

М. М. Алленов  
О. С. Евангулова  
Л. И. Лифшиц

# Русское ИСКУССТВО X-начала XX века



Архитектура  
Скульптура  
Живопись  
Графика

М. М. Алленов  
Русское искусство XIX — начала XX века

Искусство  
первой половины XIX века

Искусство  
второй половины XIX века

Искусство конца  
XIX — начала XX века

Москва  
«Искусство»  
1989

Рукопись рецензировалась во Всесоюзном  
научно-исследовательском институте искусствознания  
Министерства культуры СССР  
старшим научным сотрудником Г. Ю. Стерниным  
при участии старшего научного сотрудника А. И. Комеча.

## Предисловие

Настоящее издание имеет целью наивозможно более компактное и одновременно связно-систематическое изложение истории русского изобразительного искусства и архитектуры до 1917 года, когда победа Великой Октябрьской социалистической революции дает жизнь советскому искусству. Последнее начинает путь своего развития под знаком самоопределения по отношению ко всему предшествующему художественному опыту, который с этого момента предстает в новом качестве — в качестве культурного наследия, которое ныне уже целиком принадлежит истории. Обретая историческую раму, оно — это наследие — получает тем самым вид более или менее связной картины, которая предлагает увидеть его как целое. Впервые образ такой целостности, в котором национальная культура осознает себя индивидуально очерченным историческим характером со своим собственным лицом, русское искусство обретает в диалоге с искусством византийского мира, откуда в X веке Русь приняла христианство. Это относится к периоду первого расцвета русской государственности в Киевской Руси. Указанными обстоятельствами определяются крайние исторические рубежи предлагаемого в этой книге повествования.

Причастность к такому мощному историко-культурному комплексу, как Византия, укорененному в античной почве, а также срединное, промежуточное положение России между восточным и западным миром надолго предопределили своеобразие диалога русского искусства с искусством и культурой романского Запада — диалога, который во все времена оставался достаточно интенсивным, хотя и при разном в разные периоды соотношении сил притяжения и отталкивания. С начала XVIII века, в эпоху петровских преобразований, этот диалог приобретает характер программной ориентации на освоение европейского культурного, в том числе и художественного, опыта — ориентации, возведенной в ранг государственной политики.

Воспитанная многовековым ходом русской истории способность к ассимиляции иноземных элементов, к претворению «чужого» в «свое» не раз отмечалась в качестве сугубо оригинальной, самобытной черты национального характера величайшими представителями отечественной культуры, например А. И. Герценом или Ф. М. Достоевским в знаменитой «Пушкинской речи». Этим свойством «всемирной отзывчивости», столь ярко воплотившейся в феномене пушкинского творчества, которое, по словам Герцена, явилось век спустя ответом России «на призыв Петра образоваться», отмечены такие вершинные проявления национального гения, как искусство В. Баженова, А. Захарова, А. Иванова, В. Сурикова, М. Врубеля.

В масштабе национальной традиции в целом оно — это свойство — проявляется в том, сколь органично сплетено с ней творчество мастеров иностранного происхождения; и чем крупнее индивидуальность мастера, тем естественнее и крепче оказывается эта связь. Византиец Феофан Грек, архитекторы: шотландец Ч. Камерон, итальянец Дж. Кваренги, швейцарец Тома де Томон — их творчество развивается целиком на русской почве. Самые значительные в этом ряду явления, такие, как Успенский собор Московского Кремля, построенный Фиораванти, или архитектурные шедевры Растрелли, дают образцы синтетических концепций, органической спаянности европейского опыта с основами национальной традиции, и в этом качестве они выступают как ярчайшее воплощение национального художественного идеала — идеала согласия, примирения разнородного во всеобъемлющем синтетическом единстве.

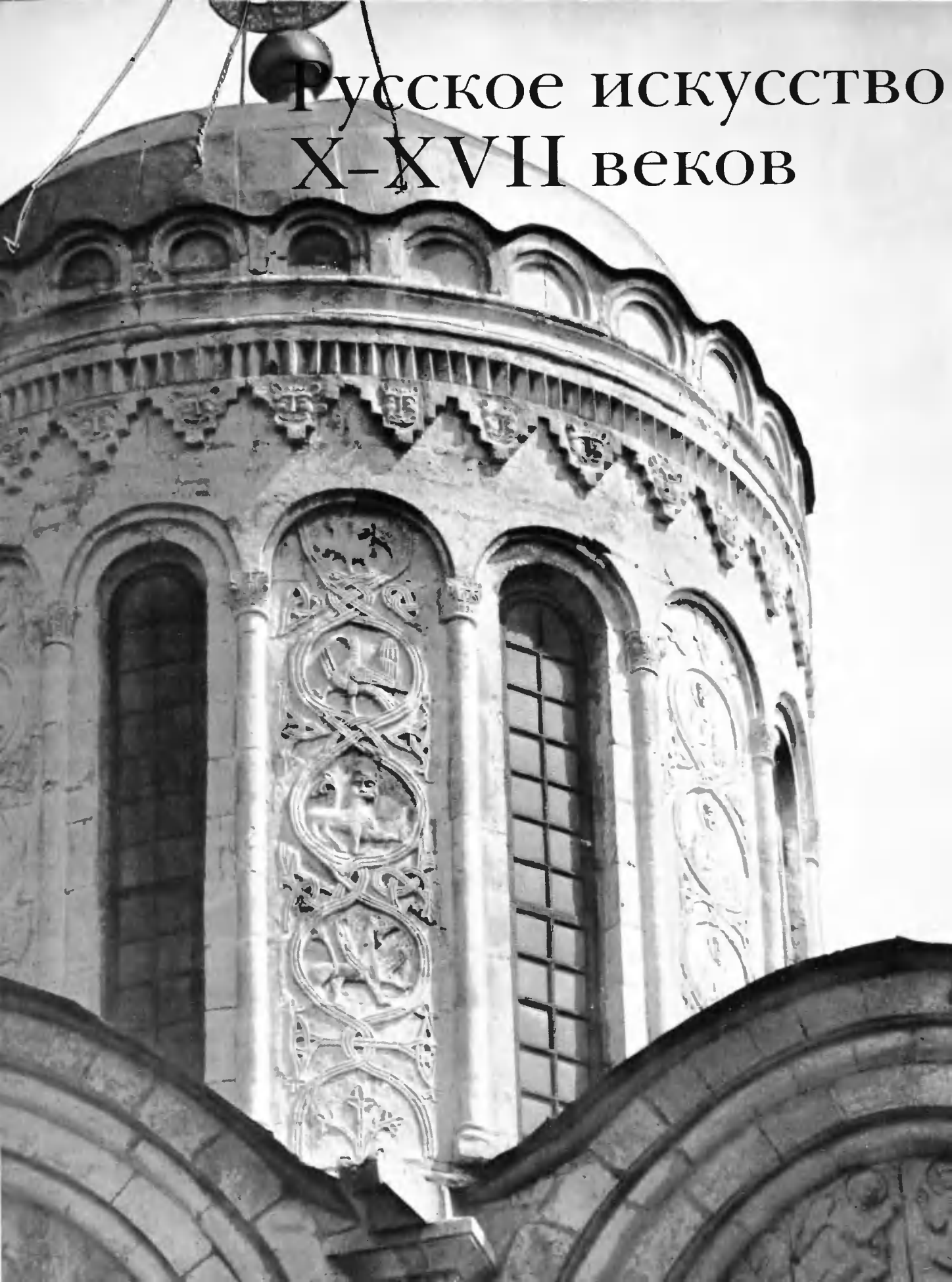
Читатель заметит, что основные вехи общекультурной истории, в том числе искусства и архитектуры, отраженные в хронологической рубрикации, плотно смыкаются, в сущности, совпадая с главными вехами социально-политической истории России. Это не только дань традиционно принятым способам классификации при рассмотрении историко-культурного материала. В этом совпадении проявляется важнейшая общая особенность русского искусства — его социальная отзывчивость, чуткость к изменениям общественного климата, часто открыто декларируемая причастность судьбам государства, страны, народа. Этот дух гражданственности в свою очередь обуславливает преобладание в художественном творчестве этической проблематики над собственно эстетической, пронизанность эстетического этическим пафосом. Достаточно широко известное и общепризнанное в отношении русской литературы XIX века — литературы Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, это свойство, на котором зиждется сила ее художественного воздействия, является в ней лишь концентрированным выражением сущностной особенности русской культуры вообще, отражением своеобразия ее исторической судьбы и путей формирования национальной художественной традиции. Этим свойством отмечено и искусство А. Рублева, и архитектурные концепции В. Баженова, и творчество А. Иванова, и такое специфически национальное явление в художественной жизни России XIX века, как деятельность Товарищества передвижных художественных выставок. Эта особенность, которую можно свести в понятие жизнестроительного пафоса, то есть понимание художественной деятельности как «умного делания» в обязательном соотношении с неким идеалом справедливого жизнеустроения, прекрасно выражена А. А. Ивановым в беседе с Н. Г. Чернышевским: «Искусство, развитию которого я буду служить, будет вредным для предрассудков и преданий, это заметят, скажут, что оно стремится преобразовать жизнь, — и знаете, ведь эти враги искусства будут говорить правду: оно действительно так»<sup>1</sup>.

Задача сделать обозримым в объеме однотомного издания десятивековой период отечественного искусства естественно предполагает определенные принципы отбора и экспозиции материала. Разумеется, авторы достойным образом стремились представить и охарактеризовать шедевры, то есть вершинные достижения, составляющие гордость отечественного искусства, его вклад в сокровищницу мировой культуры. Вместе с тем вне представления о путях развития, то есть вне общеисторического и историко-художественного контекста, обрисовать индивидуальное своеобразие, а следовательно, и художественное достоинство выдающихся памятников нельзя. Дать такую картину путей развития национального искусства невозможно без привлечения материала, в художественном отношении менее значительного, но важного в других отношениях. Но он привлекается лишь постольку, поскольку обозначает магистральные линии художественного процесса, и только в меру необходимости придать этим линиям вид внятного и связного изображения, обладающего узнаваемо портретным сходством с исторической реальностью. Однако в рамках настоящего издания оно может быть, скорее, сходством графического очерка, а не живописного полотна.

Читатель заметит также, что в пределы приблизительно равных по объему разделов вмещены весьма неравные по протяженности исторические периоды. Так, семи векам древнерусского искусства посвящено почти такое же количество страниц, как одному XVIII веку или трем десятилетиям искусства конца XIX — начала XX века. Такие пропорции в распределении повествования обусловлены естественным эффектом исторической дистанции — тем, что более удаленное от нас рисуется в сокращенной перспективе. Но эти пропорции выражают и то объективное обстоятельство, которое заключается в нарастающем убыстрении перемен на исторической сцене, отчего картина художественного развития по мере приближения к нашему времени становится все более дифференцированной и сложно разветвленной.

<sup>1</sup> Иванов А. А. Его жизнь и переписка. Спб., 1880. Вст. ст., с. XXXIV.

Русское искусство  
X-XVII веков



# Искусство ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН

8

В первые века нашей эры племена славян-земледельцев, унаследовавшие традиции творчества скифов, сарматов, аланов, оседают на огромных пространствах восточноевропейской равнины и вступают в тесные контакты с племенами и народами, в значительной степени затронутыми влиянием культуры Римской империи.

Территория, на которой возникает русская государственность, граничила с Византией, Ираном, странами Закавказья, Болгарией, обладавшими высокоразвитым ремеслом, письменностью, архитектурой, живописью. Славянские дружины совершают далекие походы, принимают деятельное участие во многих событиях, протекавших в Византии, на Балканах, в придунайских областях и в Крыму. Широта и интенсивность установившихся контактов во многом объясняют разнообразие мотивов и форм, встречающихся в памятниках VI—IX веков. В основном это предметы прикладного искусства бытового и ритуального характера: керамическая посуда, костяные гребни, височные кольца, браслеты, украшенные выемчатой эмалью фибулы, детали конской упряжи, амулеты, сосуды для жертвенных возлияний, фигурки идолов.

Тонкие узоры, покрывавшие глиняные сосуды, были символами воды, огня, солнца. Мифологические слои образа вещи угадываются в самой форме предметов. Кольца и серьги напоминают солнце, цветок, желудь, лунный серп. По рисунку орнамента, цвету, форме одежд или, например, височных колец можно было отличить представителей одного рода от другого — радимичей от вятичей, древлян от полян и т. д. Среди немногих изобразительных мотивов широко были распространены изображения птицы и коня, связанные с культом солнца, с представлением о солнечной колеснице, а также с культом Великой Богини, матери всего сущего. Затем на протяжении веков в традиционном народном искусстве христианского периода это одни из самых распространенных мотивов. Коней мы видим на шумящих подвесках-оберегах, на крышах изб, на шитых полотенцах, где они изображаются по сторонам от Великой Богини. Вероятно, первоначальное назначение таких полотенцев было украшать языческие капища, ими украшали домашние божницы. Самым ранним известным изображением священных коней являются серебряные литые фигурки, найденные у села Мартыновка, близ впадения реки Рось в Днепр. Они датируются VI веком. Вместе с ними были найдены изображения человечков в позах, напоминающих пляску. Активно выявленная функция движения указывает на то, что и лошади и человечки участвуют в каком-то ритуальном действе.

В бронзовых фибулах VII века, найденных у села Зеньково на Полтавщине (ГИМ), и у Пастерского городища, возможно, запечатлены представления о зеркальной повторяемости, симметрии мира небесного и подземного. Нижнюю часть фибул завершает голова дракона, вверху приобретающая антропоморфные черты. Части фибул связывают звенья, по форме напоминающие змей, рыб и хищных птиц, иногда коней (Пастерское городище). Здесь нераздельно соединяются три природные стихии: воздух — хищные птицы; вода — рыбы; земля — змеи.

Известно, что славяне поклонялись рекам и озерам, деревьям и камням. Можно думать, что почитание холмов, деревьев, камней необычной формы как приметных особенностей ландшафта было связано с местом обитания рода, племени. Находимые археологами изваяния идолов мало отличны от таких камней. Изобразительные мотивы, антропоморфные черты проявляются в подобных изваяниях очень скупо и отличаются

крайней схематичностью. Магическим действием идола наделялись, как можно думать, путем заговора, совершаемого над ними, либо начертанием тайного знака.

Располагались идола в святилищах, которые устраивались как в крупных племенных центрах, так и по границам территории, заселенной племенем. Характерно, что четырехликий столпообразный Збручский идол (IX—X вв., Краковский музей) стоял на границе земель волынян, белых хорватов, бужан и тиверцев. В этом изваянии антропоморфные черты проявились с большей определенностью. Лики богов и богинь выполнены в низком рельефе, их изображения располагаются в строгой иерархической



Оправа турьего рога из Черной могилы в Чернигове. X в.



«Шумящая привеска» из кургана под Суздалем. XI—XII вв.

последовательности, ориентированы на все части света и сопровождаются различными атрибутами вроде шапки, напоминающей княжескую, меча, рога, коня. Первоначально Збручский идол был раскрашен. Планы святилищ обладали, как правило, определенной символикой. Они могли иметь форму овала (Киев) либо многолепестковую (Перынь, близ Новгорода), связанную с культом солнца.

Классовое расслоение, выделение верхушки боярства, образование постоянного межплеменного союза во главе с князьями наиболее могущественного племени — полян — создают в VIII—IX веках почву для сложения восточнославянского государства. Именно в этот предгосударственный и раннегосударственный период оформляется более четкая иконография языческих божеств. Из многообразного пантеона родовых и племенных богов и божков выделяются те, что особо почитались в этнически разнородной варяжско-славянской дружинной среде, окружающей великого князя. Незадолго до принятия христианства Владимир Святославич утверждает общегосударственный культ Перуна, Хорса, Стрибога, Смаргла и Мокоши. Их изваяния устанавливаются в Киеве и в Новгороде. Летописец не забыл отметить, что Перун имел серебряную голову, «а ус злат».

Образование княжеско-дружинной среды, строительство княжеских резиденций, племенных центров — городов — активно влияли на развитие разнообразных ремесел, в том числе и ювелирных. Непременной принадлежностью княжеско-дружинного быта становятся предметы роскоши, добываемые в походах, привозимые купцами или получаемые в виде дани и даров. Так, дружинники Игоря получают в виде дани от греков драгоценные ткани — аксамиты; княгиня Ольга, посетившая Царьград в 946 году, среди прочих даров, полученных от императора, привезла золотую, украшенную драгоценными камнями чашу.

Аналогичные предметы изготовлялись и местными мастерами, знавшими разнообразные технические приемы: выемчатую эмаль, зернь, гравировку, чеканку. Предметы, создававшиеся для князя и его окружения, отличались не только ценностью материала — золото, серебро, но и определенными иконографическими приметами. Наряду с традиционным геометрическим орнаментом здесь все чаще встречаются стилизованные изображения растений, геральдических животных — грифона, сенмурва, льва, терзающих друг друга хищников и даже мифологические сцены, в которые вводятся фигуры людей. Такие изображения украшают серебряные накладки ритуальных турьих рогов X века, найденных в Черной могиле в Чернигове (ГИМ). Используемые здесь изобразительные мотивы восходят к иранским и византийским образцам.

Но подавляющая масса обиходных вещей сохраняет традиционную орнаментку. Вводимые князьями общегосударственные формы культа еще в дохристианский период вызвали недовольство и сопротивление со стороны народа. В основе славянского язычества лежал культ родо-племенных богов, связанный не только с духовной, но в первую очередь с материальной стороной жизни — семейными отношениями, аграрными циклами, ремеслами. Этим объясняется устойчивость народных обрядов, верований, следы которых сохранились в фольклоре, в народном, так называемом «крестьянском» искусстве.



# Искусство Киевской Руси. XI—первая треть XII века

В IX—X веках в основных чертах завершается формирование территории государства, получившего наименование Киевской Руси. Русь начинает играть важную роль в политической жизни Европы, с ней вынуждены считаться вожди и правители соседних племен и стран, включая византийского императора. Участие в международных отношениях, укрепление центральной власти, устройство управления государством, создание сильной военной организации и системы оборонительных сооружений, введение законов, способствующих развитию внутренних экономических связей,— все это вело к разрушению существующих межплеменных перегородок, традиционных форм быта и родо-племенных культов. С новыми государственными формами культуры в первую очередь было связано усвоение системы письменности, приходящей вместе с введением надплеменной религии—христианства—из Византии и Болгарии, с которыми Русь была тесно связана. Очагами распространения христианства становятся крупные княжеские центры—Киев, Новгород, Чернигов, Переяславль, Ростов. Первоначально христианство является религией княжеско-дружинных кругов и противостоит традиционным народным верованиям. Основание такого классового расслоения было заложено еще в дохристианскую эпоху, в попытках создания своеобразных надплеменных форм культуры, характерных для жизни княжеского двора.

Традиции этой бытовой культуры без видимых изменений переходят из дохристианского периода в период, связанный с введением христианства. Не меняется характер орнаментики, художники по-прежнему охотно обращаются к формам и мотивам, заимствованным из ирано-сасанидского, скифо-сарматского и эллинистического искусства. Представление о культуре великокняжеского двора дают упоминаемые летописью «кони медяны», вывезенные Владимиром Святославичем из покоренного Херсонеса и поставленные вблизи княжеского терема в Киеве. «Светские» мотивы в середине XI века мы находим в росписях башен Софийского собора в Киеве, представляющих масленичные игры, сцены императорского быта, цирковые представления, игры на ипподроме. В росписях храмов, в фасадной резьбе, книжной орнаментике и перегородчатых эмалях постоянно встречаются изображения фантастических существ—сиринов, алконостов, сенмурвов, грифонов, а также разнообразные сцены борьбы, олицетворяющие извечное столкновение сил света и тьмы, добра и зла.

На одном шиферном рельефе XI века из Киево-Печерской лавры представлен Геракл, раздирающий пасть льва. На другом рельефе, происходящем оттуда же, изображен Дионис (другое прочтение Кибела—богиня плодородия, мать богов) в колеснице, запряженной львом и пантерой.

Эти плиты, а также две плиты из Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве, украшенные парными изображениями воинов-всадников, повергающих в одном случае врага, в другом—змея, раскрывали одну тему—силы и могущества. Они являлись своеобразными защитительными знаками—апотропеями, подобно щитам водруженным на фасадах храмов и каменных палат.

Традиции этого «светского» княжеского искусства с характерными для него чертами геральдической симметрии, эмблематики сохраняются на протяжении всего домонгольского периода. Аналогичный процесс наблюдается в литературе, сохраняющей традиции дружинного эпоса, о чем свидетельствуют образы «Слова о полку Игореве».

Но именно христианство стало той мировоззренческой основой, на которой строится духовная культура молодого русского государства. Искусство, как и литература, рассматривает жизнь человека в связи с теми представлениями о добре и зле, о ходе всемирной истории, которые формулируются христианством. Человек выделяется из мира природы с ее постоянно повторяющимися циклами.

12 С принятием христианства в 988 году при князе Владимире Святославиче начинается активная строительная и художественная деятельность. Воздвигаются, расписываются и украшаются драгоценными сосудами и тканями храмы. Переводятся и переписываются произведения греческих и болгарских авторов. Помимо богослужебных книг появляются разнообразные сборники назидательного содержания и другие «четы», то есть предназначенные для повседневного чтения книги.

Первым крупным сооружением Киева был храм, посвященный Богоматери, которому Владимир отдавал десятую часть доходов княжеской казны, отчего он стал называться «Десятинным». Возведенный в 990—996 годах, судя по летописным сведениям и данным раскопок, храм представлял собой трехнефную, трехапсидную шестистолпную постройку с галереями, обходящими его с трех сторон, увенчанную двадцатью пятью главами. Такое множество глав объяснялось необходимостью освещать обширные хоры, открывающиеся в центральное подкупольное пространство. Внутри храм был украшен фресками, мозаиками, мрамором.

Многоглавие Десятинной церкви могло повлиять на облик возводимых в это время деревянных храмов как в Киеве, так и в других городах. Известно, что деревянный Софийский собор в Новгороде имел тринадцать глав; многоглавым, видимо, был деревянный Успенский собор в Ростове, сгоревший в 1160 году.

Много общего с архитектурой Десятинной церкви обнаруживает Спасо-Преображенский собор в Чернигове, строительство которого было завершено в 30-е годы XI века. Возведенный мастерами, прошедшими столичную, константинопольскую, школу, этот трехнефный, пятиглавый храм представляет сложный пространственный организм, сочетающий черты крестово-купольной постройки с ощутимо выраженной базиликальностью плана.

Спаский собор обладает всеми чертами княжеского придворного храма с большими П-образными в плане хорами, на которых во время богослужения находились князь и его приближенные. Ярусные арочные пролеты, прорезающие массивные перегородки между нефами, лишают их тяжести. Пространство свободно обтекает крестчатые столбы и круглые колонны с ионическими капителями. Почти все зрительные перспективы, возникающие внутри храма, завершаются световыми проемами, расположенными в пяти главах и в центральных пряслах, в люнеты которых вписывается композиция из тройных окон. Вместе с тем пространственный характер интерьера не скрывает массивности его каменной оболочки. Фасады собора богато декорированы нишами, лопатками, поясами меандра. Декоративный эффект усиливается использованием кладки с утопленным рядом тонкого кирпича — плинфы. Композиция масс характеризуется ярко выраженной пирамидальностью, грандиозным масштабом. Углубления ниш, членящие кладку стены, подчеркивают ее пластичность. Особой красотой отличается узорная кладка западного фасада и лестничной башни, ориентированных на располагавшиеся рядом княжеские терема.

Сформулированные здесь принципы зодчества с его пафосом монументального пространственного объема, преобразующего массивную каменную оболочку, продолжают развиваться и совершенствоваться в архитектуре Софийского собора в Киеве, заложенного в 1037 году Ярославом Мудрым на том месте, где им была одержана победа над печенегам. Собор задумывался, строился и украшался как главный храм государства, средоточие его духовной жизни. Посвящение храма Софии Премудрости указывало на преемственную связь с центром всего православного мира — церковью Софии в столице Византии Константинополе Софией Константинопольской.

Весь облик грандиозного пятинефного, окруженного галереями собора, увенчанного тринадцатью главами, должен был отразить идею приобщенности Руси к всемирной христианской цивилизации, к разумному, «благоустроенному» миру.

Как и в черниговском соборе, в Софии Киевской столбы, пилоны, арки воспринимаются как единицы торжественного пространственного ритма, охватывающего все части колоссального храма. Постепенно нарастающий, он достигает кульминации при переходе из двухъярусных нефов в центральный подкупольный крест, раскрывающийся на всю высоту четырьмя вознесенными к куполу подпружными арками. Арки и своды так



Святые воины. Шиферная плита из Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве. XI в.

высоко и круто подняты над пятами, так широко распахнуты, а пролеты так многочисленны, что само пространственное ядро храма представляется наиболее существенным, наиболее активно воспринимаемым художественным элементом архитектуры. Оно перестает здесь казаться «пустотой», остающейся между раздвинутыми стенами и опорами. Стягиваясь к центральной подкупольной части, вливаясь в нее, пространство обретает пластически определенную форму. Именно это движение фиксирует взгляд, все время находящий новые и новые перспективы, нигде не встречающий плоскость стены. Там же, где взгляд может проникнуть в глубину пространства центральной главы и центральной апсиды, ему открывается поверхность мозаик, блестящих золотом, и идущие навстречу потоки света.

Композиция храма с его центрическим внутренним пространством и пирамидально нарастающими внешними объемами воплощает универсальный принцип объединения множества разновеликих частей в единое целое. Это строгая иерархическая система представляет своего рода модель божественного космоса, очищенного от всего случайного, преходящего. В восприятии людей того времени храм был зримым образом неба на земле. Послы киевского князя Владимира Святославича так отзывались о Софии Константинопольской: «...нет на земле такого зрелища и красоты такой. Пребывает там Бог с людьми» («Повесть временных лет» под 988 годом.) В Софии Киевской этот образ существенно дополняли мозаики и фрески, созданные в 30—40-е годы XI века греческими мастерами и

их русскими учениками. Как материал (золото, сияющие, как самоцветы, кубики цветного стекла — смальты), так и стиль живописи должны были внушать молящемуся мысль о том, что мир, в который он попадал, входя в храм, абсолютно реален и истинен. Такому впечатлению способствует насыщенная и разнообразная красочная палитра, особая плотность кладки кубиков смальты, незыблемость могучих форм, твердость глубоких, как борозды, складок, статуарная монументальность поз и жестов, живая, почти портретная достоверность ликов апостолов, святителей, мучеников, взоры которых устремлены непосредственно в пространство храма. Для стиля искусства XI века характерно, что

14



*Софийский собор в Киеве. 1037. Вид с востока*

*Софийский собор в Киеве. 1037. Вид на алтарную часть*



изображения не маскируют массив стены, не уничтожают его, но органично сливаются с поверхностью сводов, арок, столбов, выявляя их тектонику. Медальон с изображением полуфигуры Христа, украшающий скуфью центральной главы, подобен золотому победному щиту, который поддерживают четыре архангела. Мощная фигура Богоматери Оранты в конхе центральной апсиды воспринимается как образ неоторимой силы, неприступной твердыни. Уже в древности она получает прозвище «Нерушимая стена».

Новая культура, активно утверждая себя, стремилась говорить языком монументальных архитектурных и изобразительных форм. В созданных ею образах идея

16



*Семья Ярослава. Фреска Софийского собора в Киеве. Середина XI в.*

нравственного превосходства христианства над поверженным язычеством получала зримое подтверждение.

При Ярославе киевские зодчие ведут строительство и в других крупных центрах государства, таких, как Полоцк и Новгород, где возводятся храмы Софии, по типу и плану повторяющие киевский собор.

Но, попадая на другую почву, мастера всякий раз должны были учитывать особенности общественного уклада, природные условия (климат, характер местности), качество строительного материала и, конечно, требования заказа.

В Новгороде Софийский собор был заложен в 1045 году сыном Ярослава Владимиром и освящен в 1052 году. При всей своей обширности новгородский собор предстает как сплоченный и мощный архитектурный объем. Стены собора сложены из крупных камней, между которыми идут ряды плинфы. Все, что так неторопливо и мерно развивалось в Киевской Софии, здесь выступает сразу в сконцентрированном виде. В крутом подъеме стен наоса и галерей, в тесном сближении пяти огромных глав, в отсутствии рядов декоративных ниш на фасадах ощутимо сказывается иной, более аскетический вкус. Все многообразие пространственных ритмов подчинено доминирующим вертикалям. Сильные выносы лопаток-контрфорсов и как бы прорубленные окна членят крупные плоскости стен, преодолевая тяжесть и сопротивление каменной массы, оформляют ее. Барабаны глав не отделяются постаментом от основного объема, отчего делаются похожими на своеобразные колодцы, через которые вместе со светом в оболочку храма как бы «вливается» пространство. Собор представляется взору гигантским объемом, противостоящим окружающей среде. Наполняющее его пространство надежно скрыто за оболочкой стен. По сравнению с Киевской Софией здесь дает о себе знать повышенно

функциональный характер архитектуры храма, в котором даже галереи были заняты приделами.

На протяжении второй половины XI—первой половины XII века Новгородская София неоднократно расписывалась. От ее древнейшей росписи сохранилось изображение Константина и Елены в южной, так называемой Мартирьевской паперти. В этом изображении монументальность и простота уплощенных форм сочетаются с крупным орнаментальным узором одежд и изысканной гаммой цветов: нежно-розового, красного, голубого и слегка поддвеченных белил. По манере и даже технике исполнения, похожей на



*Иоанн Златоуст. Мозаика Софийского собора в Киеве. Середина XI в. Фрагмент*

темперу или гуашь, изображение напоминает большую листовую миниатюру в духе тех, что в XI веке часто украшали монументальные кодексы, например, лист с изображением семьи князя Святослава в «Изборнике» 1073 года. Тонкий графический стиль письма также напоминает о миниатюре и сопоставим со стилем изображения евангелиста Луки из Евангелия, написанного в Киеве около 1056—1057 годов для новгородского посадника Остромира.

Подобные аналогии говорят о том, что живопись, как и архитектура Новгорода XI века, всецело зависела от киевских образцов, а возможно, и создавалась руками приезжих киевских художников.

18

«Остромирово Евангелие» дает яркое представление о замечательном искусстве киевских писцов и миниатюристов и о великолепной и пышной обстановке придворного великокняжеского быта, частью которого оно являлось. Роскошные заставки, инициалы и миниатюры Евангелия напоминают и мозаичные орнаменты Софии Киевской и драгоценные перегородчатые эмали. Особую близость с перегородчатыми эмалями обнаруживают изображения евангелистов Луки и Марка, где паутина линий похожа на золотые перегородки, а цвет отличается насыщенностью тона и характерным эмалевым блеском поверхности. Миниатюра с изображением Иоанна выполнена в более открытой живописной манере. Данью традициям придворного искусства являются встречающиеся в инициалах изображения сенмурвов, чудовищ и человеческих личин. Мачты инициалов имеют вид процветшего древа. Этот мотив также был широко распространен в ювелирном искусстве.

Своеобразное «двуязычие» изобразительных форм — явление, характерное для культуры великокняжеского Киева XI—XII веков.

На золотых княжеских диадемах, украшенных перегородчатыми эмалями, встречаются традиционные геральдические изображения, олицетворяющие понятие власти, и изображения, связанные с религиозной символикой. Например, диадему конца XI века, найденную в Киеве (ГРМ), украшает изображение «Деисуса», а диадему из Сахновки, под Каневом, сцена «Вознесение Александра Македонского» (КМИД).

Последнюю треть XI—начало XII века можно рассматривать как особый этап в истории русского искусства. Рост могущества и богатства киевских князей, широкое распространение грамотности, строительство новых городов, развитие ремесел, утверждение системы государственного и церковного управления — все это прямо или косвенно влияет на развитие искусства.

Своеобразную характеристику этому этапу дал автор «Повести временных лет». Говоря о расцвете книгописания и распространении просвещения при Ярославе, он пишет: «Отец ведь его Владимир землю вспахал и размягчил, то есть крещением просветил. Этот же (Ярослав.— Л. Л.) засеял книжными словами сердца верующих людей. А мы пожинаем, учение принимая книжное». Таким образом, уже в глазах летописца, писавшего свой труд на грани двух столетий, время Ярослава представляется периодом героическим, временем неусыпного страдного труда сеятеля. А эпоху современную он воспринимает как период благоденствия, созерцания, как время плодоношения.

Если искусство времени Ярослава дает представление о монолитном, могучем, но еще мало дифференцированном слое культуры Киевской Руси, то в последней трети века изобразительный язык становится более подвижным, способным выражать богатую ассоциациями мысль, дает о себе знать вкус к утонченно рафинированным формам. В архитектуре и живописи появляется новая интонация, отражающая спокойный, созерцательный взгляд на мир. И если при Владимире и Ярославе искусство мощно утверждало достоинство новой государственности и новой религии, раскрывало ее основные догматы, то теперь оно вслед за литературой прежде всего стремится раскрыть внутренний мир человека. Его волнуют проблемы нравственные. Следовало ответить на многие вопросы, встающие в повседневной практической и духовной жизни: отношение к миру, природе, к ближним, к сильному и слабому, о том, что есть добро и красота. Но самый главный





Софийский собор в Новгороде. 1052. Вид с востока

вопрос, на который отвечает искусство и литература,— «что такое человек». Именно этот вопрос задает киевский князь Владимир Мономах в своем «Поучении».

В архитектуре проявление новых стилистических черт заметно уже в разрушенном фашистами Успенском соборе Киево-Печерской лавры, строительство которого было завершено в 1077 году. Это одноглавый, трехнефный, шестистолпный храм с позакомарным посводным покрытием, с широкими плоскостями прясел стен, охваченных равномерным ритмом закомар, горизонтально развернутых регистров окон и ниш, с поясом меандра на карнизе граненых апсид. Несмотря на грандиозные размеры, сильную

20



*Остромирово Евангелие. Евангелист Марк. 1057*

выделенность расширенных центральных прясел и многоярусность членений—черты, связанные с традицией архитектуры середины XI века,—здесь исчезает характерная для предыдущего периода ступенчатость композиции масс. Внутреннее пространство храма отличается большей обозримостью, слитностью обширного подкупольного квадрата с боковыми ячейками. Незатесненное, равномерно освещенное пространство было рассчитано не на постоянно меняющуюся точку зрения, связанную с открывающимися глазами новыми перспективами, но на спокойное и длительное созерцание и размышление. В Киеве этот тип храма в разных вариациях воплощен в больших соборах—Михайловском

Выдубицкого монастыря, построенном князем Всеволодом Ярославичем в 1070—1088 годах, Михайловском Златоверхого монастыря, построенном в 1108—1113 годах князем Святополком Изяславичем, и в церкви Спаса на Берестове конца XI—начала XII века. В Чернигове к этой группе могут быть отнесены Борисоглебский собор и Успенский собор Елецкого монастыря, построенные, видимо, в начале XII века. Аналогичные храмы возводились в Вышгороде, Переяславле и других городах. Строительство городских соборов было связано с активно идущим процессом увеличения городского населения, ростом территории и формированием городской застройки. В ней наряду с



Диадема из Сахновки. XII в. Фрагмент.



Арка от напестольной сени из Вицжа близ Брянска. Вторая половина XII в. Фрагмент.

культовыми сооружениями большую роль начинают играть оборонительные сооружения и гражданские постройки, в том числе каменные княжеские и епископские палаты. Так, о строительстве каменного града в Переяславле летопись сообщает под 1089 годом. В том же году епископом Ефремом был построен дворец, украшенный мозаиками, поливной керамикой, мраморными колоннами. По всей видимости в архитектуре таких сооружений ощутимо сказывался индивидуальный вкус заказчика.

Судя по данным летописи, в это время уже не строятся большие сооружения для совместных советов и пиршеств князя с дружинниками—гридницы, приемы происходят на сених княжеских хором. Широко распространяется обычай строительства загородных княжеских резиденций: Берестово в Киеве, Городище в Новгороде, позже Боголюбово под Владимиром, Смядынь под Смоленском, Бельчицы в Полоцке. Княжеское строительство начинает отличаться от монастырского и общегородского.

Стилистические изменения коснулись и живописи конца XI—начала XII века. Новые тенденции хорошо ощутимы в мозаиках и фресках Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве, созданных по заказу князя Святополка Изяславича около 1113 года. Сохранившиеся фрагменты декора позволяют отметить происшедшие изменения. По сравнению с мозаиками и фресками Софии Киевской, в образном строе которых есть

что-то напоминающее густое унисонное пение, здесь проявляются черты полифонии. На смену неизменности и статике постепенно приходит движение. Преведняя «геометрическая» структура изображений сменяется «органической» системой, как бы растущей, ветвящейся. Усложняется ритм линий, изменяются пропорции фигур, они удлиняются; жесты и позы становятся более свободными и легкими. Акценты композиционного движения переносятся в верхнюю зону, отчего преобладающую роль начинают играть восходящие, переплетающиеся и расходящиеся в стороны линии. Колорит светлеет. Образный строй изображений, особенно таких, как Дмитрий Солунский на мозаике,

22



Евхаристия. Мозаика из Михайловского собора в Киеве. Около 1113 г. Фрагмент

украшавшей предалтарный столб, рождает представление о свежести юного цветения, красоте и светлости внутреннего мира. Черты воинской доблести и силы ратника уходят на второй план, а на первый план выступает красота, отсутствие гордыни, душевная чистота и непорочность. «От главы и до ног его не было в нем порока» — так летописец формулирует нравственный идеал эпохи. Этот идеал находит особенно яркое выражение в «Сказании о Борисе и Глебе», в «Послании Владимира Мономаха Олегу Черниговскому». Черты этого утонченного стиля проявились в таких памятниках, как замечательная икона Георгия, хранящаяся в Успенском соборе Московского Кремля, как фрагментарно



Дмитрий Солунский. Мозаика из Михайловского собора в Киеве. Около 1113 г.

сохранившаяся роспись Николо-Дворищенского собора в Новгороде, исполненная по заказу сына Мономаха Мстислава Владимировича после 1113 года, представляющая «Иова на гноище». Не столь прямо с новой стилистической фазой связана роспись центральной главы Софии Новгородской, созданная около 1108 года. Представленные здесь пророки выглядят несколько более архаичными. Эти черты могут быть объяснены работой местного мастера. Святых на фресках Софии Новгородской напоминают монументальные фигуры апостолов, украшающие новгородский «Большой Сион» — серебряную дарохранительницу, принадлежавшую Софийскому собору.

24



Св. Георгий. Икона. Начало XII в.



Георгиевский собор Юрьева монастыря в Новгороде. 1119. Вид с севера

В архитектуре Новгорода первой четверти XII века киевская традиция получает своеобразную местную интерпретацию. Почти все возводимые в это время храмы — церковь Благовещения на Городище 1103 года (не сохранилась), Николо-Дворищенский собор 1113 года, собор Юрьева монастыря 1119 года — строятся на средства князя. Все они отличаются громадными размерами и ставятся с таким расчетом, чтобы быть видными из любой точки Новгорода, как бы определяя масштабы этого обширного и могущественного города. Есть основания считать, что зодчим этих храмов был мастер Петр, имя которого было начертано на стене Георгиевского собора.

26

Это трехнефные, четырехстолпные сооружения с нартексом и обширными П-образными хорами, просторные, хорошо освещенные и легко обозреваемые. Георгиевский собор имеет прямоугольную башню, примыкающую с севера. Как и киевские, новгородские храмы имеют позакомарные завершения фасадов, в тех и других сходно располагаются горизонтальными поясами окна и двухступчатые ниши. Но столь же явственно в новгородских храмах проявляются и оригинальные черты. Стены выкладываются из местного камня, резче выявляется ритм вертикалей. Храмы ориентируются на Софийский собор как на своеобразный эталон. Никольский собор, так же как и София, увенчивается пятиглавием. Вознесенные над низменным новгородским пейзажем с хорошо просматриваемой линией горизонта, эти храмы с их грузными массами, мерным шагом закомар, широкими плоскостями фасадов воздействуют на образное восприятие окружающего их мира. Может быть, наиболее явственно это качество проявляется в суровом облике Георгиевского собора. Его обширное, незатесненное, открытое на всю высоту пространство постоянно напоминает о себе и снаружи благодаря рядам арочных окон, прорезающих толщу стены. Равно и внешнее пространство как бы входит в широкие и глубокие арочные пролеты прясел стен, разделенные мощными двухступенчатыми лопатками, в ниши, поясами охватывающие объем собора, наполняя их рефлексами света и тени. В образном строе архитектурных форм торжественное величие и грандиозность княжеского собора сочетается с настроением спокойного и вдумчивого созерцания, с чувством органической слитности пространства храма с окружающим миром.

Уже в первой половине XII века внутри единой киевской традиции вызревают и складываются предпосылки для развития своеобразных черт, характеризующих искусство местных художественных центров. Этому самоопределению способствует процесс постепенного обособления княжеств, закрепления их за одной из ветвей рода Ярослава. В архитектуре Чернигова, Смоленска, Владимира-Волынского новые черты сказываются в постепенном переходе на местный строительный материал, в отказе от кладки с утопленным рядом плинфы, в использовании равнослойной, порядковой кладки, керамических вставок, каменной резьбы, лекального, сложно профилированного кирпича. Постепенно уменьшаются размеры храмов, но усложняется их силуэт, декоративность, разнообразное оформление фасадов. Архитектура вступает в более активное взаимодействие с окружающим пейзажем, городской средой. Появляются небольшие посадские и монастырские храмы, при строительстве которых используется ряд новых конструкций и форм — крестовые своды, бесстолпные (Ильинская церковь в Чернигове) и двухстолпные (Спасская церковь в Переяславле) конструкции. Полуколонны черниговских, а затем и рязанских храмов нередко украшались резными капителями. На капителях Борисоглебского собора в Чернигове мотив плетенки совмещается с традиционной княжеской эмблематикой — фигурами гепарда, орла, сенмурва. Любопытно, что аналогичные сочетания геральдических зверей и плетенки известны по обкладке рога из «Черной могилы», часто встречаются на двустворчатых серебряных браслетах, украшенных гравировкой. Такие браслеты были широко распространены в княжеском и боярском быту и находятся вкладах на всей территории Руси.



# Искусство периода феодалльной раздробленности. XII—XIV века

## XII — первая половина XIII века

27

Уже в конце XI века борьба князей за власть в Киеве приводит к постепенному дроблению Руси на уделы, которые в XII веке превращаются в своеобразные государства, самостоятельно определяющие свою политику. Киевское княжение теперь рассматривается как почетный знак, подтверждающий силу и могущество князя, севшего на великокняжеский стол. Феодалльная раздробленность, с неизменно сопровождающими ее междоусобными спорами и войнами, тем не менее способствовала развитию экономических связей, торговли, подъему ремесла, давала толчок для сложения местных художественных традиций. XII век на Руси отмечен повсеместным ростом городов, каждый из которых, как правило, становится центром особого княжеского удела.

Церковь в этот период дробления русской земли выступает как сила, противостоящая княжеским интригам и распрям. Именно в этой наиболее культурной и образованной части русского общества раздаются голоса, призывающие к единению, к сплочению сил народа на борьбу с усиливающимися нападениями кочевников, с непрекращающимися нашествиями половцев и с новой опасностью, которую несли орды кочевников-монголов. Призывы эти слышны на страницах летописей, в «Слове о полку Игореве», «Слове о князьях», позже в «Слове о погибели Русской земли» и в «Проповедях» Серапиона Владимирского.

На смену торжественному, монументальному стилю искусства XI—начала XII века приходит стиль более камерный, искусство более приближенное к повседневной жизни. В нем определенно дают о себе знать вкусы не только княжеско-боярской среды, но и широких городских кругов. Стиль искусства XII века заметно дифференцируется; помимо мастерских, обслуживающих нужды княжеского двора, выполняющих заказы князя, появляются мастерские, прежде всего в монастырях, работающие не только на заказ, но и на сбыт. Упрочающиеся экономические связи с Западом и Востоком, широкое распространение грамотности, паломничества в Святую землю открывают для искусства множество новых изобразительных и письменных источников, способствуют проникновению в живопись апокрифических сюжетов и мотивов. Широко распространяется вкладничество и строительство обетных церквей и монастырей. Основателями их выступают теперь не только князья, но и представители местного боярства и крупного купечества. Стиль искусства местных художественных центров определяется многими факторами, например, степенью влияния на него культуры княжеского двора, характером складывающихся экономических, политических и культурных отношений с соседними княжествами и государствами.

К середине XII века наряду с Киевом заявляют о себе такие крупные центры политической и художественной активности, как Новгород, Галич, Владимир-Залесский, Смоленск, Полоцк, контролирующие обширные регионы и надолго определяющие основные черты складывающейся на их территории культурной традиции.

Рано определились особенности зодчества Галицкого княжества, граничащего с Балканскими странами, Венгрией и Польшей. Здесь отчетливо видны следы влияния романской архитектуры. Постройки возводятся не из плинфы, а из хорошо отесанных блоков разных сортов алебаstra и известняка. При раскопках Успенского собора в Галиче,

построенного в середине XII века, были найдены поливные керамические плитки с рельефным орнаментом, остатки круглых колонн, детали архивольтов, кронштейны в виде человеческих и звериных масок. Получают распространение храмы нетрадиционных для русского зодчества форм, имеющие план в форме квадрифолия (храм, раскопанный в Побережье) или ротонды (церковь Ильи, раскопанная в пригороде Галича). Орнаментальными деталями, планами эти церкви напоминают постройки, сохранившиеся на территории Польши и Венгрии. С этой же традицией связана дошедшая до нас в перестроенном виде церковь Пантелеймона в Галиче конца XII—начала XIII века, украшенная двумя перспективными порталами с колоннами и величественными листовыми капителями. Апсиды храма расчленены тишично романской аркатурой, опирающейся на высокие полуколонки с капителями. О традиционных связях галицко-волинских князей с Сербией, Венгрией, Польшей, о приходах мастеров иноземных и русских из других княжеств на протяжении всего XIII века неоднократно сообщает летопись. Описывая церковь Иоанна Златоуста в Холме, построенную князем Даниилом, летописец упоминает консоли в виде человеческих голов и «римские стекла» — витражи. Сохранившиеся галицко-волинские рукописи XIII века — Хутынский Служебник (ГИМ), Евангелие (ГТГ) — украшены миниатюрами, которые обнаруживают тесную связь с живописью Византии и Сербии первой половины XIII века.

В архитектуре Полоцка впервые в русском зодчестве появляются храмы с подчеркнута вертикальной башенной композицией масс. В соборе полоцкого Спасо-Евфросиньева монастыря, построенном мастером Иоанном в 50-х годах XII века, основной объем высоко поднимается над двухэтажным западным притвором и сильно выдвинутой центральной апсидой, которые служат своего рода контрфорсами, поддерживающими массивный верх храма. Возникшая ступенчатая конструкция украшается тремя ярусами закомар, имевших килевидную форму. В таком отчленении центра храма от нартекса и от узких, сдавленных боковых нефов, в подчеркивании их чисто служебного назначения, как и хор, где появляются закрытые капеллы-молебни, проявилась общая для всей русской архитектуры зрелого XII века тенденция к особому выделению подкупольного квадрата и алтаря как зоны максимальной духовной активности и сосредоточения. Этим же объясняется стремление расширить пространство центральной апсиды, сделать его более обозримым и теснее связать с пространством наоса.

Храмовое строительство идет в рассматриваемый период особенно интенсивно. Среди построек разросшихся городов стройные силуэты церквей становились своеобразными топографическими ориентирами, по которым можно было определить местонахождение княжеской и епископской резиденций, пригородных и городских монастырей, ремесленных слобод. Особенно широко распространяется строительство башнеобразных храмов в городах Приднепровья, в Чернигове и Смоленске, где их заказчиками выступают преимущественно князья. При возведении этих сооружений зодчие используют принципиально новые конструктивные приемы. Церковь Пятницкого монастыря в Чернигове дает первый известный нам пример использования ступенчато повышающихся арок, снаружи оформляемых двумя ярусами закомар. Третий ярус закомар декорирует основание высокого барабана. Преобладание вертикальных ритмов подчеркивается сложнопрофилированными пучковыми пилястрами с полуколонками, трехлопастными завершениями фасадов, стрелчатыми очертаниями ниш. С Пятницкой церковью теснейшим образом связан храм Василия в Овруче, построенный во владении князя Рюрика Ростиславича. Предполагают, что автором этих построек мог быть любимый архитектор князя Петр Милонег, прославившийся как строитель опорной стены в киевском Выдубицком монастыре.

Несколько иной вариант этого же типа храма дает церковь Архангела Михаила, выстроенная между 1180—1197 годами в княжеской резиденции близ Смоленска. По сравнению с черниговским храмом и церковью в Овруче смоленский памятник декорирован более скупой. Но и здесь расположение элементов декора — бровок над окнами, плит в

основании арок, узорных поясков — соответствует основным конструктивным и пространственным членениям интерьера, делает здание одновременно величественным и легким.

Характерны для смоленского зодчества многообломные пучковые пилястры, скрывающие углы здания и выявляющие его пластический объем. Архитектурная школа Смоленска окончательно складывается к концу XII — началу XIII века. За этот период было выстроено не менее двенадцати каменных церквей. Смоленские зодчие работают за пределами своего княжества — в Киеве, Новгороде, Пскове и даже, возможно, в Ярославле.



*Церковь Параскевы Пятницы в Чернигове. Конец XII — начало XIII в.*

Несмотря на своеобразие практики строительства, сложившейся в Новгороде, и он не избежал веяния времени. Здесь новые тенденции, связанные с активизацией роли центрального подкупольного пространства и противопоставления его другим частям храма, проявляются уже в соборе Рождества Богородицы Антониева монастыря, строительство которого велось в 1117—1120 годы. Этот факт тем более интересен, что основные черты архитектурного облика собора очень напоминают Николо-Дворищенский собор и собор Юрьева монастыря. То, что впервые проявилось в соборе Антониева монастыря, в полной мере было реализовано в Спасо-Преображенском соборе Мирожско-

30

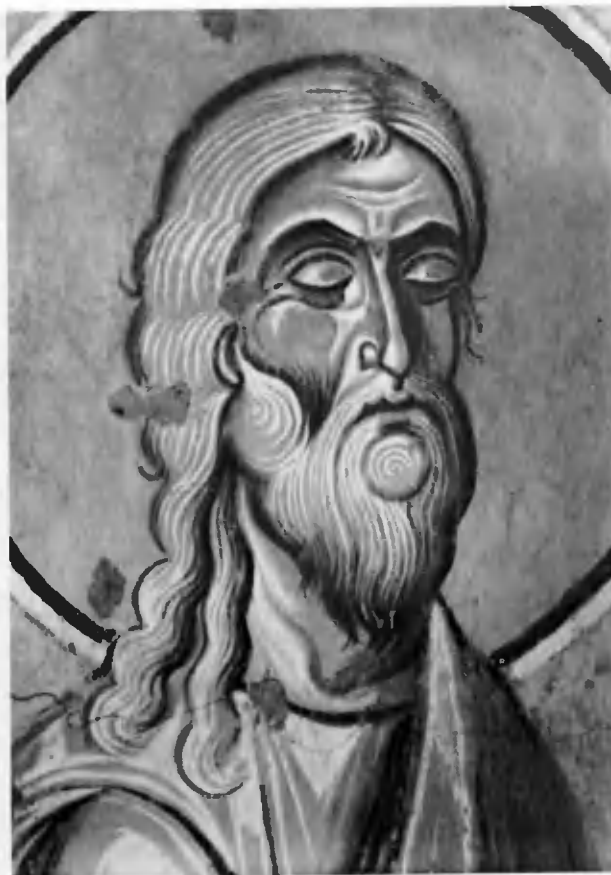


*Спасо-Преображенский собор Спасо-Мирожского монастыря в Пскове. Середина XII в. Внутренний вид*

го монастыря, возведенном новгородским архиепископом Нифонтом во Пскове в конце 40-х—начале 50-х годов XII века. Здесь угловые ячейки полностью отделены от крестообразного наоса, поражающего своей обширностью и слитностью пространства. Столбов нет, в общей композиции основная роль принадлежит крупным цилиндрическим сводам и куполу. В относительно невысоком храме отсутствуют сколько-нибудь заметные вертикали, пластические акценты создают сильно вынесенные подпружные арки, опирающиеся на консоли как бы утопленных в стене лопаток. Входящий в храм человек сразу оказывается под сенью купола и перед алтарем. Все возможности движения в простран-



Царь Давид. Фреска церкви Георгия в Старой Ладоге. Около 1167 г.



Голова пророка. Фреска церкви Георгия в Старой Ладоге. Около 1167 г.

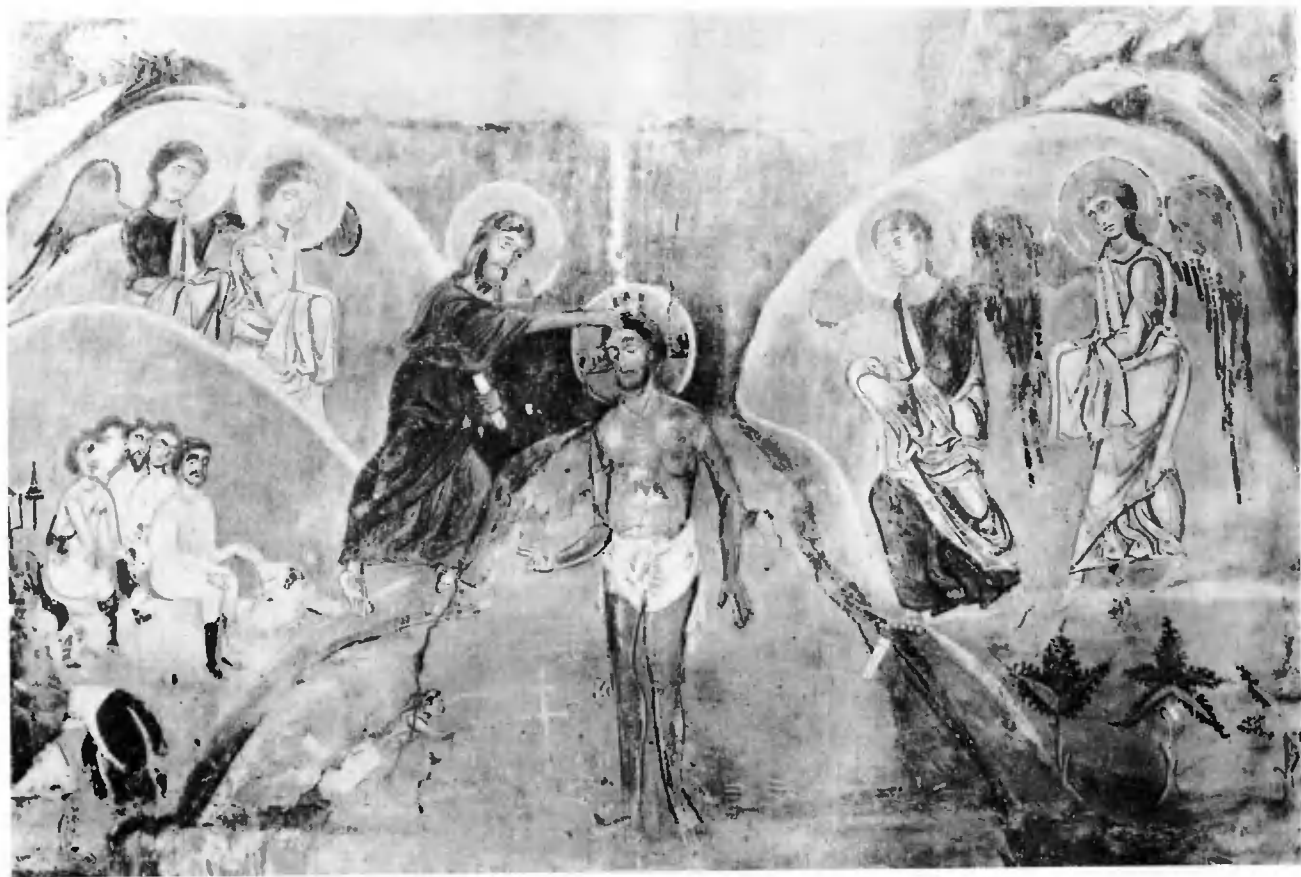
стве храма властно сведены к определенно указанной цели, настроение созерцательной умиротворенности сменяется состоянием напряженного и сосредоточенного предстояния. Размеры окружающего пространства осознаются чисто символически как дистанция, существующая между земным и небесным, человеческим и божественным. В этих чертах проявляется аскетическое отношение к миру.

Новые идеи, и прежде всего идея слитного, ничем не расчлененного пространства, столь полно осуществленные зодчими Нифонта, быстро распространяются и по-своему интерпретируются в новгородской архитектуре второй половины XII века. При взгляде на новгородские храмы этого времени создается впечатление, будто само пространство формирует массу косной материи. Венчающие части, фасады, апсиды сравнительно небольших новгородских храмов так плотно облекают пространственное ядро, что кажутся отлитыми по его форме.

Прекрасным образцом такого рода постройки является церковь Спаса Преображения на Нередице, возведенная в загородном монастыре князем Ярославом Владимировичем в 1198 году. Интересно, что княжеский храм теперь ничем не отличается от тех посадских и монастырских церквей, которые строятся в Новгороде и его пригородах — Ладоге, Руссе.

Почти все новгородские храмы расписывались. Причем, так же как и в архитектуре, в живописи рано вырабатываются местные черты. Уже в росписи собора Антониева монастыря 1125 года сказывается характерная для Новгорода тенденция

32



Крещение. Фреска церкви Спаса на Нередице в Новгороде. 1199

уподобления фрескового изображения иконному образу. В обилии единоличных изображений явственно выражается желание придать храму «больше святости». Красочная гамма росписи делается насыщенной и плотной, линии малоподвижными, живописная поверхность отличается гладкостью и твердостью. Пристальные взгляды персонажей фресок, устремленные на зрителя, застывшее выражение их суровых лиц подчеркивают неизменность и постоянство духовной дистанции, существующей между святыми и миром, их нерасторжимая связь.

Стенопись Антониева монастыря представляет основную, наиболее демократическую линию в искусстве первой половины XII века. Аскетические тенденции хорошо ощутимы и во фресках строившегося на вклады князя и расписанного около 1130 года Георгиевского собора Юрьева монастыря, а также в происходящей отсюда же иконе «Благовещение Устюжское» первой трети XII века (ГТГ). Монументальный масштаб этих памятников заставляет вспомнить об искусстве конца XI — начала XII века, но во фресках

и иконе художники стремятся передать не только атмосферу ничем не нарушаемого душевного покоя, но и длительного сосредоточенного созерцания и размышления.

В середине века в росписях, осуществленных по заказу Нифонта («Деисус» в Мартирьевской паперти Софийского собора 1144 года, фрески Мирожского монастыря во Пскове около 1153 года), и в еще большей степени в росписях и иконах второй половины—конца XII века стиль живописи всецело определяют вкусы и идеалы, складывающиеся в монастырской среде. Искусство обращается не к отдельному зрителю, а к целой общине, стремясь активно воздействовать на нее, учить, наставлять, доказывать.



*Церковь Спаса на Нередице в Новгороде. 1198. Вид с востока*

Значительно увеличивается число изображений святых и евангельских событий, образующих пояса-регистры, циклы сцен последовательно излагают чудеса и страдания Христа, историю жизни Богоматери. Небольшие по размерам, они являются не только объектом рассмотрения и размышления, но своего рода комментарием к священнодействию; с ними непосредственно связываются слова, звучащие в храме. Именно такова роспись собора Мирожского монастыря. Наряду с повествовательным, дидактическим началом в живописи заметно возрастает изобразительная экспрессия, достигающая своего апогея в росписях церкви Георгия в Старой Ладоге около 1167 года и церкви Благовещения на Мячине

34



*Спас Нерукотворный. Икона. Середина XII в.*

1189 года. Ансамбль росписи, состоящий из ряда изображений, связанных строгой архитектурной и символической логикой, превращается в одну грандиозную картину, охваченную единым ритмом, единым движением. Во фресках церкви Георгия разноцветные силуэты фигур, прорезанные лучами пробелов, стелются по стенам храма подобно ажурному арабесковому узору.

Композиционное движение охватывает весь архитектурный объем. В пространстве купола и барабана разворачивается сцена «Вознесение Христа», в диаконике — «Чудо Георгия о Змие», вся западная часть храма под хорами занята изображением «Страшного суда».

В иконописи блестящему каллиграфическому стилю ладожской росписи соответствует замечательная икона «Спас Нерукотворный» (ГТГ). В отточенном мастерстве этих памятников ощутимы еще реминисценции строгого стиля первой половины века. По сравнению с ними живопись конца XII века кажется более огрубленной — движение



замедляется, черты лиц становятся массивными, краска ложится крупными плоскостями, в построении композиций торжествует строго иерархический принцип.

В росписи церкви Спаса Преображения на Нередице 1199 года евангельские сцены, изображение Оранты, Христа-священника в алтарной апсиде, Богоматери Знамение в жервеннике выделяются как своеобразные «иконные» образы, которые окружаются фигурами и полуфигурами святых. Обилие патрональных изображений, изображений «чтимых образов» говорит о существовании тесной связи между ними и духовным миром новгородского общества. Она осуществляется через апокрифические предания, легенды,



*Ангел «Златые власы». Икона. Конец XII в.*

устные рассказы и отражает живую народную веру, простое, не искушенное сложными богословскими проблемами чувство. Интонационную окраску росписи прекрасно передают надписи, введенные в композицию сцен «Страшного суда». «Отче Авраме, помилуй мя и послы Лазоря, да умочит перст свой в воде и устудит ми язык, измогаю бо в пламени сем»,—взывает богач, сидящий в адском пламени и показывающий пальцем на свой язык. Рядом с богачом стоит черт, подающий ему сосуд с огнем, прибавляя: «Друже богатый, испей горящего пламени». Устрашающая картина адских мук соединяется с простой разговорной речью. Монологическая суровость предшествующих фресковых ансамблей сменяется простодушным диалогом. Роспись Нередицы подводила итог развитию стиля новгородской живописи XII века, но его традиции и отголоски дают о себе знать еще на протяжении целого столетия.

На фоне этого яркого и сильного, неизменного в своих основных принципах искусства как исключение из правил выглядят произведения, созданные, по всей видимости, по заказу новгородских архиепископов или князей. Таковы, например, шитая пелена «Распятие» начала XIII века (ГИМ), икона «Успение» из Десятинного монастыря первой трети XIII века (ГТГ), говорящие о том, что Новгород не был изолирован от процессов художественного развития, идущих в Византии, на Балканах, в западнорусских княжествах и на северо-востоке Руси—во Владимире.

В отличие от культуры Киева, Новгорода, Галицко-Волынской Руси культура Владимиро-Суздальской Руси XII века не обладала длительными традициями развития. Ее основание закладывалось в начале XII века Владимиром Мономахом, и лишь при его сыне Юрии Долгоруком и внуках Андрее Боголюбском и Всеволоде III здесь разворачивается активная строительная, художественная и литературная деятельность. Строятся города-крепости, возводятся храмы, дворцовые сооружения, создаются росписи, иконы, составляются летописные своды.

Основа политической доктрины владимиросуздальских князей, заложенная Юрием Долгоруким, определялась стремлением создать на территории северо-восточной Руси мощное государство, которое могло бы успешно соперничать с Киевом и претендовать на первенство среди других русских княжеств. В середине века, когда Юрий начинал строительную деятельность, у него не было своих зодчих, что побудило его обратиться к союзнику и родственнику—галицкому князю. Пришлые галицкие мастера приносят свою традицию белокаменного строительства, которая затем будет развиваться здесь на протяжении столетий. Первые каменные храмы, заложенные Юрием в его суздальской резиденции Кидекше, в основанном им городе Переславле-Залесском, техникой кладки, деталями декора напоминают архитектуру Галицкой Руси. Это кубические трехапсидные церкви, одноглавые, без нартексов и боковых притворов, но с обязательными хорами. От сурового облика скупо декорированного Спасского собора в Переславле-Залесском церковь Бориса и Глеба в княжеской резиденции—Кидекше—отличают более изысканные пропорции и аркатурный пояс на середине высоты прясел стен. Особенно надо отметить строго выдерживаемый в обоих храмах принцип соответствия решения фасадов членениям интерьеров, которые были украшены росписью.

При сыне Юрия Андрее Боголюбском вся деятельность князя по упрочению могущества Владимиро-Суздальского княжества получает стройное идейное обоснование. Она сравнивается с «духовным строительством», вдохновляемым свыше. Вызревает и утверждается идея особого патроната Богоматери над Залесской землей, сооружаются храмы в ее честь, устанавливается культ особо чтимых богородичных икон. Еще при жизни отца в 1155 году Андрей перевозит из Вышгорода замечательную византийскую икону Богоматери, позже получившую имя Владимирской.

Особой заботой князя стало превращение Владимира в столицу державы, в царствующий град, превосходящий могуществом и красотой старшие города земли—Ростов и Суздаль, с их богатым и сильным боярством. Вокруг Владимира возводится новый пояс укреплений длиной более четырех километров с тремя рублеными и двумя

каменными воротами—Золотыми и Серебряными. Над Золотыми воротами ставится церковь Положения риз Богоматери, посвящение которой предполагало возможность символического уподобления стены, защищающей город, одеждам Богоматери, ему покровительствующей.

В центре города на высоком холме ставится грандиозный Успенский собор, строится княжеская резиденция в Боголюбове и церковь Покрова на Нерли. Стены зданий, построенных при Андрее, покрываются белокаменной резьбой, позолотой. Интерьеры храмов украшаются фресковой росписью, иконами в драгоценных окладах, шитыми пеленами, тканями, поливной керамикой, золотыми и серебряными сосудами. Резные перспективные порталы имели медные врата, орнаментированные узорами и изображениями, выполненными в технике огневого золочения. В украшении храмов и княжеской резиденции наряду с русскими мастерами принимали участие и пришлые иностранные мастера. Летописец, сообщая под 1160 годом о завершении строительства Успенского собора и его сказочном убранстве, говорит: «Приведе ему Бог из всех земель все мастера». Это были и архитекторы, и скульпторы, и ювелиры. О характере украшений, входивших в церковный ритуал и в великолепный обиход великокняжеского двора, мы можем судить лишь по немногим сохранившимся предметам второй половины—конца XII века.

К ним, например, относится монументальный серебряный потир из Спасского собора Переславля-Залесского с гравированными изображениями Деисуса и Георгия, патрона Юрия Долгорукого (ГОП), и чудесные золотые княжеские бармы, найденные в Старой Рязани, украшенные перегородчатыми эмалями, драгоценными камнями и очень сложным сканым узором (ГОП).

Успенский собор, предназначенный быть митрополичьей кафедрой, воздвигается князем как палладиум города, как «стена» и «покров» народу и княжеству. От строгой функциональности храмов Юрия совершается переход к сложному поэтическому осмыслению культовой архитектуры. Многочисленные символы княжеской власти, геральдические фигуры грифонов, неусыпных стражей—львов, сцены вознесения Александра Македонского, ранее известные по произведениям «светского» искусства Киева,—теперь в виде рельефов украшают стены и столбы собора, явственно говоря о священной миссии князя и освященности свыше его земли. Храм, высоко вознесенный над городом, блещущий золотой, издалека видной главой, венчал собой всю панораму Владимира и окружающих его бесконечных полей и лесов. Несмотря на значительную ширину этого, впоследствии перестроенного трехапсидного шестистолпного храма, в его композиции явно преобладали вертикали, подчеркнутые профилированными пилястрами с тонкими полуколонками, увенчанными лиственными капителями. Нижний ярус собора, отделенный от верхнего аркатурно-колончатый пояс на консолях, служит своеобразным цоколем, над которым начинается отлив стены и легко возносятся прясла, прорезанные перспективно углубляющимися окнами. Ощущение вознесенности, устремленности вверх еще острее дает знать в интерьере, где высота столбов в восемь раз превышает их ширину. Не только иньерьер, но и фасады храма были покрыты росписью и позолотой. Позолоченный аркатурный пояс, обходивший собор, мог восприниматься не только как элемент декора, но и как древний символ девственной чистоты и неборимой силы. С этой символикой, видимо, связаны и выполненные в рельефе лики дев, украшавшие стены храма.

Переходы соединяли собор с каменными палатами епископского двора. Такие переходы, ведущие из дворцовой церкви в княжеский терем, сохранились в Боголюбове, близ Владимира. Рядом с Боголюбовом в 1165 году князь строит храм Покрова на Нерли, в облике которого наиболее полно отразились художественные идеалы времени. Храм был сооружен в честь победного похода на волжскую Болгарию и посвящен новому празднику в честь Богоматери, установленному Андреем Боголюбским.

Поставленный на высоком белокаменном цоколе, у слияния Нерли и Клязьмы, среди обширных заливных лугов, окруженный всходами и галереями, храм хорошо виден

издалека. Вынесенный за пределы города и Боголюбского замка, он воспринимается как священная сень-киворий, воздвигнутая в средоточии обжитой, цветущей, одушевленной земли. Храм не противостоит окружающему пространству так, как противостоят ему постройки Юрия Долгорукого. Подчеркнутые вертикальные членения, сильные пластические акценты в виде полуколонн с лиственными капителями, примыкающих к многообломным лопаткам, трехчетвертные колонны на углах храма и крупные перспективные порталы превращают стену из преграды в подобие завесы, которую, словно бахрому и золотые дробницы-нашивки, украшают ажурный аркатурно-колончатый пояс с консолями

38



*Владимирская Богоматерь. Икона. Константинополь. Начало XII в.*



*Успенский собор во Владимире. 1189. Вид с востока.*

в виде масок и геральдические рельефы, изображающие царя Давида, львов, хищных птиц и грифонов, когтящих ланей. Светлое и высокое пространство храма рассчитано не столько на массовое действо, сколько на идеальное созерцание. Оно уподобляется иконному пространству.

Традиции архитектуры времени Андрея Боголюбского были развиты в постройках его брата Всеволода III. Он расширяет Успенский собор, который после этого становится пятиглавым, воздвигает целый ряд монастырей и церквей, среди которых самым замечательным является Дмитриевский собор (90-е годы XII в.), посвященный



Церковь Покрова на Нерли. 1165



*Дмитриевский собор во Владимире. 90-е гг. XII в.*

святому патрону князя. Особенности плана, многими деталями декора он близко напоминает церкви в Боголюбове и Покрова на Нерли, отличаясь от них монументальностью форм и обилием белокаменных резных изображений, сплошным ковром покрывающих прясла стен и барабан. Размеры, величественно-репрезентативный облик собора отражали богатство, силу и первенствующую роль Всеволода III в политической жизни Руси. Внутреннее пространство храма отличается замечательной связанностью всех частей и гармоническим развитием ритма, который выявляется тонкими линиями граней столбов и арок. Светлое и прозрачное, оно полностью раскрывается взгляду из любой точки.

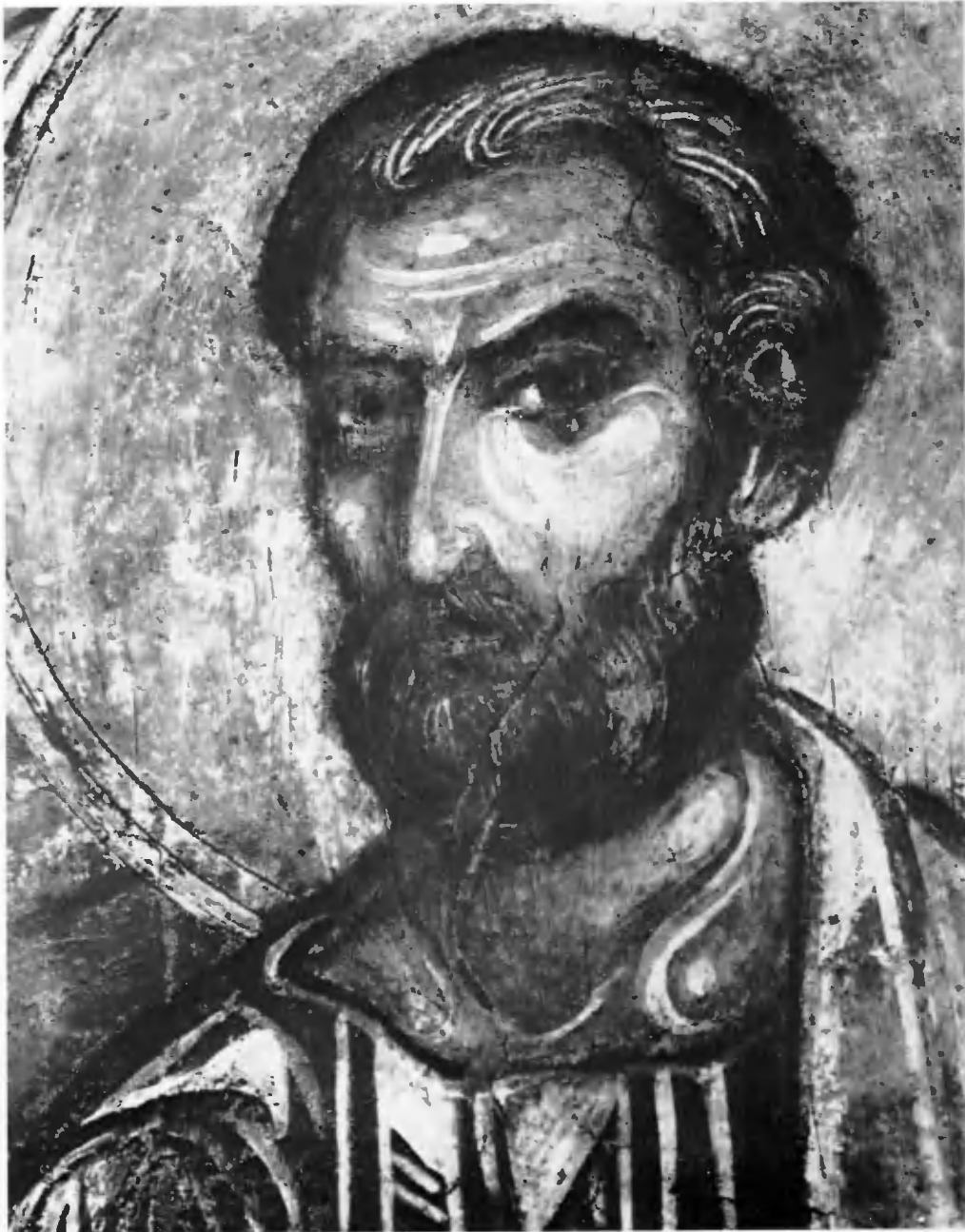
42



*Дмитриевский собор во Владимире. 90-е гг. XII в.  
Фрагмент скульптурного убранства*



Внутри храм был украшен росписью, выполненной пришлыми византийскими мастерами и их русскими сотоварищами. От росписи сохранились фрагменты сцен «Страшного суда», располагающиеся на склонах большого и малого свода под хорами. Прозрачные, светлые тона живописи, воздушные складки одежд, благородно-возвышенные лики апостолов и прекрасные юношеские лики ангелов, неторопливый композиционный ритм замечательно гармонируют с широким и светлым пространством храма. Здесь нет напряженных испытующих взглядов святых, того драматического предостояния перед грозным судилищем, которое изображено в росписи Нередицы. Фигуры легко склоняются



*Лик апостола Марка. Фреска Дмитриевского собора во Владимире.  
90-е гг. XII в.*

друг к другу, взоры апостолов, находящихся на противоположных склонах свода, пересекаются в реальном пространстве, там, где находится зритель, который как бы духовно возвышается до видения таинства «Суда». Такое личностное обращение к каждому, входящему в храм, попадающему в его прозрачную, пронизанную взглядами апостолов атмосферу, делает этот суд судом совести, нравственно преображающим человека. Образы росписи Дмитриевского собора, находящие аналогии в лучших созданиях константинопольского искусства конца XII века, органически связаны с теми идеями духовного воспитания, с тем нравственным идеалом, который утверждается в искусстве Владимиро-Суздальской Руси еще при Андрее Боголюбском. В наиболее концентрированном виде этот идеал воплощала икона «Владимирская Богоматерь». Ее образ, исполненный созерцательной самоуглубленности и просветленной скорби, вдохновлял создателей иконы «Боголюбской Богоматери» (ок. 1158 г.), оглавного «Ангельского чина с Эммануилом» (80-е гг. XII в., ГТГ), авторов росписей Успенского собора во Владимире 1161 года.

Скульптура Дмитриевского собора представляет собой новый этап в развитии владимирской белокаменной резьбы. В пластике времени княжения Андрея, в рельефах Боголюбова, Нерли, Успенского собора еще сказывается ориентация на романские образцы. Здесь же рельефы уплощаются, приемы каменной резьбы напоминают традиционно русские формы резьбы по дереву. Рельефы теперь представляют не просто отдельные эмблематические фигуры, но целый мир, цветущий подобно райскому саду, живущий своей жизнью. Неподвижная геральдическая симметрия смягчается, появляется больше движения: расхаживают сказочного вида звери и птицы, стремительно скачут всадники — святые воины. Наряду с традиционными фигурами царей-пророков Давида и Соломона, Александра Македонского появляется изображение князя с детьми, предположительно самого Всеволода III с сыновьями. Возможно и более расширенное толкование образа князя как отца своих подданных, с которыми его связывают узы душевной любви.

Традиции своеобразной местной школы белокаменной резьбы развиваются в фасадной пластике собора Рождества Богоматери в Суздале 1222—1225 годов и Георгиевского собора в Юрьеве-Польском 1230—1234 годов.

В княжеском по характеру заказа и по богатству орнаментики Георгиевском соборе рельефы сплошным ковром покрывают стены. Они почти полностью утрачивают качество круглой пластики и напоминают плоскую резь. Традиционные эмблематические изображения грозных стражей, хищников здесь окончательно преобразились в добродушных сказочных львов и райских птиц. Их чисто декоративные фигуры обычно зеркально повторяются, естественно сочетаются с завитками орнаментального узора. Наряду с ними в декор вводятся изображения евангельских сцен, святых воинов, Богоматери, Георгия, с которыми соседствуют разнообразные женские и мужские маски-личины, кентавры, сирины, грифоны. Такое сочетание христианской символики со сказочным узорочьем, чисто орнаментальный принцип построения, организации ансамбля говорит о том, что вместе с новыми формами и приемами ремесла в искусство привносятся чисто фольклорные вкусы широких демократических слоев.

Георгиевский собор первоначально завершался ярусом килевидных закомар и кокошниками, маскировавшими постамент барабана. Три открывающиеся в центральное пространство храма притвора и маленький Троицкий придел-усыпальница (ныне не существующий) делали его объем соразмерным человеку. Внутри благодаря обходу, образовавшемуся вокруг центрального подкупольного ядра, появляется множество разнообразных перспектив, предполагается возможность движения.

Новая духовная атмосфера отразилась и в стиле живописи первой трети XIII века. Независимо от размеров создаваемой иконы изображения на ней отличаются крупным масштабом, внушительной демонстративностью и действенностью жестов. Зримая мощь или идеальная красота образов теперь привлекают больше, чем интеллектуальная серьезность, возвышенная самоуглубленность и бесплотность образов в живописи

второй половины XII века. Новое поколение художников стремится показать не процесс духовной жизни, а его кульминацию и результат. Даже в полуфигурных композициях святые изображаются так, как будто они непосредственно, в данный момент обращаются к Богу или получают из его рук венцы святости. Именно так представлен на иконе начала XIII века из города Дмитрова (ГТГ) Дмитрий Солунский, восседающий на троне. Художник изображает не только Дмитрия, но и акт его интронизации — введения в сонм небесного воинства, в лик святых. Само представление о святости утрачивает былую умозрительную отвлеченность, выступая в персонифицированном виде. Категория свято-



*Георгиевский собор в Юрьеве-Польском. 1234. Фрагмент фасада*

сти в сознании этого времени нерасторжимо сливается с понятием о святыне, будет ли это реликвия, принесенная паломниками, или особо чтимая икона.

К такого рода чтимым изображениям, видимо, принадлежала икона «Богоматерь Великая Панагия» первой трети XIII века, происходящая из Ярославля (ГТГ). Она представлена в торжественной позе, царственных одеждах, украшенных золотом, и как будто свыше обращается к зрителю, стоя на узорном подножии, как на облаке. Эту небесную высоту подчеркивают расположенные по сторонам от Богоматери полуфигуры двух ангелов, со взорами, обращенными вверх. Композиция иконы, таким образом,

46



Богоматерь Великая Панагия. Икона. Первая треть XIII в.



«Златые врата» южного портала Рождественского собора в Суздале. 20-е гг. XIII в. Фрагмент

решается как зрелище славы Богоматери, как небесное видение, перекликающееся со сценами «Покрова», праздника, особо чтимого во Владимиро-Суздальской Руси. На западных вратах суздальского Рождественского собора (20-е—начало 30-х гг. XIII в.), украшенных в технике золотой наводки, стилистически близких иконе из Ярославля, представлено изображение «Покрова». И здесь ангелы, окружающие Богоматерь, как на иконе, слегка откинувшись назад, смотрят вверх, на простертый в небесах покров. Изображения евангельских и библейских событий на медных пластинах западных и южных врат собора отмечены живописной свободой. Virtuозно владея техникой рисунка, мастера передают сложные пространственные позы, сильную пластику, характерные движения и мимику. Зрительную достоверность событий они подкрепляют подчас точно и тщательно изображенными деталями, вроде лопатки-рыльца, обитой железом, в руках у Адама, щита с гербом у Иисуса Навина, тонких орнаментов на одеждах. Разнообразная смена картин, наблюдаемая в западных и особенно южных вратах, где канонические сцены обогащаются изображениями апокрифического и фольклорного характера, напоминают многокрасочную риторику такого памятника владими́ро-суздальской литературы, как «Моление Даниила Заточника», с его прихотливыми переходами от священного писания к народным поговоркам, от моления к поучению.

Памятники, сохранившиеся на территории северо-восточной Руси, дают представление о цветущей культуре, находившейся в канун ордынского нашествия на высоком подъеме. При всем многообразии видов, жанров и техник, в которых работали резчики по камню, иконники, миниатюристы и ювелиры, созданные ими произведения отмечены замечательным единством стиля. Те же Суздальские врата обнаруживают близкое сходство с фрагментами росписи 1233 года Суздальского собора, среди которых сохранилась часть композиции «Силоамская купель», повторяющая композицию на пластине южных врат; рельефы Георгиевского собора можно сопоставить с чеканными рельефами и орнаментами, украшающими шлем князя Ярослава Всеволодовича (ГОП).

Столь же интенсивная художественная деятельность была во всей Русской земле, о чем свидетельствуют летописи и открываемые археологами фундаменты храмов, фрагменты фресок, мастерские художников.

## Вторая половина XIII—XIV век

Обрушившаяся в 30—40-е годы XIII века на Русь волна монголо-татарского завоевания почти полностью уничтожила цветущую культуру городов южной и северо-восточной Руси, привела к упадку торговли и ремесел, прервала интенсивные экономические, политические и культурные связи с Византией, Балканами, Западной Европой. Города стояли сожженными и обезлюдившими, население уходило либо в избежавшие разгрома северо-западные и западные русские земли, либо откочевывало далеко на север, осваивая там огромные, необжитые пространства по Шексне, Сухоне, Онеге, Двине. Там появляются поселки, ставятся города, основываются многочисленные пустынножительные и общежительные монастыри. В местах, отдаленных от крупных центров письменности и ремесла, складывается совершенно особая фольклорная культура. Политическая и культурная изоляция, деформация традиционных социальных отношений, ослабление княжеской власти, уменьшение численности населения и другие факторы оказывают влияние на характер художественной деятельности даже в тех городах, которые, подобно Новгороду, не подвергались разгрому.

Начиная с 30-х и по 90-е годы XIII века, новгородская летопись не упоминает о строительстве каменных храмов или оборонительных сооружений. Распадаются артели художников-монументалистов. В основном вся художественная деятельность сосредоточивается в маленьких городских и загородных монастырях, где пишутся для своих нужд иконы и рукописи, иногда украшаемые упрощенными миниатюрами вроде изображения

Иоанна Златоуста в Соловецком Служебнике (ГПБ). Такие работы создаются самими монахами, настоятелями и дьяконами посадских храмов, которые копируют известные им чтимые древние иконы. Уровень ремесла падает. По мере проникновения искусства иконописания в повседневный быт широких слоев населения городов и сел, в отдаленные северные провинции на Онегу, Двину, Вятку, где основывались новгородские торговые фактории, оно приобретает черты, свойственные произведениям народного творчества. Смыканию традиций профессионального ремесла с фольклорной стихией способствует характерный для Новгорода патронимический общинный культ святыни, проявляющийся в XII веке и окончательно оформляющийся в XIII веке. Сменяя родовую патронимию с ее обычаем почитания домашних божеств, в первую очередь рода — чура, церковь сохраняла при этом черты, характеризующие всякую патронимию, в первую очередь желание владеть наиболее действенной святыней, самый облик которой мог внушать веру в ее магическую силу. Здесь важна была не столько духовная выразительность образа, сколько прежде всего его внешние качества — размер, интенсивность цвета, украшенность, подчеркивание волевого начала в выражении лиц, в характере жестов.

49

Развитие искусства шло в сторону все большей схематизации, абстрагирования, к превращению изобразительной формы в условный знак. Если в образе Николы на иконе первой четверти XIII века из Новодевичьего монастыря (ГТГ) еще сохраняются черты духовного величия и силы, своеобразная «портретность», индивидуальность характеристики, то уже в середине века в иконе Николы из Духова монастыря, восходящей к иконографическому типу XII века, черты лица схематизируются и застывают. Своей вершины процесс схематизации, оплощения и вместе с тем выработки нового, условного, очень простого, часто грубого, но всегда сильного и лаконичного языка достигает в новгородской живописи в последней трети XIII века. В это время создаются выразительные краснофонные иконы вроде «Спаса на троне» (ГТГ), «Ивана, Георгия и Власия» (ГРМ) из города Крестцы. Фигуры в них статичны, композиция симметрична, даже в колорите локальные цветовые пятна иерархически подчинены широкой поверхности киноарного фона. Нейтрализуется все, что могло бы войти в противоречие с идеей завершенности и неизблемости существующего миропорядка. Фигуры плотно заполняют средник, выявляя его материальную, гладкую и твердую поверхность. В этих образах все рассчитано на обращение не к личности, но к коллективу, общине. Предстоящие такой иконе могли уповать только на милость, а не на понимание и сочувствие. Но уже в последней трети XIII века параллельно с основным, близким к народным формам творчеством направлением в развитии местного иконописания создаются произведения, в которых еще в скрытой форме проявляются новые вкусы, черты нового стиля. Они дают о себе знать даже в таких, на первый взгляд целиком архаичных произведениях, как изображения евангелистов в «Евангелии Лотыша» (1270, ГБЛ). Художник прочно ставит фигуры на низкие позы, иной раз намеренно показывая, как ступня ноги выходит за границу обрамления. Цвет густеет, становится более тяжелым, лица приобретают выражение сосредоточенности и спокойствия. Правда, подобные иконы еще очень редки и пишутся они в основном по заказу видных представителей новгородского духовенства и боярства. Такова написанная в 1294 году художником Алексой Петровым икона Николы из Липненского монастыря. Она явно подражает торжественным храмовым образам конца XII — начала XIII века. Крупная полуфигура Николы так резко контрастирует с золотым фоном и маленькими фигурками святых на полях, так обособлена от них, что кажется раскрашенным рельефом, помещенным в раму-киот. Украшения святительских одежд воспринимаются не как отвлеченный узор, но как реальная драгоценность — эмаль, серебряные и золотые дробницы, скань. Обращают на себя внимание необычные крестчатые ризы Христа, вручающего Николу евангелие. Эта редкая иконографическая деталь должна была указывать на высокое божественное предназначение архиерейского сана. И, видимо, не случайно она появляется на храмовой иконе монастырского собора, построенного главой новгородской вечевой республики, архиепископом Климентом, в 1292 году.

К сожалению, почти полностью утрачена фресковая роспись храма на Липне, в основном еще связанная с традициями местного искусства, восходящими к стилю росписи Нередицы.

50

В архитектуре собора еще более определенно, чем в живописи, проявились новые художественные вкусы. Подчеркнуто выделяются широкие и мощные плоскости фасадов, оформляемые пологими трехлопастными арками, аркатурным поясом карниза, нишами и строго симметрично расположенными окнами. Ритм вертикальных линий внушительно сдерживается тяжелыми пропорциями собора, апсида которого равна высоте его главы и половине высоты основного объема. Пространство храма разделяется на отдельные ячейки, открывающиеся в центральный подкупольный квадрат. Выявляя противопоставление «горного и дольного», столь характерное для новгородского художественного сознания, зодчие сосредоточивают освещение вверху храма, прорезая барабан восемью окнами. В облике собора суровая простота и монументальность целого сочетается с камерными по своему характеру формами отдельных членений и частей — окон, арочек, ниш, которые придают архитектуре совершенно новый масштаб, соразмерный человеку.

Приметы скрыто идущего процесса стилевого развития обнаруживают и памятники живописи, создаваемые в соседних с Новгородом Твери и Пскове. Художники XIII — первой половины XIV века особенно любят подчеркивать связь изображения и слова. Многочисленные миниатюры тверской рукописи «Хроника Георгия Амартола» начала XIV века (ГБЛ) дают пример новых принципов иллюстрирования. Миниатюры, взятые в рамки, разделяют двухколонный текст страницы так, что он становится похожим на подписи, разъясняющие изображения, оценивающие то или иное деяние. Мысль писателя при таком иллюстрировании сливалась со зрительным образом и легко запоминалась.

В клеймах псковской иконы «Пророк Илья в деяниях» конца XIII века из села Выбуты, также напоминающих миниатюры «Хроники Георгия Амартола», зрителю дана возможность видеть результат деяний пророка, обличающего, карающего, воскрешающего мертвых. Сам же пророк изображен в среднике иконы в виде могучего старца, внемлющего слову, нисходящему свыше.

Пробуждающаяся в 70-е годы XIII века активная политическая и духовная жизнь русских земель к началу XIV века уже дает заметные результаты. Восстанавливаются разоренные и строятся новые города, возрождаются ремесла и торговля, расширяется художественная деятельность. Повсеместно возводятся крепостные сооружения, деревянные и каменные храмы, украшаемые фресками и иконами. Новгородская летопись сообщает о строительстве крепости Копорье в 1297 году и каменного Детинца в Новгороде в 1302 году. Псковичи в 1309 году строят кремль и почти одновременно мощную крепость Изборск. Кремль и храмы — деревянные и каменные — сооружаются в Твери, Москве и других городах. Инициатива в этом строительстве принадлежит теперь не только князьям и высшему духовенству, но и городскому населению. Все, что хоть в малой степени было связано с традициями местной культуры, культурой Византии и южных славян, в этот период начинающейся борьбы против монголо-татарского ига рассматривается как символ духовной независимости и превосходства над завоевателями. Именно в этот период православие начинает осознаваться как национальная религия. В деятельности верхушки русской церкви, направленной на консолидацию духовных сил нации, это выражается в попытках восстановить в полном объеме культурные и художественные контакты с Византией, а в творчестве народных масс — в стихийной тяге ко всему, что связывалось с представлением о «необоримой» святине, с образами святых защитников и «скорпомощников». Их изображения становятся непременной принадлежностью повседневного быта.

В разных культурных центрах эти тенденции проявлялись по-разному. В Новгороде, где существовала собственная непрерывавшаяся художественная традиция, где наряду с мастерами, работающими «на сбыт», появляются «владычные паробки» —



художники, работающие «на заказ» в мастерских при архиепископском дворе, в XIV веке развитие искусства идет двумя, нередко пересекающимися путями. Одновременно возникают такие напоминающие лубок памятники, как «Чудо Георгия о змие» со сценами жития Георгия (ГРМ), и такие, как «Хлудовская псалтирь» (ГИМ), где лик Христа на выходной миниатюре точно повторяет превосходного качества византийский прототип XIII века. Особенно широкий размах приобретает деятельность архиепископского скриптория, из которого выходят книги, украшенные заставками и инициалами плетеночного орнамента, включающими в себя кусающих собственных хвосты чудовищ, грифонов, стилизованные



Иван, Георгий и Власий. Икона. Конец XIII в.

фигурки людей, держащих сети, играющих на гуслях, пьющих из рога. Эти изображения входят в книгу подобно отзвукам стихии устного народного творчества. Новгородские художники широко используют орнамент в разных видах искусства. Он активно вводится в композиции не только «светского», но и религиозного характера. В кресте, сделанном в 1359 году по заказу жителей Людогосей улицы, в сложные завитки орнамента введены сливающиеся с ними рельефные изображения «Денсуса», «Распятая», старца Герасима со львом, пророка Ильи с вороном, Самсона, раздирающего пасть льву, Федора Тирона, побеждающего змия. Под рукой резчика все эти традиционные для христианской иконографии изображения приобретают характер фольклорного, сказочного, чисто декоративного мотива.

В отличие от Новгорода Псков в XIII веке еще не имел своей устоявшейся самобытной художественной традиции. Сюда благодаря отсутствию строгой духовной цензуры со стороны новгородских владык легко проникали самые разнообразные влияния, шедшие не только из Новгорода, но и из Полоцка, Смоленска, из Галицко-Волынской Руси, с Балкан и одновременно с Запада — из Литвы, Польши, Германии.

Наиболее активной и влиятельной средой во Пскове, во многом определившей характер складывающейся на его почве культуры, было монашество, принимавшее участие во всех городских делах, вплоть до вечевых собраний. В монастырском быту было много черт мирской жизни, но и монастырская идеология постоянно воздействовала на повседневный быт горожан, ежеминутно готовых отражать нашествие врагов, постоянно возлагавших упования на помощь своих святых.

Взволнованную атмосферу духовной жизни Пскова великолепно передают фрески Снетогорского монастыря, созданные в 1313 году. В их экспрессивном стиле своеобразно преломились черты разнообразных художественных влияний и традиций — от живописи Нередицы, о которой напоминает огромная композиция «Страшного суда», до памятников, связанных с распространением во второй половине XIII века на Балканах тяжелым «пластическим стилем». Влияние «пластического стиля», с характерными для него мощными объемными формами, внушительной силой жестов, подчеркнутой «портретной» характерностью ликов, определяет основную интонацию псковской росписи. Напряженные выражения лиц, широко раскрытые глаза, жесты рук передают особый драматический строй росписи, в которой все подчинено вслушиванию, вглядыванию, ожиданию. Все сцены развертываются не как изображения событий, действий, но как откровения божественных тайн, как зрелища, свидетелями которых наряду с апостолами в «Успении» и «Сошествии Святого Духа», вместе с книжниками в «Преполовлении» и женами в «Явлении ангела женам мироносицам» становятся зрители. В нравственном идеале, который активно утверждался в искусстве начала XIV века, находят отражение представления о духовной силе и мужественности, о чистой вере и ученической преданности слову учителя и постоянной готовности ему следовать. Новый идеал находит воплощение в самых разных произведениях русского искусства, от монументальных образов снетогорской росписи до миниатюры московского «Сийского Евангелия» 1340 года, представляющей «Отослание апостолов на проповедь».

Черты общности в памятниках, столь разных по характеру и по месту происхождения, говорят о существовании единого духовного центра, где новые идеи формулируются, получают наиболее полное совершенное воплощение, откуда расходятся во все концы русской земли.

Таким центром в конце XIII века мог быть только Владимир, куда в 1299 году переносит свою кафедру глава русской церкви митрополит Максим. Здесь вызревают идеи единения Русской земли, возрождаются и поддерживаются традиции лучшей поры развития искусства и литературы Владимиро-Суздальской и Киевской Руси, переписываются и распространяются произведения канонического права, такие, как «Кормчая книга». Сюда из Константинополя, Афона и других центров православного мира приходят рукописи и иконы, здесь, видимо, собираются наиболее значительные художественные

силы. Созданная в конце 90-х годов XIII века по заказу митрополита Максима икона Богоматери, несмотря на руинированное состояние, позволяет утверждать, что ее мастер хорошо знал современную ему византийскую живопись и в то же время ориентировался на образы Владимирской и Боголюбской Богоматери. Рядом с ними икона «Максимовская Богоматерь» была поставлена в Успенский собор Владимира.

Очевидно, русская митрополия, тесно связанная с Константинополем, имела представление о событиях духовной жизни столицы империи, хотя далеко не все, что там происходило, было актуально для Руси. Из Византии брали в основном то, что уже



*Церковь Николая на Лицине близ Новгорода. 1292. Вид с востока*

устоялось, что отражало не сиюминутные интересы, но основные идеи времени. В первой половине—середине XIV века роль своеобразного художественного центра Руси наследует Москва. Здесь с 1325 года находится резиденция митрополита.

С художественной средой, окружающей митрополита, может быть связана замечательная икона «Спас оплечный», хранящаяся в Успенском соборе Московского Кремля. В древности она стояла у гробницы митрополита Петра, основавшего этот храм. Написанная в стиле византийской живописи конца XIII века, икона отличается монументальной обобщенностью форм. Образ строится на контрасте сильного волевого начала,

54



*Новгородская псалтирь. Лист с орнаментальной композицией. XIV в.*

проявляющегося в строгой симметрии, в непоколебимой, почти статуарной незыблемости целого и сокрытого внутреннего движения, которое дает о себе знать в едва заметном развороте плеч, в мягком проступании румян, спокойном и ровном свечении лика, в неярком, но насыщенном тональном сочетании синего цвета гиматия, пурпура и золота хитона.

Этот образ, исполненный мужественного спокойствия, душевной стойкости и величия, точно отражает самый дух эпохи—времени непрекращающихся нашествий,

пожаров, грабежей и, одновременно, вопреки всему идущего государственного строительства, собирания русских земель.

По-своему, но столь же сильно и выразительно отразил идеал эпохи мастер, создавший, видимо по княжескому заказу, икону «Борис и Глеб» (ГРМ). Геральдическая симметрия, сильные красочные аккорды, сочетающие киноварь и темно-синий лазурит с золотом фона, подчеркивают выражение внутренней решимости, читаемое в ликах князей. Их взгляды обращены в мир, от которого они принимают мучительную смерть, но вместе с ней и мученический венец. Высокий пафос жертвенного подвига красноречиво передает



*Людогитценский крест. 1359*

очень живой жест юного Глеба, обеими руками принимающего и прижимающего к груди и меч и мученический крест. Живопись иконы, так же как и живопись «Сийского Евангелия», написанного по заказу Ивана Калиты в 1340 году, говорит о том, что стиль византийского искусства эпохи Палеологов не оказал заметного воздействия на творчество княжеских мастеров, продолжающих работать в традициях местного иконописания XIII века.

56 В Ростове и Ярославле, менее других городов северо-восточной Руси пострадавших от ордынского нашествия, монастырские, владычные и придворные княжеские мастерские, возможно, не прерывали работу. Из владычной мастерской в первой половине XIV века выходит роскошная рукопись «Федоровского Евангелия», написанная, скорее всего, по заказу епископа Прохора. Листовые миниатюры, изображающие Федора Стратилата и Иоанна Богослова с Прохором, заставляют вспомнить драгоценные кодексы XI века. С несколько тяжелой торжественностью этих образов перекликается икона «Богоматерь на троне» («Толгская Большая») конца XIII — начала XIV века из Толгского монастыря близ Ярославля (ГТГ). В ней органично сочетаются традиционные для северо-восточной Руси темы защиты и сострадания. С особой силой тема сострадания, «сердечного умиления» была выражена в иконе «Толгская Богоматерь» (Малая), созданной около 1314 года (Ярославль, Художественный музей). В ней более определенно сказываются черты новых стилевых веяний.

К началу XIV века окончательно определяются характерные черты местной ростово-ярославской иконописной школы, тяготеющей к напряженным, драматическим эффектам, к сочетанию изобразительных и декоративных форм, локальных пятен цвета в письме одежд и тонкой тональной разработки живописи ликов. Они всегда пишутся по темному санкирю с прокладками большого количества румян и немногочисленных густых белильных мазков. В Ростове, центре огромной епархии, как и в Новгороде, существовали мастерские, где создавались произведения по заказам епископа, князей, боярства, и мастерские посадские, в которых иконы писались и для местных храмов и для весьма отдаленных монастырей в Вологде, Каргополе, Устюге, Белозерье.

В еще большей степени, чем живопись, от местных традиций зависит зодчество северо-восточной Руси, обращающееся к наследию белокаменной архитектуры Владимиро-Суздальской земли домонгольского периода. Заложенный в 1326 году митрополитом Петром Успенский собор в Москве, как показывают археологические раскопки и письменные источники, планом и ступенчато нарастающим объемом походил на Георгиевский собор Юрьева-Польского. Снаружи храм был украшен белокаменной орнаментальной и фигурной резьбой. Фрагменты резьбы сохранились и от других построек Московского Кремля.

Первая половина XIV века — время расцвета Новгородской феодальной республики. Новгород расширяет свои владения на Двине, борется со шведами за выходы к Балтийскому морю, конфликтует с Тверью и Москвой. В этот период перестраивается Детинец, строятся каменные укрепления Юрьева монастыря, возводится острог на Торговой стороне, в 1342 году закладывается «терем великий» для владыки, обновляется Софийский собор. Среди каменных храмов, которые в этот период строятся в городе и пригородных монастырях, некоторые повторяют внешне тип церкви Николы на Липне, но выглядят более интимными. В церкви Успения на Волотовом поле 1352 года мягкий ритм трехлопастных арок, спокойные, не расчлененные лопатками плоскости стен подчеркивают органическое единство объема всего храма. Сохраняя в целом вертикальную композицию масс, храмы XIV века кажутся более приземистыми за счет окружающих их притворов. Они не господствуют над пейзажем, но органически сливаются с ним. Столь же простым делается их внутреннее пространство, соразмеримое с человеком, легко объемлемое взором. Сложившийся к середине столетия тип одноглавого храма с трехлопастным или щипцовым покрытием остается главенствующим в новгородском зодчестве вплоть до XVI века.

В 30—40-е годы XIV века влияние византийского искусства, ранее знакомого в основном высшему духовенству, постепенно распространяется, становится существенным фактором художественной жизни, активно воздействуя на творчество местных мастеров. Учащаются приходы артелей греческих мастеров, появляются их русские ученики. Новые образы, формы не просто копируются, но перерабатываются, приспособляясь к традициям русской культуры и требованиям времени. В 1338 году по заказу архиепископа Василия грек Исая «с други» расписывал церковь Входа в Иерусалим в Новгороде. В 1344 году повелением митрополита Феогноста был расписан Успенский собор в Москве. Одновременно дружина русских мастеров по заказу князя Симеона Гордого украшает фресками кремлевский Архангельский собор.

Важной и привлекательной стороной византийского палеологовского искусства являлась его способность раскрывать духовную жизнь не только в ее абсолютных, как бы монументализированных формах, но в ее течении, развитии и становлении. Статуарная концепция искусства XIII—начала XIV века смягчается, художников все больше привлекает возможность передачи движения, разнообразной гаммы чувств. Для нового этапа стиля становятся характерными многофигурные композиции, сильные ракурсы, открытое и глубокое пространство, в построении которого используются элементы перспективы, насыщенный светом, мерцающий колорит. Все это было уже хорошо знакомо художникам, создавшим в 1336 году врата для новгородского Софийского собора. Медные пластины врат украшены изображениями сцен Ветхого и Нового Заветов, притч, фигур святых, исполненных в технике золотой наводки. Заказчик врат, архиепископ Василий, также изображен здесь. С замечательной свободой и непосредственностью новгородские мастера приспособляют золотой штрих к передаче бурного движения, мимики, жестов, к изображению каскадов тяжелых складок, поверхности мраморной глыбы, узоров тканей. Каждая пластина представляет совершенно самостоятельную композицию, насыщенную множеством деталей, рассчитанную на длительное рассматривание. Дидактическую направленность этого искусства хорошо раскрывают такие изображения, как «Весы духовные», «Китоврас с царем Соломоном», «Притча о сладости мира», образцом для которых служили книжные иллюстрации, в том числе и западнорусские, вроде «Лаврищевского Евангелия» (Краков, Музей). Как некогда в Нередице, в этом искусстве строгий догматизм обретает черты живой народной веры, письменная, литературная традиция тесно переплетается с фольклором.

К «Васильевским вратам» примыкает целый ряд памятников новгородской иконописи, миниатюры, прикладного искусства, в которых стиль византийской живописи получает специфическую новгородскую интерпретацию, лишаящую его идеальности, умозрительной отвлеченности. Художников увлекает идея внушительного, эмоционального и наглядно-предметного воздействия на зрителя, и они решительно и зачастую властно и грубо, но всегда с подкупающей откровенностью пытаются ее осуществить. Среди этих памятников — Евангелие из собрания Хлудова (ГИМ) с крупными, напоминающими иконы изображениями евангелистов, праздничные иконы иконостаса Софийского собора, написанные в 1341 году, врата, выполненные в технике золотой наводки, из собрания Н. П. Лихачева (ГРМ).

Дидактическая обстоятельность, наглядность этого красочного, яркого искусства, наделяющего события священной истории реальными жизненными чертами, постепенно входила в противоречие с теми идеями, которые развиваются не только в византийской живописи середины XIV века, но также в живописи Москвы и других художественных центров Руси. Это противоречие нашло свое выражение в знаменитом «Послании о рае» новгородского архиепископа Василия тверскому епископу Федору, написанном около 1347 года. В отличие от Федора, считавшего, что существует лишь «мысленный рай», постигаемый опытом духовной жизни, Василий утверждал, что рай существует реально, «на востоке», и приводит тому свидетельства «очевидцев». В «Послании» слышны отзвуки споров, всколыхнувших весь православный мир и известных в истории под названием

исихастских, или «паламитских», по имени Григория Паламы, архиепископа солунского, положившего им начало.

В Москве, где работали митрополичьи мастера-греки и их русские ученики, новые стилистические тенденции получают особо широкое распространение. Из митрополичьей мастерской, видимо, вышла икона «Спас Ярое око», издревле хранящаяся в Успенском соборе Московского Кремля. По сравнению со «Спасом оплечным» начала XIV века она представляет образ самоуглубленной и напряженной душевной жизни, к которой путем длительного созерцания должен приобщаться зритель. Асимметричные



*Спас оплечный. Икона. Начало XIV в.*



черты лика, беспокойный ритм как бы ускользающих от глаза линий, свет, не связанный с пластической формой, создающий вокруг нее своеобразный ореол, выделяют прямой и серьезный взгляд человека, перед которым открыт путь страданий и нравственного подвига. Экспрессия отвечала стилю эпохи, отражение которого можно найти даже в произведениях прикладного искусства. Таково гравированное «Распятие» на крышке оклада «Евангелия Симеона Гордого» 1344 года (ГБЛ).

Роспись церкви Успения на Волотовом поле, созданная в 1363 году повелением новгородского архиепископа Алексея, представляет выдающийся по своим художествен-



*Архиепископ Моисей. Фреска церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. 1363*

ным достоинствам образец нового стиля. Светлая, воздушная, переливающаяся прозрачными тонами живопись легко и естественно входит в пространство храма, окрашивая, оживляя его атмосферу. Архитектура столь активно втягивается в композиционный строй изображений, что становится их органической частью, средой, в которой развивается движение.

Все фигуры росписи охвачены мощным эмоциональным порывом. Они предстают в сильных разворотах, активно жестикулирующими, лица выражают разнообразную гамму чувств. Создателей росписи не увлекают детали, манера письма эскизна и предельно

60



*Вознесение. Фреска церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. 1363.*

обобщена. Если художники предшествующего поколения представляли каждое событие как факт, уже имевший место в истории, то мастера волотовских фресок одушевлены стремлением сделать каждого входящего в храм свидетелем и участником представленных событий, вслед за пророками, апостолами, мучениками прозревающим истинный смысл происходящего. Как своеобразный ключ к росписи, в камере под хорами располагается изображение притчи о «неком игумене, не узнавшем Христа в образе странника».

Залитое светом пространство наоса интерпретируется как место познания истины, душевного озарения. Отсюда общее ощущение воодушевления и ликования, пронизывающее всю роспись. Тема познания сокровенного, пристальное внимание к внутренней духовной жизни человека находит отражение и в замечательных ктиторских портретах основателя храма архиепископа Моисея и заказчика росписи архиепископа Алексея, представленных на южной стене храма.

