

ОРДЕНА ЛЕНИНА АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА

ТОМ ПЕРВЫЙ

Искусство X — первой половины
XIX века

Под редакцией
М. М. Раковой и И. В. Рязанцева

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ
ИСКУССТВО»

Предлагаемая читателю книга представляет собой первый том второго, переработанного издания двухтомной «Истории русского искусства», вышедшей в свет в 1957—1960 годах и допущенной Управлением учебных заведений Министерства культуры СССР в качестве учебника для художественных высших учебных заведений.

Первое издание этого труда было осуществлено под общей редакцией члена-корреспондента Академии художеств СССР Н. Г. Машковцева. Его выдающиеся научные и организационные способности объединяли и направляли усилия большого коллектива авторов. Ряд глав первого тома принадлежит перу этого известного исследователя русского искусства. В подготовке первого издания настоящего тома велика была роль и его редактора, глубокого знатока русской графики XIX столетия, А. Ф. Коростина.

Настоятельная потребность в учебном пособии при изучении истории русского искусства в высшей художественной школе заставила Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств ордена Ленина Академии художеств СССР предпринять переиздание двухтомника. Коллектив авторов и редакторов, работавших над вторым изданием, ставил своей целью, сохранив все лучшее из того, что было сделано ранее, переработать тексты в соответствии с современным уровнем искусствознания.

При подготовке нового издания авторы опирались на опыт педагогического коллектива факультета теории и истории искусств ордена Трудового Красного Знамени Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина ордена Ленина Академии художеств СССР. По объему материала двухтомник рассчитан на программу подобного факультета, однако авторы предполагают возможность его использования и студентами творческих факультетов художественных высших учебных заведений.

Двухтомник заключает в себе историю русского искусства от X до начала XX века, от эпохи слияния восточнославянских племен в мощное феодальное государство до Великой Октябрьской социалистической революции.

Первый том посвящен истории русской архитектуры, скульптуры, живописи, графики и декоративно-прикладного искусства от X до середины XIX века. Авторы стремились представить студенту картину последовательного развития русского искусства на примере творчества наиболее значительных его представителей. Каждому разделу предпослано введение, освещающее основные особенности искусства эпохи в тесной связи с историко-социальной проблематикой этого времени. В разделах монографические главы чередуются с главами, дающими обобщенную характеристи-

ку развития отдельных видов и жанров в искусстве данного периода. Факты имеющие более узкий интерес, менее связанные с общей проблематикой искусства, набраны в тексте петитом.

Желая дать учащемуся достаточно полный объем фактов, характеризующих историю русского искусства, авторы в то же время старались избавить текст от малозначительных сведений, второстепенных явлений искусства. Эти сокращения делались с целью сосредоточить внимание учащегося на том, что является наиболее весомым, исторически прогрессивным в художественной культуре рассматриваемого времени, что является подлинным, живым наследием для советского искусства.

При иллюстрировании тома были отобраны произведения, наиболее ярко характеризующие творчество того или иного мастера, определяющие лицо художественного направления и в своей совокупности позволяющие представить особенности целых эпох развития русского искусства. Цветные иллюстрации, выделенные в самостоятельный блок, авторы стремились подобрать так, чтобы дать читателю представление о смене колористических концепций в развитии живописи.

В томе отдельные части написали:

Разделы 1—5 (Древнерусское искусство): вводные главы и архитектура — Н. Н. Воронин и П. А. Раппопорт; живопись — И. Е. Данилова; скульптура и декоративно-прикладное искусство — М. А. Некрасова.

Разделы 6—7 (Искусство XVIII века): вводные главы — И. В. Рязанцев; архитектура — Г. Г. Гримм; скульптура — Г. В. Жидков; живопись и графика — А. Н. Савинов;

декоративно-прикладное искусство — И. В. Рязанцев.

Раздел 8 (Искусство первой трети XIX века): вводная глава — М. М. Ракова и И. М. Шмидт; архитектура — Г. Г. Гримм; Мартос, скульптура — И. М. Шмидт; историческая живопись — А. Ф. Коростин; Кипренский и портретисты начала столетия — М. М. Ракова; текст об Уткине — А. Ф. Коростин; графика начала XIX века — А. Ф. Коростин и М. Б. Милотворская; Орловский — М. Б. Милотворская; Сильвестр Щедрин — Н. Г. Машковцев; Тропинин, Венецианов и венециановцы — М. М. Ракова.

Раздел 9 (Искусство второй трети XIX века): вводная глава — М. М. Ракова; Брюллов, Александр Иванов, Федотов — Н. Г. Машковцев; академическая живопись — М. Б. Милотворская; пейзаж — Н. Г. Машковцев и М. М. Ракова; графика — А. Ф. Коростин и М. Б. Милотворская; скульптура — И. М. Шмидт; архитектура — И. А. Бартнев.

Заключение к тому — И. В. Рязанцев и М. М. Ракова.

Список литературы и указатель имен художников и архитекторов — Т. М. Круглихина.

Подготовка второго издания первого тома учебника велась под руководством редакционной коллегии в составе М. В. Алпатова, И. А. Бартенева, В. В. Ванслова, А. К. Лебедева, М. М. Раковой, Н. И. Соколовой. При переработке текста были внесены необходимые дополнения и уточнения в главы, написанные ныне покойными авторами: Н. Г. Машковцевым, Н. Н. Ворониным, Г. Г. Гриммом, Г. В. Жидковым, А. Ф. Коростиным, А. Н. Савиновым.

ИСКУССТВО X — НАЧАЛА XII ВЕКА

7

Введение

8

Архитектура

14

Живопись

18

Скульптура и декоративно-прикладное искусство

ВВЕДЕНИЕ

Древнерусским мы называем искусство периода феодализма X—XVII веков. Истоки его восходят к предшествующей художественной культуре восточнославянских племен. Искусство восточных славян дофеодального периода было разнообразно по жанрам и связано с многими сторонами жизни и быта. В строительстве жилых, культовых и оборонительных сооружений достигло высокого развития мастерство плотников; прикладное искусство свидетельствует об умении передать в типизированной форме явления живой действительности. Ко времени образования Древнерусского государства у восточных славян уже сложились глубокие, разветвленные художественные традиции. Поэтому с первых шагов мастера древнерусского искусства могли создавать выдающиеся произведения.

Процесс разложения первобытнообщинного строя и формирования классового общества у восточнославянских племен и борьба этих племен с враждебными соседями приводят к образованию крупных территориально-племенных объединений. Вначале консолидация идет вокруг двух центров — Новгорода и Киева, но уже во второй половине IX века преобладание переходит к Киеву — столице раннефеодального Древнерусского государства. В X веке оно быстро расширяет свои границы. В Киев стекаются колоссальные богатства — дань и военная добыча. Он становится крупнейшим ремесленным городом и центром международной торговли. На всей восточнославянской территории развивается феодальное землевладение и усиливается закабаление крестьянства.

Сложение нового социального устройства вызывало к жизни и совершенно новые идеологические формы. Господствующий класс Киевской Руси в целях укрепления государственности и своего положения обращается к опыту Византии — значительнейшей державы Юго-Восточной Европы, наследницы традиций античного Рима и древнегреческой культуры. Важнейшим событием было введение на Руси единой государственной религии — христианства, оплотом которого была Византия. Широкие международные связи с Западной Европой, Востоком и особенно с Византией приобщали Русь к ценностям мирового художественного наследия. Объединение восточного славянства в мощное государство и его борьба за независимость способствовали образованию единой древнерусской народности, формированию и росту русской культуры во всех ее отраслях, в частности в области искусства.

Передовым районом Руси было в это время Поднепровье с «матерью городов русских»

Киевом. Восточнее крупным городом был Чернигов, севернее лежал Полоцк и на конце великого днепровско-волховского пути — Новгород. Развитие феодальной культуры и искусства в X—XI веках в основном и ограничивалось этими важнейшими центрами, почти не захватывая глубинных районов государства. Для этой поры характерны борьба уходящего патриархально-общинного и побеждающего феодального укладов, борьба язычества и христианства, что налагало печать глубокой противоречивости и двойственности на всю русскую культуру, в том числе на искусство.

Глава первая

АРХИТЕКТУРА

Древнерусское зодчество — явление эпохи, когда религия была господствующей формой идеологии, и естественно, что основная линия художественного развития лежала в этой сфере или испытывала ее влияние. Состав дошедших до нас памятников, к сожалению, крайне ограничен. Сохранились преимущественно каменные и кирпичные постройки: храмы, реже дворцовые сооружения и крепости. Уцелела лишь ничтожная часть того, что было построено. Правда, в последнее время археологические раскопки открыли множество ранее неизвестных сооружений. Однако сохранились лишь основания этих построек, об их верхних частях можно судить только предположительно. К этому следует добавить, что даже ныне существующие памятники древнерусского зодчества очень часто искажены позднейшими ремонтами и перестройками. Деревянные же сооружения, господствовавшие в древнерусском строительстве, остались лишь от позднейшего времени (XVII—XVIII века). Поэтому наши представления об истории древнерусского зодчества в известной мере односторонни, и мы неизбежно должны прибегать к гипотезам и реконструкциям.

Как и древнерусская литература, архитектура и искусство были теснейшим образом связаны с жизнью страны. Поэтому закономерно, что и последовательность важнейших этапов развития русской архитектуры и искусства в основном совпадает с периодизацией ответственной истории, а идейное содержание выдающихся произведений находит объяснение в важнейших событиях и явлениях той эпохи.

Рост городов Киевской Руси обусловил в конце X—XI веках быстрый подъем зодчества, и в первую очередь деревянного. Огромную роль в этот период играло оборонительное строительство. Само слово «город» обозначало прежде всего укрепленное поселение.

Крепостные сооружения городов в эту пору представляли собой деревянные стены, стоявшие на земляных валах. Стены состояли из отдельных, плотно соединенных между собой срубов. Их спокойный ритм определял внешний облик стен. Башни применяли в очень ограниченном числе, но въезд в город всегда вел через проездную башню. В специальных военных крепостях деревянные конструкции, скреплявшие изнутри земляные валы, часто использовали в качестве помещений для гарнизона.

В области жилищного строительства на Руси издавна сложилось два типа построек.

Русские жилища северного типа были наземными, со срубными стенами, деревянным полом, двускатной кровлей и большой печью, сложенной из камней. Часто к основному срубам примыкала узкая деревянная галерейка. Южный тип жилища условно называют полуземлянкой. Пол таких домов несколько углублен по отношению к поверхности земли, стены — деревянные, большей частью присыпанные снаружи землей. Крыша также покрывалась слоем земли. Печи — каменные или чаще глиняные. Рядовые древнерусские жилища имели, как правило, одно помещение, приблизительно квадратное в плане, со сторонами 3—4 метра. Топили «по-черному», то есть без устройства специального дымохода, с выпуском дыма через дверь или особое отверстие в кровле. По внешнему облику и декоративному оформлению, о которых можно судить лишь предположительно, эти жилища, видимо, стоят еще за пределами искусства архитектуры. Иное дело дома феодалов, где народный тип срубной постройки композиционно усложнялся. Два, три а иногда и более помещений перекрывали высокими кровлями, украшали декоративной резьбой и, вероятно, росписью. Печи здесь имели дымоходы. В состав княжеского двора входило характерное для Киевской Руси сооружение — гридница — большой светлый зал, служивший местом многочисленных собраний князя с дружиной и пышных пиров.

Языческие культовые места — требища — представляли собой круглые земляные площадки, где стояли идолы и горели священные костры. Для требищ выбирали красиво и эффектно расположенные возвышенные места. В Киеве идол Перуна стоял на холме вне княжеского двора. Очень вероятно, что у восточных славян были деревянные рубленые языческие храмы.

Руками русских плотников сооружались и первые христианские храмы, в частности деревянная церковь Ильи в Киеве (первая половина X века). В конце века новгородские мастера срубили монументальный тринадцатиглавый собор Софии; по вероятной гипо-

тезе, его величавый объем складывался из тринадцати соподчиненных столпообразных срубов. Не удивительно, что уже в начале XII века искусство новгородских «древоделей» получило общерусскую известность. Видимо, ими же в 60-х годах XI века построен из дуба собор в Ростове. Когда он погиб в пожаре, летописец отметил, что это была «соборная, дивная и великая церковь, какой еще не было и не будет». Не менее замечательным являлся деревянный храм, посвященный новым русским святым — князьям Борису и Глебу, в Вышгороде. По словам автора жития, князь Ярослав «возгради церковь велику, имеющую верхов пять и исписа всю и украси ее всею красотой».

Широкое развитие деревянного строительства содействовало его совершенствованию и специализации, выделению мастеров и сложению строительных корпораций. Первые известные нам по имени русские зодчие — вышгородские мастера Мирон и Ег (начало XI века) и Ждан-Никола (конец XI века). В руках мастеров плотничьего искусства сосредоточивалось все строительство — военное, гражданское и культовое, что способствовало общности технических и художественных приемов, пониманию связи зодчества с ландшафтом и законов архитектурного ансамбля.

Таким образом, в пору превращения христианства в государственную религию Русь уже обладала развитым искусством архитектуры, обладая глубокими историческими корнями.

Однако традиционного деревянного зодчества, сложившегося во времена язычества, оказалось недостаточно при феодальном строе и господстве христианской религии. Новым идеологическим задачам более отвечала каменная монументальная культовая архитектура. Она, как и новая религия, приходит из Византии, бывшей в X—XI веках наиболее передовой страной Европы. В процессе многовекового развития византийской культуры сложилась стройная и законченная система искусства, связанная с христианством. Богослужение в соборе Софии в Константинополе (Царьграде, как называли его на Руси) произвело сильнейшее впечатление на послов князя Владимира подавляющим величием и гармонической согласованностью всех видов творчества — от архитектуры до песнопений. Таким образом, в строительстве своей новой художественной культуры Русь обратилась к самому совершенному источнику в Европе.

Византийское зодчество создало классический тип крестово-купольного храма. Его основой являлось прямоугольное помещение с четырьмя столбами в середине, членившими внутреннее пространство здания на девять частей. Столбы соединялись арками, поддержи-

вавшими барабан купола. Таким образом, центром храма было подкупольное пространство, залитое светом, проникавшим сверху через окна, размещенные в барабане. Примыкающие к подкупольному квадрату ячейки, перекрытые цилиндрическими сводами, образовывали крестообразную основу плана. Угловые части перекрывались куполами или цилиндрическими сводами. С восточной стороны к зданию примыкали три граненых или полукруглых помещения — апсиды. В средней апсиде размещался алтарь, отделенный от основного помещения храма невысокой алтарной преградой в виде аркады (зачаток позднейшего иконостаса). В западной части здания устраивалось помещение второго яруса — хоры, где во время богослужения находилась феодальная знать. Внутри церкви на стенах, столбах и сводах размещались объединенные в строго канонизированную систему религиозные изображения, выполненные в технике мозаики и фрески. Полированный, инкрустированный и резной камень отделки и драгоценная утварь завершали синтез искусств, подчиненных архитектуре.

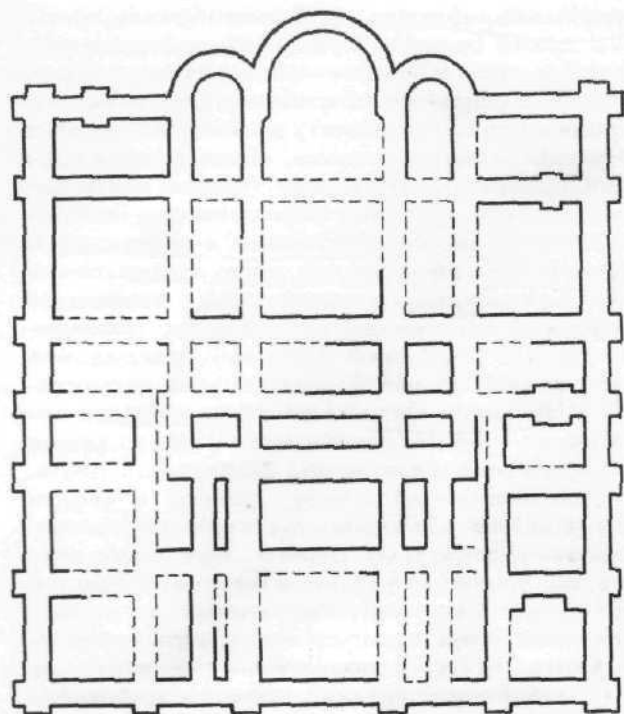
К подобному зданию нередко добавляли еще одно членение с запада (нартекс), превращая храм в шестистолпный. Иногда храм расширяли за счет двух боковых нефов (неф — пространство между рядами столбов); здание становилось уже не трех-, а пятинефным.

Внешний облик храма отражал его внутреннее устройство: на фасадах внутренним столбам отвечали плоские вертикальные выступы — лопатки. Каждое членение (прясло) фасада завершалось полукружием (прясло) фасада завершалось полукружием посводного покрытия — закомарой.

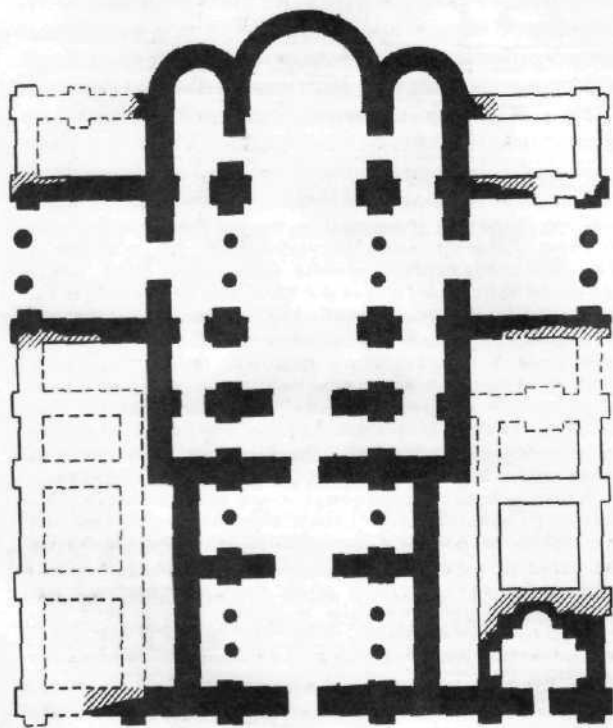
Здания возводили из тонкого плиткообразного красного кирпича (плинфы) и камня на известковом растворе. Раствор имел розовый цвет от добавки в него мелкотолченого кирпича (цемянки). Швы раствора были толстыми, равными толщине кирпича. Таким образом создавалась своеобразная полосатая поверхность фасадов, не закрывавшаяся штукатуркой. Характерна кладка «со скрытым рядом», при которой на фасад выходили не все ряды кирпичей, а через один. Заглубленный же ряд снаружи закрывали раствором. При этом полоса раствора превосходила по толщине ряд кирпича в три раза. Прием этот обеспечивал «перевязку» швов и прочность кладки, но вместе с тем давал и широкие декоративные возможности. Полосатые розово-красные стены оживлялись проемами узких окон и рядами декоративных двухступчатых ниш.

В целом византийский храм был совершенно законченным, торжественным и замкнутым в себе архитектурным организмом. Этот тип храма и лег в основу развития древнерусского каменного культового зодчества.

Древнейшим каменным храмом на Руси являлась Десятинная церковь в Киеве (989—996), о которой мы можем судить лишь по ее открытым раскопками фундаментам. Это был монументальный шестистолпный храм, расширенный путем обстройки пониженными



0 5 10 м



0 5 10 м

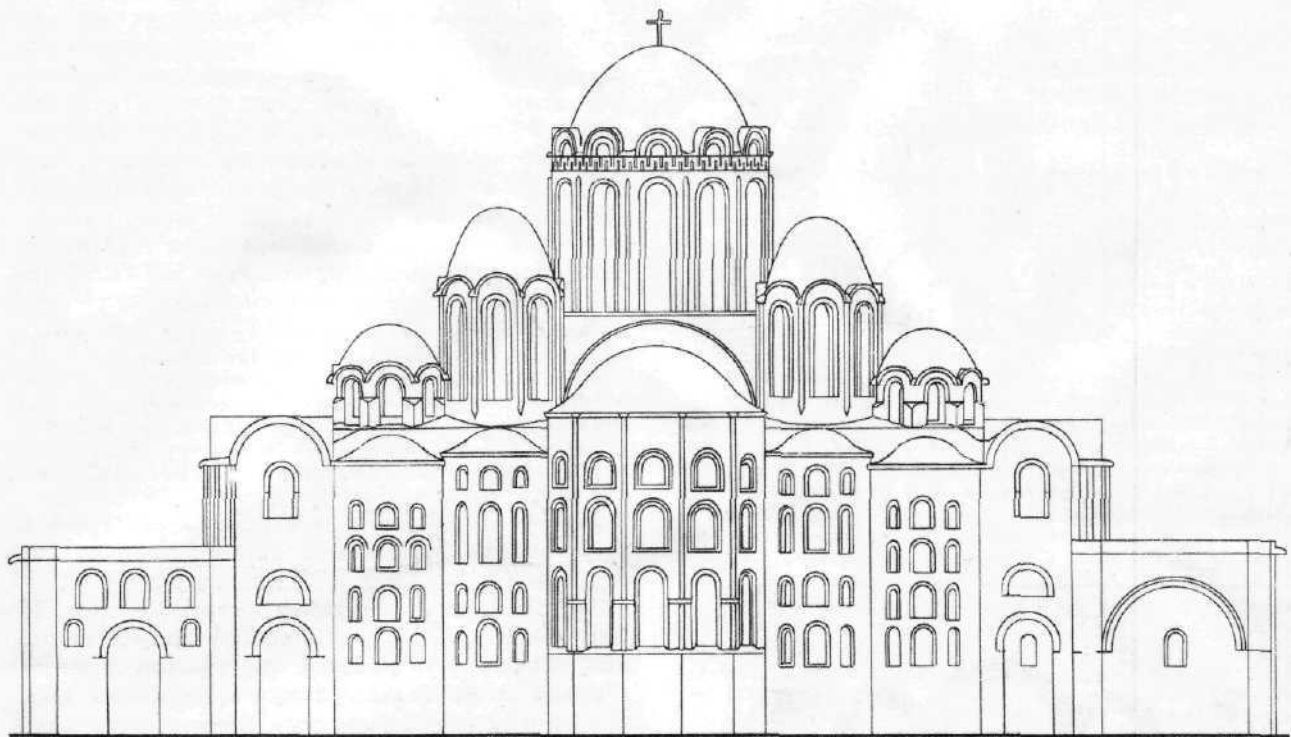
Десятинная церковь в Киеве. План раскопанных фундаментов и схема реконструкции

галереями, что, очевидно, придавало его объему ступенчатый характер. По свидетельству письменных источников, храм имел двадцать пять глав. Внутри были хоры для князя и знати, открывавшиеся аркадами в пышно убранное внутреннее пространство храма. Сохранились обломки мраморных колонн с резными капителями, остатки шиферных (сланцевых) плит, покрытых барельефным орнаментом, плитки от наборных полов, фрагменты фресок и мозаик.

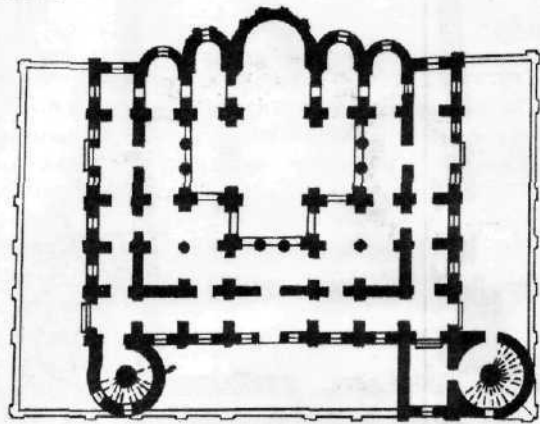
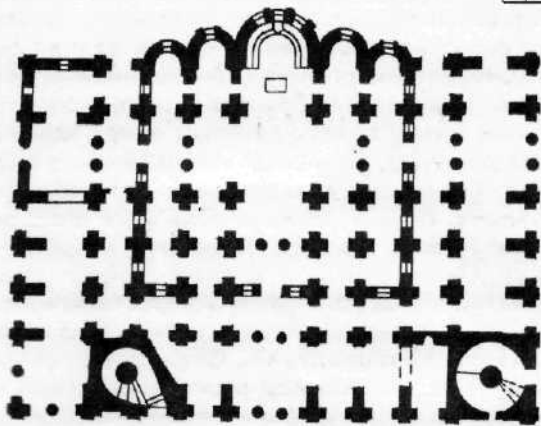
На главной городской площади (Бабином торжке), где стояла Десятинная церковь, располагались и каменные двухэтажные дворцовые здания, родственные ей по убранству и стилю. Об этом свидетельствуют найденные здесь обломки полированного камня, круглые оконные стекла, фрагменты мозаик, фресок, резьбы по мрамору, майоликовые плитки от наборных полов. Площадь была украшена бронзовой квадригой коней и античными статуями, вывезенными князем Владимиром из взятого штурмом Корсуня (столицы византийского Крыма). По периметру площади, вероятно, находились деревянные хоромы феодальной знати. Город опоясывала деревянная стена на земляном валу с монументальными каменными воротами. Таков был Киев на рубеже X—XI веков, представлявший уже в этом древнейшем виде сложный и живописный архитектурный ансамбль.

К 30-м годам XI века Киев далеко перерос границы «Владимирова города». При Ярославе Мудром возводится новая оборонительная линия. Ее мощные земляные валы, имевшие протяжение около 3,5 километра, достигали в высоту 14 метров; над ними поднимались деревянные стены. В крепость вело трое каменных ворот, главными из которых были Золотые ворота (1037) — величественная башня с высокой аркой проезда и надвратной церковью. Остатки Золотых ворот сохранились до наших дней. В центре нового города был возведен собор Софии. По широте архитектурного замысла сооружений Киев явно соперничал с Царьградом. Наряду с византийскими зодчими в Киеве теперь активно работали и русские мастера, слагалась своя школа каменного зодчества.

Софийский собор в Киеве (построен между 1017 и 1037) — прекраснейшее и наиболее величественное создание зодчих XI века (ил. 1, 3, 7), — к счастью, сохранился почти целиком, хотя снаружи сильно искажен перестройками XVII—XVIII веков. Детальные исследования памятника позволяют судить о его первоначальном облике. Это большой пятинефный храм с пятью апсидами, к которому примыкали две галереи. Внутренняя галерея — двухэтажная, более узкая, наружная —



0 5 10 м

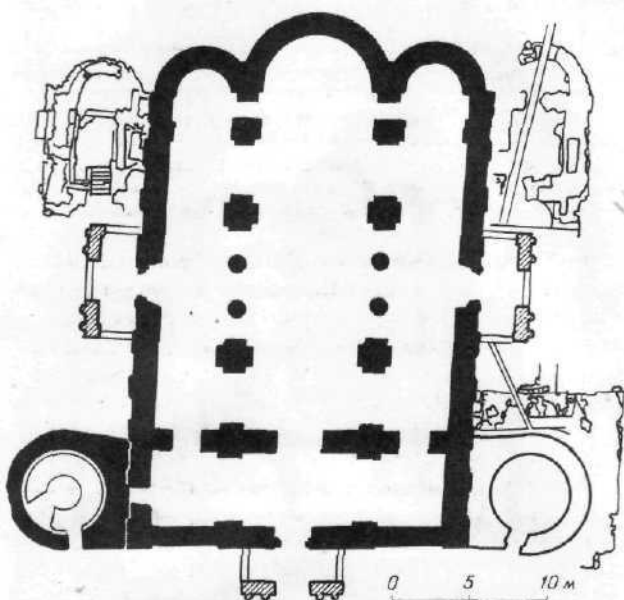
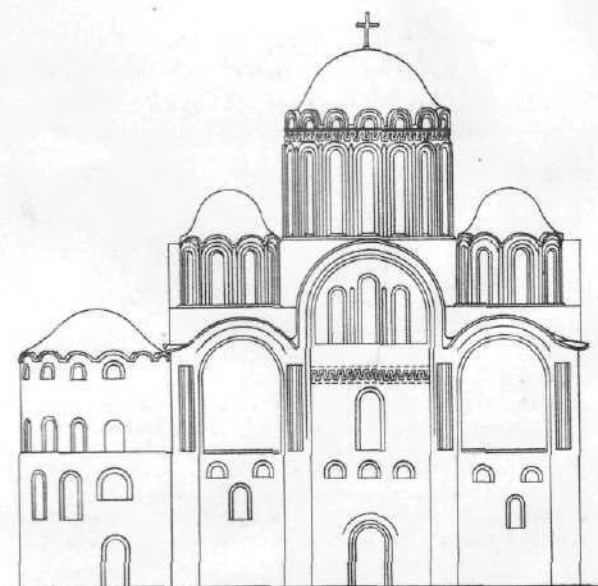


0 10 20 30 м

Софийский собор в Киеве. Реконструкция восточного фасада и плана первого и второго ярусов

одноэтажная и более широкая. Объем храма в целом был ступенчатым, а аркады наружной галереи связывали его с окружающей средой. Завершали собор тринадцать куполов, образовавших пирамидальную композицию. Мощные лестничные башни, расположенные в живописной асимметрии у западных углов собора, усиливали торжественность храма. Выложенные из плинфы орнаментальные фризы украшали фасады. Внутреннее пространство собора было сложным и живописным. Среднее, крестообразное в плане пространство, откры-

тое на всю высоту здания, освещалось окнами, расположенными в барабане центральной главы. Боковые части были разделены на два этажа для образования наверху обширных хор, открывавшихся в средней неф стройными аркадами. Вереницы массивных крестчатых в плане столбов членили тонущее в сумраке пространство под хорами. Залитые светом центральное пространство и хоры контрастировали с полузатененными помещениями под хорами, что составляло один из важнейших элементов художественного замысла интерье-



Спасский собор в Чернигове. Реконструкция западного фасада и план

ра. Согласно с этим, центр украшали драгоценные мозаики, а боковые части были расписаны фресками. При движении внутри храма сквозь арки открывались все новые и новые аспекты, а мерцание золотого фона мозаик усиливало впечатление пышности и чрезвычайной сложности интерьера. К этому следует добавить сверкающую поверхность мозаичных полов, тонкую резьбу каменных ограждений хоров, обилие драгоценной утвари и богатых тканей.

Центральный храм нового могущественного государства по сравнению с византийскими соборами тех лет — более грандиозен и монументален. Несомненно, что в этом отличии прежде всего сказалось совершенно иное задание, полученное зодчими. Многоглавие, придававшее его облику чрезвычайную торжественность, кроме того, имело и функциональный смысл. Окна барабанов глав прекрасно освещали огромные по площади (588 кв. м) хоры, служившие парадными княжескими залами.

Вокруг Софийского собора вскоре (до 1053) возник целый архитектурный ансамбль. Здесь были построены три монастырских храма (в том числе церкви Ирины и Георгия), близких в плане Софийскому собору, но гораздо более скромных. Митрополичий двор был обнесен, как феодальный замок, кирпичной стеной, а внутри ограды близ собора выстроили (видимо, по-византийскому образцу) здание бани.

После Киева каменные Софийские соборы были возведены в Новгороде и Полоцке. Софийский собор в Новгороде (1045—1050) во многом подобен киевскому (ил. 5). Это тоже большой пятинефный храм с широкой галереей и мощной лестничной башней. Однако он несколько проще и скромнее: вместо тринадцати здесь пять глав, вместо двух лестничных башен — одна и одна галерея. В покрытиях полукруглые закомары чередуются с треугольными «щипцами» и сводами в четверть окружности. В целом объем здания более монолитен и статичен. Внутреннее пространство отличается большей цельностью и компактностью, вместо тройных аркад используются двойные; опоры сложного сечения сменяются простыми квадратными или восьмиугольными. Во внутреннем убранстве мозаика уступает место фреске, исчезают мрамор и шифер. Своеобразна и кладка собора: главный материал здесь — камень-известняк, а кирпич использован преимущественно для арок и сводов. Новгородский Софийский собор строили мастера, возводившие киевскую Софию. Своеобразие форм и техники новгородского собора свидетельствует о том, что это были опытные зодчие, умело применявшиеся к местным условиям и, в частности, широко использовавшие дешевый и удобный местный строительный материал — известняковую плиту.

Софийский собор в Полоцке (середина XI века) пятинефной композицией и техникой кладки в основном аналогичен киевской Софии. Здание сильно перестроено и недостаточно исследовано.

Важным памятником зодчества древнейшей поры является Спасский собор в Чернигове (заложено до 1036). Он меньше киевской Софии. Это трехнефный, продолговатый в плане пятиглавый храм с одной круглой лестничной башней у северо-западного угла. К зданию примыкали небольшие пристройки-часовни, придававшие его композиции ступенчатость. Весьма декоративна кирпичная кладка фасадов здания. Просторные хоры открывались в подкупольное пространство торжественными тройными аркадами, полы устилали резные шиферные плиты, а стены

украшали фрески. Более скромный по внешнему облику, чем киевская София, черниговский храм почти не уступал ей в богатстве внутреннего убранства.

При всей индивидуальности Софийские соборы в Киеве, Новгороде и Полоцке, Спасский собор в Чернигове по композиции, строительной технике, деталям, архитектурному образу, несомненно, родственны. В этом выражается стилистическое единство зодчества Киевской Руси X — первой половины XI века. В нем самобытно запечатлена идея величия, могущества, триумфа Древнерусского государства. Многоглавие и величина храмов, мощные лестничные башни, богатство декоративной разработки фасадов и интерьеров способствовали выявлению этой идеи.

Культовая архитектура того времени на Руси лишена суровости и отрешенности от внешнего мира. Наоборот, благодаря аркадам галерей киевский Софийский собор как бы раскрыт наружу. Богатство и изысканность внутреннего убранства, обилие света придают интерьеру парадность и праздничность. Членение его хорам на две зоны еще не создает впечатления жесткой разобщенности пространства. В целом архитектура проникнута оптимистическим настроением. По эмоциональному строю, тональности, общей направленности она родственна героическому эпосу той эпохи.

Высокое художественное совершенство и своеобразие памятников древнейшего русского зодчества X — первой половины XI века ставят их в первом ряду шедевров мировой архитектуры.

В XI веке процесс феодализации охватывает всю территорию Древнерусского государства. Пережитки патриархальной старины в социально-экономической сфере и идеологии постепенно исчезают. Усиливается роль церкви, значение монастырей. Все это накладывает отпечаток и на развитие архитектуры.

Во второй половине века возведение монументальных сооружений целиком сосредотачивается в Киеве, так как, по-видимому, в других городах еще не было мастеров, способных вести самостоятельное строительство. В Киеве же такие кадры, несомненно, были: даже сам размах строительства, не говоря о ряде своеобразных архитектурных особенностей, свидетельствует, что основная роль в возведении монументальных зданий принадлежала уже русским мастерам.

В это время в Киеве и его окрестностях было возведено несколько монументальных зданий, главным образом монастырских соборов. Это крупные трехнефные крестовокупольные храмы, напоминающие по композиции основное ядро Десятинной церкви. В наиболее законченной форме подобный тип здания воплощен в Успенском соборе Печерского

монастыря (1073—1078). К юго-западному углу храма примыкала прямоугольная в плане лестничная башня, а к северо-западному — крещальня в виде миниатюрной четырехстолпной церкви.

Близок по композиции собор Михайловского Златоверхого монастыря (1108). Здесь маленький храмик, может быть, крещальня, примыкал к юго-западному углу собора, а лестничная башня включена внутрь северо-западного угла здания.

Собор Михаила в Выдубицком монастыре (1070—1088) чрезвычайно вытянут в плане. По существу, это был даже не шести-, а восьмистолпный храм, так как между подкупольными столбами и апсидами было еще одно дополнительное членение. Лестничная башня тоже как бы вдавлена в тело здания: зодчие явно стремились к максимальному упрощению объема, симметрии и геометрической четкости форм. К восточным углам храма примыкали небольшие усыпальницы. Родствен по типу и храм Бориса и Глеба в Вышгороде (70-е годы XI века) — грандиозное здание сорока двух метров длиной, с лестничной башней в северо-западном углу, не выдававшейся наружу.

Очень своеобразна церковь Спаса в пригородной княжеской резиденции Берестове. Здесь в северном и южном углах нартекса симметрично расположены крещальня и лестничная башня, в результате чего западная часть храма шире его основного объема. Особенностью церкви являлось и наличие трех пониженных притворов перед входами, придававших ее композиции ступенчатость. Возведенная Владимиром Мономахом уже в начале XII века (видимо, после 1113), церковь Спаса как бы завершает собой ряд построек этой эпохи. Из них до наших дней частично сохранились лишь собор Выдубицкого монастыря и церковь Спаса на Берестове.

В памятниках киевского зодчества второй половины XI века еще сказываются старые художественные традиции времени Ярослава. Характер убранства фасадов — декоративная полосатая кладка, двухступенчатые ниши — во многом повторяет систему убранства киевской Софии. В интерьерах еще часто применяется мозаичная живопись с ее мерцающим золотым фоном. Но в храмах этого времени все старые черты выступают уже вместе с новыми, проявляющимися главным образом не в сфере декора, а в поисках новых композиционных решений. Появляется стремление к большей строгости и простоте архитектуры, исчезают многоглавие и динамика объема в целом, отмирают башни и открытые галереи. В интерьерах уменьшается площадь хоров и исчезают внутренние аркады, что сразу делает внутреннее пространство более целостным.

В конце XI века рядом с Киевом возникает новый очаг архитектурно-строительной деятельности — Переяславль-Южный (или Русский). Лежащий на границе со степью, этот город тогда стал оплотом против половецких вторжений. Князем здесь до перехода в Киев был Владимир Мономах, а епископом — активный церковно-политический деятель грек Ефрем. К сожалению, все памятники древней переяславской архитектуры погибли; археологическими раскопками вскрыты лишь остатки. В д. Тинце Переяславля был создан архитектурный ансамбль, огражденный каменной стеной с надвратной церковью святого воина Федора. Центр комплекса составлял огромный,

посвященный также покровителю воинов собор архангела Михаила с притворами и богатейшим внутренним убранством. На территории города располагались сравнительно небольшие, частью бесстолпные храмики, видимо, связанные с дворами бояр и дружинников. Возможно, что в создании здесь самостоятельного архитектурного центра вновь участвовали византийские зодчие.

К началу XII века складываются новые архитектурные центры. Начинается интенсивное монументальное строительство в Новгороде. В 1103 году в Городище, княжеской пригородной резиденции, построили церковь Благовещения — шестистолпный храм с примыкавшей к северо-западному углу прямоугольной лестничной башней. В 1113 году на Торговой стороне Новгорода был сооружен Никольский собор на княжеском Ярославовом дворище, по плану следовавший схеме собора Печерского монастыря. Его внешний вид строг и лаконичен: плоские лопатки и ярусы декоративных двухступенчатых ниш составляют все убранство фасадов. Собор имел пять глав, что было, видимо, сознательным подражанием новгородской Софии. Хоры этого придворного храма соединялись переходом с княжескими хорами.

Собор Антониева монастыря (1117) имеет, как и церковь Благовещения, башню (круглую) у северо-западного угла. Храм завершен асимметричным трехглавием: вторая глава венчает башню, а несколько меньшая, третья, — противоположный угол.

Заканчивает этот этап новгородского строительства Георгиевский собор Юрьева монастыря (1119), повторяющий композицию церкви Благовещения на Городище (ил. 6). Совершенство пропорций, уравновешенность асимметричного трехглавия, органическое слияние объемов башни и храма, наконец, общая четкость и ясность образа делают Георгиевский собор наиболее выдающимся памятником новгородской архитектуры первой половины XII века. На здании некогда была вырезанная на камне надпись о том, что его строил мастер П е т р. Есть все основания полагать, что ему же принадлежат и более ранние храмы — Благовещения и Николы на Ярославовом дворище. Соборы Антониева и Юрьева монастырей, поставленные на берегу Волхова, выступают как эпитафии при подъезде к городу с севера и юга, в этом проявилось широкое градостроительное мышление новгородских зодчих той поры.

Новгородские памятники начала XII века еще очень близки киевским. Но вместе с тем они уже знаменуют переход к новому этапу русской архитектуры. В них проявились некоторые особенности, сказавшиеся главным образом в строительной технике: зодчие широко использовали местный камень, хотя все наиболее ответственные участки выполнены из кирпича в типично киевской технике кладки «со

скрытым рядом». Здесь еще нельзя говорить о самостоятельной новгородской архитектурной школе, хотя некоторые тенденции к ее сложению уже явно намечаются.

Зодчество Киева, Переяславля и Новгорода второй половины XI — начала XII века завершает древнейший этап истории русской архитектуры, связанный с раннефеодальным периодом русской истории, с расцветом могущественного Древнерусского государства. Блестящее наследие этой поры является основой единства русской художественной культуры XII—XIII веков и общности культур трех великих братских народов — русского, украинского и белорусского.

Глава вторая

живопись

Византийская живопись, с которой познакомились русские, сохраняла многие традиции античности. Они выражались и в канонах построения человеческой фигуры и в законах простоты и ясности композиции, отражавших стремление к господству разумного, человеческого начала над стихиями природы.

Однако торжественные и суровые фигуры византийских святых, их строгие аскетические лица, впалые глаза — все это противоречило более жизнерадостным представлениям древних славян об окружающем их мире, поэтому наряду с искусством христианским, княжеско-церковным на Руси продолжало жить полужылическое народное искусство. Вместе с тем в русской живописи очень рано начинается постепенная переработка и самой византийской традиции. С XI века можно уже говорить о проникновении в искусство русских образов, о выработке новых, не известных византийскому искусству средств художественной выразительности.

Самые ранние из дошедших до нас памятников монументальной живописи на Руси — небольшие фрагменты фресок из Десятинной церкви в Киеве (около 996), церкви, которая, по описаниям, богатством внутреннего убранства могла соперничать с Софийским собором. Даже по относительно хорошо сохранившемуся фрагменту, изображающему верхнюю часть лица неизвестного святого, трудно судить о характере фрески, а тем более о всей росписи в целом. Однако в нем ясно прослеживаются эллинистические традиции.

Более обширный материал для характеристики живописи сохранился начиная с 30-х годов XI века. Мозаики и фрески собора Софии в Киеве позволяют представить всю систему росписи культового здания (ил. 1).

Самая светлая часть храма — алтарь и подкупольное пространство — украшена мозаичными изображениями; боковые, менее освещенные нефы, и хоры расписаны фресками. Роспись выполнялась, по-видимому, в нескольких приемах. Мозаики, фрески центрального нефа, трансепта (поперечный неф) и хоров датируют 1043—1046 годами. Несколько позже, вероятно, в 60-х годах, были расписаны боковые нефы (корабли); фрески северной и южной лестничных башен относятся, по всей вероятности, уже к XII веку. Стенопись Софийского храма неоднократно поновлялась. После расчистки обнаружилось, что первоначальная красочная поверхность сильно пострадала. Во многих местах под слоями записей старая живопись не сохранилась. И все же даже в таком состоянии живописный ансамбль Софии Киевской поражает грандиозностью и единством замысла, здесь представлена вся средневековая вселенная.

Систему куполов, столбов, арок, на которых в строго иерархическом порядке расположены фигуры святых, торжественно венчает пронизанный светом центральный купол с полуфигурой Христа Вседержителя. Это — композиционный и смысловой центр храма. По сторонам Христа Пантократора (Вседержителя) располагались четыре крылатых архангела — его небесная стража (сохранилась, и то не полностью, только одна из фигур); ниже, в двенадцати простенках между окнами барабана, размещались изображенные в рост апостолы — глашатаи учения Христа (сохранилась только верхняя часть фигуры Павла). Под ним на четырех парусах, поддерживающих купол, были изображены сидящие евангелисты; полностью сохранился только Марк в зеленоватом хитоне и светло-фиолетовом плаще. На подкупольных арках (в медальонах) были представлены погрудные изображения «сорока мучеников севастьянских» (из них сохранилось пятнадцать). На лицевой стороне столбов главной, восточной арки отделенные друг от друга огромным пролетом фигуры Богоматери и архангела Гавриила составляют сцену «Благовещения» — архангел возвещает Марии о грядущем рождении сына, будущего «спасителя мира».

Всю конху алтарной апсиды занимает фигура Богоматери Оранты (4,45 м) с поднятыми в молитве руками. Это Богоматерь-заступница, один из самых понятных и близких народному сознанию образов, позднее получивший русское наименование «Нерушимая стена». Она предстательствует перед Пантократором за «грехи человеческие». Царственное величие Богоматери подчеркивают монументальные складки мафория (покрывала), широко спадающего с поднятых рук. Синие тона одежды, богатый оттенками лиловый пурпур мафория,

украшенного золотой каймой, вместе с мерцающим золотом фона образуют звучную красочную гамму. Фигура Богоматери несколько громоздка по пропорциям, однако благодаря особенностям техники мозаичной живописи она не производит впечатления тяжелой.

Разноцветные кусочки смальты (особого состава стекла), составляющие мозаику, различны по величине и форме. Зачастую они укреплены под некоторым углом по отношению к плоскости стены. Отражая падающий свет, смальта то слабо мерцает, то неожиданно вспыхивает яркими искрами. В золотые «камушки», из которых набран фон, вкраплены кое-где кусочки желтой или прозрачной, бесцветной смальты, и это придает всему фону особую мягкость и богатство оттенков. Мерцающий блеск мозаики смягчает резкость и определенность контуров. Благодаря этому синие и лиловые тона одежды, перемежающиеся с золотом световой моделировки складок, становятся как бы прозрачными. Фигура выглядит легкой, словно постепенно выступающей из тускло блестящей золотой среды. Вместе с тем расположением кусочков смальты и даже их размеры служат выявлению формы фигуры: то они уложены по кривой, подчеркивая округлость лица, руки или плеча, то опускаются вертикально вниз, подчеркивая строгие линии складок мафория.

Хорошо сохранилась мозаика, расположенная в верхней части стены апсиды и изображающая «Евхаристию» (ил. 2), то есть причащение Христом апостолов. Справа и слева они подходят к Христу, дважды изображенному в этой композиции, низко склоняясь и протягивая вперед руки. Повторяющийся ритм фигур, симметричное построение всей композиции создают впечатление строгого порядка и торжественности. Изображение «Евхаристии» связано с одним из главных церковных обрядов — с обрядом причастия, когда согласно учению церкви хлеб и вино чудесным образом претворяются в плоть и кровь Христа. Ниже «Евхаристии» простенок между окнами занимал фриз с фигурами архидьяконов и святителей (сохранился частично). Мозаика апсиды должна была в своеобразной, иносказательной форме воспроизводить церемонию богослужения, происходившую в храме. Этому отвечают и строгий ритм ярусной композиции, и ритуальный характер жестов апостолов, и торжественная неподвижность изображенных строго в фас фигур святителей.

Алтарная часть отделялась от центрального нефа лишь невысокой мраморной преградой, украшенной резьбой (фрагменты ее найдены при раскопках). В алтаре помещался митрополичий престол.

Вся система мозаичной росписи, от вершины купола до алтаря, воплощала идею связи церкви небесной с церковью земной; образ небесного владыки в куполе соотносился с образом владыки земного в алтаре. Все остальные части храма украшали фрески. Здесь были библейские и евангельские сцены и целый сонм святых — весь христианский пантеон.

Облик святых в мозаиках Софии Киевской близок к канону, выработанному в византийской живописи: удлинённый овал лица, прямой длинный нос, миниатюрный рот с тонкой верхней и пухлой нижней губой, огромные, широко открытые глаза, строгое, часто суровое выражение. Тем не менее некоторые из них, и прежде всего святители в апсиде, производят впечатление почти портретных изображений.

Особенно поражает тонкое, изможденное лицо Иоанна Златоуста с впалыми щеками и огромным обнаженным лбом, словно иссушенное напряженной работой мысли. Рядом с ним — лицо Василия Великого с упрямой складкой губ и крупными характерными чертами. Оно передает образ человека, менее утонченного, но зато более сильного, более способного к действию.

Среди фресок, украшающих боковые, более темные части храма, можно отметить изображения, которые позволяют предполагать участие в их создании русских мастеров, людей другого, чем византийцы, психического склада, выражавших в искусстве другие идеалы. В этих фресках в ряде случаев греческие типы заменены уже русскими (ил. 4).

Роспись Софии Киевской включает и портретные изображения. В центральном нефе собора на южной стороне представлены четыре дочери князя Ярослава. Напротив этой фрески, на северной стене, были изображены сыновья князя (от этой фрески сохранился только фрагмент с двумя детскими фигурами). Изображения самого Ярослава и его жены не сохранились; они были расположены на западной стене в позах предстояния Христу; предполагается, что князь Ярослав держал в руках модель возведенного им храма. Существует также предположение, что князь и княгиня были изображены на северной и южной стенах, соответственно во главе группы сыновей и дочерей.

На фресках, покрывающих стены лестничных башен, показаны эпизоды придворной жизни: сцены на царьградском ипподроме и цирковые представления, состязания, охота. Росписи, по-видимому, повторяют аналогичные византийские, но в них, несомненно, отразились и некоторые черты русского княжеского быта. На это указывают изображения животных, неизвестных Византии, русские приемы охоты. Фигуры охотников и животных отмечены большой экспрессией. В росписях лестничных башен, помимо сюжетных композиций, есть и чисто декоративные или, может быть, геральдические мотивы: фигуры зверей заключены в круглые медальоны. Светский характер этих фресок связан с самим назначением башен — лестницы вели на хоры, с которых отделенные от толпы молящихся слушали церковную службу княжеская семья и приближенные; хоры представляли собой как бы часть дворцового помещения, а часто служили и местом приема гостей.

Орнамент в интерьере Софийского собора занимал около половины всего декора. В апсиде широкие мозаичные полосы отделяли один ярус живописи от дру-

гого. Орнаментальные росписи богато украшали столбы и арки боковых нефов и хоров, орнаментальной мозаикой из красных, синих и желтых квадратов и треугольников были выложены полы; на хорах, в пролетах между опорными столбами было вставлено одиннадцать шиферных плит, украшенных орнаментальной резьбой.

Мозаики собора Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве относятся к 1112 году (в настоящее время хранятся в верхних помещениях Софийского собора и в ГТГ).

Общая система убранства интерьера собора была, очевидно, близкой к софийской, но характер изображений несколько иной. Так, в сцене «Евхаристии» (ил. 8) в фигурах нет тяжеловесности, свойственной софийским мозаикам. Апостолы выше, стройнее, их движения свободнее, овал лиц более удлинённый, глаза меньше, взгляд спокойнее, он лишен того почти магического напряжения, которое излучают огромные, словно распахнутые глаза софийских мозаик.

Святой Дмитрий Солунский на мозаике Михайловского Златоверхого монастыря (ил. 10) представлен в рост в виде молодого воина с мечом. Великолепие одежд в сочетании с властной позой придают этому образу святого сходство со смелым и энергичным киевским князем-воином.

В искусстве великокняжеского Киева большую роль, по-видимому, играли светские мотивы. Правда, от собственно светского искусства сохранилось немного. Некоторое представление об убранстве хоров киевских князей дают дошедшие в устной фольклорной традиции описания палат князя Владимира, отчасти — фресковые росписи лестничных башен Софийского собора. Но отголоски этого светского искусства проникали и в искусство церковное. Постоянно встречается в нем образ князя — то непосредственно, в виде портретного изображения, как в киевских фресках, то в иносказательной форме, в виде святого — патрона князя. Своеобразной поэтической метафорой, создающей представление об идеальном образе князя — храброго воина и властного повелителя, была и упомянутая мозаика, изображающая Дмитрия Солунского.

Княжеские портреты известны не только по фрескам, но и по миниатюрам XI века. На одном из листов так называемого *Изборника Святослава* (1073, ГИМ) есть изображение великокняжеской семьи; портретом князя Ярополка с семьей украшена *Трирская псалтирь* (1078—1087).

В киевских храмах, несомненно, было много икон. Наряду с византийскими иконописцами в Киеве работали и русские мастера. Дошло имя одного из них — *Алимпия* (конец XI века), который, по свидетельству современников,

«добро извык хитрости церковной, иконы писать хитр бе зело».

Из икон этого периода сохранилась «Владимирская Богоматерь» (ГТГ, ил.12), вывезенная в Киев из Константинополя в начале XII века. Икона эта представляет собой одно из замечательнейших произведений византийского искусства. От первоначальной, очень тонкой по выполнению древней живописи остались только лица Марии и младенца (все остальное переписано в XV—XVI веках). Богоматерь держит младенца на руках и, наклонившись, прижимается к нему щекой. Эта схема, ставшая на Руси традиционной, получила название «Умиление». В лице Марии, в ее больших печальных глазах, смотрящих на зрителя, в скорбно сдвинутых бровях воплощены большая нравственная сила и человечность. Не случайно именно эта икона стала одной из самых прославленных в Древней Руси. В середине XII века князь Андрей Боголюбский вывез икону из Вышгорода (под Киевом) во Владимир, почему она и получила название «Владимирская». Позднее, когда Москва стала центром Русского государства, икону торжественно перенесли в новую столицу.

По заказу киевских князей и их приближенных создавались богато украшенные миниатюрами рукописные книги.

Первое место среди дошедших до нас занимает Остромирово евангелие (1056—1057, ГПБ), написанное дьяконом Григорием по заказу Остромира, приближенного князя Изяслава.

Миниатюры Евангелия, изображающие евангелистов Иоанна, Луку и Марка, стилистически несколько отличаются друг от друга. Особенно интересна миниатюра, представляющая евангелиста Луку. Изображение имеет плоскостный характер, краски наложены плотным слоем, яркими лаконичными пятнами. Контуры фигуры и рисунок складок прочерчены золотыми линиями, как бы воспроизводящими технику перегородчатой эмали. Розовое лицо евангелиста, на котором отчетливо выделяются белки глаз, а также зеленый хитон и пурпурно-коричневый гиматий — широкий плащ — очень близки к обычной гамме эмалевых иконок. Изображение дано в золотой рамке, украшенной орнаментом в виде зигзагообразной линии в сочетании с цветком, заключенным в круг. Подобный мотив был одним из наиболее распространенных в ювелирном искусстве древнего Киева. Сходство с драгоценным ювелирным изделием придает рукописи и многочисленные заставки и заглавные буквы, вкрапленные в текст. В них наряду с обычным узором в виде цветка в круге иногда прорывается безудержная фантастика растительных мотивов, неожиданно переходящих в изображение человеческого лица или странно напоминающих какие-то звериные формы. Возможно, здесь сказались отголоски языческих представлений, еще долго сохранявшихся в древнерусском прикладном искусстве и проникших оттуда в эту великолепную придворную рукопись.

Обильно украшен орнаментом «Изборник Святослава», скопированный дьяконом Иоанном: болгарского оригинала X века. В некоторых заставках этой рукописи условно изображен византийский

храм, в центре которого в обрамлении полуциркулярной арки помещена группа святых. Весь силуэт храма расчерчен на полукруги и четырехугольники, как бы воспроизводящие архитектурные членения, сплошь затянутые орнаментальным узором. Вокруг храма симметрично размещены живо трактованные фигуры птиц. Этот тип нарядной заставки чрезвычайно характерен для вкусов столичного Киева.

Византийская традиция играла значительную роль в древнерусском искусстве, но под влиянием русской действительности в произведениях византийских мастеров, работавших в Киеве, появляются местные черты. Русские мастера вносят в изобразительное искусство свои вкусы и представления, обогащая его славянскими орнаментальными мотивами и поэтическими образами славянской мифологии.

В новгородской живописи этой поры большую роль сыграли киевские традиции. Так, система росписи новгородского Софийского собора, судя по письменным источникам, повторяла роспись Софии Киевской. Однако по характеру живописи даже самые ранние из сохранившихся фресок значительно отличались от киевских. И прежде всего — необычная по манере и до сих пор остающаяся спорной по датировке роспись, изображающая святых Константина и Елену; возможно, она относится ко второй половине XI века, то есть была сделана сразу же по окончании строительства собора. Фигуры написаны очень плоско, с сильно акцентированной изысканной линией контура и легкой подцветкой голубым и розовым, с отчетливо очерченными пятнами румянца на щеках. Роспись выполнена по сухой штукатурке. Исчезнувшая теперь надпись «Олёна» рядом с изображением Елены позволяет предположить, что фреска написана русским художником. Остальные из сохранившихся росписей относятся к XII веку — это фигуры пророков в простенках между окнами барабана (1108). Пропорции фигур, объемная трактовка лиц, их строгие очертания свидетельствуют о живучести киевской традиции, но в позах уже чувствуется некоторая застылость. Одежда изображена плоско, богатые светотеневые нюансы в моделировке складок заменены резкими темными линиями, жестко ломающимися на сгибах. Фрески снабжены русскими надписями и, по всей вероятности, исполнены русскими мастерами.

От росписи Мартириевской паперти Софийского собора в Новгороде сохранился расположенный ниже уровня теперешнего пола фрагмент с изображением центральной и левой частей поясного «Деисуса» (тип изображения, пришедший из Византии и представляющий собой Христа с предстоящими справа и слева от него Богоматерью и Иоанном Предтечей), а также кусок штукатурки с изображением трех, по-видимо-

му, портретных голов. Однако эти росписи датируются, по всей вероятности уже концом XII столетия.

К киевским традициям восходит очень тонкое и выразительное изображение жены Иоанна — фрагмент росписи Никольского собора на Ярославовом дворике (начало XII века).

К самому началу XII века относится замечательный памятник новгородской миниатюры — Мстиславово евангелие (1103—1117, ГИМ, ил. 11), писанное в Новгороде Алексеем, сыном попа Лазаря для новгородского князя Мстислава. Миниатюры, на которых представлены четыре евангелиста, воспроизводят в основных чертах соответствующие изображения Остромирова евангелия. Несомненно, новгородский мастер имел его перед глазами в качестве образца. Однако несмотря на иконографическую близость к киевскому образцу (созданному на несколько десятилетий раньше), в миниатюрах Мстиславова евангелия все же с достаточной ясностью уже проступают черты местной новгородской школы: мастер дал как бы более упрощенный и свободный (как в цвете, так и в рисунке) и в то же время более выразительный вариант. В частности, он изменил пропорции фигур, сделал их более коренастыми и приземистыми; изобразил евангелистов большеголовыми.

Глава третья

СКУЛЬПТУРА И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

«Украшно украшенная», как вспоминает современник, Русь была «многими красотою удивлена». Роль декоративного искусства в этом огромна. Развиваясь в тесном соприкосновении с архитектурой и живописью, оно не только испытывало на себе их влияние, но, в свою очередь, питало эти искусства художественными идеями, образами, мастерством. Достаточно отметить столь примечательный факт, что в древнерусской художественной культуре скульптурное начало процветало внутри декоративного творчества, в разных видах мелкой пластики: в резьбе по дереву и камню, чеканке и литье. Круглая скульптура, почитавшаяся за искусство греховное, языческое, долго не имела места в христианской Руси. Тем не менее в народном искусстве языческой Руси, в монолитных, столбообразных, лаконичных объемах деревянных идолов уже выражалось развитое чувство крупной пространственной формы. Несколькими движениями резца из бревна, воткнутого в землю, выявлялось с большой экспрессией лицо. Гвоздики, вбитые на месте глаз, заставляли сверкать их устрашающим блеском.

Тонкие губы, небольшой рот, подчеркнутый красной краской, сильный подбородок, выдвинутый вперед, и круто поднимающийся над выпуклыми бровями лоб придавали живую остроту деревянной скульптуре.

«По украинам», как свидетельствует летописец, продолжали долго еще молиться Перуну и погребать умерших в курганах вместе с имуществом. Как и «Слово о полку Игореве», декоративное искусство, свободное от церковных канонов, было насыщено языческой образностью.

Раскопки в Новгороде в 1951—1962 годах раскрыли неизвестный и еще не виданный нами мир деревянных вещей и строений Древней Руси: корабли, дома и прочее. Пластическое начало проявлялось во всем — от реалистических, вырезанных из дерева голов птиц, собак до сучка с намеком на морду зверя. Ложки, чаши отличали скульптурность формы, безупречность пропорций. Ковши обычно принимали образ птицы — утки или лебедя, голова и шея служили рукояткой. Такая метафора предмета-птицы имела магический смысл и выражала образность поэтических представлений народа. Обрядовое значение определяло традиционность и устойчивость такой формы в народном быту.

На Неревском раскопе (Новгород) найдена архитектурная резьба — колонны, резные причелины, наличники и другие детали, дающие представление о богатстве художественного облика древнего жилища XI века, сходного с русским крестьянским жилищем XIX века. Сложный орнамент из плетенки и звериных мотивов, выполненный в технике плоско-рельефной резьбы, густо покрывает крыльца, столбы, лестницы. На сохранившемся столбе-колонне в двух круглых клеймах изображены грифон с телом барса и кентавр, хвост которого прорастает в плетенку. Плавной, бесконечной лентой плетенка охватывает поверхность столба и возвращается к центру композиции. Орнаментальные насечки придают форме объемность. Фон, обработанный мелкой порезкой, включается в узорную композицию.

Нередко отдельные детали приобретали скульптурное завершение в виде куриц, коньков.

Чувство монументального в декоративно-прикладном искусстве на Руси было тесно слито с пониманием материала и пластического ритма изображения. Резные корабли, у которых (по былинке) нос и корма украшены по-звериному, узорная мебель, резная и расписная посуда, расшитые золотом и шелком ткани, ювелирные украшения — все связано единством стиля и представляло в X—XI веках мир поэтических образов, пронизанный древней мифологией.

«Узорочье» — так называли киевляне изделия древнерусских мастеров — в городах не было безмянным, как в деревне. Там были свои художественные школы, свои выдающиеся прославленные мастера.

С принятием христианства, с развитием торговых отношений с Востоком и Западом русское декоративное искусство не могло оставаться в стороне от влияний византийской культуры. Но оно всегда сохраняло свою самостоятельность, оставаясь во всем художественно оригинальным.

Высокий образец русского декоративного искусства с истоками, уходящими в глубину тысячелетий, представляет Турий рог из княжеского кургана Черная Могила в Чернигове середины X века (ГИМ).

Турий рог у восточных славян был священным обрядовым сосудом. В могиле князя, современника Святослава, туры рога лежали вместе с жертвенным ножом — князь был жрецом. Отсюда глубокий символический смысл орнамента.

Вычеканенные растительные мотивы, ромбическая форма блях, изображения птиц и фантастических животных, сросшихся хвостами, наконец, сцена пускания стрел — все это несет следы заклинательной магии, многозначной по своему содержанию.

Подобные мотивы мы видим на бытовых изделиях XII—XIII веков. Ритуальный смысл многих из них раскрывается в связи со свадебным обрядом. И это не удивительно. Деревня была еще языческой, христианство, наложившее печать на городскую культуру, мало ее коснулось. Народные начала прежде всего сказывались в орнаменте, обрядовые истоки определяли его семантический смысл. Так, височные литые, кольцеобразные, с расходящимися лучами подвески радимичей заключали внутри кольца изображения коня или птицы — символы солнечной стихии, привлекающие благодатные силы. Женские украшения с символическими изображениями имели ритуальное значение или служили в качестве оберега.

Золотые цепи, скульптурные по форме звездчатые серебряные колты — височные подвески (Тверской клад, XI—XII век, ГРМ), монисто из нарядных медальонов, цветных бус, подвесок, крестиков, усыпанных зернью, с тончайшей сканью, широкие серебряные браслеты, драгоценные перстни — все это придавало праздничному женскому наряду многоцветность и богатство. Птицы, змеи, драконы, вплетенные в растительные узоры чеканного орнамента серебряного браслета XIII века из Киева (КГИМ), головы льва и львицы на браслете из клада в Чернигове XII—XIII века (ГИМ) также имели смысл заклинательной магии, восходящей к почитанию весенних вод. Тема плодородия была в центре внимания древнерусского художника, с ней связывалось представление о счастье, благе, добре. Образ вечно живого и возрождающегося мира возникает в композиции, где изображены сплетающиеся звери, цветы, птицы и даже человеческие фигуры. Формы, линии, ритмы словно продолжают без конца и края. Их хитрый узор удивителен по своей фантастичности и крепкой пластике.

Древнерусский мастер был универсалом. Если он ковал, лил металл, то обязательно умел его чеканить и гравировать, чернить, покрывать орнаментом рукоятки, ножны мечей, шлемы воинов, женские украшения и, наконец, посуду.

Техника чернения, появившаяся на Руси в X—XI веках, позже широко применялась в русском искусстве. Обычно изображение делали выгуклым, рельеф сохранял блеск серебра, а фон заливали чернью — расплавленный путем накаливания порошок из сплава серебра, свинца, меди и серы. Линия, прорисованная резцом по светлому полю, также чернилась.

Одним из древних технических приемов ювелиров была филигрань — тонкая крученая проволока. На Руси ее называли сканью.

Техника скани с зернью создавала особенно тонкий, ажурный, изящный узор на височных кольцах и лунницах, вводимых в ожерелье как символический знак.

Филигранные золотые нити спиралью наплавляли на гладкую поверхность браслетов, медальонов, окладов. Например, на окладе знаменитого Мстислава евангелия гибкие золотые спирали создают тончайшую игру выющихся линий. Они то уплотняются, сгущаются, то разряжаются просветами фона. Сочетанием легкого светящегося ажюра орнамента и блестящих плоскостей достигается декоративная выразительность образа вещи.

Одной из вершин декоративно-прикладное искусство Древней Руси достигло в цветных эмалях — перегородчатой и выемчатой. Здесь, как и на одежде и в искусстве рукописных книг, влияние культуры христианского мира сказывалось наиболее отчетливо. Учителями эмальерного дела были греки.

Техника эмалей состояла в том, что в углубления по контуру рисунка, выдавливаемого в золотой пластине, наплавляли на ребро тончайшие золотые перегородки. Они образовывали границу красочного пятна, золотую линию рисунка. В ячейки засыпали разноцветный эмалевый порошок; под воздействием высокой температуры он плавился, создавая плотную блестящую поверхность. На золотом фоне чистые, сияющие цвета эмалей, контрастных и перетекающих тонов, воплощали образы, близкие к образам древнерусской иконы.

Эмалью украшались женские головные уборы, цепи, колты, переплеты книг, образки. Из княжеских кладов сохранились две золотые диадемы. На одной (клад из Сахновки, XII век, КГИМ, ил. 13) в центре композиции — «Вознесение Александра Македонского на небо»; он изображен в полете на грифонах; растительный орнамент украшает другие звенья диадемы. На другой диадеме (XII век) помещен «Деисус», по сторонам — изображения архангелов и апостолов и «древа жизни». Голубые, синие тона на золотом фоне мягко гармонируют с нежно-зелеными, охристыми, выделяя акценты красного.

Соединение христианского и древнеязыческого начал отражено в содержании образа птиц и «древа жизни»: примером могут служить золотые колты с двумя сиринями и перед ростком (XII век, КГИМ, ил. 14, 15). Здесь языческий символ плодородия претворен в образ поэтического содержания. Он отражает представления христианского мира.

Ритмы перетекающего и контрастного цвета эмалей колтов, пропорциональность крупных и мелких деталей в композиции организуют изображение сириней в пространстве фона с такой свободой и чувством гармонии, что позволяют поставить рассматриваемые произведения в ряд лучших творений живописи Киевской Руси.

Повседневный убор княгинь и боярынь был не менее красивым. В его декоре больше

встречается языческих мотивов, близких народному искусству. Лицо женщины окружали магические символы, оберегающие от зла. Так декоративное искусство несло печать двоеверия Руси. Христианское вбирало в себя языческое. Языческое растворяло христианское. Это особенно наглядно проявилось в орнаментике Остромирова евангелия (о нем см. раздел первый, главу вторую).

В XIII веке орнамент сплошь заплетает поверхность изделия, почти не оставляя свободного пространства. Но чувство формы сохраняется живым, полнокровным, что всегда выделяет русские изделия и отличает их от византийских, где сухость, изощренный эстетизм порой подменяют живое дыхание искусства.

Образ человека, стоящий в центре художественного восприятия мира, с особенно тонким чувством жизни воплотился в мелкой пластике, несмотря на отвлеченность христианских сюжетов: в резьбе по камню, литье, на монетах. Именно в резьбе по камню, больше всего сказались влияния христианского мировоззрения и христианской символики.

Изделия мелкой пластики XII—XIII веков очень разнообразны по художественным достоинствам: наряду с ремесленными многие памятники поднимаются до высот большого искусства, как, например, две небольшие иконки из стеатита (светло-зеленого камня), по-разному изображающие сюжет «Уверения апостола Фомы» (XIII век, КГИМ). Пластическая выразительность тонкой резьбы проникнута высоким пониманием формы; человеческий образ драматичен, мягкий круглящийся контур музыкален. В философичности и поэтичности изображения, выражающего сомнение Фомы в воскресении Иисуса, чьи раны он недоверчиво ощупывает, в композиционной сложности и вдохновенности решения образа проявились огромная творческая сила, чувство монументальности, роднящее декоративно-прикладное искусство с искусством монументальных форм, и прежде всего с архитектурой и живописью. Древнерусский храм, представлявший синтез всех искусств, открывал простор и для развития малых форм.

Немногие памятники позволяют судить об архитектурной резьбе, хотя известно, что во внутреннем убранстве храма Софии, как и Десятинной церкви, значительную роль играла каменная резьба. Плиты алтарной преграды, украшенные резным орнаментом, гробница Ярослава с архаическими резными мотивами были созданы византийскими мастерами.

Русские мастера, имевшие богатейший опыт в резьбе по дереву, перенесли свои техниче-

ские навыки и чувство крупной формы в обработку камня. Среди дошедших до нас киевских рельефов к местной работе относятся два рельефа, которые были вделаны в стену типографии Киево-Печерской лавры. На одном рельефе изображен Геракл, борющийся со львом. Движение сильных рук, схвативших морду животного, определяет энергичный ритм композиции. На другом рельефе изображена Кибела, едущая в колеснице, запряженной львами (XI век). Фигуры развернуты по плоскости, линии глубоко врезаны в поверхность. Античная традиция здесь преломилась сквозь призму народного чувства формы в резьбе по дереву.

Местные художественные традиции проявились особенно сильно в двух рельефах из Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве (красный шифер, рубеж XI—XII веков, ГТГ, ил. 9). На одном изображены скачущие навстречу друг другу всадники. Один—Георгий Каппадокийский—пронзает копьем змея. Другой—Федор Стратилат—также направляет свое копьё на змея. Мотив сражения со змеем—один из древних, он имеет глубокие корни в народной поэзии.

В композиции другого рельефа изображены два всадника: святой Нестор, убивающий поверженного гладиатора Лия (всадник справа), и святой Дмитрий, благословляющий происходящее. Копье в его руке—знак воинской доблести. Есть основания предполагать, что в этой композиции изображены патроны князя Ярослава и его сына Изяслава, получивших при крещении имена Георгий и Дмитрий.

Замкнутая композиция с почти симметричным изображением двух всадников заставляет вспоминать геральдический мотив предстоящих всадников в народном искусстве. Она сохраняет следы мифических представлений о небесном воинстве. В изображениях коней, в трактовке фигур с подробностями снаряжения воина того времени, наконец, характере лиц изображенных воинов сказалась рука русского мастера.

