

ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА

Книга вторая

Рецензенты:

Доктор искусствоведения, действительный член

Российской академии наук Д.В. Сарабьянов

Доктор искусствоведения И.Е. Данилова

Доктор искусствоведения Г.Г. Поспелов

Дизайнер К.Е. Журавлев

Редактор Н.А. Борисовская

Художественный редактор Н.Ф. Клубника

Вторая книга *Истории ...* охватывает искусство XVIII и XIX столетий – интереснейшего периода истории русской культуры. Автор – доктор искусствоведения, профессор Московского государственного университета М.М. Алленов – известен своими лекциями и великолепными эссе по истории русского искусства. Изложенная прекрасным литературным языком *История ...* демонстрирует авторский взгляд на развитие отечественного искусства XVIII – начала XX века

Издательство «Трилистник»

Лицензия ЛР № 064482 от 04.03.1996

ISBN 5-89480-030-7

© Издательство «Трилистник», 2000

© Текст М.М. Алленов, 2000

© Дизайн К.Е. Журавлев, 2000

Михаил Алленов

РУССКОЕ ИСКУССТВО
XVIII – НАЧАЛА XX ВЕКА

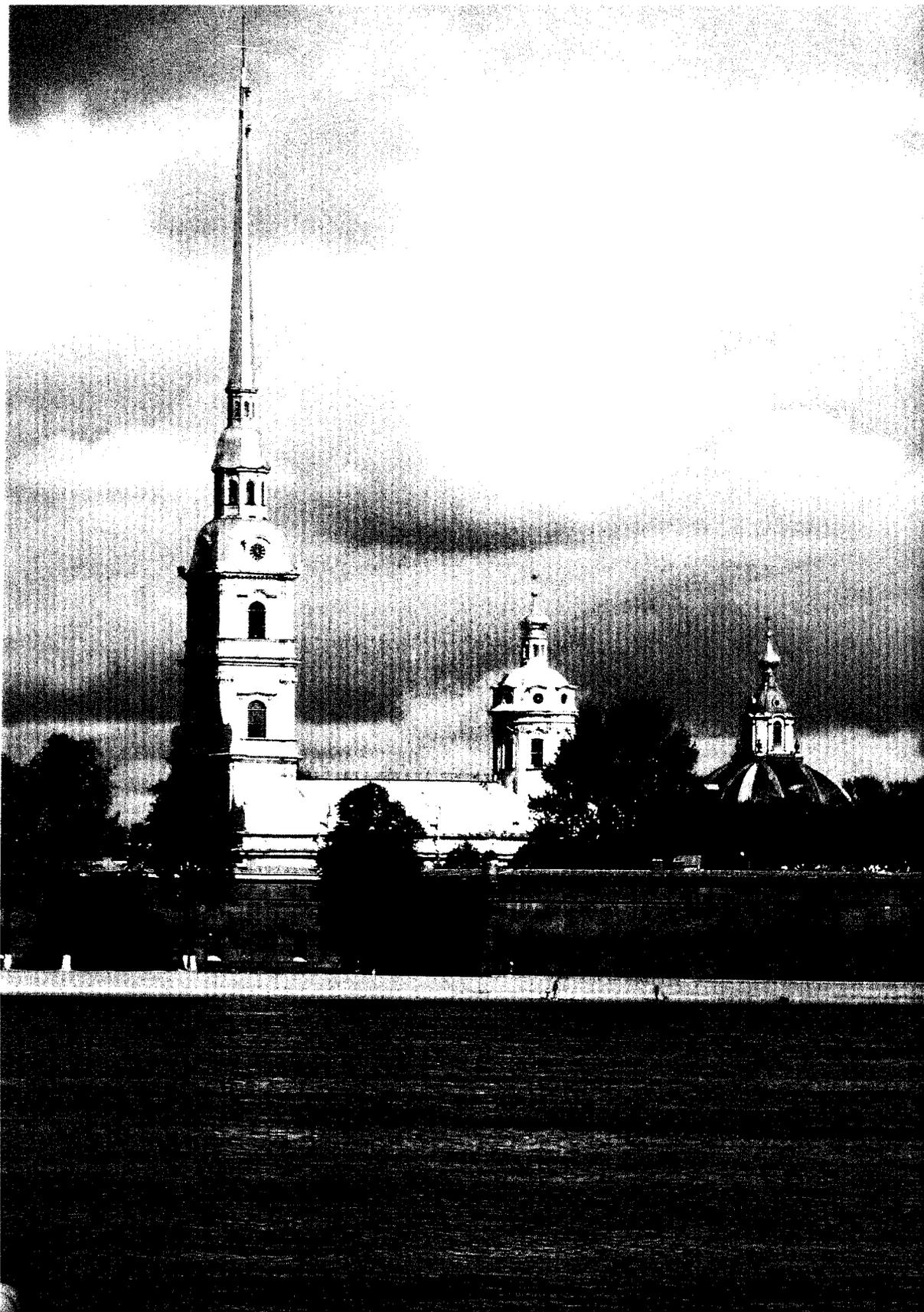
ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ГИМ	Государственный Исторический музей, Москва
ГРМ	Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
ГТГ	Государственная Третьяковская галерея, Москва
ГЦТМ	Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина, Москва
КМРИ	Киевский музей русского искусства

Размеры произведений указаны в сантиметрах

СОДЕРЖАНИЕ

	I. ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА
7	Архитектура
41	Живопись и скульптура
	II. ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА
62	Архитектура
63	Скульптура
85	Живопись
93	Заключение
113	
117	III. ЗОЛОТОЙ ВЕК. ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА
122	Архитектура
155	Скульптура
163	Живопись
197	IV. ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА
223	V. ИСКУССТВО СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА. КОНЕЦ XIX – НАЧАЛО XX ВЕКА
228	Архитектура
240	Скульптура
247	Живопись
294	ПРИМЕЧАНИЯ
301	БИБЛИОГРАФИЯ
314	УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН АРХИТЕКТОРОВ, СКУЛЬПТОРОВ, ХУДОЖНИКОВ



1. ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Рубеж XVII–XVIII веков в России знаменует начало исторического цикла Нового времени. Обмирщение (или еще менее благозвучное «секуляризация») – так характеризуется направление перемен в сфере культурного творчества. Это значит, что представление о мире, пронизанном лучами божественной благодати, перестает быть центральным мотивом человеческого поведения, а храм – центром бытового космоса. Его заслоняет мир, взывающий не к божественной, а к человеческой инициативе, меру которой задает успех в земных делах, тогда как за неуспех «отвечает» более прозаическая, чем божественное произволение, инстанция, испокон веков известная под именем «превратности судьбы», – а их не только претерпевают, но им, как известно, принято «бросать вызов». Последовательный и необратимый характер этот процесс обретает в контексте преобразовательной деятельности Петра Великого.

Архитектура

По крылатому слову Пушкина, основанием Санкт-Петербурга Петр I для России «в Европу прорубил окно». Не дверь, не ворота, но именно окно: окно ведь делает границу внутреннего и внешнего не реально, как дверь, а идеально проницаемой – благодаря свету и через свет. В метафоре «окна в Европу» подразумевается именно такой свет – свет научения, позволяющий уразуметь, подобно виду в окне, как выглядит мир там, за пределами собственной клетки. И само собой разумеется, свет этот изначально требуется для того, чтобы прояснить взгляд на свое родное внутреннее хозяйство, обозреть собственные ресурсы и понять, чего недостает, чтобы быть пригодным снаряженным в путь, как велят показавшийся в этом же свете мир и погода за окном. Разумеется, и это многократно подчеркивалось, Петр не придумал и не насаждал западничество, как нечто русскому быту неведомо-чуждое. Тот же XVII век, так называемое «нарышкинское барокко», кремлевский теремной дворец, ковровое

узорочье ярославских и ростовских фресок, каменное кружево построек Новодевичьего монастыря – все это с точки зрения стадийных рубрик общеевропейской стилистической эволюции представляет собой реплику маньеризма, транслированного через восточноевропейские страны: Польшу, Украину, а также Голландию, Данию, Германию¹. Но это был особый его вариант: чужие формы, почерпнутые из гравюр, книг, отрывочно, беспечно, без разумения оснований и логики, воспринимались как затейливые, сказочные диковинки, игрушки, коими, наподобие рождественской елки, увешивались плоскости стен. (Кстати, обычай наряжать елки, как и само празднование Нового года 1 января, был установлен Петром I.) Европеизм, стало быть, не нужно было «вводить», он уже давно был в наличии, но должен был измениться способ, так сказать, схема подключения к западному опыту, он должен был приобрести целенаправленно-систематическую форму – стать *образованием*, наукой. И если искусству предстояло найти выход из того пышно цветущего, но оранжейно-тепличного состояния, в котором оно пребывало в конце XVII века, то это могло произойти не иначе как путем приобщения к жизненно важному делу, которое было осознано и задано России Петром I как дело завоевания достойного места в концерте европейских держав.

Дело это, как известно, являлось не манифестацией национальной гордыни, но отчаянной необходимостью. Неисполнение ее грозило экономическим регрессом и в конечном счете утратой тех уже накопленных богатств культуры и цивилизации, которые составляли историческое достояние народа в целом, а не только живущего в данный момент поколения, ибо живущим вменена свыше священная и неотменимая обязанность если не приумножить, то, во всяком случае, спасти и сохранить унаследованное от предков. В силу известных обстоятельств Россия пропустила стадию, которая была пройдена Европой в эпоху великих географических открытий и первой промышленной революции. А потому названное дело было сиюминутно неотложным, оно бросало вызов практической земной сноровке, трудолюбию и знаниям. Таким делом, о котором сам Петр говорил, что в нем «пропущение времени смерти невозвратной подобно»². Одним из символических актов, отметивших это вступление в Новое время – новое во всех смыслах, – было введение в конце 1699 года юлианского календаря: Новый год теперь считался не с 1 сентября (согласно прежнему – «от сотворения мира» – летосчислению), а с 1 января. Это был знак того, что Россия приближалась не только к формам, но и к тому ритму, по которому жил европейский мир.

Первое, что вставало на пути этого сближения, – вероисповедные различия. А потому ради успеха этой новой стратегии Церковь должна была потесниться перед светской властью, поставленной радевать о земном благоустроении. Замечательно, что в искусстве этот вектор преобразовательной инициативы проявлен с полной отчетливостью очень рано, в начале начал. Средневековые с его господством «религиозного интереса» было слишком близко, рядом и вокруг, и русский религиозный раскол в середине XVII века, отчасти родственный религиозным смутам европейской Реформации, был, по историческим масштабам, событием совсем еще недавним. В подобных условиях все видоизменения на почве художественного формотворчества оказываются высоко символическими, манифестирующими выбор, совершаемый заказчиком между противоположными – не только и не столько эстетически-художественными, сколько политико-жизненными – ориентациями.

Церковь Знамения в Дубровицах (1690–1697) под Москвой, казалось бы, при том же характерном для «нарышкинского барокко» преизобилии каменного шитья воплощает в корне противоположное чувство формы. Стена облицована белым камнем, весь архитектурный объем делается одноцветным и однофактурным со скульптурным убранством: оно теряет вид ажурной аппликации на цветном кирпичном фоне. В композиции вместо простого прибавления яруса к ярусу ступенями в высоту – ордерное пропорционирование вертикали горизонтальными профилями: тем самым объем показывается как изначально единый массив. Вместо дифференцированности – интеграция форм, вместо графической силуэтности и плоскостности – пластическая объемность и плотность. Земной гнет и его преодоление – именно такова здесь принципиально иная, чем в прежних высотных композициях, драматургия, иной пафос. Внутри вместо стелющейся по плоскости росписи – лепные барельефы, выходящие в реальную пространственную трехмерность. Перед порталами – высеченные из камня фигуры святителей. Употребление скульптуры, вообще предосудительное в рамках православной традиции, указывает на иноземное происхождение проекта и прозападную ориентацию заказчика (им был воспитатель Петра I и один из его верных приверженцев, князь Борис Алексеевич Голицын). Отступление от авторитета церковного предания к патетике царственного величия, обретающегося в области чувственно-осознательных, земных ценностей, получает здесь подчеркнуто-демонстративный, программный характер благодаря мудреному, не имеющему аналогов и красивейшему завершению: центральный



Церковь Знамени в Дубровицах под Москвой. 1690–1697

восьмигранник венчается куполом, но купол обнимается и закрывается кованой золоченой царской короной. В этой с исключительным художественным совершенством исполненной архитектурной фразе заключено как бы пророчество тех отношений церковного и светского, которые оформятся после принятия Петром императорского титула – в учреждении (на месте упраздненного патриаршества) Святейшего Синода, образованием которого было закреплено верховенство земного владыки в делах Церкви как государственного института.

Законченный постройкой к 1697 году, храм был значительно позже, в начале 1704 года, освящен в присутствии Петра I митрополитом Стефаном Яворским. Тогда местоблюститель патриаршего престола, а потом первый глава Синода, Стефан Яворский – один из тех малороссов, появление и возрастание роли и влияния которых в среде церковных иерархов, особенно во второй половине XVII века, было обусловлено расширением контактов православной Руси с западным миром. По непосредственности соседства с католическим Западом Малороссия упреждала центральную Россию в опыте гражданского диалога с «латинством» – диалога, предполагавшего достаточно высокую степень учености и европейской, «светской» шлифовки. Но ее отпрыски оставались родными по принадлежности единой православной вере. А потому Украине и получаемым отсюда для расширения фонда европейской образованности «кадрам» на исходе средневековья естественно выпала роль культурного посредника в процессе адаптации весьма еще консервативного жизненного уклада Руси к европейским воздействиям. В архитектуре таким европейским «эсперанто», которое поддавалось усвоению на русской почве, будучи уже «прирученным» на Украине, являлось среднеевропейское барокко.

Выходцем с Украины был покровительствуемый Стефаном Яворским Иван Зарудный – строитель церкви Архангела Гавриила (1704–1707), возведенной в московском имении Александра Даниловича Меншикова и прозванной в просторечии Меншиковой башней. Вместе с непомерными претензиями всесильного царского фаворита, продиктовавшего увенчание шпилем, равнявшим ее по высоте с колокольней Ивана Великого, она выражала также и чудесную способность к ассимиляции и упорядочиванию разнородных элементов в согласное, гармоническое целое. Традиционный тип церкви «иже под колоколы», но европейский шпиль и часовые куранты поверх колокольного звона³; привычная композиция восьмерик на четверике, но с широкими пилястрами, которые маскируют грани и превращают кристаллическую восьмиугольность в скульптур-



ную круглоту; ярусность, но при непрерывности вертикального ритма, скрадывающего ощущение ступенчатости, чем достигается эффект цельного, плавно поднимающегося объема; насыщенность ордерными формами, особенно в композиции портала, но в трактовке, сообщающей геометрической тектонике органически-растительную подвижность, как бы живое дыхание. Силуэты и профили белокаменных деталей трактованы по аналогии с деревянной резьбой, в которой Зарудный, по-видимому, особенно знал толк. Под его руководством выполнялся замечательный памятник деревянной архитектуру-скульптуры – иконостас Петропавловского собора.

Чуть ранее Меншиковой башни в Москве появилась еще одна высотная композиция. Некогда на Земляном валу в ознаменование событий, сопровождавших тяжбу Софьи с братом за престол, на месте дислокации сохранившего верность Петру стрелецкого полка, руководимого Л.П. Сухаревым, были выстроены каменные ворота – вполне

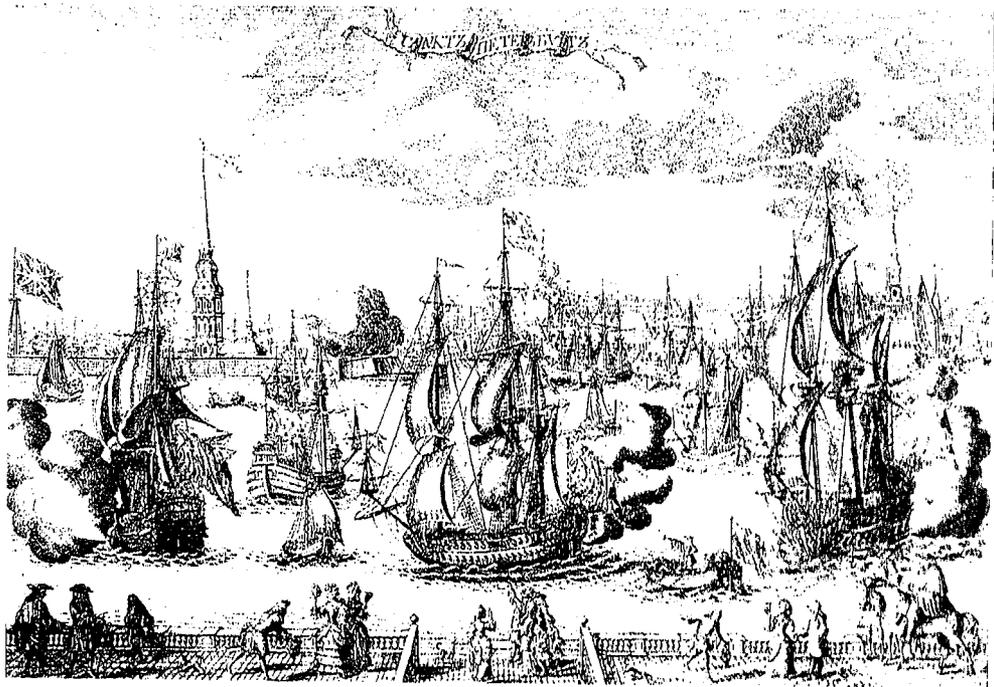
традиционные, с двух шатрах. На рубеже веков они превратились в знаменитую Сухареву башню (1692–1701). На высоком лестничном подклете воздвиглось двухэтажное «палаццо», убранством напоминавшее русский терем, увенчанное на манер европейской ратуши высокой восьмигранной башней, разумеется, с курантами. Здесь, где границу города пересекала дорога на Запад, где Москва обращена в европейскую даль, эта архитектурная фраза являла собой нечто вроде афоризма на тему Кремля: «палаццо» – Грановитая палата плюс Теремной дворец плюс шатровые башни, но все с европейским акцентом. Совершенно в духе этой смеси иностранного с туземным тут, в стенах упомянутого «палаццо», одетого старомосковскими белокаменными деталями, была размещена – в столице сухопутной землепашеской страны – *Навигацкая школа*.

Строителю башни Михаилу Чоглокову приписывается первоначальное авторство кремлевского Арсенала (1701–1736). Здание начало стро-

иться по прямому указанию Петра I как мастерская и склад своего и трофейного оружия. Естественным образом ему суждено было стать со временем музеем воинской доблести. С этим смещением функции, произошедшим в процессе затянувшегося строительства, по-видимому, связана знаменательная перемена в облике сооружения. Возвышающийся над кремлевскими зубцами, обращенный к городу фасад первоначально был лишен окон, имел вид глухой стены. На этой-то стене во второе десятилетие века появились окна. Не просто окна, а своего рода архитектурная поэма на тему, что такое окно. Мотив сдвоенных окон аналогичен приему риторического повтора; расширяющиеся откосы, подчеркивая толщину стены, в то же время показывают, как стена распахивается, отвергается и, превращаясь вокруг окон в своего рода рефлектор, собирает и пропускает свет. Благодаря этому фасад наделяется как бы энергией смотрения вовне. Эти широкие парные окна, подобно открывающимся, прежде суженным в щель глазам, демонстрируют сам процесс, историю перевоплощения крепостных бойниц в мирное собственно окно. Обязанное своим возникновением войне, предназначенное, как и сам Кремль, олицетворять воинственно-оборонительную крепостную замкнутость, здание вдруг выказывает дружественное миролюбие, открытость городу и миру. Роль, которую прежде выполняло крыльцо, теперь переходит к окнам.

Иначе говоря, в архитектуре нового образца не крыльцо, а окна начинают формировать фасад, лицо здания. Факт этот того же рода, как и единый фронт (то есть тот же фасад) уличной застройки, неизменно удивлявший русских путешественников за границей. На фасадных фронтах, которые можно видеть в знаменитой *Панораме Петербурга* (1716) Алексея Зубова, совокупная площадь оконных проемов явно преобладает над площадью простенков. У здания, оказывается, существует специальная «фасадическая часть», подобие лица, которым оно смотрит в мир, – само это представление ведет свое происхождение с начала XVIII века. И оно, это представление, своим главным симптомом имеет возрастание (как масштабное, физическое, так и символически художественное) роли окна в облике и образе здания. Это обстоятельство заслуживает особого подчеркивания: ведь в нем – нагляднейшее воплощение той тенденции новоевропейской культуры, которое обозначается неблагозвучным словом «обмирщение».

Если основное преобразовательное деяние Петра соединено благодаря Пушкину с образом «окна в Европу», то оно имеет прямую аналогию в совершенно конкретном преобразовательном действии окна, изменившего



структуру жизненного пространства и соответственно весь лад и склад русской архитектуры при вступлении в новоевропейский исторический цикл. Здесь необходимо заметить, что *преобразование* потому так и называется, что оно имеет в виду прообраз, который опережает наличную действительность. Прообраз, выражающий не сущее, а должное. Долженствование словно бы рассекает сущее и действует как знамя, символ, окликающий и собирающий наличные силы себе на подмогу, чтобы организовать сущее на иных началах. В подобных условиях всякое изменение внешнего, поверхностного свойства, вроде бы касающееся формы, а не сути, может получить значение таких символов. Так именно обстояло дело с бритьем бород, коротким платьем или такими более значительными актами, как реформа азбуки и введение гражданского шрифта, коим, по указанию Петра, надлежало «печатать исторические и мануфактурные книги». «Так и типографский шрифт, – замечал по этому поводу Василий Ключевский, – подобно покрою платья, становится показателем известного порядка идей и знаний, символом мирозерцания»⁴. Нужно только добавить, что такого рода символы обладали действительной преобразующей энергией особенно в искусстве, поскольку в целом оно и есть деятельность символическая, и главным образом в архитектуре, которая есть искусство символическое по преимуществу. В самой же архитектуре таким символическим, аналогично гражданскому шрифту, «показателем известного порядка идей», опережающего и преобразующего «порядок вещей», оказывается окно.

В одном из писем Меншикову Петр писал: «Леблон во всех палатах окна велики делает и простенки узки, то объяви ему, чтоб в жилых палатах окна меньше делал, а в залах как хочет, понеже у нас не французский климат»⁵. И однако в Монплезире (1714–1721, Иоганн Фридрих Браунштейн, Жан-Батист Леблон), любимом дворце Петра в любимом Петергофе, стены почти сплошь состоят из окон. Павильоны Эрмитаж (1721–1724, И.Ф. Браунштейн) и Марли (1720–1723, И.Ф. Браунштейн) просматриваются насквозь благодаря огромным, устроенным друг против друга окнам. Идеальное требование превозмогло реалистические требования местного обычая. Внутреннее устройство помещений, печные ходы, вообще инженерная часть строительства должны были соотноситься с условностями, которые диктовались внешностью, фасадом здания, подобно тому, как наряд, внешнее облачение, определяя пластику и характер движений, обязывает к определенной манере поведения, являющейся частью общественных условностей. В коротком европейском платье, с бритым, «голым» лицом недавним длиннополым бородачам было отчаянно неудобно, но почему-то в конце концов победило убеждение, что с этим необходимо смириться ради некоторых далеко идущих видов, недоступных потерпевшим. Точно так же в архитектуре: неуклонное увеличение размеров окон указывает на то, что соображения привычного удобства стояли ценностно ниже символической функции окон – демонстрировать причастность европейской светскости, общительности, или, как тогда выражались, «людскости». Это был именно императив – качество, которое еще предстояло обрести, воспитать, к которому нужно было «обыкнуться»; так учатся искусственной выворотности скрыто, в стенах балетного класса, чтобы приобрести естественную грацию движений на открытой сцене, в свете рампы.

Прежде окошки украшались стеной, ее выступами, наличниками, гребешками; теперь стена украшается окнами. Оконные переплеты, с модной в петровское время расстекловкой на голландский манер, образуют правильный геометрический узор, который оживляет и служит украшением фасада. Свой апофеоз окно празднует в архитектуре Франческо Бартоломео Растрелли. Архитектурный фасад превращен в своего рода экспозиционный стенд для выставки окон. Обе тенденции – украшение окон и украшение окнами – здесь хитроумно переплетены. Форма оконных проемов и рисунок переплетов внутри каждого из фасадных членений многократно варьируются как по вертикали, так и по горизонтали; лепными обрамлениями они объединяются в двух- и трехголосные



Доминико Трезини. Петропавловский собор в Петербурге. 1712–1733

ансамбли; именно окна задают темы таких грандиозных архитектурных фуг, как Большой Царскосельский (1752–1757) или петербургский Зимний (1754–1762) дворцы.

Итак, окно оказывается элементом, преобразующим средневековую иерархию архитектурных величин, что, в свою очередь, связано с возвышением роли гражданских сооружений или, в тогдашней терминологии, «архитектуры цивилис» перед прежним господством церковной архитектуры. Но именно поэтому изначальная символическая функция окна должна быть особенно выявлена в сердцевине архитектурного символизма – культовых сооружениях.

И в самом деле, большие, в один ряд, прямоугольные окна Петропавловского собора (1712–1733, Доминико Трезини) подвергают полной ревизии представление о храмовой стене. Расположенные на продольных стенах друг против друга, посаженные непривычно низко, на уровень зрения стоящего на земле человека, они делают интерьер легко и насквозь обозримым извне: граница сакрального и профанного, светского пространства демонстрируется как принципиально проницаемая. Интерьерное пространство благодаря тем же окнам равномерно осветлено и сходно с просторным аудиенц-залом. Тогда как единственное окно центральной апсиды значительно меньше прочих, купольный барабан первоначально не имел окон: алтарная часть оказывается затененной, наполненной мерцающими отблесками на позолоте резного иконостаса. Начало строительства в 1712 году каменного собора (на месте прежнего деревянного) совпадает с перемещением двора и правительственных учреждений в Петербург, то есть с моментом, когда «городок на Неве», как называл его поначалу Петр, де-факто становится столицей. Как и подобает главному собору стольного града, он является воплощенным в камне манифестом. Все символические аспекты петровского реформаторства проинтонированы здесь с прозаической сухостью директивного документа. Базиликальный план резко противопоставляет это сооружение существовавшим до той поры типам церковной архитектуры, утверждая программную ориентацию на иные, европейские образцы. От главных ворот Петропавловской крепости собор предстает взору посетителя восточной стороной, где апсиды заменены каменной декорацией в форме триумфальной арки; тем самым исключается возможность опознать в видимой постройке именно храм. Другой опознавательный символ храма – барабан с куполом – пропорционально сокращен настолько, что выглядит необязательной прибавкой к простой каменной домине. Этой «игрушечностью»

как бы дискредитируется пафос купольной формы, призванной свидетельствовать причастность храма небесам. Связь храма с небом через рифму купола с небесным сводом – связь по аналогии, при таком сокращенном масштабе купола не прочитывается; она заменена связью по противоположности – в дерзком вызове прямой вертикали шпиля небесной параболе.

Гиперболически высокая сравнительно с масштабом храма колокольня, увенчанная шпилем, слита с продольным телом собора так, что не колокольня оказывается при соборе, а собор при колокольне. Своеобразная патетика этого архитектурного восклицания обусловлена не религиозным пафосом, а желанием сделать колокольню главным градообразующим ориентиром, который должен быть *виден* (масштабы средневековой колокольни соотносятся с задачей быть *слышимой*), подобно маяку, далеко за пределами крепости, где поставлен собор.

Ассоциация с маяком и мачтой характеризует еще один мотив, едва ли не главный для петербургского градостроения и действительно совершенно новый для русского воображения. Ведь основное деяние Петра I – превращение крестьянской хлебопашеской Руси в морскую империю.

В упоминавшейся гравюре Зубова совершенно внятно артикулирована переключка петербургских шпилей с очертаниями корабельных мачт. Главный зал петергофского Монплезира выходит на террасу, выдающуюся в море, и по стенам украшен пейзажами голландских мастеров, изображающими море. Насыщение языка и культурного быта морскими терминами, образами, символами и эмблемами – одна из резко характерных черт петровского времени. «Вода – его любимая стихия...» «В жизни русского народа совершался переход из одного возраста в другой: этот переход естественно выражался в повороте от степи к морю»⁶. С этим в особенности связаны дух и символика выстроенной на берегу Финского залива загородной резиденции Петра – Петергофа, где царствует своего рода культ воды. Несколько раз в разных точках паркового ансамбля встречается статуя Нептуна. Работа петергофских водометов длится непрерывно многие часы; завораживающий эффект этого водяного действия достигается простой инженерной идеей, принадлежащей, кстати, самому Петру: в отличие от версальских фонтанов, редко включаемых из-за сложной машинерии, петергофские приводятся в действие естественным напором воды, подающейся с ближайших ропшинских высот. Поскольку европейские прецеденты и образцы, особенно Версаль, зримо и незримо присутствуют в замысле и облике ансамбля, сравнение напрашивается

само собой. Пожалуй, лучше всего оно выговорено Александром Бенуа: «Совершенно особый характер Петергофу придает море. Петергоф как будто родился из пены морской, как бы вызван к жизни велением могучего морского царя. Версаль царит над землей. С высоты тройной террасы, на которой лежит дворец, всюду, куда ни взглянешь, видишь идеализированные земли, реки, поляны, пруды и леса – словом, материк. О море нет и помина. В Версале жил король французской земли. Вот почему и в те дни, когда не бьют фонтаны в Версале, – он не менее хорош, нежели – когда они пущены. Фонтаны (вернее, вода фонтанов) в Версале изящное украшение, без которого можно обойтись. Петергоф – резиденция царя морей. Фонтаны в Петергофе – не придаток, а главное. Они являются символическим выражением водяного царства, тучей брызг того моря, которое плещется у берегов Петергофа»⁷.

Петергофские водяные феерии – предмет особой заботы Петра (некоторые из фонтанов сочинялись при его прямом участии). Это одно из воплощений свойственной вообще петровскому времени поэзии стихий, имеющей мифологические корни. В разряд искусств, особенно культивируемых с начала и на протяжении всего XVIII столетия, попадали, помимо фонтанных затей, фейерверки, или «потешные огни», составлявшие порой многочасовые зрелища; садово-парковое искусство, архитектура и, наконец, градостроительство. Общее в них то, что они преобразуют непосредственную среду обитания человека. Но есть в них и более глубокая общность. Фонтанные затеи или гидравлическое искусство основано на взаимодействии воздуха и воды. В фейерверках буквально «работает огонь». В садово-парковом искусстве демонстрируется умение управлять растительным царством. Архитектура – искусство распределять в пространственной трехмерности земную тяжесть, воплощаемую камнем. Наконец, в градостроительстве воплощается связь, диалог поколений в историческом времени. Вода, воздух, огонь, камень, растения, пространство и время суть стихии, корни и модусы существования природного универсума. В Новое время они выступают подвластными не божественному произволению, а воле и хитроумию человека, и эту власть призвано всячески демонстрировать и восславлять искусство. Искусство, следовательно, понимается как род инженерно-практической деятельности, созидающей антропоцентрическую вселенную. Художник, согласно такой идее, – это искусный мастер-благоустроитель жизненного пространства, тогда как критерием искусности считается универсальность, умение одинаково хорошо делать если не все, то многое в облас-

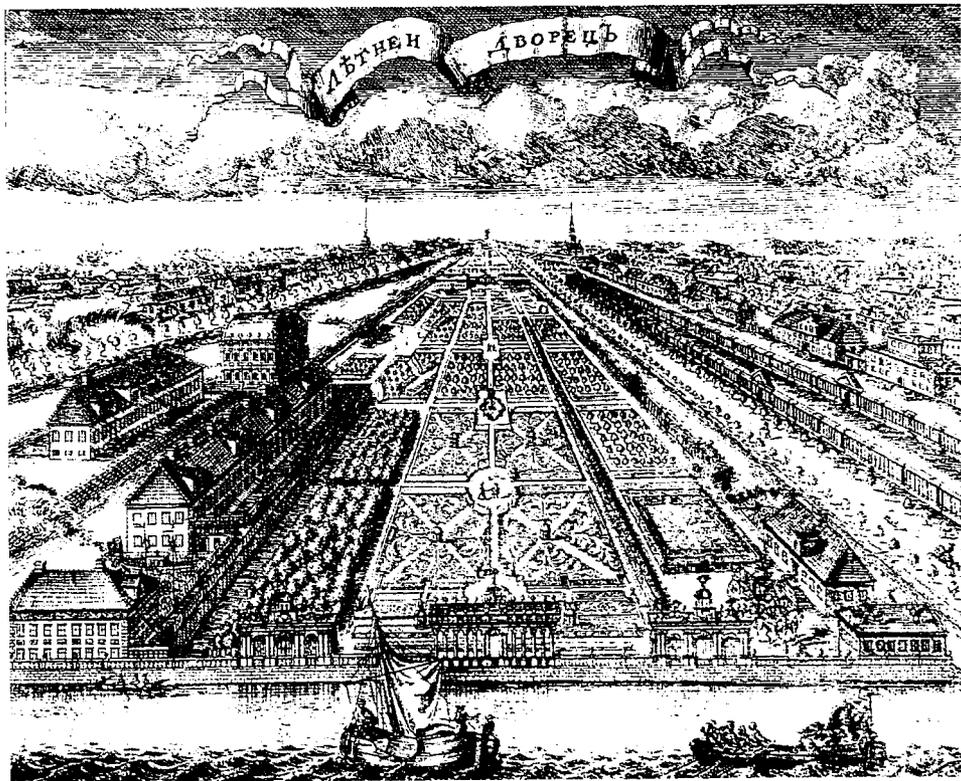
тях человеческого рукотворства. Настоящий художник, стало быть, это попросту мастер на все руки.

Поскольку искусство в петровское время выкраивается по какому-то тогда еще незнакомому – европейскому – лекалу, оно в целом, как род творческого поведения, должно стать и становится предметом обучения, одновременно уроком и испытательным средством в деле освоения новых форм – не искусства, но жизни. Как прежде к делу душеспасения, искусство снова оказалось приставленным к делу, только теперь к делу земного мироустройства. Изменился род службы, но остался в силе сам принцип служения. Неприкосновенным осталось безусловное верховенство над идеей красоты идеи блага, хотя и иначе, чем в средние века, понимаемого. Так, в ревностном государевом попечительстве об устройении не града небесного, а града земного, сам акт основания Петербурга, изначально сугубо практический, обретал символическое измерение, знаменуя подчиненность труда религиозному труду мирскому.

В ситуации, когда художественная деятельность вписана в круг преобразовательных задач, не остается места для празднования праздности, иначе говоря, для самодовлеющего артистизма, творческой вольности, прихоти. Часто по отношению к петровскому времени говорится, что оно, хоть и с опозданием, выполняло ту миссию, которую в общеевропейской культурной истории выполнило Возрождение. Но согласно известной дефиниции Макса Дворжака, «к двум мирам, владевшим в средневековую эпоху волей, чувствами и помыслами человека, – к миру ограниченному и поюстороннему и к миру непреходящему и потустороннему, – прибавился третий мир: мир художественной концепции, следующий своим собственным законам и несущий в себе самом свои задачи, цели и масштабы. Это и есть начало Возрождения; в этом осознании и открытием признания автономности полета фантазии как исконной самостоятельной задачи искусства и крылась та перемена, которая должна была показаться писателям XV и XVI столетий, ставшим свидетелями ее последствий, подлинным обновлением искусства...»⁸. Вот этого-то, то есть обретения искусством суверенного статуса в свободе творческой игры, фантазии, в петровское время не произошло. При вхождении в новоевропейскую фазу изживались средневековые *формы*, но был воспроизведен, возрожден средневековый *тип* отношения к искусству как к средству, а не цели в себе. Замечательно, что такие формы «изящного досужества», как знаменитые петровские ассамблеи, например в Летнем саду, были для большинства участников исполнением службы, тяжелой трудовой повин-

ностью. Она была тяжелой не только в силу реальных нравов петровского двора, еще сравнительно диких, но и не в меньшей степени в силу идеальной программы этих пространств «изящного досуга», замышлявшихся как введение в начала цивилизованного европейского общежития.

Приобщение к культурному быту европейского семейства требовало ускоренного овладения ренессансной гуманистической и художественной грамотностью. Для начала требовалось освоить словарь форм и образов, принадлежавших миру воображения и фантазии, миру художественной условности. Это была одна из значительных трудностей, так как, например, боги языческого Олимпа, со времен Возрождения окончательно переместившиеся в сферу художественной условности, в восприятии русского человека имели свойства реально существующей нечисти дьявольской природы. Так, удивлявшие своим обилием заграничные памятники круглой скульптуры в записках русских путешественников именовались «болванами», а во вполне ученых пособиях по садоводству середины века –



Алексей Зубов. Летний сад. 1716. Офорт, резец. 19,8 × 62,2

«истуканами». Петербургский Летний сад, разбитый против Петропавловской крепости на другом берегу Невы, «огород не хуже версальского», по выражению Петра I, был таким грандиозным педагогическим мероприятием. В аллеях сада расставлялись выполненные в итальянских мастерских мраморные изваяния мифологических существ и аллегорических композиций, снабженные пояснительными надписями. Они должны были играть роль наглядного пособия, служить введением в курс европейских художественных условностей и этикета, а вместе с тем создавать привычку к восприятию произведений круглой скульптуры как эстетических фикций, а не языческих идолов, обладающих магической, колдовской властью. Это яркий образчик свойственного петровскому времени отношения к искусству как поддисциплине в науке практического благоустройства, «учебнику жизни». В искусстве, проникнутом жизнестроительным пафосом, удерживается связанное с жертвенной идеей подвижничества преобладание этического над эстетическим, которое свойственно искусству религиозному. При таком положении дел исключалась сама возможность помыслить в качестве творческого импульса намерение создать нечто «ни для чего», изящную безделушку – исключительно «ради красоты». Идиосинкразию в отношении «искусства для искусства», позднее, в середине XIX века, столь ярко проявившуюся в феномене «утилитарной эстетики», одной из кульминаций которой стал трактат Льва Толстого *Что такое искусство* (1898), можно в этом смысле считать наследственным свойством русского художественного интеллекта.

В творческой деятельности, занимающей исчезающе узкий промежуток между ремеслом и наукой, исчезающе малыми величинами оказываются все «таинственные» аспекты, относящиеся к такой иррациональной сфере, как дар, талант, фантазия, то есть все неповторимо-уникальное. Все эти сущности мыслятся как вычисляемые, достижимые путем научения и тренировки. Да и само искусство в целом, все, так сказать, царство искусства в новизне своей европейской почвы рассматривается как противостоящее, подлежащее освоению заново, как бы завоеванию. Оно выступает поэтому как сумма стратегических и тактических задач и уроков, выполнение которых гарантирует овладение этой территорией или, что то же самое, завоевание титула художника.

Такая вовлеченность искусства в практическую инженерию, преобразующую внешние обстоятельства и внутренний мир души, имела целый веер конкретных, часто парадоксальных следствий. Вместе с трезвомыслием художественная деятельность проникается будничной серьезнос-

тью, сообщающей памятникам петровского времени тот прозанческий тон, которым в особенности отмечены постройки Доминико Трезини. Известно пристрастие Петра I к бюргерскому искусству Голландии. И с этой точки зрения оно – не исходная причина указанного прозаизма, но следствие общей ситуации поглощения искусства ремеслом, с одной стороны, и наукой – с другой. В произведениях, где можно усмотреть нечто вроде поэтического энтузиазма, желание пробудить и поразить воображение, это впечатление достигается элементарным приемом количественной, масштабной грандиозности: головокружительной высотой колокольни Петропавловского собора, ошеломляющим преизобилием петергофских водяных затей, двенадцатикратным повтором сомкнутых в один строй, архитектурно идентичных корпусов Двенадцати коллегий (1722–1742, Доминико Трезини, Михаил Земцов), объединенных внутри гигантским, напоминающим уличный проспект коридором; колоссальной протяженностью Летнего сада, как и здание Двенадцати коллегий, первоначально составленного методом присоединения друг к другу небольших ячеек садовой композиции⁹. Поэтически-художественный момент этих сочинений в значительной степени нивелируется самоочевидностью их рационалистической придуманности.

Итак, искусство в таком представлении есть не территория, но грань, где теоретическое смыкается с практическим, научное знание с ремесленным умением. Оно не предполагает «художественности» как автономной, не сводимой к ним третьей величины. Зато теория и практика, мысль и рукотворное действие с необходимостью предполагают друг друга. А потому здесь обязано было появиться то, что, действительно появившись, парадоксальным образом вдруг развернуло это непредполагавшееся пространство художественной игры или, что то же самое, творческой свободы. Появились проектный чертеж и рисунок вместе с архитектурной книгой и трактатом. Благодаря им резко возрос объем доступной информации, как сейчас принято говорить; но главное – границы творческих миров сделались проницаемы. Идея, мысль становится реальным участником и двигателем художественного процесса. Тем самым было обеспечено стремительное сближение русской архитектурной мысли и практики с европейским процессом стилиобразования, что позволило произведениям русской архитектуры уже в середине века стать вровень с европейскими шедеврами. Вне этого фактора невозможно было бы существование такого феномена, как творчество московского зодчего второй половины века Матвея Казакова, никогда не бывавшего за грани-

цей и даже, быть может, не видевшего и Петербурга, – прекрасного рисовальщика и автора замечательных архитектурных альбомов, фигуры совершенно уникальной по художественному достоинству и объему практически осуществленного им в московской архитектуре.

Изменился способ трансляции художественного опыта. Вместо характерного для средневековья обмена строительными навыками и секретами – от мастера к мастеру, от практики к практике, от вещи к вещи – возник обмен творческими идеями, мыслями и, теперь уже нетрудно вымолвить, игрой воображения. Ведь проектная графика дает начертательный символ, образ вещи. Их можно сличать, модифицировать, свободно комбинировать. Прежний способ ориентирован на уже готовое, известное, новый – на еще неизвестное, воображаемое, которое, однако, можно расчислить и изобразить как виденное наяву. Первый способ репродуктивен, второй продуктивен. Проектный чертеж создает не существовавшее прежде поле диалога между архитектором и заказчиком. Различные версии и детали постройки (равно как различные авторские кандидатуры для задуманного заказчиком) могут «проигрываться» на стадии проекта, поскольку то, что воображает заказчик, и то, что способен предложить в ответ художник, может быть показано в проектом чертеже и рисунке до осуществления так, как если бы оно уже было осуществлено.

Появление такого «межеумочного» пространства предрасполагает на первых порах к возникновению отмеченных печатью странности гибридных образований. Навеванные заказчику, со своей стороны, и художнику – со своей, впечатления заграничных путешествий, а также родные обычаи, помноженные на книжные образцы из переводных трактатов, встречаясь на чертежном листе, порождали весьма прихотливые конгломераты. Пусть в этом не основная, порождающая причина, но внутри художественной сферы это один из факторов, определявших стилистическую нестабильность, свойственную архитектуре Петровской эпохи. Это был своего рода бродильный раствор, в котором взаимодействовали ферменты, впоследствии окаменевшие в формах барокко, рококо, классицизма.

Отсюда же и своего рода эстетизация чертежности, отображаемой в архитектурной материи: каменная плоть зданий наделяется свойствами бумажного листа с расчерченными на нем архитектурными элементами. Любопытно, например, как в колокольне Петропавловского собора перетолкован мотив контрфорсов в форме перевернутых волют (известный Трезини по Меншиковой башне). В московской постройке они поставлены под углом, перпендикулярно к фасадной плоскости; у Трезини,

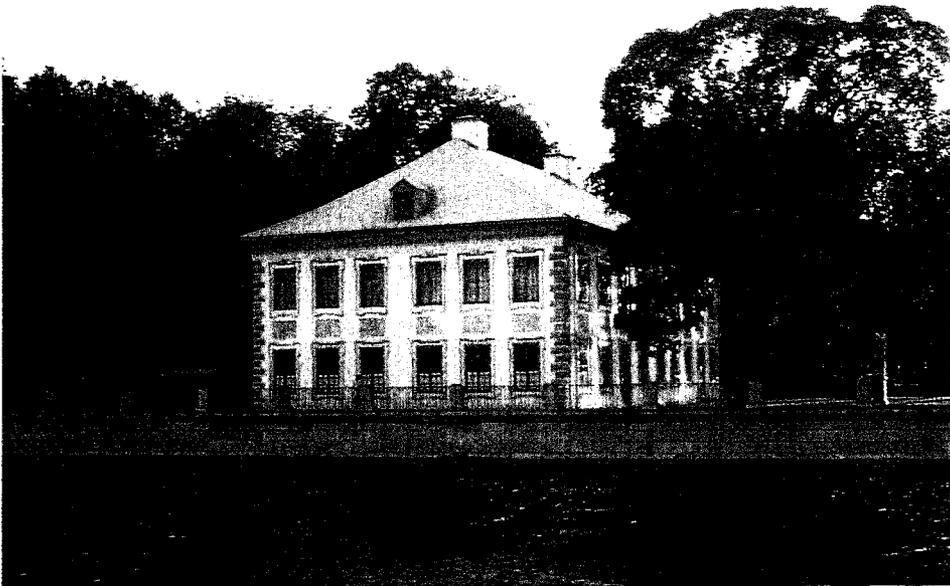
масштабно увеличенные, они слиты в одну плоскость с западным фасадом и напоминают силуэт бумажных свитков, завернувшихся по бокам их общего лицевого фронта. На этой плоскости, по словам самого архитектора, показан пример употребления ордеров в правильном чередовании снизу вверх – сначала дорический, потом ионический, далее коринфский и, наконец, «композито». Это педагогическое упражнение замечательно своей полной абсурдностью, поскольку сама конструктивная идея стоечно-балочной ордерности противоречит идее башнеобразной композиции, каковой является колокольня. Выходит, что это просто урок ордерного канона, с листа архитектурного трактата спроецированный на каменный фасад, уподобленный экрану, навешенному на вертикаль колокольного столпа. Архитектурное чудо-юдо, где плоскостная графика ордерных этажей постепенно обращается в пространственно трехмерные формы куполка, фонаря и шпиля, как бы воспроизводит гипнотизм переживавшейся тогда вновь ситуации, а именно сам процесс превращения проектного чертежа в реальную постройку.

Но конечно, настоящим апофеозом проективной геометрии, претворяющейся в реальность, является Санкт-Петербург, этот, по выражению Федора Достоевского, «умышленный город» – умышленный в буквальном смысле, поскольку из небытия его вызвала мысль, предназначение. Основанный в 1703 году, он стал лабораторией форм искусства нового, европейского образца и, как градостроительный ансамбль, главным произведением этого искусства. А вместе с тем и своего рода наглядной перспективной моделью государственного строительства. «Приступив к составлению общего плана государственных реформ, он взглянул на наше отечество, как на большую грифельную доску, на которой можно чертить какие угодно математически правильные государственные построения»¹⁰. Это сказано Ключевским по поводу Михаила Сперанского, одного из замечательных деятелей в царствование Александра I, но прецедент такого рода преобразовательной стратегии создан, без сомнения, Петром I, что ярчайшее свое выражение нашло в эпопее петербургского строительства.

Один из первых планов Петербурга после Трезини был разработан выдающимся французским архитектором Жан-Батистом Леблонем. План этот постигла участь всех утопических бумажных проектов: он остался неисполненным в целом. Но в нем содержался ряд идей, рассчитанных на далекую временную перспективу, в этой перспективе исполнившихся иначе, в других условиях и формах. Главная из них – сам принцип регулярта, рационалистической воли, преобразующей стихийно-

природную дикость в стройный порядок. Петербург выстроен в устье Невы на искусственно осушенной болотистой территории. То есть на абсолютно ровной, без возвышений, плоскости, собственно, на уровне моря. Эта ситуация как бы нарочно приспособлена для того, чтобы наблюдать механизм и инсценировать эффекты прямой перспективы. Постановка средствами архитектуры перспективных картин – характернейшая особенность петербургского градостроительного стиля, особенно на раннем этапе. Именно к этому были направлены петровские указы, обязывающие соблюдать единый фасадный фронт уличной застройки. «Перспективами», проспектами именуется с тех пор улицы города. На тот же эффект рассчитано здание Двенадцати коллегий. Со стороны Невы – главной магистрали, задающей основные траектории петербургских ансамблей, – здание воспринимается с торца, так что делается зримо осязаемой стремительность перспективного сокращения. Как раз этот ракурс взят в картине художника начала XX века Евгения Лансере, желавшего создать своего рода изобразительную эмблему, иероглиф Петровской эпохи: пустота, в которую вдвинута ось, простерт волевой жест – начало кристаллизации аморфной пространственной стихии.

Если попытаться отыскать в Петербурге место, где поле нашего зрения и наше внимание целиком заполнены линиями и образами петровского времени, такое, о котором говорят, что здесь веет «дух эпохи», окажется, что таких мест чрезвычайно мало. Это, скажем, уголок Летнего сада с Летним дворцом Петра I, уголок Петергофа с голландским садиком и террасой вокруг Монплезира, а также вокруг павильона Марли; место перед воротами Петропавловской крепости, а внутри ее – перед колокольной собора. Столь же единичны сохранившиеся интерьеры: те же Монплезир и Летний дворец, частично дворец Меншикова (1710–1720-е, Дж. М. Фонтана, Георг Шедель) на Васильевском острове, и, пожалуй, все. Между тем еще в 1846 году Нестором Кукольниковом в журнале *Иллюстрация* было написано, что «в Петербурге куда ни пойдешь, везде встретишься с Петром Великим»¹¹. Но если названных мест в действительности наперечет, то как же тогда быть с этим *везде*? Оно не в каком-то конкретном пункте, а в проекте, стратегии, *предначертании*. Оно – в плане: Петербурга, Петергофа, Адмиралтейства. Оно даже не перед Фальконетовым монументом Петру I, а в жесте бронзового царя, выражающем повеление «быть граду сему». Им вызывается к жизни обозримое *все*. Оно-то, это дерзновение «воли роковой», и есть то вездесущее, что откликается, присутствует *везде* во всем, что мы встречаем на берегах Невы.



Доминико Трезини при участии Андреаса Шлютера. Летний дворец Петра I в Петербурге. 1710–1714

Алексей Зубов. Вид Васильевского острова и триумфального ввода шведских судов в Неву 9 сентября 1714 года после победы при Гангуте. 1714. Офорт, резец, 49 × 83

Подавляющее большинство петровских сооружений изменило свой облик, перестроено внутри, заслонено наслоениями других эпох, но в постоянстве этого факта проступает некая фатальная логика: они изначально будто созданы в качестве идеальных схем, планиметрических жестов, прочерчивающих перспективу, устремленных в будущее время. В этом смысле идеальной метафорой для петровского деяния могла бы быть именно архитектурная метафора, так как архитектура заключает в себе в качестве равноправных энергий мысль и дело, план и реализацию. Растрелли-скульптор в знаменитом бронзовом бюсте Петра I (1723–1729) изобразил на латах, в которые облачен Петр, сцену: скульптор-ваятель из каменной породы извлекает статую – Россию. Этой аллегорией закреплено представление о деянии Петра, которое выражено в слове современника: «Вашими неусыпными трудами и руководством мы... из небытия в бытие произведены...»¹² И все же этот метафорический ход скорее продиктован принадлежностью самого автора к ремеслу скульптора. Петру, несомненно, больше подходит архитектурно-строительная метафора: Петр – создатель флота и строитель кораблей, Петр – плотник, осваивающий кораблестроительное дело в Амстердаме, наконец, Петр – основатель Петербурга. Именно так, в образе архитектора-проектировщика, дающего ход чертежам, которые держит перед ним Меншиков, изображен Петр у Алексея Венецианова в картине 1838 года (ГТГ).

К этому можно прибавить, что на исходе XVIII века Павел I, повелением которого извлечена из забвения и установлена перед Михайловским замком конная статуя Петра (1720–1724, отлита в 1745–1747) работы Бартоломео Карло Растрелли, был архитектором-дилетантом, и в последнее время исследователи склоняются к мысли, что проектная идея замка принадлежит самому Павлу. В коронационном портрете, исполненном Владимиром Боровиковским, в основании грандиозного натюрморта из атрибутов венценосца изображены атрибуты искусств, в том числе проектный чертеж и циркуль архитектора. Сие значит и то, что этот вот государь был пристрастен к занятиям архитектора, и то, что покровительство искусству входит в неременную атрибутику государственных забот. Но и не только. Тем самым символизируется тот фундаментальный факт, что всякий государь в самом широком и абсолютном смысле есть благоустроитель, архитектор государственного здания и проектировщик общественного блага. Архитектурная атрибутика и метафорика по отношению к самодержцу является вообще достаточно распространенной.

Идея, схема, планировочная концепция сосредоточивает интеллектуальное усилие, обладающее самодовлеющей творческой энергией, независимой от того, как и когда оно в конце концов может быть реализовано. В ней, стало быть, заключен утопический момент: морфологическое, ценностно нейтральное свойство проекта не иметь настоящего времени легко превращается в положительную ценность существования «во имя будущего». Всякое «во имя» клонится к отрицанию настоящего, откуда недалеко до святотатственного презрения к настоящему. Легкое смещение акцента еще легче, совсем незаметно превращает констатацию в декларацию, в лозунг, в *заповедь*. Но как только происходит это смещение, в изначально созидательное дело строительства вмешивается демон разрушения. В жертву тому, чего еще нет, начинает приноситься то, что уже есть, якобы ради того, чтобы приготовить место для будущей, непременно великой стройки. Слишком близкий и известный пример – коммунистическая идеология, для которой варварское разрушение памятников прошлого – системный факт, имеющий закономерную связь с прославлением вождя в образе «зодчего эпохи». Об этом стоило сказать вот почему. В сотворении столицы на «топи блат», где она фатально не могла быть человечески обустроена в настоящем и действительно могла существовать лишь для будущего, особенно явственно обнаруживается футурологический модус петровской идеологии в строительстве «новой России». У человека конца XX столетия это не может не вызвать вполне определенных ассоциаций и вопросов, продиктованных недавними опытами «проектирования истории» и воплощения в жизнь социальных утопий. Так вот, главное, что в этой связи нужно отметить: никаких идеологически санкционированных разрушений памятников и памяти прошлого не было при Петре – это был в полном смысле государь-созидатель.

Есть здесь и более важный аспект. При всей своей «укорененности в будущем» Санкт-Петербург восстанавливает забытое старое. «Не сменил ли он здесь, на Кронштадтской вахте, Великий Новгород?»¹³ – писал в свое время Георгий Федотов. И не в том дело, насколько Санкт-Петербург действительно «воскрес» в старом и новом Петербурге¹⁴. Дело в том, что основанием Петербурга была создана, а точнее, восстановлена альтернатива Москве, альтернатива, внутри которой и Москва обрела свое подлинное значение и назначение¹⁵. Когда в 1478 году Новгород был подчинен Москве (что было век спустя довершено кровавыми новгородскими погромами Грозного), то вместе с давними отношениями властительного соперничества: Киев – Новгород, Киев – Владимир, Москва –

Новгород, – был положен предел самому принципу соревновательности. Каковы бы ни были политические резоны этого акта (разные, кстати, в XV и XVI веках), в культурном отношении то было начало застоя. Многообразие жизненных и культурных форм порождается напряжением и соприкосновением полярного. С возникновением Петербурга и обретением им статуса столицы, положившим начало так называемому «петербургскому периоду» русской истории, была воссоздана культурно плодотворная ситуация двоецентриа.

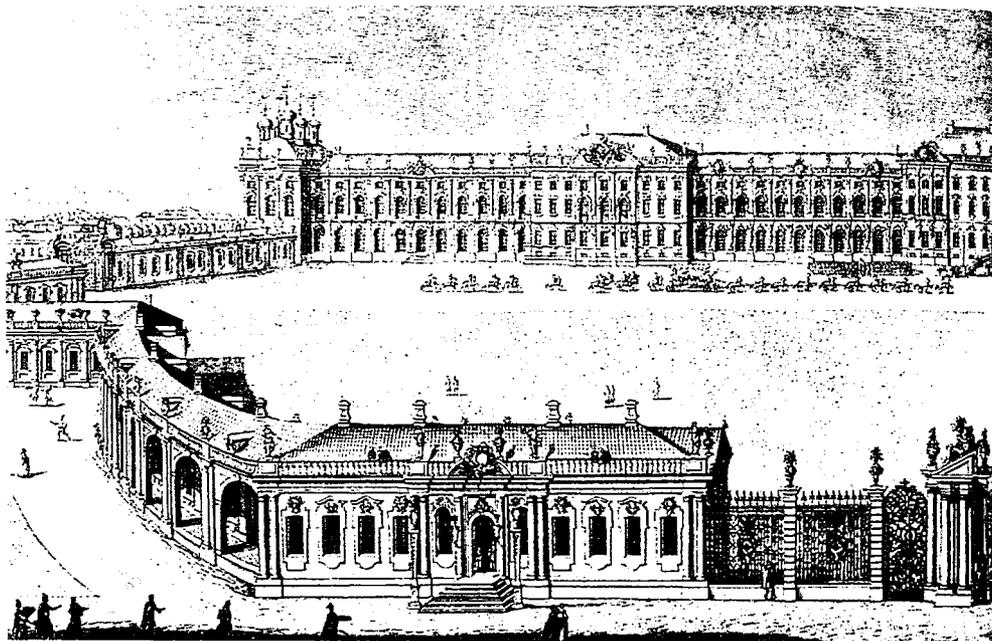
По мере того как петербургская европейская новизна проявляла свой характер, на ее фоне резче обозначились особенности московской среды. Освобожденный от отягчающих властительных функций, московский мир приобретает черты исторического заповедника: в отношении к нему появляется нечто вроде ностальгической дистанции. В восприятии московских древностей происходит естественный сдвиг в сторону собственно художественных эмоций. В контрасте с петербургским практицизмом московская цветистая «варварская» пышность могла быть оценена теперь в своем излишестве, бесцельности, то есть красоте. По принципу «обратной связи» этот метод восприятия, так сказать, под знаком красоты, называется на переживании петербургского «регулярства». Таким образом во взаимодействие двух культурных центров вмешивается тот эстетический момент, который невозможен был вне отношений полярности, возникших лишь с момента перемещения столицы в Петербург.

Отсюда естественно должна была бы явиться потребность запечатлеть характерное выражение этих двух физиономий, какое они вдруг получили в свете указанного взаимоотражения. Замечательно, что именно это и произошло в ближайшие после Петра десятилетия. Почти одновременно под руководством Петра Еропкина в новой столице и Ивана Мичурина – в старой были во второй половине 1730-х годов составлены фиксационные планы городской застройки. Это позволило отчетливее увидеть сложившееся реальное положение вещей и уберечься от проектировочного волюнтаризма, соизмеряя последующие градостроительные жесты не с идеальными образцовыми предначертаниями, а с исторической памятью места. Градостроительные меры отныне клонились не столько к навязыванию «прогрессивных» регулярных методов планировки, сколько к тому, чтобы обуздать стихийную самодеятельность владельцев и застройщиков участков. После петровского «великого строительства» – флота, новой столицы, новой России, нужно было уже не столько строить, сколько *устраиваться* – сейчас, здесь, в текущем настоящем. Москва



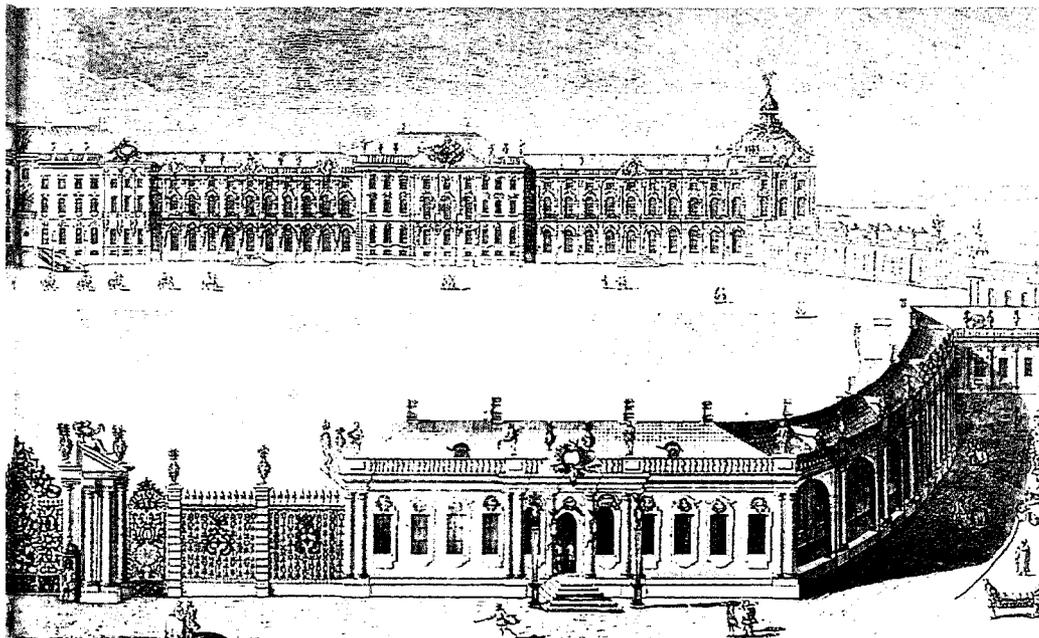
получает первые осторожные прививки нового регулярства. Одновременно в композиции петербургского центра был вычитан и зафиксирован Еропкиным знаменитый трезубец улиц, расходящихся от центральной башни Адмиралтейства(1732–1738). Иван Коробов дает архитектурному облику башни достойное этой роли оформление, отметив ее сияющим шпилем. Тогда же были обозначены прямые магистрали, на разном удалении пересекающие лучевые радиусы, что приблизило план новой столицы к традиционной радиально-кольцевой системе средневековых городов, например той же Москвы.

Характером элегантного компромисса между московским консерватизмом и петербургским либерализмом отмечены приписываемая Коробову церковь Святого Пантелеймона (1730-е) и особенно красивейшая



церковь Симеона и Анны (1731–1734) Михаила Земцова. Здесь заданная Петропавловским собором базиликальность плана выказывает вдруг черты традиционной московской композиции: церковь – трапезная – колокольня. Увенчанная спокойным невысоким шпилем башня, изрисованная ордером, благодаря сильному выносу многопрофильных карнизов приобретает отчетливое сходство с московской ярусной звонницей.

В гегелевской истории духа постулировано единство логического и исторического, но, когда оное единство или торжество разума в истории действительно осуществляется, оно имеет характер удивительного совпадения, чуда. По мере того как изживалась первоначальная острота поляризации «петербургского» и «московского», должно было происходить углубление, совершенствование каждого из противостоящих культурных миров; следующей фазой вполне естественно должна была явиться попытка примирения, компромисса, художественного синтеза. Такова логика. Но поистине чудесно то, что такова же была и история, выразившаяся в комплексе государственно патронируемых мер, именуемых художественной политикой, особенно в царствование Елизаветы, дочери Петра I. И чудом из чудес является то, что в нужное время на нужном месте оказался гений синтеза, каким-то чудесным образом осененный



догадкой (что в данном случае едино с логикой, здравым смыслом), что он призван и сможет выразить невероятие, чудо всех этих совпадений – самый восторг присутствия чудесного в мире.

Архитектура Франческо Бартоломео Растрелли с чрезвычайной легкостью подпадает под социологический штамп, что она-де выражает ликование, предписанное вкусом «национально-православного и танцевального»¹⁶ двора Елизаветы, мастерски и вдохновенно исполняя роль аккомпанемента пышным дворцовым празднествам. Эта легкость подозрительна своим непровержимым правдоподобием, и все же легкость эта обманчива: так как эстетика великолепия равно культивируется на той и на другой стороне, отнюдь не легко различить, что чему аккомпанирует. Конечно, растреллиевская архитектура выражает между прочим и вкусы елизаветинского двора. Но главным образом в ней выражается отложенная в петровское время за тьмой насущных практических забот, а теперь вдруг как бы обрадовавшаяся случаю вырваться на волю свобода творческой фантазии, ликование по поводу самого искусства, как превосходящего всякую пользу небесного дара.

Архитектура Растрелли – это архитектура об архитектуре, точнее – об искусстве как откровении творческого чуда. Сколько бы ни ставили

Растрелли на свое место в приготовленных для этого стилистических рубриках европейского барокко, его архитектура не перестает быть таким откровением. Она не согласна быть другой. Чудесность – логика этой архитектуры. Свойства предмета переносятся на способ предъявления этого предмета: чудо должно быть явлено чудесным образом – вдруг, неожиданно, в порядке «нечаянной радости». Кульминация этого метода – Большой Царскосельский дворец. План – простой протяженный блок. Абсолютно прямой. Выступы фасада градуированы так, что они нигде не нарушают этой зрительной прямизны. Но силуэтами завершений, абрисом лепных оконных наличников, круглотой прихотливо группирующихся колонн создается ощущение волнообразности. В некий миг, когда здание рассматривается с торца, оно прячется, исчезает: да и в самом деле, прямая линия «с торца» есть не что иное, как исчезающая точка, корпускула. При обходе из нее опять развернется волнообразная прямая. Перед нами словно бы архитектурная метафора корпускулярно-волнового дуализма, свойственного природе самой чудесной из природ – природе света. Аналогия этого эффекта – «внезапно возникающая из точки, как бы из ничего, россыпь огней фейерверка»¹⁷. В основе подобного созерцания рукотворной архитектуры живет представление об архитектуре нерукотворной – о мироустроении, где «любая часть пространства равна его целому, и то, что на первый взгляд кажется точкой, может быть развернуто во вселенную, потенциально чревато ею»¹⁸, и, следовательно, «мир организован не по принципу анализа, членения, разграничения, но по принципу преумножения, или, говоря словами Ломоносова, “щедроты”»¹⁹.

Кстати, к одному из знамений этой «щедроты» надлежит отнести постоянство Фортуны, одарившей следом за отцом также и сына гениальным художественным интеллектом, – случай в мировой истории искусства редчайший. Франческо Бартоломео Растрелли бывал и строил в Москве, делал зарисовки кремлевской архитектуры и памятников «нарышкинского барокко». Здесь он многое почерпнул: цвет, узорочье, умение использовать штукатурную облицовку кирпичных зданий наподобие живой ткани, облегающей и подчеркивающей пластическую телесность архитектурного сооружения. «Гений – парадоксов друг», – сказал Пушкин. У Растрелли элементарная простота плана и объемно-пространственной структуры, полностью исключаяющей криволинейные схемы, парадоксально сочетается с захватывающим дух пространственным размахом и великолепием разработки простейших элементов по принципу «темы с вариациями». В Царскосельском дворце парадная лестница



Франческо Бартоломео Растрелли. Зимний дворец в Петербурге. 1754–1762



Франческо Бартоломео Растрелли. Смольный монастырь в Петербурге. 1748–1764

первоначально располагалась в боковом «павильоне под гербом», в торце здания, так что вся двойная анфилада зал раскрывалась отсюда разом, как единая непрерывная перспектива по всей громадной протяженности здания. Это типичная для барокко гипербола, созданная простейшим способом.

Впервые в петербургской архитектуре здесь в формах дворцовой церкви употреблено традиционное московское пятиглавие. Веселая и набожная Елизавета, периодически покидавшая свои дворцы ради монастырей и часто наезжавшая в Москву, издала даже специальный указ о возвращении пятиглавия в знак привязанности к древнему благочестию. У Растрелли пятиглавая церковка – вариант павильонной архитектуры; это логичное, симметричное «корпусу под гербом», красивое и в художественном отношении удивительно «ловкое», вроде вспышки фейерверочного фитиля, завершение прямизны простого архитектурного блока – словно бы своим указом императрица «подарила» архитектору наилучший, просто-таки чудесный выход из композиционного затруднения.

Дворец и сверху пять сияющих венцами глав – именно так, впрямую, не то с блаженной, не то с лукавой наивностью, это желание двorca, оставаясь праздничным, демонстрировать праведность интерпретировано в архитектуре Николо-Богоявленского морского собора (1753–1762, Савва Чевакинский). Возвышающаяся на берегу канала колокольня в своей отъединенности, мягкости и нежности силуэта запоминается вместе с ее отражением в воде. Стоящая поодаль, после «громокипящего» пышной лепной декорацией собора, она воспринимается скорее как тихая часовня для уединенной молитвы.

И все же претворить официально прокламируемый компромисс между московским традиционализмом и петербургским «авангардизмом» в совершенный художественный синтез удалось только Растрелли. Непревзойденный в этом отношении образец – ансамбль Воскресенского (Смольного) монастыря (1748–1764). Колокольня (неосуществленная) должна была соединять свойства надвратной церкви и звонницы, мирить московскую ярусность с вертикализмом возносящегося петербургского шпиля, место которого вверху композиции занимала цитата – чуть стилизованный силуэт Ивана Великого. Грандиозный собор в формах традиционного пятиглавия хранит память крестово-купольных храмов византийского образца, одновременно являя собой и самое готическое (возмещающая отсутствие местной готики как таковой), и самое барочное сооружение русской архитектуры.

Между тем в Москве в середине века была выстроена одна-единственная пятиглавая церковь – Святого папы Климента (1756–1770) на Пятницкой улице. Единственный из сохранившихся московских образцов жилой архитектуры в стиле барокко – дом Апраксиных на Покровке (1766–1769). При некоторой графически-ювелирной измельченности лепных силуэтов он демонстрирует несвойственное аналогичным образцам столичной архитектуры нагромождение «затейливостей»: криволинейные фигуры в плане, раскреповки по всему фасаду, разорванные фронтоны, да еще на угловых частях композиции. Москва уже тогда, да и впоследствии, славилась своими «чужаками и оригиналами». И архитектура этого дома – одно из характернейших московских чудачеств.

Особую разновидность архитектурного производства в XVIII веке составляли театрализованные празднично-увеселительные сооружения, возводившиеся главным образом по случаю военных триумфов и коронационных торжеств. Большею частью временные, деревянные, они иногда переводились в камень, как это произошло с Красными воротами, выстроенными по ходу парадного поезда Елизаветы во время коронации в Москве и восстановленными после пожара в 1753–1757 годах Дмитрием Ухтомским. Помимо организации архитектурной команды, имевшей все признаки архитектурной школы, воспитавшей замечательных мастеров, с именем этого московского архитектора связано возникновение одного из шедевров русской архитектуры – колокольни Троице-Сергиевой лавры (1741–1770), красивейшей из русских колоколен.

Строительство было принято Ухтомским от предшественников. Он «всего лишь» придумал завершить постройку верхними сквозными ярусами, в которых варьируется мотив триумфальной арки. Вся композиция венчалась не куполом или луковицей, а короной. Поскольку в этих ярусах не предполагалось колоколов, вся нижняя часть превращалась в пьедестал для дважды повторенных друг над другом триумфальных ворот: здесь не гудят колокола, эти свободные пролеты словно предназначены, чтобы «в оный час явлений и чудес» обрамлять невидимое до поры до времени парение трубящих Слав в развевающихся драпировках²⁰. Неожиданно смелое внесение в традиционную форму культового сооружения мотивов триумфальной светской архитектуры, равно как идеально точно найденные пропорции и мастерство исполнения сообщили постройке неповторимо-индивидуальный облик, заставляющий забыть о ее тройном авторстве. Это одно из тех произведений, которое скорее может напомнить миф об Афине, родившейся вдруг из головы Зевса в полном



Дмитрий Ухтомский. Колокольня Троице-Сергиевой лавры. 1741–1770

облачении. Так был изменен весь характер архитектурной панорамы знаменитого церковного ансамбля, над которым вознеслись символы державного покровительства со стороны имперской короны. Единственный прецедент, с которым на далеком расстоянии «рифмуется» сочинение Ухтомского, – церковь Знамения в Дубровицах. На территории монастыря, история которого теснейшим образом связана с историей становления русской государственности, были символически освидетельствованы отношения церкви и государя, установленные (а точнее, восстановленные) в акте принятия царем императорского титула, чем был заново утвержден верховный авторитет светской власти в церковных делах.

В несколько иной связи здесь нелишне напомнить уже сказанное выше. Те программно-символические смыслы, которые петровская реформа имела в культурной сфере, внутри самой Петровской эпохи были осуществлены как бы в проектно-эскизном исполнении. Полнота художественной реализации этих предназначений достигалась уже за пределами той эпохи. Колокольня Ухтомского, Смольный собор Растрелли, а в начале XIX века Адмиралтейство Адрияна Захарова принадлежат именно к таким памятникам петровской культурной всеоткрытости. Во всех этих произведениях приведены к органическому единству идеи и формы, стилистически, хронологически и географически весьма отдаленные, национально-местное отшлифовано европейским художественным опытом. Не начертательный профиль, но принцип, идея неосуществленной растреллиевской колокольни Смольного монастыря осуществилась в колокольне Ухтомского. Достаточно, например, просто сопоставить ее с выстроенной двумя десятилетиями ранее в Москве колокольней церкви Петра и Павла (1740–1744), принадлежащей предшественнику Ухтомского Ивану Мичурину. Тогда станет очевидно, что, приняв традиционный тип московской ярусной колокольни, Ухтомский, словно подзорную трубу, раздвинул и вытянул композицию вверх: специфическая статика московских высотных композиций вместе со стремительностью возносящегося движения обрела горделивый апломб в духе петербургского вертикализма.

Живопись и скульптура

Принципиальное отличие ситуации относительно средневековья в изобразительном искусстве петровского времени характеризуется обычно двумя событиями. Первое из них – освоение прямоперспективной, «ренессансной» (в широком смысле) системы картинной изобразительности. Второе – интенсивное развитие такой чуждой всему строю средневекового мирозерцания формы изображения, как портрет. Связь между этими событиями в русском искусстве парадоксальна.

Приобщение к европейскому художественному опыту происходило тремя путями. Во-первых, благодаря так называемым «пенсионерам»: отыскивались способные молодые люди, отправляемые за границу на казенный «пенсион» учиться наряду с ремеслами также и живописи. Одновременно иностранные мастера приглашались работать в России. Это были художники разных кондиций, иногда выдающиеся, такие, как немецкий архитектор и скульптор Андреас Шлютер, француз Жан-Батист Леблон, Бартоломео Карло Растрелли. Но мастеров такого ранга среди живописцев не было. И наконец, в Россию привозились произведения иностранных художников, либо специально заказанные, либо купленные готовыми и полагавшие начала первым художественным коллекциям. В совокупности всех трех потоков европейское искусство представало для русского ума как сумма жанровых и стилевых форм, изготовленных вчужде, воспринимавшихся вне их исторического происхождения и национальной почвы, а потому предоставлявших практически неограниченное поле выбора за отсутствием обязывающей причастности к исторической судьбе этих форм.