Вологовская роспись, погибшая во время Великой Отечественной войны, несмотря на ряд специфических новгородских черт, не была произведением исключительно местного искусства. Подобные памятники должны были создаваться и в других центрах, что подтверждает икона «Борис и Глеб на конях» из Успенского собора Московского Кремля (ГТГ). В ней, как и в вологовских фресках, фигуры всадников окружает прозрачная светоносная атмосфера, а характерность черт, определенность жестов, поз сочетается с доверительной открытостью объединяющего их душевного чувства. Они представлены здесь как заступники Русской земли, ее неуспящие, вечно бодрствующие стражи.

Воплощенный в образах братьев-мучеников возвышенный идеал сосредоточенной духовной жизни предвосхищает те нравственные и художественные поиски, которыми отмечена жизнь Москвы конца XIV — начала XV века.

# Искусство времени возвышения Москвы и объединения русских земель. Конец XIV—XV век

## Последняя треть XIV — начало XV века

Последняя треть XIV — начало XV века — эпоха подъема национального самосознания, ознаменованная открытым выступлением против ордынского ига — Куликовской битвой, собравшей под знамена московского князя рати из многих городов Руси, в том числе и Новгорода. Это время больших духовных движений, «шатаний» веры, ересей, охвативших Новгород и Псков, и одновременно разворачивающейся деятельности основателя Троицкого монастыря Сергия Радонежского и его многочисленных последователей. В среде, окружающей Сергия, звучит проповедь братской любви, «побеждающей ненавистную рознь мира сего», призыв к нравственному совершенствованию. Постепенно мысль о необходимости единения, чувство общности, готовность погибнуть «за братья своя» становятся достоянием не только отдельных личностей, но и широких масс народа. Москва превращается в духовный центр, авторитет которого признают во всех русских княжествах и землях, а также в Константинополе. В полном объеме восстанавливаются контакты с Византией, Сербией, Болгарией. На Русь приезжают крупные духовные деятели, писатели, художники, ремесленники, привозятся книги, произведения искусства.

В центре внимания живописцев и зодчих — внутренняя, духовная жизнь человека, проблема нравственного идеала. Идеи, рождающиеся в Москве, широко распространяются и оказывают заметное влияние на творчество художников и зодчих разных городов, несмотря на существующее различие традиций и форм. В архитектуре, например, повсеместно проявляется одно и то же стремление особо выделить пространственное ядро храма, его центральное подкупольное пространство, выявить его собственные ритмы, не связанные с ритмами, пронизывающими архитектурную оболочку.

Почти во всех московских памятниках членения фасадов не соответствуют членениям интерьера, ступенчато поднимающиеся своды снаружи маскируются системой ложных закомар-кокошников, широко расставленные, приближенные к стенам опоры асимметрично сдвинуты по отношению к порталам и наружным лопаткам. В отличие от ясной пространственной структуры владимирских храмов XII века с их строгим ритмом тянувшихся вверх вертикальных членений здесь отсутствуют внутренние лопатки, используются контрасты между широким, хорошо освещенным подкупольным пространством и погруженными в тень угловыми ячейками, примыкающими к стенам. Стены, которые снаружи особенно плотно обступают пространственное ядро, надежно укрывая его от внешнего мира, изнутри благодаря малому числу оконных проемов становятся едва заметными.

В Рождественском соборе Саввино-Сторожевского монастыря начала XV века, в Троицком соборе, Троице-Сергиевой лавры 1422 года этот мотив укрывания внутреннего пространства проявляется в небольшом пирамидальном распоре чуть наклоненных к центру стен, в утяжелении их пропорций. Прясла стен заметно расширяются, простые вертикали тяг на апсидах Спасского собора Андроникова монастыря конца XIV века, Успенского собора на Городке в Звенигороде около 1400 года не переходят в арки, а

вместо висячего аркатурного пояса на храмах Звенигорода и Троицкой лавры появляются белокаменные пояса плоской плетеночной резьбы, которые охватывают и как бы стягивают весь объем храма. Все рельефные детали, выступая из стены, передают ее пластическое напряжение, делают особенно чувствительной границу между внутренним и внешним миром. Такое противопоставление внешнего внутреннему стало общей особенностью стиля времени.

В новгородском зодчестве этот же принцип наиболее ярко проявляется в архитектуре церкви Спаса на Ильине улице 1374 года. Высокий одноглавый храм с



*Успенский собор на Городке в Звенигороде. Около 1400 г. Вид с востока*

трехлопастным покрытием фасадов представляет тип постройки, широко распространенный в Новгороде. Зодчие церкви Спаса на Ильине улице умело используют декор, маскируя им тяжелый каменный массив стены, трактуя ее как тонкую оболочку, преграду между внутренним пространством храма и внешней средой. Выступающие из стены рельефные кресты, многолопастные бровки, образующие вместе с окнами и нишами завершенные декоративные композиции, кажутся подвешенными, парящими в воздухе, а не утвержденными в толще каменной кладки. Впечатление иллюзорности массива стены усиливает сквозной декор бегунка в верхних частях центральных прясел и как бы

64



Церковь Спаса на Ильине в Новгороде. 1374

прорезанные узкие остроконечные окна. Приоткрывая сокровенное внутреннее пространство, напоминая о нем, они увлекают глаз в глубину интерьера.

Входя в храм, зритель сразу попадает в центральное подкупольное пространство. Стены огибают его, не расчлняя и не разрушая его цельности. Высокое, не разделенное опорами, оно уподобляется огромному воздушному столпу, толщу которого прорезают узкие полосы света. Возможность движения в таком интерьере предельно ограничивалась, приобретая значение чисто символического акта вхождения в святая святых, в атмосферу сосредоточенного созерцания и молчания.

В 1378 году стены храма были расписаны выдающимся византийским художником **Феофаном Греком**. Появление Феофана в Новгороде совпадает со временем борьбы против распространившейся здесь ереси «стригольников», обличавших злонаравие священников, выступающих против церкви.

Местное новгородское духовенство вынуждено было обращаться за помощью к митрополиту и даже к самому константинопольскому патриарху. Среди разных мер, принятых господствующей церковью, видимо, важную роль отводили и монументальной живописи. За короткое время в Новгороде возникает несколько крупных фресковых ансамблей, созданных как местными, так и пришлыми греческими, сербскими, а возможно, и московскими мастерами. Среди них первое место принадлежит Феофану, «философу зело искусному», расписавшему, по словам его «биографа» Епифания Премудрого, множество храмов в Константинополе, Халкидоне, в Крыму и на Руси. Его трагическое, суровое искусство призвано было показать зримый идеал истинно духовной жизни. Образам Феофана — праведникам и мученикам, столпникам и святителям, творящим службу «Троице», чуждо внешнее благолепие. Для них познание истины — это процесс мучительной внутренней борьбы, путь духовного очищения, нравственного преобразования. Композиции и отдельные фигуры во фресках церкви Спаса на Ильине как ни в какой другой росписи наполнены светом. Феофан понимает и трактует свет не только как среду, но как силу, воздействующую



Феофан Грек. Столпник Даниил. Фреска церкви Спаса на Ильине в Новгороде. 1378

на человека изнутри, оформляющую, просвещающую весь его облик. Свет может изливаться потоками или превращаться в тончайшие струйки, ложиться в виде идеально прямых линий, треугольников, острых штрихов на одежды и маленькими мазочками белил, нанесенными точными ударами

кисти,—на лики, пряди волос, кончики пальцев. Весь исполнен света отшельник Макарий Египетский, принимает свет «внутри себя» ветхий старец Алипий-столпник, в ослепительном свете, подобном блеску молний, является Аврааму (изображение его утрачено) и Сарре истинный облик трех

66



Феофан Грек. Праотец Сиф. Фреска церкви Спаса на Ильине в Новгороде. 1378. Фрагмент





Феофан Грек. Троица. Фреска церкви Спаса на Ильине в Новгороде. 1378

странников — ангелов «Троицы», посетивших их дом, равно как лик грозного судии мира — Пантократора — в медальоне купола является каждому человеку, входящему в храм. Но свет и цвет у Феофана не растворяют пластической формы. Она отличается почти скульптурной определенностью объемов, поз, жестов. Особенно хорошо это ощутимо в фигурах праведников, расположенных в барабане главы. В выражениях величественных, почти портретных ликов святых, на которых лежат отблески света, озаряющего их души, в жестах и движениях, независимо от того, статичны они или стремительны, нет ничего временного, изменчивого, преходящего. Они не являются результатом реакции на услышанное или увиденное в мире, но всегда свидетельствуют о состоянии приобщенности к истине, о «восхищении ума», как говорили византийские философы. Праведники настолько возвышенны над миром, настолько безусловно их нравственное величие, что, кажется, могут, как говорится в одной новгородской рукописи XIV века, «въскоре вся прошения творити и горы уставляти».

Колоссальные композиции «Рождество», «Сретение», «Крещение», «Вознесение» и «Сошествие святого Духа», фрагментарно сохранившиеся в люнетах и сводах храма, представляли перед зрителем не как последовательно сменяющиеся друг друга сцены, но как единое целостное событие, как грандиозная картина преобразования мира входящей в него божественной энергией.

новое истолкование. Своих духовных преемников Феофан Грек находит в Москве.

В новгородских росписях 80—90-х годов XIV века уже ничто не напоминает драматический пафос феофановской живописи. Образы отличаются внешней привлекательностью.



Пророк Даниил. Фреска церкви Рождества на кладбище в Новгороде. 90-е гг. XIV в.

Большой успех у новгородцев, видимо, имела роспись церкви Спаса на Ковалеве, созданная в 1380 году при участии пришлых сербских мастеров. Эта яркая живопись сочетает силу непосредственного и часто очень точно переданного характерного движения, выражения лиц с иконографической ученостью и дидактической наглядностью. Влияние ее легко запоминающихся образов дает о себе знать даже в иконах XV века.

В росписи церкви Рождества на Кладбище 90-х годов XIV века развернутые по стенам сцены рассчитаны на спокойное и длительное созерцание и размышление. В живописи запечатлевается не только событие, действие, но прежде всего сам процесс



*Архидиакон. Фреска из церкви Спаса на Ковалеве в Новгороде. 1380. Фрагмент*

восприятия, осмысления события, познания его истинного значения. Особенно часто теперь встречаются изображения бесед и проповедей Христа, «Исцеления слепого», «Явления ангела Пахомию», связанные с темой учения, узнавания, прозрения. Даже в таком новгородском памятнике, как роспись церкви Федора Стратилата, где следы влияния искусства Феофана Грека сохранились наиболее явственно, новые стилевые тенденции проявляются в миловидной округлости ангельских ликов, намеренной замедленности движений, в выражении легкой задумчивости, печали, покорности, которое

проявляется почти во всех сценах. В сцене «Сошествие во ад» Христос—победитель смерти—представлен с мягким покорным склонением головы, не как величественный и грозный бог Феофана, но как человек, познавший страдания, как образ жертвенной любви. Характерно, что в федоровской росписи помимо обширного «страстного цикла» представлен развернутый цикл сцен мученического жития Федора Тирона. Располагаясь друг против друга, они воспринимаются как образец и подражание.

Человечность, жизненность и вместе с тем актуальность утверждаемого в искусстве нового нравственного идеала объясняют его распространение и популярность в

70



Сорок мучеников севастиийских. Фреска церкви Федора Стратилата в Новгороде. 80—90-е гг. XIV в. Фрагмент.

самых широких слоях русского общества. В Москве памятники, связанные с этим нежным, «чувствительным» стилем, образуют особый слой искусства, культивируемого в великокняжеской, придворной среде и среде, окружающей митрополита. Как правило, они составляют необходимую часть обихода духовной жизни заказчика, являются предметом его благочестивых размышлений и занятий, отражают его вкусы, интересы, идеалы. Это «четьи», то есть предназначенные для домашнего чтения книги, маленькие моленные иконы, созданные в светлицах княгинь шитые пелены, украшенные гравированными или чеканными изображениями нагрудные кресты, мощевики, оклады евангелий. Несмотря на



Киевская псалтирь. Лист с миниатюрами. 1397

различие материалов, техник, назначения таких предметов, можно отметить их замечательное сходство. В одном ряду с драгоценными миниатюрами Псалтири 1397 года (ГПБ), восходящими к византийскому образцу XI века, стоит шитая пелена — «воздух» 1389 года великой княгини Марии, жены Симеона Гордого, с изображениями нерукотворного Спаса, Деисуса, с московскими святителями Максимом, Феогностом, Петром и Алексеем и полуфигурами чтимых святых, среди которых представлены князья Владимир, Борис и Глеб (ГИМ). В свою очередь яркие цветные фигурки на «воздухе» 1389 года напоминают литые фигурки в киотцах с эмалевыми синими и зелеными фонами на великолепном

серебряном позолоченном окладе Евангелия 1392 года, вложенного сыном боярина Федора Кошки в Троице-Сергиев монастырь (ГБЛ).

К этой же группе памятников имеет отношение житийная икона Бориса и Глеба из Коломны последних десятилетий XIV века (ГТГ), правда, сохраняющая еще и некоторые архаизирующие черты. В период подъема борьбы за освобождение русских земель образ братьев-страстотерпцев, которые предпочли смерть розни, пользовался особым почитанием. В коломенской иконе сцены жития представлены не как иллюстрации событий, но как обобщенные образы, вызывающие у зрителя высокие поэтические

72



*Пелена Марии Тверской. 1389*

ассоциации. Например, последнее клеймо с фигурой проваливающегося в пропасть Святополка напоминает миниатюру Псалтири 1397 года, комментирующую слова о нечестивом, который «зачал неправду... рыл ров, и выкопал его, и упал в яму, которую приготовил». К образам самих князей вполне приложимы эпитеты, часто встречающиеся в московской литературе рубежа XIV—XV века: «гумно чистоты», «воеводы мирные», «тихоуветливые», «смирненные в помыслах» и подобные им. Менее всего эти иконы могут быть названы поклонными, поскольку они предстают перед зрителем как «зеркало житию», то есть образец для подражания.

Новый идеал вызревал в самой действительности, постепенно захватывая в орбиту своего воздействия самые разные слои искусства, обретая программную завершенность и ясность, из сферы практической жизненной морали переходя в область мировоззрения. Рядом с камерными образами небольших храмовых икон типа «Покрова» из Покровского Суздальского монастыря, «Николы в житии» из Николо-Угрешского монастыря, основанного Дмитрием Донским (ГТГ), появляются монументальные и масштабные образы, такие, например, как грандиозная икона «Архангел Михаил в деяниях» из Архангельского собора Московского Кремля, созданная в конце XIV века. Легенда связывает ее с именем великой княгини Евдокии, жены Дмитрия Донского.

Уже в 90-х годах XIV века искусство Москвы обладает всеми признаками «большого стиля», в котором не остается черт ученической подражательности и провинциальной ограниченности. В формировании этого московского стиля огромное значение имела деятельность **Феофана Грека**, при-



Феофан Грек. Апостол Павел. Икона из деисусного чина. Конец XIV в.

ехавшего в Москву в начале 90-х годов. В 1395 году он вместе с Симоном Черным расписывает церковь Рождества Богородицы в Кремле, в 1399 году — Архангельский собор, в 1405 году вместе с Прохором с Городца и Андреем Рублевым украшает домовую церковь великого князя, Благовещенский собор. Известно, кроме того, что на стене каменных палат князя Владимира Андреевича, жившего в Москве, он «изобразил самую Москву», а терем великого князя расписал «неведомой росписью». С именем Феофана Грека принято связывать иконы полнофигурного деисусного чина, сохранившегося в иконостасе Благовещенского собора Московского Кремля. И хотя нет достоверного летописного известия, подтверждающего авторство мастера, выдающееся художественное качество большей части икон, стилистические черты, манера письма, сам замысел ансамбля обнаруживают безусловное сходство с росписью Феофана в церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде.

Ему могла принадлежать идея создания высокой живописной преграды — стены из икон, закрывающей от зрителя алтарь и в то же время постоянно о нем напоминающей.

Феофан разворачивает «чин» не как шествие умоляющих Христа святых во главе с Богородицей и Иоанном Предтечей, но как грандиозное зрелище, открывающееся людям, достигшим совершенства. Его царственно величественный Спас — это образ высшей справедливости, источник света истины, определяющий жизненный путь каждого человека. Золотые ризы Спаса излучают свет, который зримо входит во всех предстоящих ему святых. В фигуре Богородицы, одетой в мафорий густого синего цвета с золотой каймой и бахромой, происходит полное преобразование материи краски в сияние, поражающее своей интенсивностью, насыщенностью и глубиной тона.



Феофан Грек. Богоматерь. Икона из деисусного чина. Конец XIV в. Фрагмент





*Феофан Грек. Иоанн Предтеча. Икона из деисусного чина. Конец XIV в. Фрагмент*

Образы Феофана производили неизгладимое впечатление на москвичей, о чем свидетельствует Епифаний Премудрый, знавший Феофана. В Москве, как и в Новгороде, у Феофана появляются ученики и последователи; некоторые, возможно, пришли сюда с учителем. Из московской мастерской выходят иконы и рукописи, несущие на себе печать влияния великого художника. Замечательное сходство с Богоматерью из Деисусного чина обнаруживает икона Донской Богоматери с изображением «Успения» на обороте (ГТГ). Легендарное сказание связывает ее с Дмитрием Донским и Куликовской битвой. Только большая открытость выражения, незначительная уплощенность формы и контрастное

76



*Успение. Обрат иконы «Богоматерь Донская». 90-е гг. XIV в.*

противопоставление света и цвета выдают руку русского мастера, строго следовавшего заветам учителя. С кругом Феофана, бывшего «книг изографом нарочитым», связывается группа торжественных богослужебных рукописей, украшенных крупными листовыми миниатюрами. Особенно замечательно «Евангелие Хитрово» (ГБЛ), в миниатюрах которого узнаются как черты феофановского стиля, хорошо ощутимые в изображении Иоанна Богослова, диктующего Прохору слова Евангелия, так и характерные приметы рублевского стиля. Рублевской грацией и гармонией дышит изображение ангела с книгой — символа евангелиста Матфея.



Андрей Рублев (?). Ангел. Миниатюра Евангелия Хитрово. Около 1400 г.

К 1405 году, времени сотрудничества с Феофаном Греком, **Андрей Рублев** уже выступает самостоятельным и зрелым художником. В 1408 году он создает совместно с Даниилом Черным один из наиболее совершенных памятников древнерусской живописи — фрески и иконы Успенского собора во Владимире. Но еще до этого он

77

мог написать иконы так называемого Звенигородского чина, отчасти напоминающие образы «Евангелия Хитрово», и часть икон праздничного чина, хранящегося в Благовещенском соборе в Кремле. В творчестве Рублева идеи времени, национальный нравственный идеал, складывающийся в эпоху Куликовской битвы, органически сочетаются с тем представлением о духовном могуществе и величии человека, которое утверждает в искусстве Феофан Грек. Светлая живопись Андрея Рублева не отрицает мир, пророча ему близкий суд и воздаяние за грехи, но видит в нем своеобразное «горнило», в котором закаляется и очищается человеческая плоть. Такое понимание мира характерно для среды, окружавшей Рублева. Недаром преемник Сергия Радонежского, троицкий игумен Никон, призывал братию с радостью переносить «невзгоды мира сего». В произведениях Рублева страдания всегда преобразуются любовью, согласием, состраданием, окрашиваясь в тона светлой печали. Здесь цель человеческой жизни формулируется с потрясающей простотой и ясностью. Она в осознании нерасторжимости всего сущего, в понимании того, что каждый человек есть одновременно и все человечество, в постоянном стремлении делать благо ближнему. Такой абсолютной мерой человечности наделены прекрасные лики Спаса, апостола Павла и архангела Михаила из Звенигородского чина (ГТГ). Впервые столь важная для русского искусства тема жизненного пути, познания его цели перестает пониматься как мистическое озарение и прорыв за пределы зримой оболочки веществен-



Андрей Рублев. Архангел Михаил. Икона из «Звенигородского чина». Около 1400 г.



Андрей Рублев. Апостол Павел. Икона из «Звенигородского чина». Около 1400 г.

ного мира. Мир «горний» не отделяется от мира «дольнего». Все иконы Рублева обращены к миру так, как обращен к нему звенигородский Спас, прозревающий «небо на земле». Написанные Андреем Рублевым праздничные иконы Благовещенского собора сияют прозрачными, чистыми



Андрей Рублев. Крещение. Икона. Начало XV в.

тонами. Нет резких контрастов цвета, свет не ослепляет, но мягким лучением охватывает всю поверхность живописи. В сценах «Благовещение», «Сретение», «Крещение», в других иконах, принадлежащих кисти Рублева, все события трактуются как вход в преображенный, сияющий божественной красотой мир, как акт устранения границы, отделяющей его от мира людей. Например, в «Благовещении»

архангел перешагивает через низкую каменную ограду, и следующий за его движением взгляд видит складки велума, которые не падают, а поднимаются вверх, открывая золотой фон иконы. Эти же идеи и художественные принципы воплощаются в грандиозных росписях и иконах Успенского собора во Владимире 1408 года. Ядро росписи представляет картина «Страшного суда». Для Рублева и его сотоварища Даниила Черного «Суд» не является лишь мыслительной абстракцией, событием весьма отдаленного будущего, но есть постоянно творимый суд, на котором каждый человек приносит себя на алтарь собственной совести, вглядываясь в глубину своей души. Вместо традиционного Пантократора Рублев представил «Христа во славе» в щелье свода, как бы незримо присутствующим на этом «судилище». Акцент с действия переносится на его участников. Рублев умеет придать такую достоверность каждому лику, сделать их взгляды столь ощутимыми, что пространство собора как бы одухотворяется ими. В лицах, в позах апостолов нет никакой аффектации и вместе с тем нет гордого отречения от мира. Их размышление деятельно, их возвышенная мудрость проста, их души открыты для людей. Композиционно сцены «Страшного суда», особенно изображения групп праведников во главе с апостолами Петром и Павлом, располагаются так, что направление их движения совпадает с осью движения зрителя, входящего в храм и как бы становящегося одним из участников этой процессии и этого события. Праведники изображены не как традиционные «лики», «чины» святых, предстоящие престолу судии, но как наделенные индивидуальными чертами личности, связанные единством помыслов. Во Владимире Рублев и Даниил Черный стояли во главе большой артели художников, но индивидуальные почерки, различимые в иконах грандиозного иконостаса, в кото-

рых высота деисусных икон достигает трех метров, не разрушают единство ансамбля. В отличие от феофановского «чина» «Деисус» Успенского собора был решен как процессия святых, идущих с просьбой и молением ко Христу. Тема шествия связывала иконы с росписью.

Но всякий раз, в зависимости от идейной программы, решение деисусного чина менялось. В иконостасе Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, созданном в 20-е годы XV века последователями Рублева, возможно, при его участии, «Деисус» представляет уже не процессию, а сосредоточен-



ное молитвенное предстояние. По «Житию Никона» известно, что, построив каменный Троицкий собор, он пригласил расписывать его Андрея Рублева, бывшего старцем Андроникова монастыря в Москве. С этим свидетельством и датой строительства храма большинство исследователей связывают время создания знаменитой рублевской «Троицы». Но ни одна из окон деисусного и праздничного ряда не обнаруживает с ней прямой связи. Зато такая связь существует между «Троицей» и Звенигородским чином и, в еще большей степени, между «Троицей» и фресками Успенского собора. Тон одежд, мотивы складок, позы ангелов, характер движения точно повторяют колористический строй и пластику изображения апостолов из «Страшного суда» и патриархов из «Лона Авраамова», расположенного на малом южном своде храма. Центральный ангел «Троицы» склоняется к левому совершенно так же, как в росписи Иоанн Богослов склоняется к апостолу Симону. Так же свободно написаны одежды, не прилегающие плотно к телу и кажущиеся воздушными. Такая стилистическая близость памятников подтверждает и временную близость их. «Троица» могла быть создана для деревянного Троицкого храма, поставленного игуменом Никоном в 1411 году. Возобновляя монастырь, сожженный полчищами Едигея в 1408 году, подтверждающая незыблемость идеалов, утвержденных Сергием, их чистоту, Никон и мог заказать икону в «похвалу Сергию». Образ рублевской «Троицы» не ограничен кругом отвлеченных богословских идей, он возникает на грани перехода потока времени человеческой жизни в вечность и, напротив, вневременного бытия в историческую действительность. «Троица» одновременно являет взору и образ духовного единения, любви, «побеждающей ненавистную рознь мира сего», и образ мира, преображенного и просветленного, уподоб-

ленного раю. В мире Рублева действуют свои законы. Они основаны на равновесии составляющих его трех элементов — линии, цвета и света, так же нераздельных и неслиянных, как и трое ангелов, ведущих безмолвную беседу. Цвет, нигде не теряя в своей полнозвучности, не превращается в самоценное декоративное пятно. Его ритм всецело совпадает с кругообразно развивающимся ритмом линий, но нигде не сковывается ими. Он изливается столь же свободно, как и сияющий свет. Мягкое лучение золота и лазури не только изнутри озаряет материю краски, но наполняет все пространство иконы. Как и в других произведениях Рублева, композиция «Троицы» строится не путем охватывания живописного пространства линиями и насыщения его объемными или плоскостными формами, пятнами цвета. Здесь пространство развивается из глубины, как бы само определяет свою форму, свои границы. Его берегами становятся плавно изгибающиеся линии одежд крайних ангелов, образующие форму, похожую на чашу. Обозначая центр этой прозрачной композиции, Рублев располагает на престоле-трапезе чашу с головой жертвенного агнца, по легенде закланного Авраамом в честь посетивших его дом странников. Вокруг этой чаши, символа жертвенной смерти и одновременно братской любви, соединяются жесты рук ангелов.

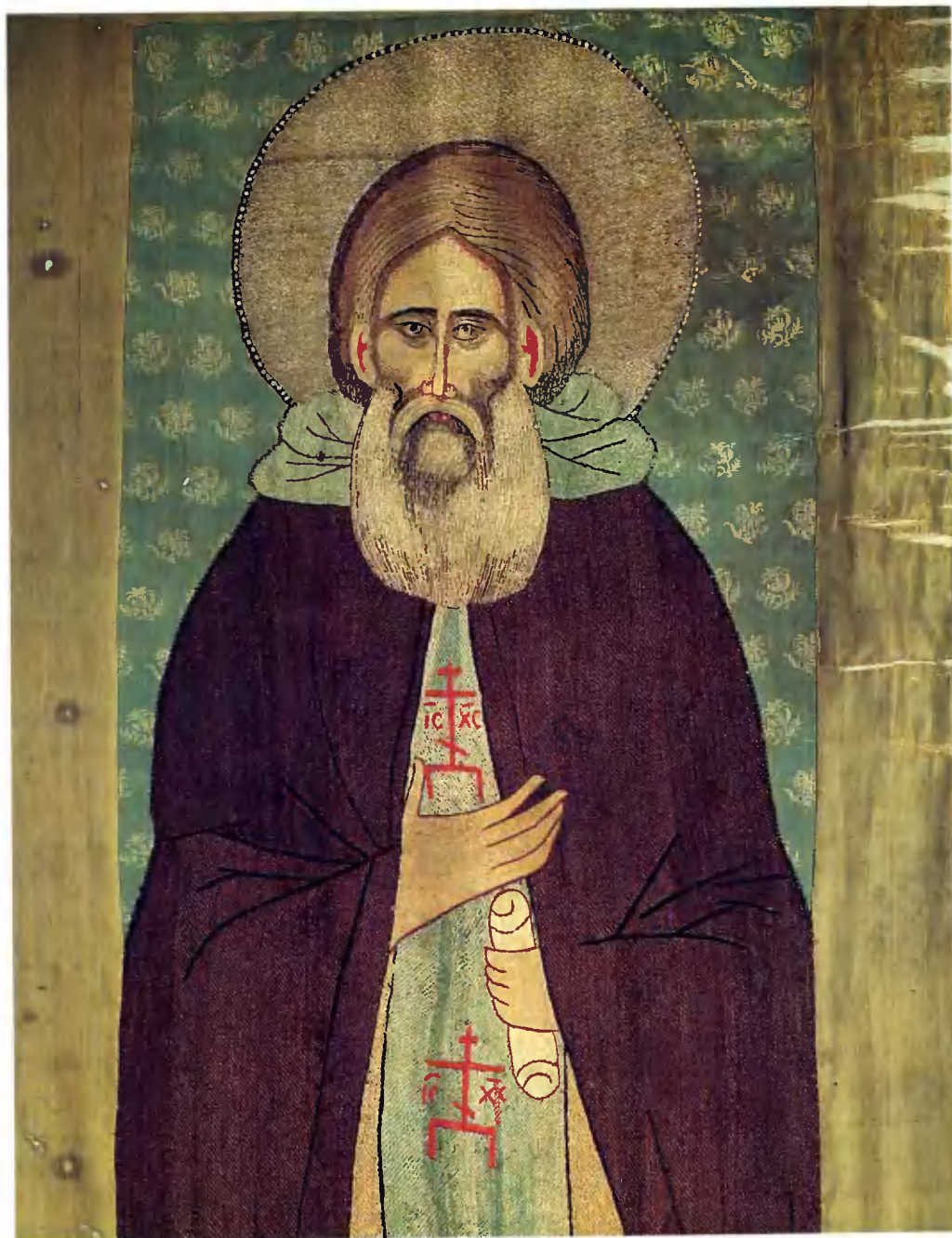
Искусство Рублева определило основные черты, строй не только московской живописи, но и всего русского искусства, дав ему мощный духовный импульс. Его идеи разрабатывают мастера, создавшие иконостас Троицкого собора 1422 года, они дают о себе знать в произведениях тверских, ростовских, новгородских художников. На Севере идеи московского искусства, московские образцы распространяются через посредство крупных монастырей — Кириллова, Ферапонтова, Прилуцкого, Спас-Каменного на Кубенском озере.





Не позднее 30-х годов XV века появляется большое число памятников прикладного искусства—шитья, резьбы, ювелирных изделий, прямо свидетельствующих об актуальности рублевского стиля, о том, что он стал языком времени, войдя в повседневную художественную практику. Выдающимся памятником московского шитья является покров на гробницу Сергия Радонежского. В характерном, несколько асимметричном, скуластом лице святого черты «портретности» сочетаются с величественно простым и скорбным выражением мудрого всеведения, напоминающим выражение лица апостола Павла из Троицкого чина. Видимо, покров «знаменил», то есть делал рисунок для него,

84



Сергий Радонежский. Шитый покров. Первая четверть XV в. Фрагмент

один из мастеров рублевской артели, что в 20-е годы XV века работали в Троицком монастыре.

Рублевские образы вдохновляют троицкого резчика Амвросия, создавшего в 1456 году для игумена Вассиана икону-складень с «Распятием» в центре и «Праздниками» на створках (Загорск, Музей). Несмотря на миниатюрность резьбы, она великолепно передает пластику фигур. Амвросий был выдающимся ювелиром. Золотую оправу складня он украсил тонким сканым узором в виде спирально изгибающейся в разные стороны лозы, которая образует завитки с розетками посередине.



*Амвросий. Резной складень. 1456*

Усиливающееся могущество московских князей, митрополитов, складывающаяся в это время особая придворная культура определяют высокий уровень ювелирного искусства первой половины XV века. В Москве наряду с местными мастерами работают греки и сербы. По заказу митрополита Фотия греческие мастера создают сканый золотой оклад на икону «Владимирской Богоматери» с чеканными изображениями «Праздников» (ГОП). По мастерству и изысканности ему не уступают оклад «Морозовского Евангелия» (ГОП) и сделанный по заказу великого князя Василия Темного в 1449 году потир (Загорск, Музей). Его мастер Иван Фомин украсил мраморную чашу золотой оправой с волнообразным сканым узором, подобно инкрустации сливающимся с поверхностью красноватого камня.

Крупными центрами ювелирного искусства в это время являются Новгород и Тверь. Около середины XV века тверские мастера создали для великого князя Бориса Александровича рогатину с гравированными изображениями аллегорического характера (ГОП). Все они связаны с темой Божественного покровительства Твери, с комплексом представлений об особой избранности тверского князя, с идеалом мудрого властителя. Образцом для изображений явились миниатюры древних рукописей.

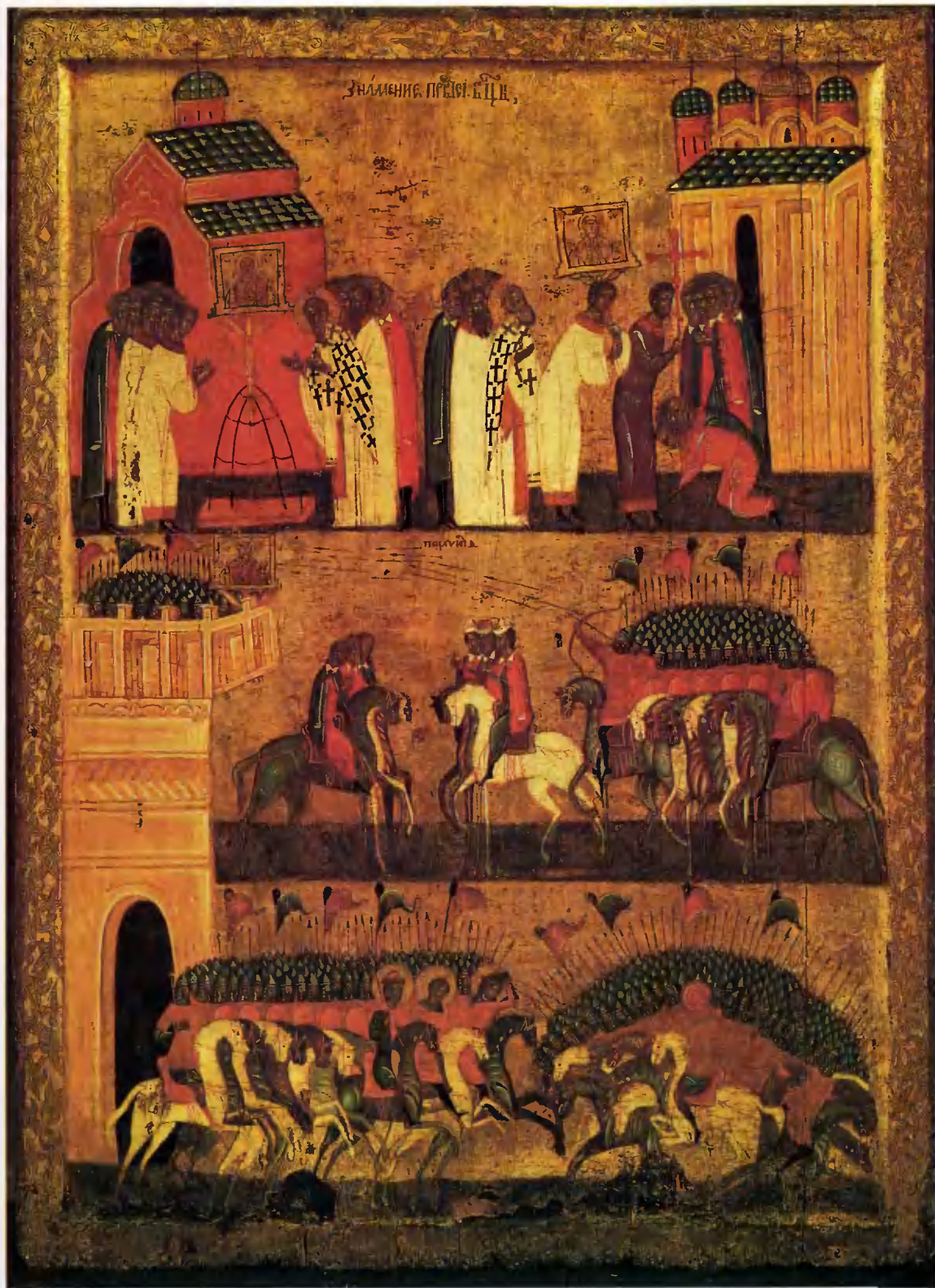
Борьба за великое княжение, развернувшаяся в 20—40-е годы XV века между внуками Дмитрия Донского, сдерживает развитие искусства Москвы. Смута государственная усиливается разногласиями в церкви, возникающими после смерти митрополита Фотия в 1431 году. Но смутное для Москвы время было, вместе с тем, временем активной художественной деятельности в Твери, Новгороде, Пскове, на Севере. Здесь продолжают строиться города и храмы, создаются многочисленные росписи, иконы, предметы прикладного искусства. В Новгороде с особой силой проявляются сепаратистские стремления, делаются попытки полностью освободиться от власти великого князя и митрополита.

86



Пророк Илья. Икона. Середина XV в.

Особое значение здесь придают строительству новых крепостей. С учетом последних достижений фортификации в 1430 году перестраивается крепость Порхова, в 1437 году ремонтируются стены и башни новгородского Детинца. Каменное строительство в городе достигает небывалой интенсивности, оно ведется и в монастырях и на посаде. Возводимые постройки мало чем отличаются от тех, что сооружались в последней трети XIV века; основная их особенность — возрастающая роль внешнего фасадного решения. Судя по сохранившимся памятникам, силуэты храмов делаются более плавными, прясла и апсиды заметно расширяются, ритм линий утрачивает былую динамику. В их облике ощутима успокоенность, найденность идеала. Все возводится без видимого напряжения, по хорошо



Битва новгородцев с суздальцами. Икона. Середина XV в.

известному канону. Уже в церкви Петра и Павла в Кожевниках 1406 года, а затем в храмах Двенадцати апостолов на Пропастях 1454 года, Симеона Богоприимца Зверина монастыря 1467 года стена оформляется как простая, эстетически нейтральная каменная масса. Все чаще облик посадских храмов определяется чисто функциональным подходом к нему. Устраиваются храмы на подклетах, служащих хранилищем товаров; снаружи появляются лестницы, ведущие в верхние этажи; интерьеры становятся ниже; внутреннее пространство утрачивает былую эстетическую образную выразительность. Здание посадской церкви почти сливается с плотной городской застройкой, над которой поднимаются

88



*Деисусный чин из Новгорода. Шитье. Середина XV в.*

его лопастные или поскатные покрытия и глава. Видимо, этим объясняется и то, что декор располагается теперь в самых верхних частях здания. В церкви Дмитрия Солунского на Славкове улице 1463 года, например, широкие пояса декора из чередующихся рядов бегунка и поребрика заполняют лишь верхнюю часть центрального прясла каждого фасада да выделяют карниз барабана главы.

В период владычества архиепископа Евфимия II (1429—1458), когда вся строительная и художественная деятельность в городе подчиняется хорошо продуманной идейной программе, появляются своеобразные храмы-монументы, возводимые на месте и по плану древних новгородских церквей XII века, таких, как церкви Ивана на Опоках, Успения Богоматери на Торгу, Ильи на Славне, Воскресения на Мячине озере. Подобно памятнику ставится на месте старой постройки XIV века небольшая, но стройная церковь Двенадцати апостолов на Пропастях. Ретроспективизм и намеренный консерватизм этих сооружений определен желанием напомнить о былом могуществе и славе Новгорода, противопоставить древнюю новгородскую государственность и святости великокняжеским претензиям молодого Московского государства. Помимо построек культового характера в самом Новгороде и окрестных монастырях Евфимий отстраивает свою резиденцию в Детинце. В 1433 году новгородские и немецкие «из-за моря» мастера строят для торжественных приемов и заседаний Грановитую палату, верхний зал которой был перекрыт готическими нервюрными сводами. Палата вошла в комплекс зданий, включающих дворец, хлебные склады, «часозвоню» с церковью Сергия Радонежского. Перестроенная в XVII веке «часозвоня» — башня с часами — была важной композиционной осью в общем ансамбле города.

Черты ретроспективизма хорошо заметны и в живописи, где культивируется особая изысканная красочность, выразительный, немного манерный рисунок, подчеркнутая декоративность композиций. Сохраняя характерную для местной художественной традиции яркую палитру, в которой по-прежнему доминирует киноварь, эта живопись приобретает камерность, ранее не свойственную новгородской иконописной школе. В пропорциях, позах и жестах проявляется некоторая сдержанность, хрупкость и вместе с тем подчеркнутость деталей, рассчитанная на очень осмысленное их восприятие. В произведениях времени Евфимия II все тяготеет к миниатюрности, дидактической обстоятельности рассказа, к внешней импозантности и выразительности образов, утрачивающих былую духовную содержательность; внутренняя сосредоточенность и созерцатель-

ная успокоенность сменяются внешней динамикой, изображением зримого чуда. Илья пророк на краснофонной иконе середины XV века (ГТГ) внешне напоминает образцы краснофонных икон XIII века, но в отличие от них в его изображении нет ничего свидетельствующего о физической мощи, силе пророка. Его бесплотная фигура и грозный лик являют обобщенный символ высшей силы вообще, одинаково проявляющейся и действующей в изображении каждого святого. В этом легко убеждаешься, глядя на многочисленные иконы избранных святых, как правило, включающие изображение чтимой новгородской святыни «Богоматери Знамение».



Панагиаф. 1435

В сюжетных изображениях, например в «Четырехчастной» иконе (ГРМ), все участники события предстают как свидетели чуда, покорно склоняющиеся перед высшей волей; перед Христом склоняется даже воскрешаемый им Лазарь. На миниатюре Евангелия из Рогожского собрания (ГБЛ), изображающей евангелиста Луку как художника, не Лука пишет икону Богоматери, а стоящая за ним Премудрость, а он лишь осеняет икону жестом благословения. Но в этом искусстве, при всей его условности, еще очень силен пафос доказательности, еще ощущается полемическая острота одухотворяющих его идей, еще сохраняется свежесть и непосредственность чувства. Достаточно посмотреть, как, например, в сценах «Покрова» Андрей Юродивый, указывая на Богоматерь, почти касается ее рукой.

При Евфимии создаются иконы, прославляющие местные святые. К таким иконам относится «Чудо от иконы Знамение» (Битва новгородцев с суздальцами) середины XV века из села Курицкое (ГТГ). Она разделена на три регистра, из которых верхний самый крупный. В нем представлены сцены переноса чтимой иконы и моление возле нее, то есть ритуальные действия, предопределяющие победоносный для новгородцев исход событий, показанных в нижней части иконы.

Демократическая в своей основе культура Новгорода в первой половине XV века испытывает сильное воздействие аристократических вкусов, традиций, культиви-

90



Фреска церкви Симеона Богоприимца Зверина монастыря в Новгороде. 60-е гг. XV в.

рующихся при владычном дворе. Наиболее полно они проявились в произведениях прикладного искусства. В шитом по заказу самого Евфимия Деисусном чине с изображением святого патрона архиепископа преподобного Евфимия Великого (ГТГ) легкая грация невесомых фигур, изящество чуть манерных жестов, переливчатость сияющей разноцветными шелками фактуры, прихотливая игра линий, рифмующих килевидные арочки обрамлений, вырезы папоротков, крыльев ангелов и сложный узор складок одежд, дают представление о господствующих в это время вкусах. Ряд деталей, например, волнистые, процветшие посохи ангелов, рисунок арочек, находит аналогии в произведениях позднеготического искусства, хорошо знакомого в Новгороде. К этим же произведениям



восходит замечательный панагиар, сделанный новгородским ювелиром, мастером Иоанном в 1435 году (Новгород, Музей). Чаша панагиара укреплена на поддоне, украшенном чисто готическим орнаментом в виде крестоцветов и литыми фигурками львов.

Окончательно определившее свое лицо к середине XV века, многообразное, технически совершенное искусство Новгорода было тем не менее лишено в это время прежнего монументального масштаба. Даже в росписях храмов, предпринимавшихся в 50—60-е годы в церквях Сергия Радонежского в Кремле, Симеона Богоприимца в Зверином монастыре, дает о себе знать камерность замысла, сказывается влияние чисто



Преподобные. Икона-таблетка из Софийского собора в Новгороде. Конец XV в.

иконописных приемов и мотивов. Вплоть до начала XVI века иконопись остается в Новгороде ведущим видом искусства. На протяжении второй половины XV века ее стиль мало изменялся, в основном идет процесс дальнейшей дифференциации, углубления различий между искусством владычных мастеров, приобретающим все большую рафинированность, и искусством посада, сливающимся со стихией фольклорного творчества. Почти одновременно создаются и полулубочные иконы типа «Положение во гроб» Иакова Иеля (ГТГ) и блистательные «Праздники» из иконостаса волоатовской церкви (Новгород, Музей). Вершиной творчества владычных мастеров стали миниатюрные иконы-таблетки, принадлежавшие Софийскому собору (Новгород, Музей; ГРМ; ГТГ).

Ликвидация новгородского веча и присоединение Новгорода к Москве в 1478 году не сразу отразились на стиле местной живописи. Москва привносит свои темы и образы в новгородское искусство, но еще больше черпает из него. В XVI веке «новгородский компонент» играет важнейшую роль в иконографии русской иконописи.

92

Картина развития художественной культуры Пскова во многом сходна с тем, что мы видим в Новгороде, но имеет и ряд специфических особенностей. Тесная связь этих городов, близость социально-экономических условий жизни не могут скрыть и существенную разницу, ощутимую в самой атмосфере их духовной жизни. В Новгороде мир и церковь стоят рядом друг с другом, никогда не сливаясь, во Пскове они теснейшим образом переплетены. Слабая развитость государственных институтов, общинные формы управления как городом, так и церковью, устойчивость древних обычаев создавали своеобразные условия для развития местного искусства, достигающего в XV веке своего расцвета. Черты псковского искусства, впервые проявившиеся на грани XIII—XIV веков, определяются характерным сочетанием традиционных исполнительских приемов с очень развитыми иконографическими мотивами в иконописи и оригинальными формами конструкций каменных построек. Псковские художники всегда чутко относятся ко всему новому, обнаруживая поразительную осведомленность в том, что происходит на Руси, в Византии, на Западе. Но все новое подвергается ими основательной переработке в духе очень устойчивых местных вкусов. Как и повсюду в XIV—XV веках, во Пскове ведется строительство крупных оборонительных сооружений. Стены окружают не только Кром (Кремль), но и примыкающий к нему Довмонтов город, Окольный город и Застенье. Строятся крепости в пригородах Пскова, из которых самая мощная и живописная — Изборск. Окончательный облик Изборска сложился к началу XV века. Его конусообразные башни сильно выступают за линию стен, выложенных из местного плитняка, редкие вкрапления декора напоминают о том, что этой массы камня, вырастающей из холмистого пейзажа, касалась рука человека. Кресты, расположенные в кладке стен, имели символический смысл «забрала», то есть щита от врагов.

В храмовом зодчестве местные черты проявились уже в архитектуре не дошедшего до нас Троицкого собора 1367 года, построенного на основании рухнувшего еще более древнего здания. Рисунок XVII века позволяет говорить, что в нем элементы, заимствованные из черниговской или смоленской архитектуры, — многообломные пилястры, система ступенчато поднимающихся арок — сочетались с характерной для Пскова плановой и объемной композицией здания, в которой особо подчеркивался контраст между высокой центральной частью и пониженными боковыми. Первоначальное покрытие храма могло быть посводным, сменившимся в XV веке типичным псковским «щипцовым». Для храмов Пскова XV века поскатное щипцовое покрытие стало почти столь же обязательным, как и три апсиды. Псковские церкви ниже новгородских, они неотделимы от окружающего их городского пейзажа, являясь его обязательной принадлежностью, тем местом, где проходила общественная жизнь членов ремесленного цеха или жителей одной улицы. Они и возводились, как правило, сообща. Как и в Новгороде, псковичи стали устраивать в храмах подклеты, где хранились разные товары, даже такие, как «пушечное зелье» — порох. Сводчатый подклет имеется в церкви Василия на Горке начала XVI века. Развитие архитектуры шло в основном в сторону расширения, распространения храмового комплекса. Со всех сторон храм окружают притворы, приделы, звонница. Центральная апсида доходит до середины высоты, боковые пониже, приделы соединяются между собой закрытыми галереями. Получается система сложной связанных между собой пространственных ячеек, окружающих центральное ядро храма.

Псковские церкви редко рассчитывались на далекое рассмотрение, они интересны вблизи своим живописным расположением, своеобразной крупной фактурой кладки. Взгляд, переходя от одной части здания к другой, почти не встречает спокойных чистых плоскостей фасадов, но всегда охватывает объемы. Пространственный ритм подчеркивается разными способами, но главным образом — путем неожиданных перебивов, дисгармо-

ний, заставляющих остро реагировать на образующиеся в его развитии паузы и цезуры. В середине XV века появляется такая сложная архитектурная форма, как шестнадцатискатное пощипцовое покрытие, известное по церквям Козьмы и Дамиана с Примостья 1462—1463 годов и Успения в Мелетове под Псковом 1463 года. Но более популярным было покрытие на восемь скатов. Обязательной принадлежностью храмов XV века становятся небольшие двухпролетные звонницы над западной стеной притвора. С конца XV века число пролетов увеличивается, а звонницы помещаются уже рядом с храмом. Обычно они располагаются не по оси храма, а сбоку, как в церкви Богоявления с



Церковь Богоявления с Запсковья. Псков. 1498

Запсковья 1496 года или в церкви Успения на Пароменье 1521 года. Декор храмов был скромным. Он состоял из поясков бегунка и поребрика на апсидах и барабане и бровок над окнами. Для внутренней конструкции была характерна система ступенчатых арок, но существовал и особый тип маленького бесстолпного храма, перекрытого системой пересекающихся сводов разной величины.

Гражданское зодчество Пскова характером кладки, декором, устройством крылец, общим ощущением органической связи с окружающей средой сходно с храмовой архитектурой. Сохранившиеся постройки XVI—XVII веков позволяют судить и о более раннем этапе развития уже в силу особой традиционности форм жилых зданий. Грандиозные палаты купцов Поганкиных 20—30-х годов XVII века представляют собой дом-крепость, вобравший в себя все, что необходимо для внутреннего обихода. Пространство укрыто внутри настолько, что исчезает ощущение стены, она воспринимается как сплошная каменная масса, заполняющая промежутки между пространственными ячейками.

Такой же природной, стихийной силой дышат произведения псковской живописи, сохраняющие верность тем принципам, которые столь ярко проявились в росписи

Снетогорского монастыря 1313 года. На иконе первой половины XV века «Собор Богоматери» (ГТГ) композиция разворачивается так же веерообразно и с такой же энергией, как сцена «Сошествие святого Духа» в росписи. Сходство усиливают изображения странников под тронем Богоматери, напоминающие фигуры народов в настенной росписи. В «Соборе Богоматери» в полной мере проявились своеобразные приметы псковской иконописи: своевольная стихия цвета, любовь к диссонансам, неожиданные изменения ритма, отказ от строгой архитектоники целого, обязательной для живописи Новгорода. К этому следует добавить такие приметы, как желтый фон (утраченный в

94



*Церковь Покрова в Пскове. XVI в.*

иконе), темный малахитовый оттенок зелени, яркий с оранжевым оттенком красный, темная коричневая карнация ликов с глубокими глазницами и резкими белильными отметинами на выпуклых местах, орнамент в виде крупных и мелких «жемчужин», уступы горок-лещадок, похожие на вспышки молний, прорезающих ночную тьму. Кажется, нет ни одной точки поверхности, не охваченной беспокойным ритмом линий, цвета и света. Повышенная экспрессия псковской живописи как будто отражает характер самого уклада духовной жизни города. Для новгородца каждая икона по самой сути своей была чудотворной реликвией, обладание которой внушало ему чувство защищенности и спокойной уверенности. У псковичей такого чувства защищенности и уверенности не было уже в силу необходимости ежегодно отражать нападения с запада. Достаточно посмотреть на замечательную икону XV века «Три святителя и Параскева Пятница» (ГТГ), чтобы понять, как резко она отличается от новгородских икон избранных святых. Поражает почти психологическая острота характеристик, особенно Иоанна Златоуста, внутренний

драматизм образов, внешне почти никак не проявляющийся. От глаза зрителя не ускользает исподволь меняющийся ритм линий, крестчатого орнамента риз, цвета крестов на святительских омофорах, цезуры фона между фигурами. Все находится в движении, создающем особо напряженную эмоциональную атмосферу. Псковский мастер доводит до виртуозного совершенства умение варьировать однородное, гармонизировать контрасты. Устойчивость изобразительных приемов — черта, свойственная псковской школе в особой мере. Почти до XVII века псковские мастера повторяют излюбленные мотивы, остаются верны поэтике местного искусства, которое развивается от монументальных и экспрессив-



*Собор Богоматери. Икона. Середина XV в.*

ных образов начала XV века, таких, как икона «Варвара, Параскева, Ульяна» (ГТГ), к изысканно украшенным произведениям начала XVI века, подобным «Ветхозаветной Троице» (ГТГ). Местные псковские особенности легко узнаются и в памятниках середины и конца XVI века — в обладающей сказочной прелестью иконе «Рождество Христово» из Опочки (ГРМ) и в суровых обликах аскетов в росписи Псково-Печерского монастыря, созданной в 50—60-е годы XVI века. Такая устойчивость традиций объяснялась, видимо, своеобразным феноменом искусства псковских мастеров, которое, будучи высокопрофессиональным творчеством, не отделялось от стихии фольклора. Особенность развития

96



*Три святителя и Параскева Пятница. Икона. Середина XV в.*

псковского искусства заключалась в том, что оно достигает своего наивысшего расцвета незадолго до падения самостоятельности Пскова в 1510 году.

Чем далее распространялось влияние крупных политических центров, чем активнее осваивались земли, переходящие во владения феодалов, больших и малых монастырей, тем интенсивнее и глубже привносимые ими художественные традиции распространялись и укоренялись в народном крестьянском искусстве. Здесь новые мотивы и формы подвергаются своеобразной трансформации, подчиняясь тем закономерностям, которые свойственны каждой народной культуре. Это в основном бытовое искусство,

предметы, изготавливаемые для себя и, как правило, своими руками. В крестьянской среде особенно долго удерживается почитание дома — основы жизни семьи, рода, что объясняет устойчивость в искусстве черт и мотивов, связанных с языческой символикой, известных в славянском искусстве дохристианского периода. О ней напоминают монументальные головы коней на бревнах-охлупнях, венчающих крыши изб, подзоры и наличники, украшенные знаками солнца, ковши в виде утиц и многие другие предметы домашнего обихода. Но изготовлявшие их мастера в случае необходимости резали и тябла иконостаса местной деревянной церкви, украшая их изображениями евангельских сцен, святых и



Рождество Христово. Икона из Опочки. XVI в

одновременно декоративными фигурами. Именно так украшено резное тѣбло XIV века из Олонецкой губернии (ГИМ), в центре которого расположено Распятие, херувимы, поясные святые, а на концах — львы с процветшими хвостами. Крестьянское искусство всегда отличается ансамблевым характером, однородностью и дешевизной материала, умением полностью использовать обрабатываемую поверхность, сделать ее одновременно и функциональной и декоративной. Материалом служили главным образом дерево, ткань, глина, реже металл, а традиционными видами творчества были резьба, вышивка, роспись, лепка.



Богоматерь на троне. Икона. Конец XIV в.

Особенно мощный пласт крестьянского искусства образуется на Севере, колонизацию которого ведут в XII—XIII веке Новгород и Ростов, а начиная с XIV века и Москва. Народное творчество, фольклор, оказывает огромное влияние на архитектуру и искусство возникающих здесь городов — Вологды, Каргополя, Великого Устюга, Вятки. Основным материалом строительства является дерево. Из него возводятся крепостные стены, башни, храмы, избы, амбары, мельницы, баньки, колодцы. Неизменной частью всех этих сооружений является сруб, а назначение, функцию определяют размеры, характер прирубов и венчающих частей. Сруб с повалами — расширением верхней части — используется для устоев моста. Такой же сруб является основой клетской церкви. К





*Никольская церковь в селе Ляле Архангельской области. 1589*

клетки—срубу, крытому на два ската и увенчанному небольшой главкой,—прирублены более низкие клетки притвора и апсиды. Древнейшие примеры таких построек дают церковь Лазаря из Муромского монастыря XIV века (Заповедник Кижи) и церковь Ризположения из села Бородавы близ Ферапонтова монастыря 1486 года (Кириллов). Различаются такие храмы высотой, крутизной подъема скатов, наличием или отсутствием галерей-крылец, декором. Постоянно варьируются немногие приемы и мотивы, характер которых часто определялся возможностями плотницких инструментов—топора, тесла, долота. Масштаб построек зависел от размера самого строительного материала, который

100



*Богородица, Никола и Георгий. Икона. Первая треть XV в.*

рубился, тесался, но вплоть до XVIII века не пилился. Увеличение площади изб шло путем соединения нескольких срубов. Для расширения площади храмов использовали сложной формы срубы—крестообразные, восьмигранные в плане, часто перекрываемые шатрами. Известная издревле форма шатра становится особенно распространенной в деревянном зодчестве XVI—XVII веков, тогда же, когда она появляется в каменном зодчестве. Примерами замечательных шатровых сооружений являются храмы в Лявле 1589 года и в Панилове 1600 года под Архангельском. Северные мастера умели прекрасно сочетать свои постройки с пейзажем. Большие двухэтажные избы, соединенные с хозяйственным двором, ставятся так, что линия крыши как бы продолжает линию открытого горизонта, а стройные силуэты мельниц и храмов смотрятся на фоне высокого неба.

Общими приметами северных икон являются: сочетания интенсивного цвета крупных красочных пятен, наносимых широкими фактурными мазками, с прозрачными, почти акварельными прописками; силуэтность, обнаженность контурного рисунка, простота и лаконизм композиции, обилие орнамента. Пропорции фигур почти всегда зависят от формата доски.

Все памятники северной живописи в основном распределяются по трем группам; из них первая связана с Обонежьем, где особенно сильно было влияние Новгорода, вторая—с Вологодским краем, Каргополом, Устюгом, Белозерьем, входившими в состав Ростовской епархии, и потому ориентированная на среднерусские образцы, и третья—иконы, происходящие из Подвинья, где сталкивались влияния Новгорода и Ростова. В Обонежье, как и в Двинской земле, не было крупных городских центров и больших монастырей, подобных Кирилло-Белозерскому, чем объясняется преимущественно «деревенский» характер местной живописи.

Крупнейшим художественным центром Севера была Вологда. Вблизи нее уже в XIII веке имелись большие монастыри вроде Спас-Каменного на Кубенском озере. В XIV—XV веках в Вологодском крае возникает множество монастырей, основанных выходцами из Московского княжества, которые привносят сюда новые художественные традиции. Ранние вологодские памятники узнаются по характерному сочетанию водянисто-голубых, рдеющих красных и плотных синих цветов и по архаичным типам лиц—все это напоминает произведения XIII века. Примером тому могут служить иконы «Богоматерь Одигитрия» конца XIV века (ГТГ) и «Никола в житии» из Каргача начала XV века (ГТГ). Со второй половины XIV века Вологда становится крупным центром иконописания, наряду с Новгородом и Ростовом снабжающим иконами весь Север. В классических вологодских иконах по-новгородски открытый цвет одежд сочетается с тонкой многослойной манерой письма лиц, напоминающей московскую живопись. Так написаны «Снятие со креста» и «Оплакивание» начала XVI века из Каргополя (?) (ГТГ). Но определяющей по-прежнему остается ростовская традиция. Одним из лучших произведений вологодских мастеров является Деисусный чин из Покровского Глушицкого монастыря начала XVI века (Вологда, Краеведческий музей), отличающийся острой силуэтностью фигур и свежозарным колоритом.

В Вологодском крае, наряду с искусством посада и небольших монастырей, существуют произведения, создаваемые лучшими художниками Москвы, Ростова, Новгорода, которые работают в крупных монастырях, выполняя заказы князя, митрополита, ростовского архиепископа. Их произведения, так же как и великолепные архитектурные сооружения в Спас-Каменном, Ферапонтовом, Кириллове монастырях, непосредственно связаны с тем стилем, который развивается на почве великокняжеской Москвы, ставшей в последней трети XV века столицей огромного государства—Московской Руси.

## Вторая половина XV — начало XVI века

102

Последняя треть XV—начало XVI века, время правления великого князя Ивана III, отмечено целым рядом важнейших событий, определивших судьбу русского государства. К Москве присоединяются Новгород, Тверь, Псков. В 1480 году происходит окончательное освобождение от ордынского ига. Московская Русь как мощное единое государство выходит на арену европейской политической жизни. Иван III, женившись на племяннице последнего византийского императора Софье Палеолог, нарекает себя великим государем. Создаются политические доктрины, направленные на возвеличивание великокняжеской власти, представляющие Москву центром мирового православия — Третьим Римом, а московского князя — прямым наследником римских цезарей и византийских василевсов. Новому пониманию образа власти, государственности должно было соответствовать царственное величие столичного града Москвы, ее символа — Кремля.

Как некогда Андрей Боголюбский, Иван III хочет, чтобы архитектура задуманных им грандиозных сооружений обращалась к таким традициям и формам, язык которых был бы понятен не только в России, но и в Европе. Для этого в Москву приглашаются итальянские мастера, возводящие новый Кремль, Успенский собор, дворцовые сооружения, строящие крепости в крупных городах государства.

Строительство Московского Кремля, начатое архитекторами Антониом Фрязином и Марком Фрязином в 1485—1487 годах, было продолжено миланским архитектором Пьетро Антонио Солари и завершено в 1516 году. В стенах и башнях Московского Кремля формы североитальянской, ломбардской замковой архитектуры получают особую масштабность и монументальность. Кремль представлял зримый символ не только силы и власти, но и разумно устроенного града, царствия. К главным башням Кремля вели дороги-магистралы, связывающие Москву с Тверью, Новгородом, Владимиром, а строящиеся в Новгороде в 1480—1490-х годах, в Нижнем Новгороде в 1500—1511 годах, в Туле в 1514—1521 годах кирпичные стены и башни крепостей, увенчанные «ласточкиными хвостами», были своеобразным «списком» с московского первообразца, символом московской государственности. Все крепости возводятся с учетом последних достижений европейской фортификации, они способны противостоять возросшей силе артиллерийских орудий. Для крепостного строительства стали характерны унификация форм, использование чертежей, оно потребовало уже чисто государственных форм организации работ.

Крепостное строительство продолжается и при Василии III, когда под руководством Петрока Малого в 1535—1538 годах возводятся мощные укрепления Китай-города в Москве, сооружаются крепости в Коломне и Зарайске.

Доминирующее положение в ансамбле Московского Кремля занимает строящийся заново Успенский собор. К этому времени он уже является центром митрополии, куда из Владимира переносится главная святыня, палладиум государства, — икона Владимирской Богоматери. Сооружение собора было сперва поручено московским зодчим Мышкину и Кривцову, а затем итальянскому архитектору Аристотелю Фиораванти, который специально ездил во Владимир, чтобы посмотреть «образец» — древний Успенский собор. До этого, будучи в Новгороде, он имел возможность видеть Софийский собор. Строительство Успенского собора было завершено в 1479 году. Размерами, пятиглавием, покрытием по законам, аркатурным пояском на фасадах и шестистолпием московский храм схож с владимирским. Но есть в нем и принципиально новые черты. Фиораванти вносит в архитектуру собора элементы ордерной системы, подчеркивает функциональное назначение каждой части конструкции. Лопатки, похожие на контрфорсы, четко противопоставляются плоскости стены. Их верхние части выделяются карнизами как капители, на которые опираются пяты вынесенных арочных перекрытий. Благодаря использованию системы крестовых сводов арки всех четырнадцати закомар лежат в одном уровне. Отлив стены, подчеркнутый аркатурным поясом, который включает в себя нижние окна фасадов и окна апсид, отделяет нижнюю часть собора от более легкой верхней части. При этом

хорошо выявленному горизонтальному ритму нижней части очень тактично противопоставляется ритм вертикалей, отмеченных линиями лопаток и окон, которые располагаются строго по центральным осям прясел стен. Переходя от нижних, несущих частей к верхним, несомым, архитектор заметно облегчает конструкцию, утончает стену, лопатки. Фиораванти учитывал и важное значение собора в ансамбле города. Его фасады были рассчитаны на оформление внешнего пространства образовавшейся площади. Соблюдая принцип фасадности, зодчий скрывает апсидные полукружия за выступом угловых лопаток-контрфорсов. Символический смысл мощного пятиглавия, напоминающего о



*Успенский собор Московского Кремля. 1475—1479*



Московский Кремль. XV—XVII вв.



Софии Новгородской, не скрывает функционального назначения глав. Тесно сдвинутые, они создают впечатление единого светового купола, освещающего весь храм. Внутреннее пространство благодаря использованию круглых колонн и отсутствию хор не разделяется на привычные нефы и притвор.

106

Рядом с Успенским собором архитекторы Марко Фрязин и Пьетро Антонио Солари в 1487—1491 годах возводят Грановитую палату—приемную залу московских государей. Палата построена из кирпича в духе североитальянских дворцовых сооружений. Ее обращенный к соборной площади фасад был облицован белым камнем, ограненным на четыре грани. Такая огранка называется «бриллиантовым рустом». Окна, переделанные в конце XVII века, первоначально имели типично готическую форму двойных, стрельчатых, в орнаментике фасадов и интерьеров широко использовалась белокаменная рельефная резьба. Интерьер палаты представляет собой зал размером около 500 кв. м, перекрытый системой четырех крестовых сводов, перекинутых от стен к центральному, квадратному в плане столбу.

Крупное дворцовое строительство ведется не только в Москве, но и во владениях братьев Ивана III. В Угличе сохранилась приемная палата, выстроенная из кирпича и украшенная изразцами, поясами из бегунка, поребрика и керамических балясин. Она входила в дворцовый комплекс, сооруженный в 1480—1490 годы князем Андреем Большим.

Каменное гражданское и храмовое строительство начиная с конца XV века ведется повсеместно и в монастырях и на посаде на средства великого князя, бояр, купцов и ремесленников. Наряду с постройками, имеющими общегосударственное значение, возводятся здания, отличающиеся от них своими камерными масштабами. Таковы позже



Грановитая палата Московского Кремля. 1487—1491



расширенная церковь Благовещения в Кремле 1484—1489 годов, домовый храм Великого московского князя, церковь Ризположения на митрополичьем дворе 1484—1486 годов. Строили эти церкви псковские мастера, приглашенные в Москву в 70-е годы. Ими же была построена в 1476 году Духовская церковь в Троице-Сергиевой лавре. Но псковские черты узнаются лишь в отдельных деталях, в частности, в характерном пояске бегунка на барабанах и в конструкции сводов.

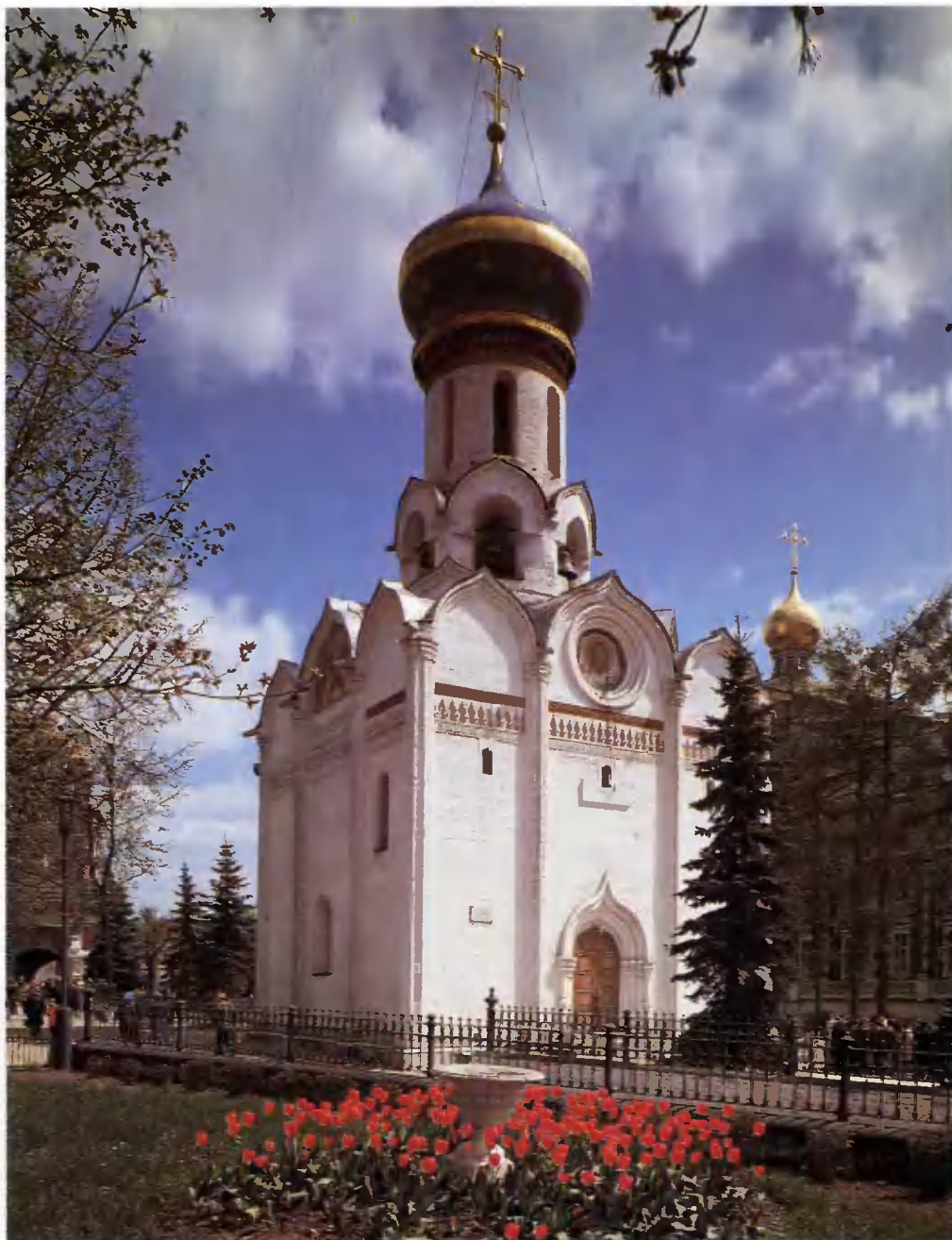
Особенностью архитектуры последней трети XV века стало заметное подчеркивание вертикальных членений. Пропорции храмов вытягиваются, венчающая часть из



*Алевиз Новый. Архангельский собор Московского Кремля. 1505—1508*

ярусов кокошников и главы отделяется от основного объема высоко поднятым поясом орнамента, обычно состоящим из керамических балясин. Над этим поясом располагаются окна. Использование терракоты, резьбы, сложная и тонкая профилировка деталей придают всем храмам нарядность и изящество.

Время Ивана III можно условно разделить на два периода: период осуществления огромной по своим масштабам программы государственного строительства и период украшения, идущего уже в пределах ранее возведенных комплексов крепостей, монастырей, княжеских резиденций. С первым из этих периодов связано появление в 80—90-е



*Духовская церковь Троице-Сергиевой лавры. 1476*

годы XV века крупных монастырских соборов в Спасо-Каменном монастыре на Кубенском озере (1481), в Ферапонтовом монастыре (1490), в Кирилло-Белозерском монастыре (1497), возведенных ростовскими мастерами. Эти кирпичные одноглавые храмы внешне напоминают московские постройки начала XV века, но если там пространство интерьера предельно замкнуто, сокрыто, то здесь оно постоянно обнаруживает себя в динамическом нарастании масс, в разнообразии ритмов орнаментальных поясов, охватывающих здание, обводов белокаменных лопаток и арок, отчетливо рисующихся на фоне кирпичной стены, в расширенных проемах окон. Вертикализм масс подчеркивался в ряде случаев высоким подклетом со сводами. С подобным решением мы встречаемся в соборах Ферапонтова и Спас-Каменного монастырей, так ставятся белокаменный Воскресенский собор в Волоколамске конца XV века, московские и подмосковные храмы начала XVI века, собор Княгинина монастыря во Владимире, Покровский (Троицкий) собор Александровой слободы 1513 года.

109

Второй из намеченных периодов может быть связан с деятельностью Алевиза Нового — венецианского зодчего Алевизо Ламберти да Монтаньяно, строителя Архангельского собора в Кремле. Внешним признаком этого периода явилось усиление декоративности фасадов, постоянное изменение и усложнение внешних форм и планов зданий, активное введение в практику русской архитектуры ренессансных ордерных мотивов. Возведенный в 1505—1508 годах Архангельский собор напоминает пышно украшенное дворцовое сооружение. Зодчий одевает традиционный для Руси шестистолпный крестовокупольный храм в не свойственные ему одежды, украшая стены пилястрами с резными капителями, филеями, а закомары — крупными раковинами и фиалами. На западном фасаде он располагает характерную для венецианской архитектуры лоджию. Впервые фасады храма получают этажное членение. Нижний этаж, оформленный арками, отделяется от верхнего раскрепованным антаблементом. Порталы и лоджия покрыты великолепным резным орнаментом. В отличие от Успенского собора в Архангельском соборе рельеф стены намеренно выявлен, он весь как бы изваян из камня. Масса стены, украшенная, как драгоценный оклад, делает храм похожим на грандиозный реликварий. Его внешний облик не имеет прямой связи с внутренним пространством, более традиционным и инертным. Такое противопоставление решения фасадов и интерьера станет характерным для зодчества XVI века, особенно для храмов сложной формы — столпообразных, шатровых. Параллельно со строительством Архангельского собора столпообразный восьмигранный храм — церковь Иоанна Лествичника — «под колокола» в 1505—1508 годах возводит Бон Фрязин.

Формы классического ордера, ренессансные мотивы орнамента с начала XVI века проникают в архитектуру монастырских, посадских, усадебных храмов. Известно, что сам Алевиз на посаде в Москве построил одиннадцать каменных церквей. Это были небольшие храмы с трехлопастным покрытием. К ним близки сохранившиеся церкви конца XV — начала XVI века Трифона в Напрудном и Зачатия Анны «что в углу» в Китай-городе. Членения фасадов этих скромных бесстолпных храмов, перекрытых крестчатым сводом, напоминают ордерную систему. Тот же тип храма, но более стройный и изящный, представляет небольшая церковь села Юркина под Москвой — владения боярина Голохвастова. Антаблемент храма украшен терракотовыми плитками с классическим орнаментом в виде аканта и овов.

В станковой и монументальной живописи времени Ивана III примеров явных западных влияний нет. Они оставили след главным образом в орнаментике, заставках, инициалах книг, создаваемых в кремлевских мастерских по заказу князя, высокопоставленных светских и духовных лиц. Здесь, в среде великокняжеских и владычных художников, деятельность которых возобновляется после смуты середины XV века, складываются особые принципы и приемы иллюстрирования и украшения книг. В заставках так называемой «Буслаевской псалтыри» конца 80-х годов XV века (ГБЛ) и «Книги пророков» 1489 года (ГБЛ) встречаются изображения, оригиналами для которых

послужили рукописные и печатные немецкие или нидерландские книги. Это юноша в платье западного покроя, с кубком и зеркалом в руке, сидящий среди очень натурально изображенных трав и цветов, или ангелы, одетые в мантии католических монахов, играющие на инструментах типа виолы или лютни. В этих рукописях черты украшенности не переходят той зыбкой грани, с которой начинается самоценная декоративность, в каждом листе сохраняется ощущение незатесненности, естественности и свободы. В той же «Книге пророков» рядом с изящными заставками располагаются крупные листовые изображения пророков, напоминающие о монументальном стиле искусства выдающегося художника эпохи — Дионисия.

110

В творчестве **Дионисия** по-своему воплощаются идеи времени, прежде всего идеи «строительства» человеческой личности. Искусство Дионисия формируется в ученой, книжной среде, окружающей таких крупных деятелей времени Ивана III, как архиепископ ростовский Вассиан Рыло, автор замечательного публицистического сочинения «Послание на Угру», по заказу которого художник в 1481 году создает иконостас Успенского собора в Кремле, как архиепископ Иоасаф Оболенский, заказчик росписи собора Ферапонтова монастыря, как глава крупной церковной партии, писатель и богослов Иосиф Волоцкий, в его монастыре над росписью Успенского собора Дионисий работает в 1484—1485 годах. В этом кругу развивалось представление о государстве не как политическом «организме», а как идеальном духовном общежитии, царстве абсолютной нравственности и красоты. Для Дионисия человеческая жизнь — это путь духовного совершенствования, или «сооружения души», по выражению близкого к Ивану III дьяка Федора Курицына. Иллюстрациями такого пути становятся создаваемые Дионисием и его учениками житийные иконы чтимых русских святых. Из них наиболее значительными являются грандиозные иконы московских митрополитов Петра (Музеи Кремля) и Алексея (ГТГ), написанные для Успенского собора Кремля. В ликах святителей не остается следов рублевской «портретности», это образы «ангелов среди людей» и «человеков среди ангелов», как величает митрополита Алексея автор тор-

жественной похвалы ему. Если Рублев раскрывает сокровенную жизнь человеческой души, Дионисий духовную жизнь человека мыслит и как внешнее «благоустройство». В его иконах фигуры митрополитов уподоблены высоким триумфальным столпам, воздвигнутым в центре преображенного их трудами и поддерживаемого, охраняемого их молитвами мира. Расположенные на полях житийные сцены демонстрируют их подвиги, образуя вокруг святителей подобие венцов, сияющих золотом и разнообразными оттенками цвета. В отличие от Рублева, у которого каждая фигура, каждая деталь обладает пластической и смысловой наполненностью, у Дионисия все изображения связаны сложными и многообразными узлами и не мыслятся вне композиционного единства, вне ансамбля, будет ли это маленькая икона «Распятие» из Павлово-Обнорского монастыря 1500 года (ГТГ) или грандиозная роспись собора Ферапонтова монастыря. Здесь хорошо различимы все детали, но, как отдельные голоса в хоре, они обретают смысл только в созвучии. Ни в сценах, входящих в ансамбль росписи, ни в клеймах житийных икон нет изображений главных и второстепенных, каждое представляет идеальное зрелище, очищенное от всех случайных деталей или эпизодической необязательности поз. Движения персонажей у Дионисия предельно скупы и, как правило, ограничены символическими жестами рук, на лицах лежит печать участливого внимания и целомудренной кротости. Но линии, свободные от пластической нагрузки, и цвет, не отяг-



Дионисий. Митрополит Алексей. Икона. Конец XV в.

ченный материей, делают окружающую фигуру средю легкой, прозрачной, предельно одухотворенной. Свободно разрастающиеся, тянущиеся вверх линии выявляют ритм не только сюжетного, но и архитектурно-пространственного движения; художник решает каждую сцену как идеальное действие, торжественный ритуал, в котором нет и намека на обыденное, жизненно-конкретное. Колористическая гамма строится таким образом, что в ней доминируют светлые золотистые охры, белила и небесно-голубой тон. В этой чуткой цветовой атмосфере становятся уловимыми малейшие изменения оттенков цвета, ритма линий, характера движений. Погружаясь в нее, входя в пространство собора Ферапонтова монастыря, над росписью которого Дионисий работал вместе с сыновьями Владимиром и Феодосием в 1502 году, зритель попадает в мир абсолютных духовных ценностей. Ритм движения зрителя подчинялся ритму постепенно разворачивающихся перед ним сцен, от композиции «Страшного суда» в западном рукаве храма до звучащих как радостный гимн композиций «О тебе радуется», «Покров», «Собор Богоматери», расположенных в люнетах светлого подкупольного пространства. Направление движения обозначалось процессией «мудрых и милостивых дев» и фигурами входящих в пространство наоса царя и царицы, одежды которых символизируют очищенную, преображенную после «Страшного суда» человеческую плоть. Умение найти точный зрительный образ, избежать эмблематической условности и застылости определяет поэтическую глубину искусства Дионисия.



*Дионисий. Федор Стратилат. Фреска Рождественского собора Ферапонтова монастыря. 1502*

*Дионисий. Роспись южного свода Рождественского собора Ферапонтова монастыря. 1502*

Творчество этого выдающегося мастера, который стоял в центре художественной жизни страны и возглавлял большие артели, работавшие как в Москве, так и в отдаленных от нее центрах, оказало огромное воздействие на всю русскую живопись. При его участии или близкими к нему художниками расписывались алтарная преграда и алтарь Успенского собора в Москве и Воскресенский собор в Волоколамске; идеи его творчества вдохновляли новгородских и московских мастеров, в 1497 году создавших многоярусный иконостас Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. Но уже на грани



XV—XVI веков появляются произведения, стиль которых отличается от идеальной возвышенности и целомудренной строгости икон и фресок Дионисия. В них дает о себе знать и склонность к любованию драгоценными переливами насыщенных разнообразных цветов и увлеченность деталями подробного рассказа. Это либо очень усложненные композиции типа иконы «Апокалипсис» из Успенского собора Московского Кремля (Музей Кремля), напоминающие ученые богословские трактаты, либо изысканно украшенные иконы и рукописи, такие, как икона «Покров Богоматери» из Суздальского Покровского монастыря (Суздаль, Музей) и Евангелие 1507 года (ГПБ), миниатюры которого были созданы сыном Дионисия Феодосием совместно с известным московским златописцем Михаилом Яковлевичем Медоварцевым. Пространство в этих иконах и миниатюрах становится более затесненным, цвет насыщенным, в движениях появляется оживленность, которая вносит в живопись элемент манерности, намеренной акцентированности каждого действия.

Вместе с усилением черт иллюстративности, повествовательности происходит изменение характера живописного пространства. Оно постепенно утрачивает былое символическое значение, все более превращаясь в пространство сценическое. Эта тенденция, ранее всего наметившаяся в иллюстрациях книг для чтения — житийных сборников, хроник, — полностью проявляется в замечательных миниатюрах «Евангелия Исаака Бирева» 1531 года (ГБЛ), отдаленно напоминающих миниатюры французских часословов, и в крупных листовых миниатюрах «Книги Козьмы Индикоплова» 1535 года (ГБЛ). Для живописи первых десятилетий XVI века стал характерен переход от идеального к назидательному, к таким изображениям, где частное, отдельное занимает художника больше, чем целое, а целое получает аллегорическое истолкование.

Так, в житийной иконе «Владимир, Борис и Глеб» первой трети XVI века (ГТГ) подробнейшее изображение сцен молений, битв, убийств сочетается с иносказанием. Житие святых князей художник уподобляет в духе изысканной словесности публицистических сочинений того времени цветущему благоуханному райскому саду, о котором напоминает драгоценная живопись иконы с ее переливами изумрудно-зеленого, золотого, алого, разнообразными оттенками всех цветов, а сами князья-страстотерпцы представляются как «красная леторасль» (ветвь.— Л. Л.) от корня «древа Владимирова».

Превращение Москвы в столицу большого государства, рост могущества московских князей, митрополитов, боярства, пышно обставляющих свой быт, делающих богатые вклады в храмы и монастыри, влияет на развитие художественных ремесел. В конце XV—начале XVI века в кремлевских мастерских и мастерских крупных монастырей работают москвичи и выходцы из других городов и земель, создаются выдающиеся произведения ювелирного искусства, шитья, резьбы по кости, камню, дереву. Во всех возникающих в это время памятниках явственно проявляется вкус к изяществу и роскоши, находят отражение те же черты, что проявились в живописи.

С иконографией и стилем произведений Дионисия связана прекрасная шитая пелена «Рождество Богоматери со сценами жизни Иоакима, Анны, Богоматери» 1510 года из Волоколамска (ГТГ), о них напоминают своими тонкими пропорциями литые фигурки в «Распятии» на окладе Евангелия митрополита Симона 1498—1499 годов (ГОП), фон которого, подобно прозрачной пелене, покрывает раскидистый сканный узор. В кремлевских светлицах при Софье Палеолог и снохе Ивана III княгине Елене Волошанке создается ряд замечательных шитых пелен, отличающихся тщательностью в проработке мельчайших деталей. Пелена с изображением сцены «Акафиста Богоматери» (ГИМ), шитая Еленой Волошанкой, благодаря использованию золотых нитей, особой плотности шва и яркости красных, желтых и черных цветовых пятен напоминает ювелирное произведение из золота и эмали.

Расцвет русской государственности в конце XV века, вызванный им подъем духовной жизни в художественном творчестве сменяется периодом стабилизации, переходом к налаженной, более регулярной деятельности в разных сферах искусства — как в



прикладном искусстве, так и в живописи и в архитектуре. В основном идет разработка тем и идей, выдвинутых в предшествующий период, приспособление их к задачам, связанным с расширяющимся строительством городов, монастырей, загородных княжеских и боярских резиденций. В самом процессе этого строительства, учитывающего местные особенности, требования заказчиков, старые образцы перерабатываются, появляются новые решения, определяющие стиль искусства XVI века.

Уже в 10—20-е годы XVI века в монастырях и городах вместо традиционных одноглавых пирамидально завершающихся храмов начинают строиться большие пятигла-



*Педана Елены Волошанки. 1498*

вые храмы, в общих чертах подражающие архитектуре Успенского собора в Кремле. Как и крепости, они возводятся в крупных городах и монастырях, подтверждая мощь и незыблемость власти московского государя и митрополита. Одними из первых закладываются пятиглавые соборы в Дмитрове и в Хутыньском монастыре близ Новгорода. В 1524—1525 годах строится Смоленский собор Новодевичьего монастыря в Москве. Параллельно возникают здания переходных форм вроде трехглавого собора Покровского монастыря в Суздале 1510—1518 годов и собора Успенского монастыря в Старице 1530 года, имеющего высоко поднятую центральную главу и четыре окружающие ее главы, которые венчают сильно пониженные угловые ячейки. Детальными декора, элементами



*Церковь Вознесения в Коломенском. 1532*

ордерной системы храмы 1510—1520-х годов связаны с традицией строительства, восходящей к творчеству Алевиза Нового. В 1530-е годы и позже эти черты городские и монастырские храмы утрачивают. Но они сохраняются и даже обогащаются в зодчестве дворцовом, которое ведется в резиденциях Василия III.

Самым выдающимся памятником эпохи стала церковь Вознесения в дворцовом селе Коломенском под Москвой, построенная в 1532 году в ознаменование рождения наследника престола, будущего царя Ивана Грозного. Это первый из дошедших до нас шатровых храмов. Он поставлен на крутом берегу Москвы-реки и представляет собой центрическое столпообразное сооружение, утвержденное на высоком подклете-гульбище. Основанием столпа служит крестчатый четверик, который венчается грандиозным шатром с маленькой световой главой. Крупные, плотно сдвинутые ребристые формы нижнего яруса охвачены мощным восходящим ритмом многочисленных вертикалей — остроугольных фронтонов-вимпергов, вытянутых килевидных кокошников. Постепенно преобразуясь в среднем регистре, этот ритм приобретает характер легкого парящего движения расходящихся и сходящихся линий, опоясывающих грани шатра. Образующаяся орнаментальная сеть из рельефных блоков белого камня снимает ощущение глухого каменного массива, позволяет почувствовать наполняющее шатер пространство. Широкое применение ордерных форм — резных капителей, триглифов, четвертных пилястр с волютами, безукоризненная прорисовка всех деталей говорит о том, что создателем храма в Коломенском был выдающийся зодчий, хорошо знакомый с итальянской ренессансной архитектурой. Существует достаточно обоснованное мнение, что этим зодчим мог быть Пётр Малый, прибывший из Италии в Москву в 1528 году. Но сама необычная форма храма не была заимствована из западной архитектуры. В XII—XV веках на Руси строились церкви с подчеркнуто пирамидальной композицией масс. В XV веке появляются храмы столпообразной формы. Таким был построенный в новгородском Хутыньском монастыре храм Григория Армянского. В самой Москве примером столпообразного сооружения был храм Иоанна Лествичника в Кремле. Идея венчания такого храма шатром была тесно связана с символическим значением шатра — сени над освещенным местом и сени-покрова над «избранником божьим» — властителем, великим князем, царем. Церковь Вознесения в Коломенском стала не только эмблемой священной власти государя, но и монументальным символом, в котором воплотилась идея могущества молодого Московского государства.

# Искусство XVI века

К середине XVI века процесс формирования государственного организма в основных чертах завершается. Иван Грозный, коронованный в 1547 году царским венцом, довершает начинания своего деда и отца. При нем к Московскому царству присоединяются Казань и Астрахань, отвоевываются исконные русские земли на западных рубежах, ведется борьба за выходы к Балтийскому морю, осваиваются земли в Сибири. Наряду с внешнеполитическими задачами государство уделяет большое внимание налаживанию системы управления, организации экономической и социальной жизни страны. Важное значение придается вопросам образования. Развивается книгопечатание. Появляются сборники нравоучительного содержания, среди которых выделяется «Домострой», написанный Благовещенским протопопом Сильвестром. Это свод наставлений и правил поведения в повседневной жизни, сборник советов, как организовать правильный домашний быт. В эпоху Ивана Грозного церковь начинает превращаться в государственный орган, ведающий духовным воспитанием. В 1551 году по инициативе царя собирается церковный собор «во исправление церковного благочиния, государственного управления и всякого земского строения». Постановления собора составили сборник «Стоглав». Среди разных вопросов собор рассматривал и проблемы искусства, утверждая необходимость строгой цензуры над деятельностью художников. «Стоглав» предписывает иконописцам пользоваться иконными образцами — подлинниками, дает наставление, каким должен быть иконописец, оговаривает возможность писать не только святых, но и живых людей, в первую очередь самого царя.

Огромное значение имела просветительская деятельность митрополита Макария, под руководством которого составляется гигантский свод почти всех оригинальных и переведенных на русский язык произведений литературы — «Великие Минеи Четьи». Все эти предприятия являлись частью обширной идейной программы, целью которой была редакция и кодификация того, что государство считало нужным и полезным для своих подданных. Проблемы взаимоотношения личности с миром переводятся в пласт взаимоотношения личности с государством. Даже нравственные нормы, ранее считавшиеся безусловными, рассматриваются теперь под углом зрения общественной, государственной пользы, они приравниваются к юридическим установлениям, законодательству. В идеальную нормативную систему превращается и искусство. В нем ценится не духовный опыт художника, а то, что освящено традицией, авторитетом церкви и государства.

В архитектуре середины — второй половины XVI столетия получает дальнейшее развитие тип большого пятиглавого храма. Такие соборы возводятся во всех крупных городах и монастырях Руси. Из них наиболее значительными были Софийский собор в Вологде 1568—1570 годов, Успенский собор в Троице-Сергиевой лавре, заложенный в 1559 году, собор Никитского монастыря в Переславле-Залесском 1564 года и Преображенский собор Спасо-Евфимиева монастыря в Суздале 1594 года. По сравнению с храмами первой половины века архитектурная концепция этих соборов остается прежней, но образная выразительность меняется, утрачивается былая поэтическая одухотворенность, архитектура становится тяжелой и статичной, огромное пространство не пронизывается энергичным ритмом линий и кажется пустым. Стена воспринимается как инертная масса материи, которая оформляется с помощью новых конструктивных приемов. Они позволяют зодчим предельно расширить прясла, высоко вытягивать барабаны глав, раздвигать

подкупольные столбы. В этой архитектуре в полной мере выразилось характерное для времени мощное волевое организующее начало. Одновременно ведется строительство шатровых храмов, которые первоначально возводились только в загородных царских и боярских резиденциях—в дворцовом селе Остров под Москвой, в Александровой слободе, в селе Городне под Коломной, вотчине боярина Е. И. Злобина, а к концу века широко распространяются и в усадебной и в городской архитектуре. Почти для всех них «иконографическим образцом» была церковь в Коломенском.

В начале 1550-х годов Иван Грозный закладывает в подмосковном селе Дьякове, рядом с коломенской церковью церковь Иоанна Предтечи. Необычный по форме храм объединяет на едином подклете пять восьмигранных столпообразных приделов, из которых один большой и четыре малые. Как некогда церковь Покрова на Нерли, эта дворцовая капелла, место уединенных молитвенных бдений царя, была своеобразным памятником, обозначающим центр, средоточие всего русского государства. Но вместо проникновенного поэтического образа храма, наполненного светом и воздухом, зодчие XVI века создают архитектурную аллегория, своеобразный «столп царствия», увенчанный главой, которая подобно пышной короне окружена зубцами фронтонов. Тяжелая резная каменная масса полностью скрывает и как будто сковывает внутреннее пространство, о нем напоминают лишь узкие и глубокие окна, похожие на крепостные бойницы. Архитектура рассчитывается исключительно на внешнюю точку зрения. По сути дела, это уже не храм, а образ храма, его изображение, похожее на те изображения, что в середине XVI века пишутся на иконах. На всех его формах лежит печать художественного эксперимента. Но уже через несколько лет такая форма многопредельного столпообразного храма выходит из стадии эксперимента и канонизируется. Все то, что намечалось в архитектуре церкви в Дьякове, а еще раньше в церкви Вознесения в Коломенском, развертывается как целостная художественная программа в величественном храме Покрова на Рву, строящемся в 1555—1561 годах в ознаменование победы под Казанью. Девять столпообразных приделов собора были посвящены дням, на которые пришлось наиболее важные события казанского похода. Вокруг центрального Покровского придела, увенчанного шатром, на одном с ним основании-подклете с открытым гульбищем зодчие Барма и Постник ставят восемь разновеликих церквей-башен. Богато орнаментированные, первоначально расписанные в красные и белые цвета, они образуют композицию, напоминающую зрелище сказочного города. Архитектурными средствами создается храм-памятник, храм-икона, изображающий небесный Иерусалим, в который вселяются души воинов, погибших под Казанью, храм, олицетворяющий сень и покров, простертый над царствующим градом Москвой и над его народом. В его образе получают отражение идеи нераздельности священной истории и творимой ныне политической истории «Москвы—третьего Рима». Посадский собор ставится на главной городской площади как символ «священного царства». Все, что в архитектуре предшествующих периодов воспринимается как сокровенное и непознаваемое, получает здесь ясное эмблематическое обозначение, наименование. Тот горний Иерусалим—небесный Сион, который для художников XIV—XV веков был идеальной целью ума, выходящего за пределы зримого, получил зримую телесную оболочку. Такое мощное, яркое, но вместе с тем принудительное соотношение архитектуры с отвлеченными понятиями отразило характерное для времени усиление черт аллегоризма.

Наряду с развитием двух типов архитектуры, связанных со строительством больших пятиглавых соборов и многопридельных шатровых храмов, во второй половине XVI века делаются попытки их объединения. В Преображенском соборе Соловецкого монастыря, выстроенном в 1558—1566 годах при игуменстве будущего митрополита Филиппа Колычева, основной объем, увенчанный шатром с главой, окружается главами четырех башнеобразных приделов. Все вместе они составляют традиционное пятиглавие. Формы грандиозного собора имеют суровый крепостной характер. В этом форпосте русской земли, расположенном на Белом море, в краю невозделанном и бесплодном, идея

посвящения храма Преображению и осенение его шатром приобретали новый смысл и значение. С особой, почти стихийной мощью в Соловецком соборе проявилось общее для времени стремление преодолеть сопротивление тяжелой бездуховной материи, подчинить ее разуму и воле, силой воздействовать на силу. Фасадные плоскости образуются как бы путем выбирания, срезания слоя породы, обширное пространство перекрывается сводами, перекинутыми от стены к стене с помощью всего лишь двух промежуточных опор, крупные окна без видимого усилия прорезают толщу кладки. Зодчие XVI века одушевлены своей властью над материей, из которой они могут выкладывать колоссальные здания,

120



«Церковь воинствующая». Икона. 50-е гг. XVI в.

заново, по своим собственным законам творить мир. Храм перестает восприниматься исключительно как место созерцания и размышления. Его огромное пространство, очерченное линиями высокого иконостаса, стен и столбов, раздвигается в ширину и уподобляется сцене, на которой как многолюдное действо разворачивается мистерия богослужения.

«Сценическим» характером отличается и живопись XVI века. Изображения появляются перед зрителем как олицетворения грехов и добродетелей, назидательные примеры праведной жизни, свидетельства истинности политических и церковных догматов. Наряду с евангелистами и пророками, в виде свидетелей древних установлений, предсказавших события священной и человеческой истории, и как наставники «благочестия» на сцену выводятся «еллинские мудрецы» — Гомер, Аристотель, Плутарх, Вергилий

и прорицательницы-сивиллы. Их изображения есть в росписи паперти Благовещенского собора в Кремле 1563—1564 годов, на дверях, выполненных в технике золотой наводки, в Успенском соборе Кремля и Троицком соборе Ипатьевского монастыря в Костроме.

Как на сцене от одной кулисы к другой, от горящего Содома, града нечестивых, который символизирует Казань, к «горнему Иерусалиму» — Москве движется процессия воинства в иконе «Благословенно воинство небесного царя» («Церковь воинствующая») (ГТГ). Икона была написана в 1552—1553 годах для Успенского собора Кремля по случаю взятия Казани и возвращения в Москву победоносного войска. В ней сливаются воедино



121

образы небесной и земной власти, святые воины с реальными, павшими под стенами Казани, своими страданиями уподобившимися святым, «горний Иерусалим» с Москвой — «третьим Римом», образ идеального властителя — царя Константина или великого князя Владимира Мономаха — с Иваном Грозным, священное событие, творимое в небесах, с реальным историческим событием. Аллегорический характер иконы, ее композиция, мотивы процессий — кавалькад отражают проникновение в русскую живопись влияний позднеготического искусства и городской культуры Западной Европы, одинаково напоминая и аллегорические изображения кавалькад типа «Триумфа смерти» в пизанском Кампосанто середины XIV века, и широко распространенные в западноевропейской живописи и гравюре XV—XVI веков изображения ритуальных религиозных и цеховых шествий. Художник стремится создать всеохватывающую универсальную картину

всемирной истории, заключая ее в четко обозначенные, замкнутые границы иконного пространства, которое он обозревает как бы свысока. Задуманная как икона-трактат, «Благословенно воинство...» развивает политические идеи «Сказания о князьях владимирских», «Степенной книги» о происхождении власти московского царя, наследника римских императоров, византийских василевсов, киевских и владимирских князей.

События времени царствования Ивана Грозного икона представляет как осуществление конечной цели всемирной и русской истории, острием сходящейся на современности, на Москве, на богоизбранном русском воинстве, на личности самого царя. Этот же круг идей развивается в росписях середины XVI века Архангельского собора Кремля, переписанных в XVII веке, и Золотой палаты царского дворца, не дошедших до нас, но известных по описанию Симона Ушакова; в рельефах Царского места Ивана Грозного в Успенском соборе 1551 года. Роспись великокняжеской усыпальницы—Архангельского собора—представляет изображения князей, чьими трудами строилась русская земля и Московское царство. В рельефах Царского места, напоминающих клейма иконы или миниатюры хроники, разворачивается рассказ о походе Владимира Мономаха во Фракию, о присылке ему инсигний царской власти и о венчании его венцом и бармами.

Прелюдией к современности, чередой последовательных событий, ведущих к предустановленной свыше цели, представляется всемирная история на страницах много-томного Лицевого свода, содержащего более шестнадцати тысяч листовых миниатюр. Каждая миниатюра, иллюстрирующая эпизод истории, является одновременно и нравственной сентенцией. Множество реалистических деталей должны были утверждать зрителя в мысли о единстве и нераздельности истории, творимой в небесах и повседневной жизни. Особо популярным жанром в живописи, как и в литературе XVI века, становятся притчи и жития, изобилующие множеством достоверных подробностей. Распространяются иллюстрированные житийные сборники, пишутся многочисленные житийные иконы, житийные циклы проникают в росписи храмов. Особенно часто и охотно художники обращаются к близким и наглядным примерам, создавая житийные иконы русских, местно чтимых святых—Сергия Радонежского, Кирилла Белозерского, Александра Свирского. Личный духовный опыт человека подменяется теперь суммой знания, абстрактным всеобщим опытом, точно определяющим смысл и значение всех явлений жизни.

Миниатюра оказывает влияние на стиль иконописи и монументальной живописи. Многие сюжеты и мотивы иконописцы заимствуют из иллюстраций хроник, из западных гравюр, попадающих на Русь. Например, образцом для целого ряда иллюстрированных сборников и икон служили гравюры немецкой «Всемирной хроники» Шеделя. Внимание к детали, к действию и его результату, требование наглядности приводило к усилению графического начала в живописи. Цвет постепенно утрачивает былую прозрачность, подвижность, превращается в условную раскраску, колорит делается резким, контрастным. Из живописи уходит понимание света как одухотворяющей красочную плоть энергии, которая разным явлениям и предметам придает единый смысл. Теперь общий смысл житийной иконы, иллюстрированной хроники или фрескового цикла складывается из отдельных частных значений, закрепленных за каждой фигурой и сценой. Они так плотно сдвигаются, что почти полностью скрывают просветы фона, который теперь все чаще из золотого делается глухим зеленым или коричневато-оливковым. Жесты и позы имеют безличный, этикетный характер, на лицах лежит печать покорности и страдания. Святые, Богоматерь и даже Христос представляются, как правило, смиренно принимающими свой жребий. В иконах «Распятие с притчами» (Кремль, Успенский собор) и «Сошествие во ад» со сценами страстей (ГТГ), созданных псковскими мастерами в 1547—1551 годах, фигура Христа в клеймах неотделима от плотно обступившей его толпы людей, в которой можно видеть и дьявола. Особенно подробно изображаются сцены мучений Христа. Он, как и все люди, также подчиняется действию безличных сил, управляющих ходом времени, течением человеческой жизни. В росписях Золотой палаты были представлены персона-





Собор Василия Блаженного в Москве. 1555—1561

фицированные изображения этих безличных сил: «девичьим образом Воздух», времена года, среди них — «лето, муж средовек в венце царском и порфире сидящ на престоле», фигуры, олицетворяющие добродетели и пороки — Целомудрие, Правду, Ложь, Блужение, Безумие, — в виде «нагого мужа, сорвавшего с себя одежду», — и другие, подобные им. К таким силам причисляется и архангел Михаил, деяния которого особенно часто изображают художники. Наиболее полно сцены его деяний были представлены в росписях Архангельского собора в Московском Кремле и собора Чудова монастыря в Кремле 50-х годов XVI века.

124



*Спасо-Преображенский собор Соловецкого монастыря. 1558—1566*

Как ангелы, так и бесы теперь постоянно изображаются художниками. Они смешиваются с толпой, стоят за спиной у мирян и монахов, руководят их поступками, вступают в борьбу друг с другом. «Священное» пространство иконы, фрескового ансамбля превращается в арену этой борьбы. В них значительное место уделяется изображениям ада с чертями, сценам мучений грешников, поединкам святых аскетов с искушающим их сатаной и воинов, побеждающих нечистую силу. Назидательный характер таких изображений объясняет, почему их почти непременно вводят в клейма житийных икон. Особенно грандиозны изображения адских сцен в росписях Преображенского собора Спасского монастыря в Ярославле, выполненных в 1563—1564 годах московскими и ярославскими мастерами, в Успенском соборе в Свияжске последней четверти века. Все чаще в иконах и росписях появляется ранее очень редко встречающееся изображение Саваофа, творца мира, установителя законов, изначально предопределившего все события, происходившие

и происходящие, создавшего как добродетели, так и грехи. В «Четырехчастной иконе» Благовещенского собора, созданной в 1547—1551 годах и вызвавшей ожесточенную полемику между противником иконографических новшеств дьяком Висковатым и митрополитом Макарием, среди творений Бога Саваофа представлен и убийца Каин. В «Четырехчастной иконе» получает отражение и актуальная для того времени тема устройства государственной жизни. С ней связано изображение Христа-воина, олицетворяющего закон и меч, поражающий злых и ограждающий праведных. Как творец всего сущего, устроитель миропорядка, Саваоф представлен в упомянутой росписи собора в



Иоанн Предтеча Ангел пустыни. Икона. 60-е гг. XVI в.

Свияжске. Здесь все своды и арки заняты изображением дней творения, почти дословно повторяя мотивы «Четырехчастной иконы». В алтаре собора в сцене «Великого входа» как участники и свидетели, познающие смысл всего сущего, представлены игумен Успенского монастыря Герман и царь Иван Грозный.

Во второй половине XVI века мысль об изначальной предопределенности хода жизни приобретает трагическую окраску, рождая чувство роковой неотвратимости и горестного ожидания приближающегося Судного дня. Развитие исторических событий, опричнина, поражение в Ливонской войне, обнищание народных масс, ужасы тираниче-

126



Плащаница. 1561

ского правления Ивана Грозного делали это чувство особенно острым. Образы святых на иконах этого времени имеют подчеркнuto аскетический характер. Черты их суровых, мужественных лиц заострены и изборожжены глубокими морщинами, а скорбные взгляды устремлены в мир. Но он уже воспринимается не как «горнило», очищающее тело и душу, а как юдоль печали и греха. Целью человеческой жизни становится не преображение мира любовью, как в эпоху Рублева, а индивидуальное спасение. Идеал святости теперь видят в подвиге самоотречения, измождения плоти, в принятии безвинной казни. С замечательной силой новые идеалы выражаются в многочисленных монументальных иконах Иоанна Предтечи. Его часто изображают в виде «ангела пустыни» — небесного покровителя монашеского чина, держащим в руках чашу с отрубленной головой и свиток с пророчеством о приближающемся Страшном суде. Такова икона Иоанна Крестителя из Махрицкого монастыря близ Александрова (МиАР). Вместе с темой судьбы и личной ответственности на Страшном суде в русское искусство исподволь входит новое для него индивидуальное начало, которое дает о себе знать и в традиционных иконах и в иконах-парсунах. К таким иконам, клавшимся на гроб, относится парсуна с изображением

Ивана Грозного (сохранилась копия XVII века, Копенгаген, Национальная галерея). По мере развития городской культуры патрональные изображения распространяются повсеместно. Создаются многочисленные списки с чтимых святых, хранящихся в столице, в крупных городах и монастырях — иконы Богоматери Владимирской, Тихвинской, Боголюбской, Смоленской. Местные городские и монастырские мастера пишут маленькие иконки с изображением основателей монастырей — Антония Римлянина, Никиты Переславского, Дмитрия Прилуцкого — и большие житийные образы. В их творчестве живые традиции местных иконописных школ сочетаются с московскими. Их часто выписывают в



Оклад Евангелия. 1571

Москву выполнять важные государственные заказы. Совместно с москвичами работают в Ярославле, Свияжске, других городах. В результате такого сотрудничества складывается общий для всей живописи стиль, внутри которого существует множество «пошибов», то есть культивируемых местными мастерами исполнительских манер.

С развитием городов, увеличением объема торговли с Западом и Востоком, ростом благосостояния купечества и боярства распространяются художественные промыслы, развивается ремесло серебряников, резчиков, кузнецов, литейщиков, ткачей. В Москве и городах Поволжья работают художники из Новгорода, Пскова, Смоленска, мастера,

128



Потир. 90-е гг. XVI в.

выписанные из Западной Европы. Появляются новые, ранее неизвестные виды ремесел. Среди них на первом месте стоит книгопечатание. Московские первопечатники Иван Федоров, Маруша Нефедьев, Андроник Невежа и другие были не только просвещеннейшими людьми своего времени, но и прекрасными резчиками по дереву, камню, металлу. Деятельность Ивана Федорова, других печатников санкционировалась и поддерживалась правительством. Изданный Иваном Федоровым в 1564 году первопечатный «Апостол» является выдающимся произведением полиграфического искусства. Его гравированные заставки мастерски воспроизводят пышный лиственный орнамент рукописных книг, в

печати сочетаются черный и красный цвета, пропорции шрифта и листов отличаются простотой. Текст не отделяется от графического узора страницы, но сразу охватывается глазом и легко читается. Рамка гравюры, изображающей евангелиста Луку, представляет собой триумфальную арку ренессансных форм.

В мастерских при царском дворе, на посаде, в крупных монастырях создаются произведения прикладного искусства, отличающиеся особым совершенством исполнения. В их стиле монументальность сочетается с тщательностью проработки мельчайших деталей. В мелкой пластике, гравировке и чеканке, шитье часто воспроизводятся



Блюдо Марии Темрюковны. 1561

живописные образцы, в том числе и сложные многофигурные композиции. Великолепные произведения шитья создавались в мастерской тетки царя княгини Евфросиньи Старицкой. Для пелен и покровов, созданных в этой мастерской, характерно широкое использование крученых золотых и серебряных нитей, многообразие технических приемов. Шитые золотом орнаменты одежды и венцы тяжелым чеканным окладом выделяются на гладком, как правило, синем фоне. Цветовая гамма отличается яркостью и контрастностью, заставляющей вспомнить произведения новгородских художников. Плащаницы, вложенные Старицкими в 1561 году в Троице-Сергиев монастырь (Загорск, Музей), в

Успенский собор Смоленска и в 1565 году в Кирилло-Белозерский монастырь (ГРМ), похожи и на монументальные «профессиональные» иконы и на драгоценные ювелирные изделия.