Как и живопись, русское декоративное искусство до монголо-татарского ига представляло целостное явление. Примечательно, что произведения не только одного стиля, но и с общими мотивами и сюжетами были распространены и на суздальском северо-востоке, и в Новгородской земле, и на юге Киевщины. Общие мотивы и сюжеты наблюдаются в разных видах городского и деревенского творчества.

Во всем этом сказались черты единой культуры, блистательного расцвета Киевского русского государства.

ИСКУССТВО XII — СЕРЕДИНЫ XIII ВЕКА

21

Введение

22

Архитектура

34

Живопись

39

Скульптура и декоративно-прикладное искусство

Одновременно с повсеместным утверждением феодализма и быстрым развитием крупного землевладения в условиях недостаточно прочных экономических связей слабеют единство Руси и объединяющая сила Киева. Складываются и крепнут новые княжества со своими стольными городами, со своей феодальной знатью и княжескими династиями, со своими культурно-экономическими связями и политическими интересами. Первые признаки этого проявились еще в XI веке, когда Русь была разделена между наследниками Ярослава Мудрого. В XII веке начинается новый этап — период феодальной раздробленности. История единого Древнерусского государства сменяется историей борьбы и соперничества политических и экономически самостоятельных областей: Новгородской, Полоцкой, Волынской, Смоленской, Черниговской, Владимиро-Суздальской, Галицкой и других. В связи с этим и единый процесс художественного развития разделяется на ряд потоков, складываются местные художественные школы, особенно ярко выступающие в зодчестве.

Перед архитектурой встают новые задачи — обстраиваются феодальные города с их укреплениями, княжескими резиденциями, боярскими усадьбами, монастырями, соборами и приходскими храмами. Столицы княжеств, где в основном и разворачивается теперь монументальное строительство, становятся крупными политико-административными и торгово-ремесленными центрами, хотя и уступают по масштабу Киеву и Новгороду. Основные части города — детинец (позднее его стали называть кремлем), укрепленный административно-правительственный центр, и примыкающий к нему посад с площадью торгового прикраса, часто также прикрытый оборонительными сооружениями (окольный город). В городах, в отличие от сельских поселений, слагается уличная система планировки. Застройка шла стихийно, образуя прихотливую сеть улиц, часто мощенных деревом. Характерными для облика города были феодальные усадьбы, состоящие из нескольких жилых и хозяйственных построек и огражденные забором. Наряду с крупными в это время возникает много маленьких городов. Как и прежде, все они обнесены деревянной стеной и оборонительными валами, часто округлыми в плане, что тогда было наиболее целесообразным с военно-инженерной точки зрения. Валы с деревянными стенами на гребне обычно столь высоки, что скрывают даже крупные здания, и город снаружи воспринимается как замкнутая суровая твердыня.

Феодальная раздробленность ослабила военно-политическую мощь страны, что облег-

чило позже завоевание Руси монголо-татарами. В это время внутри отдельных княжеств быстро нарастают производительные силы, умножается торгово-ремесленное население городов. Культурное наследие Киевской Руси распространяется вширь и вглубь, передаваясь в удаленные города и селения. В его освоение и развитие включаются более широкие местные силы. Из народной среды выдаются крупные мастера во всех областях искусства. Это новгородские ювелиры Коста и Братила, черниговский художник-литейщик Константин, киевский мозаичист и живописец Алимпий, холмский скульптор Авдий, зодчие — новгородцы Петр и Коров Яковлевич, полочанин Иоанн, киевлянин или смолянин Петр Милонег. Их было, конечно, несравненно больше (княжеские и церковные летописи скупы на упоминания имен народных мастеров). Они прочно держали в своих руках судьбы искусства, обогащая и двигая его вперед, смело относясь к старым традициям, живо интересуясь опытом других стран, принося с собой народные вкусы и местные особенности.

Связанные с региональными бытовыми и художественными традициями, с особенностями социально-политических и естественно-географических условий, с различием внешних отношений княжеств, областные художественные школы XII — середины XIII века при всем многообразии, однако, сохраняют принципиальное единство. Оно обусловлено быстрым развитием городов и городского ремесла, определенным известным единством материальной культуры; общностью киевского культурного и художественного наследия; общностью феодального строя и, наконец, единством уже сложившейся русской народности.

Русское искусство XII — середины XIII века за короткий исторический срок прошло большой и яркий путь, создав выдающиеся произведения во всех областях художественного творчества. К концу этого этапа — на рубеже XII—XIII веков и в первой половине XIII века на Руси появляются художественные произведения, позволяющие с полным основанием говорить о начавшейся кристаллизации общерусских национальных особенностей искусства.

Глава первая

АРХИТЕКТУРА

Архитектурные формы, отвечающие новому этапу в развитии русского зодчества, проявились с полной отчетливостью уже в первой половине XII века. Храмы этой поры восходят не к огромным соборам эпохи Киевской Руси, а к памятникам типа Успенского собора Печер-

ского монастыря. Это простые, уравновешенные здания с четко ограниченными плоскостями фасадов, увенчанные одной массивной главой. Их облик становится более замкнутым, отрешенным от мира, сохраняя эти черты даже при наличии наружной галереи. Главенствует тип небольшого трехнефного крестовокупольного храма с маленькими хорами только в западной части. Стремление создать более компактный объем заставило отказаться от лестничных башен и заменить их узкими лестницами, расположенными в толще стены. Если в больших соборах эпохи Киевской Руси интерьер живописен и многообразен, обладает большим количеством различных аспектов, то в памятниках XII века построение интерьеров четко и ясно, их можно было охватить взглядом сразу из одной точки. Изменяется и характер внутреннего убранства: фреска, как правило, вытесняет мозаику, наборные мозаичные полы сменяются полами из поливных керамических плиток.

Однако если таков был общий характер изменений, происшедших в русской архитектуре к середине XII века, то формы, в которых эти изменения проявились, в каждой архитектурной школе имели свой особый оттенок. При этом основной принцип архитектуры XI века — соответствие внешнего облика здания его плановой схеме и конструкции — сохранился в полной мере и в XII веке. Точно так же сохранилось и соответствие между строительной техникой и декоративными элементами. Конструкции, строительные материалы, формы декоративного убранства для зодчего по-прежнему были нерасчленимы. Поэтому изменения в строительной технике или переход к применению других строительных материалов сейчас же меняли и всю декоративную систему здания.

Монументальные сооружения строились исключительно по заказу князей или церкви. Лишь со второй половины XII века к ним постепенно присоединились крупные бояре, корпорации ремесленников и торговцев. На первых порах, пока в данном княжестве еще не было собственных кадров строителей, приглашали мастеров из той земли, с которой существовали наиболее тесные политические или церковные отношения. В результате там, где сохранялись прочные политические и церковные связи, сложение самостоятельных архитектурных школ шло медленнее, наоборот, обособленность княжеств почти всегда обуславливала своеобразие его зодчества.

Многие русские земли в течение всего XII века продолжали в архитектуре в той или иной мере следовать за Киевом даже тогда, когда он практически уже потерял значение руководящего политического центра Руси. Так, не-

смотрим
чество
занско
конца
В дру
Сузда
к сери
отлич
тексту

Пал
XII в
пози
ведут
преж
форл
клад
прос
где
лице
рати
нить
тель
мент
тупч
пози
дов
ные
тич
толи
ост
чле
ком
кор
нял
пон
(
мал
ко
раз
лис
сил
У с
не
не
ли
рам
м с

в
Б
в
ш
не
нс
ле
ри
та
пи
з
к
в

смотря на наличие собственных мастеров, зодчество таких княжеств, как Черниговское и Рязанское, Смоленское, Волынское, почти до конца XII века сохраняло киевскую традицию. В других же землях — Галицкой, Владимиро-Суздальской, Новгородской, Полоцкой — уже к середине XII века сложились существенно отличавшиеся от киевской собственные архитектурные школы.

Памятники киевской архитектуры XII века отличаются от более древних композиций и строительной техникой. Кладку стен ведут теперь исключительно из кирпича и не прежней, почти квадратной, а более вытянутой формы. Новая техника позволила отказаться от кладки «со скрытым рядом» и перейти к более простой в исполнении равнослойной кладке, где торцы всех рядов кирпичей выходили на лицевую поверхность стен. Это снижало декоративность поверхностей стен. Чтобы не обеднить фасады, зодчие начали вводить дополнительные, легко выполнимые из кирпича элементы декора — аркатурные пояски, многоступчатые порталы, объединенные в одну композицию окна и т. д. Важным элементом фасадов стали массивные полуколонны, прислоненные к лопаткам и делающие стену более пластичной. При этом полуколоннами усложняли только промежуточные лопатки, угловые же оставляли плоскими. Как и в XI веке, каждое членение фасада завершалось полукруглой закомарой. Поскольку принцип соответствия декора стены строительному материалу сохранялся, стены, как и было прежде, часто не покрывали штукатуркой.

Памятников киевской архитектуры XII века уцелело мало. Шестистолпные Кирилловская церковь в Киеве (после 1146) и несколько меньшая по размерам церковь в Каневе (1144) сохранились во всех своих основных частях, хотя снаружи сильно искажены. Очень близка к ним церковь Успения на Подоле в Киеве (1131—1136, ныне не существует). К четырехстолпному типу относятся не сохранившаяся до наших дней церковь Василия (или Трехсвятительская, 1183) в Киеве и вскрытая раскопками малая церковь Зарубского монастыря на Днепре.

Несколько памятников XII века сохранилось в Чернигове. Таков шестистолпный собор Бориса и Глеба, недавно восстановленный в первоначальных формах, но без примыкавшей галереи, прежний облик которой точно не установлен. Вероятно, к ее убранству относились найденные здесь при раскопках белокаменные капители, покрытые великолепной резьбой. Собор Елецкого монастыря, также шестистолпный, вместо галереи имел перед каждым порталом тамбуры-притворы и завершался трехглавием, редким для памятников XII века. В юго-западный угол храма была встроена маленькая часовня. Открытый рас-

копками Благовещенский собор (1186) роскошью своего убранства соперничал с киевскими постройками XI века: его центральная часть была услана великолепным мозаичным полом с изображением павлина. Снаружи храм опоясывала галерея. Черниговские мастера создали и пример бесстолпного решения, применявшегося для наименьших по размеру церквей, — Ильинскую церковь. Поддерживающие барабан купола подпружные арки опираются здесь не на столбы, а на пилоны в углах помещения. Это единственная бесстолпная церковь XII века, сохранившая своды и главу. Фасады некоторых черниговских построек были частично оштукатурены и расчерчены на квадраты, имитирующие кладку из белокаменных блоков. В этом, видимо, сказался интерес к белокаменному зодчеству Галича и Владимирской Руси.

Политически связанное с Черниговом Рязанское княжество следовало архитектурным вкусам своей метрополии. Столица княжества была огромным, красиво расположенным на высоком берегу Оки городом, защищенным гигантскими земляными валами (ныне городище Старая Рязань). Здесь раскопками открыты развалины трех каменных храмов, из них два относятся к середине XII века. Это шестистолпные соборы; один из них имел три притвора. Как и в Чернигове, в рязанских постройках при кирпичной кладке применялись резные белокаменные детали. Возможно, что их и возводили черниговские мастера. Рязань, жившая в очень трудных военно-политических условиях, видимо, не имела своих строителей.

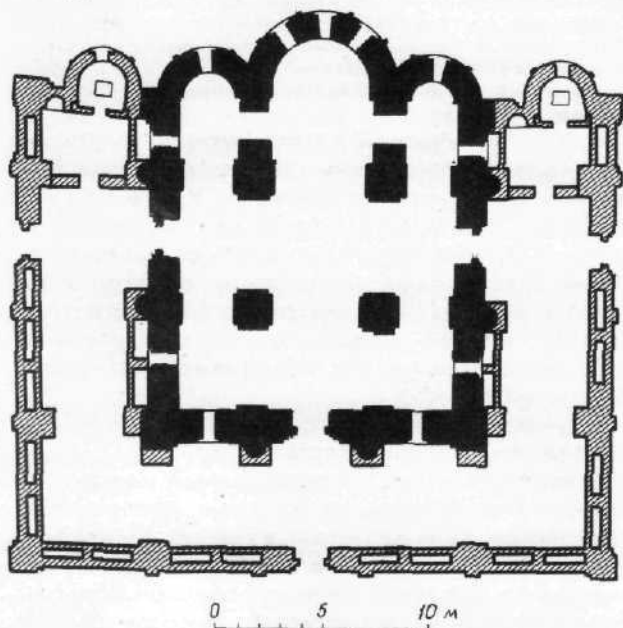
К той же киевской архитектурной традиции принадлежат памятники стольного города Волыни — Владимира-Волынского. Успенский собор (середина XII века, реставрирован в конце XIX века, ил. 16) отличен от киевских и черниговских памятников лишь во второстепенных деталях. Там же раскопками открыты остатки второй подобной, но значительно меньшей церкви — так называемой Старой Кафедры.

Одним из наиболее крупных центров монументального строительства стал в XII веке Смоленск. Выгодно расположенный между Киевом и Новгородом на великом днепровско-волховском пути «из варяг в греки», он быстро богател и усиливал свое военно-политическое значение в условиях междукняжеской борьбы. Город лежал на живописных высотах левого берега Днепра, где в эффектном контрасте сочетались холмы и плато с глубокими извилистыми оврагами. Самой природой здесь был создан рельеф, зовущий зодчих к строительству. К сожалению, большинство памятников смоленского зодчества разрушено и известно только по раскопкам.

В 1101 году князь Владимир Мономах заложил в Смоленске городской собор. Он не сохранился, но найденные образцы строительных материалов (кирпичи, раствор) позволяют думать, что собор был начат южнорусскими

мастерами. В дальнейшем, по-видимому, при участии черниговских зодчих, в Смоленске развернулось обширное строительство, а к середине XII века здесь уже, несомненно, были собственные достаточно опытные кадры.

Из смоленских построек середины XII века сохранилась почти целиком лишь церковь Петра и Павла — классический образец четырехстолпного одноглавого храма, могучего, статичного и строгого (ил. 19). Лопатки с полуколоннами придают пластику стенам, оживленным пятнами окон и портала. Пояс поребрика, аркатуры в пятах закомар и выложенные на широких плоскостях угловых лопаток выпуклые кресты лишь подчеркивают суровую мощь стен. По сравнению с внушительной тяжестью основного объема крупная двенадцатигранная глава относительно легка и изящна; в убор ее карниза введен нарядный пояс из керамических плиток. Интерьер храма поражает величием и некоторой холодностью. Узенькая, скудно освещенная лестница в толще западной стены выводит на хоры, юго-западный угол которых занят отдельной часовней со своей апсидой.



Церковь Иоанна Богослова в Смоленске. План

Относящаяся к 60-м — 70-м годам XII века, церковь Иоанна Богослова почти полностью повторяет формы церкви Петра и Павла, но сохранилась она лишь немногим больше, чем на половину первоначальной высоты. Обе церкви имели галереи-усыпальницы. Среди памятников этой поры, вскрытых в Смоленске раскопками, есть несколько более скромных по размерам, четырехстолпных, лишенных галерей, но есть и более крупные, например Борисоглебский собор Смядынского монастыря — шестистолпный храм с галереей (1145—1147).

Интересна открытая раскопками в Смоленском детинце небольшая бесстолпная церковь, фасады которой расчленены плоскими лопатками, словно в обычном четырехстолпном храме. Это удачная попытка создать новый тип культового сооружения с просторным бесстолпным интерьером. В детинце открыты остатки еще одной постройки — небольшого прямоугольного здания, по-видимому, княжеского терема. Он стоял на высоком краю горы, откуда открывалась широкая панорама города. Бесстолпная церковь и терем возведены в середине XII века.

Рядом с храмом Иоанна Богослова археологи нашли и совсем необычное, круглое сооружение — ротонду диаметром около 18 метров с четырьмя довольно тесно поставленными в центре столбами. Это обслуживавшая живших в Смоленске иноземных купцов церковь «Немецкой Богородицы». По плану она точно соответствует североамериканским романским церквам второй половины XII века; строительством руководил, вероятно, скандинавский зодчий, но возводили здание, очевидно, смоленские мастера в привычной для них кирпичной технике кладки.

В большинстве перечисленных центров — в Киеве, Чернигове, Смоленске — строительство в XII веке вели местные мастера. Об этом свидетельствуют различия в архитектурных формах и деталях строительной техники. Но все они сказываются лишь в частности, не затрагивая общих художественно-композиционных и технических принципов. Наличие на Руси в XII веке большого района киевской архитектурной традиции не вызывает сомнений.

Иначе развивается зодчество Новгородской земли. Постепенно, в течение первой половины XII века, здесь разрабатываются новые архитектурные формы, приведшие к сложению вполне самостоятельной, отличной от киевской, школы. Большое влияние на обособление новгородского искусства оказали изменение социального облика Великого Новгорода и своеобразии его политической судьбы. В XII веке Новгород постепенно освобождается от власти князя и становится феодальной республикой, возглавляемой верхами боярства и архиепископом. При господстве городской знати все же значительную роль играет торгово-ремесленное население — «черные люди», не раз заявлявшие свои требования на вече. Культура становится более демократичной, что сказывается и на зодчестве.

С середины XII века каменным строительством в Новгородской земле в основном руководят боярство, купечество и горожане. Возводятся только небольшие четырехстолпные храмы, являющиеся либо приходской церковью улицы, либо домовым храмом богатого боярина. На хорах появляются маленькие приделы, посвященные патрону заказчика. Внутреннее пространство упрощается, приобретает камерный характер. Меняется и строительная техника. Новгородцы все чаще используют местную известняковую плиту, прославив ее для

выравнивания рядами кирпичей, что повлекло за собой изменение оформления фасадов. Новгородская плита со временем легко разрушается (выветривается). Для предотвращения этого поверхности стен стали затирать раствором, оставляя обнаженными лишь кирпичные участки. Декоративные детали, возникшие в условиях кирпичной кладки, — пояски, многообломные проемы, полуколонны на лопатках — было трудно выполнить из плиты, и от них отказались. Плоский аркатурный пояс на барабане под главой, несколько нишек, вставленный в кладку стены декоративный крест — вот все, что вводится в убранство фасада. При широком использовании плиты трудно было добиться той же четкости и геометричности линий, что и при строительстве из кирпича или плотного тесаного известняка. Эту естественную особенность в Новгороде восприняли не как недостаток, а, наоборот, как специфический эстетический прием. Неровность плоскостей, скошенность углов, как бы несколько смятая форма арок придают постройкам характерную пластичность. В простоте и скромности новгородских храмов второй половины XII века сказывается известный демократизм архитектуры.

Типичными для этого времени являются Георгиевская (вторая половина XII века, ил. 17) и Успенская церкви в Старой Ладогe. Они просты по композиции; фасады лишены каких-либо украшений и разделены на три поля плоскими лопатками. Успенская церковь первоначально имела три притвора. Внутренние лопатки отсутствуют, столбы не крестообразны, а квадратны в плане. Благодаря этому интерьер обладает ясной конфигурацией и легко обозрим. Хоры занимают западную треть церкви, причем их угловые членения опираются на своды, а средняя часть — открытый балкон на деревянных балках. На хоры вводит узкая лестница, идущая в толще западной стены. Интерьеры первоначально были полностью расписаны фресками; значительное число их сохранилось в Георгиевской церкви.

К подобному типу относятся сохранившиеся в своей нижней части или вскрытые раскопками церкви Кирилла, церкви Благовещения близ деревни Аркажи под Новгородом, еще две церкви в Старой Ладогe, церкви Спаса в Старой Руссе, Дмитрия Солунского в Пскове и другие.

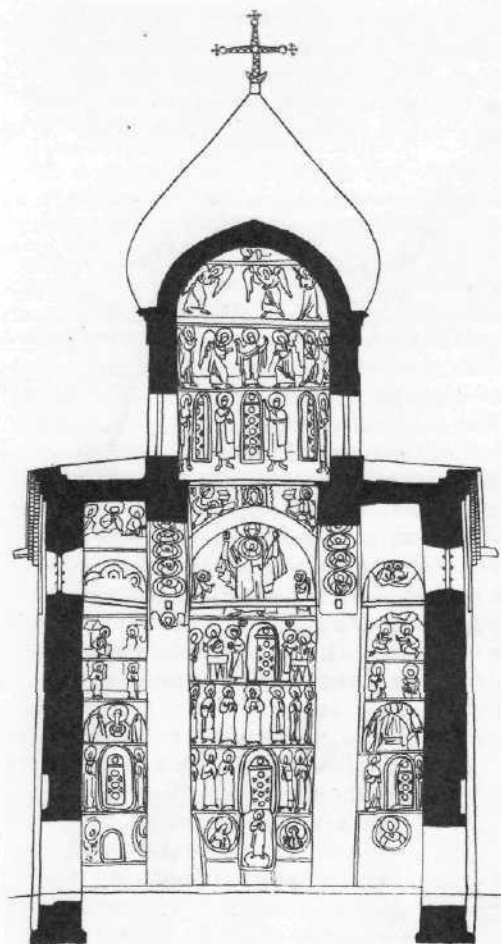
Особое значение среди памятников этого типа имела церковь Спаса-Нередицы под Новгородом (1198), разрушенная фашистами и ныне восстановленная (ил. 21). Этот небольшой храм поражал мощью и монументальностью. Его внутреннее пространство, погруженное в полумрак, казалось сдавленным толстыми стенами, тяжелыми и массивными столбами, нависающим над головой бревенча-

тым накатом хоров. В интерьере церкви почти целиком сохранилась древняя живопись (ил. 23). Огромна была ценность композиций, и особенно всего комплекса — редчайшего примера живописного убранства интерьера XII века.

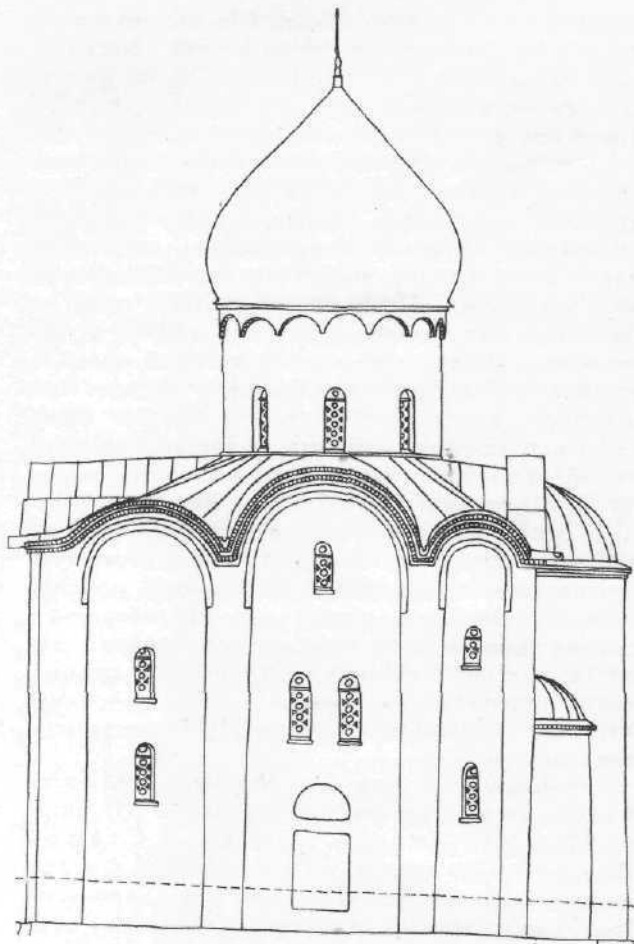
Шестистолпный тип храмов, менее популярный в эту пору в новгородском зодчестве, представлен трехглавым собором Ивановского монастыря в Пскове, входившим тогда в состав Новгородской земли. У двух подобных храмов в Новгороде — церкви Ивана на Опоках (1127) и Успения на Торгу (1135) — уцелели лишь нижние части стен.

Особый вариант представляет Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове, построенный в середине XII века. Он необычен по композиции для русской архитектуры. Центральное крестообразное пространство отчетливо выражено в конфигурации объема благодаря резко пониженным боковым апсидам и западным угловым членениям. Завершает здание массивный купол на необычно широком барабане. Видимо, строительством руководил не русский, а византийский зодчий. Вместе с тем по строительной технике памятник не отличается от других новгородских и псковских храмов этой поры; очевидно, возводил его местные мастера. Собор сохранил великолепные фресковые росписи. Помимо этого сооружения, по заказу новгородского епископа Нифонта была осуществлена и другая постройка, повторяющая схему Мирожского собора: выявленная раскопками церковь Климента в Старой Ладогe. Оба храма оказали некоторое влияние на развитие новгородской и псковской архитектуры, но не внесли в него существенных изменений. Греческая струя, которую Нифонт пытался влить в новгородское зодчество, не смогла поколебать прочно сложившиеся к этому времени местные традиции.

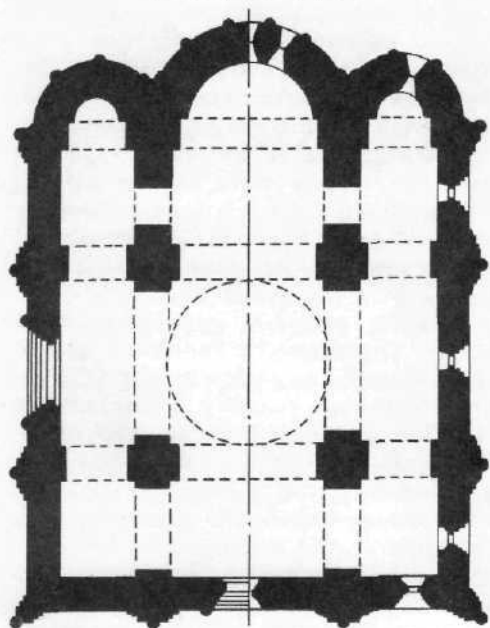
По совершенно иному пути пошла архитектура Галицкой земли, лежавшей на юго-западных рубежах Руси, в Поднестровье. Здесь в первой четверти XII века в детинце Перемышля был построен храм Иоанна Крестителя, впервые возведенный из тесаного камня. Очевидно, в Галицкой земле в это время еще не было собственных зодчих, и новую строительную технику заимствовали из соседней Польши. Если учесть, что перемышльский князь Володарь, как правило, враждовал с Киевом, станет ясно, почему для организации монументального строительства пришлось обращаться за мастерами в Польшу. Остатки этого храма раскрыты польскими археологами. Оказалось, что, несмотря на романскую технику, перемышльский храм по типу был не романским, а типично русским четырехстолпным крестовокупольным зданием.



0 5 м



0 5 м



0 5 м

Церковь Спаса-Нередицы под Новгородом.
Разрез, южный фасад и план

В середине XII века в стольном городе Галиче, живописно расположенном на высоком плато над речкой Луквой, построили большой храм — Успенский собор. Стены его с внутренней и внешней поверхности были сложены из блоков хорошо отесанного известняка, а пространство между ними заполнили битым камнем на известковом растворе. Храм имел профилированный цоколь и плоские лопатки. В его убранстве применена барельефная скульптура. Как техника кладки, так и убранство прямо связаны с романским зодчеством. В то же время по плану это обычный для русского зодчества XII века четырехстолпный крестовокупольный храм, окруженный с трех сторон галереями, с ходом на хоры, размещенным в толще западной стены. Таким образом, в середине XII века в Галиче уже сложились собственные кадры мастеров. Они сочетали опыт романского и киевского зодчества, обладали достаточным умением для самостоятельного творчества.

К сожалению, памятники галицкой архитектуры не сохранились; лишь небольшая их часть известна по археологическим раскопкам. Письменные же источники свидетельствуют о большом строительстве в Галицкой земле. Летопись рассказывает о княжеском дворце в Галиче середины XII века, состоявшем из жилого двухэтажного строения, перехода из второго этажа на хоры придворной церкви и лестничной башни. Весь ансамбль, кроме храма, был, вероятно, деревянным.

Единственный сохранившийся памятник галицкой архитектуры — церковь Пантелеймона близ Галича (рубеж XII и XIII веков). Это типичный четырехстолпный храм, трехапсидный, вероятно, одноглавый (ил. 20, 22). В его плане нет никаких романских элементов, но зато они отчетливо выражены в таких деталях, как профилированный цоколь, тонкие колонки апсид с базами и резными капителями, украшенные резьбой порталы. Особенно интересен западный портал, относящийся к перспективному типу.

Каменные сооружения возводились и в других городах княжества (Звенигород, Василёв), что свидетельствует о многочисленности галицких зодчих. Своеобразие форм и широкий размах строительства определяют выдающееся значение галицкой школы в истории русской архитектуры.

Одной из самых ярких русских архитектурных школ XII — первой половины XIII века была владимиро-суздальская. От начала и до конца своего развития она связана с высочайшей идеей объединения русских земель, выдвинутой владимирскими князьями и поддержанной мощными общественными силами — горожанами, заинтересованными в преодоле-

нии феодальной раздробленности, новым социальным слоем — дворянством и церковью.

Начало монументального строительства на северо-востоке связано с созданием при Владимире Мономахе на рубеже XI—XII веков собора в Суздале, известного лишь по данным раскопок. Это было шестистолпное кирпичное здание, возведенное, очевидно, русскими мастерами с юга. Однако в дальнейшем киевская традиция не получила здесь развития. К середине XII века, времени Юрия Долгорукого, относятся одноглавые четырехстолпные, сложенные из тесаного белого камня храмы в Переславле-Залесском, Юрьеве-Польском, в княжеской резиденции Кидекша под Суздалем и на княжеском дворе во Владимире. Спасо-Преображенский собор в Переславле-Залесском (1152, ил. 18) сохранился полностью, а церковь в Кидекше в большей своей части. Здания той поры почти лишены декоративных элементов; только пояска аркатуры с поребриком проходит по фасадам и верхней части апсид, подчеркивая суровую мощь гладких белых стен. Тяжелая глава усиливает впечатление непреоборимой физической силы. Храмы имели хоры и были связаны переходом с дворцом феодала. Эти первые постройки на Суздальщине, по-видимому, сооружены приглашенными галицкими зодчими.

При Андрее Боголюбском архитектура переживает стремительный расцвет. Столица переносится во Владимир. Город, красиво расположенный на высоком берегу Клязьмы, в 50-х — 60-х годах XII века быстро обстраивают новыми зданиями, обносят могучими валами с деревянными стенами и белокаменными воротными башнями. Из них сохранились Золотые ворота (1164) с огромной торжественной аркой проезда, над которой возвышалась надвратная церковь. Ворота были одновременно сильнейшим узлом обороны и триумфальной аркой.

Интенсивное строительство свидетельствует о сложении во Владимире опытных многочисленных кадров строителей. Они восприняли традиции галицкой архитектуры, быстро переработали их и далее развивали совершенно самостоятельно. Вместе с тем в памятниках владимирской архитектуры этой поры чувствуется и прямое участие романских зодчих. Есть сведения, что Андрей Боголюбский обращался за мастерами к императору Фридриху Барбароссе. Однако участие романских зодчих не превращает владимиро-суздальскую архитектуру в вариант романского стиля. Романские черты проявились в основном в деталях и резном декоре, в то время как общерусские формы, восходящие к киевским традициям, ощутимы в планах, композициях объемов, в конструкции. Тяготеющие к разным источникам особенности



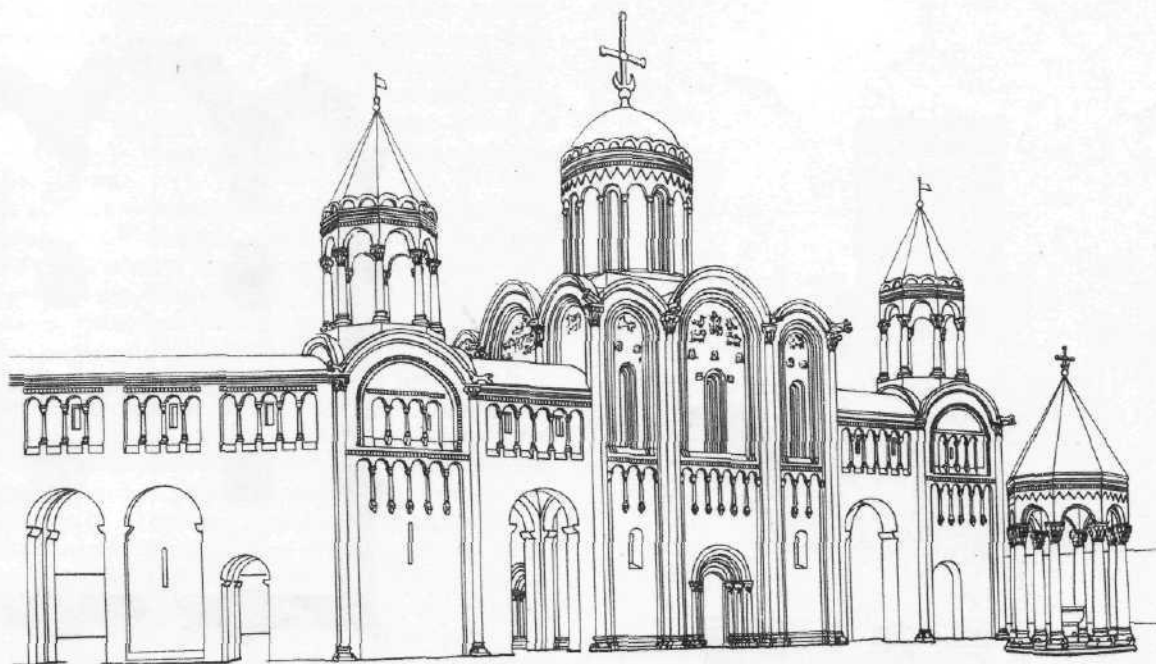
Церковь Покрова на Нерли. Реконструкция

частотью органично слиты, что создают совершенно самобытное зодчество, ярко характеризующее культуру одного из сильнейших русских княжеств этой эпохи.

Крупнейшая постройка времени Андрея Боголюбского — Успенский собор во Владимире (1158—1161). Поставленный в центре города на высокой кромке берегового плато, он стал основным звеном великолепно-го ансамбля. Хотя после пожара 1185 года собор был обстроен с трех сторон, получил новую алтарную часть и дополнительные четыре угловые главы, первоначальный облик его ясен. Стройные пропорции и высота шестистолпного храма подчеркнуты изысканным декором: аркатурно-колончатый пояс охватывает стены, лопатки осложнены тонкими полуколоннами с пышными лиственными капителями. Колонки широких перспективных порталов имели резные капители, а некоторые архитектурные детали — оковку золоченой медью; шлем двенадцатиоконного барабана главы сверкал золотом. Столь же эффектен был и интерьер, хорошо освещенный и богато украшенный драгоценной утварью. Величавый и торжественный Успенский собор образно утверждал идею главенства Владимиро-Суздальской земли, превращая ее столицу в церковный и политический центр Руси.

Лучшее создание владимирских мастеров, церковь Покрова на Нерли (1165, ил. 24, 25) — один из величайших шедевров древнерусской и мировой архитектуры. Она выполнена в великолепной белокаменной технике. Сложно профилированные пилястры с легкими полуколоннами подчеркивают движение ввысь композиции изящного храма, придают ему пластичный, почти скульптурный характер. Аркатурно-колончатый пояс, тонкие колонки которого опираются на резные кронштейны, проходит по всем фасадам и под карнизом апсид. Выше аркатурно-колончатого пояса стены украшены рельефами, сочная резьба декорирует перспективные порталы. В целом образ храма очень поэтичен, весь пронизан ощущением легкости и светлой гармонии. Не случайно говорят о музыкальных ассоциациях, которые рождает церковь Покрова на Нерли.

Однако первоначальная композиция храма была более сложной. Раскопки у его стен показали, что создатели этого шедевра решали очень трудную задачу: они должны были поставить храм при впадении Нерли в Клязьму как торжественный монумент, отмечавший для кораблей, шедших снизу по Клязьме, прибытие в княжескую резиденцию — соседний Боголюбский замок. Место, назначенное князем для строительства, было низменной пой-



Дворцовый ансамбль в Боголюбове. Реконструкция

мой и в половодье заливалось водой. Поэтому, заложив фундамент на плотной материковой глине, зодчие поставили на нем как бы пьедестал высотой около четырех метров из тесаного камня, точно отвечавший плану церкви. Одновременно с кладкой подсыпали землю, создавая тем самым искусственный холм, который потом был облицован каменными плитами. На нем и высилась церковь. Казалось, что сама земля поднимает ее к небу. С трех сторон храм окружала аркада галереи, в угловой части которой устроили лестницу на хоры. От галереи сохранился только фундамент, и первоначальный облик здания в целом восстанавливается лишь предположительно.

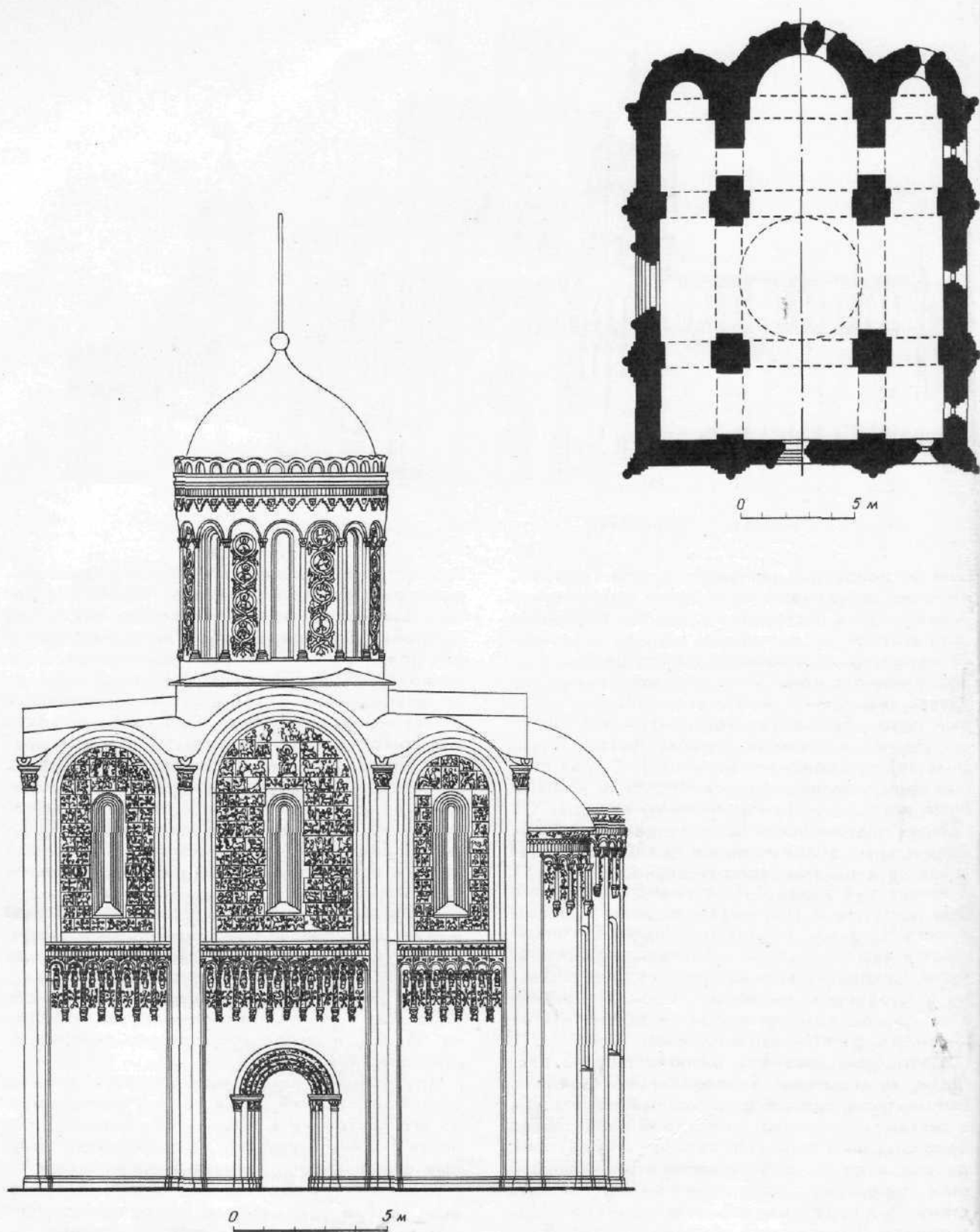
Княжеский замок — Боголюбов — город был построен в 1158—1165 годах на высоком берегу Клязьмы, близ устья Мерли. Его опоясывали земляные валы с белокаменными стенами. Сохранилась лишь одна лестничная башня с переходом на хоры собора. Основания стен последнего, как и остатки других частей ансамбля, раскрыты раскопками.

Дворцовый ансамбль располагался на площади, вымощенной белокаменными плитами. Его центром был собор, связанный переходом с лестничной башней, от которой далее также белокаменный переход вел во второй этаж дворца. К югу от собора через вторую башню шли переходы, выводящие на крепостную стену. Под переходами были арочные проходы и проезд. Все эти части объединялись аркатурно-колончатый поясом в единое живописное и

торжественное целое. Фасады украшали барельефы, фресковая роспись, некоторые детали были обиты золоченой медью. Высокий и стройный дворцовый собор имел необычные для древнерусской архитектуры круглые столбы-колонны, расписанные под белый мрамор и завершенные огромными вызолоченными лиственными капителями. Пол хоров устилали майоликовые плитки, а в самом храме — медные плиты, запаянные оловом и блестящие, как золото. По свидетельству летописи, в храме было много драгоценной утвари. Перед собором на площади стоял уникальный в русском зодчестве восьмиколонный киворий (сень) с золоченым шатром над белокаменной водосвятной чашей.

Строительство времени Всеволода III знаменует дальнейший блестящий подъем владимиро-суздальского зодчества. В архитектуре возникают два течения: епископское, отрицательно относящееся к развитию скульптурного убранства храмов, приверженное к строгости их облика, и княжеское, широко использующее пластику.

Крупнейшим памятником первого течения стал владимирский Успенский собор после его обстройки в 1185—1189 годах. Фасады почти лишены скульптур; лишь единичные резные камни были перенесены на них со стен старого собора. Здание фактически стало новым, более грандиозным сооружением; его объем приобрел ступенчатое построение; так как окружавшие старую постройку галереи



Дмитриевский собор во Владимире. Южный фасад и план

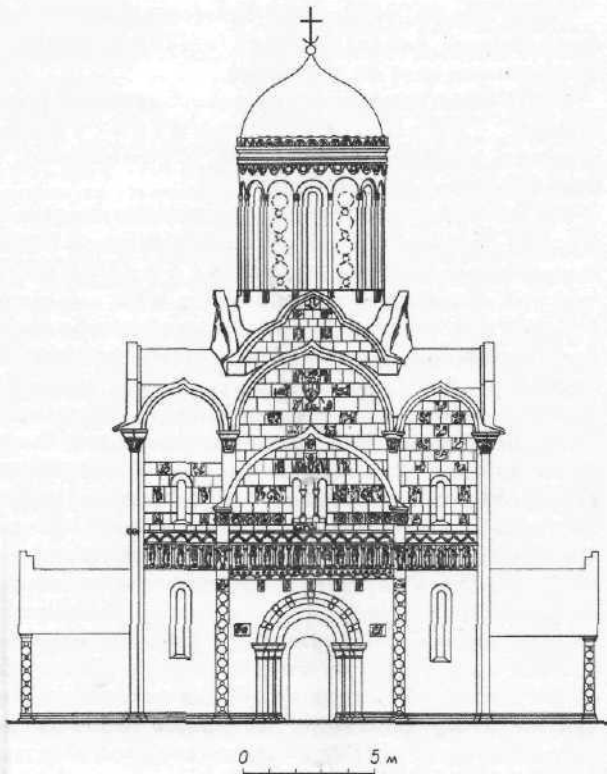
были несколько понижены. На углах поставлены четыре новые главы, образовавшие торжественное пятиглавие. В архитектурном образе нового собора еще ярче выявилась идея силы и царственного величия, пронизывающая все искусство времени могучего «самовластца» Всеволода.

Эта же идея — апофеоз власти и могущества Владимирской земли с большей силой выражена в Дмитриевском соборе во Владимире (1194—1197, ил. 26, 27). Первоначально, подобно собору в Боголюбове, храм входил в дворцовый ансамбль, имел выступающие у западных углов лестничные башни и был связан переходами с дворцовыми зданиями. Собор принадлежал к обычному типу одноглавых четырехстолпных храмов, но зодчие наполнили эту традиционную схему новым содержанием. Торжественная парадность и представительность храма подчеркнуты величавым ритмом его членений и особенно усилены богатейшим резным убором. Дмитриевский собор наиболее ярко характеризует второе течение владимирского зодчества, резко отличное от епископского строительства любовью к пышному резному убранству зданий.

В первой половине XIII века Владимирское княжество дробится на ряд удельных княжеств. В зодчестве определяются две основные линии: ростово-ярославская, где строительство ведется как из камня, так и из кирпича-плинфы, и суздальско-нижегородская, развивающая традиции белокаменного строительства и декоративной скульптуры. Ко второй группе принадлежат соборы Рождества Богородицы в Суздале (1222—1225) и Георгия в Юрьеве-Польском (1230—1234).

Собор Рождества Богородицы сохранился не целиком. Верхняя часть его после разрушения полностью построена заново из кирпича в XVI веке. Этот большой шестистолпный храм с тремя притворами завершался первоначально тремя главами. Его создатели свободно относились к требованиям конструктивной логики в убранстве фасадов, пересекая лентой плетенки и резными камнями лопатки, покрывая резьбой и разрывая бусинами колонки порталов. В кладке они применили неровную плиту, на фоне которой особенно четко выделяются белокаменные лопатки и тяги, резной белокаменный пояс и рельефы. Роскошные, писанные золотом медные двери собора отражают любовь к узорочью. Более цветистой, орнаментальной становится и внутренняя фресковая роспись. Храм теряет церемонную парадную представительность, его облик живописен и жизнерадостен.

Эти близкие народной культуре тенденции достигают полного развития в Георгиевском соборе в Юрьеве-Польском



Георгиевский собор в Юрьеве Польском. Реконструкция фасада (резьба на нижней части здания не изображена)

(ил. 28). После перестройки XV века его внешний облик искажен, а декоративная система нарушена. Первоначально собор был значительно выше и стройнее. Без существенных изменений сохранилась лишь нижняя половина здания. Это четырехстолпный храм с тремя открытыми внутрь притворами. Его светлый интерьер, не имеющий хоров, свободен и воздушен. Снаружи здание было покрыто резьбой сверху донизу, от цоколя до закомар. Ковровый растительный орнамент, мастерски нанесенный на поверхность стены, прозрачной сеткой покрывает нижнюю часть здания, оплетает пилястры и порталы. Аркатурно-колончатый пояс трактуется как широкая орнаментальная лента. Закомары собора, так же, как и архивольты (арочные завершения) порталов, приобретают килевидное очертание. На фоне плоского коврового узора выделяются исполненные в высоком рельефе изображения животных и чудищ, приобретающих фольклорную окраску. В закомарах размещались крупные горельефные композиции на христианские темы. Религиозно-политическая и народно-сказочная тематика сплетается в неповторимом резном уборе собора, своеобразном гимне Владимирской земле.

Таков стремительный и блистательный путь, пройденный владими́ро-суздальским зодчеством менее чем за столетие.

В XII веке наряду с другими большую роль играла полоцкая архитектурная школа, памятники которой, к сожалению, в большинстве не уцелели.

Характерно, что они возводились по-старому, как строили в XI веке, из плинфы «со скрытым рядом» (например, здания Бельчицкого и Спасо-Евфросиньева монастырей в Полоцке). Это, видимо, объяснялось стремлением возродить черты полоцкого Софийского собора, ставшего к этому времени как бы символом независимости полоцкого края. Возможно, что исконная вражда с Киевским княжеством была причиной неприятия выработанной киевскими строителями новой системы порядовой кирпичной кладки. В том же XII веке в полоцкой архитектуре применялась и другая строительная техника — каменно-кирпичная кладка, при которой блоки тесаного камня чередуются с рядами плинфы (церковь Благовещения в Витебске). Такой тип кладки хорошо известен в Византии и на Балканах, но нигде больше не встречается в русском зодчестве.

Полоцкая архитектура интересна и новыми композиционными решениями. Так, известный по раскопкам собор Бельчицкого монастыря представлял оригинальный вариант шестистолпного храма с тремя притворами. Его купол опирался не на восточные пары столбов, а на западные, то есть был сдвинут на одно членение западнее, чем обычно, что в сочетании с притворами подчеркивало центричность композиции. Полоцкие постройки XII века в отличие от киевских имеют плоские наружные лопатки.

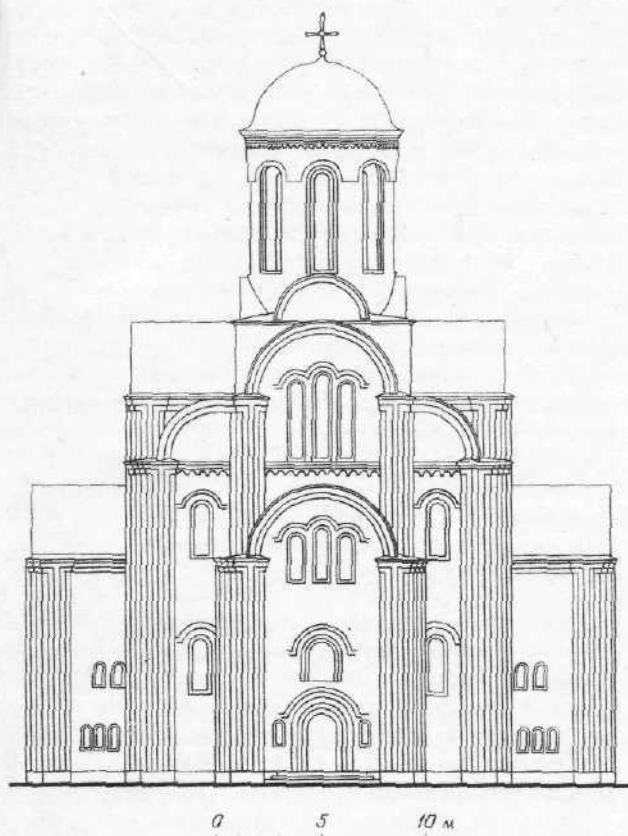
Помимо архитектурных школ, связанных с крупными русскими княжествами и представленными многими памятниками, в XII веке сложилась небольшая, но вполне самостоятельная гродненская школа. Памятники древнего Гродно на Немане (по-древнерусски — город Городен) ближе всего к сооружениям Киева и Волыни: они построены из кирпича в технике равномерной кладки. Однако здесь кирпичные фасады своеобразно и эффектно украшали вставленными глыбами шлифованного камня и цветной майоликой, из фигурных плиток которой набиралась изображения крестов и простые геометрические фигуры. Таков широкий спектр архитектурных школ Руси в XII веке.

К концу XII века русское зодчество вступает в новый этап своего развития. Первые признаки этого появляются еще в середине XII века.

Так, новые тенденции уже совершенно отчетливо выявились, например, в соборе Спасо-Евфросиньева монастыря в Полоцке, построенном зодчим Иоанном в середине XII века. Композиция шестистолпного храма проникнута здесь стремлением преодолеть статичность крестовокупольного объема. Западная часть здания понижена, как и отвечающая ей с востока сильно выступающая апсида. Возвышающийся над ними центральный четверик завершается несущим барабан и главу приподнятым постаментом, имеющим со стороны каждого фасада форму трехлопастной арки. Стройный ступенчатый силуэт здания и его башнеобразный верх создают новый, пронизанный силой и динамикой архитектурный образ храма.

Судя по плану, подобной же башнеобразной композицией обладал и Борисоглебский собор Бельчицкого монастыря, очевидно, построенный тем же зодчим Иоанном. К концу XII века в полоцкой архитектуре появляются здания с еще более явно выраженным башнеобразным строением объема. Такова церковь, вскрытая раскопками в Полоцком детинце. Она максимально центрична: с трех сторон к ней примыкали притворы, а с востока одна большая апсида. Прямоугольные по внешнему абрису боковые апсиды были, видимо, резко понижены, а северный и южный притворы имели, кроме того, свои самостоятельные апсиды. Все это в целом создавало сложный, вертикально устремленный объем.

Художественное открытие полоцких зодчих было сразу же подхвачено в других землях, и прежде всего в Смоленске. Построенная там около 1190 года церковь архангела Михаила (Свирская) очень близка по плану церкви в детинце Полоцка. Однако смоленские мастера развили эти приемы: они раскрыли притворы внутрь храма, чем обеспечили единство его интерьера, а снаружи усложнили многообломные пилястры, дополнив их тонкой полуколонкой. Большая высота основного объема подчеркнута соподчиненными ему притворами и высокой, сильно выступающей апсидой. Динамика сложных масс здания усилена большим количеством вертикалей, создаваемых сложно-профилированными пучковыми пилястрами. Трехлопастное завершение фасадов отражает своды в четверть окружности, перекрывающие углы здания. Барабан главы поднят на особом постаменте. Энергичное и сильное движение ввысь, выраженное во внешнем облике, ощутимо и в свободном, высоком, лишенном хоров внутреннем пространстве храма. Вместо хоров для князя и его свиты предназначались вторые этажи притворов, образовавшие своеобразные открытые внутри храма ложи. Церковь архангела Михаила восхищала



Церковь архангела Михаила (Свирская) в Смоленске.
Реконструкция западного фасада

современников красотой и богатством внутреннего убранства; летопись отметила необычность этого храма «в полунощной стране».

Однако он был в Смоленске не единственным памятником данного типа. Открытая раскопками церковь Троицкого монастыря в устье речки Кловки очень близка Михайловской по схеме плана и, видимо, по композиции. Профилировка ее пилястр даже несколько сложнее.

Новое течение сказалось и в постройках, имеющих более обычную схему плана; среди них есть большие шестистолпные соборы и совсем маленькие четырехстолпные церкви. Как правило, они не имеют притворов, но зато почти все окружены галереями, создающими ярусность объема. Их отличительная особенность: центральная апсида — большая и полукруглая, а боковые — меньше и имеют снаружи прямолинейное очертание. О том, что такие храмы имели башнеобразную композицию свидетельствуют сложнопрофилированные пилястры; подобные пилястры, образующие на фасадах целые пучки вертикальных членений, могли иметь смысл лишь в том случае, если зданию хотели придать динамичную композицию, создать впечатление высоты и взлета.

Наряду с такими памятниками в Смоленске в это время строили храмы и другого типа: все три апсиды у них были снаружи плоскими, прямолинейными. Наиболее крупный памятник этой группы — собор на Протоке, при раскопках которого было найдено и вывезено в музей много фрагментов фресковых росписей.

На рубеже XII и XIII веков Смоленск стал одним из ведущих архитектурных центров Руси, по числу

возведенных монументальных построек превосходя даже Киев и Новгород. Естественно, что смоленских мастеров приглашали и в другие русские земли. Несомненно, ими возведен Спасский собор в столице Рязанской земли — Старой Рязани, известный по результатам археологических раскопок. С работой смоленских мастеров связана и церковь Параскевы Пятницы в Новгороде (1207), близкая по композиции смоленской церкви архангела Михаила. Трехлопастные кривые, завершавшие фасады высокого четверика, три несколько пониженных по отношению к главному объему притвора, очень сложные пучковые пилястры придавали композиции церкви Параскевы Пятницы динамичность. Очевидно, при участии смоленских зодчих в самом конце XII века был возведен и главный храм Пскова — Троицкий собор. Даже в Киеве на Вознесенском спуске были раскопаны остатки небольшой четырехстолпной церкви с прямоугольными боковыми апсидами и пучковыми пилястрами, также, по-видимому, построенной смоленским зодчим.

Конечно, в Киеве на рубеже XII и XIII веков были и свои мастера. Более того, именно в это время здесь и в Чернигове возведено несколько исключительных по значению храмов. Одним из таких шедевров является церковь Пятницы в Чернигове (ил. 29). Несмотря на традиционную схему плана, четырехстолпный храм с тремя апсидами совершенно необычен по облику. Сложные пучковые пилястры влекут глаз к завершению здания, поражающему своеобразием конструктивного и художественного замысла. Зодчий-новатор полностью изменил систему сводов: не только перекрыл углы сводами в четверть окружности, но и сильно поднял несущие барабан подпружные арки. Таким образом, здесь впервые в русском зодчестве была применена ступенчато повышающаяся к центру система арок: динамическое нарастание верха, устремленность здания вверх получили закономерную конструктивную основу. Фасады завершались трехлопастной кривой, отвечающей конструкции сводов, а ступенчатые подпружные арки образовывали основу второго яруса закомар. Подножие стройного барабана окружали декоративные закомары — кокошники. Стремительное движение вверх еще больше подчеркивалось заостренным очертанием закомар. Фасады храма очень нарядны: мастер любовно украсил их простым, но изящным решетчатым кирпичным поясом и лентами меандра.

К той же группе принадлежит церковь Василия в Овруче (90-е годы XII века). Явная близость этого памятника к церкви Пятницы в Чернигове заставляет полагать, что первоначально своды его также были ступенчатыми, а композиция объема в целом не статичной, а динамичной. Фасады украшены, подобно памятникам Гродно, декоративными вставками в виде больших валунов, а к углам западного фасада примыкали две круглые лестничные башни. Купол был некогда покрыт золоченой медью. Церковь Василия — дворцовый

храм князя Рюрика Ростиславича, имевшего, по словам летописца, «любовь несытну о зданиях». Почти несомненно, что ее автором был любимый мастер князя Петр Милонег, о творчестве которого есть восторженное упоминание в летописи, сравнивающей Милонегу с библейским зодчим Веселиилом. Очень вероятно, что тот же Милонег строил и черниговскую церковь Пятницы и вскрытую раскопками церковь Апостолов в Белгороде, отличавшуюся особой роскошью внутреннего убранства.

Археологические раскопки необычайно расширили наши знания о древнерусском зодчестве и, в частности, показали, что разнообразие типов и стилистических оттенков в архитектуре Южной Руси в эту пору было очень велико. Так, в Новгороде-Северском открыта церковь, имевшая совершенно особую «готическую» профилировку пилястр, не встречающуюся ни в киевских, ни в смоленских храмах. Церковь, раскопанная в Путивле, имела, подобно византийским и балканским храмам, дополнительные апсиды с северной и южной сторон здания.

Процесс дифференциации русского зодчества продолжался и на рубеже XII и XIII веков, создавая новые и новые локальные варианты. Вместе с тем ясно, что это разнообразие творческой мысли не разрывает связей между русскими архитектурными школами. В течение всего XII века зодчие не ограничивались работой внутри своего княжества: галицкие мастера строили во Владимире, черниговские — в Рязани и Смоленске, смоленские — в Новгороде, Рязани и Киеве. Взаимный обмен техническим и художественным опытом способствовал быстрому расцвету архитектуры, распространению нового направления на рубеже XII и XIII веков, охватившего, по-видимому, почти все русские архитектурные школы. Даже во владими́ро-суздальском зодчестве поздние памятники — собор Рождества Богородицы в Суздале и особенно Георгиевский собор в Юрьеве-Польском — по всем данным имели башнеобразную композицию завершения и, вероятно, ступенчато повышающуюся систему сводов.

Таким образом, в конце XII века в зодчестве различных русских земель все более настойчиво проявляются общие, точнее — общерусские тенденции развития. Почти повсюду пересматриваются киевские традиции, проявляются башнеобразность и динамика композиции, интерьер подчиняется внешнему облику здания, фасады богато декорируются. Композиционная идея храмов, их художественный образ были повсюду более или менее сходными, хотя в каждой архитектурной школе Руси они решались в своих местных формах.

В чем же причина появления новых художественных форм в русском зодчестве конца XII века? По-видимому, решающим было влияние городской культуры, рост и усиление городов, экономическое укрепление посадов. Эти усло-

вия вызвали особое внимание к архитектурному облику городов, в котором яркий силуэт храмов и декоративная насыщенность их фасадов должны были играть важную, акцентирующую роль. Общность тенденций развития показывает, что в русском зодчестве явно пробивалось, пусть еще слабое, но крепнущее и побеждающее межобластное течение, содержащее черты общерусского архитектурного стиля, которому принадлежало будущее. С полным основанием можно говорить о начавшейся кристаллизации общерусских национальных особенностей строительного искусства.

На этом высоком уровне быстрое развитие русской архитектуры было прервано монголо-татарским нашествием.

Глава вторая

ЖИВОПИСЬ

С началом феодального дробления Руси и возникновением новых центров начинают складываться местные школы живописи. Во Владимире, Новгороде киевская традиция постепенно перерабатывается, искусство приобретает все более самобытные черты. Развитие идет в двух направлениях.

С одной стороны, все сильнее сказывается влияние церкви, роль которой в годы напряженной борьбы Киева с сепаратистскими тенденциями местных княжеств сильно возрастает. Церковь ведет упорную борьбу с пережитками язычества, светскими тенденциями, за чистоту и строгость христианских обрядов. Образы святых становятся более суровыми, аскетичными, в них нет той непосредственной связи с портретными изображениями, которая характерна для киевского искусства XI века. Светские сюжеты фресок лестничных башен Софийского собора казались уже неуместными в храмах XII—XIII веков. Богатство светотеневой лепки ранних киевских мозаик и фресок сменяется подчеркнутой линейностью, усиливающей плоскостный характер изображения; светлые тона лиц с голубыми и зелеными тенями уступают место темно-охристому цвету иконописных ликов.

С другой стороны, в противовес этому процессу, в искусство местных школ все интенсивнее проникают влияния народной, древнеславянской культуры.

Многие иконы XII века («Устюжское Благовещение», «Богоматерь Оранта — Великая Панагия» и др.) монументальностью напоминают киевские мозаики. Они зачастую воспроизводят не только торжественное величие мозаики, но и ее красочную гамму. Однако сама мозаика более не применяется.

XI и XII века отмечены расцветом сложного и тонкого искусства перегородчатой эмали, и эта техника также оказала влияние на живопись XII века. На некоторых иконах золотые линии, по-видимому, имитируют перегородки эмалей.

Постепенно русские мастера научились использовать особые художественные возможности фресковой живописи и живописи яичной темперой, получившей исключительное применение в иконописи.

Черты киевской художественной традиции еще сохраняются в группе икон XII — начала XIII века, по-видимому, происходящих из Новгорода. Таков «Спас Нерукотворный» (лицо Христа, изображенное на плате) из Успенского собора Московского Кремля (конец XII века, ГТГ, ил. 31) с большими резко обрисованными глазами и круто изогнутыми дугами бровей. Очертания волос сделаны правильно чередующимися золотыми линиями; на лице темно-охристого тона прозрачно, едва заметными плавями нанесен румянец. Кому бы ни принадлежала эта икона — греческому ли мастеру или его русскому ученику, — в любом случае перед нами — одно из совершеннейших воплощений вековых традиций византийской живописи. К «Спасу Нерукотворному» близки голова золотоволового архангела из «Деисуса» (ГРМ) с непомерно большими, печальными глазами и «Устюжское Благовещение» (ГТГ, ил. 1) из Успенского собора в Московском Кремле — монументальная икона с фигурами почти в человеческий рост.

Богоматерь и архангел представлены в этой иконе стоящими, как и на аналогичной по сюжету мозаике, украшающей столбы триумфальной арки Софийского собора в Киеве. В колорите преобладают строго подобранные синие и голубовато-зеленые тона в сочетании с темным пурпуром и тускло-золотистым тоном охры. В изображении одежды архангела, в глубоких складках его плаща еще чувствуются навыки объемной трактовки тела в киевских мозаиках, но рисунок складок иногда сбивчив, и расположение их не всегда соответствует формам тела.

К этой группе примыкает и большая икона «Святой Георгий» в Успенском соборе Московского Кремля (вторая половина XII века, ил. 30). В иконе дан новый, не встречающийся в византийском искусстве вариант иконографии Георгия: святой изображен с мечом, который торжественно держит перед собой в левой руке, как атрибут княжеской власти. По-новому трактован и самый образ Георгия: хотя лицо его еще сохраняет классическую правильность черт и тонкую живописную лепку, в нем нет ни аскетической суровости, ни напряженной страстности, ни

аристократической утонченности византийских образов. Спокойно смотрят большие широко раскрытые глаза; красивые, высоко поднятые дуги бровей придают лицу открытое, чуть удивленное выражение. Темно-коричневые локоны, трактованные почти орнаментально, тремя правильными полукругами обрамляют лицо. Гамма иконы — коричневый панцирь с прорезанными золотыми пластинами, синяя одежда, ярко-красный плащ и зеленые ножны меча — производит сильное, мажорное впечатление. Почти лишенные оттенков локальные цветовые пятна составляют колористический строй, который становится затем характерным для новгородской живописи XIII—XV веков.

Процесс изживания византийско-киевских традиций еще отчетливее проявляется в новгородских росписях XII века. Художественный язык, сложившийся на почве великокняжеского Киева, не мог прочно привиться в Новгороде с его многочисленным посадским людом, составлявшим основную массу населения, с его гораздо более демократическими порядками. На фресках собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде (1125, ил. 34) уже встречаются лица грубоватые, с тяжелыми чертами, упорным взглядом пристально смотрящих на зрителя глаз, с глубокими морщинами на щеках и на лбу и энергично сжатыми губами — такие лики вряд ли могли быть повторением византийских образцов. Во фресках церкви Георгия в Старой Ладоге (60-е — 80-е годы XII века) наряду с такими образами, как Георгий на коне, в котором еще сохранились черты киевского придворного искусства с его своеобразной пластикой, многие изображения трактованы почти орнаментально (ил. 33). Еще больше орнаментальной экспрессии во фресках церкви Благовещения близ деревни Аркажи под Новгородом (около 1189), выполненных в манере, характерной для новгородской живописи конца XII столетия. Лица святых изображаются не посредством светотеневых переходов, как в искусстве Киева или в более ранних памятниках новгородской живописи, а с помощью резких белых бликов, образующих длинные изгибающиеся линии. На бороде и волосах эти линии создают симметричный орнамент, которому художник стремится подчинить все изображение.

В 1199 году были исполнены фрески церкви Спаса-Нередицы (разрушена в годы Великой Отечественной войны). Эти фрески представляли редчайший памятник новгородской стенописи. После войны церковь была восстановлена, но из всей росписи удалось спасти только отдельные фрагменты нижнего яруса. Фрески покрывали стены сплошным ковром,

почти от самого пола и до сводов купола, часто они не совпадали с архитектурными членениями. Сцены из Нового и Ветхого заветов чередовались с многочисленными фигурами мучеников, великомучеников и святых жен. Большой интерес представляла композиция «Страшный суд», помещенная на западной стене храма. Грозной силой, а порой и иступленностью веяло от суровых лиц с широко раскрытыми глазами, неподвижным взглядом. Со стен смотрели не лики византийских святых, а выразительные лица новгородцев (ил. 35). Среди них было изображение князя Ярослава Всеволодовича (написано позднее, в 1246).

Над росписью церкви Спаса-Нередицы работала целая артель мастеров; насчитывают обычно до десяти различных «манер», и тем не менее в целом она оставляла впечатление стилистического единства.

К началу XIII века относится икона новгородской школы Николая Чудотворца из Новодевичьего монастыря в Москве (ГТГ). Лицо святого с преувеличенно высоким лбом, изборожденным морщинами, длинным тонким носом и маленьким ртом с пухлой нижней губой близко к лицам святых киевских мозаик. Это традиционный образ аскета и мыслителя. Аристократически утонченному облику святого соответствует и изысканность колористической гаммы, построенной на сочетании тускло-охристого тона лица, красновато-коричневой одежды, густо покрытой серебряным ассистом (тонкой штриховкой), ярко-алой полосой обреза евангелия со светлым серебряным фоном иконы. Небольшие фигурки святых на полях иконы написаны совсем в иной манере, и, вероятно, другим мастером. При всей неприязательности и даже наивной неумелости исполнения они поражают остротой характеристик. Отличны они и по колориту — звучные сочетания красного, синего, желтого и зеленого цветов образуют ту красочную гамму, которая станет характерной для позднейшей новгородской живописи.

То же соприкосновение двух различных художественных течений — традиционного и более свободного, в котором преобладают местные черты, ощущимо и в большой иконе «Успение» из новгородского Десятинного монастыря, относящейся, по-видимому, к первой половине XIII века (ГТГ, ил. 38). В верхней части тускло поблескивающий золотой фон в сочетании с нежно-сиреневыми и серовато-голубыми одеждами ангелов и апостолов производит излюбленный колорит киевских мозаик. По контрасту со светлой верхней нижней, «земная» часть композиции кажется особенно темной, как бы погруженной в тень. Несколько приглушенные и вместе с тем интенсивные тона одежд образуют насыщенную красочную гамму. Вся нижняя группа изображена с большой наблюдательностью. Особенно сильное впечатление производят апостолы, окружающие ложе Богоматери; один из них, припав к изголовью умершей, напряженно и как бы со страхом вглядывается в ее лицо.

В тяжелые годы монголо-татарского владычества Новгороду, защищенному лесами и непроходимыми болотами, удалось сохранить независимость. Однако экономическая и политическая разруха, которую переживала вся остальная Русь, не могла не сказаться и на Новгороде. Вместе со своими владениями он оказался на положении как бы осажденной территории. Торговые и культурные связи со Средней и Южной Русью, а также с Византией были очень затруднены, почти прерваны. Это не могло не сказаться на экономике и на искусстве Новгорода.

Именно в XIII веке в Новгороде, отделенном и от Киева и от Византии, окончательно оформляется самобытная школа живописи. Влияние народного искусства и культуры, в которых еще были живы черты дохристианских языческих представлений, начинает играть все более определяющую роль. Меняется художественный язык иконописи: светотеневая лепка лиц уступает место графическим приемам. Одежды почти лишены пробелов — высветлений, сделанных белилами, для того чтобы показать объемность фигуры; складки ткани обозначаются энергичными изломанными линиями. Цвета яркие, образующие большие плоскости, часто контрастно противопоставлены друг другу. Утерев связь с традицией киевского искусства XI—XII веков, искусство Новгорода этого периода обретает в некоторой степени черты примитива.

Среди живописных произведений второй половины XIII века особенный интерес представляет группа икон, написанных на красном фоне. На одной представлены Иоанн Лествичник, Георгий и Власий (ГРМ, ил. 37). Средняя фигура, над которой в характерной для того времени фонетической форме стоит имя «Еван», почти втрое выше стоящих по сторонам Георгия и Власия. Лица всех трех святых очень выразительные. Однако размеры, застывшая поза и жесткие, столпообразные очертания средней фигуры придают ей идолоподобный характер; фигуры святых по сторонам трактованы столь же плоско и фронтально. О связи этой иконы с народными представлениями свидетельствует и самый выбор святых, особенно популярных в Новгороде, культ которых слился с культом некоторых древнеславянских божеств. Икона необычна и по колориту. Художник смело сочетал ярко-красный фон с синим, желтым и белыми цветами одежды. Аналогичные черты обнаруживает и икона «Спас на престоле» (вторая половина XIII века, ГТГ). На полях ее изображены небольшие фигурки святых с характерными, выразительными лицами.