Предположим, русскому искусству предстояло тогда прежде всего освоить правила ренессансной перспективы и соответственно возможности и художественные эффекты объемной, светотеневой и пространственной моделировки. Так вот в описанной ситуации, то есть в условиях принципиально одинаковой доступности (в силу одинаковой чуждости) всех названных форм и вариантов, как раз портрет являлся наименее удобным и приспособленным для выполнения этой роли, сравнительно, например, с интерьером или пейзажем. И все же становление русской живописи происходит именно «на территории» портрета. Это значит лишь, что функции портретного изображения, диктуемые потребностями не искусства, а жизни, перевешивали и подчиняли себе соображения художественные, эстетические. Но это значит также, что, будучи часто меньше, чем искус-

ство, портрет оказывался больше, чем портрет: он ценился не за те качества, которые делают его картиной, художественным зеркалом текущего времени, а за магическое свойство быть «окном в вечность», быть меморией, похищающей у времени и продлевающей за край земного существования память некоей индивидуальной персоны, уподобляя тем самым сию персону образам небожителей, которые созерцаются на иконах. Давно отмечено, что убедительность персонального сходства в портрете вообще существует как-то независимо, отдельно от живописного совершенства, во всяком случае, с ним не совпадает и к нему не сводится. Ранний русский портрет дает пронзительные примеры такого независимого существования, как правило, весьма скромного уровня живописной умелости и порой пугающей, действительно «магической» иллюзии жизненности индивидуального лица.

Само слово и понятие «живопись» для начала XVIII века является новинкой. Оно призвано обозначить некоторые не существовавшие доселе смыслы изобразительного действия. Первый смысл – написать «живо», то есть создать на плоскости подобие трехмерной фигуры, способное обмануть «живостью», обмануть до испуга, разрешающегося весельем обманувшегося. Разоблачение, точнее, обнаружение обмана входит в условия игры. Здесь живопись род фокуса, средство обмана, и не более. Натюрморты-«обманки», а также располагавшиеся в разных частях комнат нарисованные фигурки, обрезавшиеся по контуру и имитировавшие неподвижных животных, птиц и прислуживающую домашнюю челядь, составляли непрременную особенность интерьерных ансамблей XVIII столетия. Поскольку задача живописца в данном случае «учудить», живопись этого рода находит адекватный себе предмет в изображении всяческой «чуждоты» – природных редкостей, странных человеческих особей (великаны, карлики и тому подобное). Поэтому первым и естественным ее местом оказывается созданная по инициативе Петра I Кунсткамера, задуманная именно как музей редкостей. Здесь представляла не природа божественно-чуждая, а природа чуждая и подчас чудовищная. По отношению к средневековому иконописному письму этот аспект живописи выполнял немаловажную функцию: он переводил изображение из разряда серьезного священнодействия в разряд несерьезной забавы, праздного досужества. Но и в варианте кунсткамерной живописи ей предписывалась уже знакомая нам серьезность учебно-познавательного свойства.

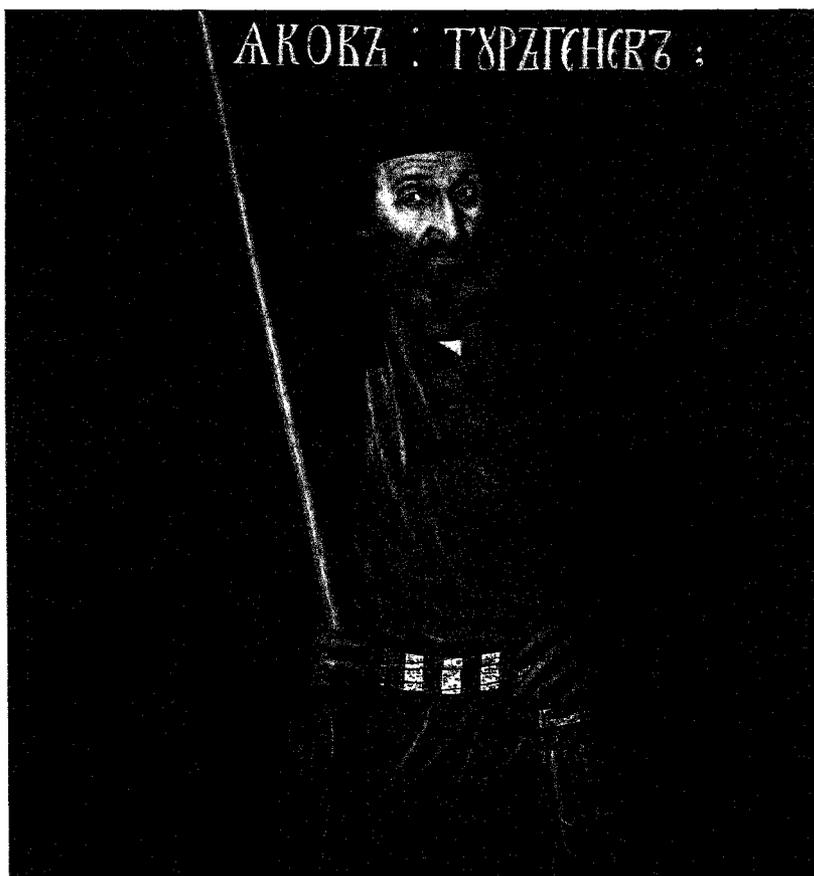
Другой смысл, связываемый с понятием «живопись», – то, что списано с живой модели, а не по образцу, преданию, иконописному подлинни-

ку, которому следовали при изображении святых на иконных досках. Здесь понятие «писать живо» совпадает с понятием «писать портретно». Дело в том, что при написании икон мастер был абсолютно убежден в портретной достоверности образа святого, завещанного преданием; образец, иконописный подлинник лишь документировал в его представлении эту портретность. А теперь он должен был перенести в условия икононого безвременья, где все предстоит вечности, портретность, удостоверенную не авторитетом предания, а снятую «с живства» – с позирующего, моргающего глазами существа, все «экспрессии» которого принадлежат текущему, изменяющемуся времени. То есть такому, где человек может вдруг оказаться непохожим на себя. Где сходство есть не что иное, как живая вибрация между сходством и несходством. Но это невозможно в свете и у «врат вечности». Эти два типа сходства можно уподобить образам души, уже взвешенной на весах вечности (икона), и образу души, еще взвешиваемой, колеблющейся на этих «весах». Итак, подобно тому как мы имеем дело с двумя родами живописности, мы должны различать два рода портретности, полярность которых имеет существенное отношение к становлению живописи и портрета, что, в свою очередь, сказывается на их художественном своеобразии.

Чтобы прояснить суть вопроса, требуется развеять чрезвычайно распостраненное словесно-терминологическое недоразумение. Когда произносится «портрет», то имеется в виду жанр среди других жанров станковой картины, каковыми являются историческая и мифологическая картина, пейзаж, интерьер. Одновременно с этим заведомо предполагается, что между портретом и прочими жанрами существует отношение взаимодополнительности, взаимообмена и взаимообогащения. Как раз ничего подобного в пору возникновения портретного изображения в русском искусстве не существовало, поскольку и тогда, и вообще на протяжении всего XVIII века отсутствовала жанровая система именно как система соподчиненных и соположенных, сотрудничающих в некоем кругообразном единстве художественных отраслей. Возникающий в русском искусстве «портрет», «парсуна» (искаженное – «персона»), списанный с «живства», зеркально соотносится и противостоит другому роду портретности, каковым в контексте средневекового обычая является иконный образ. В нем сходство понималось как независимое от условий места и времени, идентично содержанию, заключенному в выражении «образ и подобие божие». Именно на это метафизическое, абсолютное сходство, подобие которого явлено в иконном изображении, был ориентирован в России

живописный портрет в пору своего возникновения и еще долго после²¹. Замечательно, что знаменитое бритье бород, которое молва и традиция связывают с Петром и петровским временем²², воспринималось именно как посягательство на этот самый «образ и подобие», то есть как святотатство. Этому метафизическому сходству противостояло другое, которое существует «в живстве» – в текущем времени, где оно пробивается через несходство, как «тождество с собою в перемене»²³.

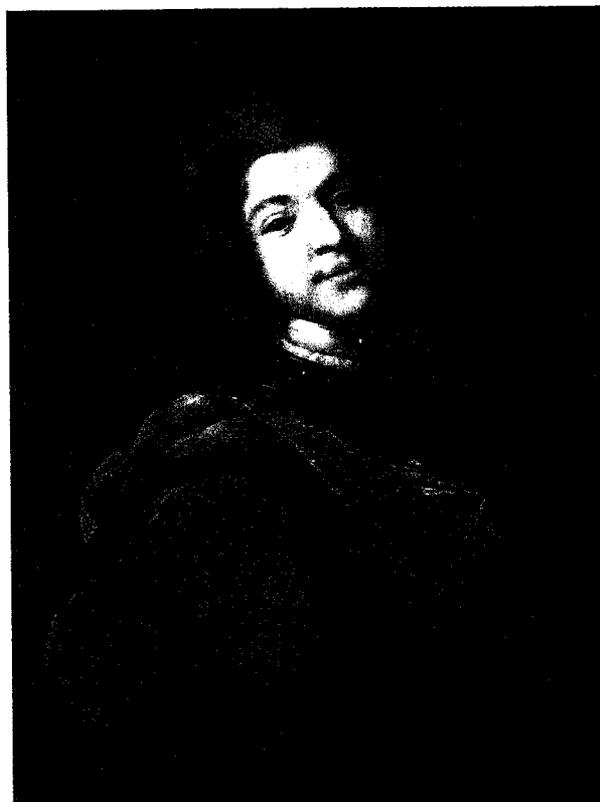
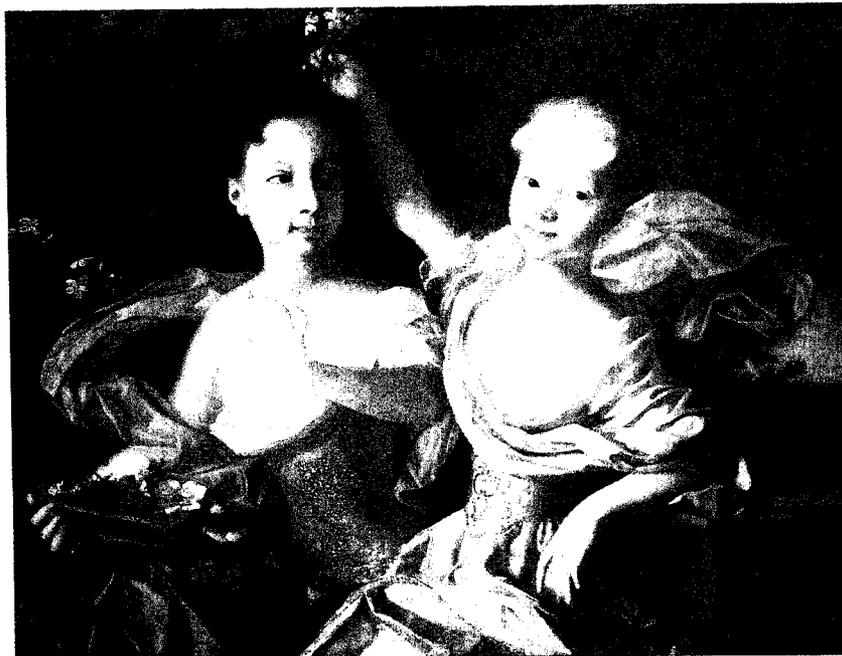
Поэтому, чтобы открылось поле портретного опыта в этом втором значении, в самом наблюдаемом «живстве» должно было произойти «освобождение лица». Ведь качество портретности, то индивидуально-особенное, уникально-интересное, что составляет вечно притягательную интригу портретного изображения (в ориентированном на опыт новоевропейском художественном сознании), имеет своим неизменным условием возможность свободного наблюдения за жизнью лица. Тогда как борода, усы, длинные волосы – все эти «заросли» играют ту же роль, что паранджа на женском лице. Они приводят многообразие лиц к типовым возрастным различиям: усатый – безусый, темный – седой. Классификационная «сетка», внутри которой осмысляется человеческий облик в рамках обычая сохранять растительность на лице, игнорирует качество человеческой особенности, индивидуальности. Долгим опытом должна быть воспитана чуткость к тонко дифференцированным моментам человеческого облика и поведения, которые выражаются в часто неустойчивых сочетаниях позы, жеста и мимики, а они обретаются за пределами опыта, актуального в средневековье. Не приверженность к иконе, иконному письму, а навык иконного *созерцания лица как лица*, иначе говоря, магический аспект в отношении ко всякому портретному изображению был в русском обиходе чрезвычайно стойким. Поэтому переживание самого феномена портретного изображения отмечено в русской традиции чертой «катастрофичности», указывающей на «потрясение основ». Отсюда, например, такая острота реакции на вдруг оголенное лицо, которая известна по историческим свидетельствам об отношении к «бригью бород» – с яростными выходками протестующих в адрес «царя-антихриста», посягающего на дедовы обычаи. Именно такая реакция связывалась с актами Петра, направленными на европеизацию и приобщение русских к гражданскому облику, куда входило и платье, и появление того, что называется модой, вкусом. Характер упомянутой «катастрофичности» удерживается в живописных произведениях: это «голые», словно каторжные, лица в портретной серии *Всеиутейшего и всеянейшего собора*, цетина и



похмельная «истома» в *Портрете Василкова* (начало XVIII века, ГРМ), обычно утрированный рисунок морщин, мимические «экспрессии», трактуемые как гримасы (*Портрет Якова Тургенева*, конец XVII – начало XVIII века, ГРМ), которые и не могли быть воспринимаемы иначе, поскольку еще отсутствует реакция на оттенки, игру настроений, и нет адекватных средств их живописного воплощения.

Специфическую проблему в этой связи представляли женские портреты. Если мужские лица были прежде спрятаны в зарослях бород и усов, то русские женщины, хотя и не знавшие паранджи, были спрятаны, заперты от света в тереме. Неоднократно отмечалось, что конец женского затворничества и выход женщины из терема «в свет» были одним из самых значительных переворотов в бытовом регламенте петровской России. Но

45



Луи Карвак. Портрет царевен Анны Петровны и Елизаветы Петровны. 1717
Холст, масло. 76 × 97. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Иван Никитин. Портрет барона Сергея Григорьевича Строганова. 1726
Холст, масло. 87 × 65. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

и до Петра появление на троне Софьи – женщины, заявившей претензию быть государыней-царицей и как бы напороочившей ряд будущих женских правлений в XVIII веке после Петра, было едва ли не самым знаменательным симптомом готовности Московского царства к самым радикальным переворотам. Можно поэтому утверждать, как то неоднократно и делалось, что Петр мобилизовал и привел в действие эту готовность, перевел ее из потенциального в актуальное состояние.

Но в портретировании женских персон эта нечувствительность ранней живописи к оттенкам сказалась главным образом в том, что сии персоны оказываются лишены того монополюжно женского качества, которое существует и может быть «схвачено» лишь в игре оттенков. Качество это – прелесть, грация. На эту «недостачу» живо реагируют иностранные мастера; Луи Каравак, видимо, в первом, выполненном по приезде в Россию *Портрете царевен Анны Петровны и Елизаветы Петровны* (1717, ГРМ), укладывая рисунок слегка портретных фигур в шаблонное танцевальное па, спешит привить им внешнюю грациозность, которая, правда, оборачивается жеманством. В своем роде замечательная попытка взять реванш за отсутствующий мотив в живописной партитуре русских портретов, в том числе и собственных, – исполненный Иваном Никитиным *Портрет барона Сергея Григорьевича Строганова* (1726, ГРМ). Юный барон (ему в портрете девятнадцать лет), будущий фаворит Елизаветы, показан таким Керубино, юнцом, усвоившим приемы женской грации в манере «строить томные глаза», – довольно типичная, особенно для XVIII века, ситуация, известная, разумеется, задолго до Бомарше. Но это именно «реванш», восполнение – исключение, подтверждающее правило.

Правило это состоит в следующем. То, что называется грацией, предполагает игру оттенков между сходством и несходством, возможность быть не только таким, но и иным. Игра обликом (в косметике, costume, прическе) – специально женская черта, но в ней лишь ярче и парадоксальнее выражена общечеловеческая норма: живая изменчивость живого, изменчивость обладающего свободой воли, свободой выбора, но смертного существа, погруженного в текущее время. А потому указанная «недостача» в женских портретных персонажах лишь заостряет внимание на некоторой общей, присущей раннему русскому «портрету» особенности, касающейся пределов понимания этой самой нормы. Если представить сонм лиц на ранних «портретах» как своего рода собрание, ассамблею, в них проступит нечто, похожее на человекоподобный бестиарий. Но и в самом деле, лицо, оказавшееся на том месте, где совсем недавно был лик, – это

ведь существо не совсем земное, но и не совсем небесное, оно, это лицо вместо лика, непременно будет казаться рожей с бесовской гримасой – бестией. Самое замечательное, пожалуй, в том, что персонажи этих портретов как бы осведомлены о подобной метаморфозе собственного образа уже в процессе написания портрета или даже до его начала. На них словно лежит печать обреченности этому знанию. Здесь вряд ли нужно удивляться: ведь Петр, например, наверняка знал легенды о себе как о царе-антихристе. Легче всего было бы эту чуждую изящества резкость, упрощенность, безоттеночность списать за счет примитивной неумелости. И все же это происходит не потому, что не хватает опыта и обучения, а потому, что слишком долго явление лица на месте лика переживается как катастрофическое, потрясающее событие, чудное и чудовищное чудо. Здесь тот пункт, где живопись как фокус для кунсткамеры, и портрет как раритетный «не совсем портрет» соприкасаются. На портрет, как и на строительные акции (о чем говорилось ранее), переносятся символические свойства, присущие контексту и комплексу религиозного искусства.

«Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренебрежительное известие» – так начинается гоголевский *Ревизор*, событие которого Гоголь позднее толковал в духе средневекового моралите как явление совести – предвестника небесного судьи – в «душевном граде» человека. Уже сравнительно недавно Андрей Синявский (Абрам Терц) писал (вполне по-гоголевски утрируя), что у Гоголя и после него благодаря его бессмертному творению «ревизор» по-русски звучит так же, как «же вузем» по-французски и «хенде хох» по-немецки²⁴. Собрание персон на раннепетровских портретах выглядит так, как если бы им было сообщено известие, что они из небожителей пожалованы в госслужащие, или, проще говоря, что они удостоены портретного увековечивания своей персоны не за подвиг спасения души, а, так сказать, «за заслуги перед отечеством». Сохраняя иератическую статику «небожителей», они преисполнены какого-то горестного недоумения невинно приговоренных к какой-то неведомой им славе. По мере того как сияние и благо этой земной славы становились в жизни и в портретной атрибутике более определенными, оттаивала, исчезала эта анестезирующая позу и мимику статика, соответственно живопись обретала подвижность – пространственную, фактурную и колористическую вибрацию.

Итак, портретная персона – двойник, заместитель икононого, вообще священного образа. Это представление в момент «материализации» портретной формы в русском культурном обиходе пришло «из жизни».

Но тогда же оно было, так сказать, закодировано в самой памяти портретного изображения, а потому дает о себе знать далеко за пределами породившей их жизненной обстановки, собственно, на протяжении всего XVIII века. И вовсе не только в длительных рецидивах «парсунного письма» в провинциальном портрете, но и у самых главных мастеров – Рокотова, Левицкого, Боровиковского, которых принято характеризовать как весьма «продвинутых» в сторону европейской живописной культурности и лоска.

Драматизация отношений духовного и физического в человеческом облике, этот растворенный в экзистенциальных факторах творчества дуализм связан с пафосом барокко – но не прямой причинно-следственной зависимостью, а на уровне совпадения, соударения, резонанса. Вынуждающая к оговоркам странность этой связи в русском искусстве в том, что она не имеет отношения к внутренним интенциям формообразования в послеренессансную эпоху, к норме стиля, но исключительно к феноменологии портретного изображения. Парадоксальность встречи с «духом барокко» чрезвычайно ярко выражена в феномене творчества Бартоломео Карло Растрелли – как в его концептуальной значительности, так и в его художественной одинокости. Именно извлеченный выдающимся художником из недр барокко свет мог столь выразительно и великолепно запечатлеть физиономию Петровской эпохи и самого Петра.

На фоне только и исключительно декоративно-оформительской пластики петровского времени Растрелли оставил совершенные образцы круглой скульптуры. Помимо кунсткамерной *Восковой персоны*, ему принадлежат бюст и конный монумент Петра I (1720–1724, отлит в 1745–1746). Везде, так же как и в гротескно-заостренной форме в более поздней скульптурной группе *Анна Иоанновна с арапчиком* (1741, ГРМ), изображенные персоны представлены не столько как люди, пусть и необычные, сколько как олицетворение природных стихий, принявших человекоподобный облик. Во всех монументах поразительно как бы впечатанное в самую плоть скульптурной формы ощущение тяжести. Оно нужно не само по себе, но чтобы, «отяжелив», укрупнить все оттенки и достигнуть зрительного впечатления колоссального «пространствоизмещения»: пространственная среда вокруг фигур словно материализуется и раздвигается, как раздвигает воду тяжелый корабль. В бронзовом *Портрете Петра I* (1723–1729) тяжелые драпировки на латах, словно взбуряженные и просквоженные ветром, образуют силуэт, внушающий представление о некоей грандиозной пейзажной картине, в центре которой Петр – как полководец, озирающий поле сражения. Но в сильно выдаю-



Бартоломео Карло Растрелли. Анна Иоанновна с аранчонком. 1741
Бронза. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

щихся из орбит глаз и судорожном изгибе рта сказалось и другое – то, о чем свидетельствовали современники: «На душу Петру Алексеевичу по временам находила такая черная туча, что он запирался и никого не допускал к себе»²⁵. «Смотрит тучею» – это старое выражение как нельзя лучше определяет состояние, отраженное скульптором на лице бронзового Петра.

Если и в самом деле «художественное творчество Петровской эпохи представляет своего рода сгусток потенций последующих этапов XVIII столетия, а в общепринципальном плане – всего отечественного искусства Нового времени»²⁶, то по крайней мере еще два общих момента достойны быть отмеченными. Первое. Какой специфический интерес, помимо любопытства ко всяким казусам, может представлять новоявленный русский портрет петровского времени на фоне и ввиду богатейшего наследства в области именно портретного искусства, которое, помимо прочих областей, оставил европейский XVII век с его многообразными и тонко разработанными вариантами портретности? Что такое совокупный художественный интеллект, именуемый «русский художник», коему предназначено, и к тому же приказано, создать «небывальщину», каковой для него является портрет, перед лицом «взрослого» – сложного и рафинированного европейского опыта?

Он одновременно и обычный новичок, начинающий, и ученик-переросток, пропитанный парами крепко отстоянного средневековья. В первой роли он – типичный надоедливый «почемучка». Во второй – почемучка, озадаченный и озадачивающий антропософскими вопросами, не устающий заново вопрошать, что есть человек, из чего он, собственно, состоит. Что делает его личностью с душой, инициативой, возможностью неожиданного поступка, например? Тем самым загадка и проблема портретной живописи всякий раз снова и снова возводится к загадке и проблеме человека. Почему физическая смесь краски с тряпкой, обрамленная деревяшкой, называемая картиной, имеет метафизическое значение? И не то же ли самое – «Я телом в прахе истлеваю, Умом громам повелеваю...»²⁷? И не явлены ли оба эти вопроса разом в феномене живописного портрета? Первое слово, которое пролепетал будущий поэт Гаврила Державин, было слово «бог». Осмелившись выразиться фигурально, можно сказать, что русский портретист есть такой вот увидевший себя в учениках живописной школы младенец со словом «бог» на устах, достигший возраста «почемучки». Эта коллизия имеет непреходящий интерес, поскольку затрагивает первичные инстинкты и стимулы изобразительной деятельности вообще и портрета в особенности.

Следующее, о чем нужно сказать, – непонятная сравнительно с европейской нормой бедность художественного наследия живописцев петровского времени, имеющих в масштабе русской школы значение и репутацию первостатейных фигур. Например, Иван Никитин принадлежит к первым петровским «пенсионерам» и, по-видимому, был особенно привечаем Петром. Он писал портреты Петра, его семейства и его ближайшего окружения. Художник прожил вполне нормальную по длительности жизнь. Между тем сравнительно с количеством произведений, оставшихся от Никитина (как и от другого петровского пенсионера Андрея Матвеева), наследие знаменитостей европейской живописи, которые занимались портретом, как-то: Рембрандт, Рубенс или Веласкес, бывший, кстати, подобно Никитину, на положении придворного портретиста, кажется колоссальным, принадлежащим иной системе мер. Это обстоятельство не может не удивлять.

Диспропорция столь велика, что ссылки, например, на неизбежность утрат, которые приносит время при примерном равенстве отдаляющей дистанции, приобретают дополнительный характеристический смысл, заставляя подозревать русскую историю в каком-то не просто варварском небрежении, а в одержимости особым духом истребления, специализирующимся на художественных созданиях. Но здравый смысл подсказывает возможность другого объяснения в существовании другой диспропорции. О ней уже говорилось в иной связи. Живописец, подобно любому другому мастеру-ремесленнику, рассматривался как обязанный уметь обслуживать весь репертуар изобразительных и смежных отраслей. Так, Матвеев по возвращении в Петербург из-за границы в 1727 году, уже после смерти Петра I, принят был в Канцелярию от строений и, получив в 1731 году звание мастера, руководил «живописной командой» с большой группой учеников. В этом качестве он принимает участие в различных живописных работах по созданию икон для церквей, украшению строящихся дворцов, даже расписывает кареты, сочиняет композиции для других художников живописной команды. Один из его знаменитых позже учеников Алексей Антропов в той же Канцелярии участвовал в декоративных росписях императорских дворцов, в оформлении при вступлении на престол Екатерины II коронационных торжеств в Москве, работал над росписями Андреевского собора в Киеве.

Несколько иначе обстояло дело с Никитиным. Востребованный в 1720 году Петром из Флоренции в Петербург, он получил статус придворного художника. Но по смерти Петра, оставаясь в придворном штате, почти не



имел работы. В 1732 году по тайному доносу арестован в Петербурге за хранение тетради с пасквилом на Феофана Прокоповича, в 1737 году по приговору был бит плетьюми и сослан в Тобольск «на вечное житье за караулом». Согласно архивным источникам, помилованный с воцарением Елизаветы Петровны Никитин в начале 1742 года еще находился в Тобольске. Дальнейшая его судьба неизвестна.

Помимо того что искусство не выделено из комплекса других занятий, а отдельные жанровые специализации, например на портретной живописи, не выделены внутри самого искусства, это еще говорит о том, что нет свободного художественного рынка. Художник европейского склада

в России патронирuется исключительно узким кругом придворных и самим императором. Он зависим от заказа, который поступает весьма нерегулярно; в лучшем случае он – на государственной службе, где его специфические дарования в определенной области востребуются время от времени, а повседневно ему вменены в обязанность самые неожиданные занятия неопределенно широкого профиля. Как эта ситуация отражается на самом характере и строе произведений? Коль скоро заказы на собственно «художественную» вещь редки и обычно спровоцированы каким-либо «особым случаем», они имеют некую цель, программу. Это сообщает каждому портретному произведению концептуальный характер. Таковыми являются по существу все известные портреты Никитина. Кульминация этого «концептуализма» – *Петр I на смертном ложе* (1725, ГРМ). Помимо вызывающей экстраординарности мотива, сама живописная драматургия «портрета» с противоборством мерцающе-теплого и снежно-иссиня-холодного – еще как будто тлеющей жизни с наступающей смертью, имеет характер откровенно экспериментальной «колористической химии».

В силу отмеченного «концептуализма» каждое художественное высказывание как бы точно, дискретно, однократно; здесь трудно, если вообще возможно, помыслить произведение, рождающееся в порядке свободного развития и вариации какого-либо интересного самому художнику мотива, живописного открытия и тому подобного. А это значит, невозможно представить *лишь эволюции*. Но в таких условиях не может сложиться и действовать постоянный механизм трансляции художественного опыта, не может оформиться то, что называется художественной традицией. Выделим два произведения, которые, являясь исключительно перспективными творческими концепциями, остались индивидуальными художественными откровениями, не получившими поддержки и отклика в близлежащем художественном ландшафте.

*Портрет царевны Натальи Алексеевны*²⁸, любимой сестры Петра I, был написан Никитиным еще до поездки за границу. При явной несмелости кисти, невинности анатомического рисунка поражает чрезвычайно умная композиционная режиссура в «раскладывании» объема на плоскости. Пересечение обозначенной тенью линии носа с бровью образует прямой угол, зеркально опрокинутый и повторенный в увеличенном виде в вырезе платья. Тем самым резко и смело подчеркнута асимметрия лица и акцентирована высоко взлетевшая бровь, которая, будучи точно параллельна линии рта, фиксирует внимание на чуть затененном «опущенном» уголке плотно сомкнутых губ. Лицо оказывается одновременно и замкну-



тым, и реагирующим на присутствие зрителя удивленным с некоторым оттенком недовольства. А такое выражение свойственно тому, кому постороннее присутствие докучно и кто желал бы остаться в одиночестве. Вот эта нота одиночества, пожалуй, самое пронзительное и невероятное в этом портрете. Ведь она предполагает доверительность чисто человеческих, сочувственно-дружественных отношений, устранение дистанции, разделяющей художника из низкого сословия и царственную особу, которая позволяет рассматривать себя с сострадательно-сочувственной внимательностью. Такой характер диалога изображенной модели со зрителем свойствен интимному портрету, который как тип изображения появится лишь полвека спустя.

В том же «психологическом ключе», но на более высоком уровне мастерства исполнен заставляющий вспомнить Рембрандта *Портрет Петра I* (в круге; начало 1720-х, ГРМ), приписываемый Никитину²⁹.

Самое замечательное из дошедших до нас произведений Андрея Матвеева – *Автопортрет с женой* (1729?, ГРМ). Помимо того что это первый автопортрет в русской живописи, это уникальный образец двойного, в данном случае – обручального портрета. Изящная и остроумная композиционная режиссура превращает изображение в картину, тема которой – гордость супружеским счастьем, со столь узнаваемо-характерной эгоистической жадностью оповестить об этом весь свет, чтобы сделать его соучастником собственной радости. Персонажи портрета как будто проплывают

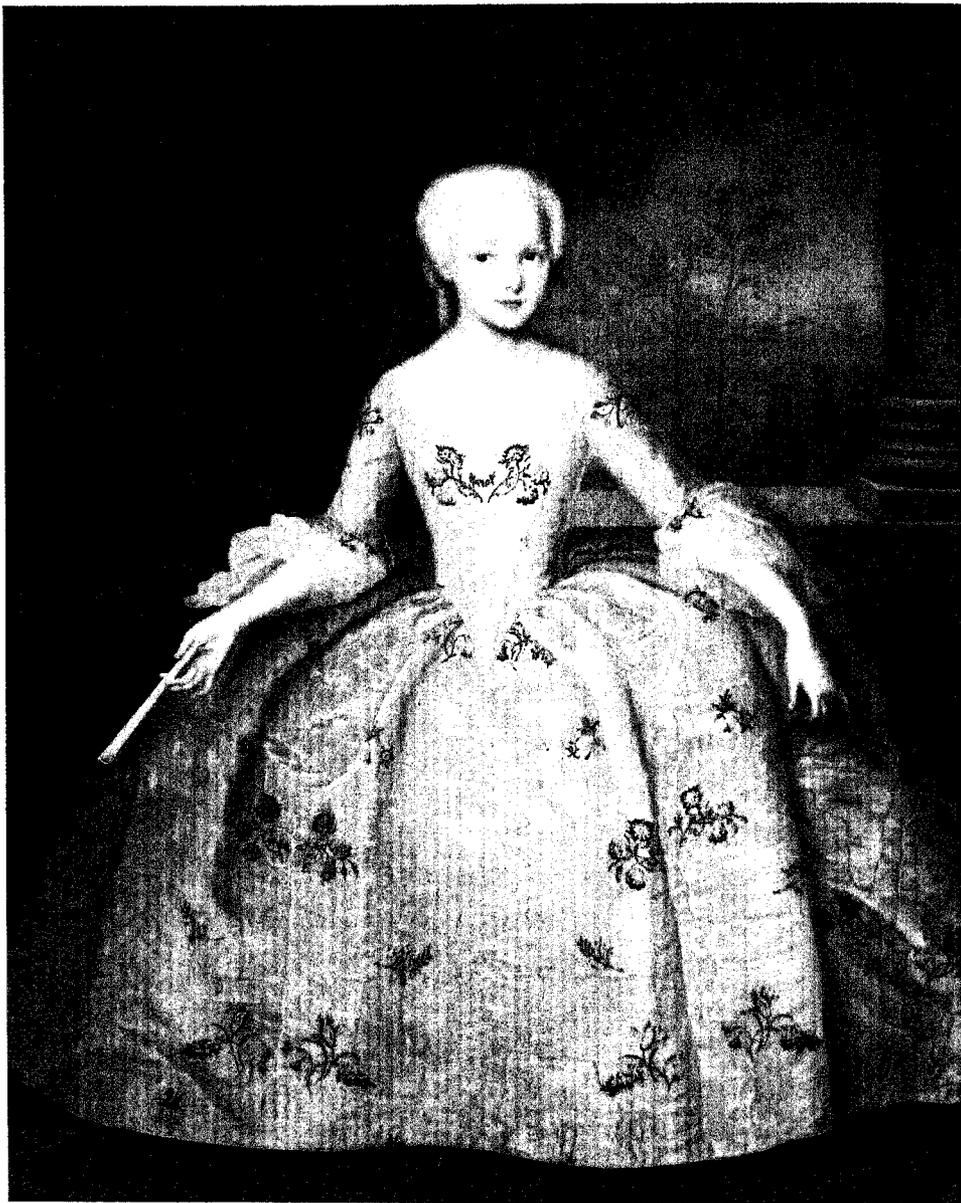
перед зрителем в церемонном танце, где кавалер выдвигает вперед себя даму и ревниво следит за произведенным эффектом. Мастерски обыграны жесты и грациозные движения рук. Эта серия легчайших нежных прикосновений: ладони к ладони, пальцев к плечу, пальцев к кружевам, – удивительно соотносится с характером живописной манеры. Картина написана теми же легкими прикосновениями кисти к холсту, создающими мягкую, словно разогретую теплом свечей, среду с как бы «тающими» контурами, предвосхищая живописные приемы Федора Рокотова.

Для русского художника, да и большинства заказчиков, картинная портретность европейского образца, долго оставаясь новинкой, обладала, как говорилось, некоторой тревожащей остротой, драматизмом перво-вопросов к сочетанию в человеческом естестве духовного и физического. Свойство это присутствует в произведениях русских мастеров на бессознательном уровне. Его довольно трудно предъявить в виде «вещественных доказательств». Для иностранных художников, приглашаемых на время, часто подолгу живущих, иногда остающихся в России, таких вопросов, именно как вопросов, заостряющихся в изобразительную проблему, просто не существует – они работают в русле портретного жанра определенной школы, стиля, направления и развивают чисто художественные моменты этого жанра.

В этой связи существенно, что в петровское время появился совершенно неизвестный до того движущий фактор стиле- и формообразования. Фактор этот – мода. Важные структурные модификации в культурной сфере первоначально возникают как веяние моды, нового вкуса. Характерная для новоевропейской фазы русского искусства ориентация на «готовый» художественный опыт сказалась в этой сфере весьма решительным образом. Поскольку нечто можно получить в готовом виде на стороне, нет необходимости заводить собственное производство этих вещей. Роль образчиков «модного вкуса» выполняли преимущественно произведения иностранных художников. Но как раз благодаря заполнению «дефицитных» с этой точки зрения мест общая картина и общий ход художественного процесса постепенно становятся более ровными и плавными. В 1740-е годы немец Георг Христоф Гроот, десятилетием спустя итальянец Пьетро Ротари предложат разные, каждый в своем роде совершенный, варианты рококо. Гроот – утонченный колорист и «костюмер», с оттенком чуть гротескового юмора (*Конный портрет Елизаветы Петровны с аранчонком*, 1743, ГТГ; *Портрет Елизаветы Петровны в черном маскарадном домино, с маской в руке*, 1748, ГТГ и другие); Ротари –

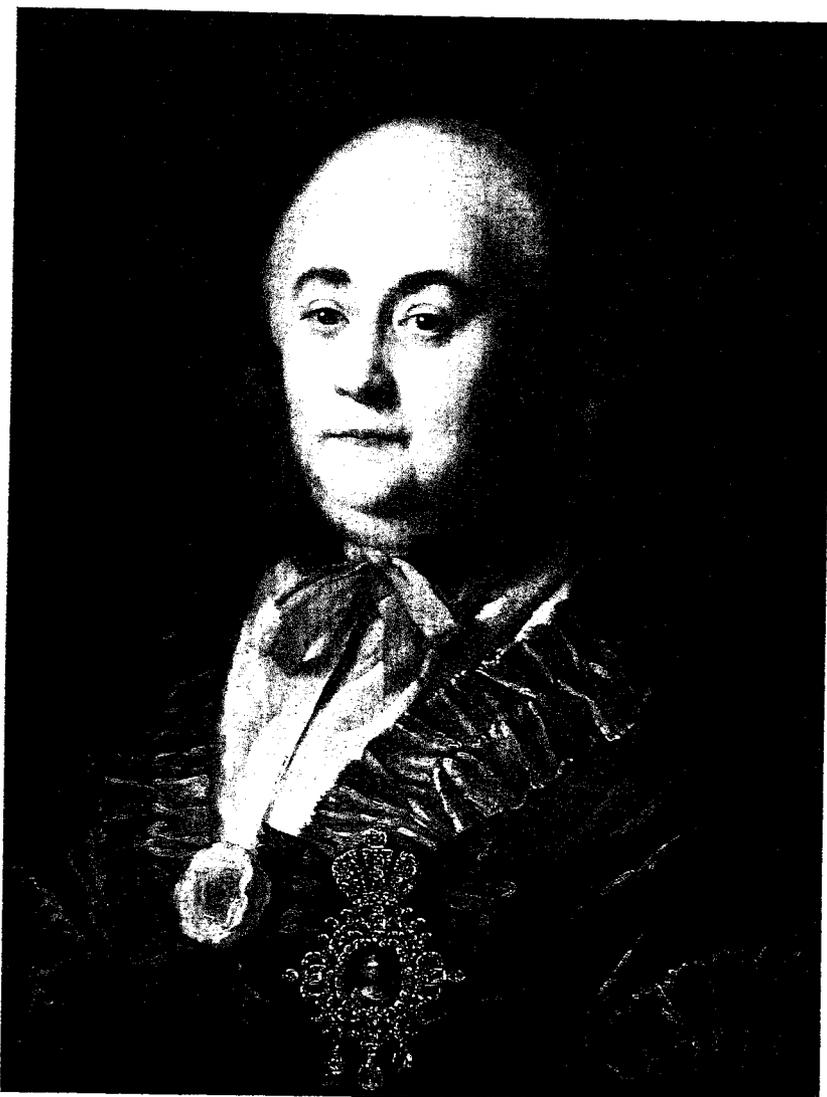


Георг Христоф Гроот. Конный портрет Елизаветы Петровны с арапчонком. 1743
Холст, масло. 85 × 68,3
Государственная Третьяковская галерея, Москва



изощренный «композитор» малоформатных изображений, великолепный мастер тонального колорита и фарфорово-глянцевой фактуры. Он использует модную в середине века «шпалерную» развеску как своего рода «кинематографическую раскадровку» различных душевных движений, олицетворяемых псевдопортретными полуфигурами и головками миловидных юных существ прекрасного пола. Картины Ротари в петергофском Кабинете мод и граций суть мозаика дискретных фрагментов некоторых психологических спектаклей со своей интригой. Главный эффект мозаики – мерца-

Иван Вишняков. Портрет Сарры-Элеоноры Фермор. Около 1750
Холст, масло. 138 × 114,5
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



ние, переливчатость. Смысл «головок» Ротари как раз и заключен в подобном же эффекте целого: рационалистическая мозаичная «раскадровка» интегрируется в представление об иррациональной, стихийной «переливчатости», пульсации эмоциональной субстанции, психеи, существующей независимо от конкретных образов. Она, эта субстанция, лишь рассыпана в физиономических гримасах, подобно тому как язык «рассыпан» в буквах, но к ним не сводится. Ансамбль петергофского кабинета с «головками» Ротари замечателен тем, что являет собой художественное подобие рационалистической техники анализа страстей, столь разработанной в «век Просвещения». Между названными фигурами – целый ряд вариантов рококо, в середине которого можно поставить Ивана Вишня-

59

Алексей Антропов. Портрет статс-дамы Анастасии Михайловны Измайловой. 1759
Холст, масло. 57,2 × 44,8
Государственная Третьяковская галерея, Москва

кова с его шедевром не стилиа, но вообще «рокайльной эстетики», – *Портретом Сарры Фермор* (1749, ГРМ).

Известная и многократно отмечавшаяся в разных оценочных категориях «легкомысленность» рококо была художественной задачей стиля, можно сказать, его освободительной миссией. А именно, все величественное, державно-властительное, а потому способное устрашать освобождалось от этой своей способности, лишалось серьезности, пафоса. Кукольность типажа, пристрастие к детскому портрету, неожиданные типологические пересечения, например парадного императорского и костюмированного портрета, – все это черты принципиальной антипатетичности, в которой заявляет о себе дух скептицизма, свойственный «веку Разума», как стали позже называть XVIII век, имея в виду эпоху Просвещения. Один из оригинальнейших русских художников Алексей Антропов на этом фоне воспринимается как запоздалый «птенец гнезда Петрова». Ученик рокайльных мастеров, среди которых Вишняков и Ротари, Антропов как будто озабочен утратой прежней деловитости, серьезности, «важности», но возвращается он к ней типичным для рококо методом «странных сближений». Портретное «живство» он рассматривает через эстетику живописной «обманки» со свойственным ей чисто технологическим, предметно-вещественным отношением к средствам изобразительной иллюзии. В них жива память парсуны и узорочья XVII века. Если рококо культивирует оттеночные цвета, то в противовес этому у Антропова – цветонасыщенность, в которой сохраняется понимание цвета как декоративной раскраски поверхностей, будь то иконная доска, стена или расписная игрушка. Живописная задача видится в достижении осязаемости круглящегося объема: замечательно, например, как Антропов пишет глаза, – почти натюрмортно передавая круглоту глазного яблока, блеск и влажность века. Роккайльная «кукольность» получает неожиданный оборот: его персонажи начинают напоминать ярко раскрашенные глиняные, вроде вятской игрушки, или деревянные портретные скульптуры, воспроизведенные живописным способом. Специфической для рококо игре в изящно-хрупкое, в портрете сказавшееся в особенном внимании к облику детской модели, у Антропова противостоит выразительность старческих лиц (*Портрет статс-дамы Анастасии Михайловны Измайловой*, 1759; *Портрет Анны Васильевны Бутурлиной*, 1763, оба – ГТГ). Отмечавшаяся ранее «неграциозность» портретных персонажей петровского времени оборачивается чуть утрированной угловатостью, которая в *Портрете Петра III* (1762, ГТГ) приобретает гротескно-марионеточный характер. Это поррази-

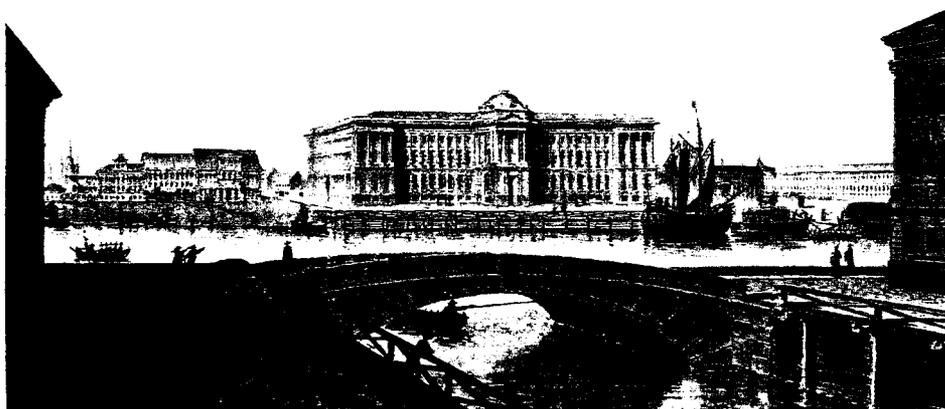


тельный поздний рецидив «кунсткамерной поэтики», где человеческая особь рассматривается как разновидность бескрылых и бесхвостых в коллекции существ божественного заповедника или кунсткамеры, именуемой божьим миром.

II. ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Искусство следующей половины XVIII века принято характеризовать как первый расцвет художеств в России. В преддверии этого периода сосредоточен ряд событий, существенно повлиявших на общекультурную атмосферу. В начале 1755 года был обнародован указ об основании Московского университета. Хотя деятельность и особенно состав университетской общины в первые десятилетия его существования, по умозаключению историков³⁰, были весьма плачевны, это был один из первых актов, заново утверждавших высочайшую волю к просвещению – призыв, которому суждено было значительное будущее. Событие совершенно другого плана – изданный в 1762 году при Петре III знаменитый закон о вольности дворянства, освобождавший дворянина от обязательной со времен Петра I государственной службы. При явной несправедливости акта, сохранявшего за одним сословием все права, освобождая от всех обязанностей, в культурном отношении он имел немаловажное последствие: вдруг увеличившееся «досужество» или попросту объем праздности увеличил объем культурных потребностей и создал целую сферу приложения благоустроительных, а вместе с ними и художественных усилий. Этой сферой была усадебная жизнь, садово-парковое искусство в варианте входившего именно тогда в моду естественного, английского парка с соответствующей типологией архитектурных жанров и форм.

Наконец, главным и najważнейшим событием было основание в 1757 году петербургской Академии художеств. Оно совпадало с началом становления классицизма, а деятельность Академии оформила художественную концепцию классицизма на уровне педагогической доктрины. Официально числившаяся при Московском университете, Академия первоначально возглавлялась куратором университета графом Иваном Ивановичем Шуваловым. Среди шуваловских «рекрутов», составивших первые выпуски Академии, оказались такие выдающиеся творческие личности, как архитекторы Василий Баженов и Иван Старов, скульптор Федот Шубин, портретист Федор Рокотов, а также Антон Лосенко, впоследствии первый профессор по части исторической живописи. В 1764 году Екатерина II «переоткрыла» Академию, даровав ей устав и так называемую *Привилегию*. Шувалов был уволен и отправлен в почетную ссылку за границу, а на его место назначен Иван Бецкой, замысливший из академических воспитанников «образовать новую породу людей». При Академии было основано Воспитательное училище,



где будущие ученики под надзором гувернеров должны были явить плоды педагогического искусства в духе французского Просвещения. Замечательно в этой связи, что во внутреннем круглом дворе здания Академии художеств наряду с тремя порталами, над которыми начертаны имена трех знатнейших художеств – Архитектуры, Скульптуры, Живописи, помещен четвертый под титулом Воспитание. Воспитание, следовательно, причислялось к разряду искусств, а воспитатель-наставник на свой лад оказывался художником, и даже художником «в высшем смысле». Таким образом на уровне архитектурной аллегории освидетельствован едва ли не главнейший пункт в эстетическом веровании просветительского классицизма. А именно, подчиненность всего состава художественной деятельности воспитательным целям, включая сюжетные предпочтения и выбор образцов для подражания. Эти образцы перво-наперво обретались в классических памятниках Греции и Рима и далее в искусстве последующих веков, причастном этой традиции.

Архитектура

С 1764 года здание Академии художеств строилось по проекту Александра Кокоринова и француза Жан-Батиста Валлен-Деламота – руководителя архитектурного класса Академии. Здание это – замечательный памятник раннего классицизма. И не столько в своей объемно-фасадной композиции, сколько в форме плана: каре, внутрь которого вписан круглый двор, а в угловые части – еще четыре квадратных двора. Окнами архитектурной каймы с внешней стороны и со стороны внутренних дворов

освещаются художественные студии. План, таким образом, идеально отвечает назначению здания, где главным функциональным элементом являются мастерские, которые должны быть хорошо освещены. Главным же символическим мотивом композиции является центральный двор. Удаленный от городского шума, он оказывается средоточием священной тишины, располагающей к вдохновенной созерцательной задумчивости. В нем реализована метафора, заключенная в слове «мироздание»: этим словом язык свидетельствует, что человеку не дано представлять целое Вселенной иначе, чем в образе здания, архитектурного произведения. Стало быть, в зрелище Природы запечатлено некое изначальное единство естественного и оформленного; оно-то и воспроизведено в циркульном дворе Академии, имеющем вид гигантской ротонды, перекрытой куполом реального неба. Это как бы храм искусств, возведенный к своему первообразу – храму Природы. Идея гармонии природы и искусства, естества и формы, чувства и разума – а путь к таковой гармонии в человеческом сообществе и есть Воспитание – составляет, как говорилось, эстетическое кредо классицизма.

Колокольня Ухтомского, Зимний дворец Растрелли достраивались в царствование Екатерины II. Начало екатерининского века совпадает с первыми веяниями классического вкуса. Переходный вариант эволюции от рококо к классицизму представляет творчество итальянца Антонио Ринальди. Постройки в Ораниенбауме – резиденции малого, великокняжеского, двора (Дворец Петра III, Китайский дворец, павильон Кательной горки, 1756–1774) и петербургский Мраморный дворец (1768–1785) олицетворяют полюсы этой эволюции.

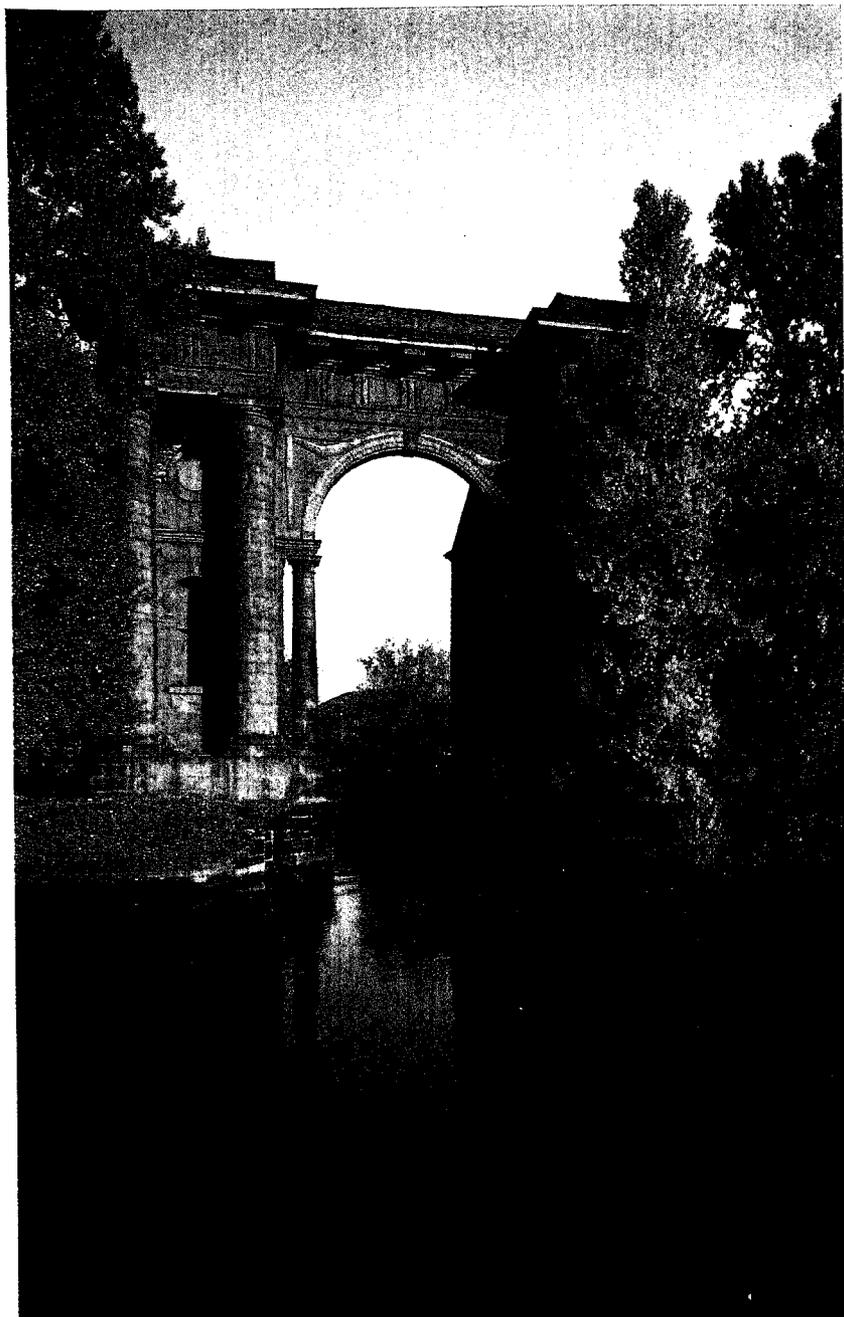
Ранний классицизм начинается с отказа от гипербол, культа стихийных сил, патетики барокко. Ослабляются пластические светотеневые контрасты: культивируется плоская разделка стен (пилястры вместо колонн), ценится сочетание простых геометрических фигур, силуэтная линейность. Этими свойствами объединяются такие разные в жанровом отношении сооружения, как решетка Летнего сада (1773–1786) и Чесменская церковь (1777–1780), автором которых был архитектор Юрий Фельтен.

Все асимметрично-стихийное приводится к равновесию и ему указываются строгие границы. Нева одевается гранитными набережными, многочисленные петербургские каналы обрамляются решетками, получает свою знаменитую ограду разросшийся с петровских времен зеленый массив Летнего сада. От Зимнего дворца со стороны Невы протягивается ряд зданий, образующих, вплоть до Летнего сада, единый фронт пропорцио-



нально срифмованных фасадов, начало которому положено зданием Малого Эрмитажа (1764–1767), выстроенным по проекту Валлен-Деламота.

Валлен-Деламоту, помимо прочего, принадлежит еще один замечательный памятник раннего классицизма – монументальная арка так называемой Новой Голландии (1765–1780-е) – складов корабельного леса, спроектированных в предшествующую эпоху. Массивная арка величественно возвышается, но одновременно и висит над водой, отражаясь в зеркале канала, предназначенного для сплава корабельного леса; она принадлежит утилитарному сооружению, будучи полностью отрешенной от утилитарной функции. Она не оштукатурена: кирпич в сочетании с белым камнем (светлый известняк и темный гранит) делает ее принадлежащей не столько текущему времени, сколько некоей первозданной и уже как бы руинированной древности. Вписанная в протяженный периметр стены, она в то же время воспринимается как самостоятельное сооружение, представляя вид, образ триумфальной арки, поскольку не является ею по существу, что акцентировано ее расположением в уединенном месте городской застройки, совсем не предполагающем никаких триумфально-праздничных сборищ и передвижений. Эта дистанция удаления от



Жан-Батист Валлен-Деламот при участии Саввы Чевакинского.
Арка Новой Голландии в Петербурге. 1765–1780

многолюдства, где царит суета текущего дня, метафоризирует дистанцию временного удаления от действительной исторической классики, которая тем самым отодвигается в область воспоминаний, откуда она, классика, вызывается и материализуется силой воображения. Итак, это – поднятая из недр культурной памяти или стилизованная классика, «знающая» об этой своей интеллектуальной, созерцательно-зрелищной природе. Здесь также предложено сочетание классики и «готики» – сочетание, которое будет характерной особенностью классицистической стадии русской архитектуры: эстетика материала – кирпич и камень – чрезвычайно характерна для древней, или «готической», по представлениям XVIII века, архитектуры века предшествующего.

Так называемая псевдоготика – нередкий атрибут пейзажного парка, вошедшего в моду именно в эпоху классицизма (после французского регулярного, сопровождавшего в России архитектуру барокко). Понятием готического вкуса объединялись тогда стилизации в любых формах неклассического типа, будь то готика, романика или, скажем, мавританский стиль. В России к этому присоединялись реминисценции собственной средневековой архитектуры, причем исключительно предшествующего XVII столетия. Особенностью русской ситуации в псевдоготике является несвойственная другим странам хронологическая близость классицизма и средневековья. Отсутствие достаточной исторической дистанции делает «готику» на русской почве прямым продолжением близкой традиции, еще не успевшей умереть в забвении. Особенно ощутимо это, конечно, в Москве и провинции. Московский вариант «готики» отличает от петербургского большая пластичность, изобретательность, особенно в узорах белокаменных деталей. В московской «готике» утрачивает смысл позднее присошедшая к этому термину приставка «псевдо»: определяемая этим понятием архитектура выступает как вполне самостоятельная и равноправная с классицизмом стилистическая ветвь. Это выразилось, в частности, в употреблении этой стилистики для монументальных культовых и дворцовых сооружений. Например, собор в Можайске под Москвой (1779–1812) или Петровский подъездной дворец Матвея Казакова (1775–1782).

Уникальным ансамблем, полностью выполненным в «готических» формах, является подмосковное Царицыно (1784–1785) – усадьба Екатерины II, спроектированная (но не достроенная до конца) Василием Баженовым. Были выстроены мосты, дворцовый комплекс с примыкающими к нему Фигурными и Хлебными воротами, Оперный дом и другие

павильоны. Дворец не понравился Екатерине и был полностью перестроен Казаковым.

Неудачей окончился и предшествующий замысел Баженова – грандиозный Проект перепланировки Московского Кремля (1767–1773). От проекта остались планы и деревянная модель Большого Кремлевского дворца (1773). Вся эпопея кремлевской перестройки была самым значительным после основания Санкт-Петербурга актом архитектурного символизма. Заказ на новое кремлевское строение со стороны Екатерины II связан был с идеей *Уложения*, законодательного свода, к составлению которого предназначена была выборная комиссия (что-то вроде Учредительного собрания), с последующим обсуждением его статей в Сенате. Работа комиссии должна была знаменовать начало правового режима на территориях Великия, Малыя, Белья и прочая... По замыслу Екатерины II, сему великому событию надлежало свершиться не в Петербурге, а в Москве – сердце России. В самой же идее *Уложения* воскрешался образ и дух римского права, и для увековечивания памяти этого торжества более всего подобрали римские декорации, которые именно в Московском Кремле глубокоумудро сочетались с самобытно-туземной идеей и образом Москвы – Третьего Рима. Это был род «величавых украшений», к коим был особенно предрасположен «век формулярных чувств и символического мышления», как определил российский «век Просвещения» Ключевский³¹.

Баженову не удавались «формулярные чувства», но он был в своем роде гением «символического мышления». Он словно бы знал, что вся затея кремлевской перестройки со стороны «мудреца на троне», какой видели Екатерину состоявшие с ней в переписке мэтры французского Просвещения, – это всеевропейский спектакль, темой которого является миф российской государственности. В таком символично-мифологическом пространстве строительная стратегема Баженова предстает как первый опыт претворения в наглядный образ идеи «Москва – Третий Рим» путем «романизации» планировочной структуры и всей архитектурной панорамы Кремля. Но под сенью щедро авансированного державного покровительства в баженовских архитектурных письменах сквозь черты Рима имперского проступали «образы его гражданской мощи», то есть черты Рима республиканского. Дворец превращался внутри Кремля в архитектурную раму форума, соединенного перспективами с целым ансамблем площадей. Идею имперскую грозила затмить идея республиканская. Кроме того, нетрудно было понять, что Москва становилась обладательницей



грандиозного классического ансамбля, подобного которому тогда не существовало в столичном и изначально предрасположенном к классическому планировочному «регулярству» Петербурге. Этого было достаточно, чтобы новое кремлевское строительство было в конце концов свернуто – поводы не имеют существенного значения. Ансамбли такого масштаба и такой символической, концептуальной значительности появятся в Петербурге лишь в начале XIX века – в раннем ампире и у Карла Росси. Лишь там и тогда идеи Баженова найдут отклик и воплощение.

Своеобразной реакцией на эту неудачу и памятью о ней стало здание, выросшее на холме прямо напротив Кремля и обращенное фасадом в Замоскворечье – туда, куда должен был смотреть Большой Кремлевский

дворец. Здание это – знаменитый по своей исторической судьбе и заметности в архитектурном ландшафте города Пашков дом (1784–1788). Дом был частным владением перекупщика земельных участков, капитан-поручика Павла Пашкова. «Замок», как называли первые зрители Пашков дом, соединяет черты палладианской виллы и французского отеля. Его архитектурная обработка близка стилистике баженовского Кремлевского дворца, как ее можно вообразить по упомянутой деревянной модели. Но вблизи и ввиду непоколебленной мощи кремлевских стен, башен и соборов в облике Пашкова дома демонстративно подчеркнута качество, уже не свойственное стилистике классицизма восьмидесятых годов, когда дом строился, а именно качество изящества и хрупкости – в тонкости графической проработки силуэта и слабом, нежном рельефе декоративной оболочки здания, чуждающегося всего массивного³². В результате здание не стоит и не возвышается, а возносится и «расправляет крылья» на вершине холма, имея своей противоположностью крепостную массивность Кремля, испытавшего во время работы «Уложенной комиссии» и потом баженовских опытов перестройки своего рода «нашествие» Петербурга на Москву. В архитектуре Пашкова дома, кто бы ни был его автором³³, сложена архитектурная песнь освобождения от обаяния римских образов имперской и гражданской мощи – дворца и форума, равно как от олицетворяемой самим Кремлем тройной мощи исторических преданий, земной власти и церковного авторитета. После перемещения столицы в Петербург Москва оказалась преимущественно городом частной жизни. Это был город людей-особняков и домов-особняков. В единственной по своей эффектности и красноречивости градостроительной мизансцене, созданной Пашковым домом, вознесена и возвеличена сама идея частного, независимого существования, создан своего рода символ московской «особняковости».

Другой, не менее замечательной реакцией на событие кремлевской перестройки является здание Сената (1776–1787) в Кремле, выстроенное Матвеем Казаковым. Первый помощник Баженова в делах кремлевского строения, Казаков проектировал свое здание сразу по следам краха баженовской «заfei». Естественно, он должен был учесть ее печальный опыт, тем более что программа здания была связана с той же идеей возвеличения «духа законов», имевших всемирно-исторический прецедент в римском Гражданском кодексе, что предполагало рифмовку форм нового кремлевского сооружения с римскими образами. Хрестоматийной эмблемой римской классики является купольная ротонда. Она-то и ста-

новится в буквальном смысле сердцевиной, ядром архитектурной композиции казаковского Сената.

Поставленная у кремлевской стены на стороне Красной площади, ротонда возвышается над зубцами стены пологим куполом мягких, спокойных очертаний. Но на территории самого Кремля она спрятана во внутренний пятиугольный двор здания, имеющего с внешней стороны форму равностороннего треугольника, продиктованного конфигурацией отведенного участка. Фасады здания обработаны дорических пропорций пилястрами и лопатками. Не нарушая горизонтальной ритмической доминанты, они выявляют толщу стеного массива: протяженные фасады наделяются характером сдержанной силы, отчетливо и наглядно соотносясь с оградительной мощью кремлевской стены и видных неподалеку кремлевских соборов, а также непосредственно близкого Арсенала.

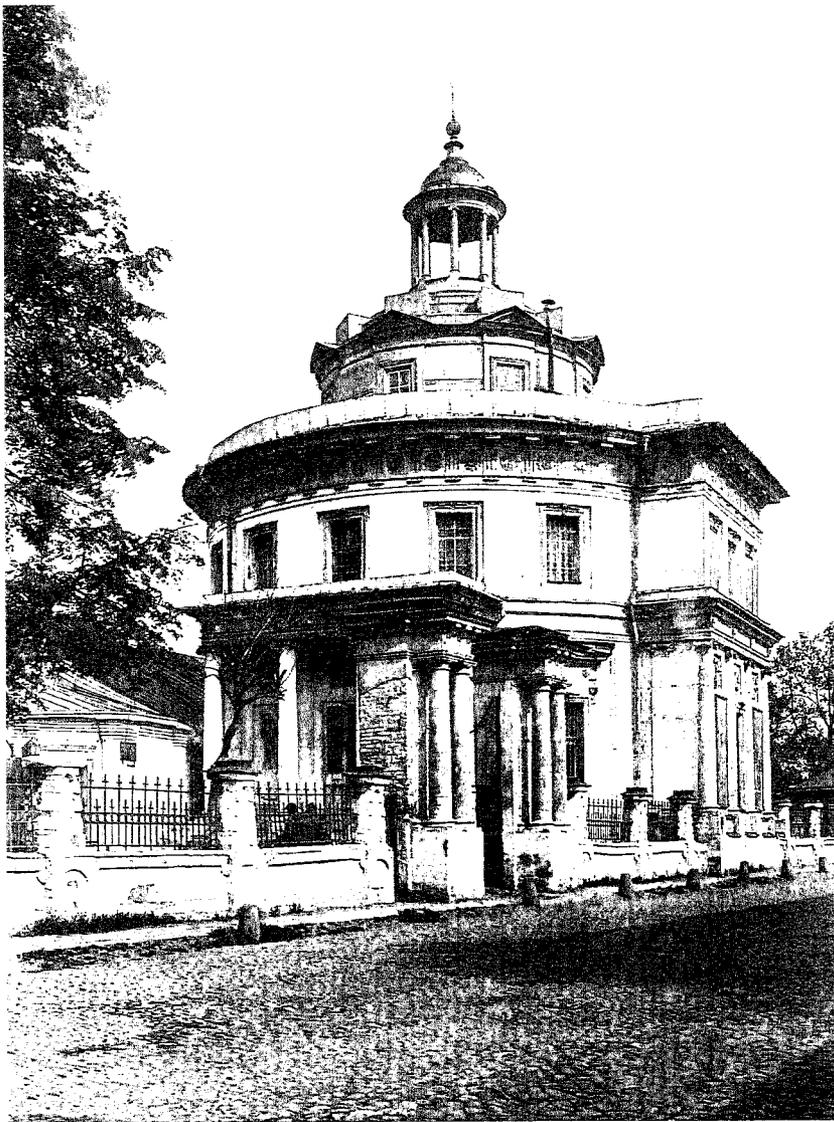
Главный парадный вход во внутренний двор венчается небольшим куполом, принадлежащим овальному залу, помещенному над аркой входа. Тогда как сам вход оформлен портиком на высоком цоколе. Этот колонный портик вкуче с куполом как бы предваряет зрелище большой ротонды, являясь ее сокращенной репликой. Порттик устроен визави портику Арсенала – тем самым фиксируется ось, уводящая вглубь к вершине пятиугольного двора, куда вписана главная ротонда, окаймленная монументальной дорической колоннадой на высоком цоколе. Сокровенный внутри нее величественный круглый зал, многократно огражденный – стенами ротонды, внутреннего двора, внешнего треугольника здания и большого треугольного периметра кремлевских стен, – приобретает свойства сакрального пространства, своего рода алтаря, где отправляется служба Закону. Лермонтов впоследствии назвал Кремль «алтарем России». Следуя логике этой метафоры, можно сказать, что рядом с главным русским «алтарем Веры» – кремлевским Успенским собором Казаковым был создан «алтарь Права», не имеющий прецедента на русской почве, но имеющий всемирный прецедент в истории, формах и образах римской классики.

Баженовская классика, также имеющая итало-римский источник, принципиально обращена «городу и миру». Она размыкала, раздвигала пространство «готического» Кремля. Точно так же классика Пашкова дома рассчитана на далекие перспективы, и, вознесенная на холм прямо напротив Боровицкого холма, где расположен Кремль, она соперничает с его очертаниями и духом столь же демонстративно, как прежде внутри Кремля классика соперничала с ним в планировочных схемах дворца и площадей. Это был не конфликт, а соревновательный диалог и в самом

деле пред «городом и миром». Но в условиях, когда классическое еще продолжало выступать как «чужое», именно эта масштабность очень даже могла восприниматься и быть представлена как угроза «своему». Что и произошло. Отбой баженовским инициативам был дан, поскольку якобы могли пострадать кремлевские соборы. Своеобразную эффектность этой линии сюжета придает то обстоятельство, что главные соборы – Успенский и Архангельский – были творениями итальянских мастеров, так сказать обративших средиземноморский гений в архитектурные формы византийской православной веры. Если вернуть баженовский размах к первоисточнику – заказу Екатерины II, то получается, что торжество Права в России, которое символизировали законодательские инициативы самой же Екатерины, Баженов вознамерился представить как всемирно-историческое событие, сопоставимое с римским прецедентом. И это не то что испугало, но явилось преждевременным и оказалось «свернутым» совершенно так же, как и сам задумывавшийся весьма эффектно и помпезно екатерининский законодательный спектакль.

Казаков в этих условиях сделал, в сущности, единственно возможное: он полностью перевернул баженовскую ситуацию. Он не размыкает классикой кремлевское пространство, а замыкает ее внутри этого пространства. План треугольной обстройки участка, внутрь которого замкнута ротонда, эхом повторяет план Кремля. Главное же в том, что это внешнее здание воспроизводит оградительную, сберегающую функцию кремлевских стен. Ведь посягательство Баженова на кремлевскую стену (со стороны Москвы-реки) связалось в конце концов с угрозой благоденствию соборов, этих ковчегов православной святости. В такой связи кремлевские стены получали символическое значение охранительных бастионов веры. У Казакова это значение получают внешние корпуса его постройки, классическая дорика которых явно «обучена» охранительному ремеслу у крепостных кремлевских стен. Гениальность этого архитектурного парадокса в том, что древние «готические» стены дали казаковской классике совет и подсказали пример, как оградить «настоящую» классику в образе римской ротонды от них же самих и сберегаемых ими внутри себя вероисповедных святынь, подобно тому как казаковский треугольный бастион хранит внутри себя «святыню Права и Закона».

Казаков словно вознамерился продемонстрировать способность к адаптации итало-римской классики на русской почве, «разыграв» мотив купольной ротонды едва ли не во всех возможных вариантах и жанрах – церковь (церковь Филиппа Митрополита в Москве, 1777–1788), усыпаль-



ница (мавзолей в Николо-Погорелом близ Дорогобужа, 1784–1802, не сохранился), Голицынская больница (1796–1801); сюда же можно отнести перекрытый куполом полукруглый в плане актовый зал Московского университета (1882–1893).

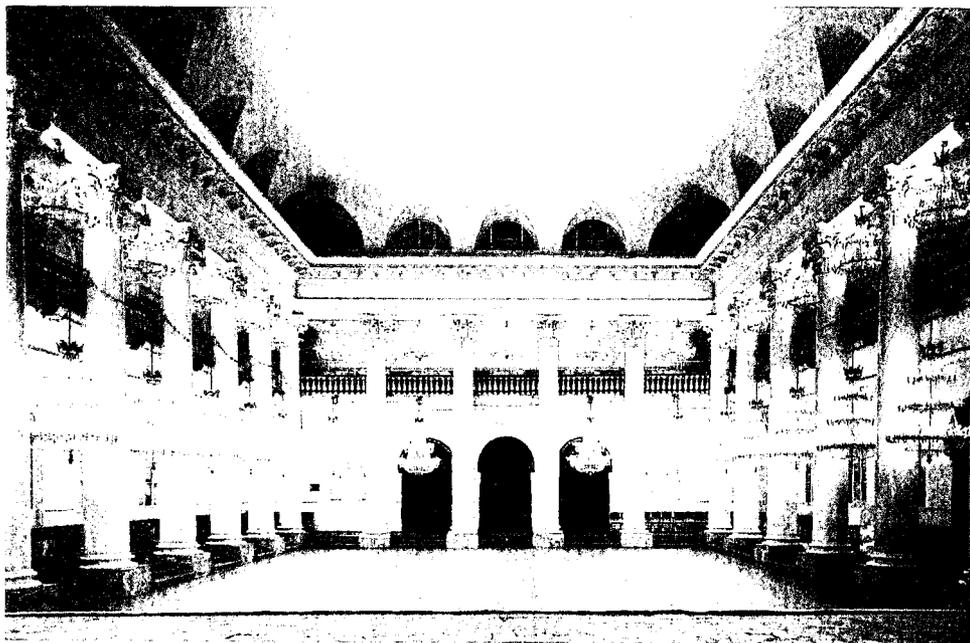
Здание Сената возникло на месте и вместо баженовской «кремлевской перестройки», ныне существующий царицынский дворец выстроен Казаковым на месте и вместо баженовского дворца. Однако в соседстве с баженовской «готикой» он не просто проигрывает, а обнаруживает существование по крайней мере двух принципиально разных понятий «готического», бросающих обратный свет и на понимание классического,

а в конечном счете – архитектуры вообще. Как говорилось, в представлениях второй половины XVIII века классическая архитектура – правильная, или «прямая», а готическая, ведущая свое происхождение с времен, «когда Готы овладели Италией», от этих правил отклоняется и «ударяется в сияющие архитектуры виды». Именно так излагает это отношение Баженов в своем *Слове на заложение Кремлевского дворца*. Но в том же *Слове* есть один интереснейший и несколько неожиданный поворот мысли: перечисляя московские архитектурные достопримечательности и упомянув церковь Климента, Баженов замечает: «Но церковь Успения на Покровке больше обольстит имущего вкус, одна смесь прямой архитектуры с Готической, а другая созиждена по единому благоволению строителя». Между тем хронологически более ранняя, чем Климентовская, церковь Успения³⁴ принадлежит концу средневекового периода и целиком поглощается принятым в классицизме понятием готического. Но, согласно Баженову, готические «искусные исполнители» в конце концов «ввели новый род созидания». Это значит, что они создали еще один род архитектурного творчества, то есть род красоты, равновеликий классическому. Такое воззрение уже целиком в духе позднейшей романтической эстетики. Классическое и готическое суть отрасли единого «свободного художества», обладающие разными правилами, но одним критерием красоты или «приятства», каковым является как раз сама эта свобода художества, «единое благоволение строителя», не ограниченного тянущими в разные стороны стилистическими соображениями. Знаменательно в этой связи, что Баженов называет художников «вольными хитрецами». С этой точки зрения казаковские сочинения в готическом роде есть «смесь прямой архитектуры с Готической», она делается с опаской и оглядкой, дабы сохранить равновесие, каковой уравниженности, то есть трезвой обдуманности, требует всякая такая «смесь» разнородного. Но в результате исчезает открывающая простор воображению рискованная неожиданность в игре «вольных хитростей», а она-то и отличает от казаковской не только «готику», но и классику Баженова.

Однако в практической сфере и особенно в таком, требующем сугубо трезвомыслия жанре, как частный дом, Казаков проявляет изумительную сноровку и изобретательность. Им «созиждены» основные схемы и формы московских особняков классицистической эпохи: дом Демидова со знаменитыми «золотыми комнатами», городская усадьба Губина на Петровке (1790-е), городская усадьба Барышникова на Мясницкой (1797–1802) и другие.