В XVI веке в большом количестве начинают изготавливать огромные надгробия особо чтимых местных святых—литые и вырезанные из дерева. Одно из лучших произведений такого рода—рака Зосимы Соловецкого из Соловецкого монастыря, созданная в 1566 году (ГТГ). На ее боковой стенке, как клейма иконы, расположены рельефные изображения сцен жития святого, а исполненная высоким рельефом фигура святого помещена на крышке раки. Иконографически она очень похожа на изображения святых на шитых покрывалах.

130

Все ювелирные изделия времени Ивана Грозного, даже предметы бытового назначения—чаши, братины, блюда, кувшины—величественной строгостью напоминают священные обрядовые, литургические сосуды.

Они не просто отливаются или чеканятся, но, как выражались в старину, «строятся». Их формы просты, лапидарны, никогда не перегружены орнаментом.

Выдающимся произведением ювелирного искусства является золотой оклад на престольного Евангелия, в 1571 году данного Иваном Грозным в Благовещенский собор (ГОП). Здесь мельчайший цветочный орнамент, выполненный эмалью по скани, сочетается со спокойным ритмом гладких спиралевидных полос, украшенных черневыми надписями, и с рельефными изображениями «Воскресения» и евангелистов в кругах и с крупными неограниченными самоцветами—сапфирами, гиацинтами, топазами. В золотом блюде 1561 года царицы Марии Темрюковны (ГОП) мастера умело сочетают гладкую поверхность центрального поля, обработанного в виде спиралевидно изгибающихся «ложек», с тончайшим черневым орнаментом, идущим по борту, и черневым же клеймом в виде двуглавого орла посередине. В орнаменте, в формах предметов используются как ренессансные, так и восточные мотивы. Восточными мастерами, работающими в Москве, была сделана в 1553 году золотая Казанская шапка Ивана Грозного. Украшенная ажурными золотыми чешуйками килевидной формы, крупной бирюзой, рубинами и жемчугом, она своей формой и орнаментацией напоминает сень Царского места в Успенском соборе.

К работам в Кремле привлекались лучшие мастера не только из Москвы, но и ювелиры из Новгорода, Пскова, Ярославля, где продолжают развиваться собственные художественные традиции. Все большее место в придворном быту занимают изделия западноевропейских ювелиров, привозимые в виде посольских даров.

К концу XVI века произведения прикладного искусства становятся более изысканными и хрупкими, утрачивают монументальность и символическую строгость атрибутов торжественного сакрализованного обряда жизни царского двора, превращаясь в предметы роскоши. Великолепными памятниками ювелирного искусства являются потиры с изображением «Дейсуса», вложенные царицей Ириной и Борисом Годуновым в 1597—1598 годах в Архангельский собор Кремля (ГОП) и Троице-Сергиеву лавру (Загорск, Музей). Высокие золотые чаши потиров, покрытые сплошным кружевом черного орнамента, украшенные синими, зелеными и красными самоцветами, больше напоминают великолепные пиршественные кубки, чем богослужебные сосуды.

Время Федора Иоанновича и Бориса Годунова вносит новые черты в русское искусство. Вместе с крахом политических планов Грозного, с огромными потерями в Ливонской войне, упадком экономики, обнищанием крестьянства разрушается вера в божественную предустановленность власти, в возможность осуществления священного царства на земле. Вновь возрастает интерес к внутреннему миру, к духовной жизни каждого отдельного человека. Личностное начало с особой силой проявляется в живописи. В ней ощущим тот оттенок мечтательности, самоуглубленного размышления над бытием, над делами человеческими, которого не было в актуальных, действенных образах искусства середины XVI века. Камерное по своему характеру искусство годуновского



времени несет на себе явственные следы аристократических вкусов, некоторый оттенок маньеристического подражания произведениям рублевского времени и начала XVI века. Они видны в иконе «Троица», написанной в 1598 году для Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, точно повторяющей композицию Рублева, в росписях Троицкой церкви в Вяземах под Москвой, в «Благовещении с акафистом» из Сольвычегодска (ГТГ). Художники избегают резкой определенности в изображении движений, в выражениях лиц, в характере рисунка и колорита. В красочной гамме преобладают сближенные, приглушенно звучащие и как будто тлеющие цвета. Из палитры уходит яркая киноварь, интенсивный синий, золото используется только в ассисте.

Шитье, создаваемое в царских светлицах Годуновых, отличают акварельные, часто блеклые тона, сочетания нежно-голубых, сиреневых, светло-розовых и светло-зеленых оттенков цвета с серебряной нитью, с жемчужными обнизями контуров. Мастерницы владеют искусством передавать мельчайшие детали, часто создавая сложные композиционные изображения. Особой тонкостью отличается шитье индیتی — одежды на престол 1602 года с изображением «Царского деисуса» («Предста царица») (Загорск, Музей). Красота, понимаемая как благовидность, становится критерием во всех видах художественного творчества. С новой остротой вставшие в обществе проблемы нравственного идеала, в котором особое место отводится смирению, нищелюбию, бескорыстию, находят отражения в произведениях и литературы и живописи. Некогда торжественные и суровые образы святых теперь предстают согретыми теплым человеческим чувством. Оно ощутимо и в грандиозных фигурах святых в росписи Новодевичьего монастыря, и в больших чиновных иконах Бориса и Глеба из «Деисуса» Пафнутьева-Боровского монастыря (ГТГ). Идеал теперь находят в жизни, наполненной повседневным праведным трудом и заботами о ближних. Покоем, тишиной мирного труда дышат миниатюры «Жития Сергия Радонежского» конца XVI века (ГБЛ), содержащие множество любопытнейших жизненных деталей. Эта прекрасно украшенная, написанная крупным полууставом рукопись является памятником дворцового быта и дает представление о характере повседневных благочестивых занятий. Она была рассчитана на спокойное, вдумчивое чтение и неторопливое рассматривание. Погруженными в чтение, а не пишущими представлены евангелисты на миниатюрах так называемого «Ананьевского Евангелия» (ГБЛ). Все элементы его оформления напоминают о произведениях ювелирного искусства, выполненных в технике росписи эмалью по скани, а изысканная живопись миниатюр самым непосредственным образом связана с тем «аристократическим» направлением в искусстве конца XVI — начала XVII века, которое известно в истории искусства под именем «строгановской школы».

Название это закрепилось за иконами драгоценного миниатюрного письма, созданными лучшими царскими мастерами по заказу богатых «гостей», промышленников Строгановых, для их домовых молелен и храмов в Сольвычегодске, Соликамске, Усолье. Не исключено, что многие из мастеров, работавших на Строгановых, бежали в их отдаленные от столицы владения, спасаясь от событий «смутного времени» — междоусобия и польско-шведской оккупации.

В 1600 году московские мастера Федор Савин и Стефан Арефьев расписывают Благовещенский собор в Сольвычегодске по заказу Никиты Григорьевича Строганова. А за семь лет до этого Прокопий Чирин пишет для того же Никиты Строганова миниатюрный образ его покровителя Никиты Воина (ГТГ). В этой изящной иконке, написанной плотными, как эмаль, красками густых тонов и как будто инкрустированной золотом, начало эстетическое не вытесняет религиозное чувство, но окрашивает его, вплетаясь в образную ткань изображения, раскрывая его поэтический контекст. Намеренная уменьшенность изображений, рассчитанных на близкое рассмотрение, на любование каждой тщательно исполненной деталью, делают мир иконы обжитым, согретым непосредственным душевным чувством. Даже если изображается «дебрь», «пустыня», как на иконе «Иоанн Предтеча Ангел пустыни», приписываемой Прокопию Чирину (ГТГ), это уже не

суровый и холодный скальный пейзаж, а место покоя, «матушка пустыня» духовных стихов, к которой устремлена страждущая человеческая душа.

Лучшие произведения Прокопия Чириня и других «строгановских» мастеров отличает глубина постижений тонких душевных движений. Драгоценность живописи не самоцель, но средство создания особого живописного эффекта, выделяющего сосредоточенное выражение всегда острохарактерного лика святого. Их удлиненные хрупкие фигуры, наполненные переливами цвета и света, кажутся прикрепленными к земле только слишком тяжелым для них «окладом плоти». Лики на иконах Прокопия Чириня,

132



Прокопий Чирин. Никита воин. Икона. 1593

написанные в классической технике тонких плавей, заставляют вспомнить небольшие моленные образы византийского и московского письма конца XIV века. Несмотря на миниатюрность фигур в ранних «строгановских» письмах, они по-своему торжественны и напоминают изображения ктиторов, обычно располагавшихся на полях иконы. Они часто представлены в трехчетвертном повороте от зрителя, их взгляды устремлены вглубь пространства иконы, вперед и вверх, а поза и жест подчеркивают, что цель молитвы отдалена от грешного мира.

Как правило, «строгановские» иконы покрывались драгоценными золотыми и серебряными окладами, которые должны были отделить образ от повседневной жизни, укрыть его и вместе с тем выразить благочестивое чувство заказчика, жертвующего земное богатство своему святому. «Строгановские» мастера создавали прориси, которые служили образцами не только для иконописцев, но и для вышивальщиц. С их произведениями обнаруживает сходство так называемое «Знамя Сапеги» с шитым изображением «Явления

Архангела Михаила Иисусу Навину» (ГТГ). Связанные с аристократической культурой конца XVI века, традиции «строгановской» школы продолжают развиваться в живописи первой половины XVII века.

Как и живопись, зодчество гоудуновского времени отличается высоким художественным уровнем, преимущественно дворцовым и усадебным характером храмового строительства, нарастанием черт камерности и уюта, увеличением числа декоративных деталей, часто заимствуемых от памятников архитектуры начала XVI века. Небольшие стройные церкви, сооруженные в царских усадьбах в Вязёмах и Хорошеве, поставлены на

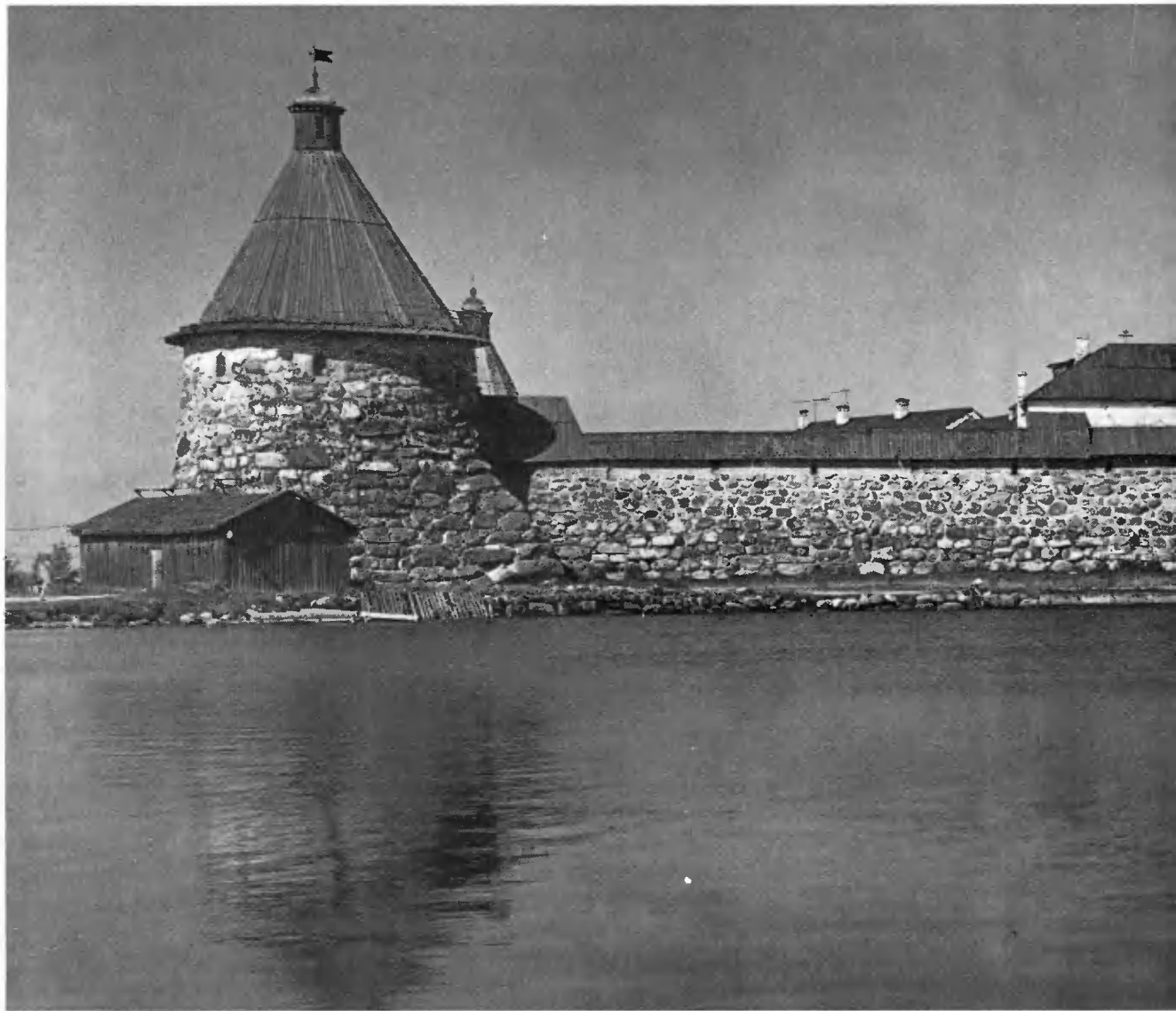


*Митрополит Петр в житии. Икона. Начало XVII в.*

высокие подклеты, в их кладке используется кирпич и белый камень. Фасады церкви в Вязёмах расчленены филенками и пилястрами, напоминающими формы Архангельского собора Кремля. Арки высоких окон обведены архивольтами, опирающимися как на капители на сильно выступающие из стены белокаменные плиты, двуступчатый карниз отделяет закомары от прясел стен. Интерьер церкви отличается светлостью и незатесненностью. Почти все храмы гоудуновского времени с восточной стороны имеют два придела, но часто различаются характером венчающей части. Одноглавая церковь в селе Хорошеве завершена пирамидой кокошников, в круглые ниши которых первоначально были вмонтированы итальянские майоликовые блюда. Продолжают возводиться распространенные не только в усадебном, но и в городском и монастырском строительстве шатровые храмы. Шатровая Богоявленская церковь в 1592 году была построена в вотчине Годуновых селе Красном под Костромой. Несохранившаяся церковь Бориса и Глеба в подмосковном замке царя — Борисовом городке — имела семидесятиметровую высоту.

Особое значение и размах при Годунове получает гражданское, в первую очередь оборонное, зодчество. Оно ведется одновременно на огромной территории и отличается невиданным ранее масштабом и мощью сооружений. Ведает всей этой деятельностью «Приказ каменных дел», учрежденный еще в 1584 году. Крепости строятся в Астрахани, по Дону, Оке, Волге, Каме и ее притокам, по Уралу и Оби, в Москве и на Соловецких островах, во вновь осваиваемых местах и в крупных монастырях — Троице-Сергиевом, Пафнутьево-Боровском, Кирилло-Белозерском. Все они составляют часть единой государственной оборонительной системы. Фортификационные сооружения конца

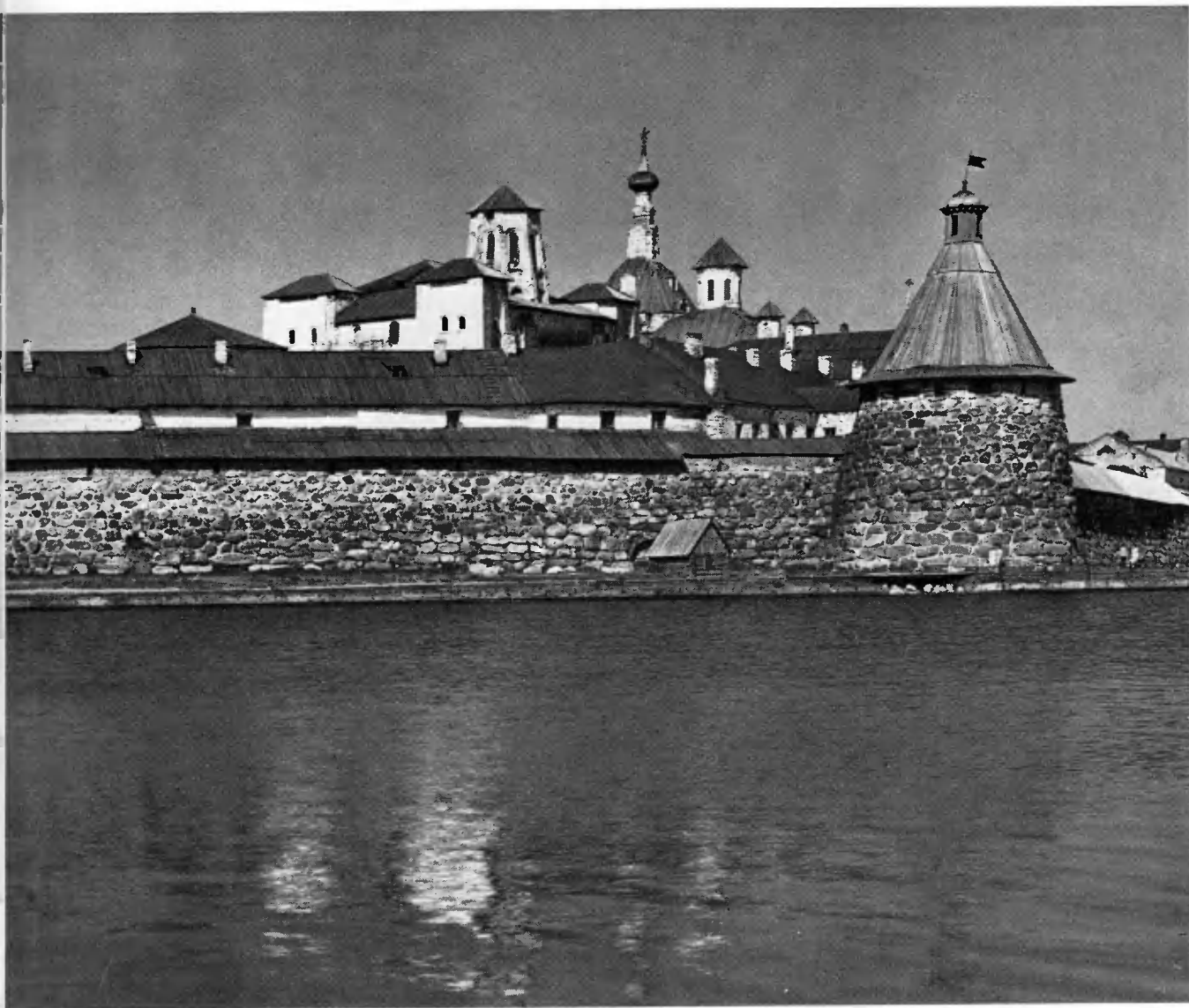
134



XVI века отличаются сугубо утилитарным характером, скупостью декора, регулярностью планировки, большой протяженностью стен. В Москве в конце XVI века завершается строительство еще двух линий оборонительных сооружений — каменных стен Белого города и срубленного в 1591—1592 годах Скородома, шедшего по границе Земляного города. Крепость Смоленска, которую строит царский зодчий Федор Конь, имеет стену протяженностью 6,5 км. Выдающимся созданием русского оборонного зодчества стала

крепость Соловецкого монастыря, стены и башни которого выложены в технике циклопической кладки из необработанных валунов. Строитель крепости мастер Трифон согласно новым принципам регулярной планировки придал ей форму правильного пятиугольника.

Крепостное строительство являлось частью единого плана налаживания оборонной и экономической мощи страны, который деятельно осуществлял Борис Годунов и который был прерван в связи с его внезапной смертью в 1605 году и начавшейся «Смутой» и войной.



Соловецкий монастырь. Конец XVI—начало XVII вв.

# Искусство XVII века

Семнадцатый век в истории России отмечен бурным ростом городов, развитием промышленности, внутренней и внешней торговли, которая ведется со странами Запада и Востока, интенсивным освоением богатств Севера, Сибири и Дальнего Востока. Наряду с ростом государства, сложением бюрократического аппарата управления, укреплением позиций класса служилых людей—дворянства, идет процесс классового расслоения общества, закрепощение крестьянства, обнищание городских низов. Это время отмечено целым рядом городских бунтов и крестьянских восстаний, из которых самыми крупными были выступления под руководством Болотникова и Разина. В «бунташный» XVII век все выступления народа были направлены не против царя, а против чиновничества, «властителей» и их «насильств». В сознании широких народных масс царь стоит над государством, к институтам которого теперь причисляется и церковь. Он представляется символом высшей справедливости, благого начала, его сан окружается ореолом святости, сам образ царя приобретает сказочные черты. Жизнь царского двора кажется подчиненной иным закономерностям, чем повседневная жизнь общества, которая в XVII веке привлекает к себе все большее внимание писателей и художников. Религия постепенно утрачивает характер универсальной мировоззренческой системы, незаметно превращаясь в свод нравственных правил и норм. Наряду с книгами Священного писания, житиями, богословскими трактатами появляется большое число книг нравоучительного содержания, оригинальных и переводных, вроде «Великого зеркала примеров», обогащенного на русской почве фольклорным материалом. Создаются сатирические произведения, такие, как «Калязинская челобитная», в которых критикуются нравы монашества, купечества, дворян-натуриней. Традиционные жанры и формы литературы и искусства обогащаются за счет усиливающегося влияния народного творчества. Складывается своеобразная культура посада, отличающаяся как от официального придворного, так и от крестьянского, чисто фольклорного искусства. На протяжении всего XVII века идет процесс все большего обособления разных культурных пластов и одновременно их постоянного взаимовлияния.

На искусство первой половины столетия оказывают еще очень сильное влияние традиции архитектуры и живописи предшествующей эпохи, идеи и вкусы, культивируемые при дворе вновь избранного царя Михаила Федоровича.

После «Смуты» одной из первых каменных построек стала церковь Покрова в царском селе Рубцове, возведенная в 1619—1625 годах в честь освобождения Москвы от поляков. Одноглавый храм с двумя приделами, поставленный на высокий подклет и увенчанный пирамидой кокошников, почти точно воспроизводит формы храмов гоудуновского времени—старого собора Донского монастыря 1593 года, церкви в Хорошеве. От образцов предшествующего времени эта церковь отличается заметным увеличением числа декоративных деталей. Храмы, аналогичные московским постройкам конца XVI века, строятся и в других городах. В 1620—1622 годах богатый ярославский купец Надей Светешников строит церковь Николы, которая своим планом, пятиглавием, высоким подклетом и приделами сходна с церковью в Вязёмах. Новым здесь являются богато украшенные крыльца, пояса из «ширинок», измельченные членения фасадов, увеличившаяся массивность стен. В зодчестве первой половины XVII века вместе с усиливающейся декоративностью усложняется композиция объемов, планировка храмов, каждый раз приспособляемые к уже сложившейся городской застройке, к ритму повседневной жизни

горожан. Растет число приделов, в которых совершаются частные службы—требы: крещение, венчание, отпевание умерших. Все чаще в одном храме устраиваются теплая зимняя и холодная летняя церковь. Увеличивается ярусность за счет галерей и высоких входов с крыльцами. Шатровый храм, выстроенный князем Д. М. Пожарским в его подмосковной вотчине Медведкове во второй четверти XVII века, имеет подклет с теплой церковью, о чем напоминают главы, поставленные над нижним выдвинутым ярусом апсид.

Наряду с традиционными шатровыми храмами строятся многшатровые храмы. Среди них одной из первых была трехшатровая трапезная церковь в Алексеевском



*«Большой наряд» царя Михаила Федоровича. 1627—1628*

монастыре в Угличе 1628 года. За красоту церковь получила название «Дивная». Утрачивая свое первоначальное смысловое значение «сени» над освященным местом, шатер превращается в универсальную декоративную форму венчания. Шатрами теперь завершают не только основной объем храма, но и колокольни, крыльца, проездные ворота. В 30—40-е годы XVII века наряду с открытыми световыми шатрами появляются глухие, ложные шатры. В церкви Рождества Богоматери в Путинках в Москве 1649—1652 годов три глухих граненых шатра основного объема сочетаются с небольшим шатром над колокольней и шатром, поставленным над световым барабаном придела. Каменные, как бы резные блоки приделов, колокольни, трапезной, шатрового крыльца так поразному ориентированы по отношению друг к другу, соединены в такую живописно-асимметричную «хоромную» композицию, так активно вдвинуты в пространство улицы, что зрительный переход от одного объема к другому неизбежно влечет глаз в глубину. Пространство естественно и легко входит через открытые широкие арочные пролеты крыльца внутрь храма, постепенно, как по спирали, заполняя его маленькими, подомашнему уютными помещениями—келейки, как бы согревается в них, одухотворяется и вновь напоминает о себе, открываясь в высоких ажурных аркадах звона колокольни. О

жизни, движении внутри храма напоминает ритм многочисленных арок, филенок, кокошников, фронтонок, кружевными поясами в несколько ярусов обходящих все части здания. С таким храмом связывается теперь представление о месте, в котором проходит безгрешная благочестивая жизнь, украшающая человека. Он и строится как особо украшенное жилище; сказочный теремок и его формы—крыльцо, два яруса окон с наличниками, обилие декора, «хоромное» чередование составных частей—взяты из реальной жилой каменной архитектуры и напоминают такие здания, как, например, палаты дьяка Аверкия Кириллова в Москве, построенные в середине XVII века.

Церковь в Путинках не была единственным зданием такого типа. Многочисленные входы, переходы, крыльца и галереи, «хоромный» принцип композиции находим в церкви Троицы в Никитниках в Москве 1634—1653 годов, в церкви Вознесения в Великом Устюге 1648 года. В этих постройках широко используется лекальный кирпич, изразцы, резные детали, кованые решетки и подзоры; рельеф стены отличается сложностью и глубиной. В церкви Троицы в Никитниках центральный объем впервые увенчивается пятиглавием, поставленным на высокую пирамиду кокошников. Богатым убранством храм напоминает царские хоромы, точно повторяет детали декора Теремного дворца в Кремле.

Теремной дворец строится в 1635—1636 годах Баженом Огурцовым, Антипой Константиновым, Трефилом Шарутиным и Ларионом Ушаковым. Украшенный ажурной белокаменной резьбой, рядами наличников с гирьками, фестончатыми вырезами арок, разорванными фронтонами, изразцовыми поясами, терем представляет собой сказочное зрелище. В резьбе порталов, наличников и картушей среди переплетающихся трав и цветов располагаются изображения двуглавых геральдических орлов, крылатых коней, грифонов, пеликанов, охотников с луками. На входах лестниц стоят фигуры позолоченных львов.

Все эти мотивы—необходимая часть убранства европейских дворцов XVI—XVII веков. Но в отличие от них кремлевский терем не является общественным зданием. Это покои царя и его семьи, его жилище, состоящее из традиционных небольших палат и сеней. Красивый, ступенчато поднимающийся силуэт дворца, поставленного на высоком подклете, смотрится на фоне неба и увязывается с силуэтами основных вертикальных ориентиров Кремля—колокольней Ивана Великого и шатром Спасской башни, надстроенной в 1624—1625 годах. Вместе с англичанином Христофором Галловеем башню строит Баженов Огурцов. В ее декоре также широко использовалась белокаменная резьба и даже были изваяния обнаженных человеческих фигур.

В духе характерных для абсолютизма представлений о процветающем, благоустроенном царстве, которое уподобляется не «горнему Иерусалиму», как при Иване Грозном, а «райскому саду», насаждаемому на земле. Кремль уже в 1620—1630-е годы начинает превращаться из цитадели, символизирующей силу и неодолимость власти, в обжитой, украшенный град. Его архитектура является одним из тех «больших нарядов», которыми одевается и окружается царь.

«Большим нарядом» царя Михаила Федоровича называется ансамбль ритуальных предметов—венец, скипетр, держава и саадачный прибор, колчан для стрел и налучье,—предназначавшихся для торжественных царских выходов и выездов. Над «нарядом» в 1627—1628 годах трудились десять мастеров Оружейного приказа (ГОП). Все предметы сплошным ковром по золотому полю покрывают переплетающиеся побеги, образующие картуши вокруг каст с крупными рубинами, сапфирами и изумрудами. С ярким многоцветием драгоценных камней и жемчуга соперничает плотная стеклистая эмаль самых разнообразных оттенков, которая выделяет все рельефные детали. Эта техника становится особенно любимой в ювелирном искусстве XVII века. Эмалевые рельефы единорога, двуглавого орла и Георгия Победоносца украшают саадак, а на державе располагаются изображения библейских сцен, выполненные приглашенными иностранными мастерами.



К «Большому наряду» примыкает парадный шлем царя, исполненный в 1621 году мастером Никитой Давыдовым. На фоне его гладко отполированных граненых доль выделяется золотая пластина с покрытой эмалью фигурой архангела Михаила. Пелена орнамента покрывает предметы независимо от их назначения. Золотые и серебряные сосуды самых разнообразных форм и размеров — братины, чаши, ендовы, ковши, кубки, бывшие неслучайно принадлежностью царского обихода, охотничьи пиццали, отделанные перламутром, слоновой костью и золотой насечкой, оклады евангелий и одежды не воспринимаются как вещи, которыми можно пользоваться. Они прежде всего предметы



*Церковь Рождества в Путинках в Москве. 1649—1652*

пышной обстановки, украшения, получающие свой смысл лишь в ансамбле с другими предметами. Картинная завершенность зрелища является одним из важнейших принципов культуры XVII века, определившим повышенную декоративность искусства.

Если на сложение традиций придворного искусства первой половины XVII века оказывают значительное влияние работы западноевропейских, особенно немецких мастеров, привозимые в виде даров либо создаваемые непосредственно в Москве, то в искусстве посада — резьбе и росписи по дереву, набойке, изделиях кузнецов — эти влияния сочетаются с мотивами, традиционными для народного творчества. В украшенных

140



*Теремной дворец в Московском Кремле. 1635—1636*

насечкой железных вратах церкви Троицы в Никитниках рядом с диковинным единорогом можно увидеть хорошо знакомые фигуры коня, льва, кабана, а рядом с не менее популярными сирином и русалкой — павлина, птицу, клюющую виноград, журавля. Такие же изображения резались, например, на деревянных досках для печатания пряников.

В росписях и иконах первой половины столетия продолжают развиваться традиции «годуновских» и «строгановских» писем, культивируемые придворными мастерами. Получают распространение многочастные и житийные иконы, в которых основной акцент поставлен на поучительный своими подробностями рассказ о жизни и страданиях

праведников, на изображение мельчайших деталей, сообщающих каждой сцене замечательную достоверность. Уходит аллегорическая иносказательность, символическая обобщенность. Мотивировка событий, последовательность, ритм их течения и обстановка сопоставимы с реальной действительностью. Икона и мыслится как изображение идеальной жизни, очищенной от всего случайного, подчиненной законам нравственности. Понятие о святости ставится в прямую связь с поступками, добронравием, благочестием человека. Идеал такой беспорочной жизни находит отражение во всех произведениях живописи этого времени. Достаточно посмотреть на небольшие уютные и изукрашенные



Рождество Богоматери. Икона. Первая половина XVII в.

«нутровые палаты» иконы «Рождества Богоматери» (МиАР), в которых течет размеренная, тихая, «богоугодная жизнь» Иоакима и Анны, или на то, как мягко и осторожно ступают, как почтительно склоняются святые на иконах «Деисуса» церкви Ризположения в Кремле, написанных Назарием Истоминым в 1627 году, как скромно потуплены их взоры и сдержанны жесты. Во всем проявляется вкус к интимному, камерному, обжитому. Художники любят изображать действие, происходящее в интерьере храма, палат, которые они плотно заполняют фигурами. Так же плотно заполняются и «пейзажные» фоны, отчего изображения утрачивают монументальность. Иконы «Деисуса» Назария Истомина напоминают створки драгоценного многочастного складня, в украшении которого серебро сочетается со вставками эмали, блистающей огненно-красными, зелеными, густыми темно-коричневыми цветами, а сцены жития Николая Чудотворца в росписи 1641 года церкви Николы Надеина в Ярославле, созданной большой артелью костромских, московских, ярославских мастеров во главе с Любимом Агеевым, похожи на клейма икон.

В ярославской росписи в житийный цикл художники вводят изображения, обличающие злонравие, корысть, осуждающие несправедливо нажитое богатство. Среди них есть эпизод с монахами, ради золота утопившими юношу, который нашел клад.

Стиль искусства первой половины XVII века, его камерный характер были всецело связаны с укладом повседневной жизни.

В росписях, иконах и особенно в миниатюрах можно найти массу точно подмеченных деталей монастырского и посадского быта. В ярких текстовых миниатюрах рукописи «Жития Антония Сийского» 1648 года (ГИМ) изображены занятия в школе, деревянные кельи, церкви, звонницы, лошадь, запряженная в сани. В маленькой иконе «Соловецкая обитель» (ГТГ) художник помимо храмов и стен монастыря показал соляные варницы и другие хозяйственные постройки, стоящие на берегу моря, плывущий корабль.

Но к середине столетия в искусстве начинают проявляться и новые тенденции. Церковь, роль которой в период разрухи, вызванной польско-шведской интервенцией и последующим за тем периодом возрождения государства и экономики, была несколько ослаблена, вновь выходит вперед как мощная сила, определяющая строй духовной жизни страны. Патриарх Никон, проведенный в 1653 году церковную реформу, в своих сочинениях, а также в строительной и художественной деятельности пытается утвердить мысль о том, что русская церковь не только в переносном, но и в буквальном смысле является воплощением царства небесного на земле. На этом основании он, как глава церкви, ставит свой сан даже выше царского и величает себя «великим государем».

Непосредственному жизненному опыту, нравственному чувству личности реформа Никона противопоставила идеальную безличную систему нравственных норм. Эта унифицированная система государственного благочестия приравнивается к законодательству, исполнение которого обязательно для каждого подданного. Рост могущества церкви, необходимость обоснования ее амбиций, новых установлений и ритуалов, борьба с противниками реформ и с усиливающимися влияниями католицизма и протестантизма — все это требовало привлечения большого числа хорошо подготовленных богословов, риториков, переводчиков с латыни и греческого, художников и граверов. Потребность в большом числе зодчих, художников испытывает бурно развивающееся государство. В Москву из присоединившихся к Руси в середине XVII века Украины и Белоруссии приезжают выдающиеся писатели и поэты, среди них Симеон Полоцкий, приходят мастера самых разных специальностей, которые приносят мотивы и формы, характерные для искусства барокко. Эти мотивы проникают даже в такие традиционные для русской архитектуры постройки, как большие пятиглавые храмы, строительство которых с новой силой разворачивается в период патриаршества Никона. Подчеркнуто выделенное пятиглавие, заимствованное от больших соборов XV—XVI веков, воспринимается не как копия с них, а как заново осмысляемый образ «священства», церкви вообще, которую Никон ставит выше «царствия». Видимо, не случайно он, став патриархом, запрещает строительство шатровых храмов, в его понимании связанных с символикой светской власти.

Пятиглавие канонизируется как официальная форма венчания храмов. Но еще до реформы Никона в архитектуре 40-х годов XVII века проявляется тенденция к преодолению камерности, интимности, к строительству грандиозных пятиглавых храмов. Они возводятся в больших монастырях, пользующихся особыми привилегиями, например, в 1640—1642 годах в Новоспасском монастыре в Москве, архимандритом которого был Никон до своего патриаршества.

В ярославском храме Ильи Пророка, построенном богатейшими купцами Скрипиными в 1647—1650 годах, еще по-старому асимметрично поставленные шатровая



Церковь Иоанна Златоуста в Коровниках в Ярославле. 1649—1654

колокольня и приделы, увенчанные шатром и главкой на пирамиде кокошников, сочетаются с очень большим четырехстолпным и пятиглавым центральным объемом. Все части объединяет обширная галерея-гульбище, которая первоначально была открытой. Мерный шаг крупных пологих арок гульбища и закомар, висячих аркатурно-колончатых поясков на барабанах глав и кокошников в их основании организует и упорядочивает ритм орнаментальных деталей, вносит в облик храма черты ярусности, регулярности, сообщает ему особую масштабность и величественность. Еще более черты регулярности заметны в другом ярославском храме — церкви Иоанна Златоуста в Коровниках, возведенной богатыми прихожанами Неждановскими в 1649—1654 годах. Здесь два шатровых придела симметрично примыкают к восточной части центрального объема.

В зодчестве середины XVII века официальная торжественность не переходит в аскетическую суровость. Напротив, все возводимые сооружения поражают обилием декора резных наличников, тяг, пучков колонок, поливных изразцов, яркой раскраской. Но то непосредственное и поэтическое чувство прекрасного, которое было свойственно архитектуре предшествующего периода, постепенно сменяется более рационалистическим представлением о красоте. Зодчие не только воздвигают храм, но и организуют ансамбль застройки вокруг него. Великолепно украшенные храмы высоко поднимаются над окружающим пейзажем. Галереи, симметрично расположенные крыльца и приделы, колокольня и трапезная, поставленные по продольной оси здания, определяют основные точки зрения на храм, ориентируют его по отношению к пространству улицы, площади или даже всего города. Его внешний облик соответствует характеру интерьера. Многочисленные широкие окна, расположенные ярусами, дают возможность даже извне получить представление о внутреннем пространстве, раскрытом на всю высоту храма. Большая часть московских усадебных и посадских храмов этого времени, такие, например, как церковь Григория Неокесарийского на Большой Полянке, построенная в 1667—1668 годах зодчими Иваном Кузнецником и Карпом Губой, представляют собой бесстолпные сооружения, увенчанные пятиглавием и пирамидой кокошников, украшенные тяжелыми резными карнизами и пышными наличниками самых причудливых форм. В церкви Григория Неокесарийского на уровне карниза проходит фриз великолепных изразцов с пестрым орнаментом, называемым «павлинье око». Создателем изразцов был выходец из Белоруссии патриарший мастер Степан Иванов Полубес. С не меньшей пышностью великолепными резными, позолоченными иконостасами, яркими росписями украшаются интерьеры храмов. В иконостасах появляются чисто барочные мотивы объемной резьбы, раскрепованные антаблементы, ажурные колонны, обвитые лозой с гроздьями винограда, цветы, картуши со сложными изгибами прорезных завитков.

Новые художественные принципы, давшие о себе знать в искусстве 1640—1650-х годов, с особой силой были развиты в грандиозных ансамблях, строящихся царем, патриархом Никоном и его преемниками. В них с программной последовательностью осуществляется идея насаждения райского сада, «вертограда», на земле. Таким «раем» в восприятии современников был деревянный царский дворец в Коломенском, построенный в 1667—1668 годах. Его украшали пришедшие из Белоруссии резчики, царские художники, среди них знаменитый Симон Ушаков, кузнецы и ценных дел мастера. Симеон Полоцкий называл дворец в Коломенском восьмым чудом света. Дворец был разобран в XVIII веке, но об его облике можно судить по сохранившимся чертежам и описаниям. Парадные царские покои, башенки и всходы, самых затейливых форм покрытия составляли зрелище сказочного града.

Никон, закладывая в 1658 году Воскресенский монастырь под Москвой, прямо называет его Новым Иерусалимом. По его замыслу собор монастыря должен был воспроизводить храм Воскресения в Иерусалиме, а окружающие его постройки — знаменитые святыни Иерусалима и его окрестностей. Создавая монастырь-икону, своеобразную архитектурную аллегория, он даже отступает от традиционного пятиглавия. Собор был увенчан грандиозным шатром, сверкающим поливной черепицей. Сам



Кремль в Ростове Великом. 70—80-е гг. XVII в.



Роспись церкви Воскресения в Кремле в Ростове Великом. 70-е гг. XVII в.



монастырь и весь окружающий его пейзаж уподоблялись грандиозной сцене, попадая на которую любой человек должен был ощущать себя участником великолепного театрализованного действия. Эффектность зрелища во много раз увеличивалась за счет колоссальных масштабов ансамбля и обилия и пышности декора, в котором особенно широко были использованы поливные изразцы, в том числе изразцовые рельефные изображения евангелистов и херувимов. Архитектурный ансамбль в сочетании с окружающей его природой образовывал сочиненный пейзаж, в котором воедино сливалось реальное и фантастическое.



Роспись церкви Троицы в Никитниках в Москве. 1656

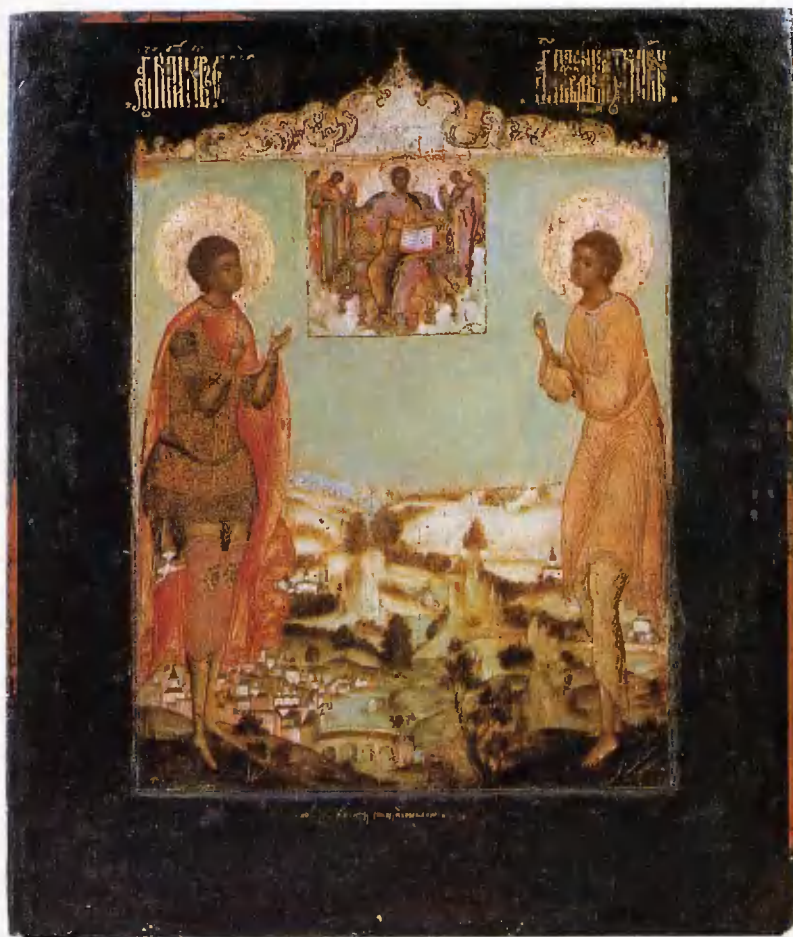
Эти же идеи развивает в своей строительной деятельности митрополит ростовский Иона Сысоевич, один из претендентов на патриарший престол после низложения Никона. Его ростовская резиденция, возведение которой началось в 1664 году, представляет собой целый город со стенами, башнями, надвратными храмами, великолепными палатами, садами и искусственными прудами. Остроконечные башни, высоко поднятые храмы, имеющие характерную щипцовую форму покрытий, издали рисуются силуэтами на фоне неба. Чтобы подчеркнуть легкость сооружений, их устремленность вверх, зодчие специально вытягивают главы, надстраивая барабаны. Бойницы круглых башен украшают-

148



Симон Ушаков. Владимирская Богоматерь. («Древо Государства Российского») Икона. 1668

ся резными наличниками, как окна, а проездные ворота как кружевом покрываются ширинками с изразцами, отчего сами башни делаются похожими на палаты причудливых форм. По изысканной красоте и эффектности зрелища с Ростовским Кремлем соперничают ансамбли Иосифо-Волоколамского монастыря, перестраиваемого в 70—80-е годы XVII века, и Московского Кремля, башни которого в это же время покрываются островерхими шатрами. Некогда могучая крепостная стена преобразуется в символическую узорную ограду, обходящую царственный град. Ограду, которая превращает его в земное подобие «небесного Иерусалима».



*Уар воин и Артемий Веркольский. Икона.  
Вторая половина XVII в.*

Изображение таких символических оград все чаще появляется в живописи. На иконе Никиты Павловца «Богоматерь Вертоград заключенный», написанной около 1670 года, Богоматерь стоит в райском саду, в котором цветут тюльпаны, гвоздики, деревца и травы. Ограда сада представляет собой балюстраду с тонкими колонками и вазонами на углах. Такой же аллегорией райского сада предстает на иконе Симона Ушакова 1668 года «Насаждение древа государства Российского» Московский Кремль. Эта икона — панегирик, торжественная похвала главной святыни Русского государства — образу «Владимирской Богоматери», изображение которой расположено в центре. Аллегорическая отвлеченность композиции сочетается с конкретными и очень достоверно

изображенными деталями: Успенский собор, Кремлевская стена, Спасская башня с курантами; здесь же представлены царь Алексей Михайлович, царица Мария Ильинична с сыновьями Алексеем и Федором. Каждой мысли, понятию Ушаков находит зрительный эквивалент, текст «Похвалы» буквально переводится в живопись. Здесь есть изображения святых, «процветших своими подвигами в Русской земле» и потому, как цветы, располагающиеся на ветвях «многоплодного» дерева, которое растет в центре рая — Кремля; трафаретным оборотам барочной поэзии в духе Симеона Полоцкого соответствует изображение куста роз — «шипа благоуханного», с которым сравнивается Богоматерь, и виноградной «вечноцветущей лозы». Все отвлеченные понятия, представления, которые в искусстве предшествующих периодов связывались исключительно с миром духовным, теперь переносятся на мир реальный, предметный. Ушаков и его последователи пытаются составить «объективную» картину этого мира из искусственных поэтических «фигур», представляя их по возможности «реалистически». В своем «Слове» об иконописи Ушаков сравнивает живопись с зеркалом, отражающим истинную действительность, а в иконах сочетает традиционные и заимствуемые из западноевропейских образцов иконографические мотивы с объемной светотеневой манерой письма. Одним из лучших произведений Симона Ушакова является «Троица», написанная в 1671 году (ГРМ). Здесь ангелы сидят за трапезой, на которой возвышаются сосуды, такие же, как и те, что использовались в дворцовом обиходе, а на фоне слева палаты Авраама видны через торжественную триумфальную арку, украшенную колоннами коринфского ордера. Открывающееся за ней бесконечное пространство не вводит зрителя в реальный мир, а как бы выводит из него. Этим объясняется сочетание объемных форм переднего плана и абстрактного золотого фона, иллюзорной глубины пространства и орнаментальной однородности всей изобразительной поверхности, не дающей представления о ее материальных качествах. Различаются лишь технические приемы письма лиц («личное письмо») и одежд («доличное»). Иосиф Владимиров, друг Симона Ушакова, автор своеобразного эстетического трактата, написанного в форме «Послания» к Ушакову, сравнивает пространство иконописи с человеческой памятью, вмещающей в себя все события истории — современные и давно прошедшие, евангельские и библейские. Иконописание перестает отличаться от других видов живописи.

Тот же Ушаков создает портреты-парсуны, делает гравюры для книг назидательного содержания, пишет иконы святых, которые напоминают портреты. В 1650-е годы он, видимо, принимал участие совместно с Яковом Казанцем и Гаврилой Кондратьевым и в создании росписи храма Троицы в Никитниках.

Роспись ярким ковром покрывает все поверхности стен высокого бесстолпного храма, интерьер которого, отгороженный от алтаря, напоминает светлый зал с большими окнами. В выборе сцен художники поставили акцент на изображения притч и событий из жизни Христа и апостолов. Евангелие прочитывается ими как поучительное литературное произведение, из которого они берут наиболее интересные и важные эпизоды. Литературная эпизодичность, жанр яркого живописного рассказа, к которому они прибегают, заставляет их искать новые изобразительные источники, обращаться к гравюрам изданных на западе иллюстрированных Библий, известных по именам издателей как Библии Пискатора, Борхта, Матфея Мериана. В этих гравюрах, воспроизводящих произведения разных, в основном нидерландских, мастеров XVI века, прихотливо сплетаются черты позднеготического натурализма, «романизма» и раннего барокко. Создателей росписи особенно привлекает возможность насытить повествование движением и множеством точно подмеченных «говорящих» деталей. Типичное, характерное в поведении участников событий, разворачивающихся циклом театрализованных сцен-актов, интересует их гораздо больше, чем личность самого Христа, апостола или святого. В представлении характерных «жизненных» ситуаций они достигают большого мастерства. Перед зрителем раскрывается калейдоскопическая яркая и шумная картина жизни, проходящей на городских улицах, площадях, в интерьерах пышно украшенных палат. Особенно характерна сцена «Заушение

Христа», где художник со знанием дела изображает дюжих палачей, в рубахах с засученными рукавами, которые зверски избивают Христа. Знаменательно, что Христос здесь представлен с завязанными глазами как «некто», чью многобедственную жизнь изображают авторы росписи. Решение росписи по характеру близко композициям популярных приключенческих повестей XVII века «О Бове-королевиче», «Савве Грудичине», «О Горе-Злочастии», герой которых служит лишь связкой между красочными эпизодами его истории. В культурной посадской среде не делают различия между жанрами возвышенными и низменными. Священное писание приравнивается к широко распростра-



Чаша. Сольвычегодская эмаль. Конец XVII в.

нившимся сборникам нравоучительных историй и сентенций вроде «Римских историй», «Пчелы», «Обеда душевного», «Звезды пресветлой» и других.

Влияния этих вкусов не избегает и дворцовая культура. В Евангелии 1678 года, вложенном царем Федором Алексеевичем в кремлевский Верхоспасский собор (ГОП), путь земной жизни Христа иллюстрируют тысяча двести миниатюр, над созданием которых трудились семь художников «восемь месяцев, днем и ночью».

Во всех этих произведениях история священная отделяется от событий современной жизни только своими особыми эстетическими качествами. Представление о прекрасном, которое в середине XVII века соотносилось с такими понятиями, как благовидность, украшенность, упорядоченность, в последней трети века приобретает все более конкретный характер. Теперь к прекрасному относят все, что связано с атрибутами царственности, с обстановкой и бытом царского двора,— одежда, посуда, ткани, мебель, архитектура, редкостные растения и плоды. Бытовая культура царского двора, которая постепенно европеизируется, оказывает едва ли не большее воздействие на стиль всего русского искусства, чем работы приезжих иностранных мастеров, привозные гравюры и картины. Формы ордерной архитектуры, пышной барочной резьбы, орнаменты дорогих

итальянских, персидских, турецких бархатов и аксамитов, мотивы, встречающиеся на расписных лиможских эмалях, на фаянсовых итальянских сосудах и китайском фарфоре, на дорогих интарсиях и рельефах, украшавших грандиозные шкафы-кабинеты, сделанные в Германии или в Голландии,—все это предстает на многочисленных иконах и фресках, которые создают царские мастера, работающие в иконописной мастерской Оружейной палаты, и городовые художники.

Росписи ярославских, ростовских, костромских храмов, Вологды и Москвы можно рассматривать как гигантскую иллюстрированную книгу, вобравшую в себя все, что знает русский человек о себе и об окружающем его мире, как атлас архитектурных форм и всех когда-либо встречавшихся на Руси мотивов орнаментации тканей, модных костюмов, в которых ходили городские щеголи, важные вельможи, иностранцы, состоящие на царской службе, послы и заморские купцы со всех стран света.

Такие колоссальные ансамбли, как росписи церкви Ильи Пророка в Ярославле, созданные в 1680—1681 годах артелью костромских мастеров во главе с замечательным художником Гурием Никитиным и Силой Савиным, или церкви Иоанна Предтечи в Толчкове, над которой работала в 1694—1695 годах, а затем и в 1700 году артель, возглавляемая Дмитрием Плехановым, действительно подобны всеохватывающему пространству памяти. Они уже не могут рассматриваться как произведения узкоцерковного характера, поскольку являются памятниками развитой городской культуры. Фрески, которые в шесть-семь регистров покрывают стены, напоминают дорогие гобелены. На них разворачиваются прекрасные зрелища цветущих городов, нив, на которых трудятся великолепно одетые жнецы, празднеств, битв и чудесных происшествий. С особой охотой вводятся изображения библейских историй и притч, заимствованных из разнообразнейших сборников. Почти все сцены, располагающиеся в центральном пространстве храма, связываются уже не с темой самого богослужения, литургией, а с проповедями, произносимыми с кафедры. Они являются очень хорошим наглядным пособием, в котором содержатся примеры на все случаи жизни. Именно потому, что это искусство прежде всего обращено не столько к философским вопросам бытия, сколько к нравственным проблемам быта, его правильного устройства, оно быстро утрачивает черты официальной холодной учености, выходит за пределы узкого круга аристократической культуры и широко распространяется по всей территории России.

В конце XVII века возникают десятки, если не сотни росписей такого характера. Почти повсюду художники так умеют организовать ансамбль росписи, что множество сцен, крупных и мелких изображений не создает впечатления дробности, перегруженности. Композиции вырастают друг из друга, тянутся вверх, переплетаются с многочисленными изображениями кустов, трав, цветущих ветвей. Их естественный природный ритм точно соответствует ритму архитектурных членений, подчиняется ему. Живопись покрывает все рельефные детали—наличники, каменные скамейки в галереях папертей, балясины порталов, тяги, карнизы столбов, сочетается с яркими цветами поливных изразцов, коваными решетками, барочной сквозной и объемной резьбой иконостасов. Храм превращается в огромный праздничный мир, по которому можно ходить как по цветущему саду, мысленно поднимаясь на огромную высоту, чтобы с нее обозреть его бесконечное пространство. Только с такой точки зрения можно увидеть то, что происходит в сценах, расположенных в верхних регистрах.

Взгляд из поднебесья на открывающийся простор земли, одетой покровом роц, озер, богатых сел и городов, которые лежат у ног святых, становится обычным для столичных икон этого времени. Изумительная маленькая иконка «Уар-воин и Артемий Веркольский» (ГТГ), пейзажный фон которой вызывает в памяти фоны на картинах Перуджино и молодого Рафаэля, или монументальная, но столь же поэтичная икона Тихона Филатьева «Иоанн Предтеча в пустыни» 1689 года (ГТГ) являют и аллегорический образ «возвышенного жития» и идиллическую картину жизни благоденствующего града, царствия. Несмотря на еще очень большую условность таких изображений, в них с

особой силой проявляется свойственный европейскому барокко интерес к открытому, бесконечному пространству. «Пейзажность» как принцип художественного мышления становится важным признаком стиля живописи и гравюр последних десятилетий века.

С европейским барокко связан и «цветочный» стиль декора росписей. Ранее всего «цветочный» стиль проявился в произведениях прикладного искусства, где его используют чеканщики и эмальеры, ценных дел мастера и резчики по дереву. Постепенно он утрачивает схематичность орнаментального раппорта, превращаясь в изображение крупных цветов, плодов, среди которых нередко можно видеть птиц.



*Крутицкое подворье в Москве. 1694*

Такой травный узор из разноцветных эмалей, сочетающийся с пятнами плоско граненных драгоценных камней, покрывает потир, вложенный в 1664 году в Чудов монастырь боярыней А. И. Морозовой (ГОП). Сама форма чаши и стояна, переплетенного рельефными эмалевыми жгутами, похожа на пышный раскрытый цветок. Помимо барочных мотивов мастера прикладного искусства широко используют мотивы, взятые с восточных тканей и ювелирных изделий. Цветочный узор, отвечающий народным представлениям о прекрасном, распространяется повсеместно и во всех видах искусства, начиная от работ мастеров серебряного дела, которыми славились Казань, Кострома,

154



*Трапезная Троице-Сергиевой лавры. 1686—1692*

Ярославль, Калуга, Новгород, Псков, и кончая крестьянской набойкой на тканях. Может быть, самым замечательным достижением «цветочного» стиля являются изделия сольвычегодских мастеров, расписывавших серебряные стаканы, чашки, ларцы, ложки эмалевыми красками. Луговые цветы, тюльпаны, подсолнухи, курчавые ветви деревьев создают обрамление для изображений русалок и лебедей, плывущих по голубой глади озера, для «пастушеских» сенок и аллегорических фигур, олицетворяющих стихии огня, воды, воздуха, земли, времена года, пять чувств.





Церковь Покрова в Филях. 1693

По-своему преломляются новые стилевые веяния в архитектуре 80—90-х годов. Высокие храмы, украшенные позолотой, росписями, зелеными и голубыми изразцами, белокаменной резьбой ордерных деталей и узорами из штучного лекального кирпича, кажутся наделенными органической силой роста, а их чудесные декоративные главы, увенчанные золотыми ажурными крестами, собираются в гигантские букеты. Именно так смотрятся главы придворных церквей в Московском Кремле, в 1681 году объединенные на одном основании Осипом Старцевым, и пятнадцать глав церкви Иоанна Предтечи в Толчкове (1671—1687).

156 «Цветущей» может быть названа архитектура теремка над проездными воротами Крутицкого подворья в Москве, строящегося под руководством Осипа Старцева в 1693—1694 годах. Ассоциации такого природного характера вызывает его богатое убранство, в котором широко использованы декоративные ордерные детали. Все они — колонки, оплетенные плющом и виноградной лозой, карнизы, антаблементы, наличники — выложены из ярких поливных изразцов.

Фантастическими архитектурными оазисами выглядели в общей панораме широко раскинувшейся Москвы ансамбли Новодевичьего, Высоко-Петровского, Донского монастырей. Храмы и колокольни так же высоко поднимаются над окружающим пространством, как и фигуры святых на иконах царских изографов. Они, как ударные слоги в силлабической поэзии, вносят сильные ритмические акценты в пейзаж города, организуют и преобразуют его, наделяя чертами праздничности и возвышенности. Такую роль играли церковь Воскресения в Кадашах, несохранившиеся церкви Успения на Покровке и Никола Большой Крест на Ильинке, а наряду с ними и огромная Сухарева башня, выстроенная архитектором Чоглоковым в 1692—1701 годах. «Рифмовка» светской по своему назначению постройки с храмами подчеркивала их новое значение как центров общественной жизни города.

Аналогичные постройки возводятся во многих городах. Среди них особенно значительными являются собор Введенского монастыря в Сольвычегодске и Рождественская церковь в Нижнем Новгороде, возведенные на средства Строгановых, Успенский собор в Рязани, который строится в 1693—1699 годах по проекту замечательного зодчего Якова Бухвостова.

Фасады рязанского собора, поставленного на невысокий подклет-гульбище, решаются в виде трех ярусов-этажей, отмеченных ровными рядами наличников. Но межэтажные горизонтальные членения отсутствуют. Сдвоенные полуколонны поднимаются на всю высоту собора, подчеркивая монолитность его объема. Почти ничто не противостоит их мощному движению вверх. Отсутствуют даже традиционные закомары. На их месте проходит фриз резных консолей, поясом стягивающий гигантский куб собора, а выше, над каждым пряслон, первоначально располагались пышные белокаменные «разорванные» фронтоны. Тяжесть стены почти не ощутима. Храм вырастает перед зрителем как невиданной высоты огромные светлые палаты. Внутри, используя крутые откосы окон, зодчий предельно уменьшает размер перемычек между ними, ставя их почти друг на друга. Создающийся пространственный эффект, ощущение легкого парения усиливают вертикали колоссальных круглых столбов. Никогда раньше зодчие не создавали таких светлых храмов, полностью открытых во внешний мир. Это уже не самодовлеющий, замкнутый космос, живущий по своим собственным законам, но лишь часть огромного мира природы и людей, нерасторжимо с ними связанная. Зодчие предпетровского времени придают большое значение координации внутреннего и внешнего пространства, строго соблюдают симметрию и регулярность членений. Архитектура, в том числе и церковная, оформляет среду общественной жизни, определяет ее масштаб и характер.

Тот же Яков Бухвостов строит в 1694—1697 годах один из лучших храмов этого времени — церковь Спаса в Уборах под Москвой. Этот великолепный памятник усадебной архитектуры принадлежит тому направлению в ее развитии, которое получило название «нарышкинского барокко». Нарышкины, родственники Петра I, выступали в роли

заказчиков храмов такого типа. К церкви в Уборах очень близка церковь Покрова в Филях, выстроенная по заказу дяди Петра Л. К. Нарышкина в 1693 году. Оба храма представляют собой столпообразные многоярусные сооружения типа «восьмерик на четверике», завершенные небольшими восьмериками открытого «звона» и главы. Многочисленные крупные окна, обрамленные колонками на консолях, белокаменные ажурные гребешки парапетов, фронтоны восьмериков создают эффектный «кружевной» силуэт храма. В церкви в Филях впечатление ажурности и легкости усилено за счет высоких открытых арок подклета.



Князь М. В. Скопин-Шуйский. Парсуна.  
Около 1630 г.

Эти храмы продолжают традицию аристократической усадебной архитектуры, сменяя шатровые церкви, но, в отличие от них, несут на себе печать личности заказчика, говорят не только о его социальном положении, но и об его образе жизни и вкусах. Если шатровые храмы входили в окружающее пространство, властно отделяя его от жизненной среды, то «нарышкинские» церкви неотделимы от нее. Два начала, издревле противостоящие друг другу, с одной стороны, мирское, светское, а с другой стороны — духовное, религиозное, здесь пересекаются и объединяются так же, как объединяются в облике этих церквей традиционные для храмового зодчества черты с дворцовой нарядностью и регулярностью палатного строения.

«Нарышкинские» постройки отличаются особым обликом ордерных деталей, заимствованных из архитектуры Германии и Голландии XVI—XVII веков. Но как и в живописи, перерабатывающей на свой манер западные образцы, эти детали приобретают здесь новый смысл, утрачивая свое первоначальное конструктивное значение и связь с классической системой пропорционирования. Они образуют особый праздничный наряд храма и подобно пышной барочной резьбе иконостасов обрамляют его пространство. Ровные, спокойные поверхности фасадных стен исчезают, взгляд охватывает разнообразные, всякий раз по-новому развернутые объемы, подчиняется их кругообразному движению, переходит от одной пластической детали к другой, следит за ритмом многочисленных арочных и прямоугольных проходов и окон, то погружаясь в глубину интерьера, то открывая эффектно обрамленные пейзажные дали. Окружающее пространство активно вводится в архитектуру, строит ее, являясь не переменным и важным компонентом художественного образа. Легкие ажурные храмы рисуются на фоне открытого неба подобно геральдическому картушу с именем и гербом владельца, поставленному на фоне панорамы принадлежащих ему земель. В интерьерах храмов, блистающих позолотой, украшенных каменной и деревянной резьбой, развивается тема пышного ритуального праздника, апофеоза владельца, в котором он сам принимает участие, располагаясь в великолепной резной ложе. Такие ложи устраивались во втором ярусе западной стены, напротив деисусного ряда иконостаса с его написанными в новой объемной манере, «живоподобными» образами Христа, Богородицы, апостолов, как бы входящих в пространство храма.

Черты «светскости», сказавшиеся в церковном зодчестве, с еще большей определенностью проявляются в гражданской архитектуре. Жилые дома постепенно из глубины городской усадьбы выдвигаются к красной линии застройки улицы и вытягиваются по ее оси. На смену традиционному хоромному строению приходят здания, возводимые единым блоком. Облик здания, его положение в городской застройке прямо связывается с той ролью, которую играет в общественной и государственной жизни его владелец. Дом из оплота замкнутого частного быта, благочестивой семейной жизни превращается в место больших собраний, ассамблей. Увеличиваются размеры палат, их высота, этажность. В палатах боярина Троекурова, выстроенных в Охотном ряду в Москве, высокий верхний этаж с прекрасными белокаменными наличниками придавал всему зданию дворцовый вид. Фасад палат на Пречистенке (Кропоткинская улица), здание Монетного двора близ Красной площади украшаются торжественными проездными арками.

Единым блоком строятся двухэтажные царские «чертоги» в Троице-Сергиевой лавре. Своим вытянутым, окрашенным под руст фасадом, равномерной группировкой сдвоенных окон с наличниками в виде колонок, поддерживающих раскрепованный антаблемент, и несколькими порталами «чертоги» напоминают западноевропейские общественные и жилые здания XVI—XVII веков. Наподобие светских дворцовых сооружений строятся трапезные палаты в Симоновом, Троице-Сергиевом, Новодевичьем монастырях. Это огромные зальные помещения, в которых благодаря применению системы сомкнутых сводов отсутствуют центральные столбы. Внутри они богато украшены лепным растительным орнаментом, снаружи их окружают широкие террасы-гульбища. Трапезная Симонова монастыря 1677—1685 годов имеет фронтон с белокаменными резными волютами, характерный для архитектуры Германии и Голландии XVII века. Некогда суровый ансамбль Троице-Сергиева монастыря благодаря зданиям «чертогов» и трапезной приобрел вид загородной царской резиденции.

С не меньшей силой, чем в архитектуре, черты усиливающегося светского начала сказываются в портретной живописи, которая становится не переменным принадлежностью быта русской аристократии. От традиционных форм ктиторского портрета, представляющего заказчика храма, росписи или иконы в молитвенной позе, от портретов-икон, таких, как изображение М. В. Скопина-Шуйского (ГТГ), художники переходили к формам парадного сословного портрета.



Церковь Преображения в Кижях. 1714

В таком портрете утверждалась безусловная ценность человеческой личности, точно определялось высокое положение изображенного в государстве, обществе, сохранялась для потомков память о нем. Большая часть портретов писалась мастерами Оружейной палаты, среди которых были голландцы, поляки, немцы. Еще в 1660-е годы здесь работал шляхтич Станислав Лопуцкий, которому некоторые исследователи приписывают портреты царей Михаила Федоровича и Алексея Михайловича (ГИМ). Эти художники привнесли на русскую почву традиции голландского группового портрета, о котором напоминает изображение патриарха Никона с клиром (Истра, Музей), и репрезентативного польского, так называемого «сарматского» портрета. Схему торжественно-застылого «сарматского» портрета повторяют портреты стольника В. Ф. Люткина 1698 года, стольника Г. П. Годунова (ГИМ) и многие другие. Своим реалистическим характером они уже непосредственно смыкаются с теми портретами, которые в начале XVIII века будут создавать петровские мастера. Основное и существенное их отличие заключено в самой концепции человеческой личности. Создатели портретов XVII века как бы извлекают личность из потока истории, ее характер, деяния определены изначально, они неизменны и полностью соответствуют тому или иному сану или званию — боярина, воеводы, посла. С геральдической формульностью портретов, обычно называемых парсунами, связаны и такие обязательные для их стиля черты, как плоскостность, локальность цвета, орнаментальность, почти неизменное присутствие гербов или надписей в картушах на условном фоне. Человеческая фигура как в оправу вставляется в пространство портрета, вводится в привычную, устоявшуюся систему представлений о мире. Понятие о такой системе дают живописные изображения царственных особ в «Титулярнике», созданном в 1672—1673 годах (ГПБ).

Даже в первой половине XVIII века, когда новые тенденции в живописи и архитектуре полностью возобладали, когда русские художники создают портреты, в которых утверждается идеал личности, строящей мир сообразно своим представлениям о чести, долге, благе, в Москве, а еще в большей степени в искусстве обширных провинций сохраняются и продолжают развиваться идеи и традиции XVII века. То, что определяло в XVII веке характерные приметы аристократической придворной культуры, постепенно переходит в городской, а затем и сельский быт, обретая черты сказочности, служит воплощению идеала прекрасного, понятного народу и высоко ценимого им.

В народной резьбе, вышивке, изделиях устюжской филигрании и сольвычегодской финифти живут мотивы гравюр и орнаментальных росписей, драгоценных тканей, белокаменных рельефов.

По-своему претворяются мотивы «нарышкинской» архитектуры в деревянном зодчестве. Знаменитая деревянная Спасо-Преображенская церковь Кижского погоста на Онежском озере, построенная в 1714 году, пирамидальным ритмом и расположением своих двадцати двух глав заставляет вспомнить и о многоглавых храмах-градах, таких, как собор Василия Блаженного, и о «нарышкинских» храмах, подобных церкви Покрова в Филях.

# Русское искусство XVIII века



# Искусство первой половины XVIII века

162

Восемнадцатый век — очень важная веха в истории России. Реформы Петра I затронули в той или иной степени все стороны экономики, государственного устройства, военного дела, просвещения, все аспекты общественной мысли, науки и культуры. Эти преобразования приобщили Россию к достижениям европейского прогресса, помогли преодолеть отсталость, вывести страну в ряды влиятельных государств Европы.

Россия перенимала, осваивала и перерабатывала опыт западноевропейских стран в разных областях человеческой деятельности, в том числе и в сфере искусства. Этот процесс шел несколькими путями: приобретение за границей готовых произведений искусства; привлечение иностранных специалистов для работы в России и для подготовки отечественных кадров; командирование русских людей за государственный счет за границу в качестве так называемых пенсионеров для обучения и совершенствования в своем деле.

Специфика русского искусства XVIII века определяется его положением в культуре нового времени, пришедшей на смену средневековью. Схематически обозначая крайние суждения, восходящие к концепциям XIX столетия, можно отметить, что одни авторы рассматривают искусство XVIII века как якобы насильственно привитое, не национальное и не народное. Противоположная тенденция состоит в стремлении объяснить художественное творчество XVIII века исходя преимущественно из его средневековой предыстории. Тем самым русское искусство нового времени изолируется от общеевропейского процесса, уменьшается значение мирового опыта для развития отечественной культуры.

Современная наука основывается на признании важнейшей роли происшедшего перелома. Это был интернациональный по своей сути переход от средневековья к новому времени. Россия пришла к этому перелому на двести-триста лет позже, чем, например, Италия или Франция, и потому, естественно, он совершался здесь под воздействием опыта тех стран, которые уже миновали эту фазу культурного развития. Можно сказать, что русское искусство XVIII века выполнило ту же функцию, что приняло на себя европейское Возрождение, но располагая при этом возможностями другой эпохи — эпохи Просвещения. Обращение к художественному опыту Западной Европы, конечно, не было механическим заимствованием. Напротив, «ученичество», скорее, представляло собой процесс формирования нового метода художественного творчества. Источники его неоднозначны. Это прежде всего высокий уровень культуры нации и те успехи, которые она сделала на последней стадии средневекового развития, то есть в конце XVII века. Большую роль сыграла также деятельность современных западноевропейских мастеров. Наконец, важное значение имел (как своего рода всеобщее достояние) закрепленный в трактатах и увражах канонизированный опыт нового времени. Значение этих источников не одинаково для разных русских школ и отдельных мастеров, что и обуславливает сложный характер искусства XVIII века, особенно первой его половины. Общее состояние его определяется взаимодействием этих моментов, а не абсолютным первенством одного из них.

Позднее вступление на новые позиции определило ряд специфических особенностей художественного развития России. На протяжении пятидесяти лет ценой огромного напряжения отечественное искусство сумело пройти путь, который многие страны



проделали за два-три столетия. Однако быстрые темпы, как бы спрессованное во времени течение процесса породили ряд «неожиданностей», в частности, одновременное параллельное существование нескольких стилевых направлений, которые в странах Западной Европы хронологически сменяли друг друга.

Характерными особенностями развития русского искусства первой половины XVIII века явились необычные ситуации, в том числе появление таких элементов культуры, для которых восприятие зрителя не было подготовлено.

В середине столетия, в период распространения барокко, принципы нового времени побеждают окончательно и развитие искусства приобретает более плавный характер. За эпохой развитого барокко (1740—1750-е гг.) и краткой, мало выявившей себя в России стадии рококо (рубеж 1750—1760-х гг.) наступает полоса классицизма. Этот стиль, внутренняя динамика которого будет охарактеризована ниже, существует вплоть до 30-х годов XIX столетия.

Первая четверть XVIII века сыграла особую роль в художественном развитии России. Искусство занимает принципиально новое место в жизни общества, оно становится светским и общегосударственным делом. Распадается старый строй художественной жизни и формируется новый, отмеченный на первых порах известными диспропорциями развития, которые неизбежны при крутой ломке творческого метода. Меняются взаимоотношения между заказчиком и художником, причем осведомленность первого о том, как должно выглядеть современное произведение искусства, часто делает его роль определяющей. Новое не всегда встречается доброжелательно и потому требует широкой государственной поддержки и разъяснения. Воспитательная функция искусства в прямом и более отвлеченном смысле этого слова чрезвычайно возрастает. И в парадной и в более деловой, практической ветви оно настойчиво проникает в общественное сознание. Меняется состав художественных сил. Наряду с иностранцами работают русские мастера, учившиеся за границей, так называемые пенсионеры. Петербург, где находится центр творческих сил нации, становится связующим звеном между Россией и Западом, Москва выполняет такую же роль в отношениях между Петербургом и провинцией. Мастера, оставшиеся в старой столице, составляют свою школу. Она также развивается по новому пути, но более замедленными темпами и под весьма ощутимым воздействием традиции. Искусство провинции в первой четверти столетия испытывает очень слабое влияние новшеств и в основном продолжает древнерусские формы.

Возникает еще один «разлад» в веками устоявшейся художественной жизни. Из-за невозможности или нежелания перестраиваться на новый лад ряд живописцев Оружейной палаты и мастеров приказа Каменных дел (учреждений, существовавших еще в XVII веке) переходят из ранга художников в более низкое положение ремесленников. Вынужденные искать работу в небольших городах и селениях и живущие в основном церковными заказами, они, естественно, консервируют сложившиеся формы. Следование традиционным строительным приемам и иконографическим схемам, так же как привычка к неоднократному повторению, усугубляют приверженность ремесленным приемам творчества. Вокруг местных и перебравшихся из Москвы на периферию художников постепенно складывается своя «аудитория», с устоявшимися вкусами и склонностями, как правило, оппозиционная к новшествам.

В начале XVIII века разрушается прежнее представление о красоте и тех канонических формах, в которых она воплощается. Художник старого типа становится в глазах поборников нового неумелым доморощенным мастером. «Грамотность» изображения, в понимании ее новым временем, рассматривается как априорный залог качества, между тем как одно далеко не обязательно предопределяет другое. Вероятно, этим и объясняется нередкое появление более современных с точки зрения метода, но довольно слабых в художественном отношении произведений иностранцев, работавших в России. Показательна разница в национальных манерах и стилевых приемах, вполне естественная для неустановившегося во всех отношениях искусства петровского времени. Новые идеи,

образы, жанры, сюжеты и иконографические схемы мощным потоком вливаются в художественную практику. Разумеется, это разнообразие не является следствием стихийного процесса, в результате которого в Россию как бы без разбора проникают всевозможные западные веяния. Однако не существует и строгого продуманного контроля, которому подвергается иностранное воздействие. Несомненно одно: широкий поток корректируется в соответствии с внутренними потребностями и вкусами. Окончательную поправку вносит жизнь, отбирая то, что может впоследствии дать побеги на русской почве, и отбрасывая случайное или преждевременное, но так или иначе не отвечающее национальным потребностям.

164

## Архитектура

Важнейшая особенность русского зодчества начиная с петровской эпохи состоит в приобщении к закономерностям искусства нового времени. Впитавшие опыт античности, эти закономерности по-разному проявляются в ренессансной, барочной и зародившейся во Франции классицистической архитектуре. Их принципиальная общность выражается в характерной для градостроительства приверженности к прямоугольным, лучевым и веерным планировкам, прямолинейности улиц, застроенных домами, выходящими на «красную» линию. Плановое и объемное построение, а также композиция фасадов дворцов, церквей и общественных зданий основываются на регулярности и симметрии, на строгом, обусловленном определяющей ролью ордера взаимодействии несомых и несущих элементов, анфиладной структуре интерьеров.

Развитие русской архитектуры нового времени связано с основанием Петербурга и происходило преимущественно в этих рамках. Сам факт возведения столичного города заново и в очень сжатые сроки беспрецедентен, во всяком случае в Европе того времени. Местность, выбранная в соответствии с военными и экономическими соображениями, была непривычной и нездоровой. Город с самого начала складывался как крепость, порт и, разумеется, столица. Это был своего рода форпост молодой России, вынесенный далеко на запад, в малообжитую среду. На Заячьем острове была заложена Петропавловская крепость (1703) и возведен собор (Д. Трезини, 1712—1733). Самое выразительное и яркое в его облике — стремительный взлет венчающего колокольню шпиля, ставшего градообразующей доминантой и символом новой столицы. Голубой с белым, сияющий золочеными и серебристыми кровлями собор, словно штандарт, горделиво вознесся над гладью Невы и скромной застройкой, стелющейся по низким берегам.

Первоначально предполагалось разместить центр города на Васильевском острове. От петровского времени там и сейчас сохранился дворец А. Д. Меншикова (Дж.-М. Фонтана, Г. Шедель, 1710—1720-е гг.) и здание Двенадцати коллегий (Д. Трезини и М. Г. Земцов, 1722—1742). Составленное из одинаковых ячеек, оно образовало застройку одной из сторон площади.

Со временем оказалось целесообразнее перенести центр в материковую часть Петербурга. Там возникло Адмиралтейство, впоследствии расширенное и перестроенное И. К. Коробовым (30-е гг. XVIII в.), а затем А. Д. Захаровым в начале XIX столетия. Еще в петровское время к нему подошла Невская «перспектива», дополненная позже Вознесенским проспектом и Гороховой улицей. Этот «трезубец» лег в основу планировки парадной части Петербурга, обрамленной полукольцами Мойки и Фонтанки. Бастионы и верфь Адмиралтейства сообщали облику молодой столицы военный и деловой характер. Жилые дома ставились преимущественно по набережным и вытягивались сплошным фронтом вдоль основных улиц. В отличие от старых русских городов Петербург застраивался по типовым («образцовым») проектам. Первоначально делали мазанковые здания, намеренно подражавшие каменным. Их аккуратный и скромный облик составлял тот фон, на котором выделялись дворцы Петра и его приближенных, а также



*Д. Трезини. Петропавловский собор. 1712—1733*

многочисленные церкви, в миниатюрном и упрощенном варианте воспроизводившие базиликальные формы Петропавловского собора. Тогда же возникла дворцово-парковая резиденция—Летний сад, регулярно распланированный и украшенный декоративной скульптурой, заказанной в Италии. Общественные постройки того времени принципиально новы по назначению и архитектуре. Таков, например, первый русский музей—Кунсткамера (Г.-И. Маттарнови, Н.-Ф. Гербель, Г. Кьявери, М. Г. Земцов, 1718—1734).

Построенный по проектам ряда иностранных архитекторов (Ж.-Б. Леблон, Д. Трезини, А. Шлютер), но под определяющим влиянием авторской роли Петра, новый



Г.-И. Маттарнови, Н.-Ф. Гербель, Г. Кьявери, М. Г. Земцов. Кунсткамера. 1718—1734

город представлял собой картину разноликую, но неповторимую в своей индивидуальности. В культурной и художественной панораме XVIII века своими нетерпеливыми исканиями Петербург проложил дорогу многим начинаниям последующего времени.

Архитектура 1730—1740-х годов отмечена дальнейшим развитием тенденций, зародившихся на протяжении петровского времени. Состав творческих сил в этот период несколько меняется. Многие иностранные мастера уезжают из России. Одновременно из заграничных пенсионерских поездок возвращаются русские архитекторы — П. М. Еропкин (ок. 1698—1740), И. К. Коробов (1700 или 1701—1747), И. Ф. Мичурин (1700—1763). Вместе с М. Г. Земцовым (1686—1743), который сотрудничал с Д. Трезини на постройках Петербурга, они составляют целую когорту, считавшую своей профессиональной и гражданской обязанностью поддерживать и продолжать лучшие общественные тенденции предшествующего периода. Теоретические взгляды этих зодчих изложены в так называемом трактате-кодексе «Должность архитектурной экспедиции», написанном под руководством Еропкина. В этой программе воплощены благородные принципы — мысли об общественной предназначенности архитектуры, о праве на свободу и самостоятельность профессионального о ней мнения, проекты подготовки и дальнейшего усовершенствования кадров.

167

Практическая деятельность этих зодчих протекала в нелегкой политической и экономической обстановке, сложившейся во время правления Анны Иоанновны. Их основные достижения связаны с градостроительством. В настоящий момент трудно составить достаточно полное впечатление об этой во многом утраченной ветви. Однако графические и документальные источники свидетельствуют, что была осуществлена большая работа по организации центра города. Знаменитый «трезубец» улиц, сходящихся к Адмиралтейству, набережные и многие другие улицы были застроены заново двух-четырёхэтажными домами. Облик их фасадов достаточно сдержан, но по-столичному внушительен. Он еще лишен пластичности барокко и отличается плоскостным и линейным характером.

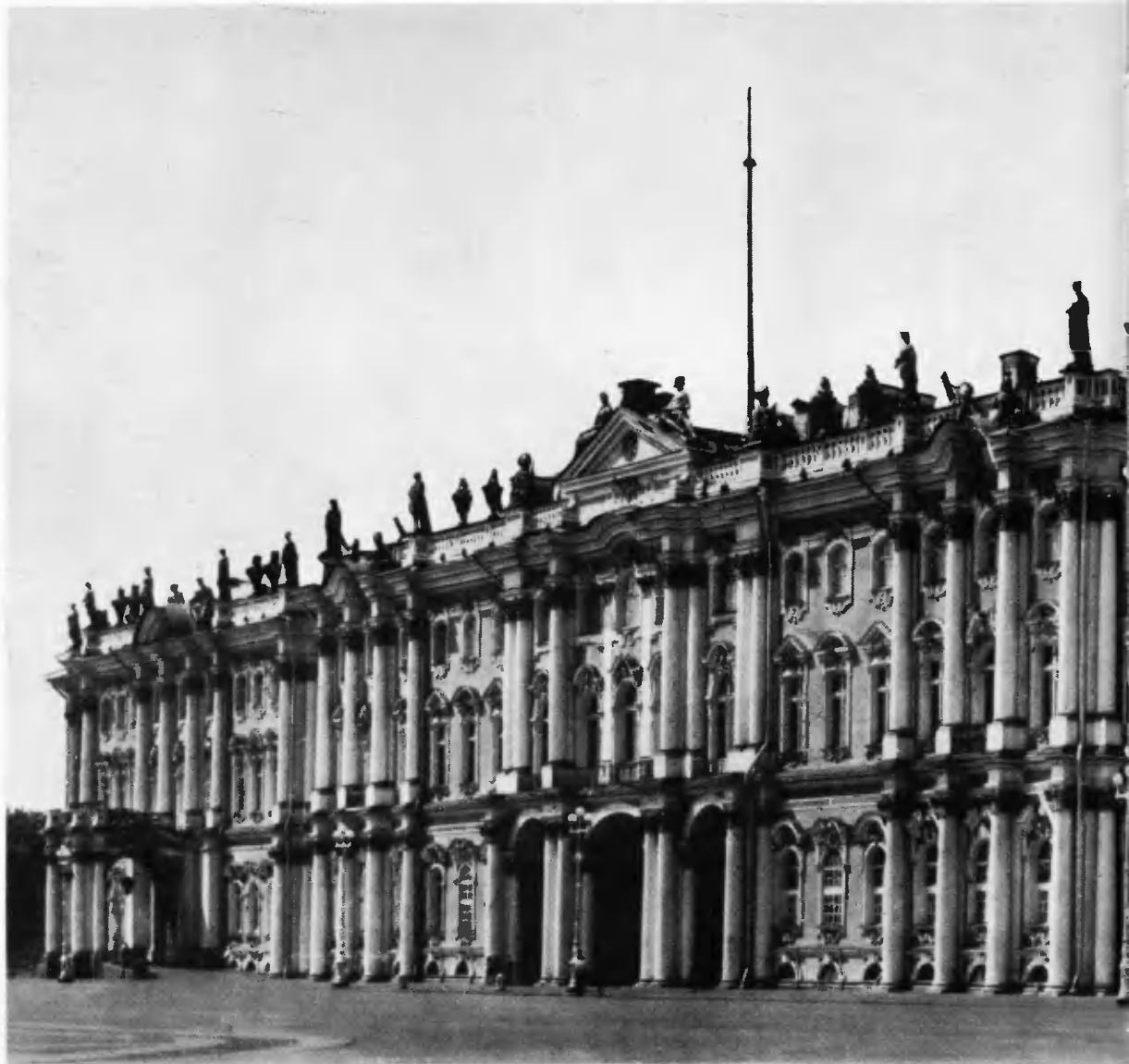
Вклад, внесенный зодчеством 1730—1740-х годов в развитие русской архитектуры нового времени, многогранен. Одну из его сторон можно охарактеризовать как урбанистическую, которой было суждено привиться и стать типичной для петербургской школы всего последующего времени. Она сказывается не только в жилом строительстве, но и в общественных сооружениях И. Коробова — заново перестроенном Адмиралтействе (1732—1738), Морском полковом дворе и Партикулярной верфи, а также в церквях Симеона и Анны (1731—1734) и Рождества Богородицы, созданных М. Г. Земцовым и развивающих традиции базиликальных композиций петровской эпохи.

В середине XVIII столетия Россия переживает национальный подъем. При непосредственном участии М. В. Ломоносова открывается Московский университет (1755), учреждается Академия художеств (1757), возникает русский театр. Эти и другие начинания ярко отражают успехи разных областей культуры. Новое русское искусство вступает в полосу своего расцвета. Художественный процесс приобретает более органический характер: налаживается взаимопонимание автора и исполнителей, устраняется резкий разрыв между школами, меньше ощутима разница в произведениях приезжих и отечественных мастеров, обучавшихся за границей или воспитанных на родине. Общая стабилизация процесса развития происходит в формах барокко — стиля, охватывающего все виды искусства и широко распространяющегося по России. На этой единой основе складывается синтез архитектуры, декоративной скульптуры, живописи и прикладного искусства.

Показательной чертой русского зодчества середины XVIII века является его государственный и общественный (естественно, в границах того времени) характер. По своим масштабам и тяготению к монументальности отечественный вариант барокко отличается от близких вариантов восточноевропейских школ. Развиваясь при частных дворах, восточноевропейские школы дают более камерный и изнеженный вариант стиля,

который может быть, скорее, охарактеризован как рококо. Национальная специфика русского барокко во многом обязана своей предыстории — влиянию отечественной традиции. Близость к принципам древнерусского зодчества составляет важнейшую черту художественного мировоззрения, что обусловлено интересами времени и прежде всего изменившимися взглядами на традиции. Взаимоотношения средневекового и нового в русском искусстве до 40-х годов XVIII века были преимущественно негативными. Но к середине столетия старое искусство, отойдя в область предания, превращается из врага и соперника в желанного союзника.

168



Ф.-Б. Растрелли. Зимний дворец. 1754—1762

**Ф.-Б. Растрелли (1700—1771)** стоит во главе русской архитектуры середины XVIII века. Сын известного скульптора, он приехал в Петербург в

шестнадцатилетнем возрасте, всю жизнь работал в России и по праву является гордостью ее культуры. Растрелли ярко воплощает в своем твор-

честве лучшие черты национального варианта барокко.

Полнее всего они проявляются в дворцовых и церковных постройках — наиболее показательных для барокко вообще.

Лучшие произведения Ф.-Б. Растрелли представляют собой большие

рец, а в 1752—1757 годах заново строит Екатерининский дворец в Царском Селе (ныне г. Пушкин). Огромный регулярный комплекс Царского Села, сформировавшийся на протяжении всей первой половины века трудами А. В. Квасова, С. И. Чевакинского, а затем Растрелли, построен



загородные дворцово-парковые резиденции. Во второй половине 1740-х годов архитектор значительно расширяет Большой Петергофский дво-

по центрально-осевому принципу: на одной оси последовательно «нанизаны» Новый сад, Екатерининский дворец и Старый сад с павильоном Эрми-

таж и выдвинутым в сторону пруда павильоном Грот. Большой дворец, так же как в Петергофе, выдержан в типе так называемого «блока-галереи». Он сильно вытянут в длину, художественная выразительность сконцентрирована в фасадах, выходящих в сторону обоих парков.

горизонтальных членений. В конечном счете побеждает барочное стремление вверх, зрительно прорывающееся сквозь профилированные тяги, разделяющие этажи и мощную раскрепованную полосу антаблемента. Архитектор всячески уничтожает впечатление плоскостности, насыщая фасад

170



Ф.-Б. Растрелли. Большой (Екатерининский) дворец в Царском Селе. 1752—1757

В основе живописности, декоративности и повышенной эмоциональности архитектуры, как всегда в барокко, лежит дисциплинирующая воля, гегемоническое начало, которое является ведущим формообразующим принципом. Здание строго симметрично и состоит из семи взаимоподчиненных компонентов — павильонов и связующих галерей. Динамический эффект проистекает от сильного контрастного взаимодействия вертикальных и гори-

дворца пластическими элементами — кариатидами, колоннами, частично «утопленными» в стене и составляющими с ней неразрывное целое, растительной орнаментацией наличников, которая вольно переходит в зону антаблемента. Эти особенности, так же как общее ощущение массивности и несколько грузной нарядности, присущи и Зимнему дворцу (1754—1762), и частным петербургским дворцам Воронцовых и Строгановых.



Архитектура Растрелли рассчитана на то, чтобы в первую очередь апеллировать к чувствам, воздействуя на них праздничностью и типичной для барокко импозантностью. Русское барокко не оперирует камнем с его четкими гранями и профилировками — стены построек оштукатурены и потому не

отличаются идеальной гладкостью. Это традиционное для русского зодчества сочетание рукотворной поверхности фасада и его яркой оранжевой, лазоревой, бирюзовой окраски в ансамбле с белыми колоннами, позолоченной и разнообразно расцвеченной орнаментацией сообщает архитектуре



*Ф.-Б. Растрелли. Собор Смольного монастыря. 1748—1764*

торжественный и радостный, близкий к народным идеалам характер. Изобретательны и очень разнообразны интерьеры Растрелли, особенно великолепная анфилада комнат Екатерининского дворца, порождающая иллюзию бесконечно развивающегося пространства, сверкающая зеркальными поверхностями и резной золоченой орнаментацией, бликующей и переливающейся в теплом переменчивом свете бесчисленных свечей. Театральный характер интерьеров дополняют живописные плафоны. Значительное место в творчестве Растрелли занимает культовое и монастырское строительство. С конца 1740-х годов архитектору поручается проектирование и строительство Смольного монастыря в Петербурге. Его собор (1748—1764) выдержан в принципах золотого сечения. Это придает зданию внутреннюю согласованность—не подчеркнутую, но, напротив, несколько завуалированную общей живописностью масс и развитой орнаментацией фасадов. Своеобразно решает Растрелли и поставлен-

ную перед ним проблему новой интерпретации пятиглавия. Боковые главы не рассредоточены здесь по углам здания, как, например, в церкви Климента в Москве или Никольском Морском соборе в Петербурге, а вплотную примыкают к центральному куполу. Благодаря этому возникает чрезвычайно компактная и динамичная композиция, превращающая собор в одну из важных градостроительных точек. Мотив башен, словно эхо, повторен в церквях корпуса келий и в деталях ограда, где путем постепенного ослабления этого мотива зодчий как бы сводит тему на нет.

Вариант пятиглавия, предложенный Растрелли, позволяет говорить о творческой интерпретации средневековой традиции, уже превратившейся в историческое достояние. Для московской школы, развивавшейся в среде старого зодчества, характерно не столько возобновление, сколько усиление по существу не прерывавшегося и менее опосредованного обращения к заветам прошлого.

На протяжении всей первой половины столетия московская архитектура шла собственным, несколько замедленным по сравнению с петербургским, но вполне оригинальным путем. Еще до основания северной столицы она обнаружила тяготение к новшествам. В компромиссном варианте здесь было намечено многое из того, что затем воплотилось в архитектуре Петербурга. Именно в Москве еще в переходных формах были осуществлены новые типы административных зданий (Арсенал в Кремле, архитекторы Д. Иванов, Х. Конрад, М. Чоглоков, 1702—1736), дворцово-парковых ансамблей (усадьба Ф. Головина в Лефортове, архитектор Д. Иванов, до 1702), культовых построек, увенчанных шпилем (церковь Архангела Гавриила, так называемая Меншикова башня, выстроенная под руководством И. Зарудного, 1701—1707).

В дальнейшем, в 30-е и особенно 40—50-е годы XVIII века, Москва развивала принципы современного зодчества в соответствии с собственным эстетическим представлением. Бережное отношение к традиции характерно для деятельности Ивана Федоровича Мичурина, составившего первый точный план Москвы. Архитектор предусмотрел благоустройство улиц, достройку незавершенных зданий и приведение в порядок старых. Главной заслугой Мичурина является основание московской архитектурной школы. Его ученикам—А. П. Евлашеву (1706—1760), В. Обухову и особенно Д. В. Ухтомскому (1719—1774)—удалось соединить принципы нового зодчества с живыми и пользовавшимися признанием в Москве и провинции понятиями о красоте: любви к несколько тяжеловатому пластичному объему, обильной и сочной орнаментации, звучной, хотя и не всегда утонченной окраске фасадов.

Во главе московской архитектурной школы долгие годы стоял Д. В. Ухтомский. Самые известные из его сооружений—Красные ворота (1753—1757) и достроенная им

многоярусная колокольня Троице-Сергиевой лавры (1741—1770), органически вошедшая в колоритный ансамбль старого монастыря. В Москве было немало богатых городских усадеб. Некоторые из них, подобно домам А. П. Бестужева-Рюмина и Демидовых, вытянуты вдоль улиц, а противоположными фасадами обращены к реке. Такое сочетание городского и загородного поместья гораздо реже встречается в Петербурге с рано зародившимися в нем урбанистическими тенденциями. Из числа почти несохранившихся светских построек Москвы середины столетия до нас дошел несколько перестроенный грузный и нарядный дом Апраксиных на Покровке (ныне — ул. Чернышевского).



*Церковь Климента на Пятницкой улице в Москве. 1756—1770*



*И. Я. Шумахер, И. Ф. Мичурин, Д. В. Ухтомский. Колокольня в Троице-Сергиевой лавре. 1741—1770*

Большинство московских храмов этого времени сохраняет традиционное трехчастное построение и состоит из собственно церкви, трапезной и колокольни. При этом продолжает нарастать тенденция к увеличению размеров собственно церкви относительно колокольни. Как было принято в старой русской архитектуре, купол перекрывает большое единое пространство и завершается легким декоративным фонариком (храм Никиты Мученика, 1751, на бывш. Старой Басманной, ныне — ул. К. Маркса).

## Живопись

175

Начиная с петровской эпохи огромные изменения претерпевает живопись. Складывается искусство станковой картины с ее смысловыми и композиционными особенностями. На смену господствующей в средневековье «обратной перспективе» приходит «прямая» и связанная с ней иллюзия глубины пространства. Фигуры изображаются с анатомической правильностью. Появляются новые средства передачи объема при помощи светотени, потеснившей условно-символическую контурную линию. Вводится техника масляной живописи с характерными для нее специфическими приемами и системой взаимоотношения цветов. Обостряется чувство фактуры, совершенствуется манера и выразительность мазка. Мастер обретает способность передавать свойства мягкого бархата, тяжелой золотой парчи, горностаевого меха. Видовая и жанровая система живописи становится более разветвленной. С начала XVIII столетия в светском искусстве культивируется станковая картина, монументальная роспись в виде панно и плафонов, а также миниатюрное письмо. Портрет включает все известные разновидности — парадный, камерный, в обычном и костюмированном варианте, двойной и парный. Осваиваются аллегорические и мифологические сюжеты. Все это, хотя и выявляется на первых порах в компромиссной форме, позволяет говорить о возникновении живописи нового типа.

Первые шаги на пути становления портрета связаны с деятельностью живописной мастерской Оружейной палаты. Произведения, выполненные отечественными и иностранными художниками, вошли в историю русского искусства под условным наименованием «парсуны» (искаженное «персона»). Из всех типологических вариантов парсуна отдает предпочтение парадному портрету, причем в нескольких вариантах. Среди них «портрет-тезис» — наиболее архаической. Он совмещает в пределах условного иконного пространства портрет и многочисленные разъясняющие надписи. Можно говорить о «портрете-апофеозе» — многочисленных портретах-картинах, символизирующих ратные подвиги Петра. Распространены парадные портреты в рост и на коне.

Пространство в этих портретах трактуется обычно стереотипно. Фигуры и предметы располагаются на холсте еще не вполне по законам их восприятия в реальном пространстве, а довольно условно в смысловом и масштабном отношениях.

Парсуна несколько отходит от колористического разнообразия, характерного для иконописи XVII века. Однако скрупулезное изображение орнамента одеяний, натюрмортных элементов и других деталей придает полотнам достаточное декоративное звучание. Мастера еще не вполне владеют новыми принципами передачи объема: выпукло написанные лица совмещаются с плоскостно-узорчатыми одеяниями, что выдает инерцию привычного для иконной техники разделения письма на «личное» и «доличное». Большие размеры холстов, импозантность поз, богатство обстановки и выставленных напоказ драгоценностей призваны утвердить социальную значимость изображенного. «Самодемонстрация», вообще характерная для парадного изображения, еще не сопровождается откровенным обращением к зрителю. Изображенный в парсуне человек сосредоточен на себе и безразличен к окружающим. Общее и индивидуальное в облике портретируемых еще не слиты в органическом единстве, и конкретные свойства едва проступают под типизирующей маской.

Существовавшая сравнительно недолго, в основном в 80-х и особенно в 90-х годах, парсуна, как особый род портретного изображения, сталкивается впоследствии с очень сильным, потеснившим ее потоком произведений иностранцев и художников-пенсионеров. Вместе с тем не следует думать, что она оказалась случайным эпизодом в общем процессе развития русского портрета. Будучи отодвинута с основных позиций, парсуна постоянно напоминала о себе и прямо, особенно в стилистически наиболее консервативных портретах духовенства, и более опосредованно, как свидетельство незавершенности перехода от средневекового письма к новой манере. В таком виде ее можно обнаружить не только в произведениях И. Н. Никитина, но и позже — в работах И. Я. Вишнякова и А. П. Антропова. Следы парсунности встречаются и в портретной живописи второй половины XVIII века, особенно у провинциальных мастеров, самостоятельно проделывающих тот же путь и, как правило, идущих от иконописания. Заметим, что парсуна как художественное явление существовала не только в русской школе, но и на Украине и в Польше. Черты этого искусства присутствуют также в Болгарии, Югославии и даже в странах Ближнего Востока — то есть там, где живопись в близкой исторической ситуации переживает сходный процесс приобщения к творчеству нового времени.

Основателем русской живописи XVIII века является И. Н. Никитин (около 1680 г. — не ранее 1742 г.). Биография этого мастера типична для людей его поколения. Художественная деятельность Никитина началась в Москве. Портреты сестры Петра I Наталии Алексеевны (1715—1716, ГТГ), цесаревны Анны Петровны (не позднее 1716 г., ГТГ) и другие работы этого периода говорят о том, что Никитин хорошо знаком с принятой за образец новой системой композиции, вдумчиво и наблюдательно относится к модели. Вместе с тем в его фигурах еще ощутима скованность, а в живописной манере проступают черты старых приемов. Полотна, выполненные Никитиным по возвращении из пенсионерской поездки в Италию, отличаются удивительной зрелостью. В них проявляется присущий художнику и прежде серьезный и объективный взгляд на мир и уже полное владение современной системой живописи. В портретах канцлера Г. И. Головкина (1720-е гг., ГТГ) и напольного гетмана (1720-е гг., ГРМ) Никитин оказывается далеко впереди своих современников, работавших в России. Его портреты свидетельствуют о глубине проникновения в характер человека — черте, которая станет доступной русской школе в целом лишь во второй половине столетия. В таком опережающем развитии, естественном для бурного петровского времени, талантливая натура художника сказывается наиболее ярко. Вероятно, влияние Никитина на русское искусство могло проявиться сильнее и последовательнее, если бы не трагические обстоятельства его жизни. Во время правления Анны Иоанновны живописец был арестован, долгие годы провел в Петропавловской крепости, а затем в ссылке.

Вторым крупным мастером этой эпохи был А. Матвеев (между 1701 или 1702—1739). Посланный учиться в Голландию и Фландрию, он вернулся на родину уже после смерти Петра I и занял видное место в искусстве 30-х годов XVIII века. Среди его произведений — «Венера и Амур» (ГРМ) и «Аллегория живописи» (1725, ГРМ), свидетельствующие о трудном для русского искусства освоении мифологического сюжета и навыков в изображении обнаженного тела. Картинное начало, присущее этим маленьким полотнам, характерно и для «Автопортрета с женой» (1729?, ГРМ) — наиболее популярной работы Матвеева. Перед нами целая композиция на фоне колонн, занавеса и пейзажа. Используя довольно распространенный тип двойного портрета, художник добивается не только внешней логики композиционной взаимосвязи моделей, но и более глубокой, духовной их общности. Персонажей объединяет атмосфера взаимного уважения и внимательности. Теплоту и спокойствие маленького «мира» подчеркивает мягкий колорит, построенный на преобладании желтоватых и красноватых цветов. Мастер умно и серьезно воссоздает новый тип человеческих отношений: тонкое интимное чувство впервые открыто и целомудренно представлено на суд зрителей. В этом видится существенный сдвиг в художественном сознании, нечто принципиально новое для русской живописи.



*И. Н. Никитин. Портрет канцлера Г. И. Головкина. 1720-е гг.*

Замечательны парные портреты И. А. Голицына и его жены А. П. Голицыной (1728, частное собрание). Они позволяют говорить об особой грани дарования Матвеева — проникновенной наблюдательности и чуткости к индивидуальному, острохарактерному в модели. Изящество вписанной в овал композиции, горделиво-непринужденная постановка фигур и не лишенный изысканности почти монохромный колорит позволяют говорить о предвосхищении следующего этапа русской живописи.

В петровскую эпоху состоялось приобщение национальной культуры к творческим установкам, образному строю и средствам художественной выразительности нового

178



*И. Н. Никитин. Портрет напольного гетмана. 1720-е гг.*

типа. Однако, будучи весьма сложным и пестрым в стилевом и типологическом отношении, отмеченное различие национальных манер, привнесенных на русскую почву иностранными художниками, искусство петровского времени представляло собой сплав тенденций, из которых не все получили развитие в следующий за ним период. Некоторые из них как бы затаились, чтобы возродиться в новом качестве позже, во второй половине века, иные вообще отпали, оказавшись нежизнеспособными на русской почве. Для живописи, как и вообще для искусства середины столетия, характерно более ровное развитие — без резких перепадов, опережений и отставаний, типичных для петровского



времени. Однако в период господства барокко и рококо сохранялось многообразие манер. Так, вполне ощутима разница между произведениями отечественных мастеров и работавших в России иностранных художников.

Путь первых пролегал в основном через Канцелярию от строений. Именно с ней связана деятельность И. Я. Вишнякова и А. П. Антропова. Эти мастера совершают самостоятельный переход к искусству нового времени (пенсия отменена), хронологически задержавшийся у них по сравнению со стремительными темпами Никитина и Матвеева. Их живопись примечательна сохранением традиционных представлений о



*И. Я. Вишняков. Портрет Сарры Фермор. 1749*

красоте, соединяемых теперь, как и в архитектуре, с «грамотностью» нового времени. В творчестве И. Я. Вишнякова (1699—1761) сочетаются традиционные нормы парадного портрета, демонстрирующего модель, с изящной, в духе рококо, интерпретацией этой традиции. В портретах Сарры и Вильгельма Фермор (1749 и вторая половина 1750-х гг., ГРМ), а также мальчика Ф. Н. Голицына (1760, ГТГ) застенчивость моделей и их непривычность к позированию со своей стороны диктуют деликатную манеру исполнения. Отсюда проистекает сочетание ломкой грации с несколько забавной выпренностью. Изображение детей и парные портреты супругов Н. И. и К. И. Тишининых (1755,

180



А. Матвеев. Портрет И. А. Голицына. 1728

Андроповский историко-художественный музей) свидетельствуют о стремлении создать нарядную по колориту портрет-картину с торжественной постановкой фигур, интерьерным, а иногда и пейзажным фоном.

**А. П. Антропов (1716—1795)** прожил большую жизнь, но, в сущности, всегда оставался художником середины века, наиболее ярким выразителем

национального варианта барокко. Подобно Вишнякову, он много занимался поручениями Канцелярии от строений, а также надзором над иконо-

писью по роду своей службы в Синоде. В историю искусства Антропов вошел прежде всего как портретист вполне оригинального склада. Среди его работ—живой и полнокровный портрет Елизаветы Петровны (1755, Киевский гос. музей русского искусства), парадное и весьма неоднознач-

мерные портреты Антропова. Небольшие по размеру, чаще всего прямоугольные по формату, они отличаются несколько однообразной и грузноватой посадкой фигур, которым словно тесно в отведенном пространстве холста (портрет А. М. Измайловой, 1759, ГТГ). Форма лиц обычно приближе-



А. П. Антропов. Портрет Петра III. Эскиз. 1762

ное по характеристике изображение Петра III (1762, ГТГ), а также портреты священнослужителей, довольно архаические в силу тяготения к парсунным образцам, что продиктовано, очевидно, вкусами заказчиков (портрет С. Кулябки, 1760, ГРМ). Особую ценность представляют ка-

на к овалу и производит впечатление почти стереоскопичной. Таков портрет атамана Ф. И. Краснощекова (1761, ГРМ). В характерном для Антропова сопоставлении объемного «личного» и плоскостного изоциренно-узорчатого «доличного» сказывается известная близость к приемам иконо-

писания. Благодаря жестковатой обводке тенями лица иногда вызывают ассоциацию с деревянной русской пластикой, с ее тщательно отшлифованной и до иллюзорности ровно окрашенной поверхностью. Манера письма выдает темперамент Антропова. Его полотна исполнены уверенной



А. П. Антропов. Портрет статс-дамы А. М. Измайловой. 1759

кистью и отличаются ярким локальным цветом. Ощущение добротной сделанности придает портретам оттенок мастерovitости в лучшем смысле этого слова. Обостренная восприимчивость к физиономическим особенностям помогает Антропову обрисовать (в буквальном и переносном смысле этого слова) модель с почти протокольной точностью. Это свойство, вполне оправдывающее себя при изображении старческих моделей, нема-

ло обременяет Антропова, когда он пишет молодые, особенно женские лица. Многие портреты художника сочетают серьезность, порой грубоватую определенность с едва заметной галантностью или приятной задумчивостью. Само переплетение этих свойств следует воспринимать не как проявление творческой слабости, а как свидетельство смелой манеры художника. Физиономические черты, пусть еще не осознанные как средство отражения духовных качеств, точно зафиксированы и позволяют усмотреть за ними внутреннюю жизнь моделей.

**И. П. Аргунов (1729—1802)** был крепостным графов Шереметевых. В ряде случаев воля заказчика непосредственно направляет усилия живописца (портрет П. Б. Шереметева с собакой, выполненный под влиянием полотна Ж.-М. Наттье, 1753, Гос. Эрмитаж). Однако и это произведение отнюдь не свидетельствует о несамостоятельности Аргунова, тем более что работа по образцу считалась естественной в условиях достаточно строгого в следовании иконографическим нормам искусства XVIII века.

В отличие от Антропова Аргунов, хотя и занимался религиозной живописью, в своей портретной практике оказался менее причастным к иконной и парсунной традиции. У него иная школа и другие примеры — произведения старой и современной западноевропейской живописи, в частности, полотна придворного мастера Г. Гроота, с которым он был связан ученичеством. Путь Аргунова отличен еще в одном отношении: он не задержался на позициях середины столетия, а, найдя свое место в искусстве второй половины века, воплотил живую преемственность очень важных принципов русской живописи.

В обширном наследии художника преобладает весьма распространенный в середине века «полупарадный» вариант портрета. В этом отношении типичен портрет И. И. Лобанова-

Ростовского (1750, ГРМ). Значительная часть моделей Аргунова — члены семейства его хозяев Шереметевых и их предки. С желанием заказчиков иметь фамильную галерею связано любопытное ответвление в живописи XVIII века — исторический или ретроспективный портрет.