К группе красnofонных икон относятся и изображения на царских вратах из села Криво-

го (конец XIII века, ГТГ). Нарядная праздничность колорита усиливается здесь сочетанием красного фона нижних частей створок, на которых представлены фигуры святых в рост, с белым фоном верхних полей, где изображено Благовещение.

Заслуживает упоминания также икона Николая Чудотворца из церкви Николая на Липне (Новгородский музей-заповедник), датированная 1294 годом и подписанная художником Алексеем Петровым. Это одно из первых станковых произведений, имеющих подпись русского художника и дату.

Особенно заметно влияние народного искусства в украшении новгородских рукописных книг конца XII и XIII веков замысловатыми заставками и инициалами, прорисованными кинварью. Сочетание теплого тона пергамента и красных контуров рисунка, точек, крестиков и завитков напоминает северные вышивки красной нитью по холсту. Мотивы этих инициалов очень прихотливы, ремни плетенки сочетаются со стеблями и листьями растений, переходящими в фигуры зверей или в человеческие головы. Иногда появляется в инициалах традиционный мотив древнеславянской мифологии: богиня земли, окруженная поклоняющимися ей человеческими или звериными фигурами. Отражались здесь, видимо, и некоторые образы народных сказок и просто бытовые мотивы. Очень интересны и разнообразны инициалы Евангелия, выполненного для новгородского Юрьева монастыря (1120—1128, ГИМ). Здесь в буквы влетают фигуры зверей. Один из инициалов изображает оседланную лошадь, стоящую под деревом, другой — животное с двумя горбами, длинной шеей и короткими ушами, — по-видимому, художник пытался нарисовать никогда не виденного им верблюда.

Очень часто, украшая рукопись, новгородские художники подражали технике ювелирных изделий, в частности чернению по серебру. В миниатюре рукописи «Апостол» XIII века (ГПБ) изображен пятиглавый храм, сплошь украшенный орнаментом. Мотив этот, несомненно, восходит к архитектурным обрамлениям ранних киевских миниатюр XI века и, в частности, близок к одной из миниатюр уже упоминавшегося Изборника Святослава. Но если там художник дал орнаментально трактованную рамку, только напоминающую архитектурный мотив, то новгородский художник XIII века, по-видимому, постарался воспроизвести какой-то конкретный, не дошедший до нас храм, близкую аналогию которому можно видеть в Георгиевском соборе в Юрьеве-Польском.

Памятники псковской живописи этой поры малочисленны, и по ним трудно пока составить более или менее отчетливое представление о псковской школе. От середины XII века сохранилась испорченная реставрацией конца

XIX века роспись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря; эти фрески экспрессией и характерностью образов во многом превосходят нередичские. К XIII веку относится житийная икона пророка Ильи из села Выбуты (ГТГ). Илья представлен седовласым старцем, сидящим в пустыне среди красноватого цвета холмов, поросших травой и цветочками; очевидно, чтобы лучше слышать обращенные к нему слова бога, он отводит от уха прядь волос характерным, почти бытовым жестом. На полях иконы в клеймах рассказывается житие Ильи. Икона эта свидетельствует о том, что псковское искусство XIII века развивалось в том же направлении, что и новгородское. Колорит иконы своеобразен и отличается от колорита новгородских икон этого же времени. Лиловый цвет одежды Ильи и зеленый цвет его плаща в сочетании с серебристо-серым фоном образуют необычную и очень тонкую красочную гамму.

В сохранении и развитии традиций киевского искусства особенно большую роль сыграл Владимир. Именно здесь в искусстве Владимира и близлежащих городов получила отчетливое выражение мысль о единстве Русской земли.

Плохо сохранившиеся и недостаточно исследованные памятники живописи этой поры в настоящее время не дают возможности говорить о сложении единой межобластной живописной школы. Однако именно здесь и в других среднерусских городах возникают новые темы, иконографические типы, которые позднее послужат основой для создания общерусского живописного стиля. Не случайно вести лет спустя, в XV веке, в искусстве Москвы придается большое значение возрождению владимиро-суздальской традиции. До нашего времени дошли незначительные фрагменты фресок на наружной (северной) стене Успенского собора во Владимире, построенного при Андрее Боголюбском. Судя по летописи, эта первая роспись собора была выполнена в 1161 году. После перестройки храма Всеволодом III фрески оказались внутри храма. В аркатурно-колончатом поясе на бывшем северном фасаде, ставшем стеной северного нефа, можно различить фигуры пророков со свитками; над окном симметрично расположены два павлина; окно обрамлено орнаментом из туго закрученных завитков, в центре которых помещен трилистник. Живопись сохранилась очень плохо, однако характер орнамента, близкую аналогию которому можно найти и во фресках Софии Киевской и в миниатюрах киевских рукописей, позволяет связывать первоначальную живописную декорацию собора с традициями киевской живописи XI века.

Особенный интерес представляет фресковая роспись Дмитриевского собора во Владимире (конец XII века), от которой уцелела лишь часть композиции «Страшный суд» на большом и малом сводах под хорами. На большом своде изображены сидящие на престолах апостолы и стоящие позади них ангелы. На малом — шествие праведников в рай и самый рай.

Артель художников, расписывавших храм, состояла, по-видимому, из византийских и русских мастеров. Считают, что фигуры апостолов обеих композиций и ангелов на южном склоне большого свода писали византийские художники (ил. 32). Об этом свидетельствует не только профессиональное мастерство исполнения, но и характер образов: суровое выражение лиц апостолов, глубоко запавшие скорбные глаза ангелов. Ангелы северного склона большого свода и особенно фреска «Лоно Авраамово» и трубящие ангелы отличаются по исполнению. В них нет виртуозного мастерства, колористические сочетания проще, цвета не переходят один в другой, а скорее сопоставлены друг с другом; эти фрески обнаруживают художественные вкусы русских мастеров и свойственное им понимание колорита. По-иному трактованы лица — глаза меньше, очертания лиц более округлые, греческий тип лица оказывается вытесненным славянским; взгляд утрачивает трагическое выражение, становится задумчивым.

По нескольким фрагментам стенописи в диаконнике собора Рождества Богородицы в Суздале можно судить о монументальной живописи 30-х годов XIII века. Здесь характерно широкое применение цветистого растительного и геометрического орнамента, в окружении которого выступают фигуры святых; лики отличаются точностью рисунка, мастерством красочной лепки формы.

С Владимиро-Суздальской землей и ее художественными традициями связывают иконы: «Дмитрий Солунский» из города Дмитрова (конец XII — начало XIII века, ГТГ), «Богоматерь Оранта — Великая Панагия» из Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле, датировка которой колеблется между XII и XIII столетиями (ГТГ), «Спас Вседержитель» поясной (первая половина XIII века, Ярославский областной музей изобразительных искусств), «Явление архангела Михаила Иисусу Навину» в московском Успенском соборе (середина XIII века), «Архангел Михаил, лоратный» из Ярославля (конец XIII — начало XIV века, ГТГ), «Борис и Глеб» (начало XIV века, ГРМ).

«Богоматерь Оранта — Великая Панагия» (ил. 36) и по живописной манере,

имитирующей золотую мозаику, и по сюжету перекликается с Орантой Софии Киевской. Вместе с тем в иконе образ приобретает совсем иной смысл. Руки киевской Оранты высоко подняты, взгляд обращен вверх: она предстает Христу Пантократору, изображенному в куполе, это Богоматерь-заступница. На иконе руки Марии не столько подняты, сколько разведены в стороны, ее жест, так же, как взгляд узко поставленных глаз, обращен к тем, кто находится перед ней. Киевская Оранта молится Христу; Богоматерь — Великая Панагия сама является объектом предстояния, объектом молитвы. Мафорий, который в киевской мозаике спадает вниз, высвобождая до локтей руки Марии, в иконе наброшен на руки, от этого шире растянут, образует род колокола. Он акцентирован композиционно и, несомненно, приобретает смысловой акцент: Мария как бы окутывает им предстоящих иконе. В сущности, здесь намечается та концепция образа Богоматери, которая в начале XIII века привела к возникновению на Руси изображения, получившего название «Покров»: Богоматерь простирает покров над молящимися, беря их под свою защиту, под свое покровительство. Композиция эта, по-видимому, принадлежит к числу тех, которые возникли на русской почве. Самый праздник Покрова был установлен еще в середине XII века Андреем Боголюбским, добившимся объединения Руси под властью Владимира и использовавшим с этой целью культ Богоматери. В иконе «Богоматерь Оранта — Великая Панагия» образ слагается на основе не только новых иконографических элементов, но и новых эстетических представлений. Строго симметричная, с четырьмя кругами (нимб Марии, нимб Христа и два медальона с полуфигурами ангелов), образующими правильный треугольник в верхней части иконы, с ритмически повторяющимися полукруглыми очертаниями поднятых рук и края плаща, эта икона намечает тот тип детально продуманной, замкнутой композиции, который затем, в начале XV века, становится главным признаком московской иконописи.

Наряду с образом Богоматери-покровительницы в среднерусском искусстве XIII века большую популярность приобретают образы архангела Михаила — небесного воина-защитника и Дмитрия Солунского, который, согласно легенде, мученически пострадал, защищая родной город, и русских князей Бориса и Глеба, павших жертвой междоусобных распри. Знаменателен не только выбор святых, но и самая трактовка их образов.

Один из интереснейших памятников этого периода — икона «Дмитрий Солунский» из Успенского собора города Дмитрова (ил. 39). Есть основания связывать эту икону с владимирским князем Всеволодом III. Воз-

можно, что она не только была написана по его заказу, но в какой-то степени на нее могли быть спроецированы некоторые идеализированные черты князя — борца за единство русских земель, — образ, столь популярный в период начавшейся феодальной раздробленности. Княжеский «стол», на котором сидит Дмитрий, в искусстве домонгольской поры символизировал общерусское единство; меч на коленях князя служит намеком на его роль судьи и защитника подданных.

На упоминавшейся уже иконе XIII века, находящейся в Успенском соборе Московского Кремля, архангел Михаил стоит, подняв над головой меч и широко раскинув крылья, как бы осеняя ими молящихся; в годы общенародного бедствия, под гнетом монголо-татарского ига в сознании русских живет образ воина-защитника как залог будущего освобождения.

Меняется в эту пору и самое представление о боге. Грозного и величественного Христа Пантократора киевских мозаик сменяет добрый и милостивый Спас иконописи XIII века.

Глава третья

СКУЛЬПТУРА И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

В XII—XIII веках быстро росли и расцветали местные художественные школы, впитавшие киевскую традицию и культуру ассимилированных славянских племен. Уже в XII веке, в период бурного развития городов, на Руси в силу ее широких торговых связей с Западом и Востоком ремесло резко дифференцируется и по профессиям и по социальному признаку. Вотчинные ремесленники работали на княжеский двор, ремесленники посадские — на город, на рынок. И если горожане были во вкусах ближе к деревне, то при княжеском дворе отдавалось предпочтение изделиям более пышным и богатым. На княжеских дружинных пирах, воспетых былинами, роскошные убранства, мастерски исполненные ювелирные украшения поражали заморских гостей. Однако образный строй этих изделий, орнамент не утрачивали общности с народным искусством.

В дружинной среде были распространены изделия с изображениями грифонов и очеловеченных птиц-дев. Сирины по сторонам древа встречаются в белокаменной резьбе соборов, в рукописях и на колтах, браслетах, на боевых топорах. Сохраняя смысл древней заклинательной магии, эти изображения несли и новые христианские представления, являлись символом Блага и Света.

Крупные русские города славились своими ремесленниками.

Художественное мастерство чеканки, гравировки, кузнечного дела, резьбы по дереву поднималось до больших высот в каждой из местных школ.

До нас дошли имена лучших мастеров того времени: Флор Братила и Константин Коста из Новгорода, Лазарь Богша из Полоцка, Максим из Киева.

К середине XII века расцветает искусство чеканки, представляющее своеобразный вид скульптуры.

Флором Братилой и Константином Костой изготовлены кратиры для бояр Петрилы и Петра (Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник). Это сосуды, расширяющиеся кверху, строгой формы, подчеркнутой пластичными узорными ручками в виде виноградной лозы и цветка. На выпуклых гранях тулова вычеканены изображения святых, разделенные растительным орнаментом, что создает живую игру ритма, усиливает выразительность декоративного целого (ил. 43).

Предметам декоративного искусства нередко придавали архитектурную форму. Это было характерно для символики церковного искусства: таков, например, Большой сион (чеканка, чернь, позолота, середина XII века, Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник) в виде храма с шестью арками, опирающимися на узорчатые колонки. Между ними вычеканены фигуры апостолов. Вверху изображен деисусный чин.

Большой интерес представляет на престольный крест из Спасского монастыря в Полоцке, созданный Лазарем Богшей в 1161 году. Сочетание серебра, золота, жемчуга с самоцветами и эмалевыми изображениями святых создает неповторимой красоты образ.

Сочностью форм отличаются скульптурные изображения святых на верхней части шлема Ярослава Всеволодовича (начало XIII века, Государственная Оружейная палата). Фигуры святых обращены на четыре стороны света в знак заступничества от врага. На лицевой стороне шлема вычеканено изображение в рост архангела Михаила.

Церковное декоративное искусство, как и искусство княжеского двора, было пронизано древними языческими элементами. В христианской символике они приобретали новый смысл и вместе с тем выражали общую для всего искусства Древней Руси народную основу.

Особенно долго сохранялась древнеязыческая символика на предметах свадебного обряда, в узорах колтов и браслетов (клады Старой Рязани, Киева, Владимира и другие). Это, как правило, изделия городских и придворных мастеров. В орнамент введены кентавры, львы,

солярные знаки, изображения гусяров и плясунов (например, серебряный браслет XIII века из клада, обнаруженного в 1896 году во Владимире, ГИМ). Ритм узлов плетенки двухрядного орнамента — внизу и мотив арочек, включающих чередующиеся изображения барсов и птиц, — сверху, строгая архитектурника композиции — все это имеет много общего с белокаменной резьбой храмов.

Резьбой украшали соборы в Чернигове, Галиче, в Старой Рязани. Но нигде так широко и целостно не проявилась скульптурная резьба, как в архитектуре Владимиро-Суздальского княжества. Здесь скульптурный рельеф, вобрав киевскую пластическую традицию и переплавив влияния романского искусства, утвердился как значительное художественное явление Древней Руси. В нем проявилась сила великорусской народности, начавшей складываться в землях Верхней Волги. Владимиро-суздальская скульптура не имеет себе равной ни в предшествующий, ни в последующий период развития древнерусской пластики. Глубоко самостоятельная, она предстает как явление, равнозначное романскому искусству Запада.

Владимирщина в древние времена славилась превосходными «древодолами». Участие их в скульптурной работе было настолько значительным, что работавшие у князя Андрея Боголюбского иноземные мастера подчинились русской народной традиции, имевшей глубокие корни. Цельность мышления отличает общий замысел скульптурного декора, его стиль, содержание образов, начиная с церкви Покрова на Нерли, Успенского и Дмитриевского соборов во Владимире и кончая Георгиевским собором в Юрьеве-Польском. Везде пластическое чувство русского мастера проявилось щедро, поэтично.

Широтой художественного замысла отличаются скульптурные рельефы церкви Покрова на Нерли (1165, ил. 24, 25). Представления русских людей о мире, о жизни воплотились в повторяющихся трижды в закомарах композициях на сюжет псалтири. Царь Давид — псалмопевец изображен восседающим на троне с музыкальным инструментом. По сторонам от него — две птицы, ниже — два льва, смотрящих на зрителя. Под львами — три женские головы. На уровне окна — еще два льва. В боковых закомарах — грифоны. Рельефы размещены на плоскости стен в свободном, «внестрочном» ритме, не по горизонталям кладки. Ведущим началом в синтезе оказывается архитектурная форма — волнистое закругление закомар, а не сама плоскость стены, что вносит в общую композицию ощущение движения, придает скульптурному образу напевность, созвучную образу храма. Это гимн всему живому: птицам, зверям, растениям.

Образ Давида восходит к античному Орфею, и в то же время это раннехристианский образ «Доброго пастыря». Изображение юного Давида в скульптуре собора связано с идеей покровительства. Значительность этого образа подчеркнута знаками царственной власти и выражена символикой всей системы повторяющегося мотива — Давид в окружении животных. Птицы — знаки воздушной стихии. Львы — символы царской власти и силы света. Поэтически иносказательное воплощение в скульптуре темы покровительства соотвествовало символическому мышлению средневекового художника. Через образ царя Давида выражена идея божественного покровительства князю Андрею Боголюбскому и Владимиро-Суздальской Руси. Повторяющиеся женские лики олицетворяют народную веру в силы земли. Древний культ женского божества, связанный с плодородием, перелился, как известно, в почитание Богоматери, послужившее источником высокой поэзии этого образа на Руси. Многие звериные изображения в скульптуре владимирских соборов перекликаются с мотивами грифона — птицы на турьих рогах из черниговской Черной Могилы. Симметричная композиция несет следы языческой магии. Это говорит не только о связях с киевской культурой, но и об общности еще более древних традиций.

Русские мастера корнями своего творчества были соединены с глубокими пластами народной культуры, они принесли в каменную храмовую скульптуру образы древней языческой символики, широко бытовавшие в то время в декоративно-прикладном и народном искусстве. И это не удивительно, поскольку в ту пору на Руси и время считали по «русальным неделям», совершая ритуальные моления русалкам, охранительницам вод, дающих плодородие. В скульптурных рельефах владимирских соборов изобилуют мотивы «древа жизни», образы птиц, львов, грифонов, двух птиц, сросшихся хвостами, и т. д. Их древний заклинательный смысл был неразрывно слит с народным чувством красоты, которая отождествлялась с добрым началом.

Христианские символы, переплетаясь с языческими, бытующими в народе, порождали образность большой широты и богатства поэтического содержания. В скульптуре, в декоративном искусстве воплотилась, как и в «Слове о полку Игореве», идея мира, объединения феодально раздробленной Руси.

«Каменное слово в похвалу князя» нерлинского храма вдохновило резчиков, украшавших и другие владимирские соборы. Ясный, возвышенный, монументальный язык скульптуры отличает рельефы Дмитриевского собора во Владимире (1194—1197,

ил. 26, 40). Аркатурно-колончатый с фигурами святых между колонками фриз и изображение древа с парными животными, резные нарядные порталы, львы-стражи по бокам оконных проемов, скульптура закомар — все это образует единый выразительный ансамбль архитектурного целого. Скульптурный декор, распределенный ярусами, не слит здесь столь тесно с массой стены, как в храме на Нерли, он, словно кружево, ровно затягивает поверхность стен. Главные образы — Александр Македонский, мудрец Соломон, могучий Всеволод III — окружены символическими изображениями зверей и растительным орнаментом. Большую группу составляют рельефы скачущих всадников-святых. Они заставляют вспомнить киевские рельефы конных воинов. Жизненная основа этих образов выражена еще сильнее. Главные сюжеты сосредоточены в верхних частях стен, распределяясь по плоскости с характерной для народного искусства центричностью и симметричностью. Очеловеченные львы, деревья с пышной листвой, изогнутыми ветвями, фантастические существа — весь этот мир сказочной фантазии насыщен чертами, отражающими реальную действительность в ее жизненной противоречивости, в борьбе добра и зла. Но прославление прекрасного остается лейтмотивом скульптурного замысла.

В трактовке форм художественное обобщение сочетается с реалистичностью изображения. Пространственная грация планов и округленность краев рельефа придают формам сочность, она сочетается с графичностью внутренней разделки изображения, его плоскостным характером в целом. Невысокий рельеф резьбы, сплошная орнаментация закомар образуют мягкую игру светотени, живую трепетность стеной поверхности. Плавность перехода объемов, легкая текучесть масс рождают ощущение устремленности архитектурного сооружения ввысь. Несмотря на церковные каноны, в образе храма, воплотившем синтез архитектуры и скульптуры, владимирские мастера выразили свое отношение к миру широко и поэтично.

Большим завоеванием древнерусской скульптуры явилось изображение человека. Если в пластике Дмитриевского собора и церкви Покрова на Нерли тема человека и человеческого в мире занимает немалое место, то в скульптуре Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1230—1234, ил. 28) она становится центром внимания древнерусских мастеров.

Место царя Давида, символизирующего прежде Христа, теперь занял сам Христос. Главные сюжеты в скульптуре Успенского собора во Владимире, такие, как «Три отрока в печи вавилонской», оказались в Георгиевском

соборе в боковой закомаре. Звериные мотивы заметно сократились. Во фризе помещены «Деисус», святые воины и мученики. Самостоятельный пояс образовали фигуры пророков. Растительный орнамент здесь спускается до цоколя храма. Ничего подобного не было ни в византийской, ни в западноевропейской архитектуре. Исследователи отмечают соприкосновения скульптурной системы Георгиевского собора с системой росписи Софии Киевской и росписями церкви Спаса-Нередицы, воплотившими мысль о том, что «церковь есть небо на земле». Скульптурный рельеф, покрывающий стены собора от барабана до цоколя, содержит разные циклы евангельских и библейских сюжетов. Верхний регистр символизирует небо, нижний — землю. Орнота с предстоящими воинами, символизирующая «церковь земную», находится в среднем регистре. В аркатурном поясе горельефом выделяются деисусный чин и внушительные фигуры святых: изображение «просветителя Руси» апостола Андрея, святых патронов владимиросуздалских князей во главе с Юрием Долгоруким. В нижнем регистре над порталом изображен святой Георгий со щитом, несущий эмблему владимиросуздалских князей — барса. «Небесная церковь» через «земную церковь» связана с княжеским домом. Идея заступничества выражена в повторяющемся на всех фасадах изображении «Деисуса». Геральдические птицы и звери у древа символизируют силы земли. Грифоны, сирини, всевозможные чудовища изображены среди фантастических растений. Их плавные контуры сплетаются в сложную ковровую композицию. Резьба здесь сплошь покрывает стены, переходит на пилястры и арки. Скульптура Георгиевского собора представляет ценный исторический источник, его можно сравнить с летописью.

Белокаменную резьбу и произведения декоративно-прикладного искусства объединяет общность мотивов и художественных приемов. Так, например, характерный для каменной резьбы двойной контур, выделяющий силуэт фигуры, встречается и в гравированных изображениях на браслетах XII века (ГРМ, ГИМ).

Мотив архитектурных арок и плетенки в скульптурном орнаменте владимирских соборов наблюдается и в чеканке. Близок белокаменной резьбе этих сооружений характер растительного орнамента серебряного ковчега-мощевика XIII века (Государственная Оружейная палата) с изображением Христа и предстоящих Флора и Лавра, близки по стилю и некоторые резные по камню иконы XIII века.

Объемно-пространственный стиль скульптуры с его пафосом человеческого, красоты

земного находит воплощение во всех видах искусства. Ярким примером этого служат знаменитые медные врата (Западные и Южные, ил. 41, 42) Рождественского собора в Суздале, расписанные «жженым золотом» (1230—1233).

Обе двери украшены орнаментальными полосами, разделяющими сюжетные изображения на темы священного писания. Они помещены в 56 клеймах, образуя нарядную композицию. На пластинах красной меди по черному лаковому фону рисунок сделан золотой наводкой. Процарапанный по лаку рисунок вытравили кислотой. При нагревании золото проникало в места травления, соединяясь с металлом. Этот способ Киевская Русь унаследовала от Византии; на Западе он не был известен. Подобным образом врата украшали в Новгороде и в Старой Рязани.

На Южных вратах размещены сюжеты библейские. В медальонах — святые воины Георгий, Федор Стратилат, Федор Тирон, Дмитрий Солунский и другие. В одной из композиций изображен пророк Даниил, вдохновляющий войско на бой с иноплемениками. В символических образах здесь прославляется великокняжеская власть.

Предполагается, что врата Рождественского собора были исполнены по заказу великого князя владимирского и суздальского — Юрия Всеволодовича.

Сцены с евангельскими сюжетами размещены в 24 клеймах на Западных вратах, они представляют стройный декоративный ансамбль. Композиции со сценами из жизни Богородицы и Христа проникновенно поэтичны. Смелые ракурсы фигур, ритм их движений эмоционально выразительны и говорят о высоком мастерстве, развитом чувстве пространства. В то же время линия, гибкая, плавная, превращает всю композицию гравированных клейм в тончайший декоративный узор. Он сияет золотом на густо-черном фоне, что создавало торжественный контраст соборных врат по отношению к белой глади стен.

Идея заступничества и покровительства, прозвучавшая так широко в ансамбле скульптурных рельефов владимирских соборов, и здесь, в образах суздальских врат, нашла свое воплощение в сюжете на тему праздника Покрова, связанного с апокрифическим сказанием. Примечательно, что Покров — чисто русская иконографическая тема — занял столь видное место в декоративном оформлении врат Рождественского собора в Суздале. Это говорит о том, что создателями замечательного памятника древнерусской культуры были русские мастера. Как и белокаменная резьба, это яркое свидетельство пробуждения национального самосознания и подъема творческих народных сил.

В древнерусском искусстве XII—XIII веков врата Рождественского собора в Суздале занимают центральное место, поскольку живописных произведений той поры сохранилось мало. Орнаментальное начало, проявившееся столь широко и властно в рассмотренном памятнике, сочеталось с чувством монументального, что было характерно, как мы видели, и для скульптуры, и для живописи, и для миниатюры, являясь особенностью искусства Владимиро-Суздальской земли с древних времен. Мягкие формы, певучие ритмы, живописная светотень, легкая ажурность типичны для скульптуры и прикладного искусства Владимиро-Суздальской Руси. Отражая вкусы великокняжеского двора, произведения скульптуры и декоративно-прикладного искусства одновременно были проникнуты духом народного творчества, впитывали в себя его образы, мотивы и формы еще больше, чем искусство Киевской Руси. На художественной традиции Владимиро-Суздальского княжества сформировалось позднее искусство Москвы.

ИСКУССТВО СЕРЕДИНЫ XIII — СЕРЕДИНЫ XV ВЕКА

43

Введение

45

Архитектура Новгорода и Пскова

49

Живопись Новгорода и Пскова

53

Архитектура Московского княжества

55

Живопись Москвы начала XIV —
середины XV века. Андрей Рублев и его круг

60

Скульптура и декоративно-прикладное
искусство

Монголо-татарское завоевание нанесло страшный удар ослабленной междоусобиями Руси. Города были сожжены и ограблены, мастера искусств и ремесел погибли в сражениях или были уведены в плен. В XIII—XIV веках был отторгнут ряд коренных областей: Поднепровье (в том числе Киев), Полоцкая и Смоленская земли, Галич и Волынь с их культурными центрами. Общественная жизнь сосредоточивается в опустошенной Северо-Восточной Руси и не испытавшей монголо-татарского ига Новгородско-Псковской земле, выдерживающей натиск немецко-шведской агрессии. В середине XIV века, после полосы упадка, начинается процесс восстановления городов и возрождения искусств и ремесел; оживляется торговля. Борьба с поработителями, потребности обороны страны ускоряют процесс сложения Русского централизованного государства и формирования русской народности. В деле «собрания Руси» некоторое время соперничают сильнейшие городские центры — Москва и Тверь. После Куликовской битвы (1380) эту объединительную борьбу нераздельно возглавляет Москва.

Конец XIV—начало XV века — пора нового подъема национального самосознания. В литературе, посвященной Куликовской битве («Задонщина»), оживают мотивы «Слова о полке Игореве» — высокого образца древнерусского художественного творчества и патриотизма. Ослабление Византии и установление турецкого владычества на Балканах совпало с ростом значения Московской Руси как крупнейшей силы славянского мира. Только Новгород и Псков сопротивляются объединению всех русских земель под властью Москвы, завершающемуся лишь в конце XV — начале XVI века.

Процесс развития искусства ярко отражает расстановку исторических сил. В борьбе за национальную самостоятельность русского народа и возрождение его культуры огромную роль играют освоение и творческая переработка традиций XII—XIII веков. Москва и Тверь, выросшие в лоне Владимирского княжества, выступают наследниками традиций владимиро-суздальского искусства. Новгород же развивает свое искусство, опираясь на опыт собственной древней художественной практики.

Для западной части Галицко-Волынского княжества вторая половина XIII и первая половина XIV века были временем относительно благополучной экономической обстановки, что позволяло вести здесь монументальное строительство. Русская летопись отмечает ряд великолепных архитектурных комплексов, соз-

данных на Волыни именно в это время, когда на всей остальной территории Руси монументальное строительство почти полностью замерло.

В XIII веке на территории Западной Волыни появился новый тип оборонительных сооружений — большие боевые башни, служившие основным ядром обороны крепости. Их возведение связано с развитием военной техники и тактики: при наличии новых видов оружия (камнеметы и самострелы) в условиях господства тактики штурма, сменившей пассивную осаду, строительство боевых башен, несомненно, являлось наиболее действенным методом укрепления обороны. Их строили как из дерева, так и из камня или кирпича. Сохранились подобные башни в Каменце-Литовском и в Столпье близ Холма. Суровый внешний облик этих сооружений связан со специфически военным назначением; тем не менее Каменецкая башня все же имеет и некоторые декоративные элементы.

Во второй трети XIII века центром большого строительства становится новая столица Галицкого княжества — Холм. Летопись рассказывает о созданном здесь при князе Данииле великолепном ансамбле храмов, группировавшихся вокруг высокой деревянной башни и окруженных «красным садом». Особенно выделялась, видимо, церковь Иоанна Златоуста, богато декорированная цветным, раскрашенным и позолоченным, резным камнем. На капителях были высечены человеческие головы, над порталами — изображения Спаса и Иоанна. Автор этого убранства — русский мастер Авд и. Столь же пышен был и интерьер храма — с круглыми колоннами из цельного камня, полом из сверкающих медных плит и майолики. Проведенные в Холме раскопки выявили остатки белокаменных зданий, имевших резные детали, напоминающие по мотивам детали галицкой церкви Пантелеймона.

Оживленное строительство велось в это время во Владимире-Волынском и в Любомле. Во Владимире-Волынском на территории Михайловского монастыря археологами открыта круглая церковь (вторая половина XIII века) диаметром около 20 метров с кольцом столбов внутри, на которые, вероятно, опирался купол.

К концу XIII века в волынском и галицком зодчестве можно заметить явное влияние ранней готики. Свидетельством этого являются, например, детали Каменецкой башни (свод на нервюрах, трехлопастная форма оконных проемов). О связях с Западом свидетельствует и появление на Волыни и в Галиче круглых церквей-ротонд. На Волыни в это время происходят существенные изменения и в строительной тех-

нике. На смену плоскому кирпичу-плинфе, из которого строили здесь до середины XIII века, приходит новый тип кирпича — брусковый, применявшийся в романской и готической архитектуре. Есть все основания утверждать, что в тот период архитектура Галича и Волыни имела тесные связи с польским зодчеством. В сложившейся исторической обстановке это было совершенно естественно: потеряв опору в остальных русских землях, ослабленных монголо-татарским вторжением, Галич и Волынь вынуждены были идти на все более тесные связи со своими западными соседями. В середине XIV века Галицко-Волынские земли потеряли политическую самостоятельность и вошли в состав Польши и Литвы.

На большей же части Русской земли в обстановке оскудения и опустошения в пору монголо-татарского ига главное значение приобрело деревянное зодчество, но от XIII—XIV веков подобных памятников почти не сохранилось. Города не раз выгорали дотла, обветшалые здания заменялись новыми. Лишь косвенные данные позволяют наметить основные черты деревянной архитектуры того времени.

Рядовая городская застройка была сплошь деревянной, в подавляющем большинстве слагавшейся из небольших однокамерных срубных домов. Более богатые жилища состояли из нескольких помещений и часто имели два этажа. Боярские и княжеские хоромы образовывали сложный комплекс срубов. Из письменных источников известно, что во дворце московских князей XIV века был «златоверхий набережный терем». Совокупность деревянных хором образовывала живописный ломкий силуэт. Псковский летописец однажды сравнил нагромождение льда на реке Великой с хоромами: «Лед стал на борзе [быстро] неровно, как хоромы».

Наибольшее значение в ансамбле и силуэте города имели высокие деревянные храмы, «храмы великие», как называет их летописец. Летопись отмечает, что в пожаре 1408 года сгорели древние «чюдные церкви», которые «высокими стоянми [силуэтами] величество града Москвы украшаху». Высотная устремленность здания в сознании человека той поры (как и на рубеже XII—XIII веков) была одним из важнейших признаков красоты и выражением величия родной земли и ее городов. В Устюге Великом еще в 1290 году была построена «великая церковь» Успения, сложный по композиции храм «о двадцати стенах», состоявший, очевидно, из высокого центрального восьмигранного столпа с квадратными прирубами притворов и алтаря. Некоторые

иконы XIV—XV веков сохранили изображение подобных деревянных храмов, завершенных шатрами. Таким образом, есть все основания полагать, что в XIII—XIV веках сооружались сложные по композиции, значительные по площади и высоте шатровые деревянные храмы.

Большое распространение имели также клетские храмы, представлявшие собой сруб с прирубом алтаря и крутой кровлей на два ската, на коньке которой ставилась главка. Такие церкви бывали очень небольшими (церковь Муромского монастыря в Прионежье имела основную площадь менее 9 кв. м) и крупными сооружениями (церковь в Юксовичах, 1493, Ленинградская область).

Судя по уцелевшим памятникам деревянного зодчества XV—XVI веков, композиции церквей были очень разнообразны. Часто клетская основа храма несла восьмерик, завершавшийся шатром, образуя очень характерный для церковного деревянного зодчества тип «восьмерика на четверике». Как для клетских, так и для столпообразных и сложных по композиции храмов, характерны отсутствие внутренних опор, единство внутреннего пространства. Их внешний облик характеризуется мудрой простотой, монолитностью объемов, малым числом декоративных элементов.

Глава первая

АРХИТЕКТУРА НОВГОРОДА И ПСКОВА

Великий Новгород был одним из крупнейших городов Древней Руси и политическим центром Новгородской феодальной республики, земли которой простирались до Урала и берегов Ледовитого океана. Свообразные экономические и социальные условия в конечном счете определили особую остроту и силу столкновения двух начал: культуры церкви и феодальных верхов с культурой торгово-ремесленных слоев. В области идеологии это сказалось в возникшем здесь в XIV веке городском еретическом движении стригольников, отрицавших основы церковной феодальной иерархии. Явления общественной жизни наложили определенный отпечаток на художественное развитие, и в частности на зодчество.

В Новгороде в XIV—XV веках, как и раньше, храмы возводятся по заказу бояр, архиепископа, купцов, корпораций уличан, как и прежде, новгородские зодчие — выходцы из городской ремесленной среды — вносят в свои произведения живую творческую мысль и народные художественные вкусы. В то же время на развитие архитектуры воздействуют и консервативные тенденции, особенно нарастающие в XV веке в связи с упорным сопротивлением новгородского боярства включению Новгорода в состав Русского централизованного государства.

Сходным с Новгородом был общественный строй его «младшего брата» — Пскова. При большом значении веча власть здесь также

фактически принадлежала боярству, однако менее сильному, чем новгородское; важную роль играло купечество. Постоянная борьба на западном пограничье Руси поднимала значение народного ополчения и политический вес городских низов. Культура и искусство Пскова отличались большим, чем в Новгороде, демократизмом.

Монументальное строительство раньше возрождается в Новгороде, переживая уже в XIV веке пору блестящего расцвета. Самостоятельная псковская школа зодчества в это время только начинает слагаться, достигая расцвета в XV—XVI веках. В XIII—XIV веках, в период постепенного возрождения каменного строительства, важнейшую роль играло деревянное зодчество, оказавшее, как можно думать, существенное влияние и на развитие каменной архитектуры.

Во второй половине XIII и первой половине XIV века (то есть за целое столетие) в Новгородской земле было построено лишь несколько небольших каменных церквей. Однако даже в таких трудных условиях зодчие искали новые формы, которые придали бы цельность и художественную выразительность их скромным постройкам.

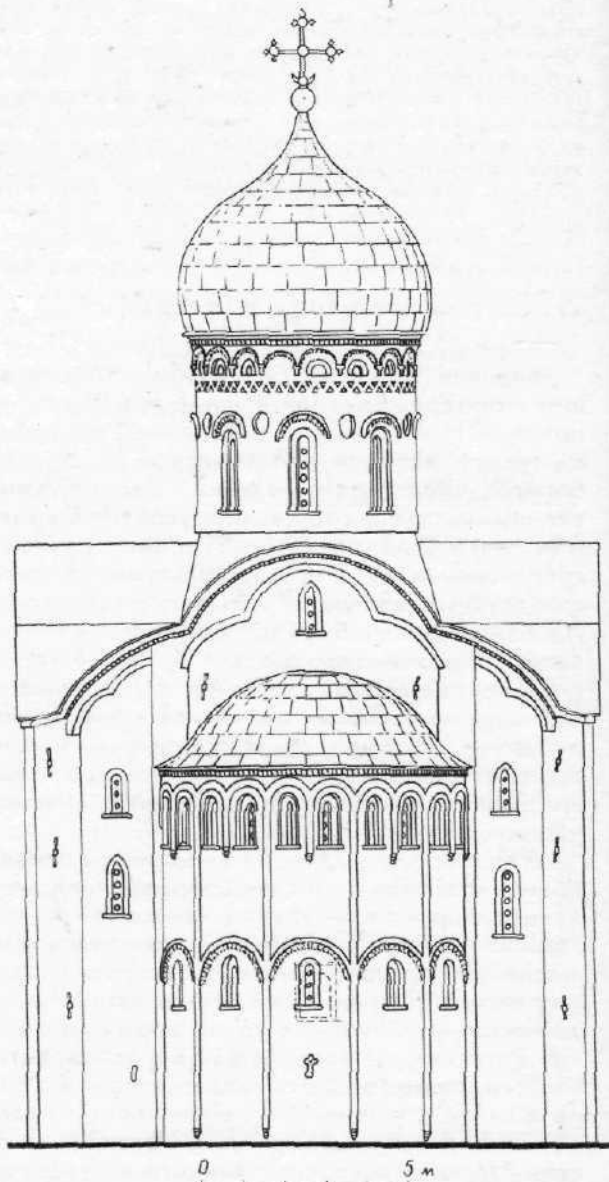
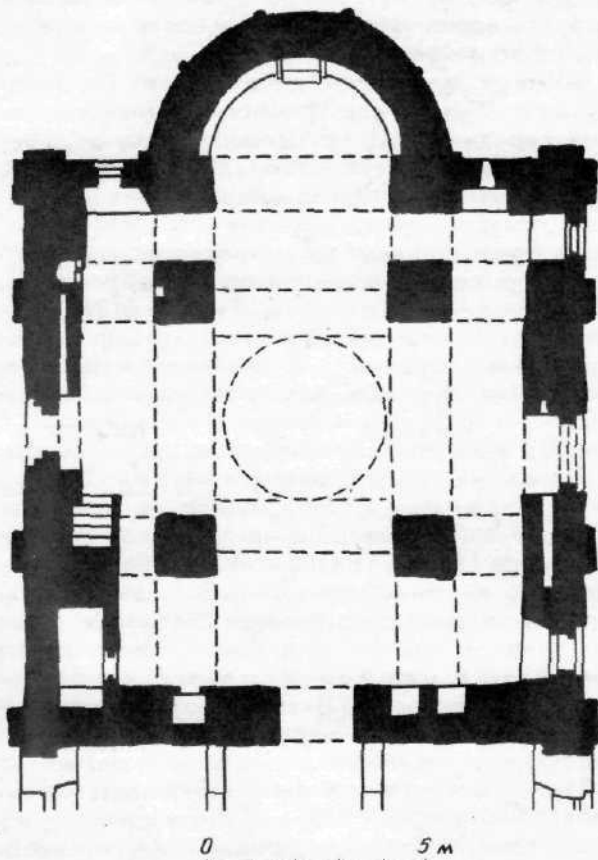
Уже в маленькой церковке Перынского скита под Новгородом (по-видимому, середина XIII века) ощутимы существенные изменения. Исчезают боковые апсиды, промежуточные фасадные лопатки; статичное позакомарное покрытие фасадов сменяется более динамичным трехлопастным. Это придало зданию монолитность и собранность. В церкви Николы на Липне (1292) при той же композиции несколько усилены декоративные элементы: линию трехлопастного завершения фасадов повторяет размещенный под нею аркатурный пояс. В первой половине XIV века поиски нового еще сосуществуют со старыми традициями. Церковь Спаса на Ковалеве (1345) повторяет исконное позакомарное завершение фасадов. Но три притвора храма, различные по величине и форме, напоминают «прирубы» деревянной церкви, а фасадные лопатки сохранены лишь на углах и как бы имитируют концы рубки «в обло». В церкви Успения на Волотовом поле (1352) упрощаются черты, отмеченные в облике церкви Николы на Липне: здесь нет наружных лопаток, и монолитный объем стройного четверика завершается трехлопастным покрытием. Асимметрично расположенные притворы придают живописность композиции. Зодчий стремится достичь единства и свободы внутреннего пространства, широко расставив столбы и скруглив их запад-

ную пару. В церкви сохранялась прекрасная фресковая роспись. Как Ковалевская, так и Волотовская церковь были разрушены во время Великой Отечественной войны.

В XIII—XIV веках новгородская строительная техника существенно изменилась. Церковь Перынского скита построена еще в типичной для XII века технике кладки из перемежающихся рядов известняковой плиты и плоских кирпичей на известковом растворе с цемянкой. Но уже в церкви Николая на Липне стены целиком сложены из отесанных лишь с лицевой стороны камней различного размера и даже различных пород. Оконные проемы, а также верхние части здания — своды и барабан — сложены из кирпича нового типа — квадратной или брусковой формы, толщиной 9—10 сантиметров. Возможно, что такой кирпич был воспринят новгородцами из соседней Риги.

Во второй половине XIV века растет экономическое и политическое могущество Новгорода. Широко развивается и монументальное строительство, опирающееся на определившиеся в XIII — начале XIV века традиции. В эту пору складывается классический тип новгородского храма, прекрасными образцами которо-

го служат церкви Федора Стратилата на Ручье (1361) и Спаса Преображения на Ильине улице (1374). Это крупные здания, резко выделяющиеся из окружающей деревянной застройки. Зодчие отказываются от излишней лаконичности и делают храмы подчеркнуто нарядными. Именитых заказчиков — новгородских бояр — интересует прежде всего внешний эффект. На фасады здесь вновь возвращены членящие их лопатки, трехлопастной линии завершения вторит многолопастная кривая аркатуры, плоскости стен оживлены разнообразными нишками, бровками, декоративными крестами, создающими



Церковь Федора Стратилата на Ручье в Новгороде. План и восточный фасад

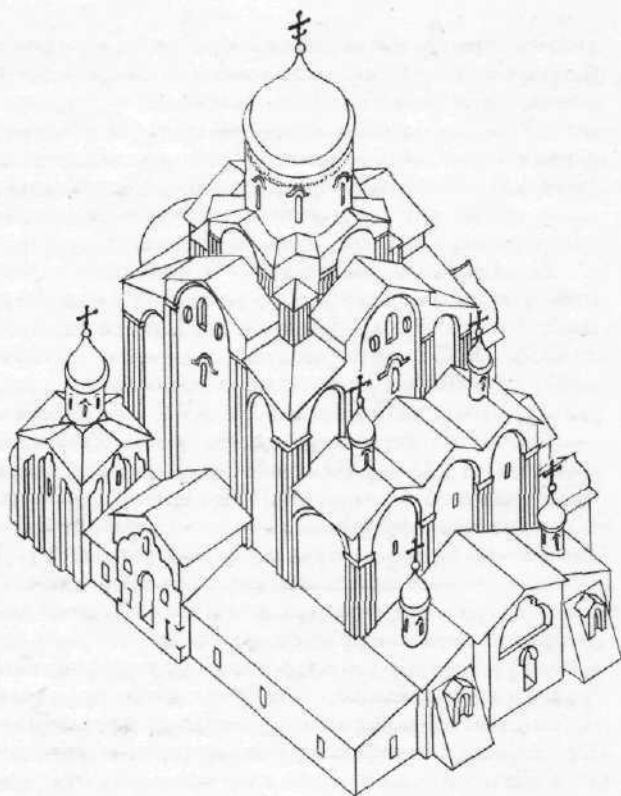
сочную игру светотени. Мощная апсида украшена двухъярусной аркадой из полуваляков. Особым богатством декора и изысканностью пропорций отличается церковь Спаса на Ильине. Храм этот сохранил остатки фресковой росписи, исполненной Феофаном Греком.

Постройки конца XIV—XV веков многократно повторяют сложившийся тип. Таковы, например, церкви Иоанна Богослова на Витке (1383), Петра и Павла в Кожевниках (1406, ил. 44) и другие. Церковь Петра и Павла полностью восстановлена в первоначальном виде, с нештукатуренной поверхностью стен. Кладка из камней неправильной формы и различных оттенков в сочетании с лопатками и арочными перемычками, выполненными из брускового кирпича, создает здесь удивительно живописное впечатление.

Тип новгородского храма, сформировавшийся к середине XIV века, в дальнейшем продолжал применяться в строительстве около ста лет без каких-либо существенных изменений.

Так, церковь Двенадцати апостолов (1455) мало отличается от созданной за век до нее церкви Федора Стратилата. По старой схеме возведена в 60-х годах XV века церковь Симеона в Зверине монастыре и перестроена церковь Дмитрия Солунского. Конечно, в некоторых из этих построек есть новые черты и даже конструктивные изменения: появляется подцерковье (подклет). Однако снаружи подклет никак не выражен, и общий облик храмов не меняется. Интенсивный процесс развития архитектурных форм, характерный для XIV века, в XV столетии как бы приостановился.

Показательно, что параллельно с новым строительством в Новгороде в середине XV века проводилась реконструкция храмов XII века (например, церкви Ивана на Опоках, Уверения Фомы на Мячине и других). Реконструкция эта фактически сводилась к полной перестройке всего здания, но с повторением форм XII века. Новгородское зодчество XV века стремилось сохранить в неприкосновенности свои традиции, сопротивляясь новым веяниям, которые могли бы пойти в разрез с такой «охранительной» тенденцией. Несомненно, что это явление было связано с общей направленностью политики новгородского боярства на последнем этапе борьбы с Москвой. Когда же по тем или иным причинам новгородские правители были вынуждены прибегать к помощи приезжих зодчих, они скорее обращались на Запад, чем к Москве. Очень типично в этом отношении, что новгородский архиепископ Евфимий пригласил в 30-х — 40-х годах XV века немецких мастеров, носителей запоздалой готики. Да и сама его идея создать в центре Новгородского детинца как бы самостоятельный феодальный замок с высокой башней имеет скорее западноевропейский, чем русский характер. Этот комплекс позже был перестроен, и в более или менее первоначальном виде сохранились лишь фрагменты дворцовых помещений и большая Евфимиева палата, перекрытая готическим сводом на нервюрах, сходящихся к столбу в центре зала (ил. 46).



Троицкий собор в Пскове. Реконструкция Ю. П. Спегальского

В конце XV века Москва вооруженной рукой подчинила Новгород. Отныне все крупное строительство в Новгороде и Новгородской земле проводится по указу из Москвы. Существенно изменился и состав заказчиков, поскольку многие новгородские бояре были отправлены в другие города, а в Новгород переселены московские купцы. Конечно, сложившиеся традиции зодчества нельзя было сразу уничтожить и заменить новыми: в строительной технике и архитектурных формах построек XVI века часто еще ощущаются старые новгородские особенности. Однако основная линия развития новгородской архитектуры со времени потери Новгородом политической независимости быстро шла на сближение с общерусскими формами. Самостоятельное развитие новгородской архитектуры закончилось.

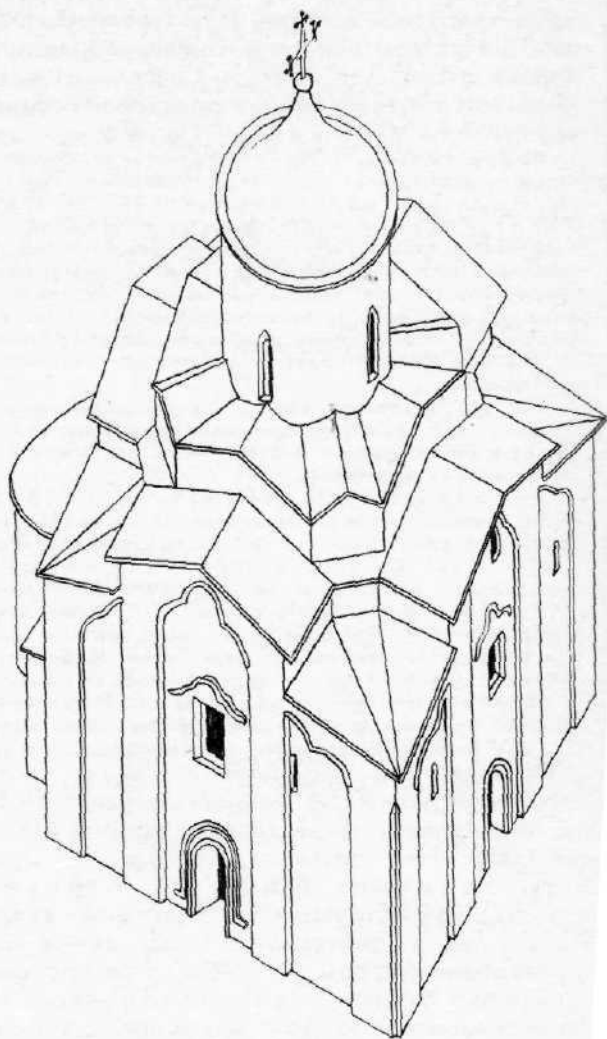
Зодчество Пскова до XIV века целиком относится к кругу новгородской архитектуры. Лишь с отделением Пскова от Новгорода и становлением его политической самостоятельности сложились предпосылки для формирования собственно псковской архитектуры. Первые признаки этого можно отметить уже в соборе Снетогорского монастыря

(1310), представлявшем почти точную копию Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря. Это повторение имело определенный идейно-политический смысл: противопоставление Снетогорского собора новгородским архитектурным формам. Видимо, Мирожский собор XII века казался псковичам олицетворением местной архитектурной традиции.

Крупнейшим памятником псковского зодчества второй половины XIV века был не дошедший до нас Троицкий собор, созданный в 1365—1367 годах на старой основе рухнувшего здания XII века. Известный нам по весьма точному рисунку конца XVII века собор сохранял существенные особенности композиции храма конца XII века: ярусность объема, пониженная западная часть (нартекс), притворы с трехлопастными фасадами и подчеркивавшие динамику здания пучковые пилястры. Угловые своды в четверть окружности были опущены, так что центральные закомары фасадов резко поднимались кверху. Постамент под барабаном, видимо, отвечающий повышенным подпружным аркам, высоко поднимал главу, имевшую сравнительно небольшой размер. Сделанная значительно позже деревянная кровля органически вошла в сложный силуэт собора, основной четверик которого приобрел шестнадцатискатное покрытие. Позже к восточным углам собора примкнули симметричные приделы в виде маленьких храмиков с восьмискатной кровлей. Таким образом, зодчий этого храма продолжил творческую переработку крестовокупольной системы, начатую русскими мастерами еще на рубеже XII—XIII веков, и как бы предвосхитил композиционные приемы русского зодчества XVI века. Последующая история Пскова более не выдвигала перед архитектурой задач такого масштаба и идейного значения.

Памятники псковской архитектуры XIV и второй половины XV века почти не изучены, и судить о процессе развития можно лишь очень приблизительно. Уже в XIV веке зодчие отказались от кирпича и перешли к кладке из местной плиты, что вызвало необходимость обмазки фасадов известковым раствором для предотвращения быстрого выветривания камня. Это придавало постройкам мягкость, пластичный, как бы лепной характер.

От второй половины XV века хорошо сохранилась небольшая четырехстолпная церковь Успения в Мелетове (1461—1462). Ее средняя апсида — полукруглая, а боковые — прямоугольные. При повышенных подпружных арках средние членения фасадов сильно приподняты, и плоские пощипцовые покрытия образуют такую же сложную шестнадцатискатную систему, как у Троицкого собора, видимо, вдохновлявшего псковских строителей. Та-



Церковь Успения в Мелетове. Схема покрытия

кое же завершение, очевидно, имели псковская церковь Космы и Дамиана с Примостью (1462, верх перестроен в XVI веке и некоторые храмы Довмонтова города, открытые раскопками в Пскове.

Даже в XV веке еще сохранялись многие элементы, роднившие псковское и новгородское зодчество. Это понятно: ведь обе школы объединяли общие традиции, сходные строительные материалы, тесные культурные связи. В таких условиях больше удивляет самостоятельность псковского зодчества, чем его близость архитектуре Новгорода.

В XIV—XV веках псковичи значительно чаще строили оборонительные, чем культовые сооружения. Вытянутая узкой полосой вдоль границ с Литвой и рыцарским Ливонским орденом, Псковская земля нуждалась в постоянном укреплении своих рубежей. Одной из сильнейших каменных крепостей был Избор

(1330, перестройки XV века), и сейчас поражающий суровым величием стен и башен. Во второй половине XV века в Псковской земле появились крепости, более или менее прямоугольные в плане, с башнями на углах, что позволяло обеспечить фланкирующий обстрел вдоль всего периметра стен. Это первые на Руси «регулярные» крепости.

Крупнейшей работой стало расширение укреплений самого Пскова. С 1393 по 1452 год все деревянные укрепления центральной части города — древнего детинца, который псковичи называли Кромом, — были заменены каменными стенами. Быстрое расширение территории города сопровождалось постройкой новых оборонительных линий. К XVI веку общее протяжение крепостных стен Пскова достигло девяти километров.

Глава вторая

ЖИВОПИСЬ НОВГОРОДА И ПСКОВА

Бурное развитие еретических движений свидетельствовало о том, что для новгородцев XIV века потеряла прежнее значение вера в традицию, благоговение перед церковной догмой. Этим отчасти объясняется и характер новгородской живописи этого времени с ее смелыми творческими исканиями, неожиданными и часто поражающими динамикой композициями, нарушающими иконографические каноны. Этим же, а также распространением мистических учений («исихазм») объясняется и напряженная эмоциональность новгородской живописи. Зачастую в сцены евангельской истории проникают отголоски новгородской действительности. В ряде случаев строителями храмов и заказчиками храмовых росписей выступают горожане, что не могло не наложить отпечатка на тематику этих росписей и характер трактовки образов.

Около 1360 года расписана фресками церковь архангела Михаила Сковородского монастыря близ Новгорода (разрушена во время Великой Отечественной войны). Стройные фигуры святых, их подвижные, часто асимметричные лица, легкая улыбка на губах, свободные движения и яркая красочная гамма, построенная на сочетании зеленых, желтых, оранжевых и фиолетовых тонов, — все это делало фрески Сковородского монастыря непохожими на суровые образы Нередицы и новгородские иконы XIII века. По-видимому, сковородские росписи были выполнены новгородскими мастерами, испытавшими воздействие византийской живописи.

Важную роль в развитии новгородского искусства XIV века сыграло творчество Фео-

фана Грека, замечательного художника, в 70-х годах XIV века приехавшего в Новгород, вероятно, из Византии. «Преславный мудрец, философ зело хитрый... Среди иконописцев отменный живописец», — сказал о Феофане его современник, русский церковный писатель Епифаний Премудрый.

Достоверной работой Феофана в Новгороде является роспись церкви Спаса Преображения на Ильине улице (1378). Сохранились фрески в куполе: Христос Пантократор в центре, ниже — фигуры архангелов с широко раскрытыми крыльями, под ними — шестикрылые серафимы, а в барабане между окнами — фигуры праотцев в рост. Кроме того, обнаружены фрагменты композиции «Евхаристия» и святительского чина в апсиде, часть фигуры Богоматери на южном алтарном столбе, входившей в сцену «Благовещения», частично разрушенные фрески евангельских сцен на сводах и стенах храма, а также части фигур и полуфигур святых. Эти фрагменты фресок, раскрытые главным образом в результате реставрационных работ послевоенных лет, не позволяют все же судить об общей системе живописного декора интерьера. Гораздо лучше сохранились росписи в северо-западной камере на хорах, где находятся ветхозаветная «Троица» (ил. 48), фигура святого Макария Египетского (ил. 49), ряд медальонов с полуфигурами святых и пять столпников.

Лица святых написаны размашистыми ударами кисти, белые блики легко и уверенно брошены поверх темного красно-коричневого тона. Складки одежды ломаются резкими углами. Характеристика образов достигает предельного лаконизма. Таков, например, Макарий Египетский, древний старец с длинными белыми волосами и бородой, тонким носом и впалыми щеками. Высоко поднятые брови сведены к переносице. Рядом с образами старцев, убеленных сединами, — молодые святые, суровые и энергичные, с жесткими волосами, подстриженными в кружок. Внутренняя сила образов Феофана, их страстная напряженность и огромная духовная энергия, неповторимое разнообразие индивидуальных характеристик, нарушающих условности иконографических подлинников, — все это явилось не только выражением живописного темперамента мастера, но и результатом пребывания в Новгороде. Атмосфера Новгорода с его вечерним строем и независимостью, смелыми выступлениями еретиков и особым духовным и физическим складом жителей должна была оказать воздействие на Феофана Грека. Возможно, что в росписи Спаса на Ильине Феофану помогли новгородские мастера.

Влияние Феофана сказалось во фресках новгородской церкви Федора

Стратилата на Ручье, расписанной в конце 70-х или в 80-е годы XIV века. Роспись, по всей вероятности, сделана русскими мастерами, прошедшими школу Феофана. Это обнаруживается и в смелости их композиционных решений и в эмоциональной напряженности живописного языка.

Выразительна фреска «Исцеление слепого», где Христос, порывисто нагнувшись вперед, с несколько прозаической деловитостью дотрагивается пальцем до глаз слепца. Не менее интересна сцена шествия на Голгофу. Размашистые, резкие жесты воинов, их угрожающие позы и сжатые кулаки придают этой фреске сходство с уличной сценой. Поражает порывистой страстностью фреска «Сошествие во ад». Окруженный голубым радужным сиянием, широко раскинув руки, Христос как бы стремительно несется вниз, в адскую бездну. Навстречу ему, словно нетерпеливо поднявшись из гробниц и толкая друг друга, бросаются воскресшие, протягивая руки с выражением не столько мольбы, сколько настойчивого требования.

Авторы фресок церкви Федора Стратилата сумели блестяще использовать живописные приемы Феофана Грека. Однако они внесли много нового в манеру письма. Краски производят впечатление легких и прозрачных. Смягчаются контрасты белых бликов и фона. Блики становятся более мелкими, они положены легко. Сохраняя при этом эмоциональное звучание, они в то же время больше связаны с формой. Но самое существенное отличие — в характере образов, столь непохожих на образы Феофана. Суровый пафос феофановских святых, мрачных, замкнутых в себе и одиноких, уступает место более мягким и лиричным или же более простым и конкретным образам и сценам.

Несомненная близость искусству Феофана ощутима в цикле росписей церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода (разрушена во время Великой Отечественной войны), выполненном между 60-ми и 80-ми годами XIV века. Эти замечательные фрески отличались глубокой и сильной эмоциональностью. Многие лица настолько индивидуально охарактеризованы, что производили впечатление портретов. Таков святой Климент — сумрачный, сердитый старик с острым взглядом наибольших, блестящих из-под намуренных бровей глаз. Таковы же головы архиепископов Моисея и Алексея, в особенности последнего с его задумчивым взглядом, устало опущенными уголками губ и жидкой бородкой.

Поражает экспрессия фрески, изображающая сидящего в задумчивости Иосифа и стоящего рядом с ним молодого пастуха, который, повернувшись спи-

ной к зрителю, смотрит на вершины гор. Настроение глубокой душевной взволнованности создается благодаря порывистому жесту юноши, фигура которого контрастно сопоставлена с фигурой Иосифа. Художник использует средства линейной, ритмической выразительности. Резко изломанные линии, которыми обрисована одежда пастуха, развевающийся край плаща, подчеркивают его волнение. Фигура сидящего Иосифа, напротив, очерчена спокойным, почти круглым контуром. На фоне изображены горки, уходящие в глубину резкими зигзагами. От этого построения фреска получает своеобразную пространственность. Не менее выразительна фреска, изображающая трех волхвов, стремительно скачущих на конях и указывающих на звезду (ил. 47). Жестам их протянутых рук отвечают очертания плащей, будто от сильного ветра взлетевших над головами, резко поднимается вверх изломанная линия гор.

Повышенно экспрессивное направление в живописи Новгорода, связанное с Феофаном и его кругом, свидетельствует о воздействии византийского искусства периода так называемого палеологовского Возрождения с его свободой выражения чувств и понимания изобразительных канонов в искусстве.

В меньшей степени затронута воздействием Феофана роспись церкви Спаса на Ковалеве, датируемая 1380-ми годами (разрушена во время Великой Отечественной войны, восстановлена). В росписи ковалевской церкви определяющими оказались черты южнославянского искусства. Вне круга феофановских традиций находится роспись церкви Рождества Христова на Кладбище близ Новгорода (1390-е годы).

В новгородском искусстве этого периода иконопись занимала относительно второстепенное место. Иконы первой половины XIV века, такие, как «Введение во храм» из села Кривого (ГРМ) или «Рождество Богородицы» (ГТГ), еще очень архаичны по колориту и композиции.

Многие иконы второй половины XIV века обнаруживают сильное влияние фресковой живописи. Это выражается и в повышенной эмоциональности образов и в необычной динамике композиций. Особенно интересно поясное изображение архангела Михаила (часть «Деисуса», ГТГ). Печальное выражение его лица с непомерно большими глазами и крохотным, скорбно сжатым ртом подчеркивается черным цветом крыльев, который в сочетании с серебряным фоном приобретает своеобразное, траурное звучание. Вместе с тем икона обнаруживает еще не вполне сложившиеся приемы иконописного языка. Попытка передачи ракурсов и объема в лице странно не соответствует плоской, графической трактовке фигуры.

В четырехчастной новгородской иконе с сюжетами «Воскрешение Лазаря», «Троица», «Сретение», «Иоанн Богослов и Прохор» (конец XIV — начало XV века, ГРМ) несомненно влияние фресковых композиций. Особенно это заметно в клейме с изображением «Троицы», где средний ангел

с его большими, резко вскинутыми вверх крыльями господствует над всей группой, придавая сцене драматический характер. Не лишено вероятности, что эта композиция возникла под впечатлением феофановской «Троицы» в росписи церкви Спаса Преображения. Не менее выразительно и клеймо «Воскрешение Лазаря», в котором движение фигур, так же, как в волотовских фресках, подхватывается и усиливается беспокойными очертаниями горок.

В рукописях начала XIV века, таких, как, например, Новгородское евангелие 1323 года (ГИМ), фантастические переплетения растительных и животных мотивов (так называемый тератологический стиль) постепенно отступают перед изображением человеческих фигур и даже сценок, подмеченных наблюдательным художником в окружающей действительности.

Еще смелее вводит бытовые мотивы художник, украшавший Евангелие 1355 года (ГИМ). В одном из инициалов букву «Р» изображает мужчина с банной шайкой в руках — мотив, который на страницах священной книги производит несколько «еретическое» впечатление. Не менее забавно лицо гримасничающего старика, который сам себя дергает за бороду (тоже буква «Р»). Одним из наиболее распространенных мотивов украшения инициалов становится изображение гусяра, играющего на гусях — Служебник XIV века (ГПБ), а иногда даже приплясывающего — Евангелие 1358 года (ГИМ).

Особенно интересна Псалтирь начала XV века (ГПБ), в которой инициалы представляют собой живые жанровые сценки, иногда даже снабженные надписями бытового содержания. Так, в одном случае буква «М» составлена из фигур двух рыбаков, которые бранясь тащат тяжелую сеть с рыбой. Сверху художник делает надпись: «Потяни, коровин сын» (так говорит один из рыбаков). Другой, обернувшись, сердито отвечает: «Сам еси таков». Таким образом, орнаментальные украшения постепенно перерастают в самостоятельные сюжеты, содержание которых никак не связано с текстом церковных книг. Такие изображения представляют собой, по существу, памятники светского изобразительного искусства, возникающего в недрах искусства церковного.

XV век был временем борьбы новгородского боярства против объединявшей Русь Москвы. Это обстоятельство во многом определяет содержание новгородского искусства XV века. Изменяется и соотношение видов живописи. Если в XIV столетии главной была фреска, то в XV — первенство переходит к иконописи. Лучшие иконы продолжают традиции новгородской фрески.

В иконе, изображающей трех святых — Флора, Иакова и Лавра (начало XV века, ГРМ, ил. 50), особенно выразительны крайние фигуры — Флора и Лавра. Они стоят с крепко зажатыми в кулак крестами; их

одеяния похожи на длинные, низко подпоясанные рубашки новгородцев; в грубоватых лицах, кудрях, расчесанных на прямой ряд, подстриженных «под горшок» и небрежно откинутых назад, нет благочестия и смирения, которые обычны для подобного рода икон.

Стремление передать облик новгородских жителей еще отчетливее проявилось в иконе «Деисус и молящиеся новгородцы» (1467). Икона разделена на два яруса. В нижнем представлены члены одной новгородской семьи — мужчины разных возрастов, женщина и двое детей. Все они в характерных древнерусских костюмах — коротких одеждах, застегнутых спереди и подпоясанных, и в длинных кафтанах, накинутых на плечи. Люди представлены в молитвенной позе, с лицами, обращенными вверх: в верхнем ярусе изображен «горний мир» в виде «Деисуса» (Христос, Мария, Иоанн Предтеча, архангелы и апостолы). Вероятно, в композиции иконы содержится намек на то особое небесное покровительство, которым, по мнению новгородцев, пользовались граждане Новгорода по сравнению с жителями других русских городов. Еще отчетливее сходная мысль выражена в иконе второй половины XV века «Битва суздальцев с новгородцами» (Чудо от иконы «Знамение», ГТГ, ил. 52).

В ней рассказывается об одном из событий в истории Новгорода XII века — победе новгородцев над суздальцами, осаждавшими город. Икона разделена на три яруса. В верхнем изображено перенесение чтимой в Новгороде иконы «Знамение» из церкви Спаса на Ильине улице на Софийскую сторону, в Кремль. В среднем ярусе представлена новгородская рать, обороняющая стены. На центральной башне установлена чудотворная икона. От осаждающего город вражеского войска отделились трое парламентаров. Им навстречу из ворот города выезжают новгородцы. Однако суздальцы, воспользовавшись временным прекращением военных действий, посылают в новгородцев тучу стрел, часть которых попадает в икону. Разгневанная Богородица в ответ на это посылает на суздальцев слепоту, и суздальцы начинают убивать друг друга. Тогда новгородцы покидают стены города и, предводимые Александром Невским, Борисом, Глебом и Георгием Победоносцем, устремляются на врагов. Суздальцы бегут, охваченные смятением; новгородцы одерживают победу. Последняя сцена изображена в нижнем ярусе композиции.

Антимосковская направленность этой иконы, которую условно можно было бы назвать исторической картиной, не подлежит сомнению. В XV веке данный сюжет очень популярен; существует несколько повторов иконы.

Наряду с этой своеобразной публицистичностью новгородской иконописи XV века в ней можно подметить еще одну важную особенность. Именно в XV веке в новгородскую иконопись снова интенсивно проникают народные представления, связанные еще с дохристианскими верованиями. Так, многие особенно чтимые

мые в ту пору в Новгороде иконы сочетали в своем образе черты христианских мучеников с качествами древнеславянских божеств, покровительствовавших различным отраслям хозяйства или олицетворявших силы природы. Одним из наиболее популярных был Илья Пророк, образ которого на русской почве воспринял некоторые черты древнеславянского языческого бога Перуна Громовержца. Илью обычно изображали возносящимся на небо на огненной красной колеснице с огромными колесами, в которую впряжены красные кони. Параскева Пятница считалась покровительницей торговли. Святой Власий, видимо, по созвучию с древнеславянским Велесом, считался «скотым» святым. Святых Флора и Лавра чтили как покровителей лошадей. Посвященные им многочисленные иконы давали повод художникам изображать почти бытовые сцены.

На иконе «Флор и Лавр» (конец XV века, ГТГ) в верхней части композиции представлен архангел Михаил, держащий на поводу двух коней, а по сторонам от него изображены святые Флор и Лавр. Подобное построение основано на излюбленной в древнеславянском искусстве схеме с главной богиней в центре и поклоняющимися ей людьми и животными. В нижней части этой иконы представлена оживленная сцена. Двое пастухов едут на лошадях, мирно беседуя, один из них обнял за плечи другого; сзади едет третий пастух. Перед ними — табун лошадей. На другой иконе на тот же сюжет внизу представлены пастухи, которые ожесточенно стегают кнутами лошадей, выгоняя их из реки. Лошади рвутся в разные стороны.

С особенным увлечением новгородские иконописцы изображали святого Георгия, или, как его называли на Руси, Егория. Так, икона «Святой Георгий» (первая половина XV века, ГТГ, ил. 51) представляет его в виде юного богатыря, сидящего на белом коне, который напоминает вещей коней русских былин и сказок. Яркий алый плащ вихрем клубится над головой святого, в руках у него щит с изображением солнца в виде широкого круглого лица с расходящимися от него во все стороны лучами. Внизу, под копытами коня, кольцами извивается дракон, похожий на сказочного Змея-Горыныча. Сопоставление солнца и коня, очевидно, не случайно. В древнеславянских мифах конь был тесно связан с солнечным божеством. От этой иконы веет обаянием русской народной поэзии.

Многие новгородские иконы этого периода подкупают своей подробной и несколько наивной повествовательностью. Среди них особенно интересна икона «Рождество Христово» (первая половина XV века, ГТГ).

Новгородская иконопись XV века отличается красотой и выразительностью живописного языка. Характеристика изображаемого обычно проста и энергична: чувствуется стремление к наглядности и понятности образов. Икона зачастую делится на ярусы. В них одна за другой

в определенной последовательности расположены сцены, которые читаются, как строки занимательного повествования. Так же прост и энергичен колористический язык икон. Новгородские художники любят чистые, яркие цвета, особенно сочетание красного и белого, придающее иконам праздничный характер. Изображение строится плоско, иногда почти без пробелов (в одеждах), в виде контрастно сопоставленных локальных красочных пятен.

К новгородской иконописи близки некоторые иконы, происходящие, по-видимому, из прилегающих к Новгороду областей. В них заметно влияние народного искусства. Самые замечательные из них — две иконы из праздничного чина иконостаса, происходящие, по преданию, из Каргополя: «Снятие со креста» и «Положение во гроб» (вторая половина XV века, ГТГ, ил. IV). В последней иконе горе собравшихся вокруг умершего Христа изображено с эпической простотой и выразительностью. Особенно сильно и глубоко передано чувство Марии, прижавшей щекой к лицу мертвого сына. Стоящая позади нее женщина горестно всплеснула руками, и этот жест ее поднятых рук подхватывают уходящие вверх «лещадки» гор. Напряженность горя подчеркивает ярко-красный цвет плаща женщины, в котором достигает наивысшего колористического звучания общая красно-желтая гамма иконы.