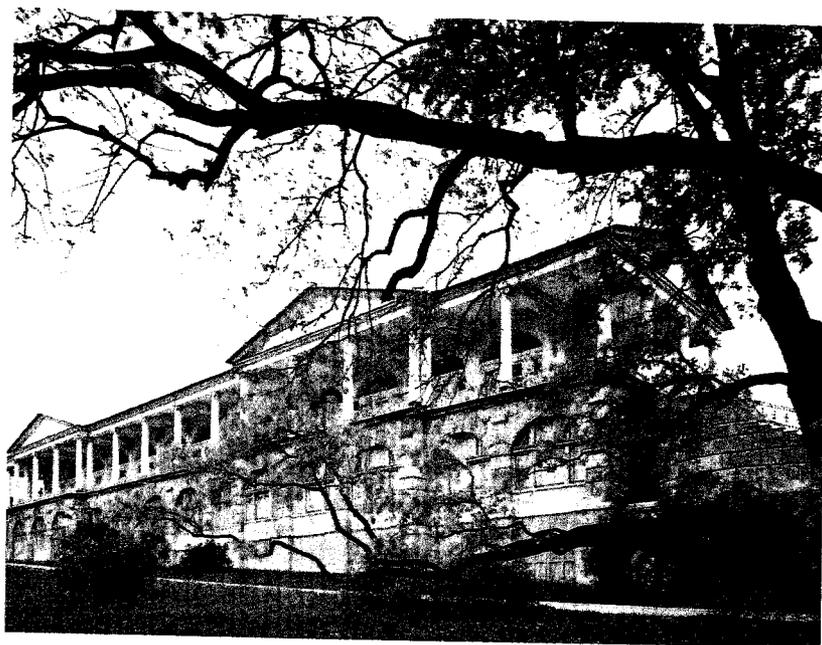


Петербургский архитектурный шедевр, в плане художественного совершенства сопоставимый с Пашковым домом, – Таврический дворец (1783–1789), выстроенный для знаменитого фаворита Екатерины II, покровителя Тавриды (Крыма) князя Григория Александровича Потемкина по проекту Ивана Старова, сверстника Баженова по учебе в петербургской Академии. В том и другом случае оба произведения следуют внушениям *genius loci*. Если градообразующий эффект Пашкова дома предопределен холмистым ландшафтом Москвы, то горизонтальная пространственность Таврического дворца – противоположным свойством петербургской безрельефности. Здание располагалось между пейзажным и регулярным парком, выходившим к Неве. Фасад П-образного в плане дворца, с гладкими стенами, окнами без наличников, оживлен в центре дорическим, с гладкоствольными колоннами, портиком под фронтоном, над которым виднеется пологий купол. Главное, поистине поражающее воображение свойство этого сооружения – в соотношении исключительной простоты внешнего облика с неожиданной пространственно-композиционной грандиозностью развернутой вглубь, перпендикулярно главному фасаду, анфилады. В ней чередуются купольный Итальянский зал, уходящий в высоту,



ориентированная горизонтально колоссальной протяженности «греческая» колонная галерея, образованная двумя рядами сдвоенных ионических колонн, и спокойное квадратное помещение зимнего сада, проход в который был устроен в центре галереи.

Тема колонного зала – одна из самых любимых и многообразно разработанных в архитектуре классицизма. С ней мы встречаемся у Баженова в модели неосуществленного Большого Кремлевского дворца, и, как и предполагается, в осуществленном виде – у Казакова в Колонном зале дома Благородного собрания (середина 1780-х) в Москве. Вариантом этой темы является двойная колоннада Александровского дворца (1792–1796) в Царском Селе, вставленная внутрь большого П-образного здания и образующая зал на открытом воздухе. В условиях северного климата это как бы «воспоминание об Италии» с ее теплым небом. Автор этой постройки итальянец Джакомо Кваренги – чрезвычайно плодовитый мастер, много строивший в Петербурге и его пригородах. Вариация того же мотива, но как бы проникшегося московским пристрастием к круглящимся, замыкающим композиционным схемам, – полукруглая колоннада в центре полуовального парадного двора Странноприимного дома (1795–1803) в Москве, выстроенная также по проекту Кваренги.



Целиком истории русской архитектуры принадлежит творчество шотландца по происхождению Чарлза Камерона. Снискавший известность как автор исследования по архитектуре римских терм, Камерон был приглашен Екатериной, чтобы выстроить в Царском Селе «рапсодию в греческом вкусе». Этой «рапсодией» стал комплекс Холодных бань (1779–1880-е), имевших в верхнем этаже небольшие залы, центр которых представлял собой вариацию на темы римских терм. Этот этаж оформлен извне в виде павильона с колоннами вокруг полуциркульной ниши. Он выходил в висячий сад, откуда позднее был устроен пандус, спускающийся в аллею у Царскосельского пруда. С площадки того же висячего сада можно перейти в крытую галерею, так называемую колоннаду Аполлона (другое название – Камеронова галерея, 1883–1887), служившую смотровой прогулочной площадкой. Отсюда сверху можно было наблюдать смену видов регулярной и пейзажной частей парка с разбросанными в зелени вокруг озера мостами, беседками, обелисками, павильонами, – видов, которые как бы перелистывали перед умственным взором страницы мировой истории от пирамид греческой и римской древности до событий века нынешнего, памятными знаками которых должны были служить многие из этих сооружений.

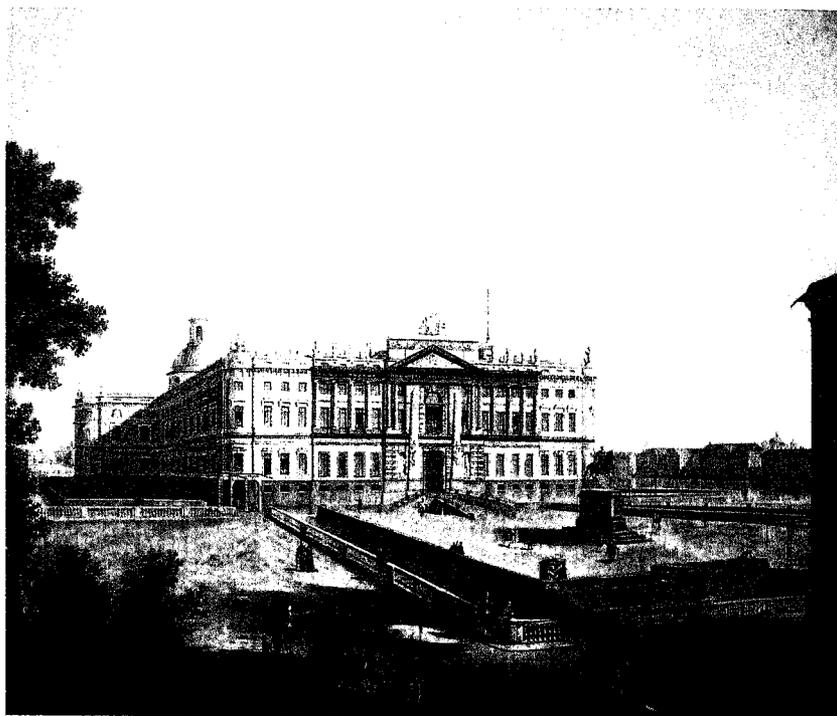


Одновременно Камерон перестроил ряд интерьеров большого Царско-сельского дворца, успевших обветшать и выйти из моды со времен Растрелли. Один из них – Зеленая столовая (1780-е), представляет собой фантазию на темы помпейских росписей, но в скульптурном исполнении.

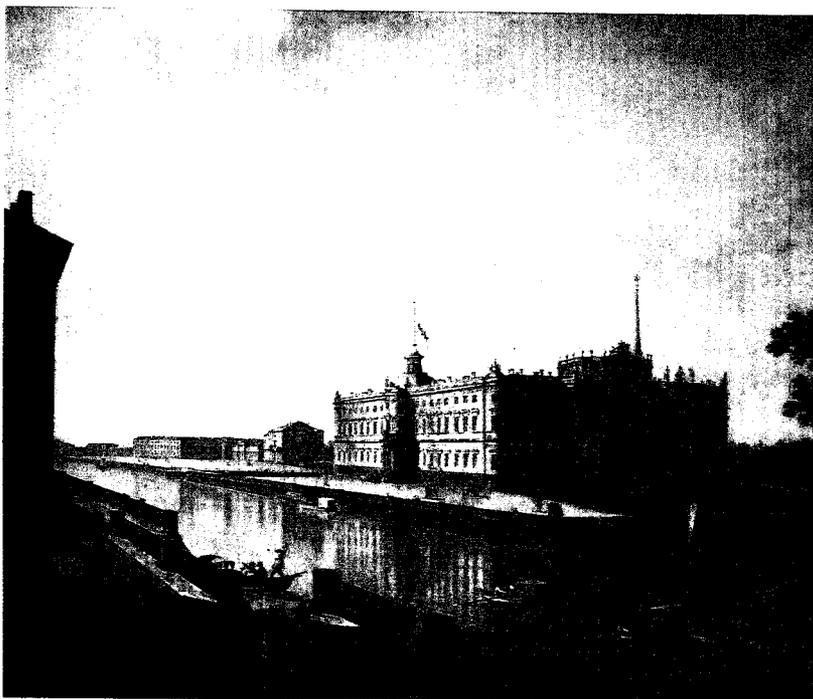
Без сомнения, главным детищем и шедевром Камерона является ансамбль Павловска, быть может, самого совершенного произведения садово-паркового искусства в классицистическую эпоху. Идея и поэзия английского пейзажного парка нашла здесь одно из самых тонких и одухотворенных воплощений. Дворец на холме (1782–1786) – компактный кубический объем с куполом, отражающийся в водах тихой речки, – ис-

полнен в духе палладианской виллы. Со стороны сада к дворцу примыкали одноэтажные крытые галереи, соединенные с низкими флигелями и составлявшие неполное, как бы оборванное полукружие. Эта незаконченная фраза словно призвана была зафиксировать внимание на отсутствии парадного двора, вообще двора, назначение которого ведь в том, чтобы создавать промежуточное, переходное пространство между природой и жилищем. Поскольку у Камерона этого пространства не предполагалось, дворец начинал выглядеть буквально неогражденным, незащищенным, а потому замкнутость кристаллического архитектурного блока и прижатость, притиснутость к его стенам колонных портиков, а также такая «странность», как массивные дорического ордера колонны, опоясывающие низкий купольный барабан, наделяла его характером, напоминающим замок вместе с присущим всякой замкнутости оттенком одиночества. Это как бы «ушедшая в себя», «съжившаяся» в зябком северном воздухе итальянская вилла. Тот же «меланхолический темперамент» присущ и парковым павильонам Камерона, большей частью уединенным, спрятанным в парковой зелени поодаль от аллей и дорожек. Самый примечательный из них – храм Дружбы (1780–1783), расположенный на острове, выполнен в масштабе круглого зала дворца, что изнутри парка отмечено переключкой совершенно одинаковых по форме куполов. Его глухая ротонда, окруженная колоннами, знаменита как первый образец применения в русской архитектуре чистой греческой дорики. Дорический ордер, вообще греческая архаика, от которой рукой подать до Египта с его сфинксами, пирамидами, обелисками, – всеобщее увлечение конца XVIII века. Но индивидуальный стиль Камерона в интерпретации этих общих мест европейского классицизма обладает единственным в своем роде хрупким, меланхолическим очарованием и эстетской утонченностью.

Павловск, имение, некогда подаренное Екатериной II сыну, отстраивался как семейная резиденция великокняжеской четы – Павла Петровича и Марии Федоровны, еще в бытность Павла государем-наследником. Итальянец Винченцо Бренна, сменивший Камерона и пожалованный вступившим на престол Павлом I в должность первого придворного архитектора, перестроил парадные интерьеры дворца, сообщив им несколько тяжеловесную пышность; он также надстроил легкие колоннады и флигеля перед дворцом и, продолжив их симметричными дугами галерей, замыкающихся еще более массивными новыми флигелями, создал эффектный парадный двор, утопив в помпезной *grandezza* Камеронову элегантную англизированную меланхолию.



С именем Бренны связано одно из самых загадочных сооружений павловского времени – Михайловский замок (1797–1800), получивший свое наименование от встроеной в него церкви Архангела Михаила. Первоначальное руководство строительством дворца (а оно началось тотчас по вступлении Павла на престол) было поручено Баженову, но четыре месяца спустя на его месте оказывается Бренна. План – квадрат со скругленными углами, в который вписан восьмиугольный двор, – изначально задавал довольно сложное соотношение внутренних помещений под углами друг к другу. Внедрение в неожиданно-прихотливом порядке в «зазоры» между прямоугольными формами значительного числа круглых и овальных конфигураций сообщало всей планировочной структуре принципиально асимметричный, лабиринтообразный характер³⁵. Странные сдвиги относительно канонического соотношения классических архитектурных элементов бросаются в глаза и в обработке фасадов. Например, вызывающе рискованная инверсия опор в портике главного южного фасада³⁶. Завершение портика – широкий, огуженный скульптурой фронто́н на фоне массивного аттика, венчавшегося скульптурной группой, – это заверше-



ние чрезвычайно утяжелено. В композиции опор естественно было бы предположить тяжелые пилоны в качестве главных боковых и более легкие колонны в качестве промежуточных опор, фланкирующих центр. Однако сделано все наоборот. К пилонам приставлены обелиски: утяжеленная скульптурой центральная часть фронтона оказывается как бы вообще не имеющей опоры, поскольку зрительно ложится на острия обелисков. Это вызывающая мистификация тектонической логики в ордерной декорации, предназначение которой именно свидетельствовать отношения тектонического равновесия в координатах «горизонталь – вертикаль».

«Если это и безумие, то в своем роде последовательное», как говорит у Шекспира Полоний о Гамлете³⁷. На противоположном фасаде, обращенном к Летнему саду, фигуры атлантов, с давних пор, как правило, помещавшиеся в нижнем ярусе зданий (например, у Растрелли), изображены наверху, на вертикальных членениях массивного аттика. Тем самым они возвращены к своему мифологическому первоисточнику: сверху на раскреповки несомого ими карниза непосредственно «ложится» тяжесть неба. Атланты появляются именно здесь будто для того, чтобы материа-

лизовать, сделать зримо-осязаемым гнет небес. В продолжение этой логики классический архитрав опущен прямо на верхний ряд окон, как если бы он «съехал» вниз со своего «нормального» места, придавив и «сплюсчив» оконные проемы. Часто помещаемые и ранее над окнами, на месте замковых камней, головки ангелочков на фризе внешнего периметра церковного павильона взирают вверх так, словно они окаменели в минуту, «Когда сердитый вихрь приходит, / И воздух в беспорядок вводит»³⁸. Будто претерпев некий толчок, нарушение тектонического равновесия, живо напоминающее об известных прецедентах небесного гнева, это здание сохраняется как «архитектурная сказка»³⁹ – окаменевшее эхо, памятник этого события.

Красный колер оштукатуренных стен современниками был отмечен как весьма странный⁴⁰. Дело в том, что оттенки бирюзового в барокко, а потом серый или чаще желтый в классицизме, то есть собственно «золото в лазури», составляли привычный к тому времени колорит штукатурного одеяния архитектурных сооружений. Тогда как сочетание красного кирпича и белого камня, естественное для сооружений в готическом роде, в русской традиции связывалось со средневековыми, доклассическими временами, поскольку Россия не знала своей доготической классики. Получалось, следовательно, что здание, выполненное в классических формах, в своем цветовом образе – подражающая цвету кирпича красная штукатурка и белокаменные детали – «сдвигалось» из классики к средним векам, в «готику». И по всем прочим характеристикам, окруженный рвами и подъемными мостами, по всему своему облику дворец «изображал замок», неизбежно окружаясь ореолом средневековых ассоциаций. Но – странный «замок в городе».

Руководивший строительством Бренна развивает, дополняет, усовершенствует полученный проект под ревнивым бдением самого Павла, который дилетантствовал в архитектуре и был, согласно недавним изысканиям, автором изначального проекта. Если так, то мы оказываемся перед лицом еще одной поистине провиденциальной странности: Павел, в сущности, спроектировал собственную гробницу, так как в этом самом замке он был убит заговорщиками. Случай. Но именно тот, о котором впоследствии скажет Пушкин: случай – «мощное, мгновенное орудие провидения»⁴¹.

Чертами той же странной, несколько мрачноватой «романтики во классицизме» отмечен и ансамбль загородной резиденции Павла I – Гатчины. Но Михайловский замок остается, пожалуй, самым выразительно-

насыщенным аккордом в испещренных мистическими знаками архитектурных партитурах павловского времени.

В пределах всего классицистического художественного цикла существует такого же рода случайная, она же провиденциальная, симметрия между началом и развязкой. Плановые схемы Академии художеств и Михайловского замка имеют один композиционный принцип – замкнутое квадратное каре со вписанным внутрь двором иной конфигурации. В том и другом случае двор являет собой законченное и самоценное зрелище. Кроме того, являясь внутренним, двор, будучи открытым, является одновременно и внешним пространством. Следовательно, как пространственная фигура, внутренний двор образует единство противоположных характеристик пространства, целокупность природного и рукотворного. В этом качестве он есть буквально единство мировоззрения и мироощущения, то есть синоним целостного пространство- или, что то же самое, миропредставления – мастера, школы, эпохи.

В круглом дворе Академии художеств пространство центробежно как в горизонтальном, так и в вертикальном измерениях. По горизонтали – все пластические элементы отступают, расплываются, утрачивая рельеф, и врисовываются в стену в виде плоских пилястр, образующих завораживающий по ритмической слаженности хоровод. Но так же и по вертикали вверх оно раздвигается и отступает, беспрепятственно, свободно достигая предела пределов – линии небесного свода. Двор Михайловского замка олицетворяет противоположную пространственную концепцию. Пространство здесь центростремительно: грани восьмиугольника именно гранят, то есть отнимают у круга пространственные сегменты, сокращая «жизненное пространство». Там оно расступалось, здесь обступает. Соответственно архитектурный рельеф не разглаживается и выстилается по стене веянием центробежной инерции, а наоборот, все пластические архитектурные элементы: карнизы, сандрики над окнами, лепные эмблемы, – все они «выступательны», агрессивно наступательно рельефны. Точно так же в вертикальном измерении: отмеченное ранее смещение архитектурных членений книзу создает образ «гнетущего неба», не раздающегося ввысь до последней достижимой взором границы, а давящего исходящей от него центростремительной силой, «накрывающего», настигающего – гневливого неба.

Искусство прикосновенно идеям вечности и бессмертия; ведь Музы – дочери Мнемозины, богини Памяти. Искусство, стало быть, есть производное Памяти, оно увековечивает, продлевает жизнь в образах. Замок

по изначальной природе своей призван быть стражем – охранять, оборонять. Матьер его – опасность. Но от чего может оборонять, спасать замок, не обрастающий городом, как то обычно для средневековья, а врастающий, вторгающийся в город? Предназначенный спасать от опасности, исходящей от людей, он, ища себе место в городе, в средоточии гражданского многолюдства, меняет вектор этой опасности. Эта опасность, ясное дело, должна исходить уже не от людей, а от внечеловеческой силы. Но и в самом деле, если изначальным импульсом и движущим стимулом в построении замка является страх, то в замке, прячущемся среди многолюдства, этот не относящийся к людям страх может относиться только к небесам, неисповедимости Божьего произволения. Это – «страх божий». Он-то и формирует программу Михайловского замка. «Скована жизнь – свободно искусство». Страх – сублимированное, обостренное чувство зависимости, несвободы. Вот эти два образа: страха – несвободы и свободы в храме «свободных художеств», воплощены в двух этих архитектурных монументах. Вместе с тем полнота этих сооружений показывает диапазон и ресурсы архитектурного символизма, которые были «созиданы» классикой уже в пору ее первого циклического обращения на русской почве.

Тогдашний французский архитектурный «авангардизм», представленный главным образом фигурой Клода Никола Леду, впоследствии получил определение «говорящая архитектура». Изначально же наиболее часто применявшийся к ней эпитет – «странная»⁴². В этих двух определениях не только нет противоречия, но, в сущности, одно предполагает другое. Не в том дело, какую именно «фразу» (в переводе на естественный язык) выговорит архитектура, когда мы подберем код (например, в наборе масонских шифров⁴³) к ее «странностям». Дело в том, что сами эти «странности» (например, в варианте бросающихся в глаза алогизмов) ступают атмосферу невыговоренности чего-то, что превосходит возможности естественного языка, но что все же является речью, посланием на каком-то ином, «забытом» языке. В этом смысле Михайловский замок – один из красноречивейших памятников «странной», или «говорящей», архитектуры. Об этом необходимо было сказать, так как связь с идеями французской архитектуры конца XVIII века давно констатирована относительно творчества русских архитекторов следующего периода – так называемого Александровского классицизма⁴⁴. Важно в данном случае то, что архитектура, способная рассказывать «архитектурные сказки», подобные Михайловскому замку, должна быть внутренне вполне готова и предрасположена к усвоению идей «говорящей архитектуры», так как уже была ею.

Скульптура

Факт рождения буквально из ничего русской скульптуры во второй половине столетия является своего рода чудом. Факт этот способен посрамить саму методику причинно-следственной выводимости и объяснимости художественных феноменов по принципу «то подготовило это». После Бартоломео Карло Растрелли на протяжении второй трети XVIII века в русской скульптуре не появилось ни одного заметного имени. Скульптура тогда – это главным образом лепная или резная орнаментика в стиле рококо. Условием и стимулом появления и развития скульптуры было, разумеется, основание Академии художеств и утверждение «классического вкуса», предполагавшего ориентацию на изначальную римскую и греческую классику, где скульптура была центром художественной вселенной. Стараниями первого президента Академии Ивана Шувалова, после отставки долгое время пребывавшего в Риме, но не оставлявшего попечением своего детища, ее музей комплектуется обширной коллекцией первоклассных слепков с произведений античной пластики. Удостоенные первых наград, академические выпускники вместе с правом совершенствования за границей получали возможность воочию видеть и изучать подлинные памятники античной скульптуры, главным образом во Франции и Италии. Руководивший скульптурным классом Академии француз Никола Жилле, изящный мастер рококо, обладал, по-видимому, гениальным педагогическим даром, хотя конкретно об этой стороне его натуры известно ничтожно мало, в сущности, ничего. Но известно, что из его класса вышли Федот Шубин, Федор Гордеев, Михаил Козловский, Иван Мартос, Иван Прокофьев, Феодосий Щедрин, каждый из которых – звезда первой величины, хотя Жилле пробыл в России неполные двадцать лет (с 1758 по 1777 год). И все же все это именно условия и стимулы, но не причина.

В феномене русской скульптуры второй половины XVIII века более всего поразительна даже не внезапность появления на художественном небосклоне целой плеяды высокоталантливых скульпторов. Самыми загадочными остаются два обстоятельства: исключительно высокий уровень пластической культуры в условиях отсутствия собственной скульптурной традиции. И второе: в православной стране, где вообще не поощрялась культовая и тесно связанная с нею погребальная скульптура, расцвет и художественное совершенство такого неожиданного на этой почве жанра, как скульптурное надгробие. Разгадка, как оно чаще всего

бывает, не где-то далеко, а здесь же, в сочетании самих этих обстоятельств. Как ни странно, но эта художественная высота обусловлена именно отсутствием традиции. Незаполненность пространства между изначальной классикой и современным ожиданием и требованием классического ставила русских скульпторов в отношении прямого диалога с греческой и римской классикой. Мартос оказывается, так сказать, без посредников прямым наследником Фидия, Лисиппа, создателей аттических надгробных стел.

Дело в том, что чем ближе к первоистокам, тем живее дает о себе знать первоэлементарное, простое – норма. А ею является не тематически-репертуарное разнообразие, «глубокие идеи», вдохновляющие, нравственно-воспитующие образы, а формальные основоположения скульптуры как вида искусства. Эти основоположения заданы поведением человека, взятого как объемное тело в подверженном силам тяготения пространстве и в способности этого тела держать равновесие в норме, соответствующей достоинству единственного на поверхности земли прямоходящего существа. Скульптура разыгрывает пластические метаморфозы между состоянием тела, преданного праху, обессиленно лежащего, поверженного, скорчившегося, поднимающегося, выпрямляющегося, гордо ступающего, поникшего, теряющего равновесие, падающего. Совершенно понятно, что эти метаморфозы суть символические фазы цикла человеческой жизни от рождения до упокоения. Именно этот круг жизни и есть общее символическое *содержание скульптурной формы*. Следовательно, язык скульптуры образуется подвижной шкалой отношений между основными положениями лежащей, сидящей, стоящей фигуры.

Другое основополагающее свойство скульптуры в том, что она подражает живому в «мертвом». Твердый материал скульптуры в большей степени, чем прочие изобразительные материалы, способен сопротивляться времени. Скульптура поэтому естественно предназначена к исполнению мемориальных функций в монументе, надгробии. Но свойство скульптуры быть в монументальном (вечном) подобии моментального, преходяще-смертного, оставаясь одним и тем же свойством, обозначает два противоположных модуса существования: омертвелой в вечном камне жизни, и жизни, оживающей, пробуждающейся за гранью смерти в вечности, то есть в том же камне. Вот это различие между жизнью, шевельнувшейся в камне, победившей мертвое, и камнем, омертвляющим живое, – это различие является такой проблемой скульптурной формы, без уяснения которой нет вообще искусства скульптуры. В надгробии эта



проблема имеет адекватную себе тему: форма здесь выступает тождественной содержанию. Искусство развивать «скульптурный репертуар» в точке этого тождества, составляет воистину классическое свойство русской скульптуры в самый начальный период ее становления. Ясно, что культ надгробной пластики должен был быть неизменным условием этого становления.

Один из шедевров этого жанра – исполненное Иваном Мартосом в виде скульптурного рельефа надгробие Марии Собакиной (1782). Фигура плакальщицы словно перевита драпировками, дабы умерить конвульсив-

ный всплеск отчаяния, отчего приобретает заостренную угловатость силуэта. Полная ей противоположность – фигура гения с распластанными крыльями и откинутой рукой, опирающейся на опрокинутый факел, с мягко круглящимися линиями тела, пребывающего в гипнотическом безволии. Профиль плакальщицы показывает лицо и взгляд упирающимися вниз, за край могилы; тогда как голова гения запрокинута так, что его взгляд прочитывается как закатившийся в противоположную запредельность – небесную высь. Если это сон, то подобный сну Иакова, узревшего лестницу, по которой ангелы нисходят с небес. Правая грань пирамиды, обозначенной на фоне, пересекается с его запрокинутой головой так, будто это траектория, по которой его невидимый взгляд соединяется с чем-то невидимым в вышине. Соответственно пирамида изображена усеченной, то есть буквально имеющей запредельную точку схода. А потому абрис этой пирамиды прочитывается как луч, просиявший из невидимой точки сверху. В этом луче помещен медальон с профильным изображением умершей: возникает иллюзия, что крылатый гений видит далеко в небесах некие приуготовления, быть может, к встрече повопреставленной. Плакальщица, созерцающая нисхождение души в мир теней, и крылатый гений, как бы созерцающий ее вознесение, – эти две фигуры на фоне треугольного луча с запредельной вершиной являют обращенную формулу жизненного цикла, размыкая его в точке замыкания: умереть здесь, чтобы родиться там, в вечности.

Итак, если тема скульптуры – равновесие как норма и как образ самоутверждения человека в мире, то круг в собственном смысле скульптурных сюжетов образуют ситуации нарушения и восстановления этой нормы. Но чтобы оставаться в пределах именно скульптурной темы, эти нарушения, порождающие коллизии пластического сюжета, должны носить имперсональный, безвольный, надсубъективный характер – это преимущественно те состояния, когда не охотой, а неволей голова никнет долу, отягчая тело: печаль, скорбь, отчаяние, дремота, сон. Пребывание между сном и бдением, как искушение, испытание воли, находит, можно сказать, абсолютное воплощение в сюжете *Бдение Александра Македонского*. Дабы не уснуть, Александр держал в руке тяжелый шар, который при засыпании падал в металлический кувшин и своим грохотом будил героя. Эта ситуация именно в таком качестве идеального скульптурного сюжета была понята и исполнена Михаилом Козловским в его знаменитой статуе (1785–1788), обретя формулу, не случайно рифмующуюся с образами надгробной пластики.



Феодосий Щедрин. Морские нимфы, несущие небесную сферу.
Скульптурная группа у главной арки Адмиралтейства в Петербурге. 1812–1813

Или же эти движения, нарушающие равновесие и требующие усилий к его восстановлению, должны быть инстинктивно-инерционными: распрямляющий бег, съеживающий испуг, несение тяжести (*Морские нимфы, несущие небесную сферу* – скульптурные группы у главной арки Адмиралтейства в Петербурге, исполненные Феодосием Щедриным, 1812–1813). Такой характер движений и реакций естественно присущ человекоподобным олицетворениям природных стихий, разного рода мифологическим существам, нимфам, наядам. Эти скульптурные образы наиболее пригодны и уместны в декоративных, садово-парковых ансамблях; ими, например, населен обновленный мастерами классицистической скульптуры петергофский каскад. В перечисленных состояниях и положениях движение имеет возвратно-циклическую форму, здесь противопоставлены импульсивность, порывистые жесты, имеющие характер исчерпывающего однократного «хочу». Рука, протянутая к бутерброду, и рука, протянутая в беге, дабы охраниться от падения, могли бы служить примерами движений, первое из которых принципиально не принадлежит, а второе именно принадлежит классу скульптурных тем. Не скульптурны вообще кратковременные действия и колебания, если в них не представлено возвратное усилие к восстановлению нормы – равновесия тела в пространстве, поскольку тогда в них не представлена и сама норма. Потому, в частности, рецидивы барочной пафосности (как позднее мимическая и жестикационная нюансировка) зачастую приносили в скульптурный мир ноты фальши. И обратно – именно скульптура была главной территорией, где испытывались и утверждались принципы классической гармонии. Поэтому же, к слову сказать, в тяготеющей к нормативности академической педагогике живопись классицизма ориентировалась на скульптуру.

Обособленное место в блестящей плеяде русских скульпторов «первого призыва» принадлежит Федоту Шубину – создателю и оставшемуся непревзойденным мастеру скульптурного портрета. Вышедши из класса Никола Жилле, совершенствуясь во Франции, Шубин настоял на том, чтобы завершить срок своего пенсионерства в Риме. Лишь прикосновение к началу начал – древнеримскому скульптурному портрету – могло сообщить портретизму Шубина те качества, которыми, как знаток и художник портретных характеров, он превосходит едва ли не все, созданное его коллегами по портретному искусству в живописи. Это не значит, что в обширном наследии римской портретной классики Шубину приглянулась какая-либо одна форма или период, скажем, эпоха Флавиев или Антонинов. В римском портрете был дан единственный на все времена

прецедент бесстрашного нисхождения в недра человеческой природы и создана своего рода периодическая система элементов – инстинктов, темпераментов, страстей, – из которых слагается то, что по-разному называется человеческой натурой, нутром, характером. Именно как такой прецедент, как художественный феномен в целом римский скульптурный портрет был для начинающего мастера не столько суммой конкретных рекомендаций и ухищрений, сколько примером, пробуждающим дух соревновательности. Тем более, что позади в домашнем художественном обиходе что-либо подобное полностью отсутствовало. И следовательно, опыт римской портретной классики был тем, что еще предстояло осуществить, – не ретроспекцией, а перспективой.

Римский «компонент» шубинского портретизма замечательно совмещен с «французистостью» в отражениях стилистики рококо, в которой работали парижские менторы Шубина. Но шубинское рококо все же не стилевая форма: декоративное изящество силуэта, осязательное фактурное «гурманство» в обработке поверхности и неременный «апломб мастера» – качества рококо, в которых французские коллеги превосходят Шубина. В двуединстве «скульптор-портретист» мастерство скульптора у Шубина целиком и, так сказать, без остатка посвящено искусству портретиста. Что означает такую гибкость, такой уровень владения скульптурной формой, что она как самодовлеющая маэстрия становится незаметной. Он как бы возвращает стиль рококо его первоисточнику – жизни, и заново извлекает его оттуда, но уже как свойство портретного характера. То есть как норму цивилизованного общения, светского лоска и выправки, обязательно предполагавших пребывание в неизменно любезной благонастроенности к окружающим. Это стиль поведения, который в неподвижном скульптурном изображении явлен как «стиль позы». Он варьируется от высокого искусства держать «осанку благородства» (*Портрет Александра Михайловича Голицына*, 1773, мрамор, ГТГ) до естественно мягкого, с прелестью легкого юмора, ласкового добродушия человека, ощущающего себя баловнем судьбы (*Портрет Петра Александровича Румянцева-Задунайского*, 1777, мрамор, ГРМ); но может приобретать отчетливую печать нагловатого самодовольства (*Портрет Ивана Григорьевича Орлова*, 1778, мрамор, ГТГ) или уверенно-сильного прямодушия в грубоватых скроенных чертах бывалого воина (*Портрет Захара Григорьевича Чернышева*, 1774, мрамор, ГТГ) или вдруг поразить мелкой (но не мелочной) мимической нюансировкой следящего за своим выражением, податливого на любое выражение «никакого» лица при странно фиксированной



прямым позе – сочетание, узнаваемо-типичное для мелко-приметли-
вых, бдительно-осторожных, умеющих застыть и затаиться царедворцев-
политиканов невысокого полета (*Портрет Ивана Григорьевича Чернышева*,
1776, мрамор, ГТГ). Совмещение индивидуально-особенного с типически
узнаваемым – тем, что заставляет нас ловить себя на том, что мы знаем,

наблюдали, видели подобные типы, – искусство, вообще редкое в портрете, но в высокой степени присущее Шубину. Оно характеризует художника со стороны нелюбезной наблюдательности. С этим связан его, в известной мере, недостаток – неспособность к искусству красивой лести. Быть может, поэтому, в отличие от собратьев по портретному цеху в среде живописцев, у Шубина, за единичными исключениями, нет женских портретов.

В разговорном обиходе к разряду широко распространенных метафор принадлежит метафора скульптурная: когда хотят похвалить полностью описания какого-либо лица или характера, говорят, что описание сделано объемно, выпукло, рельефно, *скульптурно*. Будучи скульптором, Шубин это самое достоинство скульптурности передает своим портретным образам, извлекая из ситуации рассмотрения скульптуры в обиходе с разных точек зрения ресурсы сделать многомерной собственно портретную характеристику. Безусловный шедевр в этом отношении – *Портрет Павла I* (1800, бронза, ГТГ). Импозантный «имперский» фасад, украшенный звездами, крестами, цепью, но в какой-то момент при обходе бюста вся эта пышность как-то «оползает», как если бы кто-то потянул ее книзу, а потом совсем исчезает, и в профильном повороте вдруг показываются черты обиженного ребенка.

Живопись

В живописи второй половины века, как и в прочих видах искусства, все более заметным становится присутствие Академии художеств. Образовательному процессу придается систематическая, целенаправленная форма и разумная постепенность. Было восстановлено пенсионерство, то есть практика совершенствования отличных наградами выпускников за границей. Сначала это был Париж, потом Рим. Требованиями академической универсальности предусматривался, помимо общеобразовательных, комплекс дисциплин, опережавший наличное состояние художественной практики. Так, жанровая система, вполне сложившаяся в Европе еще в XVII веке, в русском искусстве осваивалась постепенно и с трудом. В собственном смысле станковая картина, в отличие от декоративной живописи плафонов и стенных панно, если не считать портрета, появляется только во второй половине XVIII века. Тематический, иконографический и композиционный репертуар повествовательной живописи – религиозной, мифологической и собственно исторической – впервые начал уясняться лишь в классицистическую эпоху. Момент этот



связан с именем первого русского академика по части исторической живописи Антона Лосенко.

В сущности, главный «урок», который выпало на долю Лосенко выполнить для русской живописи, был им весьма проникательно угадан, как решение вопроса, что такое картина, каковы ее разновидности и соответствующие им выразительные средства. Ранние картины на религиозные сюжеты, посвященные чудесам (*Чудесный улов рыбы*, 1762, ГРМ; *Авраам приносит в жертву сына своего Исаака*, 1765, ГРМ), ориентированы на образцы живописи барокко. В тот момент это было уже странностью на фоне вполне заявившего о себе классического вкуса; Лосенко, стало быть, именно выбирал из наличного стилистического репертуара то, что, по его представлению, более соответствовало характеру чудесных явлений. Выполненная в Риме картина *Зевс и Фетида* (1769, ГРМ) с ее оскультуренной пластичностью и изысканной «речью контурной» – вполне готовый примерный образец эллинизированной классики. Это сюжет мифологический. Мягкая моделировка рельефа и пропорциональный строй сопоставим здесь с ионическим, «нежным», ордером. Тогда как в собственно



историческом, по тогдашним представлениям, сюжете из Илиады, взятом для последней из выполненных им картин *Прощание Гектора с Андромахой* (1773, ГТГ), определенно господствует «важный», дорический, лад.

Какому сюжету какой приличен лад (то, что прежде у Пуссена называлось «модус») – это и есть главная проблема творчества Лосенко. Тогда лишь становится понятна, после умелой и грациозной классицистки *Зевса и Фетиды* такая на первый взгляд несурзая вещь, как картина *Владимир и Рогнеда* (1770, ГРМ), в которой уже современникам казались странными затесненность пространства, громоздкость угловатых фигур. Цветистость картины может напомнить цветопись Антропова, которая, в свою очередь, переключается со стилистикой парсуны, то есть уводит в художественную архаику. А между тем во всем этом был свой резон: для исторического эпизода из быта языческой Руси (изображено сватовство

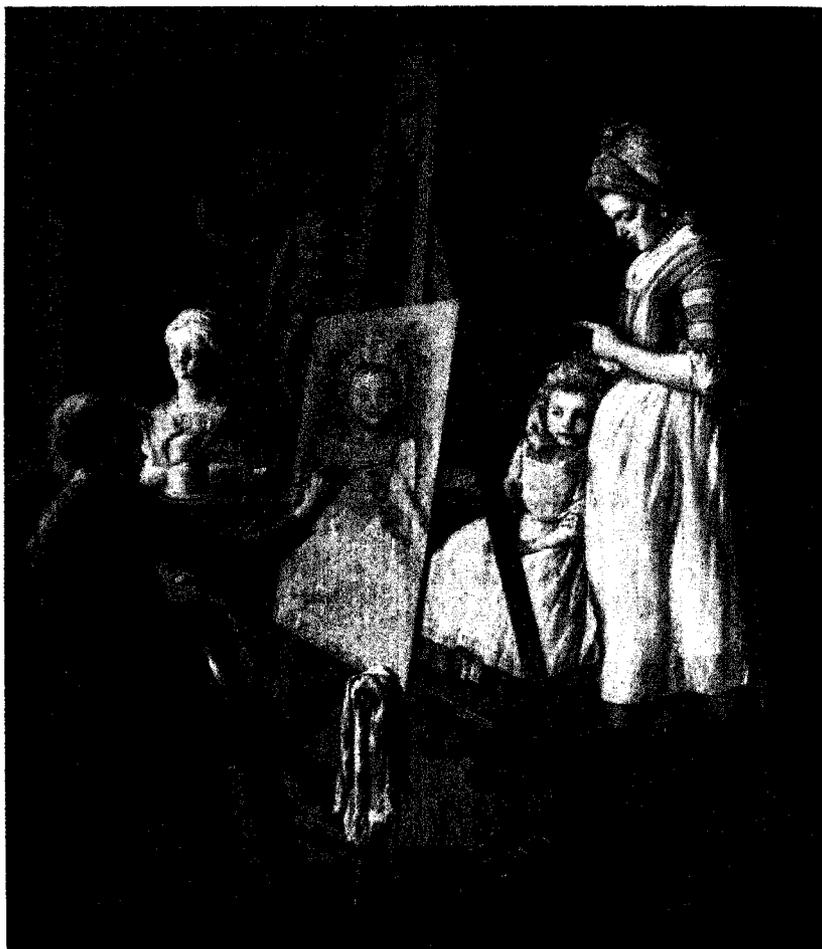
Владимира – еще до крещения – к полоцкой княжне Рогнеде) вполне подобала как бы примитивизированная, сказочно-лубочная стилистика. Она представляет собой параллель готическим капричам в тогдашней архитектуре. Но эта «примитивность» выдает характер тонко рассчитанной игры, если заметить, как проникновенно в лице князя выражена охваченность любовным томлением, делающим его, столь петушино-пышно-воинственного, столь трогательно-зависимым от решения гордой Рогнеды: получив после первого, заочного сватовства отказ, Владимир, истребивши в отместку Полоцк, отца и братьев Рогнеды, теперь, увидев ее впервые, вновь умоляет о благосклонности.

Известно, что «в роли Владимира» художнику позировал знаменитый актер Иван Дмитриевский. От кого исходила эта искра эмоциональной подлинности – от талантливого актера или умного режиссера, – мы никогда не сможем узнать. Но тот же избыточный (с точки зрения господствовавших тогда на сцене и в европейской исторической картине норм патетической экспрессии) момент психологической проникновенности поразителен и в эскизе к следующей картине – в глубоко правдивой мотивировке S-образного разворота в фигуре Андромахи. Провожая Гектора на бой с Ахиллом, где, как она предчувствует, ему суждено погибнуть, она вдруг обернулась к сидящему на ее руках Астианаксу – инстинктивное движение матери, в патетический момент прощания отвлекающейся от мужа, чтобы взглянуть на сиротеющего сына. Цвет в эскизе – мерцающий, словно с резким усилием вырывающийся из обволакивающих сцену мгlistых клочкообразных теней. Это весьма похоже на обобщенный образ гомеровского мира у Николая Гнедича в его вступлении к переводу *Илиады*: «...Творения песнопевца, подобно яркому воздушному огню среди глубокой ночи, озаряют мрачную древность»⁴⁵.

В самой картине вместо эмоционального внушения, «магнетизирующего» предчувствием мрачной развязки, – дидактическая «мелодекламация», как бы аналогия гекзаметру, скандированному плотной поступью окаймляющей сцену дорической колоннады. В просветительском классицизме к достойным предметам исторической живописи относились славные деяния и подвиги, зрелище коих, возвышая душу, вернее всего достигает того, что почиталось венцом художественных усилий, а именно гуманизирующего, воспитательного воздействия. Конкретно-историческая разработка события, замыкая и ограничивая его условиями времени и места, ограничивала бы этически-воспитательный пафос изображаемого – ведь историзм настаивает на уникальной неповторимости минувшего, тогда

как воспитующим эффектом обладает то, что вдохновляет возможностью подражания, повторения прекрасного поступка в иных исторических доспехах и декорациях. Сферой такой повторяемости являются сценические интерпретации известных сюжетов. Поэтому классицистическая картина принципиально ассоциируется с театральной постановочностью и допускает исторические «смещения». Например, откровенно простонародный и национально-русский, крестьянский типаж троянских воинов в картине Лосенко или такая неожиданная «христианская» санкция подвига языческого героя, как жест весьма торжественно восседающего на руках матери Астианакса, подобный благословляющему жесту Младенца Христа. Смысл анахронизма вполне прозрачен: славные деяния пребывают вне времени и пространства, их свидетелями являются, так сказать, все века и народы.

Исполненные в разных «ключках», эскиз и картина предлагают равноправные версии одного сюжета, оказываются в отношениях диалога о том, что такое Гомер в современном мире и вообще древнее в отношении к новому. Культ «естественного», позднее свойственный сентиментализму и отчасти инспирированный идеями Руссо, определенно повернул «гомеровский вопрос» так, как предполагали избранные умы и ранее. «Мудрость Гомера ничем не отличалась от простонародной мудрости, – писал Вико. – Он должен был стоять на уровне совершенно простонародных чувств, а потому и простонародных нравов Греции»⁴⁶. Но простое, как тогда полагали, ближе к человеческой норме, чем искусственное. А потому Гомер причисляется к ряду «вечных современников». В уже упоминавшемся предисловии к переводу *Илиады* Гнедич писал: «Сердце человеческое не умирает и не изменяется, ибо сердце не принадлежит ни нации, ни стране, но всем общее: оно и прежде билось теми же чувствами, кипело теми же страстями и говорило тем же языком»⁴⁷. Именно в эту перспективу вписывается интерпретация «седой древности», «говорящей языком страстей человечества юного», у Лосенко. Еще и поэтому гомеровский сюжет не заключал в себе художественного задания к исторической спецификации образа античности, а понимался как вообще древнее предание о событиях, происходивших «в некоем царстве, в некоем государстве». Небезынтересно в этой связи: русское «царство-государство» XVIII века в глазах иностранных наблюдателей и в контексте представлений об античности, синонимичных понятию «естественного человечества», могло восприниматься едва ли не более «антично», чем государства европейские. Французская художница Элизабет Луиза Виже-Лебрен,



бывшая в России с 1795 по 1801 год, писала: «Мне говорили, что ничто не выглядит так прекрасно при лунном свете, как массы этих величественных зданий, которые напоминают античные храмы. В целом Санкт-Петербург переносил меня во времена Агамемнона – как грандиозностью своих зданий, так и костюмом своего народа, напоминающим древний»⁴⁸.

В комплекте жанров станковой живописи полагалось иметь бытовую картину, обычно именуемую просто «жанр». В самом начале 1770-х годов в Академии был заведен класс «домашних упражнений». И все же как художественная концепция жанр в русском искусстве XVIII века был явлением иностранного производства. Единственная близкая к образцам европейского жанра композиция, к тому же представлявшая единственный в русском XVIII веке прецедент темы «ателье художника», картина Ивана Фирсова *Юный живописец* (вторая половина 1760-х, ГТГ) выполнена в Париже, явно под воздействием французских образцов, напоминая, в частности, интерьерные жанры Шардена.



Работавшие в России иностранные мастера, если и обращались к сценам народного быта, понятным образом чувствительны были к внешней, костюмно-этнографической экзотике. Здесь встретились взгляд на «русское» извне с культивированием русского внутри. Было бы удивительно, если бы прогрессирующая европеизация форм бытового и культурного общежития в России не сопровождалась бы ностальгическими вздыханиями по «исконно русскому». Русская императрица из немецких принцесс, Екатерина II не прочь была время от времени демонстрировать свою приверженность «русскому». Ограниченная «костюмной эстетикой», это была, однако, достаточно устойчивая мода. Она дает о себе знать и в композициях Михаила Шибанова *Крестьянский обед* (1774, ГТГ), *Празднество брачного договора* (1777, ГТГ), и в многочисленных портретах «в крестьянском наряде» – *Портрет неизвестной в русском костюме* Ивана Аргунова (1784, ГТГ), *Портрет Агафии Дмитриевны (Агаши) Левицкой* Дмитрия

99



Левицкого (1785, ГТГ), *Портрет торжковской крестьянки Христины* Владимира Боровиковского (около 1795, ГТГ) и другие.

Аналогично обстоит дело с пейзажной картиной. Один из самых обаятельных русских живописцев Федор Алексеев – чудесный отпрыск венецианского ведугизма. Обучавшийся после окончания петербургской Академии в Венеции, Алексеев, подобно талантливому актеру, сумел до полной иллюзии перевоплотиться в наследника венецианских мастеров, выработавших живописную систему, в буквальном смысле рожденную союзом земли и воды: архитектура прямо поднимается из воды, отражается в ней и сама несет на себе ее отражения в пронизанном влагой воздухе. Эта живописная стилистика волшебным образом совпала, нашла себе родственную душу в облике «Северной Венеции» – Петербурга. «Совпадение», которое, однако, нужно было увидеть и осуществить на полотне. Это и было сделано Алексеевым в серии петербургских видов – *Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости* (1794, ГТГ), *Вид на Адмиралтейство и Дворцовую набережную от Первого кадетского корпуса* (1810-е, ГРМ) и другие.

Начиная с петровского времени и до конца XVIII века ландшафтные изображения в русской живописи и графике – это исключительно видо-

пись. Господствующая тогда нормативная эстетика полагала, что художнику надлежит изучать природу для того, чтобы научиться «читать картину в природе»⁴⁹. Эти картины суть виды. Специфика видописи в том, что она предъявляет уже эстетически оформленную, инсценированную человеком натуру. Это или городские панорамы, или видопись в материале самой природы, каковой являются садово-парковые ансамбли. Последние были специальностью Семёна Щедрина, современника Алексева. Если рукой Алексева водили линии архитектуры и геометрия городских перспектив, то такую же роль в изобразительной стилистике Щедрина играет живописность рас-



тительного происхождения: пушистые древесные кроны со сквозистыми контурами, подсвеченными солнечными лучами, мягко опушенные зарослями горизонты, волнистый рельеф земли с мостами, озерцами, водопадами, и виды на архитектуру в орнаментально-прихотливых обрамлениях листвы, темнеющей на фоне золотящегося вечеряющим светом неба (*Вид на Гатчинский дворец с длинного острова*, 1796, ГТГ; *Каменный мост в Гатчине у площади Коннетабля*, 1799–1801, ГТГ и другие) .

Но преобладание как в количественном, так и в качественном отношениях остается за портретом. К общим особенностям портретного искусства второй половины века относятся не сравнимая с предшествующими периодами творческая продуктивность каждого из мастеров, распространенность портретных серий и значительно более тонкая «стилистическая отзывчивость», выражающаяся в появлении такой «новости», как индивидуальная творческая эволюция. Все это в совокупности знаменует тенденцию к постепенному освобождению от привычного отношения к портрету как роду пускай и высокого, но все-таки ремесла, и приобщение его к общекультурной гуманитарной проблематике. Но это именно тенденция, а не свершившийся победоносный факт; здесь много промежуточных форм и ситуаций, и они-то как раз и составляют основной массив портрет-



ной продукции екатерининского и павловского времен. Славу русской портретной живописи этого периода образует блестящий триумвират мастеров – Дмитрий Левицкий, Федор Рокотов, Владимир Боровиковский.

Ученик Антропова, Левицкий наследует привязанность к чувственно-осязаемой предметности в живописном воспроизведении человеческого облика. Это качество особенно эффектно и органично в парадных композициях. Большой *Портрет Прокофия Акинфиевича Демидова* (1773, ГТГ) исполнен по заказу московского Воспитательного дома, для которого Демидов был щедрым благотворителем. Изображение совмещает приметы трех типологических разно-

видностей, бытовавших в портрете XVIII века: парадно-прославительная «ода», домашний «портрет в халате» и «портрет в роли». Это роль садовода-любителя с соответствующими атрибутами – лейка, пособие по садоводству, кадки с цветами. Но в то же время это аллегория воспитания, весьма понятная ввиду предназначенности портрета Воспитательному дому. Но одно здесь опровергает уместность другого, ипостаси портрета как бы слегка пародируют друг друга и ни с одной из них Демидов не совпадает полностью: для парадного апофеоза слишком много натюрмортной прозы, для домашнего приема «в халатном жанре» слишком много велеречивости (колонны и драпировка, имитирующая взвившийся театральный занавес, «гулкость» пространства), для аллегории слишком много портретного характера – в экстравагантности позы, насмешливо-скептическом выражении лица.

Просветительскими идеями воспитания продиктована программа заказанного императрицей цикла из семи портретов, где изображены вос-



питанницы Смольного института благородных девиц (1772–1776, все – ГРМ). «Смолянки» демонстрируют образовательные успехи в танце – *Портрет Екатерины Ивановны Нелидовой* (1773), в музицировании – *Портрет Глафиры Ивановны Алымовой* (1776), разыгрывании пасторальных пьес – *Портрет Екатерины Николаевны Хруцовой и Екатерины Николаевны Хованской* (1773). Декоративная и колористическая изобрета-

103

Дмитрий Левцкий. Портрет Екатерины Николаевны Хруцовой и княжны
Екатерины Николаевны Хованской. 1773
Холст, масло. 164 × 129
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

тельность, атмосфера праздника, тонко варьирующееся в зависимости от возраста и характера искусство светского «вежества», то есть жизни напоказ, делают этот портретный ансамбль олицетворением эстетического и поведенческого кодекса второй половины XVIII века.

Екатерина II – законодательница в храме богини Правосудия (1783, ГРМ; вариант – ГТГ) – один из самых замечательных образцов аллегорического портрета, который равным образом может быть воспринят как портрет «в роли». Екатерина – жрица в храме Правосудия. У подножия статуи Правосудия жертвенник, на котором сжигаются маки – символ спокойствия. Екатерина жертвует спокойствием ради забот о Законе и Справедливости. У ее ног груда фолиантов, к которым прислонен барельеф с изображением Солона, сльвущего в веках первым законодателем. Фолианты суть кодексы законов. Их охраняет орел – символ мудрости и одновременно эмблема российского герба. Программа портрета была сочинена в кружке петербургских интеллектуалов, куда входили архитектор Николай Львов, поэт Гаврила Державин, а также и Дмитрий Левицкий. Изображена роль «мудреца на троне», какую довольно талантливо играла Екатерина пред очами всего света, но главным образом перед властителями дум эпохи Просвещения – Дидро, Вольтером, Гриммом, которые были ее корреспондентами. «Роль прекрасна! Будь такой, какой желаешь казаться» – вот, собственно, смысл картины. Это не был заказ со стороны императрицы – случай для парадного портрета, по нормам XVIII века, экстраординарный. Это был не заказ ее, а *наказ* ей от имени просвещенной части русского общества, некогда вдохновленной *Наказом* самой Екатерины, давшим ход законодательным проектам, о которых упоминалось ранее в связи с проектом кремлевской перестройки.

Картины в XVIII веке были подробностью интерьерного ансамбля, частью декоративного убранства. Вот это отношение к портрету не только как к изображению, но и как к красивой вещи в высшей степени свойственно Левицкому и находится в связи с особенностями его живописной эстетики, с пристрастием к предметно-фактурному разнообразию, буквально ко всему, что блестит. В способности передавать разновидности и метаморфозы «блеска» – мрамора, локона, атласа, драгоценного камня – Левицкий не знает себе равных. Сама живописная поверхность, особенно в портретах 1780-х годов, наделяется свойствами драгоценного эмалевого сплава с эффектом внутреннего свечения цвета (*Портрет Урсулы Мишичек*, 1782, ГТГ). Такая активизация осязательных рецепторов в создаваемой живописью зрительно-оптической картине мира приводит к тому,



Дмитрий Левницкий. Екатерина II – законодательница в храме богини Правосудия. 1783
Холст, масло. 261 × 201
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

что порой начинает казаться, что и человека Левицкий рассматривает исключительно как объект – тонко выделанную, изысканно красочную, забавную, интригующую вещь, которую нужно, как драгоценный камень, шевелить и поворачивать, чтобы эффектнее переливалось и играло.

Антиподом Левицкого в этом смысле был его современник Рокотов. Исток его творчества – рококо, отчасти под влиянием Ротари. *Портрет цесаревича Павла Петровича в детстве* (1761, ГРМ) и коронационный *Портрет Екатерины II* (1763, ГТГ), выполненные еще в пору пребывания в Академии художеств, – достаточное свидетельство благоприятно начинавшейся карьеры в Петербурге. Но по окончании Академии Рокотов выбрал Москву с ее свободой от официальности. Парадный портрет в его творчестве – явление периферийное. Он не просто предпочитал камерный портрет, но создал своего рода «поэтику камерности»: не домашне-халатное «приватиссимо» и не позднейшую интимную доверительность, но своего рода живописную аналогию полусшепота в круговерти светского маскарада, которым предупреждают о намерении выговорить некую тайну. Круг моделей Рокотова составляет московская, как мы сейчас сказали бы, интеллигенция, разумеется, дворянская (*Портрет поэта Василия Ивановича Майкова*, конец 1760-х, ГТГ; *Портрет графа Артемия Ивановича Воронцова*, около 1765, ГТГ; *Портрет поэта Александра Петровича Сумарокова*, около 1777, ГИМ). Неповторимо индивидуальная стилистика, определяющая особенности не почерка только, но портретной характеристики, вырабатывается к 1770-м годам. Лица проступают из мерцающего сумрака, контуры словно окутаны светящимся туманом. Художник изобретает изысканные колористические пьесы в сером (*Портрет Александры Петровны Струйской*, 1772, ГТГ), черном (*Портрет неизвестного в треуголке*, начало 1770-х, ГТГ), розовом (*Портрет неизвестной в розовом платье*, 1770-е, ГТГ). При господстве в жизненном ансамбле, куда входили портретные изображения, знаково-демонстративных форм поведения значимым у Рокотова становится отсутствие жеста, вообще всего показного, эффектного. «Почти играя», Рокотов, по словам современника, умел передавать не только «вид лица», но и «нежность сердца».

Для Рокотова уже не новость, что портрет – это зеркало, где изображение похоже телесно, физически. Похоже для него – это как человек изящен, благороден, элегантен, горделив, любезен, и при всем том естествен, прост. Глаза на его портретах – не физический блестящий предмет, как, скажем, у Антропова (или иногда у Левицкого), а смотрение, взгляд, мер-



цание душевной глубины с выражением задумчивости или затаенного лукавства. Он перенес приемы писания взгляда на саму манеру изображения в целом, на всем пространстве холста. У Рокотова русский портретный жанр «созрел» для художественной игры оттенками, нюансами, намеками – священной игры, которая вызывает в воображении не столько облик позирующей здесь и теперь (там и тогда) модели, сколько угадываемый за ней образ ее двойника, ангела-хранителя, души-психен.

107

В 1780-е годы манера Рокотова заметно меняется: живопись приобретает бóльшую фактурную плотность, цветовую насыщенность, можно сказать, нарядность, заметно возрастает значение аксессуаров. Художник с некоторой слегка холодноватой пристальностью начинает следить за повадкой своих моделей, и тем же скептическим «прищуром» он наделяет лица своих персонажей, как если бы, заметив в художнике этот странный испытующий взгляд, они отвечали ему той же отдаляющей наблюдательностью – *Портрет княгини Екатерины Николаевны Орловой* (1779, ГТГ), *Портрет Варвары Ермолаевны Новосильцевой* (1780, ГТГ), *Портрет графини Елизаветы Васильевны Санти* (1785, ГРМ).

Боровиковский – создатель портретного канона, воплощающего эстетический идеал сентименталистской эпохи. В силу понятной логики апробация и кодификация этого идеала производится на образце императорского парадного портрета. Десятилетием ранее *Портрет Екатерины II – законодательницы* Левитского был идеализованным портретом «в образе», и ему предшествовала сочиненная программа. Портрет Боровиковского *Екатерина II на прогулке в Царскосельском парке* (1894, ГТГ; вариант начала 1810-х в ГРМ) является таким же не заказным подношением Екатерине, сочиненным в том же самом кружке Львова – Державина. Но изменились времена – изменился образ. Екатерина теперь любила играть роль сердечной и простой «государыни-матушки», которой ничто человеческое не чуждо. Портрет был задуман и выполнен в камерном масштабе. Екатерина изображена в аллее Царскосельского парка, в будничном наряде, в сопровождении любимой собачки (невозможный ранее в парадном портрете прозаизм!). Не условно-велеречивым, а бытовым жестом «между прочим» она указывает на приоткрывающийся за деревьями вид: так за прогулочной беседой хозяйин показывает гостю достопримечательности своего имения. Не из-за содержания программы, а в силу каприза портрет не понравился императрице, оставшись у Боровиковского, и лишь в начале XX века, побывав в частных руках, оказался в музее. Вариант его, заказанный Николаем Румянцевым, был еще позже, в 1827 году, гравирован Николаем Уткиным, и только тогда созданный на исходе предшествующего столетия образ, где фигура государя сотворена не в духе справедливости, но милости, стал известен⁵⁰, получив, в частности, примечательный отклик у Пушкина. В развязке *Капитанской дочки* перед Машей является Екатерина, именно монаршей милостью, вопреки справедливости, разрешая участь героев; Пушкин в этой сцене полностью срисовал обстановку и воспроизвел самый дух



Владимир Боровиковский. Екатерина II на прогулке в Царскомельском парке. 1794
Холст, масло. 94,5 × 66
Государственная Третьяковская галерея, Москва

сотворенной Боровиковским «со товарищи» сентиментальной сказки.

Сентименталистский культ естественного сопровождался соответствующими изменениями в моде: светлая, свободно падающая античная туника, отказ от париков, нередко живой цветок в качестве аксессуара – все это существенно изменило весь пластический и колористический ансамбль, в котором модель являлась перед художником. Боровиковский нашел этому ансамблю гармоничную и изысканную живописную аранжировку: пейзажный фон, струение складок, мягкие, как бы «оппадающие» силуэты. Цвет в портретах, написанных на белых грунтах, словно «подстелен» белесоватым туманом, напоминая цвет молочного стекла. Приглушение цветовой звучности удивительно тонко соотносится с настроением, передающим утомление «шумом светской суеты». Этому соответствует придуманный Боровиковским сценарий общения моделей со зрителем: их взгляд наделен слегка выжидательной вопросительностью, где смешаны грусть с оттенком затаенной насмешки, как бы относящейся к нашей недогадливости о том, что нам надобно перестать «глазеть», что они мечтают остаться в уединении. Совершенное выражение и средоточие всех этих качеств – шедевр мастера, знаменитый *Портрет Марии Ивановны Лопухиной* (1797, ГТГ).

В первое десятилетие XIX века живопись, а вместе с тем и портретная концепция Боровиковского претерпевают значительную метаморфозу. Форма оскульптуривается, в изображении драпировок появляется бликующий отсвет, напоминающий поверхность полированного мрамора, простым и ясно читаемым становится силуэт, на смену оттепичному приходит локальный цвет, уплотняется живописная фактура, словно приобретая сходство с холодноватостью того же мрамора. Как правило, зрелый возраст, горделивая осанка особ, преисполненных «благородной простоты и спокойного величия»⁵¹, культ семейных добродетелей, но в героико-дидактическом, а не сентиментально-домашнем роде – таков портретный мир Боровиковского в поздний период творчества (*Портрет графини Анны Ивановны Безбородко с дочерьми*, 1803, ГРМ; *Портрет Анны Луизы Жермены де Сталь*?, 1812, ГТГ; *Портрет княгини Маргариты Ивановны Долгорукой*, 1811, ГТГ). Но во все периоды персонажи его художественного царства являют не разнообразие несхожего, а вариации одного идеального типа.

В качестве итога, в котором русское портретное искусство отмечает свой столетний юбилей, Боровиковский для следующих эпох является своего рода линзой, в которой общие особенности портретизма XVIII века предстают как бы в увеличенном виде. Главная и принципиальная из этих

особенностей, правда, трудноопределима в силу своей отрицательной природы. Ибо особенность эта относится к тому, что, будучи предполагаемо, отсутствует. А именно парадоксальным образом в искусстве, посвященном увековечению личного, персонального «Я» (каковым является искусство портрета в его новоевропейской стадии), отсутствует это самое «Я» – «Я» как самовластная личность в свободе принять или не принять предписываемые социальные амплуа. Иначе говоря, это персона, пребывающая вне самосознания. Русский портрет XVIII века, камерный или парадный, – это всегда портрет «в образе»; здесь «Я» непременно отнесено к некоторой типовой, идеальной норме, подчинено ей. Это идеал благородства в исполнении должного (варьирующегося в деталях от времени к времени, например, от идеи справедливости к идее милосердия), – идеал, вполне равновеликий прежней иконописной непогрешимости, святости.

На уровне сентименталистских идеалов отмеченное свойство дает о себе знать у Боровиковского в камерных композициях, равно как и в парадных. Если, например, Рокотов был очевидно равнодушен к парадным изображениям, то Боровиковскому принадлежит ряд великолепных парадных портретов. Специфика парадного портрета в том, что он изначально призван воплощать «блеск и шум славы», а это как раз то, что в кругу и с точки зрения сентименталистских ценностей дискредитировано и обесценено настолько, что достойно едва ли не презрения. Боровиковский умудрился внедрить этот дискредитирующий оттенок в саму парадность парадных композиций. В *Портрете Павла I* в коронационном облачении⁵² (1800, ГРМ) Павел показан весьма откровенно позирующим⁵³, будто он разглядывает себя в зеркало, то ли примеряя императорские регалии и репетируя предстоящее торжество, то ли напоследок любуясь собой в полном коронационном параде (им самим, кстати, придуманном) перед тем, как разоблачиться. Корона как-то слегка набекрень; скипетр над буквально ворохом императорских атрибутов Павел держит так, будто собирается положить, то есть присоединить его к этому вороху, – вся сцена приобретает подозрительное сходство с финалом маскарадного спектакля. Такой тип парадности требовал высочайшего мастерства в изображении парчи, шелка, бархата, меха, сверкания драгоценных камней – того «блеска и шума славы», который в конце концов выставляется достойным презрения. Это мастерство Боровиковский демонстрирует в совершенстве; не будь его, все превратилось бы в пустую демагогическую риторику: ведь величие и красота отрицающего жеста художественно тем эффектнее, чем импозантнее то, что отрицается.

Достоинством постановочной режиссуры является здесь тонкость противоположения, где каждая сторона антитезы обуславливает и увеличивает ценность своей противоположности.

Лицо императора воспроизведено Боровиковским с портрета, выполненного ранее Степаном Щукиным – художником, который известен в первую очередь как автор этого *Портрета Павла I* (1797, ГРМ), и главным образом благодаря исключительной смелости в несходстве его с известными типами императорского парадного портрета. Одобренная императором, иконография этого портрета отмечена странностью, симптоматичной для всего, к чему прикосновена личность Павла. Традиционная схема парадного портрета превращена в сюжет «государь в ожидании коронационных торжеств» (портрет был заказан и исполнялся перед коронацией). Трость⁵⁴ вместо шпаги и маршальского жезла (обычных для такого типа изображений императора в военном мундире) акцентирует в странной пустынности портрета⁵⁵ мотив «странничества». Но это и в самом деле странствие – путь к трону, к славе, которая «грядет», ожидает, но пока маячит «там», вдали, подобно свету, который входит в затененное пространство портрета сквозь дверь, словно бы открывшуюся где-то впереди, в перспективе далекой анфилады. Здесь художественно «обыграна» обратимость сугубо традиционной ситуации предстояния: Павел предстоит торжеству коронации, но и оно, это торжество, буквально вынесено «пред» – вперед, за пределы изображения. Изображение в целом оказывается предстоящим этому торжеству, как пустая сцена предстоит будущему спектаклю. И таким образом получается, что финальная мизансцена этого спектакля изображена в портрете Павла I у Боровиковского. Павел с портрета Щукина как бы рассматривает себя, каким ему предстоит изобразиться в портрете Боровиковского.

Заключение

Павловское время – хронологически короткое, странное интермеццо между классицизмом и романтизмом, соответственно своей странности являющееся одновременно и каденцией, завершающей XVIII век. С начала и с конца он обрамлен историческими событиями, пролагающими резкую грань между минувшим и пришедшим на смену. В начале это жестокое подавление руководимых Софьей стрельецких мятежей в 1698 году – событие, явившееся демонстрацией радикализма молодого царя Петра при вступлении на стезю преобразований. В развязке – события марта 1801 года: убийство Павла I и начало царствования Александра I, знаменовавшее решительный разрыв с наследством XVIII века. Столь отчетливо отделенный от века предыдущего и последующего, XVIII век вырисовывается как самозамкнутое культурное целое со своим индивидуальным характером, который дает о себе знать на протяжении всего столетия. Так сказать, генетически особенности этого характера предформированы Петром I, петровским временем. В этом смысле глубоко символично двукратное – в заключающих век царствованиях Екатерины и Павла – звание к духу и авторитету Петра, отмеченное установкой его монументов в основанном им городе. Знаменательно и то, что новая Россия, создаваемая Петром под лозунгом культурной европеизации, получила памятники своему основателю из рук европейских мастеров. В известном смысле чудом оказалось вместе с концептуальной глубиной исключительное художественное совершенство обоих монументов и их потенциальная смыслотворящая энергия.

Особенной многозначительностью было преисполнено воздвижение перед фасадом Михайловского замка конной статуи Петра I, созданной некогда Бартоломео Карло Растрелли, но с датой на постаменте «1800», что до странности «гармонично» сочеталось со всей мистической атмосферой замка. Мистический момент заключался в самом акте извлечения статуи из мрака забвения, как бы из небытия: персональный мистицизм Павла здесь помножен на имперсональную мистику *fin de siècle*⁵⁶. Поскольку она выполнена «с живства» при жизни Петра и как бы несет отпечаток его существа⁵⁷, возникновение этой статуи перед главной императорской резиденцией точно на рубеже веков оказывалось чем-то вроде спиритической материализации духа Основателя, апокалиптическим предзнаменованием – не художественным штрихом в рисунке ансамбля, но как бы самовольным явлением, грозным пришествием. В некоторый

момент, пока отсутствовали прямые указания со стороны Павла, для распорядителей работ по установке монумента представимо было расположение его лицом ко входу в замок⁵⁸ (так, кстати, расположен памятник Анн Монморанси перед замком в Шантийи, родовом поместье принцев Конде. Это был прецедент вообще широко известный, так же как было известно, что этот ансамбль весьма импонировал и запомнился Павлу во время его европейского путешествия⁵⁹). В этой связи вдруг оказывается логичной еще одна странность – громадная высота входа, в виду которого рисуется статуя. Непонятно, на масштаб каких карет и колесниц рассчитанная, эта высота, однако, зрительно соизмерима с высотой статуи вместе с постаментом, как будто эти ворота для нее и предназначены. Памятник в конце концов установился спиной к замку, но можно подумать, что «потрясение», следы которого хранит его архитектура, связано с «посещением» замка бронзовым кумиром.

Помимо прочего, установка этого монумента была политической демонстрацией Павла, заявлявшего претензии на роль продолжателя деяний царя-реформатора. Парадоксальность этого жеста в том, что политическим он становился как раз в силу акцентации не государственно-политической, а мистической, кровной преемственности: на постаменте монумента выбита надпись: *Прадеду Правнук*. То был вполне внятный вызов самозванству Екатерины II, которая декларировала, и – за отсутствием родственно-кровной легитимности – не могла декларировать преемственность иначе как в порядке числовой очередности восседания на троне: на исполненном и установленном ранее по ее воле монументе Петру, знаменитом *Медном всаднике*, значится: *ПЕТРУ первому ЕКАТЕРИНА вторая*.

В устроенной Павлом конфронтации «подлинного», портретного Петра с инспирированной Екатериной художественной «выдумкой», просветительским мифом, – в этом символическом противостоянии бронзовых кумиров статика, замкнутость, равнодушие, самодостаточность, то есть воистину самодержавство растрелиевского Петра приобретает некую мрачную многозначительность. То, о чем величественный самодержец хранит тягостное молчание, одновременно зашифровано и расшифровано в посвятительной надписи: Петр не хотел или не успел законодательно оформить престолонаследное право, основанное на кровном родстве, и тем обрек империю на постоянные потрясения. Надпись *Прадеду Правнук* как бы заклинает молчаливого истукана «голосом крови» и – молчанье знак согласия – делает его союзником престолонаследования, исходящего из отношений кровного родства, которое было установлено именно Павлом.



Создателем ранее (в 1782 году) воздвигнутого на Сенатской площади монумента Петру I был Этьен Морис Фальконе, вызванный Екатериной в Петербург по рекомендации Дени Дидро. Во Франции Фальконе был известен своими рокайльными, с оттенком грациозной чувственности, статуэтками для Севрской мануфактуры. Памятник Петру I – шедевр Фальконе; в его индивидуальной творческой судьбе это событие единственное, подтверждающее, кстати, что так называемое творческое вдохновение, которое, вероятно, есть особенная – художественная – форма откровения, вовсе не досужая выдумка. Образованный умный европеец, мастер, Фальконе был вдохновлен гением места – вознесшимся «из топи блат» Петербургом. Бронзовый Петр обращен к Васильевскому острову, который, по замыслу первых проектантов города – Трезини и Леблона, – мыслился центром, сердцем Петербурга. Но действительное городское ядро оказалось у него за спиной; перед ним Нева, и Петр как бы защищает город от натиска коварной реки. Его жест одновременно и повеление: «Здесь будет город заложен», и приказ-заклинание: «Да умирится же с тобой / И побежденная стихия».

Постаменту придана форма волны, на гребень которой взнесен всадник: вполне внятная аллегория укрощенной стихии, превратившейся в твердокаменный устой (Петр, в греческом, – камень). Петр – цивилизующий герой. Под копытами коня – извивающаяся змея. Выполненная скульптором Гордеевым, она присутствует здесь «по техническим причинам», поскольку ее одновременное соприкосновение с хвостом коня и постаментом дает необходимую третью точку опоры для тяжелотонного

бронзового «кентавра». Вместе с тем попираемая всадником змея содержит намек на прежний культ героя-змееборца (Георгия – традиционного покровителя Москвы). Но торжество над ползучими аллегориями зла тут буквально позади, оно носит откровенно «рудиментарный» характер. Оно ведь только отрицательно, поскольку есть уничтожение того, что стоит на пути положительного, созидательного деяния. Вот это созидательное «да будет» после преодоленного и оставшегося позади «да сгинет» здесь первенствует и торжествует. Обступающий вокруг и расступающийся перед монументом город, раскинутый по берегам реки, оказывается зримой манифестацией красоты и великолепия этого деяния; зрелище города включается в общий с памятником сверхсюжет, становится частью незавершенной, продолжающей исполняться пьесы, вызванной к жизни дирижерским жестом бронзового властелина.

Но многократно воспетой в стихах и прозе победой мастера и торжеством искусства скульптуры является достигнутое в изображении всадника на вздыбленном коне идеальное равновесие, когда, как в критической точке замирания маятника, движение выливается в покой (подобно тому, как окаменевают льющаяся волна, становясь постаментом монумента) – и «зависание» взлетевшего на вершину всадника, этот кратковременный апофеоз, преобразуется в вечно длящееся торжество. Аллегоризм просветительских доктрин переплавился в символ, столь насыщенный свернутыми смыслами, что *Медный всадник* стал долгодействующим событием, стимулирующим историческую и художественную мысль на протяжении следующего, XIX века. Он стал как бы двойником Петра, его другой ипостасью в созданном им городе.

III. ЗОЛОТОЙ ВЕК. ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Некогда к русскому искусству начала XX века, к поэзии главным образом, было применено наименование «серебряный век», ныне общепринятое и весьма распространенное. Актом такого самоназывания молчаливо признавалось, что титул «золотого века» принадлежит другой – разумеется, пушкинской – эпохе. То есть признавалась абсолютная ее привилегированность перед всеми прочими в историко-культурном цикле Нового времени. В литературе первая половина XIX века наряду с Пушкиным вместила также и Гоголя, Лермонтова, Тютчева. Но уже в пору «серебряного века» было ясно, что понятие «золотой век» может быть распространено и на другие искусства, на первую половину минувшего столетия как культурный феномен в целом. Действительно, ни одна из близлежащих эпох не дает в области пластических искусств такого сочетания крупных художественных индивидуальностей при таком тематическом и жанровом многообразии и такого обилия совершенных художественных творений – от грандиозных ансамблей петербургских и московских площадей до воскового рельефа Федора Толстого, от камерного карандашного портрета Ореста Кипренского до своего рода изобразительного эпоса в протяженных циклических концепциях Александра Иванова, сравнимых лишь с романскими циклами XIX века.