Очень интересно Аргунов проявляет себя, имея дело с людьми, равными ему по положению и уму настроению. В этой связи надо упомянуть портреты переводчика К. А. Хрипунова и его жены (1757, Останкинский дворец-музей), архитектора М. Н. Ветошникова (1787, ГТГ) и его жены Т. А. Ве-



И. П. Аргунов. Портрет И. И. Лобанова-Ростовского. 1750

тошниковой (1786, ГТГ), а также предполагаемые автопортрет художника (1760-е гг., ГРМ) и изображение его жены (ГРМ). Именно в таких произведениях преодолевается замкнутость модели в себе, образу сообщаются черты, близкие специфике интимного портрета. Правда этому еще

мешает типично рокайльное отношение к живописи как к украшению — пристрастие к яркому цвету, орнаментальности, обилию аксессуаров и другим «отвлекающим» особенностям. Однако в духовно осмысленных занятиях людей, в способах их взаимодействия со зрителем заметно заинтере-



И. П. Аргунов. Портрет Хрипуновой. 1757

сованное доверие и доброжелательное приглашение к соучастию — зародыш тех качеств, которым суждено развиться в конце столетия. Общий для середины века дух довольства и ощущение радости бытия хотя и робко, но уже начинает облекаться в новое, духовное качество. Такой гармонией

мироощущения отмечен образ крестьянки, видимо, кормилицы Шереметевых (1784, ГТГ). Портрет отражает ту целомудренную склонность к культуре положительного, которая вообще характерна для русского искусства XVIII века и по-разному проявляется на отдельных этапах.



*П. Ротари. Девушка в меховой шапке. Середина XVIII в.*

Произведения иностранцев, работавших в России в середине столетия, отличаются более последовательным выражением духа рококо. Этот стиль имел в России французских (Л. Токке), немецких (братья Г.-Х. и И.-Ф. Гроот, Г.-К. Преннер) представителей, а также таких «международных» мастеров, как итальянец П. Ротари (1707—1762), снискавший популярность своими «головками». Ротари изображает милостивые женские модели в грациозных поворотах, то одетых в костюмы поселянок, то скрывающих смеющиеся лица за веерами и муфточками, то томно грустящих над письмом. Этой концепции подчиняются у Ротари и собственно портретные изображения. Не следует

искать в его полотнах глубин психологического проникновения и других достоинств большого искусства. Вместе с тем нельзя не оценить их декоративных качеств и пусть несколько однообразной, но естественной для театрализованного парадного быта XVIII века грации, которая всегда оставалась заманчивой, хотя и малодоступной для русских художников и зрителей. Существенно другое. В изяществе внешних движений— позы и жестов моделей Ротари—содержатся истоки тех качеств, которые перейдут в камерный портрет второй половины столетия, обозначая серьезное и утонченное движение души.

186



*Г.-Х. Гроот. Портрет Елизаветы Петровны в черном маскарадном домино, с маской в руке. 1748*



Важный вклад в развитие русской живописи внес Георг Гроот (1716—1749). Хорошо знакомый с общеевропейскими иконографическими нормами, он искусно варьирует их в многочисленных полотнах. Среди них особенно хороши парадные портреты малых форм—утонченные по затейливой грациозности изображения Елизаветы Петровны на коне в мундире Преображенского полка и черном маскарадном домино. Гроот—прекрасный колорист: тончайшие переливы голубовато-зеленоватых цветов, сближающихся с розовыми и сиреневыми, придают его холстам оттенок серебристой мозаики, набранной из драгоценных блесков красочных пятен. Любовь к тщательной выписанности и обостренное ощущение прелести миниатюрной детали, характерные для немецкой ветви «россики», ощущаются и в обычных по размеру портретах частных лиц (портрет В. А. Шереметевой, 1746, ГТГ). В ряде мужских портретов—В. В. Долгорукова (1740-е гг., ГТГ), А. Н. Демидова (1740-е гг., ГТГ)—Гроот не только досконально передает физиономические свойства персонажей, но заостряет на них внимание как на чем-то неповторимом. Тем самым он сообщает своим произведениям привкус характерности, порою гротескности, которой, в отличие от западноевропейской школы, русская живопись старается избегать. Эти качества работ Гроота позволяют говорить о неоднозначности рокайльного портрета, который вовсе не сводился к несерьезной, приятной для глаз забаве. В полотнах Гроота, кажется, предстают образы лицемерия, уязвленной гордыни, сословной выпренности и т. п. В этой типизирующей тенденции они несколько напоминают «головки» Ротари.

Все это свидетельствовало о том, что в русском искусстве пробуждалось и поощрялось внимание к оттенкам внутреннего состояния личности, воплощение которых составило важнейшую задачу во второй половине столетия.

## Гравюра

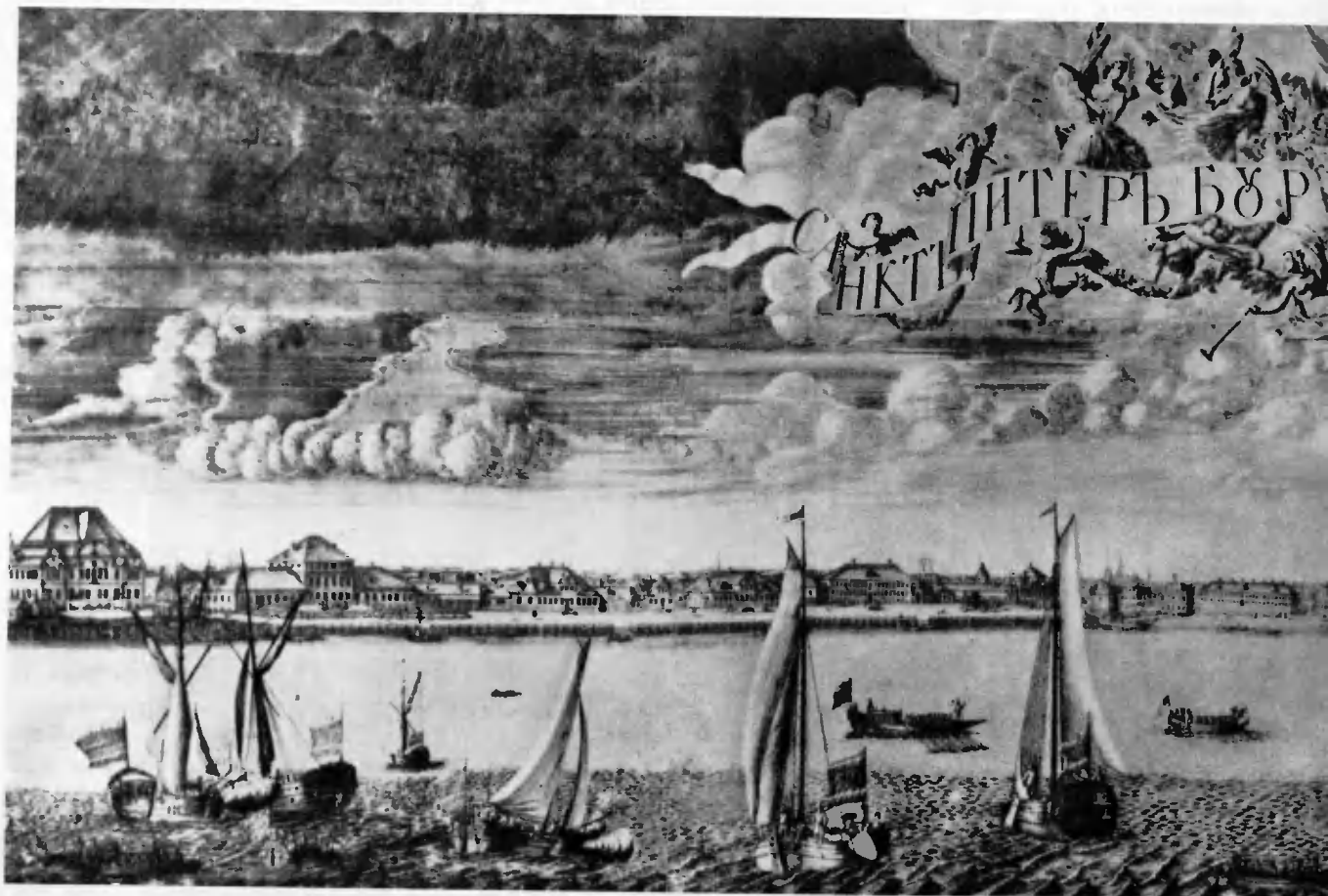
Гравюра представляла собой значительный вид искусства на протяжении всего XVIII века. Однако в петровскую эпоху ее роль была особенно велика. В это время гравюра выполняет важные функции, донося до зрителей живой облик событий. Она извещает о крупнейших сухопутных и морских баталиях, великолепных фейерверках и торжественных процессиях, знакомит с видами новых городов и портретами современников. Среди гравированных листов—множество учебных таблиц, календарей и атласов. К тому же каждое изображение сопровождается подробной экспликацией. Практическое назначение гравюры ощущается и в принципах ее композиции. Довольно часто лист имеет ярусное лентообразное построение и представляет местность как бы с высоты птичьего полета. Создается впечатление, что художник наблюдает происходящее издали, в подзорную трубу. При этом виденное сильно уменьшается, но благодаря тому, что все подробности входят в поле зрения, изображение получается чрезвычайно насыщенным. Тщательно передающий детали контур играет главенствующую роль, он заполняет почти всю поверхность листа, не оставляя ее свободной. Отсюда еще не особенно изысканная, но по-своему привлекательная узорность петровских гравюр, небольших по размеру и несколько наивных в своем добросовестном любовном пересказе различных подробностей.

Основоположниками гравюры нового времени в России являются голландские мастера А. Шхонебек и П. Пикарт. Однако наиболее значительная роль в развитии русской гравюры принадлежит А. Ф. Зубову (1682/83—ум. после 1749). Он работал много лет при петербургской типографии и оставил большое графическое наследие. Среди его листов—виды морских баталий при Гангуте и Гренгаме. То горделиво вздымающиеся, то бессильно провисшие, пробитые ядрами паруса, пышные клубы порохового дыма, четкие веерообразные взмахи весел на галерах прекрасно передают пафос сраженья.

Особое место занимает изображение Петербурга. Зоркое видение и любовное отношение к новой столице помогли Зубову изобразить именно «свой», ни на что в мире

не похожий город. В его гравюрах Петербург — очень молодая, еще не сложившаяся столица. Он весь в движении, а постройки, кажется, только что освободились от лесов. Листы совершенно лишены привкуса обыденности: в них кипит напряженная политическая и военная жизнь. Своей суровой праздничностью она отвечает тому, что олицетворяет собой этот город — утро новой эпохи. Вот почему возвышенная интонация в гравюрах Зубова глубоко оправданна. Петербург предстает в его произведениях как деяние и гордость нации. Лучше всего это воплощено в огромном листе «Панорама Петербурга» (1716). Город, изображенный узкой полосой, проходящей через середину гравюрного

188



А. Ф. Зубов. Панорама Петербурга. 1716

листа, кажется вырастающим из земли и уходящим шпильями в высокое небо. Художник стремится подробно показать архитектуру, избегая пространственных прорывов, чтобы зрительно не нарушить плоскости изображения. При этом Зубов несколько искажает топографические особенности застройки, совмещая в пределах одной композиции наиболее выгодные и завершенные ансамбли и опуская ряд второстепенных. Однако благодаря этому ему удастся добиться определенного впечатления — создать образ уже значительного по архитектурному облику города.

Как порт и столица морской державы, Петербург немислим без флота. Большие и маленькие корабли и шхуны, быстрые галеры и лодки то свободно снуют по глади Невы, то торжественно застывают на якорях напротив крепости, то покорно выстраиваются в шеренгу пленных судов, образующих своего рода гирлянду в честь победившего города.

Парящий над всем этим шпиль Петропавловской крепости взмывает ввысь к пышным облакам и аллегорическим фигурам, изображения которых завершают верхнюю часть гравюры. Жестковатая линейность контура, несколько условная трактовка лишенных материальной достоверности воды и воздуха отвечают бравурно-суровому стилю листа.

Наиболее заметной фигурой в истории русской гравюры середины XVIII века является М. И. Махаев (1718—1770), создавший знаменитую серию видов Петербурга и его пригородов (1753). Для большинства его листов характерны значительный размер и величественность композиции. Махаев изобретательно использует возможности перспек-



тивы (излюбленный прием эпохи барокко). В отличие от панорамного перспективное построение предусматривает изображение ансамбля, воспринимаемого как бы при движении не вдоль фронта построек, а словно сквозь него. Надо ли говорить, какие богатые возможности открывает такой подход мастеру, стремящемуся запечатлеть грандиозность городских просторов, бесконечность набережных и величественную протяженность проспектов? По сравнению с гравюрами Зубова в листах Махаева меньше чувства удивленного первооткрывателя, меньше частных и любовно наблюденных деталей. Зато заметнее пафос утверждения города, самый облик которого воспринимался как памятник величию достижений эпохи, открытой Петром. Торжественное великолепие органически сочетается с несколько выпяченной нарядностью, строгая величавость—с веселостью, затаенная прихотливость—с ясностью. Здесь весь Петербург: от великолепных просто-

ров Невы до камерного Грота в Летнем саду. Кроме того, Махаев неоднократно обыгрывает одно и то же здание или ансамбль с разных точек зрения. Композиционный подход становится гибким и разнообразным. В поле зрения художника попадают живые фрагменты города. Махаев рассматривает его не издали, с противоположного берега Невы, и не с абстрактной высоты птичьего полета, а как человек, ощущающий себя во вполне привычной среде.

Верность натуре (известно, что художник работал при помощи «камеры-обскуры») органически сочетается у М. И. Махаева с типичными для того времени

190



*Проспект вѣрх по Невѣ рѣкѣ отъ Адмиралтейства  
и Академии Наукъ къ востоку.*

М. И. Махаев. Проспект вверх по Неве-реке от Адмиралтейства и Академии наук к востоку. 1753

особенностями видения и связанной с ними стилиевой окраской. Так проявляется общая черта многих произведений русского барокко — сочетание жизнелюбивой наблюдательности в разработке подробностей с торжественно-праздничной, импозантной трактовкой целого. В гравюрах Махаева неизменно царит прекрасная погода, выгодное освещение — тот стойкий дух панегирического благоденствия, которым исполнены современные им оды М. В. Ломоносова.

Жестковатая линейность зубовских гравюр сменяется более тонкими светотеневыми градациями. Благодаря этому характер гравюры приближается к живописному в

передаче барочной архитектуры, крон деревьев, волнующейся поверхности воды, трещащих на ветру флагов, сливающихся в единый, радующий глаз ансамбль.

Особая роль в гравюре отводится портрету. В таком жанре гравюра часто выступает как своеобразный посредник между живописным произведением и зрителем, то есть выполняет, как мы сейчас бы выразились, задачи репродукции. Однако это несколько не умаляет ее ценности, ибо иной размер, сама техника исполнения и другие специфические особенности делают листы вполне самостоятельными художественными произведениями.



*Vue des bords de la Néva en remontant la rivière entre l'Amirauté  
et les batimens de l'Academie des Sciences.*

Большой вклад в воспитание плеяды мастеров гравированного портрета внес немецкий гравер Х.-А. Вортман (1680/92—1761), долгие годы работавший в России. Портретное изображение у него обычно помещено в строгий архитектурный овал или обрамлено цветочной гирляндой.

Радостная декоративная изощренность характерна для произведений И. А. Соколова (1717—1757). В отличие от несколько прозаических и скрупулезных гравюр Вортмана в них преобладают живость и артистизм. В листе 1746 года, изображающем Елизавету Петровну, общая импозантность сочетается с непринужденной поста-

новкой фигуры. Императрица как бы на мгновение задержалась перед зеркалом, помещенным в резной раме. Мельчайшие пересечения штрихов передают иллюзию неуловимой градации светотени — такой эффект создавался обычно приемами живописного портрета рококо, мастера которого любили оттенки монохромного колорита.

Материальное, но без оттенка грузности, и грациозное, но без вычурности, искусство гравюры органически входит в общее русло художественного творчества середины столетия.

## Скульптура

В отличие от других видов искусства скульптура не имела в России столь длительной и сильной традиции. Разумеется, пластическое мышление не было чуждо русскому народу. Однако несомненно и то, что православие, не поощрявшее резных и изваянных изображений человеческой фигуры, не способствовало развитию этой области творчества. Общая картина ее состояния в первой половине XVIII века, весьма пестрая, представлена разными в стилистическом и качественном отношении произведениями. В последнее время заметно восстанавливается в правах ряд важных, но малоизученных ее звеньев.

Так, все очевиднее становится ценность прекрасного ответвления пластики — полихромной скульптуры из дерева. Не чуждая натуралистических эффектов, свойственных искусству барокко, порою престапаяющая в своей экспрессивности традиционные нормы русской изобразительности, она свидетельствует, однако, о существовании высокой пластической культуры, сохранявшейся подспудно на протяжении всей первой половины столетия, что во многом объясняет блестящий расцвет скульптуры во второй половине XVIII века.

Освоение новых тем и образов в этом виде искусства было связано с приобщением к типичным для нового времени принципам пропорционального построения, новым композиционным приемам, к пониманию характера взаимодействия обнаженного тела и драпировок и т. д. Важную особенность составляет жанровое разнообразие скульптуры.

Подобно тому как это происходило в живописи, скульптура объединяет с первых шагов: портрет, монументальную статую, декоративный барельеф и медальерное дело. В соответствии с установками нового времени используется восковое и бронзовое литье, реже — белый камень и мрамор. Широкое распространение получают лепнина из алебаstra (стук) терракота, резьба по дереву. Большую роль в формировании особенностей скульптуры сыграли заграничные путешествия русских людей. Они познакомились с памятниками на площадях городов, декоративной скульптурой прославленного Версаля и итальянских садов. Не меньшее значение имела покупка статуй для Летнего сада работы венецианских мастеров конца XVII — начала XVIII века и даже античных подлинников (статуя Венеры Таврической, привезенная из Италии). Летний сад, служивший в теплое время огромным «залом» для ассамблей и балов, был своего рода наглядной школой, приобщавшей любознательного зрителя к искусству, для которого стал показателем новый способ мышления аллегорическими образами. Использование скульптуры в разнообразных декоративных целях, в частности, для украшения триумфальных сооружений, составляет одну из характерных черт петровского времени. На фасадах Летнего дворца сохранились терракотовые барельефы, расположенные между окнами и над главным входом. Автор лучших из них — немецкий скульптор Андреас Шлютер (1664—1714).

Панно кабинета Петра I в Большом Петергофском дворце принадлежат французскому скульптору Никола Пино (1684—1754). Вырезанные в невысоком рельефе из дерева, нарядным узором плотно заполняющие поверхность стены, они олицетворяют

разные искусства, воинские доблести, охоту и т. п. Эти произведения дают представление о высокой орнаментальной культуре стиля регентства—переходного от классицизма к рококо.

Наиболее крупным скульптором этого периода является Б.-К. Растрелли (1675?—1744). Он приехал в Россию в 1716 году и трудился здесь до конца жизни. Его творческий подъем всецело связан с особенностями русской культуры, его искусство является ее неотделимой частью. Растрелли начал работу над образом Петра I с создания воскового портрета; сделанный на его основе бронзовый бюст (1723—1730, ГЭ) представляет собой



Н. Пачо. Десюденпорт в кабинете Петра I в Большом Петергофском дворце. 1718—1721



А. Шлютер. Рельеф на фасаде Летнего дворца Петра I. 1710-е гг.

типичное произведение барокко, выдержанное в традициях известного итальянского скульптора Бернини. Внушительность образа объясняется и влиянием французского классицизма (в этой среде формировался Растрелли). Абсолютистская тенденция оказалась чрезвычайно созвучной настроениям позднего периода петровского царствования. Характерная для Петра порывистая эмоциональность облечена в форму возвышенного переживания. Трудно сдерживаемая в границах этой формы, она выдает себя в сложном повороте головы, в смелом взлете мантии, в живописном многокурсном силуэте и усложненном контуре. Поверхность бюста проработана в мельчайших подробностях и

194



*Б.-К. Растрелли. Портрет неизвестного, 1732*

тонко прочеканена. Поразительно богатство фактурных эффектов в трактовке одеяния: переливчатость празднично вспыхивающих бликов контрастирует с тенью нависающей мантии. Эта подвижная игра света и тени создает впечатление почти неземного величия модели. Великолепие облика царя и непреклонность характера государственного деятеля слиты воедино.

Своеобразным вариантом этой концепции явился конный монумент Петра, установленный перед Михайловским (Инженерным) замком спустя много лет после смерти Растрелли (1720—1724, отлит в 1745—1746, водружен в 1800).



Скульптура, изображающая Анну Иоанновну (1741, ГРМ), не менее типична для своей эпохи. Императрица предстает в великолепном коронационном уборе, в сопровождении арапчонка, подносящего ей державу. В этом произведении Растрелли воплощает важнейшие принципы барочной композиции. Перед нами, собственно, не статуя, а как бы воплощенный в скульптурных формах живописный коронационный портрет—целая группа, где каждая фигура имеет отдельный постамент. Скульптура рассчитана на круговой обход. Композиция основывается на типичном для этого стиля противопоставлении гигантски-большого и эфемерно-малого, тяжко-статичного и изящно-подвижного. Не

195



Б.-К. Растрелли. Портрет Петра I. 1723—1729

только общее расположение масс, но и разработка деталей построены на противопоставлении (контраст сияющей глади лица, плеч, рук и матово мерцающей, испещренной драгоценными камнями и шитьем поверхности платья императрицы). Благодаря этому возникает почти осязаемый эффект натуральности, вполне объяснимый стремлением барокко к достижению иллюзионистического впечатления. Рослая и тучная, с лицом, как говорили современники, «более мужеским, чем женским», «страшная зраком» Анна Иоанновна производит сильное, почти пугающее впечатление. Вместе с тем такой эффект вовсе нельзя расценивать как попытку обличения, ибо такое намерение художника в

196



*Б.-К. Растрелли. Анна Иоанновна с францонком. 1741*

корне противоречило бы и самой природе монументальной пластики и законам художественного творчества XVIII века. То, что представляется сейчас почти безобразным в своей заостренной и неповторимой характерности, возведено в ранг великолепия.

# Искусство второй половины XVIII века

Вторая половина XVIII столетия ознаменована важнейшими событиями в экономической, военной и политической жизни страны. Дальнейшее развитие науки, техники и культуры протекало в чрезвычайно сложной обстановке обострившегося кризиса абсолютистской системы. Антифеодальные выступления, нашедшие выражение в Крестьянской войне под предводительством Е. И. Пугачева, способствовали утверждению антикрепостнических настроений, расцвету просветительской мысли, отстаивавшей идею свободы и независимости человеческой личности, отрицавшей произвол и насилие. Деятельность Н. И. Новикова и А. Н. Радищева, творчество Д. И. Фонвизина и А. П. Сумарокова отражали назревшие проблемы времени. Их взгляды пользовались большой поддержкой в среде прогрессивного дворянства и всей образованной России. Изобразительное искусство и архитектура по-своему откликаются на эти новые тенденции.

Искусство второй половины XVIII века представляет собой закономерный результат предшествовавшего развития. Оно преломило в себе общественную значимость начинаний петровского времени, восприняло идею государственного предназначения художественного творчества и его воспитательной миссии. Барокко середины XVIII столетия, культивируя идею большого стиля, обогатило искусство опытом создания грандиозных ансамблей и огромных многоэтажных дворцов, сочетающих государственный размах и праздничное великолепие архитектуры с монументально-декоративной пластикой. В свете этих достижений решительный приход классицизма на смену барокко и его быстрое становление не кажутся неожиданностью.

Разумеется, успехи предшествовавшего периода не могут служить единственным объяснением блистательного взлета русского искусства второй половины XVIII века. Оно развивалось в соответствии с аналогичными стилевыми течениями в передовых школах Западной Европы, прежде всего с искусством Франции. Международные связи становятся в этот период интенсивными и целенаправленными. Академия художеств, которая служила крупнейшим творческим центром на протяжении всей второй половины XVIII века, возродила систему пенсионерства. Первое поколение выпускников, среди которых были В. И. Баженов, А. П. Лосенко и Ф. И. Шубин, пришедшие в Академию уже зрелыми мастерами, осознавшими свое призвание, совершенствовало по окончании курса свое искусство в Италии и Франции. Это было не ученичеством (как понималось в первой половине XVIII века), а, скорее, тесным содружеством, быстро принесшим русским мастерам высокое европейское признание.

Основание Академии, появление широкого круга интеллигенции, ценителей и покровителей искусства, устройство первых публичных выставок повлекли за собой образование широкой аудитории, причастной к художеству и преданной ему. Иностранные мастера попадают в новое положение. Их репутация теперь в большей мере зависит от объективных качеств созданных произведений.

Новые художественные процессы широко захватили и старую столицу. На протяжении второй половины столетия здесь существовали прекрасные архитектурная и живописная школы, составлявшие не только самостоятельное ответвление, но и своего рода фронду искусству столичного Петербурга. Новые веяния распространились на периферию. В усадьбах появляются великолепные дворцы и парки, крепостные театры. Возникает интереснейший вариант провинциального портрета.

Господствующим стилевым явлением в русском искусстве второй половины XVIII века был классицизм. Рядом существовали, взаимодействуя с ним, сентиментализм и предромантическая тенденция. В истории русского искусства классицизм оказался очень живучим стилем. В самом общем виде следует различать периоды: раннего классицизма (60-е—первая половина 80-х гг. XVIII в.), строгого, или зрелого (со второй половины 80-х гг.—вплоть до 1800), и, наконец, позднего, развивающегося до 30-х годов XIX столетия рядом с другими стилевыми направлениями.

Искусство русского классицизма интернационально по своей природе и вместе с тем имеет ряд неповторимых особенностей. Оно основано на идеалах просветительства— философского течения, зародившегося во Франции и нашедшего в России благодатную почву для широкого признания. Его распространению во многом способствовала политическая ситуация первого десятилетия екатерининского времени—эпохи надежд на общественные перемены, ожиданий демократических преобразований. Разумеется, императрица и ее окружение вкладывали в них свой смысл. Однако идея раскрепощения человеческой личности в широком аспекте этого понятия укореняется в философии, публицистике, в художественных трактатах, в системе образования и в творческой практике. Гражданственность становится идеалом, а прототипом свободного, принадлежащего обществу искусства предстает творчество мастеров античности и Ренессанса.

Мастера классицизма, конечно, не копируют античные образцы, а по-своему претворяют их. Самыми высокими достижениями это соприкосновение с опытом прошлого отзывается в архитектуре и скульптуре. Менее удачно оно проявляется в исторической живописи, где идеалы классицизма нередко приобретают характер дидактичности. Стремление к простоте и естественности чрезвычайно своеобразно преломляется в искусстве портрета—вершине русской живописи второй половины XVIII столетия, сообщая ему высокую одухотворенность, чистоту и благородство эмоционального строя.

В лучших произведениях классицизм выступает не как абстрактная программа, призванная возвеличивать общественные добродетели, а как живая и гибкая система. В представлении художников, его исповедовавших, человек, будучи настоящим гражданином, обретает личное счастье лишь в поисках блага Отечеству и в борьбе за него. Именно сознание причастности к судьбам родины делает индивидуума внутренне совершенным. Однако полезный и деятельный представитель общества по-настоящему счастлив лишь тогда, когда он действует заодно и в союзе с природой. Естественность бытия, важнейшее кредо философии просветительства, становится неотъемлемой частью художественной программы. В барокко естественное непосредственно ассоциируется с самим естеством. Живое и подчас наивное искусство барокко апеллирует в первую очередь к человеческим эмоциям. Естественное с точки зрения философии второй половины столетия, скорее, не само естество, а представление о том, каким оно должно стать, будучи осознанно и эстетизировано разумом. Восприятие произведений искусства не только поражает и радует душу, но воспитывает и дисциплинирует вкус и сознание. Красота не прямо вызывает к открытому сердцу, а как бы пропущена сквозь рафинированный разум, воспитанный на богатых ассоциациях благодаря наследию древности и другим достижениям человеческого опыта. Выражением этого кредо является стремление к простоте, логической упорядоченности, отказ от декоративной изощренности, приверженность к анатомической правильности при изображении здорового, близкого к античному идеалу тела, предпочтение, отдаваемое в портрете возвышенной духовной интонации, рост престижности исторической живописи.

Эти особенности в той или иной мере присущи всему искусству второй половины XVIII столетия. Однако наиболее тесно такие тенденции связаны с этапом раннего классицизма.

Постепенно с середины 1780-х годов наблюдается заметное изменение художественной обстановки, что проявляется в нарастании гедонистических настроений в искусстве. В архитектуре это сказывается в перенесении акцента с общественных

сооружений на частные дворцы. Именно они становятся теперь эталоном при возведении общественных построек. Широко развивается строительство особняков и загородных усадеб, в них поселяется освобожденное специальным указом от обязательной службы дворянство.

Появляются постройки, восходящие к экзотической архитектуре Востока — шинуазри (китайщина), японщина, тюркери (туретчина). Характерные и для предшествующего этапа, они вызваны теперь не столько рокайльными реминисценциями, доставшимися в наследство от середины столетия, сколько желанием отойти от нормативности классицизма. Очень интересно так называемое псевдоготическое направление, связанное с использованием опыта древнерусского зодчества.

Для искусства последних десятилетий XVIII века характерны не только новая направленность классицизма, но дальнейшее развитие параллельного ему сентиментализма и тенденции предромантизма. Разумеется, они не были изолированными. Более того, сентиментализм и предромантизм представляли собой относительно узкую сферу и часто лишь по-своему варьировали общие для конца XVIII века композиционные приемы и изобразительные средства. Однако мировоззренческая природа этих явлений вполне оригинальна и тесно связана с расцветом аналогичных тенденций в русской литературе, театре и музыке.

В отличие от классицизма с характерным для него культом общественного блага сентиментализм утверждал право на глубоко сокровенное, частное переживание. Это отнюдь не означает, что его духовная сущность узка или неглубока. Однако она сугубо индивидуализирована и является достоянием данной личности и ее ближайшего окружения. Право на самовыражение, способность тонко грустить и радоваться, разделяя это состояние с милыми сердцу друзьями и родственниками, с непередаваемо своенравным изяществом отстаивают нежные героини В. Л. Боровиковского. Сентиментализм впервые тесно «свел» русскую живопись с природой — зелеными купами деревьев, спелыми колосьями пшеницы, пышными розами, голубеющими облаками, быстрыми ручьями. Тем самым он как бы сделал человека соучастником большого прекрасного мира, оваянного поэзией естественного бытия. Мечтательная созерцательность как нельзя лучше отвечала женским образам. В сентиментализме возрождаются аллегорические олицетворения сил природы, так же как в прозе Н. М. Карамзина наблюдается тяготение к отечественной древности и национальному костюму — атрибуту неиспорченной «природной» природы.

К 1790-м годам относится появление сравнительно узкой, но знаменательной предромантической тенденции. В поздних портретах Д. Г. Левицкого взволнованность персонажей выдают резкие повороты головы и торса, в лицах подчеркнута духовная подвижность — преобладающая черта природы, нейтрально спокойные фоны сменяются быстро несущимися облаками. Дух собственной исключительности свидетельствует о кризисе концепции гармонической личности XVIII века, что находит выражение в исполненном трагического предчувствия портрете Павла I работы С. С. Щукина. В пейзажах С. Ф. Щедрина возникают новые для русской живописи мотивы таинственной лунной ночи или ночной грозы, театрально озаряющей развалины декоративной крепости. Отражение предромантической тенденции можно наблюдать и в скульптуре — в поздних произведениях Ф. И. Шубина (портреты П. В. Завадовского и Павла I), в экспрессивных статуях М. И. Козловского. В мускулатуре отлитых из бронзы тел, бравурно мятущихся мантиях как бы воскресает «великий дух» барокко. Сродни этому и мрачноватый пафос поздних произведений В. И. Баженова, тяжеловесная арматура на фасадах, которые проектировал архитектор В. Ф. Бренна, торжественное сияние обильной позолоты, великолепие гобеленов, шелковых цветных драпировок и огромных живописных панно в интерьерах павловского времени.

## Архитектура

200

Крупнейшие мастера раннего классицизма—французский архитектор Ж.-Б. Валлен-Деламот (1729—1800) и русский зодчий А. Ф. Кокоринов (1726—1772)—являются соавторами проекта здания Академии художеств (1764—1788). Академия занимает целый квартал, определяя картину большого участка набережной Невы. В плане это уже не разветвленная в пространстве барочная композиция, которую трудно сравнить с определенной геометрической фигурой, а почти квадрат со вписанным в него кругом—двором для прогулок. Объем здания также типичен для раннего классицизма. Это как бы внутренне успокоенный параллелепипед, для которого нехарактерно «борение» вертикалей и горизонталей. Равновысотность постройки зрительно не нарушается даже небольшим куполом, к тому же нарочито заглубленным в многоступенчатом основании. Подобно большинству сооружений раннего этапа классицизма здание имеет четыре этажа, сгруппированных попарно. Благодаря этому оно как бы слагается из надежной несущей части (основания) и вознесенного на нем облегченного верха. Живой отзвук барокко ощутим в средней части фасада—в изящном чередовании выпуклых и вогнутых элементов с колоннами и статуями. Однако общий характер фасада принадлежит новому стилю. Трехчетвертные колонны сменяются пилястрами, другие элементы также превращаются из объемных в своего рода графическую проекцию на стенную плоскость. Фасад выглядит одновременно и плоскостным и многоплановым, построенным как упорядоченная система многочисленных филенок, пилястров, тяг, наличников и т. п. Орнамент становится более строгим. Это уже не живые, свободно разбегающиеся



А. Ф. Кокоринов, Ж.-Б. Валлен-Деламот. Академия художеств. 1764—1788

растительные узоры барокко, а абстрактные геометризированные мотивы. Среди них — гирлянда, нарочито прочно «закрепленная» на стене символическими шляпками гвоздей. Ордер выступает в новом качестве: в отличие от барочного он гораздо точнее соответствует каноническим пропорциям, но избирает из их богатого арсенала наиболее удлиненный вариант колонны. Колонны еще не собраны в подражающие античности портики, объединенные фронтоном, как будет в зрелом классицизме. Пилястры расположены по всей поверхности фасада, подобно тому как делали мастера барокко. Благодаря этому акцентируется не тектоническая, а декоративная функция ордера.

В целом облик Академии художеств типичен для раннего классицизма. Особенности этого стиля порождены утонченной, но волевой мыслью, четко определившей функции целого и его элементов. Сочетание изысканности и внушительности воспринимается как взаимодействие ясного разума и эмоционального богатства. Последнее очевидно, но оно не выставляет себя напоказ с откровенностью, свойственной барокко. Соединение серьезности и нарядности иногда оборачивается некоторой ригористичностью, но чаще — радостным торжеством союза разума и чувства. С особой убедительностью этот синтез проявляется в произведениях одного из величайших мастеров русского классицизма — В. Баженова.

**В. И. Баженов (1737—1799**, по другим данным **1732/38—1799**). Хотя основные его замыслы не были осуществлены (а многие постройки до сих пор неизвестны), влияние этого зодчего на развитие архитектурной теории и практики второй половины XVIII века, а также его роль, способствующая признанию отечественного искусства за рубежом, огромны. Сын псаломщика, ученик живописца, присоединившийся к архитектурной школе Д. В. Ухтомского, он поступил в гимназию при Московском университете, а затем был направлен в Петербург. Окончив Академию художеств, был послан пенсионером за границу. Очень быстро Баженов приобрел европейскую известность: был избран профессором Римской, членом Флорентийской и Болонской академий. Однако по возвращении на родину архитектора начали преследовать неудачи, связанные с завистливой настроенностью академических верхов, а затем вмешательством Екатерины II, дважды прерывавшей осуществление его главнейших проектов.

Самое замечательное детище Баженова — проект Кремлевского дворца в Москве (1767—1773). Ныне он известен лишь по чертежам и двум вариантам модели. По идейно-образному и строительному размаху, по новизне и

смелости задач это начинание не имеет себе равных. Баженов проектировал не просто царский дворец. Силой художественной убедительности он сумел вовлечь Екатерину II в грандиозную затею. В связи с намечавшимся созывом Комиссии для сочинения проекта нового уложения он предложил создать нечто напоминающее российский вариант античного форума. Помимо императорской резиденции, обращенной лицом к Москве-реке, в комплекс входили здания Коллегий, Арсенал, Театр, площадь с трибунами для народных собраний, составляющие как бы оправу для группы общерусских национальных святынь — ансамбля соборов и колокольных Ивана Великого. Так создавался своеобразнейший центр — средоточие основных учреждений, призванных руководить государственной, общественной и церковной жизнью страны. Оборонительное сооружение превращалось в гражданское, древнее уступало место современному. В речи на закладке дворца архитектор прямо говорил о создании нового Кремля. Используя традиционную схему плана Москвы с улицами, сходящимися к Кремлю, Баженов продолжал три из них проездами на территорию дворца, строя на этих осях северную часть ансамбля. Благодаря этому новый

комплекс естественно вливался в структуру старого города. Даже в модели архитектура исполнена великолепия. Грандиозные по протяженности фасады, то идущие по прямой, то прихотливо огибающие кремлевский холм, великолепные колоннады, вознесенные на высоких рустованных

тем дело замедлилось и вскоре было прекращено. Сославшись на финансовые злоупотребления и конструктивные просчеты, Екатерина II запретила продолжение строительства. Основная же причина коренилась в другом — в новой общественной ситуации, в прекращении опасной игры в

202



В. И. Баженов. Модель Кремлевского дворца в Москве. 1773. Фрагмент

цоколях, таинственные переходы, наконец, феерическая архитектура главного зала с множеством каннелированных колонн вызывают в памяти блестящие архитектурные фантазии XVIII столетия.

Проект Баженова был утвержден; в торжественной обстановке отпраздновали закладку дворца; начали подготовительные работы. Однако вслед за

просветительство, конец которой положила Крестьянская война под предводительством Пугачева. Блистательный замысел оказался ненужным императрице.

Широкообразованный, способный к собственному осмыслению художественных и философских идей, Баженов создает свой вариант распространенного в ряде европейских стран



XVIII века архитектурного течения — псевдоготики. Обязанная своим возникновением увлечению средневековьем, псевдоготика приобретала в интерпретации иных мастеров несколько «игрушечный», поверхностно-декоративный характер. Баженов отнюдь не ограничивается западноевропейскими прототипами и понимает средневековое наследие шире, включая в него древнерусское зодчество. Судя по речи, произнесенной на закладке Кремлевского дворца, и по самим постройкам, архитектор рассматривает это направление как вполне соизмеримое с классицистической или, как он выражается, «прямой архитектурой». Не реставрация и непосредственное подражание старине, а создание вполне современного, но глубоко своеобразного направления становится его основной задачей. Крупнейшее псевдоготическое произведение русского архитектора — подмосковная усадьба Царицыно (1775—1785) — представляет собой ансамбль дворцов и павильонов, живописно расположенных на обрывистом берегу пруда. Незавершенный по прихоти императрицы и частично перестроенный М. Ф. Казаковым, он около двухсот лет простоял в развалинах. Однако и в таком состоянии Царицыно необыкновенно привлекательно. Из того, что сохранилось, что можно нынче увидеть в натуре, Баженову принадлежит Приемный дворец (Оперный дом), Полуциркулярный дворец, два моста, Восьмигранный корпус, а также Хлебный дом (кухонный корпус) и ворота — Фигурные и вторые, соединяющие Хлебный дом с дворцом Екатерины и Павла, построенным Казаковым на месте зданий, ранее задуманных Баженовым. Свободно сгруппированные, они естественно вписываются в пейзаж. Павильоны зрительно закрепляют выступы берега пруда, мосты перекрывают глубокие ложины. Группы построек постепенно отдаляются от берега, усиливая живописность, присущую обще-

му облику ансамбля. Эти принципы планировки свойственны древнерусскому зодчеству и своеобразно претворены Баженовым.

Трактовка объемов и фасадов в большей степени связана с принципами, общепринятыми в эпоху классицизма. Однако, стремясь к оригинальности интерьеров, Баженов нарочито усложняет их планировку. Влияние древнерусского и готического наследия наглядно выступает в деталях декорации. Кирпич стен и белый камень деталей составляет традиционную красно-белую гамму. Стрельчатые арки, фигурные проемы окон, порталы входов, тонкие колонки, раздвоенные наверху зубцы, ажурные резные аттики и множество других элементов настолько преобразены неуемной фантазией Баженова, что им невозможно найти прямых прототипов.

Царицынский замысел имеет ряд параллелей в творчестве Баженова, а также отражение во многих произведениях Казакова, его учеников и ряда безвестных мастеров. И все же, несмотря на несомненную общность со многими явлениями такого рода, Царицыно единственное из всех претендует на принципиальную новизну: начиная с общей планировки и кончая деталями, оно воплощает целенаправленные поиски самостоятельного стиля. В большинстве других случаев, даже в Петровском дворце Казакова, мы встречаемся с весьма компромиссным, по существу, механическим совмещением вполне обычной для классицизма плановой и объемной структуры дворцового здания и довольно независимого от них декоративного убранства, как бы наброшенного на его поверхность.

Последующее развитие показало, что псевдоготике так и не суждено было вылиться в полноценное стилевое явление. Единственная попытка вывести ее в такое качество, представленная Царицыном, как ни парадоксально, обернулась неудачей. Поразительно красивый, этот комплекс не удовлет-

ворил императрицу не только из-за личной неприязни к архитектору. Задуманный как реальное воплощение театрально-декорационной, «фантазийной» архитектуры, он не соответствовал характеру императорских дворцовых ансамблей XVIII века, несмотря на всю свободу декоратив-

ние торжественно вознесено на вершину холма напротив Кремля у впадения Неглинки в Москву-реку. Соотношения дома Пашкова с окружающим ландшафтом многообразны и в высшей степени оригинальны. В Москве городская усадьба, как правило, обращена к улице парадным дво-



В. И. Баженов. Ворота Хлебного дома в Царицыне. 1784—1785

ных исканий и возможности использования построек в качестве увеселительных павильонов. Все это, разумеется, не снижает ни идейной высоты замысла, ни обаяния фантазии, присущих автору царицынского ансамбля. Среди жилых зданий, созданных Баженовым, наиболее знаменит дом П. Е. Пашкова (ныне входящий в комплекс Государственной Библиотеки СССР имени В. И. Ленина), построенный в 1784—1786 годах. Сооруже-

ром, откуда ведет главный вход в дом. Сад, если он имеется, расположен в таких случаях позади здания. Главный фасад дома Пашкова, возвышавшийся над Моховой, был отделен от нее, к сожалению, не сохранившимся ныне садом с небольшим прудом и красивой оградой, каждый столб которой венчал нарядный фонарь. Главный вход и парадный двор находятся с обратной стороны (в XVIII веке это был небольшой переулок) и откры-

ваются торжественными воротами. Данная трехпавильонная схема — главный корпус, соединенный галереями с боковыми флигелями, так же как общий принцип композиции, составленной из внутренне завершенных самостоятельных частей, типичны для 80-х годов XVIII века. Вместе с

в целостное, совершенно неповторимое сооружение. Сочетание монументальности и строгого изящества, великолепия целого и филигранной рафинированности деталей придает зданию необыкновенную элегантность — пожалуй, наиболее яркую и запоминающуюся черту его облика.



В. И. Баженов. Дом П. Е. Пашкова в Москве. 1784—1786

тем характер фасадной поверхности, ордера, орнаментики, балюстрада с вазами и многое другое принадлежат раннему классицизму. Они хранят дух барокко, вошедший в творческий метод Баженова. И как всегда, сочетание, казалось бы, разноречивых черт не приводит у него к эклектике. Высокое мастерство и безудержная фантазия, глубокая самостоятельность мышления позволяют зодчему органично переплести и претворить эти черты

**М. Ф. Казаков (1738—1812)**, как и Баженов, является одним из основоположников классицизма в России. Выросший в среде московских архитекторов, Казаков стал наиболее ярким выразителем московской школы. Он учился не в Академии художеств, а у Д. В. Ухтомского, не прошел заграничного пенсионерства, знал памятники античности, Ренессанса и современное зарубежное зодчество лишь по чертежам, гравированным изображениям и

моделям. Тем большее уважение вызывает глубина проникновения Казакова в законы классики, свежесть и самостоятельность восприятия им современных художественных веяний, ярко выраженный индивидуальный творческий почерк. Большое количество построенных им зданий даже

соприкасаясь с талантом В. И. Баженова в работе над проектом Кремлевского дворца, он непрерывно оттачивает профессиональное мастерство. Уже в первых крупных сооружениях Казаков уверенно работает в формах раннего классицизма, давая ему свое толкование. Геометрическая выражен-

206



М. Ф. Казаков. Здание Сената в Московском Кремле. 1776—1787

породило специальный термин «казакская Москва». Обязанный своим становлением старшим братьям по профессии, Казаков в свою очередь воспитал целую плеяду московских зодчих, создав собственную архитектурную школу. С самого начала своей деятельности, будучи помощником П. Р. Никитина в восстановлении сгоревшей Твери (с 1763 года), а затем

ность треугольного плана и компактность объема характерны для здания Сената, построенного в Московском Кремле (1776—1787). Огромный купол, перекрывающий его главный зал, играет важную роль в ансамбле Красной площади. К тому же периоду относится церковь Филиппа Митрополита (1777—1788). В композиционном отношении храм представляет собой

цилиндрический объем, увенчанный низким ступенчатым куполом и круглой, украшенной колоннами «беседкой-фонариком». Церковь эта — одна из первых ротонд, построенных Казаковым. Этот традиционный тип круглого в плане здания получает в эпоху классицизма свое самостоятель-

нами, несущими антаблемент, дает неповторимое соединение изысканной камерности и спокойного величия. Период 1780—1790 годов XVIII века и самое начало XIX века — новая полоса в творчестве Казакова, связанная с развитием строгого, или зрелого, этапа русского классицизма. Среди



М. Ф. Казаков. Колонный зал в доме Благородного собрания (ныне Дом Союзов) в Москве. Середина 1780-х гг.

ное выражение. Заложенные в нем идеи гармонии и совершенства ярко воплощают идеалы стиля. Замечателен интерьер церкви. Белый с золочеными деталями, пронизанный светом, льющимся из многочисленных окон, он оставляет ощущение ясности и покоя. Тонкая проработка отдельных элементов скульптурной декорации в сочетании с монументальными колон-

общественных сооружений, работа над которыми осуществлялась в эти годы, необходимо выделить дом Благородного собрания (ныне — Дом Союзов). Колонный зал (середина 1780-х гг.) по сравнению с другими прилегающими к нему помещениями здания отличается обширностью и высотой, решительно доминирует в общей системе интерьеров. Его облик

определяет великолепная коринфская колоннада, вторящая прямоугольным очертаниям плана. Она вычленяет центральное пространство, предназначенное для балов и торжественных приемов. Крупные, мерно следующие одна за другой, сияющие белым искусственным мрамором колонны, наряд-



М. Ф. Казаков. Дом И. И. Барышникова в Москве. Интерьер

ный рисунок листьев капителей, сверкание грандиозных хрустальных люстр, а также мягко подсвеченный, приподнятый падугой потолок создают ощущение торжественности.

Помимо общественных зданий в конце столетия Казаков строит множество богатых частных домов. В новых

классицистических формах он развивает два типа особняка, распространенных в Москве первой половины столетия: поставленного на красной линии улицы и отнесенного в глубину парадного двора. Дом И. И. Барышникова на Мясницкой (ныне ул. Кирова), построенный в конце 1790-х годов, принадлежит ко второй разновидности. Это П-образное в плане здание. Его боковые части выходят на улицу, а средняя отделена от нее оградой и курдонером. Тем самым из городской, общественной по своей сути среды как бы вычленяется зона, непосредственно принадлежащая данному особняку. Центр здания, выделенный мезонином и портиком, несмотря на небольшие абсолютные размеры, в уютном пространстве парадного двора обретает черты значительности. Характерное для дома Барышникова сочетание внушительности классического ордера и его камерной интерпретации вообще присуще многим московским особнякам. Привольно раскинувшиеся посреди зеленых дворов, с каретными сараями, конюшнями, службами, с воротами, невысокими металлическими оградами, в ансамбле старой застройки и живописного окружения многоглавых церквей, здания в стиле классицизма обретают характерно московский дух патриархальности.

**И. Е. Старов (1745—1808)** — младший современник В. И. Баженова. Они вместе приехали из Москвы в Петербург и поступили в Академию художеств. Старов окончил ее на два года позже и вслед за Баженовым совершил пенсионерскую поездку в Париж. Эти обстоятельства во многом обусловили внутреннее родство творческих устремлений зодчих, хотя судьба Старова была, несомненно, удачливее. Большинство его замыслов увидело свет. В начале своей деятельности Старов создал ряд ансамблей в духе раннего классицизма (усадьбы Никольское-Гагарино, Богородицк, Боб-

рики). Однако лучшее и самое известное произведение архитектора — Таврический дворец в Петербурге (1783—1789). Это здание как бы знаменует новую веху в творчестве не только Старова, но и других зодчих. Как уже указывалось, с середины 1780-х годов русскую культуру захле-

допределяют развитие усадебной архитектуры в различных губерниях. Поощряется строительство не столько общественных зданий, сколько богатых дворцов или особняков, то есть обширных или более скромных, но частных по назначению жилищ. В связи с этим на первое место выдвига-



И. Е. Старов. Таврический дворец. 1783—1789

стывает волна гедонизма. Наслаждение радостью бытия, желание любоваться чистой красотой пространства, формы и цвета — эта тенденция в большой мере является своеобразной реакцией на крах общественных идеалов и просветительских иллюзий. Сама императрица, прекращая игру в просвещенную монархию, выступает теперь, скорее, в ореоле «первой помещицы». Широкие вольности, дарованные дворянству, во многом пре-

ется как тип сооружения трехпавильонный комфортабельный дом, состоящий из главного корпуса и боковых флигелей. Подобная композиция настолько влиятельна, что даже царские дворцы и общественные постройки (Голицынская больница) и учебные заведения (Смольный институт) возводятся по этой же схеме.

В протяженности фасада и роскоши парадных помещений Таврического дворца ощутим унаследованный от

предшествующего этапа дух большого искусства, но претворяется он в формах, свойственных новому этапу развития архитектуры. Одна из ярких особенностей здания состоит в удивительном контрасте строгих фасадов и почти театральных по духу интерьеров, скрытых за этой обманчивой

ванную огромную с закругленными торцами галерею, обнесенную двойным рядом колонн. Через них, подобно тому как делалось в спектаклях XVIII века, открывалась картина зимнего сада с круглой беседкой и статуей Екатерины II — законодательницы работы скульптора Шубина. К со-

210



И. Е. Старов. Таврический дворец. Большая галерея

внешностью. Складывается впечатление, что Таврический дворец создан в первую очередь ради внутреннего пространства: его сложная, продиктованная «зрелищной» логикой система фактически определяет живую и свободную конфигурацию планов и объемной структуры.

Из прямоугольного вестибюля через торжественные триумфальные врата зритель попадал в восьмиугольный зал, а затем в поперечно ориентиро-

жалению, зимний сад теперь не сохранился, а другие интерьеры значительно изменены и обеднены.

**Джакомо Кваренги (1744—1817)** приехал в Россию в 1780 году и прожил здесь много плодотворных лет. На протяжении всей жизни он оставался ярким выразителем строгого классицизма. Кваренги — убежденный поклонник римской античности, в которой чаще всего видят истоки паллади-



анства. Это направление ведет начало от знаменитого итальянского зодчего эпохи Возрождения Андреа Палладио—практика и теоретика, знатока древностей и автора самостоятельных трактатов, наиболее полно разработавшего тему городских особняков и частных усадеб. На протяжении

цизм поднял на щит искусство античности и Возрождения, заветы Палладио получили развитую интерпретацию. В России увлечение палладианством совпало с периодом 1780—1790-х годов. В то время влияние Баженова и раннего Старова с их французской ориентацией несколько



*Дж. Кваренги. Академия наук. 1783—1789*

XVII—XVIII веков обширное и разностороннее наследие Палладио нередко служило учебным пособием и источником вдохновения для многих европейских мастеров. Будучи «наложено» на ведущую в данной стране стилевую основу, оно своеобразно окрашивало национальную манеру—то запоздало-ренессансную в Англии, то классицистическую с заметным привкусом барокко во Франции. Во второй половине XVIII века, когда класси-

ослабло, а принципы становящегося строгого классицизма пришли в соответствие с ведущими тенденциями работ Палладио. Говоря о палладианстве Кваренги или Н. А. Львова, не следует понимать их творчество как результат копирования. Скорее, как писал сам Львов, речь шла о создании собственного стиля, отличного от английского или французского вариантов творческой интерпретации заветов Палладио. Из всех разновидностей

палладианских композиций для Кваренги наиболее характерно использование упомянутой трехчастной схемы жилого или административного здания, состоящего из главного корпуса и двух симметричных флигелей, соединенных с ним прямыми или скругленными пониженными галереями.

блока представляют собой гладкие, недекорированные плоскости, прорезанные прямоугольными или трехчастными окнами. Оконные проемы чаще всего лишены обрамления или увенчаны строгими треугольными фронтончиками и сандриками. Эта лапидарная поверхность не имеет ни

212



*Дж. Кваренги. Александровский дворец в Царском Селе. 1792—1796*

Для творческой манеры Кваренги весьма показательны здания Академии наук (1783—1789) и Английского дворца в Петергофе (1781—1796), разрушенного в войну. Кваренги строго соблюдает постоянство принципов объемного и фасадного решения. Его здание — чаще всего параллелепипед, содержащий три этажа. На смену щедро отделанным угловым композициям раннего классицизма приходит простой угол — максимально четкая граница, отделяющая одну фасадную поверхность от другой. Грани

сильных пластических перепадов (выступов-ризалитов), ни сложной многоплановой отделки. Сила воздействия заложена в самой, великолепной в своей обнаженности, поверхности стены. Подобная неприступным граням, она скрывает, как правило, пространственно разветвленные, комфортабельные и богато отделанные интерьеры. Горизонтальные тяги, разделяющие этажи, и завершающая полоса антаблемента подчеркивают деление блока на три горизонтальных слоя. На фоне этой поверхности основной

декоративной «деталью» смотрится портик так называемого большого, или гигантского, ордера, обнимающего всю высоту здания. Обычно он увенчан фронтоном, крайние точки которого акцентированы вертикалями статуй. Портик значительно отодвинут от стены, благодаря чему образуется место для прохода и плавно поднимающегося пандуса. Колонны, как правило, лишены каннелюр и прекрасны своей скульптурной мощью. При сильном боковом освещении они особенно рельефно рисуются на фоне стены.

В некоторых постройках Кваренги (Александровский дворец в Царском селе, 1792—1796) тема колоннады становится почти самодовлеющей. Как бы выйдя за пределы здания, колоннада превращается в прекрасную иллюзорную преграду, торжественно сияющую белизной стволов и изысканностью рисунка нарядных капителей.

Возможности Кваренги многообразны. Он превосходно владеет малыми формами. Ему принадлежит один из самых обаятельных интерьеров XVIII века — зрительный зал Эрмитажного театра, в котором театральный занавес Пьетро Гонзаго должен был составить такое же «наслаждение для глаз», что и архитектура Джакомо Кваренги.

**Чарльз Камерон (1740-е гг.—1812)** занимает в истории нашей культуры особое место. Сын профессионального строителя, он совершил в 1768 году путешествие в Италию. Изучив памятники римской древности, Камерон создал капитальный увраж «Термы римлян». В 1779 году Камерон был приглашен в Россию, где ему удалось воплотить свои в высшей степени оригинальные замыслы.

Камерон — натура рафинированная, обостренно ощущающая красоту природы в союзе с архитектурой, гармонию целого и драгоценной миниатюрной детали. Очевидно, поэтому его

достижения сказались прежде всего в области загородного строительства — в создании дворцовых ансамблей, небольших павильонов и в искусстве интерьера. Именно эти стороны сближают его творения с родственными по духу произведениями английской школы.

Подобно Кваренги, Камерон приехал в Россию с вполне сложившимися убеждениями. Однако в отличие от итальянского мастера он не обладал единым кредо, а как бы исповедовал два направления. Одно из них представлено ансамблем, созданным в Царском Селе. К сложившемуся дворцу Камерон добавляет комплекс, состоящий из так называемой Камероновой галереи (1783—1787) и двухэтажной постройки — Холодные бани (первый этаж) и Агатовы комнаты (верхний этаж) с расположенным перед ними висячим садом, на который ведет специальный пандус. Исследования, произведенные в Италии, использованы здесь для создания своего рода уголка античности — приюта отдохновения для утонченной просвещенной натуры.

В полуовальном портике Агатовых комнат с живым движением то разбегающихся, то сближающихся колонн ощущается прихотливая непринужденность. Вместе с тем введение подлинного греческого варианта ионического ордера ненавязчиво вносит элемент «учености». Контраст легкого корпуса Агатовых комнат и тяжелого, отделанного рустом нижнего этажа Холодных бань повторен и в здании Камероновой галереи. Широко поставленные тонкие колонны восходят к деревянным этрусским храмам и придают необыкновенную легкость верху, вознесенному на тяжелых аркадах, облицованных серым пудостским камнем. Сочетание его шероховатости с гладью нежно-палевых стен, с белыми филенками и медальонами воспринимается как рафинированный контраст силы и хрупкости. Создание Камерона прекрасно. Особенно хорошо

оно смотрится в ясные летние дни, когда галерея насквозь пронизана солнцем, но также и осенью, когда оголенные кроны деревьев тончайшими графическими узорами ложатся на ее поверхность.

Особая изысканность есть в интерьерах Камерона — в Агатовых комнатах

материалы, а иногда — окрашенное стекло с подложенной под него тканью, что придает особую звучность цвету. Густого фиолетового и синего цвета колонки в соединении с молочным стеклом и золоченой бронзой вызывают ассоциации с произведениями декоративно-прикладного искус-



Камеронова галерея в Царском Селе. 1783—1787

и в личных апартаментах Екатерины II, оформленных им в Большом дворце. Благодаря хрупкой миниатюрной отделке они оставляют ощущение почти нереальной архитектуры. В Агатовых комнатах Камерон создает фантазию на темы римских терм с помощью декоративной системы сводов и приставных колонн. Он широко применяет полудрагоценные

ства, в частности с табакерками, украшенными прозрачными цветными эмалью. Направление, представленное комплексом в Царском Селе, впервые принесло в Россию вариант подлинного греческого ордера, тогда как ранее русский классицизм использовал формы античности лишь в преломлении мастеров Ренессанса. Это новшество получило резонанс лишь

позже, в начале XIX столетия, в произведениях А. Н. Воронихина. Другая линия творчества Камерона представлена в Павловске. Здание Большого дворца (1782—1786) выдает тяготение зодчего к традиционному варианту палладианской виллы, что вполне согласуется с принципами

строгого классицизма. Палладианская схема угадывается в плане, близком к квадрату, с круглым залом в центре и галереями, охватывающими пространство парадного двора.

Дворец создавался вместе с пейзажным парком и составляет с ним неразрывное целое. Пейзажный, или



*Ч. Камерон. Большой дворец в Павловске. 1782—1786. Парковый фасад*

английский, парк — одно из крупнейших эстетических завоеваний этих лет. В отличие от регулярного сада барокко и классицизма XVII века, где все нарочито геометризировано, он призван создавать иллюзию естественной природы, хотя и устроен искусственной рукой художника. Свободно текут ленивые воды кое-где подпруженной Славянки, томные кроны ив клонятся к поросшим травой берегам. Сочетание лиственных и хвойных пород в каждое время года порождает новую цветовую гамму, а специально предусмотренные места дают возможность для обозрения разнообразных видов,

подобных сменяющимся театральным декорациям.

Прекрасны интерьеры Павловска, особенно круглый Итальянский зал. Облицованный розоватым искусственным мрамором и озаренный лишь верхним светом, он идеально воплощает в себе идею величественной гармонии. Расположенные в парке павильоны то варьируют мужественную тему дорического ордера (Храм Дружбы), то поэтически соединяют собственно архитектурные мотивы с декоративно-садовой пластикой (колоннада Аполлона, павильон Трех граций).

## Скульптура

Со второй половиной XVIII века связан замечательный подъем русской скульптуры. В эти годы она превращается в одно из важнейших ответвлений европейского искусства ваяния. Блестящие мастера — Ф. И. Шубин, Ф. Г. Гордеев, И. П. Прокофьев, Ф. Ф. Щедрин, И. П. Мартос — ничем не уступают зарубежным скульпторам своего времени, а кое в чем и превосходят их.

Русские мастера второй половины XVIII века, при всем различии индивидуальных манер, основываются на общих творческих принципах. Не в последнюю очередь это объясняется тем, что все ведущие мастера окончили Академию художеств и были учениками выдающегося педагога — француза Никола Жилле.

Огромную роль в единстве творческой направленности сыграло и обращение к классицизму, предполагавшее обязательное изучение памятников античности и Ренессанса: слепки, копии и некоторые подлинники штудировались на родине, знаменитые произведения — во время поездок за границу. Широко распространились сюжеты, связанные с античной мифологией, библейскими преданиями, всемирной или отечественной историей. Становится общепринятым следование высоким заветам древности, основанным на идеях гражданственности и патриотизма. Под влиянием античных идеалов скульпторы воспевают героическую мужественную, реже — мягкую женственную красоту обнаженного человеческого тела. Они стремятся к гармонизации тем, связанных с конфликтом и борением. Лирические образы полнокровны, лишены изощренной утонченности, слабости и вялости. Мастера изучают натуру, стремясь уйти от частных деталей, желая добиться совершенства произведения, его общечеловеческой значимости. Уроки классики сказываются и в средствах выразительности: в том, как строится композиция, группируются фигуры, тракуются одеяния. Изучение древнеримского и ренессансного скульптурного портрета с его меткостью характеристик, глубиной постижения модели, отточенностью формы и блестящим владением материалом в свою очередь много дает русским ваятелям.

**Ф. И. Шубин (1740—1805)**, пожалуй, самый крупный из русских скульпторов XVIII века, хотя, по собственному его признанию и по действительно существовавшему в то время положению, ремесло портретиста было дале-

ко не престижным. Шубин пришел в Академию художеств в 1761 году, в достаточно зрелом возрасте. Его ученические годы прошли в классе, руководимом Н. Жилле. Уроки, которые мог дать этот тонкий рокайльный

мастер, не пропали. Легкость и изящество, неизменно присущие произведениям Шубина, пронизательный и меткий взгляд на человеческую натуру, интерес к оригинальным оттенкам физиономического и духовного склада личности во многом обязаны влиянию Жилле. Пенсионерские годы Шубина связаны с пребыванием во Франции, где он работал под руководством Ж.-Б. Пигаля, и в Италии. Все это имело большое значение для общего развития и расширения творческого диапазона. За границей Шубин встречается с художниками других национальностей, теоретиками и ценителями искусства. Заветы античности, которые почитались за образец в эпоху классицизма, конечно, воспринимались ими по-разному. В ранних произведениях Шубина — мраморных бюстах А. Г. Орлова-Чесменского и Ф. Н. Голицына — сказывается одна из форм обращения мастера к наследию древней пластики — подчеркнуто наглядное следование ей. Некоторая холодность этих произведений объясняется благородно-честолюбивым желанием Шубина соперничать с прославленными старыми мастерами, создавая шедевр отточенного мастерства.

Пенсионерский период Шубина, как у большинства других художников, носит несколько «лабораторный» характер. Вернувшись в отечество, он вплотную соприкасается с реальной действительностью, обстоятельствами творческой практики и запросами заказчиков. 1770-е годы отмечены появлением многих портретов. Среди них — изображения А. М. Голицына (мрамор, 1775, ГТГ), М. Р. Паниной (мрамор, середина 1770-х, ГТГ), портрет неизвестного (мрамор, середина 1770-х, ГТГ). По сочетанию тонкой одухотворенности и нарядного изящества они созвучны возвышенной интонации Баженова, просветленному гуманизму Рокотова. Художник стремится возвысить черты конкретной модели, возвести их в ранг идеала. Эта раннеклассицистическая отвлече-

ченность еще во многом связана с рококо, с его культом красивого и декоративного. Отсутствие дидактизма и многоплановость характеристики проистекают от композиционной живости, изысканно-сложных ракурсов, прихотливости и остроты силуэта. Скульптор сохраняет типичную для XVIII века дистанцию по отношению к модели, деликатен и снисходителен, склонен смягчать и облагораживать своеобразные черты модели.

В конце 1770-х годов и на протяжении 1780-х годов, в соответствии с общими тенденциями искусства, происходят изменения и в методе Шубина. Круг заказчиков расширяется, в него входят приближенные императрицы, вельможи и крупные государственные деятели — братья Орловы, Шереметевы, для которых он выполняет прижизненные и ретроспективные портреты. Художник изображает известного полководца П. А. Румянцева-Задунайского (мрамор, 1778, ГРМ), И. С. Барышникова (мрамор, 1778, ГТГ). Человек познается более объективно и трезво. Шубин пристально всматривается в натуру, с профессиональным восхищением эстетизируя черты данной личности. По сравнению с ранним периодом он как бы предоставляет большую свободу самопроявлению модели. Создается впечатление, что скульптор охотно приемлет все, что сотворили природа и общество — взгляд трезвый, порожденный эпохой Просвещения с ее глубоким интересом к сложной организации человеческой личности. Это видение оказывается сродни концепции зрелого Д. Г. Левицкого, который также находит удовольствие в извлечении и претворении богатейшей гаммы свойств характера изображаемых лиц: благородных или высокомерных, барственно-вальяжных или скромно-сдержанных, щедрых или скардных, но чаще сочетающих разные, порою почти противоречивые качества, которые уживаются в каждом человеке. По благожелательному, неподвзято-

му отношению к модели Шубин смыкается с лучшими западноевропейскими портретистами XVIII столетия. Художник не опасается «сюрпризов» натуры, но, напротив, любит, как изумительно разнообразны и по своему красивы ее порою невыгодные, но неповторимые проявления. Имен-

но это обстоятельство нередко склоняло исследователей к мнению, что работы Шубина представляют собой чуть ли не обличительный документ или карикатуру. Эти предположения, конечно, нельзя считать основательными, поскольку, во-первых, такой способ видения вообще чужд худож-

218

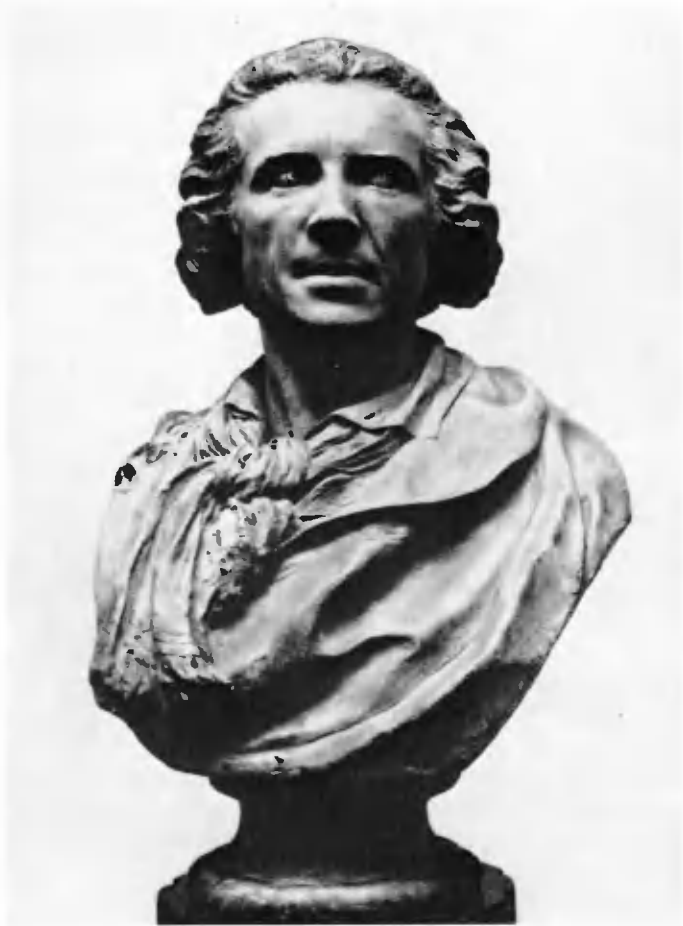


Ф. И. Шубин. Портрет И. С. Барятинникова. 1778



никам XVIII века, а русским в особенности, во-вторых — по той житейской причине, что ни один заказчик, конечно, не думает о создании карикатуры на себя. Художник XVIII века действует обычно в согласии с запросами заказчика, размышляя вместе с ним в духе идеалов своего времени и

(мрамор, 1791, ГРМ), Е. М. Чулкова (мрамор, 1792, ГРМ), П. В. Завадовского (гипс, 1790-е (?), ГТГ), А. А. Безбородко (мрамор, ок. 1798, ГРМ), М. В. Ломоносова (гипс, 1792, ГРМ), Павла I (бронза, 1800, ГТГ). Эти произведения рисуют еще одну грань дарования художника. 1790-е



Ф. И. Шубин. Портрет П. В. Завадовского.  
1790-е (?) гг.



Ф. И. Шубин. Портрет М. Р. Паниной.  
Середина 1770-х гг.

стремясь создать вещь, максимально приближенную к природе. Работы этого периода отражают всестороннее нарастание мастерства — культуры в обращении с формой и материалом, но, прежде всего, расширение духовного диапазона скульптора.

В 1790-е годы Ф. И. Шубин исполняет ряд блестящих произведений. Среди них портреты адмирала В. Я. Чичагова

годы в искусстве — пора сложного сплетения классицизма, сентиментализма и зарождающейся предромантической тенденции. Довольно трудно отнести указанные работы Шубина к одному из этих направлений. Однако общее для этого времени обостренное ощущение жизни, привитый сентиментализмом интерес к способности чувствовать тонко и не баналь-

но, предромантическая взволнованность — все это находит отражение в портретных работах Шубина. Художник увлечен теперь передачей не столько устойчивых, сколько подвижных — мгновенно возникающих и столь же быстро исчезающих — состояний души. Это ощущается в нервной реакции Завадовского, скептической улыбке Чичагова, удивлении Чулкова. В стремлении подчеркнуть оригинальность модели сказывается

желание выразить исключительность сословного и, не реже, духовного свойства.

Утверждение права на самобытное частное амплуа весьма показательно для мировоззрения 1790-х годов. В нем отражаются, иногда споря друг с другом, артистическое стремление художника к свободе творчества и самолюбивая воля заказчика, желающего выглядеть в соответствии с его представлениями о себе.

К расцвету русской монументальной пластики имеет непосредственное отношение Э.-М. Фальконе (1716—1791). Во Франции он был известен как мастер станковой и камерной скульптуры. Прославленный памятник Петру I («Медный всадник») на Сенатской площади в Петербурге (1765—1782) был создан им в условиях подъема художественной жизни и по праву считается детищем русской культуры. Фальконе разделяет эстетические воззрения французских просветителей: «Монумент мой будет прост... Я ограничусь только статуей этого героя, которого я не трактую ни как великого полководца, ни как победителя, хотя он, конечно, был и тем и другим. Гораздо выше личность создателя, законодателя, благодетеля своей страны, и вот ее-то и надо показать людям». При совершенной естественности поза, жест всадника и движение коня глубоко символичны, как и взмывшая волной скала и отвлеченное одеяние Петра. Единственный аллегорический элемент — змея, попираемая копытами коня, — олицетворяет преодоленное зло. Благодаря выразительности композиции логика движения всадника — напряженность его пути и победный финал — становится очевидной. Гармонию образного строя не нарушает сложное противопоставление безудержного взлета и мгновенной остановки, свободы и волевого начала.

Не менее совершенна голова Петра, созданная Фальконе в соавторстве с его ученицей М.-А. Колло. Величавая сдержанность и ощущаемая за ней импульсивность, разум и несокрушимая воля читаются во вдохновенном повороте головы, в страстных глазах, плотно сжатых губах, в глубокой складке, прорезавшей лоб.

Значительный вклад в развитие монументально-декоративной пластики вносит Ф. Г. Гордеев (1744—1810). Этот мастер чрезвычайно удачлив. Большинство его замыслов осуществлено, а популярность и общественное положение, сложившиеся рано, не изменяли художнику до конца жизни. Гордеев прошел ту же школу, что и большинство скульпторов его поколения. Барельефные композиции — «Свадебный поезд Амура и Психеи», «Жертвоприношение Зевсу» и другие, выполненные для Останкинского дворца, свидетельствуют о способности компоновать — в рожденном даре сочинительства.

Наиболее значительное в творчестве Гордеева — это надгробия. Раннее и самое поэтичное из них — памятник Н. М. Голицыной (мрамор, 1780, ГНИМА). По своим достоинствам — мягкой одухотворенности и мастерству обращения с мрамором — этот барельеф занимает одно из самых славных мест в истории нашей скульптуры, имея близкой параллелью лишь более поздний памятник С. С. Волконской работы Мартоса (1782, ГТГ). Расцвет жанра надгробий не случаен для 1780—1790-х годов, когда на исходе столетия во всех областях русской культуры происходило своего рода прощание с ним. Подобно поэзии сентиментализма, этот вид искусства отразил гуманистические стороны миропонимания эпохи — в нем воплощена неуловимость грани между жизнью и смертью, еще не поколебленная вера в загробное бытование, гармонический союз светлой памяти и скорбной, но неизбежной печали. Этот элегический оттенок прекрасно выражен в скульптурах Гордеева. Одна из самых привлекательных их особенностей состоит в



Э.-М. Фальконе. Памятник Петру I. 1765—1782

изобразительном «целомудрии» — глубоко личном и благородно-сдержанном проявлении чувства.

Наиболее известные надгробия, созданные Гордеевым в конце 1780-х и в 1790-х годах, — памятники фельдмаршалу А. М. Голицыну (мрамор, 1788, Гос. музей городской скульптуры Ленинграда) и основателю Голицынской больницы Д. М. Голицыну (мрамор, 1799, ГНИМА). В отличие от раннего надгробия здесь налицо откровенно демонстрируемое переживание и несколько навязчивое морализирование. В этих работах наблюдается своеобразный возврат к принципам барокко — к характерной для него помпезности.

222



Ф. Г. Гордеев. Надгробие Н. М. Голицыной. 1780

Надгробия Гордеева прекрасно иллюстрируют общую тенденцию в искусстве. Наиболее близкую аналогию им составляет живописный парадный портрет 1790-х годов, часто имеющий также мемориальный оттенок. В нем тоже ощущается импозантность, predeterminedная внушительными размерами и изобилием аксессуаров, на которые ложится значительная смысловая нагрузка. Указанные работы Гордеева позволяют оценить культуру формы, свободу в обращении с темой и материалом и другие грани профессиональной маэстрии, отшлифованной к концу столетия трудами целой плеяды русских мастеров, в том числе самим Гордеевым. Многословность и риторичность здесь, так же как



Ф. Г. Гордеев. Надгробие Д. М. Голицына. 1799

в ряде произведений Мартоса или в поздних бюстах Шубина, отнюдь не являются «отрицательными» качествами. Они лишь выражают красивую и печальную патетику павловского времени, по-осеннему пышное и многокрасочное цветение искусства.

224 М. И. Козловский (1753—1802) принадлежит к поколению, завершающему развитие русской пластики XVIII века. Подобно другим скульпторам, он окончил Академию, затем несколько лет провел в Риме и Париже. Козловский— один из наиболее сильных и тонких талантов. В отличие от большинства современников он работает преимущественно в жанре станковой пластики. Козловский органически живет в мире античных героев, обладая сугубо индивидуальным, высоким чувством вкуса и меры, не впадая ни в выпяченную риторичность, ни в слащавость, ни в поверхностную красоту. Подобно другим мастерам русского классицизма, он почти не обращается к изображению женской модели (за исключением холодноватых аллегорических портретов Екатерины II), а больше всего ценит юношескую и мужскую натуру. Его Гименей, Амуры, пастушки— прекрасные юные герои, исполненные сознанием собственной красоты, почти переходящей в самолюбование Нарциссов. Удлиненные пропорции нежного тела, где рельеф мускулатуры как бы «притушен» тончайшей матовой поверхностью мрамора; изящная поступь слегка опирающихся на пальцы стройных ног; изысканно склоненные головы; густые кудри, осеняющие то открытые и смелые, то таинственные и серьезные лица, передают радость расцветающей силы.

Козловский любит не только переходные возрасты, но и изменчивые состояния. Его юный Александр Македонский (мрамор, между 1785—1788, ГРМ) воспитывает волю: стоит забыться— полуразжатые пальцы разомкнутся и шар со стуком упадет в вазу. Все построено на плавном и скульптурно оправданном перетекании контура. Вместе с тем спокойствие обманчиво, оно не обещает постоянства. Безвольно склоненная голова готова в любое мгновение соскользнуть с кисти руки, усталый локоть—с колена. Тогда расслабленное дремотой тело пробудится, сладкое томление преобразится в плавное движение мускулистого тела.

Среди станковых произведений Козловского есть и другая линия—более действенная, порой патетическая. Это герои-воины— воплощение зрелой мужской красоты. Таков еще не остывший от возбуждения боя Аякс с безжизненным телом Патрокла (мрамор, 1796, ГРМ); таковы Геркулес, легко взлетающий на коне (бронза, 1799, ГРМ; Дворец-музей в Павловске), Самсон, разрывающий пасть льва (бронзовая статуя для Большого фонтанного каскада в Петергофе, 1800—1802, погибла во время оккупации, воссоздана в 1947 году В. Л. Симоновым).

Обе тенденции как бы синтезированы в памятнике А. В. Суворову (1799—1801, Ленинград). Используя мотивы своих станковых произведений, Козловский создает обобщенный образ, но вносит в него некоторое портретное сходство. Однако первое все-таки преобладает. Памятник отражает не столько личность прославленного полководца, сколько идею военного триумфа России. Мужественная грация Суворова ярко воплощает понимание прекрасного XVIII столетием. Фигура вознесена на невысокую площадку стройного цилиндрического постамента в изящной, почти танцевальной позиции. Широкий разлет раздутого ветром плаща, элегантно движущий порывисто вынутого из ножен меча, горделивый поворот головы, увенчанной нарядным шлемом с плюмажем, делают силуэт изысканно-прихотливым, а любую точку зрения на памятник—одинаково привлекательной. Подобно большинству монументов XVIII века, он решен как самостоятельный объем, не связанный с определенным архитектурным окружением, как это будет в начале XIX столетия.

В истории нашей пластики И. П. Прокофьев (1758—1828) занимает внешне не столь видное место, вероятно, благодаря камерному характеру своего творчества. Артистическая непринужденность выделяет его не только на фоне более сдержанных скульпторов—Гордеева, Щедрина и Мартоса, но даже изящного, но всегда притягательного на большое искусство Козловского.

Прокофьев успешно работает в специфической области скульптуры малых форм. Он имеет ту же школу, что и его коллеги: начинал под руководством Н. Жилле, затем провел пенсионерские годы во Франции. Прокофьев близок к той ветви французской традиции, которая свободна от академического привкуса и склонна к импровизации, основанной на метком наблюдении натуры.

Авторская индивидуальность Прокофьева хорошо видна в скульптуре «Актеон, преследуемый собаками» (бронзовые отливки с оригинала 1784 года—ГТГ и ГРМ). Эта работа хотя и камерного размера, который часто встречается, например, у Козловского, но



*М. И. Козловский. Амур со стрелой. 1797*

обнаруживает явное родство с малой формой. Сильно наклоненная вперед фигура Актеона кажется почти летящей. Как часто бывает в конце XVIII века, острота мотива состоит в сочетании драматизма ситуации с изяществом ее интерпретации. Метаморфоза— превращение юноши в оленя—не изображена, но в гибком изяществе человека уже сквозит диковатая грация животного. «Актеон» дает представление о своеобразии «почерка» Прокофьева. У Козловского формы обычно суммарны, и гладкую мускулатуру многих из его терракот легко представить переведенной в твердый материал в том же или большем размере. Форма у Прокофьева хранит следы темпераментной лепки. В его

226



*М. И. Козловский. Бдение Александра Македонского. Между 1785—1788 гг.*

скульптурах тончайшие градации объемов и поверхностей, переливы мягко сияющей бронзы создают изумительно красивую игру. В изысканной манере лепки угадывается быстрое движение руки, присущее и графике этого художника. Несколько нервная «очерковость» есть и в «Моисее со скрижалями» (терракота, ГРМ), напоминающем эскиз статуи, и в «Борцах» (терракота, 1818, ГРМ)—экспрессивном этюде двух фигур, представленных в красивом, не изнурительном напряжении. Эскизность, но отнюдь не небрежность присутствует и в небольшой терракотовой группе, изображающей Екатерину II в образе Минервы (ГРМ). Здесь все, казалось бы, близко к композициям Козловского, но настолько затейливо и миниатюрно, что закономерно остается в рамках малой формы.





М. И. Козловский. Памятник А. В. Суворову. 1799—1801

Группа «Волхов и Нева» (терракота, 1801, ГРМ) выражает то же отношение к скульптуре. На неровном каменном основании расположены красивые удлиненные фигуры. Движения их непринужденны, они участливы друг к другу; теплый жест, которым Волхов обнимает Неву, прекрасно выражает идею «супружеского союза» двух рек.

Общая тональность произведений Прокофьева не только сохраняет чувствительность, свойственную искусству XVIII века, но поддержана настроениями начала XIX столетия. Дух «домашней» античности сказывается в его мотивах детских игр (рельеф «Детские забавы» для дома И. И. Бецкого, 1784). Эта идеальная «простота» сродни

228



И. П. Прокофьев. Волхов и Нева. 1801

«Душеньке» И. Ф. Богдановича, античной теме в творчестве Ф. П. Толстого, хотя и выражена у Прокофьева с оттенком возвышенности, приличествующей XVIII столетию. Это не означает, что творчество художника лишено последовательности и покорно отзывается на все новое. Напротив, оно вполне авторизовано — лишено глубокомысленности, но разумно и красиво.

Ф. Ф. Щедрин (1751—1825) удачно соперничает с западноевропейскими и русскими коллегами, работая в жанре станковой и монументально-декоративной скульптуры. Подобно Козловскому, Щедрин предпочитает объемную пластику. Героями его являются мифологические и аллегорические персонажи. Показательно и обращение к женским образам, редкое для отечественной скульптуры и исторической живописи.

Щедрин также прошел уже известную нам школу: своими первыми успехами он обязан ученическим годам, проведенным в петербургской Академии художеств под руководством Н. Жилле, а затем — пребыванию в Италии и Франции. Одна из ранних работ — «Марсий» (гипс, 1776, Музей Академии художеств СССР, Ленинград) — по барочному экспрессивна, ее драматическая заостренность отражает влияние французского искусства, в среде которого возникла эта вещь. В дальнейшем экзальтированность и мотивы страдания остаются за пределами интересов скульптора. Его деятельность

протекает весьма своеобразно: близость к французскому искусству сказывается постоянно, но выступает во вполне самостоятельной и национально-окрашенной форме. Можно сказать, что Щедрин разделяет французские идеалы естественной свободы и живости, но они приобретают несколько заторможенный характер под его более медлительным и целомудренным русским резцом. Художника не увлекают эксперименты в области композиции, материала, трактовки тела, способов передачи ткани. Как правило, он «разговаривает» на языке общепринятых образов и форм. Оригинальность проявляется главным образом в не банальной их интерпретации.



229

Ф. Ф. Щедрин. Диана. 1798

В искреннем искусстве Щедрина есть спокойствие сознающей и утверждающей себя силы. Она ощущается в «Венере» (мрамор, 1792, ГРМ), «Диане» (мрамор, не позднее 1798, ГРМ), в бронзовых позолоченных «Сиренах», расположенных по краям среднего фонтанного ковша в Петергофе (1805).

Подобно «Диане» и «Венере», они словно совсем не заботятся о впечатлении, которое производят на зрителя, и своей угловатой грацией напоминают крестьянских девушек-подростков. Сирены с самозабвенным усердием трубят в раковины и уже потому не могут быть идеально красивыми. В небрежно убранных волосах с запутавшимися в них цветами, в неклассических курносых и скуластых лицах воплощен идеал искусства, далекого от заученного изящества. Сила скульптора состоит в откровенном пренебрежении условностями, в провозглашении идеала красоты естественной и как бы сознательно необлагороженной природы.

В произведениях Щедрина заметны устоявшееся мастерство, уверенная манера, умение свободно обращаться с моделью. Отсутствие импровизационного момента и импульсивности отличает его искусство от творчества Прокофьева и Козловского. В состоянии героев Щедрина, даже когда они изображаются в движении, всегда выявляется нечто надежно-длящееся, устойчивое. Так, «Диана» производит впечатление испуганной, но не впадающей в манерную панику. Под стать ей и спокойная, полнокровная «Нева» (бронза, 1804, Петродворец), напоминающая Помону. Трактовка аллегорических скульптурных образов, с которой Щедрин познакомился во Франции, очевидно, соответствова-

230



Ф. Ф. Щедрин. Морские нимфы, несущие небесную сферу. Скульптурная группа у главных востов Адмиралтейства. 1812—1813

ла близкому ему русскому идеалу физической и духовной красоты, символизирующей природное изобилие. Художник не выбирает для «Невы» кокетливых ракурсов. С простодушием, при котором нагота воспринимается как естественное облачение, она спокойно сидит на камне.

На протяжении первой четверти XIX века Щедрин работает над украшением Адмиралтейства. Группы, фланкирующие въезд в башню, изображают морских нимф (пудостский камень, 1812—1813). В самом принципе расположения этих скульптур как бы просматривается путь, пройденный русской пластикой на протяжении XVIII века — от ее неразрывной связи со стеной в эпоху барокко, через относительную независимость от архитектурной поверхности, характерную для классицизма, — к постепенной эмансипации скульптурного объема (что можно наблюдать в Адмиралтействе). Скульптуры вынесены вперед, но воспринимаются не иначе как на фоне стеной поверхности. Каждая группа связана движением, которое развивается по кругу, условно обозначенному на небесной сфере. Одна фигура как бы поднимает сферу, вторая принимает тяжесть для того, чтобы возложить ее на плечи третьей, завершающей этот цикл.

Щедрину принадлежат и установленные по углам на аттике башни Адмиралтейства статуи воинов, словно охраняющих город. Эта поздняя работа выглядит как итог последовательных стремлений к монументальности и свидетельствует о нарастании интонации общественного звучания в творчестве художника.

**И. П. Мартос (1754—1835)** завершает развитие отечественной скульптуры XVIII века, являясь, подобно Прокофьеву и Щедрину, мастером переходного периода. Скульптор родился на Украине, первые навыки приобретены им под руководством Л. Роллана и Н. Жилле в Академии художеств в Петербурге. Во время пенсионерской поездки в Италию он укрепил свое мастерство, оказавшись в сфере творческих интересов Западной Европы. Мартос — один из величайших мастеров мемориальной пластики. Работая в жанре скульптурного надгробия, художник обнаруживает независимость и исключительную продуктивность. Искусство его высокопрофессионально, импозантно и пользуется высоким признанием.

Большинство надгробий, созданных скульптором на протяжении 1780-х—1800-х годов, свидетельствует об определенной эволюции его творчества. Одно из самых интересных — памятник С. С. Волконской (мрамор, 1782, ГТГ) — представляет собой стелу с фигурой плакальщицы, в печальном размышлении облокотившейся на урну. По мотиву и стилистике он перекликается с надгробием Н. М. Голицыной работы Гордеева, однако

черты классицистической строгости проступают в нем более отчетливо.

В памятнике М. П. Собакиной (мрамор, 1782, ГНИМА) Мартос обращается к традиционной пирамидальной композиции. Изображение умершей дано в несколько абстрактно трактованном профильном медальоне и благодаря этому тактично отделено от окружающего. Внизу помещены фигуры Гения Смерти, в отчаянии гасящего факел о камень саркофага, и облаченной в тяжелые драпировки плакальщицы. Сильное, молодое тело Гения и пышно распустившиеся розы как бы выражают драматическое бессилие жизни перед способной повергнуть все в прах смертью.

В надгробии А. И. Лазарева (мрамор, 1802, Гос. музей городской скульптуры Ленинграда) стиль Мартоса становится более повествовательным. Родители скорбят о погибшем сыне-воине. Художник следует классицистическому методу распределения ролей, изображая безутешную мать и пораженного горем, но исполненного стоической сдержанности чувств отца. Торжественность ситуации и демонстративная аффектация придают произведению несколько абстрактную возвышенность. Композиция развернута

вдоль стеной поверхности и зрительно неотделима от этого фона, но фигуры трактованы как круглая скульптура. Эта тенденция характерна и для надгробия Е. С. Куракиной (мрамор, 1792, Гос. музей городской скульптуры Ленинграда). Предназначенное для установки на открытом воздухе,

оно особенно выразительно при ярком солнечном освещении. Для этой композиции характерна незначительная глубина, памятник имеет фронтальную ориентацию, но представляет собой трехмерную скульптуру. На высоком постаменте, где в рельефе изображены сыновья умершей, поме-



И. П. Мартос. Надгробие М. П. Собакиной. 1782



И. П. Мартос. Памятник К. Минину и Д. Пожарскому. 1804—1818

щена мраморная фигура плакальщицы, обнимающей медальон. Сильный пространственный разворот женской фигуры, драматический контраст света и тени, образуемый глубокими складками небрежно раскинувшегося одеяния, создают образ безутешного отчаяния.

Своеобразным итогом постепенного высвобождения пластики из-под власти архитектуры и превращения надгробия в самоценный монумент является памятник Е. И. Гагариной (бронза, 1803, Гос. музей городской скульптуры Ленинграда), напоминающий бронзовую античную статую, вознесенную на высокий цилиндрический постамент. Изысканность пропорций, идеальная законченность, утонченность и строгость фигуры сообщают образу черты безупречного совершенства и горделивого превосходства над окружающим. Направленный вниз жест руки — это как бы назидательное напоминание о бренности земного существования, о печальной неизбежности кончины.

Стремление к торжественной приподнятости у Мартоса переключается с велеречивой тенденцией парадных портретов, патетическими и несколько абстрактными интонациями исторической картины, дидактическим пафосом академического театра, духом одической поэзии. Эти особенности не мешают проявлению искреннего чувства, но делают его величественным. Коллизия жизни и смерти пред-

ставлена Мартосом в тонах торжественного расставания, что типично для умонастроений конца века.

В памятнике К. Минину и Д. Пожарскому в Москве (бронза, гранит, 1804—1818) Мартос решает патристическую тему. Идея создания монумента получила всенародный отклик, сбор пожертвований привлек внимание самых широких слоев русского общества, а сам Мартос рассматривал свою работу как личный вклад в общенациональное дело.

Идея автора предусматривала тесный союз с архитектурой. Памятник, имеющий, подобно надгробиям Мартоса, фронтальную ориентацию, был поставлен перед Торговыми рядами, располагавшимися тогда на месте здания нынешнего ГУМа. Подобно барельефу, он рисовался на фоне органически согласованного с ним ампиричного фасада.

Первоначально скульптор хотел изобразить обоих героев в рост (как бы восставших и слившихся в едином порыве). В дальнейшем он предпочел иной принцип академического построения, распределив по-иному роли между Пожарским, который кажется нерешительным и должен преодолеть некоторые колебания, и Мининым, активно призывающим его на ратный подвиг. Характер монумента стал сложнее и многообразнее. Группа наглядно воплощает идею нравственного возмужания, воспринимается как символ героических усилий нации.

## Живопись

Начиная с 60-х годов XVIII века важнейшие изменения претерпевает живопись. Наиболее высокой художественности достигает искусство портрета. Среди прославленных мастеров второй половины столетия прежде всего необходимо назвать Ф. Рокотова.

**Ф. С. Рокотов (1735 или 1736—1808).** Возможно, выходец из крепостных, принадлежавших Репниным, он рано стал известен крупнейшему меценату, основателю Московского университета И. И. Шувалову. По его распоряже-

нию Рокотов был принят в 1760 году в Академию художеств в Петербурге. В ранних портретах Рокотова петербургского периода заметны рокайльные черты, восходящие к живописи Ротари, под сильным обаянием кото-



рого находился тогда русский мастер. Внимание художника к одежде, аксессуарам, а главное — недостаточная разработанность красочной гаммы, в которой преобладают довольно яркие и жестковато-разграниченные цвета, отличают эти произведения.

Тяготясь возложенными на него адми-

его жизни. Сосредоточение в Москве интеллигенции, составлявшей своего рода фронду более аристократической и официальной среде Петербурга, возросшая роль Московского университета, ставшего важным культурным центром, близость Рокотова к широко мыслящим просвещенным людям, об-



Ф. С. Рокотов. Портрет неизвестной в розовом платье. 1770-е гг.

нистративными обязанностями, Рокотов около 1766 года оставляет Академию и возвращается в Москву. Это событие открывает новый период в

разующим его окружение,— все это оказывает воздействие на искусство, стимулирует развитие камерного портрета и его разновидности — портрета

интимного. Предпосылкой является относительная свобода от условностей официального заказа. Художник и модель, а соответственно, модель и зритель выступают как равные, как связанные дружескими узами. Но такая свобода никогда не переходит в панибратство и фамильярность. Это,

скорее, затаенное, доступное немногим и заставляющее лишь догадываться о себе взаимное тяготение и родство сердец. Именно эта недосказанность сообщает особую прелесть глубоким и прекрасным в своей благородной сдержанности порывам человеческих душ. Художник особенно

236



Ф. С. Рокотов. *Портрет В. Е. Новосильцевой. 1780*

внимателен к молодым лицам, на которые еще не легла печать светской условности,—портреты членов семьи Воронцовых (вторая половина 1760-х—1770-е гг., ГТГ и ГРМ), А. М. Римского-Корсакова (конец 1760-х гг., ГТГ), неизвестного в треуголке (начало 1770-х гг., ГТГ). Но он прекрасно передает и сдержанную красоту умудренной старости (портрет А. Ю. Квашниной-Самариной, первая половина 1770-х гг., ГТГ). Желание создать своего рода обобщенный идеальный тип человеческой личности приводит к тому, что индивидуальные черты постепенно теряют первостепенное значение. Они словно притушены, что делает персонажи Рокотова несколько похожими друг на друга.

Портрет неизвестной в розовом платье (ГТГ) написан в 1770-х годах. Это небольшое по размеру, далекое от композиционных ухищрений произведение свидетельствует об изысканном колористическом мастерстве Рокотова. Уходит в прошлое определенность цвета, что было характерно для раннего периода творчества художника; на смену является новая манера. Фон трактуется как мягко мерцающая мгла, в которой, теряя четкость контуров, почти утопает фигура. Заметно нарастает тональное начало, изображение обретает как бы бесплотную зыбкость. Колорит становится почти монохромным, но розовый цвет в его тончайших градациях—на ленте парика, в деталях платья, в живописи лица—обнаруживает волшебное многообразие. Утонченная игра незаметно перемещающихся оттенков—холодных, отступающих в глубину, и теплых, мягко выступающих на передний план,—создает эффект как бы вибрирующей фактуры. Такой прием позволяет передать трепетность душевного состояния модели. В творчестве Рокотова 1780—1790-х годов раскрывается иная грань его дарования. В портретах В. Е. Новосильцевой (1780, ГТГ), Е. Н. Орловой (1779?, ГТГ), Е. В. Санти (1785, ГРМ),

четы Суровцевых (вторая половина 1780-х, ГРМ) преобладает оттенок горделивого самосознания. Рокотов передает аристократизм не столько сословного, сколько духовного свойства. Художник выявляет теперь другое—не гармоническое состояние душевного мира, а его неоднозначность. За внешним процветанием угадываются признаки если не пресыщенности, то утомления, претензия на независимость, в женских портретах—стремление к самоутверждению. Вместе с тем в произведениях этого времени нарастает декоративность. Она проявляется в изысканном овальном формате портретов, великолепной небрежности одеяний моделей, иногда украшенных цветами. Живописная маэстрия приобретает эффектность. Большую роль играют сглаженная фактура письма и яркий свет, делающий лица почти бесплотными и потому загадочными.

**Д. Г. Левицкий (1735—1822)**—другой крупнейший художник второй половины XVIII века. Родился на Украине в семье священника, который занимался гравированием и привил своему сыну любовь к искусству. Не позже 1758 года Левицкий приехал в Петербург, где стал учиться у А. П. Антропова, а затем принимал участие в работе над парадными портретами в связи с коронацией Екатерины II. В 1770 году к живописцу пришел успех—за портрет А. Ф. Кокоринова (1769, ГРМ), экспонированный на публичной выставке в Академии художеств, он был удостоен звания академика. Долгие годы Левицкий вел портретный класс и интенсивно трудился над частными и государственными заказами, оставив обширное наследие. Он одинаково умело владел всеми формами портрета—от парадного до камерного—и мог найти подход к разным моделям. Портрет известного богача, промышленника и филантропа П. А. Демидова (1773, ГТГ) по своему типу является

парадным: он большого размера, фигура изображена в рост на фоне колонн и пышной драпировки. Композиция — с первым затененным планом, вторым, на котором показан портретируемый, и дальним третьим — также традиционна. Однако ряд особенностей портрета поражает необычно-

стью. Демидов показан в халате и простых туфлях, вместо парика на нем утренний колпак. Окружающие предметы нарочито обыденны — стул, луковицы растений, глиняные горшки с цветами. Парадный портрет, запечатлевший модель в подчеркнуто небрежном, хотя и дорогом домашнем

238



*Д. Г. Левицкий. Портрет Е. Н. Хрущовой и Е. Н. Хованской. 1773*



*Д. Г. Левицкий. Портрет П. А. Демидова. 1773*

одеянии, является как бы игровым, костюмированным. Известный богач и промышленник П. А. Демидов представлен в качестве жертвователя на строительство Московского воспитательного дома (он виден на заднем плане), а цветы, лейка и книга по ботанике символизируют роль покро-

тистически передает прихотливо-небрежную позу, мягкие изгибы холечного тела, вольно облегаемого шелковым одеянием. До иллюзорности достоверны блеск шелковых тканей, переливчатость цветов, варьируемых от зеленовато-серых до красновато-коричневых. Они как бы приглушены

240



*Д. Г. Левицкий. Портрет М. А. Дьяковой. 1778*

вителя. Именно высокое предназначение «садовника» оправдывает все эти неожиданные детали, понятные просвещенному зрителю XVIII века, хорошо знакомому с системой аллегорического мышления той эпохи. Нарочитая независимость персонажа как бы противостоит традиционному взаимоотношению компонентов парадного портрета: здесь, условно говоря, не пышный антураж, не одежды красят человека, а человек своими высокими делами украшает место. Левицкий ар-

и связаны единой тональностью, обладая способностью к незаметному взаимопроникновению. Изображение персонажа в ампула филантропа, широкой натуры, стремящейся к общественному благу, характерно для эпохи просветительства.

К этому произведению примыкают парадные портреты юных воспитанниц Смольного института в Петербурге (1772—1776, ГРМ). Система их образования включала многие предметы, необходимые в будущей свет-

ской жизни,— танцы, пение, музыку, декламацию. Время от времени в институте устраивали вечера, где в присутствии знатных гостей и часто самой императрицы воспитанницы демонстрировали свои успехи. Показному характеру подобных затей, конечно, не противоречило искреннее удовольствие, с которым девочки принимали участие в спектаклях. Картины приближаются по размерам, композиционным признакам и живописной системе к панно. Художник изображает то совсем маленьких девочек (Ф. С. Ржевская и Н. М. Давыдова), с забавной старательностью подражающих взрослым, то юных особ, уже вошедших в роль светских дам (А. П. Левшина, Г. И. Алымова). Есть основания полагать, что портреты «смоляннок» должны были составлять продуманный живописный ансамбль. Так, двойные портреты «Ржевская и Давыдова» и «Хруцова и Хованская», представляющие персонажей пасторальных пьес, могли обрамлять портрет Е. И. Нелидовой. Последняя выступает в роли Серпины из оперы Перголези «Служанка-госпожа». Радостное ощущение собственной прелести и желание нравиться органически сочетаются здесь с усвоенными навыками театральной манеры поведения. Тонкую искусственность выдает живое выражение лица— смеющиеся глаза и улыбка, разъясняющая, что перед нами светская игра. Впрочем, в некоторых полотнах, например в портрете Н. С. Борщовой, нарочитость происходящего перекрывается восторженным детским восхищением, обнаруживая естественное в этой «неестественной» ситуации. Образная система «смоляннок» во многом определяется наличием декоративно-условных пейзажных фонов с мягкими купами деревьев и легкими нарядными облаками. Переливающийся шелк платьев, ленты и кружева переданы с артистизмом. Особое место занимают камерные портреты Левицкого. Наиболее прив-

лекательные из них— портреты друзей художника, с которыми он связан узами духовного родства и взаимопонимания. Среди них— изображения известного поэта и архитектора Н. А. Львова (1780-е гг., ГРМ), членов семьи Бакуниных. Искренним чувством овеян портрет М. А. Дьяковой, невесты Н. А. Львова (1778, ГТГ).

241

**В. Л. Боровиковский (1757—1825)**— третий из плеяды крупнейших мастеров второй половины XVIII века. Как и Левицкий, родился на Украине и первоначально обучался иконописному мастерству у себя на родине. Его судьба как портретиста определилась в 1788 году, когда художник переехал в Петербург и сблизился с Н. А. Львовым. Творчество Боровиковского является как бы связующим звеном с искусством начала XIX столетия и во многом его предвещает.

Портрет М. И. Лопухиной (1797, ГТГ) принадлежит к той поре, когда наряду с господством классицизма утверждается сентиментализм. Внимание к оттенкам индивидуального темперамента, культ уединенно-частного существования выступают как своеобразная реакция на нормативность общественного по своей природе классицизма. Естественная непринужденность сквозит в артистически-небрежном жесте Лопухиной, капризно-своенравном наклоне головы, своевольном изгибе мягких губ, мечтательной рассеянности взгляда. Пейзажный фон— затененные стволы деревьев, зеленые листья молодой поросли, большие пышно распустившиеся розы— составляет красивый аккомпанемент чуть меланхолическому настроению героини. Боровиковский играет блекло-переливчатыми тонами свободного платья, перехваченного широким голубым поясом, бледно-фиолетового плаща, темно-розового цветка. Тени положены на лице и опущенной руке, сиреневые рефлексы перекликаются с голубизной напудренных волос. Этот цветовой аккорд с

эффектом как бы убывающей силы звучности тонко передает настроение чуткой тишины и задумчивости, в котором пребывает героиня портрета. В конце 90-х годов XVIII века и особенно на протяжении первого десятилетия XIX века манера Боровиковского видоизменяется. Культ чув-

ствительной дружбы и союза родственных сердец обретает несколько демонстративный оттенок. Появляются портреты с двумя или тремя фигурами. Одно из лучших произведений такого рода — портрет А. И. Безбородко с дочерьми (1803, ГРМ). Мать, обнимая, привлекает к себе дочерей.

242



В. А. Боровиковский. Портрет М. И. Лопухиной. 1797





В. А. Боровиковский. Портрет А. И. Безбородко с дочерьми. 1803

С любовью обращенные друг к другу лица, красиво сплетенные руки, пальцы, перебирающие жемчужную нить медальона с изображением брата, выражают идею нерушимости семейных уз, скрепленных нежностью. Настроение задумчивости персонажей уступает место в поздних портретах

Ж. де Сталь (?) (1812, ГТГ). Фигуры укрупняются, форма выглядит как скульптурно изваянная. Из-за более контрастной светотеневой моделировки лица кажутся смуглыми. Красочный слой становится густым и плотным. Цвет, утрачивая прежнюю прозрачность, приобретает торжественную

244



В. А. Боровиковский. Портрет М. И. Долгорукой. 1811

Боровиковского выражению величавой независимости, иногда граничащей даже с надменностью — портреты М. И. Долгорукой (1811, ГТГ) и А.-Л.-

звучность. Эти видоизменения вполне соответствуют тяготению к парадности и монументальности, характерному для искусства позднего классицизма.

Во второй половине столетия в России трудится ряд крупных иностранных портретистов. Среди них Александр Рослин (Рослен) (1718—1793) — швед, долгие годы работавший во Франции и как бы соединивший в своей манере черты обеих школ. Рослин

пользовался успехом у русских заказчиков еще в Париже (портрет А. С. Строганова, 1772, ГРМ). В 1775—1777 годах живописец находился в Петербурге.

Произведения Рослина неизменно метки по характеристике. Художник словно любит разнообразие лиц—высокомерных и снисходительных, насмешливых и угрюмых, он как бы застаёт людей врасплох и запечатлевает их с непринужденной откровенностью. Столь же определенен колорит Рослина. Внутренняя независимость позволяет живописцу показать такие черты моделей, которые в общем остаются за пределами внимания русских мастеров, менее склонных к показу остро-индивидуальных



Ж.-Л. Вуаль. Портрет С. В. Паниной. 1791



А. Рослин (Рослен). Портрет Е. А. Чернышевой. 1776

свойств человека. Таковы изображения В. М. Долгорукого-Крымского (1776, ГТГ), Е. А. Чернышевой (1776, ГТГ), И. И. Бецкого (1777, ГЭ) и другие.

В 1780-е и особенно в 1790-е годы в Петербурге интенсивно работал французский живописец Ж.-Л. Вуаль (1744—после 1803). Многие из его произведений отражают предромантические искания. По сравнению с Рослином Вуаль не всегда «договаривает до конца» и выделяется подчеркнуто деликатным обращением с натурой— порою теплым, порою холодновато-рафинированным. Парные изображения супругов Н. П. Панина (1792, ГТГ) и С. В. Паниной (1791, ГТГ) отмечены одухотворенностью, за которой стоит горделивое сознание избранности—особенность, родственная и английской школе портрета. Колорит Вуаля отличается изысканными переливами, а живописная поверхность—эмалевидностью, близкой элегантно манере Рокотова, Левицкого и ряда других художников в 1790-е годы.

**Провинциальный портрет.** В исследованиях последнего времени все отчетливее вырисовывается ранее малоизвестный, но заслуживающий самого серьезного внимания

своеобразный пласт живописи XVIII века — провинциальный портрет. Это явление представляет собой закономерный результат приобщения губернских городов и усадеб к культурным новшествам своего времени. Во второй половине века складываются многочисленные фамильные галереи, содержащие изображения здравствующих членов семьи, предков и друзей дома. Иногда сюда входят произведения других жанров — исторические композиции, пейзажи, натюрморты русских и большей частью западноевропейских художников. Такие коллекции чаще всего возникают в порядке подражания крупнейшим государственным, а также частным галереям, таким, например, как Шереметевых (в их петербургских домах и подмосковных усадьбах Кусково и Останкино), Юсуповых, Строгановых, Безбородко. Среди провинциальных можно назвать собрания Тишининых в Тихвино-Никольском, Лихачевых в Сосновицах, Мусиных-Пушкиных в Борисоглебском (все — в Ярославской губернии), Черевиных в Нероново Костромской губернии, Щепочкиных в Полотняном заводе Калужской губернии, Куракиных в Надеждине Саратовской губернии, Строгановых в Марьине Новгородской губернии, а также подмосковные — Голицыных в Петровском, Апраксиных в Ольгове, Чернышевых в Яропольце и ряд других. Состав периферийных коллекций неравноценен. В крупных собраниях, принадлежащих знатному и просвещенному дворянству, обычно присутствуют полотна столичных русских, а также западноевропейских старых и современных мастеров. В скромных усадьбах, даже если они принадлежат представителям столичных кругов, нередко произведения местных мастеров, иногда они решительно преобладают над другими работами. В этом отношении чрезвычайно показательным собранием картин Черевиных в селе Нероново Костромской губернии. Большинство портретов этой коллекции выполнено местным живописцем Григорием Островским, который на протяжении многих лет изображал членов семьи Черевиных, их родственников и соседей.

Провинциальный портрет находится в стадии интенсивного, но далеко не завершенного изучения. Происхождение ряда полотен еще не установлено, многие имена художников остаются неизвестными. Однако уже сейчас можно составить определенное представление об этом колоритном во всех отношениях социальном и художественном явлении.