В конце XV века в Новгороде наблюдается влияние московского искусства. После присоединения Новгорода к Москве новгородская живопись постепенно утрачивает черты местной школы и вливается в русло общерусского искусства.

Дошедшие до нас псковские иконы немногочисленны. Одна из наиболее значительных — «Собор Богоматери» (XIV век, ГТГ, ил. 53). Почти весь фон иконы занимают сплошные темно-зеленые горки. Посредине изображение Богоматери; розовый трон, на котором она восседает, построен несимметрично и необычно замысловат; наверху представлены фигуры ангелов без крыльев. Это — смелое иконографическое новшество, не встречающееся больше в русской иконописи, своего рода «живописная ересь». Трон окружают очень выразительные по облику и жестам волхвы, ниже — аллегорические изображения Земли и Пустыни. Колорит иконы поражает сочетанием темно-зеленого, белого и розового цветов, по-видимому, излюбленным в псковской иконописи; с некоторыми изменениями оно повторяется и в иконе «Сшествие во ад» (XIV век, ГРМ). Здесь вместо розового цвета художник применяет светло-красный, смело сопоставляя его с таким же, как и в иконе Третьяковской галереи, темным, бутылочно-зеленым.

К этой группе близка по колориту и икона, изображающая святых Анастасию, Григория Богослова, Иоанна Златоуста и Василия Великого (конец XIV — начало XV века, ГТГ). Особенно запоминается в ней строгое, почти суровое выражение лиц; написаны они в энергичной манере, несколько напоминающей почерк Феофана.

К началу XV века относится икона, так называемая «Любятовская Богоматерь» («Богоматерь Умиление» из церкви села Любятова, ГТГ) с печальным выражением простого, по-обыденному некрасивого лица. По типу лица близок к ней архангел Гавриил на иконе из деисусного чина (первая половина XVI века, ГРМ).

Так называемая «Щербатовская троица» (конец XV — начало XVI века, ГТГ) архаична по композиции; в однообразном симметричном расположении фигур и предметов, в нарочитой повторяемости жестов, преобладании светло-красных красок и обилии орнамента и золотой штриховки сказывается некоторое воздействие народных вкусов.

Судя по сохранившимся памятникам, псковская живопись XV века во многом отличалась от новгородской. Отличие это сказывается в своеобразной трактовке сюжетов и особенно в колористической гамме, в которой преобладают сочетания темно-зеленого, белого и светло-красного цветов.

Глава третья

АРХИТЕКТУРА МОСКОВСКОГО КНЯЖЕСТВА

Уже с конца XIII века начинается рост экономического и политического значения Москвы. Территория Московского княжества расширяется, включая ряд важных в экономическом и стратегическом отношении городов и областей. Авторитет Москвы увеличивается в связи с перевезом сюда митрополита и превращением ее в общерусский церковный центр. Возрождение и развитие производительных сил страны, рост городского ремесла, расширение торговых связей, а также интересы борьбы с монголо-татарскими захватчиками создавали необходимые условия для объединения разрозненных русских княжеств в единое государство. Инициатором создания Русского государства и становится Москва, начинающая борьбу за роль общерусского центра с другими княжествами. Ее сильнейшим противником выступает Тверское княжество, однако победительницей в этой борьбе выходит Москва.

Во второй половине XIV века роль Москвы как столицы формирующегося Русского государства становится общепризнанной. Московская великокняжеская власть, успешно преодолевая сепаратистские устремления феодалов Твери, Рязани, Нижнего Новгорода, стала единственной силой, способной объединить Русь и дать отпор Литовскому княжеству и Золотой Орде. Разгром полчищ Мамай на Куликовом поле (1380) был одним из крупней-

ших событий в истории русского народа, поднявшим его веру в свои силы и закрепившим авторитет Москвы как центра освободительной борьбы. Так же успешно выдержало Московское княжество разгоревшуюся во второй четверти XV века тяжелую феодальную войну, в которой против объединения Руси выступили реакционные силы удельно-княжеской оппозиции.

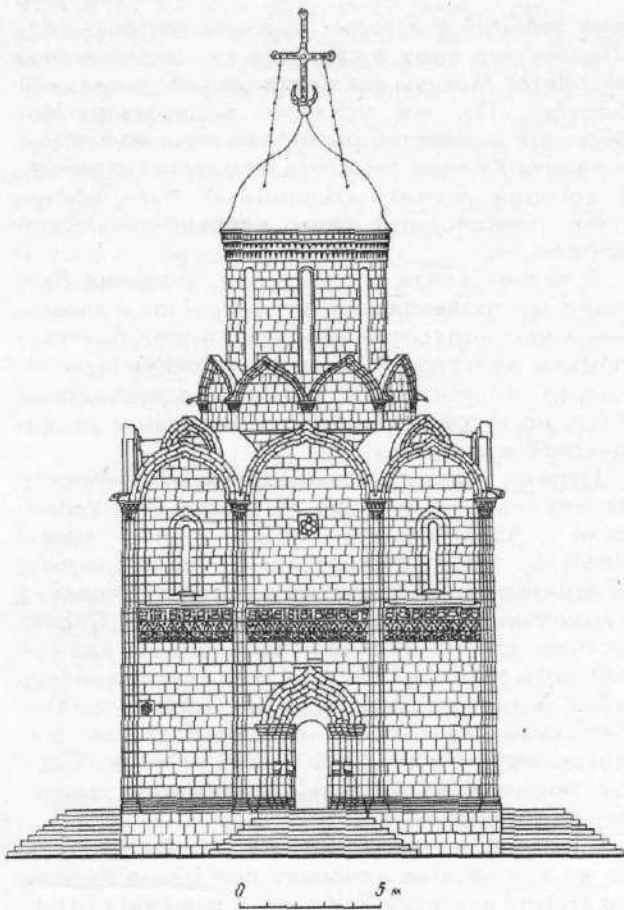
В тесной связи с процессом создания Русского централизованного государства и сложением великорусской народности шел быстрый подъем культуры и искусства. Москва была не только политическим центром возрождения Руси, но и средоточием формирования общерусской культуры.

Первые монументальные здания в Москве возведены уже в конце XIII века. Это Успенский и Архангельский соборы в Московском Кремле, просуществовавшие, по-видимому, сравнительно недолго и уже через полвека замененные новыми постройками. Судить о типе или композиции древнейших храмов нет возможности, так как от них сохранились лишь незначительные остатки. Однако сама их белокаменная техника и резные детали свидетельствуют о том, что Москва с первых шагов продолжала традиции владимиросуздалского зодчества.

Оживление строительства в Москве относится ко времени ее усиления при Иване Калите, во второй четверти XIV века. В отличие от Новгорода и Пскова монументальное зодчество здесь с самого начала приобрело государственный целеустремленный характер. В этом смысле история московского зодчества схожа с владимиросуздалской: московские князья выступали продолжателями объединительной политики «владимирских самовластцев» XII — XIII веков, а развитие культуры прочно опиралось на владимирское наследие.

Каменные постройки этого времени — Успенский собор (1326—1327), церковь Спаса на Бору (1330), Архангельский собор (1333) и церковь-колокольня Иоанна Лествичника (1329) — все были возведены в Московском Кремле. Они также не сохранились и известны лишь по данным археологических раскопок, отдельным деталям и сведениям письменных источников. Все храмы были белокаменными. Довольно крупный Успенский собор, возможно, повторял план и конструкцию суздальского собора XIII века. Стены его украшал белокаменный резной декор в виде аркатурного фриза. Однако в церкви Спаса на Бору место аркатурно-колончатого пояса заняла тройная лента плоской орнаментальной резьбы. Церковь-колокольня Иоанна Лествичника, видимо, столпообразная (типа «под колоколы»), играла роль дозорной





Успенский собор на Городке в Звенигороде. Реконструкция

вышки Кремля, образуя центральную вертикаль его ансамбля. Кроме каменных, в Москве строили много деревянных храмов. Дубовой была и новая крепость Кремля (1339). Постройки времени Ивана Калиты предопределили композицию центрального ансамбля Кремля на два столетия.

Строительство второй половины XIV века связано с подготовкой к решительной схватке с Ордой. Московский Кремль расширяется и получает каменные стены протяжением около двух километров с девятью башнями (1367). Белокаменные храмы сооружаются также в Коломне и Серпухове — важнейших стратегических пунктах приближавшейся национально-освободительной борьбы. Крупнейшей постройкой был не дошедший до нас Успенский собор в Коломне, законченный накануне Куликовской битвы.

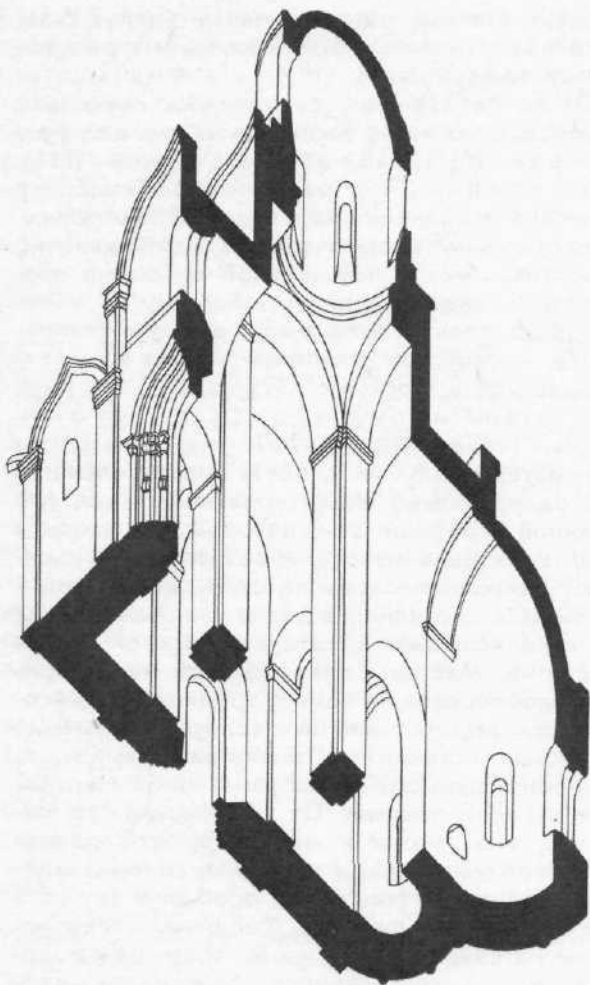
В целом за вторую половину XIV века московские мастера возвели не менее десяти белокаменных храмов. В этот период московское зодчество набирает силы и накапливает художественный опыт, отраженный в его последую-

щих памятниках. Древнейшие из дошедших до нас памятников московской архитектуры относятся к концу XIV века. Лучший из них — Успенский собор на Городке в Звенигороде (конец XIV века) — придворный храм соперника Василия II князя Юрия Звенигородского. Стройный и изящный, приподнятый на высоком цоколе, с легкой главой, храм изысканно и сдержанно украшен. Тонкие лопатки с полуколонками членят его фасады, завершенные килевидными закомарами, тройная лента плоского резного орнамента опоясывает здание на уровне хоров, идет по верху апсиды и барабана главы (ил. 55, 56). Маленькие оконца, освещающие идущую внутри стены лестницу на хоры, оформлены в виде нарядных фигурных розеток; узкие окна обрамлены тонкими тягами; к перспективным порталам с килевидными архивольтами ведут лестницы. Столбы храма широко раздвинуты, усиливая значение центрального пространства. Над сводами возвышаются диагональные закомары, а подножие барабана украшено кокошниками. Зодчим этого собора был выдающийся мастер, блестящий превосходной техникой кладки и тонким пониманием особенностей архитектурной композиции.

Рука того же зодчего видна и в Рождественской церкви Московского Кремля (1393, ее нижняя часть сохранилась в составе более поздней постройки). Об этом говорит совпадение архитектурных форм, в частности порталов и маленьких окон, оформленных в виде розеток. Но если звенигородский собор своей легкостью и изяществом напоминал храм Покрова на Нерли, то в кремлевском храме зодчий следовал другому, более торжественному образцу — дворцовому собору Боголюбского замка, повторив его круглые колонны.

В начале XV века были построены соборы Троицкий (1422—1423, ил. 54) Троице-Сергиева и Рождественский (1405) Саввино-Сторожевского монастырей. В отличие от Успенского собора в Звенигороде оба монастырских храма сурово массивны и статичны. Здесь нет легких фасадных полуколонок, а тройная полоса резного пояса в Сторожевском соборе пересекает плоскости широких лопаток. Даже второй ярус закомар отреставрированного ныне Троицкого собора как бы расплывается по горизонтали. В композиции здания господствует крупная глава. Вместе с тем в интерьерах храма зодчие стремятся преодолеть ресчлененность пространства: столбы расставлены широко, нет столь характерных для предшествующей архитектуры хоров.

В некоторых памятниках московского зодчества второй половины или конца XIV века



Спасский собор Андроникова монастыря в Москве. Схема конструкции

(Никольская церковь в селе Каменском, остатки ряда храмов в Коломне) можно отметить иную строительную традицию, быть может, связанную с участием в строительстве балканских мастеров.

Существенно новое в московскую архитектуру внесли зодчие Спасского собора Андроникова монастыря в Москве (датировка неясна, быть может, 20-е годы XV века, ил. 57, 58). Они решительно переработали всю композицию храма. Видоизменен основной четверик здания: его угловые части резко опущены, так что центральные членения фасадов кажутся энергично поднятыми. Большой подъем подпружных арок создал основу второго яруса из трехлопастных арок с крупными кокошниками, повернутыми по диагонали. В основании стройного барабана главы — веноч меньших кокошников. Килевидное очертание кривых подчеркнуло динамику сложного ярусного верха, проникнутого активно нарастающим

кверху движением как бы пружинящих арок.

Рассмотренные памятники XIV — начала XV века свидетельствуют о большой творческой работе зодчих, росте самобытных черт, коренном переосмыслении крестовокупольной системы храма. Собор Андроникова монастыря — высшая точка этих исканий. Зодчество данного периода (каменное и деревянное) подготовило художественные открытия конца XV — XVI веков, полагающие начало общерусской национальной архитектуре.

Одновременно с московским развертывается каменное строительство в Тверском княжестве. К сожалению, тверские памятники тех лет почти все погибли. Раскопками были вскрыты остатки двух храмов в Старице: четырехстолпного собора архангела Михаила (1398) и маленького бесстолпного одноапсидного храма Николы (1404). Единственная сохранившаяся постройка тверских зодчих — церковь Рождества Богородицы в селе Городне на Волге (вторая четверть XV века). Судя по этим памятникам, тверские зодчие, как и московские, основывались на владимирских традициях, также стремясь к переработке крестовокупольной системы (повышенные подпружные арки, ярусность композиции), но делали это менее решительно.

Глава четвертая

ЖИВОПИСЬ МОСКВЫ НАЧАЛА XIV — СЕРЕДИНЫ XV ВЕКА. АНДРЕЙ РУБЛЕВ И ЕГО КРУГ

В XIV веке в живописи Москвы начинает развиваться самостоятельное художественное направление.

Ряд памятников начала XIV века связан, видимо, с личностью митрополита Петра, сыгравшего значительную роль в становлении Москвы как политического центра. Сам митрополит Петр был иконописцем. Некоторые исследователи приписывают ему икону «Спас Ярое Око» (начало XIV века, Успенский собор в Кремле). Грозный взор Христа, гневный взлет его бровей вполне оправдывают это название. В приемах живописи чувствуется влияние греческого искусства, это можно объяснить тем, что в Москве в ту пору работали греческие живописцы.

Возможно, с творчеством греческих художников или их русских учеников связана несколько необычная по иконографии, происходящая из Успенского собора икона «Борис и Глеб» (середина XIV века, ГТГ), изображающая этих канонизированных русских князей едущими на конях. Образы этих святых были, по-видимому, весьма распространены в иконописи XIV века. В пору начавшейся борьбы за освобождение Руси от монголо-татарского ига оба князя олицетворяли собой идею братолюбия и самопожертвования во имя единства Русской земли. От этого же столетия сохранилась ж и т и н а я и к о н а

«Борис и Глеб» (середина XIV века, ГТГ), в клеймах которой с подкупающей наивностью рассказана их трогательная и поучительная история. Более репрезентативна другая икона (ГРМ), без житийных клейм, возможно, написанная несколькими десятилетиями позже. Обе принадлежат если не московской школе, то, во всяком случае, широкому кругу средне-русской живописи.

О росписях московских храмов середины XIV века известно только по летописным сведениям. В 40-х годах в Москве работали две артели художников; одна из них, состоявшая из мастеров-греков, выполняла заказы митрополита Феогноста, который сам был греком. Эти мастера расписали в 1344 году старый Успенский собор. В то же время русские художники по поручению великого князя Семена Ивановича работали над украшением московского Архангельского собора. Известны их имена: Захарий, Дионисий, Иосиф, Николай. В 1345—1346 годах были расписаны еще две церкви — Спаса на Бору и Иоанна Лествичника. Известно, что первую из них расписывали русские мастера Гойтан, Семен и Иван, которых летопись называет «греческими учениками».

Интересный памятник ранней московской миниатюры — Сийское евангелие, выполненное в Москве в 1339 году (БАН). На этом евангелии, писанном дяками Ментием и Прокошей по повелению Ивана Калиты, скрывшегося под псевдонимом чернеца Анания, сохранилась запись, представляющая собой прямой панегирик московскому князю. Единственная миниатюра и заставка этого евангелия исполнены, по-видимому, мастером Иоанном, имя которого приведено в заставке. Миниатюра изображает Христа в дверях храма, благословляющего апостолов. Она несколько грубовата по выполнению; фигуры апостолов тяжелы по пропорциям, однако лица их живы и выразительны.

Расцвет культуры и искусства наступает в Московском княжестве в конце XIV — начале XV века.

Пафос героической эпохи Куликовской битвы воплотился в замечательном памятнике рубежа веков — житийной иконе «Архангел Михаил» (Архангельский собор Московского Кремля, ил. 59). На ней представлен архангел Михаил — вождь небесного воинства, победитель сатаны. Его считали на Руси помощником в битвах и покровителем русских князей. Широко раскинув крылья, энергично повернувшись влево, архангел выхватил меч из ножен и угрожающе поднял его вверх; ярко-алый плащ спадает с плеч тяжелыми складками. Ин-

тересны клейма, расположенные вокруг главного изображения. Во многих из них раскрывается тема подвига.

От конца XIV века сохранилось несколько превосходных икон, таких, как «Сошествие во ад» (ГТГ), «Благовещение» (ГТГ), «Прздники» (ГТГ), различные по колориту и манере исполнения, они вместе с тем пронизаны особым эмоциональным напряжением, воплотившимся в повышенной динамике поз, жестов, складок и даже пробелов.

5 Велика роль Феофана Грека в становлении московской живописи начала XV века. Он работал в Москве с 1395 года. С его именем связана икона «Донская Богоматерь» (конец XIV века, ГТГ, ил. 63). Голова Богоматери получает особую выразительность благодаря сильно акцентированному контуру длинной стройной шеи, который, переходя в очертания щеки и виска, образует длинную линию. Движение головы находит своеобразный ритмический отклик и в резко изломанных, как бы взволнованных очертаниях золотой каймы мафория. Мастер сумел придать неповторимое своеобразие не только традиционной иконографической схеме, но и колориту: обычный в иконах Богоматери темно-вишневый цвет мафория оживлен около лица ярко-васильковой полосой повязки. От этого контраста живопись лиц Марии и младенца, исполненная энергичными мазками красного, синего, зеленого и белого, становится особенно звучной. Так же, как во фресках Феофана, блики используются не столько, чтобы правильно вылепить формы лица, сколько для придания чертам большей экспрессии. На оборотной стороне этой иконы — изображение успения Богоматери. И здесь сохранена в общих чертах традиционная иконографическая схема, но при этом так изменены композиционные акценты, что сцена получает необычное, драматическое истолкование. Темная фигура Богоматери кажется небольшой, как будто сжавшейся, по контрасту с широким светлым ложем и огромной, вырастающей за ним охристо-золотой фигурой Христа. Мотив одиноко горящей у ложа свечи приобретает характер своеобразной поэтической метафоры, усиливающей тему смерти. Резкие движения апостолов, их сумрачные лица, яркий и вместе с тем траурный колорит усиливают напряженное звучание иконы.

6 Летом 1405 года Феофан Грек выполняет совместно с друмя русскими мастерами — Прохором с Городца и Андреем Рублевым роспись московского Благовещенского собора. Она не сохранилась, так как старый храм был заново перестроен. Сохранился только древний иконостас Благовещенского собора

(ил. 60), перенесенный впоследствии в новый храм. Считают, что Феофаном была написана центральная часть «Деисуса» — изображения Христа, Богородицы и Иоанна Предтечи. Некоторые исследователи приписывают кисти Феофана также фигуры архангела Гавриила, апостола Павла, Василия Великого и Иоанна Златоуста, входящие в состав деисусного чина. Крайние иконы этого ряда, изображающие юных воинов Георгия и Дмитрия, возможно, писаны помощником Феофана — Андреем Рублевым. Иконы праздничного чина, расположенные над деисусным чином, приписывают Прохору с Городца и Андрею Рублеву.

Иконостас Благовещенского собора — древнейший из сохранившихся доныне русских иконостасов. Возникновение высокого иконостаса следует, по-видимому, отнести к концу XIV века. Византийское искусство, которому Русь обязана большинством систем фресковых росписей и иконографических переводов отдельных сюжетов, не знает развитой формы иконостаса, и потому создание этой композиции следует считать достижением русского искусства.

Начиная с XV века иконостас становится обязательной частью внутреннего убранства каждого храма. Он представляет собой целую систему поставленных в несколько рядов икон, образующих высокую стену, отделяющую алтарь от остальной части храма.

В центре иконостаса находились царские врата, ведущие в алтарь. Иконы, вставленные в деревянные яблочки, располагались в строгом порядке. Вслед за нижним ярусом, где помещалась местная храмовая икона святого или праздника, которому посвящен данный храм, находился главный ряд, называвшийся деисусный чин. В центре его изображен сидящий на троне Христос; по сторонам от него стоят, склонив головы и молитвенно протянув руки, Мария и Иоанн Предтеча. Это первоначальное ядро иконостаса (так называемый «Деисус», заимствованный русским искусством из Византии) было развито на Руси и превратилось в длинный ряд изображений святых, молитвенно склоняющихся к Христу. За Богородицу следует архангел Михаил, за Предтечу — архангел Гавриил, затем соответственно апостолы Петр и Павел и другие. Над этим главным ярусом следует ряд икон меньших по размеру — «Праздники», на которых изображены евангельские события, начиная с Благовещения и кончая успением Марии. Еще выше помещался ряд икон с изображениями пророков, над ними позднее (с XVI века) стали располагать ряд праотцев.

В смысловом и живописном отношении иконостас представляется единой, логически построенной композицией, образным выражением главных догматов веры. Все фигуры иконостаса выступают величественными и внушительными силуэтами на светлом или золотом фоне. Художники умели найти для каждой характерное очертание, особый иконографический тип, выраженный в чертах лица, причёске, одежде или в атрибутах. Вместе с тем повторяющиеся силуэты склоненных фигур, строгих по очертаниям и почти локальных по

цвету, легко воспринимались издали и придавали иконостасу композиционную целостность.

Начиная с XVI века в иконостасах получает широкое применение орнаментальная резьба по дереву; иконы нередко богато украшаются драгоценными окладами и ризами с жемчугом и самоцветными камнями. В особенности это относится к нижнему ярусам, где находились местные иконы, имевшие для данного храма особо важное культовое значение.

Идея иерархии, главенства и подчинения лежала в основе композиции иконостаса. Отражая иерархическую систему феодального общества, иконостас перенесил эту систему в область религиозных представлений и выражал ее на языке художественных образов.

Идеи, увлекавшие передовых русских людей в годы освобождения от монголо-татарского ига, в годы, когда успешно преодолевалась феодальная раздробленность и шла борьба за создание единого общерусского государства, нашли наиболее полное выражение в творчестве гениального русского художника Андрея Рублева (родился, вероятно, в 60-х годах XIV века, умер в 1427/30; первое летописное известие о деятельности Рублева относится к 1405 году).

Жизнь Рублева известна только в самых общих чертах. Инок московского Андроникова монастыря, близко связанного с Троице-Сергиевой обителью, он если и не был свидетелем Куликовской битвы, то, несомненно, знал тех, кто принимал в ней непосредственное участие. Годы творческого формирования Рублева — время, наполненное радостью первой крупной победы над татарами и воодушевленной перспективой грядущего окончательного освобождения Руси. Это в большой степени и определило характер его творчества.

Сотрудничая с Феофаном Греком при росписи Благовещенского собора, Рублев не мог не испытать влияния замечательного мастера. Властный, суровый, эмоционально насыщенный живописный язык Феофана, необычность его смелых образов, нарушавших традиционные иконографические схемы, не могли не произвести глубокого впечатления на Рублева. Тем не менее он с самого начала выступает как яркая и самостоятельная творческая индивидуальность.

К ранним произведениям Рублева большинство исследователей относят миниатюры с изображением символов евангелистов в так называемом Евангелии и Хитрово (90-е годы XIV века, ГБЛ). Одна из лучших миниатур изображает ангела с широко раскрытыми крыльями (символ евангелиста Матфея). В его руках — большая книга. Стройная фигура ангела вписана в золотой круг. Мягкое сочетание голубого цвета хитона с сиреневым плащом и

золотым фоном свидетельствует о выдающемся колористическом даровании художника. Среди других изображений евангелия обращают на себя внимание заглавные буквы, в которых с большой тонкостью, наблюдательностью и любовью изображены звери и птицы.

В 1408 году Андрей Рублев, Даниил Черный с помощниками выполняют роспись Успенского собора во Владимире. Из всей этой росписи до нас дошли главным образом фрески, расположенные на сводах, столбах и арках под хорами в западной части храма. Это фрагменты большой композиции «Страшного суда».

Входивший в храм попадал в западную часть галереи, пристроенной Всеволодом III к собору Андрея Боголюбского. Свет, проникавший через открытые двери храма, ложился на свод центральной арки, ведущей в низкое помещение под хорами. На столбах арки представлены фигуры двух ангелов, возвещающих о последнем дне мира; над ними изображения (в медальонах) двух пророков — Давида и Исайи. Навверху, в самом центре арочного свода изображена десница бога с душами праведных. В этом изображении заключена главная идея росписи — надежда праведных. На северном столбе главного нефа представлен упавший на колени пророк Даниил, над которым склоняется ангел, указывающий ему на изображение «Страшного суда», помещенное в западной люнете среднего нефа и составляющее смысловую и композиционный центр всей росписи. Здесь изображен «Престол уготованный» с лежащей на нем книгой (так называемая «Этимасия»). К престолу в мольбе простирают руки Богоматерь и Иоанн Предтеча; у ног их — Адам и Ева. На склоне центрального свода, обрамляющего люнету с «Этимасией», симметрично размещены сидящие евангелисты, за ним — стоящие ангелы. Изображение Христа находится в самом центре свода и при первом взгляде на фреску не воспринимается. Христос как бы незримо парит над тронем.

В росписи сводов южного придела изображены сцены рая. Самая выразительная из всех фресок этого цикла расположена на северном склоне свода, где представлен апостол Петр, ведущий в рай праведников. Обернувшись к идущей за ним толпе, он бросает ей взгляд, выражающий призыв и ободрение.

Оставаясь в пределах традиционной иконографической схемы, Рублев и его помощники лишили роспись средневекового аскетизма; в ней преобладает настроение бодрости, надежды.

Художник вносит новое и в приемы построения образа. Легкие, светлые мазки сдержанно, деликатно моделируют форму. Но главным художественным приемом становится сильно акцентированная линия, выражающая движение; гибкая и обобщенная, она сообщает особую ритмичность фигурам. Огромную роль играют движения рук и крыльев, поворот головы, наклон, мягкие очертания овала лица и прически. С большим тактом силуэты фигур согласованы с ритмом архитектурных форм храма.

Во многих случаях художникам удалось добиться совершенных композиционных решений. Особенно удачны фреска в восточном

тимпане юго-западного свода, изображающая Богоматерь с ангелами, а также трубящие ангелы на западной арке, движения которых гармонично связаны с упругим ритмом архитектурных форм. Образы, созданные в росписях Успенского собора во Владимире, далеки от суровых образов Феофана. Лики святых и праведников округлы и пропорциональны, с большим выпуклым лбом, тонкими чертами, небольшими, близко посаженными глазами, со взглядом задумчивым или по-детски простодушным и доверчивым.

Кисти Рублева, Даниила Черного и их помощников приписывают также иконостас из Успенского собора во Владимире, обнаруженный в церкви села Васильевского, куда он был перенесен в XVIII веке. Большинство икон, в том числе огромные по размеру иконы деисусного чина, — «Спас Вседержитель», «Богоматерь», «Иоанн Предтеча», «Григорий Богослов» и «Андрей Первозванный», — находятся в настоящее время в Третьяковской галерее; иконы, изображающие апостолов Петра и Павла, — в Русском музее. Меньшие по размеру иконы праздничного чина хранятся как в Третьяковской галерее, так и в Русском музее.

Перед художниками, работавшими в Успенском соборе, стояла трудная задача — создать грандиозный иконостас в большом храме. Этим, в частности, объясняются размеры икон, поражающих монументальностью. Фигуры деисусного и праздничного чиннов исполнены с большим лаконизмом. Лица святых сдержанно серьезны и задумчивы. Колорит деисусного чина, основанный на звучных сочетаниях ярких и чистых тонов, отличается строгим единством. Возможно, Рублев был автором общего замысла; в исполнении же отдельных икон справедливо усматривают немало отличий, свидетельствующих о принадлежности их разным мастерам.

К произведениям самого Рублева, выполненным, очевидно, вскоре после фресок Успенского собора во Владимире и, во всяком случае, до создания Рублевым иконы «Троица», обычно относят три сохранившиеся иконы поясного деисусного чина из Успенского собора на Городке в Звенигороде (ГТГ). В лучшей сохранности находятся две из них: «Апостол Павел» и «Архангел Михаил» (ил. 61); образ последнего во многом уже превосходит образы «Троицы». Со склоненной головой и задумчивым взглядом, с пышными золотисто-коричневыми волосами, перехваченными голубой повязкой и спадающими на плечи двумя тяжелыми локонами, с золотистыми крыльями, гибкие очертания которых ритмически вторят очертаниям золотого нимба, архангел Михаил звенигородского

чина представляет собой один из самых поэтических образов русского искусства XV века.

Центральная икона деисусного чина из Успенского собора на Городке — «Спас». В этой иконе сохранились голова Христа и часть его одежды. Однако и по этому фрагменту можно составить представление о новом физическом и нравственном идеале человека, который складывался в искусстве начала XV века. Спас не похож на суровые образы Христа в иконописи XIV века (например, «Спас Ярое Око»); он привлекает проникновенной человечностью, добротой открытого взгляда.

18. Самое совершенное произведение Рублева — икона «Троица» (начало XV века, ГТГ, ил. 11), написанная для иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. Изображена библейская легенда о посещении тремя ангелами Авраама и Сарры; однако повествовательная ее сторона в иконе Рублева опущена. Представлены только три ангела. Все три фигуры, разные по силуэтам, вместе как бы образуют круг. В очертаниях их голов, плеч и рук, в изгибах крыльев, в наклоне тонкого дерева на фоне, в силуэте горки справа повторяются плавные округлые линии, создавая впечатление гармонической слаженности, своеобразной настроенности композиции. То же впечатление гармонии производит и колорит иконы. Золотистые, темного тона крылья, легко подчеркнутые снизу светло-голубым, мягко выделялись на золотом фоне (теперь почти полностью утраченном). Такие же мягкие сочетания с золотым фоном составляли и зеленовато-желтая горка, и зеленовато-оливковый тон дерева, и бледно-зеленый «позем» (земля). Более интенсивно звучат голубой и зеленый цвета в одежде. Вся эта светлая красочная гамма сгруппирована вокруг густо-голубого и темно-вишневого пятен одежд среднего ангела. Тема иконы — догмат о единстве трех ипостасей божества: бога-отца, бога-сына и духа святого. В иконе Рублева эта тема приобретает второй — образный — смысл, чрезвычайно актуальный для духовной жизни Руси конца XIV — начала XV века. Икона звучит как символическое воплощение темы согласия, гармонического слияния, сведения воедино трех различных начал, запечатленных в трех разных обликах ангелов. Это единство образно воплощено в композиционной теме круга, невидимо, но ощутимо присутствующего в изображении и воспринимаемого как ее главный ритмический и смысловой мотив.

15. Содержание «Троицы», как и всего искусства Рублева, в значительной степени было связано с просветительской деятельностью монаха Сергия Радонежского и основанного им недалеко от Москвы Троице-Сергиева монастыря, ставшего центром культурного движения, во

многом аналогичного движению предвозрождения в странах Европы.

«Троица» Рублева явилась частью большого и до настоящего времени хорошо сохранившегося иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря, выполненного целым коллективом художников под руководством Рублева и его друга — Даниила Черного. Самому Рублеву, с наибольшим вероятием, принадлежат иконы деисусного чина, изображающие апостола Павла и архангела Гавриила. Икона юного Дмитрия Солунского из того же чина также обнаруживает сходство с искусством Рублева. Иконы праздничного чина различны по своему художественному почерку и свидетельствуют о разнообразии течений в московской иконописи первой половины XV века. Некоторые из них, по-видимому, следует отнести к школе Рублева.

Особенно интересна икона, изображающая же ни мирно сицу гроба господня (ил. 62). Некоторые исследователи, исходя из высоких художественных достоинств этой иконы, приписывают ее кисти самого Рублева. Однако образы иконы отличаются взволнованностью, не свойственной его искусству. Высокие и стройные фигуры трех женщин с удивлением и испугом обращены к опустевшему гробу, в котором лежат одни пелены. Ангел в белом сидит на камне, его крылья склоняются навстречу женщинам. Очертания горки подхватывают движения крыльев и придают ему особый размах и выразительность.

16. В московской иконописи первой половины XV века традиция рублевского искусства играла огромную роль. Однако этим не исчерпывалось все богатство художественной жизни того времени. Существовавшие наряду с рублевскими художественные течения еще недостаточно изучены, но такие работы, как икона «Архангел Михаил» в Архангельском соборе Московского Кремля, о которой говорилось выше, или некоторые иконы иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря, свидетельствуют о наличии в Москве, помимо Рублева, еще других замечательных и оригинальных мастеров.

17. От новгородских икон начала и середины XV века с их волевым накалом, сильными, резковато-энергичными образами московские иконы этого периода отличаются большей одухотворенностью. Угловатость очертаний и порывистость жестов сменяются в московской иконописи плавно закругленными, ритмически согласованными силуэтами, легкими и грациозными движениями. В отличие от контрастных сочетаний красного, белого, желтого, синего, к которым постоянно прибегают новгородские мастера, здесь преобладают светлые, прозрачные цвета и оттенки голубого, светло-зеленого, золотистой охры, вишнево-коричневого. Плавные и легкие, едва заметные блики придают этим сочетаниям особенную мягкость, не свойственную новгородской иконописи.

18. В русском искусстве XV века иконопись преобладала над остальными видами живописи. Этот период древнерусского искусства по праву называется золотым веком русской иконописи. Свообразные черты московской школы

живописи времени Рублева станут основой ее дальнейшего развития во второй половине XV века, в частности основой творчества Дионисия.

Глава пятая

СКУЛЬПТУРА И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Монголо-татарское нашествие приостановило развитие ремесел. Такие виды прикладного искусства, как перегородчатая эмаль, чернь, зернь, резьба по камню, стеклоделие, исчезли на долгое время. Многие мастера были уведены в плен. В это время культурные связи с Византией и другими странами заглохли.

Разорения из всех крупных русских городов избежали Новгород и Псков. Здесь растущие торгово-ремесленные силы определили черты культуры, резко отличающейся от церковно-феодальной. Прежде всего гораздо шире теперь проявилось народное демократическое начало. Вместо отвлеченного, умозрительно-символического в художественном изображении вступили в действие живая непосредственность чувства и в то же время материальность, конкретность, целесообразность, но, естественно, в границах средневекового представления о мире. В связи с этим утеряла значение распространявшаяся ранее владимиросудальская система скульптуры, бывшая в основном космологической. Теперь в скульптуре разрабатываются большие темы человеческого мира.

В 1359 году в новгородскую церковь Флора и Лавра был сделан вклад — деревянный резной крест, называемый Людогощинский (ил. 65). Скульптурный по форме, с четким силуэтом, этот крест выразителен контрастом крупных членений и мелких деталей как в конструкции, так и в орнаменте плоской резьбы, покрывающей его поверхность. Примечательно, что в орнамент креста, помещенного внутри храма, были вплетены звериные мотивы, свидетельствующие, как и ветвистая форма самого креста, о неканоничности замысла. В резных медальонах, не считаясь с символикой креста, мастер изобразил популярных в Новгороде святых — Флора и Лавра, Косьму, Дамиана и других. Особенно интересны образы Георгия и Федора Тирона, поражающих змия. Они исполнены народной поэзии, перекликаются с героями змееборцами-богатырями. В коренастости большеголовых фигур, симметрии композиции, в характере трактовки образов проявились народное простодушие, народное понимание художественной формы. Так магическая символика в художественных изображениях постепенно вытесняется поэтической образностью фольклора.

В XIII веке вне городов многие вещи создавали мастера-самоучки. Это, естественно, приводило к упрощению приемов резьбы, а также и самой орнаментации. Лишь в XIV веке искусство резьбы по дереву становится профессиональным и за пределами городов.

В пору монголо-татарского нашествия мастера часто, утратив технические навыки, повторяли старые формы. Особенно пострадало городское ремесло; между тем деревенское, продолжая древние традиции, давало интересные варианты типов городских художественных изделий домонгольского искусства.

Хотя церковь по-прежнему не допускала применения круглой скульптуры, тем не менее идея статуарности пробивала себе дорогу. Она оказалась в XIV—XV веках одной из главных пластических идей искусства. Сначала появились распятия с очень крупно, горельефно трактованной фигурой Христа (крест Никольского погоста близ Ростова Великого, XIV век), а потом и статуарные произведения. Вырезанная из дерева фигура Николы Можайского (20-е годы XIV века, ГТГ, ил. 66) представляет почти круглую скульптуру. Статуя находилась над городскими воротами Можайска, святой считался его охранителем. Отсюда ее репрезентативность. Никола изображен с поднятым мечом в одной руке и моделью города в другой. Образ выражает силу и величие народного заступника. Позднее он стал популярным в скульптуре.

От XIV века сохранились литые пластины со скульптурными изображениями, созданными русским мастером Авраамом при сборке поврежденных Корсунских дверей XII века, исполненных магдебургскими мастерами (Софийский собор в Новгороде). Характерно, что русский мастер в горельефной композиции одной из пластин изобразил в рост себя с инструментом. Портретность этого фронтального изображения, несмотря на отвлеченность идеализированного в целом образа, представляет значительный интерес. Высокое мастерство пластической лепки, композиционная законченность отличают и пластину, на которой новгородский мастер поместил кентавра-стрельца.

Воздействие народного творчества на искусство литья и резьбы отражают медные литые иконки того же времени с изображением Егория Храброго на коне (Новгород), напоминающего всадника «пряничной» резьбы.

В связи с началом нового подъема национальной культуры к середине XIV века художественное ремесло опять оживает. Быстро развивается мастерствоковки, скани, чеканки, украшающих как массовые изделия, так и вещи, изготавливаемые по специальным заказам: оклады икон, переплеты книг, потиры и панатгии. Большой интерес представляет серебряный оклад Евангелия, созданного в 1392 году по заказу боярина Федора Андреевича Кошки (ГБЛ, ил. 111). В окружении тончайшего ажюра гибких завитков сканого орнамента помещены массивные литые фигуры святых в килевидных арочках на фоне синей эмали. В центре композиции — Христос, сидя-

щий на престоле, по углам оклада — евангелисты. Плотная кайма таких же литых изображений на гладких пластинах обрамляет центр. Стройная композиционная система, в которую складывается сочетание сквозного, легкого с массивным, игра плавных линий и живописная красота оттенков эмали — зеленой и синей финифти, создают архитектурность вещи, которая сродни искусству монументальному. Драгоценный оклад Евангелия Кошки определяется во многом художественное оформление евангелий вплоть до XVI века. Отдельные литые фигурки из золота, серебра, меди напавали на гладкую пластину, сочетая их самым различным образом, и тем самым композиция окладов варьировалась. Это было значительным новшеством.

В XIV—XV веках снова широко применялась гравировка по металлу. Гравированный рисунок иногда покрывали чернью. Но в целом искусство черни, как и эмали, с точки зрения художественного уровня находилось в упадке.

Мало дошло до нас изделий светского декоративно-прикладного искусства, больше известно декорированных предметов, связанных с церковным обиходом. В богато украшенных окладах икон, евангелий проявилось все совершенство русской ювелирной техники того времени. Новгородский панагиар мастера Ивана (1435, Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник), кадило 1405 года из Троице-Сергиева монастыря (Загорский государственный историко-художественный музей-заповедник) сочетают пластичность с архитектурной формы. Кадилу, сиону, «ковчежцам» любили придавать образ церковных сооружений. Так, кадило 1405 года в виде храма повторяет в своих формах закомары, окна, барабаны соборов того времени.

Изысканный вкус отличает басму (тиснение серебряных листов) оклада Евангелия Симеона Гордого (1343, ГБЛ). Высокий образец искусства русской скани представляет серебряный оклад иконы Владимирской Богоматери, исполненный по заказу митрополита Фотия (1410—1431, Государственная Оружейная палата). Изображения двенадцати праздников, выполненные чеканкой в низком рельефе, поражают живописностью, своеобразным чувством пространства. В узоре скани на полях сказались влияния Востока. С ним, как и с Западом, русские города имели постоянные связи. Но иноземные влияния в русском искусстве всегда оказывались творчески претворенными, и художественный строй искусства был самостоятельным.

Москва в XIV—XV веках — один из самых крупных городов, населенный ремесленниками разных специальностей. Золотые кресты, цепи, иконы часто упоминаются в княжеских

грамотах. Известны имена в это время ювелира Парамши (Парамона) и замечательного мастера Ивана Фомина. К выдающимся произведениям XV века относится созданный им яшмовый потир (1449), уцелевший в ризнице Троице-Сергиева монастыря (Загорский государственный историко-художественный музей-заповедник). Потир в золотой сканной оправе и с надписью: «А делал Иван Фомин». Форма, пропорции потира, гармония округлой, плавной линии его силуэта, ритмическая ясность членений несут печать высокой культуры эпохи Рублева.

До высокого художественного уровня в это время поднимаются лицевое шитье (изобразительное) и мелкая пластика. Главными центрами создания этих изделий были монастыри и мастерские при великокняжеском дворе. Лицевое шитье выполнялось чаще всего гладью, разноцветными шелками; золото и серебро вводились до XVI века мало и только в качестве цвета, обогащающего ясные и чистые краски. Русская вышивальщица владела столь совершенно линией и цветом, имела такое тонкое чувство материала, что создавала произведения, не уступающие живописным. Разнообразными приемами в зависимости от гладкой или шероховатой поверхности ткани достигался тончайший колористический эффект. Форма как бы лепилась стежками нитей, образующими изысканную, воздушную паутину узора.

Для Древней Руси шитье было одним из самых исконных видов художественного творчества. Из летописей известно, что в Киеве еще в XI веке была устроена школа шитья и тканья, что храмы XI—XII веков богато украшали тканями. Многовековые русские традиции шитья были настолько сильны, что пышные декоративные византийские ткани не оказали никакого влияния на искусство русских вышивальщиц. Их не увлекали ни приемы, ни цветовая гамма иноземных образцов. Византийские композиции перерабатывались творчески. Рисунок для шитья чаще всего делали «знаменщик» или опытная мастерица. Пелены, покровы, плащаницы, «воздухи» повторяли иконописные изображения. Лучшим произведениям русского шитья свойственны ясность пластичных решений, эмоциональная непосредственность выражения, высокая культура линии, ритма, цвета. Серебристый или бледно-бирюзовый фон в шитье определяет особую светоненосность, нежность красок. Желтый, красный, голубой цвета употреблялись в богатейших оттенках.

Художественного совершенства русское шитье достигло в произведениях московской школы. Известная пелена княгини Марии, вдовы Симеона Гордого (1389, ГИМ), имеет в центре изображение Нерукотворного Спаса, по сторонам которого стоят Богоматерь, Иоанн Предтеча, архангелы и московские свя-

тители. Изящество, узорность, красочность позволяют отнести эту пелену к лучшим произведениям древнерусского искусства. Фигуры расположены на светлых, нежных фонах серебристых звучаний. Сочетания белых, фиолетовых, бледно-голубых, малиновых, светло-коричневых и желтых цветов одежд вместе с золотыми линиями создают богатейшую колористическую гамму.

Плоскостность, силуэтность в трактовке отличают памятники, восходящие к традициям XII века. Так, плащаница 1452 года (Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, ил. 67), созданная по заказу великого князя Василия Васильевича, по певучести линий, ясности ритма и проникновенности образа близка по стилю рублевской школе. Цвет, линии, ритмы стройных удлиненных фигур, склоненных над гробом в композиции «Положение во гроб», исполнены гармонии.

Выдающимся памятником раннемосковского шитья представляет покров с изображением Сергия Радонежского (начало XV века, Загорский государственный историко-художественный музей-заповедник). Сергей изображен во весь рост в темно-фиолетовой монашеской мантии. Он держит свиток и другой рукой благословляет. В лице так много строгого и доброго, сильного и прекрасного и вместе с тем живого, индивидуального, что есть предположение о портретности этого образа. В иконописный лик вносит особое дыхание жизни еле заметная асимметричность в трактовке глаз, бровей, носа.

Искусное сочетание цветных нитей создает мягкое колебание тонов, красная нить выделяет форму. Портретный характер изображения Сергия, выдающееся мастерство делают этот памятник особенно ценным с исторической и художественной точек зрения.

К середине и в конце XV века для русского шитья характерна густая, насыщенная гамма цвета, известная напряженность и в композиционном ритме (например, «Чудо архангела Михаила в Хонах», XV век, Загорский государственный историко-художественный музей-заповедник).

Народные воззрения и художественные идеалы рублевской эпохи отразились не только в шитье, но и в мелкой пластике.

Из дерева, кости, металла создавались произведения одновременно скульптурные и ювелирные. Развитие пластических качеств резной кости тесно соприкасалось с мастерством резьбы по дереву и камню (например, на престольный крест с распятием и праздниками, кость, XV век, За-

горский государственный историко-художественный музей-заповедник или резная икона «Георгий Победоносец», кость, XV век, Государственные музеи Московского Кремля).

Выдающимся явлением в древнерусском искусстве предстает творчество замечательного русского мастера Амвросия (1430—1494), работавшего в Троице-Сергиевом монастыре и руководившего здесь мастерской.

Золотая панагия-складень (1456, Загорский государственный историко-художественный музей-заповедник, ил. 64) имеет внутри золотого ковчега, украшенного тончайшей сканью, резные из дерева иконки с двенадцатью праздниками. Резную миниатюру Амвросия на среднике складня (правая его часть была выполнена позднее) отличает монументальность образов. Предстоящие у креста Богоматерь и Иоанн Богослов исполнены скорбного чувства. Слева праздники — «Сретение», «Крещение», «Распятие», «Воскресение», «Сошествие святого духа» и «Успение». Мастерство Амвросия проявилось в свободной и непринужденной трактовке фигур. Гармоничность в пропорциях и ритмах передает возвышенный строй образов. Особенно выразительна фигура скорбящей у креста Богоматери, вызывающая ассоциации с античным искусством. Античная традиция просвечивает в творчестве Амвросия так же, как и у Андрея Рублева. Амвросий смело прорезает рельеф до золотого фона, что вносит цветовое звучание в резную композицию, позволяет достичь декоративного сочетания сияющего золота с темным ореховым деревом. Тонкой красотой выделяется сканый орнамент, покрывающий складень снаружи, — тоже работа Амвросия.

Язык пластики в произведениях Амвросия настолько богат, образен, что может быть понят только в свете общих достижений художественной культуры того времени.

Глубокое понимание синтеза искусств отражала в себе всякая, даже самая малая форма, каждый небольшой предмет прикладного искусства того времени. Отголоски великого искусства Рублева жили во всех областях художественного творчества. Рублевская художественная традиция, развиваясь в искусстве крупных культурных центров, постепенно распространялась и по далеким окраинам, сливаясь там с широким потоком народного творчества.

ИСКУССТВО КОНЦА XV—XVI ВЕКОВ

63

Введение

64

Архитектура конца XV — начала XVI века

67

Живопись конца XV — начала XVI века.
Дионисий

69

Архитектура XVI века

75

Живопись XVI века

79

Скульптура и декоративно-прикладное
искусство

В 80-х годах XV века в основном завершается сложение Русского централизованного государства, исчезают последние остатки зависимости от монголо-татарских ханов. Москва стала столицей могучей русской державы, символом ее силы и величия. Этот важнейший этап в истории русского народа был подготовлен быстрым развитием производительных сил, ростом общественного разделения труда, крепнущими торговыми связями. Усиление крепостного права, феодальной эксплуатации крестьянства также требовало сильной централизованной власти для борьбы с растущим недовольством масс. Мощное государство обеспечивало осуществление активной внешней политики, направленной к ликвидации враждебных татарских ханств и освобождению той части русских земель, которая попала под иноземное владычество. Быстрый рост могущества Русского централизованного государства поражал его соседей.

Существенно изменяется и социальная база власти «государя всея Руси». Княжеско-боярская знать постепенно отодвигается на второй план; главной опорой самодержавия становится поместное дворянство. Утверждается теория о божественном происхождении власти московских государей и ее главенстве над духовной властью церкви. В публицистике XVI века с невиданной до того широтой обсуждаются самые основы государственного устройства. В некоторых сочинениях появляется даже мысль о естественном равенстве всех людей перед богом и звучит протест против рабства, унижающего человеческое достоинство. Само появление подобных идей отражало реальную силу и политическую активность демократических слоев народа. В то же время крепнет и развивается национальное самосознание, чувство гордости за русский народ и государство. Москва представляется теперь не только столицей Руси, но и оплотом православия, «третьим Римом» — наследником Царьграда. Возрастает и значение Москвы как центра, объединяющего культурное наследие воссоединенных русских земель. Со всей Руси свозят сюда лучшие произведения искусства и прославленные святыни. На строительство Москвы собирают лучших мастеров: псковичей, тверичей, ростовцев. Они работают здесь рядом с приглашенными из Италии инженерами и архитекторами. Обращение к лучшим зодчим Европы того времени было вызвано стремлением еще выше поднять художественный и технический уровень строительства и выполнить огромные архитектурные и военно-инженерные работы, связанные с превращением Москвы в столицу мощного централизованного го-

сударства. Появляются существенные технические новшества: наряду с белым камнем используют кирпич, деревянные связи заменяют железными, начинают применять подъемные механизмы и т. д. Русские и иноземные мастера вносили в московское строительство свой опыт, учитывая новые требования и художественные взгляды. Московское искусство теряло региональную ограниченность, оно становилось общерусским национальным искусством.

Глава первая

АРХИТЕКТУРА КОНЦА XV — НАЧАЛА XVI ВЕКА

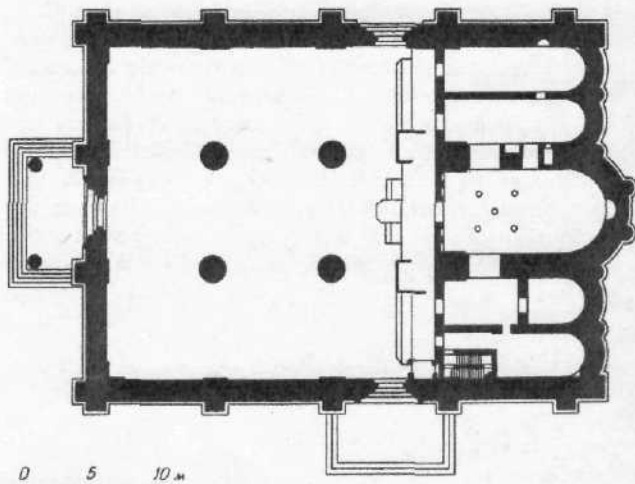
Как и в предшествующее время, монументальное строительство Москвы имеет государственный характер. Оно направляется московским правительством, сосредоточившим внимание прежде всего на Московском Кремле. Каменная крепость 1367 года обветшала и не отвечала новым требованиям военно-инженерного дела. Политический престиж Москвы также требовал создания новых, вполне современных обрамлений городского центра и резиденции «великого государя» Ивана III. В конце XV века Кремль возведен заново. К этой грандиозной работе были привлечены итальянские мастера; среди них ведущую роль играл миланский инженер Пьетро Антонио Солари.

В проведенном с огромным размахом строительстве Кремля (1485—1495) использовались достижения как русского, так и итальянского военно-инженерного искусства. Кирпичные стены общим протяжением более двух километров, с восемнадцатью башнями оказались не только грозной твердыней, но и замечательным архитектурным произведением. Повторяя в основном контуры укреплений XIV века, новый Кремль хорошо согласовывался с рельефом. Южная стена шла теперь не по кромке кремлевского холма, а у его подножия, открывая вид на центральный ансамбль храмов. Вместо широких прямоугольных зубцов, применявшихся в более ранних русских крепостях, стены Московского Кремля венчались узкими двурогими зубцами. Внутри крепости стена открывалась вереницей высоких арок, несших боевой ход, что позволяло при значительной толщине стен разместить в них бойницы нижнего яруса и в то же время придавало ритмичное членение протяженным кирпичным поверхностям. Московский Кремль поражал современников своей красотой и величием; он оказал большое влияние на развитие русского военного строительства, послу-

жив образцом (главным образом в отношении архитектурных форм) для многих русских крепостей XVI века. В 30-х годах XVI века оборонительные работы в Москве были продолжены сооружением укреплений Китай-города (мастер Петрок Малый).

Как крепость Ивана III почти полностью повторяла план крепости Дмитрия Донского, так и новые храмы возводились на местах старых храмов Ивана Калиты. Москва как бы подчеркивала этим свои древние связи. Старые храмы были ветхи и тесны; они не отвечали возросшему политическому значению русской столицы, их сменили новыми.

Первым был построен Успенский собор (1475—1479, ил. 68). Его строителю — крупному итальянскому зодчему Аристотелю Фиораванти было предложено следовать образцу владимирского Успенского собора XII века. Московские государи считали себя прямыми наследниками владимирских князей, и связь с традициями архитектуры Владимира была совершенно определенным идеологическим заданием. Фиораванти точно исполнил это задание. Талантливый мастер за короткое время успел понять красоту и логику древнерусской архитектуры и, введя в свою постройку наиболее существенные древнерусские формы, творчески соединил их со своим, ренессансным пониманием архитектурного пространства. Поэтому созданный им храм сочетал традиционные русские черты с новыми. Фиораванти повторил в своем соборе только внешние черты «образца»: пятиглавие, колончатый пояс, перспективные порталы, позаконмарное покрытие. В целом же он придал зданию принципиально новый облик. Его план, как и фасады, получил равномерное членение, так что центральное подкупольное простран-



Успенский собор в Московском Кремле. План



Успенский собор в Московском Кремле. Южный фасад

ство не было подчеркнуто. А так как ширина членений фасадов определяет размер и высоту закомар, образовалась строгая ритмическая система фасадов с закомарами, имеющими одинаковую высоту. Апсиды — характерная часть храма — замаскированы выступами стен, формы строго геометричны. С запада к собору примыкало открытое крыльцо в виде балдахина с арками на висягах (резные камни, подвешенные на скрытом в кладке железном стержне). Особенно существенно изменено

внутреннее пространство: здесь нет хоров, круглые колонны несут тонкие кирпичные своды перекрытия. Храм походил на просторный, обильно освещенный зал светского характера. Не случайно летописец отметил, что собор построен «палатным образом». Собор удивил современников и выдающимися художественными качествами — «величеством, высотой, светлостью, звонкостью и пространством».

Сочетавший лучшие черты древнерусской традиции с достижениями итальянского зодче-

ства, Успенский собор оказал огромное влияние на развитие русской архитектуры.

Несколько позже на той же центральной площади Кремля итальянцем Алевизом Новым был построен Архангельский собор (1505—1509, ил. 69). Как зодчий Алевиз значительно уступал Фиораванти; у себя на родине он был известен скорее как скульптор (его настоящее имя — Альвизе да Монтаньяна). Поэтому Архангельский собор вносит мало нового в отношении композиции здания и организации пространства. Собор возводили как усыпальницу московских государей, но в его облике нет ничего мрачного; храм обработан наподобие двухэтажного палаццо в духе архитектуры Ренессанса. Закомары, отделенные сложным антаблементом, заполнены пышными резными раковинами; пилястры, расчлененные на два яруса, как и стены, обработаны филенками и завершены классическими капителями. Первый ярус, оформленный аркадами, имел украшенные богатой орнаментальной резьбой и расписанные краской и позолотой порталы. Появление в Московском Кремле здания, столь широко и откровенно оформленного в духе архитектуры Ренессанса, знаменовало усиление светских тенденций в русской культуре.

В отличие от главных построек Кремля Благовещенский собор (1484—1489, ил. 70) и церковь Ризположения (1484—1486, ил. 71), построенные русскими мастерами, гораздо более связаны со старыми русскими традициями. Это храмы, поднятые на высокий цокольный этаж — подклет и окруженные открытой галереей. Аркатурно-колончатый пояс на их фасадах и апсидах — дань владимирской традиции. Благовещенский собор, сменивший старую постройку конца XIV века, был первоначально трехглавым и сохранял хоры, связанные с дворцом, представлявшим собой сложный комплекс деревянных и новых каменных палат, поставленных на подклетах и соединенных открытыми переходами и террасами. От дворца сохранился корпус Грановитой палаты (1487—1491; зодчие Марко Фрязин и Пьетро Антонио Солари, ил. 72). Это большой зал, площадью около 500 квадратных метров при высоте более девяти метров, перекрытый четырьмя крестовыми сводами, сходящимися в центре зала на одном столбе; торжественная открытая лестница вела в палату со стороны Соборной площади.

Завершал ансамбль высокий «столп» храма-колокольни Ивана Великого (1505—1508, Бон Фрязин). В первоначальном виде здание было ниже существующего ныне (его верх надстроен в 1600). Оно представляло исключительную по красоте пропорций башню из стройных восьмериков с арка-

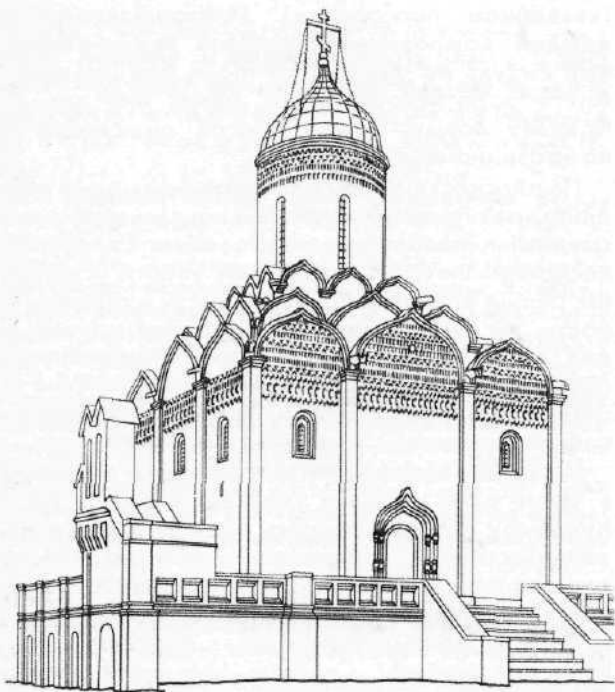
дами для колоколов наверху каждой призмы. Строгая обработка плоскими лопатками на углах и легкими карнизами подчеркивала изящество и торжественное величие храма-башни.

Кремль и его здания стали образцом, которому стремились подражать. Строители величавых крепостей Новгорода (1490—1500), Нижнего Новгорода (1500—1511), Тулы (1514—1521), Коломны (1525—1531) во многом использовали инженерный и архитектурный опыт Москвы. Как и Московский Кремль, эти крепости не только крупные военно-инженерные сооружения, но и прекрасные произведения русского градостроительного искусства.

Выдающимися художественными памятниками были ансамбли ряда монастырей, сложившиеся в первой половине XVI века и совершенствовавшиеся в последующее время. Их изучение показывает тонкое понимание русскими зодчими связи архитектуры с ландшафтом, умение искусно построить план ограды и расположить здания так, чтобы они образовали гармоничное единство и открывались входившему в ворота монастыря с наиболее выгодной в художественном отношении стороны. Крупнейшими памятниками такого рода являются монастыри Кирилло-Белозерский, Троице-Сергиев в Загорске, Борисоглебский под Ростовом Великим. Автор последнего — ростовский зодчий Григорий Борисов — создал здесь оригинальную планировку: центром ансамбля является не храм, а открытая прямоугольная площадь, по краям которой расположены собор, трапезная и другие здания.

Важным новым явлением в развитии русского зодчества начала XVI века был значительный рост каменного гражданского строительства. В это время в крупнейших монастырях все чаще сооружают монументальные трапезные палаты — постройки полусветского характера. Обычно это двухэтажные здания, крытые высокой деревянной кровлей. Верхний этаж занимали просторный зал трапезной с одним центральным столбом и сводчатый перекрытием и небольшая церковь. Нижний этаж служил хозяйственным целям. Внешний облик трапезных отличался строгой простотой. Лучшими памятниками этого типа являются трапезные монастырей Андроникова в Москве (1504—1506) и Пафнутьево-Боровского (1511).

Продолжается в конце XV века и дальнейшая разработка композиции храмов в духе традиций первой половины этого века. Покрытия, образуемые тремя ярусами закомар, становятся еще более пышными и торжественными, чем в соборе Андроникова монастыря.

ЖИВОПИСЬ КОНЦА XV — НАЧАЛА XVI ВЕКА.
ДИОНИСИЙ

Собор Рождества Богородицы Феропонтова монастыря. Реконструкция К. К. Романова

Храмы часто подняты на высокий подклет, занимающий большую площадь, чем сам храм, и поэтому создающий с трех сторон здания галерею, на которую ведут лестницы. Хорошими примерами могут служить соборы северных Кирилло-Белозерского и Феропонтова монастырей. Стройный и нарядный собор Рождества Богородицы Феропонтова монастыря (1490) поднят на подклете, образующем широкое гульбище; верх здания украшают спокойные ярусы килевидных закомар. Более массивный и величественный Успенский собор Кирилло-Белозерского монастыря (1497, зодчий Прохор Ростовский) не имеет подклета.

В это же время — на рубеже XV и XVI веков появляется в Москве, а затем получает широкое распространение и за ее пределами тип «посадского» храма — бесстолпной кубической одноглавой церковки с трехлопастным завершением фасадов. Эти маленькие здания перекрывались крестчатым сводом, то есть сомкнутым сводом, перерезанным двумя взаимно-перпендикулярными узкими цилиндрическими сводиками. На месте их пересечения ставили небольшую световую главку.

Таковы московские церкви Трифона в Напрудном, Николы в Мясниках (не сохранилась) и многие другие. Простота внешнего вида, интимность и камерность пространства резко отличают эти церкви от величественных и парадных, полных официальной представительности храмов Московского Кремля и крупных монастырей.

Развитие русской живописи конца XV—XVI веков, как и развитие зодчества этой поры, в первую очередь определялось таким важнейшим историческим событием, как образование Русского централизованного государства, сопровождавшееся значительными социальными сдвигами.

Ростом социальных противоречий обуславливается сложный характер мировосприятия человека конца XV—начала XVI столетия. Конец XV века был временем торжества иосифлянского движения, проводившего ортодоксальную линию русской церкви и ратовавшего за подчинение интересов церкви интересам феодальной монархии. Вместе с тем значительно усиливаются еретические движения. Борьба иосифлян с еретиками придает напряженный характер русской общественной жизни этого времени.

Основной задачей искусства становится прославление Русского централизованного государства. Это расширяет идейное содержание искусства, придает политический смысл многим произведениям живописи. В искусство XVI века проникает все больше светских мотивов, все больше живых, занимательных сцен. Вместе с тем как выражение противоположных тенденций строгая регламентация сюжетов, иконографических переводов и образцов сковывает творческое развитие искусства, застывает придает ему холодный, официальный характер. Постепенно появляются произведения догматические, долженствующие разъяснять и доказывать основные положения официальной религии.

Крупнейшим представителем московской школы живописи конца XV века был Дионисий (родился, вероятно, около 1440, умер после 1503). В отличие от Рублева Дионисий не был иноком. Его два сына — Владимир и Феодосий — также были живописцами и помогали ему в его работах.

Ранний период творчества мастера (60-е — 70-е годы), проходил в Пафнутьево-Боровском монастыре. Из многочисленных работ, созданных им в эти годы, ничего не сохранилось.

В 80-х годах Дионисия вызывают в Москву. Здесь он выполняет ряд заказов: в летописи говорится о большом многоярусном иконостасе, написанном в 1481 году в московский Успенский собор по заказу ростовского архиепископа. Иконостас был выполнен Дионисием совместно с тремя другими мастерами Тимофеем, Ярцом и Коней. В «Сказании о Каменном монастыре» сообщается еще об одном иконостасе Дионисия, написанном в 1482 году по заказу угличского князя Андрея. Обе эти работы не сохранились.

По-видимому, в 80-х годах XV века были созданы фрески алтарной части Успенского собора Московского Кремля. Некоторые из них дошли до наших дней. На каменной алтарной преграде изображены полуфигуры святых и композиция «Спас» над входом в северный Петропавловский придел. В самом Петропавловском приделе сохранилась композиция «Сорок мучеников севастианских» (на южной стене), а в жертвеннике главного алтаря — «Три отрока в печи огненной». Кроме того, частично сохранились росписи Похвальского придела: «Похвала Богородице» на своде и «Поклонение волхвов» на северной стене. Изображение «Рождества Иоанна Предтечи» на южной стене того же придела первоначально, до перестройки алтарной части собора, относилось к росписи прилегавшего к Похвальскому Дмитровского придела. Из всех этих фресок, выполненных, по-видимому, группой мастеров, работавших вместе с Дионисием в Успенском соборе, кисти Дионисия с наибольшей вероятностью можно приписать «Поклонение волхвов» в Похвальском приделе (ил. 74).

Конец 80-х годов и, вероятно, 90-е годы Дионисий работает в Иосифово-Волоколамском монастыре. Сохранились сведения о росписи монастырской церкви, выполненной артелью мастеров под руководством Дионисия, о большом четырехъярусном иконостасе и множестве икон, написанных в монастыре Дионисием и его сыновьями.

Из всего этого обилия икон и фресок, выполненных мастером в 80-х — 90-х годах для Волоколамского монастыря, до настоящего времени ничего не обнаружено. Но к этому времени относится икона «Богородица Одигитрия» (ГТГ), согласно летописи, написанная на обгоревшей во время пожара 1482 года доске византийской иконы Богородицы. По сравнению с другими достоверными произведениями Дионисия, эта икона кажется несколько суховатой и официальной.

В 1502—1503 годах Дионисием совместно с двумя его сыновьями и артелью художников была исполнена роспись собора Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре. Эта роспись посвящена теме похвалы Богородице.

В трех больших люнетах центральной части храма представлены крупные торжественные композиции: «Собор Богородицы», «Похвала Богородице» и «Покров Богородицы». В центре каждой из них помещена фигура Богородицы, восседающей с младенцем на коленях или же стоящей с покровом в руках на фоне высокого пятиглавого собора. Вокруг многолюдными группами расположились славословящие Богородицу святые и простые смертные. Яркие, красочные сочетания, пестрые узоры одежд и архитектуры, радужный ореол вокруг фигуры Богородицы, множество цветов и трав создают впечатление праздничное, торжественное.

Во втором ярусе фресок, тянущихся по стенам и столбам центральной части храма, подробно иллюстрирован «Акафист Богородице»

(хвалебное песнопение). Повторяющийся в каждой композиции стройный темно-вишневый силуэт ее фигуры на фоне бледно-розовых и золотисто-охристых горок или зданий придает всему циклу фресок смысловое и композиционное единство.

По плоскостям арок расположены целые гирлянды разноцветных круглых медальонов с погрудными изображениями святых. Снизу они воспринимаются как красивый узор и усиливают общее впечатление нарядности и праздничности. На сводах боковых приделов идущие в два яруса евангельские сцены завершаются группами фигур, размещенных полукругом за пиршественными столами. Здесь представлены сцены на сюжеты евангельских притч.

Утром и вечером, когда солнце заглядывает в узкие окна храма и зажигает янтарем тусклую охру фресок, роспись производит впечатление особенно торжественного и радостного славословия в красках. Это и составляет главное содержание всей росписи.

Фрески ясно обнаруживают различные живописные манеры. Считают, что кисти самого Дионисия бесспорно принадлежит порталная фреска «Рождество Богородицы» (ил. V).

Кисти Дионисия, его учеников и помощников принадлежит и созданный для собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря большой многоярусный иконостас. От иконостаса дошли до нашего времени несколько икон деисусного ряда (ГРМ, ГТГ, Музей Кирилло-Белозерского монастыря) и местные иконы — «Сошествие во ад» и «Одигитрия» (обе — ГРМ). Трудно сказать, принадлежат ли эти иконы самому Дионисию или они были написаны кем-то из его учеников. Сохранились также две иконы из иконостаса Павло-Обнорского монастыря. На обратной стороне одной из них — «Спас в силах» (ГТГ), составлявшей центр деисусного чина, обнаружена надпись, свидетельствующая об авторстве Дионисия, и дата исполнения — 1500 год. Это дает основание для атрибуции Дионисию второй из сохранившихся икон этого иконостаса — «Распятие» (ГТГ, ил. 76). Колорит ее поражает светлостью, обилием белого в сочетании с различными оттенками лимонно-желтого, розового, с вкрапленными кое-где пятнами алого; построение пронизано движением, фигуры составляют динамичные группы, возникающие, распадающиеся и образующие новые сочетания, в которых большую роль играют композиционные паузы. Икона «Распятие», так же как и порталная фреска Рождественского собора, — самые совершенные творения Дионисия.

С именем этого мастера все исследователи настойчиво связывают и две большие жи т и й-

ные иконы митрополита Петра (Успенский собор Московского Кремля) и митрополита Алексея из Успенского собора Московского Кремля (ГТГ, ил. 77).

В среднике каждой иконы представлена фигура митрополита в полном облачении. В одной руке он держит евангелие, другой — благословляет. Торжественная поза, ритуальный жест придают митрополитам царственное величие. В клеймах помещены житейные сцены, где они выступают в роли мудрых правителей церкви, принимающих непосредственное участие в государственной деятельности.

В ряде клейм митрополиты изображены как основатели и строители монастырей и храмов (ил. 75). В среднике обеих икон фигура митрополита в светлом саккосе (вид облачения) с темно-вишневыми крестами помещена на светло-зеленом фоне, и это придает иконам торжественный праздничный характер.