Объяснение таким явлениям в механизме причинно-следственных зависимостей искать бесполезно. Но все же можно выделить один фактор, в котором высвечивается некоторая существенная для русской культурной традиции закономерность. Художественный цикл Нового времени в России был начат под знаком и лозунгом культурного европеизма. Но быть может, никогда прежде, да и потом русский культурный мир не был так широко и свободно распахнут в мир европейский, как в александровское время. Свободно – в смысле независимости от утилитарно-практической выгоды. Начиная с Петровской эпохи и на протяжении всего XVIII века европейский опыт воспринимался как сумма инструментов и приемов, коими можно воспользоваться для «повышения эффективности» своего родного экономического, политического, военного и образовательного хозяйства. Иначе поворачивается дело с начала XIX века. Не суммой, а системой, связным целым в его общих культурных основаниях, укорененных в истории, видится теперь европейский мир поколению

русских образованных людей, которым в молодую пору, в период наполеоновских войн, выпала участь решать на полях сражений судьбы старой Европы. Видеть целостно целое, видеть все в отношении к идее целого и лишь в нем находить и осознать контуры своей индивидуальной особенности – таков, как известно, императив романтизма как типа и принципа творческой деятельности в «эпоху романтизма».

Удивительно, но в то же время силой «мощного, мгновенного орудия провидения», каковым является *случай*⁶⁰, тот же образ целостности – идеал целокупного, спаянного единством исторической судьбы сообщества, был осуществлен во внутреннем быту российского отечества. Просветительская утопия: «отечество есть узел всех состояний» (Иван Пнин) – в войне 1812 года на короткий момент стала явью, действительностью. «Бывают времена, когда люди мысли соединяются с властью. Но это только тогда, когда власть идет вперед, как при Петре I, защищает свою страну, как в 1812 году»⁶¹, – писал Герцен. Установлением в 1815 году «Священно-го союза» победоносная страна в лице императора Александра была увенчана «честью» играть роль охранителя монархических режимов Европы от революционных смут. Наполеон в реакционном эпилоге революции играл, по словам Ключевского, «роль хохочущего Мефистофеля», тогда как Александру «досталось амплу романтически-мечтательного и байронически-разочарованного Гамлета»⁶². В очередной раз в русской истории преобразовательные опыты первых лет нового царствования обернулись либеральным маскарадом. «Союз людей мысли с властью» утратил связующие скрепы, оставив память о себе в союзах против власти, предопределив трагедию 14 декабря 1825 года. Но источники животворящего воодушевления, открывшиеся в «дней Александровых прекрасное начало», обладали энергией, способной питать творческий интеллект далеко за пределами александровского царствования, на протяжении по крайней мере всей второй четверти XIX века. «О будь, Россия Александра, / Благословенна и в аду!» – написал Осип Манделъштам в стихотворном отрывке 1915 года, имея в виду императора Александра I. Около этого времени терминологически оформилось понятие «Александровский классицизм» применительно к архитектурному стилю той эпохи.

При том что архитектура продолжает пользоваться классической лексикой и словарем форм, императив романтизма – созерцание всего «под знаком целого» – именно архитектурой воплощен всего нагляднее: не здание, существующее «само по себе» внутри замкнутого участка, но ансамбль, обнимающее пространство – площадь, улица, город – начинает

властвовать над идеей отдельного сооружения и диктовать ему «форму самоутверждения». Город же понимается как то, что имеет не только пространственное, но временное, историческое измерение. Правда, город имел это измерение всегда, он является организмом историческим по своей природе. Но теперь происходит то, что бывает отнюдь не всегда (имея, пожалуй, один-единственный прецедент в концепциях Баженова): историческое измерение становится «пространством творческого воображения» вообще и в работе архитектора в особенности. Для таким образом устроенного воображения город – не геометрическая конфигурация, а наделенная исторической памятью фигура, не объект, а *субъект*, действующее лицо истории. Такая отдельность, как здание, оказывается тогда физиогномической чертой или жестом, выявляющим характер этого «лица».

Изумительно точно смысл такого рода градостроительного жеста проинтонирован Мандельштамом в стихотворении, посвященном главному памятнику александровского классицизма, – Адмиралтейству Адрияна Захарова. После того как в нижнем регистре проведен «мотив отдохновения» землепашеской страны, ставшей морской державой: «Как плуги брошены, ржавеют якоря», следует праздничный взлет к верхнему хороводу статуй, словно озирающих горизонт, стремительно расширяющийся за пределы, доступные наблюдателю, стоящему у якорей внизу: «И вот разорваны трех измерений узы / И открываются всемирные моря». В этом поэтическом эквиваленте архитектурного «жеста», присущего Адмиралтейству, оно показывается как маяк, открытый «всемирным морям», и над возникшей картиной реет дух Пушкина, а вместе и Петра Великого, от имени которого автором *Медного Всадника* сформулирован девиз культурного космополитизма: «Все флаги в гости будут к нам». Но замечательно, что расширение пространственно-временного кругозора, стремящегося в идеале обнять целое мира и истории, совпадает с основной интенцией и тенденцией романтизма. «Вдруг стало видно далеко во все концы света» – эта гоголевская фраза из *Страшной мести* не однажды использовалась в качестве формулы, выражающей строй романтического мирозерцания.

Но если и в самом деле усматривать здесь такую формулу, то существенно не только то, что «далеко во все концы», или, у Мандельштама, в пространство «всех морей», но и то, что *вдруг*. Этому безусловно привилегированному в романтических текстах обстоятельству образа действия в *Адмиралтействе* Мандельштама соответствует «и вот» – образ вертикали,

вдруг воспаряющей от прикованных к горизонтали якорей. И такое вот «вдруг» есть синоним творческого откровения, оно сродни чуду и не может быть имперсональной типической нормой, но доступно лишь сугубо персональной художественной интуиции. Универсализм, стало быть, обусловлен в романтизме своей противоположностью – интенсивно развитым чувством личности в ее неповторимой отдельности, возрастанием ценности уникально-особенного, включая индивидуально капризное. Поощряя свободу субъективного самопроявления в искусстве, он видоизменяет саму конституцию творческой личности. Формируется другой, неизвестный прежде психологический и социальный тип художника, олицетворенный в таких фигурах, как Орест Кипренский или Федор Толстой. Это уже не художник-ремесленник, квалифицированный исполнитель, связанный корпоративными цеховыми нормами, которые, хотя и в модифицированном виде, сохранялись в XVIII веке. Теперь это художник-артист, актом творчества утверждающий значительность неповторимо индивидуального момента в искусстве.

Отношение к непосредственно предшествующей художественной традиции также становится индивидуально избирательным, вплоть до полного игнорирования ее заветов. Эту ситуацию, еще раз прибегнув к Мандельштаму, можно выразить строками одного из его ранних стихотворений:

...Свое родство и скучное соседство
Мы презирать заведомо вольны.
И не одно сокровище, быть может,
Минуя внуков, к правнукам уйдет,
И снова скальд чужую песню сложит
И как свою ее произнесет.

Для русских художников начала XIX века, уже вполне ощущающих себя европейцами, таким прадедовым наследством, к которому они обращались, наскучив соседством XVIII века, выступало не свое наследство русского позднего средневековья, а европейский XVII век, как то было, например, в случае Кипренского. Не последняя роль в упомянутой ситуации принадлежала Эрмитажу: его коллекция европейской живописи уже к концу XVIII века стала одной из самых репрезентативных (не только в количественном, но и в качественном отношении), включая едва ли не все основные периоды, школы и имена.

Вместе с завершившимся веком уходит в прошлое представление о художественной деятельности как уделе лишь «третьего сословия». В среде

профессиональных художников появляются люди высшего дворянского звания, такие, как граф Федор Толстой или князь Григорий Гагарин. В стране с весьма жестким сословным регламентом это был симптом значительного повышения ценностного ранга художественной деятельности в общественном сознании. Но поскольку приобщение людей дворянского звания к профессиональной художественной деятельности было все же затруднено инерцией сословных предрассудков, занятия «художествами» в условиях общего подъема их престижности переносились в сферу домашнего быта. Возникает довольно значительный слой дилетантского искусства. Дилетантизм многообразно отображался в «большом искусстве». Но главная его роль, хотя и трудно уловимая для наглядной демонстрации, в том, что он обеспечивал сравнительно высокий средний уровень вкуса той публики, к которой преимущественно адресовалось тогда искусство.

Тогда же обнаруживаются первые симптомы того, что называется общественным мнением по поводу искусства, формируется художественная критика. Возникают периодические издания, специально посвященные вопросам изобразительного искусства, – *Журнал изящных искусств* (1807 и 1823–1825), издаваемая с 1836 года Нестором Кукольником *Художественная газета*. Значительно интенсивнее, чем прежде, разрабатываются проблемы изобразительных искусств в русских эстетических трактатах первой половины XIX века.

Тогда же в русской живописи вполне оформляется жанровая система: пейзаж самоопределяется по отношению к видописи; бытовой жанр в основных своих разновидностях: идиллически-созерцательного – крестьянского, и конфликтно-драматургического – городского, осуществляется в творчестве Венецианова и Федотова; в искусстве художников венециановского круга обретает свою поэтику интерьерный жанр.

Общая картина художественных взаимодействий становится сравнительно с прежней более разнообразно дифференцированной. Среди вдруг на каждом повороте открывающегося многообразия возможных путей творческая мысль достигает высокой степени интенсивности в переживании «свободы выбора», а вместе с ней и ответственности в исполнении своей культурной миссии.

Архитектура

Своеобразие александровского классицизма, за которым давно установилось наименование «русский ампир», определяется доминантой градообразующих факторов. Главенствующей заботой архитектора становится не здание, а связь между зданиями. Связь эта, как, скажем, действие всемирного тяготения, неосвязаема, но это не значит, что ее нет. Она – в рифмах, ритмических интервалах, соответствиях и контрастах, которые дают о себе знать на больших расстояниях, и не только в зримых соотношениях, но также и в умозрительных ассоциациях, которые «имеют место» не только в пространстве, но и во времени. Так, в облике Казанского собора в Петербурге, выстроенного по проекту Андрея Воронихина, присутствуют (такова была воля заказчика – Павла I) ассоциации с римским собором Святого Петра. Более сложным вариантом такой историко-временной ассоциативности является шпиль, сохранный в петропупом виде Адреем Захаровым при перестройке старого Адмиралтейства. Ввиду полностью обновленного архитектурного «контекста» полностью сохранный «текст» адмиралтейского шпица становится *цитатой*, отсылающей ко временам основания Петербурга.

Существенно в этом отношении, что крупнейшие сооружения ампириной эпохи суть перестройки и перепланировки уже существующих зданий и комплексов. Таковы в Петербурге Адмиралтейство и Горный институт, здание Главного штаба и Конношенное ведомство; в Москве – Торговые ряды на Красной площади, здание Московского университета и другие. Но это всего лишь внешнее выражение того факта, что архитекторы ампира имеют дело со сложившейся архитектурной средой, где все насыщено исторической памятью. Историзм, который принято считать основополагающим свойством романтического мирознания, а в архитектуре – одним из имен эклектики послеклассической эпохи, этот историзм образует проблемное поле ампира как художественного явления. Формальный аспект проблемы состоял в следующем: предназначавшиеся к новому оформлению ячейки городской структуры имели в большинстве своем неправильную конфигурацию, поскольку даже в безрельефном Петербурге градостроительная плоскость изрезана каналами и рукавами невольской дельты на геометрически неправильные участки. Чем более обжитой, застроенной оказывалась эта среда, тем конфликтнее обозначалось противоречие с эстетическими принципами регулярности и симметрии, основополагающими для классицизма. Архитектурная задача



в этих условиях часто сводилась к оформлению уже существующих массивов городской застройки классическими фасадами со стороны парадных магистралей и площадей: здание как замкнутое целое, как

пластическое тело исчезало, объем оказывался рассредоточенным в пространстве. Возникла возможность фасадного, декоративно-оформительского и картинно-изобразительного понимания архитектуры с вытекающими отсюда многообразными последствиями, открывающими путь к эклектике. Эта тенденция отчетливо заявляет о себе в таких «пышных», как положено вечерней заре, явлениях закатной фазы стиля, как творчество Карла Росси и Василия Стасова.

Парадоксальностью, симптоматичной для этой последней фазы классицизма (которую в равной мере можно назвать и классицизированным романтизмом, и романтизированным классицизмом), обладает хронологически, но и символически первое сооружение ампирной эпохи – собор иконы Казанской Божьей Матери в Петербурге. Утвержденный (в проекте) Павлом I в 1801-м и завершенный в 1811 году, собор оказался последней архитектурной странностью, «подаренной» павловской эпохой эпохе Александра I. Изначальной странностью является утверждение Павлом I в обход конкурса, где победил Чарлз Камерон, проекта Андрея Воронихина, не участвовавшего в конкурсе. Произошло это, по-видимому, благодаря протекции графа Александра Сергеевича Строганова – тогда повоеиспеченного, с 1800 года, президента Академии художеств⁶³. До того времени Воронихин перестраивал интерьеры петербургского Строгановского дворца, где так же, как в отделке после пожара жилых интерьеров Павловского дворца, его талант раскрывается как преимущественно лирический, камерно-интерьерный, отвечающий настроениям сентиментальной эпохи, не чуждый эстетской утонченности.

Предпочтение, отданное проекту Воронихина, было обусловлено скорее всего осведомленностью вельможи, облеченного доверием императора, каковым был Строганов, в идеях, как правило весьма прихотливых, которые Павел связывал с Казанским собором и в которые патрон наверняка посвятил Воронихина. За исключением известного конкурсантам желания, чтобы собор имел колоннаду, как римский собор Святого Петра, о конкретном содержании этих идей можно только догадываться. Однако о существовании оных идей свидетельствуют как раз необъяснимые, с точки зрения классицистической логики, странности этого сооружения. Главная из них – избранный для собора план латинского креста, в силу которого собор, будучи развернут согласно непреложной традиции алтарем на восток, становился боком к Невскому проспекту. Этого можно было избежать многими способами, один из которых – план с невыделенной вовне



алтарной частью, скажем, равноконечный крест или ротонда, которую, например, предлагал в своем проекте Тома де Томон. Базилика в форме латинского креста могла быть продиктована мальтийским (не столько конфессионально-католическим, сколько включавшим идею вселенской церкви) западничеством Павла, но также и демонстративной апелляцией к авторитету Петра I и соответственно первому храму Санкт-Петербурга – базилике Петропавловского собора, тем более что существовавшая на месте Казанского собора церковь Рождества Богородицы, выстроенная еще в конце 1730-х годов Михаилом Земцовым, являлась почти точной репликой Петропавловского собора⁶⁴. Как бы то ни было, но мы имеем здесь дело с вариантом исторического ретроспективизма, демонстративно ориентированного на западные прецеденты, так сказать, между собором Святого Петра и Петропавловским собором. А это опять-таки, как уже отмечалось применительно к живописи, европейский XVII век.

В этой связи оказывается понятно сходство плана и облика Казанского собора с другими достопримечательными памятниками XVII века, которые Воронихин видел собственными глазами во время пребывания

в Париже в 1789 году. Можно подумать, что он изогнул, превратив в колонную галерею, луврскую колоннаду Клода Перро (вторая половина 1660-х) и, перенеся ее на противоположный берег, вставил в разомкнутый к набережной Сены полуциркуль Коллежа четырех наций (Луи Лево, 1661–1665)⁶⁵ с куполом в центре, отмечающим церковь. Во всяком случае, полученная путем такого мыслительного эксперимента композиция сопоставима Казанскому собору сравнительно с грандиозностью комплекса собора Святого Петра. Кроме того, в отличие от колоннады Бернини, замыкающей пространство перед собором, всегда отмечается принципиальная открытость и слитность с Невским проспектом колоннады Воронихина. Но как визуальное впечатление и градостроительный эффект эта разомкнутость могла быть напрямую подсказана композицией Лево. Тогда как коринфский ордер, каннелированные колонны (у Бернини – тосканско-дорические, гладкоствольные), элегантная и хрупкая графическая прорисовка деталей напоминает Перро и вообще образцы французского классицизма⁶⁶. Собор выстроен из пудожского камня (светлый известняк, добываемый в окрестностях Петербурга), что резко выделяет его среди памятников русского классицизма, кирпичных и одетых штукатуркой, еще раз заостряя внимание на принадлежности его кругу памятников европейской (как правило, каменной) архитектуры, главным образом французской.

Великолепная сама по себе, воронихинская колоннада выполняет сразу несколько функций. Она маскирует положение собора боком к Невскому проспекту. Но тем самым она закрывает собор, который со стороны параллельной городской магистрали дает знать о своем существовании лишь куполом на барабане, вознесенным над портиком в центре колоннады. Следовательно, колоннадой образуются и ею окаймляется площадь, слитая с проспектом. Колоннада, имеющая сквозной проход между рядами двойных коринфских колонн и оформленные в виде триумфальных ворот проезды у торцов, становится главным элементом сооружения, его основной художественной темой. Она образует сцену архитектурного театра, где она же и является главной и постоянной его «декорацией», тогда как собор оказывается «за кулисами» основного действия. Через боковой северный портик собора, являющийся центральным в колоннаде, мы с площади попадаем внутрь собора – совершенно так же, как со сцены за кулисы.

В интерьере разработана популярная в XVIII веке, но не в церковной архитектуре, тема колонного зала. Она продолжает и странным образом модифицирует тему внешней колоннады. Ряды двойных колоннад под

мощными коробовыми сводами в средокрестии образуют величественный перспективный эффект. Странность же состоит в перевернутом соотношении монументального эффекта между интерьером и экстерьером. Монументальная укрупненность форм, скупость орнаментики, гладкоствольные гранитные колонны, темные мрамор и порфир, сочетающиеся с тусклым мерцанием бронзовых капителей, – все эти приемы архитектурной обработки интерьера скорее подобают внешнему облику сооружения, тогда как богатство архитектурных профилей, своего рода каменное узорочье, граничащее с ювелирной тонкостью, отличающие внешнюю оболочку здания, более мыслимы в интерьере. Кстати, в данном случае эта инверсия, странный сдвиг «нормальных» соотношений создают эффект, эквивалентный романтическому «вдруг».

В результате собор запоминается именно как сопряжение пространств – колонной площади вовне и населенной колоннами крытой площади внутри. Но храм не является художественно завершенной объемной фигурой – равновесие телесного объема и пространственной среды, являющееся нормой классицизма, определено нарушено в пользу пространства. Это не локальный эксцесс, а ведущая тенденция формообразования в ампире.

Тем же пространственным контекстом продиктованы формы Горного кадетского корпуса (Горного института, 1806–1811) – следующей крупной постройки Воронихина. Архитектура Горного института представляет собой, в сущности, один фасад: портик с примыкающими к нему под углом боковыми крыльями. Эта композиция играет совершенно ту же роль, что колоннада Казанского собора: она стягивает в узел конгломерат разновременных построек и, маскируя его асимметричную бесформенность, закрывает со стороны парадной магистрали. В данном случае этой магистралью является Нева⁶⁷.

К началу строительства Горного института напротив, на другом берегу Невы, были готовы амбары Сального буяна (1804–1805). Воронихин явно согласовывал очертания центрального фронтона и общие пропорции своего сооружения с модулем этой постройки Тома де Томона⁶⁸. Диалог этих сооружений, представлявших своего рода пропилен у входа в город с моря, должен был рифмоваться с далекими постройками петербургского центра – дорикой Адмиралтейства и Биржи, и словно пророчить то архитектурное зрелище, которое возникнет в парадной части невского ландшафта⁶⁹. Включенностью в связанный Невой ансамбль петербургских ампирных «новостроек» предопределены особенности



архитектуры Горного института, опять-таки могущие показаться странными при рассмотрении вблизи, так как расстояние между фасадом института, обращенным к Неве, и границей берега весьма невелико: композиция растянута по горизонтали, использована архаизированная дорика, образцом которой послужили храмы в Пестуме. Низкий цоколь кажется словно расплюснутым тяжестью двенадцатиколонного портика под грандиозным фронтоном, чем повышается впечатление грузной мощи архитектуры.

Годом ранее на Стрелке Васильевского острова начинает возводиться здание Биржи, спроектированное Тома де Томоном. К тому времени здесь уже стояло подведенное под крышу здание Биржи, строившееся по проекту Джакомо Кваренги. План Томона предусматривал демонтаж уже готового сооружения. В этом смысле Биржа Томона, как и большинство зданий ампира, является перестройкой, да еще только что построенного сооружения. Таким образом очередная строительная акция превращалась в манифест, заявлявший принципиальное отличие исходных тезисов ампирической архитектуры от классицизма XVIII века. Отличие это в данном случае было чрезвычайно наглядно, буквально явлено «городу и миру». Здание Кваренги было сориентировано главным фасадом на Зимний дворец на другом берегу реки так, что оно вписывалось во фронт перимет-

ральной застройки Васильевского острова, оставляя мыс острова архитектурно «неосмысленным». Оттого что здание, венчающее застройку острова, притягивалось к зданию на противоположной материковой части города, остров лишался своей «фигуры», проще говоря, переставал быть собственно островом. Речной ландшафт обозревался и организовывался как материковый, где господствовал принцип субординации архитектурных «авторитетов»: учитывалось значение объемных фигур, минуя межпредметные пространственные отношения, игнорировался, если можно так сказать, пространственный синтаксис. Следуя тому, что романтики называли «местным колоритом» и что издавна именовалось «гением места», Томон принял во внимание именно эти пространственные префигурации и увидел проблему в том, чтобы придать Васильевскому острову статус самостоятельной градостроительной индивидуальности.

Замечательно, что это новое слово архитектуры начинающегося века было данью начальным идеям петербургского градостроения, то есть еще одним вариантом исторического ретроспективизма: в первых генеральных планах Петербурга, как говорилось ранее, центр города помещался на Васильевском острове. Независимо от того, как конкретно Трезини и Леблон представляли застройку острова, он мыслился инициативным действующим лицом градостроительного «спектакля». Именно этой идее вернул силу Тома де Томон. Он создал, точнее, увидел это лицо, оформив стрелку острова, где Нева раздваивается на два русла, в виде полукруглой площади со спусками к воде и пристанью. Стрелка приобрела очертание, сходное с мысом корабля. Поставив здание Биржи по образовавшейся оси, он сделал главный фасад смотрящим, подобно рулевому на корабле, не на какое-либо отдельное из расположенных вокруг сооружений, а на Неву как доминанту архитектурного ландшафта города. Знаменитой пушкинской строки «Невы державное течение», быть может, и не существовало или она иначе звучала бы, не будь в Петербурге выстроенного Томоном ансамбля. Именно он наделил Неву «державными полномочиями», точнее, позволил увидеть эту державность.

Уроженец Швейцарии, проведший юность во Франции, изучавший в Риме памятники древнего зодчества, Томон появился в России в 1799 году. Он принес на русскую почву идеи французской «говорящей архитектуры» (как она была наречена впоследствии)⁷⁰ круга Буле и Леду. В его творчестве представлена характерная для этого архитектурного направления типология форм; общественное сооружение (театр в Одессе, 1803–1809, не сохранился); здание петербургской Биржи (1805–1810);



мемориальный храм (мавзолей *Супругу Благодетелю* в Павловске, 1805–1808); триумфальная колонна (установлена в Полтаве к столетию полтавской победы, 1804–1809); утилитарные сооружения (амбары Сального буяна в Петербурге, 1805–1806; фонтаны на Пулковской дороге, 1809). Единственная из известных его частных построек – дом Лавалья на Английской набережной в Петербурге.

Одновременно со зданием Биржи возникло произведение, казалось бы, совсем несходного рода – храм *Супругу Благодетелю* в Павловске, выполненный по заказу вдовы Павла I. Сложенный из пудожского камня в варианте греческого протилоса, с четырьмя отшлифованными гранитными колоннами, храм поражает контрастом камерного масштаба с монументальной лапидарностью форм. Впечатление замкнутости, отъединенности от мира достигнуто и выбором места: храм расположен в глухой части парка на краю сырого оврага, где высокие темно-зеленые ели гущаю сумрачную траурную атмосферу. В метопах дорического фриза, опоясывающего храм, помещены скорбные женские маски. Оставляя

гладкими стволами, Томон покрывает каннелюрами зауженную шейку колонн и украшает резьбой эхин: возникает впечатление, что изукрашенные колонны словно погружены в гранитный саван, целомудренно скрывая от света свою красоту как нечто неподобающее строгости момента, – простая и внятная метафора скорби, выраженная исключительно архитектурными средствами. Изумительное красноречие молчания – воистину «говорящая архитектура».

В творчестве Томона существует обстоятельство, похожее на закономерность: театр в Одессе располагался вблизи и в виду морского побережья, здание Биржи – на оконечности острова, окруженного водами реки, храм-мавзолей в Павловске затерян в лесном массиве, фонтаны – на открытой всем ветрам дороге к Пулковским высотам под Петербургом. Во всех случаях зодчий имел дело с ландшафтом, где архитектура существует в непосредственном соприкосновении и в очевидной соотнесенности с «дикими» стихиями природы – воды, растительного царства, ветров, гуляющих на безлюдном просторе. В такой ситуации акцентируются не частные определения архитектуры, какие она усваивает в мире истории и культуры по принадлежности определенному стилю и традиции, а общие родовые определения, изначально заданные отношением ее к миру природы в качестве олицетворения человеческой воли и разума, противостоящего природе. В классических формах артикулируется все то, что характеризует способность архитектуры противостоять натиску и непостоянству природных стихий, – все, что внушает впечатление покоя, статики, несокрушимости, сопротивляемости власти времени. Архитектура начинает «говорить» об отвоетанной у безмерности природного хаоса вечности меры и числа. Отсюда – обращение к дорике в архаическом варианте, но без каннелюр, игра сопоставлениями простейших стереометрических форм – куб, параллелепипед, шар, цилиндр, отказ от дифференцирующих объем архитектурных членений и орнаментики и в связи с этим насыщение архитектурной композиции элементами, выполненными из камня. Даже штукатурная облицовка кирпичного здания Биржи лишена пластически-скульптурных качеств и отличается бестрепетностью фактуры и силуэтных линий, свойственной камню.

Отступающая от тела здания свободно стоящая колоннада и продолжающие это размыкающее действие, словно высланные вперед к Неве, ростральные колонны раскрывают ансамбль навстречу речному простору. Но по мере приближения к Неве укрупняется масштаб архитектурных элементов, усиливается их как бы оборонительная мощь: стены, окаймля-

ющие спуски к Неве, одеты в гранит, полуциркульные гроты в центре и по бокам этой каменной облицовки обработаны крупным бриллиантовым рустом и, рифмуясь с полуциркульным окном во фронтоне Биржи, демонстрируют суровый, воинственно-крепостной характер этого каменного цоколя. У торцов парапета, фланкирующих спуск к воде, на гранитных кубках покоятся гранитные шары. Поскольку с шаром ассоциируется образ движения, следующего от малейшего толчка, то в неподвижности, которую они хранят, безучастные к ударам тяжелых невских вод о подножие их гранитных пьедесталов, они являют зримо-вещественное олицетворение твердыни града, возведенного между морем и рекой. Биржа, таким образом, становится подобием храма Нептуна, приветствующего и освящающего воды реки вблизи встречи ее с морем, и мощным стражем цивилизованной земли перед лицом воинственной водной стихии.

Год спустя от закладки Биржи Захаров приступил к перестройке старого Адмиралтейства. С начала XIX века центр Петербурга формируется не как рядоположенность зданий, а как цикл пространств, объединяющий Дворцовую, Разводную (между Зимним дворцом и Адмиралтейством), Адмиралтейскую и Сенатскую площади. И если в соотношениях разновременных построек явно доминировал по масштабу и художественной яркости Зимний дворец (отчего Кваранги именно на него ориентировал главный фасад своей Биржи), то в названном цикле пространств лишь Адмиралтейство принадлежало всем площадям одновременно, занимая среди них центральное место, а потому именно ему выпадала теперь роль композиционного узла. Вдобавок архитектура нового Адмиралтейства должна была «подключить» архитектурный ансамбль материковой части к ансамблю Биржи. Стрелка Васильевского острова свободно просматривалась⁷¹ на выходе из города к Неве между боковыми фасадами Адмиралтейства и Зимнего дворца, образуя как бы вершину гигантского треугольника, в основании которого располагались дворец с одной стороны и Адмиралтейство – с другой. Итак, архитектура нового Адмиралтейства должна была соотноситься с монументальностью Биржи; вместе с тем, непосредственно соседствуя с Зимним дворцом, Адмиралтейство должно было заявить ему свое главенство в исполнении градообразующей роли, но при этом так, чтобы не подавить и не умалить достоинства предшественника.

Задача усложнялась тем, что Адмиралтейство сохраняло свои функции судоремонтной верфи, а потому Захаров был связан доставшейся

еще от петровских времен формой плана, которую не имело смысла менять: разделенные внутренним каналом два вставленных друг в друга П-образных корпуса. Во внешнем помещалась Адмиралтейств-коллегия, во внутреннем, разомкнутом к Неве, – мастерские, в обрамлении которых располагалась верфь. Этим обусловлена растянутость композиции с длинной фасада более 400 метров. Мало сказать гений – мудрость Захарова выразилась в том, что как раз в этой растянутости по горизонтали он увидел символически многосмысленную, «говорящую» идею – идею притянутости, принадлежности земле здания, словно обрученного с водой, ставшего берегом-оберегом. Тогда как ионический храм над уступом башни, осененный сияющим шпилем, словно увенчивает благословением небес этот союз земли и воды.

Захаров всемерно акцентирует эту подвластность здания силе тяготения, не скрывая, а выявляя его «горизонтальную динамику»⁷². Поскольку Адмиралтейство ниже Зимнего дворца по высоте, обостряется вертикальная «восторженная» интонация барочных колоннад Растрелли и в контрасте с их преизобильностью еще раз подчеркивается строгий, лапидарный стиль Адмиралтейства, исполненный внутренней силы. Фасады здания смотрят на все четыре стороны и воспринимаются отдельно, а потому проблемой становилось единство целого. Оно достигнуто за счет искусно примененного принципа трехчастности. Композиционная схема главного фасада – башня и два боковых крыла. Те, в свою очередь, имеют трехчастное членение – двенадцатиколонный портик под фронтоном в центре и шестиколонные (с аттиками) по бокам. Эта же композиция портиков повторена на боковых фасадах. Павильоны, выходящие к Неве, снова представляют триадическую комбинацию, афористический пересказ основных мотивов главного фасада: куб, прорезанный аркой, фланкированный шестиколонными портиками-лоджиями.

В адмиралтейской башне – та же трехчастная композиция, но развернутая по вертикали: утопленный в землю куб, прорезанный низкой аркой, сверху – четверик, обнесенный ионической колоннадой, а потом – куполок и шпиль, полностью сохраненные от прежней коробовской башни. Сама же старая башня сбережена, как в футляре, внутри новой постройки. Преувеличенная плотность архитектурных объемов внизу – это как бы испытание земного устоя на прочность, вещественно-наглядная символизация того, что болотная топь невских берегов стала твердыней, опорой и оплотом. Горизонтальная распластанность нижнего яруса олицетворяет размах российских территорий, где есть место, чтобы свободно

развернуться этим богатырским силам. Мотив «испытания тяжестью» выражен в скульптурных группах нимф, несущих небесную сферу. Разуплотнение архитектурного объема вверх равнозначно освобождению от бремени напряжения и борьбы по завоеванию, освоению земных территорий. Верхний ярус башни увенчивает, осеняет сверху здание, подобно тому, как праздник венчает усилия и труд. Лишь в этом контексте становится понятной мудрость решения оставить в нетронутом виде прежнюю адмиралтейскую иглу. Благодаря силе растяжения по горизонтали, утяжелению всей массы нижнего яруса, измененным пропорциям верхнего куба, также раздвинутого колоннадой вширь, меняется на противоположный вектор башенной вертикали вместе со шпилем: из стрелы, прочерчивающей траекторию движения ввысь, шпиль превратился в луч, идущий *сверху вниз*, не в небеса, а от небес – как просиявший и отвердевший в золотых гранях знак благословения свыше.

Но тем самым иное содержание приобрел диалог главных петербургских вертикалей: шпиль петропавловской колокольни в этом диалоге показывается как принадлежащий временам юношеских горделивых превознесений, когда посылаются вдохновенно-дерзкие вызовы небесам. Тогда как шпиль захаровского Адмиралтейства, поставленный под притяжение земной горизонтали, знаменует пору зрелости, самостоятельную полноту и достоинство земных благоустроительных деяний – своего рода смиренномудрие победителя, отмеченное благоволением неба: весь верхний ярус башни кажется спущенным с небес, поставленным сверху на нижний куб, как большой сияющий венец.

Сохранив старый «спиц», Захаров ограничил экспансию постройки в высоту, поставив себя в необходимость соотносить пропорции всех элементов здания с этой заданной высотой, хотя к моменту начала перестройки она уже была, мягко говоря, «несолидной» для исполнения тех властительных функций, которые вменялись зданию новой градостроительной ситуацией. Приникая крыльями к земле, как Одиссей, «возвратившись, пространством и временем полный»⁷³, к берегам Итаки, оно обретает убедительную мощь своей властительности от этой плотной сцепленности, впечатанности в береговой устоя, получая от земли, от воды и от небес подтверждение своей легитимности, своих державных прав. Так что все здания, расположенные в поле обозрения рядом с ним, кажутся гостями, и лишь оно хозяином. Его приземистая стать выступает синонимом привилегии, позволяющей узнать владыку среди подданных: ему позволительно сидеть, когда другие стоят. Благодаря глубокой интеллек-

туальной переработке совокупного опыта петербургского строительства творение Захарова олицетворяет и прославляет великую тяжесть, но и победу самой идеи сотворения града на топких хлябях, дабы здесь и отсюда, так сказать, приподнявши небо, вознестись к просторам всех морей.

Градостроительный пафос русского ампира достигает апогея в творчестве Карла Росси. Строительством напротив Зимнего дворца здания Главного штаба (1819–1829) Росси продолжает дело предшественников – Захарова и Томона – по формированию центральных площадей города. Колоссальная дуга здания с прямыми, параллельными Зимнему дворцу крыльями, окаймляя, формирует Дворцовую площадь, придавая ей правильные очертания. Эта планировочная схема восходит к барочным циркумференциям и представляет собой еще один вариант исторической ретроспекции. Такое очертание площади предлагалось, например, Юрием Фельтеном, но непосредственным ее прототипом можно считать полуциркульный парадный двор перед Большим дворцом в Царском Селе Растрелли. Только здесь, в городе, императорский дворец того же Растрелли продиктовал более грандиозный сравнительно с личной загородной резиденцией пространственный размах. Любуясь, например, некоей драгоценностью, мы инстинктивно отодвигаем ее от себя, воспроизводя обязательную для эстетического переживания дистанцию, – так Росси изгибом фасадной дуги, центрированной по оси Зимнего дворца, создает подобную дистанцию для растреллиевского архитектурного шедевра. Постройка Росси первоначально имела светло-серую окраску стен и выполненные из чугуна, но выкрашенные в белое скульптурные детали, приобретающие характер легкой аппликации. Белое на светло-сером и блеск бронзированной колесницы на аттике способствовали облегчению пластической и колористической оркестровки грандиозного архитектурного фасада. Он трактован как обрамляющая пространство плоскость, подобная легкому экрану, на который спроецированы классические ордерные формы. Нейтрализуя таким образом активность пластических элементов, Росси выразительно подчеркнул пластический и цветонасыщенный характер барочной архитектуры Зимнего дворца, утвердив за ним первенствующую роль на главной архитектурной сцене имперской столицы.

Ассоциация со сценой в данном случае уместна потому, что архитектура Главного штаба не имеет объемного «тела», а представляет собой чистейшую декорацию – фасад, протянутый по периметру большого массива городской застройки между речкой Мойкой и Невским проспектом.



Карл Росси. Здание Главного штаба на Дворцовой площади в Петербурге. 1819–1829

Внутри этого массива существует короткая улица, соединяющая площадь и Невский проспект. Арка, прорезающая центр дуги Главного штаба, ведет с площади на эту самую улицу. Та идет под углом к оси, соединяющей арку с центром Зимнего дворца. А потому в глубине перспективы от Невского проспекта улица была, перпендикулярно ее собственной оси, перекрыта еще одной аркой так, что точка пересечения осей не видна ни со стороны улицы, ни со стороны площади, и поворот осуществляется внутри, под сводами образованного таким образом арочного коридора. Благодаря этому возникает один из самых захватывающих эффектов созданного Росси «архитектурного театра»: для того, кто входит под арку через улицу со стороны Невского проспекта, вид на Дворцовую площадь, Зимний дворец и Александровскую колонну (установлена в 1834 году) распадается в точке поворота арки внезапно, вдруг, как ошеломляющая своей неожиданностью и грандиозностью картина в затененной арочной раме. Со стороны площади центр созданной Росси архитектурной композиции оформлен в виде триумфальной арки, задуманной как памятник победы в войне 1812 года. Этим продиктована тематика скульптурного убранства – фигуры воинов между колоннами пилонов, военная арматура, колесница Славы на высоком ступенчатом аттике.

Еще один комплекс пышных архитектурных декораций создан Росси в ансамбле Александринского театра (1828–1832). В него включены пятигранная площадь на набережной реки Фонтанки, площадь перед театром, открытая к Невскому проспекту, и соединяющая эти площади улица (носящая имя зодчего), в створах которой со стороны реки рисуется в сильном перспективном удалении тыльный фасад театра. Раму площади перед главным фасадом театра составляют спроектированное Росси новое здание Публичной библиотеки и сад Аничкова дворца с павильонами, также исполненными Росси. Предусмотренная архитектором периметральная обстройка вокруг театра должна была, наподобие плоских кулис, создавать выгодный фон для пластически объемного корпуса театра с портиками на аркадах по бокам и красивейшей коринфской лоджией в главном фасаде, с как бы вынесенным вовне архитектурным изображением сценического портала, увенчанного аттиком с колесницей Аполлона. Этот полифункциональный комплекс разновременных построек в совокупности представляет собой «город в городе» – своего рода архитектурный театр, инсценирующий в натуре утопию идеального города.

Последнее, весьма значительное в градостроительном отношении архитектурное «зрелище», созданное Росси, – здание Сената и Синода на

Сенатской площади (1829–1834). Росси оперирует здесь цитатами из собственных сочинений. С градостроительной точки зрения употребление этих цитатных мотивов кажется вполне понятным: арка объединяет два здания в один фасад; оформленный коринфской лоджией скругленный угол плавно связывает обращенный к площади фасад с фасадами зданий, обращенных к Неве. Но та же арка перекрывает узкую унылую улицу, это всего лишь вход в тесный внутриквартальный коридор, а потому приданная ему архитектурным оформлением патетика триумфальных врат оказывается немотивированной. Обилие раскреповок, насыщенность фасада колоннами и скульптурой, к тому же преизбыточно растянутого за счет упомянутого скругления, имеет характер демагогической велеречивости, особенно в виду и в контрасте с умной простотой противолежащего бокового фасада захаровского Адмиралтейства. Но все эти «странности» кажутся таковыми, пока мы не принимаем во внимание свойственное ампиру «дальнозоркое зрение». В самом деле, преизбыточность колонн, одиночных и группирующихся попарно в многократных раскреповках, может быть расценена как возврат к эффектам барокко. В обозрении с противоположного берега Невы становится внятной переключка хорова российских колоннад с многоколонностью Зимнего дворца (что подчеркнуто одинаковой с Зимним высотой цокольного этажа в сооружении Росси). Благодаря этому обозреваемая со стороны Васильевского острова панорама главных зданий и площадей приобретала вид своего рода градостроительного триптиха: его боковыми частями оказываются Зимний дворец и вторящее ему здание Росси, а серединой – Адмиралтейство с башней, отмечающей центр всей композиции.

С творчеством Росси связана радикальная смена стилиевой ориентации русского ампира. Если ранний его период – в Горном институте Воронихина, в творениях Захарова и особенно Томона – отмечен печатью французского вкуса с его предпочтением греческого строя ордерных форм, то Росси ориентируется на образы итало-римской классики. «Кубистическому», стереометрическому пониманию архитектурного тела в раннем ампире противостоит у Росси планиметрический принцип пространственных построений. Если у Захарова и Томона постоянно ощутима внутренняя энергия массы, втиснутой в грани объема, то у Росси это давление массы внешнего пространства на архитектурную оболочку. Архитектурный объем кажется разреженным током пространства: колоннады как бы овевают здания, стена легко расступается, образуя лоджии, упиоцается руст, равно как и рельеф скульптурных украшений, приобретая вид сте-



лющегося орнамента. Пафос его архитектуры – не героика и воля в единоборстве с пространственной стихией, а одушевление победы. Прежнему господству строгого дорического ордера Росси, безусловно, предпочитает пышный коринфский. Все ордерные формы зрительно облегчены и, распространяясь вширь, одновременно воспаряют ввысь. Сравнительно с постройками раннего ампира у Росси более высокие цокольные этажи, отчего колонны расположены всегда значительно выше уровня зрения, что естественно увеличивает пространственную дистанцию, диктуемую зрителю. Этот «эффект дистанцирования» – неотъемлемый атрибут парадного искусства – выражает театральную-зрелищную природу архитектурного мышления Росси.

Однако преисполненное романтического пафоса желание выявить и прочертить именно максимально далекие перспективы, именно максимально раскрыть, распахнуть осветленные пространства площадей в планиметрии городской застройки делало весьма рискованными поворотные, угловые точки зрения, где парадное, сценическое пространство непосредственно смыкается с закулисным. Едва ли не пугающе гротескно боковое крыло Главного штаба, там, где здание, поворачиваясь на набережную Мойки, изломано под острым углом, превращаясь вдруг в совершенно

лишенную объема плоскую стенку. Такова же триумфальная выпренность его арочных композиций в контрасте с унылостью уличных коридоров, в которых мы оказываемся, проходя арку спиной к площади. В этих неожиданных перепадах света и тени на закате ампирной эпохи был заново увиден Петербург как «умышленный» город, как произведение проективной государственной геометрии, порождающей кричащие контрасты.

Город пышный, город бедный,
Дух неволи, стройный вид... –

так выразил эту ситуацию Пушкин.

Гротескно-аффектированная артикуляция общепотребительных канонических элементов вообще свойственна позднему, закатным явлениям любого стиля. Склонность к эффектному, поразительному, столь ярко сказавшаяся в творчестве Росси, присуща и его современнику Василию Стасову, но выражена другими средствами. У Росси это достигается путем экстенсивного развития архитектурной композиции и декоративной пластики. У Стасова – обострением первоэлементов архитектурной выразительности за счет предельного сокращения декоративных деталей и необычных комбинаций традиционных ордерных форм. В Московских воротах (1838) классический образец (афинские пропилеи) подвергается разительной трансформации, наполняясь экстатической суровостью. Немалую роль в этом эффекте, делающем это сооружение причастным романтической «поэтике странного», играет мистика материала – грандиозные ворота целиком собраны из чугуна, выкрашенного в зеленовато-серый цвет. Шедевр Стасова – здание Провиантских складов в Москве⁷⁴ (1830–1835). Три корпуса, выходящие на красную линию улицы – боковые – торцами, средний – длинной стороной, – объединены дорическим фризом и повторностью композиционных единиц. Окна без наличников и ворота в форме египетских пилонов показаны, как с усилием сделанные пробоины, чем обостряется ощущение бестрепетной статики стен, словно они вытесаны целиком из твердого минерала. Сделанные поверху в центральном корпусе прямоугольные гнезда, предназначавшиеся обычно для скульптурных композиций, здесь оставлены пустыми. Это не техническая недоделка (так именно показано в проектной чертеже), это жест демонстративного отказа от украшений. Поясняя утилитарный характер сооружения, он одновременно заостряет внимание на его специфической архитектурной эстетике, коренящейся в «магии числа» – точных пропорциях и отношениях простейших элементов, убеждающих именно тем, что их невозможно подвинуть и изменить, как знаки математического уравнения.

Главенство в ампире градостроительной проблемы имело своим следствием то, что живым соучастником любой архитектурно-строительной акции становился город как индивидуальное лицо – персонификация, общеизвестная по расхожей метафоре «лицо города». Оно, в свою очередь, вбирает в себя представление о тех выражениях и реакциях, которые выступают на этом «лице» под влиянием воспоминаний. И это лицо каждый раз особым образом реагирует на вторжение архитектурных новшеств. Проще говоря, таким активным действующим лицом градоустройства становилась историческая «память места». Чем глубже эта память, тем более требовательна к искусству и мудрости вновь приходящих строителей историческая среда. Разумеется, все это имеет прямое отношение к антитезе «молодой Петербург – старая Москва». Именно она, эта антитеза, образует, так сказать, фабулу архитектурного строительства послепожарной Москвы. Одним из характерных ее эпизодов было отвержение московской Комиссией от строений «генерального плана реконструкции Москвы», присланного из Петербурга. Он все же имел положительные следствия, подвигнув московских архитекторов к внимательному учету исторической специфики города при выработке собственного плана.

Атмосферный, так сказать, режим московского культурного мира формируется не только внутренними импульсами собственной традиции, но и влиянием тех художественных поветрий, которыми веет из петербургского «окна в Европу». Но все новое, превышающее привычный порядок вещей и вкусов, в том числе эстетических, вообще новизна как таковая не имела в этой среде самостоятельной ценности и привлекательности до тех пор, пока не был найден способ ассимилировать, согласовать новое с устойчиво традиционным, обжитым, – способ сделать его уютным. Это был не столько дух вражды с петербургскими нововведениями, сколько предрасположенность к поискам примиряющего, гармонизирующего синтеза – подобно московскому ландшафту, невосприимчивому к эстетике «острого угла»: излюбленный в московском классицизме прием оформления угла на пересечении улиц – скругление, или ротондальная композиция, исключительно редкая в градостроительных конфигурациях петербургского регулярства.

Пожар во время наполеоновского нашествия 1812 года уничтожил более половины городской застройки. Развернувшаяся вслед за тем бурная строительная деятельность была не только необходимостью, но воспринималась как исполнение патриотического долга. Так, силой непредвиденных обстоятельств, Москва на исходе классицизма оказалась относительно

свободной площадкой для более широкого, чем было возможно прежде, внедрения в структуру средневекового города, то есть города неклассического типа, принципов регулярства и планиметрических схем классицистического образца. Возникает ряд новых площадей и магистралей (например, Екатерининская площадь, Садовое кольцо; заключается в трубу река Неглинка, на ее месте у стен Кремля разбивается Александровский сад), там, где возможно, участкам городской застройки придается правильная конфигурация, фасады предписывается ориентировать по фронту улиц и площадей.

Москва, как большинство средневековых городов, издревле росла, подобно древесному стволу, кольцеобразно вокруг ядра – холма с крепостью-Кремлем. Она именно росла, ветвилась. Петербург строился с умыслом и по плану, в основу которого положен принцип регулярности. Работа циркуля, линейки и отвеса, столь осязательная в петербургских «перспективах» и фасадах, почти неощутима в Москве с ее перепадами уровней почвы и прихотливо извилистым движением улиц. Петербург архитектурен, Москва живописна. Она раскинулась на холмах, он – на ровной, как шахматная доска, территории. Насколько для архитектурной панорамы холмистого ландшафта Москвы характерны купол и шатер, настолько для Петербурга – вертикаль шпиля, образ корабельной мачты на ровной поверхности моря.

Еще одна характерная особенность московского «гения места»: у Федора Алексеева, например, она выражается наличием в серии его московских видов наряду с панорамами большого количества изображений с позиции наблюдателя, находящегося и ощущающего себя внутри, так сказать, в интерьере городской застройки – в отличие от петербургских видов, где абсолютно доминируют фронтальные, из некоторого созерцательного отдаления, точки зрения на архитектурные картины. Петербург «экстерьерен», Москва «интерьерна». Пространственно-географическому положению Москвы вблизи географического центра русской земли соответствует заглубленность ее культурного организма внутри исторической памяти, равно как привязанность к устойчивым, семейственным формам бытового общежития⁷⁵.

По мере обретения Петербургом своей «физиономии» рельефнее выступали особенности Москвы в ее положении «столицы на покое». Московский быт и нравы заметно одомашниваются, это город, культивирующий добродетели частной жизни. Облик Петербурга определяют сооружения парадно-официального назначения, в московском архитектур-

ном ландшафте господствует особняк. Здесь любили устраиваться уютно, как в поместье, – в домах с глубокими дворами, флигелями, воротами и службами. Оформившаяся еще в предшествующем столетии, эта типичная для Москвы иерархия ценностей сохраняется и позднее. В ситуации ампиричного строительства московские архитекторы остаются верными духу древней столицы, изыскивая в классической архитектурной речи великолепные рифмы к памятникам московской старины.

В 1814 году по проекту Осипа Бове реконструируется Красная площадь. Освобожденными от закрывавших их прежде торговых строений предстают кремлевские стены и храм Василия Блаженного. Здание Торговых рядов напротив Кремля получает новую архитектурную обработку: приземистое, с сильно подчеркнутыми горизонталями и мягко круглящимися куполами, оно создавало выразительный контраст к вертикальным акцентам увенчанных шатрами кремлевских башен. Купол центрального павильона располагался точно напротив возвышающегося над кремлевской стеной купола казаковского Сената. Этой переключкой куполов фиксировалась композиционная ось, создающая необходимую зрительную цезуру и тем самым организующая прежде аморфное пространство огромной площади. На этой оси перед главным портиком Торговых рядов был установлен в 1818 году исполненный Иваном Мартосом памятник Кузьме Минину и Дмитрию Пожарскому, возглавлявшим народное ополчение, освободившее Москву в 1612 году, положив конец польско-шведской интервенции. Жест Минина указывает на Кремль – символ и цель освободительных усилий, к которым Минин призывает князя Пожарского. Траектория жеста такова, что рука и ладонь Минина кажутся положенными на сферическую поверхность, словно имея мысленную опору в выступающем поверх кремлевской стены куполе. Созданный на средства общественных пожертвований, памятник был задуман в 1804 году, но основная работа над ним велась уже после 1812 года, когда даты освобождения Москвы от иноземного вторжения в 1612 и 1812 годах оказались неожиданно «срифмованы». Благодаря местоположению монумента напротив Кремля и пластическому рисунку жеста, фиксирующему центральную ось ансамбля, события давнего и недавнего прошлого словно «завязаны узлом», образуя символический «текст», где московский Кремль выступает как бы дважды – как образ-картина в ореоле исторических воспоминаний и как то, что есть, стоит, существует здесь и теперь поперек превратностей судьбы. В таком контексте жест Минина, простираемый из исторического (и географического⁷⁶) далека, получает смысл



завета – да пребудет отныне и во веки веков, становится знаком утверждения Кремля как нетленной и незабываемой святыни.

В первой половине 1820-х годов по проекту Бове отстраивается ансамбль Театральной площади. Прямоугольная в плане, она окаймлялась зданиями, имевшими разную архитектурную обработку, но объединенными мотивом аркад в равновысотных цокольных этажах. Замечательно,

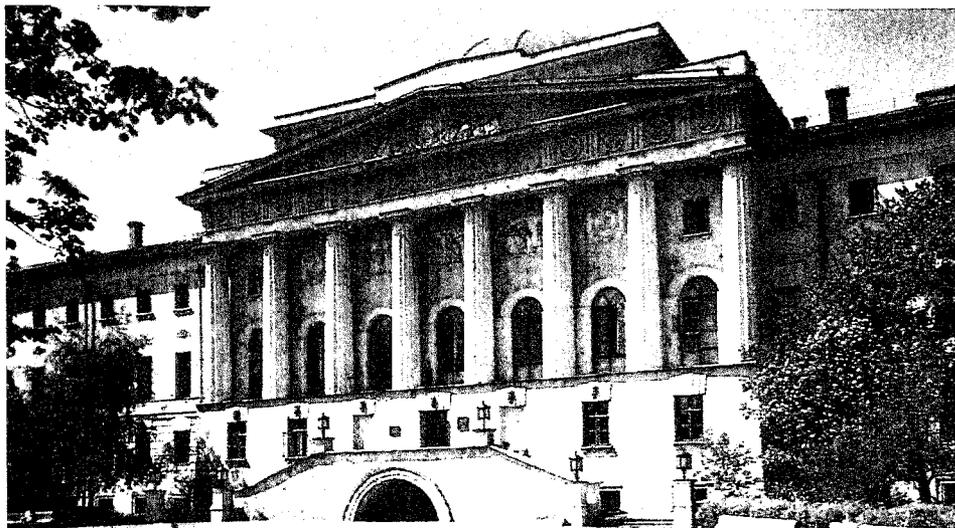


что одна из парадных площадей городского центра обстраивалась частными домами – ситуация, невозможная в Петербурге. Прямоугольник площади ориентирован перпендикулярно к одной из самых оживленных улиц – Охотному ряду. Не площадь распахнута на городскую магистраль (как в петербургском ансамбле Александринского театра), а улица открыта створами на площадь: несмотря на большой масштаб, площадь получает замкнутый, как бы интерьерно-интимный характер. С этим характером удивительно соотносится портик театра: поставленные на совсем низкое ступенчатое основание колонны как бы сошли вниз, к публике. Замечательно также, что в предварительном проекте, присланном из Петербурга, венчающая портик колесница Аполлона была развернута параллельно плоскости стены. Бове развернул ее по оси здания вперед. Здание выходило на площадь торцом, а потому это размыкающее движение оказывалось на продольной оси здания, и тем самым как бы удлинялось, усиленное к тому же схождением вниз и вперед колонн портика: фасад театра, то есть «лицо» постройки падалось устремленным и указывающим вдаль вперед себя выражением. На противоположной стороне площади видна Китайгородская стена, за которой просматриваются башни Кремля. Получается, что классицистическое здание театра обращает «свое лицо» и соответственно зрителей устроенного Бове архитектурного спектакля к панораме старой, «готической»⁷⁷ Москвы.

Прямоугольник площади отсекал у косо поставленной Китайгородской стены треугольный участок. Этот участок был повышен, и на нем размещен сквер, откуда в перспективе (поверх низкой тогда застройки) открывался еще один вид на достопримечательный памятник Москвы предшествующего столетия – возносящийся вдали на холме Пашков дом.

Бове принадлежал интереснейший образец московского частного особняка «послепожарного периода» – дом Гагариных на Новинском бульваре (1817)⁷⁸. Это пример остроумного компромисса между новым требованием ориентировать здание на красную линию улицы и традиционно московским «индивидуализмом», привычкой к уединению и уюту. Бове вывел на красную линию флигеля, отнеся главный корпус в глубину, но, чтобы не оторвать его от улицы, сократил двор до размеров небольшого палисадника. Композиция центрального портика в сочетании с аркой во фронте представляет собой мотив триумфальной арки в камерном исполнении. Ассоциация закрепляется фигурами летящих Слав, осеяющих арку. Но триумфальный пафос трансформируется в интимную лирику. Под сводом арочного проема – балкон с полуциркульным окном мезонинного этажа. Расстояние между вынесенными вперед двоянными колоннами перед портиком забрано низкой балюстрадой, образуя террасу. Вместе с балконом терраса является как бы фрагментом интерьера, раскрытого вовне, что сообщает облику фасада приветливо-радужный вид гостеприимного приюта. То, что гении Славы увенчивают арку, под сводом которой – балкон мирного жилища, заключает простую и внятную символику: воинская доблесть призвана быть на страже домашнего очага, в самой интимности которого жива память о походной бездомности в недавно пережитой войне.

В высокой степени московская архитектура наделена чувством «золотой середины» – торжественность без выпренности, строгость без суровости, изящество без изысканности, равнодушие ко всякого рода преувеличениям и аффектации. Отмеченное качество в полной мере присуще творчеству Доменико Жилярди, крупнейшего мастера московского ампира. Итальянец по происхождению, Жилярди был учеником своего отца, известного московского архитектора. Завершив образование в Италии, он в начале 1810-х годов приступил к самостоятельной архитектурной деятельности. Так же, как в большинстве случаев в ампире, самое значительное произведение Жилярди является перестройкой – это здание Московского университета, выстроенное Казаковым и возобновленное после пожара по проекту Жилярди (1817–1819). Осуществленная несколько



позже разбивка Александровского сада и уже возведенное в 1817 году здание Манежа формировали по оси Никитской улицы парадный выход из сада на Моховую улицу к зданию университета: возникала иная, менее «пейзажная», чем прежде, более «городская», публично значимая точка зрения на здание университета.

И все же никаких рифм и связей в предлежащем архитектурном ландшафте, которые могли бы видимым образом влиять на облик нового здания университета, к моменту выработки проекта не было. Это тот случай, где общая тенденция ампира к размыканию образных ассоциаций в «иные дали» проявляется в форме, совершенно независимой от непосредственного окружения. То, что прежде было постройкой, принадлежащей одному ряду значений, при перестройке переозначивается – не стирается и не меняется до неузнаваемости, но именно переосмысливается – не в поле зрения, а в «поле смысла», подобно тому, как предложение, оставаясь тем же самым, меняет смысл в зависимости от контекста. А контекст этот опять-таки задан не расположением вещей в обозреваемом пространстве, но отношением точек зрения в историческом времени. Именно преобразование «точки зрения» на значение университета предшествовало физической перестройке здания. Александр Герцен, бывший воспитанником университета, прямо связывал эту перемену с событиями 1812 года: «Московский университет вырос в своем значении вместе с Москвою 1812 года; разжалованная императором Петром из царских столиц, Москва была произве-

дена императором Наполеоном (сколько волею, а вдвое того неволею) в столицы народа русского. Народ догадался по боли, которую чувствовал при вести о ее занятии неприятелем, о своей кровной связи с Москвой. С тех пор началась для нее новая эпоха. В ней университет больше и больше становился средоточием русского образования. Все условия для его развития были соединены: историческое значение, географическое положение и отсутствие царя»⁷⁹. Можно сказать, что Казаков, сообразуясь с нормами господствующего стиля, строил *здание для университета*, Жилярди создает *образ Московского университета*, сообразуясь с той сменой «назначения» на «предназначение», о которой, в сущности, говорил Герцен.

Архитектурные приемы Жилярди направлены к такому укрупнению форм, которое должно было преодолеть дистанцию удаленности здания в глубь двора, выделить его, во-первых, среди господствующей в застройке Москвы однотипной с университетом усадебной формы плана. И во-вторых, сделать его «слышным», значительным в ряду сооружений классической Москвы, образующих запоминающиеся «опорные точки» на противоположном «готическому» центру – Китай-городу и Кремлю – фронте городской застройки. Этими «точками» являлись (и являются до сих пор) Большой театр⁸⁰, выходящее фасадом к Охотному ряду казаковское здание Благородного собрания, университет и, наконец, Папков дом. Все эти сооружения были разрушены пожаром⁸¹, и, следовательно, восстанавливались уже не здания как принадлежность материальной среды, но памятники, не «вещи», а «вести» – символы, образы, свидетельства, возвещающие славу и достоинство победоносных «искусств и вдохновенья», составлявших, пока не говорили пушки, гордость московского мира. Образы эти – театр, место дворянских собраний, университет, частный дом – обозначают характерно московскую шкалу ценностей: в ней отсутствуют зрелища, репрезентирующие государственный официоз, как то имеет место в петербургском ампире.

Жилярди заменяет ионическую колоннаду мощной дорикой и, расширяя интерколумний, добивается величаво-торжественного ритма. Благодаря отсутствовавшему прежде фронтоу, над которым надстроен аттик, увеличена высота перекрытия, и над ним поднимается придвинутый вперед, повышенный и ставший видимым с улицы купол (у Казакова он был как бы «утоплен» и не прочитывался извне). Окна на торцах флигелей оформляются массивными портиками-кубукулами, остальные оконные проемы трактованы как простые амбразуры без наличников, укрупнен руст первого этажа и помещены замковые камни с львиными

масками над окнами, притом что стена, освобожденная от членищих лопаток, сделана гладкой. Активизируя таким образом пластические контрасты и светотеневой рельеф, сократив и укрупнив главные ритмические акценты, Жилярди создал образ, исполненный эпического спокойствия и важности, при полном отсутствии эффектов театрализованной декоративной парадности, которые вскоре заявят о себе в Петербурге в творениях Росси (но которые и позже не коснутся Москвы). Это единственное здание Москвы, где героизированный пафос архитектурной речи соперничает с такими образами «александровского классицизма», как Адмиралтейство, Биржа, Горный институт. Вот, собственно, настоящий контекст для этого сооружения – оно оказывается, так сказать, чрезвычайным и полномочным представителем Москвы перед главными созданиями петербургского ампира. Знаменательно, что памятником гордости и самоутверждения Москвы перед столичной «ровней» становится не «офис» или дворец – оплоты государственного имперского величия, а именно университет – давний и постоянный оплот независимости и вольномыслия.

Из нежелания расставаться со свойственным московской привычке уединенным существованием здания, при необходимости сохранять прямой фронт уличной застройки возник хитроумный вариант компромисса, примененный Жилярди при постройке Опекунского совета на Солянке (1823–1826) и дома Лунина на Никитском бульваре (1818–1823): зданию придается форма вытянутого прямоугольника, выходящего на красную линию улицы торцовым фасадом, который оформляется как парадный, тогда как основной массив здания заглублен внутрь участка и существует отдельно, независимо от улицы. Главное здание Опекунского совета увенчано куполом на высоком барабане с арочными окнами, над которыми помещены лепные скульптуры летящих Слав – уже знакомая нам мемория военной победы в сугубо мирном контексте. Декоративные фронтоны над окнами у основания купола привносят в сочетание классических форм слегка «готическую» интонацию – снова преисполненный художественного такта символический «поклон» старой Москве. Да и само пристрастие к куполам, почти не употреблявшимся в Петербурге, – специфически московская особенность: не говоря уже о культовых сооружениях, где эта форма обязательна, купола постоянно встречаются в постройках общественного и частного характера у Бове и Жилярди как своего рода эмблема местного ландшафта, где купола, как бы рифмующиеся очертаниями московских холмов, являются формой глубоко органичной, освященной давней традицией.



Другая специфически местная особенность ампирных построек Москвы – живописность, смелая асимметрия композиции. Так, фасадам трех корпусов дома Лунина придан разный архитектурный облик – парадный корпус украшен восьмиколонной коринфской лоджией, тогда как фасад меньшего по высоте жилого дома – ионическим портиком, служебный же флигель имеет только рустовку в высоту цоколя всего ряда построек. Плоскостно-фасадной картинности корпуса с лоджией противостоит объемно-пластическая компоновка архитектурных масс корпуса с портиком, господству горизонталей в первом – доминанта вертикалей во втором; наконец, равномерному распределению колонн в лоджии – притягательная ритмическая комбинация ионического портика: одиночные колонны в центре и сдвоенные по бокам.

Вариант того же «живописного» принципа композиции – разнофасадность одного здания, с которой мы встречаемся, например, в городской усадьбе Усачевых (Жиллярди и Григорьев, 1829–1831) и в построенном Афанасием Григорьевым доме Селезневых на Пречистенке (1814). В последнем случае эффектность игры разнооформленными фасадами обострена тем, что боковые фасады выходят один в переулок, другой – в сад, они открыты для обозрения так, что с угловых точек зрения уличный фасад и один из боковых воспринимаются одновременно. Стены дома, возведенного на старом каменном основании, деревянные, но облицованы штукатуркой и имитируют каменную архитектуру – случай весьма распространенный в Москве (реже – в Петербурге), наряду с деревянными зданиями в ампирных формах, где их деревянная природа не скрывается.

Таков, например, стоящий наискось через улицу от особняка Селезневых дом Станицкой (1817–1822), также выстроенный Григорьевым. Стены дома первоначально не были оштукатурены, и классические детали – ионический портик, лепной фриз за колоннами, замковые камни над окнами – красовались на фоне деревянной обшивки стен. Интимная камерная лирика московского ампира достигает здесь простоты, где обжитая, ставшая «своей» классика вдруг роднится с деревянной избяной Русью: цокольный этаж обращается в родимую завалинку, фронтон возводится к знакомым контурам двускатных крыш, колонны – к обтесанным бревнам, а лепные классические эмблемы парадоксальным образом начинают выглядеть как лубочная модификация более изысканного искусства деревянной резьбы. Этот не лишенный обаяния наивности вариант позднего классицизма имел широкое распространение в провинции и еще долгое время бытовал в московском частном строительстве.

Грань между «дальнозрением» ампириной классики, апеллирующей к ассоциативной способности культурной памяти, и превращением архитектурных форм в иллюстрацию умозрительных построений, – эта грань слишком тонка и незаметна, чтобы не быть разрушенной, что и происходит примерно с середины 1830-х годов. Именно тогда начинается распад классицистической системы и оформление принципов эклектики. Грандиозной умозрительной аллегорией в классических формах явился проект храма-памятника в память победы в Отечественной войне 1812 года, созданный Александром Витбергом (утвержден в 1817 году). Это был первый вариант храма Христа Спасителя. Задуманный как мавзолей героям войны, он должен был состоять из трех ярусов – подземной крипты, или «храма тела», среднего – прямоугольного «храма души» и верхней купольной ротонды – «храма духа». Программа постройки заключала в себе элементы масонской символики. Поставленный в Москве на Воробьевых горах, храм был рассчитан на дальнее обозрение, чем обуславливался его грандиозный масштаб. Мегаломания – один из симптомов упадка стиля. Она приводит к потере чувства пропорций за счет общего эффекта грандиозности, ее аргумент – не красота меры, а безмерность силы. Такой диспропорциональностью отмечен и облик Исаакиевского собора в Петербурге, строившегося по проекту французского архитектора Огюста Монферрана с 1818 по 1858 год.

Ряд позднеклассицистических построек в Москве и Петербурге (Татьянинская церковь при Московском университете, 1833–1836, Евграф



Тюрин; Обуховская больница в Петербурге, 1836–1839, П. Шлавов) при всех индивидуальных особенностях почерка и различии функционального назначения демонстрируют ослабление пластически-объемных и усиление плоскостно-графических качеств архитектуры, механическую выделку деталей. Это было лишь внешним симптомом утраты классической системой привилегированного положения среди других «исторических стилей» – «ордер низводится на уровень одной из возможных декоративных форм»⁸². Следствием этой обнаружившейся вдруг ситуации «свободного выбора форм» явилось распространение «неостилей»: неогрек, необарокко, неоренессанс. Одним из инициаторов такого стилизаторства был петербургский архитектор Андрей Штакеншнейдер, которому принадлежит, например, граничащая с мистификацией постройка «во вкусе Растрелли» – дворец князей Белосельских-Белозерских на Невском проспекте (1846–1848). Формы ренессансного палаццо репродуцируются в зданиях архитектора Николая Ефимова на Исаакиевской площади в Петербурге. Отдельную от собственно позднего классицизма ветвь образуют стилизации в формах раннего классицизма XVIII века, например, здание штаба Гвардейского корпуса на Дворцовой площади в Петербурге (1837–1849, Александр Брюллов).

Существенным ингредиентом в составе неостилей становится так называемый «русский стиль». В отличие от псевдоготики XVIII века, также использовавшей мотивы допетровской архитектуры, но имевшей локальную сферу применения в постройках неофициальных, загородного и усадебного типа, «русский стиль» широко употреблялся в городских пост-



ройках официально-репрезентативного назначения – культовых и дворцовых – и носил программный идеологический характер. В николаевское царствование он становится манифестацией «официальной народности». Проводником этого стиля выступает Константин Тон. Выстроенные по его проектам Большой Кремлевский дворец (1838–1849) и здание Оружейной палаты в Кремле (1844–1851) педантично сочетают классицистическую регулярность планировки с декоративными элементами и мотивами древнерусского зодчества. Наиболее помпезные формы псевдорусский стиль приобретает в культовых постройках, ориентирующихся на тип больших пятиглавых соборов XV–XVI веков (храм Христа Спасителя в Москве, 1839–1883, Тон). В силу сугубой идеологической тенденциозности «русского» и «византийского» стиля как стиля, выбор которого не обуславливался ни функциональными, ни эстетическими соображениями, в нем нагляднее всего выступает то свойство, которое в собственном смысле и есть эклектика, – смешение разнородного, чреватое нехудожественным произволом.

По мере становления в России капиталистических отношений архитектурное дело оказывается в значительной степени зависимым от частного предпринимательства, что на первых порах неизбежно вело к угасанию и снижению уровня градостроительной мысли. На смену «ансамблям» приходит «застройка». Собственно, поощрение строительства в «русском стиле» со стороны Николая I тоже было актом частного предпринимательства, возведенного в ранг государственной художественной политики.

Одним из характерных симптомов обесценивания классических основ формообразования стала децентрализация в построении плана и фасада. Входные двери часто переносятся к концам здания, оконные проемы и скульптурная декорация равномерно распределяются по фасаду. Несущая угрозу монотонности, эта тенденция, разрушив классический принцип субординации форм, открывала возможность свободной, живописной асимметрии в компоновке архитектурных масс. Переосмыслиется былое соотношение между «внутренним» и «внешним» в архитектурном организме. Внутренняя структура плана выходит из подчинения априорным нормам красоты, которую классицизм почти отождествлял с гармонией, равновесием и симметрией. Именно внутренняя пространственная структура начинает определять теперь конфигурацию внешней оболочки и распределение архитектурных элементов. Новые требования функциональной целесообразности, надежности, комфорта, хорошей освещенности помещений сказываются, в частности, в увеличении масштабов, в возрастании композиционной функции оконных проемов, которые берут на себя роль пропорциональных модулей здания. Внедрение в строительную практику металлических конструкций при одновременном увеличении в общем потоке строительства утилитарных сооружений, связанных с развитием промышленности, торговли и транспорта, имело следствием повышение стилеобразующей роли этих сооружений. Это приводит в конце рассматриваемого периода к появлению в практике и особенно в теории концепций «рациональной» архитектуры. Таким образом, именно в данный период в пестром конгломерате явлений пусть на уровне тенденций, но уже формировались предпосылки для той радикальной стилевой трансформации, которая произойдет в конце XIX века в архитектуре модерна.

Скульптура

Те же самые свойства ампирной архитектуры, которыми она выделяется в самостоятельный этап развития классицизма, предопределили и стимулировали расцвет скульптуры. Упрощение собственно архитектурной разделки и повышение роли пространственных пауз предрасполагали к заполнению их скульптурой. Обнаженные глады стен, создавая выгодный фон для пластических композиций, вместе с тем предоставляли максимум свободы для пространственной компоновки объемов. Свойственное ампиру, особенно в ранней стадии, демонстративное (правда, чисто изобразительное) подчеркивание тектонической работы ордерной конструкции сообщало скульптурным композициям то же ощущение полновесности объемов и «заряжало» энергией преодоления сил тяготения. Этот, казалось бы чисто формальный, принцип раскрывал свои содержательные аспекты, получая тематическое и сюжетное оформление в таких высоких образцах монументальной ампирной скульптуры, как группы кариатид у арки Адмиралтейства (Феодосий Шедрин) или скульптурные группы перед портиком Горного института – *Геракл и Антей* (1809–1811, Степан Пименов) и *Похищение Прозерпины Плутоном* (1809–1811, Василий Демут-Малиновский). Классические мифопоэтические аллегории получали символическую многосмысленность, являясь одновременно и прославлением сил, даруемых человеку землей, и метафорическим изображением многотрудной и победоносной борьбы за овладение этими силами. Именно такова, например, символика Горного института, вовлекающая в круг представлений, связанных с отношением человека к земным недрам, и красноречиво выраженная в названных скульптурных группах.

Еще одно свойство архитектуры раннего ампира, которое обуславливает существенные особенности скульптурной пластики, ее особый интонационный строй, – это пространственный размах и активный диалог с окружающей городской средой, осуществляемый в том числе и средствами скульптуры. Ярчайшим примером этому может служить скульптурный ансамбль захаровского Адмиралтейства, полностью сохранившийся лишь в убранстве центральной башни. Внизу по бокам арки – группы кариатид, несущих земную сферу. Это – зримое олицетворение того мускульного напряжения и разумного распределения усилий в овладении и управлении инертной массой материи, которые заключает в себе архитектурный образ здания. Вообще обращает внимание насыщенность скульптурных образов нижнего объема башни мускульными усилиями.

Выполненные в высоком рельефе массивные фигуры летящих Слав (скульптор Иван Тербенев) с видимым напряжением держат венчающие арку знамена, полотнища которых кажутся мокрыми и тяжелыми. В рельефе аттика *Заведение флота в России*, выполненном также Тербеневым, на фоне невского пейзажа разворачивается аллегорическое «действие», участниками которого являются языческие божества, окружающие фигуру Петра I. Большинство из них «занято делом» – они плывут рядом с судами, тянут плот, строят корабли, то есть опять-таки представлены в хлопотах и трудах, их движения связаны напряжением некоей реальной работы. В скульптурах верхнего яруса наступает разрядка этого напряжения. Их ракурсы не обусловлены каким-либо действием, они соотнесены не с массивом стены, а пребывают в свободном пространстве. Венчающие карниз верхней колоннады скульптуры, подхватывая и продолжая ее вертикальный ритм, развивают пространственную экспансию расслоенного, разомкнутого вовне архитектурного объема. Они словно приветствуют обретенную свободу, образуя праздничный хоровод, обращенный на все стороны света. Вполне понятно, что здесь, на уступе башни, появляются скульптурные фигуры воинов – не ратники, но стражи, оберегающие завоеванную вершину, как бы гении-охранители завоеванного простора.

Более лапидарно, но не менее выразительно символически осмыслен скульптурный ансамбль Биржи Томона. Подобно могучим стражам, восседают у подножия ростральных колонн высеченные из пудожского камня колоссальные аллегорические фигуры рек: Невы и Волхова, Волги и Днепра. Повернутые в профиль к пристани, где бьются воды Невы, они словно не внимают говору и призыву стихий, сохраняя величавое спокойствие, замыкая и ограждая тем самым пространство площади от реки. В то же время помещенная в полуциркульном проеме фронтона фигура *Нептуна в окружении Рек* приветственным и вместе с тем как бы заклинающим жестом простирает руку навстречу течению Невы. Замечательно в этой связи, что Томон определенно процитировал в жесте Нептуна жест бронзового Петра с памятника Фальконе⁸³. Правда, здесь, ввиду иных пространственных траекторий, жест меняет свое значение. В точке раздвоения русла этот жест есть повеление водам реки разойтись, образовав остров, и, следовательно, он есть знамение покровительства острову, но также и знак подвладности водной стихии велениям свыше (сравните: «С божией стихией / Царям не совладеть» – *Медный Всадник* Пушкина). Но все эти значения сводятся в один простой знак приветствия, посылаемого божественной дланью величавой реке.



Заключенный в пространственной структуре архитектурного комплекса драматургический сценарий, построенный на соподчинении и противоборстве центробежных и центростремительных сил, великолепно разыгран в скульптурном исполнении. Авторство этих скульптур не установлено, но по своим пластическим качествам: внутренней силе, сдержанности жеста, зрительной укрупненности объемов и обобщенности моделировки, компактности масс и простоте силуэта – они близки скульптуре Адмиралтейства и Горного института. Здесь типовые черты ампирного канона преобладают над своеобразием индивидуального почерка.

Характер пластики заметно меняется в ансамблях Росси соответствующих особенностям российской архитектуры, отличающим ее от раннего ампира, хотя с ним работали те же скульпторы – в основном Пименов и Демут-Малиновский. Лепные детали уподобляются шитью, орденам и медалям, украшающим парадный мундир. Ослаблена самостоятельная роль круглой скульптуры, помещаемой, как правило, в архитектурные гнезда или выступающей в обрамлении колонн. Замечательной удачей

названных скульпторов является замысел и исполнение колесницы Славы на аттике арки Главного штаба, отличающееся поразительной свободой пространственного разворота и изяществом силуэта. Вообще эстетизация силуэта скульптурных композиций, фризов и эмблем, например в убранстве фасадов и вестибюля Михайловского дворца, Александринского театра и здания Главного штаба, должна быть отмечена как существенная черта пластического декора в архитектуре России.