Большинство произведений этого круга создано живописцами, которых, учитывая нормы XVIII века, следует считать дилетантами. Их образование не связано ни с Академией художеств, ни с Канцелярией от строений, а путь в искусство чаще всего пролегает от иконописи или наблюдений за работой профессиональных мастеров. Некоторые живописцы, вероятно, были крепостными и обучались где-то по соседству у таких же самоучек. Следует сказать, что дилетантизм является не уникальной особенностью русской жизни, а, скорее, общим для многих европейских стран порождением развитой усадебной культуры. В таких формах он характерен для Англии, где разными видами искусства, от архитектуры до миниатюрной живописи, занимались многие образованные помещики. Ни в Западной Европе, ни в России дилетантизм отнюдь не был отрицательным явлением. Не обладая тем, что обычно подразумевают под профессиональной грамотностью и правильностью, произведения провинциальных художников привлекают другими достоинствами, донося до нас представление о мире и идеале человеческой личности людей того времени. Провинциальный портрет, конечно, ориентируется на столичные образцы — их общий характер, композиционные схемы и ряд других особенностей. Вместе с тем в лучших произведениях это вовсе не связано с раблепным подражанием, а, напротив, оборачивается горделивым утверждением собственных идеалов. В этом сказывается сочетание благородного авторского самосознания художника и естественных амбиций заказчика, исполненного достаточно высокого представления о себе. Характерное следствие этого — оттенок довольства и самоуспокоенности в образах портретируемых. Физические достоинства, неотъемлемые от здоровья и дородства, нередко преобладают над духовными, которые, если они вообще присутствуют в модели, художник, видимо, не всегда способен уловить и раскрыть или же полусознательно

опускает, не видя в них достаточной ценности, но иногда они все-таки проступают (Неизвестный художник. Портрет капитана-командора П. П. Клементьева. 1770-е гг. Костромской обл. музей изобразительных искусств).

Провинциальный портрет ограничен в своих возможностях: за редкими исключениями ему доступны лишь камерная и миниатюрная разновидности. Как правило, он остается в стороне от ведущих стилевых явлений классицизма, сентиментализма и предромантизма или отражает их косвенно, почти неузнаваемым образом. Вместе с тем провинциальный портрет обладает особыми нравственными установками и живопис-



*Неизвестный художник. Портрет капитана-командора П. П. Клементьева. 1770-е гг.*

ной культурой. В нем прочно удерживаются живые, бытовавшие на периферии на протяжении всего XVIII века представления о соотношении «личного» и «доличного». Провинциальный живописец любит объемно написанные головы и чрезвычайно подробные «доличности», яркий цвет, обильную орнаментацию, детально «пересказанные» черты натуры. Колорит, как правило, нарядный и многоцветный, призван сообщить произведению качества дорогой и престижной во всех отношениях вещи. Художник считает неременной обязанностью тщательно перенести на холст и значительные и второстепен-

ные, но неповторимые черты модели. Все они закрепляются как постоянные — и данные природой и нажитые с годами — свойства. В соответствии с этим образ не содержит ничего связанного с мимолетным состоянием или намеком на изменчивое положение. Стремясь к определенности, мастер чаще всего не улавливает или избегает «полутонов». Персонажи нередко отличаются тяжеловесностью, иногда почти иконной застылостью. Они существуют по собственным законам несколько ленивого и замедленного бытования в сравнении с быстрыми темпами столичной жизни. В этом, несомненно, угадывается помещицья Россия XVIII века, не всегда утонченная и высокообразованная, но спокойная и домовитая.

248

**Историческая живопись**, как известно, главенствовала в академической иерархии жанров. Сейчас, во временном отдалении, мы видим, что она тем не менее не достигла высот и качественного уровня портретного искусства. Однако характер ее очень интересен, а влияние на другие жанры ощущается на всем протяжении развития русского искусства нового времени. Исторический жанр был прекрасной школой композиции, рисунка и техники масляной живописи. Он наиболее полно и последовательно воплотил принципы классицизма. В центре внимания была античная тематика и национальная история, осмысленная созвучно идеалам гражданственности и патриотизма.

Самым крупным представителем исторического жанра был А. П. Лосенко (1737—1773) — один из первых учеников Академии, пенсионер, автор пособия, по которому учились целые поколения русских живописцев и скульпторов. Прекрасны рисунки и этюды натурщиков, созданные этим мастером. Среди его живописных полотен есть



П. И. Соколов. Дедал привязывает крылья Икару. 1777

выполненные и на античные («Зевс и Фетида») и на библейские сюжеты («Товий с ангелом»). Лосенко создал первую композицию на национальную тему — «Владимир и Рогнеда» (1770, ГРМ). Картина изображает дочь полоцкого князя, которую Владимир, разбив войско ее отца и братьев, насильно сделал своей женой. По условиям задания из всех моментов этого события Лосенко был вправе выбрать любой. Вот как он объясняет свои намерения: «Я представил Владимира так: когда он после победы и взятия полоцкого города вошел к Рогнеде и видит ее в первый раз, почему и сюжет картины может назваться — первое владимирово свидание с Рогнедою, в котором Владимир представлен



*А. П. Лосенко. Владимир и Рогнеда. 1770*

победителем, а гордая Рогнеда пленницей». Далее Лосенко замечает: «Владимир на Рогнеде женился против воли ее, когда же он на ней женился, то должно, чтоб он ее и любил. Почему я его и представил так, как любовника, который, видя свою невесту обезчещену и лишившуюся всего, должен был ее ласкать и извиняться перед нею, а не так, как другие заключают, что он ее сам обезчестил и после на ней женился, что мне кажется очень ненатурально, а ежели же и то было, то моя картина представляет как только самое первое свидание».

Целомудренная мысль, которой руководствовался А. П. Лосенко, характерна для русской исторической живописи XVIII века, практически исключившей из своего обихода вероломные акты, убийства и прочие трагически разрешающиеся ситуации. Развивая положительное кредо в драматической сцене «Прощание Гектора с Андромахой» (1773, ГТГ), Лосенко возвышает силу духа и воли, преклоняясь перед гражданским долгом, интересами отечества, подчиняющими себе личные переживания.

Русская историческая живопись, включающая в себя много мифологических сюжетов, предпочитает суровые темы мужской дружбы. Таковы картина И. А. Акимова «Самосожжение Геракла на костре в присутствии его друга Филоктета» (1782, ГТГ) и полотно П. И. Соколова «Дедал привязывает крылья Икару» (1777, ГТГ). Вышние интересы героев поднимают их до высот аскетического самопожертвования. В отличие от французских художников XVIII века, изящно обыгрывавших фривольные сюжеты античной мифологии, русская живопись не признает подобных ситуаций, хотя такие картины хорошо знали в России, выставляли в галереях и специально заказывали крупнейшим западным мастерам. В самой же Академии обнаженная женская натура не рекомендовалась даже в качестве учебной модели. Этим, вероятно, объясняется мужеподобно-сильный характер женских персонажей у Лосенко, Акимова, а также у русских скульпторов, которые или вообще избегают женской модели, или трактуют ее в том же ключе, что и живописцы.

**Жанровая живопись.** С точки зрения внутренней иерархии жанровая живопись числилась в Академии художеств на одном из последних мест. Вместе с тем это очень своеобразное явление. В целом для русского искусства характерно позднее проявление и незначительное на первых порах распространение жанра. Одна из причин этого состоит, по-видимому, в недостаточном развитии буржуазного начала в русской жизни, в отличие от Запада, где идеи профессиональной или семейной корпоративности породили групповой портрет, а также изображения семейных и массовых сцен значительно раньше. На фоне многочисленных полуэтнографических, или костюмных, как их называли тогда, зарисовок, выполненных иностранными художниками, путешествовавшими по России, выделяются произведения Михаила Шибанова (? — после 1789) и И. А. Ерменёва (1749—1790-е гг.). «Празднество свадебного договора» (1777, ГТГ) и «Крестьянский обед» (1774, ГТГ) Шибанова по сюжетам весьма близки к указанным произведениям иностранцев, но представляют собой большие полотна, выполненные в технике масляной живописи. Это обстоятельство, так же как система композиционного построения и особенности колорита, сближает их с господствовавшим в Академии историческим жанром. В «Празднестве свадебного договора» Шибанов показывает один из самых торжественных моментов в крестьянском быту, привлекательность национального типажа и красоту народной одежды. В «Крестьянском обеде» он старается подчеркнуть чинную атмосферу происходящего, патриархальность семейных отношений, миловидность матери, кормящей младенца. Трудно допустить, что эти полотна иллюстрируют типичные обстоятельства жизни русского крестьянства, в которой, несомненно, преобладали более тяжелые и прозаические стороны. Вместе с тем не стоит упрекать художника в идеализации и поверхностном отношении к действительности. Подобно другим мастерам XVIII века, изображая приглядные стороны, он утверждает не только эстетические, но и нравственные ценности, человеческое достоинство своих персонажей.



Несколько особняком стоит творчество другого крупного жанриста — И. А. Ерменёва. Многие обстоятельства его жизни до сих пор остаются загадочными, так же как и внутренний подтекст его необычных произведений. Сохранилась графическая серия, изображающая нищих слепцов, скитающихся по российским просторам (начало 1770-х гг., ГРМ). Иногда они показаны в одиночестве или вдвоем, пронзительно взывающими о милостыне, иногда с маленькими поводырями, иногда на базаре, где поют, собравшись вокруг чашечки для подаяния. Акварели поражают парадоксальностью сочетания характера предмета и стиля изображения: жалкое рубище нищих и тончайшая

251



М. Шибанов. Празднество свадебного договора. 1777

разработка изысканных голубоватых, розоватых и серых цветов. Концепция художника неоднозначна. Персонажи Ерменёва не просто несчастны. Мощное телосложение придает им неожиданно грозную монументальность. Исполненные большой эмоциональной силы, они воспринимаются как укоряющий символ общественного неблагополучия. Нищие несут свое бремя стоически — с горестным аскетическим достоинством, не лишенным при этом театрально-риторического пафоса, являя собой как бы олицетворенное воззвание к совести человечества. По всей вероятности, они изображают незрячих от рождения

певцов-сказителей, или калик-перехожих, нищенское положение которых было в некотором смысле атрибутом профессии и неизменно вызывало уважительное сострадание. Возможно, что слепота персонажей призвана олицетворять невежество — главное препятствие, которое видели просветители на пути к прогрессу.

Эмоциональная заостренность произведений И. А. Ерменёва, несомненно, созвучна волне социального сентиментализма, которая нашла яркое выражение в русской литературе и свидетельствует о гуманистическом характере искусства второй половины XVIII столетия.

252



И. А. Ерменёв. Нищие. Начало 1770-х гг.

**Пейзажная живопись.** Наиболее яркими представителями пейзажной живописи второй половины XVIII века являются Ф. Я. Алексеев и С. Ф. Щедрин. В Академии художеств Ф. Я. Алексеев (1753 или 1754—1824) обучался театральной декорации и для усовершенствования в ней по окончании курса был направлен в Италию. Однако по возвращении в Петербург он отходит от этого занятия, начиная с успехом копировать виды морских городов. Пристрастия Алексеева совпали с модой на произведения Беллотто и Каналетто. Увлечшись этими примерами, он сумел внести глубоко своеобразные черты в изображение Петербурга и стал, по существу, родоначальником собственно пейзажной картины в России. В эти годы складывается целостный облик северного столичного города, возникает «северная Пальмира», как называли ее современники-поэты. В знаменитых видах Дворцовой набережной, показанной с разных сторон Петропавловской крепости, художник добивается гармонического единения ясной красоты архитектуры и пейзажа — высокого неба, вечно подвижной, светлой глади Невы. Создавая свои

композиции, Алексеев не прибегает к приемам откровенного панорамного или перспективного построения, как делали в первой половине века. В его произведениях перспектива, как правило, уводит зрителя по диагонали в глубину картины, причем точка схода остается при этом как бы за кадром. Этот прием, почерпнутый из арсенала театрального искусства и служащий там созданию натуралистической иллюзорности, усиливает в пейзажах Алексеева ощущение естественности и жизненной достоверности. Манера художника исполнена темперамента и силы. Колорит отличается живостью, контрасты смелы, детали точны и обдуманно.



Ф. Я. Алексеев. Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости. 1794

В начале XIX века Алексеев много путешествует, пишет виды провинциальных городов и Москвы. Старая столица с ее средневековой затесненностью, древностями Кремля, многолюдной Красной площадью воспринимается им как совсем не похожий на европейский Петербург город. Ряд принципов, сложившихся в работе над московскими видами, художник переносит в поздние пейзажи Петербурга. Изображая Английскую набережную, Казанский собор и Биржу, Алексеев рассматривает их как бы с приближенных точек зрения, используя преимущества детального повествования. Теперь его больше занимает передача городских будней. Оживленные причалы и набережные, тяжело груженные парусники и деловая толпа сообщают его полотнам оттенок жанровости, но не делают их прозаическими.

Другой крупный пейзажист — С. Ф. Щедрин (1745—1804) — вошел в историю русского искусства прежде всего как изобразитель Гатчины, Павловска и Петергофа. Его метод вполне отвечает характеру английского пейзажного парка, привольно раскинувшие-

гося среди озер и протоков, с живописными островами, украшающими их дворцами и павильонами. Художник варьирует излюбленный прием: большое свободно разросшееся дерево играет роль затененного первого плана, архитектура показана на втором, выдержанном преимущественно в желтовато-зеленых тонах. Голубые дали завершают эти виды, построенные по законам академической трехцветной схемы.

Любовно и проникновенно передает Щедрин позлащенную солнцем кудрявую зелень, розоватый песок, устилающий дорожки парка, хрупкую красоту цветов. Прекрасные мосты иobelisks, руинированные колонны и театрально-игрушечные башни

254



Ф. Я. Алексеев. Вид на Воскресенские и Никольские ворота и Неглинный мост от Тверской улицы в Москве. 1811

гармонично сочетаются с приметамии естественной жизни природы. Мирный дым костров, облака, отражающиеся в тихой воде, величественно спокойные кроны деревьев создают ощущение идеального существования, далекого от брeнных хлопот реального бытия.

Русское искусство прошло в течение одного столетия большой путь, осуществив важнейший в своей истории переход от средневековья к новой стадии развития. Судьба этого искусства была не простой. Став светским, оно не только приблизилось к передаче жизнеподобия внешнего облика человека, но и нашло пути к овладению его внутренним, душевным миром. Конкретная человеческая личность, живущая в мире, проникнутом новыми эстетическими и научными представлениями, впервые нашла отображение в портрете—ведущей области изобразительного искусства того времени.

Неизвестный ранее русским мастерам изобразительный язык европейского искусства стал достоянием отечественной культуры. Художественная аудитория была на первых порах относительно узка, ибо новое искусство развивалось преимущественно в Петербурге, в меньшей степени — в Москве. Однако распространение просвещения, осуществляемое усилиями прогрессивно мыслящей части нации, притягательная сила новизны с каждым днем делали это искусство все доступнее широким кругам русского общества. По своей просветительской направленности, открытости всему новому и прогрессивному русское искусство этого столетия отвечало интересам нации в целом.



*С. Ф. Щедрин. Каменный мост в Гатчине у площади Конетабля. 1799—1801*

Во второй половине столетия новое искусство распространилось вширь и вглубь, обретя массовость, конечно, в тех границах, которые допускала структура сословного общества. Возникли центры культуры в губернских городах и дворянских усадьбах, имеющих пейзажные парки, украшенные скульптурой, крепостные театры, картинные галереи, собрания гравюр и художественных изданий.

Искусство XVIII века вовсе не замыкалось в узком кругу сословных интересов. Своей многогранностью оно соответствовало исторической ситуации, будучи не только ее порождением, но и реальной духовной силой, содействующей преобразованию.

256 Разумеется, взаимоотношения искусства XVIII века с действительностью были глубоко специфичны. Русский художник отнюдь не находился в неведении относительно реальной обстановки в России и других странах. Он творил в сложное время, переживая полосы надежд и разочарований, широкообещательных обещаний, трагических уроков бироновщины и пугачевского восстания. Контрасты были разительными. На глазах целого поколения зрела и свершилась французская буржуазная революция. Русские художники, поэты, писатели прекрасно знали европейскую ситуацию в ее социальных, культурных и профессионально-творческих аспектах. Они, разумеется, не были наивны или слепы. Но они действовали в рамках своего эстетического идеала, и их искусство отражало жизнь сквозь призму исторически обусловленных представлений. Эта призма фокусировала внимание не на общественном или частном неблагополучии, а на возможном в идеале преодолении его средствами добра, красоты и разума. Верное принципам просветительства, русское искусство XVIII века еще не указывает на порок с гневным порицанием. Однако оно совсем не бесстрастно и воспитывает душу иным способом — отсылая зрителя к добру, совести и разуму, иначе говоря, к идеально-гармонической модели мира. В этом сказывается не слабость искусства, а его благородная историческая функция.

Немалую роль в формировании этических основ русского искусства XVIII века сыграло наследие культуры Древней Руси с присущим ей пониманием духовного назначения искусства, привычкой к символическому мышлению и обязательно позитивным отношением к изображаемому.

Глубокое своеобразие русской художественной культуры отнюдь не означает ее изолированности от общеевропейской. Развиваясь быстрыми темпами, русское искусство уже с середины XVIII века и по степени мастерства, и по стилевым особенностям становится вровень с европейским процессом художественного развития. Эта роль искусства XVIII века как первого звена в системе художественного творчества нового времени очень существенна.

Русское искусство  
XIX—начала XX века



# Искусство первой половины XIX века

258

В русской культуре нового времени первая половина XIX века занимает исключительное место по богатству и уровню художественных достижений.

Вовлечение России в наполеоновские войны объективно способствовало приобщению ее к общеевропейскому буржуазно-демократическому движению, к процессу освобождения от гнета феодально-крепостнических предрассудков. Общественный энтузиазм, вызванный к жизни либеральным «маскарадом» первых лет александровского правления, в эпопее 1812 года обрел стойкость действенного убеждения в необходимости коренных социальных преобразований для облегчения участи народа. «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»,— писал А. И. Герцен<sup>1</sup>. Просветительская утопия отечества как «общественного узла» всех сословий<sup>2</sup> в войне 1812 года на короткий момент стала явью, действительностью. В той мере, в какой политика Священного союза обнажала феодально-реакционную сущность российского самодержавия, терпели крах либеральные иллюзии и разрушался «союз людей мысли с властью». Попыткой выработать из этих настроений определенный образ поведения, превратить убеждение в общественный поступок, в политическую программу стала деятельность тайных обществ, окончившаяся антимонархическим выступлением 14 декабря 1825 года на Сенатской площади. Разгром восстания, воцарение Николая I и последовавшая затем казнь и ссылка декабристов стали началом конца эпохи дворянской революционности в России. Связанный с этим перелом в общественном умонастроении заметно отразился и на состоянии искусства, позволяя рассматривать вторую треть XIX века в качестве самостоятельного этапа культурной истории.

Высокий духовный потенциал эпохи, нашедший выражение прежде всего в литературе в творчестве А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя, в области пластических искусств сказывается общим подъемом художественного пафоса—смелостью и размахом градостроительной фантазии в архитектуре, разнообразием индивидуальных концепций живописи, значительно отличающим новую эпоху от предшествующего этапа, более монолитного по своему составу. В этой смелости и разнообразии находит свое воплощение то интенсивное развитие чувства личности, которое приносит романтизм, ставший первым художественным вероисповеданием XIX века.

Отношение к художественной традиции становится прихотливо-избирательным, индивидуально дифференцированным. Симптомом расшатывания традиционных форм регламентации художественного вкуса становится возникновение школ, отличных от художественных установок классицистической Академии,—это педагогика А. Г. Венецианова и Арзамасская художественная школа Р. Ступина. Все это указывает на постепенное изменение общественного статуса искусства, расширение его социальной базы—из искусства, обслуживающего интересы и потребности заказчика, оно стремится стать силой, активно направляющей, воспитывающей эти интересы и потребности. Не случайно именно в это время возникает то, что можно назвать общественным мнением по поводу искусства, и формируется художественная критика.

<sup>1</sup> Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти тт., т. 9. М., 1956, с. 164.

<sup>2</sup> Плиш И. Опыт о просвещении относительно к России. Спб., 1804.



Стилистический и жанровый состав, а особенно взаимодействие жанровых и стилистических параметров искусства первой половины XIX века дают по сравнению с предшествующим этапом XVIII века более сложную и в эволюционном плане более прихотливую и динамичную картину. Прежде всего, именно в первой трети XIX века восполняются пробелы в жанровом составе русской живописи: возникает в собственном смысле пейзажная живопись, отделяющаяся от видописи XVIII века—явление, связанное в русском искусстве с именем С. Ф. Щедрина. Формируется бытовая картина, родоначальником которой становится А. Г. Венецианов. Одновременно развивается и обретает свою специфическую «поэтику» живописный интерьер—жанр, достигающий своих высот в творчестве художников венециановской школы.

259

Что касается основной антиномии искусства начала века «романтизм—классицизм», то она по-разному проявляется в различных видах и жанрах. Классицизм сохраняет свои позиции в архитектуре и скульптуре вплоть до начала 1840-х годов, в меньшей степени затрагивая живопись. Романтизм же избирает своей вотчиной живопись, и прежде всего портрет и пейзаж, в бытовом и интерьерном жанре проявляясь не так ярко. Историческая живопись, в силу присущей ее природе синтезирующей способности, пытается сочетать романтические и классицистические элементы, что, однако, станет характерной особенностью исторической картины позднее, во второй трети XIX века.

Но если иметь в виду, что романтизм—не столько стилистическая категория, сколько мироощущение, имеющее исторические предпосылки, общие для всей культурной сферы, то с этой точки зрения определенные романтические черты можно обнаружить и в архитектуре и в скульптуре начала века, развивавшихся в целом в русле классицизма. В то же самое время происходит накопление черт, подготавливающих то, что получило впоследствии наименование реализма XIX века. Сосуществование и взаимодействие всех названных факторов делает общую картину развития искусства этого времени пестрой и сложной. Но именно в силу этого, вынужденная постоянно самоопределяться среди вдруг открывшегося многообразия возможных путей, творческая мысль достигает той высокой степени интенсивности и вместе с тем ответственности в развитии культуры, которые обусловили общий возвышенный строй и гражданственный пафос искусства этой эпохи.

## Архитектура первой трети XIX века

Первая треть XIX века—высшая фаза в почти вековом развитии архитектуры русского классицизма, фаза, за которой традиционно закреплен условный термин «русский ампир». Два фактора обуславливают новизну и стилистическое своеобразие этого этапа в пределах общего классицистического канона: это примат в архитектурном творчестве градостроительных задач и господство общественных сооружений—государственных учреждений и ведомств, театров, учебных заведений и т. п.—в типологии архитектурных форм. Они диктуют теперь свою стилистику дворцу и храму. Наиболее крупные достижения в архитектуре этого времени связаны с деятельностью мастеров, чья творческая зрелость совпадает с началом александровского царствования. В ней отражено патриотическое, гражданственное воодушевление этой короткой поры русской истории. Таковы знаменитые ансамбли Петербурга—Казанский собор, Адмиралтейство, Биржа. Идеи В. И. Баженова, его проект кремлевской перестройки получают новую жизнь, реализуясь в градостроительной практике блестящей плеяды архитекторов начала XIX века—в особенности А. Н. Воронихина и А. Д. Захарова. Своего апогея градостроительная фантазия достигает в творчестве К. И. Росси.

Именно в первой трети XIX века окончательно складывается облик центра Петербурга. Существенно при этом, что он формируется не как сумма отдельных сооружений, а как цикл пространств: сообщающиеся друг с другом Дворцовая, Адмиралтейская, Сенатская площади вкупе с площадью Биржи на стрелке Васильевского острова на противоположном берегу Невы образуют уникальную по грандиозности систему

архитектурно-пространственных комплексов. Аналогичная ситуация складывается в Москве, где после наполеоновского нашествия и пожара 1812 года возникает «куст» площадей, включающий Красную, Театральную, Манежную площади. Архитектор мыслит теперь не формой отдельного здания или группы зданий в пределах относительно замкнутого участка, а масштабами улицы, площади, города в целом. Архитектурное сооружение берет на себя роль дирижера, управляющего музыкой пространств, организующего городскую застройку и ритмическое благозвучие строго расчлененных по классическому канону пространственных интервалов.

Необходимость рассчитывать сооружение на большие пространственные перспективы, где доминировали далекие точки обозрения, влекла к укрупнению архитектурных форм и членений, повышению активности динамических и пластических контрастов. Архитектурная речь проникается ораторски-декламационным пафосом. Предпочтение отдается дорике, гладкой стене, на фоне которой сильными пластическими акцентами выделяются гладкоствольные колонны и скульптура. Сокращаются элементы, членящие объем, выразительности ищут в сочетании простых стереометрических фигур. Усиливается иллюзия массивности стен вследствие сокращения численности проемов и трактовки их как простых амбразур, редко обрамляемых наличниками; преобладает ориентация на греческую строгую классику и архаику. Таким образом, всячески подчеркиваются монументальные качества архитектуры. Все это — сумма черт, преемственно связывающих архитектуру русского ампира с принципами французской архитектуры круга Буле и Леду. Наиболее явственно эти черты выразились в проектах и осуществленных постройках Тома де Томона, А. Д. Захарова, чуть позднее — В. П. Стасова. Несомненно, однако, что не обращение к французским источникам было причиной указанных стилистических изменений в русской архитектуре, а, напротив, потребности строительной практики были причиной чуткости русских зодчих к идеям французской архитектурной мысли конца XVIII века как наиболее полно отвечающей этим потребностям. То, что во Франции оставалось «бумажной архитектурой», имевшей широкую известность благодаря изданиям «Grands prix d'Architecture», в России получало практическое воплощение с теми необходимыми поправками, которые вносит всякая конкретная действительность и национальная традиция в «чужое», когда оно делается «своим».

Пространственный размах предопределяет характерную для архитектуры ампира протяженность фасадов. Ориентация на улицу и площадь, где архитектура воспринимается в движении, с меняющихся точек зрения, отражается в архитектурной композиции преобладанием «горизонтальной динамики»: вместо центрирующей фасадную композицию фронтона в ампире, как правило, применяется аттик либо в качестве компромиссной формы — фронтон на фоне аттика. Система горизонтальных членений развивается и за счет подчеркивания непрерывной линии карниза и усиления роли цокольного этажа, обычно выделяемого рустовкой, а в частных постройках — протяженными балконами. Все вертикальные акценты композиции подчиняются горизонтальной доминанте.

Но та же ситуация, которую в общем виде можно определить как утверждение пространственных ценностей над ценностями объема и предметной формы, явилась источником специфических трудностей и противоречий, сделавших ее одновременно и высшим и критическим моментом в развитии русского классицизма. Прежде всего, в решении выдвинутых эпохой градостроительных задач архитекторы начала века были связаны уже существующей застройкой. По большей части неправильная конфигурация предназначенных к новому оформлению ячеек городской структуры вступала в противоречие с эстетическими принципами регулярности и симметрии, лежащими в основании художественной системы классицизма. Следует в этой связи обратить внимание на то, что крупнейшие сооружения ампира эпохи в столицах — это перестройки или перепланировки существовавших прежде комплексов. Таковы в Петербурге Адмиралтейство А. Д. Захарова, Горный институт А. Н. Воронихина, здание Главного штаба К. И. Росси, Павловские казармы и Конюшенное ведомство В. П. Стасова; в Москве — Торговые ряды

О. Бове на Красной площади, здание Московского университета Д. Жильярди. Поскольку в таких условиях архитектурная задача порой сводилась к оформлению уже имеющейся городской застройки классическими фасадами со стороны парадных магистралей и площадей, здание как самодовлеющее целое, как пластическое тело переставало существовать. Возникла угроза фасадного, декоративно-оформительского понимания архитектуры со всеми вытекающими отсюда многообразными последствиями, затрагивающими самые основы классического архитектурного мышления. Эта тенденция достаточно отчетливо заявляет о себе в творчестве К. И. Росси и В. П. Стасова. Способность отдать себе отчет в этих трудностях, видеть опасные стороны в новом градостроительном предназначении архитектуры и вопреки им, вернее, преодолев их, исполнить это предназначение — такая трезвость оценки исходных «условий игры» обеспечила смелость творческой мысли и убедительность решения сложнейших градостроительных проблем в таких выдающихся памятниках зодчества, как Адмиралтейство А. Д. Захарова и Биржа Тома де Томона.

**А. Н. Воронихин (1759—1814).** В архитектуре начала XIX века Воронихин является фигурой переходной, тесно связанной с архитектурным мышлением и приемами XVIII века. Творческая судьба зодчего не совсем обычна. Ряд косвенных биографических данных заставляет считать его побочным сыном графа А. С. Строганова, ставшего в 1800 году президентом Академии художеств. Архитектурное образование Воронихин получил вне Академии. Вопрос о его наставниках и учителях в архитектурном деле решается предположительно ввиду отсутствия документальных сведений. Наиболее вероятным кажется его ученичество у В. И. Баженова в пору четырехлетнего пребывания в Москве, с 1775 по 1779 год. Начальные академические звания он получает по разряду перспективной живописи за виды своих же собственных архитектурных построек.

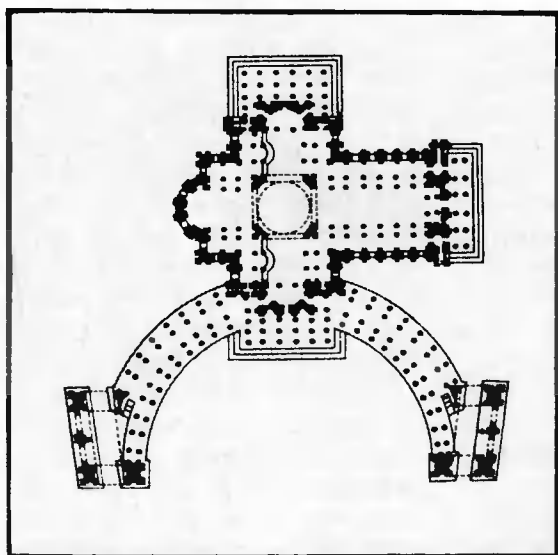
Первая работа Воронихина — оформление интерьеров Строгановского дворца, успевшего обветшать со времен постройки здания Ф.-Б. Растрелли. Многие черты раннего стиля мастера родственны приемам Ч. Камерона. Особенно следует отметить унаследованную от Камерона любовь к сводчатым перекрытиям.

Парафразой царскосельской Камероновой галереи выглядит композиция дачи А. С. Строганова на Черной речке, построенная на контрасте утяжеленного рустом каменного нижнего

этажа и легкого деревянного верхнего с широко расставленными ионическими колоннами. Эта линия раннего творчества Воронихина, тесно связанная с наследием XVIII века, продолжается в таких произведениях, как деревянный Розовый павильон в Павловске, в отделке парадных и особенно интимных жилых интерьеров Павловского дворца, среди которых следует выделить кабинет-фонарик, выходящий маленькой застекленной экседрой в так называемый собственный садик перед дворцом. Во всех названных произведениях талант Воронихина раскрывается как по преимуществу лирический, отвечающий настроениям сентиментальной эпохи, не чуждый своеобразного эстетизма и в основе своей камерный, интерьерный, лишенный пафоса, мощи.

В проекте Казанского собора, утвержденном Павлом I, очевидно, по протекции А. С. Строганова, судьба впервые предложила Воронихину испытать себя в области монументального зодчества, приобщив к проблемам градостроительного масштаба, специфичным для новой эпохи. Здание располагалось на участке пересечения Екатерининского (ныне Грибоедовского) канала с главной магистралью города — Невским проспектом. Условиями заказа предусматривалась колоннада перед собором наподобие колоннады Бернини перед собором св. Петра в Риме. Воронихин проектирует полукруглую двойную коринф-

скую колоннаду, разомкнутую к Невскому проспекту и скрывающую за собой массив собора. Имеющий план латинского креста и повернутый боком к проспекту, собор со стороны парадной магистрали заявляет о своем существовании лишь вознесенным над центральным портиком колоннады куполом на барабане. Окаймленный гигантским полуциркулем колоннады участок образует площадь, сливающуюся с проспектом. Таким образом, колоннада, к торцам которой примыкают оформленные в виде триумфальных ворот проезды, в художественном и функционально градостроительном смысле становится главным элементом постройки, по отношению к которому сам собор оказывается в подчиненном положении. Именно в таком виде постройка исполнена в натуре. Но чуждая классицистическим



А. Н. Воронихин. Казанский собор. План

нормам асимметрия плана побудила Воронихина к доработке проекта. Согласно новой идее архитектора, симметрия восстанавливалась второй колоннадой с южной стороны собора. Однако между телом собора и колоннадами возникали участки неправильной конфигурации, которые Воронихин закрывает от взора еще одной

прямой колоннадой, соединяющей торцы полуциркульных колоннад с западным портиком собора. Перед ним он проектирует еще одну полукруглую площадь, обнесенную решеткой. Градостроительный тезис, согласно которому не здание утверждается в пространстве, а пространство объем-



А. Н. Воронихин. Казанский собор. 1801—1811

лется зданием, с логической неизбежностью привел к тому, что здание как организм, изолирующий себя в пространстве, исчезло, потонуло в потоке свободно стоящих колоннад, которыми здание «прорастает» вовне ради освоения окружающего простора, оказавшись в итоге жертвой этого простора. Оно превратилось в

функцию пространства, его образ не столько кристаллизуется в субстанции телесного объема, сколько формируется субстанцией пространства, ритмом пространственных интервалов. В движении под сводами колоннады раскрывается сложная перспективная игра этих интервалов, заполненных ар-

тивовес обнажению их в ампире. Излюбленные приемы раннего творчества Воронихина сказались в своеобразном узорочье архитектурной формы: в ней спорят монументальное, величественное с хрупким, изящным. Детали орнаментики отличаются ювелирной тонкостью графической про-



хитектурными видами города в рамках интерколумниев.

От XVIII века у Воронихина остаются каннелированные коринфские колонны, уже непопулярные в ампирическую эпоху; характерные приемы обработки стены каннелированными пилястрами, зрительно разгружающими, облегчающими массу стены; помещение пилястр по углам, которое маскирует и смягчает грани объема в про-

рисовки, словно бы архитектор прочерчивал узор какого-нибудь декоративно-прикладного изделия. Эта тенденция к всемерному расчленению архитектурной массы противостоит основной тенденции ампира. Построенный из пудостского камня, собор резко выделяется в кругу памятников русского классицизма, кирпичных и оштукатуренных, обнаруживая сходство с каменной французской архитек-

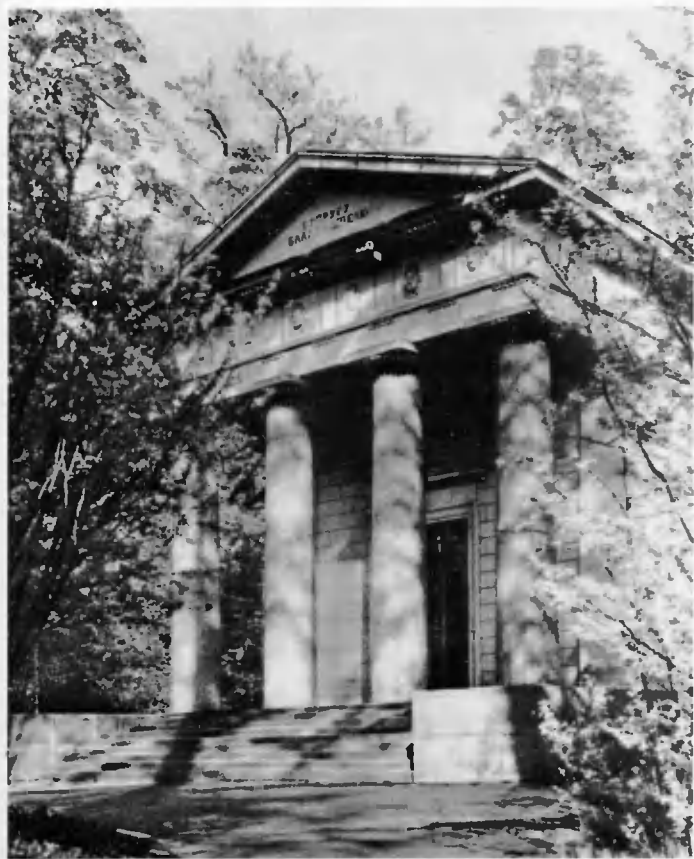
турой. Вместе с тем свойства материала и то, что детали орнаментики— это не лепка, а резьба по камню, обеспечивали исключительную графическую четкость исполнения архитектурных профилей и узоров, что в свою очередь поощряло декоративную фантазию архитектора, которая проявилась здесь в степени, быть может, несколько избыточной для монументального сооружения.

Интерьер собора, в противовес этому, отличается подчеркнутой монументальной строгостью, достигаемой за счет отказа от мелких архитектурных деталей или их зрительного укрупнения. Ряды двойных колоннад под мощными коробовыми сводами отступают к стенам, углы пилонов средокрестия, несущих купол, скошены, что способствует объединению пространственных перспектив перекрещивающихся нефов. Здесь применены монолитные гладкоствольные колонны, а в отделке— мрамор и порфир нескольких сумрачных тонов, сочетающихся с тусклым мерцанием бронзы. Следующее крупное произведение Воронихина— здание Горного кадетского корпуса (Горного института, 1806—1811)— уже целиком согласовано с новыми принципами ампирной эпохи. Поставленный на повороте Невы у границы города, гигантский портик Горного института просматривался из центра Петербурга в виде массивного архитектурного акцента, завершающего ряд классических построек на набережной Васильевского острова. Началом этого ряда становилась теперь монументальная дорика Биржи Томона, переключившаяся с дорикой запроектированного на противоположном берегу здания Адмиралтейства. Почти одновременно с началом строительства Горного института Захаров проектирует напротив, на другом берегу Невы, здание провиантских складов, сообразуя композицию этой постройки с модулем воронихинского Горного института. «Диалог» этих сооружений, представ-

лявших своего рода пропилен у входа в город с моря, «рифмовался» с далекими постройками центра Петербурга, словно предвещая те архитектурные картины, которые раскроются перед зрителем в парадной части неевского ландшафта. Это сопоставление и предопределило характерные особенности архитектуры Горного института—растянутость композиции по горизонтали, использование дорики образца храма в Пестуме. Низкий цоколь кажется словно расплюснутым под тяжестью колоннады и грандиозного фронтона, чем повышается впечатление грузной мощи архитектуры. Пластический контраст обострен тем, что скошенные боковые стены, на фоне которых выступает портик, трактованы как глухая нерасчлененная плоскость, прочерченная горизонтальными бороздами, отвечающими вертикалям каннелюр на колоннах. Пожалуй, лишь употребление каннелированных колонн в противовес гладкоствольным в зданиях у Захарова и Томона связывает эту постройку Воронихина с предшествующим этапом в русской архитектуре. Симптоматично и то, что в поисках прецедентов для решения своей образной задачи Воронихин обратился к французским источникам. Включенность в новый архитектурный ампирный ансамбль Петербурга и обусловила столь разительное отличие стилистики Горного института от всех предшествующих произведений архитектора.

**Ж. Тома де Томон (1760—1813).** Первой по времени и необычайно яркой манифестацией архитектурных принципов ампира явилось творчество Ж. Тома де Томона. Уроженец Швейцарии, Томон принадлежит к славной плеяде иностранных архитекторов, обретших в России вторую родину, нашедших здесь исключительно благоприятные возможности для реализации своих творческих сил. Проведший юность во Франции, изучавший в Риме памятники древнего зодчества,

Томон приезжает в Россию в 1799 году. Он приносит на русскую почву идеи французской архитектуры круга Буле и Леду. В его творчестве представлена характерная для этого архитектурного направления типология форм: общественное сооружение (здание петербургской Биржи, 1805—1810), мемориальный храм (мавзолей «Супругу-благодетелю» в Павловске, 1805—1810), триумфальная колонна (установлена в Полтаве к столетию полтавской победы, 1804—1809), амбары (амбары «Сального буяна» в Петербурге, 1805—1806), фонтаны. Единственная из известных частных построек Томона — дом А. Г. Лавала на Английской набережной. Гениальной удачей Томона было решение градостроительной проблемы при проектировании Биржи. Сам проект Томона восходит к проекту



Ж. Тома де Томон. Мавзолей Павлу I («Супругу-благодетелю») в Павловске. 1805—1810

«Биржи для морского города» Бернара и Тардьё (1782). Однако образец значительно скорректирован условиями места и конкретной градостроительной ситуации.

По проекту Томона мысу Васильевского острова, на котором поставлена Биржа, приданы очертания правильного полукруга. По краям образовавшейся площади установлены ростральные колонны, служившие маяками. Гранитный мыс с двух сторон огибают спуски к Неве, где устроена небольшая пристань. Томон поставил здание Биржи по оси стрелки Васильевского острова, лицом к Неве и Петропавловской крепости и боком к архитектурным постройкам центральной части на противоположном берегу. Тем самым сразу было решено несколько задач. Во-первых, Биржа стянула в узел периметральную застройку Васильевского острова, утвердив за ним значение самостоятельной градостроительной единицы. Во-вторых, независимым по отношению к Зимнему дворцу и Адмиралтейству положением Биржи всей группировке зданий, выходящих к Неве, был придан исключительно свободный, живописный характер. Наконец, в-третьих, заставив Биржу «смотреть» навстречу течению реки, раздвоенному стрелкой острова, архитектор самой ориентацией указал не на какое-либо отдельное сооружение, а на Неву как на главную доминанту архитектурного ландшафта города. Здание Томона как бы приветствует «Невы державное течение». Своеобразным возгласом этого приветствия выглядит скульптурная группа перед фронтоном — Нептун в окружении Рек, простирающий руку вдаль, к Неве. Отступающая от тела здания свободная колоннада и продолжающие это замыкающее движение, словно высланные вперед к Неве ростральные колонны как бы раскрывают ансамбль навстречу речному простору. Однако по мере приближения к Неве укрупняется масштаб архитектурных эле-

ментов, как бы усиливается их оборонительная мощь, противостоящая стихийности природы: стены, окаймляющие спуски к Неве, одеты в гранит, полуциркульный проем в центре этой каменной облицовки, обработанный крупным бриллиантовым рустом и перекликающийся с полуциркульным

окном во фронте Биржи, имеет суровый, воинственный характер. У торцов парапета, фланкирующих спуск к воде, на кубических пьедесталах покоятся гранитные шары. Поскольку с шаром связан образ движения, следующего от малейшего толчка, то в неподвижности, которую

266



*Ж. Тома де Гомон. Биржа. 1805—1810*



они хранят, безучастные к ударам тяжелых невских вод о подножие их гранитных пьедесталов, они становятся зримо-вещественным олицетворением твердыни града, возведенного между морем и рекой. Биржа, таким образом, оказывается и неким подобием храма Нептуна, приветствующего

и освящающего воды реки в месте встречи ее с морем, и мощным стражем благоустроенной земли перед лицом воинственных водных стихий. Выполненный по заказу вдовы императора Павла I храм «Супругу-благодетелю» в Павловске воспроизводит тип греческого простиля. Внутри, у



стены напротив входа, помещено надгробие Павлу I работы И. П. Мартоса. Сложенный из пудостского камня, с четырьмя отшлифованными гранитными колоннами по фасаду, храм выглядит монолитным кристаллическим образованием. Компактность, замкнутость объема рождает образ молчаливой сосредоточенности, отъединенности от мира. Этому впечатлению способствует и само его местоположение в глухой части парка на краю сырого оврага, где высокие темно-зеленые ели создают сумрачную, траурную атмосферу. В метопах дорического фриза, опоясывающего храм, помещены скорбные женские маски. Оставляя гладкими стволы, 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 — красноречивая и тонкая метафора скорби, выраженная исключительно архитектурными средствами.

Примечательно, что в классических формах своих построек Томон выделяет все то, что характеризует архитектуру со стороны ее способности противостоять изменчивым природным стихиям, — все, что впечатление покоя, статики, несокрушимости, способности противостоять власти времени. Скупость и как бы оголенность плоскостей и абстрактный геометризм отдельных элементов архитектурной композиции компенсируется у Томона силой и импозантностью общего эффекта при созерцании архитектурной композиции в целом. В этой установке на общее живописно-картинное впечатление «архитектурной сцены» заявляет о себе генетическая связь творчества Томона с жанром архитектурной фантазии, получившим развитие еще в XVIII веке. Симптоматично в этом отношении то, что Томон поначалу снискал известность в России как ху-

дожник, великолепный мастер офорта. Будущее здание Биржи Томон в одном из поздних проектных вариантов изобразил в виде законченной пейзажной картины «с настроением». Умозрительно сочиненные архитектурные картины вписываются в реальный ландшафт, вступая в диалог с окружающей пейзажной средой, как бы пробуждая в ней ответный отклик. Этот диалог образует своего рода сюжет пейзажной архитектурной картины. Если архитектура — это, по известному выражению, «застывшая музыка», то архитектуру Томона можно уподобить программной музыке. Специфика этой программности в том, что архитектурный образ порождает резонанс с окружающей средой, выявляет средствами архитектурной организации пространства «физиогномику» ландшафта. Благодаря отмеченному свойству постройки Томона становятся как бы символами того, что романтики называли «гением места». Сама парадоксальность существования греческих ордерных построек под северным небом, в грубых одеждах местного камня и штукатурки, приобретающих «варварскую» стать, теряющих первородное изящество, заставляет переживать их заброшенность в чуждый мир в аспекте романтической поэтики «странного». Существенно, что парадоксальность вносится в сам архитектурный образ, проявляясь в экспрессивных деформациях и несколько гротескной артикуляции классической речи — в утолщении энтазиса и тяжеловесной поступи широко расставленных колонн (Биржа), укрупненности рустовки, зрительном увеличении тяжести несомых элементов конструкции, контрасте камерных масштабов с монументальной лапидарностью архитектурных форм (храм в Павловске, фонтаны), обнажении природной текстуры камня и т. п. В совокупности этих качеств создания Томона оказываются своеобразным переводом в классицистические формы романтического мироощущения.

**А. Д. Захаров (1761—1811).** С исключительной силой убедительности и мудрой простотой сложнейший комплекс градостроительных проблем решен А. Д. Захаровым в здании Адмиралтейской коллегии. Ко времени назначения главным архитектором Адмиралтейства в 1805 году за спи-

ной Захарова остались учеба в петербургской Академии, совершенствование архитектурного образования в Париже под руководством Ж.-Ф. Шальгрена, заставлявшего русского пенсионера упражняться в проектировании больших сооружений, строительство ряда зданий под Петербургом,



А. Д. Захаров. Адмиралтейство. 1806—1823

проект перестройки комплекса Академии наук, непосредственно подводивший к идеям адмиралтейской перестройки. Старое здание, построенное в 30-х годах XVIII века И. К. Корововым, предстояло оформить заново с учетом сложившейся к началу XIX века градостроительной ситуации. Существовавшие здесь разновременные постройки не составляли согласованного целого и, не имея композиционной доминанты, так сказать, «плавали» в неорганизованном пространстве. Лишь Зимний дворец по своему масштабу и художественным достоинствам мог бы иметь значение такой доминанты. Однако в формировавшемся с начала XIX века в центре Петербурга ансамбле площадей дворец оказывался принадлежащим лишь двум из них — Дворцовой и Разводной (перед его южным фасадом), тогда как здание Адмиралтейства принадлежало всем площадям одновременно, занимая среди них центральное положение, и именно ему выпадала роль композиционного узла. Кроме того, новому Адмиралтейству предназначена была еще одна функция — оно должно было подключить архитектурный ансамбль материковой части города к запроектированному на противоположном берегу Невы ансамблю Биржи Томона. Здание Биржи просматривалось на выходе из города к Неве между боковыми фасадами Адмиралтейства и Зимнего дворца, образуя как бы вершину гигантского треугольника, по углам основания которого располагались дворец и Адмиралтейство. Таким образом, архитектура нового Адмиралтейства должна была «корреспондировать» с монументальной архитектурой Биржи и вместе с тем, непосредственно соседствуя с Зимним дворцом и перенимая у него пальму первенства в исполнении градостроительной функции, дать ему такую стилистическую антитезу, которая не подавляла и не умаляла бы достоинства предшественника. Эта задача с изумительным тактом была

решена Захаровым. Адмиралтейство ниже Зимнего по высоте. Подчеркнутая горизонтальная ритмика его фасадов обостряет вертикальную «восторженную» интонацию барочных колоннад Растрелли, противопоставляя их роскошному красноречию строгий, лапидарный язык, исполненный внутренней сдержанной силы, но также не лишенный патетики.

Здание Адмиралтейства состоит из двух П-образных в плане корпусов — парадного внешнего, предназначено для Адмиралтейского ведомства, и внутреннего, где размещались мастерские. В обрамлении корпусов со стороны Невы располагалась верфь. Задний фасад здания просматривался сквозь силуэты кораблей. Торцы постройки, выходящие к набережной, оформлены в виде павильонов. Боковыми фасадами здание выходило к южному фасаду Зимнего дворца, а с другой стороны — на Сенатскую площадь с памятником Петру I Фальконе. В средоточии расходящихся лучами трех главных магистралей располагается адмиралтейская башня, образующая центр композиции главного фасада. Угроза монотонности длинного фасада — более четырехсот метров — преодолена за счет смелого подчеркивания горизонтальной протяженности боковых частей, составляющих выразительный контраст к высотной композиции центральной башни. Цельность общего впечатления достигнута благодаря принципу трехчастности, которому подчиняется компоновка главного фасада и с которым сообразованы все композиционные узлы сооружения как по горизонтали, так и по вертикали. Трехчастная схема главного фасада включает центральную башню и прилегающие боковые крылья. Последние, в свою очередь, имеют трехчастное членение, образуемое мощным выступом двенадцатиколонного портика под фронтоном и шестиколонными портиками по бокам. Эта композиция портиков повторена на боковых фасадах. Павиль-



А. Л. Захаров. Адмиралтейство. Башня

оны, выходящие к Неве, представляют собой снова трехчастную комбинацию, как бы афористический параграф основных мотивов главного фасада — куб, прорезанный аркой, фланкирован шестиколонными портиками-лоджиями.

Смысловым, композиционным и художественным центром сооружения является башня главного фасада. Здесь опять трехчастная композиция, но развернутая по вертикали. Внизу — глухой прямоугольный массив, прорезанный низкой аркой, далее — верхний четверик, обнесенный сквозной ионической колоннадой, и, наконец, куполок и шпиль старой коробовской башни, сохраненной, как в футляре, внутри новой архитектурной постройки. Благодаря горизонтальной ориентации нижнего объема башни, подчеркнутой растянутым вширь перспективным порталом арки, он органично слит с примыкающими боковыми крыльями, имея общую с ними линию карниза и рустовку цоколя. Массивность нижнего яруса декларирует приверженность здания земле, подвластность силам земного тяготения. Распластанность этого массива, переключка его на больших расстояниях с грузными объемами боковых портиков словно вещественно олицетворяет размах российских земных территорий, где есть место, чтобы свободно развернуться действию этих мощных сил, направленных на освоение, завоевание пространства, как бы утверждающих право «быть граду» на этой земле. Сама преувеличенная мощь и грузность архитектурных объемов — это как бы испытание земного устоя на прочность, вещественно-наглядная символизация того, что болотная топь невских берегов стала твердыней, опорой и оплотом. Эта повелительная мощь труда и воли, преодолевающих сопротивление пространственной стихии, выражена в абсолютном примате массы и объема над пространством, в сильных выступлениях боковых ризалитов, в поступи и

самой пластике колонн, производящих удивительное впечатление властной силы и гордого достоинства. Внизу колонны «притянуты» к стене, подчинены ей, пластически обыгрывая ее крепостную мощь (характерно, что боковые интерколумнии шестиколонных портиков забраны стеной). Колонны верхнего яруса, отступая от стены, принадлежат уже не объему башенного четверика, а окружающему пространству. Если нижний ярус здания — это овеществленная в самой компоновке архитектурных масс энергия завоевания пространства, то разуплотнение архитектурного объема вверху равнозначно освобождению от бремени напряжения и борьбы: эта свобода — итог, то, ради чего были предприняты эти завоевательные усилия. Верхний ярус башни в подлинном смысле увенчивает, осеняет сверху здание, подобно тому как праздник венчает усилия и труд. Благодаря гениальной интеллектуальной переработке всего предшествующего опыта петербургского строительства творение Захарова символически олицетворяет саму идею учреждения столичного града на топких хлябях для того, чтобы вознестись здесь и отсюда к просторам всех морей.

**К. И. Росси (1777—1849).** Градостроительный пафос русского ампира достигает своей кульминации в творчестве К. И. Росси. Зодчий носил фамилию своей матери — итальянской танцовщицы, приглашенной в Петербург и обосновавшейся здесь навсегда. Росси начал свою архитектурную карьеру учеником, а затем помощником В. Ф. Бренны. Декоративно-формительская по преимуществу направленность творчества Бренны, особенно в области украшения интерьера, оказала, по-видимому, решающее воздействие на склад архитектурного мышления Росси. Первой крупной работой Росси в Петербурге становится строительство великокняжеского Михайловского двор-

ца (1819—1825, ныне здание Государственного Русского музея). Проектирование дворца, располагавшегося на участке между Невским проспектом и Марсовым полем, понято Росси как задача градостроительного масштаба. По оси главного фасада дворца была пробита улица, выходящая на Невс-

должны были выполнять роль рамы или кулис для пышно украшенного здания дворца.

В плане дворца воспроизведена традиционная для XVIII века усадебная схема, осложненная тем, что низким, в высоту цокольного этажа, флигелям придана форма каре с внутренним



К. И. Росси. Михайловский дворец, 1819—1825. Садовый фасад

кий проспект, с тем чтобы здание просматривалось с парадной магистрали города. Параллельно дворцу проложена улица, соединяющая Фонтанку и канал Грибоедова. Здания, расположенные по периметру образовавшихся улиц и площади, более скромные по архитектурному облику,

двором. В эти внутренние дворы переносилась вся жизнь, связанная с функциями служебных помещений,— тем самым обеспечивалась необходимая изоляция этой непрезентабельной стороны жизни как от прилегающих к дворцу парадного двора и парка, так и от города. Желание уберечь созер-

цательную деятельность, настроенную на восприятие пышного и великолепного, от внеэстетических вторжений, стремление убрать все прозаически-житейское на периферию, за кулисы «архитектурной сцены», многое объясняет в композиционных принципах Росси вообще.

Главный фасад здания снова имеет традиционную, унаследованную от предшествующего столетия схему членений на три ризалита с портиком в центральном и большими трехчастными окнами в боковых выступах. Стены между портиком и боковыми ризалитами украшены приставными ко-

274



К. И. Росси. Главный штаб. 1819—1829



ринфскими колоннами. Типичной для ампира особенностью является подчеркнутая непрерывностью линий горизонтального членения растянутасть фасада вширь и высокий цокольный этаж со сквозной аркадой в центре. Высоко вознесенные и широко разметнувшиеся коринфские колоннады

в сочетании со скульптурной лепниной фасада, носящей характер преизбыточной щедрости, создают захватывающее своей праздничной красотой зрелище.

Чудесной неожиданностью оказывается контраст между парадным и парковым фасадами дворца. Полностью сох-



ранив схему членений главного фасада и оформив боковые части паркового фасада приставными портиками, Росси поместил между ними двенадцатиколонную коринфскую лоджию на сквозной аркаде. Этот мерный ряд колонн, сохраняющий на протяжении всего фасада спокойствие фронталь-

ной композиции, не нарушаемой выступами, из глубины парка воспринимается как мелодическая фраза удивительной свободы и широты дыхания. Насколько приподнятая архитектурная речь парадного фасада соотнесена с праздничным шумом площадей и улиц столичного города, настолько

276



К. И. Росси. Главный штаб. Арка

здесь она обращает мысль к тишине и спокойствию природы. Это эмоциональное интонирование архитектурного образа принадлежит к существеннейшим особенностям русской архитектуры.

Необычайно торжественный и пышный вестибюль дворца с застекленным потолком, гризайльной росписью на падугах свода, декоративной лепниной по стенам в основных чертах воспроизводит композицию вестибюля захаровского Адмиралтейства. Анфилада парадных помещений с красивейшим белоколонным залом отмечена духом несколько холодноватой, официальной представительности, возникающим за счет преобладания пустынного пространства, не расчлененного и «не населенного» пластическими элементами. Скульптурные украшения носят плоскостно-аппликативный характер, живописные орнаментальные росписи стелются по потолкам и сводам наподобие легких проекций волшебного фонаря. В колорите интерьерного убранства господствует холодная «зимняя» гамма, образуемая сочетаниями белого и голубого с позолотой.

Строительство здания Главного штаба, призванное урегулировать застройку центральной площади Петербурга, выдвинуло перед Росси еще более сложный комплекс градостроительных проблем. Колоссальная дуга здания с прямыми, параллельными Зимнему дворцу крыльями окаймляет Дворцовую площадь, придавая ей правильные очертания и скрывая за собой большой массив городской застройки между рекой Мойкой и Невским проспектом. Внутри этого массива существовала короткая улица (отрезок бывшей Малой Миллионной, ныне улицы Герцена), связывавшая площадь с Невским проспектом. Росси помещает в центре своей постройки большую арку, выводящую на эту улицу. Так как улица выходила под косым углом к оси, соединяющей арку с центром Зимнего дворца, Росси, пе-

рекрыв выход с улицы на площадь второй аркой, осуществил этот поворот на стыке осей внутри, под сводами получившегося таким образом арочного коридора, так, что этот излом оси не виден ни со стороны площади, ни со стороны улицы. Благодаря этой остроумной находке зодчего возникает один из самых феерических эффектов созданного Росси «архитектурного театра»: для зрителя, входящего под арку со стороны улицы, вид на Дворцовую площадь, Зимний дворец и Александровскую колонну (установлена в 1834 году) открывается в точке поворота арки внезапно, вдруг, как ошеломляющая своей неожиданностью и грандиозностью архитектурная картина в затененной арочной раме.

Гигантский размах арочной дуги соотнесен с криватурой самого здания. Веерообразно выстроенная упряжка коней колесницы, венчающей арку, описывает выпуклую, выступающую на зрителя дугу в противовес вогнутой конфигурации здания. Этим тонко рассчитанным соотношением дугообразных траекторий создана пространственно-динамичная ритмическая структура, приведенная к равновесию и гармонии.

Кульминацией всей архитектурной композиции является триумфальная арка, задуманная как памятник героической славы народа, победившего в войне 1812 года. Этим обусловлена тематика скульптурного убранства арки — фигуры воинов между колоннами пилонов, военная арматура, колесница победы на высоком ступенчатом аттике, словно парящая в просторе неба. Первоначальная светло-серая окраска стен, белые скульптурные детали и бронзированный колесница создавали изысканный колористический эффект, способствовавший осветлению и облегчению монументальной архитектурной оркестровки ансамбля. Грандиозное по масштабу здание трактовано как обрамляющая пространство плоскость, подобная легко-

му экрану, на которой спроецированы классические ордерные формы. Нейтрализуя, таким образом, активность пластических элементов, Росси выразительно подчеркнул пластический характер барочной архитектуры Зимнего дворца, утвердив за ним главенствующую роль в ансамбле площади. Созданный Росси ансамбль Александринского театра (1828—1834) представляет собой разветвленную сеть пространств, средоточием которой является здание театра. Она включает в себя открытую к Невскому проспекту площадь перед театром, пятигранную площадь на набережной Фонтанки у Чернышова моста и соединяющую эти площади улицу (носящую имя зодчего), в створах которой со стороны реки рисуется в сильном перспективном удалении задний фасад театра. В ансамбль включены спроектированное Росси новое здание Публичной библиотеки на одной стороне площади и на другой—сад Аничкова дворца с павильонами, также исполненными Росси. Кроме того, в сферу притяжения ансамбля попадает фасад ранее возведенного Росси Манежа, просматривающийся в перспективе улицы, уходящей вглубь квартала с другой стороны Невского проспекта. Запроектированная архитектором периметральная обстройка площади 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, увенчанном колесницей Аполлона. Этот полифункциональный комплекс разновременных построек в совокупности представляет собой как бы «город в городе»—своего рода архитектурный театр, инсценирующий в натуре классицистическую утопию идеального города. Еще раз градостроительный талант зодчего проявился в здании Сената и Синода на Сенатской площади (ныне—площадь Декабристов). Два корпуса объединены аркой, перекрыва-

ющей Галерную улицу. Оформленный коринфской лоджией скругленный угол плавно связывает поток украшающих фасады колоннад с ордерными формами зданий, вытянутых вдоль Невской набережной. Некоторая избыточность колонн и многократные раскреповки вносят в классицистическое здание Росси нечто от эффектов барокко. Это, возможно, продиктовано расчетом на обозрение с противоположного берега Невы, откуда становилась внятной переключка хоровода россиевских колоннад с многоколонностью Зимнего дворца,—благодаря этому главные здания площади Петербурга в панораме со стороны Васильевского острова приобретали вид единой композиционной системы, своего рода градостроительного триптиха, боковыми частями которого оказывались Зимний дворец и срифмованное с ним здание Росси, а серединой—Адмиралтейство с башней, отмечающей центр всей композиции. Однако именно в здании Сената и Синода внутренние противоречия ампира предстают в почти обнаженной форме. Здание как бы «собирается» из ряда приемов, художественная мотивировка и логика которых лежит за пределами самого здания—в панорамных картинных видах на него, в широком контексте градостроительных ансамблей. С градостроительной точки зрения каждый из этих приемов кажется оправданным: арка объединяет два здания в единую композицию, но, перекрывая узкую унылую улицу, она сама становится узкой и маловыразительной—это всего лишь вход в тесный внутриквартальный коридор, поэтому приданный ей архитектурным оформлением вид триумфальных врат оказывается немотивированным. Понятна также, в силу названных выше условий, насыщенность фасада колоннами, но в непосредственной близости к зданию изобилие колонн теряет логику, приобретая оттенок демагогической многоречивости, особенно в контрасте с

умной простотой противоположащего фасада захаровского Адмиралтейства. Здание уже не имеет своей собственной внутренней художественной темы, кроме общей формальной идеи парадной представительности.

Искусство Росси поражает не только масштабностью концепций, но и пре-

его учитель Бренна, выступал лишь исполнителем чужих проектов. Таким образом, к самостоятельной архитектурной деятельности Росси пришел, в совершенстве оснащенный секретами «кухни» архитектурного дела. Эта практическая школа, обязывающая архитектора соотносить свою во-



К. И. Росси. Александринский театр. 1828—1832

вышающим обычную меру количеством осуществленных проектов. Небезразлично в этом смысле, что овладение основами архитектурного мастерства происходило у Росси на практическом уровне, минуя стадию умозрительного проектирования, так как поначалу Росси, как, впрочем, и

лю с характером и условиями работы мастеров разных отраслей, будь то лепщик, мебельщик, обойщик и т. д., воспитала в Росси блестящего организатора, чем и объясняется, в частности, беспримерный объем его строительной деятельности. Знание специфики технологических процессов, из

которых складывается эффект цело-го—от разметки плана и фасадов до рисунка дверных панелей,—имело следствием исключительную художественную слаженность ансамблей Росси вплоть до деталей интерьерной отделки, выполняемых по собственноручным чертежам архитектора. Однако в такой детальной регламентации работы всех профессиональных цехов со стороны архитектора была своя обратная сторона—декоративный синтез в творениях Росси оказывается лишенным той свободы диалога равноправных искусств, которой отмечены ансамбли Казанского собора, Биржи, Адмиралтейства. Следует лишь оговориться, что не орнаментально-декоративное понимание скульптуры явилось следствием волюнтаризма архитектора, а, наоборот, единодержавие художественной воли архитектора было следствием декоративно-оформительской в целом направленности архитектурной фантазии Росси. С творчеством Росси связана радикальная смена стилевой ориентации архитектуры русского ампира. Если ранний 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. «Кубическому» стереометрическому пониманию архитектурного тела в раннем ампире противостоит у Росси планиметрический характер пространственных построений. В предшествующем этапе господствовала иная шкала ценностей—пафос созидательных усилий, преодоления стихийных сил природы. Архитектура Росси олицетворяет не героизм и волю, а одушевление победы. Ей сродни не столько категории возвышенного и величественного, сколько прекрасного и утонченного. В ней больше великолепия и изысканности, меньше простоты и серьезности. Но Росси не только изменил стилистическую ориентацию ампира класси-

ки, он создал вообще новый тип объемно-пространственной композиции. Он выступает не композитором объемов, а композитором пространств. В существующей городской застройке он выкраивает не оптимально, а максимально возможные по величине участки правильной конфигурации, окаймляя границы этих участков архитектурными фасадами. Он, так сказать, облицовывает берега пространственного моря, образуемого площадями и улицами города. 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: колонны прижимаются к стенам, «тонут» в них, образуя лоджии, уплощается руст, равно как и рельеф скульптурных украшений, приобретая характер стелющегося орнамента. Фасады Росси в этом смысле выполняют роль своеобразной мембраны, на которой отражается и делается видимой в комбинации архитектурных форм ритмическая пульсация пространственного поля. Архитектурный объем кажется как бы разреженным током пространства. Все ордерные формы зрительно облегчаются и, распространяясь вширь, одновременно воспаряют ввысь. Обращают на себя внимание значительно более высокие в сравнении с постройками раннего ампира цокольные этажи зданий Росси и, соответственно, расположение колонн всегда выше уровня зрения, что, естественно, увеличивает пространственную дистанцию, диктуемую зрителю. Образно говоря, архитектура Росси держит зрителя на почтительном расстоянии. Этот «эффект дистанции»—неотъемлемый атрибут парадного искусства—выражает театрально-зрелищную природу архитектурного мышления Росси и, одновременно, фиксирует существенную внутреннюю тенденцию ампира (как завершающей стадии классицизма), все более тяготеющего к фасадному оформительству.

**В. П. Стасов (1769—1848).** Антитезой России в пределах той же проблематики можно считать творчество его старшего современника В. П. Стасова. Столь ярко сказавшейся у России тенденции к декоративной пышности и великолепию противостоит в архитектуре Стасова строгость, иногда су-

особенности захаровской линии. Главный фасад казарм Павловского полка на Марсовом поле (1817—1821) напоминает композицию крыльев Адмиралтейства с шестиколонными дорическими портиками по бокам и двенадцатиколонным в центре. Однако компоновка архитектурных масс ли-



*В. П. Стасов. Московские триумфальные ворота. 1834—1838*

ровость, граничащая с аскетизмом. К этому, в частности, предрасполагал и несколько иной жанровый репертуар архитектурного строительства Стасова, в котором ведущая роль принадлежала сооружениям официально-делового и утилитарного назначения. Во многих отношениях его творчество является продолжением и развитием принципов раннего ампира, в

шена захаровской энергичности— портики воспринимаются не столько органическими выпуклостями стенного массива, сколько извне наложенными на плоскость стены. Грузный, сложной формы раскрепованный аттик центрального портика дает неожиданно причудливую ритмическую фразировку монотонным членениям фасада.

В то же время Стасов реконструирует старое здание придворных конюшен, располагавшееся вблизи Марсова поля. Постройка представляет собой систему вытянутых корпусов, замыкающих внутренний двор и выходящих фасадами к реке Мойке и Конюшенной площади. Стасов строит компози-

пой разделки плоскостей. Выразителен в контрасте с господствующей в архитектуре конюшен геометрией прямых линий примененный Стасовым на торце здания мотив изогнутой колоннады, состоящей из двадцати двух свободно стоящих дорических, без баз, колонн.

282



В. П. Стасов. Конюшенное ведомство. 1817—1823. Боковой фасад

цию на выразительном контрасте длинных, низких конюшенных корпусов и павильонов кубовидной формы, закрепляющих углы композиции. Фасады боковых павильонов прорезаны глубокой арочной нишей, пересеченной дорическим антаблементом на двух колоннах, образуя остроэффектную и одновременно строгую комбинацию архитектурных форм. Наиболее парадный облик получает здание конюшенной церкви, оформленное ионической лоджией. Ниши, лоджия, проемы в виде простых амбразур дают контрастные тени, очерчивающие острые, четкие грани ску-

Вообще склонность к эффектному, поразительному, столь ярко сказавшаяся в архитектурном творчестве России, в высокой степени свойственна и Стасову, но выражена другими средствами. В первом случае это впечатление достигается путем экстенсивного развития архитектурной композиции и декоративной пластики. У Стасова же оно связано с усилением воздействия элементов архитектурной выразительности за счет предельного сокращения декоративных деталей и изобретения необычных комбинаций традиционных ордерных форм. Этими свойствами отмечены постройки усадебно-



го комплекса в Грузии на Волхове, в особенности колокольня (1821—1825), построенная на резко контрастном сочетании приземистого нижнего яруса, вертикально вытянутого четырехгранника второго яруса и верхней ротонды под куполом на чугунных колоннах, увенчанном граненым

Пожалуй, наиболее ярко и полно архитектурный почерк Стасова сказался в проектировании зданий утилитарного назначения. Одно из наиболее впечатляющих сооружений этого рода—здания Провиантских складов в Москве (1830—1835). Небольшими выступами стены фасады каждого из



В. П. Стасов. Провиантские склады. 1830—1835

металлическим шпилем, похожим на штык, вонзающийся в небо. Проект выстроенных в 1838 году Московских ворот состоял, по разъяснению самого архитектора, «из подражания Афинским пропилям того же ордера, но без фронтонов с аттиком..., заключающимся между трофеев». Однако классический образец подвергается разительной трансформации, наполняясь экстатической суровостью. К воротам примыкали кордегардии с портиками между башен в виде крепостных бастионов. Немалую роль в свойственной позднему классицизму аффектации выразительности архитектурного образа, которая делает его причастным романтической «поэтике странного», играет «мистика материала»—грандиозные ворота собраны целиком из чугуна, окрашенного в зеленовато-серый цвет.

корпусов разделены на три идентично оформленные части, объединенные дорическим фризом. Окна без наличников и ворота в форме египетских пилонов производят впечатление с усилием сделанных пробоин, предельно обостряя эффект неколебимой мощи стен. Чрезвычайно характерный прием—сделанные в стене прямоугольные гнезда, предназначавшиеся обычно для скульптурных композиций, оставлены пустыми: этот демонстративный отказ от украшений, поясняя утилитарный характер здания, одновременно заостряет внимание на его специфической архитектурной эстетике, основанной на жесткой экономии художественных средств, сводящихся к гармонически ясной упорядоченности простых, продиктованных функциональной логикой элементов.

## Архитектура Москвы после 1812 года

284

В пределах стилистически однотипной с петербургской архитектурой эволюции московская архитектурная школа имеет значительные особенности, обусловленные целым рядом причин. Главные среди них—принципиально иная градообразующая система, корректирующая классические архитектурные идеалы исторической структурой города неклассического, средневекового типа, а также иной социальный статус древней столицы—оплота дворянской оппозиционности казенно-бюрократическому духу Петербурга. Архитектурный облик Москвы отражал вкусы московской знати, привыкшей жить в городе как в поместье. Здесь было больше частных особняков, нередко строившихся на манер сельских усадеб, и меньше государственных учреждений. Московским архитекторам почти не приходилось сталкиваться с решением репрезентативных, прославляющих имперское величие задач, чем объясняется, в частности, отсутствие в Москве декоративно-го ампира россиевского склада.

Пожаром 1812 года во время наполеоновского нашествия было уничтожено более половины городской застройки. Развернувшаяся вслед за тем бурная строительная деятельность стала не только необходимостью, но и исполнением высокого патриотического долга, ибо «по боли, которую испытал, народ понял, что сердце России в Москве» (А. И. Герцен). Так силой непредвиденных обстоятельств Москва на исходе классицизма впервые оказалась относительно свободной площадкой для более радикального, чем было возможно прежде, внедрения в структуру исторического города принципов регулярного строительства и ансамблевых планировок классического образца. Вырабатывается генеральный план реконструкции города. Возникает ряд новых площадей и магистралей, участкам городской застройки придается правильная конфигурация, фасады зданий предписывается ориентировать по фронту улиц и площадей.

**О. И. Бове (1784—1834).** Ведущая роль в градостроительных мероприятиях, особенно в центральном районе города, принадлежала О. И. Бове. По его проекту в 1814 году реконструируется Красная площадь. Старое здание торговых рядов напротив Кремлевской стены получает новый архитектурный облик—сквозная аркада перетягивается дорическим антаблементом на сдвоенных колоннах, углы и центр композиции оформляются павильонами с портиками. Приземистое, словно распластанное по земле, горизонтально вытянутое здание создавало выразительный контраст к высотным акцентам Кремлевских башен. Плоский купол центрального павильона перекликался с куполом возвышающегося над Кремлевской стеной казаковского Сената—тем самым зрительно фиксировалась композиционная ось огромного пространства площади. На этой оси перед центральным портиком торговых рядов был установлен памятник

К. Минину и Д. Пожарскому работы И. П. Мартоса. Жест Минина указывал на Кремль—«алтарь России», по выражению М. Ю. Лермонтова.

В 1816 году Бове создает план классицистического ансамбля Театральной площади. Прямоугольная в плане площадь окружалась рядом зданий, объединенных аркадой в цокольном этаже.

Чрезвычайно характерная московская черта—одна из парадных площадей центра города обстраивалась частными домами—вещь невозможная в Петербурге. Вытянутый прямоугольник площади был ориентирован перпендикулярно к одной из центральных улиц—Охотному ряду. Здесь площадь не распахнута на городскую магистраль, как в петербургском ансамбле Александринского театра, а улица вливается в площадь. Такая относительная изоляция от городской магистрали придает площади, несмотря на большой масштаб, замкнутый, как бы интерьерно-интимный характер, что

также необходимо отметить как типично московскую особенность.

Большой театр портиком главного фасада обращен к замыкающей площадь с противоположной стороны Китайгородской стене, за которой возвышались башни Кремля. Классицистическое здание театра как бы указывает

Москвы, которая возникла на пепелище 1812 года»<sup>3</sup>.

Прямоугольник площади отсекал у косо поставленной Китайгородской стены участок треугольной конфигурации.

Бове разместил на этом участке сквер, откуда в перспективе Манежной пло-



Театральная (бывш. Петровская) площадь в Москве в середине XIX в. Литография

на старую, средневековую Москву. Этот архитектурный «жест» в сторону древнего города выявлен и движением колесницы Аполлона, увенчивающей портик (в предварительном проекте театра, присланном из Петербурга, колесница была развернута не по оси здания вперед, а параллельно плоскости стены). «Классицизм, прочно утвердившийся на своем месте, открывает вид и направляет внимание на памятники московской истории — это можно считать символом той

площади открывался (еще один) вид на красивейший архитектурный памятник Москвы предшествующего столетия — возносящийся вдаль на холме баженковский Пашков дом.

О. И. Бове был автором воздвигнутых в 1834 году Триумфальных ворот в честь победы в Отечественной войне 1812 года. Ворота располагались у Тверской заставы при въезде в Москву из Петербурга, откуда начина-

<sup>3</sup> Николаев Е. В. Классическая Москва. М., 1975, с. 97.

лась главная магистраль города. Однопролетная арка, фланкированная попарно сгруппированными коринфскими колоннами с раскрепованным архитравом и сильным выносом карнизов, обильно украшенная скульптурой, включает в себе реминисценции барочной патетики — явление, в опре-

флигеля, отнеся главный корпус здания в глубину, но, чтобы не оторвать его от улицы, сократил отделяющий здание от шумной магистрали двор до размеров небольшого палисадника. Композиция центрального портика в сочетании с аркой во фронте представляет собой переведенный в ка-

286



*О. И. Бове. Дом Гагариных в Москве. 1817 (не сохранился)*

деленном смысле аналогичное архитектуре здания Сената и Синода Росси.

Интереснейший вариант московского типа частного особняка был создан Бове в доме Гагариных на Новинском бульваре (1817, разрушен во время Великой Отечественной войны). Это пример тонкого компромисса между парадностью и интимностью, новым требованием ориентировки здания на фронт улицы и традиционно московской привычкой к уединению и уюту. Бове вывел на красную линию улицы

мерный масштаб мотив триумфальной арки. Ассоциация закрепляется фигурами летящих Слав, осеняющих арку во фронте. Но триумфальный пафос оборачивается интимной лирикой. Под сводом арочного проема — балкон с полуциркульным окном мезонинного этажа. Расстояние между вынесенными вперед сдвоенными колоннами перед портиком забрано балюстрадой и образует террасу. Терраса и балкон представляют собой как бы фрагмент интерьера, раскрытого вовне, что сообщает облику здания при-

ветливый и радушный характер,— перед нами словно бы приют гостеприимства. То, что гении славы увенчивают арку, под сводами которой балкон мирного жилища, несет простую и ясную символику: воинская доблесть стоит на страже домашнего очага, в самой интимности которого

мере это качество присуще творчеству крупнейшего мастера московского ампира Доменико Жилярди. Итальянец по происхождению, Жилярди был учеником своего отца, известного московского архитектора. Завершив образование в Италии, он в начале 1810-х годов приступает к самосто-



*Д. Жилярди. Опекунский совет на Солянке. 1823—1826. Литография середины XIX в.*

сберегается память о пережитой войне. Этот своего рода лирический жанр в архитектуре является специфической местной особенностью московского ампира.

**Д. И. Жилярди (1788—1845).** Московская архитектура в высшей степени наделена чувством «золотой середины»—это торжественность без выпренности, строгость без суровости, изящество без изысканности, высокое равнодушие ко всяким преувеличениям и аффектации. В полной

ятельной архитектурной деятельности. Одно из лучших его творений— реконструированное после пожара здание Московского университета (1817—1819), построенное в XVIII веке М. Казаковым. В связи с проводившейся по проекту Бове разбивкой Александровского сада и образованием новой Манежной площади видоизменилась функция старого здания университета—ему предназначалась теперь ведущая партия в формирующемся архитектурном ансамбле. Архитектурные приемы Жилярди на-

правлены к такому укрупнению форм, которое позволяло преодолеть дистанцию, отделяющую углубленное внутрь парадного двора здание от пространства площади. Жилярди делает гладкой стену, заменяет ионическую колоннаду мощной дорикой, одновременно увеличивая число колонн, повышает купол, перекрыв фронтон аттиком, оформляет окна на торцах флигелей массивными кубикалами. Активизируя, таким образом, пластические контрасты и светотеневой рельеф, сократив и укрупнив главные ритмические акценты, Жилярди создал образ, исполненный величавой серьезности, поскольку в нем полностью исключены эффекты внешней декоративной парадности. Нельзя не отметить, что это едва ли не единственное здание Москвы, где патетика архитектуры приближается к образам петербургского ампира, таким, как Адмиралтейство, Биржа, Главный штаб, Михайловский дворец и т. п. Знаменательно, что памятником московской гордости и самоутверждения оказывается не официальное учреждение — оплот российской государственности (как это было в Петербурге), а именно университет — давний и постоянный оплот независимости и вольномыслия.

Стремлением обеспечить свойственное московской привычке уединенное существование здания при сохранении прямого фронта уличной застройки продиктован особый тип так называемой кубической композиции, примененный Жилярди при постройке Опекунского совета на Солянке (ныне — Академия медицинских наук СССР) и дома П. М. Лунина (ныне — Музей искусств народов Востока) на Никитском (ныне — Суворовском) бульваре: зданию придается форма вытянутого прямоугольника, выходящего на красную линию улицы торцовым фасадом так, что основной его массив оказывается заглубленным внутрь участка и тем самым отделенным от улицы.

Опекунский совет (1823—1826) представляет собой композицию из трех таких параллелепипедов, соединенных каменной оградой с «египетскими» пилонами ворот в форме усеченной пирамиды, завершенной классическим карнизом. Центральное здание со строгим ионическим портиком вен-



чается куполом на высоком барабане. Зубчатый пояс декоративных фронтонов над полуциркульными окнами барабана придает купольной композиции слегка «готизированный» оттенок, типичный для московской архитектуры. Любовь к куполам, почти не употреблявшимся в Петербурге,—

специфически московская черта: не говоря уже о культовых сооружениях, где эта форма обязательна, купола постоянно встречаются в постройках общественного и частного характера у О.И.Бове, Д.И.Жилярди, А.Г.Григорьева как своего рода архитектурная эмблема местного ландшафта, для



*Д. Жилярди. Московский университет. 1817—1819*

которого купола, как бы рифмующиеся с очертаниями московских холмов, оказываются формой глубоко органичной и освященной давней традицией.

Другая специфически местная особенность ампирных построек Москвы— живописность, смелая асимметрия

композиции. Так, фасадам трех корпусов дома П. М. Лунина (1818—1823) Жильярди придал различный архитектурный облик—парадный корпус украшен восьмиколонной коринфской лоджией, тогда как фасад меньшего по высоте жилого помещения— ионическим портиком, служебный же

290



*Д. Жильярди. Опекунский совет на Солянке. Вестибюль*



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 — вертикали во втором, наконец, равно-

мерному распределению колонн коринфской лоджии — свободная ритмическая комбинация ионического портика со сдвоенными боковыми колоннами.

Вариантом той же живописности композиции является разнофасадность одного здания. Характерный пример —



*Д. Жильярди. Дом П. М. Лунина в Москве. 1818—1823*

построенная Жиллярди на окраине Москвы усадьба Усачевых (1829—1831).

Главное здание смотрит на улицу строгим ионическим портиком под фронтоном, тогда как торцовый фасад оформлен арочной композицией, вписанной в увенчанный ступенчатым ат-

штабам сад ампирной городской усадьбы оказывается местом, где московский классицизм в который раз демонстрирует свою приверженность древнему городу, включая его образы и связанный с ними круг исторических ассоциаций в свое жизненное пространство.

292



А. Г. Григорьев. Дом А. П. Хрущева в Москве. 1815—1817

тиком стеной массив. Двери, помещенные между дорическими колоннами, выходят на верхнюю веранду. От веранды лестничный пандус спускается в небольшой парк, откуда открывается захватывающая своей шириной и далекими перспективами архитектурная панорама старой Москвы на возвышенном противоположном берегу реки Яузы. Камерный по своим мас-

**А. Г. Григорьев (1782—1868).** Большинство построек Жиллярди выполнено при участии другого московского архитектора—А. Г. Григорьева. Живописная игра разнооформленными фасадами особенно выразительна в построенном Григорьевым в 1815—1817 годах доме А. П. Хрущева (впоследствии—доме Селезнева) на Пречистенке (ныне Кропоткинской ул.).

Эффектность этого приема здесь состоит в том, что боковые фасады, выходящие с одной стороны в переулок, а с другой — в сад, открыты для взгляда. Поэтому с угловых точек зрения воспринимаются два фасада — уличный и один из боковых — одновременно. Перед боковыми фасадами на площадках цоколя устроены небольшие веранды, обнесенные ажурной решеткой. Со стороны переулка на эту площадку опираются сдвоенные ионические колонны портика под фронтоном. Ему противостоит более строгий равномерный ритм одиночных колонн в портике уличного фасада, имеющего, однако, прихотливое завершение: фронтоном отделен от антаблемента мезонинным этажом, перед окнами которого поверх антаблемента устроен балкон. Мезонинный этаж возвышается над одноэтажной постройкой, придавая уступчатую конфигурацию объему здания, чем усиливается общий живописно-свободный характер композиции. Выполненные из дерева стены дома, облицованные штукатуркой, имитируют

каменную архитектуру, но деревянная основа все же заявляет о себе специфической облегченностью архитектурной массы здания.

Ионические портики дома Селезнева перекликаются с портиком стоящего неподалеку на другой стороне той же улицы дома Лопухиных (впоследствии — особняка Станицкой, 1817—1822), так что эти здания образуют своего рода камерный архитектурный ансамбль. Стены дома Станицкой первоначально не были оштукатурены, и классические детали — ионический портик, лепной фриз за колоннами, декоративные замковые камни над окнами — красиво выделялись на фоне деревянной обшивки стен. Интимная, камерная лирика московского ампира достигает здесь предельной простоты, не лишенной, однако, своеобразной изощренности. Вместе с тем это тот упрощенный, но наивно-обаятельный вариант позднего классицизма, который имел широкое распространение в провинции и еще долгое время бытовал в московском частном строительстве.

## Архитектура 1830—1850-х годов

Тридцатые — пятидесятые годы XIX века в русской архитектуре были временем разложения классицистической системы и оформления новых принципов эклектики. Предвестия этого кризиса несет в себе уже архитектура ампира. Они проявляются в отдельных сооружениях более раннего периода задолго до того, как приобретет систематический характер. Одним из симптомов кризиса было возрастание в архитектурном проектировании умозрительного элемента, подмена собственно архитектурной логики чисто идейными построениями, для которых архитектурные формы классицизма служили как бы иллюстрацией.

Такой грандиозной аллегорией в классических формах явился проект храма-памятника в ознаменование победы в Отечественной войне 1812 года, созданный А. Л. Витбергом (утвержден в 1817 году). 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. Храм предполагалось строить в Москве на Воробьевых горах, с расчетом на обозрение с далеких точек зрения, чем обуславливался его грандиозный масштаб. Гигантомания — один из симптомов упадка стиля. Она приводит к потере чувства пропорций за счет общего впечатления грандиозности. Такой диспропорциональностью отмечен и облик Исаакиевского собора в Петербурге, строившегося по проекту французского архитектора О. Монферрана с 1818 по 1858 год.

Ряд позднеклассицистических построек в Москве и Петербурге (Университетская церковь св. Татьяны, 1833—1836, арх. Е. Д. Тюрин; Обуховская больница в Петербурге, 1836—1839, арх. П. С. Плавов) при всех индивидуальных особенностях авторского почерка и различии функционального назначения демонстрируют ослабление пластически-объемных и усиление плоскостно-графических свойств архитектуры, механическую выделку деталей. Это было лишь внешним проявлением внутренней утраты классицистической системой привилегированного положения среди других «исторических стилей». Происходит «низведение ордера до уровня одной из многих декоративных форм»<sup>4</sup>. Следствием этого «свободного выбора форм» явилось распространение «неостилей» — «неогрек», «необарокко», «неоренессанс». Одним из инициаторов «необарокко» был петербургский архитектор А. И. Штакеншнейдер, которому принадлежит граничащая с мистификацией стилизация «во вкусе Растрелли» — дворец князей Белосельских-Белозерских на Невском проспекте (1846—1848). Формы ренессансного палатцо варьируются в зданиях архитектора Н. Е. Ефимова на Исаакиевской площади, в оформлении Московского вокзала, выстроенного по проекту К. А. Тона (1843—1851). Своеобразному препарированию в рамках архитектурного ретроспективизма, или «историзма», подвергается и сам уходящий со сцены классицизм. В наборе «неостилей» отдельную от собственно позднего классицизма ветвь образуют постройки в формах раннего классицизма XVIII века (Казарма Первого батальона Преображенского полка в Петербурге, 1850, арх. А. И. Штакеншнейдер).

Едва ли не самым заметным в составе «неостилей» был 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», получивший распространение с 1830-х годов, широко употреблялся в городских постройках репрезентативного назначения, культовых и дворцовых, и носил программный, идеологический характер. В николаевское царствование он становится как бы манифестацией «официальной народности». Проводником этого стиля выступает К. А. Тон. Выстроенные по его проектам Большой Кремлевский дворец (1838—1849) и здание Оружейной палаты в Кремле (1844—1851) причудливо сочетают классицистическую регулярность планировки с декоративными 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, арх. К. А. Тон). В силу сугубой идеологической тенденциозности «русского» и «византийского» стилей как стилей, выбор которых не обуславливался ни функциональными, ни собственно эстетическими соображениями, в них нагляднее всего проступают негативные стороны эклектики как неорганического смешения разнородных, чреватых нехудожественным произволом стилей. Едва ли не самым печальным наследием этой деформации художественного вкуса явились не столько сами формы построек этого рода, сколько факт их возникновения в Петербурге — в эстетически и культурно чуждой им исторической среде.

По мере развития в России капиталистических отношений архитектурное дело оказывается ввергнутым в стихию частного предпринимательства, что неизбежно влекло за собой снижение уровня градостроительной мысли. На смену «ансамблям» приходит «застройка». Само поощрение строительства в «русском стиле» со стороны Николая I тоже было, скорее, актом частного предпринимательства, возведенного в ранг государственной художественной политики.

Одним из характерных симптомов обесценивания классических основ формообразования стало отсутствие центра в построении плана и фасада зданий. 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,

<sup>4</sup> Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830—1910-х годов. М., 1978, с. 29.

живописной асимметрии в компоновке архитектурных масс. Наиболее ярким примером в этом отношении могут служить дачи К. П. и А. П. Брюлловых в Павловске, построенные в конце 1830-х годов по проектам последнего. Переосмысливается бывшее соотношение между «внутренним» и «внешним» в архитектурном организме. 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 и возрастании композиционной функции



*К. А. Тон. Большой Кремлевский дворец. 1838—1849*



О. Монферран. Исаакиевский собор. 1818—1858

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, связанное с развитием промышленности, торговли и транспорта, имело следствием повышение стилиобразующей 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 уже формировались предпосылки для той радикальной стилиевой трансформации, которая произойдет в конце XIX века в архитектуре модерна.

## Скульптура первой половины XIX века

Судьба русской скульптуры первой половины XIX века тесно связана с историей расцвета и заката архитектуры классицизма в ампирную эпоху. 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 (Ф. Ф. Щедрин) или скульптурные группы перед портиком Горного института — «Геракл и Антей» (С. С. Пименов) и «Похищение Прозерпины Плутоном» (В. И. Демут-Малиновский). Классические мифопоэтические аллегории получали символическое осмысление, являясь одновременно и прославлением сил, даруемых человеку землей, и метафорическим изображением многогранной и победоносной борьбы за овладение этими силами. Именно такова, например, символика воронихинского Горного института, вовлекающая в круг представлений, связанных с отношением человека к земным недрам, и красноречиво выраженная в названных скульптурных группах. Пространственный размах ампирной архитектуры и активный диалог с окружающей городской средой осуществляется 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. Выполненные в высоком рельефе массивные фигуры летящих Слав (скульптор И. И. Терехнев) с видимым напряжением держат венчающие арку знамена, полотнища которых кажутся мокрыми и тяжелыми. В рельефе аттика «Заведение флота в России», выполненном также Терехневым, на фоне невского пейзажа разворачивается аллегорическое «действие», участниками которого являются языческие божества. Большинство из них «занято делом» — они плывут рядом с судами, тянут плот, строят корабли, то есть опять-таки представлены в труде, их движения связаны напряжением некой 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, словно

приветствуют обретенную свободу, образуя праздничный хоровод, обращенный на все четыре стороны, к просторам «всех морей». Фигуры воинов по углам нижнего объема воспринимаются как бы гениями-охранителями завоеванного простора.

Более лапидарно, но не менее выразительно и символически осмыслен скульптурный ансамбль Биржи Томона. Подобно могучим стражам восседают у подножия ростральных колонн высеченные из пудостского камня колоссальные аллегорические фигуры Рек. Повернутые в профиль к пристани, где бьются воды Невы, они словно не внемлют говору и призыву стихий, сохраняя величавое спокойствие, замыкая и ограждая

298



В. И. Демут-Малиновский. Похищение Прозерпины Плутоном.  
Скульптурная группа у портика Горного института. 1809—1811



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. Образ ансамбля как некоего форпоста, одновременно и дружественного водной стихии и неподвластного ее буйству, выражен с предельной наглядностью. 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



*Ростральная колонна. Аллегорическая фигура*

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 России соответственно особенностям российской архитектуры, отличающим ее от раннего ампира, хотя с России работают те же скульпторы — в основном С. С. Пименов и В. И. Демут-Малиновский. Лепка приобретает характер стелющегося по стене орнамента. Ослаблена самостоятельная

300



Ф. П. Толстой. Пир женихов Пенелопы. Барельеф на сюжет «Одиссеи». 1810—1815

роль круглой скульптуры, помещаемой, как правило, в архитектурные гнезда или выступающей в обрамлении колонн. Замечательной удачей этих скульпторов является исполнение колесницы Славы на аттике арки Главного штаба, отличающееся поразительной свободой пространственного разворота и изяществом силуэта. Вообще, своеобразная орнаментальная 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.

Оригинальную ветвь классицистической скульптуры представляет творчество Ф. П. Толстого. Для понимания его особенностей отнюдь не безразлично, 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 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, 1812, ГТГ; рельефы на сюжеты «Одиссеи», воск, 1810—1815, ГТГ). Вершиной этой линии творчества Ф. Толстого являются получившие широкое распространение

медали в память Отечественной войны 1812 года и европейской кампании 1813—1814 годов. Сюжеты серии аллегорически знаменуют важнейшие сражения этой войны. Восковые оригиналы медалей, 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. Красота силуэта, нежность рельефа и особенно тонкая прорисовка мелких деталей несут на себе печать коллекционерского, археологического эстетизма в отношении к образцам классического греческого искусства. Это уже не столько сама классика, сколько

301



Ф. П. Толстой. Народное ополчение. 1816. Медаль в память Отечественной войны 1812 года

«воспоминание о классическом» — интимное, сотканное из подробностей и нюансов и порой, как в рельефах на сюжеты «Одиссеи», становящееся почти призрачным, с оттенком ностальгии о невозвратимой красоте, оттенком, внесенным в отношение к классическому наследию романтическим историзмом.

Другой способ обновления уже изживающего себя классицизма — это внедрение в классические схемы живых, сегодняшних, натуральных наблюдений. Этот путь свойствен С. И. Гальбергу. В его скульптурных портретах (портрет И. П. Мартоса, 1837, ГТГ, ГРМ; бюст А. А. Перовского, 1829, ГРМ) условная статичная форма античной гермы соединяется



Б. И. Орловский. Памятник М. И. Кутузову. 1829—1835

с подвижностью мимической экспрессии почти натуралистически проработанных лиц. Однако этот сплав не дает органического художественного единства—он так и остается механическим соединением взаимоисключающих принципов.

Обе отмеченные тенденции счастливо соединены в творчестве Б. И. Орловского. В его первых работах 1820-х годов— «Парис» (1824, ГРМ), «Сатир» (1826, ГРМ), «Сатир и вакханка» (1837, ГРМ)—плавные силуэты, замороженные, гипнотические жесты, нежная моделировка формы, создающая эффект зыбкой, скользящей светотени. Мир античных образов предстает в романтическом аспекте, словно увиденный сквозь дымку меланхоли-



*Б. И. Орловский. Памятник М. Б. Барклаю-де-Толли. 1829—1836*

ческой грезы. Это — идиллическое, интимное и, одновременно, эстетизированное понимание античности, которое заявляло о себе и в творчестве Ф. Толстого.

Более сложная задача возникла перед Орловским при исполнении статуй М. И. Кутузова и М. Б. Барклай-де-Толли, установленных на площади перед Казанским собором (1829—1837). Скульптору вменялось в обязанность соблюсти портретную конкретность, отягчающую памятник психологической проблематикой, чуждой природе монументального образа. Орловский, однако, сумел добиться органического соединения обоих начал — психологического, портретно-конкретного и монументально-обобщающего, обусловив пространственно-пластический рисунок каждого памятника идеей классической антитезы, имеющей вневременной, вечный смысл. Кутузов и Барклай-де-Толли у Орловского олицетворяют два типа доблести: первый — герой действия, второй — герой мысли. Оба полководца представлены как персонажи исторической легенды, в ореоле которой меркнут частные, случайные черты характера, что позволяет художнику сплавить психологические аспекты портретных образов в обобщающее единство монументальной идеи, которая имеет непреходящее общечеловеческое значение. Это решение было последней удачей в ряду монументальных памятников классицизма, посвященных конкретным историческим лицам. Закат классицизма и утрата монументального, ансамблевого мышления ввергают скульптуру в полосу длительного кризиса, из которого ей суждено было выйти лишь на исходе столетия.

304

## Живопись первой половины XIX века

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 обстояло иначе. Пристанищем классицизма остается лишь историческая картина, поскольку ее материал, даже в случае национальной тематики, допускал символично-аллегорическую трактовку, а следовательно, и художественную мотивировку для применения классицистической стилистики. В событиях любого героического прошлого усматривались схемы, восходящие к легендарным и историческим деяниям героев античной древности.

Через приобщение к интернациональной классической стилистике события национальной истории возводились в ранг освященных культурной памятью подвигов античных героев. Тем самым утверждалась значительность собственной истории во всемирном масштабе. Однако этим исчерпывается поэтически-метафорическая функция классицистической стилистики в отношении к сюжетам национальной истории. Но для этой стилистики оказывается недоступным то исторически значимое содержание, которое несла с собой современная действительность. Оно требовало иных форм художественного воплощения 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.

**О. А. Кипренский (1782—1836).** Оресту Кипренскому принадлежит в истории русского искусства исключительное место. Первый художник романтического живописного стиля, он вместе с тем явился создателем принципиально новой портретной концепции, уже целиком принадлежащей

XIX веку. В петербургской Академии Кипренский учился в классе исторической живописи. Однако портрет с самого начала становится ведущим жанром в его творчестве. Исследователями давно отмечена загадочная неожиданность новаторства Кипренского в ранних его портретных произ-

ведениях. Их стилистика не вытекает из непосредственно предшествующей традиции русского портретизма XVIII века, достигшего в творчестве таких мастеров, как Рокотов, Левицкий, Боровиковский, высокого расцвета. С первых самостоятельных шагов Кипренский выступил не продол-



О. А. Кипренский. Портрет А. А. Челычева. 1808—1809

жателем, а обновителем портретной традиции. Минувя опыт своих непосредственных предшественников, он находит для себя образцы в европейской живописи XVII века. В этом можно усмотреть определенную аналогию процессам, происходившим в романтической литературе. Как известно, романтики проявляли повышенный интерес к творческим мирам, оставшимся за пределами классицистической традиции и представлен-

ным великими именами Шекспира и Сервантеса. В живописи этому соответствовало такое же оживление противоположной классицизму традиции в наследии того же XVII века, особенно караваджистской линии в ее разнообразных модификациях, с самого начала шедшей вразрез с академическими установками. Приемы контрастной светописы на глубоких темных фонах, напоминающие о караваджизме, образуют существенный компонент живописной стилистики Кипренского, особенно в ранний период. В Эрмитаже он также усиленно изучает произведения Ван-Дейка, Рубенса, Рембрандта. Примечательно, что как раз в этот ранний период Кипренский часто пишет на доске, как Рубенс, произведения которого, исполненные на доске, в частности многие портреты, он мог видеть в Эрмитаже. Любопытен в этой связи комический казус: портрет Адама Швальбе, приемного отца художника (кстати, написанный тоже на доске, 1804, ГРМ), с которым Кипренский не расставался в зарубежных 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 1822 год он проводит в Италии, с кратковременным пребыванием в Париже на обратном пути в Россию. В 1828 году он снова уехал в Италию, где скончался в 1836 году.

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

1827 году, Кипренским был написан портрет А. С. Пушкина. Это шедевр мудрого мастера. Художник словно решил, что перед такой моделью необходимо примирить враждующие силы современного искусства и мобилизовать все доступные ему средства для исполнения высокой миссии перед



О. А. Кипренский. Портрет Е. И. Чаплица. 1813

грядущими поколениями. Живопись портрета подобна контрапункту, где совмещены разные стилистические пласты, образуя новое единство. Реалистически, без тени идеализации, выявлена характерность уникального типа лица, романтическая атмосфера одинокой «беседы с музами», классицистическая схема скульптурного бюста — фигура словно прочеканена, изваяна и предстает вне каких бы то ни было буднично эмпирических мотивировок позы, мимики и жеста.

В своем творчестве Кипренский довольно рано отказывается от устойчивых норм репрезентативного портрета XVIII века, освобождая портретный образ из-под власти сословной престижности. Он утврждает внесословную ценность личности. В героях его портретов — никаких следов озабоченности присутствием зрителя. Они предаются естественному движению мыслей и чувств, как если бы были наедине с собой. Зрителю отводится роль интимного друга, поверенного душевных тайн. Таковы образы не только камерных портретов — мальчика А. А. Челищева (1808—1809, ГТГ), Е. П. Ростопчиной (1809, ГТГ), Д. Н. Хвостовой (1814, ГТГ), но и парадных — например, Евграфа Давыдова (1809, ГРМ) и почти всех графических портретов художника.

Кипренский — одновременно создатель и, безусловно, самый крупный мастер русского карандашного портрета первой половины XIX века. К раннему периоду относится изумительная сюита детских и юношеских графических портретов. В годы Отечественной войны 1812 года возникает серия изображений военных. Свообразие воинских портретов Кипренского особенно наглядно раскрывается при сопоставлении с изображениями наполеоновских маршалов и офицеров во французском искусстве. В героях Кипренского поразительно отсутствие всякой демонстрации воинской доблести, их стихия — мир, а не война, не турнир тщеславий.

В искусстве предшествующего столетия композиционные приемы камерного портрета заимствовались из парадного. У Кипренского — обратная ситуация: даже парадные по типу изображения овеваются духом интимности. Оттенок рисовки в позе моделей, всегда присутствующий в портретах XVIII века, ослаблен или исчезает вовсе. Это был путь к изживанию композиционных и колористических стереотипов — портретные решения Кипренского всякий раз индивидуализи-



зированы. В его изобразительной манере живописная свобода, артистическая непринужденность сочетаются с поразительным чувством формы, исключая небрежное или неточное движение кисти и карандашного штриха. Этот высокий класс мастерства Кипренский сохраняет до конца,

даже когда слабеет воображение, изобретательность и одушевление первой, лучшей поры творчества.

В Италии, в атмосфере творческой ностальгии по былому величию минувших эпох стиль Кипренского заметно меняется под воздействием искусства старых мастеров. Если ранние



О. А. Кипренский. Портрет А. С. Пушкина. 1827

произведения зывали к любованию прекрасным человеком, то поздние — к любованию прекрасно сделанной вещью, совершенством мастерства. Вместе с печатью эстетизма стиль Кипренского приобретает некоторый ретроспективно-музейный оттенок — холодноватую изысканность и отточенность: в живописи — лощеность фактуры, в рисунке — гравюрную остроту штриха и декоративность силуэта. Художественные концепции Кипренского в поздние годы не чужды аллегорической дидактике. Это относится к его опытам в области историко-мифологической темы — картина «Анакреонова гробница» (не сохранилась) — и к такому высокому образчику позднеромантической живописи, как портрет Е. С. Авдулиной (1822—1823, ГРМ).

Кипренский выводит русскую живопись на передовые рубежи европейского искусства эпохи романтизма. Образы его портретов конца 1800-х годов — мальчика А. А. Челищева, Е. В. Давыдова, Е. П. Ростопчиной — перекликаются с портретами Гро, Давида, Гойи, Жерико, Рунге, молодого Энгера. Весьма характерно, что все эти художники не являлись портретистами по преимуществу. Да и обескураживающая поначалу загадочность новизны и смелости предложенной Кипренским концепции портретного образа, неподготовленной предшествующей портретной живописью, — мнимая. Учась на исторического живописца, Кипренский не ожидал увидеть себя по окончании Академии портретистом и поэтому оставил без внимания господствующие и доставшиеся в наследство от XVIII века портретные каноны. Перед ним, именно как перед историческим живописцем, с самого начала были открыты более широкие горизонты европейской художественной культуры в далеких от классицизма живописных системах XVII века, особенно Рембрандта и Рубенса. Таким образом, портретный идеал Кипренского с

самого начала был осмыслен в иных, не свойственных предшествующему столетию измерениях. Кипренский все-таки реализовал себя 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 Л. Н. 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 своде Кипренского можно найти мыслимые, а иногда и действительные прототипы едва ли не всех героев толстовского романа. В галерее портретных образов Кипренского вырисовывается проникнутая пафосом историзма картина судьбы благороднейшего племени русской национальной истории — поколения Пушкина и декабристов. И эта картина была открытием романтической эпохи. В портретах Кипренского воссоздана духовная конституция человека, как бы пронизанного током истории, естественным ходом событий вовлеченного в движение исторического времени. Психологическая ситуация или внутренняя коллизия большинства ранних портретов художника состоит в некоем чутком ожидании, прислушивании к тому, что происходит внутри и вовне, — человек словно пребывает на пороге возможности неожиданной метаморфозы собственного бытия, которое мыслится полным чудесных предзнаменований. Здесь источник пристрастия Кипренского к изображению юных моделей с присущей им незавершенностью душевного склада, а также встречающихся у него случаев повторного портретирования одного лица в разные моменты жизни. Созданная им портретная галерея в целом воссоздает образ поколения, оказавшегося на перепутьях истории. В Кипренском оно нашло глубокого и проникновенного наблюдателя, чье

искусство и мастерство оказалось на высоте своего художественного и исторического призвания.

**С. Ф. Щедрин (1791—1830).** Сильвестра Щедрина можно считать в подлинном смысле родоначальником русской пейзажной живописи. Нес-

разом поставленный, срежиссированный в самой натуре. Понадобилась радикальная перестройка художественного сознания, произведенная романтизмом, чтобы была преодолена эта априорная установка старой ландшафтной видописи, природа была увидана в ее самобытной, самовласт-



С. Ф. Щедрин. Веранда, обвитая виноградом. 1828

мотря на высокие художественные достоинства ландшафтных изображений в творчестве Семёна Щедрина — дяди будущего пейзажиста, и Федора Алексея, их произведения не являлись собственно пейзажем, а оставались видописью, то есть изображением культивированной природы, — у первого это пейзажный парк, у второго — городской архитектурный ландшафт. Отношение к природе здесь заведомо избирательно — это, так сказать, готовая красота, «вид», определенным об-

ной жизни и обречено доверие к непосредственному зрительному опыту. Собственно живописная реформа Щедрина, заключающаяся в открытии и разработке пленэрного письма, являлась следствием этого нового отношения к натуре, к жизни природы. Первыми произведениями Щедрина обозначены вехи на пути последовательного освобождения от инерции старой художественной традиции. В начале его итальянского периода, оказавшегося весьма кратковремен-

ным, но необычайно стремительным по темпу художественной эволюции, следует поставить картину «Новый Рим. Замок св. Ангела» (1823—1825, варианты в ГРМ и ГТГ). Первое впечатление от картины—что это традиционный вид на замыкающий перспективу собор св. Петра. Но вместе с тем это программная антитеза ранним петербургским произведениям. Собор окутан голубоватой воздушной дымкой и вырисован тающим рельефом—это прекрасная поэтическая даль, противопоставленная огражденному мостом и замком св. Ангела пространству ближнего плана с лепящимися вдоль берега постройками и почти жанрово трактованной группой удильщиков рыбы. Типично романтическое противопоставление далекого—близкого, великого и будничного, старого и нового вполне явственно. Однако оно лишено у Щедрина той тенденциозной, конфликтной аффектации, которая свойственна, например, пейзажам К.-Д. Фридриха, и представлено естественно и ненавязчиво, как гармоническая слитность, единство прошлого и настоящего, поэзии и правды. Средством достижения этой естественности становится пленэристический живописный эффект, объединяющий разновеликие по степеням поэтического достоинства элементы пейзажа, приводя их к единству непрерывного световоздушного пространства. 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. В лучших пейзажах конца 1820-х годов Щедрин, полностью овладев мастерством световоздушного письма, добивается изумительной интенсивности цветового тона, «горения» жарких красных оттенков в деталях костюмов рыбаков и пастухов, укрывающихся в тени скал, террас и веранд, сложной игры прозрачных зеленых цветов в

пронизанной и согретой солнцем листве. Щедрин, как правило, изображает полдень, когда итальянская природа является во всем своем блеске и великолепии, погруженной в состояние дряхлеющей неподвижности. Это в подлинном смысле «звенящая тишина», «дремлющие воды»—царство блаженного *fat niente*, итальянская природа, живописующая образы счастья, какой она представляла в русской романтической поэзии,—край забвения от страстей и тревог. Своеобразие Щедрина в том, что искомый романтиками, постоянно отодвигаемый в бесконечность и заведомо недостижимый идеал он нашел овеянным в образах итальянской природы. Подобно ранним произведениям Кипренского, романтизм Щедрина не несет печати романтического дуализма, рефлексии по поводу конфликта между мечтой и действительностью. Его пейзажам несвойственна 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 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. А. Тропинин (1776—1857).** В отличие от Кипренского и Сильвестра Щедрина творчество В. А. Тропинина является собой весьма интересный ва-

риант плавного, сглаженного перехода от искусства предшествующего столетия к проблематике искусства XIX века. Удержавшиеся в его искусстве рудименты художественного мышления XVIII века в дальнейшей эволюции русского искусства приобрели значение провозвестников по-



В. А. Тропинин. Портрет Булахова. 1823

стромантической, реалистической стадии развития искусства. Будучи крепостным графа И. И. Моркова, Тропинин некоторое время имел возможность посещать классы петербургской Академии в качестве «постороннего», внештатного ученика. Главным же источником накопления мастерства для молодого Тропинина было копирование с произведений западноевропейских мастеров, в частности Греза. Лишь в 1823 году Тропинин получил вольную; тогда же

он был удостоен звания академика, будучи к тому времени автором первоклассных произведений.