Высокие и стройные человеческие фигуры в клеймах, медленные, ритмически размеренные жесты, архитектура, простая и строгая по формам, заполняющая зачастую весь фон клейма, пейзаж с грядами далеких светлых гор, тонкими деревьями, цветами и травами, обилие светлых тонов: бледно-розового, бледно-зеленого, желтоватого — все это рождает впечатление светлого простора и ясной гармонии.

Один из замечательных памятников живописи рубежа XV и XVI веков — большая икона «Апокалипсис» (Успенский собор Московского Кремля, ил. 73). Она находится вне круга искусства Дионисия.

Изображены толпы молящихся в белых одеждах; охваченные единым порывом, они склоняются перед агнцем. Вокруг них развертываются величественные видения Апокалипсиса: высятся стены белокаменных городов, витают ангелы, их полупрозрачные фигуры, как бы нарисованные пером и слегка подкрашенные, контрастируют с черными и темно-коричневыми фигурами демонов. Занимая несколько обособленное место в иконописи своего времени, эта икона свидетельствует о существовании в живописи, так же как и в архитектуре рубежа XV и XVI веков, связей с искусством и культурой итальянского Возрождения.

Глава третья

АРХИТЕКТУРА XVI ВЕКА

Московская архитектура рубежа XV и XVI веков стала общерусским явлением. В процессе бурного строительства, развернувшегося на обширной территории России и особенно при перестройке Московского Кремля, различные традиции слились в русле богатого и яркого зодчества Русского централизованного государства. В XVI веке только в Пскове и Новгороде еще сохранялись местные особенности, однако даже и новгородская архитектура быстро теряла свои самостоятельные черты, подчиняясь московскому зодчеству.

Укрепление экономики государства привело в XVI веке к интенсивному развитию монументального строительства на всей его территории. Многочисленные, часто крупные здания возводили в Москве, в больших и малых городах, монастырях, боярских усадьбах. В XVI веке построено больше каменно-кирпичных сооружений, чем за все предшествующие шесть веков развития русского монументального зодчества. Разнообразие типов церковных зданий удовлетворяло самые различные потребности. Городские и монастырские соборы обычно были крупными пятиглавыми храмами. В период 20-х — 80-х годов в них сильно ощущалось влияние форм Успенского собора Московского Кремля. Правда, ни в одной постройке русские зодчие не повторили таких характерных особенностей собора Фиораванти, как деление фасадов на равные прясла, одинаковые по высоте закомары, круглые внутренние столбы.

Воздействие композиции Успенского собора сказывается в таких постройках, как Софийский собор в Вологде (1568—1570), соборы Смоленский Новодевичьего монастыря в Москве (1524—1525), Успенский Троице-Сергиева монастыря (1559—1585) и ряд других. Несколько более самостоятельный вариант переосмысления традиций и форм владими́ро-суздальской архитектуры можно видеть в ростовском Успенском соборе (по-видимому, конец XV—начало XVI века). Значительно реже встречаются мотивы пышного итальянского декора Архангельского собора.

В небольших монастырях обычно строили скромные четырехстолпные одноглавые или трехглавые храмы, часто используя традиционный московский тип церкви на подклете, с барабаном, приподнятым на ступенчато-повышенными арками.

Таковы соборы Симонова монастыря в Москве (перестроен в 1549), Покровского монастыря в Суздале (1510—1518). Продолжали применять перекрытие с тремя ярусами закомар (Успенский собор Княгинина монастыря во Владимире).

Для маленьких посадских церквей по-прежнему использовали бесстолпную конструкцию с крестчатым сводом и трехлопастным завершением фасадов, как в церквях Зачатия Анны что в Углу в Москве, Исидора Блаженного в Рославле Великом (1566, зодчий Андрей Малой).

В этой обстановке бурного строительства закономерно нашла продолжение и переработка типа крестовокупольного храма. В соборе Рождественского монастыря в Москве (1501—1505), близкого по композиции собору Андроникова монастыря, при пониженных углах куба глава поднимается на ярусах кокошников, образуя как бы столп, вырастающий из сводов перекрытия. Еще сильнее эта тенденция в соборе Старицкого Успенского



Собор Василия Блаженного в Москве. Разрез

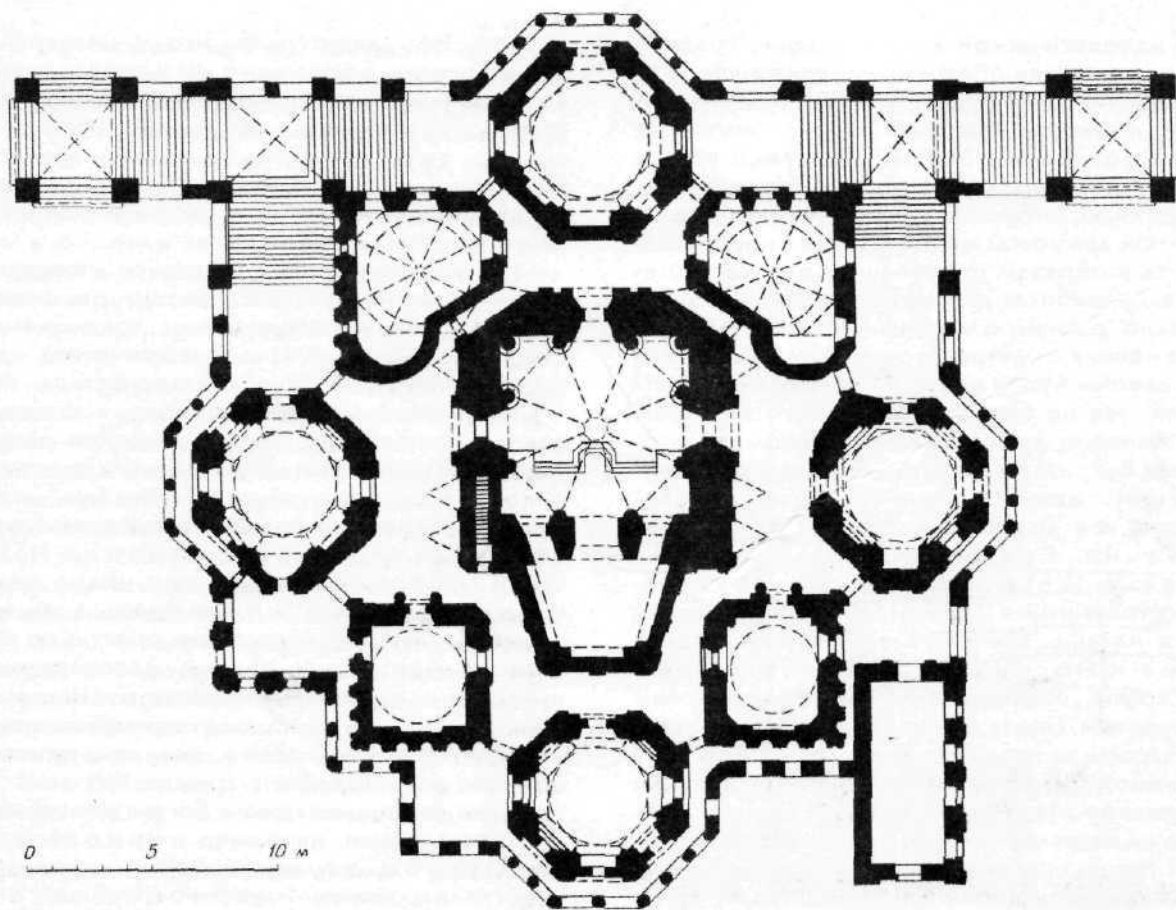
го монастыря (около 1535), где пять глав столь же сильно приподняты над основным объемом и украшены кокошниками в основании, а здание в целом обрело пирамидальность благодаря высоко поднятой центральной главе и резко пониженным боковым. Здесь отрицание крестовокупольной системы доведено до крайнего предела. Объем пятиглавого храма как бы распался на пять сросшихся и соподчиненных центральному столпам. Дальнейшее развитие освободило эту новую композицию от ее крестовокупольной основы.

Церковь Усекновения главы Иоанна Предтечи в селе Дьяково под Москвой (1547?, теперь в черте Москвы, ил. 81), построенная в память венчания Ивана Грозного на царство, знаменует резкий скачок в этом медленно нараставшем процессе. Ее композиция представляет сочетание пяти восьмериков — большого центрального и четырех малых, соединенных открытыми папертями.

Мощные и коренастые призмы столпов обработаны филенками и карнизами. Переход к главам угловых столпов образован тремя ярусами треугольных кокошников-фронтончиков и восьмигранными барабанами. Восьмерик центрального столпа, увенчанный пышным карнизом, сочетает в переходе к главе полукруглые и треугольные кокошники. Необычна форма барабана главы с восемью полуцилиндрами по его окружности. Сложный наружный объем храма превосходно связан с конструкцией смелым применением в интерьере мотива крепостных машикул для перехода от призмы центрального столпа к барабану. В дьяковской церкви преобладают прямые линии (двускатные кокошники, восьмигранная форма барабанов глав боковых столпов, горизонтали карнизов и пр.), что свидетельствует о воздействии форм деревянной архитектуры. В отличие от статичности пятиглавых храмов крестовокупольного типа в дьяковской церкви, в сложной игре ее форм и деталей с силой выражена борьба покоя и движения. Характер движения своеобразен. Это напряженный и закономерный органический рост одной формы из другой, из гигантских «лепестков» кокошников как бы вырастают «плоды» глав.

Рассмотренный выше процесс начиная с XII—XIII веков вел, в конечном счете, к разработке динамической высотной композиции храма. Воздействие этой темы проявилось, в частности, в столпе Ивана Великого в Московском Кремле и не дошедшей до нас столпообразной церкви Григория в Хутыньском монастыре близ Новгорода (1535—1538, тверской мастер Ермола). Высотная композиция с наибольшей силой и ясностью выражала идеи власти и могущества, величия и господства, делала здание своеобразным монументом.

Большую роль в сложении нового типа храма-памятника сыграло народное деревянное зодчество, и в частности высотные, увенчанные шатрами церкви, обладавшие огромной выразительностью. Еще в 1493 году мастер Мишак Володин срубил на Вологодском посаде замечательный шатровый храм Вознесения, окруженный живописными гульбищами папертей. Источники упоминают о «великих» деревянных храмах «шатром вверх», сооруженных в XV—XVI веках. Некоторое представление о них дают более поздние памятники русского Севера конца XVI—начала XVII века, например сорокаметровая Ильинская церковь в Выйском погосте (1600). Деревянное шатровое зодчество дало сильный толчок развитию высотной композиции каменных культовых зданий, а технический прогресс и объединение в Москве лучших русских и иноземных зодчих обусловили блистательное и стремительное



Собор Василия Блаженного в Москве. План

конструктивное решение этой сложной художественной задачи.

Церковь Вознесения в царском селе Коломенском (1532, ил. 82) — хронологически первый и самый выдающийся памятник каменной шатровой архитектуры. Он резко порывает с привычным образом пятиглавого крестовокупольного храма. Композиция церкви Вознесения складывается из четырех основных элементов: подклета, мощного четверика с выступами, образующими крестообразный план, восьмерика и шатра с главкой. Современник справедливо отметил, что храм поставлен «на деревянное дело», то есть наподобие деревянной шатровой церкви. На уровне подклета храм окружают открытые галереи-гульбища на аркадах с живописно раскинутыми лестничными всходами. Все элементы наружной обработки здания подчеркивают его вертикальную устремленность: «стрелы» на плоскостях стен, три яруса килевидных кокошников при переходе к восьмерике; даже в основании шатра зодчий не поместил горизонтали карниза, заменив его поясом легких кокошников.

По граням шатра пущен гигантский орнамент из граненых камней в виде сетки, петли которой как бы растягиваются, сдерживая стремительное движение вверх.

Таким же единством и движением проникнут интерьер храма со стройными пилястрами и теряющимся в высоте пространством шатра. В деталях здания широко использованы мотивы итальянской ренессансной архитектуры. Культурный смысл здания почти не выявлен в его образе, а маленькая церковная главка почти незаметна в композиции шестидесятиметровой башни. Образ храма выражает не столько мистическую идею вознесения, сколько идею неудержимого физического роста, как бы черпая силу из земли раскинутыми галереями. Три парадные лестницы создают почти органическую связь с природой, служа соединительными звеньями между вертикалью церкви и землей. При огромной высоте церкви ее площадь, предназначенная для молящихся, очень невелика. Совершенно ясно, что гигантская высота здания никак не вытекает из его практического назначения. Это решение

чисто идеологической задачи. Здание создано прежде всего для обозрения снаружи как торжественный, почти скульптурный памятник-монумент. Безвестный зодчий коломенского храма был подлинным гением. Он сумел воплотить в своем творении народные художественные взгляды, отбросив традиционные приемы каменной храмовой архитектуры и смело обратившись к образам деревянного русского зодчества, разработав для их воплощения безукоризненно логичную кирпичную конструкцию. Современник отметил, что церковь в Коломенском «величи чудна высотою, красотою и светлостью, яка не бывала прежде сего на Руси».

Не менее выдающимся памятником, в котором как бы развиты композиционные достижения и декоративные приемы церквей в Коломенском и в Дьякове, является собор Покрова на Рву (иначе — храм Василия Блаженного) в Москве на Красной площади, построенный в 1555—1560 годах в память взятия Казани. Его авторы — русские зодчие Барма и Посник (ил. 83). Как и в коломенском храме, задача здания быть грандиозным монументом славы и всенародного торжества Руси заставила зодчих сосредоточить всю силу творческой фантазии на внешней композиции сооружения и его богатейшей декорации. Подобно дьяковской церкви, храм представляет собой совокупность столпов. Вокруг центральной башни, увенчанной шатром, по осям и диагоналям расположены восемь меньших столпов, несущих главы и связанных общей платформой подклета и открытыми ходовыми папертями (позднее перекрытыми кровлей). Внутренняя площадь храмов-столпов ничтожна; они не имели даже культовой росписи. Эта особенность здания обратила на себя внимание современников-иностранцев, которые отмечали, что этот храм «построен скорее как бы для украшения, чем для молитвы». Для респектабельно-разнообразного, почти сказочного наружного убранства храма зодчие использовали огромное богатство форм, выработанных русской архитектурой, и конкретный опыт строителей дьяковского и коломенского храмов, в частности противоречивую игру треугольных «деревянных» мотивов и разнообразных по форме кокошников и аркатур. Ныне храм снаружи покрыт цветистой росписью, исполненной в XVII—XVIII веках, первоначально же цветовую гамму образовывало сочетание кирпича стен с белым камнем декоративных деталей, с которой гармонировали сверкающие главы, покрытые «белым железом», и цветные майоликовые украшения центрального шатра.

В образе храма звучала та же чуждая мистике земная идея органического роста, «цветения», которую можно видеть и в дьяковской

церкви. Не удивительно, что у иностранцев храм Василия Блаженного вызывал сравнение со сказочным гигантским растением. Памятник имеет праздничный, ликующий облик. Это высшая точка развития русского зодчества XVI века. Смелый по композиции и необычайно декоративный, он воплотил всю мощь русского архитектурного гения.

Таковы главнейшие памятники передовой линии развития русской архитектуры, порвавшей с древними церковными традициями и смело утвердившей новые эстетические идеалы, связанные с народным творчеством.

С середины XVI века каменное шатровое зодчество получило на Руси широкое распространение. Но сложные шатровые композиции применялись очень редко. Таков был, например, не сохранившийся до наших дней Борисоглебский собор в Старице (1558—1561), где вокруг центрального шатра поднимались четыре меньших. Как правило же, шатровые церкви XVI века очень просты по композиции — это один, обычно малорасчлененный объем, завершенный шатром. Шатер, как композиционная доминанта, полностью подчиняющая себе весь объем здания, — основной принцип всех подобных храмов XVI века. Некоторые из них нарядны и богато декорированы кокошниками, например церковь в селе Остров, другие, наоборот, скупо украшены и лаконичны — церковь Спаса на Угре. Наряду с памятниками, острыми по пропорциям — церковь-колокольня Александровской слободы, — строят и довольно примитивные храмы с приземистым шатром — церковь Брусенского монастыря в Коломне. При этом шатер обязательно является и конструкцией перекрытия; его пространство всегда открыто внутрь помещения.

Шатровое зодчество существовало и развивалось рядом с традиционным строительством храмов старого крестовокупольного типа. Уже в середине XVI века появились попытки как-то примирить и согласовать столь далеко разошедшиеся линии развития архитектуры, объединив в «компромиссном» решении пятиглавый собор со столпообразными и шатровыми приделами. В Божоявленском соборе Авраамиева монастыря в Ростове Великом (1553, ил. 78) эта задача решена с талантом и блеском: собор слит в живописное асимметричное целое с приделами и звонницей на углах окружающей его паперти. Эта композиция, не найдя прямого продолжения в архитектуре XVI века, имела огромное значение для зодчих XVII века, которые не раз создавали ее прекрасные вариации.

В 70-х годах XVI века в связи с тяжелым экономическим состоянием страны монументаль-

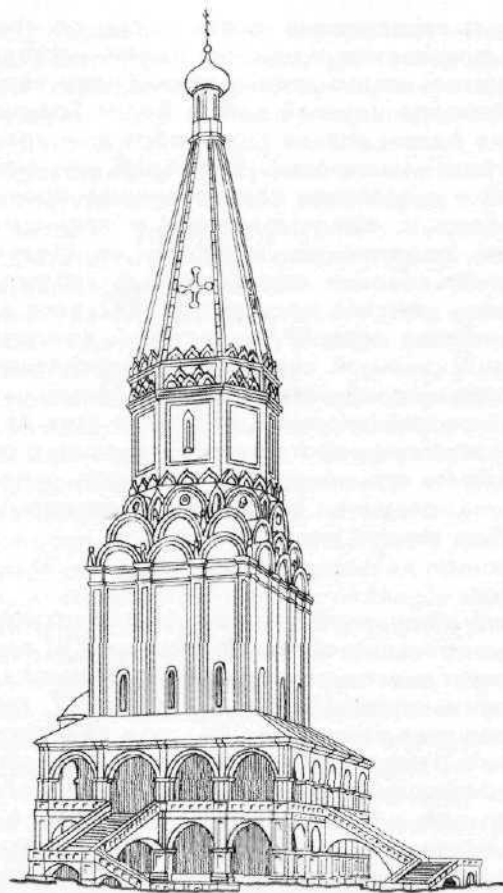
ное строительство на Руси несколько ослабло, но уже в 80-х — 90-х годах оно вновь широко развернулось. Для руководства государственным строительством был создан специальный Приказ каменных дел (с 1583), объединивший всех — от зодчих до простых кирпичников. Эта организация сыграла выдающуюся роль в решении крупнейших градостроительных задач и осуществлении грандиозных военно-инженерных сооружений конца века, каковы, например, гигантская линия стен Белого города в Москве (1585—1593) и Смоленская крепость (1595—1602, ил. 80). Создателем обеих крепостей был выдающийся зодчий — «городовой мастер» Федор Конь.

В конце XVI века появились некоторые оригинальные варианты зданий. Так, церковь в резиденции Бориса Годунова в селе Вяземы (1598—1599) представляет своеобразное сочетание четырехстолпного пятиглавого храма с высоким подклетом и двухъярусной галереей. У восточных углов церкви симметрично пристроены небольшие приделы. Такое строго симметричное расположение приделов характерно для архитектуры конца века, причем основное здание может быть не только пятиглавым, но и бесстолпным одноглавым или даже шатровым (церковь в Красном Селе на Волге).

Появляются и бесстолпные храмы, перекрытые сомкнутым сводом, имеющим снаружи пышное декоративное завершение из трех ярусов кокошников (церковь в селе Хорошево, до 1598; Старый собор Донского монастыря, 1593). Здесь впервые четко проявился разрыв между конструкцией перекрытия и ее внешним оформлением.

В 1600 году по приказу Бориса Годунова был надстроен восьмигранный столп церкви колокольни Ивана Великого в Московском Кремле (высота с крестом 81 м). Огромная башня должна была славить основателя новой династии, что выражалось не только ее высотой и величественной композицией, но и большой золоченой надписью под главой. Ансамбль Кремля получил вертикальную доминанту, придавшую законченность и усилившую его роль в разросшемся городе (ил. 94).

С именем Годунова связана и Борисоглебская церковь в Борисовом городке под Можайском (1603). Великолепный ансамбль царской резиденции — Борисова городка — состоял из небольшой каменной крепости, длинной земляной дамбы, создававшей большое искусственное озеро, конюшенного и лебединого дворов и фруктовых садов. Весь этот ансамбль был заброшен уже с начала XVII века, а в начале XIX века полностью уничтожен. Графические и письменные материалы позволили реконструировать облик Борисоглебской церкви: это был шатровый храм колоссальной высоты (74 м). По общему замыс-



Борисоглебская церковь в Борисовом городке. Реконструкция

лу и силе выражения он напоминал церковь Вознесения в Коломенском, однако образ претерпел значительные изменения. Над двухъярусной галереей возвышался довольно тяжелый четверик, завершенный горизонтально трехчастного карниза, над которым поднимались три яруса полукруглых декоративных закомар. Их верхний ряд охватывал постамент восьмерика, основание которого украшал нарядный пояс мелких кокошников. В основании стройного шатра размещалось еще несколько поясов кокошников. При всей подчеркнутой остроте и вертикальной ориентации годуновский храм холоден и академичен, в нем нет сильного и стремительного движения ввысь, которым охвачен храм в Коломенском.

Архитектурные особенности Борисоглебской церкви позволили установить, что ее строил тот же зодчий, который до этого построил церкви в Хорошево и в Вяземах. Виртуозная прорисовка деталей, изумительное чутье пропорций и вместе с тем суховатая графичность фасадов, широкое применение филенок и других деталей, заимствованных из декора Архангельского собора в Московском

Кремле,— характерные особенности почерка этого не известного нам по имени мастера.

Показательно, что для выражения идеи величия, апофеоза царской власти Борис Годунов избрал в одном случае столпообразный храм, а в другом — шатровый. Очевидно, эти типы церквей и в сознании современников прочно увязывались с представлением о храме-монументе, сооружении, имевшем не столько культовый, сколько мемориальный характер.

В целом русская архитектура XVI века характеризуется строгой симметрией композиции, относительной скупостью декоративного убранства, лаконичностью цвета (белый цвет камня, красный кирпич и сочетание этих двух цветов) и полным соответствием внешнего облика здания его конструкции. Ясность и четкость композиции остаются характерными вплоть до самого конца века.

Наряду с основной линией развития архитектуры центральных областей России в XVI веке еще живут местные традиции новгородско-псковского строительства. С конца XV века Новгород стал важнейшим оплотом на северо-западных рубежах Московского государства. Здесь развернулось интенсивное военно-оборонительное строительство. Новгородский кремль (ил. 45) был полностью перестроен в кирпичной технике и под сильнейшим влиянием архитектуры Московского Кремля. В 1492 году заложена первая в истории русского военно-инженерного искусства каменная регулярная крепость Ивангород. Ее первоначальное ядро — небольшое квадратное укрепление с башнями на углах — в начале XVI века расширено и превращено в одну из наиболее мощных крепостей Руси той поры.

Ряд крепостей Новгородской земли также реконструировали в соответствии с изменившимися требованиями военной тактики. В конце XV — начале XVI века полностью перестроены крепости Орешек, Ладога, Колпорево. Башни, равномерно расставленные вдоль стен, позволяли обеспечить фланкирующим артиллерийским огнем весь периметр этих крепостей и в то же время создавали величественный и суровый образ неприступных твердынь.

В церковном строительстве сохранялись многие приемы новгородской архитектуры предшествующей поры, однако ведущими здесь вскоре становятся общерусские формы. Особенно явно это видно в таких постройках, как пятиглавые церкви Бориса и Глеба в Плотниках (1536) и Владимирская в Сырковском монастыре (1548), бесстолпная Сретенская церковь при трапезной Антониева монастыря (1537).

Иное положение сложилось в Пскове. В XVI веке он был единственным русским городом, в

котором развитие архитектуры продолжало идти особым путем, не совпадающим с общерусским. Более того, именно в это время расцветает самостоятельная псковская школа зодчества.

Учитывая роль Пскова как важнейшего опорного пункта на границе с Литвой и Ливонским орденом, московское правительство провело в XVI веке капитальную перестройку его укреплений, причем каменными стенами теперь была защищена вся огромная территория Окольного города. О суровой красоте этих сооружений свидетельствуют сохранившиеся Покровская башня на берегу реки Великой и Гремячая башня на берегу Псковы. Была полностью обновлена и цитадель города — Кром. Чтобы предотвратить проникновение вражеских кораблей внутрь псковской крепости по реке Пскове, на обоих берегах были построены башни, между которыми поперек реки тянулось специальное заграждение — «решетки».

В XVI веке в Пскове возводили два типа церквей — четырехстолпные и бесстолпные. Четырехстолпные одноглавые храмы имели три апсиды; столбы их в нижней части делали круглыми, чтобы они занимали возможно меньше места. Перекрытие обычно осуществляли с помощью ступенчато повышающейся конструкции арок, хотя иногда подпружные арки сливались со сводами. Фасады завершались двускатным покрытием. Таковы, например, церкви Богоявления на Запсковье (1496, ил. 79), Успенская Пароменская (1520), Николы со Усохи (1536) и другие. Второй тип псковских культовых зданий — маленькие бесстолпные храмы. Их большей частью применяли в качестве приделов при более крупных храмах, но нередко они возводились и как самостоятельные отдельно стоящие церкви. Интересна типично псковская конструкция их сводов: помещение перекрывали несколькими арками, ступенчато повышавшимися к середине, а в пространство между ними встраивали в поперечном направлении несколько меньших арок. Над образовавшимся в центре небольшим квадратным пространством помещали барабан главы (церковь Николы «от каменной ограды»). Иногда такие бесстолпные храмики объединялись по два в одну постройку с общим притвором и общей звонницей (церковь Рождества и Покрова у Пролома).

Значительно реже в Пскове использовались другие архитектурные формы. Так, иногда храмы имели не треугольное щипцовое, а позакмарное покрытие (церковь Василия на Горке, XVI век) или же щипцами было завершено каждое членение фасада (собор Крыпецкого монастыря, 1557). Встре-

чаются и пятиглавые храмы (Мальский монастырь близ Изборска), получают распространение подклеты. Эти приемы, в целом не характерные для псковской архитектуры, связаны с усиливавшимся влиянием зодчества Москвы.

Одной из наиболее характерных особенностей псковских храмов являются их звонницы в виде стенки с пролетами для колоколов. Они ставились на одну из стен храма или над его крыльцом, а иногда их возводили отдельно от церкви на одной из стен небольшого хозяйственного помещения. Звонницы имели до пяти пролетов разной ширины, в зависимости от размеров колоколов. Их легкие ажурные силуэты придавали особую прелесть архитектурному ландшафту Пскова.

Псковские храмы обычно невелики. Их строили на средства горожан — купцов и ремесленников. Часто храм образовывал сложный асимметричный комплекс с галереей, притворами, приделами, звонницей, хозяйственными пристройками, превращаясь в прихотливую и живописную группу. Церкви эти служили не только целям культа, но и местом хранения ценностей, документов, книг; поэтому они построены, как правило, очень экономно и каждое их помещение имеет свое определенное назначение.

Внутри псковских храмов не было монументальной живописи; среди побеленных стен единственным красочным пятном являлся иконостас.

Живописность композиции, небольшие размеры построек и простота орнаментальных мотивов придавали псковским памятникам особое, неповторимое очарование и интимность. Экономичность и целесообразность в сочетании с поразительной художественной законченностью делают псковское зодчество ярким и очень своеобразным явлением в истории русской архитектуры XVI века.

Псковские каменщики славились мастерством далеко за пределами своей земли и неоднократно приглашались в другие города. В конце XV века они работали в Москве, а в середине XVI века — в Казани. Их произведением является собор Успенского монастыря в Свяжске под Казанью (1560), выполненный в откровенно псковских формах.

Глава четвертая

ЖИВОПИСЬ XVI ВЕКА

Следствием укрепления Русского централизованного государства на протяжении XVI века явился рост национального самосознания. Одна за другой возникают политические тео-

рии, которые стремятся определить историческое место Руси, происхождение и роль русского самодержавия. Возросшим интересом к истории было вызвано составление обширных летописных сводов и «Степенной книги». В «Хронографе» (1512) события мировой истории отступают на второй план перед событиями истории русской. Внешним выражением авторитета русского самодержавия явился тщательно разработанный придворный церемониал, введенный еще Иваном III и приобретающий затем в XVI и XVII веках все большую пышность и великолепия.

Сложение и укрепление самодержавия сопровождалось все большим обострением социальных противоречий. Этим объясняется распространение оппозиционных настроений, выражавшихся в XVI веке не только в форме религиозных ересей, но и в новой для Руси форме светских публицистических произведений, в которых горячо обсуждались вопросы политики и государственного устройства.

Окрепшее государство не только приводило в порядок всю систему управления, но также стремилось регламентировать все формы идеологии; церковные соборы выносили свои решения и по вопросам искусства.

В постановлениях так называемого Стоглавого собора 1551 года от иконописцев требовалось строгое следование утвержденным церковной властью иконописным древним образцам и подлинникам, одобренным церковью схематическим прорисям изображения того или иного иконописного сюжета. Вводился строгий надзор церкви не только над иконописью, но и над самими иконописцами.

Той же задаче служила и организация художественных мастерских, в которых регламентировалась частная жизнь художников, их поведение. Царский и митрополичий дворы в Москве стягивают из провинции все сколько-нибудь значительные художественные силы. При этом столичное искусство становится все более официальным, теряет эпический характер и связь с народным творчеством.

В то же время в провинциях, по деревням и селам развивается иконописное ремесло народных художников, зачастую не имевших специальной подготовки. Среди этих, в большинстве своем ремесленных произведений встречаются иконы кисти одаренных художников-самоучек, воспитанных на подлинно народных вкусах и представлениях. Светская и церковная власть преследовала подобных мастеров, видя в их искусстве не только «самочинство», выходящее из-под контроля церкви, но и дискредитацию священного значения иконописи. Однако, несмотря на эти гонения, влияние местных школ проникало даже в столичное искусство, вносило в него живое начало, про-

тивостоявшее консервативным, догматическим тенденциям официального направления.

Среди икон первой трети XVI века житийная икона князей Владимира, Бориса и Глеба (ГТГ) еще во многом связана с традициями искусства Дионисия. В середине — центральной части иконы — святые, князья Борис и Глеб, представлены стоящими по сторонам своего отца, князя Владимира, который как бы олицетворяет древнее единство Руси. Это напоминание вряд ли случайно в иконе, возникшей в пору борьбы Василия III с боярской оппозицией. Стройные, подчеркнута вытянутые фигуры князей поставлены в один ряд. Этот традиционный прием придает иконе особую торжественность.

В житийных клеймах многолюдные сцены чередуются со сценами лирическими, в которых небольшие группы людей изображены на фоне поэтического пейзажа в духе Дионисия. Особенно хорошо клеймо с изображением всадника и коня, споткнувшегося под юным князем, предвещаая ему тем несчастье. Всадник задумался, вглядываясь в воды протекающей перед ним реки. Некоторые клейма излишне повествовательны, и в этом они предвосхищают характер более поздних икон XVI века, порой напоминающих назидательные проповеди.

Наиболее яркие среди подобных произведений три иконы, написанные в 20-х — 30-х годах XVI века и составившие прежде единую композицию. Одна из них «Притча о слепце и хромце» (ГРМ). В ней подробно рассказано, как Христос-хозяин наставляет поступивших к нему в услужение работников, один из которых хромой, а второй — слепой; как эти работники, допущенные в хозяйский сад, придумывают остроумный способ воровства: хромец залезает на плечи слепцу и крадет плоды с деревьев. Дальше показано, как Христос изобличает их, подстраивая ловушку, и затем с позором изгоняет из своих владений. В иконе метко передан ряд бытовых моментов. Особенно выразительна фигура хозяина сада, пристраивающего петлю, в которую должны попасть воры.

В другой иконе — «Видение Иоанна Лествичника» (ГРМ) — не без юмора изображены монахи, торопливо взбирающиеся вверх по ведущей на небо лестнице или стремительно летящие вниз головой в самое адское пекло.

В иконе «Видение Евлогия» (ГРМ) изображено, как во время богослужения, совершаемого монахами, в церкви «незримо» присутствуют ангелы. В иконе множество фигур. Эта многолюдность становится одной из характернейших черт иконописи XVI века. Вместе с тем икона сохраняет еще композиционную стройность. Богослужение представлено на фоне высокого белого храма с причудливо украшенными закомарами, с типично русскими луковичными главами. Изображение по-

добного храма с конца XV века все чаще появляется на фоне икон и фресок.

Самая ранняя из дошедших до нас московских росписей XVI века — фрески Благовещенского собора Московского Кремля (ил. 84), исполненные в 1508 году артелью художников во главе с сыном Дионисия — Феодосием. Они неоднократно поновлялись и записывались. В конце XIX века в результате неудачной реставрации красочный слой некоторых фресок был уничтожен. В наше время после систематической расчистки была восстановлена почти вся роспись. Лучше всего сохранилась живопись на хорах, в верхней части столбов, и особенно в центральном алтаре и диаконнике. Фрески расположены в четыре ряда. Пятый, нижний ряд занят изображением орнаментальных полотенец. В украшении основных частей храма — куполов и сводов — художники следовали старой традиции. Необычно только обилие композиций, посвященных сценам Апокалипсиса. Повышенный интерес к теме возмездия не случаен в пору обострившейся социальной борьбы, в пору судов над еретиками и казней. В росписи можно обнаружить еще одну тему, актуальную для политических воззрений начала XVI века, — тему преемственности власти московских князей от князей киевских и от византийских императоров. Это проявилось в сознательно подобранных и расположенных на столбах храма фигурах, ряд которых начинается изображением византийского императора Константина и доводится до Дмитрия Донского и его сына Василия. По стилю роспись Благовещенского собора обнаруживает сходство с фресками Ферапонтова монастыря. Вместе с тем в ней появляется подробная, порой несколько утомительная повествовательность, сочетающаяся со сложными дидактическими композициями.

Некоторые отголоски дионисиевского искусства сохраняются и в росписи Смоленского собора Новодевичьего монастыря в Москве. Поновленная и дополненная в конце XVI века при Борисе Годунове в основной своей части, она, по-видимому, выполнена между 1526 и 1530 годами, вскоре после окончания строительства собора. Собор, возведенный по заказу Василия III, был посвящен победе русских в войне за освобождение Смоленска из-под польско-литовского владычества. В росписи тема военного триумфа проходит как основная. С этим связано помещение в восточной люнете над конхой главной апсиды огромного изображения Одигитрии Смоленской, которая почиталась как икона, дарующая победу. Большинство фигур на столбах центрального нефа также изображают святых воинов. В конхе главной апсиды помещена композиция «Покров Богоматери»; она вводит вторую тему — тему триумфа русской государственности. Во фресках изображены многие русские святые.

Более сложная система складывается в стенописи Успенского собора Успенского монастыря в Свияжске под Казанью, расписанного в 1561 году. В своде купо-

ла представлено так называемое «Отечество» — богословски осложненный вариант «Троицы». Вся верхняя часть храма занята изображением эпизодов ветхозаветной истории, ниже в ряде сложных символов представлено воплощение Христа; в качестве символа Богоматери фигурируют открытые врата рая. В следующем цикле рассказана история земной жизни Христа и Богородицы. В алтаре обычная композиция «Евхаристия» впервые заменена изображением так называемого Великого выхода, куда включены портреты Ивана Грозного, митрополита Макария и настоятеля монастыря Германа. Вся роспись представляет собой своеобразный богословский трактат, посвященный доказательству основного для христианской религии догмата о воплощении. Замечательно включение портретных изображений современных государственных и церковных деятелей.

Кроме этих трех больших фресковых циклов, от первой половины XVI века сохранились интересная роспись шатровой церкви Александровской слободы и фрагменты фресок церкви Чуда архангела Михаила Чудова монастыря Московского Кремля.

Второй половиной века датируется фреска, изображающая святого Трифона на коне с наружной стены церкви Трифона в Напрудном в Москве (ГТГ).

Для XVI века характерно распространение наряду с церковными светских росписей. В 1547—1552 годах была расписана так называемая Золотая царицына палата Кремлевского дворца в Москве. К сожалению, роспись эта не сохранилась, известно лишь подробное описание ее, составленное в 1672 году Симоном Ушаковым. Одно из главных мест в ней было отведено композиции на сюжеты «Сказания о князьях Владимирских», сочиненного в конце XV века.

В серии изображений, посвященных библейским темам, в иносказательной форме прославлялись военные подвиги Ивана IV. В росписи свода раскрывалась сложная богословско-космогоническая система мироздания; исторические сцены чередовались здесь с аллегориями и олицетворениями, прежде почти не встречавшимися в древнерусском искусстве. «Весна написана девичьим образом в венце царском и порфире на престоле сидяща, — пишет в своем описании Симон Ушаков — зима написана: муж стар простой одежды, сидит на малом престоле, а локти обнажены... В том же кругу написан муж млад, наг, крылат, мало рызы через плечо перекинута. А подпись ему «Год».

Большую икону «Церковь воинствующая», имеющую также второе название «Благословенно воинство» (середина XVI века, ГТГ, ил. 86), можно причислить к историко-аллегорическому жанру. На ней представлен триумф русского воинства, победившего Казанское царство; ряды всадников с

копьями и хоругвями направляются к Богоматери, торжественно восседающей на троне в рай; навстречу им стремительно летят ангелы с победными венцами в протянутых руках. Возглавляет войско покровитель воинов — архангел Михаил, скачущий на крылатом коне, за ним следует стройный юноша — всадник со знаменем в руках, по всей вероятности, молодой Иван IV; в средней группе окруженный пехотинцами едет на коне византийский император Константин в короне и с крестом в руках, за ним — Борис и Глеб. В иконе сделана попытка нового пространственного решения — по гористой местности тремя длинными вереницами проходят войска, однако художнику не удалось передать трехмерное пространство: фигуры расположены поясами, друг над другом.

После московского пожара 1547 года для поновления и написания заново икон для кремлевских соборов была вызвана в Москву наряду с другими мастерами группа псковских художников — Остап, Яков, Михаил, Якушка и Семен Высокий Глаголь. Им предложили по образцам Троице-Сергиева и Симонова монастырей написать иконы в Благовещенский собор. Наблюдать за их работой поручили священнику Благовещенского собора Сильвестру, воспитателю царя Ивана IV. Сохранились из этих икон только три — раздельная на семьдесят клейм икона «Страсти Господни в евангельских притчах», «Обновление храма Воскресения» и так называемая четырехчастная икона (Благовещенский собор Московского Кремля), поражающая аллегорической сложностью богословского сюжета. В четырех клеймах иконы, очень измельченных и запутанных по композиции, представлен догмат о триничности божества. Здесь — и небесная сфера с возлежащим на ложе богом Саваофом, и Христос в образе воина с мечом в руках, сидящий на перекладине креста, и смерть в виде скелета верхом на фантастическом звере, и молящиеся цари, святители и народ. Все это перемежается с изображением евангельских и библейских сцен. Такой запутанной богословской символики до сих пор не знала древнерусская живопись. В связи с этой иконой возникло целое дело, разбиравшееся на соборе 1553—1554 годов.

Дьяк посольского приказа Иван Михайлович Висковатый был смущен непонятными сюжетами новых икон и росписей. В послании царю он чистосердечно высказал свое недоумение по этому поводу, возражая, в частности, против изображения бога Саваофа, который, по его мнению, «бесплотен» и поэтому не может быть изображен. Несмотря на несогласие с ними и угрозы митрополита Макария, дьяк настаивал на своих сомнениях, и в конце концов обсуждение этого вопроса было вынесено на собор. Собор обсуждал также вопрос, можно ли писать на иконах лиц, «кото-

рые живи суще» и к лику святых не причислены. Взгляды Висковатого были осуждены; восторжествовала группа, возглавляемая Макарием и Сильвестром. Собор разрешил изображать на иконах живых лиц — «цари и князи и святители и народи», разрешил и аллегорические сюжеты. Собор признал также право на существование особого «бытийного письма» (иначе — исторических сюжетов).

Все большее распространение в XVI веке приобретает миниатюра. В ней особенно ярко проявляется интерес к подробному повествованию, изображению бытовых сцен и деталей. Влияние художественного языка миниатюры сказалось в иконописи и даже во фреске.

Очень интересно Лицевое евангелие 1507 года, написанное и украшенное миниатюрами по заказу боярина Ивана Ивановича Третьякова (ГПБ). Четыре миниатюры этого евангелия, изображающие евангелистов, были исполнены художником Феодосием, сыном Дионисия — за год до росписи Благовещенского собора. Они привлекают изяществом рисунка и богатством красиво подобранных и густо наложенных цветов. Фон миниатюр украшен тонким золотым орнаментом, в который мастерски вплетаются надписи с именами евангелистов. Обрамление миниатюр дано в виде густо орнаментированной трехлопастной арки, покоящейся на двух витых колонках с барашками вместо капителей. Это роскошно иллюстрированное евангелие, видимо, имело большой успех.

Миниатюры Феодосия вызвали ряд подражаний. Наиболее интересное из них — миниатюра Лицевого евангелия, исполненного в Троице-Сергиевой лавре Исааком Биревым (1531, ГБЛ). Евангелие замечательно также орнаментацией, заставками и инициалами, в которых использованы мотивы вьющейся лозы; в дальнейшем они составили основу «широколистного» орнамента первопечатных изданий Ивана Федорова.

К 20-м годам XVI века относится иллюстрированное «Житие Бориса и Глеба» (Архив Ленинградского отделения Института истории Академии наук СССР). Миниатюры этой рукописи с подчеркнутым контуром и легкими акварельными красками мало похожи на миниатюры XV века. Житие Бориса и Глеба рассказано художником многословно, с обилием бытовых деталей, множеством свидетелей, которые окружают главных действующих лиц и выражают свое отношение к происходящему вокруг.

К числу наиболее характерных для XVI века миниатюр принадлежат и иллюстрации к «Житию Нифонта» (ГИМ, ил. 85). В них впервые отчетливо звучит незнакомая русскому искусству предыдущего периода тема одинокого, слабого человека, затерянного среди враждебного ему мира и постоянно искушаемого дьяволом.

Будущий московский митрополит Макарий, занимавший с 1526 по 1542 год новгородскую

архиепископскую кафедру, предпринял большую работу по собиранию всех известных тогда житий святых, с целью объединить их в сводном труде «Великие Четьи-Минеи». Макарий стремился привлечь к этой работе лучших писателей, писцов и художников. Многими миниатюрами был украшен том «Четьих-Миней» за август. В этот же том была вставлена и иллюстрированная рукопись «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова (ГИМ). Макарьевские миниатюры не отличаются единством стиля. Некоторые из них в плотной иконописной манере гуашью, яркими красками, обилием орнамента и золота, другие, напротив, представляют собой только слегка подцвеченный бледными и тусклыми красками рисунок. Большую наблюдательность обнаруживают художники в миниатюрах к рукописи Козьмы Индикоплова, главным образом в иллюстрациях к географическим описаниям, таким, например, как «Сбор орехов в Индии», «Морские звери», «Охота на бобра» и другие.

Подобно сборнику «Великие Четьи-Минеи», сводным трудом был и созданный в 60-х — 70-х годах XVI века «Лицевой летописный свод», иллюстрированный огромным числом (около 16 000) рисунков. Разрозненные тома свода хранятся в ряде библиотек Советского Союза. Миниатюры представляют скорее историко-культурный, чем художественный интерес: в них господствуют повторяющиеся трафаретные схемы. Вместе с тем в миниатюрах, иллюстрирующих события из русской истории, много жанровых и военных сцен, изобилующих бытовыми подробностями.

В середине XVI века в Москве вместе с первыми печатными книгами появилась и гравюра на дереве (ксилография).

Уже первая русская книга — Евангелие 1556 года, — отпечатанная в анонимной московской типографии, предшествовавшей типографии Ивана Федорова, была украшена прямоугольной заставкой с изображением пишущего апостола Матфея в центре и красивым листовым орнаментом по краям. Эта заставка является первой русской гравюрой. Архитектурное обрамление отдельных изображений, богатейший растительный орнамент заставок и инициалов придают русским первопечатным книгам XVI столетия нарядный и внушительный вид. Особенно выделяется в этом «Апостол» (1564), напечатанный в Москве Иваном Федоровым и Петром Мстиславцем. Изображение евангелиста Луки, помещенное в этом издании, принадлежит к числу наиболее интересных гравюр XVI века. Последователем Ивана Федорова, значительно содействовавшим дальнейшему развитию русской книжной гравюры, явился Андроник Тимофеев Невежа. Следует выделить изображения Давида в Псалтири 1577 года, напечатанной в типографии

Александровской слободы, и евангелиста Луки в «Апостоле» (1597). В живописи конца XVI века намечается архаизирующее течение, выразившееся в стремлении возродить традиции дионисиевского искусства. Оно получило название годуновской школы, поскольку наиболее ярко проявилось в произведениях, связанных с именем царя Бориса Годунова. Одним из характерных примеров живописи годуновской школы можно считать ту часть росписи Смоленского собора Новодевичьего монастыря, которая датируется концом XVI века.

В те же годы возникает совершенно иное направление — так называемая строгановская школа, получившая название по имени Строгановых, именитых людей, владевших огромными денежными и земельными богатствами. Правда, лучшие мастера этой школы, по-видимому, были московскими художниками, работавшими одновременно и в царских мастерских. Наиболее известные из них — Прокопий Чирин (умер в 1621/3), Никита, Назарий, Федор и Истома Савины, Стефан Арефьев, Емельян Москвитин и некоторые другие. Произведения этих мастеров ясно различаются индивидуальным почерком, но всем им присущи манерность, изощренная тонкость письма, обилие золота в орнаменте и деталях.

Особенно мастерски исполнены иконы Прокопием Чириним. Очень небольшие по размерам, они представляют собой не столько молельные образы, сколько драгоценные миниатюры, рассчитанные на внимательное разглядывание на близком расстоянии. На иконе «Никита-воин» (1593, ГТГ, ил. 88) тонкая, хрупкая фигура святого помещена с краю. Слегка подогнув колени и склонив голову, он обращается с молитвой к Богоматери, изображенной в верхнем углу иконы. Фигура Никиты, очерченная замысловатым, изломанным контуром, выступает на темном, почти черном фоне; на нем лазоревый плащ с серебристым отблеском на свету, золотая, тонко прочеканенная кольчуга и золотые сапожки, белая рубаха с голубовато-серебристым отливом, нарукавники и меч; на коричневато-золотистом лице ярким пурпурным пятнышком выделяются губы. Впрочем, мастера мало интересовал лик святого: он настолько темен, что черты едва можно разглядеть. Несмотря на это, весь образ очень выразителен. Хрупкий и слабый, с подгибающимися коленями, затерянный в пустоте темного фона, он очень далек от героических образов русского искусства XI—XV веков.

При всей ограниченности искусства строгановских мастеров их заслугой явилось то, что они впервые в истории древнерусской живописи открыли красоту и поэтичность пейзажа. На

фонах многих из их икон развернуты сказочные пейзажные панорамы, с золотой листвою деревьев, с холмами, поросшими травами и цветами, с извилистыми серебристыми реками, со множеством зверей и птиц. Особенно изысканна в этом отношении икона 20-х—30-х годов XVII века, изображающая Иоанна Предтечу в пустыне (ГТГ), представленного в окружении пейзажа, со сценами из жития.

Глава пятая

СКУЛЬПТУРА И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Декоративно-прикладное искусство и скульптура, так же как архитектура и живопись, приобретают к концу XV века характер торжественной величавости. Рост городов и городских посадов пробудил ремесленные силы. Прикладное искусство с конца XV и весь XVI век переживает блестящий расцвет. Со всех концов страны в великокняжескую Москву стекались ремесленники, лучшие мастера. Они объединялись в царских и митрополичьих мастерских, где создавали замечательные произведения, украшавшие церкви, царские дворцы и жилища бояр. Роскошь и величие отражали идею величия и вкусы двора московского князя. Вместе с тем в это время возросло и понимание эстетической ценности художественного творчества. Как никогда, теперь обращается внимание на мастерство исполнения, усиливается в искусстве светское начало, несмотря на то что в целом все русское искусство прежде всего обслуживает церковь.

Показательно для скульптуры этого времени развитие идеи статуарности, которая зародилась в XIV веке. Это движение в искусстве связано с именем В. Д. Ермолина, известного зодчего и скульптора. По велению Ивана III он исполняет в 1462—1469 годах две монументальные композиции из белого камня — «Георгий на коне» (в образе змеборца) и «Дмитрий Солунский». Ими были украшены Фроловские (ныне Спасские) ворота Московского Кремля. Сохранилась только первая скульптура. Народный герой, змеборец Георгий стал символом великокняжеского дома Москвы. Статуарность изображения Георгия была большим новшеством. Ярко раскрашенная статуя воспринимается профилно, хотя объем в трактовке фигуры ясно выражен, а реалистичность в характере образа говорит уже о новых веяниях в искусстве, отражавших мировоззрение новой эпохи. Произведение Ермолина имело сильное влияние на развитие русской скульптуры. Известно несколько деревянных статуй такого же характера. Помимо

темы Георгия, в статуарной пластике были популярны образы Николы Можайского и Параскевы Пятницы. Большинство статуарных изображений принадлежит XVI веку. Но барельефная пластика по-прежнему преобладала.

О высоком уровне мастерства русских резчиков в этой области свидетельствуют такие выдающиеся памятники, как Царское место, или Мономахов трон (1551) в Успенском соборе Московского Кремля, резные раки Зосимы и Савватия Соловецких (1566, ГТГ), амвон новгородского Софийского собора (XVI век, ГИМ). Несмотря на барельефность, статуарное начало в последнем памятнике выражено очень ясно. Рельефы Царского места отличает большая цельность силуэта. Они интересны, кроме того, своим историзмом.

В сценах битв, осады и выезда князя Владимира с дружиной, наконец, вручения ему послами знаков царского достоинства выражена идея преемственности власти русских царей от византийских императоров, идея, прозвучавшая в то время во всех видах искусства. Характерно, что Владимир Мономах изображен в образе русского царя, а дружина — в облике бояр.

Мягкое, пластичное перетекание форм невысокого рельефа создает живописную игру поверхности. Резные кокошники шатра, орнаментальная вязь надписи по карнизу, объясняющая изображение, придают трону ту узорчатость, которая роднит его с такими архитектурными памятниками, как храм Василия Блаженного, но больше всего с народной резьбой. Обращает на себя внимание объемное изображение львов, которые служат ножками Царского места. Это заставляет вспомнить звериные мотивы в народной резьбе, их символический смысл и очень древние истоки. В XVI веке, как известно из письменных документов, изображения львов и «неверных храбрых мужей» (кентавров) встречались на домах, чаще над воротами, что вызвало осуждение Стоглавого собора.

Сочетания в резьбе трона золота, синего фона и красного цвета в клеймах создают тот декоративный строй вещи, ту торжественную нарядность, в которой уже предвосхищается сказочная фантастика узорочья XVII века. Но в XVI веке орнаментальная резьба имеет еще плоский характер, для нее типичны мелкие узоры сложного плетения. Произведения большой красоты и искуснейшего мастерства представляют собой в это время резные царские врата, резные композиции иконостасов.

Мотивы и характер деревянной народной резьбы распространялись и в резных каменных украшениях архитектуры. Таким образом, малые и большие формы искусства несли печать

одного стиля. Это особенно ярко выражено в мелкой скульптуре, где пластическое дарование русского мастера проявилось во всю силу. Миниатюрные резные иконки по кости, камню или дереву соединили скульптурное мастерство с ювелирным. Выразительный лаконизм пластики, ясность, четкость композиционного построения, ритмичность линий отличают деревянные складни, например складни «Снятие со креста» и «Уверение Фомы» (оба — вторая половина XVI века, ГИМ) или «Рождество Иоанна Предтечи» (середина XVI века, ГИМ). В произведениях мелкой пластики наблюдаются черты, родственные живописи того времени. К концу века округлые плавные линии, спокойный ритм движений порой уступают место излишней детализации и ритмической подробности.

К концу XVI столетия постепенно исчезает многокрасочное шитье шелковыми нитями и завоевывает себе место шитье металлическое — золотыми и серебряными нитями. Теперь отдают предпочтение более драгоценным материалам. Широко применяются жемчуг, камни, используемые в шитье как цветные пятна. Получает распространение техника шитья «вприкреп», то есть ткань не прошивается насквозь металлической нитью, а последняя прикрепляется простой ниткой. Порядок стежков, ритм создают узорчатость поверхности.

Покров, пелена, плащаница — главные предметы шитья. Соединенность с престолом или чашей определила плоскостность художественного решения их пространства, построения фигур и всей композиции.

Изображение Сергия Радонежского на пелене Троице-Сергиева монастыря (вложение князя Василия III, 1525) отличается от покрыва с образом Сергия (начало XV века) графичностью в трактовке лица, лишнего былой индивидуальности черт, жесткой линейностью складок одежд. Золотом и жемчугом выполнена надпись вязью: обрамляя изображения, она играет роль орнаментальной каймы.

Близость к иконным композициям определяла и сходные стилистические изменения в лицевом шитье. В трактовке фигур заметны удлиненность пропорций, утонченность, напоминающие дионисиевскую живопись. Так, пелена «Явление Богоматери Сергию и евангельские сцены» (1525, Загорский государственный историко-художественный музей-заповедник), а также плащаница из Троице-Сергиева монастыря (вклад Старицких, 1561, Загорский государственный историко-художественный музей-заповедник, ил. 87) исполнены лиризма, мягкой утонченной красоты, сдержанной величавости.

С середины XVI века столичное лицезовое шитье развивается в двух направлениях. Первое связано с мастерской царицы Анастасии Романовны, оно несет отзвуки искусства дионисиевской поры. Второе — с мастерской Ефросинии Старицкой, жены Андрея Старицкого, претендента на царский престол. Это направление отмечено некоторой грузностью форм, преувеличенностью движений, разнообразием приемов шитья. В Суздале, в Переславле-Залесском, Кирилло-Белозерском и Троице-Сергиевом монастырях сохранились богатейшие вклады драгоценного шитья. В них нашли отражение годуновская и строгановская школы живописи конца XVI и начала XVII века. Произведения годуновской школы отличаются обилием жемчуга, камней, сложность узоров, подчеркнутая роскошь. Шитье строгановских мастериц выделяет простой шов, искусное сочетание цветных шелков с золотом. Колорит, построенный на полутонах, линия, как бы выходящая, — все это придает большую изысканность произведениям строгановской школы. Ее мастерству принадлежит плащаница из сольвычегодского Благовещенского собора (1592, ГРМ) — вклад Никиты Григорьевича Строганова. На красной камке лиловые, голубые, зеленые шелка горят ярко, то переливаются серебром и золотом, то едва сквозят и мерцают. По кайме вязью вышиты песнопения: «Да молчит всякая плоть...» и вкладная, то есть дарственная, надпись.

Среди памятников строгановского шитья известно военное знамя — «Знамя Сапеги» (конец XVI века, ГТГ) с изображением явления архангела Михаила Иисусу Навину перед падением Иерихона. Звучная красочная гамма в сочетании зеленых, голубых, желтых тонов очень декоративна. Рисунок выполнен, по всей вероятности, большим мастером. Четкий и смелый, он не лишен орнаментальности ритма и в то же время живого наблюдения.

Наряду с лицезовым шитьем высокого художественного уровня достигло декоративное шитье жемчугом, золотыми и серебряными нитями. Например, оплечье саккоса митрополита Дионисия 1583 года (Государственная Оружейная палата, ил. 118).

В XVI веке прикладное искусство во многих городах Древней Руси отмечено большим влиянием народного творчества, чем в столице. В посадах и монастырях работали художники-ремесленники, приезжавшие и в Москву, знавшие потому столичные вкусы. Широко были известны новгородские серебряники, их было свыше двухсот в Новгороде; славились художественные мастерские Сольвычегодска, Великого Устюга. К царскому двору в Москву вместе с зодчими, иконописцами приезжали и мастера серебряники, чеканщики, мастера по

литью колоколов и пушек. Из письменных документов известны первые русские литейщики: Яков и его ученики, позднее лучшими мастерами литья XVI века были Булгак Новгородов, Игнатий и Андрей Чохов. Мастерству последнего принадлежит известная царь-пушка (Московский Кремль) с изображением конной фигуры царя Федора Иоанновича в обрамлении тончайшего орнамента. Орнаментальные украшения вообще в изобилии покрывали орудия. Среди них были особенно популярны звериные изображения, листья аканфа, венки.

Стремление к объемным пластическим формам сказалось и на произведениях медного литья. Легкие, изящные литые накладные изображения украшали различные предметы, главным образом культовые сосуды.

Литейное дело, начатое в Москве с конца XV века, приобретает особенный размах к концу XVI и в XVII веках. Москва, как и другие русские города, славилась своими звонами. Литье колоколов поднялось на высоту большого искусства. Здесь скульптурное и декоративное мастерство проявилось во всю силу.

Во второй половине XVI века вырабатывается новый тип сосудов и серебряной посуды. Ковш становится стройным, легким, тонким. Простота форм XV века, декорированных скупом, теперь сменяется формами, обильно орнаментированными. Они отражали блеск пышных пиров, торжественных приемов русского государя, возрастающую роскошь обстановки дворцового быта.

При Оружейной палате Московского Кремля работали лучшие ювелиры. Мастера золотых и серебряных дел достигли высокого совершенства технических приемов в чернении серебра, в чеканке, в росписи эмалевыми красками. Богатые художественные средства прикладного искусства имели много общего со скульптурой, графикой, живописью этого времени. Такие предметы, как, например, золотое кадило из Архангельского собора Московского Кремля (1598, Государственная Оружейная палата), повторяют архитектурную форму, создаются в виде миниатюрного храма с сюжетными сценами по фризу, напоминающими фресковую роспись.

Мягкая округлость форм серебряных изделий сродни деревянной посуде и другим предметам работы народных мастеров. Орнамент густо покрывает поверхность, но чувство меры и гармонии позволяет сохранить цельность вещи, единство формы и декора. Удивительное совершенство пластической формы отличает братины, ковши, блюда. Примером может служить золотое блюдо царицы Марии Темрюковны (1561, Государственная Оружейная палата). Из письменных источников

известно, что в Московском Кремле в Оружейной палате работали серебряники Третьяк Филипп, Григорий Перевертка, Давид Иванов, Поспелка Лукьянов и Парфений, изготовлявшие ковши и оклады икон и евангелий, украшенные чеканкой, басмой, сканью и эмалью. Золотой оклад Евангелия 1571 года из московского Благовещенского собора отличаются от окладов XV века густо, почти сплошь укрытая орнаментом поверхность, свободное расположение сюжетных клейм, цветных пятен драгоценных камней, динамизм в композиции. В орнаменте XVI века особенно распространен мотив вьющегося стебля с крупными цветами. Он встречается на изделиях из металла, дерева, в книжном орнаменте, а позднее в архитектуре XVII века.

Высокого совершенства русские мастера достигли в искусстве эмали. Легкие, светлые, чистые тона эмали в виде небольших вкраплений — цветов, листьев — вливаются в сканый орнамент. Тончайшие переливы голубовато-зеленоватых тонов эмали и золотых капелек зерни создают живописную игру поверхности. Сочно-красные и зеленые цвета эмали, как в окладе иконы «Одигитрия» 1560 года (Государственная Оружейная палата), звучат интенсивно, подобно драгоценным камням. Характерно, что к концу XVI века орнамент все

больше и больше усложняется, теряет свою плоскостность, становится гуще и тяжелее. Мастерски исполненные золотые цаты (подвески к иконе) с эмалью и чеканкой (1571, Загорский государственный историко-художественный музей-заповедник) так орнаментированы, что создают впечатление как бы второй, узорчатой поверхности, окутывающей вещь. Это станет потом характерным для XVII века.

В декоративно-прикладном искусстве XVI века, как в живописи и архитектуре, отчетливо проявилось, с одной стороны, строгое обращение к традициям, с другой — нарастание живых черт реального мира.

Мягкую певучесть, дух созерцательности XV века сменяет в XVI поэзия живого действия. Движение, жизнь самой плоти начинает занимать все больше и больше внимание художника. Становятся предметом сознательного подражания образцы народного творчества. Усиление связей с народными традициями в целом оказывается существенной чертой художественной культуры эпохи царствования Ивана Грозного. Растущие экономические и политические связи Русского централизованного государства, укрепление национального единства отражались в декоративно-прикладном искусстве, как и во всей художественной культуре той поры.

ИСКУССТВО XVII ВЕКА

83

Введение

84

Архитектура

98

Живопись

103

Скульптура и декоративно-прикладное искусство

ВВЕДЕНИЕ

В. И. Ленин называл XVII век новым периодом русской истории, характеризующимся «действительно фактическим слиянием всех... областей, земель и княжеств в одно целое. Слияние это вызвано было... усиливающимся обменом между областями, постепенно растущим товарным обращением, концентрированием небольших местных рынков в один всероссийский рынок»¹. Сложение всероссийского рынка разрушало патриархальную изолированность областей, способствовало укреплению экономического и культурного единства страны. Теснее становится связь России с Западной Европой. Происходят крупные перемены в хозяйственной сфере: появляются промышленные предприятия — железодельательные заводы, мануфактуры. Эти явления развиваются в условиях феодального строя.

XVII столетие ознаменовалось крупнейшим событием: в едином государстве воссоединились русский и украинский народы. Это имело огромное прогрессивное значение для политического, экономического и культурного развития русского и украинского народов, укрепления между ними разносторонних связей.

Все XVII столетие проходит под знаком нарастающей активности угнетенных масс. Городские восстания 1648 года в Москве, 1650 года в Пскове, Новгороде, «медный бунт» в Москве в 1662 году и, наконец, Крестьянская война под предводительством Степана Разина 1667—1671 годов расшатывают устои власти, вызывая с ее стороны жестокие репрессии. Заколебалось и положение церкви. Реформы патриарха Никона в области культа вызвали широкое движение протеста (раскол), причем под знаменем защиты «старой веры» собирались и антифеодальные силы. Раскол распространялся прежде всего в среде крестьянства и посадского населения, для них это было средством борьбы с феодальным гнетом, освящавшимся официальной церковью.

Включившиеся в политическую борьбу средние слои проявляют огромную тягу к просвещению. В литературе ощутим интерес к реальной жизни, к миру живых чувств и деятельности простых людей; возникают бытовые повести. Из народной среды выходят сатирические произведения, направленные против церкви и несправедливостей существующего строя. В русской литературе этого времени впервые оформляется мысль о суверенных правах народа, о том, что сам народ, а не царь и бояре, является подлинным хранителем ценностей и независимости своей страны. Вековые пути церковно-схоластического

¹ В. И. Ленин. Полн. сбор. соч., т. 1, с. 154.

ровоззрения постепенно разрываются. В живописи пробивается струя реализма и свободной трактовки церковных сюжетов. В архитектуре сильнее внедряются народные вкусы, порой уводящие зодчего далеко от традиционных, освященных древностью образцов. Приобретает небывалый размах гражданское строительство, конкурируя с культовым, являвшимся доселе главной линией развития архитектурного искусства. Вместе с тем церковная и гражданская архитектура утрачивает резкую противоположность. Идет быстрый процесс «обмирщения» всей русской культуры.

В борьбе с натиском новых общественных явлений и распространением светских элементов в искусстве царская власть и церковь не ограничивались репрессиями, но стремились выдвинуть систему «охранительной» идеологии. В области живописи усиливался контроль за мастерами-иконниками, укреплялась роль «подлинников» — руководств ортодоксальной иконографии. В области архитектуры церковь выступила с прямым запретом шатровых храмов как отступающих от «церковного чина» и предписывала «освященное пятиглавие», то есть стремилась повернуть развитие вспять к традиционным канонам.

В этой обстановке обостренной борьбы искусство полно противоречивых тенденций, столкновений старого и нового. Ростки нового пробиваются даже в старые сферы церковного строительства и церковной живописи. Новые тенденции, при всей их половинчатости и ограниченности, побеждают.

XVII веком заканчивается история древнерусского искусства, связанного с церковью и ее определяющим влиянием. Вызревают условия для рождения искусства нового времени — искусства светского, основанного на жизненных наблюдениях и точных знаниях.

Глава первая

АРХИТЕКТУРА

Деревянное зодчество, как и в предшествующее время, было наиболее распространенным на Руси. Для XVII века мы располагаем уже значительным числом подлинных памятников, позволяющих судить о многообразии и совершенстве произведений, созданных русскими плотниками. Они рубили не только крестьянские жилые и хозяйственные постройки, но и избы для горожан, хоромы для богатого купечества и феодальной знати. Однако их искусство и теперь могло проявить себя во всю ширь прежде всего в крупных постройках, возводимых по заказу царского двора, и в сооружении храмов, на создание которых собира-

лись большие «мирские» средства, обеспечивавшие возможность строительства крупных и технически сложных сооружений.

Выдающимся произведением светского деревянного зодчества являлся известный нам по рисункам и модели дворец в селе Коломенском (1667—1668, ил. 90), построенный плотничьим старостой Семеном Петровым и плотником-стрельцом Иваном Михайловым, частично перестроенный в 1681 году Саввой Деметьевым. Коломенский дворец представлял сложное сочетание больших и малых срубов-клетей, свободно расположенных или сгруппированных вокруг внутренних дворцов, в зависимости от потребностей дворцового обихода. Главная группа помещений, обращенная к церкви Вознесения, отводилась под царские хоромы. Здесь особенно эффектными были столовая изба, крытая кубоватой кровлей (четырёхскатная кровля с «пучинами», напоминающая луковичу), и многооконный терем, связывающий столовую избу с государевыми хоромами. Далее располагались хоромы царевича и царицы. Подклеты занимали служебные помещения, поэтому жилые покои второго этажа связывались между собой и с придворными храмами переходами. Ансамбль дворца фактически не имел определенного главного фасада — с любой точки зрения открывались новые перспективы прихотливо сгруппированных объемов. Живописность композиции подчеркивалась разнообразием форм покрытий, включающих и шатровые вышки. Декоративное богатство дворца усиливалось обилием раскрашенной орнаментальной резьбы, позолотой деталей и раскраской кровель. По словам иностранца Рейтенфельса, дворец походил на «только что вынутую из футляра драгоценность». В архитектуре здания решительно преобладает тяга к сложной, несколько измельченной живописной композиции и богатству наружного и внутреннего убранства. Эти же черты, как мы увидим в дальнейшем, характерны и для каменного зодчества XVII века.

В деревянном культовом зодчестве при небольшом числе основных типов храма создаются исключительно разнообразные по композиции произведения. Выразительность церковей и их доминирующее положение в поселении и пейзаже достигались большой высотой (до 40—50 м) и сложным силуэтом венчающей части.

Так называемые клетские храмы, широко распространенные по всей России, представляют собой прямоугольный сруб-клеть, покрытый двускатной кровлей, на которой возвышается маковка с крестом. Благодаря большому подъему клинчатой кровли некоторые из них весьма эффектны по силуэту (например, церковь села Спас-Вежи, 1628, ныне пере-

везена в Костромской музей деревянного зодчества). Иногда двускатной кровле придавали выпуклую килевидную в сечении форму, получая своеобразный тип покрытия — бочку.

Излюбленным типом деревянного культового здания был, как и ранее, шатровый храм, обладавший наиболее выразительным силуэтом. Основные варианты шатровых церквей — шатровый восьмерик с прирубками («восьмерик от земли»), создающий образ храма-башни; восьмерик на крестообразном в плане основании, а также восьмерик на четверике, где прямоугольное в плане здание выше переходит в восьмиугольный сруб-восьмерик, перекрытый шатром. Иногда шатер увенчивает не восьмерик, а сруб, имеющий шесть или, реже, десять сторон. Среди наиболее значительных примеров деревянных шатровых храмов можно отметить церкви в селах Панилово (1600, Архангельская область, ил. 91), Варзуга (1674, Мурманская область), Согинцы (1696, Ленинградская область), Пучуга (1698?, Архангельская область). Известны и многшатровые храмы, являющиеся комбинацией столпов — восьмигранного и нескольких восьмериков на четверике (Троицкая церковь в погосте Ненокса, 1727, Архангельская область, ил. 92).

Стремление к динамичному силуэту храма привело к образованию особого типа высотной композиции — ярусным храмам, представлявшим нарастание уменьшающихся четвериков или восьмериков. Такова, например, церковь Ширкова погоста (1697, Калининская область), где высота здания, равная почти 45 метрам, подчеркнута сокращением четвериков и остротой «клинчатых» восьмискатных кровель. Ярусная композиция, в которой на нижнем четверике возвышаются три восьмерика, представлена церковью Вознесения в Торжке (1653).

В поисках сложного и богатого силуэта зодчие со второй половины XVII века использовали и принцип многоглавия. Ранний пример — церковь в Чухчерье (1657, Архангельская область) — довольно простой вариант этого типа. Позднейший памятник — Преображенская церковь в Кижях (1714, ил. 93) — на основе сложного сочетания найденных ранее приемов дает поразительный по красоте и своеобразию тип двадцатидвухглавого храма.

Рубленые храмы свидетельствуют о выдающемся архитектурном таланте народных мастеров, умевших создать подлинные шедевры, достичь впечатления монументальности даже при сравнительно небольших размерах здания. Деревянные храмы обычно великолепно связаны с ландшафтом и имеют огромное значение для создания архитектурного ансамбля в сельских поселениях.

Сохранились и некоторые деревянные оборонительные сооружения XVII века — башни Якутского острога (1683), башни Братского острога, надвратная башня Николо-Карельского монастыря (перевезена в музей села Коломенского, ныне Москва).

Монументальное строительство не сразу возобновилось после иноземной интервенции начала XVII века и связанной с ней разрухи. Только с 20-х годов встречаются единичные постройки и сведения о них. Однако в дальнейшем архитектурно-строительная деятельность быстро возрастала, и во второй половине XVII века ее размах приобрел неожиданные до этого масштабы. Если в XVI веке она была гораздо интенсивнее, чем в предшествующие столетия, то XVII век в этом отношении многократно превосходит XVI.

В отличие от периода феодальной раздробленности общерусские архитектурные связи столь сильны, что можно говорить о наличии на Руси единой архитектуры, несмотря на существующие во многих городах и районах местные особенности. Эти черты теперь — не результат замкнутости того или иного района, как то было раньше. Речь идет о преобладании в определенной местности художественных вкусов тех или иных социальных слоев — посадского купечества, дворянства и т. д. Многочисленные кадры строителей существовали теперь не только в Москве или крупных городах, но и во многих сравнительно мелких городках, а иногда и в боярских усадьбах. Это придавало многообразие русской архитектуре XVII века, создавало ее местные варианты.

Архитектура XVII века может быть условно разделена на три этапа. Первый, короткий (20-е — частично 30-е годы), — период сложения нового стиля на базе традиций предшествующей поры. Второй (40-е — 80-е годы) — эпоха бурного расцвета строительства, окончательного становления и развития стиля, предпосылки которого слагались в первом периоде. Наконец, третий (90-е годы XVII века) — время ломки архитектурных традиций и установления новых форм, знаменующих собой переход к зодчеству нового времени.