Параллельно с монументально-декоративной скульптурой, рассчитанной на пространство улиц и площадей, получает развитие камерная интерьерная пластика. В ней классические темы и образы подвергаются интимизирующей жанризации и предстают в романтическом аспекте – в аспекте интенсивного переживания удаленности их «во мглу времен», в мир грез и воспоминаний, что сообщает им специфическую хрупкость. Подобная трансформация классицистического идеала наиболее последовательно выражена в творчестве Федора Толстого. Отнюдь не безразлично в этой связи, что Толстой постоянно работал в жанре альбомной графики. Альбом первой половины XIX века имел довольно развитую типологию, где виньетка, картинка, модный стих, нотная запись составляли особый род «малого», или камерного, синтеза искусств. В рамках такого сугубо интерьерного, интимного по способу функционирования вида творчества оформляется индивидуальный стиль Толстого – изысканного и тонкого мастера художественной миниатюры, живописного альбомного натюрморта, силуэта. В скульптурном творчестве – это тоже в основном камерная пластика, портреты и рельефы, выполненные из воска на грифельной доске (*Автопортрет с семьей*, 1811, ГТГ; рельефы на сюжеты *Одиссеи*, 1814–1816, ГТГ). Вершиной этой линии творчества Толстого являются получившие широкое распространение медали в память войны 1812 года и европейской кампании 1813–1814 годов. Сюжеты серии аллегорически знаменуют важнейшие сражения этой войны. Восковые оригиналы медалей Толстого, неоднократно воспроизводившиеся в гипсе и фарфоре на тонированных голубых фонах, так же как и его портретные рельефы, представляют собой вариант «стиля ваз и камей» и имеют ближайшую аналогию в фарфоровых рельефах Веджвуда. В красоте силуэта, нежности рельефа и особенно в тонкой прорисовке мелких деталей заявляет о себе коллекционерский, музейно-археологический эстетизм в отношении к образцам классического греческого искусства. Это уже не столько сама классика, сколько «воспоминание о классическом», сотканное из подробностей и нюансов и порой, как в рельефах на сюжеты *Одис-*



Федор Толстой. Бой при Кульме в 1813 году. Барельеф. 1823. Воск
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Федор Толстой. Бой при Арсиз-сюр-об в 1814 году. Барельеф. 1829. Воск
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



сеи, становящиеся почти призрачным, с оттенком ностальгии о невозвратимой красоте – оттенком, внесенным в отношение к классическому наследию романтическим историзмом.

Если у Толстого классический идеал подвергается трансформации за счет переживания удаленности его от современности, то другой способ стимулировать уже изживающий себя классицизм состоял в его своеобразной «модернизации» путем внесения в классические схемы «живых», сегодняшних натуральных наблюдений.

Обе отмеченные тенденции счастливо соединены в творчестве Бориса Орловского. В его первых работах 1820-х годов – *Парис* (1824, ГРМ), *Сатиры* (1826, ГРМ), *Сатиры и вакханка* (1826–1828, ГРМ) – замедленная ритмика силуэта, завороченные, гипнотические жесты, нежная моделировка формы, создающая эффект зыбкой скользящей светотени. Мир античных образов предстает здесь в романтическом аспекте, словно увиденным сквозь дымку меланхолической грезы. Это чувственное, интимизирован-



ное и одновременно эстетизированное понимание античности, которое выразилось и в творчестве Толстого.

Более сложная задача возникла перед Орловским при исполнении статуй Михаила Илларионовича Кутузова и Михаила Богдановича Барклая де Толли, установленных на площади перед Казанским собором (1829–1836). Скульптору вменялось в обязанность соблюсти портретную конкретность, что отягчало скульптурный образ психологической проблематикой, чуждой природе монументального памятника. Орловский, однако, сумел добиться органичного соединения обоих начал – психологического портретно-конкретного и монументально-обобщающего, – подчинив пространственно-пластическую драматургию каждого памятника контрастным символическим доминантам. Кутузов и Барклай де Толли у Орловского олицетворяют два типа доблести: первый – герой действия, второй – подвижник мысли. Оба полководца увиденны как бы в ореоле исторической легенды, в свете которого меркнут частные, случай-

ные черты характера и который позволяет художнику сплавить психологические аспекты портретных образов в обобщающее единство монументальной идеи, имеющей общечеловеческий смысл.

Одновременно с тем, как в архитектуре происходит отказ от императивов классицистического формообразования, в скульптуре утрачивается вкус и чуткость к общезначимым формам классических символично-аллегорических олицетворений. Место былой метафорики займет описательно-излагающий показ фигур в конкретных ситуациях. Они потребуют сначала исторической, а потом и бытовой, жизненно-достоверной, «натуральной» мотивировки костюма, позы, жеста. Последовательное нарастание этих тенденций внутри классицистических композиционных схем прослеживается в стилистике скульптурных монументов (памятник Александру Суворову Михаила Козловского, 1799–1801; памятник Минину и Пожарскому Мартоса, 1803–1818; памятники Кутузову и Барклаю де Толли Орловского). Полностью названные тенденции возобладали в тридцатые годы XIX века в творчестве Ивана Витали, Петра Клодта, Николая Пименова.

Если для архитектуры и скульптуры первой трети XIX века классицизм еще сохраняет живое содержание и некоторые перспективы развития в силу известной родственности его эстетической и формальной программы самой природе этих искусств, то в живописи дело обстоит иначе. Некоторое время пристанищем классицизма остается историческая картина, поскольку ее материал, даже в случае национальной тематики, допускал символично-аллегорическую обработку, а следовательно, и художественную мотивировку для применения классической стилистики.

Но для нее оказывается недоступным то содержание, которое несла с собой «история современности». Оно требовало иных форм и нашло их в романтизме, выступившем, как известно, в качестве «свободной антитезы» классицистической доктрине. Естественно, что в пору становления романтизм минует основной оплот классицизма в живописи – историческую картину – и утверждает себя в иных жанрах, прежде всего в портрете и пейзаже.

Орест Кипренский – первый художник романтического живописного стиля, равно как и стиля жизнеповедения. Он окончил Академию по классу исторической живописи, но портрет с самого начала стал основным жанром в его творчестве. С первых самостоятельных шагов Кипренский выступил не продолжателем, а обновителем портретной традиции. Минувя опыт предшественников – Рокотова, Левицкого, Боровиковского, – он находит иные образы, обращаясь к опыту европейской живописи XVII века. Приемы контрастной светописни на глубоких темных фонах, напоминающие о караваджизме, образуют существенный компонент живописной стилистики Кипренского, особенно в ранний период. В Эрмитаже он изучает также произведения ван Дейка, Рубенса, Рембрандта. Примечательно, что Кипренский как раз в этот ранний период часто пишет на доске, как Рубенс, произведения которого, исполненные на дереве, в частности многие портреты, он мог видеть в Эрмитаже. Любопытен в этой связи комический казус – *Портрет отца художника Адама Карловича Швальбе* (1804, ГРМ)⁸⁴, с которым Кипренский не расставался в заграничных поездках, был принят неаполитанскими знатоками за работу Рубенса.

До 1816 года Кипренский работал в Петербурге и Москве, так как положенное ему пенсионерство в Италии было задержано военными событиями в Европе. С 1816 по 1823 год он – в Италии, с кратковременным

пребыванием в Париже на обратном пути в Россию. В 1828 году он снова уехал в Италию, где и скончался.

Уже современники выделяли ранний, до первой поездки в Италию, период творчества Кипренского как наиболее плодотворный и богатый художественными откровениями. Его искусство отвечало тогдашним настроениям лучшей части русского общества, которое и составляло предпочтительный круг моделей художника – это артисты, меценаты, общественные деятели, наконец, поэты – Батюшков, Вяземский, Жуковский.

В своем творчестве Кипренский довольно рано отказывается от устойчивых норм демонстрации модели, бытовавших в XVIII веке, освобождая портретный образ от условий сословной этикетности. Одним из таких условий была неременная обращенность взгляда на зрителя. Но уже у Боровиковского общение со зрителем выступает не как заданная норма, а как нечто обусловленное субъективным «расположением духа»: на зрителя по-прежнему взирают, но этим взглядом ему как бы мягко внушается, что предпочли бы остаться без него, в мечтательном уединении. И лишь Кипренский делает постоянным и принципиальным моментом портретной экспозиции взгляд мимо зрителя, замыкая жизнь модели в пределах изобразительного пространства. Тем самым устанавливается параллельное, независимое существование миров внутри и за пределами изображения. Они оказываются разделенными как бы чертой недоступности, охраняющей модель, с одной стороны, и зрителя – с другой, от посягательств на независимость друг друга. Так, в поле художественного внимания и изображения попадает прежде отсутствовавшая в портретном искусстве тема – тема одиночества. Из портретов исчезает всякий след озабоченности присутствием зрителя. Зрителю отводится роль интимного друга, поверенного душевных тайн.

Кипренский – одновременно и создатель, и, безусловно, самый крупный мастер русского карандашного портрета первой половины XIX века. К раннему периоду относится изумительная сюита детских и юношеских графических портретов (*Портрет Натальи Викторовны Кочубей*, 1813, ГТГ; *Портрет Петра Алексеевича Оленина*, 1813, ГТГ). К 1813 году относится серия изображений военных – *Портрет Ефима Игнатьевича Чаплица* (ГТГ), *Портреты Михаила Павловича Ланского* (ГРМ) и *Алексея Павловича Ланского* (ГРМ) и другие. Форма интимного графического портрета оказалась как нельзя более отвечающей ситуации. Самой стремительностью графического почерка как бы передается недолговечность мирной минуты, отвоеванной у забот войны теми людьми, которых мы видим на портретах: это генералы, офицеры, повзрослевшие на войне



юноши... Но о войне больше напоминают даты под рисунками, чем поведение и состояние моделей. Спокойствие, даже мягкость, сосредоточенность, иногда легкий юмор при отсутствии всякой воинственности и демонстрации доблести – свойства, поражающие и подкупающие в этих людях с орденами, эполетами, в шитых мундирах. Воины на портретах Кипренского всей душой преданы миру. Следует выделить эту черту как характернейшую особенность воинского портрета в русском искусстве вообще, где никогда поэтизация войны не составляла внутреннего мотива характеристики при изображении лиц воинского сословия.



В Италии, в атмосфере перенасыщенной художественными воспоминаниями, стиль Кипренского заметно меняется под воздействием старых мастеров. Вместе с печатью эстетизма он приобретает специфический музейный оттенок, холодноватую, изысканную отточенность, зеркальную гладкость фактуры. Все это относится к такому высокому образчику



позднеромантической живописи, как *Портрет Екатерины Сергеевны Авдулиной* (1822–1823, ГРМ).

В 1827 году Кипренский написал *Портрет Александра Сергеевича Пушкина* (ГТГ). Это шедевр мудрого мастера. Художник словно решил, что перед такой моделью необходимо примирить враждующие силы современного искусства. Живопись портрета подобна контрапункту, где разные мелодии, разные стилистические пласты образуют превышающее их сверхъединство. Реалистически точно, без тени идеализации выявлена характерность уникального типа лица; романтическая атмосфера одино-

кой «беседы с музой» и настороженной, тревожно-воинственной собранности; классицистическая схема скульптурного бюста – фигура словно прочеканена, изваяна кистью и предстает вне каких бы то ни было буднично эмпирических мотивировок позы, мимики и жеста. В ретроспективном свете трагической развязки жизненной судьбы поэта, следовавшей десятилетие спустя, портрет Кипренского воспринимается едва ли не как пророчество – тень скорби, затаившаяся в чертах лица, была отмечена друзьями Пушкина сразу по написанию портрета.

Обескураживающая поначалу загадочность новизны и смелости предложенной Кипренским концепции портретного образа, неподготовленной предшествующей портретной живописью, – мнимая. Дело в том, что, учась в Академии на исторического живописца, Кипренский не ожидал себя увидеть по окончании ее портретистом. Потому-то он оставил без внимания господствующие и доставшиеся в наследство от XVIII века портретные каноны. Перед ним именно как перед историческим живописцем были открыты более широкие горизонты европейской художественной культуры в альтернативных классицизирующему XVIII веку живописных системах XVII века, особенно Рембрандта и Рубенса. Таким образом портретный идеал Кипренского с самого начала был переведен в иные, не свойственные предшествующему столетию измерения. Кипренский реализовал себя именно как исторический живописец – но в портрете. Взятые в эволюционном ряду образы его портретов как бы вписываются в некую воображаемую историческую картину, идеальным зеркалом которой стала впоследствии эпопея Льва Толстого *Война и мир*, освятившая на вечные времена тот непреходящий интерес, который в национальном самосознании имеет эта эпоха русской истории. В огромном по объему портретном корпусе Кипренского можно найти мыслимые, а иногда и действительные прототипы едва ли не всех героев толстовского романа.

Психологическая ситуация большинства не только камерных портретов – *Портрет мальчика Александра Челищева* (1808–1809, ГТГ), *Портрет графини Екатерины Петровны Ростопчиной* (1809, ГТГ), *Портрет Дарьи Николаевны Хвостовой* (1814, ГТГ), но и парадных, например *Портрет лейб-гусарского полковника Евграфа Владимировича Давыдова* (1809, ГРМ), и почти всех графических портретов художника – это ситуация чуткого ожидания, прислушивания к тому, что происходит внутри и вовне, словно они «на заре какой-то новой жизни». В них воссоздана душевная конституция человека, естественным ходом событий вовлеченного в игру исторических превратностей и обретшего способность «слышать, как время идет».

В 1814 году русским поэтом Батюшковым был выражен новый, соответствующий романтическим представлениям принцип пейзажной живописи. Формулировался он так: «Пейзаж должен быть портрет, а иначе что в нем?» Наставляя «должен», Батюшков утверждает это воззрение как то, что нужно именно отстаивать, отвоевывать у чего-то иного, традиционного и косного. Между тем это иное – традиция, идущая из предшествующего столетия, казалось бы, и представляла пейзаж как портрет – точный, часто снятый с помощью камеры-обскуры «вид». Следовательно, в понятие «портрет», относимое к пейзажу, вкладывалось содержание, отвергающее принцип видописи с ее установкой на изображение преднайденных, как бы поставленных в натуре картинных «сцен». Портрет в романтическом представлении – это изображение не внешнего «вида», фасада человека, а внутреннего «я», наделенного свободой воли, которое никогда не «готово» вполне, открыто в мир непредсказуемых возможностей. Точно так же цель пейзажа – природа в ее независимой, самостоятельной жизненности, чувственно конкретной и одновременно бесконечно вариативной, но никак не статичный «вид».

В этом споре двух принципов – видописного и собственно пейзажного в русском искусстве начала XIX века – важная роль принадлежала Италии, ее природе, искусству и художественным традициям. С конца XIX века не Париж, а Италия, Рим становятся тем местом, куда петербургская Академия художеств направляет обучаться своих пенсионеров. В Риме образуется постоянная колония русских художников.

Вспыхнувшее с новой силой после итальянского похода Наполеона всеевропейское увлечение Италией объединяло враждующие станы классиков и романтиков и стимулировало моду на итальянские виды. Но видели они в Италии разное и по-разному. Для такого последовательного классициста, как Федор Матвеев, природа Италии – это собрание прекрасных видов, каждый из которых подобен музейной картине, напоминающей о Пуссене и Лоррене. Это взгляд на природу, направленный из прошлого, ставящий ее под притяжение историко-культурных ассоциаций и воспоминаний.

Романтическое мироощущение находится под притяжением настоящего, в котором пытаются различить поступь и тень грядущего. Это тень и поступь «железного века», каким ощущали, например, русские романтики век девятнадцатый. С этой позиции итальянская природа представлялась тем совершенством естественной жизненности, которое мысленно противопоставлялось тенденциям современного мира. В русском искус-

стве соответствующая этим представлениям новая, собственно пейзажная концепция формируется, и тоже на итальянской почве, в творчестве Сильвестра Щедрина в значительной степени путем отталкивания от видописи Матвеева. Щедрин как бы убирает музейную раму и лак, сквозь которые, отделяя и отдаляя ее в прошлое, виделась Италия Матвееву. Природа становится осязательно-близкой, переживаемой интимно-домашним образом (давно отмечена близость живописи и сходство пейзажных мотивов Щедрина с неаполитанской «школой Позилинпо»). Исчезает статичная симметрия композиций, орнаментально стилизованная силуэтность планов. Форма и фактура листвы, скал, бликов света на воде и в небе становится характерно-индивидуальной, «портретной». Первым из русских художников Щедрин начинает работать под открытым небом. Гармонию, согласие жизнедеятельных сил, где нет места тираническому господству какой-либо одной из них над другими, – вот что в глазах романтика олицетворяла природа Италии.

С 1826 года Щедрин работает в Неаполе. Тематика его пейзажей образует ряд устойчивых групп – это большие и малые гавани в Сорренто и на острове Капри, гроты, террасы и веранды, обвитые виноградом. Имея большой успех у меценатствующей публики, Щедрин многократно повторял свои пейзажи, пользуясь возможностью варьировать и совершенствовать свои художественные решения. Возрастает композиционная изобретательность, свободнее становится мазок, высветляются тени, окончательно исчезают глухие коричневые тона. Пленэрристический эффект приводит на короткий период к общему охлаждению палитры и некоторому снижению цветовой интенсивности за счет доминанты серебристо-голубых тонов и приглушения теплых оттенков. В лучших пейзажах конца 1820-х годов Щедрин восполняет эти потери – полностью овладев мастерством световоздушного письма, он добивается изумительной интенсивности цветового тона, горения жарких красных оттенков в деталях костюмов рыбаков и пастухов, укрывающихся в тени скал, террас и веранд, в сложной игре прозрачных зеленых цветов и пронизанной и согретой солнцем листвы. Щедрин, как правило, изображает полдень, когда итальянская природа является во всем блеске и великолепии, погруженной в состояние дрящей неподвижности. Это в подлинном смысле «звонящая тишина», «дремлющие воды» – царство блаженного *il dolce far niente* – итальянская природа, живописующая образы счастья, какой она представляла в русской романтической поэзии, – край забвения страстей и тревог. Предваряя дальнейшее, можно отметить, что аналогичное состояние сонного оцепе-



нения, ситуация длящейся паузы в полдневном солнцестоянии – этот мотив варьируется в крестьянских жанрах начала 1820-х годов у Венецианова, никогда не бывавшего в Италии. Мотив сна, полдневной дремоты у Венецианова оказался метафорой, открывшей для русской живописи живописные характеристики именно русской природы, ее особенного колористического тембра в неяркой «смирненной» красоте.

Своеобразие Щедрина в том, что чаемый романтиками, но постоянно отодвигаемый в бесконечность и заведомо недостижимый идеал он увидел осуществленным в образах итальянской природы. Подобно ранним произведениям Кипренского, романтизм Щедрина не несет печати романтического дуализма, рефлексии по поводу разлада между мечтой и действительностью. Его пейзажам не свойственна романтическая «одержимость бесконечностью» – сияющее небо кажется близким, море входит в поле зрения тихими заливами и бухтами, огражденными грядами камней, скалами, отмелями, парусами рыбацких лодок, закрывающими горизонт. Это своего рода пейзажные интерьеры – уютные, соразмерные человеку. Романтическое напряжение разлада между идеалом и действительностью все же присутствует и здесь, но в своеобразно претворенном,

сублимированном виде. Оно сказывается в повышенной интенсивности переживания остановленного «прекрасного мгновения» – мгновения полноты бытия, которое обычно характеризует состояния радости и счастья, когда они отвоены у чего-то иного, чуждого и переживаются на фоне этой противоположности. Ранняя смерть оборвала жизненный путь Щедрина на вершине творческой зрелости.

В творчестве современника Кипренского Василия Тропинина, выходя из крепостных, можно наблюдать обратную, нежели у Кипренского, ситуацию: в романтическую эпоху он сохраняет живописные приемы, роднящие его со стилистикой рококо и эстетическими представлениями сентиментальной эпохи. Не имея гордости и полета, его искусство покоряет добродушием и естественно-бытовыми интонациями. Есть в этом нечто родственное «наивному стилю» особняков позднего московского ампира. Становясь со временем свободнее и смелее, его живописный язык всегда сохраняет некую подкупающую застенчивость, боязнь аффектации как в индивидуальном почерке, так и в повадке изображаемых моделей. Лица на тропининских портретах долгое время сохраняют стереотипную рокайльную миловидность, напоминающую «головки» Ротари. Шедевром раннего периода его творчества можно считать *Портрет сына Арсения* (около 1818, ГТГ).

В знаменитой *Кружевнице* (1823, ГТГ) угадывается нечто от ремесленного аттестационного шедевра, который создается с намерением произвести добротную, законченную «вещь», продемонстрировать владение секретами объемно-пластического, скульптурного рисунка и моделировки, особенно ценными в академической среде⁸⁵. Завоевав независимое положение и получив вольную, Тропинин сознательно выбрал местом жительства Москву, где жил безвыездно до самой кончины. Он знал, что найдет здесь бытовую среду, круг заказчиков и моделей, близкий его человеческой и творческой натуре.

Тропинину-портретисту присущ эффект как бы добродушно-близорукое душевное зрение, черты характера обрисовываются в слегка нивелированном, расплывчато-приблизительном виде – не со стороны индивидуально-неповторимого своеобразия личности, а со стороны принадлежности ее к некоему повторяющемуся естественно-природному типу. Кроткая дочь, мужающий юнец, ласковый брат, доброправный отец семейства, беззаботное дитя, наивно-жеманная или кокетливая девица – вот, собственно, типологическая классификация, в пределах которой



Василий Тропинин. Кружевница. 1823
Холст, масло. 74,7 × 59,3
Государственная Третьяковская галерея, Москва



располагаются у Тропинина характеристики модели. Они включают общие приметы и свойства темперамента, возраста, и не столько социального статуса, сколько партикулярного поведения человека, его житейского амплуа. Индивидуальное выступает лишь как особая вариация типа. Таковы лучшие портреты Тропинина 1820-х годов – *Портрет Булахова* (1823, ГТГ), *Портрет Константина Георгиевича Равича* (1823, ГТГ) и некоторые вещи более позднего времени, например *Портрет графини Натальи Александровны Зубовой* (1834, ГТГ).

Персонажи этих портретов кажутся принадлежащими породе «чудаков и оригиналов», без которых, в представлениях того времени, Москва не была бы Москвой, которые были неотъемлемой принадлежностью ее бытового ансамбля. Романтизм входит в искусство Тропинина своими внешними приметам, успевшими осесть в толще быта, – он воспринимается художником как уже оформившийся стереотип житейского поведения, особого рода бытовая экзотика. Для Тропинина Москва как образ и тип существования, весьма близкий к «естественному» – провинциальному и сельскому – быту, была то же самое, что для Сильвестра Щедрина Италия. Такой поворот романтической темы «свободы от оков» характерен и для ранней русской романтической поэзии. Не случайно образ итальянского *far niente* возникает у Пушкина в первой главе *Евгения Онегина* при описании прелестей сельского пустынножительства вдали от столицы. Рефлекс этой свободы явственно ощутим в тропининском *Портрете Александра Сергеевича Пушкина* (Всероссийский музей А.С. Пушкина, Петербург), исполненном, кстати, в том же, что и портрет Кипренского, 1827 году в Москве, тогда как Кипренскому Пушкин позировал в Петербурге. В различии этих портретов отражается не только различие индивидуального почерка двух мастеров, но и различие самоощущения поэта в Петербурге, с одной стороны, и в Москве – с другой. И в этом двойном несходстве с полной адекватностью выражен характер антитезы «Москва – Петербург», какой она сформировалась в действительности и в текстах бесчисленных очерков и эссе.

Петербург был палубой корабля на волнах истории: люди здесь главным образом, часто преодолевая себя, вглядывались в даль, служили «высшим интересам»: прогресса, государства, политики, образования, искусства или собственного казенного ведомства, – вообще служили, несли долг и бремя службы. Москва же была землей, берегом, домом – здесь просто жили жизнью. В смене стилистических форм этому соответствуют разные направления или модусы художественного внимания. В портретном искусстве Кипренского человек показан так, как если бы в замкнутом комнатном пространстве вдруг распахнулись дверь или окно, заставив ощутить ток свежей воздушной струи, прислушаться к приближающимся издали звукам, преисполняющим душу радостным, с оттенком тревоги, ожиданием перемен, новизны. Этой концепции отвечает и *Портрет Пушкина*. Тропининский портрет, где Пушкин изображен в просторном домашнем халате, предающимся рассеянной мягкой задумчивости, переносит в царство московского блаженного *far niente*.

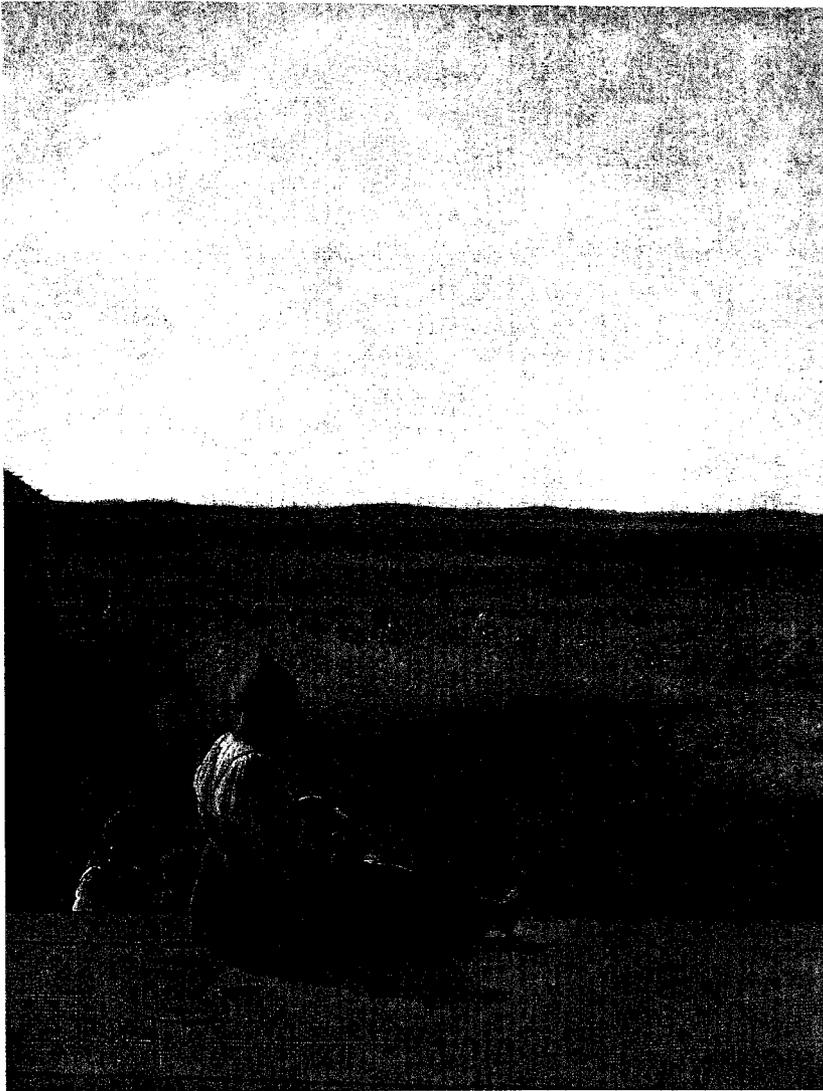
В контрасте с настороженной воинственной собранностью «петербургского» Пушкина, словно олицетворяющего собой на портрете Кипренского гамлетовский девиз «готовность – это все», у Тропинина – умиротворяющая, сохраняющая покой и равновесие духа, напоенная золотистым светом тишина.

Если в совокупности своей портретные образы Кипренского являются потенциальными персонажами исторического полотна, то тропининские характеры образуют как бы население несостоявшейся бытовой картины. Это латентная форма бытового жанра. Традиционное, унаследованное от сентиментализма воззрение сказывается здесь в том, что бытовая картина, фрагментами которой как бы являются тропининские портреты, – это мирная идиллическая равнина, недоступная романтическим «сквознякам». Герой Тропинина – не воин в «битве жизни», а мирный, домашний, частный человек. Это именно то самоощущение, к которому предрасполагала московская бытовая среда.

Художником, в чьем творчестве бытовой жанр впервые в русском искусстве получил форму стройной и совершенной художественной концепции, был Алексей Венецианов. Несомненно, главным событием, имевшим основополагающее значение в становлении самой концепции жанровой картины у Венецианова, явилась военная эпопея 1812 года, обратившая взоры передовых русских людей к победоносному народу, представшему в ореоле нравственного величия, достойного быть увековеченным в искусстве – и не через классицистические уподобления древним героям, а в своей действительной, доступной непосредственному опыту, самобытной природе. Что такое народная жизнь в ее коренных положительных началах – в этом состоял вопрос, обращенный тогда к искусству. В этой ситуации русский жанр мог оформиться и «найти себя» в системе других жанров именно в варианте крестьянского пейзажного жанра; и только в качестве поэтического, сотворенного в духе руссоистской идиллии, он мог тогда оказаться на высоте своего исторического призвания.

Именно таким и стал крестьянский жанр Венецианова.

В венециановском жанре как бы скрыта внутренняя полемика с тем, что называется «светом» – миром города, власти и службы. Именно это последнее обстоятельство сообщает его жанру столь последовательный, строгий, системный характер. Картины *На пашине*. *Весна* и *На жатве*. *Лето* (первая половина 1820-х, ГТГ) образуют сокращенный цикл времен года – это весна и лето, близкое к осени, то есть те самые сезоны, которые



особенно отмечены крестьянским сознанием как составляющие земледельческий, плодородный цикл. Попечение о земле, детство, материнство – три основных темы и как бы первоэлементы той картины мира, которая создана Венециановым. Это эпическое повествование о вечных трудах и днях человека. Здесь нет места бытовым коллизиям, здесь вообще нет быта, а есть бытие: пустынная земля, на которой жизнь будто начинается заново, воссоздается из первоначал. Облик персонажей, предметы крестьянского обихода, детали пейзажа исторически и хронологически никак не конкретизированы – это то, что всегда было, есть и будет, некоторая вечная субстанция жизни – такой могла бы быть крестьянская Русь в XV веке, так же как и перед наполеоновским нашествием.

177

В силу этой причастности вечному и непреходящему венециановский мир естественно сопрягается с высокими, вечными образами – они как бы навеваются и оживают в памяти: крестьянка в картине *На пашне. Весна*, босыми стопами в легком шаге ступающая по мягкой вспаханной земле и с тенью грусти бросающая взор на играющего под деревом младенца, напоминает рафаэлевскую *Сикстинскую мадонну*. Ассоциация с кватрочентистскими мадоннами или даже иконописными изображениями богородицы возникает в картине *На жатве. Лето*.

Подобно тому как в ампире над идеей отдельного здания была поставлена идея ансамбля, так у Венецианова каждое его произведение как бы открыто в другое так, что образуется некоторое связанное целое. Олицетворением такого единства когда-то была фреска; у Венецианова же это не столько осуществленная форма, сколько художественно постулированная идея циклической повествовательной формы – эпос народной жизни, представленный в последовательности лирических и описательных фрагментов, хранящих композиционную память о своей принадлежности целому – всеохватывающей картине бытия. Поэтому жанр Венецианова следовало бы назвать не бытовым, а бытийственным. Независимо от того, когда и кем были даны нынешние названия картинам *На пашне. Весна*, *На жатве. Лето*, в них закреплена адекватная реакция на художественный строй и образную природу этих произведений, воспроизводящих особенную композиционно-ритмическую и колористическую «партитуру», свойственную временам года как сезонам земледельческого цикла (а не как чередованию переменчивых «погод», которые могут быть всякими – лето осенью, заморозки в мае). Подобно кристаллам, погруженным в насыщенный раствор, эти произведения кристаллизуют, упорядочивают всю воссоздаваемую Венециановым картину крестьянской жизни, формируя работу воображения и восприимчивости в модусе сезонной цикличности.

В той же связи знаменательно следующее: когда в 1830-е годы Венецианов обратился к повествовательному жанру, представляющему «сцены из крестьянской жизни», этими сценами оказались *Первые шаги. Крестьянка с ребенком* (начало 1830-х, ГРМ), *Проводы рекрута* (конец 1830-х, Павловский дворец-музей), *Возвращение солдата* (конец 1830-х, ГРМ), *Причащение умирающей* (1839, ГТГ) – опять-таки не простая рядоположенность житейских мизансцен, а соподчиненность внутренне связанных моментов ритуализованного быта, как и в картинах начала 1820-х годов, образующих замкнутый цикл.

Достоинно быть отмеченным, что венециановский мир оказывается приобщенным к, так сказать, иконографическому Олимпу европейской художественности, а именно изображению женской наготы – теме, привычной для стран романской традиции, но исключительно редкой (на концептуальном уровне) в русском искусстве. Можно, кстати, отметить, что в натурном классе петербургской Академии женская модель вообще не ставилась. Трактовка этой темы у Венецианова поразительна своей смелостью, так как моделями для него выступают те же русские крестьянки, приносящие в языческие по своему происхождению и эстетическому кодексу изображения совершенно особую атмосферу смиренного и священного целомудрия, что делает их, именующихся вакханкой, Дианой (*Вакханка*, около 1832, ГТГ; *Туалет Дианы*, 1847, ГТГ), похожими на готовящихся принять обряд крещения.

Венецианов, кроме того, создатель школы, из которой вышли замечательные живописцы. Среди них были люди крепостного состояния, например, самый талантливый из его учеников Григорий Сорока.

В перспективных студиях венециановских учеников кристаллизуется жанр интерьера в качестве самостоятельной отрасли искусства. Тогда же он получил наименование жанра «в комнатах»: *В комнатах. Гостиная с колоннами на антресолях* (вторая половина 1820 – начало 1830-х, ГТГ) и *В комнатах* (конец 1820-х, ГТГ) Капитона Зеленцова; *Мастерская художника А.Г. Венецианова в Петербурге* (1827, ГРМ) Александра Алексева; *Мастерская художников братьев Чернецовых* (1828, ГРМ) Алексея Тыранова; *Кабинет в Островках* (1844, ГРМ) Григория Сороки – наиболее совершенные образцы этого жанра, принадлежащие как раз выученикам Венецианова.

Венецианов учил видеть предметы «обнимающим зрением», то есть не упираться в поверхность и границу формы предмета, а видеть его «в движении целого». Зримым выражением, субстанцией этого движения является свет, льющийся обычно из многих источников. Поверхности предметов как бы омыты светопотоком, тени усложнены и высветлены рефлексами этих поверхностей, рельеф трактуется как следствие «верного понимания теней». В произведениях его учеников весьма часты люминизирующие, облитые мерцающим светом, расслоенные контуры. Начало и окончание изгибов формы существует «вне контура», в «градусах тени и света». Прибегая к современной терминологии, можно сказать, что эти границы даны как бы «не в фокусе». Его система отменяет само понятие границы – рельеф разуплотнен, предметы зрительно облегчены и словно «плывут»

над горизонтальной поверхностью пола. Пульс, ритмика пространственных интервалов, роль «пустот», пауз здесь значительно превосходит роль членящих и противостоящих потоку пространства предметов.

Одна из излюбленных тем интерьерных изображений венециановской школы – мастерская художника. Здесь сами населяющие пространство предметы – произведения искусства – это некая идеализированная предметность: скульптуры, портреты заряжены энергией выхода за свои собственные пределы, импульсами к освоению пространства – их ракурсы, жесты, взгляды, образуя сеть пересекающихся траекторий, как бы удваивают образ пространства, выстраивают над зрительной данностью изображенного интерьера некую идеальную внеэмпирическую пространственную структуру, раздвигающую и размыкающую видимую пространственную сцену в бесконечность, к невидимым горизонтам. В картине *Мастерская художников братьев Чернецовых* Тыранова, например, такую размыкающую роль играет традиционный мотив зеркального отражения на противоположной от входной двери стене, в котором виден сам входящий в мастерскую художник.

Свет в произведениях венециановской школы почти никогда не бывает направленным, падающим – это привольно льющийся, расстилающийся вширь, вдаль, вверх рассеивающийся светопоток. Интерьеры всегда разомкнуты вовне – окнами, в которые глядится пейзаж, дверями, уводящими в перспективу анфилад. Они манят не в дом, а из дому – на свободу, простор, из тени в свет, из интерьера в пейзаж. В интерьерах венециановской школы нечаянно заглянула романтическая муза странствий. Но реакция этого мира на чары этой музы своеобразна: бытию этого мира, как и его обитателям, оставлена свобода двигаться или не двигаться, покинуть его или остаться. Здесь ни движение, ни покой не абсолютны. Романтическая муза странствий встречается и ведет тихую беседу с музой сентиментальной прогулки.

Однако пейзажи венециановских учеников – не романтический мир странствий и скитальничества, путешествий в неведомое, не бесконечная природа, а окрестности родного дома. Здесь ничто не теряется в бесконечности или в глубине, никогда нет мглы и ночи, в крайнем случае – северные светлые сумерки, сумерки белых ночей, как в городских интерьерах Александра Денисова, Евграфа Крендовского, Алексея Тыранова. Если это и приглашение к путешествию, то к счастливому путешествию из далекого, чуждого мира на родину и по родным знакомым местам. Эти пейзажи олицетворяют простор, ширь, волю, но никогда дорогу, уводящую за



горизонт. Не тоска по неизведанному составляет эмоциональную атмосферу этих пейзажей, а радость узнавания знакомого, того, что привычно, что образует в собственном смысле бытовой уклад, то есть лад, склад, ладное и складное бытие, довольное собой и не предполагающее какого-либо иного.

Время здесь кажется остановленным, потому что длительность мысленного путешествия в этой пространственной протяженности не несет никакого изменения реальности. Это не время перемен, это – внеисторическое время. Такая отлитость времени во вневременную пространственную протяженность является структурной особенностью жанра идиллии. Но заключенный в этой идиллической картине образ остановленного «прекрасного мгновения» – остановленного словно бы наперекор неотвратимому ходу времени, текущему мимо и увлекающему за собой зрителя, налагает на всю эту картину печать недолговечности. Навеваемый ею образ поклонения и прощания, прощального поклона ее любовно воссозданной красоте является источником ностальгической ноты, явственно различимой во многих произведениях венециановских учеников,

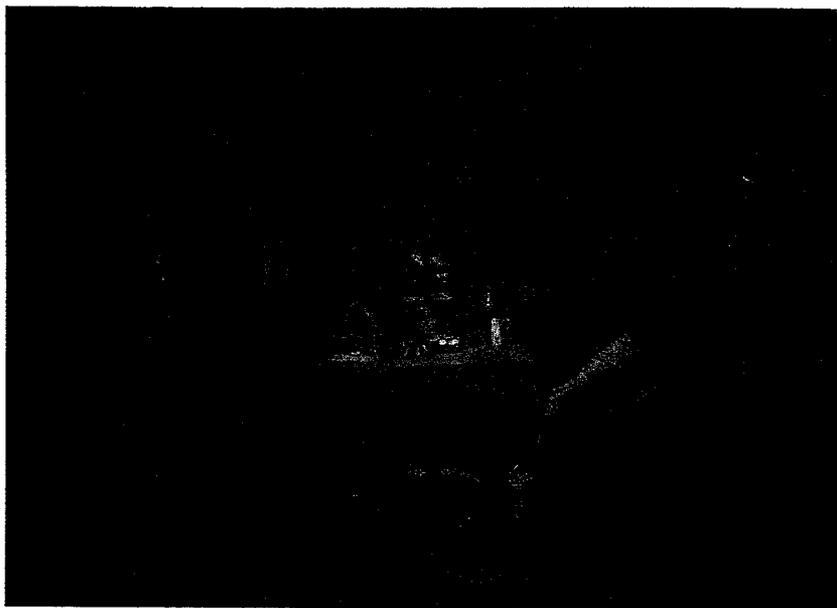


особенно в творчестве последнего из них – Григория Сороки, хотя бы в слишком утонченной, граничащей с экзальтацией райской безмятежности его картин, как если бы они принадлежали «эпохе до грехопадения». Стоя на часах, идиллию сторожит элегия. Все это превращает мир, воссозданный в произведениях венециановской школы, в некое подобие странствующего утопического острова, уносимого вдаль пространства и времени – и не потому, что сам он несет в себе энергию движения, а потому, что таковым он не может не восприниматься зрителем, находящимся на, так сказать, движущейся платформе истории и ощущающим противостоящий статичный образ как тоже движущийся в обратном – ретроспективном – направлении. Но таковым этот мир и был на самом деле: образ пустеющей сцены, с которой уходит патриархальная крестьянская и дворянская культура быта, которую новое разночинное племя провожает прощальным поклоном. И вместе с тем – образ бытия абсолютной, непреходящей этической значимости, поскольку запечатленная в нем сфера частной интимной дружественности и солидарности объективно противостояла и всегда будет противостоять любому лозунгу деспотического режима, каковым был современный этим художникам режим николаевского государства.

В 1830–1840-е годы русское искусство постепенно приобретает ориентацию на широкую демократическую аудиторию. Одним из отражений этого процесса явилось резкое возрастание роли печатной графики и иллюстрации, что имело тесную связь с появлением нового типа массовых изданий и интенсивным развитием журнальной жизни. Это в основном бытовая и сатирическая графика, представлявшая собой аналогию так называемой «натуральной школе» в литературе (Василий Тимм, Александр Агин). Эта линия искусства достигает кульминации в творчестве Павла Федотова.

В отличие от Венецианова, Федотов дал русской живописи жанр с фабулой, конфликтом, развитым драматургическим действием. Отсюда связь федотовской живописи с театром, искусством мизансцены, пантомимической режиссуры, – связь, откровенно продемонстрированная и художественно обыгранная в картине *Сватовство майора* (1848, ГТГ), где изображено явление майора-дворянина в купеческий дом для «смотрины», то есть первого знакомства с невестой, за счет которой, получив приданое, он надеется поправить свои обстоятельства. Очевидно, в последний момент невеста «догадывается», что применительно к данному событию она слишком нескромно одета, по глупости доверившись модному журнальчику. Театральность получившейся мизансцены имеет здесь тонко иронический смысл, который мы вкладываем в выражение: «Ну прямо как театр!» или «Ну и кино!», – относя их к житейским ситуациям. А эта ирония, в свою очередь, неотделима от чувства эстетического удовольствия, которое приносит с собой выразительность сюрпризов, преподносимых житейским театром. Ирония и эстетическое совершенство живописного зрелища, равно как исполнительского стиля художника, выступают как взаимно поощряющие друг друга.

В картине 1851 года *Вдовушка* (с зеленым фоном, ГТГ)⁸⁶ уже не комедия и сатира под девизом «смех исправляет нравы», а грустная лирическая элегия. В поздних произведениях Федотов отказывается от развитого действия, содержание уходит в подтекст. Живопись психологизируется, становится выразителем душевного смятения, тревоги. Картина мира становится дискретной, она будто составлена из фрагментов, вырываемых из тьмы вспышками гаснущей свечи. Свеча в сумерках ночных интерьеров – неперенный атрибут поздних произведений художника. Афоризм, записанный Федотовым в дневнике: «Они убивают время, пока время не добьет их», – прямо соотносится с ситуациями картин *«Анкор, еще, анкор!»* (1851, ГТГ), *Игроки* (1851–1852, Киевский музей русского искусства).

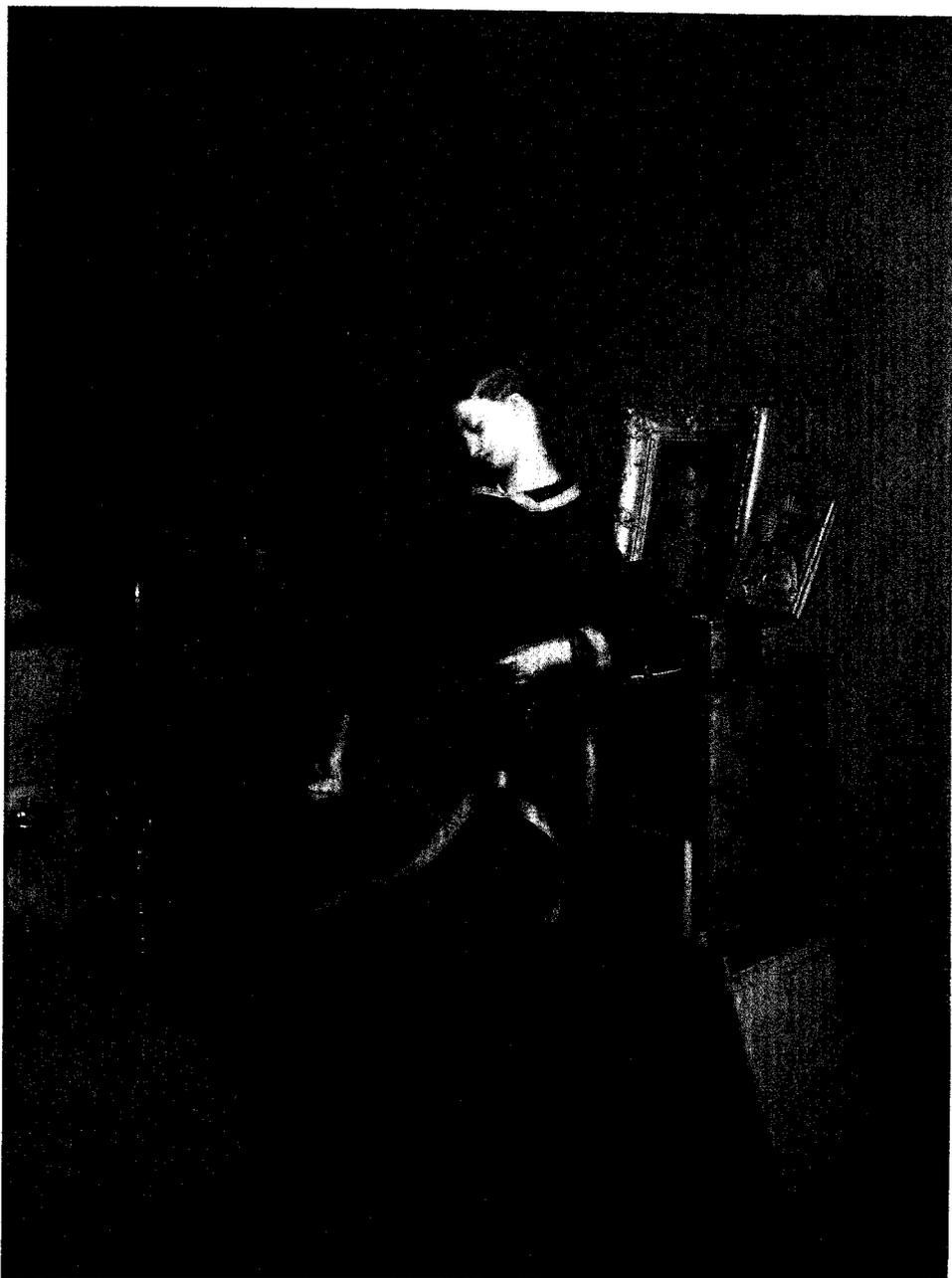


Люди – игрушки, марионетки и жертвы «пустого времени». Это – не Вечность и не История, а образ Безвременья, созданный средствами романтического гротеска, способного в рисунках к *Игрокам* напомнить одновременно Гофмана и Достоевского.

Портреты Федотова – предельная точка в развитии русского интимного портрета. Люди показаны в них не со стороны желания чем-то казаться, играть некую роль «в свете», а такими, какими они бывают в минуты последней откровенности. Только в своих портретах Федотов показывает людей умными и добрыми. Это строй чувств и образ поведения, абсолютно противоположный миру федотовских жанров, где люди играют роль, а роль «играет» человеком.

1830–1850-е годы XIX века – время «второй волны» романтизма – отмечены в русском искусстве тенденцией к снятию классико-романтического конфликта и тяготением к синтезирующим концепциям, возвышающим значение исторической живописи. С разной степенью художественной органичности и глубины названные тенденции воплощены в творчестве Карла Брюллова, Федора Бруни, Александра Иванова.

Попытка внести романтическую антитезу чувства и разума в классицистические традиционные сюжетные и композиционные схемы обра-



Павел Федотов. Вдовушка
Холст, масло. 57,6 × 44,5
Государственная Третьяковская галерея, Москва



чивается двусмысленностью пафоса, как это происходит в произведениях Федора Бруни. В его картине *Смерть Камиллы, сестры Горация* (1824, ГРМ) поступок героя в реакциях наблюдающих сцену выглядит как ужасающее злодеяние, убийство. Однако классицистическая композиционная схема апологии героя предписывает иную, возвышенную мотивировку совершившегося. Классицистический стиль, основанный на идее пластического совершенства и законченности, в принципе не допускал подобной двойственности мотивировок, так как заранее предполагалось, что герой поступает обдуманно и в согласии с благом, которое для всех очевидно. У Бруни этой очевидности уже нет. Он заразил своих героев романтической стихийной импульсивностью – Гораций выглядит совершившим свой поступок по наитию, вдохновению чувства. То, что возвышающая деяние героя мотивировка относится в недоступные простому уразумению сферы, как раз и дает всему зрелищу примесь иррационального, демонического. Той же неясностью художественного и в конечном счете гуманистического пафоса при мрачном вдохновении с какой-то агрессивной выразительностью рисуемых аффектов ужаса, боли, отчаяния отмечено огромное полотно Бруни *Медный змей* (1826–1841, ГРМ).



Настоящим гением компромисса между идеалами классической школы и нововведениями романтизма в русском искусстве был, несомненно, Карл Брюллов. Блестящий рисовальщик, акварелист, портретист, исторический живописец, мастер картинных концепций, обладающий впечатляющим размахом декоративной фантазии, Брюллов еще учеником петербургской Академии снискал всеобщую славу. Но его ожидала несколько странная участь, сказавшаяся и на позднейшей репутации его в русской критике, – на вершине расцвета и славы оставаться талантливым художником, играющим роль гения. На короткий момент Брюллов успешно сыграл эту роль, которой современники поспешили поверить, обманув художника, в свою очередь поспешившего поверить этому мнению о нем и спутавшего талант с подлинной гениальностью, а славу и успех – со «служеньем муз», которое «не терпит суеты».

Главное его произведение – написанная в Италии картина *Последний день Помпеи* (1830–1833, ГРМ) – совершенный образец того симбиоза «антизма с романтизмом», идея которого была выдвинута в 1830-е годы. Картина содержала ряд тезисов романтического происхождения: сюжет, относящийся к событию времен заката античного мира, – излюбленной

эпохи романтиков; вместо характерного для классицизма предпочтения событий, управляемых разумной волей, – всевластие рока. Брюллов впервые вывел на сцену толпу, массу людей – в картине нет протагонистов. Героем становится именно народ, правда не как социальное тело, а как некий эстетический феномен – условный «античный народ», подобный ожившим изваяниям. Наконец, романтическая тенденция представлена в живописном эффекте холодного молниеносного освещения на фоне огненной лавины.

В эскизах к картине Брюллов смелее разрабатывает романтическую «тезу» своего сочинения, сплетая фигуры в единую колышущуюся массу и давая композиции сильный разворот в глубину, пользуясь резкими перспективными ракурсами, напоминающими приемы барокко. В самой картине романтическая экспансия резко ограничена, заторможена классическими навыками композиции и скульптурного рисунка. Действие ориентировано из глубины на авансцену; массив толпы разбит на ряд статуарных групп; освещение таково, что фигуры уподобляются бело-мраморным изваяниям. Все напоминает эффектный оперный финал перед закрытием занавеса. Романтический и классический тезисы, столь легко и мастерски совмещенные, взаимно обесцениваются, как бы лишают друг друга серьезности. Ужасающее зрелище заметно эстетизируется и начинает чуть ли не радовать взор красивой гибелью красивого мира.

Дальнейшие опыты Брюллова в области исторической живописи были малоудачны и представляли собой, в сущности, вариации все того же *Последнего дня Помпеи* (эскиз *Нашествие Гензериха на Рим*, 1836, ГТГ; незаконченное полотно *Осада Пскова польским королем Стефаном Баторием в 1581 году*, 1839–1837, ГТГ).

Другая линия брюлловского творчества – так называемый «итальянский жанр», наиболее яркими образцами которого явились написанные в разное время, но в pendant друг к другу картины *Утро* (1823, местонахождение неизвестно) и *Полдень* (1827, ГРМ). Это несколько приукрашенные, сказочные образы пышнотелых итальянских красавиц в рефлексах солнечного света, отраженного водой или пропущенного сквозь зелень листвы, – поэтически условные «дочери прекрасной природы», родственные античным нимфам.

Италия в произведениях Брюллова прельстительна, цветиста, точно расцвечена радужными отсветами итальянского карнавала. В образе некоего вечного праздника жизни Брюллов обрел свою собственную тему, соразмерную природе его таланта и его пристрастию ко всему пышному,



Карл Брюллов. Портрет графини Юлии Павловны Самойловой, удаляющейся с бала с приемной дочерью Амацилией Пачини (Маскарад). Не позднее 1842

Холст, масло. 249 × 176

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



богатому, великолепному. Таков мир его парадных портретов – красивые, оживленные лица, блестящие глаза, развевающиеся драпировки, ленты, бархат, атлас, позолота, мягкие ковры... «В его картинах целое море блеска», – писал Николай Гоголь.

Слова, сказанные тем же Гоголем: «У Брюллова является человек для того, чтобы показать все верховное изящество своей природы», – эти слова в полной мере могут быть отнесены к его парадным портретам. «Удерживать лучшее лица и передать его на полотне» – таков, по собственным словам Брюллова, его портретный метод.

Однако популярная романтическая идея подсказывала антитезу изображению жизни в патетически-приподнятом, праздничном обличье. Эта антитеза «праздник – маскарад». Она составляет внутреннюю тему, своего рода либретто одного из лучших парадных портретов Брюллова – *Портрета графини Юлии Павловны Самойловой, удаляющейся с бала с приемной дочерью Амазилией Пачини* (до 1842, ГРМ). Здесь в силу выговоренности программы произведения особенно очевидно новаторство Брюллова по отношению к традиционному типу парадного портрета. Идя вслед Кипренскому, Брюллов, хотя его модели принадлежат высшему аристократическому и чиновному кругу, никогда не мотивирует парадного пафоса своих портретов сословной принадлежностью. Его герой – частный человек, его достоинства – красота, обаяние, изящество в нем самом, а не в степени его возвышения на иерархической лестнице чинов и службы. Не случайно подавляющее большинство парадных изображений у Брюллова – это женские портреты. Настоящий праздник – это сам человек в своей самобытной естественной красоте, свободный от стеснительных условностей «маскарада жизни», буквально «снявший маску» – как Самойлова на упомянутом портрете.

Если искусство Кипренского – это романтизм первооткрытия, как бы еще не знающий о том, что он именно романтизм, его имя было еще не наречено, не оформлено в устойчивое понятие, то Брюллов имеет дело с романтизмом как с уже оформившейся системой признаков, тематических и эмоциональных стереотипов. Интимные портреты Брюллова перебирают минорные аккорды романтической лиры, к восприятию которых современники были уже подготовлены и живописным, но в большей степени литературным романтизмом. Мечтательное уединение, одиночество, утомление «тревогой шумной суеты» – таковы основные мотивы этого ряда произведений Брюллова: *Портрет писателя Нестора Васильевича Кукольника* (1836, ГТГ), *Портрет писателя Александра Николаевича Струговицкого* (1840, ГТГ), *Автопортрет* (1848, ГТГ и ГРМ).

Не гением компромисса во внешних приметах и формах, а гением синтеза классики с открытиями романтической эпохи выступает в русском искусстве Александр Иванов. Он стремился отыскать те моменты, где антитеза «классицизм – романтизм» начала века могла бы быть снята в новой, объемлющей противоречия форме художественного единства, где они не отрицают и дискредитируют друг друга, а вступают в диалог. Взаимоотражение и взаимообратимость противоположного, диалог,

проведенный на всех уровнях, от сюжетостроения до структуры художественной формы, метода освоения традиций и организации творческого процесса – диалогический принцип определяет сам характер творческого воображения и ход развития художественных концепций Иванова.

По окончании Академии молодой Иванов был отправлен пенсионером в Италию. В Риме он прожил двадцать восемь лет, вернувшись в Петербург за два месяца до смерти. С начала 1830-х годов Рим становится местом встреч и долговременного жительства многих представителей русского художнического и писательского сословия. Иванов знакомится тут с Кипренским, с одним из русских «любомудров», учеником Тирша и Фридриха Шеллинга Николаем Рожалиным. Важнейшим событием в биографии Иванова становится общение и дружба с Гоголем, проведенным в Италии около восьми лет. Здесь же в конце 1840-х годов Иванов встречается с Герценом.

Оставаясь в Италии, Иванов отнюдь не ощущал себя оторванным от умственной жизни России. «В России художник и крепостной почти одно и то же», – с горечью писал Иванов. Его не оставляла мысль, что именно в Италии, своим творчеством сделав европейское искусство достоянием русского ума, он более достойно послужит русскому же искусству, чем будучи в николаевской России облаченным в академический мундир.

Иванов – столь же значительная, ключевая фигура для русского искусства нового времени, как Андрей Рублев для искусства Древней Руси. Его творчество – образец редкой последовательности в чередовании художественных замыслов, исключаяющей хаотическую пестроту интересов. Уже в академической работе 1824 года *Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора* (ГТГ) художник выводит русскую историческую живопись на новый для нее путь психологической драматургии в трактовке сюжета. Вместо обычного в классицизме триумфа благородного героя, склонившегося к мольбам старца, – пауза, поединок двух волей. Действие отодвинуто от развязки к тому моменту, когда еще не решено, как оно повернется. Интерес сцены сосредоточивается на внутренних мотивах действия.

Написанная в первые годы пребывания в Италии картина *Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой* (1831–1834, ГТГ) формулирует центральную проблему, магистральный сюжет всего творчества Иванова, поскольку темой картины является, так сказать, феноменология пробуждения творческого внимания. «Имеющий глаза – увидит, имеющий уши – услышит». Значит, можно смотреть и не видеть, слушать и не слышать. Каков путь и способы обнаружения способности видеть и слышать воистину? Наука это или искусство? Дар или заслуга? Вопрос ли это к художнику,



к зрителю и слушателю или к Богу? Но в любом случае это вопрос к самому себе, как к тому, кто пытается найти ответ, всматриваясь и вслушиваясь в художественные формы минувшего, в ситуации диалога с мудростью прошлых поколений, запечатленных в образах, созданных религиозным и художественным воображением. И стало быть, сама живопись вот этой картины должна быть произведением той внимательности, которая представлена как сюжет и тема занятий, изображенных на полотне.

Замечательно, что сама ситуация вопрошания, вслушивания и всматривания – та ситуация, в которой пребывает любой зритель в качестве именно зрителя (а не просто празднующего) перед картиной, которую показывает и толкует некий знаток, мудрец, скажем, гид, – это ситуация, изображенная на картине Иванова *Явление Христа народу* (1837–1857, ГТГ), где Иоанн Креститель показывает собравшимся Христа на фоне пейзажной панорамы как шедевр своего пророческого вдохновения, совершенно так же, как художник, впервые показывающий свое произведение публике. То, что мы видим в картине Иванова, – это мы сами перед картиной Иванова. Зритель, следовательно, тот, который, имея



глаза, – видит, должен увидеть в картине... самого себя в дарованной свыше способности видеть и слышать, но и в многообразных ограничениях этой способности. Эти ограничения: юность, старость, сомнение, рабство, фанатизм – суть характеры картины. Но это такой момент, о котором говорится в пословице «посеешь характер – пожнешь судьбу». У Иванова характер представлен как судьба, момент исторический представлен как момент вечно повторяющийся в других одеждах и в других условиях, первое явление Христа перед людьми показано как прообраз последнего предствояния людей перед Ним в день Последнего суда.

В многочисленных этюдах к картине художник как бы ставит тему, например рабство, фанатизм, сомнение, и проводит каждую из этих тем через ряды антитез, устраивая своего рода симпозиумы, диалоги. Отсюда – разветвленная серия этюдов и, в частности, этюдов, совмещающих два лица.

Пейзажи Иванова – отдельная и самостоятельная страница европейской живописи XIX века. Большинство из них – вполне законченные произведения, превосходящие рабочее назначение этюда, хотя сама концепция, идея, образ природного целого сформированы были проблематикой большой картины. Его пейзажи – совершенное воплощение романтичес-



кой натурфилософии, имеющей прямую связь с философскими умозрениями Шеллинга. В этюдах почвы художник как бы заглядывает в первобытную кузницу природы, оживляет сам труд земли по самосозиданию из огненной лавины в остывшую, успокоенную твердь. Иванов словно взял ту огнецветную лавину, которая с таким театральным эффектом освещает сцену брюлловской *Помпеи*, и показал, что может сделать из нее «умеющий видеть» или, точнее, умеющий слушать глазами. Таким взглядом наделены чуткие герои Иванова, которые будто унаследовали этот дар от героев Кипренского. «На великом обелиске в Риме можно демонстрировать всю историю мира: точно так же и на каждом продукте земли». Это – метафорика Шеллинга. Иванов умел увидеть и изобразить это как простую очевидность формы природных творений. В развитости пленэрного письма он значительно опережает состояние современной ему европейской живописи. В позднем цикле «пейзажей с мальчиками» Иванов возвращается к теме ранней картины *Аполлон, Гиацинт и Кипарис*. Он создает здесь образ мифологического «детства человечества» посреди сияющей чистотой красок природы, уже не прибегая к посредству мифологического сюжета.

В последнее десятилетие Иванов трудился над серией акварелей, получивших название *Библейские эскизы*, – эскизы к росписям храма, который воображался художнику чем-то средним между храмом науки и музеем. Задуманный фресковый цикл представлял библейский и евангельский мир в свете той интерпретации, которую давала священным текстам новейшая ученая экзегетика, в частности Давид Штраус, книгу которого *Жизнь Иисуса* Иванов внимательно изучал. Иванов находит в эскизах форму воспроизведения, адекватную мифотворящему воображению древних. Особенно пристально изучалось восточное искусство. Оно, согласно Штраусу, было тем арсеналом, откуда раннее христианство заимствовало конкретные формы своих фантастических видений. Увидеть и показать события священной истории в тех контурах, какие они имели в движущейся первоистории, где они еще не были отшлифованными иконографической традицией кристаллами, а жизненным раствором, обладая, следовательно, текучими, изменчивыми, неотвердевшими контурами, – таков был единственный в своем роде замысел, осуществленный Ивановым в *Библейских эскизах*.



IV. ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

В 1861 году произошло событие, долго ожидаемое и долго готовившееся, – было отменено крепостное право. Для состояния общественной, в том числе художественной, мысли это имело по крайней мере два важных следствия: заострение внимания на реальности «как она есть» и критическая направленность этого внимания. Имелось и третье следствие. Реформа была чрезвычайно, можно сказать, позорно запоздалой. Повернув умы на внутренние дела, она понятным образом фиксировала внимание на несопадении темпов продвижения России к идеям свободы и права сравнительно с остальным миром. А это, в свою очередь, создавало почву для идеологии национального своеобразия, которое, по знаменитой формуле Тютчева, «аршином общим не измерить». Отсюда один шаг до идеологии национальной исключительности «одной, отдельно взятой страны». Культурный горизонт, еще недавно широко распахнутый в пространство мирового культурного опыта, замыкается и загораживается «самобытными началами». Тенденция эта определенно проявилась в деятельности Владимира Васильевича Стасова – чрезвычайно плодовитого, много писавшего по вопросам изобразительного искусства критика, апологета русской школы, происхождение которой он вел именно от начала 1860-х годов, когда она, обратившись к сюжетам из своей народной жизни, стала истинно национальной, будучи до того, по его мнению, подражательной.

Симптоматично в этом отношении следующее. Художники первой четверти XIX века обычно добиваются и ждут пенсионерской поездки, подолгу живут за границей (тогда это была главным образом Италия), возвращаются туда и часто там остаются. Но вот самый значительный из жанристов шестидесятых годов Василий Перов, посланный на три года пенсионером в Париж, обращается в совет Академии за разрешением вернуться в Россию годом ранее, поскольку, как он писал, «посвятить себя на изучение страны чужой» менее полезно, «чем по возможности изучить и разработать бесчисленное богатство сюжетов как в городской, так и сельской жизни нашего отечества». Чрезвычайно знаменательна и типична для психологии художника новой формации эта ссылка на «изучение сюжетов жизни» как на основной фактор, обосновывающий собственно художественный интерес. Здесь отсутствует интерес к *формам* искусства, в том числе современного, то есть именно то, ради чего и существует пенсионерство. Пока искусство привязано к внутренней «злобе дня» и пока эта «злоба дня» не отпустила его на свободу, ему, так сказать, недосуг спо-



койно оглядеться и присмотреться к формотворческой работе европейских художественных мастерских. Оно обходилось «самобытными» подручными средствами. Этим средством и было «наблюдение сюжетов» окружающей жизни. Но не всяких, а таких, которые выражают ее «правду». Правдой же, однако, было то, что русская действительность, эта самая «правда», на уровне изобразительного метода понималась как воспроизведение жизни в узнаваемо похожих, то есть сохраняющих ее самоидентичность формах. Выступая, следовательно, как «отрицатели» в плане выбора «сюжетов жизни», художники «призыва шестидесятих годов» являлись ревностными «охранителями» в плане формотворчества, как правило не замечая парадокса.

Между тем «охранительным» в этом случае было само ремесло производства живописных произведений. В самом деле, озабоченность насущными «вопросами жизни», весьма благородная сама по себе, не предполагает обязательности такого занятия, как, например, писание маслом станковых картин. А если они все же пишутся, то посредником между «правдой жизни» и «правдивостью изображения» оказывается нечто третье, а именно то, что прежде определялось как изучение и мастерство воспроизведения

натуры в ее бесчисленных метаморфозах, в богатстве возможных форм жизненности. Образ этих метаморфоз наряду с самой натурой являет собой и вся взятая в совокупности история искусства. Поскольку верность «правде жизни» обеспечивалась одним лишь предпочтительным выбором определенного рода сюжетов, минуя наблюдение *натуры*, художественный горизонт оказывался замкнут не только со стороны современной формотворческой работы, протекавшей за пределами домашнего пространства, но и со стороны прошлого, накопленного художественного опыта. Во вполне самобытном во всех отношениях искусстве Венецианова или Федотова, никогда не бывавших за границей, живо ощутима, помимо внимательного изучения «натуры», близость Эрмитажа, отсвет его прекрасных коллекций. С начала 1860-х годов этот отсвет меркнет и почти неразличим даже у самых значительных реалистов «первой волны».

Искусство как жизнь и чувство *формы*, требующее воспитания глаза и руки, заслоняется искусством воспитания гражданских чувств путем репродуцирования «сюжетов жизни», от одного вида которых ждут «полезного воздействия» – полезного именно в смысле приобщения



Иван Крамской. Христос в пустыне. 1872
Холст, масло. 180 × 210
Государственная Третьяковская галерея, Москва

к гражданским чувствам, главным образом к чувствам «гнева и печали». Следствием этого явилось по большей части разительное несоответствие проблемной напряженности замыслов и намерений уровню исполнительской культуры, да и попросту техническому умению. Но ограниченность в плане исполнительском не могла не оказывать обратного воздействия на план содержания. Например, бросается в глаза однотипность иконографических схем, слабо варьирующих тему «уныния» в ряду написанных в разное время разными художниками произведений: *Проводы покойника* (1865, ГТГ) и *Портрет писателя Федора Михайловича Достоевского* (1872, ГТГ) Василия Перова, *Христос в пустыне* (1872, ГТГ) Ивана Крамского, *Портрет актрисы Пелагеи Антипьевны Стрепетовой* (1884, ГТГ) Николая Ярошенко, *Аленушка* (1881, ГТГ) Виктора Васнецова и вплоть до *Демона (сидящего)* (1890, ГТГ) Михаила Врубеля. Эти, так сказать, иероглифы гражданской скорби с настойчивым постоянством в течение почти четверти века представляли в русском искусстве «правду жизни». Они являлись «прописными буквами» того алфавита, которым пользовались русские художники «эпохи реализма».

Верность «правде жизни» в ее главным образом отрицательных проявлениях, способных будить гражданскую совесть, приобретала характер религиозного служения с неизбежным для неопитов оттенком фанатизма, подавляющего свободу критического суждения о художественных достоинствах создаваемых в порядке такого «служения» произведений. К этому прибавлялся догматизм, ограничивающий широту отзывчивости к явлениям, лежащим за пределами «священной» правды жизни, диктуемой злобой дня. Живописное полотно для исповедующих этот эстетический кодекс являлось чем-то вроде гражданской иконописи. И совершенно так же, как и в отношении настоящей иконописи, ценность изображения полагалась вовсе не в его эстетическом, художественном достоинстве.

Однако в таком заострении пафоса, которое влечет за собой сначала нейтрализацию, потом нечувствительность, потом огрубление собственно эстетических качеств живописи, можно усмотреть и другое, а именно стихийное, а потому несвободное проявление определенного формально-художественного принципа, присущего жанрам публицистической риторики. Одной из ее предельных форм в изобразительном искусстве нового времени является, например, плакат. Актуальная публицистика, если иметь в виду область изобразительного творчества, разворачивает свою феноменологию в формах тиражируемой политической графики, которая в Европе уже успела «найти себя», освоить путь самостоятельного художественно-



го развития в меру развития демократических свобод. В отсутствие таковых в полуфеодальной России эта сфера публицистических высказываний была загнана в традиционную форму станковой живописи, порождая чуждые ее природе странные феномены плакатного аллегоризма, такие, как *Тройка* (1866, ГТГ) Перова или *Апофеоз войны* (1871, ГТГ) Василия Верещагина с надписью на раме: «Посвящается всем великим завоевателям, прошедшим, настоящим и будущим», или, на свой лад, *Христос в пустыне* (1872, ГТГ) Крамского. Или одно из последних произведений Николая Ге – *Голгофа* (1893, ГТГ). Все повествовательные моменты полностью устранимы. Иконография события имеет символически-знаковый характер: указующий перст, копье, тронца фигур на сокращенном пятячке пространства, за которым обрыв, пропасть, красочная метель, мгла и хаос. Все это изобразительные эмблемы, связь между которыми чисто смысловая, не нуждающаяся в эмпирической конкретике места и времени. Это ли не изобразительный язык плаката, хотя и в форме станковой картины?

«Иероглифическая», по удачному выражению Крамского, форма евангельского сюжета (занимающего весьма значительное место в русском искусстве второй половины XIX века) была другим воплощением отмеченной выше тенденции к сгущению и кристаллизации преходящей бытовой «правдивости» в иконографические эмблемы общезначимой, непреходящей «правды». При этом происходит знаменательная инверсия. Насколько «снизу», в произведениях как будто бы непосредственно

замкнутых на текущую «натуральную» действительность, постоянно ощутима тенденция к символизации, преодолению ее эмпирического «шума» в отвлеченных типизированных формулах (например, в картине *Всюду жизнь* Ярошенко, 1888, ГТГ), настолько «сверху», в произведениях на евангельские сюжеты, изобразительный язык обнаруживает тяготение к эмоциональной «заразительности» (термин, часто используемый Львом Толстым), имитирующей страдательную болезненность прямого столкновения с грубой «правдой жизни», существующей здесь и теперь. Полюсы сходятся – на обоих концах этой сюжетной дихотомии возникает нечто вроде натуралистического символизма. В этом смысле *Тройка* Перова и *Голгофа* Ге относятся к явлениям одного порядка, обозначающим хронологические полюсы единого художественного кодекса, сформировавшегося в шестидесятые годы XIX века.

Картина Александра Иванова, выставленная в Петербурге в 1858 году, обозначила грань, разделяющую два полярных типа искусствопонимания. Новое поколение переносило акцент с вечного, общечеловеческого на текущее, сиюминутно-злободневное. «Веленью Божьему, о Муза, будь послушна...» – написал Пушкин в одном из поздних стихотворений. С началом того периода, о котором идет речь, на место повелевающих инстанций, которым должны быть послушны искусства, ставились то «народное благо», то интересы «прогресса», то необходимость просвещения народа, что превращало искусство в разновидность педагогики. Не признавалось служение официозу по причине его «непрогрессивности», но постоянно сохранялся сам принцип «служения», то есть несвобода.

Русскому искусству предстояло изрезаться обо все грани, пережить все парадоксы так называемой «утилитарной эстетики», или эстетики должностования, представлявшей собой запоздалый вариант просветительской «нормативной эстетики». Памятниками ее являются не только ставшая широко известной десятилетием спустя после публикации (1855) диссертация Николая Чернышевского *Эстетические отношения искусства к действительности*, заключавшая в себе богатые возможности для иронической интерпретации (что продемонстрировал Владимир Набоков в романе *Дар*), но также и опубликованный на исходе века, в 1898 году, трактат Льва Толстого *Что такое искусство?*, который уже вовсе не легкая добыча для хотя бы и остроиронического ума. Но и позже, в начале XX века, в 1908 году, поэт Александр Блок в статье *Три вопроса* писал о «голосе долга», вызывающем перед русским художником наряду с традиционными «как» и «что» «третий, самый соблазнительный, самый опасный и са-

мый русский вопрос – “зачем”. Вопрос о необходимости и полезности художественных произведений». Разумеется, на исходе XIX и в начале XX века этот вопрос заострялся тоньше и проникал глубже в психологию творческой деятельности. В начале же шестидесятых годов «практическая эстетика», или «эстетика пользы», была популярным лозунгом момента. Искусство понимается как средство, а не «цель в себе», в нем видят орудие жизненного «дела», от него ожидается прямая общественная «польза», своего рода терапевтический эффект, направленный к избавлению от стоящих на пути прогресса «предрассудков», в число которых попадало все, отмеченное вниманием к «вечному», непреходящему, общечеловеческому как раз по причине его орудийной «бесполезности». Лишь избранныкам творческого интеллекта было дано, не покидая этой почвы, исходя из тенденциозного намерения, а именно намерения «не просто увлекать, но увлекать *куда надо*» (выражение Толстого), достигать в итоге такой степени художественной организации «жизненного материала», чтобы на замке выведенного свода начертать: «Мне отмщение, и аз воздам», как это сделано тем же Львом Толстым в эпиграфе к *Анне Карениной*.

Возможности в решении парадоксов «утилитарной эстетики» для искусств временных и искусств пространственных не равны. Это неравенство задано не только различием материала и формы функционирования этих искусств. В период, о котором идет речь, оно было обусловлено отсутствием в среде художников и критиков, причастных изобразительному искусству, оппонентов такого масштаба, каким по отношению к «утилитаристам» был, например, Достоевский. Но главным образом тем, что реализму, вдохновлявшемуся идеей общественной пользы и красотой служения гражданскому долгу, не противостояло на почве изобразительного искусства в течение почти четверти века никаких сколько-нибудь значительных художественных явлений.