Завоевав независимое положение, Тропинин сознательно выбрал местом жительства Москву, где с 1824 года прожил безвыездно до самой смерти. Он, видимо, знал, что найдет здесь бытовую среду, круг заказчиков и моделей, соответствующие его человеческой и творческой натуре. Творчеству Тропинина несвойственна осознанная программность и пафос самоутверждения. Но его искусство подкупает органичной естественностью и разговорно-бытовыми интонациями. В этом плане оно сродни наивно-провинциальной архитектуре особняков позднего московского ампира.

В романтическую эпоху Тропинин оставался мастером традиционной ремесленно-цеховой складки с недраматическим типом эволюции. И в живописной стилистике и в портретной концепции он сохраняет многие черты искусства XVIII века. В ранний период — это рокайльная гамма в оттенках, смягченных в своем декоративном эффекте дополнительными цветом с преобладанием золотистого тона, специфический рокайльный контрапост в развороте фигур, мягкая кисть, сквозистая, мерцающая фактура. Так написаны, например, этюды к групповому портрету семейства Морковых (1813, ГТГ). В дальнейшем живописный язык становится свободнее и смелее, но навсегда сохраняется некая подкупающая застенчивость, боязнь аффектации как в индивидуальном почерке художника, так и в постановках изображаемых моделей. Лица в тропининских портретах долгое время сохраняют стереотипную рокайльную миловидность. Шедевром раннего периода его творчества можно считать портрет сына (1818, ГТГ).

Легко и ненасильственно усваивает Тропинин стилистические модификации современного искусства, которые он берет, так сказать, в готовом виде. Такова, например, ампирная сти-

листика совершенно рокайльного, в духе Ротари, портрета «Кружевница» (1823, ГТГ). Скульптурная полновесность объема, круглота формы и общего ритмического рисунка, эмалевидная плотная фактура—дань классицистическим нормативам,—портрет писался для представления в Акаде-

312



В. А. Тропинин. Кружевница. 1823

мию ради получения первого академического звания. Но нежный розовый свет, подобный рефлексу от сияющего чистотой дощатого пола и стен девичьей светлицы, напоминает о колористических приемах раннего периода. Вместе с тем в этом произведении есть нечто от ремесленного аттестационного шедевра, который создается с намерением произвести добротную, законченную и совершенную вещь.

Тропинину-портретисту присуще как бы добродушное душевное зрение, отчего черты характера модели обрисовываются в слегка нивелированном, расплывчато-приблизительном виде, но это касается не индивидуального своеобразия личности, а ее принадлежности к некоему естественно-природному типу. Кроткая дочь, мужающий юнец, ласковый брат, добронравный отец семейства, беззаботное дитя, наивно-жеманная или кокетливая девица—вот, собственно, типологическая классификация, в пределах которой замкнута характеристика моделей Тропинина. Она включает общие приметы и свойства темперамента, возраста и не столько социального, сколько житейского поведения человека. Индивидуальное выступает лишь как особая вариация типа. Таковы лучшие портреты Тропинина 1820-х годов: Булахова (1823, ГТГ), К. Г. Равича (1823, ГТГ)—и некоторые произведения более позднего времени, например портрет Н. А. Зубовой (1834, ГТГ).

Человек у Тропинина—носитель определенного бытового уклада, где царит культ дружеского общения, гостеприимства и некоторой рассеянности.

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. Это либо необычное для тропининского мира оживление артиста за работой, как в портрете К. П. Брюллова (1836, ГТГ), где артистическая экстраординарность передается чисто внешним нагромождением «экзотических» атрибутов, указывающих на источник творческого вдохновения прославленного творца «Гибели Помпеи»—дымящийся Везувий, античные развалины, увитые плющом и виноградными лозами; либо это опять-таки чисто внешняя аффектированная экзальтация позы, как в

портрете П. И. Шереметевской (1841, ГТГ), где Тропинин пытается инсценировать романтическую атмосферу общим помрачением колорита, что приводит, однако, лишь к однообразной тусклости и потере живописного обаяния, свойственного прежним произведениям мастера.

Если портретные образы Кипренского являются потенциальными персонажами исторического полотна, то тропининские характеры образуют как бы население некоей несостоявшейся бытовой картины. Это — скрытая форма бытового жанра, время которого в русской живописи в пору формирова-



В. А. Тропинин. Портрет А. С. Пушкина. 1827

ния Тропинина-художника еще не наступило. Персонажи его портретов переводят фокус художественного зрения с романтической личности, индивидуального «я» на стоящие за ним жизненные обстоятельства, предвосхищая таким образом господство этого принципа зрения в реализме XIX века. Однако традиционное, унаследованное от сентиментализма мироощущение сказывается в том, что бытовая картина, идеальными фрагментами которой словно являются тропининские портреты,— это некая мирная идиллическая равнина. У Тропинина еще отсутствует и даже не предвидится тот конфликт между характером и обстоятельствами, который определит метод изображения мира и человека в будущем реалистическом искусстве XIX века.

**А. Г. Венецианов (1780—1847).** В портретах Тропинина, в насыщенных жанровыми сценами пейзажах С. Щедрина и некоторых произведениях Кипренского, где романтически-непринужденное свободное бытие порой переходит в сферу «домашнего», бытовой жанр существует в качестве неопознанной потенциальной возможности. В петербургской Академии в последней трети XVIII века был учрежден специальный класс живописи «в домашнем роде», явившийся данью вкусам сентиментальной эпохи и опиравшийся на фламандские и голландские образцы, а также на довольно развитую, особенно в творчестве иностранных мастеров, работавших в России, традицию костюмно-этнографических сцен, где русские типы и картины жизни попадали в один разряд с популярными в искусстве рококо восточно-экзотическими мотивами. Однако все перечисленные «обещания жанра» маячили на периферии художественного процесса и оказались не связанными нитями предметности со стилистикой возникшего в начале 1820-х годов русского жанра — не от них исходили импульсы

к рождению жанра как самостоятельной сферы художественного освоения действительности. По-видимому, сохранившиеся в означенных явлениях русского искусства обещания жанра были не адекватны тем общественным ожиданиям, ответом на которые должна была стать совершенно новая для русского искусства форма бытовой живописи. Каковы были эти ожидания, почему они заявили о себе не раньше и не позже, а именно на исходе 1810-х годов и почему элементы бытописания, сохранившиеся в предшествующей традиции, не участвовали в оформлении стилистики русской жанровой живописи,— ответы на эти вопросы следует искать в творчестве родоначальника русской бытовой картины — А. Г. Венецианова. Венецианов происходил из небогатой московской купеческой семьи. В начале 1800-х годов он попадает в Петербург, где становится учеником В. Л. Боровиковского. Ранний период творчества, отданный портретному жанру, проходит под знаком развития концепции сентиментализма в романтическом направлении, но с использованием средств более традиционных по сравнению, например, с живописью Кипренского. Это выражается, в частности, в предпочтении, которое отдается технике пастели, излюбленной в рококо, но не популярной в романтизме. В ней исполнено большинство ранних портретов художника и одно из самых первых произведений крестьянского жанра — «Очищение свеклы» (1822, ГРМ), что является существенным для становления индивидуальной манеры и понимания колористических и фактурных приемов зрелого творчества Венецианова. Неожиданностью оказывается написанный в 1811 году автопортрет, который можно расценивать как программный манифест новой, антиромантической концепции творческой личности и как свидетельство не выявленной ранее в искусстве мастера работы художественной мысли.



В 1818 году, получив отставку по службе, Венецианов удаляется в небольшое имение Сафонково Тверской губернии, лишь наездами с тех пор бывая в Петербурге. Именно тогда он целиком отдает свои силы бытовому жанру. Несомненно, главным событием, имевшим основополагающее зна-

Что такое народная жизнь в ее коренных положительных началах, в чем ее превосходство над эфемерными ценностями, порабощающими человека, стоящего у власти, на казенной службе,— в этом и состоял вопрос, обращенный русской общественностью к искусству. Вследствие этого русский



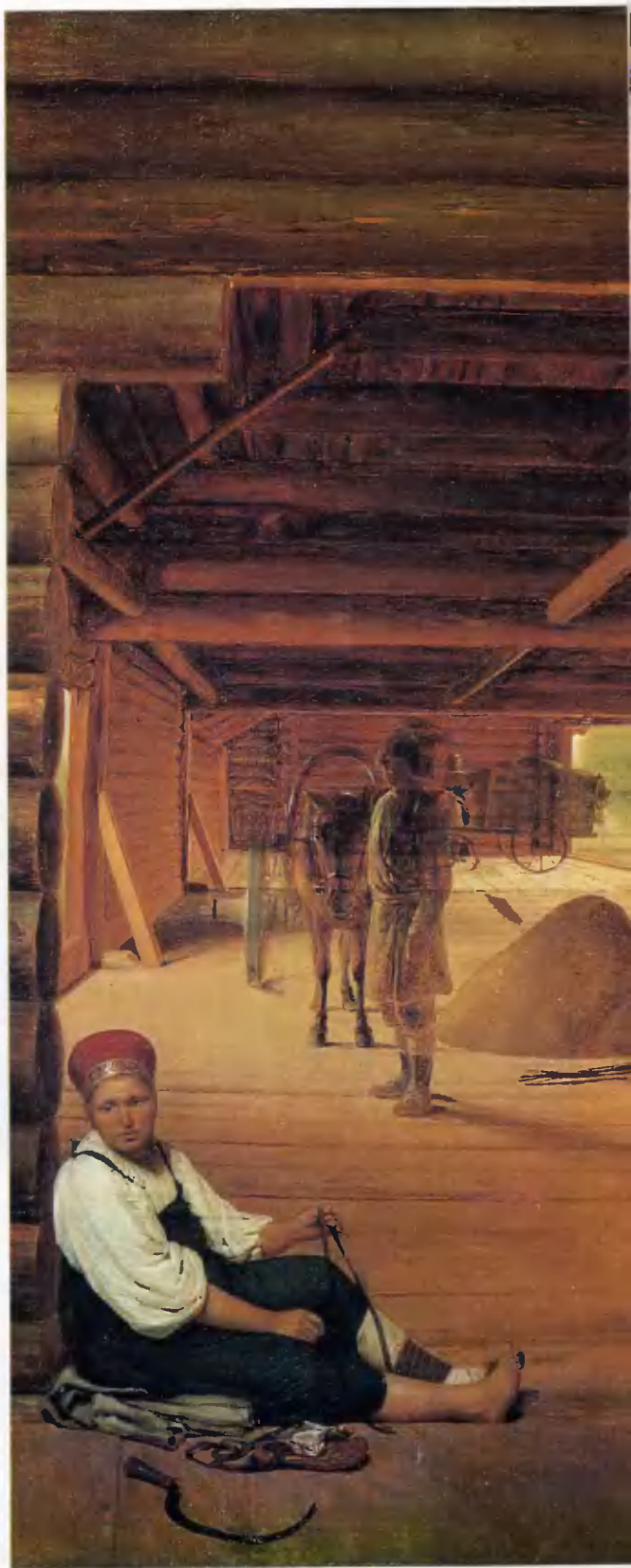
А. Г. Венецианов. Спящий пастушок. Между 1823 и 1826 гг.

чение в становлении жанровой картины у Венецианова, явилась военная эпопея 1812 года, обратившая взоры передовых русских людей к народу, представшему в ореоле нравственного величия и совершенства, достойному быть увековеченным в искусстве — и не через классицистические уподобления древним героям, а в своей действительной самобытной природе.

крестьянский жанр не мог возникнуть как жанр критический, направляющий внимание на негативные, конфликтные стороны народной жизни. Критика была в тех условиях не только преждевременной, но и некоторым образом дискредитирующей нравственный идеал, олицетворяемый в глазах лучшей части русского общества народом, а точнее, крестьянской

Россией. Только в качестве поэтического и поэтизирующего русский жанр мог оказаться на высоте своего исторического призвания. Именно таким и стал крестьянский жанр Венецианова. Собственный метод был сформулирован однажды Венециановым так: «Ничего не изображать иначе, чем в натуре является... не писать картину à la Rembrandt, à la Rubens и проч., но просто, как бы сказать, à la Натура». В венециановском жанре снята противоположность «натуры простой» и «натуры изящной», составлявшая фундаментальный принцип классицистического образа мышления. У Венецианова — другое противопоставление, имеющее корни в сентиментализме и руссоистских идеалах. Его «натура» — действительный крестьянский мир, и этот мир противопоставит не «натуре изящной», а другому, тоже действительному миру, который, однако, является искусственной, «ненатуральной натурой». В самой концепции венециановского жанра как бы скрыта внутренняя полемика с тем, что называется «светом», — миром города, власти и службы. Именно это последнее обстоятельство и сообщает венециановскому жанру столь последовательный, строгий характер. Прежде всего, он не драматичен, он бесконфликтен, в нем отсутствует фабула, коллизия. Изображается не действие, а состояние. Различными способами художник обостряет чуткость зрителя к длящимся мгновениям тишины, заставляя не только всматриваться, но как бы «вслушиваться» в картину.

За немногими исключениями крестьянским сценам у Венецианова сопутствует природа, пейзажный фон. Именно у Венецианова впервые нашлись средства для живописного воплощения особенного строя русской природы — равнинного сельского ландшафта средней полосы России с высоким неярким небом, мягкими протяженными линиями, меланхолическим



А. Г. Венецианов. Гумно. 1821—1822



колоритом однообразного пустынного простора. Две картины начала—середины 1820-х годов «На пашне. Весна» (ГТГ) и «На жатве. Лето» (ГТГ) образуют как бы сокращенный цикл времен года—это весна и лето, близкое к осени, то есть те самые сезоны, которые отмечены и выделены в народном крестьянском сознании как составляющие земледельческий природный цикл, куда, естественно, не входит зима, вообще ни разу не изображенная Венециановым. В связи с этим—еще одно существенное свойство венециановского мира: будучи лишен драматизма и конфликтности в повествовательной фабуле, он, однако, вовсе не лишен некой озабоченности—постоянной, вошедшей в привычку. Ею отмечены все лица венециановских персонажей, которые никогда не бывают ни беспечными, ни тем более веселыми. Но это не грусть и не меланхолия. Это именно неизбывное тайное печалование людей, не знающих праздности, которым вверена самая насущная людская забота—радение о земле. В ней—этот крестьянской жизни, родственной материнской заботливости. Не случайно тема материнства существенным компонентом входит в централь-

ные произведения Венецианова «На пашне. Весна» и «На жатве. Лето», где на пашне не видно пахарей, а на жатве—жнецов,—это земля, отданная на попечение матерям.

Попечение о земле, детство, материнство—три основные темы и, так сказать, первообразы, первоэлементы венециановского созерцания картины жизни, переводящие его жанр в план эпического повествования о вечных трудах и днях человека. Поэтому-то здесь нет места бытовым коллизиям, здесь вообще *нет быта*, а есть бытие: пустынная земля, на которой жизнь как бы начинается заново. Облик персонажей, приметы крестьянского обихода, картины природы у Венецианова хронологически и исторически никак не конкретизированы—это то, что всегда было и будет, некая вечная, постоянная субстанция бытия,—такой могла бы быть крестьянская жизнь на Руси перед Куликовской битвой, так же как и перед наполеоновским нашествием.

Эволюция венециановского жанра в 1830—1840-е годы не приносит крупных художественных завоеваний. Однако она интересна в педагогической практике Венецианова и в творчестве художников его школы.

**Художники школы Венецианова.** Школа Венецианова была целиком делом частной инициативы художника. Начало его педагогической деятельности относится к рубежу 1810—1820-х годов, к поре возникновения его первых жанровых композиций. Круг учеников составляла разночинная публика, в том числе и из крепостных крестьян, среди которых наиболее талантливым оказался Григорий Сорока.

Значение педагогики Венецианова—не только в новой антиакадемической системе рекомендаций и иной последовательности обучения, из которой на первых стадиях исключалась обязательная в академической школе ориентация на образцы, но главным образом в ее своевременности. Венецианов, как художник и педагог, оказался у истоков той радикальной перестройки художественного сознания, которую можно было бы определить как «открытие действительности» или, как тогда говорили, «существенности», то есть действительности как она дана в повседневном опыте, вне деления предметов на «высокие» и «низкие». Представшая перед искусством простая жизнь в качестве адекватного себе художественного образа и способа воплощения в искусстве требовала образа простоты, или «эффекта простоты». Своеобразие единого канона простоты, налагающего на произведения учеников венециановской школы печать общности, состоит в перенесении в само искусство и в удержании средствами искусства наивного восприятия или, лучше сказать, переживания действительности, на которое еще не наложен рефлекс художественного умысла. Картины венециановских учеников—это

искусство безыскусственной изобразительности. Наивность и простота — предвосхищение мудрости в искусстве — на самом деле предшествовали, были дарованы ученикам мудростью учителя. Как бы безыскусственная простота — псевдоним совершенства, бессознательное совершенство. Вот это присутствие в интимных, непосредственных и наивных произведениях венециановских учеников того качества, каким отмечены самые высокие создания искусства, и составляет тайну их непреходящего художественного обаяния.

Академическая школа преподавала правила, Венецианов воспитывал художественную интуицию, или интуицию художественности. Академическая система предлагала



Г. В. Софока. Кабинет дома в Островках. 1844

наилучшие способы манипулировать натурой, Венецианов исходил из благоговейного уважения к ней. В педагогике Венецианова это уважение — свойство двустороннее, диалектическое, поскольку натурой для него как для педагога является не только та натура, что вовне, перед глазами художника, но и та натура, что в естестве, в природе самого художника. В этом своем качестве педагогика Венецианова сама была искусством, не разложимым на сумму приемов и рекомендаций, которые более или менее известны. Можно лишь указать на некоторые из них, которые прямо вели к указанной цели. Например, на совершенно новое значение, данное в системе Венецианова перспективизму.

Именно в перспективных студиях венециановских учеников кристаллизуется и самоопределяется жанр изобразительного интерьера в качестве самостоятельной отрасли искусства. Тогда же он получил наименование жанра «в комнатах». «Гостиная на антресолях» (вторая половина 1820-х—начало 1830-х гг., ГТГ) и «В комнатах» (конец 1820-х гг., ГТГ) К. А. Зеленцова, «Мастерская художника А. Г. Венецианова в Петербурге» (1827, ГРМ) А. А. Алексеева, «Мастерская художников братьев Чернецовых» (1828, ГРМ) А. В. Тыранова, «Кабинет дома в Островках» (1844, ГРМ) Г. В. Сороки—наиболее совершенные образцы этого жанра, принадлежащие как раз выученикам Венецианова.

Перспектива сохранила у Венецианова специфически эстетическую, художественную, поэтизирующую функцию. Средоточием перспективной модели мира в классической живописи был человек, высшим принципом формы—рельеф человеческой фигуры. У Венецианова целью перспективизма являлся сам образ пространства в его основном качестве—протяженности. Мы знаем, что Венецианов учил видеть предметы «обнимающим зрением», то есть не упираться в поверхность и границу формы предмета, а видеть ее «в движении целого». Зримым выражением, субстанцией этого движения является свет, льющийся обычно из многих источников. Поверхности предметов трактуются как светоотражающие экраны, тени усложнены и высветлены рефlekсами этих поверхностей, рельеф трактуется как следствие «верного понимания теней».

Свет в произведениях венециановской школы почти никогда не бывает направленным, падающим—это привольно льющийся, расстилающийся вширь, вдаль, вверх, рассеивающийся светопоток. Интерьеры всегда открыты 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. Пейзажи венециановских учеников—уже не романтический мир странствий и скитальчества, 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 А. Г. Денисова, Е. Ф. Крендовского, А. В. 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 пейзажей венециановской школы, а радость узнавания знакомого, того, что привычно, что образует в собственном смысле бытовой уклад, то есть лад, ладное и складное бытие, довольное собой и не предполагающее чего-либо иного. Время кажется остановленным, потому что длительность мысленного путешествия в этой пространственной протяженности не несет никакого изменения реальности. Такая отлитость времени во вневременную пространственную протяженность является структурной особенностью жанра идиллии. Ведь «идиллия» в греческом оригинале—это, собственно, картина, изображение, остановленный во времени дпящийся образ. Синонимом этой дпящейся жизненности является бытие предмета, поскольку предметное бытие, в отличие от непредметных стихий света, воздуха и т. п.,—это некоторая превосходящая их длительность существования в определенной форме. Тема разомкнутости, проницаемости границ, магия пространственной иллюзии, как бы опредмеченной, нашла свое идеальное метафорическое претворение в картине Г. В. Сороки «Отражение в зеркале» (вторая половина 1840-х гг., ГРМ)—в образе двойного зеркального отражения, отбрасывающего, уводящего от взора зрителя человеческие фигуры в даль, в сени, за порог комнаты и заставляющего воспринимать изображенные на подзеркальнике предметы как покинутые в ожидании возвращения хозяина.

Произведения венециановской школы в своей совокупности образуют ряд идентичных по своей художественной структуре интерьерных и пейзажных образов, словно представляющих аспекты одной картины,—эти интерьеры, уводящие за свои пределы, как будто принадлежат одному большому дому с видами на городские и сельские

пейзажи тех же венециановских учеников. Это мир семейственности, обитатели которого живут в согласии друг с другом, в занятиях искусством, прерываемых рассеянным досугом,— частная идиллия, высоким идеальным прообразом и образцом которой является крестьянский мир, лад и склад, воссозданный в произведениях Венецианова.

**Историческая живопись.** Позиции классицизма раньше всего были поколеблены в живописи. Академическая школа постепенно утрачивает связь с живым художественным процессом, что, в свою очередь, оказывает обратное воздействие на саму академическую



Ф. А. Бруни. Смерть Камиллы, сестры Горация. 1824

живопись, в особенности на монополю представляемую ею историческую картину. С одной стороны, в ней усиливается доктринерский пафос—картины превращаются в школьные пособия по композиции и рисунку, то есть в «образцы». В таком именно духе воспринималось наиболее проницательными современниками главное произведение одного из апостолов русской академической школы начала века А. Е. Егорова «Истязание Спасителя» (1814, ГРМ)—как урок побежденных трудностей в изображении обнаженных человеческих фигур. Не случайно также другой из них—В. К. Шебуев—увенчивает свой путь разработкой свода образцовых таблиц, призванных служить пособием по построению человеческих фигур в различных пропорциональных модулях. С другой же стороны, академическая живопись, дабы окончательно не потерять своего авторитета, вступает в контакт с новыми художественными направлениями, например с романтизмом, а впоследствии—со всеми сменяющимися друг друга на протяжении XIX и даже XX века направлениями. Все они имеют свою «тень» в академической версии. При этом академизм

узурпирует наиболее стереотипные и формальные признаки этих направлений. То был, в сущности, путь компромисса.

Чертами такого компромисса отмечены и самые образцовые произведения академической живописи начала XIX века—те же картины Егорова и Шебуева. В егоровском «Истязании Спасителя» трактованная на сентиментальный манер романтическая тема «фаталитета» обернулась тихой покорностью судьбе. Ампириная героиня уступает место идеалу долготерпения. Христос представлен в иконографическом изводе св. Себастьяна. Шебуев, напротив, вносит в свои композиции скандированный ритм, рубленые силуэты, контрастную светотень, напоминающую о возрожденном романтизмом интересе к караваджизму («Подвиг купца Иголкина», 1839, ГРМ).

322

Попытки внести романтическое противопоставление чувства и разума в классицистические традиционные сюжетные и композиционные схемы оборачиваются двусмысленностью пафоса, как это происходит в произведениях Ф. А. 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. То, что возвышающая деяние героя мотивировка переносится в сферы, недоступные простому уразумению, как раз и придает всему зрелищу оттенок 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 змий» (1826—1841, ГРМ).

**К. П. Брюллов (1799—1852).** Настоящим гением компромисса между идеалами классической школы и нововведениями романтизма в русском искусстве был, несомненно, К. П. Брюллов. Блестящий рисовальщик, акварелист, портретист, исторический живописец, мастер крупной картинной формы, обладавший большим 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,—остаться на вершине расцвета и славы талантливым художником, играющим роль гения.

Центральное 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 романтических черт: «гибельный» сюжет, относящийся ко временам заката античного мира,—излюбленной эпохе романтизма; люди во власти слепой стихии—вместо классического предпочтения событий, управляемых разумной волей, провидением,—всевластие романтического «рока». Брюллов впервые вывел на сцену толпу, массу людей—в картине нет протагонистов. Героем становится именно народ, правда, не как социальное явление, а как некий эстетический феномен—условный «античный народ», подобный ожившим изваяниям. Наконец, романтическая тенденция заключалась и в задуманном живописном эффекте необычного, холодного молниеносного освещения на фоне огненной лавины.

В эскизах к картине Брюллов смелее разрабатывает романтическую идею 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 идея резко ограничена, заторможена классицистическими приемами композиции и скульптурно-

зрелище заметно эстетизируется и начинает чуть ли не радовать взор красивой гибелью красивого мира. Романтический и классический тезисы, столь легко и мастерски совмещенные, взаимно обесцениваются, как бы лишают друг друга серьезности, этической подосновы, превращаются в та-



К. П. Брюллов. Автопортрет. 1848

го рисунка. Действие ориентировано из глубины на авансцену, людская толпа разбита на ряд статуарных групп. Искусственное освещение выбеливает цвет и, лишая полуобнаженные фигуры теплоты телесного тона, довершает уподобление их беломраморным изваяниям. Конфигурация групп, абрисы развевающихся драпировок приобретают декоративное изящество. Романтическая стихия оказалась влитой в совершенно оформленный классический сосуд. Ужасающее

лантливую игру и замыкаются на впечатлении эффектной финальной оперной мизансцены.

Дальнейшие опыты Брюллова в области исторической живописи были малоудачны и представляли собой, в сущности, вариации все той же «Гибели Помпеи» (эскиз «Нашествие Гензехриха на Рим», 1834—1835, ГТГ; незаконченное полотно «Осада Пскова польским королем Стефаном Баторием в 1581 году», 1839—1843, ГТГ).

Другая линия брюлловского творче-



К. П. Брюллов. Последний день Помпеи. 1830—1833



ства—так называемый «итальянский жанр», наиболее яркими образцами которого явились написанные в разное время, но в pendant друг к другу картины «Итальянское утро» (1823, местонахождение неизвестно) и «Итальянский полдень» (1827, ГРМ). Это несколько приукрашенные образы пышнотелых итальянских красавиц в рефлексах солнечного света, отраженного в воде или пропущенного сквозь зелень листвы,—поэтически-условные «дочери прекрасной природы», родственные античным нимфам. Италия в произведениях Брюллова прельстительна, празднична, точно расцвечена радужными отсветами итальянского карнавала. В образе некоего вечного праздника жизни Брюллов обрел свою собственную тему, созвучную и соразмерную природе его таланта и его живописным пристрастиям ко всему пышному, 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 Н. В. Гоголь.

Слова, сказанные также Гоголем: «...у Брюллова является человек для того, чтобы показать... все верховное изящество своей природы»,—в полной мере могут быть отнесены к его парадным портретам. «Удержать лучшее лица и передать его на полотне»—таков, по собственной характеристике К. П. Брюллова, его портретный метод.

Однако популярная романтическая идея подсказывала антитезу ведущей тенденции его искусства—изображать жизнь в патетически-приподнятом, праздничном обличье. Это антитеза «праздник—маскарад». Она составляет внутреннюю тему одного из лучших парадных портретов Брюллова—«Портрета Ю. П. Самойловой с Амацилией Паччини» (1839—1840, ГРМ). Здесь, в силу явственности этой программы, особенно очевидно новаторство Брюллова по отношению к тра-

диционному 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 персонажа. Его герой — частный человек, его достоин-

ство — 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 са-

326



К. П. Брюллов. Портрет Ю. П. Самойловой с А. Паччини. 1839—1840

мобильной, естественной красоте, свободный от стеснительных условностей «маскарада жизни», буквально «снявший маску», — как Ю. П. Самойлова на упомянутом портрете.

Если искусство Кипренского — это романтизм первооткрытия, как бы еще не знающий о том, что он именно романтизм, имя ему 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 замкнуты в кругу популярных элегических настроений, 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 Н. В. Кукольника» (1836, ГТГ), «Портрет А. Н. Струговщикова» (1840, ГТГ), «Автопортрет» (1848, ГТГ и ГРМ).

Несколько отделяется от названного ряда поздний, написанный незадолго до смерти в Италии портрет М.-А. Ланчи (1851, ГТГ). В нем традиционная для Брюллова декоративность и цветность живописи соединены с необычной для него трезвостью и острохарактерностью физиономической штудии старческого лица вольтерровского типа — исполненного живейшего интереса к окружающему, словно озаренного вспышкой острого внимания к собеседнику во время разговора, когда собеседником высказывается вдруг какая-нибудь неожиданная, интригующая мысль. Это стиль аналитического портретизма, развитый впоследствии реализмом XIX века.

**А. А. Иванов (1806—1858).** Не гением компромисса во внешних приметах и формах, а гением синтеза внутренних основ классического мышления с открытиями романтической эпохи вы-

ступает в русском искусстве Александр Иванов. То, что мы сейчас с исторической дистанции называем классико-романтическим конфликтом, — Ивановым, современником этого конфликта, ощущалось как исторически преходящее и ненормальное состояние раскола некогда единой сферы искусства. Иванова отличают настоячивые поиски в романтизме тех его мирозерцательных аспектов, 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 во всех аспектах: сюжетостроения, структуры художественной формы, метода освоения традиций и организации творческого процесса — определяет сам характер творческого воображения и ход развития художественных концепций Александра Иванова.

Первым наставником будущего художника был отец — Андрей Иванов, исторический живописец и профессор петербургской Академии художеств. 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 в 1858 году. С начала 1830-х годов Рим становится местом встреч и долговременного жительства многих представителей русской творческой интеллигенции, составлявших здесь своего рода филиал русского вольномыслия. Иванов знакомится тут с О. А. Кипренским, с одним из русских «любомудров», учеником Тирша и Ф. Шеллинга Н. М. Рожалиным. Важнейшим событием в биографии Иванова становятся общение и дружба с великим русским писателем Н. В. Гоголем, проведенным в Италии около восьми лет. Здесь же в конце 1840-х годов Иванов встречается с А. И. Герценом. Поэтому, оставая-





А. А. Иванов.  
Явление Христа народу.  
1837—1857

ясь 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 наследие достоянием русского

ключаящей хаотическую пестроту интересов. Уже в академической работе 1824 года «Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора» художник выводит русскую историческую живопись на новый для нее путь психологической драматургии в трактовке сюжета. Вместо обычного в классицизме

330



А. А. Иванов. Этюд для картины «Явление Христа народу»  
(мужская голова в повороте сомневающегося)

художества, 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 художественных поисков, закономерности развития и целенаправленности творческой мысли, ис-

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.

Картина «Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением» исполнена в первые годы пребывания в Италии. Иванов добивается иллюзии оживления античных скульп-



птурных форм, как бы вливает дух греческой пластики в живописную форму, следуя тем путем, каким когда-то шли Джорджоне и Тициан. Человеческая душа в ее способности слышать, понимать и воспроизводить гармонию природы—такова смысловая интрига этой картины. Здесь пред-

ли Христа. Этой группе противостоит толпа нисходящих с холма во главе с фарисеями. Между этими полюсами—вереница людей. В их позах, выражениях лиц символизируются разные степени понимания происходящего, ступени причастности к преобразующему мир ходу исторического вре-



А. А. Иванов. Этюд для картины «Явление Христа народу» (голова Иоанна Крестителя)

ставлены три возраста, три пластические мелодии соответственно трем ступеням человеческой жизни. Около 1833 года Иванов начинает разрабатывать эскизы к будущей большой картине «Явление Христа народу». Сюжет взят из первой главы Евангелия от Иоанна. На первом плане под вековым деревом—группа апостолов, возглавляемая пророчествующим Иоанном Крестителем, который указывает на шествующего вда-

мени. «Человечество на историческом перепутье»—так можно определить ведущую тему картины, где человеческий род показан на рубеже язычества и христианства. Иванов определял свой художественный метод как метод «сличений и сравнений». В его картине событию предшествует слово Иоанна Крестителя, и люди всматриваются, проверяют, «сличают и сравнивают» то, что предлагает им увидеть Иоанн, с тем, что они могут

постигнуть сами изнутри своего собственного душевного опыта,—они сравнивают слово с действительностью, мечту с явью. Они одновременно слушают и зрят—это зрение, опосредованное работой мысли, возбужденной словом,—умное зрение. Пластический рисунок поз лишен поэтому

картины оказывается, таким образом, как бы пронизанным действиями сил, влекущих к Христу и уводящих от него. Поза и, соответственно, психологический рисунок каждого персонажа представляют собой каждый раз особое сочетание этих разнонаправленных сил. Действие в картине Ива-

332



А. А. Иванов. Анниева дорога. 1845

импульсивности, бессознательности стихийного порыва и имеет тут как бы заторможенный характер, когда на пороге решения в человеке вдруг просыпается вопрос. В построении левой, апостольской, группы прочитывается восходящее движение, направленное к Христу. В противоположной группе господствует нисходящее движение—от Христа. Пространство

нова показано не как поступок, а как проблема—проблема выбора пути. Герои картины отдаются переживанию происходящего с такой самозабвенной серьезностью, как будто в эту минуту решается их судьба, по логике известной мудрости: «посеешь характер—пожнешь судьбу». Сюжет «Явления Мессии» и знаменует время такой жатвы. Характер, ставший судьбой,—

это положенный каждому человеку предел его способности к уразумению себя и своего места в мире. Для одного таким пределом является сомнение, для фарисеев — фанатическая приверженность прошлому, для раба — жажда свободы, для дрожащего — постоянный душевный трепет и неуверенность в себе и т. д. Человек в меняющемся мире — ведущая тема произведения. Картина говорит о том, что происходит с укладом жизни, когда он вдруг сдвигается с привычной колеи, на смену старым пророкам приходят новые. Тогда перед умственным взором людей открываются неизведанные горизонты, что побуждает их допросить прошлое перед лицом загадочного будущего, которое «еще молчит», подобно далекому Христу, шествующему в одиночестве. Обозревая первый план картины, мы встречаем лица, отмеченные мучительной работой сознания, которые свидетельствуют о существующих в обществе разладах и конфликтах. Композиционно картина построена так, что люди на первом плане будто глядятся в гигантское зеркало, в котором отразилась природа с выступающей на ее фоне фигурой Христа. Он словно приносит с собой завет спокойствия и умиротворяющей гармонии, которые властвуют в природном мире. Мир человеческой психики и мир природы — две стихии, определившие ход работы над этюдами к картине.

Затянувшаяся на многие годы работа над картиной была связана с взыскательным поиском того, что можно было бы назвать конкретным наполнением символического каркаса композиции. Полемика этого экспериментального поиска стали этюды. В них многократно варьируются образы картины — раба, дрожащего, сомневающегося и других. Художник ставит тему — например, рабство, фанатизм, старость, доверчивость — и создает на каждую из них серию этюдов. Часто совмещая на одном этюде два вариан-

та одного лица, он превращает этюды в своеобразные диалоги. Тем самым каждая из заявленных тем проводится через ряды антитез. В итоговых этюдах синтез оказывается напряженным единством противоположного: образы начинают жить как бы в странном междуцарствии. Сомневающийся — между усмешкой и скорбью, раб — между радостью и рыданием, Христос — между экстатической суровостью и милосердной мягкостью.

Природа в пейзажах Иванова — это овеществленная летопись истории земли. Земля в «Аппиевой дороге» (1845, ГТГ) — словно еще не остывшая, тлеющая твердь, которая когда-то была огненным морем; холм в этюде «Подножие Викоары, по дороге из Тиволи в Субиако» (конец 1840-х гг., ГТГ) — это как бы отшлифованный ветрами, спекшийся стеклообразный пепел или застывшая волна первородной магмы — зрелище умиротворенных стихий, хранящих память о своем происхождении из стихий, некогда бушевавших. Образы природы в пейзажах Иванова в своей совокупности представляют запечатленную в зримом облике картину творения, изваянную кистью космогонический миф. Объектом изображения в них становятся преимущественно старые деревья, горы, земля, камни, иссеченные ветрами и водой, — все, что хранит память о прошлом, печать времени, и вместе с тем все то, что, подобно морю и светозарному воздушному океану, олицетворяет вечные стихии, неподвластные времени и глению. Природа ивановских пейзажей безлюдна. Человек с его беспокойством духа явился бы возмутителем царствующего здесь спокойствия. Лишь подобный природе «естественный человек» — ребенок, которому неизвестно бремя страстей, мог войти в этот мир, не нарушив его собственного строя. Так возникает поздний цикл пейзажей с мальчиками. Иванов возвращается в них к художественной теме своей ранней картины «Аполлон,

Гиацинт и Кипарис...». Он создает здесь образ «мифологического детства человечества» — райского блаженства посреди сияющей первозданной чистотой и гармонией красок природы, но уже не прибегая теперь к посредству мифологических ассоциаций и сюжетики.

ский мир в той интерпретации, которую предлагала новейшая литературная ученость. Откровением этой новейшей учености стала для Иванова книга Д. Штрауса «Жизнь Иисуса». В ней на основе кропотливых историко-филологических штудий евангельские рассказы предстали продуктом мифот-

334



А. А. Иванов. Авраам просит у бога знамения. 1850-е гг.

В последнее десятилетие Иванов трудился над большой серией рисунков и акварелей, получивших название «Библейские эскизы». Художник намеревался расписать фресками некое здание, которое должно было быть чем-то средним между «храмом искусства» — прообразом музея, и «храмом философии». Эскизами к этим неосуществленным фрескам и были упомянутые акварели. С практической точки зрения этот проект был утопией. Задуманный библейский цикл призван был «увенчать все усилия ученых и антиквариев», представив библей-

ворчества. Следуя тем же путем, Иванов находит в своих эскизах форму воспроизведения реальности, адекватную мифотворческому восприятию действительности первыми творцами древних легенд. Предметом пристального внимания и штудий становится восточное искусство, в котором, следуя Штраусу, Иванов видит тот арсенал, откуда раннее христианство черпало контуры и формы своих фантастических видений. По тонкому замечанию одного из исследователей, «древневосточные элементы введены органически в стиль эскизов, воздей-

ствуя на него так же, как воздействовали они в свое время на эллинизм при сложении византийского искусства...».

Эскизы воспроизводят самую готовность древнего мира к неожиданным метаморфозам и предрасположенность живущих в этом мире людей к переживанию чудесного. История и жанр, великое и повседневное сливаются здесь в неразличимое единство, исчезают в единой стихии изобразительного «повествовательного эпоса», возвращая живопись к синкретизму монументального искусства, не ведающего жанровой дифференциации.

В «Библейских эскизах» действует стихия, толпа, человеческий рой; первобытно-коллективная психология преобладает над психологией индивидуальной. Знаменательно, что работа над «Библейскими эскизами» — это исключительно работа над иконографией сюжетов и общими очерками композиций, понятыми в целом как зрелище, из которого не выделялись лица, тогда как «Явление Мессии» ставит проблему личности, ее самосознания в исторически меняющемся мире. Проблематика «Явления» — психологическая, и именно человеческое лицо, работа над этюдами лиц определяла ход работы над картиной. Большая картина с этюдами, с одной стороны, и библейские эскизы — с другой, образуют как бы гигантскую арку, обнимающую всю полноту искусства Иванова. На высшем уровне всего его творчества осуществляется художественный метод сличений и сравнений.

В XIX веке — веке углубляющегося аналитического расщепления прежней целостности искусства на отдельные жанры и отдельные живописные проблемы — Иванов является великим гением синтеза, приверженным идее универсального искусства, истолкованного как своего рода энциклопедия духовных исканий, коллизий и ступеней роста исторического самопознания человека и человечества.

**П. А. Федотов (1815—1852).** Как уже говорилось, в 1830—1840-е годы русское искусство постепенно начинает ориентироваться 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 «натуральной школе» в литературе (В. Тимм, А. Агин). Эта линия искусства достигает кульминации в творчестве П. А. Федотова.

Творческая судьба Федотова необычна. Он родился в Москве. После окончания Московского кадетского корпуса служит прапорщиком в Петербурге, в Финляндском полку. Отдавая досуг любительскому рисованию — портретам, дружеским шаржам, — он долгое время не помышляет о профессиональной деятельности художника. Вольнослушателем посещает классы Академии художеств. Выполняет в начале 1840-х годов акварелью ряд батальных сцен, посвященных не битвам, а будням полковых маневров и бивуаков. Изучает картины Эрмитажа. Пользуется советами К. П. Брюллова. И лишь в 1844 году выходит в отставку, решив целиком посвятить себя искусству. Для самоучки, не имевшего систематического художественного образования, это был героический шаг. Утраченное время он компенсирует неистовой работоспособностью. Вначале его ожидали признание, успех. На академической выставке 1848 года экспонируются три первые живописные работы Федотова — «Свежий кавалер» (1846, ГТГ), «Разборчивая невеста» (1847, ГТГ), «Сватовство майора» (1848, ГТГ). За последнюю картину Федотов удостоивается звания академика. Но затем — цензурный запрет на издание рисунков нравственно-критической серии, выполненных во второй поло-

вине 40-х годов. Скучный пенсион. Продажа картин не окупает затрат на их написание.

Художественный строй поздних произведений Федотова усложняется, но при этом они теряют то, чем импонировали публике ранние вещи— бытовой юмор, увлекательность де-

одиночества становится ведущей в поздних произведениях Федотова. Трагическая развязка— смерть художника в больнице для душевнобольных.

В отличие от Венецианова Федотов дал русской живописи жанр с фабулой, конфликтом, развитым драматур-

336



П. А. Федотов. Сватовство майора. 1848

тального повествования. После картины «Завтрак аристократа» (1849—1851, ГТГ) следуют пять вариантов сюжета «Вдовушка». Это уже не комедия и сатира под девизом «смех исправляет нравы», а грустная лирическая элегия. Даже друзьям художника это новое направление кажется не сулящим успеха. Тема человеческого

гического действием. Отсюда— связь федотовской живописи с театром, искусством мизансцены, пантомимической режиссуры, особенно ощутимая в «Сватовстве майора». Характерные особенности сценического поведения— в необычайной отточенности, красноречивости, выразительности поз, жеста и мимики персонажей. Ху-

дожественные источники творчества Федотова—Хогарт и английская карикатура, французская и русская сатирическая графика, лубок; в живописи—«малые голландцы». Первые живописные произведения Федотова отличаются тщательностью миниатюрного письма, ювелирной отделкой де-

XIX века. В сущности, искусство Федотова—это как бы распавшийся на самостоятельные линии творчества камерный жанровый синтез русского альбома.

Портреты Федотова—предельная точка в развитии русского интимного портрета. Люди показаны такими, ка-



П. А. Федотов. *Анкор, еще анкор!* 1850—1851

талей, отношением к картине как к драгоценному предмету. Пожалуй, наиболее близкий источник, где все разнородные на первый взгляд компоненты федотовского искусства были уже воссоединены, издавна сосуществуя в рамках некоторого эстетического единства,—это русская альбомная культура первой половины

ними они бывают в минуты откровенности, словно бы зритель для них—самый душевный друг. Только в своих портретах Федотов показывает людей умными и добрыми. Это строй чувств и образ поведения, диаметрально противоположный миру федотовских жанров, где люди играют роль, а роль «играет» человеком.

Произведения двух последних лет жизни — самостоятельная страница творчества Федотова. Это картины «Анкор, еще анкор!» (1850—1851, ГТГ), «Игроки» (1852, Киевский музей русского искусства) и серия рисунков к «Игрокам». Здесь с отказом от развитого действия содержание сосредоточивается в подтексте. Живопись психологизируется, становится выразителем состояния тревоги, смятения духа, тоски. Используются эффекты искусственного освещения. Непременный атрибут поздних произведений Федотова — свеча в сумерках ночных интерьеров. Афоризм художника: «Они убивают время, пока оно не добьет их» — прямо соотносится с ситуациями картин «Анкор, еще анкор!» и «Игроки». Люди — игрушки и жертвы «пустого времени», — эта тема вырастает у Федотова до образа безвременья, до приговора николаевской

действительности, убивающей лучшие силы души. Это — в подлинном смысле критический реализм, историческая особенность которого в том, что он выражен поздними произведениями Федотова в форме романтического гротеска.

Именно федотовские уроки были в первую очередь освоены художниками следующего поколения. Более трудной и прихотливой оказалась судьба художественного наследия А. Иванова. Однако значение искусства первой половины XIX века обусловлено не столько степенью его непосредственного исторического влияния и воздействия на дальнейший ход художественного процесса, сколько самостоятельной ценностью его художественных достижений и высотой гражданского гуманистического пафоса, сращенного с социальными проблемами века.



# Искусство второй половины XIX века

339

Понятием искусства второй половины XIX века традиционно охватывается период с начала 1860-х годов до начала 1890-х — время господства так называемого критического или, шире, демократического реализма. Его начало в России ознаменовано революционной ситуацией 1859—1861 годов, явившейся следствием поражения России в Крымской войне и временно разрешившейся декретом от 19 февраля 1861 года, отменившим крепостное право. По словам В. И. Ленина, «...этот экономический процесс отразился в социальной области «общим подъемом чувства личности», вытеснением из «общества» помещичьего класса разночинцами, горячей войной литературы против бессмысленных средневековых стеснений личности и т. п.»<sup>1</sup>. В этой войне вслед за литературой, которой принадлежало первенство в общекультурном процессе, шло и изобразительное искусство. Искусство, понятое как форма служения практическому переустройству жизни,—таков идеал, осуществляемый художниками реалистического направления во второй половине XIX века. В 1863 году группа выпускников Академии, возглавляемая И. Н. Крамским, заявила протест против принятого издавна обычая писать отчетную академическую программу всем на одну тему. Потребовав права свободного выбора сюжетов и получив категорический отказ, группа демонстративно вышла из Академии. Тем самым было положено начало существованию «партикулярного», как выражался Крамской, то есть независимого от официальной опеки, искусства.

Идея свободного выбора сюжета означала прежде всего свободу от регламентации художественной деятельности со стороны придворной Академии. В устах молодых бунтарей, принадлежавших к новому поколению разночинной интеллигенции, это требование выражало желание обратиться к искусству непосредственно к злободневной текущей действительности. Вышедшая из Академии группа организовала «Артель художников» по типу рабочей коммуны.

Однако в иных формах скрытая оппозиция Академии проявилась в русском искусстве еще в предшествующий период: в педагогической деятельности Венецианова, в свободомыслии А. Иванова в отношении к узаконенным академической традицией образцам прошлого искусства, наконец, в возвышении роли в общехудожественном процессе Московского училища живописи, ваяния и зодчества, образованного в 1843 году из Московского художественного класса, возникшего десятилетием ранее. В административном отношении Московское училище существовало на правах филиала Академии, но самый дух училища, характер педагогики отличались демократизмом и свободой, которые предоставляли большие возможности для поощрения реалистических тенденций в искусстве. Одним из ведущих педагогов училища был ученик А. Г. Венецианова С. К. Заряно. В свою очередь его учеником и впоследствии педагогом училища был крупнейший мастер русского жанра 1860-х годов — В. Г. Перов.

Синонимом реалистичности на первых порах становится сама по себе обращенность искусства к злобе дня, публицистический пафос, объектом изображения — непосредственная текущая действительность, подвергнутая острому критическому анализу. Наиболее прямо удовлетворяющей этим запросам оказывается, конечно, жанровая живопись, абсолютно господствующая на протяжении 1860-х годов. Будучи непосред-

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. I, с. 433.

ственно сращен с текущей злобой дня, этот пафос был чужд природе монументальных искусств, устремляющихся от преходящего к вечному, общечеловеческому. Отсюда, в частности, следует, что наименее вооруженными для освоения и воплощения в собственно художественную форму этой актуальной для искусства второй половины века проблематики оказываются архитектура и скульптура. Внутри формообразующих закономерностей, свойственных XIX веку в целом, актуальные публицистические задачи еще не могли быть художественно освоены монументальными искусствами, которые вступают в эту пору в полосу длительного кризиса.

340 Отмена крепостного права в 1861 году открыла России путь капиталистического развития. Антифеодальный по своей объективной тенденции, этот акт исходил от феодальной, по существу, самодержавной власти и был лишь способом продлить ее существование, отсрочкой конца. Поэтому на первых порах он легализировал, сделал достоянием общественной гласности давно вызревавшие в недрах общества антифеодальные, просветительские настроения. Но многовековое зло оказалось слишком велико, а декларируемые правительственные меры его искоренения — слишком поверхностными. В таких условиях общественный энтузиазм, вызванный к жизни первой реформой (за которой последовал ряд других, столь же компромиссных), постоянно оборачивался либеральным «маскарадом», своего рода дымовой завесой, скрывающей трусливо-непоследовательный характер реформ, что с самого начала прекрасно видели наиболее проникательные люди России, в частности Н. Г. Чернышевский. Двусмысленность этой ситуации самым непосредственным образом отразилась на состоянии и эволюции искусства 1860-х годов, поскольку основное его завоевание, главное качество, которое оно воспитывает в себе, — это качество социальной чуткости, способность тонко реагировать на изменения общественного климата. В первое время оно питается типично просветительскими иллюзиями, самая стойкая из которых — вера в возможность искоренения зла, вернее, в возможность убедить в необходимости его искоренения силою одной истины, разоблачения зла, выводимого на свет из-под спуда ввевшихся в быт привычных житейских «случаев».

Искусство критического реализма словно задается целью произвести следствие, удостоверять, поименовать, описать все виды зла, создать своего рода свод фактов произвола, забитости, угнетения, несправия, унижения человеческого достоинства — всего, что подавляет личность. Но чем шире растекалось оно по поверхности быта, тем очевиднее становилась угроза потери пафоса в мелочах описательной фактологии, тем явственнее ощущалась невозможность исчерпать «проклятые вопросы» жизни методом количественного перечисления фактов, копящих эти вопросы. Действенность прямой критики оказалась под сомнением. Описательно-перечислительная тенденция должна была исчерпать себя по мере рассеивания либеральных иллюзий.

## Живопись

**В. Г. Перов (1834—1882) и бытовой жанр 1860-х годов.** Метод описательной критики был первым методом, испытанным новым реалистическим искусством и составившим количественно преобладающий слой изобразительной продукции 60-х годов. Таковы ранние картины В. Г. Перова — «Проповедь в селе», «Сельский крестный ход на Пасхе» (обе — 1861 г., ГТГ), «Чаепитие в Мытищах, близ Москвы» (1862, ГТГ). Они образуют как бы серию, объединенную сквозной темой: во всех них присутствуют церковнослужители. Но антиклерикальная, изначально присущая просветительскому пафосу, тенденция относится лишь к поверхностному слою содержания этих произведений: непочтение к обряду и ритуалу здесь лишь симптом более серьезного зла — нравственной атрофии и пастырей, и паствы.

Особенно выразителен в этом смысле «Сельский крестный ход на Пасхе»: крест в руках пьяного сельского священника похож на орудие убийства, под его сапогом раздавлено пасхальное яйцо, растянувшийся на ступенях крыльца дьячок уронил молитвенник «лицом в грязь», крестьянская баба льет воду из горшка на голову пьяного мужика, другой валяется под крыльцом, женщина на первом плане, в спущенных чулках, с тупым одутловатым лицом, бредет не зная куда, за нею старик в ветхом рубище тащит икону в перевернутом виде. Каждый из эпизодов в отдельности — житейски возможен, правдоподобен, но их одновременное сосуществование — это, так сказать, количественная



В. Г. Перов. Сельский крестный ход на Пасхе. 1861

гипербола: умножением, нагнетением правдоподобно-безобразного создается образ беспросветной жизни, где попораны все святые.

В пределах критико-описательного, повествовательного метода возможны были разнообразные варианты, вплоть до таких, где изначальная острота социально-критической тенденции растворялась и исчезала в сентиментальных интонациях или голом резонерстве сочиненных и лишь как бы увиденных в натуре сцен. Таковы «Последняя весна» М. П. Клодта (1861, ГТГ) или картина Н. Г. Шильдера «Искушение» (1856, ГТГ), представляющая собой парафразу федотовской сепии 1846 года «Бедной девушке краса — смертная коса (Мышеловка)», в интерпретации Шильдера сведенной к мелко-житейской морали, наподобие «бедность не порок, а несчастье».

Наиболее красноречивый в этом отношении пример — картина В. В. Пукирева «Неравный брак» (1862, ГТГ), где главные лица превращены в персонификации добродетели и порока с обязательным героем-резонером в образе гневного молодого

человека, наблюдающего сцену венчания—почти на классический манер, что выдает зависимость этого произведения от традиционных методов академической живописи.

В тематическом комплексе жанра середины XIX века можно заметить избирательное сродство ситуаций, группирующихся вокруг всякого рода ритуализованных форм быта—это свадебные церемонии («Прерванное обручение» А. М. Волкова, 1860, ГТГ; «Неравный брак» В. В. Пукирева, «Свадьба» Л. И. Соломаткина, 1872, ГТГ), церковная служба или шествие (тот же «Неравный брак», а также «Проповедь в селе» и «Сельский крестный ход на Пасхе» В. Г. Перова), наконец, это вообще такие положения, где действие

342



Л. И. Соломаткин. Славильщики-городовые. 1867

подчиняется условно-этикетным нормам, например, традиционное посещение купеческого дома славильщиками на праздник Рождества (картина Л. И. Соломаткина «Славильщики», 1872, ГТГ—в нескольких вариантах) или церемония проводов начальника в доме мелкого чиновника («Проводы начальника» А. Л. Юшанова, 1864, ГТГ). Сюда же можно отнести и весьма популярные в живописи второй половины XIX века сцены трапез и чаепитий, которые тоже являлись одной из устойчивых в русском обществе форм бытового церемониала («Чаепитие в Мытищах, близ Москвы» В. Г. Перова, «Чаепитие в Марьиной роще» Л. И. Соломаткина, 1865, ГЭ, и др.). Все это те случаи, когда сама жизнь инсценирует, представляет себя в зрелищных, картинных формах. Пространство изображения уподобляется планшету сцены, где разыгрываются жизнеподобные мизансцены. Таким образом, жанр 60-х годов как будто возвращается в русло традиционных способов организации действия и канонов картинного построения, издавна принятых в академической школе. Однако это совпадение насквозь иронично.

Для критического жанра эти перешедшие в современную жизнь формы условно-церемониального общения, за которыми некогда стоял серьезный и возвышенный смысл и красота, как раз и являются мишенью критики. Эти формы — суть осколки дискредитировавших себя социальных отношений и институтов. Это как бы академизм в жизни, отвержением которого в искусстве новое поколение художников начинало свою творческую деятельность. Воспроизведение их в жанре 60-х годов имеет важную смысловую и художественную функцию. Ими как бы задается изображаемым персонажам и одновременно зрительскому восприятию известная программа поведения. Художественный эффект



А. А. Юшанов. Проводы начальника. 1864

возникает из обманутого ожидания — персонажи на каждом шагу «ошибаются», «сбиваются с такта» или с выделанной, тупой аккуратностью воспроизводят эту программу. Они начинают выглядеть неумелыми исполнителями давно забытой пьесы, написанной для других условий и других актеров, или, наоборот, марионетками слишком заученной и бессмысленной роли.

Театр в жизни, театрализованные сцены быта, столь любимые жанристами середины века, казалось бы, легко вписываются в традиционные образцовые схемы картинного построения по сценическому типу, издавна свойственные живописи. Но при таком совмещении они дают эффект «выскакивания» из классического узора, передразнивания, гротескной деформации его знакомых контуров. Этот эффект с замечательным остроумием обыгран, например, в картине А. А. Юшанова «Проводы начальника». Путем тонко рассчитанных нарушений равногодия в классическую фризообразную композицию фигур вносится гротескно-марионеточный ритм, управляемый неверными движениями

едва держащегося на ногах старичка начальника. Классическая же пирамидальная группировка в центре построена на манер «карточного домика», готового в любой момент рассыпаться на глазах. Юмористическая эфемерность этой, не лишенной грациозности постройке достигается обострением ритмического рисунка, контрастом капризного очерка всей группировки фигур с кристаллической строгостью линий красиво вычерченного интерьера, взятого сценически фронтально и напоминающего лучшие образцы классики интерьерного жанра первой половины века. Общий абрис группы повторяется в контуре резного завершения шкафа — подробность федотовского изобразительного комизма.

344



И. М. Прянишников. Шутники. Гостиный двор в Москве. 1865

Клишированные на манер лубочных картинок, травестийные изводы традиционных композиционных схем особенно богато представлены в творчестве одного из интереснейших художников поколения 60-х годов — Л. И. Соломаткина, у которого, соответственно, и наиболее богатая типология сцен «житейского театра».

Наиболее откровенный вариант «театра в жизни» — в картине И. М. Прянишникова «Шутники. Гостиный двор в Москве» (1865, ГТГ): московские купцы забавляются зрелищем унижения жалкого бедняка чиновника, вытанцовывающего перед ними наподобие базарного паяца ради лишнего гроша. Здесь в поле изображения вдвинуты зрители, являющиеся инициаторами затеянного ими издевательского «представления», и именно в них метит горькая ирония художника, спрятанная под оболочкой натурально-жизнеподобной мизансцены, которая кажется списанной с натуры, но на самом деле тонко срежиссирована в соответствии с законами реалистического театра и свойственной ему «поэтикой случайного».

Начало 1860-х годов в России было временем социального оптимизма. Именно в нем обличительный жанр черпал свой пафос. В середине десятилетия обнаружались первые симптомы перелома в общественном умонастроении. Довольно быстро пересказав типические ситуации, которыми олицетворялось зло жизни в тени предрассудков и преданий, искусство должно было вступить в полосу размышления и подведения итогов—то есть в состояние, не воплощаемое средствами изобразительного рассказа. Глубокая и творчески бескомпромиссная реакция на новое изменение общественного климата обнаруживается в искусстве В.Г. Перова. Бескомпромиссность этой реакции—в наиболее последовательном для искусства того десятилетия переосмыслении критико-описательного метода, ярчайшим представителем которого был сам Перов в ранних своих произведениях.

Созданная после кратковременного пребывания художника в Париже картина «Проводы покойника» (1865, ГТГ) демонстрирует весьма радикальное изменение всей художественной системы. Меняется характер сюжета—с повествовательно-дидактического на эмоционально-лирический. Пафос его—не уличение во зло, а сострадание к его жертвам. Былой изобразительный рассказ превращается в выразительное молчание. Соответственно возрастает роль тех факторов изображения, которые обеспечивают единство настроения в картине. К ним в первую очередь относится пейзаж, роль которого в картинах Перова второй половины 60-х годов неуклонно возрастает. Не случайно картина «Последний кабак у заставы» (1868, ГТГ), замыкающая цикл произведений Перова 1860-х годов, является, по существу, чистым пейзажем. Ситуация обозначена как бы пунктиром—угар кабацкого пира загулявших у городской заставы мужиков лишь эхом доносится наружу чадными отблесками свечей на занесенных снегом окнах и темнеющей дороге.

Заключенная в образном строе картины «Последний кабак у заставы» тема скорбного раздумья о судьбе России возникает вновь и словно бы расшифровывается в портрете Ф. М. Достоевского, написанном Перовым в 1872 году (ГТГ). Эта тема раскрывается здесь как духовная драма личности, стесненной тьмою «проклятых вопросов». Именно в это время Достоевский работал над романом «Бесы».

Сложившаяся к рубежу 1860—1870-х годов кризисная ситуация, связанная с крушением иллюзий, порожденных «великой реформой», объясняет тот пессимистический оттенок, который сквозит и в «Последнем кабаке у заставы» и в портрете Ф. М. Достоевского. Искусство постановки немых сцен, пантомимической режиссуры уступает место искусству экспрессивно-живописной, пластической драматургии. Критическое отношение к действительности выражается уже не тенденциозным выбором определенных положений и ситуаций, а «вчувствованием» в живописную форму страданий мысли, превращающих картинный образ в художественную формулу дрящегося неразрешимого вопроса. Зрителю предлагается пройти испытание мыслью, пережить боль развенчанных иллюзий. Преодолев оптимистическое искушение действительностью прямой критики, составившей в описательном жанре каталог «мерзостей российской жизни», русское искусство в конце 60-х годов проходит новый искус пессимизмом мысли, догадавшейся, что зло, которому предстоит дать имя и образ,—это не событийный казус, не частное горе, а бытийственная скорбь, та боль и скорбь, которая разлита везде и во всем даже тогда, когда на сцене жизни не происходит никаких особенных событий. Вполне закономерно поэтому, что развязкой жанра 60-х годов оказывается такая картина, как «Последний кабак у заставы»,—образ пустой сцены и дороги, пути в никуда, беспутья, где затерянный и еле различимый в сгущающихся сумерках человек переживает время бесконечно затягивающейся остановки. В существенных структурных особенностях все это уже было у Федотова. В самом деле, ранние жанры Перова соотносятся (вплоть до прямого цитирования) с ранними же повествовательными жанрами Федотова; «Проводы покойника» соответствуют, вплоть до тематического родства, федотовской «Вдовушке», тогда как «Последний кабак у заставы», вплоть до колористического эффекта конфликтного,

тревожного сочетания холодного и теплых тонов,—картине «Анкор, еще анкор!». Но стилистика поздних произведений Федотова для общей эволюции русского искусства в свое время была избыточна, и своеобразный экспрессионизм его финальных произведений был не понят и забыт. Повторив на новом витке исторической спирали федотовский цикл, искусство 60-х годов как будто бы попыталось восстановить прерванную «связь времен». Однако в эволюционном ряду жанра 60-х годов, как показывает пример Перова, полюсы федотовского художественного цикла оказались разъединенными. Это было именно повторение, а не синтез. Между тем уже сам Федотов пытался их воссоединить, повторив

346



*В. Г. Перов. Последний кабаk у заставы. 1868*

в поздний период классическую картину предшествующего своего этапа—«Сватовство майора», попытавшись преломить ее в призме живописной стилистики своих поздних произведений. Среди художников 60-х годов лишь один Соломаткин воссоединяет, часто в рамках одного произведения, оба полюса федотовского творчества. Особенно красноречива в этом отношении картина «Свадьба» (1872, ГТГ). Федотов-комедиограф, автор «Разборчивой невесты» и «Сватовства майора», словно отражен здесь в зеркале поздних его эскизов к «Игрокам» и картины «Анкор, еще анкор!». Сцена поздравления молодых превращена в парад гротескных «рыл», в зловещую фантазмагорию, чуть ли не в бесовское наваждение в манере «страшных» повестей Гоголя.

Такие запоздалые рецидивы романтической поэтики, предвещающие наиболее существенные структурные особенности в искусстве неоромантической линии XX века (в



поздних рисунках Врубеля, у Судейкина и особенно у Сапунова), преследуют русское искусство на протяжении всего XIX века. Они связаны, по-видимому, не столько с механизмом стилистической эволюции в ее генеральной линии, сколько с некоторыми постоянными факторами непосредственно жизненного, «экзистенциального» порядка. Именно они доводят русский реализм, фанатически преданный жизненной правде, до «фантастического», по выражению Достоевского, реализма, до своего рода реалистических фантасмагорий, поскольку правда в условиях тогдашней русской действительности часто казалась чем-то невозможным, неправдоподобным.

347



*В. Г. Перов. Портрет Ф. М. Достоевского. 1872*

**Передвижники.** Вопрос 1860-х годов: что в окружающей жизни вызывает гнев, недовольство, иногда, как мы видели, граничащие с ужасом? Вопрос 70-х годов: кто, за что и с каким арсеналом мыслей и чувств вступает на попрание этой жизни? Русское искусство обретает принципиально иную направленность. Его отличают настойчивые поиски положительных начал в жизни. Критическая тенденция не устраняется, но иначе, глубже осмысливается. Позиция критического исследовательского отношения к действительности предстает в качестве положительной ценности жизни. Ведь она требует бесстрашия и героизма, не всякому данной способности «заболеть» несовершенством жизни—способности, являющейся свидетельством сопричастности судьбы писателя или художника судьбам страны и народа.

Идея личного подвижничества, бросающего вызов миру векового угнетения, налагает специфический оттенок на образ мыслей и действий, вплоть до особенностей житейского поведения разночинной интеллигенции 70-х годов. Свое социальное выражение она получила в развернувшемся с середины десятилетия широком движении— «хождении в народ», или народничестве. Становясь врачами, юристами, учителями, многие представители разночинной молодежи шли в провинцию, в деревню с надеждой разбудить крестьянский мир своей проповедью. Они уповали при этом на сохранявшиеся в среде русского крестьянства традиции общинного самоуправления, в которых видели зародыш коммунистического общежития, республиканский дух, противоположный монархическому государственному строю. Но в связи с подобным умонастроением естественно зародился 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, которых сам народ не ведает? В защиту каких идеалов и в союзе с какими силами и духовными ценностями современный человек вступает в битву? Нельзя не отметить, что вопрошающий пафос 70-х годов в большей степени, нежели критическая тенденциозность 60-х, затрагивает нерв, специфику собственно художественной деятельности, поскольку в предельном своем выражении этот вопрос формулируется просто: что прекрасно в жизни?

Эта новая ориентация характеризует период зрелости демократического реализма второй половины XIX века. Расширяется жанровый репертуар живописи: рядом с господствовавшей в прежнее десятилетие бытовой картиной возвышаются портрет и пейзаж.

Существенно меняется общественный статус искусства, демократическая живопись прочно завоевывает общественную трибуну. Теперь она имеет свою критику в лице И. Н. Крамского и В. В. Стасова и своего мецената в лице П. М. 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 реалистического искусства. Наконец, представители молодой прогрессивной живописи учреждают свою выставочную организацию—Товарищество Передвижных художественных выставок. Товарищество продолжило дело петербургской Артели художников, прекратившей к 1870 году свое существование. Один из инициаторов организации Товарищества Передвижных художественных выставок, художник Г. Г. Мясоедов, пояснял, что цель нового объединения—«высвободить искусство из чиновничьего распорядка». До того времени выставки устраивались лишь в столицах: в Петербурге—императорской Академией художеств и в Москве—под флагом Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Идея передвижных выставок, разъезжающих по провинции (основные города—Киев, Харьков, Одесса, Казань и другие), была новым и более радикальным шагом на пути освобождения искусства от академической догматики. Сама инициатива устройства художественных выставок за пределами столиц в 1870-х годах тоже была своего рода «хождением в народ». Передвижные выставки явились как бы формой опроса и активизации общественного мнения по поводу нового искусства, так сказать, снизу, поскольку вверху, в столицах,

вкусы публики, выступавшей в роли заказчиков, в основном были воспитаны на салонно-академической живописи. Передвижники решились выйти на свободный рынок и, завоевав его, способствовали расширению эстетических горизонтов русского общества в целом. Тем самым на практике осуществлялась просветительская программа реалистического искусства второй половины XIX века. Устав Товарищества был утвержден в конце 1870 года, а год спустя открылась Первая передвижная выставка. Одним из учредителей Товарищества был ведущий художник предшествующего десятилетия В. Г. Перов. Знаменательно, что основную массу произведений Перова, демонстрированных на первых передвижных выставках, составляли портреты, в противовес преобладанию жанра в 60-е годы. Некоторые из них, например портрет Ф. М. Достоевского, создавались по желанию П. М. Третьякова, который именно в это время начинает часто прибегать к заказам, особенно на портреты известных деятелей русской культуры.

Как уже говорилось, возрастание проблемной значительности портрета в русском искусстве 70-х годов прямо соответствовало изменившейся по сравнению с 60-ми годами общественной ситуации. Еще прежде Белинский и Герцен обращали внимание на совершенно особую миссию, которая выпадает в России на долю писателя, художника, вообще деятеля культуры и просвещения. В стране, лишенной демократических свобод и тех институтов общественной гласности, которые уже существовали в буржуазной Европе, искусство оказалось единственной трибуной, с высоты которой общество могло услышать крик негодования и протеста — голос угнетенного народа. Самосознание искусством такого положения вещей и своей миссии в мире российской действительности пробуждает повышенное внимание к внутренним человеческим ресурсам творческой личности, облакаемой столь высоким нравственным авторитетом. Именно этот процесс и происходит в 70-е годы. Порожденная им тенденция к психологизации искусства, сосредоточенного на теме личности и ее внутренней биографии, наиболее полное воплощение получила в творчестве двух художников второй половины XIX века — И. Н. Крамского и Н. Н. Ге.

**И. Н. Крамской (1837—1887).** Именно Крамской в 1870-е годы стал тем портретистом, который в наиболее типичных своих созданиях выразил идеал личности. Герои его портретов — это преимущественно представители передовой русской интеллигенции, те, кого обычно называют «властителями дум» своей эпохи. Это — М. Е. Салтыков-Щедрин, Н. А. Некрасов, Л. Н. Толстой, П. М. Третьяков и другие. Обладавшие в глазах современников исключительным духовным, нравственным престижем, они выглядят на портретах Крамского «мужами битвы и совета», словно бы жрецами сурового общественного ареопага. В них воплощается прежде всего не индивидуальное своеобразие характеров, а определенная гражданская, идейная позиция, и даже не столько социальная их роль, сколько самосознание этой роли.

В портретных типах Крамского различие менее существенно, чем сход-

ство. Оно обуславливается единообразием живописной манеры и постоянством композиционных схем: это по большей части поясные или погрудные изображения фигур во фронтальном развороте с выделенными светом лицами на темных нейтральных фонах. Индивидуально-неповторимые особенности манеры поведения модели — поза, осанка, жест, характерная мимическая игра лица — все, что относится к области динамических характеристик живописного изображения, исключено из поля наблюдения Крамского. Лишь в некоторых, особенно поздних, портретах характеристика строится с учетом этих элементов (портрет Д. В. Григоровича, 1876, ГТГ; портрет А. С. Суворина, 1881, ГРМ). «Честный человек — вертикален», — заметил как-то Вельфлин. В портретах Крамского эта вертикальная ось, или «линия честности», порой подчиняет себе модели с властной серьезностью, например, в упомя-

нутых уже портретах Салтыкова-Щедрина, Третьякова, Некрасова, художника А. Д. Литовченко. В этом ряду выделяется портрет Л. Н. Толстого (1873, ГТГ), где «категорический императив» вертикали поглощается гармоническим кругообразным ритмом, чему способствует, в частности,

ность ясного, одновременно ласкового и строгого, взгляда. В сущности, в этом портрете Крамской дает еще одну версию Христа—образа, над которым долгое время работала его художественная мысль.

В 1872 году на Второй передвижной выставке появилась картина Крамско-

350



*И. Н. Крамской. Автопортрет. 1867*

одежда Толстого—не партикулярный сюртук, а свободная блуза, некий род естественного одяния, «одежды вообще».

Крамской, очевидно, стремился запечатлеть Толстого как бы в ореоле завоеванной им репутации художника эпического склада. С этим связано стремление снять всякую тень напряженности в позе и развороте фигуры в пространстве изображения. Отсюда же—глубокое и просветленное спокойствие, испытующая вниматель-

го «Христос в пустыне». Знаменательно совпадение: фигура Христа по своему психологическому строю и пластическому рисунку поразительно напоминает написанный независимо и одновременно экспонированный на той же выставке портрет Достоевского работы Перова, тогда как печальный и безжизненный, с похожими на ледяные глыбы серыми камнями пейзаж с силуэтом одинокой фигуры вызывает в памяти перовский же «Последний кабак у заставы». Это не род-

ство мотивов или живописной стилистики, а внутренняя переключка ассоциативных рядов, в которых объединяются идея выбора пути и образы беспутья, пустыни, холода, одиночества, искушения мыслью, оттягивающей решение. Крамской словно воссоединил в собственной картине эти

жета вовсе не безразлична содержанию его произведения. Именно благодаря ей актуальное жизненное содержание, представленное у Перова в бытовом плане, у Крамского возведено в ранг общечеловеческой драмы. Ею знаменуется ступень трагического раздвоения личности между необхо-



И. Н. Крамской. Христос в пустыне. 1872

два родственных по духу произведения своего предшественника. Но «иероглифическая», по выражению Крамского, форма евангельского сю-

димостью бросить вызов царству власти и принуждения и сознанием невозможности победить иначе, чем ценой личного самопожертвования без надежды на сиюминутное торжество человечности. Это раздумье было глу-

боко сродни выбору жизненного пути, который мог возникнуть и возникал перед умственным взором народника 70-х годов. Отражение этого в поэтическом зеркале евангельской легенды, перевод ее на язык «вечных сюжетов» давал перевес трагически-возвышенной форме осмысления над формой

комедии и сатиры, имевшей место несколько раньше, что знаменовало собой смену художественной ориентации: от федотовского наследия—к урокам, хотя неполно, по частям, но все же извлекаемым художниками второй половины века из творческого опыта А. Иванова.

352



И. Н. Крамской. Портрет А. Н. Толстого. 1873

Задуманная вслед за «Христом в пустыне» картина «Хохот» («Радуйся, царю иудейский», 1877—1882, ГРМ) рассматривалась самим художником как «второй том» предшествующего произведения. Изображающая Христа, выставленного в ночь перед казнью на посмешище грубой толпы, эта картина пессимистически досказывала историю героя, который в первой картине был изображен в начале своего крестного пути. Замысел «Хохота», относящийся к 1872 году, определил реальные события—судьбу народнической эпопеи 70-х годов в ее действительной развязке, имеющей символическое подобие в сюжете, избранном Крамским после «Христа в пустыне». Подвижничество народников, их проповеди, непонятые народом, который они пытались «спасти», окончились трагическим крахом. Тема торжества земной власти и покорной ей толпы над одиноким проповедником определяет содержание замысла Крамского в картине «Хохот». Искусство в который раз оказалось не просто зеркалом действительности, но зеркалом вещим, пророческим. Однако символическая суть сюжета во второй евангельской картине Крамского оказалась художественно невоплощенной из-за несовместимости с формой историко-документальной реконструкции события, «как оно могло бы быть по вероятности»,—формой, в большой мере навеянной позитивистски истолкованным христианством Э.Ренана. Картина осталась незавершенной.

**Н. Н. Ге (1831—1894).** Пристальный интерес к евангельской теме проходит через все творчество другого представителя и одного из основателей русского передвижничества—Н. Н. Ге. Выученик петербургской Академии, воспитанный на позднеромантических традициях искусства К. Брюллова и еще заставший в Риме А. Иванова, Ге осуществляет рискованный эксперимент. Он объединяет в собственном

творчестве патетику, склонность к броской впечатляемости брюлловского романтизма с углубленной психологической разработкой ситуаций длящегося конфликта в замедленном темпе времени, свойственной Иванову. С влиянием автора «Гибели Помпеи» можно связывать постоянное пристрастие Ге к финалистическим сюжетам, которые кончаются гибелью, крахом, уничтожением. Однако Ге отказывается от непосредственного изображения развязки и предпочитает моменты, где роковая развязка лишь предчувствуется. Этот принцип сюжетной структуры изображения, которому Ге останется верен до конца, определился в картине «Тайная вечеря» (1863, ГРМ).

Каваджистские приемы светотени в «Тайной вечере» имеют сразу несколько функций: ими создается оптическая иллюзия жизнеподобности наблюдаемой сцены; далее—противоборством света и мрака в глухой ночи, трактованных как равноправные стихии, обеспечивается эффект «заражения» (термин Л. Толстого) зрителя тревожностью момента; наконец, распределением света и тени осуществляется расстановка эмоциональных акцентов и смысловая режиссура. Помещением источника света внизу, на полу, и в углу сценической выгородки, а также тем, что фигура Иуды загорживает его от зрителя, достигается выразительное противопоставление беспокойного рельефа апостольской группы в глубине и «цельноскроенной» из сгустка тени фигуры Иуды, очерком силуэта напоминающего фантастическую птицу. Оттенок эстетизации, который проявляется в несколько гротескной изысканности силуэта фигуры Иуды, придает этому образу величественность, опровергающую традицию всяческого умаления и дискредитации его в прежних изображениях этого сюжета в мировой живописи. Вызываемая чисто формальными, выразительными средствами ассоциация с инферналь-

ными, демоническими фигурами романтического репертуара расшифровывает смысл произведения, новизну интерпретации сюжета. Первоначальное название картины — «Отшествие Иуды» — точнее выражает этот смысл. Отшествие, отпадение от Христа — это и есть в собственном

ожидающей его в веках репутации. Силой осуществленной Ге перестановки акцентов совершается, так сказать, необратимое «смещение фокуса», расслоение прежних контуров события: картина выражает недоверие легенде. «Тридцать сребреников. Кто их выдумал?» — вымолвил как-то Ге.

354



Н. Н. Ге. Портрет А. И. Герцена. 1867

смысле демонический акт. В противовес канонической трактовке «Тайной вечери», когда названный Христом будущий изменник остается в неизвестности, неузнанным апостолами, Ге показывает Иуду, так сказать, легальным противником Христа и апостолов — и не по случайности, а по свободной его воле. Художник вступает в спор с канонической репутацией этого персонажа, делая из него мрачного пророка, знающего наперед об этой

Искусство превращается Ге в поле специфического мыслительного эксперимента целиком в духе 60-х годов. Преследование всякой косности и застоя в действительности, чем отмечено это критическое десятилетие русской жизни, у Ге получает свое предельное выражение, будучи перенесено в субъективную область духа — вопрос о свободе совести. Евангельский сюжет используется художником как своего рода тест для проверки



степени свободы мыслительной способности человека от ига предрассудков и преданий. Это испытание на «последней черте» отношения к религиозному догмату, являющегося пробным камнем европейского свободомыслия нового времени. Это вовсе не атеистический бунт, а война с пред-

1867 года кажется будто раненным мучительной мыслью. Герцен говорил о том, что портрет писался «rembrandtisch». Дело здесь не только в специфических приемах светотеневой драматургии, но в разработке рембрандтовского типа «портрета-биографии».

355



*Н. Н. Ге. Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе. 1871*

рассудками мысли вообще — бунт гносеологический, осуществляемый оружием искусства.

Сам пафос вопрошания, обращенный к памяти поколений, который составляет подоснову всего творчества Ге, определяет и его портретную концепцию. Лицо А. И. Герцена на портрете

Как-то, словно полемизируя с тезисом Ренуара — «поменьше думающих фигур», — Крамской, как никто сумевший оценить живописные откровения современной ему французской живописи, заметил, что искал и не нашел в ней того, что было душой русского искусства, — «человеческой головы с ее ле-

дьяным страданием, с вопросительной миной или глубоким загадочным спокойствием». Именно такие головы и лица возникают на портретах Ге (портрет Л. Н. Толстого, 1884, ГТГ; портрет М. П. Свет, 1891, ГТГ; автопортрет, 1893, Киевский гос. музей русского искусства). Если Крамской, как правило, дает в своих портретах синтетические характеристики, то Ге стремится овестить в зримых чертах психологический процесс, происходящий в человеке. Подобно тлеющему пеплу, осевшему в душе печальным образом-напоминанием отшумевшего пламени, противоречивое борение мысли и чувств проступает в лицах портретируемых следами продолжающих терзать сомнений, горечи, скепсиса или стоической покорности судьбе.

Возвратившись в Россию после вторичного пребывания в Италии, Ге экспонирует на Первой передвижной выставке картину «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (1871, ГТГ). В отличие от «Тайной вечери» с ее романтизирующими контрастами света и тени, аффектацией выразительности позы Иуды и вообще изысканностью пантомимической режиссуры в новой картине Ге властвует стиль делового документа, лаконичной справки о том, «как было дело». Нельзя, однако, не подивиться художественному постоянству Ге. Ведь здесь мы имеем дело с новой разработкой той же коллизии, что и в «Тайной вечере»: сын Петра, надежда и наследник трона царевич Алексей — изменник, оказавшийся козырем в руках противников реформаторской политики непреклонного государя, не остановившегося перед тем, чтобы предать сына казни. Отказываясь от каких бы то ни было экспрессивных акцентов изобразительной речи, Ге здесь словно следует завету А. Иванова, повторенному впоследствии Суриковым: «Самые горячие сюжеты надобно холодно трактовать, то есть находить в них минуту

сколь возможно спокойную». Изображена финальная пауза, напряженное и безнадежное молчание после произнесенного слова. Роль этого «слова» играет брошенный на пол лист, которого, будто указующим перстом, касается ниспадающий острием угол ска-терти,— это лист, видимо, последнее неопровержимое свидетельство вины царевича. Исторический конфликт представлен здесь как несовместимость натур, тяготеющих к разным формам исторического бытия и быта: Алексей — целиком личность средневековая, Петр — личность нового времени, что проявляется во всем, вплоть до манеры держаться и носить европейский наряд.

Это — трактовка исторической темы, заостряющая внимание на субъективных факторах, на вопросе о «цене личности» в игре исторических сил. После длительного творческого кризиса Ге, увлеченный учением Л. Толстого, на исходе 1880-х годов возвращается к художественной деятельности. В поздние годы он снова обращается к евангельской теме, создав замечательный цикл картин, который по традиции можно определить как цикл «страстей Христа». Нетрудно уловить явственную переключку в содержании темы и методе ее воплощения между «Тайной вечерей», «Петром и Алексеем» и картиной «Что есть истина?». Христос и Пилат (1890, ГТГ) — первым крупным произведением нового цикла. Это метод диалогического со- и противопоставления фигур, олицетворяющих взаимонепроницаемые мировоззренческие и жизненные позиции. Пилат в картине Ге имеет вид начальника (как современный губернатор, по замечанию Л. Толстого), идущего в свой кабинет. На мгновение вполоборота повернувшись к Христу, он задает свой знаменитый вопрос на ходу, не ожидая ответа, заранее отвергая его всем своим существом, своей породой, противоположной по всем статьям существу и породе (вернее, беспородности) Христа.



Это — псевдиалог, две правды, безотносительные к истине. Пилат выглядит настолько неуязвимым для любой словесной аргументации, что Христу не остается ничего, кроме сознания обреченности молчать. Здесь, как и в следующей большой картине «Суд Синедриона. «Повинен смерти!» (1892, ГТГ), Христос, по видимому, не случайно изображен, так сказать, «припертым к стене» — странником у обочины дороги, мимо которого шествуют... либо с риторическим вопросом, заведомо опровергающим любой ответ, либо с издевательскими плевками, как во второй из названных картин.

В последних произведениях Н. Н. Ге — «Голгофа» (1893, ГТГ) и «Распятие» (1894, местонахождение неизвестно) — властители и толпа отодвинуты за кулисы, и в центре внимания снова оказываются психологические коллизии, достигающие здесь пронзительной рационалистической выраженности всех смысловых аспектов при почти натуралистической точности изображения психопатологии обреченных людей. В «Голгофе» Христос, на которого указывает врезающаяся из-за рамы в картину рука палача, представлен как бы в ситуации «моления о чаше» между двумя разбойниками: один из них — с животной, зверской гримасой преступника, другой — с судорогой тихого умопомешательства. Ге, как и прежде, создает образы-олицетворения, являющиеся здесь уже продуктами дерзкого мифотворчества, использующего евангельскую сюжетику как предлог для иных символических обобщений: последнее место, отводимое властью правдоискателю, — это место на эшафоте, среди изгоев, под копьем стражи, между преступлением и сумасшествием. Все повествовательные моменты здесь полностью устранены — иконография события имеет символически-знаковый характер. Указующий перст, копьё, три фигуры на узком пятачке пространства, за которым обрыв, про-

пасть, красочная метель, мгла и хаос, — все это чисто смысловые эмблемы, имеющие также чисто смысловую связь, лишенную конкретности места и времени. Это изобразительный язык плаката в форме станковой картины. Ге экспериментирует с открытым цветом, стремясь, по выражению А. Блока, «сразу передать впечатление криком краски». В сюжетах главных произведений художника перебирается и анализируется ряд ситуаций специфического свойства — это те страшные моменты в «драме жизни», когда скудеет слово, аргументы исчерпаны, убеждение бесполезно и наступает черед действия: предательство, суд, расправа и крик, вопль, стон. Но Ге никогда, за исключением последней картины «Распятие», 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 картине «Что есть истина?». Христос и Пилат — 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 живописи XX века, хотя он не имел прямых учеников и последователей. В эпоху пробудившейся жажды действия и словесных битв Ге делает предметом анализа в искусстве перипетии индивидуального сознания на пороге решения, этику действия, оставаясь в новых условиях наследником предшествующей «философической» эпохи. Ге рассматривал искусство как форму нравственной проповеди, но как художник в собственном искусстве постоянно опровергал эту доктрину, с большой силой и дерзостью выразив агонию разума в ступенях финального для XIX века крушения просветительских иллюзий.

**Жанровая живопись передвижников.** В творчестве Крамского и Ге бытовой жанр представлен незначительными единичными эпизодами. Между тем этот жанр, не имея уже безусловного первенства, как в 60-е годы, все же продолжает по крайней мере до середины 80-х годов занимать привилегированное положение среди прочих жанров живописи. Но в самой его концепции в сравнении с концепцией жанра 60-х годов происходят значительные видоизменения. Едва ли не главное внешнее отличие — укрупнение формата жанровых полотен, выражающее тенденцию к более широкому панорамному разворачиванию жизненной картины. Соответственно укрупняется масштаб



В. М. Максимов. *Приход колдуна на крестьянскую свадьбу.* 1875

изображаемых фигур, в чем проявляется стремление к возвеличиванию и даже героизации человеческого образа и воссоздаваемой жизненной картины в целом. Еще более радикальны внутренние изменения в тематическом репертуаре и способах сюжетостроения. Былая однотонность сюжетов, сосредоточенных на частных проявлениях социального зла, сменяется существенно иным выбором жизненных положений, которые позволяют запечатлеть и выразить более сложную гамму чувств и представлений: не только боль о народе, но и восхищение им, не только его грустное долготерпение и забитость, но и стойкость, мужество и силу характера, не только бедность и нищету, но и красоту народного быта.

В картине В. М. Максимова «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу» (1875, ГТГ) разрабатывается популярный в предшествующем искусстве мотив свадебного, брачного ритуала. Тем более знаменателен отказ художника от традиционной трактовки темы в духе обличения браков по расчету. Юная чета охарактеризована здесь как пара любящих друг друга молодых людей. Знаменательно и то, что явление колдуна, которое в

искусстве 60-х годов олицетворяло бы злую власть предрассудков, здесь прочтено как «преданье милой старины», не вносящее никакой смуты в благочинность свадебного торжества. Старик колдун, запорошенный снегом, напоминает рождественского деда Мороза.

Любопытно, что смысловой центр в картине Максимова не совпадает с композиционным, в котором оказывается нейтральный, «пустой» в смысловом отношении фрагмент действия. Это приводит к равномерности распределения акцентов. Помещая сцену в полутьму с искусственными источниками света, Максимов пользуется приемом

360



Г. Г. Мясоедов. Земство обедает. 1872

чередования освещенных и затененных участков пространства, аналогичным примененному Ге в «Тайной вечере». Тем более интересно выявляющееся при этом сравнении различие. У Ге контрастная светотень наделена экспрессивными функциями, прокламируя, диктуя, подчеркивая значимые в смысловом, тенденциозном отношении элементы изобразительного повествования,— это принцип 60-х годов. У Максимова распределение светотеневых масс таково, что делает их семантически равнозначными: тенденция не должна нарушать естественного распорядка событий умышленной расстановкой акцентов — такова художественная воля 70-х годов. Картинное построение соотнобразуется со способом восприятия жизненных явлений изнутри жизненного потока, когда значимое и незначимое взаимно переплетены и не упорядочены в композиционную иерархию. Картина 70-х годов возвращает зрителю отнятую у него тенденциозными заострениями предшествующей живописи созерцательную свободу. Дыхание и пульс жизненной картины и, соответственно, изобразительной речи входят в нормальный ритм. Эта новая установка содержала призыв к преобразованию живописной системы, к поискам средств для адекватного художественного воссоздания открывшегося богатства жизненных положений.

ний, характеров в диалектической взаимообусловленности добра и зла, случайного и типического, малого и великого. Лишь одному художнику — И. Е. Репину — в 70-х годах удалось подняться на уровень этих внутренних требований, порождаемых художественной практикой.

Высшей художественной задачей, признанной искусством в 70-е годы, было создание «хоровой картины» (выражение В. В. Стасова) на современный сюжет. Вслед за Репиным (о котором речь впереди) наиболее близко к этому идеалу подходит К. А. Савицкий. Сюжет картины «Встреча иконы» (1878, ГТГ) открывает возможность развернуть



К. А. Савицкий. Встреча иконы. 1878

многофигурную сцену с относительно большим разнообразием типов: крестьяне высыпали за околицу навстречу почитаемой иконе. Это один из вариантов темы крестного хода, чрезвычайно популярной в русском искусстве начиная с «Сельского крестного хода на Пасхе» Перова. Но у Савицкого обнаруживается как бы скрытая полемика с предшественником, особенно внятная потому, что священник во «Встрече иконы» охарактеризован в духе весьма близком Перову. Однако в сравнении с одноплановой трактовкой темы у Перова разработка ее у Савицкого богаче, глубже и художественнее. В «Сельском крестном ходе на Пасхе» разные аспекты бытия — люди, предметные детали, пейзаж — приведены, что называется, к общему знаменателю и повторяют одно — как все неказисто и глухо-беспросветно. Глаз не мог или не хотел видеть ничего иного. Картина жизни была бесперспективна, она, собственно, и не была картиной жизни, а была изображением не-жизни, омертвелого быта. Открытием жанра 70-х годов и явилось само многообразие действительной жизни, богатство противоречивых аспектов бытия, показ данного в перспективе преобразования в иное. Пожалуй, нагляднее всего это раскрывается в изменении художественной роли пейзажа.

У Перова природа как бы лишена самостоятельной, объективной жизни и обречена «болеть» теми скорбями, которыми наполнена изображаемая человеческая жизнь. У Савицкого природе возвращено право совершенно независимого существования. Это типичный ландшафт средней полосы России—околица деревни с дорогой и перелеском. Написанный хорошо и добротнo, пейзаж полностью лишен каких бы то ни было экспрессивных заострений. Он не комментирует происходящее какими-либо определенными интонациями атмосферных «настроений» или своеобразными чертами облика. Он совершенно обычен и если что и выражает, то именно совершенство обычности. Но в

362



Н. А. Ярошенко. *Кочегар*. 1878



этом как раз и состоит его художественная функция. Присутствие такого безучастного объективного свидетеля служит молчаливым уверением в подлинности, объективности представленного жизненного «случая», то есть является как бы гарантией жизненной достоверности изображенной сцены. И, что важнее, в своей независимости, свободе от дидактических обязанностей внушать определенные настроения в унисон происходящему пейзажный образ становится образом иного существования, чем то, о котором повествует изображенный фрагмент жизненной драмы. Господствующие в многолюдном сообществе чувства и страсти начинают восприниматься как нечто преходящее, как часть некоего

363



В. Е. Маковский. *На бульваре.* 1886—1887

более обширного целого, где есть это, но и не только это: жизнь движется по разным руслам и во многих направлениях. Чтобы в художественной полноте осуществить это открытие, не сходя с позиции жизненной правды и достоверности, искусство должно было обратить пристальный взор во внутренний мир человека и подвергнуть более беспристрастному анализу внешние обстоятельства и условия его существования. Здесь — источник вновь пробудившегося в 70-е годы интереса к портрету и пейзажу. Но существеннее то, что между развитием портрета и пейзажа, с одной стороны, и жанровой картины — с другой, устанавливается обратная связь. Сводя вместе, сопоставляя и взаимоотражая друг в друге опыт пейзажной и портретной живописи, жанровая картина, обогащаясь сама, в свою очередь стимулирует дальнейшее развитие портрета и пейзажа. Именно в 70-е годы намечается тенденция к взаимообращению жанров, возникают «промежуточные» жанровые формы. Таковыми являются, например, произведения Н. А. Ярошенко — одного из наиболее инициативных деятелей передвижничества. Его «Кочегар» (1878, ГТГ) — это

портрет-тип, первое в русском искусстве изображение пролетария, в облике которого угадывается бывший крестьянин, перекочевавший в город и надорванный непривычным и нездоровым трудом.

364

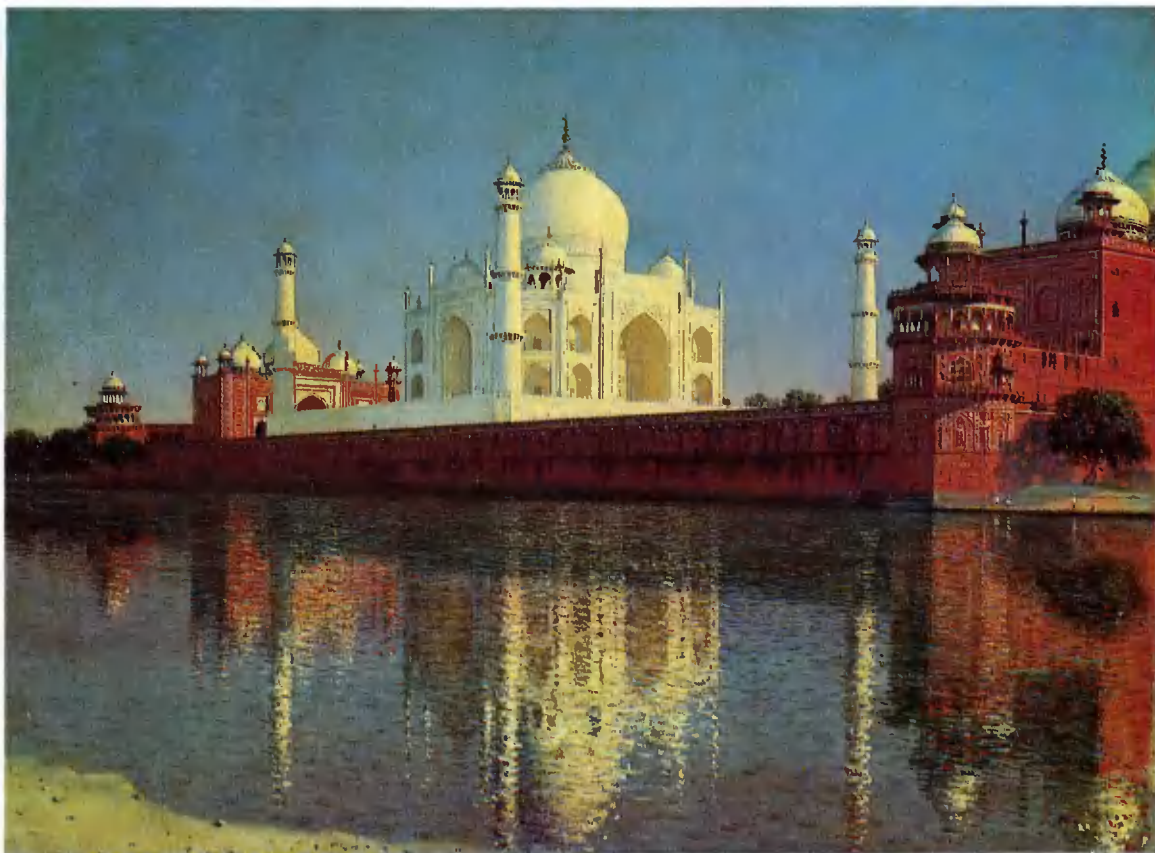
Портрет трагической актрисы П. А. Стрепетовой (1884, ГТГ)—как бы новая редакция темы перовского портрета Достоевского. Это и не индивидуальный характер, и не изображение актрисы в какой-либо роли, а собирательный образ всех ролей, сыгранных актрисой, в которой современники видели и ценили прежде всего подлинность воплощения печальной участи русской женщины,—вечная роль, олицетворенная в самом облике Стрепетовой на портрете Ярошенко. Таким же собирательным типом является и героиня картины «Курсистка» (1883, Калужский обл. художественный музей)—своеобразная антитеза тому представлению о женской доле, которое воплощено в скорбном портрете Стрепетовой. Оригинальное решение темы в этом портрете подсказано широко развернувшимся в то время движением за женскую эмансипацию. К тому же роду типизированных портретных образов относится и персонаж более ранней картины Ярошенко—«Студент» (1881, ГТГ).

Некогда у Тропинина, до возникновения собственно бытового жанра, портрет нес в себе возможность превращения в жанровую картину. Портрет у Ярошенко—это, напротив, как бы свернутый в портретную форму фрагмент жанровой сцены. Но на этой междужанровой границе происходит интересная метаморфоза. Внутри бытовой картины каждый персонаж реально включен в сеть отношений, где его реакция и поведение, в которых проявляется его принадлежность определенному социальному слою, поневоле воспринимаются как частичное проявление этой его социальной функции. Если же такой персонаж предстает в форме портрета, в отвлечении от случайных житейских обстоятельств, остающихся как бы «за кадром», то он становится индивидуальным воплощением не показанных воочию, но подразумеваемых возможных жизненных положений и обстоятельств, то есть становится образом-олицетворением, носителем определенной жизненной судьбы. Возникает, собственно, персонификация, символ, но пока еще вне символической формы. Поэтому, когда такие персонажи снова возвращаются в жанровую композицию, появляется непредусмотренный реалистической живописью вариант сугубо условной, умозрительной конструкции под видом изображения якобы выхваченного из действительности эмпирического факта. Такова поздняя картина Ярошенко «Всюду жизнь» (1888, ГТГ), написанная, согласно мемуарному свидетельству, под впечатлением рассказа Л. Н. Толстого «Чем люди живы?». Хорошие, добрые люди, сердца которых открыты навстречу любви и ласке,—за решеткой! Былой критический пафос расплывается в сентиментальное недоумение перед недоразумением, нелепостью. Это, по существу, притча, символический жанр, но в форме казуса,—один из характерных образов позднего передвижнического жанра, бессознательно проговаривающегося о необходимости иной, более условной изобразительной системы. Это, собственно, публицистическая символика, которая позже будет изъясняться языком плаката, но которая явилась до срока, скованная старым станковизмом, основанным на принципе жизнеподобия.

Другой жанрист, выступивший в 70-е годы,—В. Е. Маковский—культивирует жанр в старом понимании. В таких произведениях, как «В приемной у доктора» (1870, ГТГ), «Любители соловьев» (1872—1873, ГТГ), меткое наблюдение манер и поведения людей различных сословий в частных случаях жизни составляет основное содержание художественного эффекта, не поднимающегося до социальных обобщений. Подлинная сфера Маковского—не социальная сатира, а бытовой юмор. Лучшие качества таланта художника проявились в сравнительно поздней картине «На бульваре» (1886—1887, ГТГ). Затрагивая порой остросоциальные темы, Маковский низводит их до обыденно-комических, сентиментальных и мелодраматических ситуаций.

**В. В. Верещагин (1842—1904).** Просветительская направленность русского искусства второй половины XIX века ярко проявилась в творчестве В. В. Верещагина — знаменитого художника-баталиста. Не принадлежащий организационно к передвижникам, Верещагин всем пафосом своей

кость и варварство колонизаторов, ужасы войны. С первых самостоятельных произведений одной из ведущих тем Верещагина становится Восток, его быт и нравы. Свидетель военных событий в Туркестанском крае, Верещагин несколько позднее на основе вынесенных



*В. В. Верещагин. Мавзолей Тадж-Махал в Агре. 1874—1876*

деятельности близок целям и задачам Товарищества. Свои персональные выставки он устраивал во всех странах света, проводя идею передвижных выставок, так сказать, во всемирном масштабе. Искусство Верещагин рассматривал прежде всего как средство познания действительности со стороны лежащих тормозом на пути прогресса предрассудков, косных форм быта и устарелых нравов. Он показывал бесчеловечность отживших обычаев, религиозный фанатизм, ди-

впечатлений создает в Мюнхене первую серию картин. Собственно батальные сцены окружены здесь рядами этюдов и картин бытового характера, где проявляется склонность художника к этнографической описательности колоритных особенностей облика, нравов, архитектуры, костюма восточных народов. Своего рода заставкой серии можно считать картину «Апофеоз войны» (1871, ГТГ), где изображена пирамида черепов, иссеченных саблями, под раскаленным

солнцем пустыни в виду мертвого, полуразрушенного города. Это аллегория войны, расшифрованная текстом на раме картины: «Посвящается всем великим завоевателям, прошедшим, настоящим и будущим».

Следующий цикл картин посвящен Индии. Наряду со сценами, где пока-

Верещагин совершает, пожалуй, самую крупную в его истории реформу. С откровенной демонстративностью позиция художника выражена в картине «Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой» (1878—1879, ГТГ). Сцена торжественного приветствия Скобелевым победоносных русских полков от-

366



В. В. Верещагин. Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой. 1878—1879

заны нравы английских колониционных властей, большое место в цикле занимают пейзажные этюды. Один из лучших — «Мавзолей Тадж-Махал в Агре» (1874—1876, ГТГ), написанный в традициях перспективной архитектурной «ведуты».

С началом русско-турецкой кампании в 1877 году Верещагин отправляется на фронт. Он стал не только очевидцем, но и участником самых ответственных операций и битв. По зарисовкам и этюдам, исполненным на местах событий, была создана на протяжении 1877—1881 годов знаменитая «Балканская серия». В батальном жанре, издавна служившем лозунгам официального казенного патриотизма,

несена на дальний план, тогда как ближнее пространство заснеженного поля усеяно убитыми, напоминая о страшной цене победы. Демократическая направленность реформы батального жанра, проведенной Верещагиным, сказалась в том, что русский солдат выступает у него не только основным объектом, но и субъектом действия и изображения, то есть тем героем, с точки зрения которого изображается и оценивается художником все происходящее и который видит прежде всего закулисную, будничную сторону войны. Именно поэтому традиционный батальный жанр стал под кистью Верещагина документом громадной обличительной силы.

**Пейзажная живопись передвижников.** Эстетика реалистического пейзажа второй половины XIX века складывается на основе переосмысления принципов академической и позднеромантической пейзажной живописи. Предлагая сумму готовых рецептов, как выбрать увлекательный вид и эффектно скомпоновать красивую картину, старая традиция приучала видеть и изображать природу очищенной от повседневности. Принцип реалистического пейзажа — поэзия, рождающаяся из прозы, из опыта повседневного общения с природой. Это был путь демократизации, наделяния пейзажного образа эмоциями, чувствами и настроениями, присущими массе народа. Одно из первых мест в



А. К. Саврасов. Грачи прилетели. 1871

этом процессе принадлежит А. К. Саврасову (1830—1897). Классический пейзаж нового типа — «Грачи прилетели» (1871, ГТГ), показанный на Первой передвижной выставке. Необычна была смелость и новизна мотива — уголок деревенской глуши. Изображена природа, претерпевшая лишения зимы, но еще не облагодетельствованная весенним теплом. Домовитые, хлопотливые грачи, устраивающие свои гнезда, — это своего рода подробность природного быта. Пейзаж в целом разворачивается как повествование о жизни природы, слагающееся из ряда незаметных «событий»: подтаяла под снегом вода, розовеют рано распустившиеся вербы, струится дымок над избой в церковном дворе и

368



А. К. Саврасов. Проселок. 1873

т. п. Здесь дает о себе знать созерцательная установка, воспитанная господствовавшим в предшествующее десятилетие повествовательным бытовым жанром.

В написанной двумя годами позже картине «Проселок» (1873, ГТГ) тоже изображено «событие» — обновление природы после только что прошедшей грозы. Но здесь вновь оживает традиция романтического восприятия природной жизни в мгновения наивысших проявлений ее жизнедеятельных сил, только здесь эта традиция возрождается на ином, не романтическом материале. Саврасов снова избирает самый что ни на есть прозаический вид. Можно подумать, что этот пейзаж написан в подтверждение слов



И. И. Шишкин. Рождь. 1878

П. М. Третьякова, в которых необычайно полно и точно выражено эстетическое кредо русского реализма применительно к пейзажу. Десятилетием ранее возникновения названных пейзажей Саврасова Третьяков, заказывая картину одному из художников, писал: «Мне не нужно ни богатой природы, ни великолепной композиции, ни эффектного освещения, никаких чудес, дайте мне хоть лужу грязную, да чтобы в ней правда была, поэзия, а поэзия во всем может быть — это дело художника...»<sup>2</sup>. Такую простоту мотива нужно отнести к существенным национальным особенностям русского реалистического пейзажа второй половины XIX века.

Саврасов был основателем и одновременно одним из самых ярких представителей так называемого лирического пейзажа в русском искусстве. На другом полюсе располагается пейзажное творчество И. И. Шишкина (1832—1898). Шишкина можно назвать художником одной темы, суть которой исчерпывающим образом сформулирована им самим в надписи на эскизе одной из картин: «Раздолье, простор, уголье, рождь, божья благодать, русское богатство». Картина «Рождь» (1878, ГТГ) воспринимается как картина-

<sup>2</sup> Из письма художнику А. Г. Горавскому. Ок. 1861 г.—Цит. по кн.: Гос. Третьяковская галерея. Очерки истории. 1856—1917. Л., 1981, с. 73.

тезис—самое простое и наглядное выражение существа творческого метода Шишкина. У Саврасова выбором пейзажных мотивов характеризуется типичность повседневного, будничного, у Шишкина—это типичность тех качеств, которые составляют славу, мощь, силу русской природы. У Саврасова и пейзажистов лирической линии—это интимные, у Шишкина—парадные портреты русской природы. Он никогда не изображает «уголков природы», ему нужен панорамный разворот вида, пространственный размах; рисунок и светотень господствуют над живописной нюансировкой, общее впечатление доминирует над оттенками настроений. Верный этому принципу, Шишкин делает преимущественным

370



Ф. А. Васильев. Оттепель. 1871

объектом изображения в своих пейзажах все то, что само по себе наделено постоянством и неизменностью,—не переменчивую листву, а долговечную хвою, не переходные времена года—осень и весну, излюбленные пейзажистами-лириками, а расцвет лета; он редко изображает утро, еще реже—вечер; не увлекают его и прихоти погоды.

Реакция Шишкина на развернувшееся в 80—90-е годы в живописи движение к свету, воздуху и краскам была своеобразна. Свет он передает как освещение, то есть как то, что можно включить и выключить. Воздушная среда у него—это пронизанная светом туманная пелена, застилающая вакуум пространства («Сосны, освещенные солнцем», 1886, ГТГ; «Лесные дали», 1884, ГТГ; «Утро в сосновом лесу», 1889, ГТГ). Это ограниченный, не переходящий в живопись цветом пленэр, светотеневая система полностью сохраняет свои права. Однако главная тенденция пленэристических преобразований живописи, заключавшаяся в активизации жизни пространственной среды, все же отозвалась на позднем творчестве Шишкина. Не приведя к перестройке старой системы, эта тенденция способствовала ее усовершенствованию за счет обострения динамических свойств изобразительной трехмерности пространства. Деревья теперь не просто стоят, а высятся, тени убегают, хвоя отяжеляет ветви, листва искрится и просвечивает на солнце, ветви и сучья «дерутся», папоротники стелются по земле... («Афонасовская корабельная роща близ Елабуги», 1898, ГРМ; «В лесу графини Мордвиновой. Петергоф», 1891, ГТГ; «Дубы», 1887, ГРМ). В картинах все эти новые акценты даются во взаимодействии крупных масс, в мощной оркестровке. В этюдах и особенно в офортных рисунках, великолепным мастером



которых был Шишкин, все эти черты достигают острой выразительности, не чуждой порой своеобразного изящества.

Творчество рано умершего Ф. А. Васильева (1850—1873) занимает как бы срединное положение между Шишкиным и Саврасовым. Вместе с развитой повествовательностью, унаследованной от Шишкина вниманием к объемной форме предмета и рисунку, к большой картинной форме Васильев умеет подчинить все повествовательные подробности чувству целого, общему настроению, удерживая при этом существенные особенности романтической образности, которые сказываются в предпочтении специфиче-



*Ф. А. Васильев. В крымских горах. 1873*

ски конфликтных «пейзажных состояний», насыщенных тревогой, вопросом, томлением беспокойства. Не случайно пристрастие Васильева к изображению непогоды, облачных дней, мокрых местностей, деревьев и трав, отягченных влагой. Н. Н. Ге отмечал, что Васильев «открыл живое небо... мокрое, живое, светлое, движущееся небо». Но, пожалуй, еще удивительнее мастерство художника в изображении подвижных, скользящих теней, отражающих на поверхности ландшафта прихотливую жизнь неба. Многими чертами живопись Васильева близка пейзажизму барбизонской школы. Пожалуй, единственный из русских художников 70-х годов, Васильев возвращает живописи эстетическую ценность

372



А. И. Куинджи. Березовая роща. 1879

фактурного рельефа, выразительность мазка. Этим рельефом, а не только градациями тона создается ощущение глубинного пространства («Мокрый луг», 1872, ГТГ).