В 20-е — 30-е годы XVII века общий характер архитектуры еще мало отличался от зодчества конца XVI века. Повторялись те же типы сооружений, да и стилистическая их характеристика изменилась мало. И все же в этих постройках можно проследить появление новых тенденций.

Так, в небольшой церкви Покрова в Рубцове (1619—1626) членение фасадов лопатками придает постройке характер обычного

четырёхстолпного здания, тогда как в действительности это бесстолпный храм, перекрытый сомкнутым сводом. Снаружи церковь завершается тремя ярусами кокошников, а венчает эту пирамидальную композицию небольшая главка на световом барабане. Здание стоит на подклете и окружено с трех сторон двухъярусной галереей, а к восточной ее части симметрично пристроены два боковых придела. Внешняя обработка здесь почти не зависит от конструкции — явление очень существенное для дальнейшего развития русского зодчества XVII века.

Продолжается и строительство шатровых храмов. Так, в духе XVI века возведена церковь в усадьбе князя Д. Пожарского Медведково (1623, ныне Москва). Новое в ней — подчеркивающие стройность шатра измельченные кокошники. Еще заметнее новое понимание архитектурных форм проявилось в церкви Зосимы и Савватия в Троице-Сергиевом монастыре (1637), где сам шатер декорирован гораздо богаче, чем это обычно делали в XVI веке. В Успенской «Дивной» церкви в Угличе (1628, ил. 97) центральному шатру вторят два боковых. Они несколько ниже основного и подчинены ему, но все же строгое единство шатровой композиции здесь уже нарушено. Не сохранившуюся церковь Алексеевского монастыря в Москве (1625—1634) венчали два равновысоких шатра, что уже полностью противоречило пониманию шатра как основной композиционной оси здания.

В 20-х годах XVII века были проведены работы по восстановлению стен и башен Московского Кремля, пострадавших во время интервенции. Тогда над суровым массивом Спасской башни поднялась многоярусная шатровая вышка, имевшая в основании аркаду, в которой стояли статуи. Башня приобрела характер торжественного парадного въезда в царскую резиденцию со стороны Красной площади. В течение 60 лет она выделялась среди прочих башен Кремля своим нарядным декоративным верхом.

Здесь же, в Московском Кремле, началось строительство Теремного дворца (1635—1636), зодчие — Антип Константинов, Баженов Огурцов, Трефил Шарутин и Ларион Ушаков. Возведенный на высоком подклете, сохранившемся от дворца XVI века, он имел ступенчатый, ярусный объем, верхнюю террасу-гульбище и чердак с золоченой кровлей. В нижних этажах помещались службы, кладовые и другие хозяйственные помещения. Небольшие одинаковые по размерам трехоконные комнаты жилых этажей напоминали примыкающие одна к другой клетки деревянных хором. Верхний этаж на уровне пло-

щадки гульбища занимал просторный зал. По фасадам шли ряды нарядных окон с резными белокаменными наличниками; широкие карнизы из цветных изразцов завершали два верхних этажа. В интерьерах дверные порталы и подоконники покрывала тонкая орнаментальная резьба, стены и своды — роспись. Печи были облицованы цветными изразцами. Богатая мебель, цветные ковры и сукна довершали убранство помещений. Подлинное внутреннее оформление палат не сохранилось, но оно было удачно восстановлено в 30-х—40-х годах XIX века. В живописной красочности и нарядности Теремного дворца, в планировке его жилых покоев явно сказывается связь с деревянным хоромным строением. По существу, это было первое каменное жилое здание на Руси, поскольку для жилья предпочитали деревянные постройки, бывшие при тогдашней системе отопления и вентиляции теплее и гигиеничнее каменных.

Новые архитектурные тенденции привели во второй четверти столетия к сложению своеобразного и яркого стиля. Во многих отношениях он был прямо противоположен архитектуре XVI века. Памятники той поры почти всегда архитектурны, просты по организации и строго симметричны. Теперь возобладала сложная, живописная, большей частью асимметричная группировка масс. В отличие от XVI века, в XVII архитектурные формы часто уже не отражают конструкцию. Вместо крупных, немногочисленных деталей, как правило, оставлявших стену обнаженной, теперь обильно применяют гораздо более мелкие элементы, так что часто почти вся стена покрыта декором. Цветовое решение построек XVI века обычно очень лаконично — это естественный цвет кирпича или камня или сочетание этих двух цветов. В XVII веке распространяется полихромия фасадов: яркая раскраска деталей, цветные поливные изразцы, придающие постройкам праздничную нарядность.

Существенно изменилась система фресковой росписи интерьеров. Ранее она всегда подчинялась членениям здания и размещалась так, чтобы подчеркнуть архитектурные формы. В XVII веке сравнительно небольшие живописные сцены располагают одну за другой горизонтальными рядами; их последовательность дает возможность как бы читать содержание библейских или евангельских сюжетов, которые они иллюстрируют. Росписи приобретают ковровый характер, сплошь и равномерно покрывая стены.

Глубокие изменения переживает шатровое зодчество. Вместо одного монументального шатра, венчающего постройку, зодчие укра-

шают церкви двумя или даже тремя одинаковыми по высоте шатрами. Это, по существу, полное отрицание основного принципа шатровых храмов XVI века — их единства и полного подчинения всей композиции вертикали шатра. Исчезает и конструктивный смысл шатра как перекрытия: в таких «двойнях» и «тройнях» шатры очень невелики и представляют собой глухие чисто декоративные надстройки, поставленные на сомкнутый свод. Одним из наиболее ярких примеров является богатая по декоративному оформлению церковь Рождества Богородицы в Путинках в Москве (1649—1652, ил. 100). Ее основной объем увенчан тремя шатрами, шатром завершается и боковой придел, и еще один шатер несет колокольня. Таким образом, в целом комплекс храма завершается живописной группой из пяти небольших шатров.

Церковь в Путинках — один из последних памятников шатрового зодчества. В середине XVII века строительство таких церквей было запрещено. Начиная с этого времени в патриарших грамотах на постройку церкви почти всегда имеется стандартная фраза: «А чтобы верх на той церкви был не шатровый». Точная причина запрета не выяснена; по-видимому, шатры казались формой недостаточно каноничной для храма. А при той жестокой борьбе, которую вела русская церковь в XVII веке против светских элементов и тенденций, властно вторгавшихся в культуру и искусство, этого было вполне достаточно, чтобы запретить их применение для завершения церковных зданий. Однако шатры оставались одной из наиболее любимых архитектурных форм; поэтому их продолжали очень широко применять, но не в качестве завершения церкви, а для венчания колокольни. Высокая, стройная столпообразная колокольня, завершенная шатром, — одна из самых распространенных тем русской архитектуры второй половины XVII века. В сельских же поселениях, особенно в северорусских районах, куда не достигал патриарший контроль, продолжали строить деревянные шатровые церкви.

Во второй половине XVII века в русской архитектуре можно выделить несколько больших групп памятников, связанных с наиболее крупными очагами строительства. Для московской группы, например, характерны сложные композиции, центром которых является бесстолпная церковь, перекрытая сомкнутым сводом. Снаружи она обычно декорирована несколькими ярусами кокошников и увенчана пятиглавием. Однако световой барабан имеет только центральная глава, четыре боковых чисто декоративны. К такой церкви обычно примыкают один или два придела, трапезная, крыльцо, шатровая колокольня. В целом образуется

очень живописная и большей частью асимметричная композиция. Характерным и довольно ранним примером может служить церковь Троицы в Никитниках (1631—1634), построенная по заказу крупнейшего московского богача — купца Никитникова. Обращенный к улице южный фасад храма здесь убран с особой пышностью — карнизы делят его как бы на три этажа, сближая храм с дворцовым зданием. В наличниках окон использованы мотивы кремлевского Теремного дворца, а завершает стены широкий карниз из лекального кирпича и изразцов. В церкви сохранилась прекрасная фресковая роспись, исполненная в 1652—1653 годах (ил. 110).

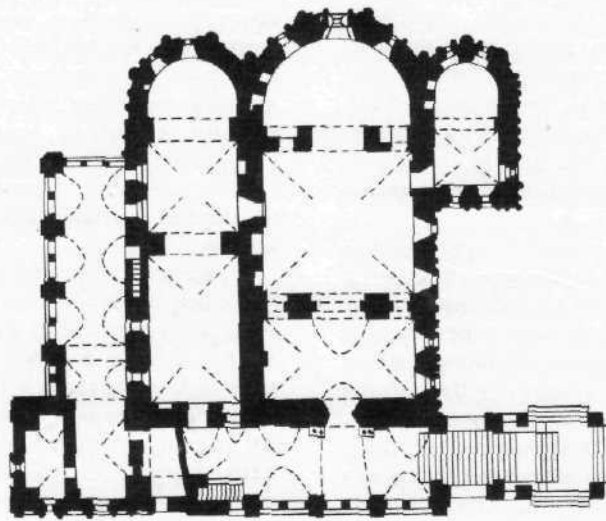
Не менее характерны московские церкви Успения в Гончарах (1654), Николы в Пыжах (1657—1670) и Николы в Хамовниках (1679). Все эти храмы очень индивидуальны; они заметно отличаются друг от друга как композиционной схемой, так и деталями. И вместе с тем в них присутствуют и общие черты, роднящие их между собой и отражающие стилистические особенности памятников русской архитектуры второй половины XVII века в специфически московском варианте.

Несколько иной характер имеют памятники других крупных городов: Ярославля, Костромы, Муром, Суздаля. Так, ярославские зодчие развивают и обогащают сложившуюся в XVI веке (собор Авраамиева монастыря в Ростове) композицию, в которой основу составляет четырехстолпная пятиглавая церковь, перекрытая сводами по традиционной крестово-купольной схеме. Церковь обычно окружена широкой закрытой галереей; к ней примыкают крыльцо, приделы, колокольня. Такова построенная на средства купцов Скрипиных церковь Ильи Пророка (1647—1650, ил. 99). Поднятый на подклетном этаже пятиглавый кубический храм с папертью с северной и западной сторон и высокими крыльцами сочетается в живописной и свободной асимметрии с двумя приделами. У западного фасада по концам паперти расположены шатровая колокольня и третий придел в виде небольшого самостоятельного храма, заверщенного высоким шатром. Богатое убранство галереи и приделов контрастирует со строгими формами храма.

В других памятниках Ярославля эта композиция приобретает еще более торжественный характер. В церкви Иоанна Златоуста в Коровниках (1649—1654) пятиглавый куб сочетается с симметричными шатровыми приделами у восточных углов. Поодаль от храма, контрастируя с его сдержанностью, вздымается стройный восьмигранный столп шатровой колокольни высотой 38 метров (80-е годы). Выходящее в сторону Волги центральное окно алтаря охвачено красочным пятном большого изразцового наличника прихотливой криволинейной формы (ил. 96). Еще более на-



0 5 10 м



0 5 10 м

Церковь Троицы в Никитниках в Москве. Фасад и план

сыщен декоративными элементами Воскресенский собор в Романове-Борисоглебске (ныне город Тутаев) близ Ярославля (1652—1670).

Как композиция, так и внешнее убранство ярославских храмов отличаются светлым, оптимистическим настроением. Эту мажорность образа неизмеримо повышали яркая фресковая роспись, покрывавшая, подобно ковру, стены, столбы и своды, и насыщенность богато освещенного интерьера разнообразными произведениями прикладного искусства.

(В целом церковная архитектура XVII века далеко отходила от абстрактности и строгости культового здания, в ней все сильнее выражалась народная любовь к красоте, яркости реального мира, его разнообразию. Зодчие проявляли все большую творческую свободу, вводя в культовую архитектуру разнообразные приемы композиции и убранства, отражая нарастающую тенденцию обмирщения русской культуры и ослабления авторитета церкви и религиозной идеологии.) Естественно, что церковь пыталась бороться с такими тенденциями в развитии зодчества, причем дело не ограничивалось только мерами запрета шатровых храмов и декретированием ортодоксальных форм собора с «освященным пятиглавием». Патриарх Никон сделал попытку показать в своем обширном строительстве образцы подлинно «православной» архитектуры. Он построил ряд крупных монастырей, самими своими названиями (Иерский, Крестный, Ново-Иерусалимский) говорящих о стремлении подражать архитектуре «святой земли» и «святой горы» — Афона и вернуть культовое зодчество к традиционным «освященным» формам, к монументальной простоте зодчества XV—XVI веков. Однако эти намерения повернуть архитектурное развитие вспять не могли не потерпеть неудачи.

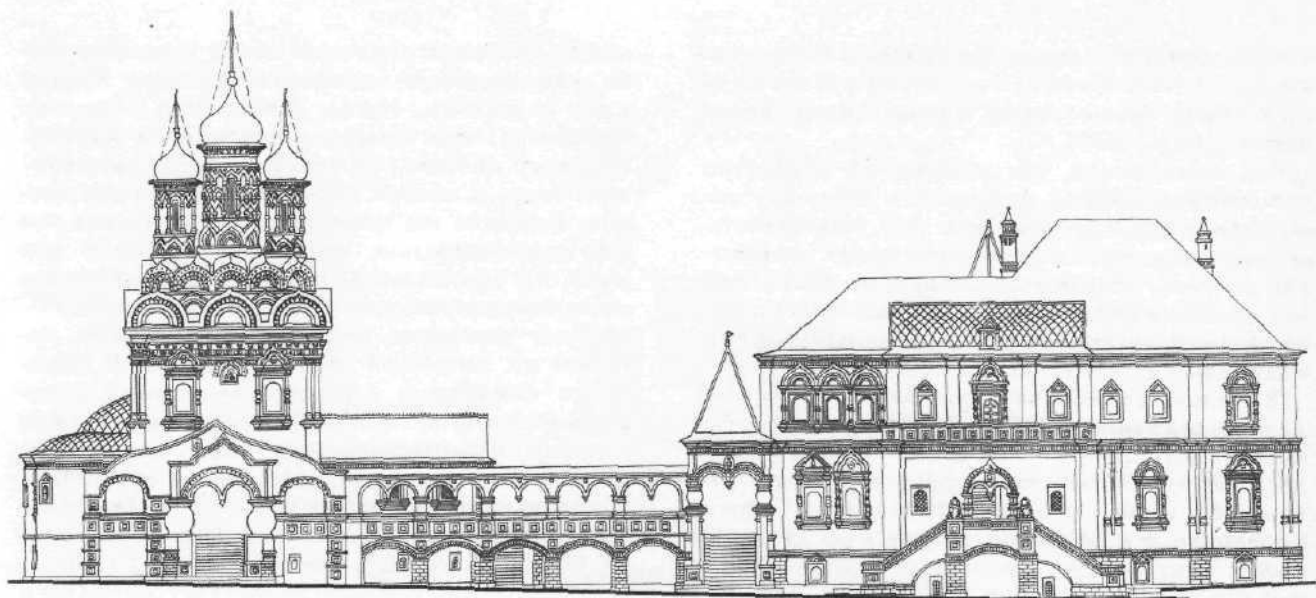
Грандиозность строительных замыслов Никона отвечала его политической концепции о главенстве духовной власти над светской, что впоследствии стоило ему патриаршего престола. Крупнейшим памятником никоновского строительства является Воскресенский собор Ново-Иерусалимского монастыря в Истре (1656—1666, закончен после смерти Никона в 1678—1685, Московская область). Собор этот должен был повторить храм Воскресения в Иерусалиме, чертеж и модель которого специально привезли в Москву. Основную часть сложного комплекса тесно связанных между собой сооружений составляла огромная полуротонда, переходящая на уровне второго этажа в цилиндр, увенчанный достроенным позже шатром. К ротонде примыкали главный храм, завершенный мощной главой, и семярусная столпообраз-

ная колокольня. Зодчими этого ансамбля были, как полагают московские мастера Аверкий Мокеев, Иван Белозер и другие. Нарочитая идея прямого повторения иерусалимского романо-готического образца выразилась лишь в общей плановой схеме сооружения. В целом же композиция проникнута той же живописностью, которая характерна для русского зодчества XVII века. Ротонда послужила основанием для грандиозного шатра. Никон мог завершить свою церковь шатром, который он запрещал строить другим. В обработке фасадов и особенно интерьера с невиданным размахом были применены цветные изразцы, из которых вооружались целые иконостасы; майоликовой была и часовня «гроба». В композиции же монастырского ансамбля с его стенами и бытовыми сооружениями вовсе не было ничего готического.

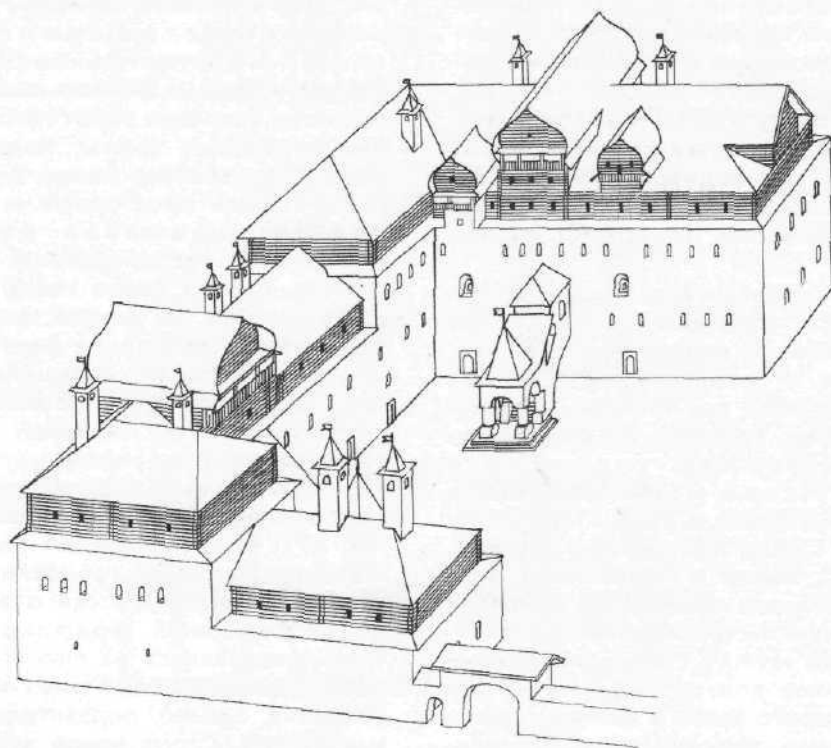
Опыт строительства Ново-Иерусалимского монастыря, осуществлявшегося по единому художественному замыслу и проникнутого определенной ясно осознанной идеей, сыграл большую роль в развитии русского архитектурного ансамбля. Строительство Никона явилось также толчком для совершенствования строительной техники и художественного мастерства.

Другим крупным ансамблем, в котором сказалась близкая никоновской властная церковно-политическая тенденция, был митрополичий дом в Ростове Великом, обычно называемый Ростовским кремлем (1670—1683, ил. 101). Его внушительные стены и башни имитировали формы феодальных крепостей, а над парными башнями ворот господствовали высокие пятиглавые храмы, подчеркивавшие главенство «духовного меча». В кремле свободно разместились просторные митрополичьи палаты и домовая церковь Спаса на Сенях. Расположенный на низменном и ровном берегу озера Неро, ансамбль имеет широкую, как бы распластанную композицию без резко выраженных вертикалей. Идейный замысел ансамбля, несомненно, принадлежал его заказчику — ростовскому митрополиту Ионе Сысоевичу, но силой художественного гения зодчего, по-видимому, Петра Досаева, — этот замысел приобрел черты сказочной декоративности и редкой живописной красоты.

В XVII веке в основном заканчивается формирование крупных городских и монастырских ансамблей древнерусского зодчества, являющихся подлинной гордостью нашего народа. Они складывались на протяжении столетий и включали постройки разных эпох и назначения, сохраняя, однако, поразительную целостность и единство. Строя новое здание среди древних, зодчие согласовывали его со старым, не умаляя последнего и не нарушая ансамбля.



Поганкины палаты в Пскове. Реконструкция Ю. П. Спегальского



Палаты Аверкия Кириллова в Москве. Северный фасад

Они с большим тактом связывали отдельные здания и весь ансамбль с окружающей природой, используя как законы созвучия, так и контраста. В зависимости от рельефа и характера местности избирали масштаб зданий, расположение стен и башен; лучшие постройки либо группировали на выгодных точках рельефа, образуя «главный фасад» ансамбля, либо строили с расчетом обозрения с различных точек. Поэтому большинство русских ансамблей органически связано с окружающим ландшафтом. В то же время их композиция всегда пленяет живописной свободой и вместе с тем такова, будто каждый из них строил один великий зодчий, живший несколько столетий.

В монастырских ансамблях, развивающихся в XVII веке, характерно появление центральной вертикали — высокой колокольни, которая приобретает значение композиционной оси, согласованной с башнями ограды и монастырским собором. Выдающимся примером такого ансамбля является, например, Иосифов-Волоколамский монастырь (1676—1688, колокольня и собор закончены в конце XVII века, колокольня не сохранилась). Даже в тех случаях, когда монастырские ограды строили, как боевые крепости, их стены и башни приобретали богатую декоративную отделку. Таковы Спасо-Евфимиев монастырь в Суздале и «Великие государевы крепости» Троице-Сергиев и Кирилло-Белозерский монастыри. Суровые башни Московского Кремля в 80-х годах XVII века получают легкие и стройные шатровые завершения. Это придало московской крепости характер парадной царской резиденции и одновременно прекрасно связало Кремль с живописной группой столпов храма Василия Блаженного.

Во второй половине XVII века резко возрастает число каменных гражданских построек. Бояре, богатые купцы и дворяне все чаще строят в городах и в своих усадьбах каменные жилые палаты. Наиболее характерен тип, повторяющий планировку деревянных хором, состоящих из двух квадратных в плане помещений с продолговатыми сенями между ними. Нижний этаж занимали хозяйственные и складские помещения. Фасады украшали плоские лопатки или колонки, кирпичные карнизы и горизонтальная тяга, проходящая по междуэтажной линии. Окна обрамляли богатые наличники. Большое внимание уделялось также убранству крыльца. Таковы, например, дома Сериных в Гороховце и Коробовых в Калуге.

Довольно много жилых домов от той поры дошло до нас в Пскове. Здесь архитектура даже в XVII веке еще сохраняла остатки своего самобытного характера. Псковские дома за-

метно отличаются от домов других районов России отсутствием декоративных элементов и внешней суровостью. Впрочем, первоначально облик таких домов был гораздо менее суровым, поскольку над их каменными этажами существовали тогда деревянные этажи, где размещались жилые комнаты. Наиболее крупный из сохранившихся жилых комплексов Пскова — Поганкины палаты (до 1645).

Каменные хоромы знати образовывали сложные ансамбли, во многом напоминавшие по композиции и декоративности деревянный царский дворец в Коломенском. Таковы, например, палаты думного дьяка Аверкия Кириллова в Москве (1657) с пышными крыльцами и торжественными переходами к столь же богато украшенной церкви Николы.

К гражданской архитектуре принадлежат и монастырские здания нецерковного обихода — трапезные, кельи, хозяйственные постройки. В корпусах келий зачастую ясно прослеживается зависимость их планировки от деревянного зодчества — они как бы составлены из ряда отдельных клетей-изб. Так, в Солотчинском монастыре под Рязанью они состоят из ряда комнат с сенями при каждой из них; это членение отражается и на фасаде здания.

Во второй половине XVII века развитие промышленности и торговли потребовало сооружения специальных обширных торговых зданий, промышленных предприятий. В 1661—1665 годах строится московский Гостиный двор в Китай-городе, окруженный каменной стеной с угловыми башнями. В его квадратном плане проявляется стремление к регулярности и геометричности композиции. Гостиный двор в Архангельске, обслуживавший потребности растущей внешней торговли, был более обширен и сложен по композиции. Построенный в 1668—1684 годах по чертежам, присланным из Москвы, под наблюдением видного зодчего Д м и т р и я С т а р ц е в а, он был вытянут вдоль берега Северной Двины почти на 400 метров; его высокие каменные стены образовывали в плане неправильный многоугольник с боевыми башнями на углах и проездных воротах. Внутри размещались двухэтажные каменные ряды, включавшие более двухсот торговых помещений. Часть сооружений этого Гостиного двора сохранилась до настоящего времени. В 1658—1661 годах под наблюдением зодчих А. К о р о л ь к о в а и Д. О х л е б и н и н а перестраивается государев Хамовный (полотняный) двор в Москве. Его каменная ограда с круглыми башнями на углах и украшенными тремя декоративными башенками воротами ограничивала прямоугольную территорию двора. Расположенный в глубине двухэтажный производ-

ственный корпус с сенями в центре и мастерскими палатами по сторонам напоминал по планировке жилые хоромы. В каждой палате размещалось около пятидесяти ткацких станков.

Широкий размах строительства захватил и окраины России, при этом провинциальные зодчие иногда создавали очень оригинальные произведения, в которых народная любовь к красочному узорочью проявилась с поразительной силой. Таков, например, Троицкий собор в Соликамске (1684—1697), весь насыщенный декоративными элементами, со сложными крыльцами, удивительными по изобретательности и разнообразию деталей. Там же в Соликамске чрезвычайно интересен Воеводский дом (1688) с богато оформленными наличниками окон.

Тенденция развития и усложнения системы декоративного убранства привела в 80-е годы XVII века к появлению таких зданий, как, например, церковь Иоанна Предтечи в Толчкове в Ярославле (1671—1687, ил. 95), церковь Троицы в Останкине под Москвой (ныне в черте Москвы, 1678—1693, зодчий Павел Потехин, ил. 98). Фасады этих храмов насыщены декоративными элементами до предела, а в останкинской церкви уже явно ощущаются перегруженность сооружения мелкими деталями, дробность архитектурных форм.

В 90-х годах XVII столетия в русской архитектуре происходят существенные изменения. Появляется новое направление, которое часто называют «нарышкинским стилем» или «московским барокко». И то и другое название не объясняет сущности явления. Связь ряда построек нового стиля с заказами семьи Нарышкиных является совершенно случайной. Присваивать же новому архитектурному направлению название «барокко» также неправильно, поскольку сходство московской архитектуры конца XVII века с западноевропейским стилем барокко чисто внешнее.

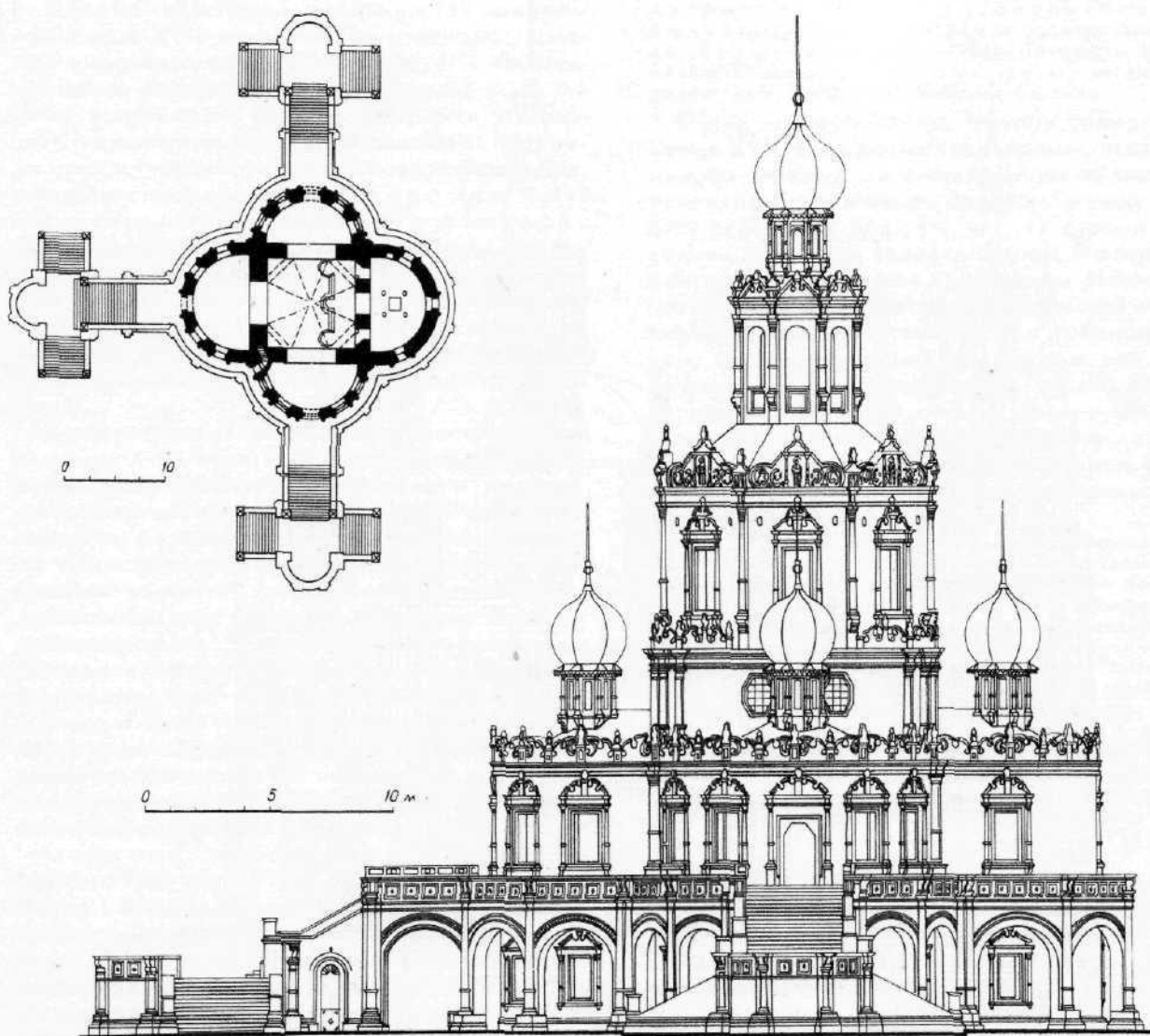
В научной литературе неоднократно поднимался вопрос о происхождении данного стилистического направления. Наличие большого количества классических архитектурных деталей как будто бы свидетельствует о влиянии западноевропейской архитектуры. Однако с этими западноевропейскими формами в России знакомилась большей частью либо по архитектурным книгам и гравюрам, завозимым из-за границы (главным образом из Голландии), либо эти формы проникали вместе с белорусскими и украинскими мастерами. Следует отметить, что роль классических архитектурных форм в сложении нового стиля русского зодчества в основном ограничивалась отдельными декоративными элементами, очень мало затрагивая общие композиционные принципы зданий. Таким образом, несомненно, что русская архитектура конца XVII века по проис-

хождению не связана с западноевропейским барокко; она вполне самобытна.

Наиболее полно и ярко новое архитектурное направление проявилось в строительстве небольших церквей в подмосковных усадьбах знати, близкой к царскому двору. Это ярусные постройки. Нижний ярус обычно квадратный, реже прямоугольный в плане, на нем стоит восьмерик, а выше — второй, более узкий восьмерик. Завершается вся композиция барабаном с главой. К центральному объему обычно примыкают более низкие полукруглые в плане помещения. Очень часто все здание расположено на подклете и имеет вокруг открытую галерею. Строгая логичность построения масс характеризует не только наружный облик храмов, но и их интерьер. Центральный внутренний объем объединяет две нижние части постройки — ее четверик и восьмерик. В верхнем, маленьком восьмерике, над сводом, перекрывающим центральный объем, расположен «звон»; отдельной колокольни нет. Постройки имеют, таким образом, характер «церкви под колоколь», и высотность их построения логически оправдана. Строгая симметрия с явно выраженной центричностью — существенная особенность всех храмов этого направления. Очень своеобразно их декоративное убранство. По сравнению с памятниками предшествующей поры, перегруженными тяжеловесной и пестрой декорацией, они легки и изящны; на красном фоне гладких кирпичных стен четко и ясно рисуются белые колонки, оформляющие грани объемов. Весь декор сосредоточен на обрамлении окон и дверей: они, как правило, имеют по сторонам небольшие колонки, стоящие на кронштейнах и поддерживающие вычурный разорванный фронтоныч. Вместо тяжелых кокошников над карнизами проходят полосы резных декоративных элементов, которые часто метко называют «петушиными гребешками». На углах зданий, как правило, размещены колонки классического типа, причем каждый ярус имеет самостоятельную колонку, снабженную снизу пьедесталом, а сверху антаблементом (одна из частей ордера). Довольно часто применяются овальные или восьмиугольные окна, резные раковины и другие детали, свидетельствующие об отголосках декора Архангельского собора Московского Кремля.

Ярусная композиция усадебных храмов конца XVII века, безусловно, русского происхождения. В несколько менее развитом виде она применялась уже во второй половине XVII века в надвратных сооружениях, которые в свою очередь, видимо, ведут происхождение от форм деревянного зодчества.

Наиболее ярким памятником данного течения является церковь Покрова в Фи-

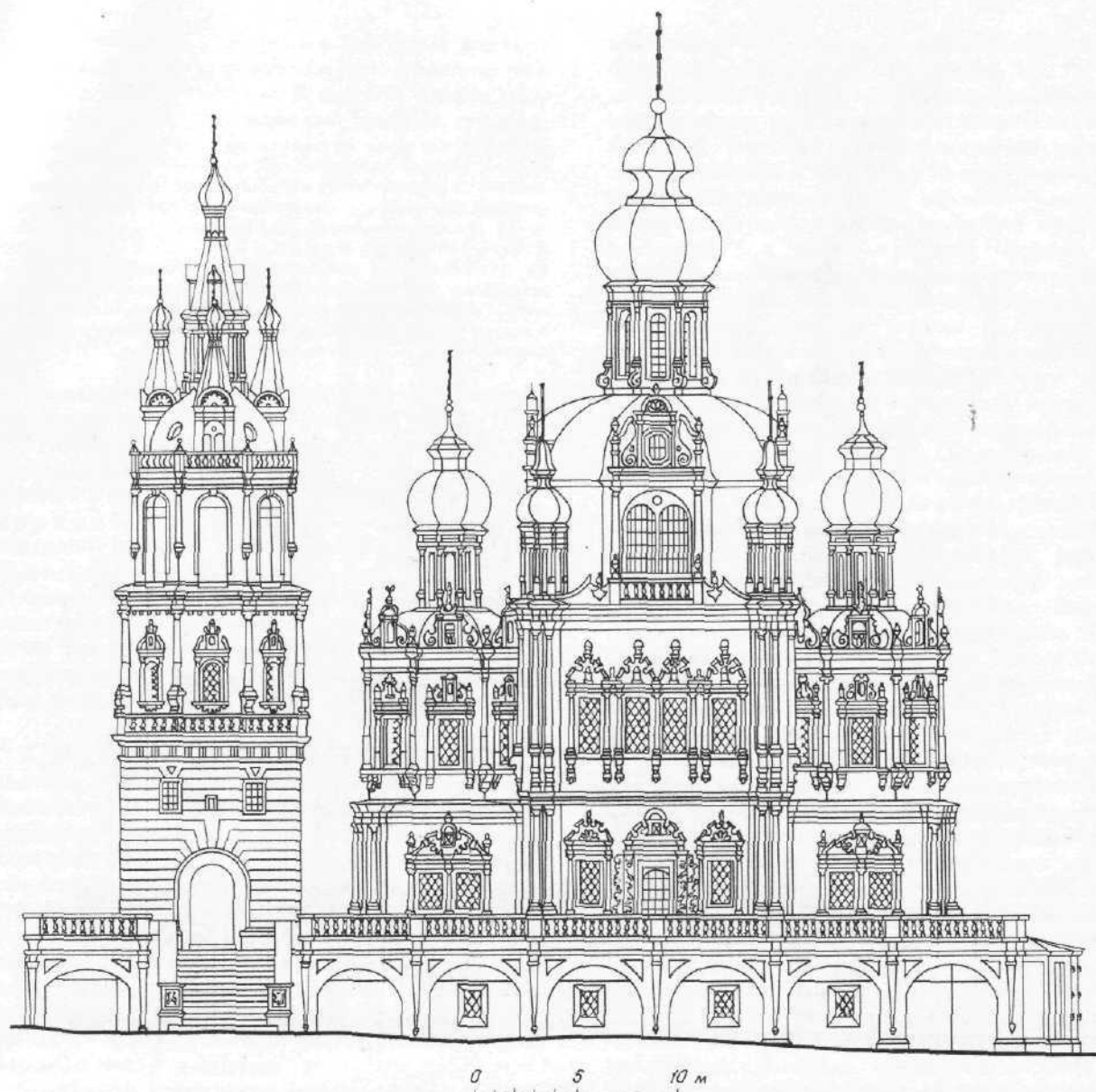


Церковь Покрова в Филях в Москве. Фасад и план

лях (1693—1694, ил. 102). Ее изумительно тонко прорисованные детали в сочетании с безукоризненными пропорциями придают ей легкий, как бы ажурный и утонченно элегантный характер, а ярусная композиция создает почти тот же эффект вертикального движения, который был выражен в шатровых и столпообразных храмах. Не менее прекрасны другие памятники этого направления — церкви в Троицком-Лыкове (1698—1704) и в Уборах (1693—1697, зодчий Яков Григорьевич Бухвостов).

Новые архитектурные формы нашли применение не только в ярусных усадебных храмах. Так, одним из наиболее значительных памятников этого стиля, несомненно, была не сохра-

нившаяся церковь Успения на Покровке (1696—1699, зодчий Петр Потопов), представлявшая собой массивный объем на высоком подклете, увенчанный несколькими главами. Перед храмом на том же подклете отдельно стояла колокольня. Как благородные пропорции храма, так и изумительная прорисовка его деталей свидетельствовали о блестящем таланте зодчего. Другой великолепный пример — высокая пятиглавая церковь Воскресения в Кадашах в Москве (1687—1713, с последним периодом строительства храма связано имя зодчего Сергея Турчинова). Те же формы порой применяли и при строительстве больших пятиглавых городских соборов с внутренними столбами. Так, Ус-



Церковь Успения на Покровке в Москве. Южный фасад

пенский собор в Рязани (1693—1699, зодчий Бухвостов) сохраняет общую схему Успенского собора Московского Кремля, но поставлен на невысокий подклет-галерею, расчленен тонкими колонками, украшен тремя ярусами больших нарядных окон и первоначально был завершен резным декоративным карнизом.

Широко применялись новые формы при строительстве полугражданских монастырских сооружений — надвратных церквей и трапезных (надвратные церкви Троице-Сергиева, Новодевичьего и Донского монастырей, трапезные Новодевичьего и Троице-Сергиева мона-

стырей, трапезная Солотчинского монастыря близ Рязани и другие). Появляются и ярусные колокольни, каковы, например, надвратная колокольня Высокопетровского монастыря (1694) и шестиярусная семидесятидвухметровая колокольня Новодевичьего монастыря в Москве (1690), играющая роль главной вертикали прекрасного архитектурного ансамбля (ил. 104). Во всех этих памятниках ясно читаются основные принципы нового стиля — симметричность и регулярность построения, применение поэтажного ордера, концентрация декоративных элементов в карнизах и в обрамлении проемов.

Одна из характерных особенностей памятников конца XVII века — их двуцветность: красная кирпичная стена контрастирует с белоканменными резными деталями. Однако в эту же пору встречаются и такие постройки, в которых в духе традиций второй половины XVII века широко используются цветные изразцы. Так, лицевая стена надвратного Теремка Крутицкого митрополичьего подворья (1694) целиком облицована изразцами, хотя в остальном здесь применены типичные формы 90-х годов. Следует отметить, что производство изразцов в России во второй половине XVII века достигло исключительного совершенства (об этом смотри главу третью пятого раздела).

В обстановке ожесточенной, обострившейся в конце XVII века идеологической борьбы и неравномерности экономического и культурного развития различных районов России при широком размахе строительства одновременно существовало и развивалось несколько вариантов зодчества, довольно существенно отличавшихся друг от друга. Ведущим было то направление, которое представляли памятники Москвы и Подмоскovie, особенно созданные по заказам лиц, близких к царскому двору. Однако и здесь имелись существенные различия: строили церкви, в которых можно видеть решительное отрицание старых традиций, но одновременно возводили и храмы гораздо более консервативного характера.

Церковь Знамения в Дубровицах (1690—1704, ил. 103) в вотчине воспитателя Петра I Б. А. Голицына, имея плановую схему, близкую церкви Покрова в Филях, однако, далеко отходила от принципов древнерусского зодчества. Ее низкая лестничная платформа имеет причудливую многолопастную форму; полукружия крестообразного низа получили барочную тройную кривую, а двухъярусный восьмерик завершается вместо церковной главы ажурной вызолоченной короной. Вышнее резное убранство, использующее мотивы барокко и включающее круглые скульптуры, замена внутренней росписи резьбой также, как бы демонстративно, противоречат вековым традициям русской старины. Все это, несомненно, роднит Дубровицкую церковь с западноевропейским барокко. Эту дерзкую по своей новизне постройку справедливо сопоставляли с петровскими затеями, вроде «всешутейшего собора». Дубровицкая церковь как бы символизирует конец старозаветной художественной культуры Москвы.

Однако в эту пору возводились и такие постройки, которые внешне не столь решительно рвали с устоявшимися традициями, хотя по существу были от них столь же далеки. Таковы, например, небольшие центрические церкви с восьмилепестковым планом, образцами которых могут служить церкви Петра

митрополита в Высокопетровском монастыре (1690) и Спаса в подмосковном селе Волинском (1699—1703). Слитность и динамичность интерьера в этих храмах, несомненно, роднят их с западноевропейским барокко.

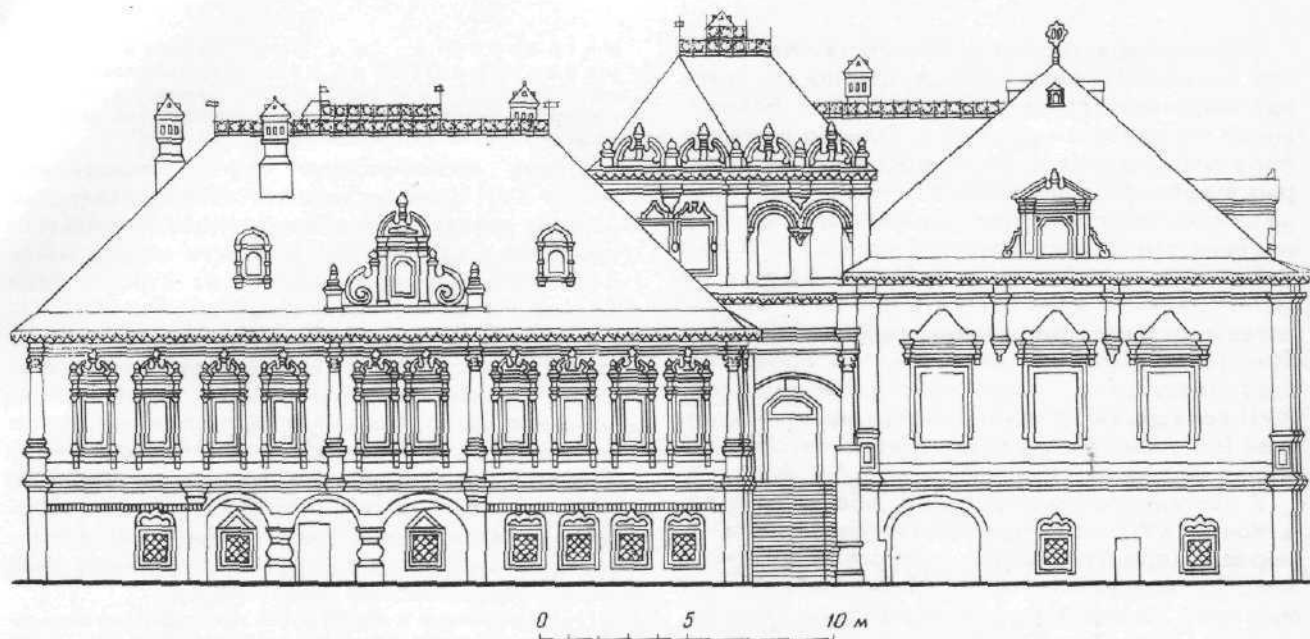
Очень своеобразную группу памятников конца XVII века составляют храмы, построенные по заказу богатейших купцов и промышленников Строгановых. Близость между ними дает основание полагать, что их строил один зодчий. Наиболее яркая среди них Рождественская церковь в Нижнем Новгороде (до 1718, ил. 105). По плану и объемной композиции данные памятники более традиционны, чем, например, восьмилепестковые или даже ярусные храмы Подмоскovie. Однако великолепная скульптурная резьба наличников окон и применение чистых форм классического ордера свидетельствуют как о блестящем таланте их автора, так и о том, что он хорошо знал западноевропейскую архитектуру.

Разнообразные и порой очень неожиданные варианты архитектурных решений можно наблюдать в окранных районах, куда московское влияние доходило постепенно. Местные мастера часто воспринимали новые архитектурные формы лишь как декоративные элементы, переосмысляя их к тому же в духе привычного узорочья. В результате возводились постройки, в которых «модные» московские формы применены в таком переработанном виде, что их с трудом можно узнать. При этом данные формы бытуют в течение длительного времени, кое-где удерживаясь до середины XVIII века. Таковы, например, некоторые памятники Урала и Зауралья — Троицкий собор в Верхотурье (1703—1704), постройки Далматова монастыря (церковь — 1713 года, стены и башни — середина XVIII века).

Впрочем, в некоторых районах России формы московского зодчества конца XVII века вообще не получили распространения. Так, в Суздале на рубеже XVII и XVIII веков строили небольшие «кубические» храмы, фасады которых завершались горизонтальным карнизом; под ним, как дань традиции, шла полоса кокошников. Рядом с храмом всегда ставили колокольню, увенчанную шатром, порой довольно вычурной вогнутой формы. Ни ордера, ни других типичных форм и деталей русского зодчества конца XVII века здесь не применяли.

Активное неприятие новых архитектурных форм можно видеть и в некоторых памятниках в самой столице. Так, под Москвой были построены две шатровые церкви, почти целиком выдержанные в духе архитектуры XVI века — Никольская (Петра и Павла) в селе Петровском (между 1680 и 1691) и Знаменская в селе Аннино (1690). Оба этих храма построены по заказу боярина И. М. Милославского и отражают явную оппозицию официальной церкви, запрещавшей шатровое строительство.

В русском зодчестве конца XVII века в значительно большей степени, чем в архитектуре предшествующей поры, чувствуется светская



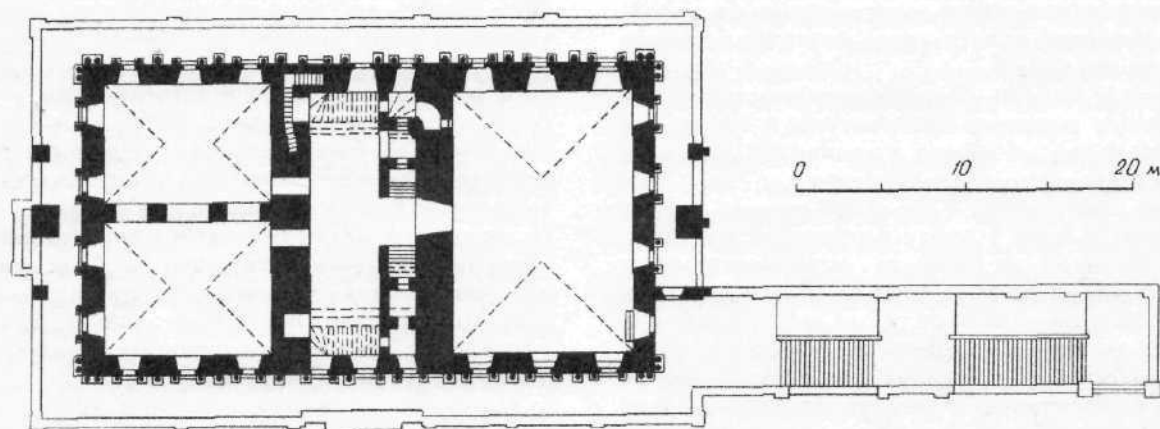
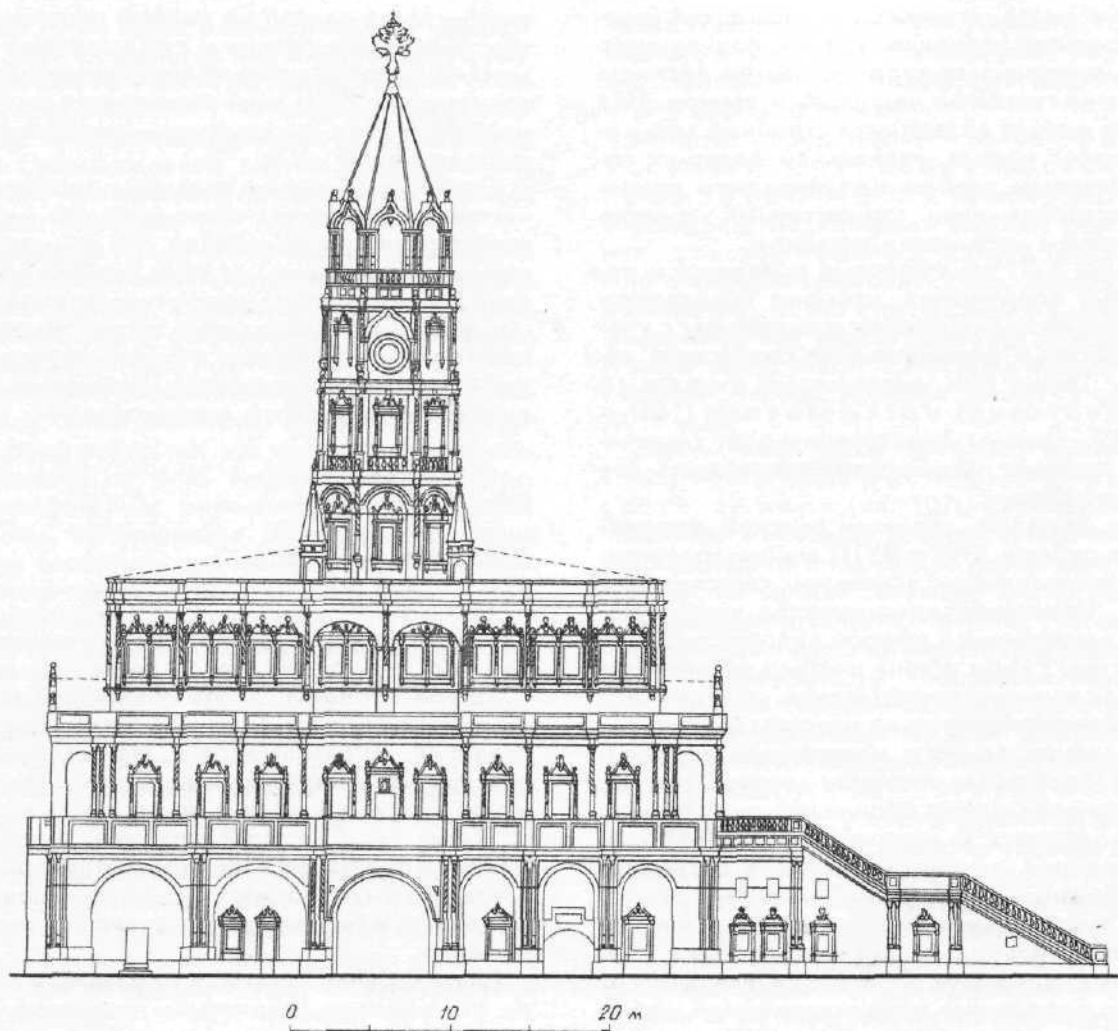
Палаты Волкова в Москве. Фасад

струя; процесс обмирщения русской культуры идет все более быстрыми темпами. Это сказывается даже в строительстве культовых сооружений, но особенно отчетливо проявляется в широко развернувшемся гражданском строительстве, прежде всего жилых домов. Каменные жилые здания становятся теперь достаточно обычным явлением; их строят не только в Москве, но и во многих провинциальных городах. Дома эти, как правило, сохраняют старую плановую схему, восходящую к планировке деревянного жилья. В то же время в них зачастую видно стремление создать парадные, подчеркнута симметричные композиции, а в отдельных случаях появляется уже и новый тип дома, представляющий собой нерасчлененный блок, что было новшеством в русском жилом строительстве. Стремление к симметрии сказалось, например, в палатах В. В. Голицына в Москве в Охотном ряду (около 1689). Еще более четко это проявилось в палатах Волкова: эти палаты были построены несколько раньше как несимметричное здание, но при перестройке в конце XVII века здание сделали симметричным, подчеркнув симметрию расположенным над карнизом фигурным декоративным фронтоном. В некоторых случаях, как, например, в палатах Троекурова, наружная отделка здания достигает исключительного великолепия. Характер отделки и архитектурные детали жилых домов, естественно, совпадают с применявшимися в строительстве церквей.

Одной из наиболее важных и сложных задач, вставших перед русскими зодчими в кон-

це XVII века, была разработка совершенно нового типа сооружений — гражданских общественных зданий. Вплоть до конца века в русском зодчестве формировались и разрабатывались архитектурные образы культовых построек, крепостных сооружений, жилищ. Теперь с началом строительства монументальных сооружений административного назначения зодчие начинают поиск соответствующего им архитектурного образа. Очень ярким примером было ныне не существующее здание Земского приказа на Красной площади (конец 90-х годов XVII века, ил. 106). Оно явно не имело ни культового, ни оборонного характера; с первого же взгляда было видно, что это гражданская постройка. В то же время подчеркнутый вход, колонны большого ордера, объединяющие два нижних этажа, и башенка, поднимающаяся над фасадом, придавали постройке строгость и торжественность, отличавшую ее от жилых домов. Те же черты — использование мотивов жилой архитектуры, но в более монументальных формах, свидетельствующих об общественном назначении постройки, характеризуют и здание Монетного двора (1697).

Выдающимся памятником гражданской архитектуры были также Сретенские ворота Земляного города в Москве, обычно называвшиеся Сухаревой башней (зодчий Михаил Чоглоков). Это здание, с самого начала не имевшее никакого оборонного назначения, построено в 1692—1695 годах как помещение для гарнизона, а затем в 1698—1701 годах перестроено по распоряжению Петра I для раз-



Сухарева башня. Фасад и план второго этажа

мещения «математической и навигацкой школы». Ярусное членение здания подчеркнуто мощными карнизами; торжественная лестница вводила на гульбище над первым этажом. Над центром здания возвышался стройный восьмигранный башни с часами, увенчанной шатром с государственным гербом на шпиле, что придавало постройке очень торжественный характер с некоторым «военным» оттенком.

В конце XVII века впервые появились и инженерные сооружения, которые создавались зодчими как произведения архитектуры с учетом их роли в формировании городского ансамбля. Таким был, например, Каменный (Всехсвятский) мост в Москве (1687—1692). Со стороны Замоскворечья он заканчивался «палатой», над которой возносились две шатровые башни.

Таким образом, развитие русской архитектуры на рубеже XVII и XVIII веков характеризуется значительным усилением светских элементов. Церковное строительство уже не является единственной сферой художественного творчества. Рядом с ним широко развивается каменная жилищная архитектура, сооружаются постройки принципиально нового характера — здания общественного назначения, промышленные сооружения, гостиницы, дворы. Светские, «мирские» тенденции проникают даже в культовое зодчество. В напряженной борьбе старых традиций и новых тенденций создаются разнообразнейшие типы зданий, вырабатываются новые художественные взгляды, во многом связанные с народным творчеством и его эстетическими идеалами. Это последнее обстоятельство определяет ярко выраженный национальный характер архитектуры XVII века, ее оптимистический дух и широту замыслов. Вместе с тем в архитектуре конца XVII века вырываются элементы, которые разовьются и станут характерными для архитектуры следующего столетия: черты регулярности и симметрии, творческое использование приемов западноевропейской архитектуры, развитие архитектурного ансамбля.

Русские зодчие создали предпосылки для успешного развития архитектуры в новых условиях. И тем не менее в начале XVIII века в русской архитектуре происходит перелом. Этот перелом был связан с коренной ломкой устоев культуры и быта в эпоху петровских реформ. Указ Петра I о запрете монументального строительства во всех городах России в связи с переносом столицы в «Санкт-Петербург» (1714), вызов из-за границы большого числа архитекторов и передача им всех наиболее важных строительных заказов, сложение новой системы архитектурного образования по западноевропейскому образцу, появление заграничных, а затем и переводных архитектурных

книг — таков далеко не полный перечень причин, вызвавших резкие и существенные изменения в развитии русской архитектуры. Русская архитектура XVIII века развивается уже в теснейшей связи с архитектурой других европейских стран.

Однако устойчивые традиции русского зодчества, сложившиеся в процессе его многовекового развития, не исчезли, они не могли быть полностью оборваны. И если русская архитектура XVIII века сохраняет отчетливо выраженный национальный колорит, то это объясняется прежде всего наличием в России глубоких архитектурно-художественных традиций — традиций древнерусской архитектуры.

Глава вторая

ЖИВОПИСЬ

В русской культуре XVII века сталкиваются две исключаящие друг друга тенденции. С одной стороны, в эту эпоху сказывается стремление вырваться из-под гнета устаревших традиций, проявившееся в жажде знаний, в поисках новых нравственных норм, новых сюжетов и новых светских жанров в литературе и искусстве. С другой стороны, предпринимаются упорные попытки превратить традицию в обязательную догму, сохранить старое, освященное преданием, во всей его неприкосновенности.

Противоречия культурного развития XVII века усугублялись церковным расколом, который вскоре потерял характер внутрицерковной борьбы и превратился в широкое социальное движение.

Споры раскольников с официальной церковью в области искусства вылились в форму борьбы двух эстетических воззрений. Сторонники нового, во главе которых стояли царский «жалованный» иконописец Симон Ушаков и друг его Иосиф Владимиров, пытались перейти в оценке иконописи к эстетическим критериям, стремились к тому, чтобы икона в первую очередь была красивой, подменяя понятие божественного понятием прекрасного. Они выдвигали к тому же новый для древнерусского искусства критерий схожести. Утверждая, что художник — это тот, кто «набрасывает в образах и лицах» то, «что он видит и слышит», они, по существу, пусть неосознанно, ставили под вопрос дальнейшее существование традиционного религиозного искусства.

Защитники традиции, напротив, всячески отстаивали свое отношение к иконе, как к предмету культа, в котором каждая черта и даже самая иконная доска священны. Изменение

чего бы то ни было рассматривалось ими поэтому как святотатство. Религиозное искусство, по их представлениям, не имело никакой связи с действительностью. Отсюда делался вывод, что лица святых не могут быть похожими на лица обыкновенных людей. Возглавлял это движение сторонников «темновидных» ликов протопоп Авакум.

Борьба двух творческих методов, двух направлений в живописи была развита в литературной полемике, в результате которой взгляды враждующих сторон приобретали ясную целенаправленность и отчетливость.

Обострение социальных противоречий вызвало все более заметную классовую дифференциацию искусства, и в частности живописи. Определяющую роль начинает играть искусство придворное: росписи дворцовых палат, портреты, изображения родословного древа русских царей и т. д. Главная идея его — прославление царской власти. Не менее значительно было близкое ему по художественным принципам искусство церковное, проповедовавшее величие церковной иерархии.

Прогрессивное и самое яркое направление в живописи той поры связано с посадским населением и развивалось особенно интенсивно в крупных торговых городах, таких, как Ярославль. Положительное воздействие на искусство XVII века оказало народное творчество.

Крестьянская война, нашествие поляков, борьба за освобождение русской земли — все эти события глубоко запечатались в памяти народа; однако в изобразительном искусстве XVII столетия они получили лишь косвенное отражение.

Живопись первой половины XVII века в значительной степени освободилась от сложной символики, характерной для XVI века, композиции стали проще и жизненнее; в них развивается повествовательность. Однако иконы и миниатюры этого времени в целом не выходят за пределы старой традиции. Особенно заметно это в иконостасе церкви Чудова монастыря в Московском Кремле (1626) и иконе «Собор Иоанна Крестителя» (1629), а также в житийной иконе «Троица» (ГТГ).

Среди фресковых циклов первой половины XVII столетия выделяется роспись Успенского собора Княгинина монастыря во Владимире, выполненная в 1647—1648 годах мастером Матвеевым. В ней обнаруживается сходство со строгановскими иконами начала XVII века. Особенно интересны фигуры отдельных святых, святителей и князей, среди которых представлены владимиро-суздальские князья. В росписи Княгинина монастыря складывается новая колористическая гамма, построенная на сочетании светлых,

ярких и радостных тонов — зеленого, голубого, желтого и розового. В конце века это сочетание становится преобладающим в ярославских и ростовских фресках.

Интерес представляет также роспись Успенского собора Московского Кремля (1642—1643), в которой еще строго соблюдена традиционная система расположения фресок. Живопись сильно повреждена многократными поновлениями, поэтому о характере ее можно судить лишь по некоторым фигурам. В них уже чувствуется та нарядность и даже щеголеватость, которая станет отличительной чертой фресок второй половины XVII века.

Совсем иной характер имеет выполненная в 1652—1666 годах роспись Архангельского собора (ил. 107), служившего усыпальницей московских князей. Назначение храма определило и несколько необычный сюжетный состав фресок. Большое место занимают в них деяния архангела Михаила, считавшегося покровителем русских князей. Над гробницами князей помещены их «портреты». Праздничность и яркая красочность фресок усиливают светское впечатление от всей росписи, задуманной как своеобразное выражение триумфа светской власти.

В середине XVII века, когда вновь укрепившемуся Русскому государству удалось преодолеть последствия польско-шведской интервенции, художественным центром не только Москвы, но и всей страны становится Оружейная палата. Во главе нее был поставлен один из наиболее образованных людей того времени боярин Б. М. Хитрово. Здесь сосредоточились лучшие художественные силы. Мастерам Оружейной палаты поручали подновлять и расписывать заново дворцовые палаты и церкви, писать иконы и миниатюры. При Оружейной палате состоял целый цех «знаменщиков», то есть рисовальщиков, которые создавали рисунки для икон, церковных хоругвий, полковых знамен, шитья, ювелирных изделий (об Оружейной палате как центре декоративно-прикладного искусства см. третью главу пятого раздела).

Кроме того, Оружейная палата служила чем-то вроде высшей художественной школы. Сюда приходили художники для усовершенствования своего мастерства. Все живописные работы возглавлял царский изограф Симон Ушаков. Кроме Ушакова, наиболее значительными из иконописцев Оружейной палаты были Кондратьев, Безмин, Яков Казанец, Иосиф Владимиров, Зиновьев, Никита Павловец, Филатов, Федор Зубов, Уланов.

Кроме русских мастеров, работали здесь и приезжие иностранцы, во многом обогащав-

шие творческий опыт русских художников новой техникой, новыми живописными приемами. Здесь впервые русские мастера овладели техникой масляной живописи, живописи по тафте и другими живописными техниками. Здесь же впервые сначала приглашенные иностранцы, а потом и русские мастера начали писать портреты царя, патриарха, приближенных к царю бояр. Иностранные живописцы за многие годы жизни в России настолько сжились с русской культурой, что творчество их трудно отделить от истории русского искусства XVII века. Оружейная палата сыграла большую роль в развитии русской живописи и графики второй половины XVII века, хотя созданные ее мастерами произведения порою не равны по художественному достоинству и не всегда могут быть признаны удачными.

Широкое применение нашел в Оружейной палате метод совместной работы. Так, композицию во многих иконах сочинял один художник, «знаменовавший», то есть рисовавший иконы; лики, или «личное» — наиболее ответственную ее часть, писал другой; «доличное», то есть одежды и фон — третий; траву и деревья — четвертый. При этом случалось, что в одной работе объединялись мастера различных художественных взглядов и вкусов. Зачастую это приводило к неорганичным, эклектичным решениям.

Одной из центральных фигур в русском искусстве XVII века был, несомненно, Симон Ушаков (1626—1686). Значение этого мастера не ограничивается созданными им многочисленными произведениями, в которых он стремился преодолеть художественную догму и добиться правдивого изображения — «как в жизни бывает». Свидетельством передовых взглядов Ушакова является написанное им, очевидно, в 60-х годах, «Слово к любителю иконного писания». В этом трактате Ушаков высоко ставит назначение художника, способного создавать образы «всех умных тварей и вещей... с различным совершенством создавать эти образы и посредством различных художеств делать замысленное легко видимым». Выше всех «существующих на земле художеств» Ушаков считает живопись, которая «потому все прочие виды превосходит, что деликатнее и живее изображает представляемый предмет, яснее передавая все его качества...». Ушаков уподобляет живопись зеркалу, отражающему жизнь и все предметы.

«Слово к любителю иконного писания» было посвящено Ушаковым Иосифу Владимирову, московскому живописцу, уроженцу Ярославля, пользовавшемуся в 40-х — 60-х годах значительной известностью. Иосиф Владимиров — автор более раннего трактата об иконописании, в котором он, хотя и не столь определенно, как Ушаков, также заявлял себя сторонником новшеств и требовал большей жизненности в искусстве.

Ушаков был педагогом и, видимо, умелым организатором, более тридцати лет стоявшим

во главе всего русского изобразительного искусства.

Занимаясь воспитанием учеников и всячески стремясь передать им свои знания, он задумал даже издание подробного анатомического атласа. «Имея от господ бога талант иконописательства... не хотел я его скрыть в землю... но попытался... выполнить искусным иконописательством ту азбуку искусства, которая заключает в себе все члены человеческого тела, которые в различных случаях требуются в нашем художестве, и решил их вырезать на медных досках...» — писал о своем замысле Ушаков (атлас, по-видимому, издан не был).

Примером ранних работ Ушакова может служить икона «Благовещение с акафистом» 1659 года (ГИМ, ил. 114), написанная им вместе с двумя другими иконописцами — Яковом Казанцем и Гавриилом Кондратьевым. Великолепием архитектурных фонов и миниатюрной тонкостью письма икона во многом напоминает работы строгановских мастеров начала XVII века.

С первых лет самостоятельного творчества определился интерес Ушакова к изображению человеческого лица. Излюбленной темой его становится Спас Нерукотворный. Изображений Спаса работы Ушакова сохранилось довольно много в собрании Третьяковской галереи, в иконостасе Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры в Загорске, в Историческом музее и т. д. Самая ранняя из этих икон относится к 1657 году и хранится в московской церкви Троицы в Никитниках. Настойчиво повторяя эту тему, художник стремился избавиться от условных канонов иконописного изображения и добиться телесного цвета лица, сдержанной, но отчетливо выраженной объемности построения и почти классической правильности черт. Правда, иконом Спаса работы Ушакова недостает одухотворенности русских икон XIV—XV веков, но это в известной мере искупается стремлением художника воссоздать на иконе возможно правдоподобнее живое человеческое лицо.

Ушаковым была написана икона Владимирской Богоматери, носящая название «Насаждение древа государства Российского» (1668, ГТГ, ил. 109). Икону эту следовало бы считать картиной триумфа русской государственности. В нижней части ее изображены — стена Московского Кремля, за ней — Успенский собор, главная святыня Русского государства. У подножия собора князь Иван Калита — собиратель русских земель и митрополит Петр, первый перенесший митрополицию кафедру из Владимира в Москву, сажает древо Русского государства. На ветвях его размещены медальоны с портретами всех наиболее значительных политических деятелей Древней Руси. В центральном, самом большом медальоне представлена икона Владимирской Богоматери, почитавшейся покровительницей

Москвы. Внизу, на кремлевской стене, стоят царь Алексей Михайлович и царица Мария Ильинична с царевичами Алексеем и Федором. Портреты царя и царицы Ушаков постарался сделать возможно более похожими.

Сохранились сведения о ряде портретов, написанных Ушаковым. Некоторые из них были исполнены в новой для древнерусского искусства технике масляной живописи. К сожалению, до сих пор ни одного из этих портретов обнаружить не удалось. Ушакову, несомненно, были знакомы некоторые основы перспективы. Об этом свидетельствуют не только изображения Кремля в иконе «Насажение древа», но и подробно и тщательно разработанные архитектурные фоны некоторых гравюр, исполненных на меди по его рисункам гравером Афанасием Трухменским («Давид», «Варлаам и Иоасаф»).

Для характеристики чрезвычайно разносторонней личности Ушакова следует указать, что он не только был теоретиком, живописцем, рисовальщиком-«знаменщиком», автором многих рисунков для гравюр, воспроизводившихся русскими граверами второй половины XVII века, но, по-видимому, и сам гравировал: ему приписываются награвированные в 60-х годах на меди сухой иглой листы: «Отечество» («Троица») и «Семь смертных грехов».

Во второй половине века портрет начинает завоевывать в русском искусстве все более прочное место. От начала XVII века сохранилось несколько портретов, среди которых наибольший интерес представляют выполненные еще в иконописной манере изображения Ивана IV (Копенгаген, Датский национальный музей), царя Федора Иоанновича (ГИМ, ил. 108), князя М. В. Скопина-Шуйского (ГТГ). Сквозь иконописную схему в них уже проглядывают некоторые индивидуальные черты. Скопин-Шуйский с несколько одутловатым лицом не похож на художого и слабого Федора с его огромными грустными глазами.

К середине века относится целый ряд портретов, написанных иностранными художниками, жившими в России. Среди них особенного внимания заслуживает портрет патриарха Никона, автором которого большинство исследователей считает голландского живописца Вухтеса. Однако более важны для истории русского искусства портреты, написанные русскими мастерами. В них художники стремились создать торжественные монументальные образы. Примером может служить портрет царя Федора Алексеевича (ГИМ); в исполнении его принимал участие известный мастер Оружейной палаты Иван Безмин. Близки этому портрету изображения царей Михаила Федоровича и Алексея Михайловича на фресках со-

бора Ново-Спасского монастыря (ГИМ). Значительный интерес представляют портреты русских царей в так называемом «Титулярнике» (1672—1673, 1678, ЦГАДА, ГЭ, ГПБ). Правда, большинство из них сделано во воображению. В этих портретах, или парсунах (изображения персон) образ человека имеет еще очень условный характер. Преобладает плоскостная, нередко декоративная трактовка; в частности особенное внимание уделяется передаче орнамента на тканях. Светотень, видно, давалась художникам еще с трудом. Ряд портретов конца XVII века (портреты стольника В. Люткина, Л. Нарышкина и другие) намечает непосредственный переход к портретному искусству XVIII столетия.

В развитии монументальной живописи видное место занимают росписи церкви Троицы в Никитниках (1652—1653). Темы росписи — евангельская история, деяния апостолов, притчи. В церкви в Никитниках впервые использованы в качестве образцов гравюры незадолго до того изданной в Голландии так называемой Библии Пискатора, позднее часто привлекавшиеся при написании икон и фресок. Однако они подвергнуты настолько значительной переработке, что речь может идти только об использовании иконографических схем. Созданные по инициативе богатой купеческой семьи, фрески в Никитниках и по характеру жанровых мотивов и по колористическому строю во многом превосходят фресковые циклы ярославских храмов конца XVII века.