Метод описательной критики был первым методом, испытанным новым реалистическим искусством и составившим первый и наиболее массовый слой изобразительной продукции 1860-х годов. В его становлении определенную роль сыграло усвоение опыта Федотова, причем именно его ранних, детально повествовательных композиций.

Картина Алексея Юшанова *Проводы начальника* (1864, ГТГ) воскрешает лучшие черты федотовской школы. Демонстрируя развивающееся действие, художник тонко фиксирует в нем тот наиболее выигрышный, согласующийся с природой неподвижностью живописного изображения момент, когда, как в знаменитой «немой сцене» гоголевского *Ревизора*,

свойства характеров и все тайные мотивы человеческого поведения вдруг отпечатываются вовне. Контрастное сопоставление ритмического рисунка поз, статическая фиксированность жеста и остановившихся улыбок, превращенных в гримасы, создают впечатление искусственного, фальшивого веселья людей – марионеток чиновничьего ритуала.

Некоторые произведения 1860-х годов прямо инспирированы сценическими постановками. Так, *Воспитанница* (1867, ГТГ) Николая Неврева и *Шутники. Гостинный двор в Москве* (1865, ГТГ) Иллариона Прянишникова написаны по следам премьер и на сюжеты пьес Александра Островского. В последней из упомянутых картин само действие – жалкое кривляние бедного чиновника перед купцами, пообещавшими плату за унижение человеческого достоинства, – являет собой один из вариантов того «театра в жизни», к которому была особенно пристрастна живопись этого десятилетия.

В картине Леонида Соломаткина *Свадьба* (1872, ГТГ) Федотов – автор *Сватовства майора* – как будто увиден сквозь марево его поздних эскизов к *Игрокам* и картины «*Анкор, еще анкор*». Сцена поздравления молодых превращена в парад гротескных «рыл», в фантазмагорию в духе Гофмана или Гоголя.

Отстаиваемая жанром 1860-х годов «правда жизни» не обязана быть зрелищной, и действительно, как правило, антизрелищна. Между тем критическая тенденция, предполагающая непременно вынесение «цирковора жизни», требовала выставления этой жизни на суд, «позорище», а следовательно, выделения в ней моментов, подлежащих рассмотрению, достойных «приковать внимание», проще говоря, композиционной режиссуры. Сделать это, не нарушив собственного порядка жизни, составляющего ее «правду», легче всего путем выбора таких положений, где сама жизнь выступает в «композиционных», театрализованных формах. Это те случаи, где поведение людей подчинено определенным ритуальным нормам и потому, еще до изображения, в натуре, обладает специфической картинностью. К ним относятся церемонии брачных сговоров, венчания, праздничные процессии, всякого рода «провождения» или такие «важные», чинные действия, как традиционные русские чаепития. Изображение подобных ситуаций составляет преимущественный репертуар жанра шестидесятых годов. Поэтому зачастую трудно различить, чем же взаправду вдохновлялся художник: правдой жизни или мизансценами современного реалистического театра, умевшего поражать иллюзией жизнеподобия.



Природная неподвижность живописного изображения играет роль увеличительного стекла для той фальши, которая гнездится в узкой, но бездонной, как человеческая пошлость, пропасти, разделяющей правду и правдоподобие. Очень просто было застрять в этом промежутке, соблазнившись модой на «аблечения», как выражался Достоевский, модой, судившей легкий успех картинам «с тенденцией». В этих случаях живопись оказывалась в плену нарочитой демонстративности и голого резонерства, которые в театре бывают оправданы заведомой условностью сценического представления, но в живописи чреватые потерей той самой жизненной достоверности, к которой она, по видимости, стремилась и критерием которой предлагала зрителю измерять ее художественные достоинства. Красноречивый в этом отношении пример – картина *Неравный брак* Василия Пукирева (1862, ГТГ). Главные лица здесь превращены в персонификации добродетели и порока, сопровождаемые героем-резонером в образе гневного молодого человека, наблюдающего сцену венчания и «кстати» удачно вписывающегося в пирамидальную композицию, выстроенную на классический манер, что выдает зависимость этого сочинения вовсе не от жизни, а от традиционных методов школьного академизма.

Заостренность критически-публицистического пафоса в искусстве 1860-х годов имела своей предпосылкой известный социальный опти-

мизм, а именно – веру в возможность искоренения зла силой одной только истины, называния зла злом. На исходе шестидесятих годов не осталось места былому оптимизму. Критический пафос преобразуется в, так сказать, бытийственную скорбь, которая проявляет себя в искусстве не столько в выборе ситуаций, достойных критического гнева, сколько в общем «настроении» живописи. Образцовой в этом отношении была эволюция самого последовательного из мастеров «критического реализма» 1860-х годов – Перова: от первых повествовательно-дидактических «документов» с подробным перечислением свидетельств существующего зла (*Сельский крестный ход на Пасхе*, 1861, ГТГ; *Заепитие в Мытищах*, 1862, ГТГ) до грустной пейзажной элегии – картины *Последний кабаk у заставы* (1868, ГТГ).

Вопрос шестидесятих годов был: что в окружающей жизни вызывает негодование и гнев? Вопрос семидесятих годов: кто, за что и с каким арсеналом мыслей и чувств вступает на поприще этой жизни? Идея личного подвижничества, бросающего вызов миру угнетения, налагает специфический оттенок на образ мыслей и действий, вплоть до особенностей житейского поведения разночинной интеллигенции 1870-х годов. Свое социальное выражение эта идея нашла в развернувшемся с середины десятилетия движении, получившем название «хождение в народ», или народничество.

В связи с подобным умонастроением естественно рождался вопрос: во что можно верить, что достойно любви в мире, подвергнутом ранее тотальной критике, что в нем может составлять источник вдохновения и утешения в тяжком подвиге самоотверженного служения народным интересам? Следует отметить, что вопрошающий пафос 1870-х годов в большей степени, нежели критическая тенденция 1860-х, затрагивал нерв, специфику собственно художественной деятельности, поскольку в предельном своем выражении этот вопрос формулируется просто: что прекрасно в жизни?

Расширяется жанровый репертуар живописи. В общем составе искусства семидесятих годов рядом с господствующим в прежнее десятилетие бытовым жанром возвышаются портрет и пейзаж. Между ними устанавливаются отношения «обмена опытом», открывается возможность обогащения и совершенствования одного жанра за счет достижений другого.

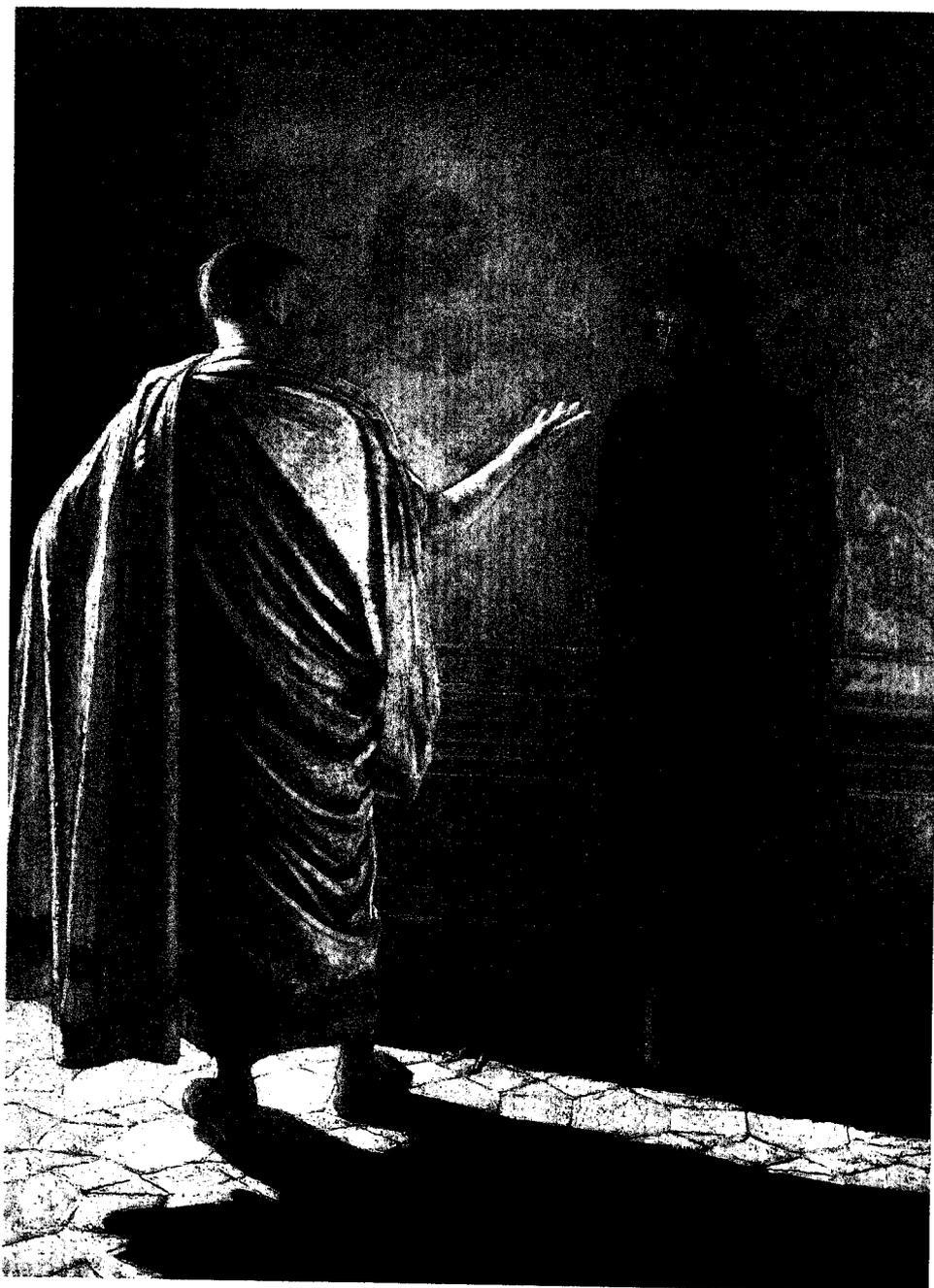
Меняется общественный статус искусства; демократическая живопись прочно завоевывает общественную трибуну: она имеет свою критику в лице Ивана Крамского и Владимира Стасова и своего мецената в лице Павла Михайловича Третьякова – основателя знаменитой галереи

русской живописи в Москве. Еще в 1856 году Третьяков начинает свою собирательскую деятельность, но именно в 1870-е годы профиль его коллекции начинают определять произведения современного искусства.

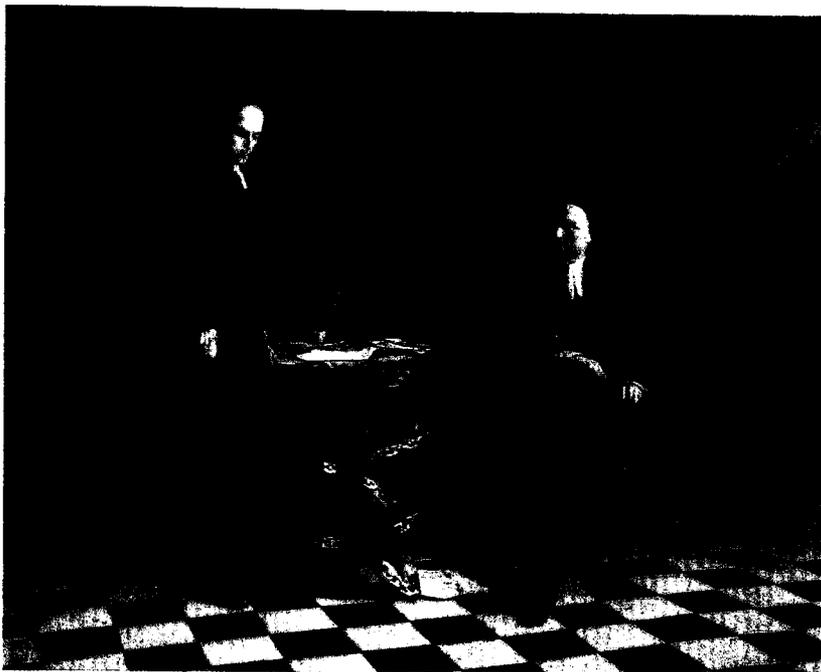
В 1870 году московские и петербургские художники объединяются в рамках творческого сообщества – «Товарищества передвижных художественных выставок». Знаменательно, что сама идея устройства передвижных выставок помимо столиц также и за их пределами исходила из среды московских художников – в очередной раз Москва подтвердила свою заботливую связь с провинциальной Россией. Участниками этого объединения были, за единичными исключениями, все крупные русские художники второй половины XIX века. Инициатива устройства художественных выставок за пределами столиц, в провинциальных городах, в условиях общественной ситуации 1870-х годов тоже была аналогична идее «хождения в народ», которой чуть позже будет захвачена разночинная молодежь.

Лидер передвижничества – Иван Крамской – по преимуществу портретист. В центре его творчества те представители передовой русской интеллигенции, кого обычно называют властителями дум своей эпохи. Это Лев Николаевич Толстой, Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин, Николай Александрович Некрасов, Павел Михайлович Третьяков и другие. Обладавшие в глазах современников исключительным нравственным авторитетом, они выступают на портретах Крамского «мужами правды и совета», словно бы жрецами сурового общественного ареопага. Крайняя скупость экспрессивных самопроявлений, своего рода эмоциональный аскетизм, составляет доминирующее свойство портретных образов Крамского, отраженное в самом живописном строе его произведений. В них воплощается та идея долга, подвижничества, олицетворением которой в «иероглифической» форме евангельского сюжета является его картина *Христос в пустыне* (1872, ГТГ).

В евангельских сюжетах русские художники второй половины века видели формулы коллизий высокой степени типичности, коллизий, способных повторяться в разных контекстах, включая текущую современность. Так, о картине Ге *Что есть истина?* (1890, ГТГ) Толстой писал, что Пилат здесь имеет вид начальника, вроде современного губернатора, который шествует в свой кабинет мимо узника, которого мучили целую ночь и ведут мучить. Пилат задает свой вопрос на ходу, не ожидая ответа, как это делают все начальники всегда и везде. Вот эта ситуация псевдодialogа и содержит в себе ответ на вопрос, что же такое истина. Ответ этот того же рода, что ответ Иешуа Пилату в романе Михаила Булгакова:



Николай Ге. «Что есть истина?». Христос и Пилат. 1890
Холст, масло. 233 × 171
Государственная Третьяковская галерея, Москва



«Истина в том, что у тебя болит голова...» Иначе говоря, истина – это ты, ты сам, тот, кто вопрошает; она, истина, в том, что ты есть весь целиком в своем естестве. Истина, следовательно, просто в том, что Пилат есть Пилат, а Христос есть Христос. Они – в непересекающихся мирах, их связывает, равно как и разделяет, не слово, а молчание.

По тому же принципу диалога, символизирующего противостояние миров, непроницаемых друг для друга, построена более ранняя картина Ге *Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе* (1871, ГТГ). Царевич Алексей был, как известно, казнен по обвинению в государственной измене. Ге здесь выступает режиссером, мастером пантомимы, умеющим ставить сцены, по форме изображающие диалог, а по содержанию – невозможность диалога. Документальный стиль живописного исполнения картины, стиль деловой справки о том, как было дело, по своей абсолютной противоположности драматизму происходящего призван этот драматизм оттенять и усиливать.

Но бессловесный мир отмечен в сознании художника клеймом проклятия и преступления. В нем изъясняются силой и с позиции силы. А так как картинное изображение неподвижно-бессловесно, выходит,



что сама субстанция жизни, подверженная живописному воплощению, – трагедийна. Вполне последовательно поэтому Ге вторгается в область «пограничных ситуаций» сознания и, подвергая их пристальному анализу, вплотную подходит к эстетике безобразного, экспериментирует с открытым цветом, стремясь (по выражению Блока) «сразу передать впечатление криком краски». В сюжетах главных произведений Ге перебирает и анализирует ряд ситуаций специфического свойства – это те страшные моменты в «драме жизни», когда скудеет слово, аргументы исчерпаны, убеждение бесполезно и наступает черед молчаливого действия – предательство, суд, расправа и крик, вопль, стон. Но Ге никогда, за исключением последней картины – *Распяtie*⁸⁷, не изображает самого суда и расправы, как не изображает и предшествующего следствия, то есть того состояния, когда еще можно обмануться возможностью диспута и «убеждения словом»; единственный «диспут» в *Христе перед Пилатом* – это, как говорилось, псевдиалог. Он изображает не катастрофу, а нечто более гнетущее и жуткое – паузу, тишину перед катастрофой, предчувствие конца. Но боль, крик, гнев, стон начинает исторгать сама плоть живописи, что делает Ге провозвестником экспрессионистической линии в будущей живописи XX века, хотя он не имел прямых учеников и последователей.



В концепции бытового жанра семидесятых годов относительно предшествующего десятилетия происходит значительное структурное видоизменение. Внешне оно выражается в явном преобладании крупноформатных полотен, в противовес средне- и мелкоформатным в шестидесятые годы, делавшим представляемую «картину жизни» калейдоскопически дробной. Теперь эта общая картина тяготеет к горизонтально-панорамному разворачиванию. Былой однотонности сюжетов, сосредоточенных на частных проявлениях социального зла, приходит на смену существенно иной выбор жизненных положений, более сложная гамма чувств и представлений: не только боль о народе, но и восхищение им, не только грустное долготерпение и забитость, но и стойкость, мужество и сила характера, не только бедность и нищета, но и красота народного быта.

211

Так, в картине Василия Максимова *Приход колдуна на крестьянскую свадьбу* (1875, ГТГ) явление колдуна, которое в кодексе шестидесятых годов олицетворяло бы злую власть предрассудков, здесь прочтено как «предание милой старины», не вносящее никакой смуты в благочинность свадебного торжества. Старик колдун, запорошенный снегом, напоминает рождественского Деда Мороза.

Сверхзадачей искусства в семидесятые годы признавалось создание «хоровой картины» (выражение Стасова) на современный сюжет. В рамках названного десятилетия вслед за Репиным (о котором речь впереди) наиболее близко к этому идеалу подходит Константин Савицкий. В картине *Встреча иконы* (1878, ГТГ) сюжет позволяет развернуть многофигурную сцену: крестьяне высыпали за околицу навстречу почитаемой иконе. Это один из вариантов темы крестного хода, чрезвычайно популярной в русском искусстве второй половины XIX века.

Просветительская направленность русского искусства второй половины века нашла яркого выразителя в лице Василия Верещагина – знаменитого художника-баталиста. Не принадлежащий организационно к передвижникам, Верещагин всем пафосом своей деятельности близок целям и задачам Товарищества. Свои персональные выставки он устраивал во всех странах света, проводя идею передвижных выставок, так сказать, во всемирном масштабе. Одна из сквозных тем Верещагина – Восток, его быт и нравы (*Туркестанская серия*, 1869–1870, 1871–1872; серия этюдов и картин из путешествия в Индию, 1874–1876).

С началом русско-турецкой кампании в 1877 году Верещагин отправляется на фронт. Не только очевидец, но и участник военных действий, он по зарисовкам и этюдам, исполненным на местах событий, на протяжении 1877–1881 годов создает знаменитую *Балканскую серию*. В баталистике, издавна служившей лозунгам официального казенного патриотизма, Верещагин совершает, пожалуй, самую крупную в истории жанра реформу. Рядовой солдат, герой и жертва войны, становится не только основным объектом изображения, но и тем субъектом, с точки зрения которого показывается и оценивается художником все происходящее, который видит перед собой прежде всего не «театр военных действий», а закулисную, будничную сторону войны. Серии Верещагина, включавшие и панорамно развернутые «сцены», и фрагментарно схваченные «кадры», эпизоды военных операций, и пейзажные «паузы», для своего времени выполняли ту же роль, какую в нынешнее время выполняют документальные кинорепортажи.



Поэзия, рождающаяся из прозы, из опыта повседневного общения с природой – таково кредо русского реализма применительно к пейзажу. Первой художественно осмысленной разработкой этого принципа стала картина Алексея Саврасова *Грачи прилетели* (1871, ГТГ). Один из самых популярных русских пейзажистов Исаак Левитан был учеником и продолжателем Саврасова. «Пейзаж настроения» – так обычно определяется

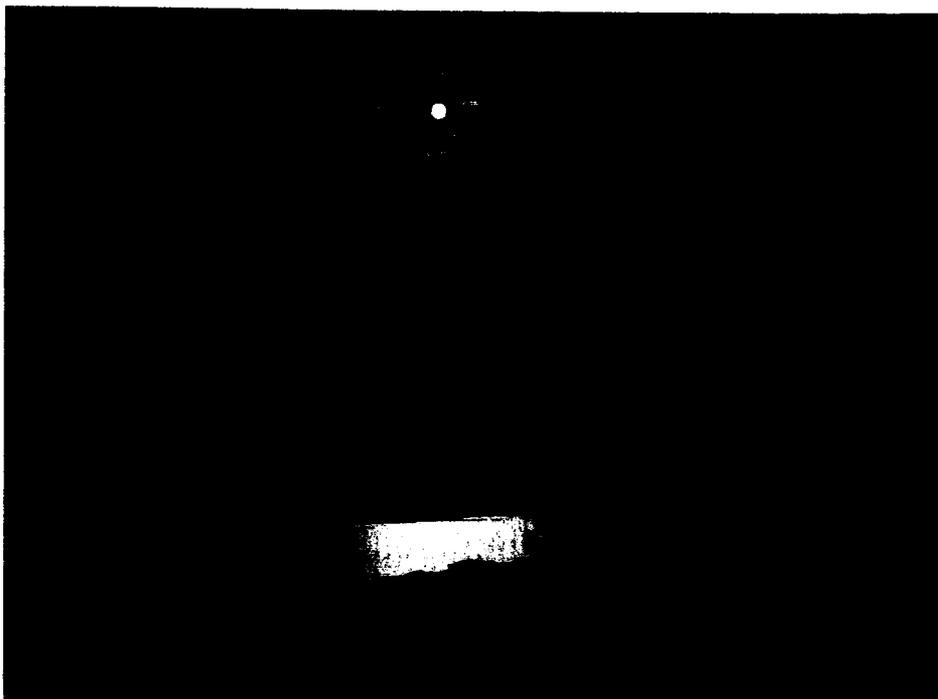
213



его художественная концепция. Природа изображается так, как видит ее человек, для которого она – зеркало его душевного состояния. Такая созерцательная установка требовала отзывчивой, подвижной кисти, свободного мазка, игры рефлексов, то есть стимулировала развитие живописных свойств, близких импрессионизму. Эта же созерцательная настроенность определила пристрастие к переходным состояниям и сезонам в природе – весне и осени. *Золотая осень* (1895, ГТГ) Левитана – одна из самых изысканных живописных поэм, внушенных колоритом русской осени.

На противоположном лирическому пейзажизму полюсе располагается творчество Ивана Шишкина. Он создает не интимные, а парадные портреты русской природы, предпочитая не «уголки», а панорамный разворот вида, пространственный размах. Общее впечатление доминирует над оттенками настроений (*Рожь*, 1878, ГТГ).

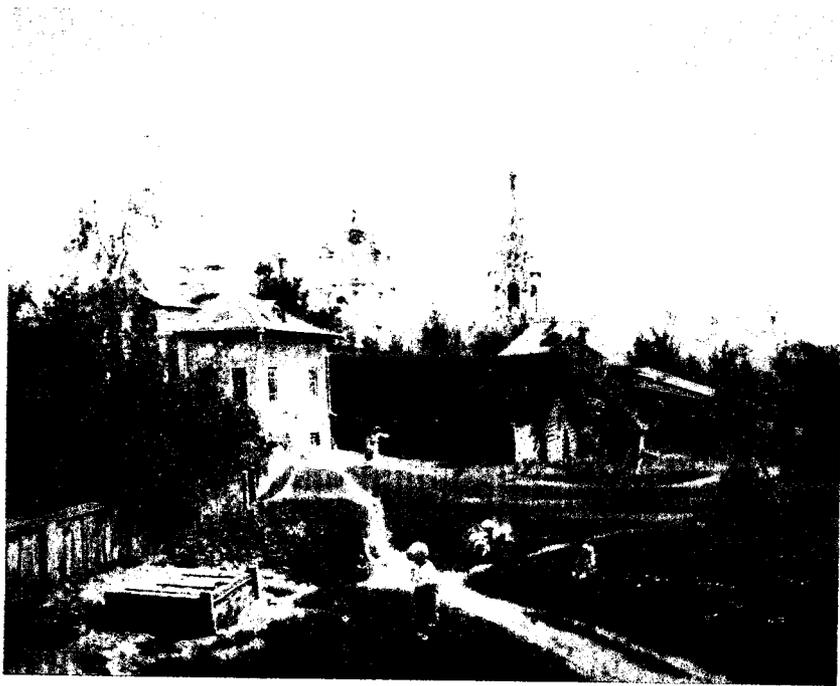
Рано умерший Федор Васильев, «гениальный мальчик», как называл его Крамской, занимает как бы срединное положение между Шишкиным и Саврасовым. Он предпочитает конфликтные «пейзажные состояния», насыщенные тревогой и вопросом (*Перед дождем*, 1871). Он любит изображать непогоду, облачные дни, мокрые местности, деревья и травы, отягченные влагой. Многими чертами живопись Васильева близка фран-



цузским мастерам барбизонской школы, которых, кстати, Васильев хорошо знал по петербургским коллекциям.

Архип Куинджи – фантазер, мастер изысканных, как бы сочиненных на основе реальных наблюдений видов, отмеченных, как правило, доведенным до натуралистической иллюзии световым эффектом. Такова, например, его знаменитая картина *Лунная ночь на Днепре* (1880, ГРМ). Облитые фосфоресцирующим сиянием формы предметов показаны как бы в контурной проекции на плоскость холста. Уподобление картины «окну в мир» заменяется принципом картины-экрана, на котором реальность предстает в теновом отблеске. Это самое раннее в русском искусстве предвосхищение стилистики декоративного модерна.

Заметной вехой в эволюции русской живописи стало появление в 1878 году картины Василия Поленова *Московский дворик* (ГТГ). Пейзаж словно бы возвращает к пейзажным идилиям Венецианова и его школы, но было в нем нечто абсолютно новое для того общего умонастроения, в котором тогда пребывало русское художество. В пейзажах Саврасова, Шишкина, Васильева, Куинджи замечен элемент экспрессив-



ного преувеличения, внушения в желании заразить чувством, мыслью, страстью. Это было наследство просветительской доктрины, исполнение долга перед народом, который, как считалось, не свободен для эстетических восторгов, и поэтому требуется особое усилие эстетического внушения. Это сказывается в декламационном пафосе Шишкина, в несколько форсированной эффектности Куинджи. Поленов ничего не утверждает, а просто являет собой другой тип творческого существования – артистически-непринужденного, не предполагающего никаких усилий и «прорывов», имеющего дело с красотой, которую не нужно отвоевывать, ибо она предполагается существующей здесь и теперь, существующей всегда. Художественная деятельность освобождается от императива долженствования.

Вершиной передвижнического реализма является творчество Ильи Репина и Василия Сурикова. Лучшие их произведения принадлежат 1880-м годам. «Самсоном русской живописи» назвал Репина Стасов. Широта тематики, охватывающей едва ли не все аспекты современной жизни, так или иначе попадавшие в поле общественного внимания, гибкость живо-



писного языка, в котором с легкостью совмещены разнородные стилистические пласты от классических реминисценций живописи Рембрандта, Халса, Иванова до современного импрессионизма – все это делает понятной такую характеристику.

Выдвинутая еще в семидесятые годы идея монументальной «хоровой» картины или «исторической картины на современный сюжет» –, эта идея нашла, пожалуй, самое значительное художественное воплощение в картине Репина *Крестный ход в Курской губернии* (1880–1883, ГТГ). Несравненно убедительнее, чем всем художникам до него, Репину удастся показать жизнь толпы, ее стихийное движение, гул, мелькание лиц, увиденных с редкой портретной зоркостью при остроте социальной типизации.

Портрет был не только основным жанром, но и фундаментом репинского метода изображения всего вообще. Уже первая прославленная репинская «хоровая картина» *Бурлаки на Волге* (1870–1873, ГРМ) может быть истолкована как групповой портрет. Персонажи его портретов всегда реагируют на присутствие зрителя – приосаниваются, вскидывают брови, бросают лукавые, недоверчивые или испытующие взгляды. Портретная характеристика в этом случае – это, собственно, характер реакции на присутствие постороннего наблюдателя, особым образом обыгранная



ситуация позирования. В этом смысле из русских художников прошлого Репину наиболее близок Карл Брюллов. «Портреты Репина бывают особенно удачны, <...> когда характер человека резко обозначен даже в его чисто физических чертах, иначе говоря, когда человек загримирован природой в актера своего собственного характера»⁸⁸, – так определялся метод Репина позднейшей критикой (*Портрет писателя Льва Николаевича Толстого* <в кресле>, 1887, ГТГ; *Портрет хирурга Николая Ивановича Пирогова*, 1881, ГТГ; *Портрет военного инженера Андрея Ивановича Дельвига*, 1882, ГТГ; *Портрет баронессы Варвары Ивановны Икскуль фон Гильдебрант*, 1889, ГТГ). Единственное, пожалуй, исключение – *Портрет композитора Модеста Петровича Мусоргского* (1881, ГТГ), написанный в госпитале за несколько дней до смерти композитора.

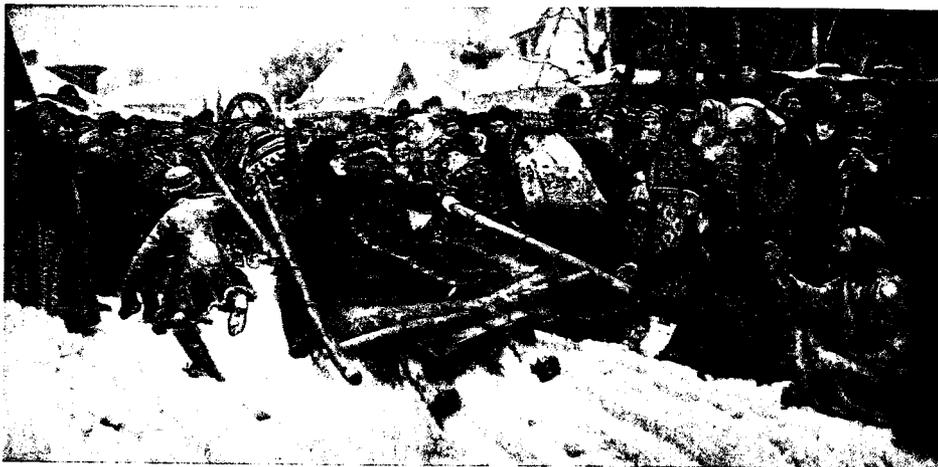
Портретное творчество Репина дает последний взлет в начале XX века, когда, совместно с учениками, он исполняет грандиозное полотно



Торжественное заседание Государственного совета (1901–1903) – групповой портрет членов российского «законодательного чрева». В этюде *Портрет обер-прокурора Святейшего Синода Константина Петровича Победоносцева* (1903, ГРМ) образ возведен в степень символического олицетворения – это словно принявшая портретный облик аллегория слепой Немезиды.

Наиболее значительное жанровое произведение Репина – картина *Не ждали* (1883–1898, ГТГ). Она посвящена судьбе революционеров в условиях после поражения, когда, не опасные более, они возвращаются из ссылок в родные дома. Касаясь острого вопроса, еще не решенного в самой действительности, Репин в художественном плане исполняет композицию именно как вопрос.

Пример репинского понимания исторической темы – картина *Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года* (1885, ГТГ). Изображенный эпизод относится к разряду дворцовых драм, происходящих за кулисами исторического театра, где исторические знаменитости действуют как «просто люди», всякий человек. Историчен лишь антураж, тогда как содержание картины оторвано от конкретного историзма обстоятельств и характеров и сведено к вечной теме: деспот, наказанный мукой раскаяния за невинно пролитую кровь. По-видимому, из стремления посеять в зрителе ужас и отвращение ко всякому кровопролитию проистекает та жестокая натуралистическая последовательность, с какой разыграна в колорите картины гамма красных тонов, – цвет пролитой крови эхом отзывается на всем пространстве холста.



Следующий исторический опус Репина *Запорожцы пишут письмо турецкому султану* (1880–1891, ГРМ) – это как бы физиологический очерк на тему «как люди смеются». Запорожцы сочиняют пересыпанное солеными выражениями письмо султану Махмуду IV в ответ на предложение перейти к нему на службу. Изображая легендарное прошлое, Репин показывает его как сиюминутное событие, вдвинутое, подобно голой лысине переднего казака, в пространство зрителя. Историческая дистанция между легендарной стариной и событиями, происходящими в текущем моменте, – эта дистанция художественно никак не выявлена.

В отличие от Репина, его современник Василий Суриков был прирожденным историческим живописцем. Безусловная вершина его творчества – *Боярыня Морозова* (1887, ГТГ). Это одно из красивейших в живописном отношении зрелищ в русском изобразительном искусстве. Здесь соединились уроки Александра Иванова, большую картину которого Суриков внимательно изучал, собственные открытия, а также впечатления, полученные во Франции от живописи импрессионистов, и особенно в Италии, в Венеции. Живопись венецианских мастеров, особенно Паоло Веронезе, отзывалась в *Боярыне* пышной роскошью колорита, уподоблением картины форме декоративного панно.

В сюжете картины запечатлена значительнейшая из коллизий русского XVII века, родственная реформационному движению в Европе. Тогда проведенная сверху церковная реформа возбудила ответное противодействие в движении раскольников. Одной из наиболее деятельных фигур раскола была боярыня Федосья Морозова. В картине изображен момент,



когда ее везут на допрос в Кремль сквозь толпу по зимней московской улице. В пышном соцветии красок толпы, сложенных в плавный певучий узор, остроугольное пятно черных одежд Морозовой воспринимается как диссонанс, погребальный аккорд среди праздника – эхо чужого, прошедшего мира. Раскол для Сурикова – не только отошедшее в прошлое историческое происшествие, но повторяющееся событие русской истории – событие, в котором всякая новая эпоха может узнать себя. Переломность – не момент, а постоянное свойство русской истории. Суриков воплощает не кризисы в истории, а кризисную природу истории вообще. История – не дом, не пристань, берег, а путь – к гибели, казни, непокою. История – это то, что выталкивает человека из быта в безбытность – на улицу, на площадь, в толпу. Герои единственной интерьерной исторической сцены у Сурикова *Меншиков в Березове* (1883, ГТГ) показаны как люди, собравшиеся на праздничный раут, но застывшие на полустанке в ожидании

221

лошадей. Избяной сруб поставлен прямо на голую, наспех прикрытую медвежьей шкурой землю – *на дороге*.

Картины Сурикова 1880-х годов в своих сюжетах как бы описывают полный поворот исторического колеса. Последовательность исторических событий воссоздана в последовательности картин, образующих своего рода трилогию, цикл: написанная позже других, *Боярыня Морозова* соответствует прологу, эпилогом окажется *Меншиков в Березове*, где изображен всепильный временщик, сподвижник и любимец царя Петра в опале, в сибирской ссылке, а центральное место должна занять картина *Утро стрелецкой казни* (1881, ГТГ). Это было первое большое произведение Сурикова, написанное после окончания петербургской Академии в Москве, где сами мостовые и стены были овеществленной летописью истории и где поселился Суриков, рано осознавший свое призвание исторического живописца. Эффект горящих свечей в голубоватых утренних сумерках дал художнику колористическую завязку живописной драматургии полотна. В этом эффекте – ощущение дряхлеющей конфликтности в противоборстве медленно рассеивающихся сумерек с набирающим силу светом еще далекого дня. Это трудное рождение утра является живописно-поэтической параллелью настроению исторического момента. Быть может, здесь заключена ассоциация со знаменитыми строками Пушкина в стихотворении, обращенном к Николаю I, начавшему свое царствование виселицами – казнью декабристов: «Начало славных дней Петра / Мрачили мятежи и казни». Омраченное начало – образ, зафиксированный в самом названии картины, где соединены образы утра – начала и мрака – казни: *Утро стрелецкой казни*. Невероятно, но картина Сурикова впервые появилась на выставке, открывшейся 1 марта 1881 года. Это оказался день убийства Александра II. Заговорщики были приговорены к казни через повешение. Суриков, разумеется, не мог предвидеть такой страшной рифмовки события, изображенного на его полотне, с событиями текущего момента. Это было то, что называется «ирония истории». Однако это как раз та самая «ирония истории», которая составляет содержание художественной концепции Сурикова как исторического живописца.

В заключение отметим следующее знаменательное обстоятельство: снова и снова русское искусство в наивысших проявлениях художественной одаренности обращается к личности Петра I и петровскому времени, как будто там загадано то, что на каждом историческом повороте предстоит разгадывать заново.

V. ИСКУССТВО СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА. КОНЕЦ XIX – НАЧАЛО XX ВЕКА

Одновременно с *Боярыней Морозовой* Сурикова на выставке 1888 года демонстрировалась большая картина Василия Поленова *Христос и грешница* (1888, ГРМ). В обоих полотнах совершенно явно намерение создать празднично-декоративное, живописное зрелище. Но у Сурикова эта зрелищная красота есть интегральный момент сюжетной драматургии, уси-



ливающий ее трагедийный пафос. У Поленова живописная партитура освобождена от всякой опеки со стороны сюжета. Однако происходит это на сюжетном материале универсально-проблемного характера, который невольно вызывает ассоциацию с именем и творчеством Александра Иванова. Поленов полностью исчерпывает ивановскую традицию. Под впечатлением книг Ренана им создана картина, где евангельская сцена – всего лишь колоритная подробность исторического пейзажа, понятого как эффектная «концертная пьеса», увлекательная сама по себе. Поленов значительно уступал Сурикову в степени живописной одаренности, но в его картине точнее выражена симптоматика переживавшегося тогда искусством в целом художественного момента. Прежняя озабоченность «правдой жизни», превращавшая художественную деятельность в род социальной диагностики, начинает ощущаться как измена правде искусства, забвение

и предательство красоты как вечного, непреходящего мерил художественности.

Произведения, единственным художественным намерением которых была собственная красота живописи, появлялись у первостепенно талантливых мастеров и прежде. Например, тот же *Московский дворик* Поленова или небольшая картина *На дерновой скамье* (1876, ГРМ), написанная Репиным по следам знакомства с французским импрессионизмом. Однако в пору их возникновения никому, в том числе и их создателям, не приходило в голову увидеть в них большее, чем художественные маргиналии – увидеть путь, полноценную альтернативу господствующему вкусу. В пределах этих традиционных представлений любой поворот формотворческой инициативы осознавался не иначе как через видоизменение сюжетной программы. Так, у Сурикова оказавшаяся на исходе восьмидесятых годов в центре художественного внимания идея красоты вылилась в идею «красивого сюжета» из области домашних исторических преданий, украшенных патриотическим энтузиазмом (увы, смыкавшимся с официальной апологетикой), – в картинах девяностых годов *Покорение Сибири Ермаком* (1895, ГРМ) и *Переход Суворова через Альпы* (1899, ГРМ). Не Историю, а «из истории» пишет теперь Суриков. Но вместе с чувством исторической перспективы угасли неразрывно связанные с нею у Сурикова живописный пафос и декоративная красота, столь ослепительно сверкнувшие в *Боярыне Морозовой*. Суриков трагически не угадал направления совершавшегося сдвига: он форсировал сюжет, сменив его с трагедийного на триумфальный. Смысл урока предстояло разгадать следующему поколению мастеров, которое сумело рассмотреть в творчестве Сурикова путь выхода в иное, свободное художественное пространство. Нужно было «всего лишь» увидеть, что, например, орнаментально-декоративная красота *Боярыни Морозовой* обладает безотносительной ценностью. И она тем полнее в своем эстетическом воздействии, чем обыкновеннее, чем менее «красив» и достоин внимания проблемно-событийный аспект изображаемого. Именно в таком направлении трансформируется историческая живопись в конце XIX века.

К лучшим ее образцам принадлежат картины Андрея Рябушкина *Русские женщины XVII столетия в церкви* (1899, ГТГ), *Свадебный поезд в Москве (XVII столетие)* (1901, ГТГ) и другие. Прошлое увидено здесь сквозь бытовую повседневность, минуя события «монументальной истории», привлекавшие Сурикова. Но и сам исторический быт повернут у Рябушкина не своей драматической, а эстетической стороной. Обращаясь к бы-



ту Древней Руси, Рябушкин облюбовал для себя XVII век с его культом наглядной, зрелищной красоты. Новое состоит в методе приближения собственного живописного языка художника к изобразительным средствам той исторической эпохи, которую он воссоздает на полотне, то есть в методе стилизации. Так, картина *Русские женщины XVII столетия в церкви* не только воспроизводит на стенах церковного интерьера фрески того времени, но и сама уподоблена сокращенной до миниатюрных масштабов фреске XVII века.

Восьмидесятые годы XIX века – пора жестокой политической реакции, последовавшей за убийством Александра II и казнью заговорщиков. Это время кризиса народнической идеи и той идеологической платформы, на которой зиждилась эстетика передвижников. Совпадая с расцветом передвижнического реализма в творчестве Репина и Сурикова, оно, это время, было и началом кризиса передвижничества, в своей художественной политике все более удалявшегося от творческих установок молодого племени художников. Передвижничество начинает восприниматься уже как факт истории. Ретроспективному рассмотрению искусства второй половины века способствовала передача в дар городу Москве Павлом Третьяковым в 1892 году своей галереи – наиболее представительного собрания картин русской реалистической школы, передвижников в первую очередь. Таким же актом подведения итогов был созданный в честь этого события Первый съезд русских художников.

В девяностые годы, отмеченные бурным промышленным подъемом, обретает новую остроту имеющая прецедент в романтизме начала века антитеза «красоты» и буржуазной «пользы». «Будить от мелочей буднич-



ного величавыми образами» – таким в этих условиях видел призвание художника Михаил Врубель. Итак, снова «служение», только теперь это служение не преходящей «правде жизни», но вечной, абсолютной красоте. Числя искусство должником жизни, художники середины века и передвижники понимали этот долг как «внесение» жизни в искусство путем уподобления искусства зеркалу, прямо отображающему правду и, еще более, неправду жизни. Художниками конца века та же задача понимается как «внесение» искусства в жизнь путем преобразования всей среды обитания людей. В этой идее – первоимпульс стиля модерн.

В процессе становления нового стиля парадоксальная роль суждена была другой идее фик русского искусства середины века, а именно идее народности. Прежде народность – это свойство объекта изображения, выбор сюжетов «из народной жизни». Теперь народность – это особое свойство художественного воображения, запечатленное в традиционных формах народного творчества, которое подвергается тщательному собиранию и изучению. Наиболее ранний вариант такой трансформации национальной темы в русском искусстве – творчество Виктора Васнецова.

На поверхности художественного процесса перелом, осуществленный Васнецовым, выглядел как простое обогащение сюжетно-тематического репертуара живописи мотивами национального сказочного и былинного эпоса – *После побоища Игоря Святославича с половцами* (1880, ГТГ), *Три царевны подземного царства* (1879, ГТГ или 1884, КМРИ), *Богатыри* (1898,

ГТГ). Однако метафорическая поэтика литературных первоисточников, откуда черпались эти сюжеты, оказывала сильнейшее противодействие господствовавшей в реализме второй половины века описательно-бытовой фактографии и побуждала к поискам живописно-изобразительных эквивалентов характерным поэтическим оборотам эпического былинного сказа. То есть внутренняя логика этого перелома предполагала структурные преобразования живописной системы в целом. Сам же Васнецов преобразует не столько живописно-изобразительный, сколько вещественный, костюмно-предметный состав изображения, насыщая его декоративными мотивами и формами из арсенала древнего и народно-ремесленного искусства. Это был своего рода художественный компромисс между жизненно-осязательной бытовой достоверностью, являвшейся данью эстетическим нормам предшествующей эпохи, и свободой поэтического вымысла.

Наиболее органично это соединение могло осуществиться в области театрально-декорационного искусства: на протяжении 1880-х годов Васнецов оформляет сначала домашнюю постановку *Снегурочки* Островского в мамонтовском Абрамцеве, а затем оперу Римского-Корсакова *Снегурочка* в Московской частной опере Мамонтова. Васнецов сообщает театральной декорации зрелищную целостность и тонкость нюансов живописного полотна. Именно с этих пор к театральной декорации стали предъявляться те же требования, что и к живописной картине. Вместе с тем именно тут возникает возможность обратного воздействия театральной зрелищности и декоративно-обобщенной манеры письма на традиционную станковую живопись, что наблюдается у многих русских художников конца XIX – начала XX века.

Значительным по общественному резонансу, хотя и запоздалым явлением «историзма» XIX века стал долго строившийся киевский Князь-Владимирский собор, росписи и иконы которого в 1880–1890-х годах выполнены главным образом Виктором Васнецовым, частью Михаилом Нестеровым и другими мастерами. В сфере религиозной живописи, на протяжении XIX века служившей оплотом «художественного» официоза, была сделана попытка воскресить идею синтеза искусств в его первообразе, а именно в образе целостного храмового комплекса. В стилистически ориентированном на киевско-византийскую древность ансамбле предстает не столько сам предмет веры – боговоплощение, – сколько история и герои утверждения веры на Руси. Перед нами здесь этапы этой истории. У собственно религиозной апологетики заимствуются внешние приемы «изоб-

разительной риторике» в качестве средства «эмоциональной стилизации». Стилизуется же в своей неререфлексивной целостности чувство религиозного благоговения, объектом которого оказывается сама история христианства на Руси.

Перспективы проведенной Васнецовым реформы простирались далеко за те пределы, у которых он остановился в собственном творчестве. Перспективы эти открывались на путях взаимовлияния не отдельных жанров живописи друг на друга, а на путях межвидового сотрудничества искусств – литературы, живописи, декоративно-прикладного творчества и архитектуры, из которого разовьется в будущем стиль модерн.

Необходимой предпосылкой формирования стиля явилось выравнивание пропорций в соотношении видов искусства: вровень с живописью становятся архитектура, декоративно-прикладное искусство, книжная графика, скульптура, театральная декорация. Гегемония станковой картины, отличавшая искусство середины столетия, уходит в прошлое. В условиях, когда сферы приложения изобразительного творчества вдруг необычайно расширяются, формируется новый тип универсального художника, для которого не существует разделения на ремесло и искусство, который «умеет все». Чертами такого универсализма, чуждающегося односторонней специализации, отмечено творчество Виктора Васнецова, Михаила Врубеля, художников «Мира искусства», архитектора Федора Шехтеля.

Архитектура

Культ артистического универсализма царил в знаменитом мамонтовском кружке. Возникший в 1872 году и имевший центром подмосковное имение Саввы Ивановича Мамонтова Абрамцево, кружок стал своеобразной кузницей идей и форм будущего нового стиля. Несколько позднее абрамцевские начинания найдут продолжение в мастерских Талашкина – имени княгини Марии Клавдиановны Тенишевой в Смоленской губернии. Через изучение и культивирование народных ремесел – резьбы, вышивки, набойки, игрушки, через эстетику вещи, прикладного изделия, украшающего быт, художники открывали эстетику среды как целостного ансамбля прекрасных форм, включающего все виды искусств. Это был первообраз стиля модерн в архитектуре. Почти все участники абрамцевских и талашкинских предприятий – Виктор Васнецов, Константин Коровин, Михаил Врубель, – будучи живописцами по основному профилю деятельности, выступали в качестве архитекторов. Памятниками архитектурной деятельности Васнецова являются церковь и Избушка на курьих



ножках в Абрамцеве (первая половина 1880-х), а также фасад Третьяковской галереи (1900–1905). Коровину принадлежал комплекс построек кустарного отдела на Всемирной выставке в Париже (1900), представлявший собой вольные фантазии на темы деревянного зодчества Русского Севера.

Псевдорусский стиль в эклектическом «историзме» второй половины века исходил из натуралистического правдоподобия детали, адресующей к определенному прототипу, – чаще всего к русской архитектуре XVII века. Первоначально он ограничивался временной архитектурой выставочных павильонов (например, павильон Ивана Ропета на международной выставке в Париже 1878 года) или постройками чисто декоративного плана, имевшими характер садово-парковых затей (мастерская в Абрамцеве, имитирующая деревянную избу, 1872, Виктор Гартман). Довольно скоро из деревянной этот стиль был перенесен в каменную, кирпичную архитектуру. Шатры, островерхие кровли и узорчье русского XVII века были



особенно популярны в качестве форм, монополично представляющих специфически русские, национальные начала в архитектуре. К концу 1880-х годов вырабатывается своего рода стереотип постройки «в национальных формах». Таковы в Москве здания Городской думы (1890–1892, Дмитрий Чичагов), Исторического музея (1873–1883, Владимир Шервуд и А.А. Семенов), Верхних торговых рядов на Красной площади (1888–1893, Александр Померанцев). В отличие от псевдорусского стиля в эклектике, национально-романтическое направление в модерне исходит не из «реализма» исторической детали, а из создаваемого воображением целостного образа древней архитектуры. В этом перевоплощении участвует не одна лишь «одежда», а весь объемно-пространственный организм здания, и для целей такого перевоплощения мобилизуется весь арсенал современных технологических средств. Это обычно именно собирательный образ старого русского храма, терема, башни, ворот, то есть проекция древних форм на типологически иной конструктивный строй; сходство должно возникать через несходство, в порядке свободных ассоциаций. Ориентация на образ, а не на образец, отличает лучшие создания национально-романтического

направления в модерне. Один из ранних памятников этого рода – особняк Игумнова в Москве (1892, Николай Поздеев).

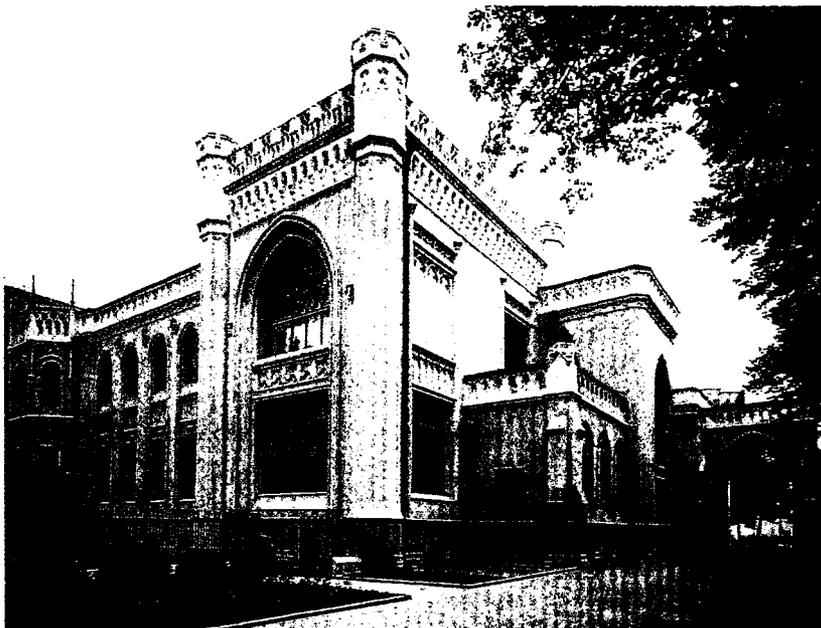
Однако основной пафос модерна состоял в изобретении стиля, не повторяющего внешние черты прежних исторических стилей, но основанного на извлечении нового «чувства красоты» из тех возможностей, которые предоставляла современная строительная техника, в показе функционально-оправданного как художественно-выразительного. Эклектический принцип «свободного выбора форм» сменяется в модерне принципом «свободной модификации форм», находящим себе подобие в принципе формирования природных организмов. Материалы, которыми пользуется модерн, вошли в строительную практику задолго до него. Но модерн придал созданным на их основе композиционным схемам небывалую подвижность. Функциональное замыкает воображение в границах необходимого. Но нет красоты там, где есть только необходимость без свободы. Модерн размыкает функционально-жесткое в сферу свободно-вариативного. В пределах одного сооружения он дает испытать наслаждение избытком возможностей, предоставляемых новыми конструкциями и материалами. Здания модерна говорят не только о том, что есть, но и о том, что могло бы быть еще, давая пищу воображению. Недолгое пристрастие раннего модерна к капризно-прихотливому, даже манерному, послужившее поводом к обвинению всего стиля в вычурности, было лишь поверхностным выражением этой «философии свободы», составляющей сущность модерна, воспринимающего новейшие достижения строительной техники как символ и залог раскрепощения духа.

Стиль – это правило. Модерн с его отрицанием художественных канонов и композиционных стереотипов, в том числе и своих собственных, стремился осуществить идею стиля, в котором правилом является парадокс – исключение из правил, возможность удивлять непредвиденными комбинациями форм. Не случайно основными «героями» в модерне являются железо и стекло – материалы, способные нести и возноситься, быть одновременно жесткими и мягкими, видимыми и невидимыми, льющимися и твердыми, то есть принимать любую конфигурацию. Правда, в русском варианте технологически-инженерный пафос новой архитектуры сравнительно, например, с французским и американским вариантами стиля значительно ослаблен. В соотношении «геометрического» и «органического» подходов к архитектурному проектированию русские и особенно московские архитекторы более склоняются ко второму – «органическому». Живописный ландшафт, соседство «экзотической» древней



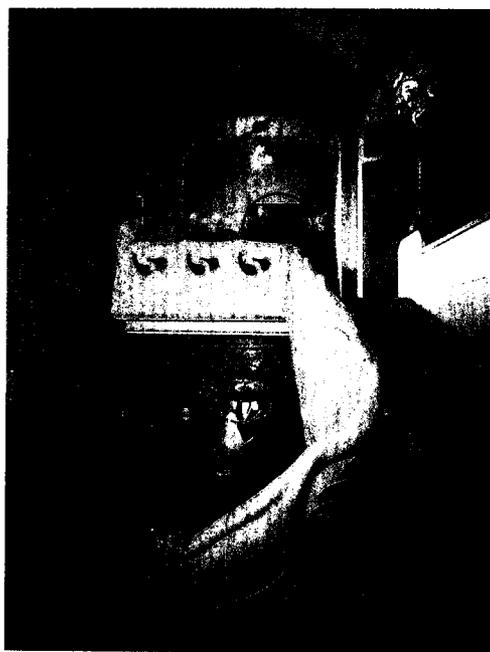
архитектуры, а также традиционно более развитое и воздействующее на градообразующую ситуацию строительство частных особняков – все это поощряло на московской почве склонность модерна ко всему экстравагантному, сказочно-причудливому. Как бы застывшим эхом всхолмленного, волнистого, с обилием островерхих башен московского ландшафта является здание гостиницы «Метрополь» (1899, Вильям Валькотт) – полифункциональный комплекс, включавший, помимо отеля и ресторана с фонтаном и стеклянным потолком, также и театр, зимний сад, залы для танцев и маскарадов, для выставочных экспозиций.

В большом тимпане главного фасада воспроизведено (в технике цветной майолики) живописное панно Врубеля *Принцесса Греза* (на сюжет пьесы Эдмона Ростана). Выполненное в 1896 году для Нижегородской выставки, оно было тогда отвергнуто жюри и демонстрировалось в отдельно выстроенном для него Мамонтовым деревянном павильоне. Увенчание им фасада нового здания в центре Москвы было своего рода символическим жестом – возвышением произведения отверженного художника увенчивалась сама идея современного искусства, программно полемически настроенного, но не к традициям, а к консерватизму вкуса, склонного отождествлять одну из традиций с нормой искусства вообще. Симвома-тично в этой связи следующее: в процессе растянувшегося почти на десятилетие строительства самым современным уснул с начала десятых годов



стать программно традиционный неоклассицизм, в соответствии с которым переделываются помещения «Метрополя». Это здание, таким образом, оказалось своеобразной энциклопедией стилистических модификаций искусства на рубеже веков, включающих позднюю эклектику, модерн, неоклассицизм, – модификаций, импульсы которых исходили из мамонтовского кружка. Именно Мамонтову и членам кружка принадлежала первоначальная программа, так сказать, сценарий этого сооружения.

Преобразование эклектики в модерн сопровождалось оживлением неоготики, используемой уже не в качестве одного из орнаментально декоративных мотивов, но в качестве лейтмотива, вносящего в эклектическую анархию сначала момент ритмико-архитектонической, а потом стилистической дисциплины. В то же время выделение из стилевого конгломерата эклектики именно готического компонента было символическим предзнаменованием того, что «скелетная» готическая конструкция наиболее родственна каркасным структурам новейшей архитектуры⁸⁹. Именно такова роль готических стилизаций в постройках Федора Шехтеля 1890-х годов, например, в особняке Морозовой на Спиридоновке в Москве. Строивший особняки, вокзалы, выставочные павильоны, доходные дома,

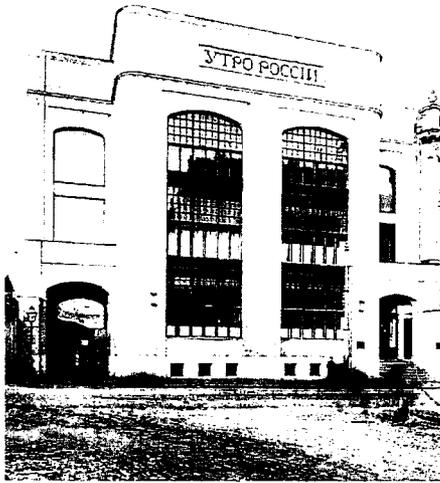


банки, театры, Шехтель оставил совершенные образцы во всех стилистических разновидностях и стадияльных фазах архитектуры рубежа XIX – XX веков.

Один из шедевров раннего «романтического» модерна – особняк Рябушинского в Москве (1900–1902). Свободно-асимметричная компоновка объемов полемически заострена против уплощенно-фасадного понимания архитектуры. Прихотливо распределенными выступами крылец, эркеров, балконов, сандриков над окнами, сильно вынесенного карниза здание, подобно растению, «пускает корни», как бы органически врастает в окружающее пространство. Одновременно благодаря кристаллической статике прямоугольных форм, доминирующих в силуэте, здание тяготеет к монолитности, важному спокойствию, вызывая ассоциации с небольшим замком. Это опять-таки вариант «говорящей архитектуры», монолог на тему «мой дом – моя крепость». В интерьерах чередование сумрачно-затененных и светлых зон, разнообразие фактурных контрастов, обилие материалов, наполняющих пространство игрой отраженного света (мрамор, стекло, полированное дерево), отраженный свет оконных витражей, наконец, каждый раз иная конфигурация пространственных ячеек и асимметричное расположение дверных проемов, многократно меняющее направление светового потока, – все это превращает бытовую среду в род архитектурного спектакля, где мир предстает в своей способности к непредвиденным метаморфозам, вовлекая обитателя и посетителя в зыбко неуловимую игру меняющихся «атмосферных состояний». Архитектурное пространство становится метафорическим подобием душевного лабиринта – образ, родственник атмосфере символических пьес.

Те же приемы изоляции от внешнего мира ради создания чуткой, приглушенно-таинственной среды, предполагающей сосредоточенность на внутренних движениях чувства, находят свое естественное оправдание и мотивировку в интерьере Московского Художественного театра, перестроенного из старого здания по проекту Шехтеля в 1902 году.

Уже в экстерьере особняка Рябушинского декоративные мотивы выглядят как инкрустации, вставки, скованные геометрически правильными обрамлениями и гранями, – перед нами как бы борьба за обуздание орнаментальной стихии рациональной логикой конструкции. В ходе развития стиля рационалистические тенденции постепенно одерживают верх. Такие сооружения Шехтеля, как Торговый дом Московского купеческого общества в Малом Черкасском переулке (1909) или в особенности здание типографии «Утро России» (1907), можно назвать предконструктивист-



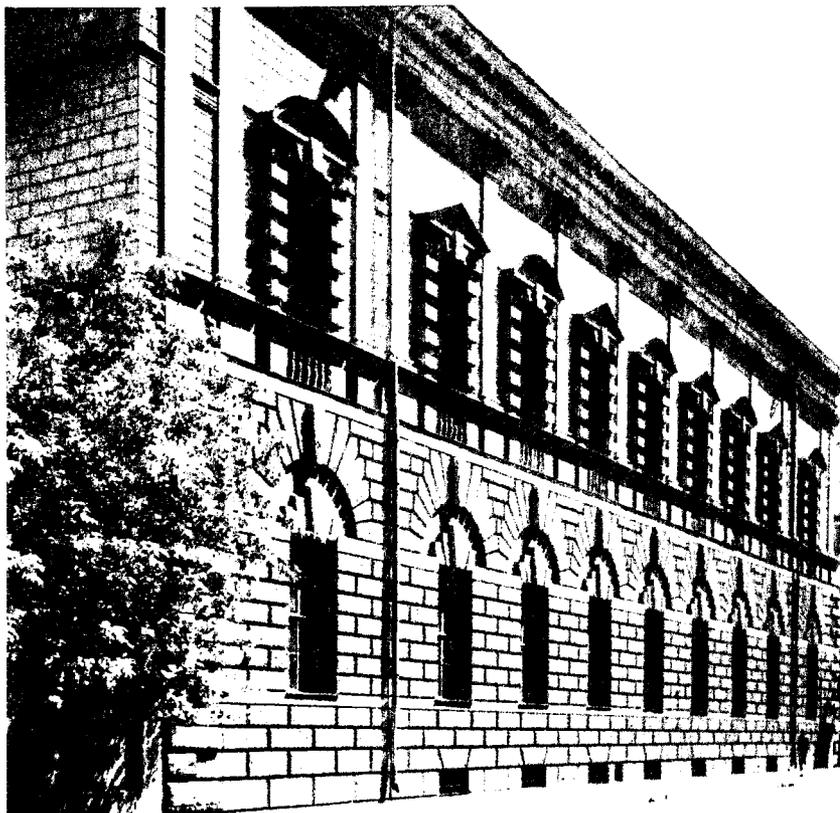
скими. Застекленные поверхности огромных окон составляют основной эффект фасада. Пиллястры, вытянутые в несколько этажей, и скругленные углы сообщают пластичность объему. О модерне здесь напоминают несколько прихотливое разнообразие оконных переплетов, хрупкая графическая профилировка горизонтальных тяг, разделяющих этажи, – эстетизированная геометрия, заменившая прежний культ зигзагообразной линии в раннем модерне. Отдельную ветвь в архитектуре начала XX века образует так называемый неорусский стиль. В отличие от «псевдорусской» архитектуры середины XIX столетия, натуралистически копировавшей декоративные детали древнерусского зодчества, неорусский

стиль стремится выразить «дух» древнерусской архитектуры, свободно варьируя и перетолковывая ее формы. Стилистика модерна была той эстетической призмой, в которой преломлялись национальные декоративные мотивы, приобретая фантастически причудливые, подчас гротескные формы, например в здании Ярославского вокзала Шехтеля (1903). В отличие от модерна, который двигался к выявлению и подчеркиванию логики конструкции и соответствия внешнего облика сооружения его назначению, неорусский стиль, как правило, маскировал их причудливой «архитектурной орнаменталистикой». Ярчайший тому пример – здание Казанского вокзала в Москве (1913–1926), строившееся по проекту Алексея Щусева.

Модерн, как и неорусский стиль, имел наиболее благоприятную для себя почву в Москве. Менее ярко выраженную форму он получил в Петербурге, где традиции и соседство монументального столичного классицизма существенно отредактировали стилистику модерна. Отсюда ведет свое происхождение еще одна, наряду с модерном и неорусским стилем линия архитектуры начала XX века – неоклассицизм. Он получил особенное распространение с начала 1910-х годов, захватив также Москву и провинцию. Один из ранних образцов этого стиля – здание Азово-Донского банка (1907–1909) в Петербурге, выстроенное по проекту Федора Лидваля, – фигуры столь же значительной для петербургского зодчества этого



периода, как Шехтель для Москвы. Но здесь бросается в глаза характернейшее противоречие между планировочным решением внутреннего пространства, включающего большой операционный зал, умело расчлененный на ряд различных по высоте пространственных ячеек, и фасадом, имеющим вид причудливой тяжеловесной декорации. Мотивы классической архитектуры (ионический портик-лоджия большого ордера, полуциркульное окно под фронтоном) сочетаются с резкими асимметричными сдвигами в вертикальных членениях боковых частей относительно центральной части, с нарочитыми контрастами фактур, что является типичными приметами стиля модерн.



Среди инициаторов неоклассицизма в архитектуре был Иван Фомин. Ему принадлежит одно из самых виртуозных сочинений этого рода – дача Половцева на Каменном острове в Петербурге (1911–1913). Внешне здание представляет собой вариацию на темы московской усадебной архитектуры. Основной корпус располагается в глубине одновременно и уютного, и торжественного парадного двора, образуемого выступающими вперед боковыми крыльями. Анфилада расположенных по центральной оси помещений – овалный зал под куполом, продольная галерея и зимний сад – являет собой пересказ в уменьшенном масштабе композиции парадных залов Таврического дворца. Но уже завораживающее обилие колонн, обступающих в парадном дворе, так же как и сплошное застекленное больших окон полуротонды зимнего сада, и остро стилизованный рисунок архитектурных деталей выдают принадлежность этой архитектурной мистификации началу XX века.



В Москве неоклассицизм представлен такими постройками, как особняк Тарасова (1912, Иван Жолтовский) на Спиридоновке, являющийся мастеровитой стилизацией форм итальянского палаццо (иконграфический прототип – палаццо Тьене в Виченце Андреа Палладио), собственный особняк на Садовой, выстроенный Шехтелем (конец 1900-х), Брянский (ныне Киевский) вокзал (1912–1917, Иван Рерберг, Вячеслав Олтаржевский) и другие.

В неоклассицизме 1910-х годов есть примечательный исторический нюанс: первые произведения неоклассического направления – выстроенные по проекту Щуко павильоны на Международной выставке 1911 года в Риме и в Турине – явно цитируют композиции и формы русского ампира. Следовательно, к ампиру переходит та роль, которую с самого начала таких международных презентаций выполнял «русский стиль» в его различных вариантах. Ампириная классика, бывшая некогда своего рода почетным трофеем в победоносной войне с Наполеоном, теперь, в преддверии столетия этой победы, предъявляется глазам всего света как сугубо национальное достояние.

Скульптура

Идея синтеза искусств на началах свободного самоопределения каждого из его видов, которую вместе с идеей стиля приносит архитектура конца столетия, непосредственно сказывается и на состоянии скульптуры. Оптически-имитационное понимание предметной формы, свойственное реализму в живописи, равно как и «историзму» и эклектике в архитектуре середины XIX века, тяготеющей к картинно-фасадной трактовке архитектурной композиции, имело следствием утрату навыков построения обобщенно-монументальной формы. Это сопровождалось непомерным возрастанием роли камерной станковой пластики. А она, в свою очередь, приближалась к тем задачам, которые выставляла живопись второй половины века, в особенности жанровая. Произведения того времени зачастую выглядят как переведенные в мрамор и бронзу сцены из жанровых картин, например скульптурная группа *Крестьянин в беде* Матвея Чижова (1872, ГТГ), изображающая погорельцев. Преимущественная ориентация на фасадное, зрительно-оптическое, видовое восприятие, минуя осязательные свойства пластической формы, приводила к атрофии чувства материала. Художественная выразительность понималась как выразительность остановленной пантомимы, пластическая форма – как правдоподобная имитация натурной формы, что вместе с натуралистической детализацией приводило к дробности силуэта. В скульптурных монументах диктуемая их назначением величественность приобретала тот же пантомимический, то есть театрализованно-постановочный характер (памятник Екатерине II в Петербурге, 1873, исполненный по рисунку Михаила Микешина). В поле действия отмеченных тенденций относительные удачи были возможны, лишь когда удавалось избежать их антихудожественных крайностей, главным образом за счет «правдивости» мизансцены, то есть опять-таки за счет искусства постановочной режиссуры. В жанре скульптурных монументов едва ли не единственная удача такого рода – памятник Пушкину в Москве скульптора Александра Опекушина (1880).

Самый знаменитый из скульпторов-передвижников Марк Антокольский стремился как бы компенсировать отсутствие монументальных средств выражения изображением «монументальных» личностей. *Иван Грозный* (1871, ГРМ), *Петр Первый* (1872), *Христос* (1874), *Смерть Сократа* (1875), *Спиноза* (1882) – одни названия его произведений выдают определенную тенденцию: это скульптурные иллюстрации к избранным страницам исторической хрестоматии, напоминающие актеров, окаме-



невших в кульминационный момент перевоплощения, когда они целиком сливаются с исторической репутацией своих героев.

Практическая реализация идеи синтеза искусств в диалоге рукотворного и машинного способов обращения с исходным материалом имела своей неперменной предпосылкой требование заново осмыслить собственную специфику каждого из искусств. Судьба скульптуры в этих условиях теснейшим образом связана с новым ощущением пространства в архитектуре – пространства, переставшего быть пассивнымместилищем предметных форм и наделенного, подобно световоздушной среде в пленэристической живописи, активной способностью к подвижным трансформациям зрительного образа.



Как и в живописи, обновление пластического языка скульптуры во многом было связано с импрессионистическим течением. В русском искусстве реформа эта связана с именем Паоло Трубецкого. Основной корпус его произведений составляют портреты. В работах Трубецкого, предпочитавшего лепку валянию, вся масса скульптурного материала одухотворена и приводится в движение нервным, быстрым, как бы мимолетным прикосновением пальцев, оставляющих на поверхности формы живописные мазки, которые образуют непрерывный, пульсирующий ритм. Свет, рассыпаясь бликами по «взрыхленной» фактуре бронзовых отливок, активизирует взаимодействие скульптуры с окружающей средой. Трубецкой возвращает скульптуре утраченные во второй половине XIX века

возможности обогащения основного впечатления за счет тех модификаций облика, которые происходят при обходе скульптурного произведения. Совершенно так же, как в архитектуре модерна, статичность фронтальных точек зрения преодолевается благодаря живой асимметрии в построении силуэта с любой отдельно взятой точки обозрения. «Жизнь в ее быстром изяществе» – так сам Трубецкой определял свою задачу. Однако при внешне бросающейся в глаза мгновенной живости движений Трубецкому свойственно ясное понимание одного из фундаментальных законов скульптурной классики – в процессе изображения фигур, взятых в движении, находить точку длящегося равновесия.

Пожалуй, самым значительным произведением, выполненным в России⁹⁰, стал памятник Александру III, отлитый в бронзе и установленный в Петербурге в 1909 году. В противовес обычному для Трубецкого одухотворению пластической формы через живописную моделировку поверхности импрессионистическим «мазком» художественный эффект памятника Александру III обусловлен впечатлением инертности материала, словно ставшего угнетающе неподатливым, глухим. Он как будто сопро-

тивляется усилиям придать ему живую округлость и благородное изящество линий. В намеренной угловатости грубых форм головы, рук и торса, как будто примитивно обтесанных топором, заключен безошибочный художественный расчет – это прием изобразительного гротеска, родственный, к примеру, знаменитому описанию внешности Собакевича у Гоголя.

В творчестве скульптора памятник Александру III – явление единственное и поразительное. Неожиданным было само принятие мастером камерной скульптуры заказа на городской памятник в имеющем великую традицию типе конного монумента. Но всего поразительнее иное. Исключительность получившегося в итоге художественного результата бросает обратный отсвет на этот «авантюрный» шаг, позволяя увидеть в нем повторение одного из самых поразительных приключений в истории творческого интеллекта. А именно – историю перевоплощения другого специалиста по камерной пластике – Фальконе – в творца великого монумента. Как написал позже Мандельштам: «Все было встарь, все повторится снова, / И сладок нам лишь узнаванья миг».

Трубецкой, по-видимому, вполне осознавал возможность и даже неизбежность такого сравнения⁹¹. Он решает свой монумент в целом и в деталях как символическую антитезу памятнику Фальконе: вместо «гордого коня», устремленного вперед, – неповоротливая бесхвостая лошадь, пятящаяся назад; вместо свободно и легко восседающего всадника – «толстозадый солдафон» (по выражению Репина), грузное тело которого зрительно как бы проламывает хребет упирающегося животного; вместо лаврового венка, осеняющего открытое, ясное чело Петра, изображена шапка, которую словно прихлопнули сверху, отчего она нелепо, «по-дурацки» напозла на лоб – деталь, резко оттеняющая общее впечатление дремучей тупости всадника. Идее свободного взлета вверх, преодоления тяжести, выраженной в общей композиции *Медного всадника*, противостоит у Трубецкого ощущение тяжеловесности, придавленности к земле. Это впечатление довершает форма постамента – у Фальконе это скала, обработанная в виде волны, на гребне которой вздымается конь, легко несущий всадника. Памятник Трубецкого имел массивный низкий постамент⁹² с широким основанием, воспринимаемый подобием куба, утопленного в землю под тяжестью неподвижного всадника. В мировой истории искусства памятник Трубецкого – в своем роде уникальный образец монументализированного гротеска.

Импрессионистическая концепция скульптуры обнаруживает возможности символистической интерпретации в произведениях Анны



Голубкиной. Окончив Московское училище, она продолжила образование в Париже, пользуясь, в частности, консультациями Родена. Символическая ассоциативность пронизывает отношение к материалу и сам процесс творения, лепки скульптуры. Человеческий облик в скульптурах Голубкиной – это как бы произвольная вспышка сознания в игре стихийных сил. Но реализация этого сценария, этой драмы сознания, брезжущего в бессознательном бытии материи, обусловлена наличием в скульптурном образе известной доли аморфности, отчего он выходит порой отрывочно-фрагментарным, кажется застывшим видением, скульптурной галлюцинацией (портрет Андрея Белого, 1907).

Талантливым эклектиком в многообразии стилистических и жанровых форм является замечательно плодовитый Сергей Коненков. Так же, как Голубкина, бывший выпускником Московского училища и некоторое время учившийся в Академии, Коненков в своем творческом становлении минует импрессионистическую стадию. В портрете *Рабочий-боевик 1905 года Иван Чуркин* (1906) не только черты лица с выражением угрюмого фанатизма, но и едва ли не в большей степени сами качества формы – подчеркнутая скупостью обработки монолитность мраморного блока – воплощают смысл метафорического выражения «твердая воля», – здесь это воля, отвердевшая, окаменевшая в классовой ненависти и представленная как «характер будущего».

В созданной в том же году мраморной голове, которой присвоено имя греческой богини победы Nike, явлена иная, противоположная версия будущего. В намеренно смягченных сравнительно с предыдущим портретом чертах девического лица расплывающегося счастливой улыбкой, в сглаженности формы, создающей эффект перетекания светотени по матовой поверхности мрамора, есть нечто сомнамбулическое, так же как и в специфическом прищуре глаз, как у человека, ослепленного при пробуждении ярким сиянием света. Это состояние на грани сна и яви – победа как преодоление настоящего в снах о лучших блаженных временах.