Одно из первых значительных произведений Васильева, «Оттепель» (1871, ГТГ),—это пейзажная версия «кочующего» мотива русской живописи второй половины XIX века—мотива «пути-беспутья». Зрелище убогой, бедной местности, затерянность человека в бескрайнем пространстве, ощущение бесцельности этого простора с глухим, безнадежным, затянутым серой мглой горизонтом рождает ряд ассоциаций, уводящих далеко за пределы собственно пейзажного созерцания.

Несколько обособленное место в пейзажном искусстве второй половины XIX века занимает А. И. Куинджи (1842?—1910). Его зрелое творчество связано нитями преемственности с позднеромантическим пейзажем. Но не драматическая взволнованность и игра стихийных сил в природе влекут художника, а намеренно-изысканные, иногда как бы сфантазированные на реальной основе виды, отмеченные, как правило, каким-либо особенно поразительным световым эффектом. В способности доводить этот эффект до максимума впечатляющей силы и состояла особенность таланта Куинджи. Достижение этой цели обусловлено целым рядом упрощений живописного и композиционного свойства, порой уподобляющих полотна художника заднику театральной декорации. Куинджи был принципиальным сторонником работы в мастерской, считая, что в процессе

писания картины необходимо отвлечение от прихотей природы, сковывающих свободное сочинительство. Созданная таким путем несколько театрализованно-искусственная природа рассчитана только на созерцание издалека, со стороны. Не случайно в картинах Куинджи отсутствует обычно передний план—тем самым создается своего рода эстетическая дистанция между зрителем и той частью картинного пространства, где сосредоточен главный эффект пейзажа. Таковы главные его произведения—«Березовая роща» (1879, ГТГ), «Украинская ночь» (1876, ГТГ), и наиболее знаменитое—«Лунная ночь на Днепре» (1880, ГРМ). Любопытно, что в этой последней из названных картин формы реальных

373



А. И. Куинджи. Ночь на Днепре. 1882

предметов, облитых фосфоресцирующим лунным сиянием, даны как бы в контурной проекции на плоскость холста, уподобленную прозрачному стеклянному экрану. Прежний принцип метафорического уподобления картины «окну в мир» заменяется иным принципом картины-экрана, на котором реальность дана в красочном теневом отблеске. Это наиболее раннее в русском искусстве предвосхищение стилистики декоративного модерна.

Всего семь лет отделяют саврасовских «Грачей» от появившейся в 1878 году картины В. Д. Поленова «Московский дворик». Некоторыми деталями этого пейзажа—церковь и колоколенка—устанавливается прямая переключка с предшественником. Внутренней соотнесенностью двух этих произведений не просто измеряется путь, пройденный русским пейзажем от начала к концу 70-х годов. Пейзаж Поленова наделен

более глубокой исторической памятью. Он возвращает к пейзажным идилиям Венецианова и его школы, вобрав в себя жанровую повествовательность середины века, также переработанную в духе бытовой бесфабульной идиллии. Наконец, в нем русская живопись обогащается приемами развитого пленэрного письма с окрашенными рефlekсами и последовательным высветлением палитры. Это было начало синтеза, отметившего наступление новой эпохи. Но в «Московском дворике» содержалось нечто большее, качественно новое. Во всех других случаях, даже у Шишкина, даже у Куинджи, «прорыв» за пределы опечаливающих будней в мир природного простора и могущества или феерических

374



В. Д. Поленов. Московский дворик. 1878

световых «эксцессов» был все же именно «прорывом» — это был труд по завоеванию, вернее, отвоевыванию у жизни тех ее зрелищ, которые способны нести вдохновение, вселять силу, гордость, любовь или, как в лирическом пейзаже, умиление и трогательное сочувствие к родной земле, чтобы человеку можно было с этим запасом положительных чувств выжить в тяжелой битве жизни. Иначе говоря, это было подвижничество, моральная победа, исполнение миссии — эстетика должно: искусство было в долгу перед людьми, народом, оно было обязано ему преодолением гнета житейских обстоятельств, лишаящих человека благотворных эмоций. Все это накладывает общую печать на такие, казалось бы, разные явления, как творчество Саврасова, Васильева, Шишкина, Куинджи. В них присутствует элемент экспрессивного преувеличения, внушения, заразительности

чувством, мыслью, страстью, а следовательно, усилие преодоления житейской черствости, усилие эстетического внушения — в декламационном пафосе Шишкина, в апломбе искусного изобретателя поразительных эффектов Куинджи. Поленов же утверждает или, точнее, просто являет собой иной тип творчества — артистически-непринужденного, не предполагающего усилий и «прорывов», имеющего дело с красотой, которую не нужно отвоевывать, ибо она предполагается существующей здесь и теперь и существовавшей всегда.

Творчество Поленова было беспечальным прощанием со старым эстетическим представлением. Еще радикальнее, но с гораздо менее значительным, чем в пейзаже, художественным успехом это происходит в картине 1888 года «Христос и грешница» (ГРМ). Несмотря на ярко выраженную проблемность темы, трактовка ее Поленовым в корне противоположна тому отношению к подобного рода сюжетам, которое было завещано русскому искусству А. Ивановым. Там, где Иванов, а вслед за ним Крамской и Ге видели «иероглифическую форму» (выражение Крамского) для постановки этических проблем, продиктованных современностью и обращенных к ней, Поленов увидел лишь сцену исторического быта. Импозантностью экзотической обстановки, которая в архитектуре, пейзаже, костюмах складывается в оперно-театрализованное зрелище, полностью поглощена нравственная, психологическая коллизия сюжета.

**И. Е. Репин (1844—1930).** «Самсоном русской живописи» называл Репина В. В. Стасов. Отзывчивость таланта, широта тематики, охватывающей едва ли не все аспекты современной действительности, так или иначе попадавшие в поле внимания русской общественности, наконец, гибкость живописного языка, в котором с легкостью совмещаются различные стилистические пласты — от классических реминисценций живописи Веласкеса, Рембрандта, Хальса, А. Иванова до современного импрессионизма, — все это позволяло уже современникам видеть в искусстве Репина зрелый плод русской реалистической школы. Эволюция Репина заключается не столько в саморазвитии стиля, сколько в совершенствовании техники. В одно и то же время он способен работать в совершенно различных манерах. Стилистические и тематические интересы художника не отличаются последовательностью. Оставаясь в пределах собственно искусства Репина, подчас трудно решить, почему одно произведение следует за другим. Иначе говоря, искусство Репина не обладает внутренней логикой, а регулируется внешними, привходящими обстоятельствами, вспышками интереса к актуальным темам. В этом свойстве художественной натуры Репин оказы-

вается типичнейшим представителем эстетических установок искусства второй половины XIX века, ориентированного на злобу дня. Не случайно Репин любил повторять, что считает себя человеком 60-х годов. Первым самостоятельным произведением, сразу поставившим молодого питомца петербургской Академии в первый ряд русских художников, стала картина «Бурлаки на Волге» (1870—1873, ГРМ). В этом своеобразном групповом портрете волжских бурлаков Репин сумел создать реалистическую поэму о русском народе, развернув вереницу характеров и положений, выраженных исключительно пластическими средствами, через сопоставление поз и мимических экспрессий — здесь и мрачное угрюмство и злоба, привычное терпение и желание освободиться от непосильного бремени. Ширь волжского ландшафта подсказала горизонтально вытянутый формат и размещение фигур по принципу классического фриза, сообщив изображению в целом размеренно-спокойный ритм эпического повествования. Выдвинутая в 70-е годы идея монументальной «хоровой» картины или, как выражался В. В. Стасов, исторической картины на современный сюжет, в репинских «Бурлаках» обрела совершенную художественную форму.

Во Франции, много работая на открытом воздухе, Репин усваивает некоторые моменты импрессионистической техники: серебристый тон, широкий мазок, выразительность цветового пятна, хотя система работы дополнительными цветами осталась Репину непонятной и чуждой.

Период 1880-х годов характеризуется расцветом репинского творчества. Художник одновременно выступает как портретист, мастер бытовой и исторической картины. При работе над большими полотнами художник систематически обращался к портретным этюдам. Таковы портреты художника

376



И. Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии. 1880—1883

Г. Г. Мясоедова и писателя В. М. Гаршина, в которых Репин искал психологический рисунок для главных героев картины «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885, ГТГ); таковы «Протодиакон» (1877, ГТГ) и «Горбун» (1881, ГТГ)— портреты, написанные в связи с кар-



тиной «Крестный ход в Курской губернии» (1880—1883, ГТГ).

Стихия репинской живописной и композиционной изобретательности всякий раз произвольно оказывается во власти личности портретируемого, «заражается» и управляется ею, получая оформление, сообразное характеру модели. Достаточно сравнить, например, портреты В. В. Стасова (1883, ГРМ) и Л. Н. Толстого (1887, ГТГ), чтобы обнаружить в портретах Репина наличие определенной колористической, композиционной и одновременно психологической интриги, как бы режиссерского сценария, необходимым образом распределяющего и заостряющего внимание на индивидуальных особенностях поведения модели. В первом портрете — активно-наступательный «композиционный жест», лавинообразный поток занозистых, шершавых мазков; полуоткрытые губы, в прищуре глаз нетерпимость к инакомыслию — это Стасов. Во втором портрете — покойное кресло, темный силуэт, безрельфная живописная фактура — атмосфера тишины и серьезности; взгляд, выпытывающий у зрителя ответ на вопрос, словно возникающий при чтении книги, положенной на колени, — Толстой здесь не глашатай готовой, обретенной истины, а мучимый сомнениями искатель ее.

Герои репинских портретов почти всегда как-то реагируют на присутствие зрителя: приосаниваются, вскидывают голову, бросают пронзительные, недоверчивые или лукавые взгляды, кокетничают и т. п. Портретная характеристика в таком случае — это, собственно, тип реакции модели на присутствие постороннего наблюдателя, ситуация позирования, обыгранная в соответствии с манерами, темпераментом, характером портретируемого лица. Имея в виду это свойство метода, позднейшая критика констатировала, что в репинских портретах человек как бы превращен «в актера своего собственного характе-

ра». Герои его портретов принадлежат настоящей минуте, они даны «в явлении», а не «сами по себе», им неведомы длящиеся состояния, драматизм одиночества, пребывания наедине с собой. Едва ли не единственное исключение — портрет М. П. Мусоргского (1881, ГТГ), написанный за нес-

но обезчеловечивающая его аллегория слепой Немезиды.

В 1880-е годы наблюдается расцвет репинского таланта не только в области портрета. В 1883 году завершена следующая после «Бурлаков» монументальная «хоровая» картина — «Крестный ход в Курской губернии».



И. Е. Репин. Бурлаки на Волге. 1870—1873

олько дней до смерти композитора. Портретное творчество Репина дает последний высокий взлет в начале XX века, когда художник создает грандиозное полотно «Торжественное заседание Государственного совета...» (1901—1903, ГРМ) — групповой портрет членов российского «законодательного чрева». В самой картине и особенно в серии этюдов к ней Репин достигает поразительной живописной свободы в сочетании с колористической лапидарностью парадно-официальной гаммы — черное, малиновое, золотое, здесь как бы разыграны в лицах типы бюрократического самопредставительства. В портрете К. П. Победоносцева образ возвышается до степени страшного символического олицетворения — это словно воплотившаяся в человеческий облик,

Характеристики в изображении привилегированной части толпы отмечены печатью социально-критической иронии — перед нами сословное чванство в различных проявлениях. Праздная и суетная забота о том, чтобы выглядеть «благородно», преобладает здесь над всеми прочими чувствами. Становится понятным, почему главным антагонистом «чистой публики» в картине Репин делает бедняка и калеку горбуна — самой жизнью с него снята скорлупа внешнего благолепия и благочинности. Но его исполненная страстного стремления к некоей невидимой цели фигурка оказывается олицетворением «порыва в никуда». Он не видит, не замечает других лиц, всем своим поведением опровергающих его самозабвенную веру — безыскусственную религию народа,



которая оборачивается «бунтом на коленях»: острое критической иронии направляется к тем, кому отдано сочувствие художника. Конфликт приобретает диалектическую глубину, которая сродни объективной иронии жизни, опровергающей любые тенденциозные намерения.

Особенным достоинством «Крестного хода в Курской губернии» является то, что Репину удалось несравненно убедительнее, чем всем художникам до него, передать толпу, ее стихийное движение, гомон, мелькание лиц. Еще более замечательно, что ощущение нестройного «хора» разношерстной тол-



И. Е. Репин. Портрет М. П. Мусоргского. 1881

пы сопряжено со стройностью, смысловой упорядоченностью композиции, но так, что не утрачивается живость общего впечатления. Художник заставляет зрителя пробиваться к осмысленному сквозь пестроту и хаос, казалось бы, неосмысленных, случайных моментов, как то чаще всего и

ков к судьбе революционера-народника в изменившихся общественных условиях после поражения народничества, когда, не опасные более, бывшие герои «хождения в народ» возвращались из ссылки в родные пенаты. Касаясь сложного и животрепещущего вопроса, еще не ре-

380



И. Е. Репин. Портрет К. П. Победоносцева. 1903

происходит в самой действительности. Именно благодаря этому тенденция возникает как бы сама собой, без искусственных подсказок со стороны художника, которые могли бы нарушить естественность целого, что является одним из признаков зрелого реализма.

Одна из самых запоминающихся мизансцен русской живописи — картина «Не ждали» (1884—1888, ГТГ). Она — приковывала внимание современни-

щенного в современной действительности, картина художественно решена Репиным именно как вопрос. «Не ждали» включает в себя определенные историко-художественные ассоциации. Здесь и картина А. Иванова «Явление Мессии», также построенная как формула длящегося вопроса к Христу, готовому принести себя в жертву ради спасения рода человеческого, и традиционная для европейского искусства тема притчи о блуд-

ном сыне. Но по этой старой канве Репин, если воспользоваться определением исторической живописи, выдвинутым Крамским, «вышивает узоры на тему современности». Герой репинской картины ждет не сострадания, милосердия и прощения, отрекшись от прошлого, как блудный сын, а

понимания и оправдания той жертвы во имя долга перед народом, уведшего его когда-то от домашнего семейного очага.

Склонность к психологическому драматизму в обрисовке ситуации, заметная в картине «Не ждали», особенно ярко выразилась в исторической жи-



И. Е. Репин. Не ждали. 1884—1888

вописи Репина («Царевна Софья...», 1879, ГТГ), достигая кульминации в картине «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885, ГТГ). Сам по себе эпизод, взятый Репиным для своей знаменитой картины,— кровавая развязка ссоры Грозного с сыном, окончившаяся смертью

попа мукой раскаяния за невинно пролитую кровь. Очевидно, из стремления посеять в зрителе ужас и отвращение ко всякому кровопролитию проистекает и отступление от правды факта (царевич Иван умер через несколько дней, а не сразу после удара посохом, как показано у Репина), и



И. Е. Репин. Запорожцы пишут письмо турецкому султану. 1880—1891

царевича,—относится к разряду семейных дворцовых драм и принадлежит случайности произвола, а не исторической необходимости. Правда, собственно историческая проблематика и не участвовала в оформлении замысла и содержания этого произведения. «Чувства были перегружены ужасами современности...» — писал Репин в связи с замыслом картины, намекая на недавнюю казнь народовольцев. Историчен лишь антураж в картине, тогда как содержание ее отрывается от конкретного историзма обстоятельств и характеров, будучи сведено к вечной теме наказания дес-

заострение психологического состояния Грозного до аффекта, граничащего с безумием, и трактовка образа царевича в духе христианского всепрощения и кротости, так же как и та несколько натуралистическая жесткая последовательность и прямолинейность, с какой нагнетается и разыгрывается в колорите картины гамма красных тонов,—цвет пролитой крови эхом отзывается на всем пространстве холста.

Если в предыдущей картине получила свое воплощение критически-обличительная тенденция реализма второй половины XIX века, перенесен-

ная Репиным на исторический материал, то в следующем полотне — «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1880—1891, ГРМ) — сконцентрирована другая тенденция, связанная с поисками жизнеутверждающего идеала, героических характеров. Запорожцы сочиняют глумливое письмо султану Магомету IV в ответ на предложение перейти к нему в подчинение. Таким образом, сюжетно смех запорожцев — это выражение их свободолобивого духа, в нем проявляется характер вольной ассоциации свободных людей. В этом отношении «Запорожцы» как бы перекликаются с репинскими «Бурлаками» — там тоже была «ассоциация», но это был конгломерат случайных лиц: их связь определялась принудительными узами единого для всех тяжелого труда. В «Запорожцах» это добровольное сообщество людей, которых связывает любовь к свободе. Не случайно реакции большинства участников сцены не направлены непосредственно к сочинению письма и, необусловленный конкретным действием, смех запорожцев приобретает самодовлеющую силу и стихийную широту, звучит, так сказать, на весь мир. В сильных и разнообразных ракурсах объемно-пластически трактованных фигур художник добивается впечатления раскованности движений людей, привыкших к произвольному и прямому выражению своих эмоциональных реакций. При всем том Репин достигает замечательной композиционной монолитности — перед нами не хаос разрозненных воль, а именно дружество, община, где каждый привык ощущать рядом плечо товарища. Нелишне отметить, что, изображая в «Запорожцах» легендарное прошлое, Репин показывает его как бы в настоящем времени, как сиюминутное событие. Историческая дистанция между идеализированной стариной и событиями, воспринимаемыми в текущем моменте, художественно никак не выявлена. Таков вообще характер репин-

ского «зрения» и грамматика изобразительного языка, в котором отсутствуют категории прошедшего времени.

**В. И. Суриков (1848—1916).** Подлинной сферой Репина была современная текущая действительность, определившая и стиль представления прошлого как настоящего в исторической живописи этого мастера. Суриков в отличие от Репина был прирожденным историческим живописцем. Сибиряк по происхождению, Суриков еще в детстве тесно соприкоснулся с патриархальным укладом жизни, многие особенности которого сохранялись в быту ближайшего сибирского окружения будущего художника. Отправившись в 1868 году в Петербург для поступления в петербургскую Академию проездом через Москву, Суриков впервые видит «мать городов русских», угадывая в ее облике ту «древнюю Московию», куда, по его собственным словам, он смог поместить свои сибирские впечатления. После этого перед молодым Суриковым предстал город Петра, в своем европейском облике, в корне противоположный духу «московского царства». В смене зрительных впечатлений и образов во время этой первой поездки по России перед Суриковым, так сказать, материализовались этапы русской истории — его путешествие из Сибири через Москву в Петербург было поистине путешествием из XVI—XVII веков русской истории в век XIX, как о том писал один из биографов художника. Все это до некоторой степени может объяснить поражающую до сих пор в произведениях Сурикова способность проникновенного вчувствования в дух древности, а также особенную предрасположенность к изображению поворотных моментов русской истории, знаменующих рубеж между Русью средневековой и Россией нового времени. По окончании Академии Суриков поселяется в Москве, где самые мосто-

вые и стены хранили память о прошлом, были овестьствованной летописью русской истории.

Первым большим полотном Сурикова стало «Утро стрелецкой казни» (1881, ГТГ), где ясно проступают традиции «хоровой» картины 70-х годов, predisполагающие к выбору таких ситуаций, которые позволяют развернуть широкую панораму народной жизни. Вместе с тем выбранная Суриковым ситуация имеет качество, возвышающее изображенное зрелище до масштаба всенародной драмы. Это качество обусловлено спецификой исторического конфликта, который собирает, приводит в движение и перемешивает, сталкивает все слои населения, от царя до последнего бродяги, и дает возможность провести этот конфликт по степеням его самосознания во всех рядах «всенародного собора». Это в свою очередь предъявляло совершенно новые требования к художественной режиссуре сцены. Новым, упорядочивающим «хоровую» картину принципом становится необычайно смело активизированная, извлеченная из-под спуда забвения ритуальная, обрядовая природа таких событий, предписывающая всем действующим лицам определенный канон поведения, то есть заключающая в себе внутреннюю меру, закон порядка, не принудительно, а по нравственному инстинкту исполняемый каждым из участников и свидетелей события. Суриков не выдумывает закон художественной организации, а лишь осмысливает эстетическое построение, которое заключает в себе изображаемая реальность. Так, можно заметить, как Суриков ненавязчиво, но внятно выявляет торжественный лад страшного обряда приготовления к казни специфическими композиционными ритмами, повторами и оборотами, напоминающими строй фольклорного сказа. Например, в порядке чередования поз и поворотов в группе стрельцов с двумя изображенными в центре анфас фигурами, похожими на братьев-

близнецов, один из которых чернородый, другой — белобородый, словно бы это один и тот же стрелец, успевший поседеть за минуту, приблизившую его к казни. Петра I на коне у Кремлевской стены мы замечаем благодаря устремленному к нему через всю картину вызывающему взгляду рыжебородого стрельца, резко повернутого в профиль в сторону молодого царя, заметившего этот вызов и посылающего в ответ столь же упорный, исполненный дикого гнева взгляд. Этот поединок, столкновение двух волей — выражение трагической непримиримости конфликта, который может быть разрешен лишь гибелью одной из сторон. Объективный характер трагической коллизии тем ощущаемее, что сами стрельцы сознают неотвратимость, неизбежность совершающегося. Благодаря этому становится ясно, что ими проиграно нечто большее, чем их собственные жизни. Именно потому, что переживание коллизии самими жертвами выходит за пределы ограниченно-субъективного страха личной гибели, становится понятно, что эта коллизия не может быть решена частной инициативой личностей, скажем, раскаянием бунтовщиков или милостью царя, а имеет характер внеличного, независимого от воли и желания лиц исторического противостояния двух миров. Вот почему Суриков отказался от изображения уже свершившейся казни, так как оно неизбежно дало бы перевес состраданию к участи отдельных лиц перед более глубоким переживанием трагизма истории. Не самую казнь, а «торжественность последних минут» перед казнью хотел, по его собственным словам, передать художник в этой своей картине. Символическими функциями наделен колорит картины — эффект горящих свечей в голубоватых утренних сумерках дал художнику колористическую завязку полотна. Пламя свечей, еще достаточно яркое в рассветной полумгле, но уже не настолько интенсивное,

чтобы соперничать со светом утра, обостряет ощущение длящейся конфликтности в противоборстве медленно рассеивающихся сумерек с набирающим силу светом еще далекого дня, что является живописно-поэтической параллелью смыслу исторического момента. Способность преобразования этого смысла, данного описательно в сюжете, в целостное эмоциональное переживание средствами композиционной и живописной режиссуры составляет самую важную особенность исторических полотен Сурикова.

В «Стрельцах» побеждает Петр. В картине 1883 года «Меншиков в Березове» показан сподвижник Петра в опале. Художник как бы следует за поворотами исторического колеса, за игрой исторических превратностей. Удивительно тонкими и точными средствами художник внушает догадку о необычности судьбы этих людей, собравшихся за столом в промерзлой сибирской избе. Контрастируя с грубой, скудной обстановкой бревенчатого сырого сруба с земляным полом, живописные детали (вроде парчового платья младшей белокурой дочери Меншикова, или блестящей складки расшитой золотом одежды, выбивающейся из-под края темной шубы Марии—старшей дочери опального князя, или дорогого перстня на руке самого Меншикова), как вспышки иной, некогда роскошной жизни, заставляют живо осознать, что не здесь подлинная среда обитания героев картины. Их мысли далеко, они оторваны от сиюминутной прозы окружающего. Их упорное, бездейственное, праздное «сидение» напоминает состояние путников, собравшихся на праздничный раут и задержанных на некоем полустанке,—это образ нечаянно остановившегося времени. Меншиков, грандиозная фигура которого несоразмерна масштабу изображенного пространства, восседает в кресле как грозный властелин, отверженный, но не смирившийся и еще ждущий своего часа. Люди стерегут время, боятся

нарушить его тайную работу каким-либо собственным решением и действием, так как не знают сроков, отпущенных им судьбой для пребывания в настоящем положении. В картине властвует та многозначительная поэтическая пауза и тишина, когда воцаряется великое ожидание и делается слышным кружение исторического веретена. Тяжба, поединок со временем—вот подлинная тема картины. Собственно, время и является, так сказать, главным героем этого произведения Сурикова, но не «пустое», физическое время, а творящее, вынашивающее перемены—историческое время, измеряемое масштабом человеческих судеб.

Сюжет следующей картины, «Боярыня Морозова» (1887, ГТГ), занимал воображение Сурикова еще с 1881 года—года написания «Утра стрелецкой казни»; именно к этому году относится первый живописный эскиз будущей картины. История есть становление, движение. Содержание истории раскрывается в последовательности сменяющихся и комментирующих друг друга событий. Живописная картина дает единократное событие, художественное совершенство картинного образа тяготеет к замкнутости в себе, гармонической завершенности, исчерпанности в пределах зримого. Таково основное внутреннее противоречие исторической живописи. Суриков разрешает это противоречие, воссоздавая последовательность исторических событий в последовательности картин, образующих своего рода трилогию, цикл, где «Боярыня Морозова» оказывается как бы прологом, центральное место должны занять «Стрельцы», а развязка (но снова, как мы уже знаем, незавершенная, соотношенная с влекущим за собой мысли и судьбы людей движением исторического времени)—«Меншиков в Березове».

«Боярыня Морозова»—безусловная вершина творчества Сурикова. В ней синтезирован опыт реализма второй половины XIX века, индивидуальные

открытия самого Сурикова и впечатления, полученные художником во Франции от живописи импрессионистов, и особенно в Италии, в Венеции. Увлечение живописью старых венецианских мастеров, в частности П. Веронезе, отозвалось в «Боярыне Морозовой» монументальным разма-

хом композиции, пышной роскошью колорита, уподоблением картины форме декоративного панно. В сюжете картины отражена значительнейшая из исторических коллизий русского XVII века, родственная реформационному движению в Европе. Проведенная тогда сверху церков-

386





ная реформа возбудила ответное противодействие, вылившееся в движение так называемых раскольников. Одной из наиболее деятельных фигур расколичества была боярыня Морозова. В картине изображен момент, когда опальную боярыню провозят в санях по московской улице либо на

допрос в Кремль, либо из Кремля в заточенье. Центральной темой Сурикова на этот раз становится тема «герой и толпа народа». Но боярыня Морозова — одинокий герой. Тот отклик, который она получает в толпе, особенно, казалось бы, сочувственный в ближайших к ней фигурах

387



В. И. Суриков.  
Утро стрелецкой казни.  
1881

нищенки на коленях, девушки в расшитом лазоревыми цветами платке, боярышни в синей шубке, юродивого,—это жалость, сострадание к мученице за веру, но не энтузиазм единомышленников. В чертах неистовой боярыни словно проглядывает призрак средневекового фанатизма с примесью пугающей жестокости. «Дайте Морозовой власть—и вы увидите все последствия восточного фанатизма в мятежах и казнях»—таков был отклик одного из современников Сурикова на созданный им образ. Отдавая должное ее непокорству и стойкости, толпа остается непричастной мрачному, демоническому духу, которым овеян в картине образ непокорной раскольницы. Двуперстие (символ старой веры), вознесенное боярыней над толпой,—грозный клич, знак ненависти к врагам. Двуперстие юродивого, повторяющего жест боярыни,—иное по смыслу: это знак благословения на крестную муку, но одновременно и знак прощания.

Колорит суриковской картины—больше нежели проявление одаренности живописца и его декоративной фантазии, больше нежели дань восхищения живописью Веронезе. Так же, как это уже было в «Стрельцах», колорит «Боярыни Морозовой»—живописная метафора. В пышном соцветии красок толпы, складывающихся в плавный, певучий узор, остроугольное пятно черных одежд Морозовой «диссонировать», воспринимается как погребальный аккорд посреди праздника—это чужого, прошлого мира. Декоративная фантазия суриковского полотна не случайно перекликается с полихромией и узорочьем русской архитектуры и фресок XVII века. Эта по существу своему уже земная, светская красота принадлежит определенному историко-культурному комплексу, возникшему на исходе русского средневековья, когда Русь прощалась со средневековым аскетизмом. Как и прежде, но на более высокой ступени мастерства и художественного совершенства,

колорит «Боярыни Морозовой» выступает в качестве особого рода поэтической драматургии, в качестве такой содержательной формы, которая в чисто живописных категориях инсценирует, проявляет вонне общий смысл исторической коллизии, а точнее, заново этот смысл творит.

Но существенно и то, что в финале русского средневековья Суриковым схвачен момент, когда связи со старой верой не порваны, а пока еще только рвутся.

Это отзывается болью, испугом, злорадством, тяжелой думой. «Раскол»—не только отошедшее в прошлое историческое явление и понятие, это—универсальная категория суриковского художественного сознания, форма его мысли о прошлом, оказывающаяся актуальной и для современности. Кризисные, переломные моменты истории порождают раскол в обществе, в сердцах людей, в «теле» и душе народа, но в этих коллизиях проявляются глубинные свойства национального характера—мужество, самоотверженность, бесстрашие перед лицом грозящих испытаний, наконец, дар сочувствия чужому горю.

Сам феномен суриковского исторического реализма есть произведение русской истории, своеобразия ее путей. Следствием этого своеобразия была сохранявшаяся на протяжении всего XIX века и некоторое время после многоукладность российского быта, где, наряду с общественными силами и институтами буржуазной формации, продолжали существовать слои, в которых сохранялась верность патриархальным традициям, уходящим своими корнями в допетровскую Русь. Поэтому-то поражающая историческая интуиция Сурикова—в такой же мере дар воображения, как и плод опыта, дарованного современностью, которая предоставляла художнику возможность видеть при определенных обстоятельствах и в определенных кругах быта московскую Русь буквально воочию, собственными гла-

зами, без всяких исторических справок. Прошлое в тогдашней действительности было не только воспоминанием или художественной реконструкцией, но вполне живой, как бы даже еще ждущей своего часа современностью. Черта, отделявшая старую московскую Русь от России петербург-

реброшенного от древних патриархальных устоев в конце XIX века, высветила и сделала достоянием его художественного сознания как исторического живописца ту истину, что переломность—это не момент, а постоянное свойство русской истории. История—это то, что выталкивает



В. И. Суриков. Меншиков в Березове. 1883

ского периода, была не там, а здесь, не в начале XVIII века, а в подверженной обыкновенному житейскому опыту современности. Особенность Сурикова в том, что его собственная биография выходца из сибирских глубин, «москвитина», пе-

человека из быта на улицу, на площадь, в толпу. Не случайно, например, герои картины «Меншиков в Березове», изображенные в интерьере, наделены самоощущением людей, которые здесь, в замкнутом пространстве,—не в своей родной стихии, «не

у себя дома». Сама диспропорция в соотношении масштабов фигур и окружения, как и неуютность обстановки, представляющей собой какое-то временное сооружение прямо на земле, так сказать, на дороге,— ставит их вне быта. Они словно «выламываются» за пределы сферы, очерченной

дной, замеревшие у некой мыслимой границы. Испытание героя на кризисной черте, в «пограничных» ситуациях— основополагающий структурный принцип трагического в искусстве. Пафосом трагизма отмечен цикл трилогия картин, исполненных на протяжении 1880-х годов.

390



*В. И. Суриков. Этюд для картины «Боярыня Морозова»  
(голова боярыни Морозовой)*

стенами дома, и словно бы пребывают в межевой, «пограничной» зоне. Вообще, и психологически, по самоощущению в мире, и пластически-композиционно все персонажи на суриковских полотнах 80-х годов—это люди, словно поставленные перед без-

Картина 1891 года «Взятие снежного городка» (ГРМ) изображает эпизод сибирской масленичной игры. В своей зимней тематике, в пышной многоцветности декоративного колорита новое произведение Сурикова выглядит отзвуком живописного стиля «Бо-

ярыни Морозовой». Но жанровым характером и царящей в нем беззаботной веселостью оно являет разительный контраст всему предшествующему творчеству художника. И хотя «Взятие снежного городка» оказалось в стороне от его больших исторических полотен, сама возможность появ-

ления такого заведомо бесконфликтного произведения после внешне и внутренне конфликтных картин 80-х годов была симптомом существенных сдвигов в художественном сознании Сурикова — исторического живописца. Именно с этого момента от трагически заостренных исторических



В. И. Суриков. Этюд для картины «Боярыня Морозова»  
(боярышня со скрещенными на груди руками)

сюжетов Суриков переходит к позитивному освещению легендарно-героических страниц национальной истории. Первой картиной этого нового рода стало грандиозное полот-

но — «Покорение Сибири Ермаком» (1895, ГРМ). Окончательная разрядка трагического напряжения происходит в картине «Переход Суворова через Альпы в 1799 г.» (1899, ГРМ), которая

392



В. И. Суриков. Боярыня Морозова. 1887

воспринимается как несколько странная парафраза «Взятия снежного городка». Если в картинах 80-х годов сила объективных исторических обстоятельств одолевала героический

характер, то в картинах 90-х годов сила характера торжествует над драматизмом истории. Этот процесс вел, по существу, к ликвидации исторической темы как таковой. История дей-



ствительная уступает место истории легендарной, преломленной в призме сказаний и песенного фольклора. Эта тенденция достигает кульминации в последнем крупном произведении Сурикова — «Степан Разин» (1906, ГРМ). Здесь творчество Сурикова смыкается

с той, восходящей к Васнецову, линией в русском искусстве, где сюжеты и образы черпаются не прямо из действительной истории, а из истории уже переработанной, поэтически украшенной народной фантазией и патриотическим энтузиазмом.

## Архитектура и скульптура

Вторая половина XIX века в архитектуре была временем господства эклектики. Смещение «исторических» стилей — основная ее формальная примета. Строили в определенном «вкусе» — ренессансном, готическом, мавританском. Как правило, это выливалось в натуралистическое копирование, имитацию в убранстве фасада типичных форм и деталей либо одного, либо (чаще всего) сразу нескольких стилей. Характерным примером постройки в одном «вкусе» является дворец великого князя Владимира Александровича в Петербурге (архитектор А. И. Резанов), выстроенный в 1867—1872 годах в формах итальянского палаццо. Это, однако, не помешало в отделке внутренних помещений дворца использовать мотивы рококо, классицизма и убранства в «русском стиле».

Одной из разновидностей эклектики в русской архитектуре второй половины XIX века был псевдорусский стиль, обязанный своим возникновением увлечению народным декоративным искусством, крестьянской деревянной архитектурой, резьбой, вышивкой. Данное направление эклектического стилизаторства ограничивалось первоначально временной архитектурой выставочных павильонов (например, на Международной выставке в Париже в 1878 году) или постройками чисто декоративного плана, имевшими характер садово-парковых затей, вроде «Теремка» в подмосковном Абрамцеве, имитирующего деревянную крестьянскую избу с резным крыльцом. Довольно скоро этот стиль получил широкое распространение и официальную санкцию под лозунгом возрождения национальных форм в архитектуре. Из деревянной он был перенесен в каменную архитектуру. Фасады зданий украсились, по выражению одного из современников, «мраморными полотенцами и кирпичными вышивками». Шатры и узорочье XVII века были особенно популярны в качестве форм, монополюбно представляющих специфически русские национальные начала в архитектуре. До каких пределов антиэстетического передразнивания форм древнерусского зодчества могла доходить псевдорусская эклектика, показывает церковь Воскресения «на крови» в Петербурге, выстроенная по проекту А. А. Парланда (проект 1882 года).

К концу 1880-х годов вырабатывается своего рода стереотип здания в «национальных формах». Чертами этого стереотипа отмечены возведенные на протяжении 1880—1890-х годов в Москве здания Исторического музея (архитекторы А. А. Семенов и В. О. Шервуд), Городской думы (ныне здание Гос. музея В. И. Ленина, архитектор Д. Н. Чичагов) и Верхних торговых рядов (теперь здание ГУМа, архитектор А. Н. Померанцев). Разные по назначению, эти здания имеют однотипную внешнюю оболочку. Планировочная структура этих сооружений отличается ясностью, простотой и сообразована с требованиями удобства, вытекающими из назначения данных построек. Так, последнее из них представляет собой расположенные в два яруса ряды торговых помещений между тремя пролетами с застекленным перекрытием. Фасад же здания с островерхими кровлями, декоративными игрушечными башенками, фигурными наличниками находится в разительном контрасте с логикой планировочного решения. Современная структура здания затемняется, маскируется намеренно архаизированными фасадами в угоду ложно понятой идее национальной самобытности. Но и в оформлении самих фасадов дает о себе знать назойливое стремление к украшательству, к заполнению любого свободного участка



стены декоративными деталями. Это та «боязнь пустоты», которая является основным симптомом упадка монументального мышления в архитектуре.

Отмеченное выше противоречие между рациональными и логичными планами и перенасыщенными пышным декором фасадами является одним из типичных проявлений эклектики вообще. Этим противоречием отмечены не только сооружения в псевдорусском стиле, но и, например, такое выдающееся в конструктивном и планировочном отношении здание, как театр в Одессе, построенный по проекту венских архитекторов Г. Гельмера и Ф. Фельнера в так называемом «стиле Гарнье» — автора парижской Grand Opera. В своей



А. А. Семенов, В. О. Шервуд. Исторический музей. 1870—1880-е гг.

внутренней планировочной структуре, учитывающей новейшие требования и достижения инженерной мысли, здание обращено к настоящему. В своей архаизированной, подражательной фасадной оболочке оно живет прошлым. Разумеется, такое положение вещей не могло быть долговременным. Оно естественно вело к пересмотру сложившегося в эклектике отношения между планом и конструкцией—с одной стороны, и фасадом—с другой, и к преобразованию последнего на основе первого.

Кризисное положение архитектуры второй половины XIX века неизбежно влечет за собой кризис скульптуры. В эпоху эклектического бесстилья распадается былой

396



А. М. Опекушин. Памятник А. С. Пушкину. 1880

синтез искусств, почвой которого является архитектура. Традиции монументальной скульптуры предаются забвению, теряются навыки построения обобщенно-монументальной формы, утрачивается чувство ансамбля. Наиболее болезненно эти кризисные моменты отзываются на искусстве памятников. Произведения основного специалиста в этой области—М. О. Микешина—отмечены всеми чертами упадочной эклектики: вялостью формы, натуралистической детализацией, дробностью силуэта и, главное,—отсутствием больших идей при внешней патетической шумихе. Наиболее красноречивый в этом роде пример—памятник Тысячелетию России в Новгороде.

Едва ли не единственным образцом удачного монумента во второй половине века является памятник А. С. Пушкину в Москве (1880) скульптора А. М. Опекушина. Правда, и в данном случае эта удача определяется не достоинствами монументальной формы, а тем, что Опекушин сумел счастливо избежать ложной велеречивости и патетики официальных монументов. Он наделил памятник чертами жанровости и интимности, представив Пушкина в одиноком раздумье, остановившимся чуть склонив набок голову. Первоначальное местоположение памятника, удаленного от Тверской улицы в глубину бульвара, обеспечивало ему ту изоляцию от больших открытых пространств и ту меру интимности окружающей среды, которая оказывалась в гармоническом согласии с камерным по существу характером образа.

Отторжение скульптуры от синтеза с архитектурой имело своим следствием возрастание роли станковой скульптуры и приближение ее к тем задачам, которые решала русская живопись второй половины XIX века, в особенности жанровая. Зачастую скульптурные произведения этого времени выглядят как попросту переведенные в мрамор и бронзу сцены из жанровых картин. Такова известная скульптурная группа М. А. Чижова «Крестьянин в беде» (1872, ГРМ; 1873, ГТГ).

Зависимость скульптуры от современной ей живописи выразилась в непомерном развитии жанрово-повествовательного элемента, в имитации средствами пластики подробностей сюжетного рассказа, наконец, в нивелировке выразительных качеств материала. Этим пороков не избег и самый значительный скульптор второй половины XIX века—М. М. Антокольский. Но он как бы компенсирует отсутствие монументальных средств выражения изображением «монументальных личностей». «Иван Грозный» (1871), «Петр I» (1872), «Христос перед судом народа» (1874), «Смерть Сократа» (1875), «Спиноза» (1882), «Мефистофель» (1883), «Ермак» (1891)—таковы главные произведения скульптора, сами названия которых достаточно красноречиво свидетельствуют о склонности к историческим и символично-аллегорическим обобщениям. Но обобщающее начало заключено у Антокольского лишь в теме и сюжете, а не в скульптурной форме. Своих героев он представляет в тот момент, когда они, так сказать, целиком сливаются со своей исторической репутацией. Пластическая форма во всех случаях, по существу, однотипна и имеет целью лишь убедительно-правдоподобное воспроизведение реальной формы. Соответственно специфически скульптурная выразительность в произведениях Антокольского подменяется выразительностью пантомимы—позы, жеста, мимики. В силу этого скульптурный образ приобретает натуралистический оттенок, а именно вид окаменевшего в роли актера. Историческая заслуга Антокольского состояла в том, что, пусть лишь в пределах сюжетики, он стремился сохранить за скульптурой право говорить о значительном, возвышенном и тем самым противостоял наступлению бытовизма. Принадлежавший к старшим передвижникам, Антокольский масштабностью тематики своих произведений ближе всего стоит к Крамскому и Ге.

# Искусство конца XIX—начала XX века

398

Эпоха конца XIX—начала XX века во всех сферах социальной и духовной жизни была эпохой переломной. Россия шла к революции. В условиях поляризации общественных сил в нарастающих классовых битвах заново поднимаются и пересматриваются вопросы о месте и роли искусства в жизни, о способности его стать достоянием масс, пробуждающихся к сознательному историческому творчеству.

Десятилетие 1880-х годов, ознаменованное жестокой политической реакцией, было временем кризиса революционного народничества и той идеологической платформы, на которой зиждилась эстетика передвижников. Это десятилетие было одновременно и порой высшего расцвета передвижнического реализма в творчестве Репина и Сурикова, и началом кризиса передвижничества, в своей художественной и выставочной политике все более удалявшегося от творческих устремлений нового, молодого поколения художников. Передвижничество в этот период начинает рассматриваться современниками уже как факт истории русского искусства, как явление, пережившее свою лучшую пору. В 1894 году крупнейшие представители Товарищества—Репин, Маковский, Шишкин, Куинджи—входят в состав академической профессуры. Ретроспективному рассмотрению искусства второй половины века способствовала передача в 1892 году П.М.Третьяковым своей галереи—наиболее представительного собрания картин русской реалистической школы, передвижников в первую очередь—в дар городу Москве. Таким же актом итоговой оценки достижений русского искусства предшествующего периода и выяснения перспектив его дальнейшего развития был созданный в честь передачи П.М.Третьяковым галереи Москве Первый съезд русских художников.

В этот период традиции критического отношения искусства к действительности не исчезают, но они трансформируются, приобретая форму поисков гармонии и красоты не в окружающем мире, который воспринимается чуждым гармонии и красоте, а вовне его. Сознание, что красота «не от мира сего», что она творится за счет внутренних ресурсов искусства и художественной фантазии, отражалось не только в тяготении к сказочным, аллегорическим или мифологическим сюжетам, но и в самой структуре художественной формы, переводившей образы конкретной реальности в область фольклорных представлений, воспоминаний о прошлом или неопределенных предощущений будущего.

Задача приближения искусства к жизни понималась художниками середины века и передвижниками как задача внесения жизни в искусство, само же искусство оставалось все же отгороженным от действительности стенами музея. Художники конца века принимают формулу приближения искусства к жизни в ее прямом значении как задачу преобразования всей материальной среды, частью которой мыслится теперь и живописное полотно. Картина должна выйти из музея, стать неотъемлемой принадлежностью быта, наряду с обиходными вещами и архитектурой, составляющими повседневное окружение человека. Но для этого картина в самой своей художественной ткани, в конфигурациях линий и красок должна быть созвучна окружающей среде, составлять с ней единый ансамбль. Это единство обеспечивает стиль, дающий закон формообразования, пронизывающий собой всю область пространственных искусств, стиль, к созданию которого были направлены усилия художников конца XIX века. В России этот стиль получил наименование «модерн».

Переломный характер рассматриваемой эпохи выразился в искусстве не в наличии осязаемой кризисной грани, а во внутренней конфликтности развития, в отношениях явной или скрытой полемики, в каких оказываются следующие друг за другом художественные группировки, в постепенно нарастающей стремительности темпа художественной эволюции, что вылилось впоследствии, особенно после 1910 года, в калейдоскопическую пестроту сменяющихся друг друга группировок и эстетических платформ. Этому соответствовала необычайно возросшая в сравнении с предшествующим периодом активность выставочной жизни, а также обилие периодических и иного типа изданий, специально посвященных вопросам изобразительного искусства, в особенности современного — русского и западноевропейского. Большая роль в этом процессе принадлежала группе художников «Мира искусства», устраивавших собственные выставки и ретроспективные показы русского искусства XVIII века, а также издававших на протяжении пяти лет, начиная с 1898 года журнал, давший образец для аналогичного рода изданий последующего времени, таких, как журнал «Золотое руно» и «Аполлон». Приглашая к участию на своих выставках западноевропейских мастеров, «Мир искусства» способствовал расширению контактов русского искусства с современным зарубежным. Наряду с этим обычным явлением становится учеба молодых русских художников в частных европейских школах и студиях. Деятельность «Мира искусства», центром которой был Петербург, стимулировала процесс консолидации художественных сил в Москве, приведший к возникновению нового выставочного объединения «Союза русских художников». Самоопределение московской живописной школы по отношению к петербургскому «мирискусническому» направлению с его культом графики должно быть отмечено как существенный фактор развития искусства в рассматриваемый период.

Другой важной особенностью данного периода является выравнивание прежде неравномерного развития отдельных видов искусства: вровень с живописью становится архитектура, декоративно-прикладное искусство, книжная графика, скульптура, театральная декорация. Гегемония станковой картины, отличавшая искусство середины столетия, уходит в прошлое. В этих условиях, когда сферы приложения изобразительного творчества необычайно расширяются, формируется новый тип универсального художника, для которого не существует разделения на ремесло и искусство. Художник теперь «умеет все» — написать картину, декоративное панно и расписать блюдо, исполнить виньетку для книги и монументальную роспись, вылепить скульптуру и сочинить театральный костюм. Чертами такого универсализма, чуждающегося односторонней специализации, отмечено творчество В. М. Васнецова, М. А. Врубеля, художников «Мира искусства», ведущего архитектора русского модерна Ф. О. Шехтеля.

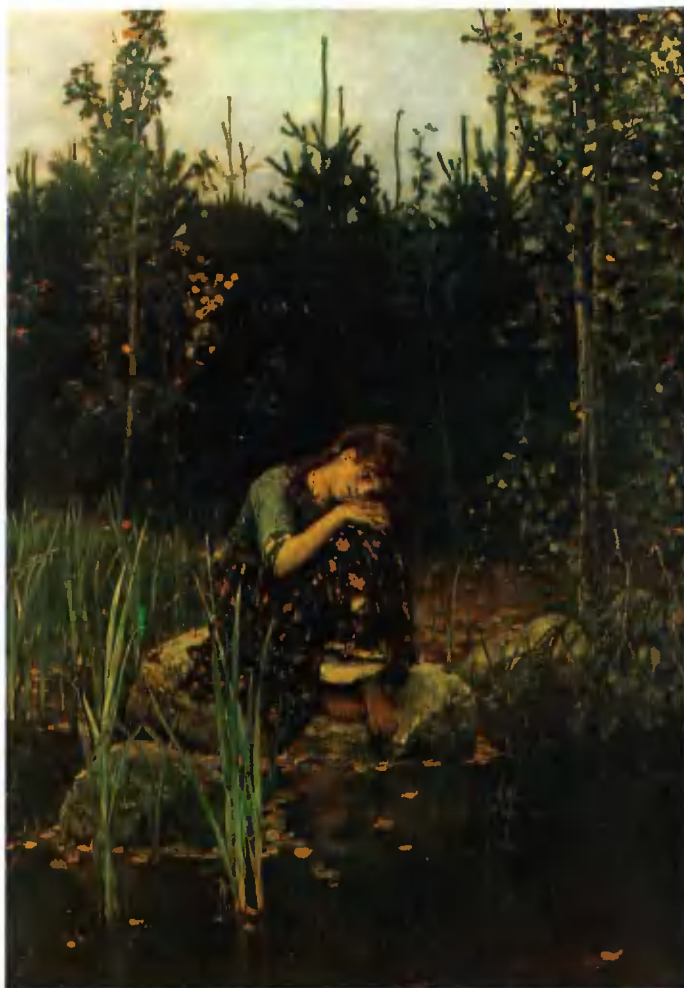
*Мамонтовский кружок.* Культ артистического универсализма царил в кружке художников, группировавшихся вокруг промышленника и мецената С. И. Мамонтова. Возникший в 1872 году и имевший своей «резиденцией» подмосковное Абрамцево, кружок стал своеобразной кузницей идей и форм нового русского искусства. Деятельность кружка постепенно приобретает ориентацию на театрально-декорационное и декоративно-прикладное искусство, на возрождение народного творчества. Коллекционируются изделия кустарных промыслов, изучаются фольклорные мотивы в изобразительном творчестве — в лубке, вышивках, игрушке, деревянной резьбе. Народность, понимаемая художниками 60-х годов и старшими передвижниками как сочувственное изображение народной жизни в повествовательном жанре, в деятельности абрамцевского кружка интерпретируется иначе — как воссоздание народного духа в современном искусстве через лирически-эмоциональное постижение народной поэзии, через усвоение и переработку характерных мотивов и образов народного изобразительного творчества.

## Живопись и графика

**В. М. Васнецов (1848—1926).** Первым из русских художников, в чьем творчестве преломились эти новые идеи, был В. М. Васнецов — один из наиболее деятельных участников абрамцевских предприятий. Начиная как

ная попытка найти живописно-изобразительные эквиваленты характерным поэтическим оборотам былинного сказа: никнувшие травы и цветы, подернутая мгlistой пеленой кровавая луна, которая словно катится по

400



В. М. Васнецов. Аленушка. 1881

мастер малого жанра, ориентирующийся на наследие Федотова и Перова («С квартиры на квартиру», 1876, ГТГ; «Преферанс», 1879, ГТГ), Васнецов решительно становится на новый путь в картине «После побоища Игоря Святославича с половцами» (1880, ГТГ). Здесь впервые в русском искусстве сделана сознатель-

склону тучи, схватка диких орлов над мертвым полем — как символическая эмблема отшумевшей битвы. Смерть показана как волшебный, сказочный сон. Правда, в этом впечатлении есть нечто от оперной инсценировки с актерами, которые «оживут» по закрытию занавеса. Пейзаж, которому придается роль эмоционального ак-

компанемента к событиям человеческой действительности, имеет «сыгранный», сочиненный характер. Более тонкая мера естественности в сочетании с умышленной сочиненностью отличает пейзажный образ в картине «Аленушка» (1881, ГТГ). Здесь Васнецов предвосхищает так называемый

Попович. Как того требует дух былинной поэзии, стать и норы богатырских коней копируют повадки седоков. В пейзаже, трактованном как фон, художник стремился показать не конкретную местность, а выразить «идею» русского пейзажа с его протяженностью и мягкостью очертаний.



В. М. Васнецов. *Богатыри*. 1898

«пейзаж настроения» у Левитана и Нестерова.

Еще в начале 80-х годов в Абрамцеве задумана была Васнецовым картина «Богатыри», законченная в 1898 году. Герои русского былинного эпоса представлены как воины-охранители, защитники родной земли. Характеристика каждого из них построена на доминанте одного определенного свойства—гордый, порывистый Добрыня, сильный и мудрый Илья Муромец, спокойный, лукавый Алеша

Попыткой возрождения монументального стиля были иконы и росписи Владимирского собора в Киеве, над которыми Васнецов вместе с художниками официально-академического направления работал на протяжении 80-х и 90-х годов. Наиболее оригинальной из монументальных композиций Васнецова стало панно «Каменный век» (1883—1885), выполненное для московского Исторического музея. Проявившаяся в картинах способность Васнецова наделять пейзаж и

детали эмоциями и настроениями человека оказалась как нельзя более уместной в театральной декорации. И здесь Васнецову удалось сказать новое слово. В 1881 году им были выполнены декорации для домашней постановки «Снегурочки» А. Н. Островского в Мамонтовском кружке. В костю-

мах и декорациях, например, для сцены «В палатах Берендея», пышно украшенных орнаментом, художник использовал мотивы народного искусства. 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 художников конца XIX—начала XX века. В этом процессе следует выделить один существенный момент. Поскольку повествование о событиях человеческой жизни осуществляется ходом сценического действия, постольку живопись становится преимущественно характеристикой среды, окружающей человека, то есть тяготеет к пейзажности. С другой стороны, пейзаж, освобожденный таким образом от повествовательных функций, превращается в резонатор настроений, выявляя скрытый эмоциональный подтекст действия, то есть ставится не в прямую, а в опосредованную, символическую связь с событиями человеческой жизни. Диалектика этого процесса в том, что такой пейзаж, воплотивший в своем строе некую драматургическую идею, будучи перенесен в традиционный бытовой жанр, позволял ликвидировать подробный фабульный рассказ, беря на себя основные функции выражения содержания. Возникает так называемый «бессобытийный жанр», где человек и природа сливаются в единстве настроения.

**М. В. Нестеров (1862—1942).** Указанный процесс преобразования жанра через развитие пейзажного начала в картине особенно наглядно выявляется в творчестве М. В. Нестерова. Выученик Перова, подобно Васнецову начинавший с жанровых картин в



В. М. Васнецов. *Царь Иван Васильевич Грозный. 1897*



духе Прянишникова и Маковского, Нестеров входит в историю русского искусства картиной «Пустынный» (1888—1889, ГТГ), в которой он обретает себя, свою собственную тему. Эта тема — монашеская Русь, никак не конкретизированная в историческом времени, представлявшаяся художни-

лучшем и программном произведении дореволюционного творчества Нестерова. По своему сюжету картина представляет эпизод из жития основателя Троице-Сергиевой лавры Сергия Радонежского, в миру Варфоломея, эпизод, связанный с посвящением его в таинство будущего призвания. То, о



М. В. Нестеров. Видение отроку Варфоломею. 1889—1890

ку неким вневременным идеалом изначальной слитности человеческого существования с жизнью природы — природы первозданной, не обремененной игом цивилизации, удаленной от шума современного города. Свое дальнейшее развитие названная тема получает в картине «Видение отроку Варфоломею» (1889—1890, ГТГ) —

чем хочет поведать художник, — это переворот в мироощущении личности, предчувствие нового, неведомого и непостижимого. Состояние это в облике человека проявляется бедно и неполно, а потому и неадекватно, эстетически неполноценно — в пугающей смертельной бледности и заостренности черт лица, в болезненной

хрупкости фигуры. Но то же состояние просветления чувств, чуткой настороженности, когда становится «внятно все», когда ощущение жизни целого соединяется с умилением перед частью этого целого, тонко раскрыто в пейзаже картины. Преображение реальной русской природы как

правления, обязанного своим возникновением А. К. Саврасову, был его ученик И. И. Левитан.

Творчество Левитана достигает зрелости на рубеже 80—90-х годов. После Саврасова, Васильева, Поленова Левитаном совершается новый шаг на пути овладения эффектами пленэрно-

404



И. И. Левитан. Золотая осень. 1895

бы в видение «земного рая» и есть то самое событие, «откровение», в котором концентрируется сущность происходящего. Здесь, стало быть, не пейзаж — комментарий к тому, что переживается людьми, а сюжет, инсценированный фигурами мальчика и старца, воспринимается комментарием к тому, что выражено в пейзаже.

**И. И. Левитан (1860—1900).** Продолжателем в русской пейзажной живописи конца XIX века лирического на-

го письма, близко подводящего его живопись к импрессионизму. Стилю исполнения сообщается характер быстрой импровизации, хотя известно, что полотна «выдерживались» художником в мастерской иногда в течение нескольких лет. В живописи конца XIX века меняется само понятие о законченности произведения. Законченность в кажущейся незаконченности становится одной из ее характернейших примет. У Левитана законченность — это не качество формы, а

качество содержания, это исчерпанность выражения лирической темы, настроения пейзажного мотива. Как и все мастера лирического направления, Левитан предпочитает изображать переходные моменты в природе: не полдень, а утро и вечер, не лето и зиму, а весну и осень, то есть именно те

лорита весенней природы, которая еще не набрала полноты красочной мощи—в одном случае, а в другом—впечатления густоты, красочной преизбыточности, воссоздающей образ «пышного увядания» природы с тонким оттенком меланхолии. Единство настроения является тем устойчивым



И. И. Левитан. Владимирка. 1892

моменты, которые богаче сменой и оттенками настроений. По той же причине Левитан любит изображать не дубы, сосны и ели, а более «отзывчивые» к природным изменениям березы, осины, и особенно он любит изображать водные поверхности. Такие произведения Левитана, как «Март» (1895, ГТГ) и «Золотая осень» (1895, ГТГ), знаменуют собой высшую точку развития этой линии пейзажного творчества. Оба пейзажа построены на сочетании дополнительных синего и оранжево-желтого цветов. Тем более поражает точность взятых цветовых отношений, позволяющая добиться ощущения прозрачной легкости ко-

фактором, который регулирует отбор и последовательность определенных живописных эффектов и который противостоит заложенной в импрессионизме тенденции к дематериализации зрительного образа, к превращению его в калейдоскоп мгновенно схваченных оптических модификаций наблюдаемой картины.

О том, что для Левитана главным была именно мобилизация всех изобразительных средств для выражения определенного настроения, свидетельствует сам процесс создания таких, например, картин, как знаменитая «Владимирка» (1892, ГТГ). Сохранившийся первоначальный эскиз, напи-

санный в красивой светло-серебристой гамме, был неподвизтой фиксацией обыкновенного ландшафта с дорогой под высоким небом с белыми облачками. Воспоминание о том, что эта дорога — знаменитая Владимирка — путь ссыльных в Сибирь, дало не только название картине, но и преоб-

облаками предвещает непогоду. Обращает на себя внимание то, с какой точностью, при свободной манере нанесения мазка, передана форма облаков — в перспективном сокращении по мере их отдаления в глубину, с тем расчетом, чтобы небо также «работало» на общее впечатление как бы

406



И. И. Левитан. Озеро. 1899—1900

разовало само настроение пейзажного мотива. В картине акцентировано ощущение протяженности дороги. Темная фигурка странницы у придорожного голубца ненавязчиво соотносится с белеющей слева у горизонта церквушкой, заставляя разом охватить огромное пространство широко раскинувшейся однообразной равнины, где человек кажется немой жертвой бескрайности и безмолвия. Серое небо с медленно сгущающимися

вытягивающегося в глубину пространства. Настроение, таким образом, оказывается способным отделяться от непосредственно увиденного в природе, и в этом своем самостоятельном качестве оно, порождая цепь ассоциаций не пейзажного свойства, оформляется в идею, которая как бы инсценируется с помощью умышленного подбора пейзажных мотивов с целью воспроизвести нужный ряд представлений и образов.

Наиболее яркий образец такого «концепционного пейзажа» в творчестве Левитана — картина «Над вечным покоем» (1894, ГТГ). Пейзаж превращен в грандиозное обобщение по поводу бренности человеческого существования. Тема его — это вечная тема «холода природы», равнодушной к мерам человеческого времени. Живопись полотна, преднамеренно жесткая, несколько однообразная, лишена чувственно-осязательных качеств и тем самым как бы заявляет о своей причастности к области умозрения. Построенная на чередовании светлого на темном, темного на светлом, картина прочитывается в плоскостном, силуэтном выражении. Отмеченное свойство — линейная стилизация объемной формы на плоскости, — вообще необычное для Левитана, сближает это полотно с изобразительными приемами стиля модерн.

Разительным контрастом картине «Над вечным покоем» является последнее незавершенное монументальное полотно Левитана — «Озеро» (1899—1900, ГРМ). Мир вдруг словно ожил перед взором художника, наполнился светом, воздухом, дыханием теплого, влажного ветра. Там водная гладь казалась мертвой, как бы подернутой льдом, облака — снежной мглой, здесь озеро заиграло всеми оттенками чистых цветов, в нем отразилось небо с белыми пушистыми облаками, освещенными солнцем. Лишь темная тень, касающаяся подножия ярко сияющей в луче солнца белой церковки, напоминает о прошедшей грозовой туче, клочок которой виднеется у верхней кромки картины. Это весна и осень одновременно — картина весеннего оживления природы органично сочетается с видом осенних сжатых полос и золотом листвы на дальнем холме с деревенскими избышками.

«Озеро» Левитана — это собирательный образ русской природы и «лебединая песня» художника.

Новый этап в развитии русского искусства конца XIX — начала XX века

связан с именами трех художников — К. А. Коровина, В. А. Серова и М. А. Врубеля, выступивших на арену русского искусства почти одновременно, во второй половине 80-х годов.

**К. А. Коровин (1861—1939).** Выпускник Московского училища, учившийся рядом с Левитаном у Саврасова, а потом у Поленова, К. Коровин является наиболее ярким представителем русского импрессионизма. В таких произведениях, как пейзаж «Зимой» (1894, ГТГ), изображающий обыкновенный серенький зимний день, двор деревенской избы и запряженную в сани лошадку у плетня, за которым открывается вид на околицу с темнеющим у горизонта лесом, Коровин выступает продолжателем саврасовской традиции. Небезынтересно отметить сходство взятого Коровиным пейзажного мотива с написанной годом позже картиной Левитана «Март». Но в отличие от левитановского коровинский пейзаж не является «пейзажем настроения». То, что увлекает Коровина, — это решение чисто живописной проблемы: написать серое и черное на белом. Последовательно усложняя задачу путем ограничения реальных цветов в натуре, где за исключением нежно-золотистого тона свежевоструганных деревянных саней не представлены основные чистые цвета, художник извлекает удивительное богатство оттенков пепельно-серых, сизо-лиловых, тонко сгармонированных и вплавленных друг в друга, как в перламутровой раковине. Правда образа раскрывается через изысканную гармонию и красоту живописи, в которой Коровин не имеет себе соперников среди своих современников.

В пейзажах, исполненных позднее, в 1900-х годах, во время поездки во Францию, работах, объединенных общим названием «Парижские огни», Коровин вплотную смыкается с французским импрессионизмом. Тема жизни большого города, преднамеренная

фрагментарность композиции с выбором необычной точки зрения резко сверху, отрывистый мазок, контуры, словно размытые дождем или как бы дрожащие в воздухе, пронизанном уличным гулом,—все это типичные приметы импрессионистического пейзажа. Однако при всем сходстве с

классическими городскими пейзажами французских импрессионистов здесь все же сказывается темперамент русского художника—в повышенной интенсивности цвета, в стихийной импульсивности мазка, в общей «взбудораженности», приподнятости эмоционального тонуca.

408



*К. А. Коровин. Париж. Бульвар Капуцинок. 1906*

С 1880-х годов и вплоть до начала 1910-х годов в произведениях Коровина преобладающим было пейзажное начало. В 1910-е годы он обращается к натюрморту, что было знамением времени, отражением общих сдвигов в русском искусстве того периода. Картина «Рыбы, вино и фрукты» (1916, ГТГ) — один из лучших образцов коровинского натюрморта. При сохранении яркой праздничности колорита и артистической свободы фактуры живопись Коровина становится более вещественной, плотной, мазок — ритмично упорядоченным, композиция — конструктивной.

В искусстве Коровина ярко выражено гедонистическое отношение к жизни. Его влечет ее праздничная сторона, и он проходит мимо всего дисгармоничного и тревожного. Его реформа состояла в освобождении живописи от всяких «психологических осложнений», равно как и от социальной проблематики. Живопись для Коровина — это по преимуществу «пиршество для глаз». Непременный участник всех начинаний мамонтовского кружка, постоянный экспонент выставок «Мира искусства», один из организаторов московского «Союза русских художников», Коровин в художественной жизни своего времени является фигурой достаточно деятельной и активной. Будучи великолепным театральным декоратором, неоднократно обращавшийся к монументальным формам декоративного панно, пробавивший свои силы в области прикладного искусства, написавший много портретов, Коровин все же вошел в историю русского искусства прежде всего как блестящий мастер живописного этюда. Он не только утвердил за ним достоинство самостоятельного произведения искусства и заставил оценить своеобразную «прелесть незаконченности», но и возвел этюдность и связанную с ней артистически-свободную манеру письма в особое эстетическое качество, в категорию художественной выразительности.

**В. А. Серов (1865—1911).** Неизмеримо более высокой и значительной в искусстве этого периода была роль В. А. Серова. Ученик Репина, наследник лучших традиций русской реалистической школы, Серов с самого начала своей творческой деятельности выступает как принципиальный новатор и таким остается до конца. Он заявляет о себе как сложившийся мастер в 1887 году картиной «Девочка с персиками» (ГТГ). Это произведение было этапным для всего русского искусства в целом. Им ознаменован поворот от критического реализма передвижников к «реализму поэтическому», по выражению И. Э. Грабаря. Художник как бы решительно вырвался из «темного царства» и обратил свой взор к тому, что безусловно отрадно, к тому, что положительно не в силу своего морального превосходства над гнетом жизненных обстоятельств, а в силу своей красоты. Мы знаем, что и прежде русское искусство обращалось к положительному в жизни. Но это положительное в репинских «Бурлаках», в его же «Не ждали» или, тем более, в «Христе в пустыне» Крамского выступало как преодоленный гнет жизни ценою мужества, героизма, самоотречения либо ценой иллюзорных упований, как в образе горбуна из репинского «Крестного хода». Положительное, таким образом, было неким преодолением, моральной заслугой, неизбежно связанной с созерцанием цены утрат, которой куплена эта победа, что лишало явление положительного идеала гармонии и полноты счастья. Если же художникам и приходилось обращаться к образам неомраченным, радостным и светлым (а это чаще всего были образы природы), то они либо окрашивались тонами идиллической мечтательности, как, например, в «Московском дворике» Поленова, либо имели театральнотинсценированный характер, как в пейзажах Куинджи. Иначе говоря, если, с одной стороны, реальное было лишено полноты счастья, то с дру-

гой—образы счастья были лишены полноты реальности: художники еще не располагали необходимыми средствами для того, чтобы показать прекрасное и счастливое в полноте естественной реалистической достоверности. Это противоречие и было снято Серовым. Он дал прекрасному и сча-

стливому в жизни прекрасную и счастливую живопись, реалистические средства воплощения. Именно в этом и заключалась новаторская роль его «Девочки с персиками». Юность, весна жизни—тема этого произведения. Сама живопись здесь словно пронизана тем радостным, светлым оживлени-

410



В. А. Серов. Девушка, освещенная солнцем. 1888



ем, которое сквозит в облике героини. Пейзаж, интерьер, натюрморт, портрет—жанровые слагаемые этого произведения, образующие некий новый жанровый сплав, в чем проявляется существенная для искусства рубежа веков тенденция к упразднению прежних жанровых границ.

Наряду с Коровиным Серов в этом произведении, так же как и в написанной годом позже «Девушке, освещенной солнцем» (1888, ГТГ), дает образец импрессионистической живописи. Но в «Девушке, освещенной солнцем» уже намечается отход от импрессионистической «нормы». Как



В. А. Серов. Портрет А. М. Горького. 1904

бы предвидя заложенную в импрессионизме тенденцию к дроблению цветного пятна, Серов в противовес этому сгущает цвет в плотные густые массы, зрительно утяжеляет фактуру живописи, сообщает изображенному состоянию неопределенную временную длительность.

На протяжении 90-х годов Серов в своем портретном творчестве постоянно обращается к образам писателей, артистов, художников (портреты итальянских певцов Мазини и Таманьо, писателя Н. С. Лескова, художников К. А. Коровина, И. И. Левитана). Его как бы интригует самый феномен артистической творческой индивидуальности.

Линия артистического портрета в творчестве Серова достигает кульминации в портретах А. М. Горького (Музей А. М. Горького, Москва), М. Н. Ермоловой и Ф. И. Шаляпина (ГТГ), исполненных в 1904—1905 годах. Серов продолжает здесь традицию, идущую от Перова, Крамского, Репина, в создании портретов крупнейших представителей русской творческой интеллигенции. Но если у предшественников Серова изображенный художник, писатель, артист — это по преимуществу «труженик мысли», зоркий наблюдатель или выразитель чаяний униженных и оскорбленных с печатью «думы не о своем горе», то у Серова художник в широком смысле — «глашатай истин вековых». Это иная концепция творческой личности, причастная к возрожденным в атмосфере символизма романтическим представлениям о гордом одиночестве гения, осененного ореолом героической исключительности. Именно так изображена Серовым М. Н. Ермолова — отрешенной от всего буднично-житейского, со взором пророчицы. В живописи доминирует момент графической абстракции — в монохромности колорита (черное на сером), в той исключительно важной роли, которая отведена здесь линейному контуру. Ровный рассеянный свет и матовое

мерцание бархатистой фактуры погружают портрет в атмосферу тишины. Художник нейтрализует свойства масляной техники, заключающиеся в ее способности создавать чувственно-конкретное подобие осязательно-вещественной оболочки зримой реальности. Эти свойства уже не согласуются с абстрагирующим, отрешенно-идеальным строем образа. В полном соответствии с этой логикой портрет Шаляпина, созданный в тот же год, выполнен уже просто углем на холсте. Не случайно также и то, что с этих пор художник, как правило, использует темперу, дающую чистый звучный тон при матовой фактуре, лишенной блеска масла, который казался теперь художнику слишком грубым, «натуралистическим».

В названных портретах 1905 года, несомненно, отразились переживания революционного времени — отсюда желание показать личность как бы на пьедестале перед взорами многотысячной толпы, личность, способную увлекать, вдохновлять и организовывать массовую аудиторию. Художник чувствует, что величие исторического момента требует возвышенно-величавого языка монументального искусства. Не случайно в основу композиции портрета Горького положен мотив движения, воплощенный в известной «Мадонне» Микеланджело из капеллы Медичи — скульптуры, скопированной Серовым ранее в рисунке. Не случайно также в портретах Ермоловой и Шаляпина ярко выражен традиционный для монументального искусства мотив торжественного, почти ритуального шествия и предстояния перед зрителем. Перед нами здесь очень своеобразно переосмысленная и трансформированная схема демонстративного позирования, пришедшая из парадного портрета. Но тут впервые у В. А. Серова возвеличивающая, возвышающая форма парадного портрета оказалась соразмерной значительности изображаемой личности. Серов обратился к парадному портре-

ту в середине 1890-х годов, когда, став модным портретистом, он должен был писать портреты светской знати и российских буржуа. Впервые тогда Серов столкнулся с чуждым ему по духу миром суетного щегольства, скуки, пустой рисовки—с личинами вместо лиц. Симптоматично, напри-

мер, что Серов с какой-то многозначительной настойчивостью сопровождает героев своих светских парадных портретов непременным изображением животных—лошадей и комнатных собачонок. Непроизвольные гримасы на умных мордах животных оттеняют деланность, фальшивость лиц их хозя-



В. А. Серов. Портрет О. К. Орловой. 1911

ев. Животные в портретах Серова— это как бы ироническая, подчас злая насмешка художника над людьми. Уже здесь предчувствуются те элементы гротеска, которые проявятся в поздних портретах Серова. Среди них один из самых замечательных— портрет О. К. Орловой (1911, ГРМ), который очень хорошо показывает, что значило в устах Серова выражение «делать характеристику». Все в этом портрете поставлено на грань парадокса, все обратимо в свою противоположность. Эффектная вычурность позы, подчеркнутая игрой острых угловатых линий силуэта, граничит с вызывающей крикливостью журнальной картинки, аристократический изыск—с вульгарным шиком. Нежилая атмосфера интерьера, где редкие дорогие вещи словно выставлены напоказ, обнаруживает в манерах Орловой такую же искусственную демонстративность, словно бы и она в своих мехах, жемчужном ожерелье и гиперболически огромной шляпе тоже «дорогая вещь» в уголке антикварного салона. Сама мотивировка парадной импозантности этого портрета насквозь иронична. Качество, в силу которого героиня портрета может претендовать на ту степень общественного внимания, которую предполагает репрезентативная форма парадного портрета,—это то, что Орлова представляет собой в своем роде образцовый «экземпляр» модной дамы в стиле модерн. Парадность этого портрета соотнесена с начинавшей именно тогда завоевывать прочное место в обиходе современного человека эстетикой уличной витрины, сквозь стекло которой Орлова, кажется, озирает толпу случайных зрителей. В этой вызывающей откровенности картинного позирования, которое не может продолжаться долго,—ощущение непостоянства маскарадного спектакля. Беспощадной выверенностью каждого элемента изображения выносится приговор мишурному блеску пышно увядающего аристократизма.

Иного рода, но столь же заостренной парадоксальностью отмечен портрет Иды Рубинштейн (1910, ГРМ)— знаменитой русской танцовщицы, блиставшей в экзотических 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 тяготевавший к мифологическим олицетворениям.

У Серова место прежнего мифологизма занимает портретная индивидуальность. Это современный идеал красоты, но в форме портрета человека, который сам 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.

Самая значительная из композиций Серова на исторические темы—«Петр I» (1907, ГТГ). Исследователями давно была отмечена глубинная связь этого произведения Серова с революцией 1905 года, которая сообщила восприятию художником истории иной масштаб—масштаб эпохальных кризисных перемен, вывела его на простор широких символических обобщений. Не случайно сама композиция этой картины развивает мотив шествия, который был найден Серовым в эскизе «Похороны Н. Э. Баумана 20 октября 1905 года». Увиденный в натуре, этот мотив приобрел в сознании художника обобщенно-символическое значение, стал

композиционным выражением «поступи истории». Известная стилизация наивного, не трезво оценивающего, а поэтически уподобленного восприятия ощущается в обрисовке Петра со свитой. Это не столько реальный Петр, сколько Петр легенды, лубочного сказа, страшный и странный вели-

дemon истории, воплощение ее стихийных сил, могущих быть и жестоко разрушительными, и творчески-созидательными.

Столь ярко выразившееся в картине «Петр I» стремление к художественному обобщению влекло художника к синтезу в области формы и, соответ-

415



В. А. Серов. *Петр I*. 1907

кан — предводитель экзотической свиты в чудных заморских костюмах. Вместе с тем определенная проекция этого зрелища на мир полупоэтических, фольклорных представлений особым образом оформляет историческую оценку личности Петра, переводя ее в план поэтического иносказания, то есть делает эту характеристику скорее поэтически угаданной, нежели аналитически, логически осмысленной и доказанной. Петр у Серова — это как бы

стменно, к поискам первоисточков поэтически-целостного взгляда на мир. Отсюда интерес Серова к античной мифологии, памятником которому явился цикл поздних произведений на античные сюжеты — серия эскизов к «Похищению Европы» и «Одисею и Навзикае».

Картина «Похищение Европы» (1910, ГТГ) трактована как декоративное панно. Живописное обобщение служит здесь целям поэтического уподо-

бления. 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 ка-

валах глазниц неподвижной маски. Серовская античность — это мир лучезарный, чарующий, но в сердцевине своего света скрывающий некую тайну, олицетворением которой становится поразившая художника во время путешествия в Грецию маска акропольской коры, воспринятая им как

416



В. А. Серов. *Похищение Европы*. 1910

жется беспредельным. Все, что обозначает движение, тяготеет к устойчивым геометрическим координатам плоскости: движение преобразовано в покой и имеет свой мыслимый предел и успокоение в единственной неподвижной точке изображения, откуда смотрит строго фронтально обращенное к зрителю лицо Европы. Но сам этот предел в свою очередь оказывается таинственно-беспредельным — лик архаической коры с невидящим взглядом, спрятанным в темных про-

своего рода историко-культурный символ. Сделав этот символ средоточием своего видения античного мифологического мира, он заставил пережить загадку этого мира как феномен человеческого лица, скрытого под обаятельно-прекрасной маской, как загадку человечества, может быть, потому столь прекрасного в своих мифах, что оно еще не раскрыло себя, предела своих возможностей. У серовской Европы отсутствующий взгляд. «Смотрящим» взглядом наде-

лен бык—Зевс. Но его глаз—это лишь орнаментальная эмблема «видящего ока»; его взгляд не столько оживляет мир присутствием сознания и памяти, сколько подчеркивает состояние непробужденности человеческой воли и разума в лице Европы. Но и картина в целом представляет нам образ мира как гармонию орнаментального порядка—мира, еще не преобразенного жизнью человеческого сознания, отрешенного от психологических вчувствований. Это образ сущего, которое еще не «вочеловечено». В нем не содержится 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 И. А. Морозова (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 мира в мифе, сказке, басне (цикл рисунков на темы басен И. А. Крылова), оказались созвучны творческим устремлениям молодого поколения художников. Не случайно Серов был одним из самых любимых молодежью педагогов Московского училища.

**М. А. Врубель (1856—1910).** Если в серовских произведениях часто невозможно узнать почерк одного художника, то стилистическая эволюция Врубеля внутри его собственного творче-

ства не была столь полярно противоположной относительно исходных позиций, как у Серова. Врубеля всегда можно узнать именно по субъективной экспрессии, патетике драматического переживания им порождений собственной фантазии.

Долгое время Врубель остается известным лишь узкому кругу художников и меценатов. Только в конце 90-х годов, после демонстрации его больших панно «Принцесса Греза» и «Микула Селянинович» на Нижегородской выставке 1896 года и особенно после первых выставок «Мира искусства», в которых Врубель принял участие, его творчество оказывается включенным в историко-культурный процесс, постоянно порождая жестокую полемику в печати.

Ко времени поступления в Академию художеств в 1880 году Врубель успел окончить юридический факультет Петербургского университета, а в 1884 году он покидает мастерскую знаменитого педагога П. П. Чистякова и по его рекомендации отправляется в Киев, где руководит реставрацией фресок Кирилловской церкви и выполняет там же ряд самостоятельных монументальных композиций. Неудавшейся попытке принять участие в росписях киевского Владимирского собора, где уже работал тогда В. Васнецов, мы обязаны появлением серии прекрасных акварельных эскизов, варьирующих темы «Надгробного плача» и «Воскресения», в которых окончательно оформляется неповторимо-индивидуальный врубелевский стиль. Стиль этот основан на господстве пластически-скульптурного, объемного рисунка, своеобразие которого заключается в дроблении поверхности формы на острые, колкие грани, уподобляющие предметы неким кристаллическим образованиям. Цвет понимается Врубелем как своеобразная иллюминация, окрашенный свет, пронизывающий грани кристаллической формы. Так написана картина «Демон (сидящий)» (1890, ГТГ)—итог

всего, что было найдено художником в киевский период творчества. Она является программным произведением Врубеля, в котором получает сюжетно-тематическое оформление его метод художественной трансформации реальности. Это не метод непосредственного наблюдения и передачи видимой натуры, а метод идеального представления, воображения, которое лишь пользуется видимыми формами, чтобы творить фантастически преображенный мир «демонической выразительности», по словам одного из позднейших критиков. Импрессионизм с его установкой на непосредственное эмпирическое восприятие, сыгравший столь важную роль в становлении искусства конца XIX века, не коснулся Врубеля.

Метод опосредованного выражения в искусстве современного мироощущения у Врубеля проявляется также и в выборе сюжетов—это «вечные» сюжеты и образы, пришедшие не непосредственно из жизни, а из литературы и искусства, несущие в себе груз историко-художественных ассоциаций. Если в знаменитом цикле иллюстраций к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон», исполненном в 1890—1891 годах, Врубель воспроизводит узловые моменты повествования («Пляска Тамары», «Несется конь быстрее лани», «Не плачь, дитя» и т. д.), то в картине «Демон (сидящий)» (1890, ГТГ) образ отрывается от своего поэтического прототипа и представляет собой «демоническое вообще» в истолковании художника конца XIX века. Здесь нет сюжета, а есть «вечная» тема. Форма этого произведения столь же нагружена художественными воспоминаниями, как и его тема. Скульптурно вылепленное тело Демона напоминает титанические образы Микеланджело. В колорите картины мощные цветовые аккорды венецианской живописи, глубоко пережитой художником во время поездки в Италию в 1885 году, как бы преломились в драгоценных гранях киевских мозаик. Вместе с тем

свет, падающий извне и заставляющий мерцать мозаику, превращен здесь в свет, сияющий изнутри, напоминая эффект цветного витража.

В исполненных по следам второй поездки в Италию панно «Испания» (1894, ГТГ) и «Венеция» (1893, ГРМ) Врубель создает своего рода живописные аллегории—оформленные в образы представления об «испанском» и «венецианском» вообще. Венеция—это перспектива канала, знаменитый «Мост вздохов», пышный барочный картуш под карнизом палатцо, роскошь экзотических нарядов—атмосфера итальянского карнавала. Испания—это таверна, хрупкая женщина с цветком в руке и двое мужчин, к которым она обращена спиной. Ситуация не обозначена, намеренно оставлена в области тайны—перед нами завязка интриги, разгадку которой зрителю предоставляется искать в новеллах Сервантеса или в «Кармен» Мериме. Именно это сгущение ассоциаций вокруг определенного историко-культурного комплекса—качество, которое можно было бы назвать актуализацией культурной памяти,—и составляет характернейшую особенность врубелевского искусства.

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 пробует свои силы в этой области, обращаясь к майоликовой скульптуре, исполняя эскизы декоративных блюд, камина для Абрамцева, расписывая балалайки.

Одним из существенных стимулов к контактам художника с миром сказочного фольклора была музыка



Н. А. Римского-Корсакова. В Мамонтовской опере Врубель не раз выступал оформителем оперных постановок. Жена художника, Н. И. Забела-Врубель, известная певица, исполнительница главных партий в операх Римского-Корсакова, высоко ценимая самим композитором, становится ге-

Фантастическое у Врубеля художественно-убедительно только тогда, когда камертоном ему служат впечатления реальной природы. Сами фантастические существа в его произведениях—это суть «гении места», окружающего ландшафта, его естественные порождения. Так, в «Пане» (1899,

419



М. А. Врубель. Демон (сидящий). 1890

роиней целого ряда произведений Врубеля—«Царевна-Лебедь» (1900, ГТГ), «Царевна Волхова» (1898, ГРМ). В операх, равно как и в симфоническом творчестве Римского-Корсакова, Врубеля, по-видимому, как-то особенно привлекала поэзия водной стихии, воплощенная в самой оркестровой ткани музыки. Эти впечатления нашли отражение и в майоликовых скульптурах Врубеля с их прихотливо-текучей пластикой и волнообразными силуэтами. Их поливная поверхность, искрящаяся бликами и отливающая радужными цветами,—это своего рода живописная аналогия колористическим эффектам оркестровки в музыке Римского-Корсакова.

ГТГ), вместо выжженных солнцем холмов и долин Эллады, мифологической родины Пана,— сумрачные, мшистые, болотистые перелески средней полосы России. Козлоногий греческий бог обернулся косматым русским лешием, столь же знакомым, как тусклый месяц, как словно поскрипывающие в темноте березы и топкая, коварно скрадывающая шаги земля. Образ Пана отмечен лукавым юмором, составляющим природу этого мифологического существа. Сам художник называл свою картину «Сатир», очевидно, потому, что замысел ее был навеян рассказом А. Франса «Святой сатир». Врубель—фантаст не только по выбору сюжетов и изображению вымыш-

ленных существ. Он фантастичен прежде всего как живописец, глубоко постигнувший реальную природу всякой фантастики, первоэлементом которой является все неожиданное, находящееся за гранью стереотипов житейского восприятия и ощущения видимых форм. Специфический дар Вру-

беля состоит в умении изыскивать в природе эти первоэлементы и путем их тонкой разработки доводить реальное до фантастического. Так, в прекрасном живописном ноктюрне «Сирень» (1900, ГТГ) источником фантастического служит чудесный в силу своей уникальной сложности колористический эффект ночного пленэра — цветов сирени в серебристом лунном мерцании.

Наиболее последовательный романтик в искусстве своего времени, Врубель вместе с привязанностью к определенному кругу образов наследует из романтической традиции культ ночи. Самый колорит Врубеля с преобладанием красок холодной части спектра — это специфически ночной, лунный колорит.

Недовольство действительностью, жажда пересоздания жизни по законам красоты, смутное ощущение грядущих революционных потрясений и перед лицом этих потрясений, тревога за судьбы искусства, побуждающая художника лихорадочно перелистывать страницы мировой культуры и заново оживлять их в собственном творчестве, — такова социально-психологическая подоплека врубелевского искусства. Его основная тема — гамлетовская тревога, меланхолия, пыгливое вопрошание бытия и небытия — отражена в душевном складе героев его портретов (портрет С. И. Мамонтова, 1897, ГТГ).

В отличие от Серова Врубель — портретист ярко выраженного субъективного склада. Он наделяет героев своих портретов собственным мироощущением, интенсивностью своей духовной жизни. Мир, переживаемый человеком как гнетущая, пугающая загадка, — такова ведущая тема портретов и особенно многочисленных графических автопортретов Врубеля. С щемящей пронзительностью эта тема выражена в портрете сына художника 1902 года (ГРМ).

Известно, что Врубель рассматривал своего первого «Демона» 1890 года



М. А. Врубель. Царевна Волхова (Н. И. Забела-Врубель в роли Волховы). 1898

как ступень к созданию какого-то иного образа демона. Его воображению представлялось нечто вроде монументального повествовательного цикла на «демоническую» тему. Исполнение этого замысла относится уже к рубежу XIX—XX веков. В 1899 году написано незавершенное полотно «Летящий

демон» (ГРМ). В 1902 году Врубель выставил «Демона поверженного» (ГТГ). Фигура поверженного демона распластана в горном ущелье. Это уже не мощный атлет, каким он являлся в картине 1890 года, а резко деформированное в пропорциях болезненно-хрупкое существо. «Юноша



М. А. Врубель. Пан. 1899

в забытьи «скуки» — так характеризовал этого врубелевского героя А. Блок.

В сюите демонов Врубеля многие современники угадывали пророчество о судьбе романтического «гениального субъекта», возносящегося от скуки мира в мир, созданный воображением,

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 лири-

422



М. А. Врубель. Автопортрет. 1904

но силой неодолимой действительности снова повергаемого с небес фантазии на землю.

Не лишена глубокого интереса характеристика одного из вариантов «Демона поверженного», данная женой художника Забелой-Врубель: «Это какой-то современный ницшеанец». В этом отзыве существует сам факт соотнесения врубелевского образа с ницшеанскими идеями. Любопытно также и то, что как раз в 90-е годы предпринимались (вне связи с творчеством

ческого образа в картине 1890 года к бунтарскому, грозному духу в «Летящем демоне» и потом — к катастрофе 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 каприза, слабовольного упрямства, застывшего на лице поверженного де-

мона, который кажется просто неким существом «с претензиями», наказанным за свою гордыню. «Демоническое» в контексте получивших широкое распространение на исходе века ницшеанских идей приобретает одиозный характер. Ницшеанскому волюнтаризму художник противопостав-

ляет гуманный пессимизм относительно всяких «демонических» претензий, что заставляет вспомнить финалы поздних пьес Ибсена — любимейшего писателя Врубеля.

Развязка жизненной судьбы художника была трагической. Последние годы он проводит в психиатрической ле-



М. А. Врубель. Портрет С. И. Маиконтова. 1897

чебнице. Но в промежутках между приступами болезни возникает замечательный цикл рисунков с натуры. Продуктивная сила и мастерство художника не ослабевают.

После былой привязанности ко всему сложному, изощренному, необычному Врубель теперь будто открывает для

лишь затворник, лишенный свободы, каким и был больной Врубель, словно преисполненный зависти к дереву как живому существу, находящемуся на воле.

Одной из заветных во врубелевском творчестве наряду с темой «демона» была тема «пророка», связанная со

424



М. А. Врубель. *Демон поверженный*. 1902

себя простое бытие простых вещей. Но это не изначальная—наивная, а мудрая, выстраданная простота. Так увидеть и изобразить обыкновенное дерево (рисунок «Дерево у забора», 1903—1904, ГТГ), с такой остротой пережить стихийную силу ветвей, дерзко и произвольно завоевывающих для себя жизненное пространство, мог

знаменитым стихотворением Пушкина, но имеющая автобиографический характер. «В художнике открывается сердце пророка»,— писал о Врубеле А. Блок. Но пророк—мученик духа, и на эту муку обречен художник. Лик пророка в рисунке Врубеля 1904 года—это словно выгравированная резцом маска мученического стоицизма.

Те же черты пророка (но ставшие не маской, а лицом), очеловеченные и смягченные, мы узнаем в карандашном автопортрете Врубеля 1904 года (ГТГ). С гамлетовской пристальностью вглядывавшийся в лицо своего века, обнявший своей фантазией все века и народы, работавший во всех

противоречия современной культуры цветными лучами многообразных культур; мы ныне как бы переживаем все прошлое: Индия, Персия, Египет, как и Греция, как и Средневековье — оживают, проносятся мимо нас, как проносятся мимо нас эпохи нам более близкие... В этом неослабевающем



425

возможных видах изобразительного творчества, обладавший исключительной творческой продуктивностью, Врубель, по словам А. Бенуа, «хотел и единственный, который мог состязаться с великими мастерами Ренессанса». «То действительно новое, что пленяет нас в символизме,— писал А. Белый,— есть попытка осветить глубочайшие

стремления сочетать художественные приемы разнообразных культур, в этом порыве создать новое отношение к действительности путем пересмотра серии забытых мирозерцаний — вся сила, вся будущность так называемого нового искусства». Врубель был тем художником, который стоял у истоков этого искусства.

«**Мир искусства**». Эстетическая платформа нового искусства, о котором писал А. Белый, была реализована в масштабе деятельности целой группировки (но в более камерном, сравнительно с творчеством Врубеля, варианте, если брать каждый отдельный случай) художниками «Мира искусства». Возникнув из кружка молодых «любителей изящного», «Мир искусства» вырастает в крупное явление 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 подлинными новаторами. Рисунок шрифта, композиция страницы, заставки, концовки в виде виньеток — все тщательно продумывалось.

Одно из главных мест в деятельности журнала занимала пропаганда достижений новейшего русского и в особенности западноевропейского искусства. Параллельно этому «Мир искусства» вводит в обиход практику совместных выставок русских и западноевропейских художников.

Полемизуя с академически-салонным искусством, с одной стороны, и с поздним передвижничеством — с другой, «Мир искусства» провозглашает отказ от прямой социальной тенденциозности как от того, что якобы сковывает свободу индивидуального творческого самопроявления в искусстве и ущемляет права художественной формы. Впоследствии, в 1906 году, ведущий художник и идеолог группировки А. Бенуа объявит лозунг индивидуализма, с которым «Мир искусства» выступил вначале, «художественной ересью». Тот индивидуализм, который провозглашался «Миром искусства» в начале его выступлений, был не чем иным, как отстаиванием прав свободы творческой игры. «Мирискусников» не удовлетворяла присущая изобразительному искусству второй половины XIX века односторонняя специализация на одной лишь области станковой картины, а внутри нее — на определенных жанрах и на определенных же (актуальных) сюжетах «с тенденцией». Все, что любит и чему поклоняется художник в прошлом и настоящем, имеет право быть воплощенным в искусстве независимо от злобы дня — такова была творческая программа «Мира искусства». Но в этой на первый взгляд широкой программе было существенное ограничение. Поскольку, как полагали «мирискусники», лишь восхищение красотой порождает подлинный творческий энтузиазм, а непосредственная действительность, считали они, чужда красоте, то единственным чистым источником красоты, а следовательно, и вдохновения оказывается само искусство как сфера прекрасного по преимуществу. Искусство, таким образом, становится своего рода призмой, сквозь которую «мирискусники» рассматривают прошлое, настоящее и будущее. Жизнь интересует их лишь постольку, поскольку она уже выразила себя в искусстве. Поэтому в собственном своем творчестве они выступают интерпретаторами уже совершенной, готовой красоты. Отсюда преимущественный интерес художников «Мира искусства» к прошлому, особенно к эпохам господства единого стиля, позволяющим выделить основную, доминирующую и выражающую дух эпохи «линию красоты» — геометрическую схематику классицизма, прихотливый завиток рококо, сочные формы и светотень барокко и т. п.

Одним из самых ярких и типичных образцов живописи «Мира искусства» является картина ведущего мастера и эстетического законодателя группировки Александра Бенуа «Прогулка короля» (1906, ГТГ). Это произведение входит в цикл картин, воскрешающих сцены версальского быта эпохи «Короля-солнца». Цикл 1905—1906 годов в свою очередь является продолжением более ранней версальской сюиты 1897—1898 годов, озаглавленной «Последние прогулки Людовика XIV», начатой в Париже под впечатлением мемуаров герцога де Сен-Симона. Версаль у Бенуа — это своего рода пейзажная элегия, красивый мир, представший взгляду современного человека в виде пустынной сцены с обветшавшими декорациями давно сыгранного спектакля. Прежде великолепный, полный звуков и красок, этот мир теперь кажется чуть призрачным,



подернутым кладбищенской тишиной. Не случайно в «Прогулке короля» Бенуа изображает версальский парк осенью и в час светлых вечерних сумерек, когда безлиственная «архитектура» регулярного французского сада на фоне светлого неба превращается в сквозную, эфемерную постройку. Эффект этой картины подобен тому, как если бы реальную большую сцену мы увидели в резком удалении с балкона последнего яруса, а потом, рассмотрев этот сокращенный до кукольных размеров мир в бинокль, совместили бы эти два впечатления в единое зрелище. Далекое, таким образом, приближается и оживает, оставаясь далеким, величиной с игрушечный театрик. Как в романтических



427

А. Н. Бенуа. Прогулка короля. 1906

сказках, в урочный час на этой сцене разыгрывается некое действие: король в центре беседует с фрейлиной в сопровождении шествующих в точно заданных интервалах за ними и впереди них придворных. Все они, словно фигурки старинных заводных часов, под легкие звуки забытого менюэта скользят по краю водоема. Театрализованный характер этой ретроспективной фантазии тонко выявлен самим художником: он оживляет фигурки резвых амуров, населяющих фонтан,—они комически изображают из себя шумную публику, вольно расположившуюся у подножия сцены и глазеющую на кукольное представление, разыгрываемое людьми.

Мотив торжественных выходов, выездов, прогулок, в качестве характерной принадлежности бытового ритуала минувших времен, был одним из излюбленных «мирискусниками». Со своеобразной вариацией этого мотива мы встречаемся и в

«Петре I» у В. А. Серова, и в картине Е. Е. Лансере «Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе» (1905, ГТГ). В отличие от Бенуа с его эстетизацией рационалистической геометрии классицизма Лансере больше привлекает чувственная патетика русского барокко, скульптурная материальность форм. Изображение дородной Елизаветы и ее розовощеких, разодетых с грубоватой пышностью придворных лишено того оттенка театральной мистификации, который свойствен «Прогулке короля» А. Бенуа.

В полусказочного, игрушечного короля превращен у Бенуа не кто иной, как Людовик XIV, правление которого отличалось невероятной пышностью и великолепием и

428



К. А. Сомов. Язычок Колумбины. 1913—1915

было эпохой расцвета французской государственности. В этом намеренном снижении прошлого величия заключена своего рода философская программа—всему серьезному и великому в свой черед суждено стать комедией и фарсом. Но ирония «мирискусников» не означает только нигилистического скептицизма. Цель этой иронии—вовсе не дискредитация прошлого, а как раз обратное—реабилитация прошлого перед лицом возможности нигилистического к нему отношения через художественную демонстрацию того, что осень ушедших культур по-своему прекрасна, как их весна и лето. Но, таким образом, особое меланхолическое очарование, которым отмечено явление красоты у «мирискусников»,

было куплено ценой лишения этой красоты ее связи с теми периодами, когда она являлась в полноте жизненной мощи и величия. Эстетике «Мира искусства» чужды категории великого, возвышенного, прекрасного—красивое, изящное, грациозное ей более сродни.

В своем предельном выражении оба эти момента—трезвая ирония, граничащая с голым скептицизмом, и эстетизм, граничащий с чувствительной экзальтацией,—совмещены в творчестве самого сложного из мастеров группы—К. А. Сомова. Любовная игра—свидания, записки, поцелуи в аллеях, беседках, трельяхах регулярных садов или в пышно разубранных будуарах—обычное времяпрепровождение сомовских героев, пред-



А. С. Бакст. Эскиз костюма Жар-птицы к балету «Жар-птица». 1913

стающих нам в пудренных париках, высоких прическах, расшитых камзолах и платьях с кринолинами. Но в веселье сомовских картин нет подлинной жизнерадостности; люди веселятся не от полноты жизни, а от того, что они не знают ничего иного, возвышенного, серьезного и строгого. Это не веселый мир, а мир, обреченный на веселье, на утомительный вечный праздник, превращающий людей в марионеток призрачной погони за наслаждениями жизни.

Тема искусственного мира, фальшивой жизни, в которой нет ничего значительного и важного, является ведущей в творчестве Сомова. Она имеет своей предпосылкой

глубоко пессимистическую оценку художником нравов современного буржуазно-аристократического общества, хотя именно Сомов был наиболее ярким выразителем гедонистических вкусов этого круга. Сомовский фарс — изнанка трагического мироощущения, которое, однако, редко проявляется в выборе специально трагических сюжетов.

Приемы сомовской живописи обеспечивают последовательную изоляцию изображаемого им мира от простого, безыскусственного. Человек у Сомова отгорожен от естественной природы бутафорией искусственных садов, стенами, обитыми штофом, шелковыми ширмами, мягкими диванами. Не случайно также Сомов особенно охотно

430



А. Н. Бенуа. Фронтиспис к «Медному всаднику» А. С. Пушкина. 1905

пользуется мотивом искусственного освещения (серия «Фейерверков» начала 1910-х гг.). Неожиданная вспышка фейерверочных огней застает людей в рискованных, случайно-нелепых, угловатых позах, сюжетно мотивируя символическое уподобление жизни театру марионеток.

Блестящий портретист, Сомов во второй половине 1900-х годов создает сюиту карандашных и акварельных портретов, которые представляют нам художественную и артистическую среду, хорошо знакомую художнику и глубоко им изученную. Среди них портреты А. Блока, М. Кузмина, М. Добужинского, Е. Лансере.



М. В. Добужинский. Человек в очках. Портрет К. А. Стюнерберга. 1905—1906

Несколько ранее Сомовым написан один из самых известных его портретов — «Дама в голубом. Портрет Елизаветы Михайловны Мартыновой» (1897—1900, ГТГ), являющийся программным произведением Сомова. Одетая в старинное платье, навевающая воспоминание о пушкинской Татьяне «с печальной думою в очах, с французской книжкой в руках», героиня сомовского портрета, с выражением усталости, тоски, неспособности к жизненной борьбе, тем более выдает несходство со своим поэтическим прототипом, заставляя мысленно ощутить глубину пропасти, отделяющей прошлое от современности. Именно в этом произведении Сомова, где искусственное причудливо переплелось с подлинным, игра — с серьезностью, где живой человек выглядит недоуменно-вопрошающим, беспомощным и покинутым среди бутафорских садов, с подчеркнутой откровенностью выражена пессимистическая подошка мирискуснической «заброшенности в прошлое» и невозможности для современного человека найти там спасение от самого себя, от своих действительных, непризрачных скорбей.

М. В. Добужинский среди художников «Мира искусства» резко выделяется тематическим репертуаром произведений, посвященных современному городу. Но подоб-

но тому, как у Сомова и Бенуа «дух прошлого» выражается через художественный почерк эпохи, овеществленный в архитектуре, мебели, костюмах, орнаментике, так у Добужинского современная урбанистическая цивилизация выражает себя 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 стандарта, стирающего и поглощающего человеческую индивидуальность.

432

Столь же программной, как для Сомова «Дама в голубом», является для Добужинского картина «Человек в очках. Портрет Константина Александровича Сюннерберга» (1905—1906, ГТГ). На фоне окна, за которым в некотором отдалении перед заброшенным пустырем громоздится городской квартал, изображенный с тыльной, непрезентабельной стороны, где над старыми домишками возвышаются фабричные трубы и голые брандмауэры больших доходных домов, вырисовывается фигура худого человека в обвисшем на сутулых плечах пиджаке. Мерцающие стекла его очков, 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, подчеркнутым вертикализме фигуры, неподвижности позы человек уподобляется манекену, безжизненному автомату—так, применительно к современной эпохе, трансформирована Добужинским тема «спектакля марионеток», разыгранного в ретроспективном плане Сомовым и Бенуа на подмостках прошлого. В призрачном человеке Добужинского есть нечто «демоническое» и жалкое одновременно. Он—страшное порождение и вместе с тем жертва современного города.

Изошренность фантазии, направленной на воссоединение и интерпретацию языка, стилистического почерка чужих культур, вообще «чужого языка» в широком смысле, нашла себе наиболее естественное органическое применение в той области, где это качество не просто желательно, но необходимо—в области книжной иллюстрации. Почти все художники «Мира искусства» были прекрасными иллюстраторами. Наиболее крупными и выдающимися в художественном отношении иллюстративными циклами эпохи, когда «миriskусническое» направление в этой области было господствующим, являются иллюстрации А. Бенуа к «Медному всаднику» (1903—1905) и Е. Лансере к «Хаджи-Мурату» (1912—1915).

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 петербургской повести,—здесь и напоминание о пейзажах первого певца «северной Венеции» в живописи—Ф. Алексева (в иллюстрациях, сопровождающих одическое вступление повести), и поэтическая прелесть интерьеров венециановской школы в интерьерных 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 индивидуума в виде зловещего рока,—нашла свое высокое художественное воплощение во фронтисписе, выполненном в 1905 году. В этом акварельном рисунке Бенуа удалось достичь изумительной простоты и ясности в выражении сложной идеи, то есть того качества, которое сродни пушкинской великой простоте. Но оттенок мрачного «демонизма» в облике Медного всадника, равно как уподобление преследуемого Евгения образу «ничтожного червя», готового смешаться с прахом, не только указывает на наличие еще одной, довольно характерной для «мирискусников» «призмы»—фантастики Гофмана, но и означает сдвиг от пушкинской объективности в сторону чисто индивидуалистического по своей природе чувства ужаса перед бесстрашием исторической необходимости—чувства, которого у Пушкина не было.

Театральная декорация, родственная искусству книжной иллюстрации, поскольку она также связана с интерпретацией чужого замысла, являлась еще одной областью, где «Миру искусства» суждено было произвести крупную художественную реформу. Она заключалась в переосмыслении старой роли театрального художника. Теперь это уже не художник-оформитель действия и изобретатель удобных сценических выгородок, а такой же истолкователь музыки и драматургии, такой же равноправный творец спектакля, как режиссер и актеры. Так, в процессе сочинения И. Стравинским музыки к балету «Петрушка» А. Бенуа разворачивал перед ним зрительные образы будущего спектакля.



Б. М. Кустодиев. Ярмарка. 1906

Декорации «Петрушки», этого, по выражению художника, «балета улицы», воскрешали дух ярмарочно-балаганного празднества.

Расцвет деятельности «миriskусников» на поприще театрально-декорационного искусства относится уже к 1910-м годам и связан с организованными С. П. Дягилевым (идея принадлежала А. Бенуа) «Русскими сезонами» в Париже, включавшими в себя целую серию симфонических концертов, оперных и балетных постановок. Именно в спектаклях «Русских сезонов» европейская публика впервые услышала Ф. Шляпина, увидела А. Павлову, познакомилась с хореографией М. Фокина. Именно здесь особенно полно и ярко проявилось дарование Л. С. Бакста—художника, принадлежавшего к основному ядру «Мира искусства». Экзотический, пряный Восток, с одной стороны, эгейское искусство и греческая архаика, с другой—вот две темы и два стилистических пласта, составлявших предмет художественных увлечений Бакста и образовавших его индивидуальный почерк.

Он оформляет преимущественно балетные постановки, среди которых его шедеврами явились декорации и костюмы к «Шахерезаде» на музыку Н. А. Римского-Корсакова (1910), «Жар-птице» И. Ф. Стравинского (1910), «Дафнису и Хлое» М. Равеля (1912) и поставленному В. Ф. Нижинским на музыку К. Дебюсси балету «Послеполуденный отдых фавна» (1912). В парадоксальном сочетании противоположных начал: вакхически-буйной красочности, чувственной терпкости колорита и ленивой грации безвольной текучей линии рисунка, сохраняющего связь с орнаментикой раннего модерна,—своеобразие индивидуального стиля Бакста. Выполняя эскизы костюмов, художник передает характер, цветовой образ-настроение, пластический рисунок роли, сочетая обобщенность контура и цветового пятна с ювелирно-тщательной отделкой деталей—украшений, узоров на тканях и т. п. Именно поэтому его эскизы менее всего могут быть названы черновиками, а являются законченными в себе произведениями искусства.

В силу эволюции первоначальных эстетических установок, раскола внутри редакции журнала, отпадения московской группы художников «Мир искусства» к 1905 году прекращает свою выставочную и издательскую деятельность. В 1910 году «Мир искусства» возобновляется, но функционирует уже исключительно как выставочная организация, не скрепленная, как прежде, единством творческих задач и стилистической ориентации, объединяющая художников самых различных направлений.

Однако существовал ряд художников-мирискусников «второй волны», в чьем творчестве получают дальнейшее развитие художественные принципы старших мастеров «Мира искусства». К их числу принадлежал Б. М. Кустодиев. Объектом его изысканных стилизаций в духе расписных игрушек и лубочных картинок является Русь патриархальная, нравы посада и купечества, у которых художник заимствует особый эстетический кодекс—вкус ко всему пестрому, преизбыточно красочному, затейливо-орнаментальному. «Красавица» (1915, ГТГ)—совершеннейший образец кустодиевской стилизации в духе купеческой «эстетики количества», выраженной гиперболическим нагнетанием этого количества—тела, пуха, атласа, украшений. Жемчужно-розовая красавица в царстве пуховых одеял, подушек, перин и красного дерева—это богиня, идол купеческого быта. Художник дает почувствовать типично «мирискусническую» ироническую дистанцию по отношению к ценностям этой жизни, хитроумно переплетая восторг с незлобивой усмешкой.

**«Союз русских художников».** Одним из крупнейших выставочных объединений начала XX века после «Мира искусства» стал «Союз русских художников». Инициатива его создания принадлежала московским живописцам—участникам выставок «Мира искусства», испытывавшим недовольство ограниченностью его эстетической программы и стилистической направленности. Учреждение «Союза» относится к 1903 году. Участниками первых выставок были М. А. Врубель, В. Э. Борисов-Мусатов, В. А. Серов. До 1910 года членами «Союза русских художников» являлись все крупные мастера временно прекратившего свою выставочную деятельность «Мира искусства». И все же лицо «Союза» определяли главным образом живописцы московской школы, противопоставлявшие себя графическому стилизму петербуржцев. Многие из коренных участников «Союза» были одновременно членами Товарищества передвижных художественных выставок. Оппозиция передвижничеству, постоянно декларируемая «Миром искусства», в московском «Союзе» ощущалась значительно слабее. С передвижниками художников «Союза» кое-что объединяло, и главным образом отстаивание прав национальной тематики в искусстве в противовес программному «западничеству» «Мира искусства». Ядро «Союза» составляли выученики Московского училища, развивавшие традиции левитановского «пейзажа настроения», их мастерство было обогащено достижениями изощренного коровинского колоризма. Именно в недрах «Союза» сформировался русский вариант живописного импрессионизма, сочетающий непосредственность и свежесть восприятия природы с любовной поэтизацией образов изынаной, крестьянской России.



В пейзажах и натюрмортах И. Э. Грабаря поэзия русской природы раскрывается как особого рода цветовая гармония в неожиданных красочных откровениях («Февральская лазурь» 1904, ГТГ; «Мартовский снег» 1904, ГТГ).

В этих пейзажах Грабаря мы впервые в русской живописи сталкиваемся с методом дивизионизма, заключающегося в разложении видимого цвета на спектрально чистые цвета палитры. Однако дивизионистская техника произведений Грабаря не имеет характера рационально выверенной, последовательной системы, как у французских изобретателей этого метода Сёра и Синьяка, а отличается импровизационной свободой,



И. Э. Грабарь. Белая зима. Грачиные гнезда. 1904

сближающей художника с традиционным импрессионизмом, с одной стороны, и с живописной манерой К. А. Коровина—с другой.