Светские росписи второй половины XVII века известны только по свидетельствам современников. В росписи Грановитой палаты, выполненной Ушаковым совместно с дьяком Клементьевым, были изображены события русской истории, в которых отчетливо проводилась идея прославления царской власти. Судя по описаниям, особенно интересна была роспись Коломенского дворца, в которой в ярких красочных образах отражалась система космографических представлений, характерных для XVII века.

В начале XVII века, когда Москва тяжело переживала «смутное время», Ярославль, до того стоявший в стороне от основной арены исторических событий, стал центром бурной общественной жизни. Не теряет он своего значения и в середине века. Расположенный на Волге, на пересечении торговых дорог, этот город превращается в крупный торговый центр с многочисленным ремесленным населением и богатым купечеством. На средства этих купцов и прихожан из посадских людей строятся храмы, великолепно украшенные фресками. Вкусы заказчиков, их мирские интересы, значительная широта кругозора сказались и на сюжетном составе росписей и на их трактовке. Поэтому, хотя в большинстве случаев храмы расписывали известные московские мастера, фрески Ярославля неповторимо своеобразны; подобных им не найти в искусстве Москвы.

Из ярославских циклов первой половины XVII века следует назвать роспись церкви Николы Надеина (1640). В небольших фресках, похожих на клейма иконы, просто и даже несколько примитивно рассказаны события из жизни Николы. Многие композиции обильно украшены орнаментом.

Расцвета монументальная живопись Ярославля достигла во второй половине XVII столетия.

Самая значительная из всех ярославских росписей храма Ильи Пророка (ил. 111, 113) была исполнена в 1681 году группой мастеров под руководством Гурия Никитина. Наиболее интересны в ней фрески, расположенные по стенам, посвященные истории Ильи и ученика его Елисея. Тема священного писания в них зачастую претворяется в увлекательный рассказ, в котором светские моменты преобладают над религиозным содержанием.

Так, в одной из фресок представлено чудесное исцеление святым отрока, но сцена чуда отодвинута к самому краю композиции. Главное место здесь занимает жатва. Изображено желтое хлебное поле, на котором жнецы в ярких рубахах сильными, размашистыми движениями жнут и вяжут в снопы рожь. Вдали на горизонте, на фоне синего неба, вырисовываются темно-зеленые силуэты деревьев, одиноко стоящих среди ржи. Побочный бытовой эпизод, который в соответствующей гравюре Библии Пискатора представлял небольшую сцену в глубине композиции, превратился у русского художника в главную тему фрески.

Гравюры Библии Пискатора лежат в основе многих фресок ярославских храмов. Видимо, они привлекали светским характером, но каждый раз подвергались сильной переработке, изменявшей не только смысл изображенного, но и сами художественные приемы. Перспективные построения гравюр русские художники развертывали на плоскости, придавая фреске сходство с пестрым декоративным ковром с равномерно разбросанными яркими пятнами.

В росписи галерей и паперти церкви Ильи Пророка множество фантастических, сказочных мотивов. Здесь развиты темы ветхозаветные и эсхатологические, в изображении которых мастера, менее связанные священным назначением храма, обнаруживают неистощимую находчивость. Особенно занимательно рассказана церковная история сотворения мира и первых людей.

Через всю роспись основной темой проходит увлекательный рассказ о мире светлом и красивом, в котором живут и действуют не столько аскетически настроенные святые, сколько обычные смертные люди. Это сказало и в пристрастии художника к изображению красивого человека, окруженного столь же краси-

вым пейзажем и архитектурой, и в том, что в этих фресках с необычной для древнерусского искусства смелостью дано изображение нагого тела («Блудница на Звере», «Жена Пентефрия», «Купающийся Нееман», «Непорочная Сусанна», «Вирсавия» и другие).

Фрески покрывают стены храма сплошным многоцветным ковром. В стремлении к декоративности художники зачастую сплетают фигуры фигур в один замысловатый узор; увлеченные орнаментом, они не только включают его в сюжетную композицию, но и создают целые орнаментальные панно.

Несколько позднее Ильинской, в 1694—1695 годах, была расписана церковь Иоанна Предтечи в Толчкове. Выполняла роспись группа мастеров в шестнадцать человек под руководством Дмитрия Григорьевича Плеханова. Фрески этой церкви также являются выдающимся памятником монументальной живописи Ярославля, однако, исполненные по заказу прихожан, они несколько строже ильинских и по выбору сюжетов и по характеру их трактовки. Главное место отведено композиции на тему «Премудрость созда себе храм». На стенах фрески расположены в семь рядов. Три верхних посвящены притчам о святой премудрости, в среднем, основном цикле рассказано житие Иоанна Предтечи. Во фресках галерей и паперти многие изображения повторяют уже найденные ильинскими мастерами композиции.

Кроме этих циклов, в Ярославле в конце XVII века был создан еще ряд росписей. К 1691 году относятся фрески церкви Николы Мокрого. Наиболее интересны в них апокалиптические сцены. Гораздо ниже по художественным достоинствам росписи церкви Богоявления, относящиеся к 1696—1700 годам. Роспись Федоровской церкви в конце XVII века во многом близка ильинским фрескам.

Ярославская иконопись, так же как монументальная живопись, отличалась значительным своеобразием. Сохранилось множество превосходных ярославских икон конца столетия, и среди них такие, как житийная икона Ильи (ГТГ), икона «Благовещение» в церкви Ильи Пророка, «Вознесение» в церкви Иоанна Предтечи в Толчкове. В житийной иконе Иоанна Предтечи (ГТГ, ил. 89) огромная фигура святого располагается в центре, на фоне пейзажа, где, отделенные друг от друга горками, тропинками и речками, изображены сцены из его жития. Большой интерес представляют в них архитектурные мотивы полуфантастического характера. В жанровых сценках проявилось много наблюдательности.

Одновременно с ярославскими возникает ряд значительных фресковых циклов в других городах Средней России. Цикл росписей в Воскресен-

ском соборе в Романове-Борисоглебске (ныне город Тутаев) относится к 1680 году; 1685 годом датируются фрески собора Ипатьевского монастыря в Костроме. В 1686—1688 годах создается роспись Софийского собора в Вологде. При отдельных удачах эти фрески в целом значительно уступают ярославским.

С ярославскими фресками могут выдержать сравнение только росписи храмов Ростова, ставшего в конце XVII века крупным художественным центром. Все три церкви Ростовского кремля — Спаса на Сенях, Воскресения и Иоанна Богослова — были расписаны по повелению ростовского митрополита Ионы Сысоевича в 1675—1680 годах.

Несколько архаичнее остальных росписей храма Иоанна Богослова. Фрески паперти, посвященные житию апостола Петра, выдержаны в старых иконописных традициях. Особенно хороши росписи алтаря, тонко подобранные красочные сочетания которых образуют замечательное декоративное целое.

Паперть церкви Воскресения (ил. 112) украшена сценами из Апокалипсиса. Внутри церкви изображены главным образом евангельские сюжеты, среди них выделяется патетической сценой воскресения.

Роспись церкви Спаса на Сенях имеет величественный, торжественно-зрелищный характер — особенно огромная композиция «Страшный суд» и сцены «Страстей».

Ростовские фрески исполнены с подлинным композиционным мастерством и тонким чувством колорита.

Однако по содержанию эта живопись несравненно архаичнее живописи ярославских храмов с ее чертами новаторства.

При всей противоречивости развития изобразительного искусства XVII века основным в нем было зарождение нового художественного мировоззрения. Формируется представление о том, что задачей живописи является отражение реальной действительности. Благодаря этому небывало расширяется круг сюжетов, в религиозные композиции наряду с бытовыми сценами включается пейзаж, развиваются архитектурные мотивы, делаются попытки передать индивидуальные черты человека, появляются изображения нагого тела.

Несомненной заслугой мастеров XVII века явилось то, что они впервые в России попытались заговорить языком искусства о простом, земном человеке; историческая ограниченность их проявилась в том, что разрозненные реалистические наблюдения еще не составили в целом нового творческого метода, не выражали нового подхода художника к явлениям действительности. Это стало исторической задачей искусства последующего времени.

Глава третья

СКУЛЬПТУРА И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Возрастающий интерес в искусстве XVII века к реальному, живому миру выразился с большой силой и в предметном творчестве. Но наряду с новыми веяниями и влияниями западного и восточного искусства декоративное творчество отражало также идеи защитников старины, отстаивавших исконные традиции перед сторонниками западного направления в развитии русской культуры. Передовые представители нового направления, такие, как А. Л. Нащокин, остерегали, однако, от слепого подражания западным образцам, иноземной моде и быту. Поскольку главными заказчиками в то время были дворяне и купцы, то, естественно, их потребности и вкусы влияли на художественное творчество в первую очередь. Декоративно-прикладное искусство все шире входило в быт и служило его нуждам.

Новые устремления эпохи, тяга к материальности уживаются в искусстве с нарядностью и роскошью. Яркая красочность, богатство русского узорочья достигают теперь особой пышности, становятся характерными и для широкого круга изделий русских ремесленников. Будучи выходцами из народа, они в значительной степени выражали и народные вкусы.

Как уже говорилось в предыдущей главе, основные ремесленные силы сосредоточила Оружейная палата Московского Кремля.

Чувство земной красоты, интерес к реальным формам, — с одной стороны, с другой — сказочная фантастика пронизывали все виды художественного творчества. Орнаментальность, претворявшая мотивы живой природы, была ведущим началом. Характерен в этом отношении Теремной дворец Кремля. Здесь узорочьем проникнута вся архитектура снаружи и внутри. Стены, своды, пол, изразцовые печи, ткани, посуду — все как бы заплетает густой выющийся травяной орнамент. Восьмым чудом света называли современники Коломенский дворец. Резьба покрывала орнаментом подзоры, наличники и притолоки, крыльца, придавая образу праздничность.

Пышная ажурная резьба, где главным элементом были растительные побег, цветок, гроздь винограда, украшала иконостасы, царские врата — они сияли в храмах позолотой. Густое узорочье «каменной рези» вносило прихотливый ритм в образ архитектурных сооружений. Здесь сказывались и опыт богатых традиций, и любовь к орнаменту русских мастеров, и тот особый склад их художественного мышления, в котором фольклорная фантастика, вымысел имели большое значение. Исключительное мастерство русских резчиков по дереву и камню с блеском запечатлелось во многих художественных ансамблях XVII века. К ним в первую очередь надо отнести каменную и деревянную резьбу Новодевичьего мо-

настыря, церкви Николы «Большой крест», Крутицкого теремка в Москве. В густой растительный узор с мотивами виноградной лозы, листьев, цветов вплетаются изображения фантастических и вполне реальных зверей, таких, как рысь, белка и т. п.

Особая монументальность пронизывает художественный строй тонкой, чуть ли не ювелирной, объемной резьбы иконостасов, например иконостаса Смоленского собора Новодевичьего монастыря в Москве, выполненного в 1683—1685 годах мастерами кремлевской Оружейной палаты во главе с Осипом Андреевым и Степаном Зиновьевым, а также царских врат в церквях Москвы (например, в церкви Успения на Покровке, 1696, ил. 115) и многих других городов.

Новые принципы живописи, усиливающаяся объемность фигур и многоплановость композиции в иконописи требовали уже других обрамлений. Иконостасная резьба становится рельефной и настолько насыщается сочными формами, что порой утрачивается ритмическая четкость резного орнамента. Но все же и теперь чувство синтеза не покидает мастера, буйство причудливых узоров сдерживает строгая архитектурная логика целого (иконостас церкви Знамения в Дубровицах, 1690—1704).

Резьба, сочетаясь с красочностью росписи, изразцов и цветного кирпича, создает празднично-декоративный образ архитектуры XVII века (наличники Ново-Иерусалимского собора).

Поливные изразцы — зеленые, различных оттенков, появившиеся в начале века, постепенно колористически обогащаются, пластика их форм усиливается.

В середине XVII века быстро развивается искусство архитектурной керамики, называемое ценным делом. Изразцы украшают фасады церквей не только в Москве, но и в других городах. Они стали характерными для посадской архитектуры в Ярославле, Ростове, Сольвычегодске, придавая ей особенную нарядность, жизнерадостность. Изразцовое убранство ярославских церквей Иоанна Златоуста в Коровниках (1649—1654), Николы Мокрого (вторая половина XVII века) и других свидетельствует о художественных достижениях русских мастеров.

Различные по форме, рисунку и цвету изразцы иногда употреблялись в виде декоративных вставок или в виде драгоценных обрамлений окон, ширинок, опоясывающих здание, а то по принципу узорчатого ковра покрывали стены сплошь, как в убранстве теремка Крутицкого митрополичьего подворья.

Изразцовое производство, процветавшее сначала в валдайском Иверском монастыре, переведенное патриархом Никоном в Ново-Иерусалимский в самом начале его постройки, необычайно еще возросло. Среди мастеров славились своим искусством Игнат Максимов, Степан Иванов Полубес и другие. (Изразцы церкви Григория Неокесарийского в Москве, 1679).

Растительный мотив сочетается в изразцах с картушами и другими декоративными формами, близкими в своей основе народной деревянной резьбе. С ней роднит и сам принцип изготовления изразца, напоминающий по технике пряничное искусство. В пластичной глине, как в тесте, узор оттискивался деревянной или каменной резной формой.

Полихромные изразцы широко распространяются во второй половине XVII века. Зеленый, бирюзовый, голубой, желтый, белый цвета непрозрачной поливы сверкали радостным многоцветием, внося особую живописность и праздничность не только во внешнее убранство архитектуры, но и в ее внутреннее пространство, где нарядное узорочье с изображениями сказочных птиц и растений на изразцах печей создавало декоративный центр интерьеров боярских палат и посадских домов.

Наряду с резьбой по дереву и камню видную роль в это время приобретает круглая скульптура. В ней особенно наглядно отразилась борьба традиционного с новыми реалистическими тенденциями. Выбор тем был еще ограничен условностью древних традиций. Однако нарастающие реалистические устремления в искусстве постепенно усиливают объемность и статуарность в скульптуре. Например, в скульптуре Параскевы Пятницы из брянского Петропавловского монастыря (XVII век) и в фигуре старца (XVII век, ГРМ) реалистические элементы в трактовке лица сочетаются с традиционным «блочным» ярко раскрашенным изображением фигуры.

Особое место занимает скульптура Пермского края (Пермская государственная художественная галерея). Здесь живыми оказались языческие традиции, определившие расцвет местной деревянной скульптуры. Свежесть, непосредственность народного искусства отличает культовую пластику. Обобщенность формы, четкий линейный ритм, выразительность силуэта, большая экспрессия присущи человечески теплым образам святых: страдающий Христос, Никола Можайский и другие (конец XVII века). Нередки были скульптурные изображения птиц, льва. Объемные резные львы, жизненно выразительные, помещались у подножия «мест» храмоздателей, были деталью резной мебели XVII века (Музей-заповедник XVI—XVII веков «Коломенское»).

Стремление к пластичности, полновесности объемной формы выразилось и в изделиях из металла. Иконы украшают сочные чеканные рельефы золотых и серебряных риз, почти совсем теперь скрывающих жипопись. Иногда чеканные изображения фигур до некоторой степени приближаются к круглой скульптуре. Крупные головы херувимов напаиваются на серебряные рипиды. Исключительный интерес представляет чеканная серебряная рака из Архангельского собора Московского Кремля со скульптурным изображением царевича Дмитрия (1630, Государственная Оружейная палата, ил. 116). Тонкая моделировка формы лица, имеющего портретные черты, сочетается с богатым узорочьем чеканного растительного орнамента и драгоценных камней, украшающих венец-корону. Авторы этого произведения — Гаврила Овдокимов и пять других серебряников из Оружейной палаты.

Не менее развито в XVII веке литье из меди. Спокойными, округлыми по очертанию остаются формы русской золотой и серебряной посуды. Она не теряет близость с народной деревянной утварью. Московские чеканщики этого времени проявляли творческую изобретательность, утверждали новые технические приемы украшения и орнаментации, руководствуясь при этом безошибочным чувством гармонии, знанием материала и пониманием вещей как синтеза скульптурной формы и декора. Прекрасным выражением этого служит братина XVII века — национальная русская форма заздравной чаши (первая треть XVII века, ГИМ, ил. 119). В серебряной братине Федора Евстигнеева 1642 года (Государственная Оружейная палата) травный чеканный орнамент как бы окутывает форму, подчеркивая ее округлость мерным ритмом стелющихся завитков.

По гладкому фону венца горловины, собирающей сверху форму, проходит орнаментальная вязь надписи; в ней говорится, что истинная любовь — точно небьющийся золотой сосуд. Конусообразные крышки братин похожи на шлемы древнерусских витязей или луковичные главы русских церквей. Форма братин почти не изменялась на протяжении веков, в то время как серебряный ковш, называвшийся ковш-лебедь, претерпевает в XVII веке большие изменения. Меняются пропорции, силуэт ладьевидной формы. Сходство с плывущей птицей стирается по мере того, как ковш к концу века теряет свое практическое назначение. В этот период появляются новые формы посуды: стаканы, чарки, кружки, кубки, покрытые черневым растительным орнаментом. Он густо укрывал поверхность вещи и тем не менее никогда не разрушал архитектонику ее формы. Мастер умел гладкими участками поверхности, блеском или матовостью металла, контрастирующих с густым узорочьем, выявить, подчеркнуть пластику самого материала, конструкцию вещи, скульптурность формы. Орнамент на протяжении века претерпевает свои изменения. Строгая простота, неестественное, естественное течение

ритма вьющихся линий приходит к концу века на место плотного заполнения пространства сложным плетением круглящихся стеблей, листьев. Ко второй половине века растительный орнамент теряет отвлеченный характер. Его формы приближаются к естественным, наблюдаемым в природе. Сочные изображения цветов, листьев и трав становятся крупнее, ритмы свободнее. Их упругость создает впечатление силы роста. Таков, например, черневой орнамент серебряной стопы конца XVII века (ГИМ) и ставца серебряного царевны Софьи, сделанного мастером Михаилом Михайловым и Андреем Павловым (1685, Государственная Оружейная палата). Позолоченные цветы и листья ставца мягко сияют на черном бархатном фоне.

Красочное узорочье русского декоративно-прикладного искусства XVII века нельзя представить себе без многоцветия эмалей и декоративного шитья. Эмальерное искусство в это время было поднято на большую высоту мастерами Москвы, Сольвычегодска и Великого Устюга. Сольвычегодские мастера особенно прославились эмалевой живописью (последняя четверть XVII века), многокрасочной, яркой сравнительно с легкими светлыми тонами московских эмалей. В царских мастерских эмальями украшались оклады икон и евангелий. Выдающиеся памятники московского ювелирного дела представляют предметы «конюшенной казны». Яркими эмальями украшена золотая оправа седла «большого наряда» царя Михаила Федоровича (1637—1638, Государственная Оружейная палата), сделанная мастером Иваном Поповым «со товарищи».

Эмаль сверкала на гладких поверхностях изделий, входила в сканый орнамент, ею заливали округлые поверхности сосудов и покрывали рельеф чеканных изображений. Всевозможных оттенков эмаль, плотная и прозрачная, словно светящаяся изнутри, конкурировала с драгоценными камнями. Характерный пример: золотой с эмалью потир — вклад боярина А. И. Морозова в 1664 году в Чудов монастырь. Сапфиры, изумруды, рубины и алмазы горят в орнаменте из многоцветной эмали. Русские мастера имели тесный контакт с приезжими греческими ювелирами и мастерами стран Европы.

Ко второй половине XVII века вырабатывается особый московский стиль мелкого травного орнамента.

В Сольвычегодске, ставшем во второй половине XVII века видным центром прикладного искусства, в мастерских «именитых людей» Строгановых развивается «усольское финифтяное дело». Усольскую эмаль отличает мягкость колорита цветочной и травной росписи по светлomu фону (ил. 117). Предмет, залитый по внутренней и внешней стороне белой эмалью, расписывался травным орнаментом, крупными тюльпанами с сочными листьями и характерной штриховкой красочных пятен в местах

тени. Были и сюжетные изображения: сцены охот, композиции «Знаки зодиака», «Пять чувств» (серебряная чаша, конец XVII века, Государственная Оружейная палата).

Из мастерских Строгановых искусство эмали распространилось по всему русскому Северу. В Великом Устюге сканный орнамент покрывался бирюзовой, зеленой и черной эмалью с белыми, черными и желтыми акцентами в виде точек. Такие эмали, украшавшие оклады икон, имеют много общего с народной северной росписью по дереву (например, цата серебряная с эмалью, XVII век, ГИМ).

Процветало прикладное искусство в XVII веке и в посадских городах Поволжья: резьба по дереву, кузнечное мастерство, изготовление изразцов, серебряное дело здесь достигли больших высот и художественного своеобразия. В XVII веке в городах Поволжья было развито искусство набойки. Красочный узор печатался на холстах с резных деревянных досок, приготавливаемых специальными мастерами. В этой отрасли сложилась высокая орнаментальная культура.

Со второй половины XVII века лицевое шитье все дальше уходит от живописи и, напротив, сближается с ювелирным искусством. Блеск золота и серебра, сверкание драгоценных камней и жемчуга имеют теперь первостепенное значение в произведениях шитья и в первую очередь ценятся современниками (пелена Николая с житием, вторая половина XVII века, ГИМ).

Драгоценной вышивкой сплошь покрывались детали одежды: иногда и вся она целиком. Например, саккос патриарха Никона (1655, Государственная Оружейная палата) украшен вышивкой с изображениями пророков и святых. Жемчуг нашивался по контуру изображения. Высоким техническим мастерством и монументальностью стиля выделяется строгановская школа шитья середины XVII века. Здесь златошвейное дело достигло больших высот.

Наряду с лицевым шитьем во второй половине XVII века получает широкий размах декоративное шитье. Им славилась златошвей «Царицыной мастерской палаты», украшавшие вышивкой седла, полотенца, оплечья церковной одежды. Низанье жемчугом, шитье золо-

тыми нитями и шелками имели много общего с народной вышивкой, и не только в сходстве мотивов, но и в чувстве ритма, линии, цвета, в самой поэтике искусства. Характерен покров с изображением Сергия Радонежского с житием — вклад А. И. Строгановой в Троице-Сергиев монастырь (1671).

Декоративно-прикладное творчество XVII века отражало культурный подъем, переживаемый Россией. С одной стороны, завершается значительная эпоха древнерусского искусства, а с другой — прокладывается путь к новому.

В последней четверти XVII столетия уже заметны первые вестники светского искусства XVIII столетия — появляются произведения, несущие новое мироощущение нарождающегося времени. На смену роскоши узорочья приходят произведения исключительной простоты и строгости, такие, как серебряный с чернью ставец царевны Софьи Алексеевны (1685, Государственная Оружейная палата). Сам круг предметов домашнего обихода необычайно расширился, приблизив прикладное искусство к повседневной жизни. Мастерство исполнения доводится до исключительного артистизма. В декоративном искусстве преломлялся опыт русской иконописи с ее пластическим началом, декоративностью цвета и линейностью. Во всех отраслях прикладного искусства проявилось стремление к передаче форм природы, к многоцветности. Скульптурная сочная резьба по дереву вытесняет плоскую, с отвлеченными формами. Часто сюжеты и техника заимствовались из книжного искусства, например в орнаменте усольских эмалей или черни. Широко распространенная среди русских мастеров Библия Пискаatora была источником новых веяний. Но тем не менее все влияния как Востока, так и Запада преломлялись в древнерусском искусстве творчески и оригинально.

Интерес к жизни, реалистические устремления в декоративно-прикладном искусстве выражали, как и в живописи, становление нового мировоззрения, характеризующего эпоху переломного времени на рубеже двух веков.

ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

107

Введение

113

Графика, живопись и скульптура
начала XVIII века

117

Архитектура и декоративно-прикладное
искусство начала XVIII века

123

Введение (к третьей и четвертой главам)

127

Живопись, графика и скульптура середины
XVIII века

130

Архитектура и декоративно-прикладное
искусство середины XVIII века

ВВЕДЕНИЕ

В русской истории XVIII век необычайно важен. Россия начинает столетие средневековой, довольно отсталой экономически и социально страной, а к его концу приходит сильной, развитой державой, активно влияющей на судьбы мира.

XVIII столетие открывается реформами Петра I. Подготовленные постепенно накапливающимися социально-экономическими изменениями, они затрагивают хозяйство страны, ее государственное устройство, армию и флот, культуру. В самом общем смысле это выражается в «европеизации» всех областей жизни, решительном сдвиге от средневековья к новому времени. Совершенно очевиден двойственный смысл этих преобразований. Несомненно прогрессивные, они в то же время в условиях крепостничества и социального неравенства объективно ведут к усилению деспотии, укрепляя позиции господствующих классов.

Государство в первой половине столетия энергично строит крупные по тем временам металлургические заводы, суконные и полотняные фабрики, поощряет развитие техники. Теперь Россия сама изготавливает из собственных материалов совершенное оружие, вполне современные корабли.

Регулярная армия и флот заменяют прежние средневековые воинские формирования. Обученные по-новому, мощно вооруженные, они под предводительством самого Петра и других полководцев новой школы завоевывают славу в трудных, но победоносных баталиях, обеспечивая России выход к Балтийскому морю — кратчайший путь в страны Западной Европы.

Слагается новый современный административный аппарат дворянской империи. Петр обрывает взамен средневековых приказов немногочисленные, но действенные коллегии, заменяет традиционную боярскую думу, основанную на наследственном представительстве, сенатом из нескольких назначаемых лиц. Даже относительно независимые прежде религия и церковь оказываются теперь под властной рукой государства. Абсолютная монархия, сложение которой начиналось еще в XVII веке, теперь предстает как вполне оформившееся явление.

Бурно развиваются культура и наука, расширяет сферу влияния и становится светским просвещение, растут, изменяются, создаются заново города.

Вместе с тем все достигается ценой неимоверного угнетения массы крепостных. Они в тяжелейших условиях плавят металл и ткот полотна, валяют сукна, возводят здания и крепости. Они строят корабли и сражаются на них

в жестоких морских битвах. Четкими прямоугольниками колонн они идут в сражение, погибая под ружейным и орудийным огнем. На их плечах и костях вырастают слава и величие империи.

Тяжесть гнета вызывает волны возмущений, выливающих в крупные восстания, подавляемые могущественным военно-административным аппаратом самодержавия.

Новые явления в социально-экономической сфере и в области общественной мысли составляют глубинную основу изменений художественной культуры, в конечном счете определяя их особенности. Однако очевидно, что история русского искусства первой половины XVIII века (как и всякого искусства) имеет и собственные закономерности, свою логику развития. Рассмотрим эти вопросы сначала применительно к началу, а затем — к середине столетия.

Семь веков длилась величественная эпоха древнерусского искусства. Восемнадцатое столетие открывает иной этап — русское искусство нового времени. Оно возникает не на пустом месте. Уже во второй половине XVII века в отечественной художественной культуре ощущаются важные изменения. Их вызывают к жизни прежде всего внутренние национальные факторы: развитие творческой практики и движение теоретической мысли. Появляются знаменитые трактаты по искусству И. Владимирова и С. Ушакова. Авторы, опираясь на собственные искания, античное наследие и современный опыт других стран, обращаются к новой классификации искусств; вводят понятия светотеневой моделировки, цвета, отвечающего натуре, наметки прямой перспективы и т. д.

Заметно расширяются связи с зарубежными странами. Причем особенно активны контакты России с Западом — с соседними и более отдаленными государствами — Польшей, Германией, Голландией, Италией. Искусство и архитектура XVII века хранят немало следов подобных соприкосновений. Русское зодчество начинает по-своему использовать детали и декор барокко. В обиходе появляются колонны, «разорванные» фронтоны, гирлянды, «раковины»-«рокайли», орнаменты из побегов аканта, круглая скульптура и т. д. К концу века возникает целое специальное направление — так называемый нарышкинский стиль. В иконописи проникает стремление к трехмерной передаче изображаемого, к материалности, и телесности изображения. Причем это заметнее всего в трактовке лиц, в то время как тело, одежда, пейзажный фон пишутся во многом по-старому. Гораздо ощутимее подобная тенденция проступает в древнерусском портрете

(«персоне»), называемом в наше время парсуной, как искусстве светском, значительно менее сдерживаемом религиозным канонем. Парсуна по-своему, пусть еще очень робко осваивает разные типы портрета, в том числе даже конный. Не менее значительны сдвиги в книжной гравюре. В ней, помимо отмеченных черт, в наиболее прогрессивных работах, преимущественно светского содержания, нетрудно обнаружить знакомство авторов с античными, ренессансными и современными произведениями или их изображениями (архитектурные фоны, обрамления, детали, персонажи, костюмы, относительно правильная передача человеческого тела). То же характерно и для скульптуры, особенно для отдельных ее образцов (рельефная икона «Благовещение» из Соловецкого монастыря).

Все эти очень существенные изменения не затрагивают главного — средневековой основы художественной культуры. Напротив, они как бы вживляются в нее, преобразуясь под ее воздействием. Вот почему для самого древнерусского искусства и архитектуры появление этих изменений знаменует новый этап. Однако, если взглянуть на него из XVII века, видно, что это новый период в рамках старой древнерусской культуры.

Такое эволюционное развитие, не дающее само по себе перехода в новое качество, идет вплоть до самых последних лет XVII столетия. Лишь на рубеже веков следует решительнейший перелом, в конечном счете обусловленный коренной перестройкой в государственной, экономической, научно-технической и культурной сферах — реформами эпохи Петра I.

Конкретные обстоятельства перехода от древнерусского к новому русскому искусству чрезвычайно сложны: процесс многообразен, не всегда последователен, изменения в разных сферах не вполне синхронны. Да и само изучение его еще не завершено. Однако уже сейчас установлено основное: здесь нет плавного перетекания от стадии к стадии, речь может идти лишь о переломе, повороте с достаточно четко определенным рубежом, в общем совпадающим с границей двух столетий. Не менее ясно и другое — перелом подготовлен предшествующим развитием. Постепенное накопление многих изменений в какой-то момент обертывается неудержимой лавиной новаций.

В искусстве и архитектуре особенно яркими свидетельствами свершившегося перелома выступают такие всецело принадлежащие новому времени явления, как портретная живопись И. Никитина и А. Матвеева или зодчество Петербурга.

В общей совокупности особенностей искусства начала XVIII века одни присущи всем его

отраслям, другие — отдельным видам. На художественную культуру в целом воздействует характерная для нового времени идея закономерности и познаваемости окружающего мира (природы, самого человека и человеческого общества, его произведений). При этом отвлеченной книжной учености предпочитается знание, полученное в результате собственного опыта, собственной практической деятельности.

Те же представления распространяются и на архитектуру и искусство. Люди петровской поры стремятся передать в них приверженность упорядоченности, восхищение силой разума, значение человеческой личности. Зодчие выражают это в облике города и слагающих его зданий, художники — в изображении всего окружающего и прежде всего человека. Мастера хотят понять и верно показать строение тела, выражение лица, особенности темперамента, уловить связь между внешним обликом портретируемого и его положением и ролью в обществе. Это определенно свидетельствует о развитии и укреплении реалистических тенденций.

Сам творческий процесс начинает восприниматься как явление, во многом закономерное и подвластное логике. Укореняется мысль о возможности и необходимости заранее представить себе конечный результат — завершенное произведение искусства. Становится привычным характерный для художественной практики эпохи нового времени путь от замысла к произведению через проектирование. В архитектуре уже не могут обойтись без чертежа и модели, выполненных в масштабе. Именно масштаб отличает новые модели от иногда применявшихся в средневековом зодчестве, именно он дает возможность точно передать в проекте облик будущей постройки, а затем пунктуально воспроизвести в натуре то, что замыслилось. Без проекта (эскиза) не работают теперь и скульпторы и живописцы (речь идет о монументалистах). Сказанное подтверждается множеством сохранившихся чертежей и набросков зодчих и мастеров декоративного искусства, эскизов скульпторов (Б.-К. Растрелли). Из опубликованных документов известно, что один из лучших художников начала XVIII века А. Матвеев давал «модели гисторические и евангельские» (видимо, картоны), с которых подчиненные ему мастера писали «картины» в Петропавловский собор. Тот же Матвеев, когда официально проверялось его умение, сделал в присутствии экзаменовавшего (живописца Л. Каравака) рисунок, по которому «на дому и картину написал не худо».

Появление проектирования в широком смысле слова, понимаемого как составная часть и особенность творческого метода, принци-

пиально важно. В промежуточных незавершенных образах порой достаточно условно и не в окончательном материале закрепляются замысел, этапы его формирования и совершенствования. Для художника и зодчего весьма существенна и происходящая при этом фиксация поиска, помогающая оттачивать мастерство. Наличие проектирования сказывается и на особенностях взаимоотношений мастера и заказчика, придавая процессу работы большую целенаправленность, делая более предсказуемым результат. Нельзя не учитывать и еще одну сторону дела — значимость проектирования для распространения творческих идей. Воплощенные в чертежах, моделях, эскизах, картонах, набросках, они не исчезают, даже если не осуществлены в натуре (здании, статуе, холсте). Действуя на художественную среду, на современников и мастеров младших поколений, они могут стать отправной точкой для последующего развития.

Обращение к формам культуры нового времени, принятым в передовых странах Европы, начиная с эпохи Возрождения, приносит с собой иной идеал города — регулярно и рационально спланированный единый архитектурный ансамбль. В отличие от средневековья это уже не конечный результат исторического, во многом стихийного развития, а своего рода гигантское произведение, создаваемое на основе проекта. Эта идея утопична, однако важно, что она была и воздействовала на творческую мысль и практику. Градостроительство отказывается от средневековой радиально-кольцевой схемы в пользу прямоугольной сети улиц, главных проспектов, сходящихся в одной точке, образуя «трезубец», и других подобных планировок. Их применение заставляет обратиться к прямым улицам и площадям правильной геометрической формы, к застройке по «красным» линиям, подчеркивающей подобные свойства. При этом фронт набережных, улиц и площадей образуются главными, а не второстепенными, как часто было в прошлом, фасадами построек.

Русская архитектура осваивает незнакомые прежде разновидности зданий административного, промышленного, учебного, научного назначения. Видоизменяются уже существовавшие типы сооружений: наряду с крестовокопным появляется базиликальный храм, вместо хором с плодовым садом — дворцово-парковый комплекс; преобразуются городской жилой дом и усадьба. Государством вводятся «образцовые» проекты для массового строительства строго разделенные по сословному принципу на дома для «подлых», «зажиточных» и «именитых».

Изменения касаются и объемно-пространственных композиций. Зодчие охотно испол-

зуют высотные сооружения, увенчанные шпилями, что не только выделяет сами здания, но и воздействует на силуэт города, придавая ему своеобразную «колючесть», остроту. В домах и дворцах выявляются центр и повторяющие друг друга боковые части (фасад с тремя выступами-ризалитами или объемная структура из трех корпусов, соединенных галереями).

Входит в силу анфиладный принцип построения системы интерьеров. Нанизанные на одну ось залы вытягиваются в более или менее длинные вереницы, расходящиеся в стороны от центра здания; нередко анфилады пересекаются, создавая эффекты, неизвестные старому зодчеству.

Объемные композиции, фасады, интерьеры почти обязательно строятся по принципу симметрии. Это уже не идеальная симметрия центральных композиций Древней Руси; XVIII век с самого начала обращается к двусторонней симметрии относительно одной оси.

Важнейший атрибут архитектуры нового времени — ордер — становится действенным инструментом зодчих¹. С его помощью стремятся показать закономерность построения композиции, выявить тектонику здания. Осваиваются классические образцы ордера, восходящие к наследию античности (преимущественно римской) и Ренессанса. Не случайно в эти годы в России переводят, издают, изучают увражи Витрувия, Палладио, Виньолы и других авторов. Ордер выступает и как носитель гуманистических идей, их порождение и выражение. Именно он позволяет соразмерить холодную, «неживую» структуру здания с человеком, согласуя с ним пропорции и масштаб компонентов, форму деталей, размещение и рисунок декора. Отточенные, отработанные в течение веков, вся система ордера и каждый его элемент дают возможность русской архитектуре начала XVIII века приобщиться к одному из самых совершенных созданий мировой культуры.

В изобразительное искусство приходит новый мир образов и сюжетов. Очень важно, что в огромной степени они черпаются теперь из окружающей действительности. В поле зрения попадают современники, города и местности России, сцены мирной жизни и картины войны.

Широко и энергично художники и зрители познают всемирную и отечественную исто-

¹ Ордер (лат. «ordo» — «порядок, строй») — определенная художественная система строечно-балочной конструкции, разработанная в Древней Греции и перешедшая в своеобразной трактовке в архитектуру других стран и периодов. Основу ордера составляют художественно претворенные стойка-колонна (или пилястра) и балочное перекрытие — антаблемент. В состав ордера включаются подножные колоннады — стереобад, цоколь и завершение — фронтон.

рию, античную мифологию в римском и ренессансном переложении. Этим материалом пользуются, чтобы передать идеи и содержание своей эпохи, русской действительности. Такое иносказание, выражение через понятные всем общезначимые образы бывало и раньше. Но тогда оно оставалось в русле религиозного мышления, а теперь становится чисто светским. Искусство овладевает новой символикой, осваивает аллегорию.

Появляются не встречавшиеся прежде виды изобразительного искусства. В формах нового времени развиваются разные типы портрета, пейзажа, батальной живописи, батальной гравюры, светской монументально-декоративной живописи, скульптуры. Входят в обиход и техники, нетипичные для древнерусского искусства. Мастера работают маслом, в карандаше, выполняют произведения в мраморе. Граверы используют приемы чистого офорта и в сочетании с резцом, «черную манеру» (меццотинто)¹.

Решительно и необратимо русское искусство принимает присущие новому времени средства передачи облика окружающего мира. В обиход входит прямая перспектива, сообщающая глубинность и объемность изображению на плоскости. Художник в бликах и тенях прослеживает направление света, учитывает расположение его источника, число источников, характер освещения, его цвет, задумывается над взаимоотношениями цвета и света, над ролью цвета как одного из средств построения объема и пространства. Становится необходимым умение убедительно изобразить конкретный материал, будь то металл или мех, ткань или стекло, показать особенности поверхности лица и рук, блеск глаз, мягкость или жесткость волос и т. д. Словом, начинает формироваться реалистическое искусство, идейно-образный строй и средства выражения которого созвучны своему времени.

Всему этому нужно было учиться, и пафос познания, столь типичный для эпохи и самого Петра I, захватывает и художественную сферу.

Знакомство с искусством нового времени во многом осуществляется через посредство самих его произведений, привозимых из-за границы или создаваемых в России иностранными авторами. Однако такое приобщение не может дать практических навыков творчества, основанного на новых идеалах, образах и формах. Это умение русские художники и зодчие при-

¹ Офорт, резцовая гравюра, меццотинто — разновидности углубленной гравюры на металле. Изображение возникает либо в результате непосредственного воздействия инструмента на поверхность металла (резцовая гравюра и меццотинто), либо после травления кислотами штрихов, процарапанных инструментом в гравюрном грунте, нанесенном на металл (офорт).

обретают, занимаясь под руководством приезжих мастеров. Знаменательно, что каждый приглашенный в Россию деятель искусства (особенно в петровское время), подписывая контракт, обязуется готовить русских учеников.

Создаются так называемые команды, в которых ученики группируются вокруг известных живописцев, граверов, архитекторов. Команды состоят из людей, неодинаково подготовленных: от только приобщающихся к «художествам» до почти самостоятельных мастеров. Преподавание здесь сочетается с огромной чисто практической, как правило, общей для всех работой, где каждому стремятся найти по-сильное дело. Подобные объединения в 20-е годы XVIII века переходят под эгиду государственных учреждений — Оружейной канцелярии, Академии наук, Санкт-Петербургской типографии, Канцелярии от строений, Гофинтендантской конторы, Адмиралтейства, Партикулярной верфи и т. д.

Склонную к централизации и упорядочению Петровскую эпоху не устраивает и эта форма организации. Возникает идея специальной Академии художеств, воплощенная затем в тщательно разработанных проектах М. П. Аврамова (1719) и А. К. Нартова (1724). Эти замыслы не осуществились, но и не пропали бесследно: Петр учреждает в 1724 году «Академию, или соиетет художеств и наук», то есть Академию наук с художественным отделением.

Художественное образование начала века почти не связано с какими-либо учебниками. Исключение составляют рукописи Г. Долгорукова (или В. Долгорукова) «Архитектура цивильная...» (1699) и классические трактаты зодчих античности и Ренессанса. Обучение обыкновенно строится по-другому. Это прежде всего работа «с образца». Сам метод характерен и для древнерусской культуры. Однако XVIII век вносит в него важнейшее отличие: теперь копируют произведения эпохи античности и нового времени, то есть избирается принципиально иной образец. В этом качестве выступают гравюры, картины, портреты, статуи, чертежи и модели зданий.

Не менее важны и непосредственные указания самого учителя — живописца, рисовальщика, гравера или зодчего. Секреты мастерства ученик познает в совместной работе, выполняя второстепенные части произведений или чисто технические задания. Этот метод в принципе наследует опыт древнерусского искусства. Вместе с тем очевидна и громадная разница: сам учитель работает в формах искусства нового времени, пользуется соответствующими этой эпохе образами, приемами, техниками, материалами.

Работа с натуры — значительнейшее завоевание русского искусства начала XVIII века,

означающее совершенно иную ступень по сравнению с прошлым. Мастера изобразительного искусства штудируют натуру, знакомятся с анатомией. Архитекторы изучают графические методы реализации замысла, свойства материалов, практику расчетов конструкций; черчение и т. д.

Столь же существенно и немислимое для старой Руси совершенствование мастерства в зарубежной поездке. Петровские пенсионеры работают у ведущих художников и зодчих других стран, знакомятся с постановкой дела, овладевают европейскими языками, изучают собрания живописи, графики, книг и древностей. Молодые зодчие и живописцы делают обмеры и зарисовки памятников архитектуры и монументального искусства. Вся жизнь Европы: непривычные обычаи и нравы, облик и одежда жителей, невиданные города и сельские пейзажи, диковинки техники, новинки моды, особенности этикета — все фиксируется сознанием, необычайно расширяя художественную эрудицию и просто человеческий кругозор.

Специфическое обучение начинает формировать творческую личность нового типа. Новизна не ограничивается лишь кругом чисто специальных знаний и навыков. Она обнаруживает себя и в нехарактерных для прошлого отношениях с заказчиком и моделью, в серьезных размышлениях над обязанностями художника и зодчего перед государством, страной, обществом, над местом русского искусства в системе других национальных художественных школ, новизна сказывается и в сознании важности собственной роли, в значительном освобождении из-под власти религии и приобщении к чисто светскому мировоззрению, больше основанному на знании, чем на вере.

В начале века, пожалуй, две в широком смысле слова «темы» приковывают внимание: «город» и «человек». Этот выбор, видимо, связан с общими особенностями русской действительности тех лет. Во всяком случае, градостроительное искусство и архитектура вместе с гравюрой, призванной запечатлеть их произведения, развиваются бурно и вдохновенно. Не меньшая творческая энергия концентрируется и на второй «теме», воплощаясь в великолепном портрете.

Существенна, хотя, пожалуй, более скромна, роль скульптуры (монумент, декоративная пластика, медальерное искусство), монументально-декоративной и батальной живописи, садово-паркового искусства и оформления празднеств.

Бытие искусств в ту эпоху отличают ярко выраженная комплексность, синтетичность. Общее впечатление от дворцовой резиденции

создается усилиями архитектуры, живописи, скульптуры, садового искусства, фонтанного дела (включающего искусство каскадов и каналов), вокальной и инструментальной музыки, поэзии. В этот хор вливаются огни фейерверка и пушечная пальба. Облик города, определяемый планировочными решениями и архитектурой сооружений, по торжественным дням дополняется триумфальными временными постройками со своим скульптурным и живописным убранством, нарядными шествиями, парадами войск и кораблей в сочетании с музыкой, фейерверками и залпами орудий.

При естественной самостоятельности отдельных видов искусства начала XVIII века есть некоторые присущие им всем черты. Прежде всего, как уже упоминалось, творчество идет в формах, типичных для нового времени. Кроме того, впервые искусство обретает отчужденно светский характер. Ответвления, оставшиеся под диктатом религии, бесповоротно уходят на второй план. Очень существенна и тесная (более тесная, чем раньше и позже) связь с потребностями государства и общества, что нередко сообщает произведениям открытую агитационность или научно-просветительский оттенок. В целом — это искусство для общества (пусть сословного), а не для обособленной личности.

Одно из основных свойств искусства этого периода — пафос утверждения, что обуславливает подъем «предрасположенных» к этому видов творчества. Оппозиционность, если она и есть, лежит за рамками художественной культуры нового времени, отодвинута в область народного искусства (лубок) или фольклора, где главенствуют традиционные формы.

С позитивностью органично сочетаются трезвость и острота взгляда на мир, растущее стремление к объективности. Аналитичность разума в свою очередь уживается с напряженностью страсти.

В Петровскую эпоху система искусств развивается сразу по многим направлениям. Это и «чисто» новое искусство, и новое сквозь призму старых представлений, и старое с элементами нового, и, наконец, просто развитие в старом русле, бесконечное совершенствование уже найденного. Важно, что и самое новое, и выполненное в старых формах может быть воплощено в исключительных по художественному качеству произведениях. Достаточно вспомнить Петропавловский собор в Петербурге (1712—1733) и Преображенскую церковь в Кяхте (1714). Нечто похожее ощущимо и в живописи, если сопоставить портрет Г. И. Головкина работы И. Н. Никитина (20-е годы) и портрет Г. Д. Строганова работы Р. Н. Никитина (до 1715?). Для полноты характеристики эпохи важны и те и другие памятники. Однако

суть новизны и перспективу развития определяют произведения круга Петропавловского собора и работ И. Н. Никитина. В них сосредоточено главное в этом периоде.

Многолинейность чувствуется и в пределах основного направления — искусства, развивающегося в формах, характерных для нового времени. Отточенное мастерство и сугубый профессионализм Ж.-Б. Леблона, Н. Микетти, Н. Пино здесь соседствуют с почти фольклорным «лубочным» подходом Франсуа де Ваалля. Помимо того, существуют стиливые различия. Новое искусство России начала XVIII столетия связано с тремя стиливыми направлениями: барокко, рококо и классицизмом XVII века (в последнем случае указание на XVII век очень существенно, ибо впоследствии пойдет речь о классицизме второй половины XVIII века, значительно отличающемся от своего предшественника). Не претендуя на полноту определения, скажем лишь, что барокко в отличие от классицизма апеллирует скорее к чувству, чем разуму, тяготеет к бурному конфликту, динамике, а не к гармонии; что оно гораздо меньше связано с канонами античности и т. п. Барокко и классицизм распространены еще в XVII веке, а рококо появляется в начале следующего столетия. Это стиливое направление вырастает на основе барокко, в какой-то мере используя уроки классицизма. Рококо приносит с собой подчеркнутую утонченность, камерность, интимность, черты игривости и гедонизма. Традиционные свойства барокко новый стиль перелагает на свой лад, лишая их напряженности, серьезности и величия.

Барочное направление в искусстве и архитектуре начала века связано с именами Д. Трезини, А. Шлютера (представители сдержанной ветви) и Г. Маттарнови, Н. Микетти, Т. Швертфегера, отчасти М. Г. Земцова — сторонников более нарядного, торжественного варианта. К последнему принадлежат в скульптуре — произведения Б.-К. Растрелли (отца) и статуи Летнего сада. Классицистическая линия связана с Ж.-Б. Леблоном, а рокайльная — с Н. Пино, Ф. Пильманом, Л. Караваком (его детские портреты), отдельными работами И. Н. Никитина (портрет С. Г. Строганова).

Многолинейность в области стиля сосуществует в эти годы с тенденцией к слиянию черт разных направлений в пределах одного памятника. Например, в Петергофе первой четверти XVIII века нижний сад по планировке восходит к «равнинному» регулярному парку, распространенному во французском классицизме XVII века. Иные корни у комплекса каскадов и фонтанов — он по типу родствен скорее итальянскому барочному «горному» саду с его «водяными затеями». Строго говоря, это не исключение. Еще во второй половине XVII сто-

летия «трезубец проспектов» — градостроительный прием, возникший в рамках барокко (Рим, Пьяцца дель Попола) — используют классицистический Версаль (въездная площадь) и сочетающий оба стиля Берлин (регулярная часть города — Фридрихштадт).

Подобное слияние черт не есть нечто противоположное и основывается на родственности этих направлений. Для системы стилей в начале XVIII века средним (связующим) звеном является барокко, с которым так или иначе соприкасаются классицизм XVII века и рококо. Классицизм XVII века в живописи и архитектуре в основном опирается на идеалы античности, по-своему им истолкованные. Вместе с тем его разновидность, представленная дворцом в Версале, по стремлению к пышности, грандиозности, нарядной торжественности и патетике во многом сопоставима с барокко, особенно с ветвью, возглавляемой Бернини. В скульптуре классицизм XVII века еще заметнее апеллирует к барокко. В целом это дает возможность называть его «барокизирующим». Еще теснее, как показано выше, узы, связывающие рококо и барокко.

Начало XVIII века вмещает важнейшие события в истории русского искусства. На эти годы приходится решительный перелом от старого к новому, трудное освоение в короткий срок опыта мировой культуры, приобщение к ее современным достижениям, упорное стремление нащупать свой путь в ее пределах. Многие из того, что делается, подготавливает будущее развитие. Однако создаются и непреходящие ценности: прекрасные портреты, гравюры, памятники архитектуры и градостроительства.

Глава первая

ГРАФИКА, ЖИВОПИСЬ И СКУЛЬПТУРА НАЧАЛА XVIII ВЕКА

В начале нового столетия решительно изменилось отношение человека к окружающему миру. Широкий круг людей был втянут в политическое и культурное строительство и стал или свидетелем или участником ломки и создания. Множество новых явлений должно было быть осмыслено, познано. Искусство, в свою очередь, стремилось с наибольшей ясностью передать действительность, будь то образы современников или важные события.

Примером связи искусства с жизнью России тех лет служат гравюры. Они представлены оформлением и иллюстрациями книг и самостоятельными, почти станковыми листами. В них преобладали батальные сюжеты и городской пейзаж, порожденные военными событиями и строительством Петербурга. Петр I выз-

вал в Россию граверов (преимущественно из Голландии). В их числе были Адриан Шхонебек (или Схонебек, 1661—1705; в Москве с 1698 по 1705) и сопровождавший Петра в походах Питер Пикарт (1668/9—1737; работал в Москве и Петербурге с 1702 по 1727).

Крупнейшим гравером начала XVIII века был воспитанник Оружейной палаты, а затем ученик Шхонебека Алексей Федорович Зубов (1682/3—после 1749), использовавший главным образом смешанную технику (офорт с резцом).

В 1716 году Алексей Зубов исполнил необычайную по сложности и величине (на восьми объединенных вместе листах) «Панораму Петербурга» (ил. 130), удачно передав в ней обширность и оживленность молодой столицы. В другой гравюре запечатлено триумфальное возвращение в Петербург русского флота, ведущего плененные в сражении шведские корабли («Гангутский триумф», 1714). Ряд гравюр посвящен торжественным актам и увеселениям петровского времени, в частности свадьбе Петра I и Екатерины Алексеевны. Своих современников (прежде всего Петра I и его жену) Зубов изобразил в портретных гравюрах, сделанных с оригиналов других мастеров.

Для этого художника характерно стремление показать новое, появляющееся и утверждающееся, свидетельствующее об изменениях в общественной и частной жизни России. Зубов хотел быть возможно более точным. Владея средствами линейного перспективного построения (и выбирая условную высокую точку зрения), он внимательно передавал особенности зданий и садов, умел, например, развернуть глубокую и широкую панораму Васильевского острова и северных окраин Петербурга позади нарядного здания дворца Меншикова («Гангутский триумф»). Гравюры Зубова четки и содержательны. В них воплощена тяга художника к наибольшей наглядности и жизненной конкретности изображения. Ряд мотивов дает представление о быте столицы в начале века.

Старший брат Алексея Зубова — Иван Федорович Зубов (1675/7—1744) работал в Москве. Лучшая из его гравюр «Вид Измайлова» (1727—1729) — царской усадьбы под Москвой.

Главным центром гравирования вначале была Оружейная палата, а с 1711 года — Санкт-Петербургская типография. Именно при ней работал Алексей Зубов, а также талантливый Алексей Иванович Ростовцев, исполнивший в 1720—1722 годах сюиту фейерверков, а в 1715 году по собственному рисунку — гравюру «Осада Выборга». При типографии существовала рисовальная школа, в которой молодых художников учили «по правилам и по всем отраслям искусства». Эта школа в некоторых документах уже называлась Академией.

Типография и школа при ней просуществовали до 1727 года.

Особо значительным явлением в русском искусстве начала XVIII века была портретная живопись. Она не только получила в эти годы быстрое развитие, но и достигла замечательных успехов, в основе которых лежал свойственный эпохе повышенный интерес к деятельности человеческой личности.

Первые шаги русской портретной живописи на рубеже XVII и XVIII веков показали, что восходящий к прошлому столетию творческий метод, связанный с парсунной, быстро становится архаичным. Передовые художники искали новые пути к созданию более глубокого и жизненно верного образа человека.

Одним из наиболее показательных примеров сочетания условных форм парсуны с усиливающимися реалистическими исканиями служит портрет Якова Тургенева (ГРМ, ил. 121) работы неизвестного мастера 1690-х годов. Характерными для парсуны особенностями являются плоскостность и застылость. Хотя мастер наметил свет и тени на одежде портретируемого, фигура лишена объемности. Локти Тургенева нарочито раздвинуты и находятся с фигурой в одной плоскости, трость не лежит на плече, а кажется прислоненной к холсту. Красный и зеленый цвета даны один рядом с другим без какого-либо взаимодействия между собой. Художник не передает световоздушную среду. Именно эти условности идут от парсуны.

Однако лицо Тургенева написано значительно конкретнее, с большим вниманием к облику модели. Автор подчеркнул характерное: усталые глаза в глубоких впадинах, крупный нос, проседь в коротко подстриженной бороде. Но, останавливаясь на этих признаках внешности, живописец не в состоянии еще был передать внутреннюю жизнь человека, показать его мыслящим и чувствующим. Портрет Якова Тургенева не исключение; наоборот, он характеризует собой целую группу аналогичных произведений.

В начале XVIII века традиции парсуны сказывались в ранних работах даже такого крупного портретиста, как Иван Никитин. Подобно его младшему современнику — Андрею Матвееву, он был петровским пенсионером. В числе других «молодых людей российской нации» они были отправлены на некоторое время: Никитин — в Италию, Матвеев — в Голландию. Однако еще до этого оба художника достигли на родине определенных успехов в области портрета. К сожалению, в настоящее время известна только часть их произведений.

Сохранившиеся работы Ивана Никитина (середина 1680-х — не ранее 1742) позволяют ясно представить, каким

самостоятельным и значительным художником он был.

Никитин родился в семье московского священника. Уже в юношеские годы он обучился «счетной мудрости» и латыни, начал заниматься живописью и рисунком (возможно, в Оружейной палате под руководством Шхонебека). Молодым человеком Никитин преподавал арифметику и рисование «в артиллерийской школе» в Москве. Петр I, узнав о его способностях, велел ему брать уроки живописи и рисунка.

Один из ранних портретов, изображающий, возможно, племянницу Петра I, Прасковью Ивановну (1714, ГРМ), в некоторых отношениях напоминает портрет Якова Тургенева. И в том и другом — условная передача световоздушной среды, приблизительность представлений об анатомии человека, раздельно положенные цветные пятна. Однако, переходя к изображению лица, Никитин удаляется от старых традиций. Чувствуется, что написать лицо портретируемого было для него особо важной и увлекательной задачей. Он стремился передать не только внешнее сходство, но также и внутреннюю жизнь.

Близок к портрету Прасковьи Ивановны ряд других никитинских работ первой половины 10-х годов — приписываемый ему портрет царицы Прасковьи Федоровны, матери Прасковьи Ивановны (Загорский государственный историко-художественный музей-заповедник), портреты любимой сестры Петра I царицы Натальи Алексеевны (до 1716, ГТГ, ГРМ), казака в красном кафтане (1715, не сохранился).

Подобные портреты давали основание Петру I оценить Никитина, увидеть в нем выражение высокой одаренности русских людей. Встретив в 1716 году Никитина, отправляющегося по его приказанию за границу, Петр написал Екатерине I, чтобы она поручила художнику при проезде через Берлин исполнить портреты прусского короля «...и прочих, кого захочешь... дабы знали, что есть и из нашего народа добрые мастера». Позже Петр подарил живописцу дом недалеко от Зимнего дворца, наименовав «гофмалером персонных дел».

Произведения, созданные Никитиным по возвращении из Италии, более совершенны в техническом отношении, во владении средствами масляной живописи, но главные особенности их содержания вытекают из тех начал, которые уже были в портретах, написанных до заграничной поездки.

К началу 20-х годов относится портрет Петра I (в круге, ГРМ, ил. 124). Петр охарактеризован здесь более глубоко и содержательно, чем в изображениях других художников. В небольшом по размеру портрете господствует лицо, сильно освещенное и энергично вылепленное в контрастах света и теней; тускло блестящие стальные латы полководца, наоборот, едва различимы во мраке фона. Нет даже намека на аллегорические мотивы, столь частые в искусстве того времени. В облике Петра запечатлены и внутренняя сила государственного деятеля, и душевная сложность, и волевая напряженность незаурядного человека.

В марте 1726 года Никитин писал портрет девятнадцатилетнего С. Г. Строганова (ГРМ, ил. 125). Юноша показан в живом движении, его лицо одухотворено, глаза смотрят заинтересованно. Правдиво и ясно охарактеризован молодой придворный, вышедший из семьи энергичных промышленников XVII—XVIII веков. Свободно владея средствами трактовки образа человека, Никитин выделил светом прежде всего лицо, погрузив фигуру в легкий полумрак. Золотисто-коричневые, то холодные, то теплые тона портрета образуют тонкое и красивое колористическое единство.

По-видимому, позднее, но тоже в 20-х годах, написаны портрет канцлера Российской империи Г. И. Головкина и портрет напольного гетмана.

В портрете Г. И. Головкина (ГТГ, ил. 123), приписываемом Никитину с большим основанием, изображен видный государственный деятель и дипломат. Сложный и многоплановый образ вполне отвечает представлению о Головкине как об энергичном и талантливом человеке.

Совсем другое свойственно портрету напольного гетмана (ГРМ, ил. 122). Никитин ясно показал в нем мужественного и волевого человека. Это воин, прошедший значительную часть жизни в походах, готовый к встрече с опасностями и вместе с тем уставший от битв и житейских невзгод. Никитин изобразил светлый, незагоревший лоб гетмана, бурые от загара щеки, воспаленные веки, даже складки старческой кожи, свисающей с подбородка к шее, видной в распахнутом вороте одежды. Пронизанная светом, свободная и энергичная живопись создает ощущение достоверности изображенного и принадлежит к высшим достижениям Никитина.

Иные стороны дарования художника отразились в небольшом портрете царевны Анны Петровны (не позднее 1716, ГТГ), отличающемся утонченностью композиции и колорита — серебристо-розового и голубого. В рамках заданной парадности автор сумел живо показать девочку-подростка, миловидную и трогательную.

В своих зрелых работах Никитин свободно применяет богатые средства живописного выражения. С тонким мастерством использует он отношения света, теней, рефлексы. Жизненная убедительность его портретов непосредственно связана с применением сильных, насыщенных цветовых пятен, хорошо сгармонированных в общем колорите произведения; мазок ложится уверенно и точно, подчас непринужденно широко, подчас тонко детализируя формы.

К лучшим работам Никитина принадлежит портрет Петра I на смертном ложе

(1725, ГРМ). Блестящее владение живописной техникой дало возможность мастеру, связанному, по-видимому, очень коротким сроком, не ограничиться общей фиксацией события, а передать настроение торжественности и глубокой печали.

Никитин показал разных людей петровской поры, выявив основные черты их характеров. В портретах современников он передал образ самой этой бурной эпохи.

Выдающимся живописцем был Андрей Матвеев (между 1701 и 1704—1739).

В предложенных Матвееву в 1730 году проверочных испытаниях в связи со службой в архитектурном ведомстве (в Канцелярии от строений) он с честью доказал свое право работать над портретами и сложными композициями; «...как в рисунках, так и в письме красками гисторий и персон силу знает совершенно» — таков был отзыв о Матвееве архитекторов Земцова и Трезини.

Крупные работы Матвеева (росписи дворцов, церквей и декоративное убранство ряда сооружений) не сохранились. Из нескольких известных теперь портретов наиболее выразителен автопортрет с женой (1729?, ГРМ, ил. 129). Единство произведения достигнуто и композиционными средствами и раскрытием внутренней близости обоих персонажей, их дружелюбия, ласковой внимательности. Лирическая одухотворенность автопортрета отличает его от нередко суровых произведений Никитина. Вместе с тем обоих мастеров сближает стремление конкретно и живо передать реальный облик модели. Матвеев показал себя в портрете человеком с простым и оживленным лицом, со смелым выражением черных глаз, сохранив свежесть характеристики. Хорошо видна свобода владения кистью, живописной лепкой объемов в воздушной среде.

В 1728 году Матвеев написал парные портреты супругов Голицыных (частное собрание). Изображенная в одном из них А. П. Голицына происходила из старинного боярского рода, была княгиней и статс-дамой и вместе с тем «князь-игуменьей» петровского «Всешутейшего собора» и «шутихой» Екатерины I. Художник охарактеризовал ее метко и резко, правдиво передав болезненно-одутловатое лицо с высокомерным обиженным выражением (ил. 128).

Матвеев в 30-х годах стал одним из ведущих мастеров русского искусства. Он работал над крупными и ответственными заказами, выступал экспертом при оценке художественных работ, был руководителем живописной команды Канцелярии от строений.

Никитин и Матвеев — далеко не единственные русские живописцы начала XVIII века.

Портретной живописью занимался брат Ивана Никитина Роман Никитин (1691—не позднее 1753). Известен его портрет М. Я. Строгановой (между 1721 и 1724, ГРМ).

Видным портретистом был Иван Адольфский Большой, умерший не ранее 1750 года

(портреты Петра I — «Азовский», не сохранился, и Екатерины I с арапчонком, 1725/6, ГРМ); в число известных мастеров входил и Григорий Адольский, умерший не ранее 1725 года.

В первой половине XVIII века в России работало много иностранных художников. Некоторые из них играли немалую роль в художественной жизни России. К ним в первую очередь относятся те, кто надолго связал свою жизнь с русской художественной культурой.

Среди живописцев, вызванных Петром I из-за границы, наиболее видное место в России занимали Иоганн-Готфрид Таннауер (1680—1737 или 1733), Луи Каравак (1684—1754).

Таннауер, саксонец родом, учившийся в Венеции, с 1711 года и до конца жизни проработал в России, исполнив здесь многочисленные портреты: Петра I, царевича Алексея, Меншикова и других. Одно из лучших его произведений — портрет дипломата графа П. А. Толстого (1719, Государственный музей Л. Н. Толстого, ил. 126), отличающийся цельностью живописного решения и острой индивидуальной характеристикой модели.

Каравак, живший в России с 1716 по 1754 год, занимался самой разнообразной работой — от писания портретов и создания эскизов настенных росписей вплоть до художественной экспертизы тканей, закупаемых для императрицы. Он написал несколько портретов Петра I, а также его дочерей — Натальи (1722, ил. 127), Анны и Елизаветы (1717, все в ГРМ), а позднее императриц Анны Иоанновны (около 1730, ГТГ) и Елизаветы Петровны (1750, ГРМ).

Портреты Каравака 30-х — 50-х годов в большинстве случаев имеют парадный характер. Неподвижные фигуры Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны в пышных одеждах, мантиях, с атрибутами императорской власти заполняют всю плоскость холста. Это идеализированные изображения, назначение которых — создать величественный образ «самодержицы».

Разнообразна и богата в начале XVIII века портретная миниатюра, в которой находят развитие традиции миниатюр рукописей и книг Древней Руси и росписи на финифти (эмали). Наиболее крупными ее мастерами были Андрей Григорьевич Овсов (около 1678 — умер в 40-х — 50-х годах XVIII века) и Григорий Семенович Мусикийский (1670/1 — после 1739).

Овсов блестяще владел техникой эмали. Созданные им миниатюрные портреты, как и работы Мусикийского, Петр I дарил в знак милости своим приближенным.

Мусикийский исполнил в технике эмали не только отдельные портреты, но и миниатюрные композиции, изобразив Петра с семьей. Очень показателен для эпохи портрет Пет-

ра I, представленного опирающимся на пушку на фоне Невы с кораблями и Петропавловской крепости (1723, ГЭ, ил. 120). Чистые, яркие краски этой миниатюры, четкий и ясный рисунок хорошо передают жизнеутверждающее чувство, с которым Мусикийский обращается к образу Петра и пейзажу молодой столицы.

Развитие русской художественной культуры в рассматриваемую эпоху отмечено достижениями и в области скульптуры. Здесь, как и в других видах искусства, новые художественные взгляды обуславливали отражение действительности в реальных образах, господство светского, а не религиозного начала, активную политическую, просветительную и гуманистическую направленность.

В начале XVIII века особенное распространение получает монументально-декоративная пластика. Часто встречается горельеф, причем такой, в котором допускается сильный отрыв пластических объемов от фона. В тех же случаях, когда мастера создают низкий рельеф (барельеф), они охотно пользуются типом так называемого живописного рельефа, в котором, как в картинах, чередуются планы, передается перспективное сокращение предметов, используются элементы пейзажа. Наиболее плоскостно решаются чисто орнаментальные композиции.

Все это можно видеть на примере скульптурных украшений Дубровицкой церкви (1690—1704) и Меншиковой башни (1701—1707) в Москве, изящной резной декорации кабинета Петра в Большом дворце в Петергофе, исполненной в 1718—1721 годах (ил. 140) Николая Пино (1684—1754, в России работал с 1716 по 1728), барельефов на стенах Летнего дворца в Петербурге (1710—1714), аллегорически отображающих события Северной войны. Их автор — выдающийся немецкий скульптор и зодчий Андреас Шлютер (около 1664—1714) умер всего через полгода после своего приезда в Петербург и, естественно, не успел за этот срок создать ничего большего.

Своеобразным разделом декоративной пластики является резьба деревянных иконостасов, надпрестольных сеней и т. п. Особенно примечательны произведения Ивана Петровича Зарудного (?—1727), занимавшегося, кроме того, живописью и архитектурой.

И. П. Зарудный родился и получил образование на Украине.

В дальнейшем его творчество связано с Москвой, Петербургом и другими городами. Ему принадлежат резные иконостасы для дворца в Ораниенбауме и Преображенского собора в Ревеле, трон и балдахин Петра I в Синодальной палате в Москве, ковчег и балдахин для переноса останков Александра Невского.

Крупнейшая работа И. П. Зарудного — иконостас Петропавловского собора (1722—1726 или 1727, ил. 136). Мастер превратил здесь традиционную иконостасную стену в пышную триумфальную арку, неразрывно

связанную с внутренним пространством собора. Иконостас охватывает пилоны и уходит своим завершением в барабан купола. В отделке иконостаса наряду с архитектурными деталями широко применены изображения человеческих фигур, различные декоративные мотивы — драпировки, шнуры, кисти и т. д. Виртуозное владение техникой деревянной резьбы позволило свободно и убедительно передать различие фактур изображаемых предметов. Элементы светского искусства в этом произведении предвещают ту выдающуюся роль, которую в ближайшие годы предстояло сыграть деревянной резьбе в отделке дворцовых зданий.

Очень крупной фигурой в скульптуре первых десятилетий XVIII века в России был Бартоломео-Карло Растрелли (1675?—1744).

Отец знаменитого архитектора, итальянец, получил образование на родине, а затем работал преимущественно во Франции. В Россию Растрелли приехал вместе с сыном в 1716 году. Здесь его деятельность была обширной и разнообразной. Он внес существенный вклад во многие декоративно-монументальные скульптурные работы, в том числе в украшение петергофского Большого каскада. Вместе с талантливым изобретателем и мастером «разных художеств» Андреем Константиновичем Нартовым (1693—1756) он участвовал в создании модели триумфальной колонны, задуманной в духе знаменитой колонны Траяна. Петр намеревался поставить «Столп в память Северной войны». После смерти Петра идея этого своеобразного памятника была несколько изменена. Колонну решено было посвятить памяти и Северной войны и Петра. Однако замысел остался неосуществленным. Все дело ограничилось моделью (1721—1730, реконструкция модели и пластины-барельефы хранятся ныне в ГЭ; чертежи — в альбоме Нартова, ГПБ).

Знаменательна патриотическая идея, пронизывающая все изображения памятника «Россиски Самсон шведскаго при Полтаве лва растерза. 1709» — таково название одной из композиций, характерной для всего цикла. Особенно привлекают прямоугольный барельеф «Взятие Риги» и круглый барельеф «Вид Петербурга», предназначенный, как предполагают, для пьедестала колонны.

Самое замечательное в наследии Растрелли — портреты. Скульптор много работал над образом Петра I. Еще в 1719 году он снял с него маску и вылепил восковой бюст. Правда, этот бюст и исполненная затем посмертно восковая фигура императора лишь с некоторой оговоркой могут считаться произведениями искусства. Однако пристальное изучение портретируемого привело скульптора в 1723 году к созданию замечательного бронзового бюста Петра I, отлитого в 1723—1729 годах в нескольких экземплярах (ил. 137). В облике ясно подчеркнуты ум, воля и энергия. Это изображение не просто значительного человека, а государственного деятеля исключительного масштаба.

Жизненность в передаче подробностей побарочному сочетается в этом бюсте с пышной декоративностью замысла, острый психоло-

гизм образа — с блестящим мастерством в передаче фактуры одеяний Петра.

В течение долгих лет Растрелли работал над монументом Петру I. Созданную им в 1720—1724 годах конную статую отливали уже после смерти Растрелли — в 1745—1746 годах. Сам же памятник воздвигнут перед Михайловским (Инженерным) замком лишь при Павле I — в 1800 году. Тогда же были созданы (под руководством М. И. Козловского) и рельефы постамента.

Образ Петра предстает здесь полным огромной внутренней силы. Восходя в своем композиционном решении к известному памятнику Людовику XIV, исполненному в XVII веке французским скульптором Жирардоном, монумент Петру I отличается от него подчеркнуто суровой мощью образа. Особенно выразительна голова со смелыми, решительными чертами лица.

В 1716—1717 годах создан Растрелли бронзовый бюст А. Д. Меншикова, ближайшего сподвижника и любимца Петра. Мраморное воспроизведение (вариант) этого бюста, исполненное И. П. Витали уже в XIX веке, хранится в Русском музее. В 1732 году Растрелли создал замечательный по силе индивидуальной характеристики и пластической выразительности бронзовый бюст неизвестного пожилого мужчины (ГТГ).

Наиболее значительное произведение последнего периода творчества Растрелли — монументальная группа «Анна Иоанновна с арапчонком» (1741, ГРМ, ил. 138) — восходит по композиции к парадному портрету, характерному для барокко XVIII века в России. Почти ювелирная отделка поверхности бронзы, пышность костюма, обилие украшений придают произведению исключительную яркость. Вместе с тем мастер передает остроиндивидуальную выразительность застывшего, грозного, с крупными грубыми чертами лица Анны. Эти особенности в соединении с «давящей» торжественностью дают право говорить о приближении художника к объективному, исторически правдивому раскрытию сущности человека, олицетворяющего собой один из самых мрачных периодов русского самодержавия.