Характером образного строя, включающего в себя ассоциации с образами «светлой» античности, *Нике* Коненкова предвосхищает прямое обращение к вариациям на античные темы в цикле скульптур, созданных после поездки в 1912 году в Грецию. Наряду с классикой его привлекает древнегреческая архаика. Он обращается к полихромной скульптуре, разнообразит фактуру, начинает работать в дереве. Образы античного мифа естественно совмещаются с образами древнеславянского язычества. Приемы фольклорного гротеска сказочной фантастики, почерпнутые в изделиях народного творчества: деревянной резьбе, игрушке, ранее нашедшие воплощение в изделиях абрамцевских и ряда подобных мастерских, в майо-



Сергей Коненков. Nike. 1906
Мрамор
Государственная Третьяковская галерея, Москва

ликовых скульптурах Врубеля, – эти приемы воссозданы Коненковым в таких работах, как *Великосил*, *Стрибог*, *Старичок-полевичок*, и других.

Свое отдельное место в скульптуре начала XX века занимает Александр Матвеев (1878–1960). Он вышел из стен Московского училища, где учился у Трубецкого. Переняв от своего учителя метод импрессионистической лепки, он впоследствии сознательно преодолевает импрессионистическую фрагментарность, ищет устойчивой конструктивной формы, возрождая традиции классического вааяния. Искусство Матвеева – пример творческой дисциплины и мудрого самоограничения. Он разрабатывает минимум основных пластических тем в мотивах обнаженной фигуры. Наиболее полно пластические принципы матвеевской скульптуры раскрываются в образах юношей и мальчиков, естественно складывающихся в цикл, куда входят и станковые скульптуры – *Сидящий мальчик* (1909), *Спящие мальчики* (1907), *Юноша* (1911), – и ряд статуй, предназначенных для одного из парковых ансамблей в Крыму.

В скульптуре *Юноша* 1911 года узнаваема излюбленная древними поза отдыхающего сатира, традиционный «хиазм» – легкий изгиб, сообщающий грацию силуэту стоящей фигуры, находящейся в состоянии покоя. Мера обобщения, как бы нежелание пристальной детализации черт лица, мускулатуры здесь такова, как если бы мастер видел перед собой не реальную статую, а образ, возникший как воспоминание, не доведенный до полноты чувственно-осязаемого бытия. Плавно-текучая линия силуэта, матовый, без импрессионистических «всплесков» и бликов тембр фактуры, некоторая томность «заторможенных» поз и движений связывают матвеевские образы с пластикой фигур и живописными приемами Борисова-Мусатова. Роднит обоих художников и легкое веяние элегической грусти, и способность претворить современную тоску по гармонии и совершенству в совершенную художественную форму.



Живопись

В живописи рубежа веков основная творческая работа протекала там, где могло получить свободу эмоционально-целостное восприятие видимого мира, вне аналитически дробящих это целое сюжетно-тематических рамок. Речь шла не об отдельных перестановках внутри традиционной жанровой иерархии, а о видоизменении всей системы миропредставления. Поначалу, однако, эта тенденция заявляет о себе в перестройке жанровых соотношений, а именно в возрастании роли пейзажа, поскольку внесюжетность – органическое свойство пейзажа как жанровой разновидности, и естественные модификации зримой реальности выступают в пейзаже как видоизменения, охватывающие все в целом, подобно тому как тень облака меняет все до последней точки в колорите и характере созерцаемого ландшафта. В таком качестве пейзаж оказывается как бы сокращенной моделью совершающейся в искусстве рубежа веков трансформации всей картины мира.

Наименее податливой этому преобразовательному импульсу оказывается бытовая картина, крепко привязанная к сфере описательной фактографии. Художественный язык жанровой живописи конца XIX века обновляется только за счет использования изобразительных средств, которые приносит с собой развитие пейзажа – широкой, свободной манеры письма, композиции, построенной по принципу случайного кадра, тонкой нюансировки цветовых отношений с учетом импрессионистических пленэрных эффектов. В русле этих живописных реформ, попутно осваивая и новые темы, развивается творчество Сергея Коровина, Сергея Иванова, Николая Касаткина и других.

Начало нового этапа и первые значительные в художественном отношении явления этой новизны связаны с личностями трех художников – Константина Коровина, Валентина Серова и Михаила Врубеля, выступивших почти одновременно во второй половине 1880-х годов.

Искусство Константина Коровина – наиболее ярко выраженный вариант русского импрессионизма. Живопись для него – это по преимуществу «пиршество глаза». Блестящий мастер живописного этюда, он утвердил за ним достоинство самостоятельного произведения и, заставив оценить своеобразную прелесть незаконченности, возвел этюд и связанную с ним импровизационно-свободную манеру письма в новую категорию художественной выразительности.

Именно у Коровина определилось понимание темы, свойственное искусству конца XIX века. У передвижников темой являлось общее социаль-

ное значение события, иллюстрируемое средствами изобразительного рассказа. В рамках пейзажной живописи, главным образом Левитаном, создано представление о лирической теме – состоянии души, настроении, находящем свое отражение и подобие в состоянии природы. Акцент постепенно смещается с состояний и свойств природы на состояние и ситуации ее восприятия, причем ситуации не только реально переживаемые, но и условно воображаемые. Наконец, у Коровина темой становится живописное явление, восхитившая глаз игра, сочетание цветов, образующих оригинальный колористический эффект – то, что может быть сведено в понятие «живописная тема». С тех пор, если тема произведения выходит за пределы непосредственно усматриваемого в природе, художники ищут именно живописного эквивалента избранной теме. Так, в картине Филиппа Малявина *Смех* (удостоенной наряду с картиной Коровина *У балкона* золотой медали на Всемирной выставке 1900 года в Париже) тема праздничного веселья претворена в грандиозное видение красочного вихря, захлестнувшего поверхность холста фонтаном ярких цветовых пятен. Разметавшиеся, словно в пляске, крестьянские ситцы складываются в декоративный узор, где выделяются смеющиеся девические лица. Полотнища сарафанов подобны трепещущему и растущему в порывах ветра пламени. Живописная свобода здесь ассоциируется с мягкой и буйной крестьянской «волюшкой-волей».



Более стилистически разнообразным и проблемно насыщенным было творчество Валентина Серова. Ученик Репина, он был, пожалуй, самой авторитетной фигурой в художественной среде своего времени. Наряду с Коровиным Серов в первых самостоятельных произведениях преподносит совершенные образцы импрессионистической живописи, одновременно намечая путь в сторону постимпрессионизма – *Девочка с персиками* (1887, ГТГ), *Девушка, освещенная солнцем* (1888, ГТГ).

С начала 1890-х годов постоянными моделями Серова оказываются актеры, писатели, художники. Погрудный *Портрет*

Константин Коровин. У балкона. Испанки Леонора и Аманда. 1886

Холст, масло. 59,7 × 37

Государственная Третьяковская галерея, Москва



итальянского певца Франческо Таманьо (1891–1893, ГТГ), где певец изображен в берете, чуть снизу, с вскинутой головой и взглядом, вдохновенно устремленным «в некую даль» – в глубину зрительного зала, – выглядит фрагментом парадного портрета à la Веласкес–Рубенс⁹³. Портрет художника Константина Алексеевича Коровина (1891, ГТГ) написан так, что его можно было бы принять за исполненный самим Коровиным автопортрет. Самого себя Серов погружает в стихию перевоплощений, проникаясь манерой своих моделей буквально «до кончиков пальцев».

«Совсем портретчиком становлюсь», – сетовал Серов, вдруг с середины 1890-х годов оказавшись в амплу «модного портретиста», обставлен-



Валентин Серов. Портрет княгини Ольги Константиновны Орловой. 1911
Холст, масло. 237,5 × 160
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

ный заказами со стороны чиновной и аристократической знати, столкнувшись с чуждым ему миром щегольства, скуки, пустой рисовки. В портретах этого рода Серов с тонким пародийным оттенком воспроизводит интернациональную стилистику салонного парадного портрета, соединяя характерный для названной стилистики эффектный «шик» с унаследованной от Репина беспощадной точностью физиогномического сходства. Отчетливо выражена ситуация позирования, игры на зрителя, образующая своего рода сюжет этих портретных постановок: *Портрет великого князя Павла Александровича* (1897, ГТГ), *Портрет Софьи Михайловны Боткиной* (1899, ГРМ), *Портрет княгини Зинаиды Николаевны Юсуповой* (1902, ГРМ), *Портрет графа Феликса Феликсовича Сумарокова-Эльстона, впоследствии князя Юсупова* (1903, ГРМ). Лишь изредка – в портретах Максима Горького (1904, Музей А.М. Горького, Москва), Марии Николаевны Ермоловой (1905, ГТГ), Федора Шаляпина (1905, ГТГ) – возвеличивающая форма парадного портрета оказывалась соразмерна значительности изображаемых фигур, то есть становилась не формой, а содержанием, определяющим пафос изображения.

С многозначительным постоянством Серов сопровождает героев своих светских портретов изображением животных – лошадей, комнатных собачек. Природа не способна лукавить – разыгрывать роль, принимать позу. А потому выразительные без специальной заботы о выражении морды животных служат художнику камертоном абсолютной естественности, позволяющим тонко градуировать оттенки фальши в поведении их хозяев. Уже здесь предчувствуется та гротесковость в метафорическом уподоблении людских повадок повадкам животных, которая будет свойственна поздним портретам художника, превращая их в род «басен наоборот», где люди заступают место животных.

Шедевр в ряду поздних произведений мастера – *Портрет княгини Ольги Константиновны Орловой* (1911, ГРМ), из которого, кстати, прекрасно уясняется, что значило в устах Серова выражение «делать характеристику». Все здесь балансирует на грани своей противоположности. Эффектная вычурность позы, подчеркнутая игрой остроугольных линий силуэта, граничит с зазывной крикливостью журнальной картинки, аристократический изыск – с вульгарным «шиком». Нежилая атмосфера пинтерьера, где редкие дорогие вещи словно выставлены напоказ, обнаруживают в манере Орловой такую же искусственную демонстративность, словно и она в своих мехах, жемчужном ожерелье и гиперболически огромной шляпе тоже «дорогая вещь» в уголке антикварного салона. Сама мотиви-

ровка парадной импозантности портрета насквозь иронична: качество, в силу которого героиня портрета может претендовать на общественное внимание, предусматриваемое формой парадного портрета, – это то, что Орлова представляет собой образцовый экземпляр модной дамы в стиле модерн. Парадность этого портрета соотнесена с начинавшей именно тогда завоевывать место в обиходе современного человека эстетикой уличной витрины, сквозь стекло которой Орлова, кажется, озирает толпу случайных зрителей. В вызывающей откровенности картинного позирования, которое не может продолжаться долго, – ощущение непостоянства костюмного шоу.

В портрете *Иды Рубинштейн* (1910, ГРМ), знаменитой русской танцовщицы, блиставшей в экзотических ориентальных постановках дягилевской балетной антрепризы в Париже, парадоксальность заключена уже в самом объединении двух эстетически полярных тем: отвлеченно-идеальной (обнаженная женская модель) с индивидуально-конкретной портретной темой. Женская нагота – это в каждую эпоху формируемый искусством нарицательный образ, канон красоты, в силу своей собирательно-родовой природы всегда тяготеющий к мифологическим олицетворениям.

У Серова место прежнего мифологизма занимает портретная индивидуальность. Это современный идеал красоты, но в образе портретной личности, которая сама творит миф о себе – артистический миф об актрисе, как бы рожденной для того, чтобы явить миру образ ожившего восточного рельефа. Именно так – как оживающий бесплотный древневосточный рельеф – изображена Ида Рубинштейн на портрете Серова. Это одновременно и панегирик актрисе, и косвенный приговор идолам современной эпохи, предавшей Венеру ради Астарты.

Особую линию в творчестве Серова составляют его исторические композиции. В серии *Царских охот* начала 1900-х годов показаны увеселительные прогулки Елизаветы и Екатерины II, охотничьи забавы молодого Петра I. В них Серов близок тому историко-бытовому жанру, который культивировался художниками «Мира искусства». Но то, что изображено в этих «очень красивых», изысканно-декоративных арабесках, – это, так сказать, периферия истории, быт и нравы далекого прошлого, рисуящегося сквозь призму эстетического любования деталями, подробностями старины, ставшей своего рода музейной экзотикой.

В некотором роде антитезой названным выше произведениям явилась самая значительная историческая картина Серова *Петр I* (1907, ГТГ). В обрисовке Петра со свитой стилизуется наивное, не трезво оцениваю-



щее, а поэтически уподобляющее восприятие: это не столько реальный Петр, сколько Петр легенды, лубочного сказа, страшный и странный великан – предводитель экзотической свиты гномов в чудных заморских костюмах. Вместе с тем определенная проекция этого зрелища на мир полулегендарных, фольклорных представлений особым образом оформляет историческую оценку личности Петра, переводя ее в план поэтического иносказания. История, сказание, миф оказываются рядом.

Картина *Похищение Европы* (1910, ГТГ) трактована как декоративное панно. Картина – не фрагмент реального пространства, она как бы представляет собой метафору первозданной природы, в которой нет ничего иного, кроме волн и неба. Благодаря тому что вздымающаяся стеной волна скрывает горизонт, отсутствует предел человеческого зрения и мир кажется беспредельным. Все, что обозначает движение, тяготеет к устойчивым геометрическим координатам плоскости: движение преобразовано в покой и имеет свой мыслимый предел и успокоение в единственно неподвижной точке изображения, откуда смотрит строго фронтально обращенное к зрителю лицо Европы. Но сам этот предел, в свою очередь, оказывается таинственно-беспредельным – лик архангелской коры с невидящим взглядом, спрятанным в темных провалах глазниц неподвижной маски.

У серовской Европы отсутствующий («тупой», как выразился Василий Розанов), не явленный свету взгляд, еще не просиявший в пустоте глазниц. Смотрящим и видящим взглядом наделен бык-Зевс. Но его глаз – это лишь орнаментальная эмблема «видящего ока», он не столько оживляет мир присутствием сознания и памяти, сколько служит контрастному усилению состояния непробужденности человеческой воли и разума в лице Европы. Но и картина в целом предъявляет нам образ мира как гармонию орнаментального порядка, еще не преображенного жизнью человеческого сознания. Это образ сущего, которое еще не «вочеловечено». В нем нет никакого послания, обращенного к человеческой воле, поскольку она еще не пробуждена. Это, если можно так сказать, мир не как воля, а как представление.

Вообще, исследование путей чисто орнаментального воздействия элементов изобразительной формы, свободной от психологических экспрессий, видимо, глубоко занимало Серова в поздний период. Не случайно как раз в пору работы над античным циклом возникает такая экспериментальная вещь, как *Портрет Ивана Абрамовича Морозова* (на фоне натюрморта Матисса, 1910, ГТГ), где лицо увидено поверх и вне всяких психологических внушений, как орнаментальная конфигурация в духе Матисса.

Серовские поиски законов художественной трансформации реальности, как и сама сюжетная мотивировка этого эксперимента в обращении к первоисточкам целостно-поэтического восприятия мифа в мифе, сказке, басне (цикл рисунков на темы басен И.А. Крылова), оказались близки творческим тяготениям молодого поколения художников. Недаром Серов был одним из самых любимых молодежью педагогов Московского училища.

В том же 1887 году, когда на московских выставках появились *Боярыня Морозова* Сурикова и *Девочка с персиками* Серова, работавший в Киеве Михаил Врубель создает серию акварельных эскизов для росписей (несуществующих) Владимирского собора. И в этих акварелях (варирующихся сюжеты *Воскресения* и *Надгробного плача*), и в чуть ранее начатой графической сюите, изображающей ирисы, азалии, орхидеи, окончательно сформировался неповторимо-индивидуальный стиль первого и, без сомнения, самого значительного из мастеров символизма в русском изобразительном искусстве. Врубель видит перспективную трехмерность изобразительного пространства в виде как бы разделенного внутри на множество кубических ячеек прозрачного кристалла, куда помещен изоб-

ражаемый предмет и в котором форма этого предмета конструируется как сопряженность участков поверхности, фрагментированных границами этой воображаемой пространственной решетки. Сугубо рационалистическая методика перспективного анализа предметной формы оборачивается здесь своей иррациональной стороной. В критике начала XX века был однажды предложен математический образ для выражения фундаментального принципа символической поэтики – бесконечное приближение квадрата через многоугольник к кругу. Это абсолютно точно соответствует врубелевскому способу построения объемной формы на плоскости.

Условием вхождения взгляда во внутренний лабиринт таких сложных объемно-пространственных структур, как со стороны художника, так и со стороны зрителя, является напряженная («демоническая», по выражению критика Сергея Маковского) пристальность внимания. Таким сверхчеловеческим вниманием Врубель наделяет и героев своих произведений, глаза которых становятся как бы органами не столько зрения, сколько душевного слуха. Так устанавливается магическое тождество состояний зрительной картины мира и «душевной оптики» обитателей этого мира. Зримая форма нюансируется и продолжает свою жизнь там, где умирает чуткость глаза к нюансам, форма продолжает дифференцироваться за пределом, предустановленным нормой естественного дневного зрения. Продолжаясь за этим пределом, она превращается в жизнь, мерцающую буквально из запредельного мира. Фантастическое внимание, сверхпристальное взглядывание в натуру, то есть своего рода «сверхнатурализм» становится фундаментом символизма как диалога с жизнью, выглядывающей из потаенных, ночных глубин бытия.

Уникальная для своего времени «кристалловидность» формы в произведениях Врубеля воспринималась позднейшей критикой 1910-х годов как своего рода отброшенная назад тень кубизма. В 1906 году в Париже была развернута большая, начиная от иконописи, выставка русского искусства, где целый зал был отведен произведениям тогда уже безнадежно больного, ослепшего Врубеля. Состоявший в свите Дягилева – антрепренера выставки – художник Сергей Судейкин писал в своих воспоминаниях, что наблюдал в обычно пустом зале коренастого человека, подолгу простаивавшего перед произведениями Врубеля. То был Пикассо.

Импрессионизм с его культивированием иллюзии непосредственного эмпирического переживания оптической реальности не коснулся Врубеля. Цвет понимается им как иллюминация, окрашенный свет, пронизывающий грани кристаллической формы. Так написана картина *Демон*



(*сидящий*) (1890, ГТГ), открывающая московский период творчества художника. Форма этого произведения столь же «нагружена» художественными воспоминаниями, как и его тема. Скульптурно вылепленное тело напоминает титанические образы Микеланджело. В колорите мощные цветовые аккорды венецианской живописи, глубоко изученной художником во время поездки в Италию в 1885 году, как бы преломились в драгоценных гранях византийских мозаик. Вместе с тем падающий павле и заставляющий мерцать мозаику свет превращен здесь в свет, сияющий изнутри, напоминая эффект цветного витража.

Не лишена глубокого интереса характеристика одного из вариантов более поздней картины *Демон (поверженный)* (1902, ГТГ) женой художника Надеждой Забелой-Врубель: «Это какой-то современный ницшеанец». В этом отзыве существен сам факт соотнесения врубелевского образа с комплексом ницшеанских идей. Любопытно также и то, что как раз в девяностые годы предпринимались (вне связи с творчеством Врубеля) попытки истолкования литературного первоисточника врубелевских «демонов» – поэзии Лермонтова и самой личности поэта – в ницшеанском духе. На этом фоне врубелевская «демониада» приобретает как бы сквозной сюжет – от героизированного, но в психологическом плане лирического образа в картине 1890 года к попытке активизации бунтарского, грозного духа в неоконченном *Летящем Демоне* (1899, ГРМ), и потом катастрофа – в *Демоне (поверженном)*. Развязка этой своеобразной трилогии внутри

цикла приобретает характер крушения демонической идеи вообще. То, что в конце концов вышло у Врубеля, – это вырождение красивой и величественной демонической тоски в гримасу чуть ли не ребяческого слабовольного упрямства, застывшего на лице поверженного Демона, который кажется просто неким существом «с претензиями», наказанным за свою гордыню. «Демоническое» в контексте получивших широкое распространение на исходе века ницшеанских идей приобретает однозный характер. Ницшеанскому волюнтаризму художник противопоставляет гуманный пессимизм относительно всяких демонических претензий, что может напомнить финалы поздних пьес Ибсена – любимого писателя Врубеля.

Описанный выше метод аналитического рисования, превращающий предметную форму в конгломерат пространственных «осколков», в причудливый узор на плоскости, обнаруживает неисчерпаемые ресурсы для интонирования этой декоративной материи в «линиях красоты» à la ренессанс, готика или барокко. Как мастер стилизаторской фантазии, Врубель является одним из провозвестников и вместе с тем наиболее ярким представителем стиля модерн на русской почве.

Творчество Врубеля во второй половине 1890-х годов отмечено пристальным вниманием к фольклорным и сказочным образам. В мамонтовском кружке, с которым связана была деятельность Врубеля в московский период, интерес к народному искусству отражался, как уже говорилось, не только в сказочной и былинной тематике станковых произведений, но и в попытках возрождения и подражания народному ремеслу как первородной стихии всякого творчества. Врубель испытывает свои силы в этой области, обращаясь к майоликовой скульптуре, исполняя эскизы декоративных блюд, каминя для Абрамцева, расписывая балалайки.

Одним из стимулов в прикосновении художника к миру сказочного фольклора стала музыка Николая Римского-Корсакова. В Мамонтовском театре Врубель выступал оформителем его оперных постановок, где вы-



Михаил Врубель. Демон (поверженный). 1902
Холст, масло. 139 × 387
Государственная Третьяковская галерея, Москва

ступала жена художника – певица Забела-Врубель. По-видимому, в операх, равно как и в симфоническом творчестве Римского-Корсакова, Врубеля особенно привлекала поэзия водной стихии, воплощенная в самой оркестровой фактуре его музыки. Эти впечатления нашли отражение в майоликовых скульптурах Врубеля с их прихотливо-текучей пластикой и волнообразными силуэтами. Поливная поверхность врубелевских майолик, искрящаяся бликами и отливающая радужными цветами, – это своего рода живописная аналогия колористическим эффектам оркестровки в музыке Римского-Корсакова.

В способности чувствовать и художественно-наглядно выражать слитность, сцепленность всего со всем в природе и природы с человеком – источник художественной подлинности таких произведений врубелевской фантазии, как его *Богатырь* (1898, ГРМ) или *Пан* (1899), написанный под впечатлением рассказа Анатоля Франса *Святой санир*.

Однако Врубель – фантаст вовсе не по выбору сюжетов и изображению вымышленных существ. Он фантастичен прежде всего как живописец-исследователь, глубоко постигнувший реальную природу всякой фантастики, первоэлементом которой являются крупицы неожиданного, находящегося за гранью стереотипов восприятия. Специфический дар Врубеля состоял в умении изыскивать в природе и в особых ситуациях зрительного опыта эти первоэлементы и путем их тонкой разработки доводить реальное до фантастического. Так, в живописном поктюрне *Сирень* (1900, ГТГ) основанием фантастического служит пристальная точность, своего рода натурализм в передаче чудесного, в силу своей уникальной сложности, колористического эффекта «ночного плещера» – цветов сирени в серебристом лунном мерцании.

О Врубеле вообще нельзя сказать, что он изображает деревья, море или цветы. Он воссоздает стихии растительного, водного, цветочного царства, олицетворениями которых являются мифологические и сказочные существа. Но одна стихия властвует в искусстве Врубеля безраздельно – это стихия ночи с ее обманами, таинственностью и тревогой.

Психологическая гамма гамлетовской тревоги, меланхолии, пылливо-вопрошания бытия перед бездной небытия отражена в душевном складе его портретных персонажей (*Портрет Саввы Ивановича Мамонова*, 1897, ГТГ, и другие). В отличие от Серова, Врубель – портретист ярко выраженного субъективного склада. Героев своих портретов он наделяет собственным мироощущением, интенсивностью своей душевной жизни. С поистине гамлетовской пристальностью вглядывавшийся в лицо свое-



го века, обнявший своей фантазией века и народы, работавший во всех возможных видах изобразительного творчества, включая архитектуру, обладавший исключительной творческой продуктивностью, Врубель, по словам Александра Бенуа, «хотел и единственный, который мог состязаться с великими мастерами Ренессанса». «То действительно новое, что пленяет нас в символизме, – писал Андрей Белый, – есть попытка осве-

тить глубочайшие противоречия современной культуры цветными лучами многообразных культур; мы ныне как бы переживаем все прошлое: Индия, Персия, Египет, как и Греция, как и средневековые – оживают, проносятся мимо нас, как проносятся мимо нас эпохи нам более близкие... В этом неослабевающем стремлении сочетать новое отношение к действительности путем пересмотра серии забытых мирозерцаний – вся сила, вся будущность так называемого нового искусства»⁹⁴. Врубель был тем художником, который стоял у истоков этого искусства.

По общей настроенности творческого внимания весьма близкой к идее «нового искусства», сформулированной Андреем Белым, была деятельность художественной группировки «Мир искусства». Возникнув из кружка молодых петербургских «любителей изящного», «Мир искусства» вырастает в одно из самых значительных явлений русской художественной культуры. С 1898 года начинает выходить журнал *Мир искусства* и устраиваются выставки под тем же названием. Журнал, в котором сотрудничали художники, писатели, философы, имел профиль литературно-художественного альманаха. Обильно снабженный иллюстрациями, он вместе с тем явился одним из первых образцов искусства книжного оформления – области художественной деятельности, в которой мирискусники выступили настоящими новаторами. Рисунок прифута, композиция страницы, заставки, концовки в виде виньеток – все это вместе мыслилось как единый, целостный ансамбль.

Одно из главных мест журнал отводил ознакомлению русской публики с направлениями новейшего русского и в особенности западноевропейского искусства. Одновременно «Мир искусства» вводит в обиход практику совместных выставок русских и западноевропейских художников. Лозунг индивидуализма, который в начале выступлений провозглашался «Миром искусства», был не чем иным, как отстаиванием свободы творческой игры. Все, что любит и чему поклоняется художник в прошлом и настоящем, имеет право быть воплощенным в искусстве независимо от злобы дня – таков был исходный творческий принцип. Но в этой на первый взгляд, широкой программе было одно существенное ограничение. Если одно лишь восхищение красотой порождает подлинный творческий энтузиазм, а настоящая действительность красоте чужда, то единственным чистым источником красоты, а следовательно, и вдохновения оказывается само же искусство как сфера прекрасного по преимуществу. Искусство, таким образом, становится своего рода призмой, сквозь



которую рассматривается прошлое, настоящее и все вообще. Жизнь интересна лишь постольку, поскольку она уже выразила себя в искусстве. Поэтому в собственном своем творчестве мирискусники выступают интерпретаторами уже свершившейся, «готовой» красоты. Отсюда их преимущественный интерес к прошлому, особенно к эпохам господства единого стиля, позволяющим выделить основную, доминирующую и выражавшую дух эпохи «линию красоты» – геометрическую схематику классицизма, прихотливый завиток рококо, пухлые формы и сочную светотень барокко.

Среди первых воплощений эстетики «Мира искусства» – *Версальская сюита* (1897–1898) Александра Бенуа, озаглавленная *Последние прогулки Людовика XIV*, начатая в Париже под впечатлением мемуаров герцога де Сен-Симона. Версаль Бенуа – это своего рода пейзажная элегия, красивый мир, представший взгляду современного человека в виде пустынной сцены с обветшавшими декорациями давно сыгранного спектакля. Некогда полный звуков и красок, этот мир теперь кажется чуть призрачным, подернутым сонной тишиной. Бенуа предпочитает изображать версальский

парк осенью и в часы ясных вечерних сумерек, когда безлиственная «архитектура» регулярного сада на фоне светлого неба превращается в сквозную, эфемерную постройку. Отточенно-совершенную форму мирискусническая ретроспективная поэзия обрела в шедевре Бенуа – картине *Прогулка короля* (1906, ГТГ). Старый король, занятый разговором с фрейлиной, в сопровождении придворных, аккуратно соблюдающих приличную дистанцию, дабы не нарушить уединенность монаршей беседы, – скользя по краю водоема, они в этой размеренной точности интервалов напоминают фигурки старинных часов, в урочный час возникающие под легкий перезвон забытого менюэта. Театрализованный характер этой фантазии с легкой иронией выявлен сочинителем: он как бы оживляет фигурки резвых амуров, населяющих фонтан, они комически изображают шумную публику, вольно расположившуюся у подножия сцены и глазающую на кукольное представление, разыгрываемое людьми.

Мотив церемониальных выходов, выездов, шествий, прогулок в качестве характерной подробности дворцовой жизни минувших времен был одним из любимых мирискусниками. Вариант этого мотива – картина Евгения Лансере *Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе* (1905, ГТГ). Лансере привлекала чувственная патетика барокко, скульптурная материалность форм. В изображении дородной массивной Елизаветы и ее розовощеких, разодетых с грубоватой пышностью придворных господствует также заимствованная у барокко восторженно восклицательная интонация. Своей *Прогулкой короля*, написанной годом позже в Париже, Бенуа словно задался целью создать ироническую антитезу предыдущей картине и тем самым подчеркнуть наивность русской игры «на новенького» в имперское великоление, показав, как это должно было бы выглядеть в знаменитой резиденции французского короля. Но это обоюдоострая ирония: в полусказочного игрушечного короля превращен у Бенуа не кто иной, как Людовик XIV, правление которого было эпохой триумфа французского абсолютизма. В таком намеренном снижении эпохи и фигуры, являющихся хрестоматийным образцом величия, заключена своего рода философическая программа – всему важному и патетически великому суждено со временем стать комедией и фарсом. Но ирония мирискусников как художественный феномен вовсе не равна нигилистическому скептицизму, имеющему свойство легко переходить в пошлую ухмылку; ее цель не дискредитация прошлого, а как раз обратное – его реабилитация через художественную демонстрацию того, что «осень» ушедших культур преисполнена своего очарования, как их

«весна» и «лето». Но дело еще и в том, что эстетическому кодексу «Мира искусства», сформированному атмосферой и типичными настроениями fin de siècle, вообще чужды категории великого, возвышенного, прекрасного – красивое, изящное, грациозное ему более сродни. Отредактированная в соответствии с такой эстетической мерой, история неизбежно оказывалась уменьшенной до интимно-камерного масштаба частных бытовых подробностей. А потому меланхолическое очарование, которым отмечено явление прошлой красоты у мирискусников, куплено ценой лишения этой красоты связи с теми периодами, когда она являлась в полноте жизненной мощи и величия.

Интереснейший поворот этой коллизии дан картиной *Петр I* у Серова, как будто он, в свою очередь, решил создать антитезу *Прогулке короля*. Упомянутые картины Лансере, Бенуа и Серова можно представить как классическую триаду: тезис, антитезис, синтез. Серов возвращает сюжет в русскую историю, притом мирискусническое петербургское западничество возведено к своему первоисточнику – Петровской эпохе и Петру – основателю Петербурга. Но картины Бенуа и Серова разделяет опыт революционного времени, когда делается ощутимо слышной поступь истории. Разумеется, нужно было иметь смелость, волю и мастерство слышать и озвучить ею художественное пространство. Именно различие типов творческой реакции на это обстоятельство делает *Прогулку короля* и *Петра I* в своем роде совершенной антитетической парой. Бенуа оглушает тишиной замкнутое, интерьерное пространство изображения, куда не долетают отзвуки внешнего мира. Серов показывает разомкнутое пространство, открытое всем ветрам. Век «короля-солнца» на ущербе и век петровской России на взлете; давно выстроенный, обжитый и как бы подернутый паутиной Версаль и еще только возникающий «из топи блат» Петербург; тихий шелест неразличимых слов отдаленной неслышной беседы и грозный повелительный призыв к действию в стремительном шаге Петра, движущегося, очевидно, чинить суд и расправу туда, где виднеются строительные леса корабельной верфи. Описанная ситуация обостряется и тем, что изображенные Бенуа и Серовым сцены совмещены в историческом времени: Петр возводил оплот будущей империи тогда же, когда стареющий Людовик XIV прогуливался в версальских боскетах.

Серовым использована одна из главных мирискуснических метафор, заключающаяся в уподоблении человека кукле, марионетке. Показав Петра как фигуру, движущуюся подобно заводному автомату, Серов одновременно дал, казалось бы, чисто мирискусническую отсылку к исто-

рическим художественным реаллиям – это растреллиевская восковая персона, которая была устроена как автомат, способный вскакивать с места во весь рост, и монумент Фальконе. Серовский Петр кажется словно сорвавшимся с Фальконетова коня, получившим энергию движения от знаменитого всадника. Петр у Серова – это как бы демон истории, воплощение ее стихийных сил, могущих быть и жестоко разрушительными, и творчески созидательными.

В своем предельном выражении главные моменты мирискуснической эстетики – трезвая ирония, граничащая с чувствительной экзальтацией, – совмещены в творчестве самого сложного из мастеров группы – Константина Сомова. Любовная игра: свидания, записки, поцелуй в аллеях, беседках, трельяжах регулярных садов или в пышно разубранных будуарах – обычное времяпрепровождение сомовских героев, являющихся в нудренных парках, высоких прическах, расшитых камзолах и платьях с кринолинами. Но это не веселый мир, а мир, обреченный на веселье, на утомительный вечный праздник, превращающий людей в орудие, в марионеток призрачной погони за наслаждениями.

Приемы сомовской живописи обеспечивают последовательную изоляцию изображаемого им мира от всего простого, естественно-непосредственного, безыскусственного. Человек у Сомова отгорожен от естественной природы бутафорией искусственных садов, стенами, обитыми штофом, шелковыми ширмами, мягкими диванами. Радуга, часто изображавшаяся Сомовым, выглядит как сюрприз из разряда парфюмерных украшений, преподнесенный кокеткой-природой. Не случайно также Сомов охотно пользуется мотивом искусственного освещения в естественно-природном окружении (*Арлекин и дама*, 1912, ГТГ). Внезапная вспышка фейерверочных огней застает людей в случайно-пеленых позах, сюжетно мотивируя уподобление жизни театру марионеток.

Дама в голубом (*Портрет художницы Елизаветы Михайловны Мартыновой*, 1897–1900) – программное произведение Сомова и одно из самых выразительных свидетельств настроений «конца века». Это произведение воскрешает популярный в сентиментализме и раннем романтизме тип изображения, именуемый «портрет-прогулка». Живописная фактура определенно стилизована под эффект многослойной лессировочной техники конца XVIII века. Платье начала XIX века, фрагмент старого регулярного парка в качестве фона – все это помещает портретный образ в круг ассоциаций с давней романтической эпохой. В контрасте с этим лицо, выражение лица героини даны не в отдаляющей, а в резко приближающей



перспективе. Оттенки усталости, душевного надлома, неспособности к жизненной борьбе увидены, так сказать, в настоящем времени, будучи изъяты из-под действия ретроспективно ориентирующей воображение стилистики портрета. С характерной для Сомова рационалистической отчетливостью выражена здесь пессимистическая подоплека мирискуснической «заброшенности в прошлое», сознание невозможности современному, живому человеку найти там спасение от самого себя.

Среди художников «Мира искусства» Мстислав Добужинский выделяется тематическим репертуаром своих произведений, посвящая их современному городу. Но подобно тому как у Сомова и Бенуа «дух прошлого» выражается через художественный почерк эпохи, овеществленной в архитектуре, мебели, костюмах, орнаментике, так у Добужинского современная урбанистическая цивилизация выражается не в поступках и действиях людей, а через облик современных городских строений, плотными рядами замыкающих горизонт, загораживающих небо, перечеркнутое фабричными трубами, ошеломляющих бесчисленными рядами окон. Современный город предстает у Добужинского как царство однообразия и обезличивающего стандарта.

265

Константин Сомов. Дама в голубом
(Портрет Елизаветы Михайловны Маргиновой). 1897–1900
Холст, масло. 103 × 103
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Столь же программной, как для Сомова *Дамы в голубом*, является для Добужинского картина *Человек в очках* (1905–1906, ГТГ). На фоне окна, за которым в некотором отдалении перед заброшенным пустырем громоздятся городской квартал, изображенный с тыльной, непрезентабельной стороны, где над старыми домиками возвышаются фабричные трубы и голые брандмауэры больших доходных домов, вырисовывается фигура худого человека в обвисшем на сутулых плечах пиджаке. Мерцающие стекла его очков, мешающие увидеть взгляд, совпадая с очертаниями глазниц, создают впечатление пустых глазных впадин. В светотеневой моделировке головы обнажена конструкция голого черепа – в очертаниях человеческого лица проступает пугающий призрак смерти. В аффектированной фронтальности и подчеркнутом вертикализме фигуры, неподвижности позы человек уподобляется манекену. В призрачном человеке Добужинского есть нечто демоническое и жалкое одновременно. Он – страшное порождение и вместе с тем жертва современного города.

Изоцренность фантазии, направленной на воссоздание и интерпретацию языка чужих культур, нашла наиболее естественное органическое применение там, где это качество необходимо, – в области книжной иллюстрации. Почти все художники «Мира искусства» были прекрасными иллюстраторами. Наиболее крупными и выдающимися в художественном отношении иллюстративными циклами эпохи, когда мирискусническое направление в этой отрасли было господствующим, являются

иллюстрации Бенуа к *Медному Всаднику* Пушкина (1903–1922) и Лансере к *Хаджи-Мурату* Льва Толстого (1913).

Петербург – город прекрасный и страшный – главный герой иллюстраций Бенуа. В стиле этих иллюстраций дает знать о себе типичная для мирискусников вообще, но в данном случае довольно сложная система призм, в которых многократно преломились образы и картины пушкинской повести. Здесь и напоминание о пейзажах Федора Алексея, первого среди живописцев певца «Северной Венеции» – в иллюстрациях, сопровождающих одическое вступление к повести, и поэтическая прелесть интерьеров венециановской школы – в жанровых сценах, и графика первой трети XIX века, и не только пушкинский Петербург, но и Петербург Достоевского, например в знаменитой сцене ночной погони. Центральная тема «петербургской повести» Пушкина – конфликт частного человека и олицетворенной в образе Медного Всадника государственной власти, выступающей для отдельной личности в виде зловещей воли, рока, – нашла свое воплощение в известном фронтисписе 1905 года, изображающем сцену преследования Евгения Медным Всадником. Бенуа удалось достичь в этом акварельном рисунке изумительной простоты и ясности в выражении сложной идеи.

Театральная декорация, родственная искусству книжной иллюстрации, поскольку она также связана с интерпретацией чужого замысла, являлась еще одной отраслью, где «Миру искусства» суждено было произвести крупную художественную реформу. Она заключалась в переосмыслении старой роли театрального художника. Теперь он уже не оформитель действия и изобразитель удобных сценических выгородок, а такой же истолкователь музыки и драматургии, такой же равноправный творец спектакля, как режиссер и актеры. Известно, например, что сочинение музыки балета *Петрушка* происходило при непосредственном участии Бенуа. Художник разворачивал перед Стравинским зрительные образы будущего спектакля, служившие дополнительным стимулом фантазии композитора. Декорации *Петрушки* – этого, по выражению художника, «балета-улицы» – воскрешали дух ярмарочно-балаганного праздника. Расцвет их деятельности на поприще театрально-декорационного искусства относится уже к 1910-м годам и связан с организованными Сергеем Дягилевым (идея принадлежала Бенуа) «Русскими сезонами» в Париже. Это едва ли не самая известная и имеющая большую литературу сторона деятельности «Мира искусства». Заметим лишь, что как культурное событие это было одно из празднеств художественного гения



Лев Бакст. Беотийка. Эскиз костюма к балету «Нарцисс». 1911
Бумага, акварель, гуашь, серебро, золото
Частное собрание, Нью-Йорк, США

XIX столетия, справленных на территории века XX. Замысел, который точнее выразить современным термином «проект», включал целую серию симфонических концертов, оперных и балетных постановок. Именно в спектаклях «Русских сезонов» европейская публика впервые услышала Федора Шаляпина, увидела Анну Павлову, познакомилась с хореографией Михаила Фокина.

Именно здесь особенно полно и ярко проявилось дарование Льва Бакста – художника, принадлежавшего к основному ядру «Мира искусства». Экзотический, пряный Восток, с одной стороны, эгейское искусство и греческая архаика – с другой суть две темы и два стилистических пласта, составляющих предмет художественных тяготений Бакста. Он оформляет преимущественно балетные постановки, среди которых его шедеврами явились декорации и костюмы к *Шехерезаде* на музыку Римского-Корсакова (1910), *Жар-Птице* Стравинского (1910), *Дафнису и Хлое* Равеля (1912) и поставленному Вацлавом Нижинским на музыку Дебюсси балету *Послеполуденный отдых фавна* (1912). В парадоксальном сочетании противоположных начал – вакхически-буйной красочности, чувственной терпкости колорита и ленивой грации, безвольной, текучей линии рисунка, сохраняющей связь с орнаментикой раннего модерна, – своеобразие индивидуального стиля Бакста. Выполняя эскизы костюмов, художник передает характер, цветовой образ, пластический рисунок роли, сочетая обобщенность контура и цветового пятна с ювелирно тщательной отделкой деталей – украшений, узоров на тканях.

В силу эволюции, приводившей к опровержению изначальных эстетических установок⁹⁵, раскола внутри редакции журнала, отпадения московской группы художников «Мир искусства» в середине 1900-х годов прекращает свою выставочную и издательскую деятельность. С 1910 года возобновленный «Мир искусства» функционирует уже исключительно как выставочная организация, не скрепленная, как прежде, единством творческих задач и стилистической ориентации и объединяющая художников самых различных направлений. Существовал, однако, ряд художников-миriskusников «второй волны» – Георгий Нарбут, Сергей Чехонин, Дмитрий Митрохин, Зинаида Серебрякова, в чьем творчестве получают продолжение и развитие художественные принципы, утвержденные «Миром искусства». К их числу принадлежал Борис Кустодиев. Предметом его изысканных стилизаций в духе расписных игрушек и лубочных картинок является Русь патриархальная, бытовой уклад посада и купечества, откуда художник заимствует особый эстетический кодекс – вкус ко всему пестрому, призывы-



точно-красочному, затейливо-орнаментальному. *Красавица* (1915, ГТГ) – совершенный образец стилизации в духе купеческой «эстетики количества», выраженной гиперболическим наплетанием этого количества: тела, пуха, атласа, украшений. Жемчужно-розовая обнаженная красавица в царстве пуховых одеял, подушек, перин и красного дерева – это богиня, идол купеческого быта. При всем том художник сохраняет типично мприскусническую ироническую дистанцию по отношению к ценностям изображаемой жизни, хитроумно переплетая восторг с незлобивой усмешкой.

К наиболее значительным явлениям искусства рубежа XIX–XX веков принадлежит, наряду с творчеством Серова и Врубеля, живопись Виктора Борисова-Мусатова. Выученик Московского училища, Борисов-Мусатов возвышается над обозначившейся к началу XX века односторонностью петербургского графического и московского – преимущественно живописного – направлений. Зрелый стиль этого мастера можно в общем определить как постимпрессионизм в живописно-декоративном варианте, отчасти близкий стилю французских художников группы «наби». Важной

вехой творческого становления Борисова-Мусатова явилось его пребывание в Париже в конце 1890-х годов. Наряду с классическим вниманием молодого художника привлекало современное французское искусство, особенно Пюви де Шаванн. Вообще явно французская ориентация живописи Мусатова заметно выделяет его рядом с петербургским мирискусничеством, воспитанным преимущественно на образцах немецкой и английской графики. С «Миром искусства» Мусатова роднит то, что критика именвала «мечтательным ретроспективизмом». Это чуждая современности тематика произведений, ностальгия по утраченной красоте, элегическая поэзия опустевших старых усадеб и парков. Но при этом очевидно и различие: в мусатовских произведениях обычно отсутствуют конкретно-исторические реалии быта и культуры стилистически определенного периода, неизменные для мирискусников. Мусатовский мир – это, по выражению одного из критиков, «вообще красивая эпоха».

Внутреннее единство внешне разобщенного – основная тема живописи Борисова-Мусатова. Импрессионистическая вибрация мазка претворена у Мусатова в чисто декоративный эффект матово мерцающей фактуры, напоминающей старинные гобелены (не случайно одну из своих картин художник так и называет – *Гобелен*, 1901, ГТГ).

Красочный пигмент (темпера) втирается в полотно так, что зернистый рельеф грубо плетеного холста проступает на поверхности живописи. Формы видимого мира на этой шероховатой «сквозистой» поверхности как бы дематериализуются, теряют определенность очертаний, кажутся «сотканными» из единой субстанции. Самостоятельную колористическую тему наряду с хроматическим, цветовым рядом образует у Мусатова белое, белизна. Это не предметный цвет, а нечто вроде ассиста в иконописи. Эта белизна создает эффект изображения, как бы мерцающего на зыбкой грани между «позитивом» и «негативом», здешнее сообщается с потусторонним. Мир предстает преобразенным в некую «страну воспоминаний», где все разобщенное во времени и пространстве пребывает вместе и одновременно, все действительно соткано из одного материала – памяти – и нет ничего мертвого, неодухотворенного.

Однако иллюзия одухотворения предметных форм не содержит у Мусатова никаких мистико-фантастических вкраплений, ничего привнесенного извне и сверх того, чем может обмануться глаз в реально наблюдаемой природе. Он приходит к созданию целостного поэтического мира не путем сочинения необыденных ситуаций или игры с тенями прошлого, как мирискусники, он не населяет своих картин сказочными и мифологи-



ческими существами, как Врубель. ореол историко-культурных и литературных ассоциаций, столь существенный для Врубеля и художников «Мира искусства», отсутствует у Мусатова. Основным инструментом поэтического преображения в его произведениях является сама живопись. В природе Мусатову чудилась некая «бесконечная мелодия – монотонная, бесстрастная, без углов», выражением которой становится линия рисунка и строй его композиций в целом. Всепроницающий, медлительный ритм, проводимый с поистине завораживающей последовательностью и равномерностью через все многообразные модификации силуэтов, форм и цвета изображаемых вещей, является у Мусатова воплощенным символом всевязующего и всепримирающего духа жизни, родственного образу «вечно женственной» природы у Гете.

Будучи типично петербургским явлением, «Мир искусства» оказался наиболее чувствительным к графически-линейным аспектам стилистики модерна. Деятельность «Мира искусства» способствовала консолидации художественных сил в Москве и стилистическому самоопределению московской живописной школы.

Ряд факторов в художественной жизни второй половины XIX века исподволь изменил прежнее соотношение Москвы и Петербурга.

Еще в 1843 году на основе прежнего Художественного класса было образовано Московское училище живописи и ваяния. Оно отличалось в целом более либеральными нравами сравнительно с петербургской Академией, меньшим давлением консервативных тенденций в педагогике и вследствие этого большей «контактностью» с подвижными, обновляющимися стихиями художественного процесса.

С 1856 года здесь начинается собирательская деятельность Павла Михайловича Третьякова, коллекция которого уже в восьмидесятые годы стала наиболее представительным собранием отечественной живописи.

При основании в Москве в начале 1860-х годов Публичного музея сюда по распоряжению императора Александра II был перемещен из Петербурга Румянцевский музей, коллекция русской живописи, собранная Федором Прянишниковым, содержащая, в частности, ряд произведений Павла Федотова, и картина Александра Иванова *Явление Христа народу* вкупе с этюдами. В результате Москва оказалась обладателем всех главных картин Федотова и лучшим собранием, если учесть приобретения Третьякова, произведений Иванова, включая его знаменитую большую картину. Это последнее обстоятельство имеет, в частности, прямое отношение к искусству Василия Сурикова, так как без постоянных «советов» с произведением великого предшественника невозможно было появление монументальных исторических концепций *Утра стрелецкой казни* и *Боярыни Морозовой*. В конце XIX века Московское училище, где ранее преподавали Перов, Саврасов, Поленов, имеет среди своих педагогов Серова и Коровина, а также скульптора Паоло Трубецкого – мастеров, занимавших самые передовые позиции в искусстве своего времени.

Мамонтовский кружок в восьмидесятые годы становится средоточием лучших художественных и артистических сил России. Здесь работают Виктор Васнецов, Михаил Врубель, Валентин Серов, Константин Коровин и целый ряд других мастеров.

В силу более интенсивного, чем в бюрократическом Петербурге, процесса формирования в Москве новой буржуазной знати, унаследовавшей традиционно московскую склонность к фрондерству, среда московских меценатов оказалась более восприимчивой к самым новым, казавшимся в респектабельном Петербурге преходящей модой явлениям европейского искусства. Уже в начале XX века в салонах ставшего рупором символизма журнала *Золотое руно*, который субсидировался банкиром и промышлен-

ником Сергеем Рябушинским, наряду с произведениями молодых москвичей были в 1908–1909 годах представлены многие значительные явления французской живописи и скульптуры в диапазоне от Эдуара Дега и Альфреда Сислея до Жоржа Брака, Пабло Пикассо и Эмиля Антуана Бурделя. В те же самые годы начинают формироваться коллекции московских купцов-меценатов Сергея Щукина и Ивана Морозова, составленные главным образом из произведений новейшей французской живописи. Таким образом, именно в Москве был высветлен тот слой современной изобразительной культуры, который оказался обойденным вниманием петербургского «Мира искусства».

Общеввропейское оживление художественного внимания в конце XIX–начале XX века к архаическим, удаленным от современного урбанизма пластам культурного опыта, вызвавшее к жизни волну ориенталистских увлечений, сдвигало на русской карте центр «художественного европеизма» в историко-культурном пространстве в более «восточную» рядом с Петербургом Москву, которая начинает перевешивать умеренно-респектабельное петербургское «западничество». Сравнительно с тем значением, которое эти два центра имели в начале XVIII века в плане интенсивности усвоения художественных новшеств европейского мира, Москва и Петербург к началу XX века меняются местами.

Первым симптомом кризиса эстетической программы «Мира искусства» стало отделение от него отряда москвичей и учреждение в 1903 году «Союза русских художников». Участниками первых его выставок были Врубель, Борисов-Мусатов, Серов. Между окончанием первого периода выставочной деятельности «Мира искусства» в 1904 году и ее возобновлением в 1911 году членами «Союза» являлись все крупные мастера бывшего «Мира искусства». Но лицо «Союза» определяли мастера московской школы, противостоявшие в своих живописных пристрастиях графическому стилизму петербуржцев. Многие из коренных участников «Союза» были одновременно передвижниками. С последними художников «Союза» объединяло главным образом отстаивание прав «национальной» тематики в противовес программному «западничеству» «Мира искусства». Ядро «Союза» составляли выученики Московского училища, следовавшие направлению лирического пейзажа Левитана. Именно в недрах «Союза» сформировался русский вариант живописного импрессионизма, сочетающий иллюзию непосредственного отражения натуральных впечатлений с любовной привязанностью к образам крестьянской России.



В пейзажах и натюрмортах Игоря Грабаря поэзия русской природы раскрывается как особого рода цветовая гармония в неожиданных колористических откровениях. Картина *Февральская лазурь* (1904, ГТГ) – это, по выражению художника, «праздник лазуревго неба, жемчужных берез, коралловых веток и сапфировых теней на сиреневом снегу»⁹⁶. Живопись картины *Мартовский снег* (1904, ГТГ), ее пористая, взрыхленная фактура как будто имитирует поверхность тающего мартовского снега, а ритм вибрирующих мазков напоминает струение весенних вод. В пейзажах Грабаря впервые в русской живописи использована техника дивизионизма, заключающаяся в анализе и синтезе оптического, видимого цвета в мозаично распределяемых на холсте цветовых мазках, приближенных к спектрально чистому цвету.

Картины Константина Юона – сплав бытового жанра с архитектурным пейзажем. Художник как бы инкрустирует сценками обычной уличной

жизни пестрые красочные панорамы старой Москвы и древних русских городов. Оттенок иронии в сокращенных до игрушечного масштаба людских фигурках, любованье экзотикой старины – черты, роднящие Юона с мирискусниками. Но в противовес откровенному фантазированию, сочиненности мирискуснических картин у Юона преобладают импрессионистические натурные впечатления.

Национально-русский колорит, который искушал художников, ассоциировался прежде всего с красками и образами зимних пейзажей и ранней весны. Один из лучших пейзажей Юона *Мартовское солнце* (1915, ГТГ) как раз посвящен разработке этого излюбленного начиная с левитановского *Марта* (1895, ГТГ) мотива русской живописи. Помимо издавна ценного пейзажистами-лириками богатства в оттенках настроения, зрелище зимней и особенно весенней природы бесконечными вариациями цвета, игрой естественного и отраженного снегом света как бы поощряло и оправдывало склонность московских художников к живописи цветовыми пятнами, к импровизационно-свободному мазку. Особенно тонко и многообразно эти мотивы разработаны в произведениях Петра Петровича и Леонарда Туржанского – великолепных мастеров живописного этюда.

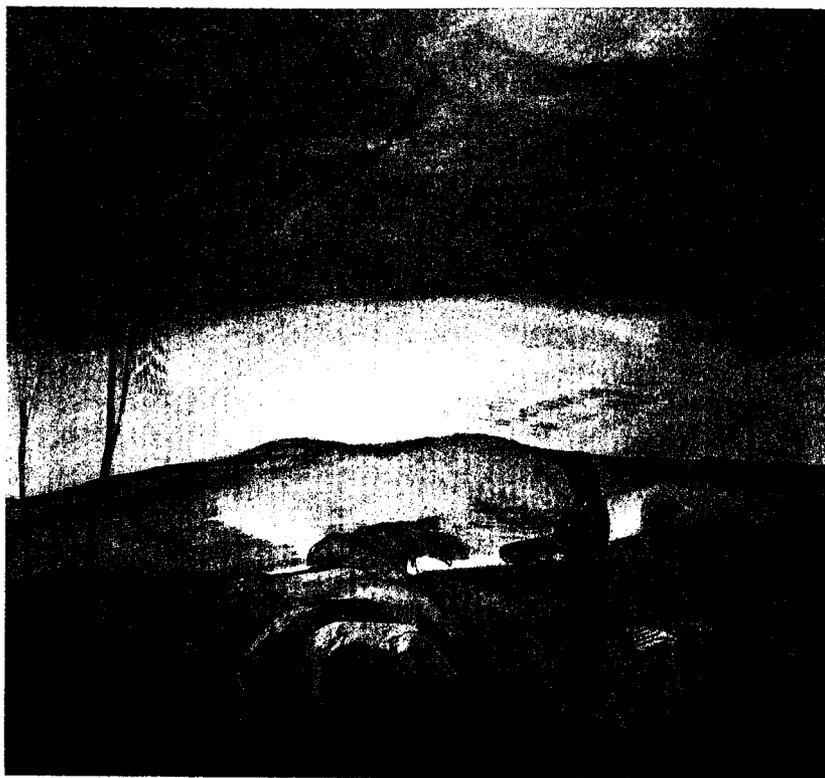
Линия сочиненно-декоративного пейзажа, преемственно связанного с Куинджи, представлена была на выставках «Союза» произведениями петербургских художников Аркадия Рылова и Николая Рериха. В творчестве последнего вырабатывается вариант «исторического» пейзажа, воскрешающего образы полулегендарного прошлого древних славян. И все же эти своего рода театрализованные пейзажные сцены, в которых угадывается некоторое символично-литературное либретто, для «Союза русских художников» не характерны.

Неоднородность состава, разнонаправленность стилистических ориентаций и взаимные обиды привели в 1910 году к расколу объединения, повлекшему возобновление выставок под эгидой «Мира искусства». Название «Союз русских художников» осталось за московской группой, в последующем творчестве которой окончательно торжествуют и, как то чаще всего происходит, консервируются заявленные прежде принципы живописности, «застрявшие» между импрессионизмом и постимпрессионизмом.

В 1907 году в Москве состоялась выставка, название которой – «Голубая роза» – в зеркальном обращении повторяло название устроенной теми же художниками в Саратове в 1904 году выставки «Алая роза». Более

существенной в этом названии была декларируемая связь с романтической традицией, с «голубым цветком» Новалиса, своего рода геральдическим знаком раннего романтизма. В «Голубой розе» соединены были молодые художники, недавние выпускники Московского училища, ведущие свою родословную от Борисова-Мусатова и Врубеля. Хотя выставка под этим названием была единственной, она дала имя целому и заметному направлению в русской живописи XX века, поскольку выявила общность исходных творческих позиций и изобразительных приемов представленных на выставке мастеров. Сама выставка зафиксировала лишь переходящий момент их творческой эволюции. Момент этот как нельзя точнее выражал состояние «общественной атмосферы» послереволюционных лет – растерянность, неясность перспектив, замкнутость во внутренние миры «цветочно-нежных» душ⁹⁷. «То было время, – писал один из современников, – когда художник из “Голубой розы”, спрошенный своим знакомым, что он подделывает, с серьезностью отвечал: “утончаемся”»⁹⁸. Эти самоуглубления, обостренная, чуть сентиментальная чувствительность к оттенкам, нюансам смутных настроений порождали образы зыбкие, ускользающие, как бы недооформленные в сложных эффектах матово-мерцающей темперной фактуры. Образцом такого рода живописности является *Голубой фонтан* (1905, ГТГ) Павла Кузнецова, одного из главных мастеров направления.

Эволюция Кузнецова была, если можно так сказать, образцовой для большинства художников «Голубой розы». Она состояла в преодолении крайностей культивированного психологизма, дабы вернуть устойчивость зрительной картине мира и конструктивную композиционность картине живописной. Это не был отказ от прежней изобразительной системы, но ее логическое совершенствование. Логика эта в том, что взгляды в сферу инфантильно-подсознательного, каким, в сущности, являлись ранние опыты художников «Голубой розы», питало предрасположенность к путешествиям в праисторию, в оазисы бытия, не тронутого цивилизацией. В течение нескольких сезонов Кузнецов совершает поездки в Заволжье, где наблюдает быт кочевых племен. Так возникает серия картин, имевших название *Киргизская*, или же *Степная сюита*. От вечно ускользающего художник обращается к вечно сущему. Он черпает вдохновение и живописные приемы в том состоянии природы, которое замечательно выражено в описании того же самого ландшафта у Василия Гроссмана: «В этой степи земля и небо так долго гляделись друг в друга, что стали похожи, как похожи муж и жена, прожившие вместе жизнь»⁹⁹.



Высокое небо, тающий горизонт, мягкие очертания свободно рассеянных в пространстве кошар, сросшихся с землей и повторяющих очертание небесного купола, простые и ритмичные движения людей, стригущих овец, приготовляющих пищу, отдыхающих возле шатров, – все это благодаря тонкой рифмованности форм, контуров, цветовых пятен складывается в поэтически-целостную картину мира, над которым не властно время. Контуров словно увидены сквозь прозрачную зыбь нагретого солнцем и песком воздуха, отчего предметы пребывают на полотне как бы во взвешенном состоянии, приобретают волшебную невесомость. Цвет, прежде затуманенный и мглистый, обретает богатство и звучность тона, будто во исполнение завета, некогда сформулированного Пушкиным в *Подражаниях Корану*: «Да притечем и мы ко свету, / И да падет с очей туман».

Проникновенный лиризм сочетается в живописи Кузнецова с торжественной ритмичной композицией, уравновешенных, с ясно ощущаемой симметрией, отливающейся подчас в геральдическую форму (*Стрижка овец*, 1912, ГРМ; *Вечер в степи*, 1912, ГТГ; *В степи. За работой*, 1913, ГТГ). В картине *Мираж в степи* (1912, ГТГ) серебристо-белые полосы миража раздваиваются в центре подобием гигантского фонтана. Фонтан – одно из зримых подобий такого распространенного мотива древней мифотворческой поэзии, как «мировой источник», «древо жизни», «небесные своды».

Эта космическая метафора преобразует живописное зрелище в хвалу величию мироздания. В русской живописи это хотя и поздний, но совершенный аналог строкам упомянутых пушкинских *Подражаний Корану*: «Земля недвижна – неба своды, / Творец, поддержаны тобой, / Да не падут на сушь и воды / И не подавят нас собой». В эту аналогию органично входит и примечание, сделанное поэтом к этим строкам: «Плохая физика; но зато какая смелая поэзия!»

По-иному, но столь же органично ориентальная тема входит в творчество другого участника «Голубой розы» – Мартироса Сарьяна. Восток ранних его произведений – сказочный, причудливый, арабесковый, в калейдоскопе отрывистых параллельных или веерообразно рассыпающихся красочных мазков, просквоженный литературными ассоциациями. В работах Сарьяна 1910-х годов, созданных по следам путешествий в Турцию, Иран, Египет, он уступает место образам исключительно зрительно-оптического происхождения. Если живопись Кузнецова подобна лирическому излиянию, то живопись Сарьяна – красочный афоризм по поводу увиденного. Он предпочитает яркий, определенно направленный свет, скрадывающий оттенки цвета и заостряющий контрасты, резко обозначающий границы светлого и темного; живопись начинает напоминать цветную графику, иногда, как, например, в *Идущей женщине* (1911, частное собрание), обнаруживая сходство с аппликацией. Зрительные впечатления претворены в красочные гиперболы. Пальма (*Финиковая пальма*, 1911, ГТГ), поставленная в центре композиции, гордо возносящая над убогими жилищами свои листья, которые напоминают буйный красочный фонтан, с силой бьющий из ствола вверх и вширь, как бы раздвигая тесный формат холста, кажется олицетворением стихийной

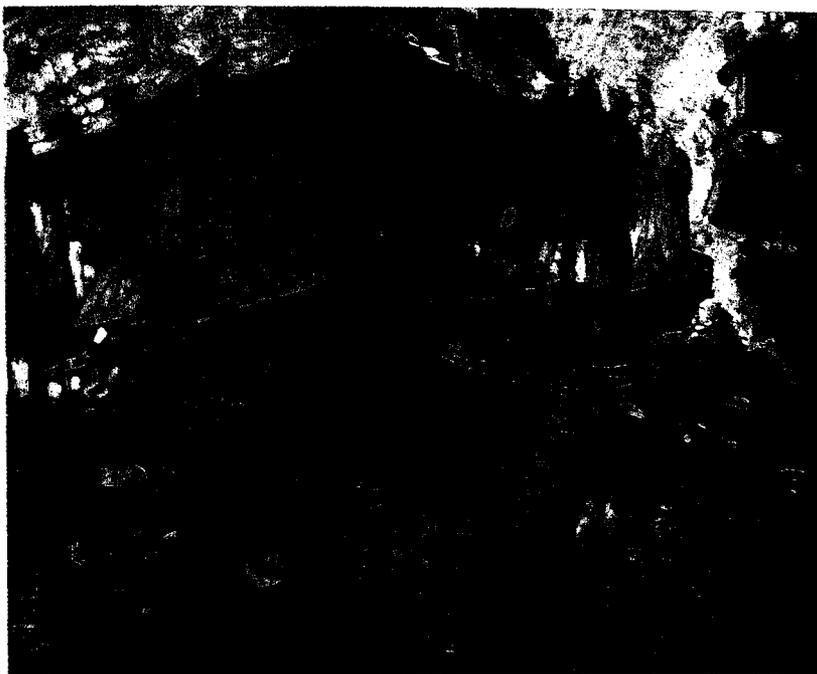


Мартирос Сарьян. Финиковая пальма. Египет. 1911
Картон, темпера. 106 × 71
Государственная Третьяковская галерея, Москва

мощи природы, поистине «древом жизни». Так, на свой лад, путем активизации живописной формы, Сарьян приходит к тому оживлению в обыденно-реальном вечных поэтических символов, которое свойственно и созданиям Павла Кузнецова.

Среди направлений русской живописи начала XX века «Голубая роза» наиболее близка поэтике символизма. Первоначало этой близости – принципиальная установка на преобразование, превращение всего в отблеск иного. Сама поверхность холста ощущается как плоскость экрана, на которую как бы спроецированы контуры и цветоформы зримой реальности, наделяясь зыбкой иррациональной подвижностью, свойственной не предметам, а теням. В изобразительном искусстве такая установка провоцирует пристальное внимание ко всякого рода преобразованиям в сфере визуального опыта, к нетипичным, нестандартным условиям восприятия привычных вещей: сильным перспективным сокращениям и неожиданным ракурсам, видоизменяющим форму предметов, отражениям в воде, на стекле, в зеркалах, световоздушной вибрации, растворяющей контуры. В этом отношении сферой наиболее эффективного преобразования с наибольшим радиусом охвата явлений был, конечно, театр, сценическое зрелище. Театр и был той территорией, где живопись «Голубой розы» и символизм встретились непосредственно. Наиболее интересный вариант этого диалога живописи с символизмом в театре представляет творчество Николая Сапунова. Совместно с другим мастером «Голубой розы» Сергеем Судейкиным он явился первым в России оформителем символических драм Мориса Метерлинка (в театре-студии МХТ на Поварской, 1905). Отсюда ведет свое начало длительное сотрудничество Сапунова с Всеволодом Мейерхольдом – в постановках *Гедды Габлер* Ибсена, блоковского *Балаганчика* (1906).

«Магия театра», заставляющего переживать как подлинное и живое – искусственное, выдуманное и фантастическое, переносится Сапуновым в станковую живопись. Так возникает целая группа произведений, написанных «по поводу» соответствующих театральных постановок. В творчестве Сапунова с особенной остротой выявлена амбивалентность символического преобразования реальности. Романтический художник, замкнувшийся в мире, созданном произволом воображения, начинает принимать порождения собственной фантазии за действительность. Прекрасные образы становятся демонами-тиранами художника. Грань между страшным и смешным становится неуловимой. Происходит преобразование символического «волшебного мира» в «балаган» – таковы «теза» и «антитеза»



символизма, отмеченные Блоком в 1910 году и еще ранее в 1906 ставшие темой лирической драмы *Балаганчик*, постановку которой оформлял Сапунов. Именно с момента работы над этим спектаклем в творчестве Сапунова усиливаются элементы ярмарочной буффонады, лубочной стилизации и гротеска – *Карусели* (две картины – 1908, ГТГ и ГРМ), *Шарф Колумбины* (1910, ЦДТМ), *Гостиница «Зеленый бык» на берегу канала* (на сюжет пасторали Михаила Кузмина *Голландка Лиза*, 1910, ГТГ). Эти тенденции достигают своего апогея в незаконченной картине *Чаепитие* (1912, ГТГ).

Исходная творческая установка мастеров «Голубой розы», как говорилось, – пересоздание образов видимости с целью пробудить в них необыденные, высокие связи и значения. Но путь, коим это достигается, путь «припоминания», оживления в зрительном опыте тех первоначальных, досознательных впечатлений, когда любая вещь – лицо, игрушка, зверь, дерево, облако, всколыхнувшаяся занавеска – кажется единственным в мире живым существом или, что то же, божеством. Путь этот уводил прочь от символизма по траектории, весьма схожей с той, которая в литературном процессе была прорисована поэтами-акмеистами – Мандельштамом, Ахматовой, Гумилевым.

Рубеж 1910–1911 годов отмечен появлением на арене художественной жизни новой группировки, получившей по инициативе одного из его основателей и участников Миханла Ларионова наименование «Бубновый валет». Постоянное ядро общества, просуществовавшего фактически до 1916 года, составили художники Петр Кончаловский, Илья Машков, Аристарх Лентулов, Александр Куприн, Роберт Фальк. Наряду с символизмом «Голубой розы» «Бубновый валет», имевший свой устав, выставки, сборники статей, составил ярко выраженное направление в русском искусстве начала XX века.

Импрессионизм во всех его модификациях был одновременно и исходным моментом, и тем изобразительным методом, с преодоления и опровержения которого художники «Бубнового валета» начинали свой путь. С самого начала они грозно-полемически настроены к предшествующему – стилям «Мира искусства», психологизм живописи «Голубой розы» отвергались с порога. Недовольство своей «сумеречной» эпохой распространялось на все смутное, таинственно-недосказанное в искусстве. В противовес символической живописи «Голубой розы» художники «Бубнового валета» стремились выработать новую антитаинственную и антипсихологическую систему живописи. Они были наиболее радикальными выразителями той тенденции, которая наметилась уже у художников «Голубой розы» в движении прочь от сосредоточенности на подсознательных неясных ощущениях к обретению устойчивости зрительного образа, полнозвучию цвета, конструктивной логике картинного построения. Преображающие и дематериализующие картину мира пространственные эффекты были виртуозно разработаны художниками «Мира искусства» и особенно «Голубой розы». Это господство пространства, растворение предметного в пространственном было выражением романтического порыва к одухотворению и преодолению всего вещественного. Покончить с этой магией пространства значило в тех условиях отвоевать живопись у небес для земли, чего и добиваются «бубновые валеты». Утверждение предмета и предметности в противовес пространственности составляет исходный принцип их искусства в 1910-е годы. Потому-то именно живопись предметов – натюрморт – выдвигается в их творчестве на первое место.

Полемиические задачи живописи «Бубнового валета» нашли особенно яркое воплощение в творчестве одного из основателей группы Ильи Машкова. Его натюрморт *Синие сливы* (1910, ГТГ) можно считать своеобразным манифестом этого направления. Изображение фруктов, уложенных в статичную декоративную композицию, как бы застыло на полпути

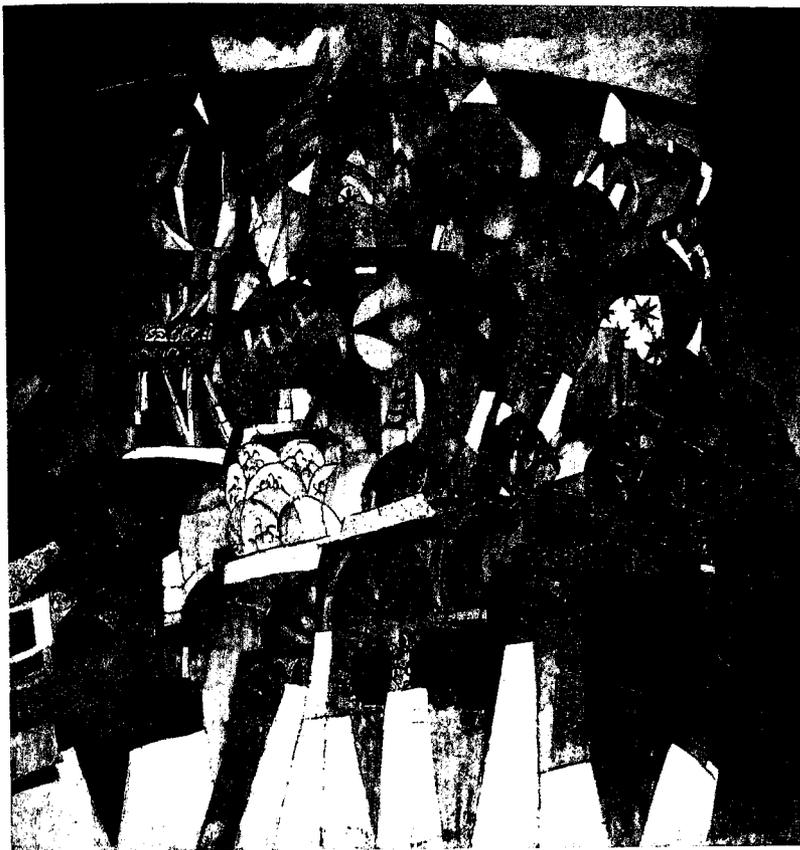


от сырого вещества красок палитры к цвету изображаемых предметов. Художник уподобляет свой труд труду ремесленника, делающего вещь. Такой вещью является сама картина. Художник приближает живопись к народному творчеству с присущим ему чувством исходного материала. В обнаженности самого процесса созидания живописной вещи и в патетической звучности красочного аккорда как бы формулируется Машковым исходный принцип народного искусства: единство труда и праздника. Критика неоднократно обращала внимание на то, что художники «Бубнового валета» «искали вдохновения в фольклоре, в лубке, в домотканой нестрижи, в самодельных набойках, в пряниках архангельского изделия, в ремесленном примитиве вывесок с кренделями, сахарными головками и бутафорскими дынями»¹⁰⁰.

Столь же декларативно, как и в *Синих сливах* Машкова, утверждаемый «Бубновым валетом» способ интерпретации природы выражен Петром Кончаловским в *Портрете художника Георгия Богдановича Якулова* (1910, ГТГ). Здесь мы имеем дело со специфической системой упрощений, свойственной народному лубку, игрушке, вывеске. Не случайно критика иногда определяла стиль живописи «Бубнового валета» в целом как стиль

вывески. Та же критика неоднократно отмечала непосредственную связь нового поколения московских живописцев с современной французской живописью, восходящей в своих истоках к Сезанну. В силу этого направление, представляемое «Бубновым валетом», определялось иногда как «московский сезаннизм». Однако живопись Сезанна была воспринята «Бубновым валетом» не непосредственно, а через тот декоративный вариант сезаннизма, который представлялся фовистами, в особенности Матиссом. Культ декоративизма, царивший на первых порах у художников «Бубнового валета», имел расхождение с живописью Сезанна в одном весьма существенном пункте, а именно: ослаблен скульптурный момент в живописи, интенсивность переживания объемной формы и картинной пространственной архитектоники. Произведениям же конца 1910-х годов, таким как *Натюрморт с лошадиным черепом* (1915, ГРМ) Машкова, *Агава* (1916, ГТГ) Кончаловского, свойственна большая близость к духу живописи Сезанна, нежели ранним работам этих художников. Впечатление материальности предмета, которого пытались добиться художники в своих первых произведениях, возникало не за счет скульптурно-объемного построения формы, а за счет зрительного утяжеления вещества краски, массивности фактуры, в то время как пространство, как правило, выглядело притянутым к плоскости, декоративно распластанным и часто в силу этого аморфным. Сознанием этого недостатка можно объяснить то влияние, которое имел на живопись «Бубнового валета» кубизм. *Агава* Кончаловского представляет собой наиболее интересный вариант усвоения опыта кубизма. Пространство картины мыслится как некий предмет наподобие сланцевой породы, в которой с усилием выкристаллизовываются изображаемые предметы, форма которых словно ломается, деформируется, с усилием завоевывая для себя жизненную среду. Кубистические «сдвиги» дают ощущение присутствия как бы невидимых пространственных граней, обозначающих глубинные планы, диктующие изображаемому предметам их место и форму. Но тем самым кубизм истолковывается в экспрессионистическом плане.

Наряду с кубизмом важным компонентом изобразительного стиля «Бубнового валета» с середины 1910-х годов становится футуризм. Основным приемом последнего является «монтаж» предмета на плоскости картины путем совмещения в одновременном изображении «видов» этого предмета, полученных разновременно с разных точек рассматривания. Движение субъекта, то есть зрителя, переносится на изображаемый объект. Этот эффект в сочетании с кубистическим «сдвигом» форм и раслю-



ением пространственных планов можно наблюдать в декоративных картинах-нашпо Аристарха Лентулова *Василий Блаженный* (1913, ГТГ) и *Звон* (1915, ГТГ). Поверхность изображения мыслится подобием дребезжащего и расколотого мощной звуковой волной зеркала, в котором отражается красочная московская архитектура. В истолковании русскими художниками формальных приемов современного западноевропейского искусства присутствует известная доля ироничности. У Лентулова она сказывается, например, в перенесении приемов футуризма, изначально предназначенных к выражению ритмов индустриальной эпохи, на совершенно иной в своем существе объект. Так возникает своего рода пластический сюжет – древняя архитектура, как бы взбудораженная нашествием индустриальных ритмов, вовлеченная в орбиту восприятия современного человека, оцунцающего себя и все вокруг в беспрестанном движении.