В живописи художников «Союза» определилось новое понимание темы, свойственное вообще искусству начала XX века. В жанре передвижников темой является общий социальный смысл события, раскрываемый средствами изобразительного рассказа. Но уже в пейзажах И. И. Левитана мы имеем дело с лирической темой, то есть с определенным состоянием души, находящим свое подобие и отражение в состоянии природы. В картинах мастеров «Союза» темой становится «живописное явление» или

436



Ф. А. Малявин. Вихрь. 1906

уловленные в природе особая игра и сочетание цветов, образующих оригинальный колористический эффект,—то, что объединяется понятием «живописная тема». В тех случаях, когда тема произведения выходит за рамки непосредственно увиденного в природе, художники ищут именно живописно-пластический эквивалент данной теме. Так, тема народного праздничного веселья в картине Ф. А. Малявина «Вихрь» (1906, ГТГ) претворяется в грандиозное видение красочного вихря, захлестнувшего поверхность холста мощным потоком ярких цветовых пятен. Доминирует открыто звучащий красный, перемежающийся с густым синим и темно-зеленым. Разметавшиеся в буйном хороводе крестьянские ситцы складываются в причудливый декоративный узор, в котором выделяются пластично вылепленные лица смеющихся девушек. Красные полотнища сарафанов подобны трепещущему и растущему в порывах ветра пламени пожара. Яростное и грозное веселье малявинского «Вихря», поражающего смелостью и каким-то буйством кисти, казалось современникам олицетворением стихии крестьянского бунта.

Своеобразием творческого облика среди художников «Союза» выделялся К. Ф. Юон. Его картины представляют собой оригинальный сплав бытового жанра с архитектурным пейзажем. Живописуя красочные панорамы старой Москвы и древних русских городов, художник как бы инкрустирует их сценами обычной уличной жизни. Оттенок мягкой ироничности в изображении сокращенных до игрушечных масштабов

людских фигурок, любование экзотикой старины в облике русских городов — черты, роднящие Юона с «мирискусниками». Тем более ярко выступают в искусстве этого мастера специфически московские черты. В противовес откровенному фантазированию, сочиненности «мирискуснических» картин у Юона преобладает свежесть непосредственного впечатления.

Национально-русский колорит, которого искали художники «Союза», ассоциировался прежде всего с красками и образами зимних пейзажей и ранней весны. Один из лучших пейзажей Юона — «Мартовское солнце» (1915, ГТГ) — как раз посвящен разработ-



К. Ф. Юон. Мартовское солнце. 1915

ке этого излюбленного, начиная с левитановского «Марта», мотива русской живописи. Помимо издавна ценимого пейзажистами-лириками богатства оттенков настроения эти мотивы зимней и особенно весенней природы бесконечными вариациями цвета, сложной игрой естественного и отраженного снегом света как бы поощряли и оправдывали склонность московских художников к сочной, импровизационно-свободной живописи. Особенно тонко и многообразно эти мотивы разработаны в произведениях П. И. Петровичева и Л. В. Туржанского — великолепных мастеров живописного этюда.

В преобладающем большинстве художники «Союза» продолжали саврасовско-левитановскую линию русского пейзажа. Традиции сочиненного декоративного пейзажа Куинджи были представлены на выставках «Союза» произведениями петербургских

художников Н. К. Рериха и А. А. Рылова. В творчестве Рериха вырабатывается особый вариант «исторического» пейзажа, воскрешающего образы полупоупендарного прошлого древних славян.

438

Лейтмотив картины Рылова «Зеленый шум» (1904, ГРМ)— дуновение свежего ветра, разносящего грозные тучи, весело треплющего ветви берез, вздувающего паруса рыбацких лодок на покрытой фиолетовой тенью реке. Само название картины, как и ее образ в целом, пробуждает ассоциации общего порядка, уводящие за пределы собственно пейзажного восприятия к настроениям предреволюционного времени. Волнующее ожидание грядущих перемен, одновременно радостное и тревожное, составляет внутреннюю тему этого произведения. Однако подобный тип сочиненного пейзажа, ассоциативно связанного с определенной символической-литературной программой, не является характерным для «Союза русских художников». При усвоении культивируемой москвичами широкой манеры письма и пленэрнстической палитры Рерих и Рылов склонны к декоративному упрощению формы и линейной стилизации цветового пятна, выдающих их принадлежность петербургской школе.

Неоднородность состава «Союза», разнонаправленность творческих стремлений москвичей и петербуржцев привели в 1910 году к расколу объединения. Название «Союз русских художников» осталось за московской группой, в последующем творчестве которой окончательно торжествуют заявленные ранее принципы живописности.

**Сатирическая графика 1905—1907 годов.** Революция 1905—1907 годов получила многообразное преломление в изобразительном искусстве. В ряде случаев это были прямые отклики на события революционного времени. Среди них одно из самых впечатляющих произведений— картина С. В. Иванова «Расстрел. 1905» (Гос. музей Революции СССР, Москва), где живопись по обобщенности и лаконизму изобразительного языка тяготеет к плакату. Нередко произведения, созданные на основе непосредственно наблюдаемых фактов, приобретали масштаб символических обобщений, выражающих историческое значение совершающихся событий,— например, грандиозная поступь многотысячной толпы в эскизе В. А. Серова «Похороны Н. Э. Баумана 20 октября 1905 года» (Гос. музей Революции СССР, Москва). Более косвенное, но не менее глубокое отражение революционное время находит в таких произведениях, как скульптурная «Нике» С. Т. Коненкова. Эпоха революции, пробудив к социальной активности широчайшие слои населения, требовала такого освещения событий, которое отличалось бы массовостью и доступностью. Этим условиям в наибольшей степени отвечало тиражируемое искусство графики с его способностью быстро откликаться на злобу дня. Возникает целый поток сатирических журналов, насчитывающих с 1905 по 1907 год около трехсот восьмидесяти наименований.

Борьба с самодержавием за общедемократические свободы явилась той идейной платформой, на которой объединились художники различных творческих установок и направлений. Вспоминая эти годы, Е. Е. Лансере писал: «Мы тогда революцию не воспринимали еще как борьбу класса против класса, а как борьбу всего народа против самодержавного строя»<sup>1</sup>. Наиболее крупные художественные силы группировались вокруг журнала «Жупел» и его продолжения— «Адской почты».

В условиях цензурного гнета, лишь временно ослабленного манифестом от 17 октября 1905 года, провозгласившим свободу печати, искусство вынуждено было прибегать к иносказательному, эзопову языку. Поэтому столь значительна в графике революционных лет роль текстового комментария, оживлявшего социально-политический подтекст и дававшего ключ к расшифровке изображения. Примером аллегорической карикатуры может служить рисунок И. Я. Билибина «Осел в 1/20 натуральной величины», помещенный в № 3 «Жупела» за 1906 год. Пародируя стиль старинной гравюры, где

<sup>1</sup> Цит. по кн.: *Стернин Г.* Очерки русской сатирической графики. М., 1964, с. 245—246.

царская персона представала в пышном обрамлении с атрибутами власти и славы, художник помещает в эту раму изображение осла. Сама изысканность графического языка в данном случае обостряет иронический смысл изображения.

Карикатура на правительственные лица именно в это время становится одним из наиболее распространенных видов политической сатиры. Убийственной иронией отмечены шаржированные портреты царских министров, исполненные Б. М. Кустодиевым. В них не только осмеяны ханжества, лицемерия, сытости и равнодушия представителей верхов, но и острота характеристики политической роли марионеток царского режима. Так,



И. Я. Бибихин. Осел в 1/20 натуральной величины (журнал «Жупел», 1906, № 3)

двуличный Витте изображен в виде шатающегося клоуна со знаменем революции в одной руке и с царским флагом — в другой.

Деятельным сотрудником сатирических журналов был один из младших «мирискусников» Е. Е. Лансере. В № 2 «Адской почты» за 1906 год опубликован его рисунок «Тризна», изображающий компанию военных погромщиков, за уставленным яствами столом в мрачном хмельном веселье слушающих бравых горлопанов, стоящих навтыяжку во время барской трапезы. Изобразительная стилистика листа такова, что сквозь карикатурное заострение проглядывает как бы зарисовка с натуры.

Известный рисунок М. В. Добужинского «Октябрьская идиллия» сохраняет характерные приметы стиля этого мастера городской темы. Только здесь в городской пейзаж внесены зловещие следы уличной расправы: разбитое пулей окно дома, валяющаяся на мостовой детская кукла, чьи-то очки и, наконец, красное пятно крови на стене дома и мостовой. Другой рисунок Добужинского — «Умиротворение» — это зрительная реализация страшной метафоры «утопить город в крови». Из кровавого моря небольшим островком выступает филигранно прорисованный Кремль с его стенами, башнями, соборами и кое-где торчащими над страшной поверхностью главками близлежащих

440



Е. Е. Лансере. Грizza (журнал «Адская почта», 1906, № 2)

церквей. Симметричность композиции, увенчанной радугой, и нарочитая аккуратность рисунка усиливают жуткое впечатление, сходное с кошмарным сновидением.

К лучшим образцам сатирической графики этих лет, несомненно, принадлежат рисунки В. А. Серова. Он почти не пользуется приемами аллегории, раскрывая трагизм событий с помощью своего отточенного мастерства рисовальщика, пронзительной наблюдательности и скупой точности. Таков рисунок «Солдатушки, бравы ребятушки, где же ваша слава?», подаренный Серовым Горькому. Изображено начало атаки казацким

отрядом толпы демонстрантов. Кадрированная композиция листа, когда событие мгновенно выхватывается из потока времени, сообщает почти документальную достоверность изображаемому. Сама ситуация—военная атака безоружной толпы—зафиксирована Серовым, бывшим свидетелем расстрела рабочих 9 января 1905 года, как одна из самых потрясающих своей трагичностью и вместе с тем типичных ситуаций в классовых битвах 1905 года. Изображая в быстром, хлестком рисунке-очерке фигуру офицера на вздыбившемся коне, бросающегося вперед, патетически призывая следовать за ним (жест, граничащий с истерией), художник обращает мысль к той роли, какую играло войско в



В. А. Серов. «Солдатушки, бравы ребятушки, где же ваша слава?»  
(журнал «Жуль», 1905, № 1)

подавлении революции. В стиле рисунка, как и в его названии, заключена горькая ирония в адрес «славного русского воинства», поднявшего оружие против своего народа.

Значение революции для изобразительного искусства состояло прежде всего в том, что она обратила художников к идейному творчеству, сообщив ему пафос гражданственности. Она вывела искусство из сосредоточенности на узкопрофессиональных проблемах, что особенно наглядно выразилось в деятельности художников «Мира искусства», сумевших обратить свое мастерство, стилистическую изощренность и изобретательность выдумки в острое оружие социальной сатиры. Опыт и достижения сатирической, в особенности печатной графики 1905—1907 годов послужили ближайшим источником будущего искусства советской политической графики и плаката эпохи Великой Октябрьской социалистической революции и гражданской войны.

**В. Э. Борисов-Мусатов (1870—1905).** К наиболее значительным явлениям искусства рубежа XIX—XX веков принадлежит, наряду с творчеством В. А. Серова и М. А. Врубеля, творчество В. Э. Борисова-Мусатова. Выученик Московского училища, Борисов-Мусатов возвышается над обозначившейся к началу XX века односторонностью петербургского графического и московского, преимущественно живописного, направлений. Импрессионизм с его вниманием к световоздушным эффектам, к воспроизведению текучих, изменчивых состояний, пристрастием к этюду, широкой манере письма (уже заявивший о себе в произведениях Левитана, Коровина и Серова) послужил исходным пунктом творческого развития Борисова-Мусатова. Однако зрелый стиль этого мастера в целом следует характеризовать как постимпрессионизм в его живописно-декоративном варианте, в некоторых чертах 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 искусством внимание молодого художника привлекает современное французское искусство, особенно стоявший вне крайностей академизма, натурализма, импрессионизма Пювис де Шаванн. Вообще, явно французская ориентация живописи Мусатова заметно выделяет его рядом с петербургским «миriskусничеством», 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 слишком очевидно и различие — в мусатовских произведениях обычно отсутствуют конкретно-исторические реалии быта и культуры определенной

эпохи, столь существенные для «миriskусников». Мусатовский мир пребывает вне времени и пространства — по выражению одного из критиков, это некая «вообще красивая эпоха». В отличие от большинства художников круга «Мира искусства», развивавших присущие модерну декоративные тенденции как в станковой живописи, так и в собственно декоративно-прикладных искусствах (книжное оформительство, мебель, скульптура, театральная декорация и костюм), декоративный стиль Борисова-Мусатова реализуется исключительно в форме станковой картины. К началу 1900-х годов стиль художника достигает зрелости и совершенства, но пора творческого расцвета оказывается слишком короткой, оборвавшись со смертью мастера в 1905 году. Картина «Водоем» (1902, ГТГ) представляет собой как бы концентрированную формулу живописной системы Борисова-Мусатова. Полотно решается как декоративное панно или гобелен. Линия горизонта отнесена далеко за верхнюю раму изобразительного кадра, так что плоскость земли с зеркалом водоема оказывается почти параллельной плоскости холста. Голубое небо с белыми облаками дано лишь в отражении на поверхности водоема. При этом сама поверхность отражения неосвязаема — водная гладь предполагается настолько спокойной и зеркально-прозрачной, что становится невидимой, и отражение в воде воспринимается наравне с реальными предметами. Вернее, мир действительный и отраженный оказываются подобными, взаимнообратимыми. Небесная высь, опрокинутая на невидимую поверхность водоема, становится как бы глубиной бездонного пространственного колодца, на краю которого живут людские привидения, — своего рода живописный аналог образу символического колодца в «Пелеасе и Мелисанде» Метерлинка. Живописный и композиционный строй картины воплощает в себе особый строй



созерцания, подобный сновидению, где исчезают границы между кажущимся, отраженным и явным. В том же состоянии гипнотической завороченности пребывают и героини мусатовской картины. Не связанные между собой словесным диалогом или каким-либо определенным действием,

ческую тему наряду с хроматическим цветовым рядом образует у Мусатова белое, белизна. Но белое в «Водоеме» — не предметный цвет, а нечто вроде ассиста в иконописи. Оно создает эффект изображения, застывшего, мерцающего на зыбкой грани между «позитивом» и «негативом».



443

В. Э. Борисов-Мусатов. Водоем. 1902

они связаны иначе — непрерывностью композиционного развития, имеющего характер движения по кругу, и подобной же непрерывностью живописно-колористического «мелоса». Основные цветовые пятна истолкованы наподобие звуков, вибрирующим эхом наполняющих «пространственный колодец». Самостоятельную колористи-

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 1901 года художник так и называет

«Гобелен»). 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,

(1903, ГТГ) извилистые тропинки старого парка словно оживают в обманчивом сходстве с лентами стелющегося по земле тумана, оживают статуи на лестничных ступенях классического особняка, форме здания с колоннами под куполом придана органическая неправильность, текучесть очер-

444



В. Э. Борисов-Мусатов. Призраки. 1903

кажутся сотканными из единой субстанции. Мир предстает перед зрителем преображенным 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. В картине «Призраки»

важно, однако, то, что сама по себе иллюзия одухотворения предметных, природных форм у Мусатова не содержит в себе никаких мистико-фантастических вкраплений, ничего привнесенного сверх того, чем может обмануться глаз в реально наблюдаемой природе. Он идет к созданию целостного поэтического мира не пу-

тем сочинения необыденных ситуаций или игры с тенями прошлого, как «мирискусники», не населяет свои картины сказочными и мифологическими существами, как Врубель. Ореол историко-культурных и литературных ассоциаций, столь существенный для восприятия произведений Врубеля и художников «Мира искусства», отсутствует у Борисова-Мусатова. Основным инструментом поэтического преобразования в его произведениях является сама живопись. В природе художнику чудилась некая «бесконечная мелодия» — «монотонная, бесстрастная, без углов», выражением которой становится линия рисунка и строй его композиций в целом. Все-

пронизывающий, медлительный ритм, проводимый с поистине завораживающей последовательностью и равномерностью через все многообразные модификации силуэтов, форм и цвета изображаемых вещей, является у Борисова-Мусатова воплощенным символом всесвязующего и всепримирающего духа жизни, вызывающим в воображении гетевский образ «вечно женственной» природы.

445

Художественный опыт Борисова-Мусатова таил в себе возможности дальнейшего развития. Он был воспринят и развит группой московских живописцев, выступивших в 1907 году на выставке под символическим названием «Голубая роза».

**«Голубая роза».** Русское искусство предреволюционного десятилетия с 1907 по 1917 год отличается все возрастающей сложностью художественных исканий, выразившихся в обилии соседствующих и сменяющих друг друга группировок, взаимоисключающих лозунгов и стилистических ориентаций. Одним из самых крупных художественных образований после окончившего свое существование в 1904 году «Мира искусства», наряду с «Союзом русских художников», явилась «Голубая роза». Под этим названием в 1907 году в Москве состоялась выставка, объединившая группу молодых художников, недавних учеников Московского училища. Хотя выставка эта была единственной, она выявила некую общность исходных творческих принципов и изобразительных приемов представленных ею мастеров, составивших особое направление в русской живописи, условно именуемое «голуборозовским». Сама выставка «Голубая роза» отметила лишь переходящий момент в творческой эволюции мастеров этого направления, но момент знаменательный. Это был период растерянности, охватившей значительную часть русского общества в атмосфере реакции после поражения революции 1905—1907 годов, сказавшийся в искусстве неясностью целей, предрасположенностью к самоуглублениям во внутренний мир души. Обостренная, чуть сентиментальная чувствительность к оттенкам, нюансам смутных настроений порождала образы зыбкие, ускользающие, как бы недооформленные, влекла художников к поискам рафинированно-утонченных цветовых отношений, тонкого декоративно-орнаментального мелодического ритма, сложных эффектов матово-мерцающей живописной фактуры. Характерным образцом такого рода живописи является «Голубой фонтан» (1905, ГТГ) — раннее полотно одного из ведущих мастеров направления — П. В. Кузнецова.

Дальнейшая эволюция этого художника типична для большинства мастеров «Голубой розы». Она заключалась в преодолении гипертрофированного психологизма, в стремлении возвратиться к изначальной простоте ощущений реальности, в желании придать устойчивость зрительной картине мира и дать конструктивную основу картине живописной. Это был, однако, не путь отказа от прежней живописной системы, а ее логическое развитие и совершенствование. Так возникает «степная сюита» П. Кузнецова. Созерцание необъятных просторов заволжских степей, наблюдение размеренно-спокойной жизни кочевых народов принесло с собой освобождение из-под власти смутных субъективных настроений, обратило художника от вечно ускользающего к вечно сущему. Перед нами первобытная патриархальная идиллия, «золотой век», мечта о гармонии человека и природы, сбывшаяся наяву.

Живопись этих полотен основана на тонкой нюансировке красочной поверхности, приобретшей богатство и звучность цветного тона, прежде затуманенного и мглистого. Гибкие живые контуры словно увиденны сквозь прозрачную зыбь нагретого солнцем воздуха. Предметы благодаря этому пребывают на полотне как бы во взвешенном состоянии, одухотворяются, приобретают некую волшебную невесомость. Благодаря этому все изображение пронизывается единым живым ритмом, как бы тихой волной лирического восторга, преобразующего картину действительности в некое «райское видение». Тонкая, проникновенная лирика живописи сочетается в «степной сюите» П. Кузнецова с

446



П. В. Кузнецов. *Мираж в степи*. 1912

торжественной ритмичной композицией уравновешенных, с ясно ощущаемой симметрией, отливающей подчас в геральдическую форму. В картине «Мираж в степи» (1912, ГТГ)—серебристо-белые полосы миража, раздваивающиеся в центре подобием гигантского фонтана, одного из наиболее распространенных мотивов древней поэзии, который одновременно вызывает представление и о символическом «древе жизни», «небесных сводах», «мировом источнике» и т. п. Эта космическая метафора преобразует всю

изображенную Кузнецовым картину бытия в торжественное песнопение, воздающее хвалу величию мироздания. Это соединение тихой лирики с эпически-величавой поэзией целого составляет основу эстетического богатства и жизнеспособной художественной силы шедевров П. Кузнецова.

Столь же органично ориентальная тема входит в творчество другого участника «Голубой розы», вместе с Кузнецовым учившегося в Московском училище,— М. С. Сарьяна.

Индивидуальный стилистический почерк Сарьяна обладает ярко выраженным своеобразием. Оно определялось интенсивностью переживания художником красочного



М. С. Сарьян. Финиковая пальма. Египет. 1911

мгновения. Это не длительное созерцание, а быстрая фиксация основных красочных отношений в резко контрастных сопоставлениях. Если живопись Кузнецова подобна лирическому излиянию, то живопись Сарьяна—красочный афоризм по поводу увиденного. В отличие от Кузнецова Сарьян предпочитает яркий, определенно направленный свет, скрадывающий оттенки цвета и обнажающий контрасты, резко обозначающий границы светлого и темного. В этом отношении живопись Сарьяна напоминает цветную графику, иногда, как, например, в «Идущей женщине» (1911, частное собрание), обнаруживая сходство с аппликацией. Действительность на полотнах Сарьяна предстает сгущенной в

448



Н. Н. Сапунов. Гостиница «Зеленый бык» на берегу канала.  
На сюжет пасторали М. А. Кузмина «Голландки Лиза». 1910

красочные гиперболы, достигая высот патетического звучания. Его финиковая пальма («Финиковая пальма. Египет», 1911, ГТГ), поставленная в центре холста, гордо возносящая над убогими жилищами свои листья, которые напоминают буйный красочный фонтан, с силой бьющий из ствола вверх и вширь, как бы раздвигая тесное пространство холста,—кажется олицетворением стихийной мощи природы, поистине «деревом жизни». Так, своим путем, через специфическую активизацию живописной формы Сарьян приходит к тому обобщению обыденно-реального до вечных поэтических символов, которое свойственно и лучшим созданиям П. Кузнецова.

Среди направлений русской живописи начала XX века «Голубая роза» была наиболее близка поэтике символизма. Основой этой близости является принципиальная установка на трансформацию, пересоздание образов действительности с целью исключить возможность буквального восприятия вещей и явлений, пробудив в них необыденные,

высокие связи и значения. В изобразительном искусстве эта установка провоцирует пристальное внимание ко всякого рода трансформациям в сфере визуального восприятия—резким перспективным сокращениям и неожиданным ракурсам, видоизменяющим форму предметов, к отражениям в воде, на стекле, в зеркалах, к световоздушной вибрации, растворяющей контуры, и т. п. В этом плане сферой наиболее эффективного преобразования действительности с наибольшим радиусом охвата явлений был, конечно, театр, сценическое зрелище. Театр являлся той почвой, где живопись «Голубой розы» и поэтический символизм встретились непосредственно.

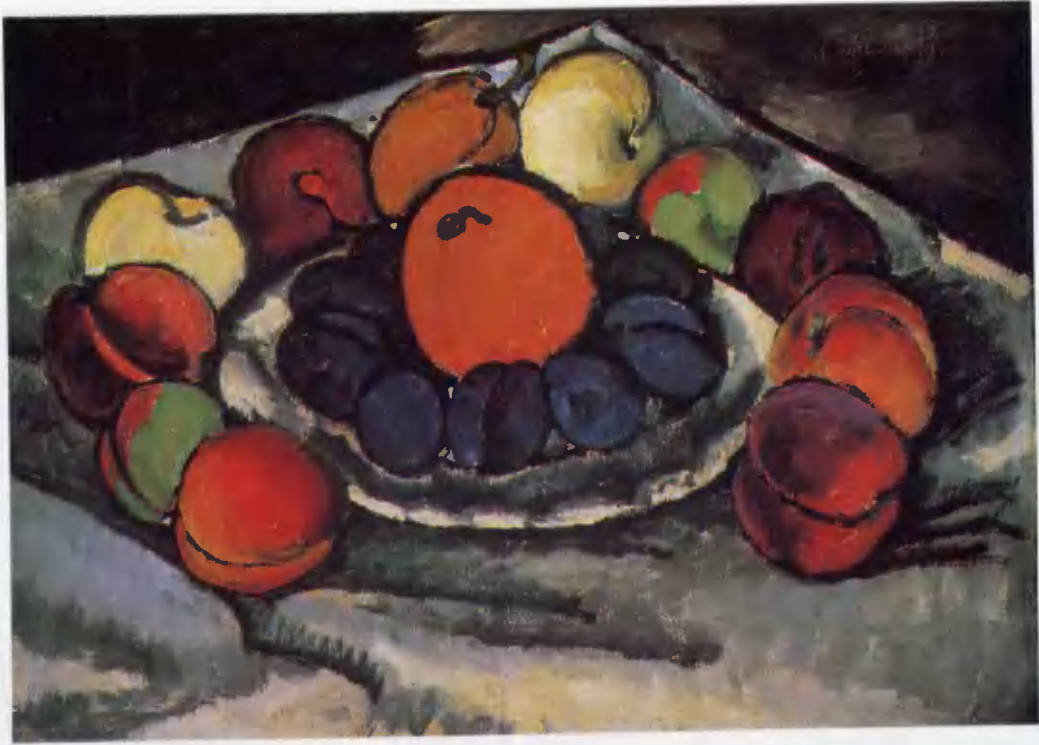
Наиболее интересный вариант этого диалога живописи с символизмом в театре представляет творчество Н. Н. Сапунова. Совместно с другим мастером «Голубой розы», С. Ю. Судейкиным, он явился первым в России оформителем символических драм М. Метерлинка (в Театре-студии на Поварской, 1905). Отсюда ведет свое начало длительное сотрудничество Сапунова с Вс. Мейерхольдом—в постановках «Гедды Габлер» Ибсена, блоковского «Балаганчика» (1906).

С другой стороны, «магия театра», заставляющая переживать искусственное, выдуманное и фантастическое как подлинное и живое, распространяется Сапуновым и на станковую живопись. Так возникает целая группа произведений, написанных «по поводу» соответствующих театральных постановок. В творчестве Сапунова с особенной наглядностью и остротой обнаружился амбивалентный характер символического преобразования реальности. Романтический художник, замкнувшийся в мире, созданном произволом воображения, начинает принимать порождения собственной фантазии за действительность. Прекрасные образы становятся демонами-тиранами художника. Происходит преобразование символического «волшебного мира» в «балаган»—таковы «теза» и «антитеза» символизма, отмеченные Блоком в 1910 году и еще ранее, в 1906-м, 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—«Карусель» (1908, ГТГ, ГРМ), «Шарф Коломбины» (1910), «Голландка Лиза» (1910). Эти тенденции достигают своего апогея в незаконченной картине «Чаепитие» (1912, ГТГ).

**«Бубновый валет» и другие направления в русском искусстве.** Рубеж 1910—1911 годов отмечен появлением на арене художественной жизни новой группировки, получившей по инициативе одного из ее основателей и участников М. Ф. Ларионова дерзкое наименование «Бубновый валет». Постоянное ядро общества, просуществовавшего фактически до 1916 года, составили художники П. П. Кончаловский, И. И. Машков, А. В. Лентулов, А. В. Куприн, Р. Р. Фальк, ставшие впоследствии видными мастерами советского искусства. Наряду с символизмом «Голубой розы» новым влиятельным направлением в русском искусстве начала XX века явился «Бубновый валет» (имевший свой устав, выставки, выпустивший сборники статей). Импрессионизм во всех его модификациях был одновременно и исходной точкой художественного развития, и тем творческим методом, в преодолении которого художники «Бубнового валаета» видели свою первоочередную задачу. С самого начала они выступают как яростные противники предшествующего искусства—стилизм «Мира искусства», утонченный психологизм живописи «Голубой розы» отвергались с порога. Недовольство молодых художников положением дел в современном искусстве имело и социальный подтекст—неудовлетворенность состоянием русского буржуазного общества, вступившего после революции 1905—1907 годов в пору своего заката. Это недовольство своей «сумеречной» эпохой соответственно распространялось на все смутное, таинственно-недосказанное в искусстве, на то, что обычно объединялось в понятие романтической мечтательности. В противовес символической живописи «Голубой розы» художники «Бубнового валаета» стремились выработать новую, антигайстивную и антипсихологическую систему живописи. Они были наиболее радикальными выразителями той тенденции, которая наметилась уже у

художников «Голубой розы», в движении прочь от сосредоточенности на субъективных неясных ощущениях к обретению устойчивости зрительного образа, к полноточности цвета, к конструктивной логике картинного построения. Путь к завоеванию новой формы пролегал через преодоление импрессионистической световоздушной оболочки, заставлявшей цветным туманом вещественный мир, через устранение гипноза пространственных иллюзий предшествующей живописи. Преображающие и дематериализующие картину мира пространственные эффекты были виртуозно разработаны художниками «Мира искусства» и особенно «Голубой розы». Это господство пространства, растворение

450



И. И. Машков. Натюрморт. Фрукты на блюде. (Синие сливы). 1910

предметного в пространственном было выражением романтического стремления к одухотворению и преодолению всего вещественного. Покончить с этой магией пространства значило в тех условиях свести живопись с небес на землю, чего и добиваются «бубновые валеты». Утверждение предмета и предметности в противовес пространственности составляет исходный принцип их искусства в 1910-е годы. В связи с этим именно живопись предметов — натюрморт — выдвигается в их творчестве на первое место. Полемические задачи живописи «Бубнового валета» нашли особенно яркое воплощение в творчестве одного из основателей группы — И. И. Машкова. Его «Натюрморт. Фрукты на блюде (Синие сливы)» (1910, ГТГ) можно считать своеобразным лозунгом этого направления. Изображение фруктов, уложенное в статичную декоративную композицию, как бы застыло на полпути от сырого вещества красок палитры к реальному цвету природы. 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 приподнятости красочного звучания как бы формулируется Машковым исходный принцип народного искусства: сочетание двух сторон народной жизни — труда и праздника. Критика неоднократно обращала внимание на то,



что художники «Бубнового валета» «искали вдохновения в фольклоре, в лубке, в домотканой пестряди, в самодельных набойках, в пряниках архангельского изделия, в ремесленном примитиве вывесок с кренделями, сахарными головками и бутафорскими дынями»<sup>2</sup>.

Столь же декларативно, как в «Синих сливах» Машкова, утверждаемый «Бубновым валетом» новый подход к освоению природы выражен П. П. Кончаловским в «Портрете художника Г. Б. Якулова» (1910, ГТГ). В традиционную область господства психологических задач художник вносит натюрмортное, овеществляющее начало. Он



П. П. Кончаловский. Агава. 1916

устраняет все, что относится к преходящим внутренним состояниям человека, подчеркивая все то, из чего складываются устойчивые, яркие, в собственном смысле живописные признаки индивидуального внешнего облика. Иначе говоря, человек понимается здесь не как самодовлеющее существо со своим внутренним миром, а как чисто живописное зрелище. Здесь мы также 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 искусства нового поколения московских живописцев с современной французской живописью, восходящей в своих истоках к Сезанну. В силу

<sup>2</sup> Маковский С. Силуэты русских художников. Прага, 1922, с. 147.

этого направление, представляемое «Бубновым ваялом», определялось иногда как «московский сезаннизм». Однако живопись Сезанна была воспринята «Бубновым ваялом» не непосредственно, а через тот декоративный вариант сезаннизма, который был представлен фовистами, в особенности Матиссом. Культ декоративизма, царивший на первых порах у художников «Бубнового ваяла», имел расхождение с живописью Сезанна в одном, весьма существенном пункте, а именно в ослаблении по сравнению с Сезанном скульптурного начала живописи, интенсивности переживания объемной формы. Произведениям же конца 1910-х годов, таким, как «Натюрморт с лошадиным черепом» Машкова

452



Р. Р. Фальк. Крым. Пирамидальный тополь. 1915

или «Агава» Кончаловского, свойственна бóльшая близость к духу живописи Сезанна, нежели ранним работам этих художников. Впечатление материальности предмета, которого с самого начала пытались добиться художники в своих первых произведениях, возникало ранее 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 оказывал на живопись «Бубнового ваяла» кубизм. «Агава» Кончалов-

ского (1916, ГТГ) представляет собой наиболее интересный вариант усвоения опыта кубизма. Художник увидел в кубизме способ анализа пространственной формы. Пространство картины мыслится как некий предмет наподобие сланцевой породы, в которой с усилием выкристаллизовываются предметы изображаемые, форма которых словно ломается, деформируется, с усилием завоевывая для себя необходимую жизненную среду. Кубистические «сдвиги» дают ощущение присутствия невидимых пространственных граней, обозначающих глубинные планы, диктующих изображаемым предметам их место и форму. Вещи будто активно внедряются в окружающее пространство, преодолевая его

453



А. В. Лентулов. Василий Блаженный. 1913

сопротивление. Отсюда впечатление драматичности. Но тем самым кубизм истолковывается как бы 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 рассмотрения. Движение субъекта, то есть зрителя, таким образом переносится на самый объект, который в действительности статичен, но в изображении наделяется спонтанной

454



М. Ф. Ларионов. Отдыхающий солдат. 1911

динамикой, способностью к причудливым модификациям формы. Этот эффект в сочетании с кубистическим «сдвигом» форм и расслоением пространственных планов мы видим в декоративных картинах-панно А. Лентулова «Василий Блаженный» (1913, ГТГ) и «Звон. Колокольня Ивана Великого» (1915, ГТГ). Поверхность изображения мыслится здесь подобием дребезжащего и расколотого мощной звуковой волной зеркала, в котором отражается красочная московская архитектура. В отношении русских художников к формальным приемам современного западноевропейского искусства присутствует известная доля ироничности. У Лентулова она сказывается, например, в перенесении приемов футуризма, изначально предназначенных для выражения ритмов индустриальной эпохи, на совершенно иной в своем существе объект—старинную патриархальную архитектуру. Из этого парадоксального наложения современного изобразительного языка на образы московской старины возникает неожиданно яркий художественный эффект—древняя архитектура, как бы взбудораженная нашествием индустриальных ритмов, вовлеченная в орбиту восприятия современного человека, ощущающего себя и все вокруг в беспрестанном движении.

Произведениям другого представителя «Бубнового валета» — Р. Фалька — не свойственны ни декоративный размах полотен Лентулова, ни брутальная красочность и вещественность живописи Машкова. Лирик по складу творческого темперамента, Фальк избегает намеренного огрубления формы, стремится к тонкой проработке живописной поверхности, добивается изысканных красочных гармоний. Сохраняя кубистическую граненость форм, он, как правило, смягчает остроту граней живописными «затеками», напоминающими приемы акварельного письма. Пронизанная атмосферой духовной сосредоточенности и тишины, живопись Фалька отличается своеобразным психологизмом,

455



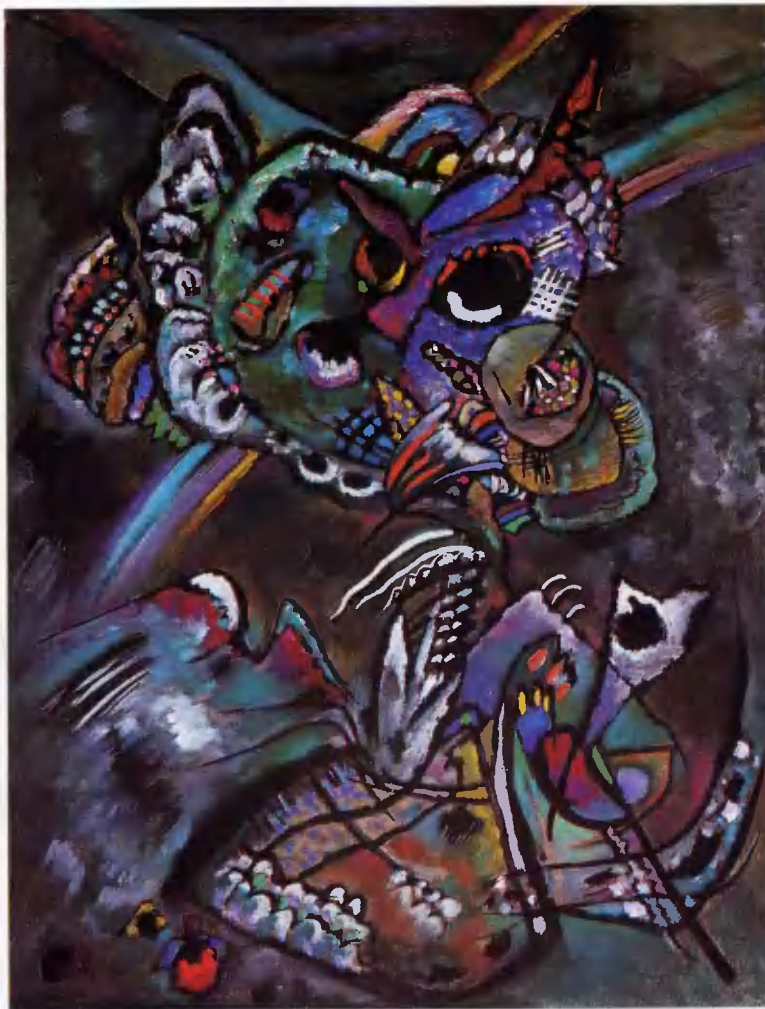
М. З. Шагал. Над городом. 1914—1918

наделена способностью воспринимать тонкие оттенки настроений. Не случайно поэтому среди его произведений значительное место занимает портрет. Одно из лучших произведений дореволюционного творчества Фалька — «Женщина у пианино. Е. С. Потехина» (1917, Гос. картинная галерея Армении, Ереван). Близкими по стилю к живописи Фалька являются произведения А. Куприна и В. Рождественского — художников «Бубнового валета», работавших преимущественно в жанре натюрморта.

Своего рода перманентное бунтарство характеризует творчество одного из организаторов «Бубнового валета» — М. Ф. Ларионова. Уже в 1911 году он порывает с этой группировкой и становится организатором новых выставок под вызывающими названиями «Ослиный хвост», «Мишень». В творчестве Ларионова нашла свое наиболее последовательное развитие архаическая, 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 жанровой живописи, 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). Гротескная, утрированная характерность позы предающегося задумчивости здорового детины с румянцем во всю щеку, несомненно, навеяна наивностью детского рисунка. 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,

456



В. В. Кандинский. Сумеречное. 1917

как правило, обращается к предметам прозаичным и грубым, тусклым и нецветным, культивируя оттенки сближенных цветов, добываясь изысканной серебристости и гармоничности колорита.

Близкими к произведениям этого художника являлись полотна постоянной спутницы и единомышленницы Ларионова в его исканиях—Н. С. 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 это имеет место, например, у Кустодиева, а с попыткой через искусство народного примитива обрести посреди запутанности и драматизма современной действительности утраченные источники наивно-простодушного взгляда на мир.

В несколько иной форме та же тенденция выступает в искусстве М. З. Шагала. Необычайно пристальная, любовная тщательность в воспроизведении самых что ни на есть прозаических подробностей обстановки провинциального местечкового быта, преоб-



К. С. Малевич. Супрематизм. 1916

раженного сияюще-радужными красками пряной, пышной палитры, сочетается у Шагала со сказочными мотивами фантастических полетов, небесных знамений и т. п. Все это сродни капризам романтической фантастики, причудливо смешивающей возвышенное и низменное, навеявая воспоминание о романтических повестях Гоголя.

Вместе с тем 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. Однако подлинными лидерами, теоретиками и практиками абстракционизма в России стали В. В. Кандинский и К. С. Малевич. С момента своего зарождения абстрактная живопись развивается по двум направлениям: у В. Кандинского—это спонтанная, иррациональная игра цветовых пятен, у К. Малевича—видимость математически-выверенных, рационально-геометрических построений. В первом случае—это модификация давней идеи романтической эстетики о тайном сродстве всех искусств с музыкой. Абстракционизм Малевича ориентирован на другой вид неизобразительного

458



К. С. Петров-Водкин. Купание красного коня. 1912

искусства, на образ архитектуры как «застывшей музыки». В нем задачи живописи сводились к исследованию возможных комбинаций ее первичных элементов—линии, цвета, формы.

Если абстракционизм Малевича и Кандинского развивается первоначально исключительно в пределах станковой живописи, то в творчестве В. Е. Татлина объектом абстрактного эксперимента становится другой элемент живописи—фактура. Осязательные качества, принадлежащие в живописи одному материалу—краске, Татлин превращает в сочетания фактур различных материалов—жести, дерева, стекла и др., преобразуя



картинную плоскость в подобие скульптурного рельефа. В контррельефах Татлина, как их называл сам автор, «героями» оказываются не действительные предметы, а отвлеченные категории фактуры—грубое, хрупкое, вязкое, мягкое, сверкающее и т. п.,—вступающие между собой в сложные отношения без посредства какого-либо конкретного изобразительного сюжета.

Крайности формального экспериментаторства с программным отказом от реалистической изобразительности в абстракционизме многими современниками воспринимались как принесение в жертву всего гуманистического опыта прошлого искусства идолам современной машинной эпохи. На этом фоне особенное значение приобретало творчество художников, искавших синтеза современного художественного языка с культурным наследием прошлого. Среди них выдающееся место принадлежит К. С. Петрову-Водкину. Долгий, богатый мучительными поисками путь творческого становления этого мастера увенчивается созданием в 1912 году картины «Купание красного коня». Это произведение значительно не только своим внутренним содержанием, но и тем, что в нем сосредоточились многие большие вопросы искусства начала XX века. Оно само звучит как призыв и вопрос. Прежде всего потому, что та острота и выразительность формы, пересоздающей, преображающей образы реальности, к которой столь мучительно стремилось искусство XX века, достигнута здесь через освоение уроков древнерусской живописи. Прямо декларируя преемственную связь с иконописью, это произведение заставляет вспомнить одновременно и «Похищение Европы» Серова, у которого Петров-Водкин учился в Московском училище. Образ всадника на коне, обращая мысль к фольклорным представлениям, в томительной неразрешенности замершего движения рождает вопрос. Праздничное ликование цвета и сонный завораживающий ритм линий, мощный конь и юноша-подросток, застывший в скорбной думе, безвольно опустив поводья, отдаваясь во власть неведомо куда влекущей его силы, неясное предчувствие будущего, отлившееся в форму воспоминаний о легендарном иконописном образе отрока-воина,—такое сочетание противоположных элементов делает это произведение образцом символической многозначности со стороны изобразительной поэтики и символом породившей его эпохи—со стороны общего художественного содержания.

## Архитектура

Борьба за внедрение искусства в жизнь, за преобразование всей материальной среды, окружающей человека, по законам красоты, будучи выражением целенаправленного характера творческой деятельности человека, именно в области архитектурного строительства встречалась с противоречащей ей тенденцией анархии и произвола, порождаемых конкуренцией частного капитала. Явившаяся следствием этого стихийность застройки прежде всего пагубным образом сказывалась в градостроительстве, поскольку в условиях капиталистической эксплуатации земельных участков невозможно было рационально планировать развитие города и осуществлять крупные ансамбли на территориях, разбитых между отдельными предпринимателями. Художественная мысль архитекторов сосредоточивалась поэтому на выработке и совершенствовании типов отдельных частных сооружений вне их связи с общим городским ансамблем.

Но и в этой сфере архитекторы столкнулись с рядом новых проблем, выдвинутых эпохой промышленного прогресса. Совершенствование строительной техники, идущее навстречу желанию буржуазного предпринимателя извлечь максимум выгоды при эксплуатации необычайно дорогих, особенно в центральных районах города, земельных участков, приводило к необычному укрупнению масштаба здания. Сами же участки, на которых строились, например, большие доходные дома, в условиях сложившейся застройки старых городов, таких, как Москва и Петербург, имели в большинстве случаев неправильную и неудобную для свободного развития плана конфигурацию. В силу этого

обстоятельства здание росло в высоту. Внутренние дворы приобретали характер плохо освещенных и проветриваемых колодцев. Из города вытеснялась зелень. Кроме того, возникла чудовищная диспропорция между масштабами этих новых сооружений и старой застройкой, искажающая художественный облик исторически сложившихся ансамблей. Эти гримасы архитектурного лица капиталистического города были видимым выражением противоречий буржуазной цивилизации.

С другой стороны, возникает целый ряд новых типов архитектурных сооружений, специфичных именно для эпохи промышленного капитализма,— заводские и фабричные здания, вокзалы, пассажи, банки, впоследствии кинематографы. Призванные вмещать в себя одновременно большие массы людей, подобного рода сооружения потребовали совершенно новых планировочных и конструктивных решений. Появление железобетона и металлических конструкций позволило перекрывать огромные пространства, увеличивать окна до гигантских размеров витрин, разнообразить форму оконных проемов и переплетов и извлекать из прихотливых их конфигураций, из контрастов фактур стекла, камня, железа, облицовочной керамики новые декоративные и художественные эффекты. Кроме того, указанная ранее ограниченность неправильной конфигурации участков внутри старой городской застройки, в которые приходилось вписывать новые здания, изоощряла фантазию архитекторов в разработке сложно-асимметричных планировочных решений, определяющих общую пространственную компоновку архитектурных масс. Таким образом, как в планировочных схемах, так и в декоративных эффектах фасадной обработки торжествует живописный принцип. Попыткой на этой основе выработать оригинальную систему, не повторявшую прежние исторические стили— готику, барокко, классицизм, а эстетически осмыслить и придать художественную выразительность новым конструкциям и материалам и был стиль модерн.

Короткий период господства этого стиля приходится на самый рубеж XIX—XX веков. Архитектором, наиболее полно воплотившим основные тенденции, жанры и направление развития русского модерна, был работавший преимущественно в Москве Ф. О. Шехтель (1859—1926). Творчество этого мастера обнимает, по существу, все виды архитектурного строительства— частные особняки, доходные дома, здания торговых фирм, вокзалов, театров, кинематографов.

Типичным и наиболее совершенным образцом раннего модерна в России является особняк С. П. Рябушинского в Москве, построенный Шехтелем в 1900—1902 годах. В планировке здания торжествует принцип свободной асимметрии. Каждый из фасадов особняка скомпонован по-своему. Здание представляет собой сочетание пластично, скульптурно трактованных объемов, образующих уступчатую композицию, рассчитанную на выразительную контрастную игру светотени. Это свободное развитие объемов в пространстве полемически заострено против уплощенно-фасадного понимания архитектуры. Здесь сказывается свойственный модерну принцип уподобления архитектурной постройки органической форме— своими прихотливо асимметричными выступами крылец, эркеров, балконов, сандриков над окнами, сильно вынесенного карниза здание, подобно растению, «пускает корни», как бы органически вырастает в окружающее пространство. Вместе с тем здание тяготеет к монолитности, успокоенности в себе, вызывая ассоциации с небольшим замком, как бы символизируя тем самым принцип частного буржуазного жилища «мой дом— моя крепость».

Широкие оконные проемы, пропорции которых удачно соотношены с пропорциями стен, не нарушают цельности и единства стенной плоскости. Характерным приемом модерна является применение в застеклении окон цветных витражей. Строгое соотношение горизонталей и вертикалей оживляется криволинейными очертаниями арочных проемов и пилонов крылец. Здание опоясывает широкий мозаичный фриз со стилизованным изображением ирисов, объединяющий разнохарактерные по композиции фасады. Прихотливо-капризные извивы органической линии являлись излюбленным орнаментальным мотивом модерна, наиболее ценимой им «линией красоты». Многократно повторяясь

в рисунке мозаичного фриза, в ажурных переплетах оконных витражей, в узоре уличной ограды и балконных решеток, этот мотив особенно богато разыгран в декоративном убранстве интерьера, достигая своего апогея в причудливой форме мраморных перил мраморной же лестницы, трактованных в виде взметнувшейся и опадающей волны, несущей светильник.

Оформление интерьеров — мебель и декоративное убранство — также выполнено по проектам Шехтеля. Чередование сумрачно-затененных и светлых пространств, разнообразие фактурных контрастов в сопоставлениях хрупкого и массивного, обилие материалов



461

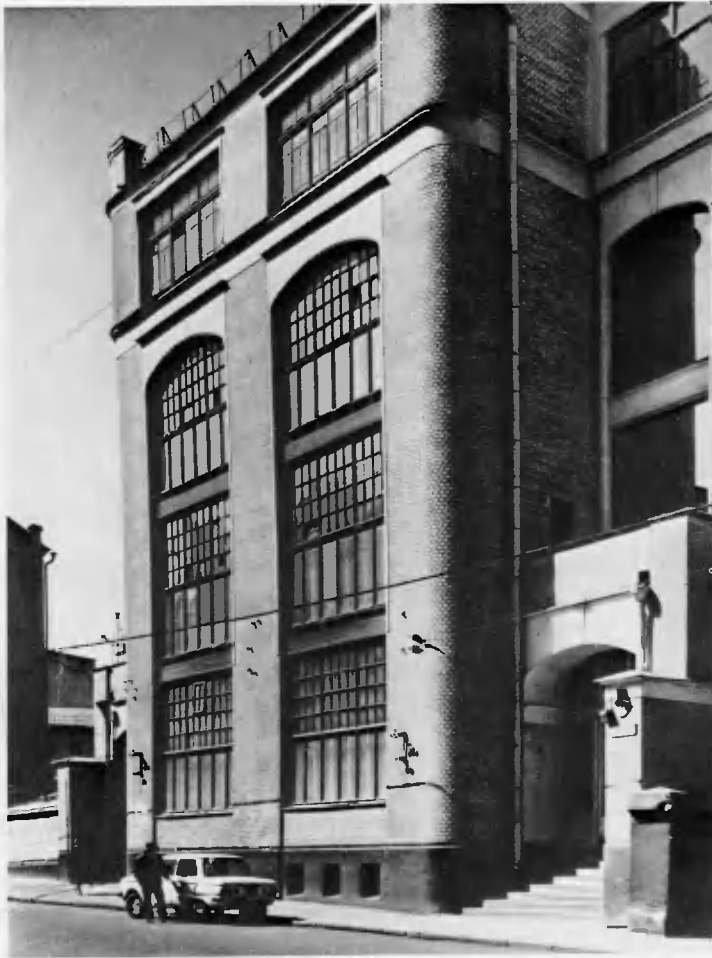
Ф. О. Шехтель. Особняк С. П. Рябушинского в Москве. 1900—1902

(мрамор, стекло, полированное дерево), создающих причудливую игру отражений, окрашенный свет оконных витражей, наконец, каждый раз иная конфигурация пространственных ячеек и асимметричное расположение дверных проемов, многократно изменяющее направление светового потока, — все это превращает бытовую среду в своего рода архитектурный спектакль, где мир предстает в аспекте своей способности к непредсказуемым метаморфозам, вовлекая обитателя в неуловимо-зыбкую игру настроений. Архитектурное пространство здесь — это метафорический образ душевного лабиринта, родственной атмосфере символических пьес.

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 дальнейшего развития стиля рационалистические тенденции безусловно побеждают. Такие сооружения Шехтеля, как Торговый дом Московского купеческого общества в М. Черкасском переулке (1909) или, в особенности, здание типографии «Утро России» (1907), можно назвать предконструктивистскими. Выразительность зданий целиком зиждется теперь на выявлении его конструктивной основы. Застекленные поверхности огромных окон составляют основной эффект фасада. Скругленные углы и пилястры, вытянутые в несколько этажей, сообщают пластичность объему здания. О модерне здесь напоминают несколько прихотливое разнообразие ритма оконных перепле-

462



Ф. О. Шехтель. Типография газеты «Утро России» в Москве. 1907—1909

тов, хрупкая графическая профилировка горизонтальных тяг, разделяющих этажи,— эстетизированная геометрия, заменившая собой прежний культ зигзагообразной линии в раннем модерне.

Особым направлением в архитектуре начала XX века явился так называемый неорусский стиль. В отличие от псевдорусской архитектуры середины прошлого столетия, натуралистически копируя декоративные детали древнерусского зодчества, неорусский стиль стремился выразить дух древнерусской архитектуры, свободно варьируя и переосмысляя ее формы. Стилистика модерна была той эстетической призмой, в которой преломлялись, приобретая фантастически-причудливые, сказочные формы, национальные декоративные мотивы. В оформлении фасада Третьяковской галереи по проекту В. М. Вас-

нецова (1900—1905) мы имеем дело с чисто картинным, собственно фасадным «розыгрышем» мотивов теремной архитектуры. Это — декорация, попросту наложенная на голую плоскость стены. В противовес такому пониманию стиля Шехтель в здании Ярославского вокзала (1902—1904) строит композицию на сочетании массивных кубических граненых и цилиндрических объемов башен, подчеркивая пластические качества архитектуры, используя в облицовке здания полихромные изразцы. Особенно причудливый вид придают сооружению шатровое завершение левой угловой башни и увенчанная ажурным гребешком гиперболически высокая кровля в центре, имеющая внизу нависающий изогнутый

463



А. В. Щусев. Казанский вокзал. 1913—1926

«козырек», имитирующий лучковый фронтон. Композиция центрального портала в целом представляет собой несколько гротескную стилизацию мотива триумфальной арки. Именно эти отступления от гармонического языка древнерусской архитектуры в сторону гротесковой гиперболизации, романтического преобразования характерных мотивов национального зодчества, присущие в целом неорусскому направлению, объединяют его со стилем модерн. Однако если модерн в своей наиболее прогрессивной линии стремился к выявлению внутренней логики конструкции, к соответствию внешнего облика здания его утилитарному назначению, то неорусский стиль, как правило, маскировал причудливой орнаментацией утилитарную конструкцию. Именно так обстоит дело в здании Казанского вокзала в Москве (1913—1926), выстроенном по проекту А. В. Щусева.

Модерн, как и неорусский стиль, имел наиболее благоприятную почву для своего развития в Москве. Менее ярко выраженную форму он получил в Петербурге. Традиции монументального петербургского классицизма, естественно, наложили сильную печать и на петербургскую архитектуру начала XX века. Именно отсюда ведет свое начало третья, наряду с модерном и неорусским стилем, направление архитектуры начала XX века — неоклассицизм, получивший особенное распространение в 1910-е годы, захвативший также и Москву. Одним из ранних образцов этого стиля явилось здание Азовско-Донского банка (1907—1909), выстроенное по проекту Ф. И. Лидваля — одного из ведущих петер-

464



Ф. И. Лидваль. Азовско-Донской банк. 1907—1909

бургских архитекторов этого времени. Но уже здесь мы сталкиваемся с характерным противоречием между новым планировочным решением внутреннего пространства с большим операционным залом, умело расчлененным на ряд различных по высоте пространственных ячеек, и решением фасада, имеющего вид причудливой тяжеловесной декорации. Мотивы классицистической архитектуры (ионический портик-лоджия большого ордера, полуциркульное окно под фронтоном) сочетаются здесь с резкими асимметрическими сдвигами в вертикальных членениях боковых частей относительно центральной части, подчеркнутыми контрастами фактур, с поэтажным изменением рисунка и пропорций оконных проемов, со странным в архитектурном отношении распределением скульптурного декора, что является типичными признаками стиля модерн.

Крупнейшим мастером неоклассицизма в архитектуре этого времени был И. А. Фомин. Ему принадлежит одно из самых обаятельных сооружений этого стиля — дача А. А. Половцова на Каменном острове в Петербурге (1911—1913). В своем внешнем облике здание представляет собой вариацию на темы московской усадебной архитектуры. Основной корпус располагается в глубине одновременно 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 как бы сокращенный пересказ композиции парадных зал Таврического дворца. Но уже завораживающее обилие колонн, обступающих зрителя в парадном дворе, так же как сплошное застекление больших окон полуротонды зимнего сада, остро стилизованный рисунок отдельных архитектурных деталей и орнаментальные мотивы росписи интерьера, выдержанные в нежной блеклой гамме, выдают принадлежность этой виртуозной архитектурной мистификации искусству начала XX века.

В Москве неоклассицизм представлен такими постройками, как особняк Г. А. Тарасова на Спиридоновке (1912) архитектора И. В. Жолтовского. Он является мастерской стилизацией форм итальянского палаццо эпохи Ренессанса. Другой образец этого стиля в Москве — доходный дом князя Щербатова на бывшем Новинском бульваре (1912—1913). Здесь колоссальный масштаб современного дома уложен в традиционную усадебную схему московского классицизма. Большое здание с внутренним двором представляет собой как бы огромное подножие для легкой и грациозной усадебки в стиле московского классицизма в верхнем этаже здания, где располагались апартаменты владельцев дома. Однако при всем подчас утонченном мастерстве и изобретательности фантазии архитекторов неоклассическое направление в целом было все же очередным архитектурным маскарадом, своего рода эстетической игрой, имевшей весьма ограниченную область применения и чреватой неизбежным конфликтом с требованиями современного, в особенности крупного массового и индустриального строительства.

## Скульптура

Абсолютное господство в изобразительном искусстве второй половины XIX века станковой живописи обернулось тем, что и архитектурный и скульптурный образы стали мыслиться по аналогии с живописной картиной. В области архитектуры это сказалось в уплощенно-фасадном понимании облика здания. В скульптуре же эта зависимость от живописи выразилась в непомерном развитии жанрово-повествовательного элемента, в имитации средствами пластики подробностей сюжетного рассказа, что влекло за собой измельчание формы, дробность силуэта. Произведение рассчитывалось на прочтение скульптурной композиции как рельефа — с одной, «фасадной» стороны. Были утрачены навыки объемно-пространственного мышления и законы построения круглой скульптуры. Наконец, были нивелированы выразительные качества материала.

Подобно тому, как то происходило в живописи конца XIX — начала XX века, обновление пластического языка скульптуры во многом связано было с импрессионистическим течением. Первым и наиболее ярким представителем импрессионизма в русской скульптуре явился П. П. Трубецкой (1866—1938). Проведший детство и юность в Италии, он приезжает в Россию уже сложившимся мастером камерной скульптуры. Русский период его творчества оказался наиболее богатым художественными достижениями и целиком принадлежит истории отечественного искусства. Одной из первых работ Трубецкого, выполненных в России, является скульптурный портрет И. И. Левитана (1899, тонированный гипс). Здесь в полной мере проявились характерные особенности импрессионистического метода в скульптуре. Это прежде всего сама техника лепки — вся масса скульптурного материала одухотворена и приведена в движение нервным, быстрым, как бы мимолетным прикосновением пальцев, оставляющих на поверхности формы

живописные мазки, образующие непрерывный, пульсирующий ритм. Вследствие этой специфической «взрыхленности» фактуры скульптурная форма воспринимается как бы овеванной воздухом. Свет, рассыпаясь бликами по бугристой поверхности, активизирует взаимодействие скульптуры с окружающей средой. При всем том мастер не позволяет скульптурной форме сделаться аморфной—у него всегда осязателен крепкий костяк, остова формы.

Трубецкой возвращает скульптуре утраченные во второй половине XIX века возможности обогащения основного впечатления за счет тех модификаций облика, которые происходят при обходе и рассмотрении скульптурного произведения с различных точек зрения. Иначе говоря, он восстанавливает в правах принципы круглой пластики. Фигура Левитана сложно и вместе с тем свободно развернута в пространстве. Зрителю диктуется необходимость обхода, в процессе которого ему последовательно являются разные грани характера модели—то артистическая небрежность и рисовка в некоторой вычурности позы, то импульсивная порывистость в стремительном наклоне вперед, словно под влиянием какой-то внезапной мысли, зовущей к обдумыванию, то сама эта сосредоточенность раздумья с некоторым оттенком меланхолического «угрюмства». Мастер «пейзажа настроения», Левитан нашел в Трубецком близкого себе по духу и острой художественной восприимчивости истолкователя. «Жизнь в ее быстром изяществе»—так сам Трубецкой определял свой подход к натуре. Однако при внешне бросающейся в глаза мгновенно схваченной живости движения Трубецкому свойственно ясное понимание одного из фундаментальных законов скульптурной классики—в процессе изображения движущихся предметов и фигур находить в этом движении идеальную точку длящегося равновесия.

О широком диапазоне возможностей Трубецкого говорит такое выдающееся произведение скульптора, как созданный одновременно с портретом Левитана скульптурный бюст Л. Н. Толстого (1899, бронза). В небольшом по размерам произведении скульптору удалось достичь впечатления необычайной значительности личности портретируемого. Вылепленный в мягком материале (Трубецкой любил работать в глине, гипсе, пластилине) и сохранивший в бронзовом отливе первоначальную динамику фактуры, бюст Толстого вызывает ассоциации с застывшим потоком лавы, принявшей облик человека. В этом эффекте—зерно образно-поэтической мысли скульптора, увидевшего в Толстом персонификацию стихийной силы природы, как бы перевоплощенной в мощь человеческого интеллекта.

Наиболее значительным произведением скульптора, выполненным в России, стал памятник Александру III, отлитый в бронзе и установленный в 1909 году. В противовес обычному для Трубецкого одухотворению пластической формы через живописную моделировку поверхности импрессионистическим «мазком» основу художественного эффекта памятника Александру III составляет как раз впечатление косной неподвижности тяжелой массы материала, словно ставшего неподатливо-глухим, угнетающим своей инертностью. Форма как будто сопротивляется усилиям художника придать ей живую округлость и благородное изящество линий. В намеренной угловатости грубых форм—головы, рук и торса всадника, как будто примитивно обтесанных топором,—заключен безошибочный художественный расчет. Это прием изобразительного гротеска, родственного знаменитому приему описания внешности Собакевича у Гоголя.

Предназначенный для постановки в городе Петра, монумент Трубецкого произвольно вызывал в памяти образ «Медного всадника» Фальконе, ставшего своего рода эмблемой Петербурга. Словно предвидя неизбежность такого сравнения, Трубецкой 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, Трубецкой изобразил шапку, 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 постамент с широким основанием, воспринимаемый подобием куба, утопленного в землю

467



П. П. Трубецкой. Художник И. И. Левитан. 1899

под тяжестью скульптуры. В мировой истории монументов памятник Трубецкого—в своем роде уникальный образец сатирически-гротескного решения образа.

Импрессионистическая концепция скульптуры подвергается своеобразному переосмыслению в творчестве А. С. Голубкиной (1864—1927). Окончив Московское училище, она продолжила свое образование в Париже, пользуясь, в частности, консультациями Родена, которого считала своим подлинным учителем. Свойственный импрессионизму принцип изображения явлений в становлении, в движении был преобразован ею в обобщенно-символическое выражение идеи пробуждения человеческого духа. Символиче-

ская ассоциативность пронизывает отношение к материалу и самый процесс творения, делания, лепки скульптуры. Материал мыслится заряженным магнетизмом духовной выразительности, как бы томлением по духовности, которая актом творчества высвобождается из плена бессознательного пребывания в хаосе бесформенности. Человеческий лик в скульптурах Голубкиной — это как бы произвольная вспышка жизни и сознания в игре стихийных сил. Но реализация этой символической программы, этой драмы сознания, брезжущего в бессознательном бытии материи, необходимо обусловлена наличием в скульптурном образе известной доли аморфности, отчего он выходит порой отрывочно-

468



*П. П. Трубецкой. Памятник Александру III в Петербурге. 1909*

фрагментарным, кажется застывшим видением, скульптурной галлюцинацией (портрет А. Белого, 1907). Ярче, чем в творчестве других скульпторов, в созданиях Голубкиной отразились приметы кризисного времени. Если в одних случаях это время порождает образы, олицетворяющие действенную силу истории (скульптура «Сидящий», 1912), то на другом полюсе оно отзывается в ее творчестве сострадательной чуткостью к тем, кто молчаливо выносит на себе гнет исторических превратностей. Такими чувствами в большинстве своем отмечены женские образы Голубкиной — «Изергиль» (1904), «Марья» (1903), «Старая» (1911). Их объединяет ярко выраженный демократизм типажа. В

них—печать горечи, скорби, усталости от жизненных забот. Но эти чувства как бы преодолены, уравновешены возвышающей их спокойной готовностью к приятию новых испытаний. Жизнь наделила их не мелкой жалостью к себе, а даром сострадания к другим—что составляет основу нравственной красоты этих образов Голубкиной.

Особенным богатством и разнообразием стилистических и жанровых форм отличается скульптурное творчество С. Т. Коненкова (1874—1971). Так же как и Голубкина, он был выпускником Московского училища, некоторое время учился в Академии. Коненков в своем творческом развитии минует импрессионистическую стадию. Одно из первых произведений, созданных им в начале XX века,—«Самсон»—ясно указывает на те образцы, которыми вдохновлялся молодой художник. Это титанические образы Микеланджело. Изображая мощную приземистую фигуру атлета, полуприсевшего и запрокинувшегося назад, напрягающего мышцы, чтобы разорвать стягивающие его грудь и руки ремни, скульптор зрительно утяжеляет, уплотняет и как бы огрубляет пластическую форму, обобщает силуэт, уподобляя скульптуру полуобработанному каменному монолиту. В противовес импрессионистической вибрации фактуры композиция масс дает здесь мощные контрасты светотени. Скульптор фиксирует тот критический кульминационный момент, где напряжение борьбы достигает той степени физического страдания, когда неминуемо должна последовать либо победа, либо гибель героя. Сам Коненков объяснял впоследствии замысел своего «Самсона» как сформировавшийся в атмосфере предреволюционного времени, когда силы народа были мобилизованы к тому, «чтобы разорвать крепкие, веками связывающие его путы».

469

Позднее реальные впечатления революционных битв, свидетелем и участником которых был Коненков, воплотились уже не в аллегорической, а в конкретной форме—в сделанном по памяти портрете «Рабочий-боевик 1905 года Иван Чуркин» (1906). Произведение это принадлежит к наиболее выразительным созданиям скульптора. Здесь очень хорошо видно, какие внутренние резервы содержательной характеристики заключает в себе сама пластическая форма, которая не пассивно воспринимает черты реальной натуры, а активно формирует характер образа. Не только черты лица с выражением поразительной волевой собранности и целеустремленности, но и едва ли не в большей степени сами качества формы—подчеркнутая скупостью обработки монолитность мраморного блока—рождают впечатление несокрушимости твердокаменной воли, составляющей основу образной характеристики личности человека, закаленного в классовых битвах.

Если в портрете Ивана Чуркина воплощена трезвая, суровая реальность борьбы, в которой выковывается новый характер, то в созданной в том же 1906 году мраморной голове, носящей имя греческой богини победы Nike, перед нами предстает образ мечты, преодолевающей время, устремленной в необъятные дали будущего. Свою «Нике» Коненков наделяет чертами ярко выраженного славянского типа. В намеренно смягченных сравнительно с предыдущим портретом чертах девического лица, расплывающегося блаженной, счастливой улыбкой, в сглаженности форм и нежном перетекании светотени по матовой поверхности мрамора есть что-то завораживающее, гипнотически-сонное, так же как и в специфическом прищуре глаз, как у человека, ослепленного при пробуждении ярким сиянием света. Это состояние на грани сна и яви, как бы греза наяву. Эта победа—победа над гнетом настоящего в снах о лучших, светлых и счастливых временах. В этом отношении «Нике» Коненкова характером образного строя, включающего в себя ассоциации с образами «светлой» античности, родственна с таким явлением русского искусства, как античный цикл В. А. Серова, и предвосхищает собственное обращение Коненкова к прямым вариациям на темы греческой пластики в цикле скульптур, созданных после поездки в 1912 году в Грецию. Наряду с классикой Коненкова, как и Серова, привлекает древнегреческая архаика. Он обращается к полихромной скульптуре, разнообразит приемы обработки фактуры, начинает работать в дереве. Образы языческой греческой мифологии естественно совмещаются в его творчестве 1910 годов с образами древнеславянской мифологии. Приемы фольклорного гротеска и сказочной фантастики,

почерпнутые в изделиях народного творчества, деревянной резьбе, в игрушке и уже нашедшие свое воплощение в современном творчестве в изделиях абрамцевских и ряда подобных мастерских, в майоликовых скульптурах и живописных произведениях Врубеля,—эти приемы органически претворены Коненковым в таких произведениях, как «Великосил», «Стрибог», «Старичок-полевичок», и других. Существа, заимствованные художником из мира народной фантазии, вдруг оборачиваются реальностью в таких выразительных и глубоких по мысли созданиях мастера, как «Нищая братия» (1917). Вырезанные из дерева фигуры двух нищих, горемычных странников, сгорбленных,

470



*А. С. Голубкина. Сидящий. 1912*

корявых, взлохмаченных, закутанных в лохмотья,—одновременно и пугающе реальные, и фантастичны, как прежние коненковские лесные существа. Созданное в год революции, это произведение в своем роде символично. Оно воспринимается воплощением реальной старой, убогой России, уходящей в прошлое, в предание, сливающейся с легендой, небывальщиной, сказкой.

Своеобразное место в скульптуре начала XX века занимает искусство А. Т. Матвеева (1878—1960). Он вышел из стен Московского училища, где учился у П. П. Трубецкого. Эволюция его творчества—редкий образец логической последовательности и



С. Т. Коненков. Рабочий-боевик 1905 года Иван Чуркин. 1906

художественной целеустремленности. Переняв от своего учителя метод импрессионистической лепки, он впоследствии сознательно преодолевает импрессионистическую фрагментарность впечатления, ищет устойчивую конструктивную форму, возрождая традиции классического ваяния. 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—образах, естественно складывающихся в цикл, куда входят и законченные станковые скульптуры. Среди них—«Сидящий мальчик» (1909), «Спящие мальчики» (1907), «Юноша» (1911) и ряд статуй, предназначенных для одного из парковых ансамблей в Крыму.

Следование заветам классики особенно наглядно в скульптуре «Юноша» 1911 года. Перед нами как бы заново возрожденная античность: мы узнаем здесь излюбленную древними позу отдыхающего сатира в традиционном «хиазме» — легком изгибе, сообщающем естественную грацию движению фигуры, пребывающей в состоянии покоя. Проникновение в самый дух античного ваяния сказывается и в удивительной гармонии и равновесии масс, и в свободном развитии объемной формы в пространстве, при том что скульптура остается замкнутой, сосредоточенной в себе. И вместе с тем мера обобщения (нежелательность более пристальной детализации черт лица, мускулатуры) здесь такова.

472



*С. Т. Коненков. Старичок-полевичок. 1910*



*А. Т. Матвеев. Юноша. 1911*

как если бы мы видели перед собой не реальную статую, а образ, данный нам как воспоминание, не доведенное до полноты чувственно-осязаемого бытия. Многие черты— плавно-текучая линия силуэта, особый матовый, без импрессионистических «всплесков» и бликов тембр фактуры, специфическая томность замедленных поз и движения—связывают матвеевские образы с пластикой фигур и живописными приемами Борисова-Мусатова. Роднит обоих художников и характерное для их произведений тонкое веяние элегической грусти, и способность воплотить современную жажду гармонии и совершенства в совершенные художественные формы.

Бесстрашие эксперимента в новаторстве, противопоставляющем себя едва ли не всей изобразительной культуре прошлого, а наряду с этим—погребность вспомнить, переосмыслить и удержать все художественные образы и формы, изобретенные человечеством за многовековую историю,—таковы крайние проявления художественной ситуации в русском искусстве начала XX века. Однако сами эти крайности были показателем глубокой внутренней конфликтности русской жизни накануне Великой Октябрьской социалистической революции. В них по-своему отражалась, выражалась, символизировалась сложность времени, несущего, по словам А. Блока, «невиданные перемены, неслыханные мятежи». В этих условиях воспитывалась та чуткость к тревогам времени, которую вместе с высокой культурой мастерства лучшие мастера предреволюционного периода принесли в советское искусство.

# Список иллюстраций

## Русское искусство X—XVII веков

474

- Стр. 9 Оправа турьего рога из Черной могилы в Чернигове. Серебро. X в. Гос. Исторический музей.
- 9 «Шумящая привеска» из кургана под Суздалем. Медь. XI—XII вв. Гос. Исторический музей.
- 13 Святые воины. Шиферная плита из Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве. XI в. Гос. Третьяковская галерея.
- 14 Софийский собор в Киеве. 1037. Вид с востока.
- 15 Софийский собор в Киеве. 1037. Вид на алтарную часть.
- 16 Семья Ярослава. Фреска Софийского собора в Киеве. Середина XI в.
- 17 Иоанн Златоуст. Мозаика Софийского собора в Киеве. Середина XI в. Фрагмент.
- 19 Софийский собор в Новгороде. 1052. Вид с востока.
- 20 Остромирово Евангелие. Евангелист Марк. 1057. Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.
- 21 Диадема из Сахновки. Золото, перегородчатая эмаль. XII в. Фрагмент. Гос. Исторический музей Украинской ССР.
- 21 Арка от напестольной сени из Вщижа близ Брянска. Медь. Вторая половина XII в. Фрагмент. Гос. Исторический музей.
- 22 Евхаристия. Мозаика из Михайловского собора в Киеве. Около 1113 г. Фрагмент.
- 23 Дмитрий Солунский. Мозаика из Михайловского собора в Киеве. Около 1113 г. Гос. Третьяковская галерея.
- 24 Св. Георгий. Икона. Начало XII в. Успенский собор Московского Кремля.
- 25 Георгиевский собор Юрьева монастыря в Новгороде. 1119. Вид с севера.
- 29 Церковь Параскевы Пятницы в Чернигове. Конец XII—начало XIII в.
- 30 Спасо-Преображенский собор Спасо-Мирожского монастыря в Пскове. Середина XII в. Внутренний вид.
- 31 Царь Давид. Фреска церкви Георгия в Старой Ладоге. Около 1167 г.
- 31 Голова пророка. Фреска церкви Георгия в Старой Ладоге. Около 1167 г.
- 32 Крещение. Фреска церкви Спаса на Нередице в Новгороде. 1199.
- 33 Церковь Спаса на Нередице в Новгороде. 1198. Вид с востока.
- 34 Спас нерукотворный. Икона. Середина XII в. Гос. Третьяковская галерея.
- 35 Ангел «Златые власы». Икона. Конец XII в. Гос. Русский музей.
- 38 Владимирская Богоматерь. Икона. Константинополь. Начало XII в. Гос. Третьяковская галерея.
- 39 Успенский собор во Владимире. 1189. Вид с востока.
- 40 Церковь Покрова на Нерли. 1165.
- 41 Дмитриевский собор во Владимире. 90-е гг. XII в.
- 42 Дмитриевский собор во Владимире. 90-е гг. XII в. Фрагмент скульптурного убранства.
- 43 Лик апостола Марка. Фреска Дмитриевского собора во Владимире. 90-е гг. XII в.
- 45 Георгиевский собор в Юрьеве-Польском. 1234. Фрагмент.
- 46 Богоматерь Великая Панагия. Икона. Первая треть XIII в. Гос. Третьяковская галерея.
- 47 «Златые врата» южного портала Рождественского собора в Суздале. 20-е гг. XIII в. Фрагмент.
- 51 Иван, Георгий и Власий. Икона. Конец XIII в. Гос. Русский музей.
- 53 Церковь Николы на Липне близ Новгорода. 1292. Вид с востока.
- 54 Новгородская псалтирь. Лист с орнаментальной композицией. XIV в. Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.
- 55 Людогощенский крест. 1359. Новгородский объединенный историко-художественный и архитектурный музей-заповедник.
- 58 Спас оплечный. Икона. Начало XIV в. Успенский собор Московского Кремля.
- 59 Архиепископ Моисей. Фреска церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. 1363.
- 60 Вознесение. Фреска церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. 1363.
- 63 Успенский собор на Городке в Звенигороде. Около 1400 г. Вид с востока.
- 64 Церковь Спаса на Ильине в Новгороде. 1374.
- 65 Феофан Грек. Столпник Даниил. Фреска церкви Спаса на Ильине в Новгороде. 1378.
- 66 Феофан Грек. Праотец Сиф. Фреска церкви Спаса на Ильине в Новгороде. 1378. Фрагмент.
- 67 Феофан Грек. Троица. Фреска церкви Спаса на Ильине в Новгороде. 1378.
- 68 Пророк Даниил. Фреска церкви Рождества на кладбище в Новгороде. 90-е гг. XIV в.
- 69 Архидиакон. Фреска из церкви Спаса Преображения на Ковалево в Новгороде. 1380. Фрагмент.
- 70 Сорок мучеников севастианских. Фреска церкви Федора Стратилата в Новгороде. 80—90-е гг. XIV в. Фрагмент.
- 71 Киевская псалтирь. Лист с миниатюрами. 1397. Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.
- 71 Пелена Марии Тверской. 1389. Гос. Исторический музей.
- 73 Феофан Грек. Апостол Павел. Икона из деисусного чина. Конец XIV в. Благовещенский собор Московского Кремля.
- 74 Феофан Грек. Богоматерь. Икона из деисусного чина. Конец XIV в. Фрагмент. Благовещенский собор Московского Кремля.
- 75 Феофан Грек. Иоанн Предтеча. Икона из деисусного чина. Конец XIV в. Фрагмент.



- 76 Успение. Оборот иконы «Богоматерь Донская». 90-е гг. XIV в. Гос. Третьяковская галерея.
- 77 Андрей Рублев (?). Ангел. Миниатюра Евангелия Хитрово. Около 1400 г. Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина.
- 78 Андрей Рублев. Архангел Михаил. Икона из «Звенигородского чина». Около 1400 г. Гос. Третьяковская галерея.
- 79 Андрей Рублев. Апостол Павел. Икона из «Звенигородского чина». Около 1400 г. Гос. Третьяковская галерея.
- 80 Андрей Рублев. Крещение. Икона. Начало XV в. Благовещенский собор Московского Кремля.
- 81 Андрей Рублев. Апостолы из композиции «Страшный суд». Фреска Успенского собора во Владимире. 1408.
- 82 Андрей Рублев. Троица. Икона. Около 1411 г. Гос. Третьяковская галерея.
- 83 Сергей Радонежский. Шитый покров. Первая четверть XV в. Фрагмент. Загорский гос. историко-художественный музей-заповедник.
- 84 Амвросий. Резной складень. 1456. Загорский гос. историко-художественный музей-заповедник.
- 85 Пророк Илья. Икона. Середина XV в. Гос. Третьяковская галерея.
- 86 Битва новгородцев с суздальцами. Икона. Середина XV в. Гос. Третьяковская галерея.
- 87 Деисусный чин из Новгорода. Шитье. Середина XV в. Гос. Третьяковская галерея.
- 88 Панагиар. Серебро. 1435. Новгородский объединенный историко-художественный и архитектурный музей-заповедник.
- 89 Фреска церкви Симеона Богоприимца Зверина монастыря в Новгороде. 60-е гг. XV в.
- 90 Преподобные. Икона-таблетка из Софийского собора в Новгороде. Конец XV в. Новгородский объединенный историко-художественный и архитектурный музей-заповедник.
- 91 Церковь Богоявления с Запсковья. Псков. 1498.
- 92 Церковь Покрова в Пскове. XIV в.
- 93 Собор Богоматери. Икона. Середина XV в. Гос. Третьяковская галерея.
- 94 Три святителя и Параскева Пятница. Икона. Середина XV в. Гос. Третьяковская галерея.
- 95 Рождество Христово. Икона из Опочки. XVI в. Гос. Русский музей.
- 96 Богоматерь на троне. Конец XIV в. Вологодский исторический музей.
- 97 Никольская церковь в селе Дявля Архангельской области. 1589.
- 98 Богоматерь, Никола и Георгий. Икона. Первая треть XV в. Гос. Третьяковская галерея.
- 99 Успенский собор Московского Кремля. 1475—1479.
- 100—105 Московский Кремль. XV—XVII вв.
- 106 Грановитая палата Московского Кремля. 1487—1491.
- 107 Алевиз Новый. Архангельский собор Московского Кремля. 1505—1508.
- 108 Духовская церковь Троице-Сергиевой лавры. 1476.
- 109 Дионисий. Митрополит Алексей. Икона. Конец XV в. Гос. Третьяковская галерея.
- 110 Дионисий. Федор Стратилат. Фреска Рождественского собора Ферапонтова монастыря. 1502.
- 111 Дионисий. Роспись южного свода Рождественского собора Ферапонтова монастыря. 1502.
- 112 Пелена Елены Волошанки. 1498. Гос. Исторический музей.
- 113—121 Церковь Вознесения в Коломенском. 1532.
- 122 «Церковь воинствующая». Икона. 50-е гг. XVI в. Гос. Третьяковская галерея.
- 123 Собор Василия Блаженного в Москве. 1555—1561.
- 124 Спасо-Преображенский собор Соловецкого монастыря. 1558—1566.
- 125 Иоанн Предтеча Ангел пустыни. Икона 60-е гг. XVI в. Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева.
- 126 Пещаница. 1561. Загорский гос. историко-художественный музей-заповедник.
- 127 Оклад Евангелия. 1571. Гос. Оружейная палата.
- 128 Потир. 90-е гг. XVI в. Гос. Оружейная палата.
- 129 Блюдо Марии Темрюковны. 1561. Гос. Оружейная палата.
- 130 Прокопий Чирин. Никита воин. Икона. 1593. Гос. Третьяковская галерея.
- 131 Митрополит Петр в житии. Икона. Начало XVII в. Гос. Третьяковская галерея.
- 132—135 Соловецкий монастырь. Конец XVI—начало XVII в.
- 136 «Большой наряд» царя Михаила Федоровича. 1627—1628. Гос. Оружейная палата.
- 137 Церковь Рождества в Путинках в Москве. 1649—1652.
- 138 Теремной дворец в Московском Кремле. 1635—1636.
- 139 Рождество Богоматери. Икона. Первая половина XVII в. Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева.
- 140 Церковь Иоанна Златоуста в Коровниках в Ярославле. 1649—1654.
- 141 Кремль в Ростове Великом. 70—80-е гг. XVII в.
- 142 Роспись церкви Воскресения в кремле в Ростове Великом. 70-е гг. XVII в.
- 143 Роспись церкви Троицы в Никитниках в Москве. 1656.
- 144 Симон Ушаков. Владимирская Богоматерь («Древо Государства Российского»). Икона. 1668. Гос. Третьяковская галерея.
- 145 Уар Воин и Артемий Веркольский. Икона. Вторая половина XVII в. Гос. Третьяковская галерея.
- 146 Чаша. Сольвычегодская эмаль. Конец XVII в. Гос. Оружейная палата.
- 147 Крутицкое подворье в Москве. 1694.
- 148 Трапезная Троице-Сергиевой лавры. 1686—1692.
- 149 Церковь Покрова в Филях. 1693.
- 150 Князь М. В. Скопин-Шуйский. Парсуна. Около 1630 г. Гос. Третьяковская галерея.
- 151 Церковь Преображения в Кижях. 1714.

## Русское искусство XVIII века

- 152 Д. Трезини. Петропавловский собор. 1712—1733. Ленинград.
- 153 Г.-И. Магтарнови. Н.-Ф. Гербель, Г. Кьявери, М. Г. Земцов. Кунсткамера. 1718—1734. Ленинград.

- 168—169 Ф.-Б. Растрелли. Зимний дворец. 1754—1762. Ленинград.
- 170 Ф.-Б. Растрелли. Большой (Екатерининский) дворец в Царском Селе (г. Пушкин). 1752—1757.
- 171 Ф.-Б. Растрелли. Собор Смольного монастыря. 1748—1764. Ленинград.
- 173 Церковь Каменита на Пятницкой улице в Москве. 1756—1770.
- 174 И. Я. Шумахер, И. Ф. Мичурин, Д. В. Ухтомский. Колокольня в Троице-Сергиевой лавре (г. Загорск). 1741—1770.
- 177 И. Н. Никитин. Портрет канцлера Г. И. Головкина. 1720-е гг. Гос. Третьяковская галерея.
- 178 И. Н. Никитин. Портрет напольного гетмана. 1720-е гг. Гос. Русский музей.
- 179 И. Я. Вишняков. Портрет Сарры Фермор. 1749. Гос. Русский музей.
- 180 А. Матвеев. Портрет И. А. Голицына. 1728. Частное собрание, Москва.
- 181 А. П. Антропов. Портрет Петра III. Эскиз. 1762. Гос. Третьяковская галерея.
- 182 А. П. Антропов. Портрет статс-дамы А. М. Измайловой. 1759. Гос. Третьяковская галерея.
- 183 И. П. Аргунов. Портрет И. И. Лобанова-Ростовского. 1750. Гос. Русский музей.
- 184 И. П. Аргунов. Портрет Хрипуновой. 1757. Останкинский дворец-музей. Москва.
- 185 П. Рогари. Девушка в меховой шапке. Середина XVIII в. Гос. Русский музей.
- 186 Г.-Х. Гроот. Портрет Елизаветы Петровны в черном маскаральном домино. с маской в руке. 1748. Гос. Третьяковская галерея.
- 188—189 А. Ф. Зубов. Панорама Петербурга. Гравюра. 1716.
- 190—191 М. И. Махаев. Проспект вверх по Неве-реке от Адмиралтейства и Академии наук к востоку. Гравировано резцом Е. Г. Виноградовым. 1753.
- 193 Н. Пино. Десюдепорт в кабинете Петра I в Большом Петергофском дворце (г. Петродворец). 1718—1721.
- 193 А. Шлютер. Рельеф на фасаде Летнего дворца Петра I. 1710-е гг. Ленинград.
- 194 Б.-К. Растрелли. Портрет неизвестного. Бронза. 1732. Гос. Третьяковская галерея.
- 195 Б.-К. Растрелли. Портрет Петра I. Бронза. 1723—1729. Гос. Эрмитаж.
- 196 Б.-К. Растрелли. Анна Иоанновна с арапчонком. Бронза. 1741. Гос. Русский музей.
- 200 А. Ф. Кокоринов, Ж.-Б. Валлен-Деламот. Академия художеств. 1764—1788. Ленинград.
- 202 В. И. Баженов. Модель Кремлевского дворца. 1773. ГНИМА им. А. В. Щусева, Москва.
- 204 В. И. Баженов. Ворота Хлебного дома в Царицыне. 1784—1785.
- 205 В. И. Баженов. Дом П. Е. Пашкова в Москве. 1784—1786.
- 206 М. Ф. Казаков. Здание Сената в Московском Кремле. 1776—1787.
- 207 М. Ф. Казаков. Колонный зал в доме Благородного собрания (ныне Дом Союзов) в Москве. Середина 1780-х гг.
- 208 М. Ф. Казаков. Дом И. И. Барышникова в Москве. 1797—1802. Фрагмент интерьера.
- 209 И. Е. Старов. Таврический дворец. 1783—1789. Ленинград.
- 210 И. Е. Старов. Таврический дворец. Большая галерея.
- 211 Дж. Кваренги. Академия наук. 1783—1789. Ленинград.
- 212 Дж. Кваренги. Александровский дворец в Царском Селе (г. Пушкин). 1792—1796.
- 214 Камеронова галерея в Царском Селе (г. Пушкин). 1783—1787.
- 215 Ч. Камерон. Большой дворец в Павловске. 1782—1786. Парковый фасад.
- 218 Ф. И. Шубин. Портрет И. С. Барышникова. Мрамор. 1778. Гос. Третьяковская галерея.
- 219 Ф. И. Шубин. Портрет П. В. Завадовского. Гипс. 1790-е (?) гг. Гос. Третьяковская галерея.
- 219 Ф. И. Шубин. Портрет М. Р. Паниной. Мрамор. Середина 1770-х гг. Гос. Третьяковская галерея.
- 221 Э.-М. Фальконе. Памятник Петру I. Бронза, гранит. 1765—1782. Ленинград.
- 222 Ф. Г. Гордеев. Надгробие Н. М. Голицыной. Мрамор. 1780. ГНИМА им. А. В. Щусева, Москва.
- 223 Ф. Г. Гордеев. Надгробие Д. М. Голицына. Мрамор. 1799. ГНИМА им. А. В. Щусева, Москва.
- 225 М. И. Козловский. Амур со стрелой. Мрамор. 1797. Гос. Третьяковская галерея.
- 226 М. И. Козловский. Бдение Александра Македонского. Мрамор. Между 1785 и 1788 гг. Гос. Русский музей.
- 227 М. И. Козловский. Памятник А. В. Суворову. Бронза, гранит. 1799—1801. Ленинград.
- 228 И. П. Прокофьев. Волхов и Нева. Терракота. 1801. Гос. Русский музей.
- 229 Ф. Ф. Щедрин. Диана. Мрамор. 1798. Гос. Русский музей.
- 230 Ф. Ф. Щедрин. Морские нимфы, несущие небесную сферу. Скульптурная группа у главных ворот Адмиралтейства. Пудостский камень. 1812—1813.
- 232 И. П. Мартос. Надгробие М. П. Собакиной. Мрамор. 1782. ГНИМА им. А. В. Щусева, Москва.
- 233 И. П. Мартос. Памятник К. Минину и Д. Пожарскому в Москве. Бронза, гранит. 1804—1818.
- 235 Ф. С. Рокотов. Портрет неизвестной в розовом платье. 1770-е гг. Гос. Третьяковская галерея.
- 236 Ф. С. Рокотов. Портрет В. Е. Новосильцевой. 1780. Гос. Третьяковская галерея.
- 238 Д. Г. Левицкий. Портрет Е. Н. Хруцовой и Е. Н. Хованской. 1773. Гос. Русский музей.
- 239 Д. Г. Левицкий. Портрет П. А. Демидова. 1773. Гос. Третьяковская галерея.
- 240 Д. Г. Левицкий. Портрет М. А. Дьяковой. 1778. Гос. Третьяковская галерея.
- 242 В. А. Боровиковский. Портрет М. И. Лопухиной. 1797. Гос. Третьяковская галерея.
- 243 В. А. Боровиковский. Портрет А. И. Безбородко с дочерьми. 1803. Гос. Русский музей.
- 244 В. А. Боровиковский. Портрет М. И. Долгорукой. 1811. Гос. Третьяковская галерея.
- 245 Ж.-А. Вуаль. Портрет С. В. Паниной. 1791. Гос. Третьяковская галерея.
- 245 А. Рослин (Рослен). Портрет Е. А. Чернышевой. 1776. Гос. Третьяковская галерея.
- 247 Неизвестный художник. Портрет капитана-командора П. П. Клементьева. 1770-е гг. Костромской обл. музей изобразительных искусств.
- 248 П. И. Соколов. Дедал привязывает крылья Икару. 1777. Гос. Третьяковская галерея.

## Русское искусство XIX — начала XX века

- 249 А. П. Лосенко. Владимир и Рогнеда. 1770. Гос. Русский музей.
- 251 М. Шибанов. Празднество свадебного договора. 1777. Гос. Третьяковская галерея.
- 252 И. А. Ерменёв. Нищие. Акварель. Начало 1770-х гг. Гос. Русский музей.
- 253 Ф. Я. Алексеев. Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости. 1794. Гос. Третьяковская галерея.
- 254 Ф. Я. Алексеев. Вид на Воскресенские и Никольские ворота и Неглинный мост от Тверской улицы в Москве. 1811. Гос. Третьяковская галерея.
- 255 С. Ф. Щедрин. Каменный мост в Гатчине у площади Конетабля. 1799—1801. Гос. Третьяковская галерея.
- 262 А. Н. Воронихин. Казанский собор. План.
- 262—263 А. Н. Воронихин. Казанский собор. 1801—1811. Ленинград.
- 265 Ж. Тома де Томон. Мавзолей Павлу I («Супругу-благодетелю») в Павловске. 1805—1810.
- 266—267 Ж. Тома де Томон. Биржа. 1805—1810. Ленинград.
- 269 А. Д. Захаров. Адмиралтейство. 1806—1823. Ленинград.
- 271 А. Д. Захаров. Адмиралтейство. Башня.
- 273 К. И. Росси. Михайловский дворец. 1819—1825. Ленинград.
- 274—275 К. И. Росси. Главный штаб. 1819—1829. Ленинград.
- 276 К. И. Росси. Главный штаб. Арка.
- 279 К. И. Росси. Александринский театр. 1828—1832. Ленинград.
- 281 В. П. Стасов. Московские триумфальные ворота. 1834—1838. Ленинград.
- 282 В. П. Стасов. Конюшенное ведомство. 1817—1823. Ленинград.
- 283 В. П. Стасов. Провиантские склады в Москве. 1830—1835.
- 285 Театральная (бывш. Петровская) площадь в Москве в середине XIX в. Литография.
- 286 О. И. Бове. Дом Гагариных в Москве. 1817 (не сохранился).
- 287 Д. Жиларди. Опекунский совет на Солянке. 1823—1826. Литография середины XIX в.
- 288—289 Д. Жиларди. Московский университет. 1817—1819.
- 290 Д. Жиларди. Опекунский совет на Солянке. Вестибюль.
- 291 Д. Жиларди. Дом П. М. Лунина в Москве. 1818—1823.
- 292 А. Г. Григорьев. Дом А. П. Хрущева в Москве. 1815—1817.
- 295 К. А. Тон. Большой Кремлевский дворец в Москве. 1838—1849.
- 296 О. Монферран. Исаакиевский собор. 1818—1858. Ленинград.
- 298 В. И. Демут-Малиновский. Похищение Прозерпины Плутоном. Скульптурная группа у портика Горного института. Пудостский камень. 1809—1811.
- 299 Ростральная колонна возле здания Биржи. Ленинград.
- 300 Ф. П. Толстой. Пир женихов Пенелопы. Барельеф на сюжет «Одиссей». Воск. 1810—1815. Гос. Третьяковская галерея.
- 301 Ф. П. Толстой. Народное ополчение. Медальон в память Отечественной войны 1812 года. Воск. 1816. Гос. Русский музей.
- 302 Б. И. Орловский. Памятник М. И. Кутузову перед Казанским собором. Бронза, гранит. 1829—1835. Ленинград.
- 303 Б. И. Орловский. Памятник М. Б. Барклаю-де-Толли перед Казанским собором. Бронза, гранит. 1829—1836. Ленинград.
- 305 О. А. Кипренский. Портрет А. А. Челишева. 1808—1809. Гос. Третьяковская галерея.
- 306 О. А. Кипренский. Портрет Е. И. Чаплица. Ит. кар. 1813. Гос. Третьяковская галерея.
- 307 О. А. Кипренский. Портрет А. С. Пушкина. 1827. Гос. Третьяковская галерея.
- 309 С. Ф. Щедрин. Веранда, обвитая виноградом. 1828. Гос. Третьяковская галерея.
- 311 В. А. Тропинин. Портрет Будахова. 1823. Гос. Третьяковская галерея.
- 312 В. А. Тропинин. Кружевница. 1823. Гос. Третьяковская галерея.
- 313 В. А. Тропинин. Портрет А. С. Пушкина. 1827. Всесоюзный музей А. С. Пушкина (г. Пушкин).
- 315 А. Г. Венецианов. Спящий пастушок. Между 1823 и 1826 гг. Гос. Русский музей.
- 316—317 А. Г. Венецианов. Гумно. 1821—1822. Гос. Русский музей.
- 319 Г. В. Сорока. Кабинет дома в Островках. 1844. Гос. Русский музей.
- 321 Ф. А. Бруни. Смерть Камиллы, сестры Горация. 1824. Гос. Русский музей.
- 323 К. П. Брюллов. Автопортрет. 1848. Гос. Третьяковская галерея.
- 324—325 К. П. Брюллов. Последний день Помпеи. 1830—1833. Гос. Русский музей.
- 326 К. П. Брюллов. Портрет Ю. П. Самойловой с А. Паччини. 1839—1840. Гос. Русский музей.
- 328—329 А. А. Иванов. Явление Христа народу. 1837—1857. Гос. Третьяковская галерея.
- 330 А. А. Иванов. Этюд для картины «Явление Христа народу» (мужская голова в повороте сомневающегося). Гос. Русский музей.
- 331 А. А. Иванов. Этюд для картины «Явление Христа народу» (голова Иоанна Крестителя). Гос. Третьяковская галерея.
- 332 А. А. Иванов. Аппиева дорога. 1845. Гос. Третьяковская галерея.
- 334 А. А. Иванов. Авраам просит у бога знамения. Акварель, ит. кар. 1850-е гг. Гос. Третьяковская галерея.
- 336 П. А. Федотов. Сватовство майора. 1848. Гос. Третьяковская галерея.
- 337 П. А. Федотов. Анкор, еще анкор! 1850—1851. Гос. Третьяковская галерея.
- 341 В. Г. Перов. Сельский крестный ход на Пасхе. 1861. Гос. Третьяковская галерея.
- 342 А. И. Солomatкин. Славильщики-городовые. 1867. Гос. Русский музей.
- 343 А. А. Юшанов. Проводы начальника. 1864. Гос. Третьяковская галерея.
- 344 И. М. Прявишников. Шутники. Гостинный двор в Москве. 1865. Гос. Третьяковская галерея.
- 346 В. Г. Перов. Последний кабак у заставы. 1868. Гос. Третьяковская галерея.
- 347 В. Г. Перов. Портрет Ф. М. Достоевского. 1872. Гос. Третьяковская галерея.
- 350 И. Н. Крамской. Автопортрет. 1867. Гос. Третьяковская галерея.
- 351 И. Н. Крамской. Христос в пустыне. 1872. Гос. Третьяковская галерея.

- 352 И. Н. Крамской. Портрет Л. Н. Толстого. 1873. Гос. Третьяковская галерея.
- 354 Н. Н. Ге. Портрет А. И. Герцена. 1867. Гос. Третьяковская галерея.
- 355 Н. Н. Ге. Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе. 1871. Гос. Третьяковская галерея.
- 357 Н. Н. Ге. Голгофа. 1893. Гос. Третьяковская галерея.
- 359 В. М. Максимов. Приход колдуна на крестьянскую свадьбу. 1875. Гос. Третьяковская галерея.
- 360 Г. Г. Мясоедов. Земство обедает. 1872. Гос. Третьяковская галерея.
- 361 К. А. Савицкий. Встреча иконы. 1878. Гос. Третьяковская галерея.
- 362 Н. А. Ярошенко. Кочегар. 1878. Гос. Третьяковская галерея.
- 363 В. Е. Маковский. На бульваре. 1886—1887. Гос. Третьяковская галерея.
- 365 В. В. Верещагин. Мавзолей Тадж-Махал в Агре. 1874—1876. Гос. Третьяковская галерея.
- 366 В. В. Верещагин. Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой. 1878—1879. Гос. Третьяковская галерея.
- 367 А. К. Саврасов. Грачи прилетели. 1871. Гос. Третьяковская галерея.
- 368 А. К. Саврасов. Проселок. 1873. Гос. Третьяковская галерея.
- 369 И. И. Шишкин. Рожь. 1878. Гос. Третьяковская галерея.
- 370 Ф. А. Васильев. Оттепель. 1871. Гос. Третьяковская галерея.
- 371 Ф. А. Васильев. В крымских горах. 1873. Гос. Третьяковская галерея.
- 372 А. И. Кунджи. Березовая роща. 1879. Гос. Третьяковская галерея.
- 373 А. И. Кунджи. Ночь на Днепре. 1882. Гос. Третьяковская галерея.
- 374 В. Д. Polenov. Московский дворик. 1878. Гос. Третьяковская галерея.
- 376—377 И. Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии. 1880—1883. Гос. Третьяковская галерея.
- 378 И. Е. Репин. Бурлаки на Волге. 1870—1873. Гос. Русский музей.
- 379 И. Е. Репин. Портрет М. П. Мусоргского. 1881. Гос. Третьяковская галерея.
- 380 И. Е. Репин. Портрет К. П. Победоносцева. 1903. Гос. Русский музей.
- 381 И. Е. Репин. Не ждали. 1884—1888. Гос. Третьяковская галерея.
- 382 И. Е. Репин. Запорожцы пишут письмо турецкому султану. 1880—1891. Гос. Русский музей.
- 386—387 В. И. Суриков. Утро стрелецкой казни. 1881. Гос. Третьяковская галерея.
- 389 В. И. Суриков. Меншиков в Березове. 1883. Гос. Третьяковская галерея.
- 390 В. И. Суриков. Эююд для картины «Боярыня Морозова» (голова боярыни Морозовой). Гос. Третьяковская галерея.
- 391 В. И. Суриков. Эююд для картины «Боярыня Морозова» (боярышня со скрещенными на груди руками). Гос. Третьяковская галерея.
- 392—393 В. И. Суриков. Боярыня Морозова. 1887. Гос. Третьяковская галерея.
- 395 А. А. Семенов. В. О. Шервуд. Исторический музей. 1870—1880-е гг. Москва.
- 396 А. М. Опекушин. Памятник А. С. Пушкину. Бронза, гранит. 1880. Москва.
- 400 В. М. Васнецов. Аленушка. 1881. Гос. Третьяковская галерея.
- 401 В. М. Васнецов. Богатыри. 1898. Гос. Третьяковская галерея.
- 402 В. М. Васнецов. Царь Иван Васильевич Грозный. 1897. Гос. Третьяковская галерея.
- 403 М. В. Нестеров. Видение отроку Варфоломею. 1889—1890. Гос. Третьяковская галерея.
- 404 И. И. Левитан. Золотая осень. 1895. Гос. Третьяковская галерея.
- 405 И. И. Левитан. Владимирка. 1892. Гос. Третьяковская галерея.
- 406 И. И. Левитан. Озеро. 1899—1900. Гос. Русский музей.
- 408 К. А. Коровин. Париж. Бульвар Капуцинок. 1906. Гос. Третьяковская галерея.
- 410 В. А. Серов. Девушка, освещенная солнцем. 1888. Гос. Третьяковская галерея.
- 411 В. А. Серов. Портрет А. М. Горького. 1904. Музей. А. М. Горького, Москва.
- 413 В. А. Серов. Портрет О. К. Орловой. 1911. Гос. Русский музей.
- 415 В. А. Серов. Петр I. Темпера. 1907. Гос. Третьяковская галерея.
- 416 В. А. Серов. Похищение Европы. Темпера. 1910. Гос. Третьяковская галерея.
- 419 М. А. Врубель. Демон (сидящий). 1890. Гос. Третьяковская галерея.
- 420 М. А. Врубель. Царевна Волхова (Н. И. Забелаврубель в роли Волховы). Акварель. 1898. Гос. Русский музей.
- 421 М. А. Врубель. Пан. 1899. Гос. Третьяковская галерея.
- 422 М. А. Врубель. Автопортрет. Граф. кар. 1904. Гос. Третьяковская галерея.
- 423 М. А. Врубель. Портрет С. И. Мамонтова. 1897. Гос. Третьяковская галерея.
- 424—425 М. А. Врубель. Демон поверженный. 1902. Гос. Третьяковская галерея.
- 427 А. Н. Бенуа. Прогулка короля. Гуашь, акварель. 1906. Гос. Третьяковская галерея.
- 428 К. А. Сомов. Язычок Коломбины. Акварель, гуашь. 1913—1915. Гос. Русский музей.
- 429 Л. С. Бакст. Эскиз костюма Жар-птицы к балету «Жар-птица». Гуашь, серебро, золото. 1913. Музей современного искусства, Нью-Йорк.
- 430 А. Н. Бенуа. Фронтиспис к «Медному всаднику» А. С. Пушкина. Акварель, гуашь, белла. 1905. Всесоюзный музей А. С. Пушкина (г. Пушкин).
- 431 М. В. Добужинский. Человек в очках. Портрет К. А. Сюннерберга. Уголь, акварель, белла. 1905—1906. Гос. Третьяковская галерея.
- 433 Б. М. Кустодиев. Ярмарка. 1906. Гос. Третьяковская галерея.
- 435 И. Э. Грабарь. Белая зима. Грачинные гнезда. 1904. Гос. Третьяковская галерея.
- 436 Ф. А. Малявин. Вихрь. 1906. Гос. Третьяковская галерея.
- 437 К. Ф. Юон. Мартовское солнце. 1915. Гос. Третьяковская галерея.
- 439 И. Я. Билибин. Осел в 1/20 натуральной величины (журнал «Жупел», 1906, № 3).
- 440 Е. Е. Лансере. Тризна (журнал «Адская почта», 1906, № 2).
- 441 В. А. Серов. «Солдатушки, бравы ребятушки, где же ваша слава?» (журнал «Жупел», 1905, № 1).
- 443 В. Э. Борисов-Мусатов. Водоём. 1902. Гос. Третьяковская галерея.

- 444 В. Э. Борисов-Мусатов. Призраки. 1903. Гос. Третьяковская галерея.
- 446 П. В. Кузнецов. Мираж в степи. 1912. Гос. Третьяковская галерея.
- 447 М. С. Сарьян. Финиковая пальма. Египет. 1911. Гос. Третьяковская галерея.
- 448 Н. Н. Сапунов. Гостиница «Зеленый бык» на берегу канала. На сюжет пасторали М. А. Кузмина «Голландка Лиза». 1910. Гос. Третьяковская галерея.
- 450 И. И. Машков. Натюрморт. Фрукты на блюде. (Синие сливы.) 1910. Гос. Третьяковская галерея.
- 451 П. П. Кончаловский. Агава. 1916. Гос. Третьяковская галерея.
- 452 Р. Р. Фальк. Крым. Пирамидальный тополь. 1915. Гос. Русский музей.
- 453 А. В. Лентулов. Василий Блаженный. 1913. Гос. Третьяковская галерея.
- 454 М. Ф. Ларионов. Отдыхающий солдат. 1911. Гос. Третьяковская галерея.
- 455 М. З. Шагал. Над городом. 1914—1918. Гос. Третьяковская галерея.
- 456 В. В. Кандинский. Сумеречное. 1917. Гос. Русский музей.
- 457 К. С. Малевич. Супрематизм. 1916. Гос. Русский музей.
- 458 К. С. Петров-Водкин. Купание красного коня. 1912. Гос. Третьяковская галерея.
- 461 Ф. О. Шехтель. Особняк С. П. Рябушинского в Москве. 1900—1902.
- 462 Ф. О. Шехтель. Типография газеты «Утро России» в Москве. 1907—1909.
- 463 А. В. Щусев. Казанский вокзал в Москве. 1913—1926.
- 464 Ф. И. Лидваль. Азовско-Донской банк. 1907—1909. Ленинград.
- 467 П. П. Трубецкой. Художник И. И. Левитан. Бронза. 1899. Гос. Третьяковская галерея.
- 468 П. П. Трубецкой. Памятник Александру III в Петербурге. Бронза. 1909.
- 470 А. С. Голубкина. Сидящий. Гипс. 1912. Гос. Русский музей.
- 471 С. Т. Коненков. Рабочий-боевик 1905 года Иван Чуркин. Мрамор. 1906. Гос. музей Революции СССР, Москва.
- 472 С. Т. Коненков. Старичок-полевичок. Дерево. 1910. Гос. Третьяковская галерея.
- 472 А. Т. Матвеев. Юноша. Мрамор. 1911. Гос. Русский музей.

# Содержание

Предисловие .....	5
<b>Л. И. Лифшиц</b>	
<b>Русское искусство</b>	
<b>X—XVII веков .....</b>	<b>7</b>
Искусство восточных славян .....	8
Искусство Киевской Руси.	
XI—первая треть XII века ....	11
Искусство периода феодальной раздробленности .....	27
Искусство времени возвыше- ния Москвы и начала объеди- нения русских земель .....	62
Искусство XVI века .....	118
Искусство XVII века .....	136
<b>О. С. Евангулова</b>	
<b>Русское искусство XVIII века .....</b>	<b>161</b>
Искусство первой половины XVIII века .....	162
Искусство второй половины XVIII века .....	197
<b>М. М. Алленов</b>	
<b>Русское искусство XIX—начала</b>	
<b>XX века .....</b>	<b>257</b>
Искусство первой половины XIX века .....	258
Искусство второй половины XIX века .....	339
Искусство конца XIX— начала XX века .....	398
Список иллюстраций .....	474

Михаил Михайлович Алленов  
Ольга Сергеевна Евангулова  
Лев Исаакович Лифшиц

## Русское искусство X—начала XX века

Редакторы

В. М. Морозова, Г. П. Перепелкина

Художник

В. М. Мельников

Художественный редактор

И. В. Балашов

Корректурa цветных иллюстраций

Г. М. Короткова

Технические редакторы

Н. Г. Карпушкина, Н. И. Новожилова

Корректоры

М. А. Лебедева, Е. Р. Лаврова

И. Б. № 3028

Сдано в набор 08.04.88. Подписано в печать 15.12.88. А06915.  
Формат издания 84×108/16. Бумага мелованная. Гарнитура  
баскервиль. Офсетная печать. Усл. печ. л. 50,4. Усл. кр.-отт.  
180,08. Уч.-изд. л. 48,869. Изд. № 1368. Тираж 50 000 (2 завод  
25 001—50 000). Заказ 2814. Цена 13 р. 70 к. Издательство  
«Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Ордена  
Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного  
Знамени МПО «Первая Образцовая полиграфия» Союзполи-  
графпрома при Государственном комитете СССР по делам  
издательств, полиграфии и книжной торговли. 113054,  
Москва, Вавочная, 28.