Своего рода перманентное бунтарство характеризует творчество одного из организаторов «Бубнового валета» – Михаила Ларионова. Уже в 1911 году он порывает с этой группировкой и становится организатором новых выставок под эпатирующими названиями *Ослиный хвост*, *Мишень*. В творчестве Ларионова нашла свое наиболее последовательное



развитие архангелская, примитивистская тенденция искусства «Бубнового валета», связанная с ассимиляцией профессиональным искусством стилистики вывески, лубка, народной игрушки, детского рисунка. В противовес большинству художников 1910-х годов Ларионов последовательно отстаивает права жанрового мотива, не отказываясь от повествовательного рассказа в картине. Но быт в жанрах Ларионова – это особый примитивный быт провинциальных улиц, кафе, парикмахерских, солдатских казарм. Одно из самых типичных произведений Ларионова – картина *Отдыхающий солдат* (1911, ГТГ). Поза здорового детины с рюмлянцем во всю щеку, возлежащего, предающегося задумчивости и при этом с переплетенными кренделем ногами, словно бы он еще и приплясывает, – конфигурация этой позы, несомненно, навеяна детским рисунком, выражающим характерную для ребенка потребность изобразить и выразить «все сразу и одновременно». Вместе с тем крупномасштабность изображения и умело достигнутая временная длительность ленивого возлежания перед

зрителем превращает картину в тонко спародированный парадный портрет. Если художники «Бубнового валета», особенно в начале своих выступлений, предпочитали яркую палитру, сильные цветовые контрасты, то Ларионов, как правило, обращается к предметам прозаичным и грубым, тусклым и нецветным, культивируя оттенки сближенных цветов, добиваясь изысканной серебристости и гармоничности колорита. И в этом свойстве опять-таки прямо декларируется «детское» умение обходиться подручными средствами: картины, как тот же *Отдыхающий солдат*, «намазаны» тем составом – глиной, сажей, – который изображается в картине, входит в ее предметный ансамбль.

Близкими к произведениям этого художника являлись полотна постоянной спутницы и единомышленника Ларионова в его исканиях – Натальи Гончаровой. В картине *Мытье холста* (1910, ГТГ) фигуры двух женщин на фоне лубочно «размалеванного» деревенского пейзажа, приземистые, с тяжелыми ступнями, написаны с той наивно-трогательной симпатией к изображаемому, которая отличает детские рисунки, особенно когда





ребенок воспроизводит хорошо знакомые, привычные предметы и ситуации. Здесь мы имеем дело уже не с эстетски-игривой стилизацией простонародного быта, как то имеет место, например, у Кустодиева, а с попыткой через искусство народного примитива приблизиться посреди запутанности и драматизма современной жизни и искусства к источникам целостного мироощущения, неизбежно увлекающего к первобытности. «Нисхождение в этимологическую ночь» – так определял аналогичный процесс в литературе (в частности, у Велимира Хлебникова) Осип Мандельштам.

В несколько иной форме та же тенденция выступает в искусстве Марка Шагала. Любовная тщательность в воспроизведении самых что ни на есть прозаических подробностей обстановки провинциального местечкового быта, преображенного сияющими радужными красками пряной, пышной палитры, сочетается у Шагала со сказочными мотивами фантастических полетов, небесных знамений. Все это сродни капризам романтической фантастики, причудливо смешивающей возвышенное и низменное, навеявая воспоминание о фантастических повестях Гоголя, но только фантастическое у Шагала никогда не бывает страшно.

Творчество Марка Шагала – едва ли не самый оригинальный вариант реакции на формотворческие импульсы современного искусства. Оказавшись в 1912 году в Париже, в интернациональной колонии художников, район обитания которых на Монпарнасе именовался «Улей», он словно бы решил превратить переносный смысл этого слова в буквальный, воспринять слово как образ, звук, как воззвание, приглашение сыграть в игру под названием «улей», уподобившись пчеле, собирающей дань со всех цветов и претворяющей все в нечто восхитительно-сладкое и разнообразно-душистое. На службу прихотям перенятой у символизма сказочно-романтической фантастики рекрутированы едва ли не все последующие, враждовавшие с символизмом направления – примитивизм, экспрессионизм, кубизм, футуризм, – но освобожденные от полемической враждебности предшественникам и соседям, то есть освобожденные от обслуживающей эти полемические заострения тяжести теоретических орудий. Шагал *обезоруживает*, именно поэтому он с самого начала привечался всеми, оставаясь всегда в ничейной зоне. Но не только со стилистическими формами – с самой предметностью изображаемого мира у Шагала происходит та же метаморфоза: они изъяты из-под власти земного притяжения, обретая волшебную невесомость, способность свободного парения. Это образ мира, где нет смерти, своего рода рай, куда вознесены семья, возлюбленная, дом, родной город, предметы домашней утвари, с которыми сроднилась душа. Если здесь и присутствует какой-либо принцип, философия, верование, соединяющее разное, разные произведения и периоды, то оно сродни выраженному в одном из поздних стихотворений Осипа Мандельштама:

И под временным небом чистилища
Забываем мы часто о том,
Что счастливое небохранилище –
Раздвижной и прижизненный дом.

Творчество Шагала начиная с самых первых его произведений – неустанная манифестация этого поэтического (но также и мистического) верования.

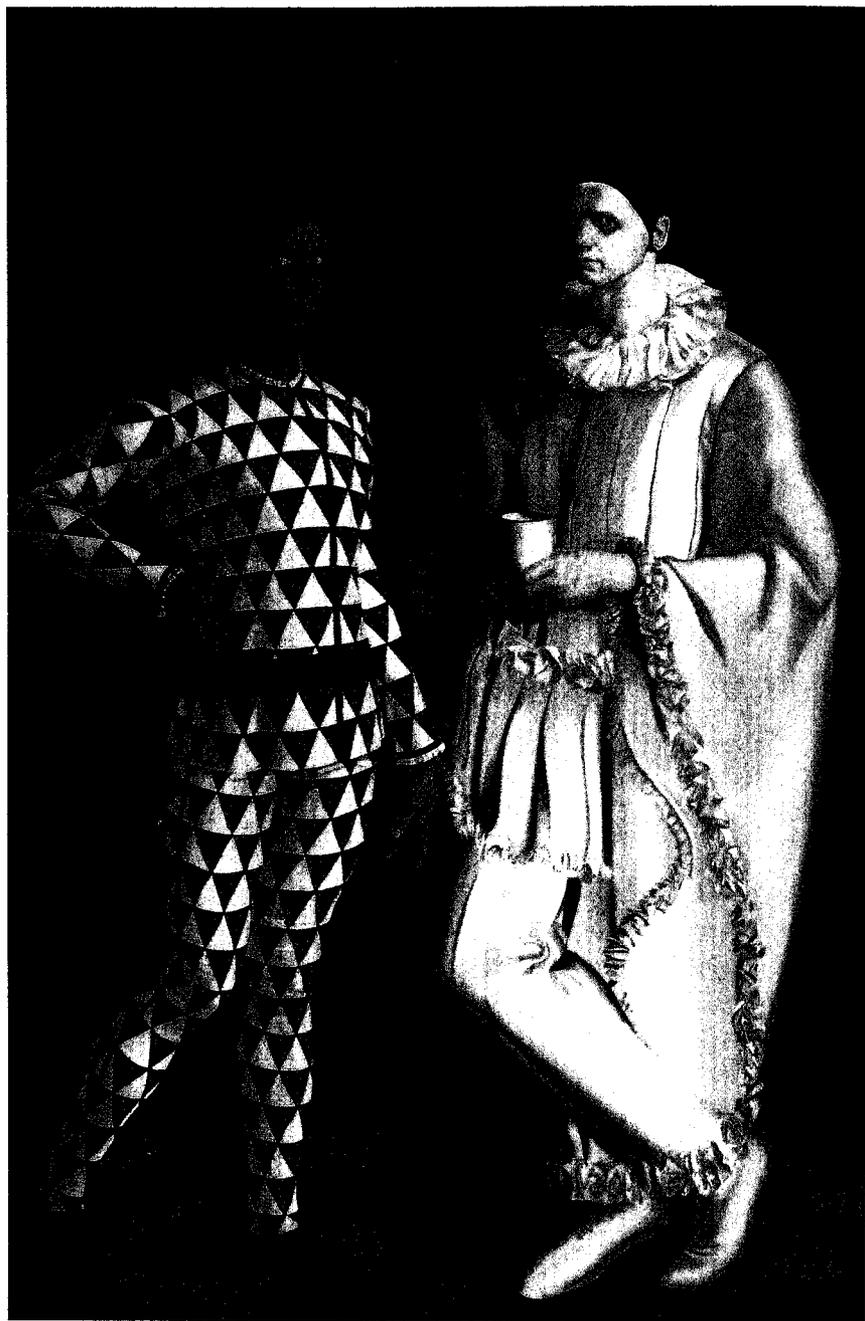
Склонность художников 1910-х годов к эксперименту, к разложению целостного художественного впечатления на сумму элементарных воздействий ради приобщения к первичным основам художественной выразительности привела к выделению этой области формотворчества в самостоятельную сферу искусства. В 1913 году Ларионов публикует свою книгу *Лучизм*, которая была одним из первых манифестов абстрактного искусства.

Отвержение миметической концепции творчества в нефигуративном искусстве многими современниками воспринималось как принесение в жертву всего гуманистического опыта идолам современной машинной эпохи. На этом фоне особенное значение приобретало творчество художников, искавших синтеза современного художественного языка с культурным наследием прошлого. Среди них значительная роль принадлежит Кузьме Петрову-Водкину. Долгий, извилистый путь творческого становления этого мастера увенчивается созданием в 1912 году картины *Купание красного коня* (ГТГ). Это произведение, в котором прямо декларируется преемственная связь с иконописью, заставляет вспомнить одновременно и *Похищение Европы* Серова, у которого Петров-Водкин учился в Московском училище. Образ всадника на коне обращает мысль к фольклорным представлениям. Праздничное ликование цвета и сонный заволаживающий ритм линий, мощный конь и юноша-подросток, застывший в скорбной думе, безвольно опустив поводья, отдаваясь во власть неведомо куда влекущей его силы; неясное предчувствие, отлившееся в форму воспоминания о легендарном иконописном образе отрока-воина, – такое сочетание противоположного делает это произведение образцом символистической многосмысленности.

Еще более последовательно обращается Петров-Водкин к образцам древнерусского искусства в таких своих работах, как *Мать, Девушки на Волге* (обе 1915, ГТГ); *Утро. Купальщицы* (1917, ГРМ). Здесь слышны отзвуки иконописных образцов – в фиксированности движений, в самопогружении персонажей, в созерцательности, которой проникнуты героини этих картин. В творчестве Петрова-Водкина возвышается значение вечных образов и тем; сон и пробуждение, возрастные ступени жизни – отрочество, юность, материнство, цикл жизни между рождением и смертью. В трактовке подобного рода тем всякая новая эпоха выражает свои идеальные представления о месте человека в космическом целом. В художественном мире они играют роль универсалий философского порядка, возвышающихся над изменчивостью текучей действительности. Соответственно в изобразительной системе Петрова-Водкина все качества подверженного наблюдению мира стремятся к своим предельным, абсолютным состояниям: цвет тяготеет к спектрально-чистому, освобожденному от колебаний атмосферы, свет имеет характер астрального «вечного сияния», линия горизонта воспроизводит кривизну планетарной поверхности земли согласно принципу так называемой «сферической перспективы», которая все происходя-



щее во внутрикартинном пространстве переводит в ранг явлений космического масштаба. В многообразии современных форм художественного обобщения Петров-Водкин выделяет те, которые имеют конкретный историко-художественный адрес – древнерусская икона и фреска, а также итальянское кватроченто, то есть именно те явления в масштабах национальной и европейской художественной традиции, которые прямо подходят к порогу позднейшей дифференциации и аналитического раздробления, но где художественный мир и сам образ мира в искусстве еще мыслился и предстал как целостность, сообщавшая способам художественного выражения печать своего монументального величия. Созерцание мира как целого в чувстве универсальной связи времен и явлений – вот что жаждет выразить и возродить в современном искусстве Петров-Водкин.



Василий Шухаев и Александр Яковлев. Автопортреты (Арлекин и Пьеро). 1914
Холст, масло. 210 × 142
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В начале 1910-х годов возникает еще одно направление, имевшее тот же импульс, что и неоклассицизм в архитектуре того же периода. В живописи оно не имеет определенного стилистического единства, являясь как бы возведением мирискуснического стилизаторства в ранг «большого» академического стиля. Эта тенденция представлена творчеством открытых неоклассиков Александра Яковлева и Василия Шухаева (*Автопортреты. Арлекин и Пьеро*, 1914, ГРМ), грандиозными пейзажными элегиями Константина Богаевского (*Классический пейзаж*, 1910, ГРМ; *Воспоминание о Мантенье*, 1910, ГТГ; *Героический пейзаж*, 1910, ГТГ). С ней соприкасается стилистика Бориса Григорьева, Зинаиды Серебряковой и в определенной степени Кузьмы Петрова-Водкина.

Неоклассицизм оформляется и получает программную выраженность в качестве художественного движения параллельно и одновременно с возникновением первых симптомов движения к нефигуративному искусству. В такой связи неоклассицизм оказывается кульминацией художественного ретроспективизма, который был не только программой отдельных творческих объединений, как, например, «Мир искусства». Ретроспективно развернутому художественному вниманию не положено никакого мыслимого предела, оно имеет инерцию движения от одного прошлого к другому и далее – к началам, к истокам, первобытности, и вплоть до того момента, когда «земля была пустынна и безвидна». В этом смысле ретроспективизм – явление с весьма широким охватом культурных областей, включая такие феномены, как психоанализ и *Черный квадрат* Малевича. Крайности, как то часто бывает, сходятся. Как одна из инстансий ретроспективизма, неоклассицизм скрывает в своей глубине скептицизм относительно творческих возможностей современного художественного интеллекта, возможности сотворить собственную «лишнюю красоту», помимо той, которую диктует главное действующее лицо современной цивилизации – машина.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Б.Р. Виппер. *Архитектура русского барокко*. М., 1978, с. 15 и след.
2. Цит. по: С.М. Соловьев. *Публичные чтения о Петре Великом*. М., 1984, с. 146.
3. Шпиль и деревянный восьмерик с курантами были разрушены ударом молнии в 1723 году. При восстановлении в семидесятых годах XVIII века башня получила ныне существующее завершение.
4. В.О. Ключевский. Соч. в 9-ти томах, т. IV. М., 1989, с. 230.
5. Цит. по: *История русской архитектуры*. СПб, 1994, с. 272.
6. С.М. Соловьев. Указ. соч., с. 45.
7. Цит. по кн.: Д.С. Лихачев. *Поэзия садов*. Л., 1982, с. 137.
8. Макс Дворжак. *История итальянского искусства в эпоху Возрождения*, т. I. М., 1978, с. 23.
9. Л. Кирюшина. *Регулярный парк Петровской эпохи*. – В сб.: *История садов*. Вып. 1. М., 1994, с. 8.
10. В.О. Ключевский. Указ. изд., т. V, с. 200.
11. Цит по ст.: Г.Н. Комелова. «Панорама Петербурга» – гравюра работы А.Ф. Зубова. – В сб.: *Культура и искусство петровского времени*. Л., 1977, с. 113.
12. В.О. Ключевский. Указ изд., т. IV, с. 188.
13. Г.П. Федотов. *Три столицы*. – В кн.: *Судьба и грехи России. Избранные статьи по философии русской истории и культуры*, т. I. М., 1991, с. 54.
14. Там же, с. 55.
15. Точка зрения, которой придерживался, например, С.М. Соловьев. – Указ. соч., с. 89–90.
16. Выражение Ключевского. – Указ изд., т. V. М., 1989, с. 10.
17. Наталья Энеева. *Категория «великоления» в архитектуре Растрелли*. – *Вопросы искусствознания*. М., 1994, № 2–3, с. 202.
18. Там же.
19. Там же.
20. О.А. Medvedkova. *Колокольня*. – В сб.: *Revue des études slaves*, LXXVI/2. Paris, 1994, p. 288.
21. Подробно об этом см. в кн.: О.С. Евангулова. *Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века*. М., 1987, с. 18–23, 253–255.
22. Хотя идентичные указы выходили и прежде, при Алексее Михайловиче.
23. Выражение А.И. Герцена.
24. Абрам Терц. *В тени Гоголя*. – Собр. соч. в 2-х томах, т. 2. М., 1992, с. 70.
25. С.М. Соловьев. Указ. соч., с. 129.

26. О.С. Евангулова. Указ. соч., с. 255.
27. Строки оды Г.Р. Державина *Бог*.
28. Поскольку портрет имеет ряд повторений, приписываемых кисти Никитина, требуется оговорка, что здесь имеется в виду только и исключительно портрет ГТГ, датируемый не позднее 1716 года.
29. С некоторых пор авторство Никитина относительно этого портрета берется под сомнение. – См.: *Портрет петровского времени. Каталог выставки*. Л., 1973, с. 79. Однако в каталоге ГРМ *Живопись. XVIII – начало XX века* (Л., 1980, с. 215) *Портрет Петра I* включен в число бесспорных работ Никитина.
30. Например, В.О. Ключевского. – См.: В.О. Ключевский. Указ. изд., т. V, с. 151–152.
31. В.О. Ключевский. Указ. изд., т. V, с. 84.
32. Позднейшая, после пожара 1812 года, ампириная обработка бельведера нарушает этот принцип.
33. До сих пор нет документальных свидетельств, надежно удостоверяющих авторство проекта этого сооружения.
34. Уникальный шедевр «московского барокко» XVII века, церковь *Успения на Покровке* была снесена во второй половине 1930-х годов.
35. См.: В.А. Серкова. *Неописуемый Петербург (Выход в пространство лабиринта)*. – В сб.: *Метафизика Петербурга. Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры*. СПб., МСМХСП, с. 104.
36. См. об этом: О.А. Медведкова. *Предромантические тенденции в русском искусстве рубежа XVIII–XIX вв. Михайловский замок*. – В сб.: *МГУ им. М.В. Ломоносова. Исторический факультет. Проблемы историографии и истории культуры народов СССР*. Изд. во Моск. ун-та, 1988, с. 46.
37. Павел, кстати, еще со времен пребывания в статусе великого князя и наследника при царствующей Екатерине II заслужил в европейских придворных кругах репутацию «российского Гамлета». – См.: Н.Я. Эйфельман. *Грань веков*. М., 1982, с. 47.
38. Строки одного из стихотворений А. Сумарокова.
39. Выражение В. Курбатова, относящееся к Михайловскому (Инженерному) замку, цит. по: О.А. Медведкова. Указ. соч., с. 47.
40. Сохранился анекдот о том, что, будучи спрошен о колере внешних стен, Павел указал на цвет перчаток своей фаворитки. Так это или нет, существенно то, что цвет замка воспринимался в момент его возникновения как причуда, каприз.
41. А.С. Пушкин. *Второй том «Истории русского народа» Полевого*. — Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VII. М., 1949, с. 147.
42. См. об этом: Николай Молок. *Леду глазами романтиков. К истории термина «говорящая архитектура»*. – *Вопросы искусствоведения*, VIII (1/96). М., 1996, с. 365–377.
43. См.: О.А. Медведкова. Указ. соч., с. 35–39.

44. И.Э. Грабарь. *Ранний Александровский классицизм и его французские источники. – Старые годы*, 1912, июль–сентябрь.
45. Н.И. Гнедич. *Стихотворения*. Л., 1956, с. 311.
46. Б.Г. Рензов. *У истоков романтической эстетики. Античность и романтизм. – В его книге: Из истории европейских литератур*. Л., 1970, с. 20.
47. Н.И. Гнедич. Цит. изд., с. 311.
48. Цит. по кн.: L. Hautecoeur. *Architecture classique à Saint-Petersbourg à la fin du XVIII s.* Paris, 1912, p. 100.
49. А. Федоров-Давыдов. *Русский пейзаж XVIII – XX веков. Исследования. Очерки*. М., 1986, с. 166.
50. Гравюра вышла с посвящением Николаю I. Ввиду недвусмысленного содержания портрета, являвшего оппозиционную пару к аллегории торжествующей Справедливости в портрете Левицкого, и на фоне еще не пережитого общественного потрясения казнью и ссылками декабристов это посвящение могло иметь смысл косвенного воззвания к монаршей милости — того же рода, как заключительная строка знаменитых обращенных к Николаю пушкинских *Стансов* (написанных в конце 1826 и опубликованных в начале 1828 года), где, напоминая о Петре I, поэт заклинал:

Во всем будь прашуру подобен:
Как он неутомим и тверд,
И памятью, как он, незлобен.

В позднем стихотворении *Пир Петра Великого* Пушкин снова напоминает о том же: на вопрос: «Что пирует царь великий / В Питербурге-городке?» — отвечает:

...Он с подданным мирится;
Виноватому вину
Отпуская, веселится;
...Светел сердцем и лицом;
И прощенье торжествует,
Как победу над врагом.

51. Знаменитое определение классического идеала у Винкельмана, чья *История искусства древности* была евангелием европейского классицизма XVIII века.
52. Заказ на портрет от Академии художеств был инспирирован тем обстоятельством, что покровительствовавший католическому Мальтийскому ордену Святого Иоанна Иерусалимского Павел в 1799 году произвел в Зимнем дворце церемонию возложения на себя короны великого магистра ордена, что влекло за собой повторение коронационного портрета в новом ранге. Такие повторения делались по прежним образцам коронационного портрета с добавлением новых регалий и атрибутов.

53. Это не значит, что Павел в самом деле позировал художнику. Ни Павел в данном случае, ни Екатерина для упоминавшихся портретов Левицкого и Боровиковского не позировали. Для портретов, заказ на которые не исходил непосредственно от императорской особы, использовались «оригиналы», выполненные с натуры другими портретистами. В XVIII веке то была обычная практика, что отнюдь не исключало постановочные, композиционные, живописные и иные акценты, которые делали эти «непортретные портреты» вполне оригинальными художественными инвенциями, порой превосходящими образцы.
54. Деталь, пришедшая из популярного в конце века (особенно в английском искусстве) типа портретного изображения, иногда именуемого «портрет-прогулка».
55. См. об этом: О.А. Медведкова. *Русский парадный портрет рубежа XVIII–XIX веков (к вопросу трансформации образа)*. – В сб.: МПГУ им. В.И. Ленина. *Актуальные проблемы отечественного искусства*. М., 1990, с. 40–41.
56. Здесь требуется пояснение. Выведенная у подножия уже существовавшего в Петербурге заказанного Екатериной II памятника Петру цифра 1782 ничего, кроме даты установки и открытия монумента, не знаменует, будучи обусловлена лишь временем, понадобившимся, чтобы его спроектировать и выполнить отливку. Однако именно тем, что сия дата ничего не отмечает, она знаменует произволение лица, по чьей инициативе создавался памятник, то есть Екатерины II. Но сама дата не выбрана Екатериной, а продиктована волей случая. Тогда как памятник перед Михайловским замком вовсе не был заказом Павла. Исполненный в 1720–1724 годах и отлитый в середине 1740-х, он «томился» в специальном сарае у Троицкого моста. Он, стало быть, пребывал «в форме недействительности» в недрах истории и как бы ждал своего часа, чтобы явиться на свет. Это могло произойти и раньше, и позже. Но стало быть, дата этого явления – 1800 – была именно выбрана Павлом.
57. Оно буквально так, поскольку лицо статуи выполнялось Растрелли по восковой маске, снятой с живого Петра.
58. О.А. Медведкова. *Предромантические тенденции в русском искусстве рубежа XVIII–XIX вв. Михайловский замок*, с. 45.
59. В среде, причастной строительным акциям Павла, воспоминания о Шантийи именно в этот момент могли стать актуальными еще и в связи с политикой Павла в отношении рыцарей Мальтийского ордена, значительный отряд которых после Французской революции оказался в рядах монархической эмиграции в России. В Петербурге было учреждено «великое приорство». Приором ордена был принц Конде, владетель Шантийи, который показывал Павлу свое владение во время путешествия Павла по Европе. Теперь принцу в России полагалась резиденция. Одной из них должен был стать строившийся тогда же, в конце 1790-х годов, по проекту Николая Львова так называемый Приоратский дворец в Гатчине.

60. См. примеч. 42
61. А.И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 9. М., 1956, с. 164.
62. В.О. Ключевский. Указ. изд., т. V. М., 1989, с. 187.
63. Ряд косвенных данных склоняет считать Воронихина побочным сыном Строганова.
64. См. об этом: О.А. Медведкова. *Творчество Воронихина и романтическая тенденция в начале XIX века.* – В сб.: *Архитектура мира.* Вып. 5. М., 1996, с. 53.
65. Там же, с. 54.
66. Здесь не исключен и момент сознательного выбора: было хорошо известно, что при строительстве восточного фасада Лувра проект Перро был предпочтен проекту Бернини. Воронихин как бы вторично осуществляет подобное же предпочтение, поскольку заказ прямо указывал на колоннаду Бернини, а запечатлевшиеся в памяти образы французского классицизма того же времени, того же XVII века, создавали ситуацию выбора.
67. Важно заметить, что акватория Невы, пересеченная тогда лишь двумя наплывными мостами, была и летом и зимой чрезвычайно населенной и оживленной. Точки зрения на архитектурные картины вдоль берега, причем воспринимаемые с кораблей и лодок как движущиеся панорамы, были значимы и учитывались архитекторами. Вне этого обстоятельства некоторые важные моменты в архитектурных связях, рифмах, переключках оказываются невнятными или вовсе теряются.
68. Амбары Сального буяна были разобраны в 1914 году.
69. В качестве примера, характеризующего вдруг пробудившуюся в романтическую эпоху страсть созерцать «дистанции огромного размера», уместно отметить следующий факт: по желанию Александра I была чуть сокращена протяженность бокового фасада Адмиралтейства с тем, чтобы из его кабинета в Зимнем дворце был виден далеко на повороте неевского русла портик Горного института.
70. См. примеч. 43 и 45 к предыдущему разделу.
71. Тогда не существовал Дворцовый мост, пересекающий и полузакрывающий ныне архитектурную картину стрелки Васильевского острова.
72. Выражение А.И. Некрасова, характеризующее ритмическую доминанту амширных сооружений.
73. Строка из стихотворения Мандельштама *Золотистого меда струя из бутылки стекла...*
74. Проект предназначался для Петербурга.
75. Любопытно, что как раз эти особенности города отмечаются в тексте Указа 1755 года об учреждении первого российского университета в качестве мотивирующих решение основать его именно в Москве. В Указе об этом говорилось так: «Установлено оного университета в Москве способствовать будет «1. Великое число в ней живущих дворян и разночинцев; 2. Положение оной среди Российского

- государства, куда из округ лежащих мест способно проехать можно; 3. Содержание всякого не стоит многого иждивения; 4. Почти всякой у себя имеет родственников или знакомых, где себя квартирою и пищею содержать может...». – Цит. по: *Московский университет в воспоминаниях современников (1755–1917)*. М., 1989, с. 30.
76. Изображенная в памятнике сцена представляет собой контаминацию событий, происходивших в Суздале – вотчине Пожарского, куда к нему, управлявшемуся от ран, явились посланники из Нижнего Новгорода с предложением возглавить ополчение, и потом – в Нижнем Новгороде, где формировалось то народное ополчение, которое освободило Москву.
77. О понятии «готический» в классицистическом контексте см. предшествующий раздел.
78. Разрушен попаданием бомбы во время последней войны.
79. А.Н. Герцен. *Былое и думы*. – Цит. по: *Московский университет в воспоминаниях современников*, с. 115.
80. Здание театра начато постройкой позже, чем отстроен университет, однако то, что ему предназначено занять важное место в упомянутом ряду, было отчетливо понятно в то время, когда Жильярди разрабатывал свой проект перестройки казаковского здания.
81. Здание Петровского (впоследствии названного Большим) театра сгорело еще в 1805 году.
82. Е.П. Кириченко. *Русская архитектура 1830–1910-х годов*. М., 1978, с. 29.
83. Памятник хорошо просматривается с площади Биржи.
84. Портрет тоже написан на доске.
85. Портрет исполнялся, дабы быть представленным в Академию художеств для получения академического звания.
86. Этот сюжет у Федотова существует в пяти версиях – Ивановского музея, ГТГ и ГРМ, существенно отличающихся друг от друга.
87. Картина существовала в двух вариантах. Один из них находится ныне в парижском музее Орсе, местонахождение другого неизвестно.
88. Н. Степанов. *Выставка исторических портретов*. – *Весы*, 1905, № 9.
89. Этот готтицизм имел и более широкие культурные параметры. «Мы вводим готику в отношения слов», – написал в 1913 году Осип Мандельштам в программном манифесте *Утро акмеизма*, в сущности целиком посвященном обоснованию этого тезиса, полемически заостренного против символизма, с одной стороны, и футуризма – с другой.
90. Проведший детство и юность в Италии, Трубенцкой приехал в Россию уже сложившимся мастером и покинул Россию в 1906 году.

ПРИМЕЧАНИЯ

91. Существует карандашный эскиз монумента, где фигура Александра III на коне изображена на постаменте, цитирующем пьедестал *Медного всадника*.
92. Постамент был выполнен по проекту Шехтеля.
93. Здесь – подражание самому Серову: свою картину *Заросший пруд. Домотканово* (1888, ГТГ) он шуточно называл «Добиньи–Руссо».
94. Андрей Белый. *Символизм*. М., 1910, с. 50.
95. Со всей определенностью эти опровергающие мотивы звучат в статье Бенуа *Художественные ереси. – Золотое руно*, 1906, № 2.
96. Игорь Грабарь. *Моя жизнь. Автобиография*. М.–Л., 1937, с. 201.
97. Выражение Константина Бальмонта.
98. П. Муратов, Б. Грифцов, Н.П. Ульянов. М.–Л., 1925.
99. В. Гроссман. *Жизнь и судьба*. – *Октябрь*, 1988, № 2, с. 53.
100. С. Маковский. *Силуэты русских художников*. Прага, 1922, с. 147.

Настоящая библиография не претендует на полноту и имеет сугубо избирательный характер. Включение в список отнюдь не означает солидарности с позицией каждого из авторов поименованных трудов. Список исходит из предположения, что в процессе чтения текста читатель может заинтересоваться более подробным знакомством с фигурирующими в тексте мастерами и произведениями. Внутри каждого из разделов отмечаемые труды расположены в хронологическом порядке.

БИБЛИОГРАФИЯ

РУССКОЕ ИСКУССТВО XVIII ВЕКА

Общие труды

- Э. Голлербах. *История гравюры и литографии в России*. М. – Пг., 1923
- Русская усадьба. Сборники общества изучения русской усадьбы*. № 1–17. 1923–1996
- Барокко в России*. Сб. статей под ред. А.И. Некрасова. М., 1926
- Русская академическая художественная школа в XVIII веке*. М. – Л., 1934
- В. Васильев. *Старинные фейерверки в России*. Л., 1960
- Н.Н. Коваленская. *Русский классицизм. Живопись. Скульптура. Графика*. М., 1964
- Русское искусство XVIII века*. Под ред. Т.В. Алексеевой. М., 1968
- А. Эфрос. *Два века русского искусства*. М., 1969
- Русское искусство XVIII – первой половины XIX века*. Под ред. Т.В. Алексеевой. М., 1971
- Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования*. Под ред. Т.В. Алексеевой. М., 1973
- Русское искусство первой четверти XVIII века. Материалы и исследования*.
Под ред. Т.В. Алексеевой. М., 1974
- Художественная культура XVIII века. ГМИИ им. А.С. Пушкина. Материалы научной конференции (1973)*. М., 1974
- Культура и искусство Петровского времени. Государственный Эрмитаж. Публикации и исследования*. Л., 1977
- Русское искусство барокко. Исследования и материалы*. Под ред. Т.В. Алексеевой. М., 1977
- «...В окрестностях Москвы». *Из истории усадебной культуры XVII–XIX веков*.
Сост. М.А. Аникст, В.С. Турчин. М., 1979
- Русское искусство второй половины XVIII – первой половины XIX века. Материалы и исследования*. Под ред. Т.В. Алексеевой. М., 1979
- Д.С. Лихачев. *Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей*. Л., 1982
- А. Валицкая. *Русская эстетика XVIII века*. М., 1983
- О.С. Евангулова. *Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века*. М., 1987
- Век Просвещения. Россия и Франция*. Каталог выставки. М., 1987

БИБЛИОГРАФИЯ

- Век Просвещения. Россия и Франция. ГМИИ им. А.С. Пушкина. Материалы научной конференции «Випперовские чтения», 1987. Вып. XX. М., 1989*
- А. Верещагина. *Русская художественная критика середины – второй половины XVIII века*. Очерки. М., 1991
- А. Верещагина. *Русская художественная критика конца XVIII – начала XIX века*. Очерки. М., 1992
- Екатерина Великая. Русская культура второй половины XVIII века*. Каталог выставки. СПб., 1993
- Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века*. Сб. статей под ред. Г.Г. Поспелова. М., 1994
- И. Марисина. *Россия – Франция. Век восемнадцатый*. М., 1995
- Художественная культура русской усадьбы*. Сб. статей под ред. И.В. Рязанцева. М., 1995
- Петр I и Голландия. Русско-голландские художественные и научные связи. К 300-летию Великого посольства*. Каталог выставки. (Гос. Эрмитаж). СПб., 1996
- Г. Вдовин. *Образ Москвы XVIII века: город и человек*. М., 1997
- Екатерина Великая и Москва*. Каталог выставки. М., 1997

Архитектура

- В. Згура. *Проблемы и памятники, связанные с В.И. Баженовым*. М., 1929
- В. Талепоровский. *Чарльз Камерон*. М., 1939
- Н.Н. Белехов, А.Н. Петров. *Иван Старов. Материалы к изучению творчества*. М., 1950
- А.И. Михайлов. *В.И. Баженов*. М., 1951
- Д.Е. Аркин. *Б. Растрелли*. М., 1954
- М.А. Ильин. *В.И. Баженов*. М., 1954
- А.И. Михайлов. *Архитектор Д.В. Ухтомский и его школа*. М., 1954
- В.Н. Талепоровский. *Кваренги. Материалы к изучению творчества*. Л. – М., 1954
- М.А. Ильин. *М. Казаков*. М., 1955
- Н. Тихомиров. *Архитектура подмосковных усадеб*. М., 1955
- А. Седов. *М. Егоров*. М., 1956
- А.И. Власюк, А.И. Каплун, А.А. Кипарисова. *М. Казаков*. М., 1957
- Архитектурные альбомы М. Казакова. Жилые здания Москвы XVIII века.*
Вст. ст. Е.А. Белецкой. М., 1957
- М.В. Будылина, О.И. Брайцева, А.М. Харламова. *Архитектор Н.А. Львов*. М., 1961
- Г.Г. Гримм. *Графическое наследие Кваренги*. Л., 1962
- Г.Г. Гримм. *Дж. Кваренги*. Л., 1962
- Е.Н. Николаев. *Классическая Москва*. М., 1975
- И.А. Баргенов, В.Н. Батажкова. *Русский интерьер XVIII–XIX веков*. Л., 1977
- Б.Р. Виннер. *Архитектура русского барокко*. М., 1978
- А. Глумов. *Н.А. Львов*. М., 1980
- В.И. Пилявский. *Кваренги. Архитектор. Художник*. Л., 1981
- Н. Квятковская. *Мирфино*. М., 1985
- Н. Квятковская. *Остафьево*. М., 1990
- И.Э. Грабарь. *Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках*. СПб., 1994
- Царские и императорские дворцы. Старая Москва*. М., 1997

Живопись и графика

- Н. Врангель. *Иностранцы в России. – Старые годы*, 1911, № 7–9
- Г. Лебедев. *Русская живопись первой половины XVIII века*. М., 1938
- А. Лебедев. *Ф.С. Рокотов (Этюды для монографии)*. М., 1941
- А. Федоров-Давыдов. *Русский пейзаж XVIII – начала XIX века*. М., 1953
- Г. Жидков. *Михаил Шибанов. Художник второй половины XVIII века*. М., 1954
- Н. Лапина. *Федор Степанович Рокотов*. М., 1959
- А.Л. Каганович. *Антон Лосенко и русская культура середины XVIII столетия*. М., 1963
- П. Гершензон-Чегодаева. *Дмитрий Григорьевич Левицкий*. М., 1964
- Н. Молева и Э. Белютин. *Живописных дел мастера. Канцелярия от строений и русская живопись первой половины XVIII века*. М., 1965

- О. Балдина. *Русские народные картинки*. М., 1972
- Т. Селинова. *Иван Петрович Аргунов. 1729 – 1802*. М., 1973
- И. Сахарова. *Алексей Петрович Антропов. 1716 – 1795*. М., 1974
- Художественная культура XVIII века. ГМИИ им. А.С. Пушкина. Материалы научной конференции (1973)*. М., 1974
- Т.В. Алексеева. *Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII–XIX веков*. М., 1975
- Л. Целищева. *Степан Семенович Щукин. 1762 – 1828*. М., 1979
- Т. Ильина. *Иван Яковлевич Вишняков. Жизнь и творчество*. М., 1979
- Н. Молева. *Дмитрий Григорьевич Левицкий*. М., 1980
- А. Савинов. *Иван Алексеевич Ерменев*. Л., 1982
- М. Воронов. *Гавриил Изгнатьевич Козлов*. Л., 1983
- Е.И. Гаврилова. *Русский рисунок XVIII века*. Л., 1983
- Т. Ильина, С. Римская-Корсакова. *Андрей Матвеев*. М., 1984
- Б. Борзин. *Росписи Петровского времени*. Л., 1986
- Ярославские портреты XVIII – XIX веков*. М., 1986
- И. Болотина. *Проблемы русского и советского натюрморта*. М., 1989
- А. Карев. *Миниатюрный портрет в России XVIII века*. М., 1989
- Я. Брук. *У истоков русского жанра. XVIII век*. М., 1990
- М. Алексеева. *Гравюра Петровского времени*. Л., 1990
- О. Евангулова, А. Карев. *Портретная живопись в России второй половины XVIII века*. М., 1994
- З. Зонова. *Григорий Иванович Угрюмов. 1764 – 1823*. М., 1996
- С. Кузнецов. *Неизвестный Левицкий. Портретное искусство живописца в контексте петербургского мифа*. СПб., 1996

Скульптура

- С. Исаков. *Федот Шубин*. М., 1938
- Н.Н. Коваленская. *Мартос*. М. – Л., 1938
- А.Л. Каганович. *Феодосий Федорович Щедрин. 1751 – 1805*. М., 1953
- Н. Архипов, А. Раскин. *Бартоломео Карло Растрелли. 1675 – 1744*. Л. – М., 1964
- В. Петров. *Михаил Иванович Козловский*. М., 1977
- В. Ермонская, Г. Нетунахина, Т. Попова. *Русская мемориальная скульптура. К истории художественного надгробия в России XI – начала XX века*. М., 1978
- И. Рязанцев. *Русская скульптура второй половины XVIII – начала XIX века. Проблемы содержания*. М., 1994

РУССКОЕ ИСКУССТВО XIX ВЕКА

Общие труды

- Н.А. Рамазанов. *Материалы для истории художеств в России*. Кн. I. М., 1863
- Н. Собко. *Словарь русских художников*, т. 1–3. СПб., 1893–1899
- А.А. Сидоров. *История оформления русской книги*. М., 1964
- Н. Лужецкая. *Техника масляной живописи русских мастеров*. М., 1965
- О. Лясковская. *Пленэр в русской живописи XIX века*. М., 1966
- А. Эфрос. *Два века русского искусства*. М., 1969
- Е.И. Кириченко. *Русская архитектура 1830–1910-х годов*. М., 1978
- Д.В. Сарабьянов. *Русская живопись XIX века среди европейских школ*. М., 1980
- Н.Г. Машковцев. *Из истории русской художественной культуры. Исследования. Очерки. Статьи*. М., 1982
- Культура и искусство России XIX века. Новые исследования и материалы. Государственный Эрмитаж*. Сб. статей. Л., 1985
- А. Федоров-Давыдов. *Русский пейзаж XVIII – XX века. Исследования. Очерки*. М., 1986
- И. Болотина. *Проблемы русского и советского натюрморта. Исследования и статьи*. М., 1989
- Венок усадьбам. Памятники Отечества*. Альманах. Вып. 32. М., 1994
- История русской архитектуры*. Под общей ред. Ю.С. Ушакова и Т.А. Славиной. СПб., 1994
- А.Н. Бенуа. *История русской живописи в XIX веке*. М., 1995
- Г.Г. Поспелов. *Очерки истории русского искусства*. М., 1996

Золотой век

Искусство первой половины XIX века

- Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Первая половина девятнадцатого века.* Под ред. А. Леонова. М., 1954
- Н. Молева, Э. Белютин. *Русская художественная школа первой половины XIX века.* М., 1963
- Русские эстетические трактаты первой трети XIX века,* т. 1–2. М., 1974
- В.С. Турчин. *Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX столетия.* Очерки. М., 1981

Архитектура

- А.И. Некрасов. *Русский ампир.* М., 1935
- А.А. Федоров-Давыдов. *Архитектура Москвы после 1812 года.* М., 1954
- Г.Г. Гримм. *Архитектор Воронихин.* М., 1963
- В.И. Пилявский. *Архитектор В.П. Стасов.* М., 1963
- З.К. Покровская. *Архитектор О.И. Бове.* М., 1969
- В.Г. Лисовский. *Андрей Воронихин. Творческий путь зодчего.* Л., 1971
- Е.Н. Николаев. *Классическая Москва.* М., 1975
- Е.И. Кириченко. *Русская архитектура 1830–1910-х годов.* М., 1979
- Е. Белецкая, З. Покровская. *Д.И. Жилярди.* М., 1980
- М.З. Тарановская. *Карл Росси. Архитектор. Градостроитель. Художник.* Л., 1980
- В. Шуйский. *Тома де Томон.* Л., 1981
- И.А. Бартенев, В.Н. Батажкова. *Русский интерьер XIX века.* Л., 1984
- Е.И. Кириченко. *Архитектурные теории XIX века в России.* М., 1986
- Е.И. Кириченко. *Михаил Быковский.* М., 1988
- В. Шуйский. *Андреян Захаров.* Л., 1989
- Д. Аркин. *Образы архитектуры и образы скульптуры.* М., 1990
- О.А. Чеканова, А.П. Ротач. *Огюст Монферран.* Л., 1990
- И. Грабарь. *Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках.* СПб., 1994

Скульптура

- Б. Терновец. *Русские скульпторы.* М., 1924
- А. Ромм. *Русские монументальные рельефы.* М., 1951
- А. Каганович. *И.И. Тербенев.* М., 1956
- Е. Петрова. *С.С. Пименов.* Л. – М., 1958
- Т. Якирина, Н. Одноралов. *И. Витали.* Л. – М., 1960
- Е. Петрова. *Монументальная и декоративная скульптура Ленинграда.* Л., 1961
- Я. Шурыгин. *Борис Иванович Орловский.* Л. – М., 1962
- Э.В. Кузнецова. *Ф.П. Толстой.* М., 1977

Живопись

- А. Лебедев. *Русская живопись первой половины XIX века*. Л., 1929
- Н.Н. Коваленская. *В.А. Тропинин*. М., 1931
- А.Н. Савинов. *В.К. Шебуев*. М. – Л., 1949
- А.Н. Савинов. *Андрей Иванович Иванов*. М., 1951
- М.В. Алпатов. *А.А. Иванов. Жизнь и творчество*. В 2-х томах. М., 1956
- М.М. Ракова. *Брюллов-портретист*. М., 1956
- Э.Н. Ацаркина. *К.П. Брюллов. Жизнь и творчество*. М., 1963
- Русская жанровая живопись XIX – начала XX века. Очерки*. М., 1964
- Д.В. Сарабьянов. *И.А. Федотов*. М., 1969
- Э.Н. Ацаркина. *А.О. Орловский*. М., 1970
- А.М. Амшинская. *В.А. Тропинин*. М., 1970
- Д.В. Сарабьянов. *Федотов и русская художественная культура сороковых годов XIX века*. М., 1973
- А.Н. Савинов. *А.Г. Венецианов*. М. – Л., 1975
- В.С. Турчин. *Орест Кипренский*. М., 1975
- Т.В. Алексеева. *Исследования и находки*. М., 1976
- Г. Загянская. *Пейзажи Александра Иванова*. М., 1976
- С. Коровкевич. *А.И. Иванов*. М., 1978
- Э.Я. Логвинская. *Интерьер в русской живописи первой половины XIX века*. М., 1978
- М.М. Ракова. *Русская историческая живопись*. М., 1979
- М.М. Алленов. *А.А. Иванов*. М., 1980
- Т.В. Алексеева. *Художники школы Венецианова*. М., 1983
- Алексей Гаврилович Венецианов. Выставка произведений к 200-летию со дня рождения*. Каталог. Л., 1983
- Е. Петринова. *И. Басин*. Л., 1984
- А. Верещагина. *Ф. Бруни*. Л., 1985
- В.С. Турчин. *А. Варнек*. М., 1985
- Орест Адамович Кипренский. К 200-летию со дня рождения*. Каталог. Л., 1988
- Павел Федотов*. Каталог выставки произведений. СПб., 1993
- Орест Кипренский. Новые материалы и исследования*. СПб., 1993
- Орест Кипренский. Переписка. Документы. Свидетельства современников*. СПб., 1994
- М. Алленов. *Александр Иванов*. М., 1997

Графика

- В. Верещагин. *Русская карикатура*. Т. II, *Отечественная война*. СПб., 1912
- В. Адарюков. *Очерк по истории литографии в России*. СПб., 1912
- Академические рисунки русских художников*. Альбом. М., 1949
- Г. Лебедев. *Русская книжная иллюстрация XIX века*. М., 1952
- П. Корнилов. *Офорт в России XVIII – XIX веков*. М., 1953
- А. Коростин. *Русская литография XIX века*. М., 1953
- Г.Ю. Стернин. *Очерки русской сатирической графики*. М. 1964
- Г.Г. Поспелов. *Русский портретный рисунок начала XIX века*. М., 1967
- Г.А. Принцева. *Николай Иванович Уткин. 1780 – 1863*. М., 1983
- А. Корнилова. *Мир альбомного рисунка. Русская альбомная графика конца XVIII – первой половины XIX века*. Л., 1990

ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Общие труды

- Г.В. Плеханов. *Искусство и общественная жизнь*. – *Сочинения*, т. XIV. М., 1923
- Г.В. Плеханов. *История русской общественной мысли в XIX веке. От 60 до 90-х годов*. – *Сочинения*, т. XXIV, М. – Л., 1927
- И. Гинзбург. *Чистяков и его педагогическая система*. Л. – М., 1940
- Н. Дмитриева. *Московское училище живописи, ваяния и зодчества*. М. – Л., 1951
- М.Е. Салтыков-Щедрин. *О литературе и искусстве. Избранные статьи, рецензии, письма*. М., 1953
- Г. Бурова, О. Гапонова, В. Румянцева. *Товарищество передвижных художественных выставок*. Т. 1–2. М., 1952–1959
- В.В. Стасов. *Избранные статьи о русской живописи*. М., 1960
- И.Е. Репин. *Далекое близкое*. М., 1961
- Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина девятнадцатого века*. Под ред. А. Леонова. М., 1962
- Я. Минченков. *Воспоминания о передвижниках*. Л., 1964
- Н. Молева, Э. Белютин. *Русская художественная школа второй половины XIX века*. М., 1967
- И.Н. Крамской. *Статьи. Письма*. Т. 1–2. М., 1968
- Ф.М. Достоевский *об искусстве*. М., 1974
- Типология русского искусства второй половины XIX века*. Сб. статей под ред. Г. Стернина. М., 1979
- Государственная Третьяковская галерея. Очерки истории*. Л., 1981

- Г.Ю. Стернин. *Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века.* М., 1984
- Д.В. Сарабьянов. *История русского искусства второй половины XIX века.* М., 1989
- Художественные проблемы русской культуры второй половины XIX века.*
Отв. ред. Г.Ю. Стернин. М., 1994

Живопись и графика

- Русская живопись XIX века.* Сб. статей под ред. В. Фриче. М., 1929
- А. Федоров-Давыдов. *Реализм в русской живописи XIX века.* М., 1933
- А. Леонов. *В.В. Максимов.* М., 1951
- Д.В. Сарабьянов. *Народно-освободительные идеи русской живописи второй половины XIX века.* М., 1955
- Т. Горина. *И.М. Прянишников.* М., 1958
- К. Левенцини. *К.А. Савицкий.* М., 1959
- А. Верещагина. *В.Г. Шварц.* Л. – М., 1960
- В. Прытков. *Н.А. Ярошенко.* М., 1960
- А.А. Сидоров. *Рисунки русских мастеров. Вторая половина XIX века.* М., 1960
- А.А. Федоров-Давыдов. *И. Ретин.* М., 1961
- М. Андронникова. *Боголюбов.* М., 1962
- Н. Барсамов. *И.К. Айвазовский.* М., 1962
- Г. Друженкова. *Владимир Маковский.* М., 1962
- В.С. Кеменов. *Историческая живопись Сурикова.* М., 1963
- И.Э. Грабарь. *И.Е. Ретин.* В 2-х томах. М., 1963–1964
- И. Масалина. *Мясоедов.* М., 1964
- С. Гольдштейн. *И.Н. Крамской. Жизнь и творчество.* М., 1965
- Л. Тарасов. *Л.И. Соломаткин.* М., 1968
- В. Манин. *А.И. Кушнджи.* М., 1976
- О. Ляскова. *В.Г. Перов. Особенности творческого пути художника.* М., 1979
- М. Шумова. *Русская живопись середины XIX века.* М., 1984
- М. Алленов. *В.И. Суриков.* М., 1996
- Г. Ельшневская. *И.Е. Ретин.* М., 1997

Скульптура и архитектура

- Н. Беляев, И. Шмидт. *А.М. Опекушин*. М., 1954
 И.М. Шмидт. *Е. Лансере*. М. – Л., 1954
 В.В. Ермонская. *Русские скульпторы второй половины XIX века. Путеводитель по выставке*. М., 1958
 М.М. Антокольский. Альбом. Вст. ст. В. Шалимовой. М., 1960
Скульптор Илья Гинцбург. Воспоминания, статьи, письма. Сост. Е. Маслова. Л., 1961
 А.Л. Пунин. *Архитектурные памятники Петербурга. Вторая половина XIX века*. Л., 1981
 Т.А. Славина. *Константин Тон*. Л., 1989
 А.Л. Пунин. *Архитектура Петербурга середины XIX века*. Л., 1990

ИСКУССТВО КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Общие труды

- А. Бенуа. *Возникновение «Мира искусства»*. Л., 1928
 А. Федоров-Давыдов. *Русское искусство промышленного капитализма*. М., 1929
 И. Грабарь. *Моя жизнь. Автобиография*. М. – Л., 1937
 В. Мамонтов. *Воспоминания о русских художниках. Абрамцевский художественный кружок*. М., 1952
 И. Малютин. *Воспоминания*. М., 1958
 М.В. Нестеров. *Давние дни*. М., 1959
 Н.П. Ульянов. *Мои встречи*. М., 1959
 В.М. Лобанов. *Кануны. Из художественной жизни Москвы в предреволюционные годы*. М., 1968
Русская художественная культура конца XIX – начала XX века. Кн. 2, 4. М., 1969, 1980
 Г.Ю. Стернин. *Художественная жизнь России на рубеже XIX – XX веков*. М., 1970
 Д.З. Коган. *Мамонтовский кружок*. М., 1970
 Г.Ю. Стернин. *Художественная жизнь России начала XX века*. М., 1976
Из истории русского искусства второй половины XIX – начала XX века. Сб. исследований и публикаций. Под ред. Е.А. Борисовой, Г.Г. Постелова, Г.Ю. Стернина. М., 1978
Сергей Дягилев и русское искусство. Сост., вст. ст. и комментарии И.С. Зильберштейна, В.В. Самкова. Т. 1–2. М., 1982
 Г.Ю. Стернин. *Художественная жизнь России 1900 – 1910-х годов*. М., 1988
 Д.В. Сарабьянов. *Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы*. М., 1989
 Д.В. Сарабьянов. *История русского искусства конца XIX – начала XX века*. М., 1993

Живопись и графика

- С. Маковский. *Страницы художественной критики*. Кн. 1–3. СПб., 1909–1913
- С. Яремич. *М.А. Врубель*. М., 1911
- С. Маковский. *Последние итоги живописи*. Берлин, 1922
- С. Маковский. *Силуэты русских художников*. Прага, 1922
- Н. Радлов. *От Ретина до Григорьева. Статьи о русских художниках*. Пг., 1923
- П. Муратов, Н. Грифцов. *Н. Ульянов*. М. – Л., 1925
- Н.Н. Соколова. *Мир искусства*. М. – Л., 1934
- В. и Е. Журавлевы. *Н.А. Касаткин, народный художник*. М. – Л., 1945
- П.К. Суздаев. *С.А. Коровин*. М., 1952
- Н. Ситник. *Н.А. Касаткин*. М., 1955
- Л.А. Беспалова. *А.М. Васнецов*. М., 1956
- О. Лаврова. *А. Степанов*. М., 1956
- Н. Масалина. *А.П. Рябушкин*. М., 1956
- О. Живова. *А.Е. Архипов*. М., 1959
- Т.В. Юрова. *В.Д. Полнов*. М., 1961
- О.И. Подобедова. *Е.Е. Лансере*. М., 1961
- И. Никонова. *М.В. Нестеров*. М., 1962
- В. Князева. *Н. Рерих*. Л. – М., 1963
- Д. Коган. *К. Коровин*. М., 1964
- М. Алпатов, Е. Гунст. *Н.Н. Сапунов*. М., 1965
- И. Грабарь. *В.А. Серов*. М., 1965
- М.Г. Эткинд. *А.Н. Бенуа*. Л. – М., 1965
- В.И. Костин. *К.С. Петров-Водкин*. М., 1966
- Л. Мочалов. *А.А. Рылов*. Л., 1966
- А.А. Русакова. *В. Борисов-Мусатов*. Л. – М., 1966
- А.А. Федоров-Давыдов. *И.И. Левитан*. М., 1966
- А.В. Абрамова. *Н.В. Бакшеев*. М., 1967
- О.А. Живова. *Ф.А. Малявин*. М., 1967
- А.А. Федоров-Давыдов. *Природа и человек в творчестве Врубеля*. –
Статья в альбоме *Михаил Александрович Врубель*. М., 1968
- Д.В. Сарабьянов. *Русская живопись конца 1900 – начала 1910-х годов. Очерки*. М., 1971
- Г.В. Гольинец, С.В. Гольинец, И.Я. Билибин. М., 1972
- И.Н. Пружан. *К. Сомов*. М., 1972
- Г.В. Гольинец. *С. Мильютин*. М., 1974
- Д.З. Коган. *Сергей Судейкин*. М., 1974
- В.П. Лапшин. *Союз русских художников*. Л., 1974
- И.Н. Пружан. *Л.С. Бакст*. М., 1974

- Н. Тарабукин. *М.А. Врубель*. М., 1974
- В. Петров. *Мир искусства*. М., 1975
- Ю.А. Русаков. *К. Петров-Водкин*. Л., 1975
- М. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике*. Л., 1976
- Н.Н. Пунин. *Русское и советское искусство*. М., 1976
- Н.П. Лапшина. *Мир искусства. Очерк истории и творческой практики*. М., 1977
- А.А. Русакова. *Павел Кузнецов*. Л., 1977
- Ф. Сыркина, Е. Костина. *Русское театрально-декорационное искусство*. М., 1978
- В. Лентяшин. *Портретная живопись В. Серова 1900-х годов*. Л., 1980
- О.Я. Кочик. *Живописная система Борисова-Мусатова*. М., 1980
- И.М. Гофман. *Головин-портретист*. М., 1981
- М.Г. Эткинд. *Б. Кустодиев*. М., 1982
- Г.И. Чугунов. *М.В. Добужинский*. Л., 1984
- Н.А. Дмитриева. *М. Врубель*. Л., 1985
- М. Пожарская. *Русские сезоны в Париже. Эскизы декораций и костюмов. 1908 – 1929*. М., 1988
- Г. Поспелов. «Бубновый валет». *Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов*. М., 1990
- М. Неклюдова. *Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века*. М., 1991
- П. Суздаlev. *Врубель*. М., 1991
- А.А. Русакова. *Символизм в русской живописи*. М., 1995
- В.П. Лапшин. *Последний год жизни В. Серова*. М., 1995
- М. Алленов. *М.А. Врубель*. М., 1996

Графика

- Э. Голлербах. *Рисунки Добужинского*. Пг., 1923
- О. Подобедова. *Д.Н. Кирдовский*. М., 1957
- С. Капланова. *Русская акварельная живопись конца XIX – начала XX века*. М., 1968
- А.А. Сидоров. *Русская графика начала XX века*. М., 1970

Скульптура

- А.Н. Бакушинский. *Н.А. Андреев*. М., 1939
- И.М. Шмидт. *Трубецкой*. М., 1960
- А.А. Каменский. *Коненков*. М., 1962
- Е.Б. Мурина. *А.Т. Матвеев*. М., 1964
- И.М. Шмидт. *Русская скульптура второй половины XIX – начала XX века*. М., 1969
- А.А. Каменский. *Анна Годубкина. Личность. Эпоха. Скульптура*. М., 1990

Архитектура

М.А. Ильин. *И.А. Фомин*. М., 1946

Н. Соколов. *А.В. Щусев*. М., 1952

Е.А. Борисова, Т.П. Каждан. *Русская архитектура конца XIX – начала XX века*. М., 1971

Е.И. Кириченко. *Ф. Шехтель*. М., 1973

Е.И. Кириченко. *Москва на рубеже столетий*. М., 1977

В.В. Кириллов. *Архитектура русского модерна. Опыт формологического анализа*. М., 1979

Е.А. Борисова, Г.Ю. Стернин. *Русский модерн*. М., 1990

Г. Ревзин. *Неоклассицизм в русской архитектуре начала XX века*. М., 1992

В.С. Горюнов, М.П. Тубли. *Архитектура эпохи модерна*. СПб., 1994

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН АРХИТЕКТОРОВ, СКУЛЬПТОРОВ, ХУДОЖНИКОВ

- Агин, Александр Алексеевич (1817–1875) – 183
Алексеев, Александр Алексеевич (1811–1878) – 179
Алексеев, Федор Яковлевич (1753/1855–1824) – 80, 81, 100, 142, 267
Антокольский, Марк Матвеевич (1843–1902) – 240, 241
Антропов, Алексей Петрович (1716–1795) – 52, 59–61, 95, 102, 106
Аргунов, Иван Петрович (1729–1802) – 99
Артемьев, Прокофий (Прокопий) Артемьевич (1733/1736–1811) – 32
Баженов, Василий Иванович (1737/1738–1799) – 62, 67–70, 72, 74, 80, 119
Бакст, Лев Самойлович (1866–1924) – 268, 269
Бенуа, Александр Николаевич (1870–1960) – 259, 261–263, 265, 267
Бернини, Джованни Лоренцо (1598–1680) – 126, 298
Бове, Осип Иванович (1784–1834) – 143–146, 149
Богаевский, Константин Федорович (1872–1943) – 293
Борисов-Мусатов, Виктор Эльпидифорович (1870–1905) – 246, 270, 271, 272, 274, 277
Боровиковский, Владимир Лукич (1757–1825) – 28, 100, 102, 108–112, 163, 164, 297
Брак, Жорж (1882–1963) – 274
Браунштейн, Иоганн Фридрих, немецкий архитектор перв. пол. XVIII в., в 1713–1728
работавший в России – 15
Бренна, Виченцо (1745–1820) – 79, 80, 82
Бруни, Федор Антонович (1799–1875) – 184, 186
Брюллов, Александр Павлович (1798–1877) – 152
Брюллов, Карл Павлович (1799–1852) – 184, 187–191, 218
Буле, Этьен Луи (1728–1799) – 129
Бурдель, Эмиль Антуан (1861–1929) – 274
Вален-Деламот, ЖанБатист Мишель (1729–1800) – 63, 65, 66
Валькот, Вильям Францевич (1874–1943) – 232
Васильев, Федор Александрович (1850–1873) – 214, 215
Васнецов, Виктор Михайлович (1848–1926) – 200, 226–229, 273
Веласкес, Диего (1599–1660) – 249
Венецианов, Алексей Гаврилович (1780–1847) – 28, 121, 171, 176–179, 199
Верещагин, Василий Васильевич (1842–1904) – 201, 211, 212
Виге-Лебрен, Элизабет-Луиза (1755–1842) – 97
Вигали, Иван Петрович (1794–1855) – 162
Витберг, Александр Лаврентьевич (1787–1855) – 151
Вишняков, Иван Яковлевич (1699–1761) – 58–60

- Внуков, Еким Терентьевич (1723/1725–1762/1763) – 32
- Воронихин, Андрей Никифорович (1759–1814) – 122, 124–127, 138, 298
- Врубель, Михаил Александрович (1856–1910) – 200, 226, 228, 232, 247, 254–260, 270, 272–274, 277
- Гагарин, Григорий Григорьевич (1810–1893) – 121
- Гартман, Виктор Александрович (1834–1873) – 229
- Ге, Николай Николаевич (1831–1894) – 202, 207–210
- Голубкина, Анна Семеновна (1864–1927) – 244
- Гончарова, Наталия Сергеевна (1881–1962) – 287
- Гордеев, Федор Гордеевич (1744–1810) – 85, 115
- Грабарь, Игорь Эммануилович (1871–1960) – 275
- Григорьев, Афанасий Григорьевич (1782–1868) – 150, 151
- Григорьев, Борис Дмитриевич (1886–1939) – 293
- Гроот, Георг Христоф (1716–1749) – 56, 57
- Дега, Эдгар (1834–1917) – 274
- Дейк, Антонис ван (1599–1641) – 163
- Демут-Малиновский, Василий Иванович (1779–1846) – 155, 157
- Денисов, Александр Гаврилович (1811–1834) – 180
- Добиньи, Шарль Франсуа (1817–1878) – 300
- Добужинский, Мстислав Валерианович (1875–1957) – 265, 266
- Ерошкин, Петр Михайлович (ок. 1698–1740) – 30, 31
- Ефимов, Николай Ефимович (1799–1851) – 152
- Жилле, Никола Франсуа (1709–1791) – 85, 90
- Жиллярди, Дементий Иванович (Доменико)(1785–1845) – 146–149
- Жолтовский, Иван Владиславович (1867–1959) – 238, 239
- Зарудный, Иван Петрович (1670–1727) – 11, 12
- Захаров, Андреян Дмитриевич (1761–1811) – 40, 119, 122, 123, 132–135, 138
- Зеленцов, Капитон Алексеевич (1790–1845) – 179
- Земцов, Михаил Григорьевич (1688–1743) – 23, 31, 32, 125
- Зубов, Алексей Федорович (1682–1751) – 13, 14, 18, 21, 29, 294
- Иванов, Александр Андреевич (1806–1858) – 117, 184, 191–196, 202, 217, 220, 223, 273
- Иванов, Сергей Васильевич (1864–1910) – 247
- Казаков, Матвей Федорович (1738–1812) – 23, 67, 68, 70–74, 76, 146–148
- Камерон, Чарлз (1743[?] – 1812) – 77–79, 124
- Каравак, Луи (1684–1754) – 46, 47
- Касаткин, Николай Алексеевич (1859–1930) – 247
- Кваренги, Джакомо (1744–1817) – 76, 128, 132
- Кипренский, Орест Адамович (1782–1836) – 117, 120, 163–168, 171, 175, 176, 191, 192, 195

- Клодт, Петр Карлович (1805–1867) – 162
 Козловский, Михаил Иванович (1753–1802) – 85, 88, 162
 Кокоринов, Александр Филиппович (1726–1772) – 63
 Коненков, Сергей Тимофеевич (1874–1971) – 245, 246
 Кончаловский, Петр Петрович (1876–1956) – 282–284
 Коробов, Иван Кузьмич (1700/1701–1747) – 31
 Коровин, Константин Алексеевич (1861–1939) – 228, 229, 247–249, 273
 Коровин, Сергей Алексеевич (1858–1908) – 247
 Крамской, Иван Николаевич (1837–1887) – 199–201, 206, 207, 214
 Крендовский, Евграф Федорович (1810 – после 1853) – 180
 Кузнецов, Павел Варфоломеевич (1878–1968) – 277, 278, 280
 Куинджи, Архип Иванович (1841–1910) – 215, 216, 276
 Куприн, Александр Васильевич (1880–1960) – 282
 Кустодиев, Борис Михайлович (1878–1927) – 269, 270, 288
 Лансере, Евгений Евгеньевич (1875–1946) – 26, 262, 263, 267
 Ларионов, Михаил Федорович (1881–1964) – 282, 285–287, 289
 Леблон, Жан-Батист Александр (1679–1719) – 15, 25, 41, 115, 129
 Левитан, Исаак Ильич (1860–1900) – 213, 214, 248, 274
 Левицкий, Дмитрий Григорьевич (1735–1822) – 49, 100, 102–106, 163, 296, 297
 Лео, Лун (ок. 1612–1670) – 126
 Леду, Клод Никола (1736–1806) – 84, 126, 295
 Лентулов, Аристарх Васильевич (1882–1943) – 282, 285
 Лидваль, Федор Иванович (1870–1945) – 236, 237
 Лисипп, древнегреческий скульптор IV в. до н.э. – 86
 Лоррен, Клод (1600–1682) – 169
 Лосенко, Антон Павлович (1737–1779) – 62, 94, 95, 97
 Львов, Николай Александрович (1751–1803/1804) – 104, 297
 Максимов, Василий Максимович (1844–1911) – 210, 212
 Малевич, Казимир Северинович (1878–1935) – 293
 Малявин, Филипп Андреевич (1869–1940) – 248
 Мартос, Иван Петрович (1754–1835) – 85–87, 143, 144, 162
 Матвеев, Александр Терентьевич (1878–1960) – 246
 Матвеев, Андрей (1701/1704–1739) – 52, 55
 Матвеев, Федор Михайлович (1758–1826) – 169, 170
 Матисс, Анри (1869–1954) – 254
 Махаев, Михаил Иванович (1718–1770) – 32
 Машков, Илья Иванович (1881–1944) – 282–284
 Микеланджело Буонарроти (1475–1564) – 256

- Микешин, Михаил Осипович (1835–1896) – 240
 Митрохин, Дмитрий Исидорович (1883–1973) – 269
 Мичурин, Иван Федорович (1700–1763) – 30, 40
 Монферран, Огюст Рикар де (1786–1858) – 151
 Нарбут, Георгий Иванович (1886–1920) – 269
 Неврев, Николай Васильевич (1830–1904) – 204
 Нестеров, Михаил Васильевич (1862–1942) – 227
 Никитин, Иван Никитич (ок. 1690–1742) – 46, 47, 52–55, 295
 Олтаржевский, Вячеслав Константинович (1880–1966) – 239
 Опекушин, Александр Михайлович (1838–1923) – 240
 Орловский, Борис Иванович (1796–1837) – 160–162
 Палладио, Андреа (1508–1580) – 239
 Перов, Василий Григорьевич (1833/1834–1882) – 197, 198, 200–202, 205, 206, 273
 Перро, Клод (ок. 1613–1688) – 126, 298
 Петров-Водкин, Кузьма Сергеевич (1878–1939) – 290, 291, 293
 Петровичев, Петр Иванович (1874–1947) – 276
 Пикассо, Пабло (1881–1973) – 255, 274
 Пименов Степан Степанович (1784–1833) – 155, 157
 Пименов, Николай Степанович (1812–1864) – 162
 Плавов, Петр Сергеевич (1794–1864) – 152
 Поздеев, Николай Иванович (1855–1893) – 230, 231
 Поленов, Василий Дмитриевич (1844–1927) – 215, 216, 223, 224, 273
 Померанцев, Александр Никанорович (1848–1918) – 230
 Прокофьев, Иван Прокофьевич (1758–1828) – 85
 Прянишников, Илларион Михайлович (1840–1894) – 204
 Пукирев, Василий Владимирович (1832–1890) – 205
 Пуссен, Никола (1594–1665) – 95, 169
 Пюви де Шавани, Пьер (1824–1898) – 271
 Растрелли, Бартоломео Карло (1675–1744) – 28, 49, 50, 85, 113
 Растрелли, Франческо Бартоломео (1700–1771) – 15, 33–37, 40, 64, 81, 294
 Рембрандт, Харменс ван Рейн (1606–1669) – 52, 55, 163, 168, 217
 Репин, Илья Ефимович (1844–1930) – 212, 21–220, 224, 225, 243, 248, 251
 Рерберг, Иван Иванович (1869–1932) – 239
 Рерих, Николай Константинович (1874–1947) – 276
 Ринальди, Антонио (ок. 1710–1794) – 65
 Роден, Огюст (1840–1917) – 244
 Рокотов, Федор Степанович (1735(?)–1808) – 49, 62, 102, 106–108, 111, 163
 Ронет, Иван Павлович (1845–1908) – 229

- Росси, Карл Иванович (1775–1849) – 69, 124, 135–140, 158
 Ротари, Пьетро (1707–1762) – 56, 58–60, 106, 172
 Рубенс, Питер Пауль (1577–1640) – 52, 163, 168, 217
 Рублев, Андрей (ок. 1360/1370–1430-е) – 364
 Руссо, Теодор (1812–1867) – 300
 Рылов, Аркадий Александрович (1870–1939) – 276
 Рябушкин, Андрей Петрович (1861–1904) – 224, 225
 Савицкий, Константин Аполлонович (184–1905) – 212
 Саврасов, Алексей Кондратьевич (1830–1897) – 213–215, 273
 Сапунов, Николай Николаевич (1880–1912) – 280, 281
 Сарьян, Мартирос Сергеевич (1880–1972) – 279, 280
 Сезанн, Поль (1839–1906) – 284
 Семенов, А.А. – 230
 Серебрякова, Зинаида Евгеньевна (1884–1967) – 269, 293
 Серов, Валентин Александрович (1865–1911) – 247–254, 258, 263, 264, 270, 273
 274, 290, 300
 Сислей, Альфред (1839–1899) – 274
 Соломаткин, Леонид Иванович (1837–1883) – 204
 Сомов, Константин Андреевич (1869–1939) – 264–266
 Сорока, Григорий Васильевич (1823–1964) – 179, 181, 182
 Старов, Иван Егорович (1745–1808) – 62, 75
 Стасов, Василий Петрович (1769–1848) – 124, 140
 Судейкин, Сергей Юрьевич (1882–1946) – 255, 280
 Суриков, Василий Иванович (1848–1916) – 216, 220–225, 254, 273
 Тербенева, Иван Иванович (1780–1815) – 156
 Тимм, Василий Федорович (1820–1895) – 183
 Толстой, Федор Петрович (1783–1873) – 117, 120, 121, 158–161
 Тома де Томон, Жан (1760–1813) – 125, 127–131, 135, 138, 328
 Тон, Константин Андреевич (1794 – 1881) – 153
 Траверс, Жан Балтазар де ла, французский художник, в 1770–1790-е
 работавший в России – 63
 Трезини, Доминико Андреа (ок. 1670–1734) – 7, 16, 17, 23–25, 29, 115, 129
 Тропинин, Василий Андреевич (1776–1857) – 172–176
 Трубецкой, Павел Петрович (1866–1938) – 242, 243, 246, 273, 299
 Туржанский, Леонард (Леонид) Викторович (1875–1945) – 276
 Тыранов, Алексей Васильевич (1808–1859) – 179, 180
 Тюрин, Евграф Дмитриевич (1795/1796–1872) – 152
 Ульянов, Николай Павлович (1875–1949) – 300
 Уткин, Николай Иванович (1780–1863) – 108

- Ухтомский, Дмитрий Васильевич (1719–1794) – 38–40
 Фальк, Роберт Рафаилович (1886–1958) – 282
 Фальконе, Этьен Морис (1716–1791) – 115, 156, 243
 Федотов, Павел Андреевич (1815–1852) – 121, 183–185, 199, 203, 204, 273
 Фельтен, Юрий Матвеевич (1730/1732–1801) – 64, 135
 Фидий, древнегреческий архитектор, скульптор и живописец V в. до н.э. – 86
 Фирсов, Иван Иванович (ок. 1733 – после 1785) – 98
 Фомин, Иван Александрович (1872–1939) – 238, 239
 Фонтана, Джованни Марио, итальянский архитектор, в 1703–1717 (1714?) работавший в России – 26
 Халс, Франс (1581– 1666) – 217
 Чевакинский, Савва Иванович (1713–1774/1780) – 37
 Челнаков, Никита Федорович (1733/1736–1790) – 32
 Чернецов, Григорий Григорьевич (1802–1865) – 179, 180
 Чернецов, Никанор Григорьевич (1805–1879) – 179, 180
 Чехонин, Сергей Васильевич (1878–1936) – 269
 Чижов, Матвей Афанасьевич (1838–1916) – 240
 Чичагов, Дмитрий Николаевич (1835–1894) – 230
 Чоглоков, Михаил, зодчий конца XVII в. – 12
 Шагал, Марк Захарович (1887–1985) – 288, 289
 Шарден, Жан-Батист Симеон (1699–1779) – 98
 Шедель, Готфрид Иоганн (1680-е – 1752) – 26
 Шервуд, Владимир Осипович (1833–1897) – 230
 Шехтель, Федор Осипович (1859–1926) – 228, 233–237, 239, 300
 Шибанов, Михаил (? – после 1789) – 99
 Шишкин, Иван Иванович (1832–1898) – 214–216
 Шлютер, Андреас (ок. 1660–1714) – 29, 41
 Штакеншнейдер, Андрей Иванович (1802–1865) – 152
 Шубин, Федот Иванович (1740–1805) – 62, 85, 90–93
 Шухаев, Василий Иванович (1887–1973) – 292, 293
 Щедрин, Семен Федорович (1745–1804) – 101
 Щедрин, Сильвестр Феодосиевич (1791–1830) – 170, 171, 175
 Щедрин, Феодосий Федорович (1751–1825) – 85, 89, 90, 155
 Щукин, Степан Семенович (1762–1828) – 112
 Щусев, Алексей Викторович (1873–1949) – 236
 Юон, Константин Федорович (1875–1958) – 275, 276
 Юпанов, Алексей Лукич (1840 – не ранее 1866) – 203
 Яковлев, Александр Евгеньевич (1887–1938) – 292, 293
 Ярошенко, Николай Александрович (1846–1898) – 200, 202

Подписано в печать 01.11.2000.

Формат 70 × 100^{1/16}. Бумага мелованная матовая 115 г/м²

Печать офсетная. Объем 20 печ.л. Тираж 2 000 экз.

Изд. № 50. Заказ № 1646.

Отпечатано с готовых диапозитивов

в ГУПП «Детская книга»

127018, Москва, ул. Сущевский вал, 49