Глава вторая

АРХИТЕКТУРА И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО НАЧАЛА XVIII ВЕКА

Русской архитектуре начала XVIII века в значительной мере были присущи простота и деловитость. Это особенно заметно в сравнении с зодчеством конца XVII и середины XVIII ве-

ка. Здания петровского времени имеют обычно сравнительно простые, четкие объемные решения. Фасады членятся пилястрами или лопатками, не дающими резких контрастных теней. Декоративная скульптура тесно связывается с назначением зданий, рассказывая о нем на языке подчас довольно сложных аллегорий. На триумфальных воротах и других постройках подобного типа эти аллегорические композиции иногда сопровождалась текстовыми пояснениями.

В первые годы XVIII века в Москве наряду с сооружениями, в которых наметились лишь отдельные новые черты, появляются и другие, знаменующие значительно более резкий поворот к новым приемам. В северной части Кремля с 1702 года начинается возведение Д. Ивановым, Хр. Конрадом, М. Чоголовым здания Арсенала — одной из крупнейших построек начала столетия. Существенные особенности плана. Его трапециевидные очертания соответствуют абрису участка, ограниченного стенами Кремля и проездами от Троицких и Никольских ворот. Однако в том, что форма плана геометрически правильна и симметрична, ощутим явный отказ от старых представлений о компоновке обширного сооружения. Арсенал величествен и торжествен. На громадных массивах стен выделяются лишь сравнительно широко расставленные, соединенные попарно окна, глубокие амбразуры которых еще более подчеркивают суровость, лаконичность и монументальность облика здания. Хотя Арсенал частично и переделывался впоследствии, в общем он сохранил характер постройки начала XVIII века.

Лефортовский (Петровский) дворец (1697—1699, Д. В. Аксамитов) знаменовал начало формирования нового типа пригородного сооружения. В отличие от дворца в Коломенском объемы здания группировались в единый симметричный комплекс, вытянутый вдоль берега. В 1707—1708 годах, когда владельцем стал Меншиков, Дж.-М. Фонтана пристроил корпуса с аркадами и пилястрами, обрамляющие большой, прямоугольный двор. Это сооружение явилось непосредственным предшественником больших пригородных резиденций под Петербургом.

Среди городской жилой архитектуры Москвы начала века выделялся дом М. П. Гагарина на Тверской улице (1707—1708, в натуре не сохранился; известен по зарисовкам и обмерным чертежам конца XVIII — первой половины XIX века). Здание располагалось непосредственно вдоль улицы. Три выступа симметричного фасада объединялись своеобразным мотивом балконов на аркадах, оформлявших входы в здание. Средний ризалит отмечала арка ворот, а боковые — пилястры

охватывающего два этажа так называемого большого ордера. Фасад был богато декорирован орнаментальной скульптурой. По сторонам дома находились украшенные затейливыми фигурными завершениями ворота, которые вели во внутренний двор и сад. Это здание было впоследствии высоко оценено В. И. Баженовым.

Видное место в застройке Москвы начала XVIII века занимали производственные сооружения, которым нередко придавался в это время достаточно парадный внешний облик. Такими были, например, здания Суконного двора у Каменного моста (1705) и парусной фабрики в селе Преображенском (1696).

Среди мастеров, работавших в Москве, наиболее крупным был И. П. Зарудный (о нем см. главу первую).

С его именем издавна связывается руководство строительством одного из лучших памятников русской архитектуры начала XVIII века — церкви архангела Гавриила, «что у Чистого пруда» в Москве, так называемой Меншиковой башни, построенной в 1701—1707 годах (ил. 131). Ее прямоугольный в плане нижний этаж слагается из центрального помещения, трапециевидной и алтарной части. В центральной части второй ярус образует хоры. Два верхних восьмерик, отделенных перекрытием от нижнего помещения, служили колокольной, причем их ныне заложены проемы были некогда открыты. Первоначально здание завершалось высоким деревянным шпилем. В 1723 году он сгорел при пожаре, возникшем от удара молнии. Во второй половине XVIII века его заменил существующим до сих пор куполом со своеобразной, завивающейся спиралью главой, что сильно изменило первоначальный облик. Восходящая в принципе к аналогичным чертам высотных сооружений конца XVII века, вертикальная устремленность Меншиковой башни и особенно мотив шпиля будут в дальнейшем развиты в зданиях Петербурга уже в формах, характерных для архитектуры нового времени (Петропавловский собор, Адмиралтейство и другие).

Чрезвычайно широко в Меншиковой башне использована белокаменная резьба. Растительные мотивы переплетаются с чисто орнаментальными, целые панно и отдельные вставки органически включены в композицию фасадов. Живая и непосредственная передача наблюдаемых в природе форм сочетается с умелой стилизацией, обусловленной материалом и самой ролью этого элемента архитектурной декорации. В интерьере растительные и орнаментальные мотивы сочетаются с изображениями человеческих, преимущественно детских фигур. Они привлекают жизнерадостностью,

свободой трактовки, откровенным торжеством светского начала.

Строительство Петербурга (основан в 1703), задуманного первоначально как порт и крепость, а вскоре превратившегося в столицу, происходило в условиях продолжавшейся Северной войны, на трудных для сооружения большого города низких, болотистых берегах реки. Необходимость обороны и задача создания флота обусловили появление двух основных опорных точек, ставших одновременно основными узлами планировочной композиции города: Петропавловской крепости и Адмиралтейства — судостроительной верфи, окруженной укреплениями.

Центр города был задуман Петром I первоначально на Петербургской (Петроградской) стороне, непосредственно под прикрытие крепости, а затем перемещен на восточную часть Васильевского острова. К этому времени относится закладка Двенадцати коллегий и Гостиного двора. Расположение центра на Васильевском острове предусматривал и проект Ж.-Б. Леблona. В конце концов в 30-х годах центральной частью Петербурга стал район, лежащий между Невой и Мойкой на так называемом Адмиралтейском острове.

Потребность в новой архитектуре, не известных ранее типах зданий, необходимость всемерного ускорения и технического усовершенствования строительства обусловили в начале XVIII века широкое привлечение иностранных специалистов, у которых можно было бы перенять самый современный опыт. Наряду с этим были приняты меры для скорейшего создания новых отечественных кадров.

Иностранные мастера, приезжавшие в Россию в начале XVIII века, очень разнородны по своему составу, квалификации и национальности. Это и очень крупные, признанные мастера, приглашенные по специальным договорам — А. Шлютер, Ж.-Б. Леблон, и даровитые архитекторы — Н. Микетти и Г. Кьявери, и неизвестные вне пределов России, бесспорно талантливые зодчие и опытные строители, такие, как Д. Трезини. Но встречались и совершенно случайные, подчас едва грамотные авантюристы, пытавшиеся искать легкой наживы. Самые серьезные и одаренные из иностранных архитекторов, тщательно ознакомившиеся с условиями работы и конкретными заданиями, создали действительно значительные сооружения. Однако и деятельность остальных не прошла бесследно для русской культуры.

Недолгим, но плодотворным было пребывание в России видного французского архитектора и инженера Жана-Батиста Леблona (1679—1719, в Петербурге с 1716), приехавшего вскоре после смерти Шлютера. Леб-

лоном был разработан известный проект планировки Петербурга (1716). Исходя из предложений «идеального города», выдвинутых теоретиками итальянского Возрождения, Леблон задумал композицию в виде громадного эллипса, внутри которого располагались площади и системы взаимно перпендикулярных улиц. Внешнюю оболочку образовывали ряды сложных укреплений. Некоторая абстрактность замысла и изоляция от материка городского центра на Васильевском острове не позволили осуществить этот проект, хотя дух регулярности сохранился в петербургской архитектуре.

Среди других замыслов Леблona значительный интерес представляет неосуществленный проект большого дворца с парком в Стрельне (1717). По проекту зодчего было начато, видимо, в 1716 году и строительство дворца генерал-адмирала Ф. М. Апраксина (окончено в 1721/3) на Дворцовой набережной Невы, там, где ныне стоит Зимний дворец.

Незадолго до смерти Леблona был приглашен в Россию итальянский архитектор Николо Микетти (?—1759; в Петербурге работал с 1718 по 1723).

Его многочисленные рисунки и чертежи показывают, что он, несомненно, был одаренным художником. Деятельность Микетти развернулась по преимуществу в парках Петергофа. Им же составлен новый проект дворца в Стрельне, впоследствии в основном выполненный в натуре (совместно с Т. Н. Усовым в 1719—1726), а также предварительный проект дворца в Екатеринентале (Каприорге) под Ревелем (Таллин), доработкой и осуществлением которого в 1718—1725 годах руководил М. Г. Земцов. Остальные проекты Микетти — большой маяк, семинария и т. д. — остались неосуществленными.

Среди всех иностранных зодчих наиболее крупная роль в развитии русской архитектуры начала XVIII века принадлежала, несомненно, Доменико Трезини (около 1670—1734).

Он был уроженцем города Астано (Итальянская Швейцария). Есть сведения, что в Россию Трезини приехал из Дании. В Петербурге он появился в 1703 году и прожил там до самой смерти, упорно и много работая. В Канцелярии городских дел (переименованной в 1723 в Канцелярию от строений) зодчий ведал архитектурными вопросами, участвуя в решении градостроительных проблем и типовом проектировании.

Самая знаменитая постройка Трезини — Петропавловский собор (1712—1733, ил. 135). Он состоит из базиликальной по композиции церкви и венчающей ее западную часть громадной колокольни со шпилем. Возведение началось именно с колокольни. Это давало городу заметный издали высотный ориентир и башню, с которой можно было обозревать окрестности. Собор и особенно колокольня сильно пострадали от пожара 1756 года, вызванного ударом молнии в шпиль. В 60-х годах здание было восстановлено близко к первоначальному виду.

Продолговатый в плане храм разделен внутри рядами столбов на три вытянутые в длину

части, представляя собой разновидность базилики. Использование подобной композиции, господство колокольни, заметное подчинение церковного сооружения светским задачам, связь с градостроительством, наконец, сдержанность и простота внешнего облика делают эту постройку очень характерным и ценным памятником начала XVIII века.

Трезини принадлежат и Петровские ворота (1717—1718, ил. 132) Петропавловской крепости. Они дают представление об особом виде построек того времени, обычно выполнявшихся из нестойких материалов и потому скоро исчезнувших, — о триумфальных сооружениях, связанных с победами России в Северной войне. Петровские ворота также вначале были деревянными. При возведении каменных на них был перенесен с первых ворот деревянный резной рельеф, выполненный К. Оснером-отцом.

Одной из крупных работ Доменико Трезини было здание Двенадцати коллегий (1722, закончено к 1742 при участии Земцова и Дж. Трезини), где воплощена новая тема большого административного учреждения. Каждая из двенадцати частей единого здания подчеркнута ризалитом и первоначально имела самостоятельную кровлю. Все эти звенья связаны между собой по первому этажу галереями; одна из них сохранилась и поныне. Ныне отделка фасадов проста: нижний этаж рустован, а два верхних объединены общими лопатками и пилястрами.

Двенадцать коллегий должны были войти в целую группу сооружений, которые проектировались на стрелке Васильевского острова. В их числе был Гостиный (ранее Мытный) двор (1723—1735, Д. Трезини), почти полностью скрытый в конце XIX—начале XX века. В плане это неправильной формы многогранник, вписанный в границы участка, на котором он возводился, с большим внутренним двором для склада товаров и магазинными помещениями, объединенными открытыми наружу галереями. Здесь воплощена не встречавшаяся прежде архитектурная тема, подготовившая столь широко применявшийся впоследствии тип гостиного двора.

Из числа новых по характеру сооружений этого времени выделяется Кунсткамера — первый русский музей (1718—1734, ил. 133), возведенный на берегу Невы. Кунсткамеру строили, сменяя друг друга, Г. И. Маттарнови, Н. Ф. Гербель, Г. Кьявери, М. Г. Земцов. Ее центральная часть завершается башней, предназначавшейся для астрономических наблюдений. В крыльях здания во втором и третьем этажах расположены большие двусветные залы с хорами, где размещались естественно-исторические коллекции и библиотека.

Среди ранних жилых построек Петербурга, неплохо сохранившихся поныне, особенно известен дом Петра I в его летней усадьбе на берегах Невы и Фонтанки — Летний дворец (1710—1714, Д. Трезини, А. Шлютер и другие, ил. 134). В здание можно было попадать непосредственно с воды, для чего перед главным входом был сделан небольшой бассейн, сообщавшийся с Фонтанкой. Примыкающий к дому сад с фонтанами и скульптурами представляет собой одну из первых в России регулярных парковых композиций.

Главный дом усадьбы — небольшое прямоугольное в плане двухэтажное здание с высокой кровлей. Его фасады подчеркнуты только простыми наличниками окон и рельефами, расположенными между окнами первого и второго этажей, выполненными по предложению Шлютера. Внутри сохранились образцы отличной деревянной резьбы (рельефное изображение Минервы), характерной отделки стен керамическими расписными плитками и т. д.

Не исключено, что архитектурное решение Летнего дворца в какой-то мере повлияло на особенности известного по гравюрам «образцового» дома «для именитых» (1716, Ж.-Б. Леблон), из числа дифференцированных по классовым признакам типовых проектов домов и целых небольших усадеб, выпущенных в те годы для использования в обязательном порядке при застройке. В разработке большинства из них особенно велика доля участия Д. Трезини.

Усадебный характер имела и резиденция А. Д. Меншикова на берегу Васильевского острова (1710—1720-е годы). Она сложилась из обширного регулярного сада, старого деревянного двухэтажного дворца, церкви и нового каменного дворца. Это последнее здание единственное из всего комплекса дошло до нас, хотя и в измененном виде. Оно построено архитекторами Дж.-М. Фонтана и Г. Шеделем по специально разработанному, а не типовому проекту. Первоначальный облик некоторых интерьеров дворца был выявлен исследователями в ходе археологических и реставрационных работ, начатых в 1960-х годах.

Наряду с возведением усадеб в черте города и непосредственно у его границ (усадьбы вдоль Фонтанки), выполненные с широким применением «образцовых» проектов планировки) шло строительство и в пригородах, в первую очередь вдоль берегов Финского залива. Одни из резиденций находились к северу от города — как Дубки; большинство же располагалось на южном берегу залива — Подзорный дворец, Екатерингоф, Стрельна, Петергоф, Ораниенбаум. Их парки дополнялись системами искусственных каналов и бассейнов, вода широко использовалась для создания «фонтанных затей» — каскадов и фонтанов, получивших особо широкий размах в Петергофе (Петродворец).

В дальнейшем основные прогрессивные тенденции нашли яркое выражение в творчестве трех крупнейших зодчих. Деятельность каждого из них протекала в одной из трех ведущих областей архитектуры тех лет. М. Г. Зем-

цов возглавлял регулирование жилого строительства и был автором многих гражданских и церковных сооружений. И. К. Коробов посвятил себя производственному строительству по адмиралтейскому ведомству. П. М. Еропкин стоял во главе работ по планировке и являлся одновременно крупнейшим деятелем в области архитектурной теории.

Михаил Григорьевич Земцов (1686—1743) родился в Москве, но уже с первых лет существования Петербурга принимал непосредственное участие в создании нового города.

Еще будучи «архитектурии гезелем», в 20-х годах, Земцов руководил, как говорилось выше, возведением дворца в Екатеринентале (Кадриторге) по проекту Н. Микетти, несколько измененному в деталях на месте самим Земцовым. Внешний облик здания прост и сдержан, фасады расчленены лопатками и пилястрами. Центр отмечен большим двусветным залом, основным элементом обильного убранства которого являются каминны, завершенные пышными картушами с фигурами гениев по сторонам. При дворце был небольшой регулярный сад с террасами, фонтанами и т. д.

С 1724 года, когда Земцов получил звание архитектора, он вел работы по дворцовому ведомству и Александрово-Невской лавре, возглавлял контроль над всем гражданским частным строительством в Петербурге и руководил архитектурной школой.

В Летнем саду Земцов соорудил большой временный Зал «для славных торжественаний» (1725) на берегу Невы и завершил отделку Грота у берегов Фонтанки. Интересен Грот с «фонтанными затеями», богатым декором из раковин и различных цветных камней. Его объемно-планировочная композиция и общий облик стали образцом для ряда аналогичных парковых сооружений середины XVIII века. На восточном берегу Фонтанки Земцов и другие зодчие возвели «Итальянский дом» (1720-е годы), известный ныне только по изображениям. Одной из последних крупных построек архитектора был нарядный и торжественный Аничков дворец на Фонтанке. Начатый в 1741 году и законченный после смерти зодчего, он был впоследствии полностью переделан и сохранил только общий объем.

Из культовых сооружений Земцова наиболее крупными были церкви Симеона и Анны на Моховой улице и Рождества Богородицы (на месте Казанского собора на Невском проспекте, 1733—1737; некоторые исследователи не считают Земцова ее автором).

Церковь Симеона и Анны (1731—1734) сохранилась лучше других. В плане, следуя базиликальной схеме, примененной Д. Трезини в Петропавловском соборе, Земцов отказывается от единства объема, выделяя трансепт высотой в общем теле здания. Это создает ощущение трехчастности храма, словно сочетающего, как в Москве XVII века, собственно церковь с трапезной и колокольней. Но перед нами лишь намек на старое, все

остальное характерно для архитектуры начала XVIII века: колокольня с высоким шпилем, многогранный барабан купола, мотив балконов на парных колоннах, встречавшийся еще в Меншиковой башне. Известная сложность объемной композиции уравнивается плоскостным характером фасадов, расчлененных рустанованными лопатками и пилястрами.

Иван Кузьмич Коробов (1700 или 1701—1747) был послан в 1718 году в Голландию и Фландрию для изучения «гражданской» архитектуры, строительной техники, а также того, как «делать слюзы, сады заводить...»

С 1727 года он работал в Адмиралтейской коллегии, где явился предшественником С. И. Чевакинского и А. Д. Захарова. Зодчий принимал активное участие в реконструкции здания Адмиралтейства. Его возводили с первых лет существования города, постепенно из временного, мазанкового перестраивая в каменное. Коробовым был сделан проект центра сооружения — башни с высоким золоченым шпилем, несущим флюгер в виде трехмачтового корабля (1732). В этом проекте мастерски сочетается лаконичность обработки фасадов с мощной устремленностью вверх шпиля, выразительно подчеркивающего значимость сооружения и роль башни — высотной доминанты, к которой сходятся три главных проспекта Петербурга. При перестройке здания Адмиралтейства в начале XIX века Захаров сохранил коробовский шпиль, включив его в новую композицию.

Другой крупной работой Коробова была капитальная перестройка Партикулярной верфи на Фонтанке, против Летнего сада, впоследствии уничтоженной. Коробов принимал также деятельное участие в планировке Галерной гавани на Васильевском острове.

Из замыслов Коробова, не получивших осуществления в натуре, значительный интерес представляет его проект Морского полкового двора (казарм морских войск). Первоначальный проект предназначался для участка на берегу Мойки (около Исаакиевской площади). Здание задумано прямоугольным в плане, с большим внутренним двором. Главный вход подчеркивался павильоном с невысокой башней.

В 1740 году (по другим данным в 1741) Коробов переехал в Москву, где и провел последние годы жизни. Помимо некоторых строительных работ, он руководил здесь архитектурной школой, ученики которой после его смерти перешли к Д. В. Ухтомскому.

Петр Михайлович Еропкин (около 1698—1740) был послан пенсионером в Италию, откуда возвратился в 1724 году.

Он принадлежал к культурнейшим людям своего времени и собрал весьма значительную библиотеку по разным отраслям знания. Им были переведены «4 книги об архитектуре» А. Палладио.

Еропки́н был основным составителем своеобразного документа — трактата-кодекса «Должность архитектурной экспедиции», завершеного Коробовым и Земцовым. Этот свод положений, определяющих деятельность архитекторов, предполагалось опубликовать в законодательном порядке. «Должности» определялись как общий круг функций и обязанностей зодчих и мастеров, так и классификация сооружений, приемы выполнения отдельных работ («порядок строения») и качество материалов. Большое внимание уделялось вопросам архитектурного образования. Проектировалось создание Академии архитектуры, структура и задачи которой были разработаны очень обстоятельно. Рассматривались и вопросы теории.

Основная область творческой деятельности Еропкина — градостроительство. В 1737 году, после грандиозных пожаров 1736—1737 годов, уничтоживших застройку огромного района подле Адмиралтейства, была учреждена специальная Комиссия о Санкт-Петербургском строении. Участвуя в ее работе, Еропкин создал планировку значительной части Адмиралтейского острова между Невой и Мойкой, района, который в это время становится центральной частью города. Учитывая оставшуюся застройку около Адмиралтейства, он дополняет две магистрали, шедшие от Адмиралтейской башни, — Невский и Вознесенский (ныне имени Майорова) проспекты, еще третьей, центральной — нынешней улицей Дзержинского. Тем самым был образован знаменитый «трезубец» улиц центра Петербурга, сходящихся к башне Адмиралтейства. Подробно была разработана им планировка западной части района, около больших лесных складов Адмиралтейства, так называемой Новой Голландии. Еропкин использовал здесь прием регулярной геометрической планировки, сочетающийся с учетом направлений основных водных протоков, как естественных, так и искусственных каналов, столь характерных для облика Петербурга. По этой же схеме была создана Еропкиным и планировка района Коломны.

В тяжелые дни политической реакции 30-х годов Еропкин присоединился к группе Артемия Волинского, активно выступавшего против Бирона, и был казнен.

Картина развития русской архитектуры начала XVIII века окажется неполной, если ограничиться пределами обеих столиц. Новые типы сооружений особенно отчетливо выявились в создании крепостей (Азов, Таганрог) и заводов на Урале, в Ярославле и других местах. В условиях малонаселенного Урала производственные комплексы обычно сочетались с крепостными сооружениями. Таким интересным, традиционно решенным памятником является башня Невьянского завода (1725).

В жилых домах и особенно в церквах провинции традиционные формы русской архитектуры XVII века держатся в целом еще устойчивее, нередко до второй половины XVIII века. Однако были и исключения, к числу которых может быть причислена Петропавловская церковь в Ярославле, напоминающая по композиции Петропавловский собор в Петербурге.

Особое место в архитектуре XVIII века занимает деревянное зодчество. Теснее всего связанное с на-

родными корнями, оно, как и все крестьянское искусство, сохраняет относительную самостоятельность, развивая в эпоху нового времени идеи, принципы и приемы, сложившиеся в недрах художественной культуры отечественного средневековья. Деревянные жилые дома и церкви, преимущественно на Севере, достигают поразительного совершенства и своеобразия в таких созданиях, как, например, знаменитая двадцатидвухглавая церковь в Кижях (1714).

Декоративно-прикладное искусство петровской поры, подобно зодчеству, живописи, скульптуре и графике, осваивает особенности творчества, характерные для эпохи нового времени. Причем одни виды обновляются более энергично, другие — медленнее. Часто темп изменений совпадает со степенью традиционности: в области серебряного дела, набойки, стекла, издавна процветавших на Руси, старые приемы дольше держатся наряду с новыми, а шпалерное производство, не имевшее истоков в древнерусской культуре, сразу начинает с форм, присущих новому времени.

Среди разных видов прикладного искусства начала XVIII века особенно примечательны дерево, стекло и текстиль.

Резное дерево — неременный компонент убранства временных триумфальных сооружений, декора кораблей, отделки интерьеров, не говоря уже о мебели. В оформлении празднеств и в корабельной резьбе его ярко окрашивают, в интерьере и мебели — чаще сохраняют «естественный» цвет и открытую текстуру. В эти годы почти нет целостных комплектов мебели (гарнитуров), обстановка состоит из отдельных вещей, хотя существуют наборы одинаковых предметов (например, стульев). Некоторые типы изделий — столы с массивной царгой (подстольем), шкафчики-«кабинеты» — восходят к XVII веку, однако большинство разновидностей появляется именно в петровские годы (стулья с энергичными кривыми ножек и спинки, массивные шкафы, бюро, зеркала в рамах). Мебели русских и иностранных мастеров в целом присущи контрастные сочетания массивности и легкости (и в пределах одного предмета и в рамках группы вещей, составляющих обстановку интерьера), общая монохромность и сдержанность цветовой гаммы (темные тона дерева и кожи), приверженность не к зеркальной полировке, а к тускло поблескивающим поверхностям.

Стеклоделию начала XVIII века предшествует опыт заводов Москвы и Подмосковья, где полустолетием раньше работали украинские и венецианские, а затем и русские мастера. Во втором десятилетии XVIII века главенствуют казенные заводы Ямбурга и его окрестностей (деревня Жабино), а с 30-х годов — новый казенный завод на Фонтанке в Петербурге. Типологически изделия тех лет

делятся на предметы из бесцветного стекла с резной орнаментикой (штофы, рюмки, стаканы, кубки, ил. 141) и вещи из белого или бутылочно-зеленого стекла с эмалевой росписью. Последние во многом продолжают старую линию украинского («черкасского») стекла XVII века. Из группы изделий бесцветного стекла к петровским годам относятся стаканы с характерной гравированной надписью «Виват, царь Петер Алексеевич» — камерное отражение триумфальных затей начала века. В 20-е — 30-е годы появляются кубки и рюмки, часто с резными вензелями Петра II и Анны Иоанновны, более сложные по формам. Тогда же начинают использовать синее стекло, применять золочение и красный лак.

Изменения в костюме и интерьере влекут за собой обновления в текстиле. В Москве открываются мастерские, выпускающие узорчатые шелка, в Купавне основывается мануфактура, специализирующаяся на шелке и парче. Орнаментика этих тканей полностью опирается на принципы декора нового времени. Типы орнаментов материй XVII века сохраняются лишь в набойке, предназначенной для средних слоев. В петровские годы отечественный текстиль обогащается не встречавшейся раньше в России техникой — шпалерой — тканым безворсовым ковром из шерсти или шелка. С 1717 года такие ковры начинает производить шпалерная мануфактура в Петербурге. Сначала там работают иностранцы, а с 1724 года их русские ученики создают самостоятельные произведения. Уникальность, изобразительная, а не орнаментальная направленность, большие размеры, характерные для шпалер, позволяют им играть роль своеобразных настенных панно. И естественно, что крупнейшие из первых произведений Петербургской мануфактуры посвящаются типичной для тех лет теме прославления воинских побед России (шпалера «Полтавская баталия», 1723, ГЭ).

ВВЕДЕНИЕ

(к третьей и четвертой главам)

Развитие искусства середины XVIII века отчетливо делится на два этапа: 30-е — начало 40-х годов и 40-е — 50-е годы. Причина здесь далеко не только в смене царствований, хотя аннинское и елизаветинское время существенно отличаются общей направленностью политики и атмосферой общественной жизни. Для первого характерны деспотичность государственной власти и засилье иностранщины, для второго — возрождение и поощрение отечественного, завуалированность и некоторое действительное смягчение гнета монархии. Это

по-своему отражается на искусстве, и все-таки при его рассмотрении гораздо важнее собственно художественные различия. Тем более, что они далеко не всегда прямо соответствуют особенностям социальной действительности.

Этап 30-х — начала 40-х годов гораздо скромнее по достижениям, чем следующий, и, возможно, поэтому до сих пор менее исследован. Малая изученность в свою очередь не позволяет по достоинству оценить период, ибо многое не датировано и оказывается за его пределами, а кое-что, видимо, вообще неизвестно.

Здесь очень ясно, отчетливее, чем в 40-е — 50-е годы, заметны две линии. Одну из них условно можно назвать «продолжающей». Она представлена художественными явлениями, переходящими из предшествующего периода. В живописи примером может служить творчество Каравака, в скульптуре — Б.-К. Растрелли, в гравюре — братьев Зубовых, в зодчестве — ряд построек Земцова, Еропкина. Все это, естественно, не остается неизменным — влияние новой эпохи ощутимо. Однако главное здесь — все же развитие найденного, а не искания иных путей и возможностей.

Вторая линия связана с поиском, экспериментом, подготовкой позиций для решительного продвижения вперед. Полнее всего это отражается в творчестве Ф.-Б. Растрелли (сына). Его работы 30-х годов, в частности Летний Анненгоф в Лефортове (Москва), как сейчас доказано, в определенном смысле предвещают знаменитые ансамбли Петергофа и Царского Села, созданные на следующем этапе, в 40-е и 50-е годы, и даже выступают в качестве их прототипа. В московском сооружении Растрелли вырабатывает умение сочетать в едином комплексе огромный парк (с террасной и равнинной частями) и протяженный, разветвленный в пространстве дворец. Одновременно зодчий нащупывает необходимые особенности объемной композиции самого здания, системы его интерьеров, формы отделки, характер синтеза искусств и т. п. Опираясь на опыт Летнего Анненгофа, Растрелли идет дальше во дворцах в Руентале и Митаве (ныне в Латвии). Там он опробует иные разновидности планировок, объемно-пространственных схем зданий, облика фасадов, декоративного убранства. В те же годы, работая в Петербурге над третьим Зимним (предшественником ныне существующего) и Летним дворцами, архитектор стремится создать собственный вариант парадной городской резиденции и уже тогда многого добивается на этом пути.

В области зодчества идут и теоретические искания, воздействие которых полностью сказались лишь через этап — в классицизме 60-х — 90-х годов. Еропкин, Коробов, Земцов состав-

ляют во второй половине 30-х годов упомянутый трактат-кодекс «Должность архитектурной экспедиции» (закончен в 1740). Помимо административно-организационных моментов, указаний относительно архитектурного образования, строительных правил и т. п., авторы излагают свои взгляды и по вопросам творчества. Поражает, сколь близки понятиям классицизма второй половины XVIII века содержащиеся в трактате-кодексе толкование регулярности в градостроительстве, классификация типов сооружений, специальное выделение общественных («публичных») зданий, их характеристика. Удивительное провидение будущего в теории, по сути дела, почти не затрагивает практических работ Еропкина, Земцова и Коробова, что и заставляет относить их постройки 30-х годов к «продолжающей» линии развития, а их теоретические труды — к линии «поисковой».

В гравюре вторая линия представлена творчеством учеников школы Академии наук: И. А. Соколова, Г. А. Качалова и М. И. Махаева. Их успехи в 30-х годах сами по себе еще скромны, но как стадия подготовки блестящего расцвета гравюры на следующем этапе, в 40-х — 50-х годах существенны и необходимы.

Расслоение на «продолжающую» и «поисковую» линии дополняется в 30-х — начале 40-х годов стилевой неоднородностью. В отличие от искусства начала века здесь нет разных направлений, а существуют вариации одного стиля — барокко. Например, одна из них (более сдержанная) культивируется в зодчестве. Плоскостная, не слишком пышная по декору, она строга в той мере, в какой это допустимо в рамках данного стиля. Однако градации есть даже внутри нее самой — от несколько большей нарядности зданий Растрелли (сына) до лаконичности построек Коробова.

Вторая разновидность барокко гораздо ближе к тому варианту стиля, который будет господствовать в 40-х — 50-х годах. Представленная скульптурой Растрелли (отца), она патетична, пышно-торжественна, откровенно празднична. Эти особенности, присущие в аннинские годы лишь одному виду искусства — пластике, в скором времени станут непременными атрибутами архитектуры, прикладного и монументально-декоративного искусства.

Столь разнообразно и широко проявляющаяся неоднородность развития сказывается в малочисленности крупных достижений, таких, как скульптура Б.-К. Растрелли. Истинное значение этого этапа в ином: не в создании непреходящих ценностей, а в подготовке расцвета в грядущем десятилетии.

Если 30-е — начало 40-х годов во многом — время обещаний, то 40-е — 50-е годы, несомненно, период свершений. Среди важнейших из них — могучий взлет архитектуры, особенно

в работах Ф.-Б. Растрелли. Его ансамбли Петергофа и Царского Села, Зимний дворец (ныне существующий, четвертый по счету), Смольный монастырь — произведения, по крайней мере равные лучшему из того, что создавалось тогда в мировом зодчестве. Новый подъем ощутим и в живописном портрете. Творчество И. Я. Вишнякова, А. П. Антропова, И. П. Аргунова, мастеров очень разных, в совокупности дает рассматриваемому этапу свой вариант этого жанра, свое толкование портретной концепции, свой арсенал выразительных средств.

Расцвет искусства и архитектуры в 40-х — 50-х годах в огромной мере связан с полным освоением идейно-образной системы и языка художественной культуры нового времени. Они становятся не просто знакомыми и привычными, но вообще единственно возможной формой творчества.

Одним из последствий этого представляется превращение древнерусского искусства из противодействующей силы, из «врага» нового — в наследие. Ценности допетровской культуры вызывают теперь восхищение, люди 40-х — 50-х годов начинают гордиться величием своего прошлого. Ширится стремление найти в отечественном наследии художественные идеи, принципы и приемы, созвучные задачам тех лет. Растет желание все это переосмыслить, переложить на язык современности, чтобы, вдохновившись достижениями предков, создать нечто новое, хотя и родственное по общему духу.

В области зодчества лицо эпохи определяют крупные императорские резиденции, частные дворцы, усадьбы, соборы, храмы, монастыри. Именно они возглавляют развитие, а архитектура общественных зданий и градостроительство оказываются в тени. И получается, что такое крупное общественное сооружение, как Госпитальный и инвалидные дома в Москве (неосуществленный проект Д. В. Ухтомского), в принципе восходит по идее к культовому сооружению — Смольному монастырю Растрелли. В основу обеих композиций положено сочетание свободно стоящего в центре собора и окружающих его корпусов, как бы ограждающих территорию ансамбля.

Архитектура 40-х — 50-х годов достигает многого. Она полностью овладевает искусством построения огромного комплекса, слагающегося из дворца и парка. Ей становятся подвластными новые для России объемно-пространственные композиции типа «блок-галерея» (Большой дворец в Царском Селе) или «блок-каре» (ныне существующий Зимний дворец). Появляется умение компоновать очень протяженные фасады, избегая и монотонности и дробности. Вырабатывается (в работах Растрелли) специфический принцип по-

строения системы интерьеров. Бытовавшие ранее, в Петровскую эпоху и в 30-е годы, две симметричные относительно центра здания цепи помещений уступают место веренице неповторяющихся по размерам, форме и облику залов, постепенно развертывающихся перед движущимся зрителем. «Анфилада-зрелище» со своей завязкой, паузами, акцентами, кульминацией и т. д. становится мощным выразительным средством. Утверждается и получает совершенное воплощение новый тип парка. Он лишен излюбленных в петровское время и встречающихся в 30-е годы водных каскадов. Это чисто «равнинный» сад с невысокими террасами и регулярной планировкой (Царское Село; территория, прилегающая к Летнему дворцу в Петербурге, и т. д.).

Расцвет и главенство зодчества создают особую художественную ситуацию. Архитектура как бы вбирает в себя все виды и жанры изобразительного искусства, кроме портрета и гравюры. С нею в слитном, синтетическом звучании объединяются голоса скульптуры, монументальной и декоративной живописи, прикладного искусства. Этот союз настолько поглощает их силы, что статуи и полотна, по сути дела, не существуют вне связи с архитектурой, не имеют станкового бытия. То же самое характерно и почти для всех видов прикладного искусства. Подобная роль довольно обычна для прикладного, но не для изобразительного искусства. Последующие этапы (вторая половина XVIII века и далее) постепенно станковизируют живопись и скульптуру. Здесь же, в 40-х—50-х годах, произведения изобразительного искусства, как правило, не самоценны, не автономны, еще не становятся замкнутыми в себе мирами. Плафоны, десюдепорты (картины над дверями), панно, объемные фигуры и рельефные изображения располагаются в соответствии с законами архитектурного убранства. Эта обусловленность влияет на форму, композицию, цвет, воздействует на выбор глубинного или плоскостного решения, определяет сюжет.

Велико и обратное влияние живописи и скульптуры на архитектуру, их вклад в совокупный облик сооружения. В содружестве с изобразительным искусством зодчество решает непосильные ему в одиночку задачи: вместе они могут выразить тяжесть каменной кладки и напряжения внутри конструкции, могут «прорвать» потолок или стену иллюзорной перспективой, могут детально разъяснить, конкретизировать круг идей, лежащих в основе архитектурного памятника. Словом, обе стороны этого единства необходимы, а само оно практически нерасторжимо.

Участвующая в синтезе скульптура представлена фигурами в рост (статуи на кровле), полу-

фигурами кариатид и атлантов, выполненными в высоком рельефе (но без фона) фигурками путти, включенными в орнаментацию, и довольно редко — «сюжетными» барельефами. Живописное убранство складывается из мифологических и исторических композиций (плафоны) и «галантных» сцен, пейзажей, натюрмортов (десюдепорты). Содержание и эмоциональный строй чаще всего проникнуты торжественной патетикой или чуть кокетливой, изящной праздничностью. Эти особенности почти всеобъемлющи. Достаточно сказать, что они свойственны даже религиозной живописи и скульптурной отделке церквей. Иконы, панно, росписи, статуи, резные и лепные детали все больше превращаются в украшения богатого и в целом очень светского интерьера храма.

Стилевая принадлежность архитектуры и искусств, участвующих в синтезе, становится в 40-е—50-е годы вполне четкой. Это барокко. Более того, оно во всех основных памятниках эпохи представлено одной, нераздельно господствующей разновидностью. Ее черты выражаются в главенстве дворцов и храмов; в понимании красоты как богатства и пышности; в преобладании чувства над разумом. Характеризуют стиль и неудержимое стремление к пластике, потребность «оживить» мертвую материю (обильное включение скульптуры в систему несомых и несущих элементов, «скульптурность» орнаментов и чисто архитектурных деталей). К числу важнейших признаков также относятся вольное обращение с античными и ренессансными канонами вообще, и в области ордера в частности; «уничтожение» плоскости стены — «волнующаяся» поверхность фасадов, бесконечные «прорывы» — двери, окна, зеркала в интерьерах.

Стиль 40-х—50-х годов не во всем совпадает с хрестоматийным европейским барокко XVII века. Отличие прежде всего в том, что становятся ощутимыми уроки французского классицизма XVII века. Они, в частности, — в колоссальной протяженности парков, фасадов дворцов, анфилад интерьеров; в их «регулярной» геометричности (четких перекрестиях аллей, господстве прямых линий в планах зданий); в самом духе «государственности», общезначимости произведений.

Русское барокко елизаветинской поры не остается глухим и к рококо, развивающемуся параллельно в XVIII веке. Этот камерный, «необщественный» по происхождению и сути стиль не отвечает задачам, выдвинутым государством, и не занимает у нас доминирующего положения, лишь соответственно окрашивая господствующее барокко. У себя на родине, во Франции, в области архитектуры рококо в основном характерно для интерьеров. Сходным образом оно проявляется и в рус-

ском барокко 40-х—50-х годов, накладывая определенный отпечаток на формы внутреннего убранства. Это ощутимо в высветленной гамме (часто белое с золотом), графичности, аппликационности декора, в специфике орнаментики, композиционных и цветовых особенностях некоторых (тех, что лишены перспективных эффектов) произведений декоративной живописи, в «галантности» ее содержания. Сказывается рококо и в прикладном искусстве. Таким образом, барокко учитывает опыт других стилей, преломляя его на свой лад, и само преобразуется в ходе этого процесса.

Одну из вершин эпохи составляет искусство живописного портрета. С точки зрения типологии продолжают две линии: парадный и камерный портрет. Кроме основных разновидностей, существует и немало промежуточных численно преобладающих градаций.

Парадный портрет обычно перекликается по духу с барочным интерьером, а по идейно-образной и эмоциональной структуре близок монументально-декоративной живописи тех лет. Для него характерны особая приподнятость (даже пафос), пышность, подчеркнутое величие. Огромна роль аксессуаров: зачастую они почти равноправны с фигурой изображаемого. Это естественно, ибо передается не только характер, но и социальное положение портретируемого. Парадный портрет, как правило, довольно плоскостен, несмотря на то что формально модель располагается в пространстве и часто вводится пейзажный задник. Живописец как бы не хочет погружать фигуру в глубину пространства, опасаясь увести ее с первого плана и лишит хотя бы доли представительности. К тому же впечатлению стремится мастер, давая модель в рост, подбирая подчеркнута парадную позу, снижая горизонт и действуя другими подобными приемами.

Из трех крупнейших русских портретистов 40-х—50-х годов (Вишняков, Антропов, Аргунов) лишь первый работает преимущественно над парадным портретом. Индивидуальность Вишнякова, как она вырисовывается сейчас на основании приписываемых ему холстов, вносит существенный корректив в особенности рассматриваемого жанра. Его вещи отличают содержательность, утонченное изящество образов, красота цвета, легкая графическая орнаментальность.

Камерный портрет наиболее значителен и перспективен. Его успехи, в сущности, во многом подготавливают расцвет этого жанра во второй половине XVIII века. Главной для мастеров 40-х—50-х годов становится физиономическая характеристика. Они внимательно и заинтересованно передают внешность модели. В лучших вещах внешнее сходство дополняется уловленными в облике чертами характера.

Не только парадный, но и камерный портрет, как, впрочем, и все искусство этой поры, стоит на позиции утверждения: восприятие модели вполне позитивно. Более того, и здесь ощутим отзвук столь свойственной парадному портрету репрезентативности, которая не дает камерности превратиться в интимность. Интимный портрет появляется лишь на следующих этапах развития. Камерный портрет, пожалуй, единственный в 40-е—50-е годы — определенно станковый вид искусства. Эти произведения невелики, изображение приближено к передней плоскости холста, как бы взято крупным планом. Со всем искусством тех лет их роднит общая мажорность гаммы, отделка деталей, любовь к точной передаче материалов, восхищение телесной, осязаемой красотой мира.

Общие особенности камерного портрета как жанра обретают конкретное бытие в творчестве ведущих мастеров и их последователей, своеобразно преломляясь под воздействием индивидуальных манер или интерпретации целых творческих направлений. Одной из существенных предстает линия Антропова. Связанный с наследием конца XVII века, он в этом смысле перекликается с живой традицией современного ему иконописания и украинского портрета. В работах Антропова дает о себе знать известная застылость поз и выражения лиц, выливающаяся в несколько иератичную сановитость. От тех же корней идет плотность красочного слоя и преобладание локальных цветов. В композиционном отношении портреты Антропова не отличаются разнообразием, они, как правило, статичны и просты. В фигурах изображаемых подчеркивается трехмерность, весомость. Они четко отграничены от окружающего пространства и как бы замкнуты в себе. Эта манера позволяет с бескомпромиссной определенностью перенести на холст зорко увиденный внешний облик модели, а вместе с тем отразившиеся в нем некоторые особенности внутреннего склада личности. Так, в творчестве Антропова получает воплощение одна из исторически обусловленных форм реализма.

Сложна и специфична линия, проложенная Аргуновым. В ее основе лежит прихотливое переплетение разных факторов: ученичество у Г.-Х. Гроота, положение крепостного, получающего жестко регламентированные задания (как и с какого образца писать и т. д.). Творчество Аргунова преимущественно связано с одним из видов парадного портрета — поколенным изображением, подразумевающим пышную одежду модели и богатство аксессуаров. В некоторых произведениях, особенно там, где он равен модели по социальному положению, Аргунов работает в более непосредственном и живом ключе, прокладывая пу-

ти интимному портрету второй половины XVIII века (портреты мужа и жены Хрипуновых, неизвестной крестьянки, жены художника, автопортрет).

Еще одна линия представлена творчеством работавших в России иностранных художников Г.-Х. Гроота, П. Ротари, Л. Токке. В основном они культивируют портрет рококо. Следуя обычным для этого стиля представлениям, мастера как бы накладывают на индивидуальность модели некий общий отпечаток, сглаживающий остроту неповторимости: роднящее всех выражение «приятности», своего рода «типичную милость». Произведения этой линии неизменно характеризует общее впечатление изящества, не слишком глубокой утонченности, порой несерьезности, игривости. Живописные свойства этих работ в свою очередь достаточно типичны для рококо. Иностранные художники 40-х—50-х годов XVIII века чаще всего обращаются к поколенному срезу или, подобно Ротари, к типу «головок», к выветленной, тонко переливчатой цветовой гамме.

Глава третья

ЖИВОПИСЬ, ГРАФИКА И СКУЛЬПТУРА СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА

Жестокая реакция 30-х годов, так называемая бирюзовая с характерным для нее политическим террором и пренебрежением ко всему русскому, серьезно осложнила, хотя и не смогла в целом изменить направленности творчества ведущих русских художников, сложившихся в Петровскую эпоху. До ареста в 1732 году работал Иван Никитин, на протяжении всех 30-х годов — Андрей Матвеев. Но уже следующий период — 40-е и 50-е годы — ознаменован высоким национальным подъемом. В 1755 году был учрежден Московский университет, в 1756 году создан национальный театр; в 1757 году основана Академия художеств. К 40-м годам относится начало работы ряда замечательных деятелей русской культуры, во главе которых стоял М. В. Ломоносов.

Большое значение для подготовки русских художников в середине века имели архитектурная и живописная команды Канцелярии от строений в Петербурге, а с 1749 года — и архитектурная школа-мастерская Д. В. Ухтомского в Москве. Центром гравирования и обучения рисунку служили преимущественно художественные классы Академии наук в Петербурге.

Многочисленные художники живописной команды в 30-х—50-х годах и позднее выполняли непрерывно поступавшие заказы по росписи дворцов, триумфальных ворот, церквей. Эта декоративная направленность ограничивала творческие возможности, однако в целом существование живописной команды Канцелярии от строений было плодотворным. Художников объединяла постоянная совместная работа, у них формировалось чувство сотрудничества, сплоченности, вырабатывалось серьезное и трезвое отношение к

делу. Среди мастеров выделялись братья Алексей и Иван Бельские, Иван Фирсов (о нем как о жанристе см. раздел седьмой, главу третью), Борис Суходольский (панно «Прогулка», ГТГ, ил. 139) и другие.

Руководителем живописной команды в 30-х годах был Андрей Матвеев. При нем выполнялись большие ответственные росписи. Преемником Матвеева на этом посту стал Иван Яковлевич Вишняков (1699—1761). Он не только направлял деятельность команды, участвовал в экспертизах и т. п., но работал и как портретист. К лучшим произведениям Вишнякова принадлежат парадные портреты Фермор (сестры — 1749, брата — вторая половина 1750-х годов, оба — в ГРМ), из которых особенно значителен портрет девочки — Сарры Фермор (ил. VI). Он позволяет ясно представить ряд черт, характеризующих русскую портретную живопись середины XVIII века. Переосмысленные традиции парсуны здесь угадываются в том, что Сарра Фермор изображена неподвижно позирующей, ее фигура лишена объемности, орнамент ткани не следует за складками и не сокращается перспективно, но как бы плоско накладывается на платье.

Вместе с тем Вишняков верен заветам русского искусства начала XVIII века. Внимательно и осторожно передает он форму юного лица и тонкую гармонию серебристых и бледно-розовых тонов. Особо подчеркнуты большие темные глаза, внимательно и доверчиво смотрящие на зрителя. Изображение на заднем плане тонких стволов деревьев с нежной листвой, слабо освещенных как бы светом зари, поддерживает общую лирическую направленность портрета.

Портреты детей Фермор свидетельствуют о претворении различных тенденций в искусстве этого времени — от наследия парсуны до воздействия рококо и, что особенно важно, — о поэтическом восприятии художником человеческого образа.

Характерные для Вишнякова искания жизненной выразительности, происходившие у него в сфере парадного портрета, еще заметнее сказались в убедительно правдивых произведениях А. П. Антропова, видного мастера русского камерного портрета этой поры.

Алексей Петрович Антропов (1716—1795) был сыном слесаря. У него рано проявились художественные наклонности, и он начал заниматься у Матвеева (приходившегося ему родственником). В скором времени Антропов стал работать в живописной команде Канцелярии от строений; вначале под руководством Матвеева, а позднее — Вишнякова, пройдя путь от подмастерья до мастера.

В 40-х—50-х годах Антропов занимался преимущественно росписями интерьеров. Однако в конце этого периода он обратился к камер-

ному портрету, что отвечало общей эволюции русской культуры, усилению интереса к человеческой личности, развитию реалистических тенденций.

К 1759 году относится одно из лучших его произведений — портрет А. М. Измайловой (ГТГ, ил. VII), статс-дамы при дворе Елизаветы Петровны. Антропов прибегает здесь к своему излюбленному композиционному приему — дает поясное изображение, как бы приближая портретируемую к зрителю; лицо взято крупно, что сразу же обращает на него внимание. Художник выделяет основное в характере Измайловой — самоуверенность и власть. Жизненная убедительность портрета достигается типичными для работ Антропова средствами. В его четко и подчас сухо выписанных произведениях господствуют сильные цветовые пятна, насыщенные красочные тона; резкие контрасты света и теней помогают с полной ясностью выявить индивидуальные особенности модели.

Характерными произведениями Антропова являются портреты М. А. Румянцевой (1764, ГРМ, ил. 143), А. В. Бутурлиной (1763, ГТГ), Т. А. Трубецкой (1761, ГТГ).

Суровая точность отличает Антропова даже в официальных и парадных портретах 60-х годов. На портрете архиепископ Сильвестр Кулябка (1760, ГРМ) предстает властным, самоуверенным «князем церкви» и вместе с тем болезненным человеком. В парадном портрете Петра III (1762, ГТГ и ГРМ, ил. 142) неукоснительное следование натуре заставляет Антропова, показывая императора, не утаивать его умственных и физических недостатков.

Создавая правдивые образы, подчас весьма социально выразительные, художник не углублялся в психологическую характеристику изображаемых им людей. Прежде всего он точно схватывал внешние черты человека. Однако мастер вовсе не стремился лишь к иллюзорной передаче; он улавливал существенные особенности лиц, основное в их выражении, и поэтому каждое из них в портретах Антропова отличается жизненностью.

Живописец не избежал некоторой условности, идущей от традиций парсуны. Композиция его портретов однообразна и не подчуждена выявлению индивидуальности изображаемых людей; некоторые детали распластаются в плоскости холста. Иногда произведения Антропова лишены воздушной среды. Тем не менее серьезное, реалистическое в своей основе творчество Антропова по праву занимает видное место в русском искусстве.

Деятели русской культуры середины XVIII века высоко ценили Антропова. И. И. Шувалов — основатель Московского университета — предполагал сделать его профессором факультета искусств (который

так и не удалось создать). Антропов имел в Петербурге школу, в которой занималось много учеников, лучшими среди них были П. С. Дрождин и замечательный русский портретист Д. Г. Левицкий.

Один из выдающихся портретистов середины XVIII века, во многом близкой Антропову, Иван Петрович Аргунов (1729—1802) происходил из семьи крепостных живописцев и архитекторов, принадлежавшей графам Шереметевым.

Положение крепостного ограничивало творческую деятельность Аргунова; он должен был постоянно отвлекаться то для копирования различных картин, то для управления домами Шереметевых.

Уже ранние произведения Аргунова (50-е годы) свидетельствуют о сложном пути его развития. В портретах, имевших официальный характер, ощутимо воздействие как сложившегося в западноевропейской живописи типа парадного портрета, так и шедших от парсуны застылости, плоскостности, живописной сухости. Эти особенности видны в портретах князя и княгини Лобановых-Ростовских (соответственно 1750 и 1754; оба — ГРМ, ил. 146), генерал-адмирала князя М. М. Голицына (1750-е или 1765, ГРМ).

Им противостоят другие, лишенные официальности камерные произведения, например портреты мужа и жены Хрипуновых (1757, Останкинский дворец-музей творчества крепостных, Москва). Эти работы замечательны непосредственностью и глубиной восприятия людей, не родовитых, но внутренне значительных и достойных. Хрипунова изображена в естественной позе, в домашней одежде, просто и правдиво. Однако портрет далек от будничности, а лицо Хрипуновой умно и привлекательно (ил. 145). Мягкая живописность обоих портретов сообщает им особую жизненность. Десятилетием позднее был создан портрет Толстой (1768, Киевский музей русского искусства) — одна из наиболее совершенных работ Аргунова. Образ пожилой женщины, сметливой и властной, выразительно запечатлен в этом свободно написанном портрете.

Мастерством изображения, непосредственностью, совершенством живописного исполнения отличается автопортрет Аргунова, относящийся к концу 50-х годов (ГРМ, ил. 144). Заслуживают внимания портреты калмычки Анны Николаевны — воспитанницы Шереметевых (1767, Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века») и неизвестной крестьянки (1785, ГТГ). Первый портрет написан просто и скромно, второй — одно из наиболее поэтических произведений во всем творческом наследии художника. Сразу же привлекает к себе милое лицо, отражающее чистый и значительный внутренний мир молодой крестьянки. Мастерски написан и ее праздничный наряд.

Аргунов был не только известным живописцем, но и авторитетным педагогом. У него, в частности, получили разностороннюю и серьезную подготовку его сын Николай Аргунов и будущие академики А. П. Лосенко, К. И. Головачевский, И. С. Саблуков.

Большие успехи, достигнутые русскими художниками в портретной живописи, сопровождались значительным развитием и других жанров искусства.

На протяжении всего XVIII века в русском искусстве происходило постепенное формирование пейзажного жанра, начавшего свое развитие с видов городов (гравюры А. Ф. Зубова в начале века). В середине столетия новые достижения в области «видописи» принадлежали также графике и были связаны главным образом с воплощением облика быстро расцветающей столицы.

Особенно много в этом отношении сделано выдающимся рисовальщиком и «мастером ландкартного дела» Академии наук Михаилом Ивановичем Махаевым (1718—1770), автором большого числа видов Москвы, Петербурга, пригородных дворцов и парков. Петербург 50-х годов был им запечатлен более эмоционально и с большей выразительностью, чем это делали мастера начала века. Изменился самый образ: художник изображал не город-крепость, а город красивых дворцов, жилых домов, оживленных улиц, каналов, набережных. Махаев охотно пользовался перспективой, свободно передавал пространство, подчеркивая его реальную глубину. Большое значение приобретают освещенность, воздушная среда, мотивы облаков, деревьев и т. д., сообщающие рисункам эмоциональную окраску. По некоторым рисункам Махаева (или, что более вероятно, по гравюрам с них) были исполнены неизвестными нам живописцами картины маслом.

Двенадцать «знатнейших перспектив» Петербурга, рисованных Махаевым, были гравированы талантливыми граверами Академии наук — Е. Г. Виноградовым, А. А. Грековым и другими «под смотрением» И. А. Соколова. Изданная в 1753 году, эта сюита приобрела большую известность как в России, так и за границей.

Иван Алексеевич Соколов (1717—1757), в 1745 году заменивший в Академии наук в должности преподавателя Х.-А. (или А.-Х.) Вортмана, в течение двенадцати лет был руководителем молодых русских гравиров. Рано умерший Соколов является одним из крупнейших мастеров резцовой гравюры. Он работал с необычайной тонкостью, красотой и силой, умело применяя различные приемы. Его блестящее мастерство в полной мере сказалось в двух капитальных листах «шестый» (интересных и бытовыми деталями), награвированных им в 1744 году для «Описа-

ния коронации Елизаветы Петровны» (остальные листы гравировали ученики Соколова). Превосходен также исполненный Соколовым портрет Петра III (1748, с оригинала Г.-Х. Гроота).

На характер русской скульптуры середины XVIII столетия оказало воздействие развитие декоративного начала в искусстве этого времени, начала, которое, как мы увидим, с такой полнотой и жизнеутверждающей силой проявилось в замечательных архитектурных созданиях Ф.-Б. Растрелли, С. И. Чевакинского, Д. В. Ухтомского. Выполненная из дерева, золоченая орнаментальная скульптура играла громадную роль в сооружениях Растрелли. Без нее невозможно представить себе художественный облик его чудесных интерьеров.

Параллельно с достижениями в области декоративной пластики намечаются серьезные успехи в развитии скульптурной миниатюры. В 40-х годах благодаря стараниям видного русского ученого Д. И. Виноградова — друга Ломоносова — основывается в Петербурге фарфоровый завод, третий в Европе по времени возникновения. В 1766 году открывается частный завод Гарднера в Вербилках под Москвой. Эти заводы наряду с посудой, табакерками и другими бытовыми предметами (см. раздел шестой, главу четвертую) выпускали также привлекающие изяществом произведения мелкой пластики.

Видным представителем русской скульптуры середины века был Михаил Павлович Павлов (1733 — после 1784), тесно связанный с художественными классами Академии наук (50-е годы). Он работал и в области орнаментальной скульптуры и как портретист. К сожалению, портретные работы его — довольно многочисленные — не сохранились, за исключением гипсового медальона с профильным изображением академика Л. Эйлера, выполненного в 1777 году.

Исключительный вклад вносит в русскую культуру середины XVIII века Михаил Васильевич Ломоносов (1711—1765).

Его полная патриотического воодушевления деятельность касалась также и изобразительного искусства. Он способствовал его успехам, обратившись к забытой в то время области — мозаике, некогда в Киевской Руси достигшей высокого совершенства.

Секреты изготовления смальт — цветных стекловидных масс разнообразных оттенков — сохранялись в Западной Европе в строгой тайне. Чтобы получить смальты, Ломоносов должен был разработать технологию и технику их производства. Богатейшая «палитра» окрасок стекла, не уступающих по силе и красоте цвета знаменитым в XVIII веке итальянским смальтам, была получена ученым на специальной фабрике в Усть-Рудицах под Петербургом после проведения более чем четырех тысяч опытных плавков.

Изготовление смальт и набор мозаичных изображений велись Ломоносовым совместно с его учениками. Он иногда выступал как мастер-мозаичист, а чаще как руководитель молодых художников (Матвея Васильева, Ефима Мельникова). Всего с 1751 по 1769 год создано свыше сорока мозаик, в их числе портреты Петра I (1755—1757, ГЭ),

Елизаветы Петровны (1758—1760, ГРМ) и грандиозная мозаичная картина «Полтавская баталия» (1762—1764, Академия наук СССР, Ленинград).

В большом портрете Елизаветы Петровны достигнуто редкостное сочетание монументальности композиции с тонкой живописностью и красотой колорита. Набор смальт передает легкое мерцание света на напудренных волосах и плечах императрицы, ломкие кружева ее платья, тяжелую парчу.

В 1758 году Ломоносов представил на конкурс, устроенный Сенатом по его инициативе, проект памятника Петру I в Петропавловском соборе, где похоронен Петр. Ломоносов предложил украсить интерьер собора мозаиками, изображающими наиболее существенные эпизоды деятельности Петра и аллегорические сцены. Цикл завершала сцена погребения Петра. Ломоносов писал о ней: «Картина сия будет чрезвычайна. По Неве-реке, льдом покрытой, церемония в черных платьях, факелы, балдахин, блистание от пальбы пушек, все сие видно сквозь падающий густой снег...». Подобный замысел свидетельствует не только о силе творческой фантазии автора, но и о смелости задач, уже доступных русскому искусству. Из грандиозного проекта удалось осуществить в мозаике две большие картины: «Полтавскую баталию» и «Взятие Азова» (вторая из них не окончена и погибла).

В «Полтавской баталии» создан величественный образ смелого полководца, ведущего русские войска в бой (ил. 151). Ломоносов и его ученики, непосредственно осуществлявшие произведение, стремились передать грандиозность происходившей битвы и тем самым дать ясно почувствовать ее важное значение для судьбы родины. Работа Ломоносова в области мозаики свидетельствует о понимании им искусства как средства монументальной пропаганды высоких патриотических идей.

Широкие возможности применения своих сил в Петербурге или Москве привлекали в Россию многочисленных иностранных художников. Немало значительных зарубежных мастеров вошло в тесное соприкосновение с русским искусством, участвуя в художественной жизни своей творческой практикой, а иногда и педагогической деятельностью. В середине столетия к их числу принадлежали братья Грооты, приехавшие в Петербург в 1743 году и создавшие в России почти все свои произведения, а также портретист Пьетро Ротари (в России с 1756 по 1762).

Георгу-Христофору Грооту (1716—1749) принадлежит ряд жизненно выразительных портретов, для которых характерно стремление к верной передаче изображаемых людей. Рокайльные тенденции, свойственные творчеству Гроота, проявились в таких его произведениях, как портрет Елизаветы Петровны верхом в сопровождении арапчонка (1743, ГТГ, ил. 147), конные портреты Петра Федоровича и Екатерины Алексеевны.

Младший брат — анималист Иоганн-Фридрих (Иван Федорович) Гроот (1717—1801) прожил в России долгие годы, вплоть до смерти. Он изучил облик и повадки животных, птиц, насекомых. Несмотря на надуманность некоторых композиций и их чрезмерную детальность и суховатость, Гроот был наблюдателен и точен в излюбленной им области.

Живописец-портретист Пьетро Ротари (1707—1762), по национальности итальянец, привез с собой в Россию сотни женских головок, составивших в Петергофском дворце особый «Кабинет Мод и Граций». При некоторой изящной поверхностности они содержат индивидуальные оттенки в характеристиках.

Мастерски написанный по колориту портрет неизвестного в годах (конец 1750-х годов, ГТГ, ил. 150), не без живости запечатлевший черты учтивой светскости в облике изображенного. Более глубок и значителен портрет знаменитого архитектора Ф.-Б. Растрелли (1750-е годы, ГРМ), передающий воодушевленность, высокомерие и некоторую утомленность модели.

Среди художников-декораторов выделялись Джузеппе Валериани (1708—1762) и Стефано Торелли (1712—1782). Для первого из них характерна барочная ориентация, второй ближе позднему рококо. Торелли написал много картин и плафонов по заказам двора, Валериани работал над созданием театральных декораций, убранством дворцов и преподавал перспективу. Деятельность Валериани почти целиком связана с Россией; в Петербурге он прожил (с 1742) около двадцати лет и внес существенный вклад в развитие русского декорационного искусства.

В 1756—1758 годах в Петербург приезжал крупный французский портретист Луи Токке. Он пробыл в России очень недолго и не установил сколько-нибудь прочной связи с русской художественной средой. Одна из его известных работ — портрет А. М. Воронцовой (1758, ГРМ, ил. 148).

Глава четвертая

АРХИТЕКТУРА И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА

Большой размах сооружений середины XVIII века, мажорно-торжественная направленность творчества ведущих мастеров по своему сказываются в конкретной архитектурной практике.

Разрабатываются типы объемно-пространственных композиций и систем интерьеров для очень крупных зданий, разновидности планировки обширных регулярных парков и целых комплексов, варианты решения огромных по размерам фасадов¹.

Общее стремление к нарядности поощряет развитие декоративных приемов отделки, что

¹ В строительной технике это вызывает потребность в разработке новых конструкций, в частности, необходимость перекрытия значительных пролетов приводит к созданию своеобразных стропильных систем (залы четвертого Зимнего дворца, Большого дворца в Царском Селе и другие).

в свою очередь ведет к значительному обогащению фасадов, в композиции которых обильно используются выступы, уступы и элементы ордера — пилястры, полуколонны и даже полные колонны, вплотную приставленные к стене и создающие богатый рельеф. Широко применяются каменная и деревянная декоративная скульптура, интенсивная расцветка зданий, а в интерьере — позолоченная деревянная резьба и живопись. Многие из подобных приемов, в частности подчеркивание колоннами углов зданий, контрастное выделение декоративных деталей и элементов ордера, размещенных на фоне ярко окрашенных стен, не только ведут свое происхождение от барокко — стиля эпохи нового времени, но и отчасти связаны с наследием русской архитектуры конца XVII века (см. раздел пятый, главу первую).

Крупнейшим зодчим середины XVIII века был Франческо-Бартоломео Растрелли (1700—1771, работал до 1763).

Получив архитектурное образование, по-видимому, у своего отца, Б.-К. Растрелли, выступавшего и как зодчий, Растрелли младший с 20-х годов начинает практическую строительную деятельность.

Дворцы Бирона в Митаве (ныне Елгава, 1738—1740) и Руентале (ныне Рундале, 1736—1740), а также Летний (деревянный) дворец Елизаветы Петровны (1741—1744), стоявший на месте Инженерного замка и известный по изображениям Махаева и чертежам, могут служить характерными примерами ранних построек Растрелли. В них, подобно ряду мастеров начала XVIII века, он еще сохраняет некоторую сдержанность, применяя на фасадах слабо выступающие пилястры и лопатки, часто рустованные, ограниченно пользуется декоративной скульптурой и орнаментальными композициями. Вместе с тем уже в этих постройках складывается тип большого сооружения с внутренним парадным двором, который станет обычным для последующих произведений Растрелли.

К работам, подготовившим развитый стиль мастера, может быть отнесен дворец М. И. Воронцова (1749—1757) на Садовой улице в Петербурге, где в целом графичная обработка стен обретает в центре фасада высокий рельеф, дающий эффектную игру светотени, в дальнейшем столь характерную для Растрелли.

В работе над Большим дворцом в Петергофе (1745—1755, ил. 154) зодчего связывала необходимость сохранить прежний дворец начала XVIII века как центральную часть новой композиции. Растрелли расширил его пристройками, возведя открытые галереи с террасами, ведущие к боковым павильонам — церкви и «корпусу под гербом». Стремясь со-

гласовать с обликом фасадов старого корпуса вновь пристроенные части, архитектор решает их плоскостно, сдержанно декорирует скульптурой и орнаментальными композициями. Вместе с тем форма покрытий павильонов, золоченая рельефная орнаментация на кровлях отличают эти постройки от сооружений начала века.

Значительно ближе зрелой манере Растрелли трактовка интерьеров, особенно парадной лестницы и большого танцевального зала. Помещение парадной лестницы было решено как единое обширное пространство, занимающее всю высоту здания. Ее верхний марш подводил к торжественному portalу входа в танцевальный зал — характерный образец растреллиевских парадных интерьеров. Он был прямоугольным в плане, двусветным, очень высоким. Как и на парадной лестнице, окнам соответствовали на других стенах зеркала в рамах. Простенки также почти сплошь покрывали зеркала. Помещение лестницы и зал обильно украшала золоченая деревянная резьба. Всю поверхность перекрытий занимали громадные живописные плафоны, представлявшие как бы открытые проемы с видом на небо, в котором парили аллегорические фигуры. Зеркала и живопись плафонов иллюзорно еще более увеличивали размеры зала и лестницы, особенно при вечернем освещении, когда колеблющийся свет множества свечей, укрепленных в стенниках (бра), отражался в зеркалах.

Разрушенный фашистскими захватчиками дворец ныне полностью реставрирован снаружи. Многие сделано и для восстановления его интерьеров.

Самыми крупными и характерными для зрелого этапа творчества Растрелли являются три обширных ансамбля — Большой, или Екатерининский, дворец в Царском (или Сарском) Селе (ныне г. Пушкин), Зимний дворец и Смольный монастырь в Петербурге.

Работы по Екатерининскому дворцу (1752—1757, ил. 153) перешли к Растрелли, когда прежнее здание начала XVIII века было уже расширено в 1743—1751 годах Ан. В. Квасовым и С. И. Чевакинским, определившими его новый масштаб. Растрелли «срастил» главный корпус и павильоны, ранее связанные лишь одноэтажными переходами, в единое, громадное по протяженности сооружение («блок-галерею»); спроектировал и руководил созданием его внешнего и внутреннего убранства. Дворец частично перестраивался, особенно в конце XVIII века, и чрезвычайно сильно пострадал от фашистских оккупантов. Современные реставрационные работы и изображения середины XVIII века воссоздают его первоначальный облик.

С юго-востока дворец воспринимался во всю огромную длину, замыкая ярко расцвеченной полосой фасада низкий стриженный регулярный так называемый Старый сад. Противоположный фронт здания обращен к парадному двору. Его обширное ровное пространство (если смотреть от ворот церковного и симметричного ему флигеля) с одной стороны обрамляется протяженным фасадом главного корпуса, с другой — невысокими, изогнутыми по дуге служебными строениями так называемой циркумференции. На противоположном церкви конце здания находился главный вход во дворец. По парадной лестнице поднимались во второй этаж, где анфилада пяти приемных («антикамер»), занимавших всю ширину здания и соединявшихся тремя рядами дверей, подводила к громадному тронному залу. Далее помещения делились на два ряда — с окнами во двор и с окнами в сад. Основной была анфилада залов с окнами в сторону двора, в бесконечную глубину которой уводили расположенные по одной оси и богато декорированные золоченой резьбой двери с пышными наличниками (ил. 152). Перед церковным корпусом, где заканчивалась анфилада, на уровне второго этажа располагался Висячий сад. Все, начиная с размеров здания и кончая его яркой расцветкой (сочетание интенсивно-голубого, белого и позолоты), должно было соответствовать происходившим во дворце пышным приемам и празднествам. Выступы колонн с раскреповками антаблемента над ними, впадины окон создавали богатую игру светотени, дополнявшуюся обильной декоративной лепкой и огромным количеством не дошедшей до нас деревянной золоченой скульптуры.

В парках при дворце Растрелли закончил строительство Эрмитажа и Монбизу, начатых Земцовым и Чевакинским, соорудил Грот на берегу озера и создал Каталную горку. Лучшее всего сохранился Эрмитаж (1743—1754) — характерный образец парковых павильонов середины XVIII века. Гравюра с рисунка Махаева позволяет представить себе его первоначальное окружение, значительно изменившееся с течением времени.

Эрмитаж стоял на небольшом искусственном острове, окруженном каналом, облицованным камнем. Центром павильона был увенчанный куполом зал. Переходами он соединялся с четырьмя кабинетами, расположенными по диагоналям. Во внешней отделке были широко применены декоративная скульптура, яркая расцветка и позолота.

Аналогично были оформлены и другие павильоны, из которых сохранился Грот (1749—1761/3); Монбизу был впоследствии полностью перестроен, а Каталная горка уничтожена.

Существующий ныне Зимний дворец (1754—1762, ил. 155) — большое, почти квадратное в плане здание с внутренним замкнутым парадным двором и подчеркнутыми угловыми массивами, заключавшими основные помещения (северо-восточный — парадную лестницу, северо-западный — тронный зал, юго-западный — театр, юго-восточный — жилые помещения и церковь). Со стороны «луга», на месте которого ныне находится Дворцовая площадь, тройные ворота вели во двор. Обращенные в него фасады мало уступали по богатству отделки наружным. В глубине двора, в корпусе, выходящем на Неву, находился главный вестибюль.

Крупные торжественные формы фасадов, обращенных к Неве и «лугу», ярко раскрывают характерные приемы композиции, которыми пользовался Растрелли. Колонны непосредственно примыкают к массивам стен; иногда между ними и стеной введены еще промежуточные пилястры. Целые группы колонн или «напластованных» одна на другую пилястр подчеркивают системами вертикалей все углы и грани объемов здания, выделяя наиболее ответственные части композиции, например главный въезд.

Внутренняя отделка дворца была только начата к моменту смерти Елизаветы Петровны. Выполненные по проектам Растрелли парадная лестница и церковь погибли в пожаре 1837 года (они воссозданы В. П. Стасовым). О задуманной первоначально отделке второго, парадного этажа здания ныне можно судить лишь по дошедшим до нас чертежам. В первом этаже реставрированы некоторые помещения (галерея в восточном корпусе).

Комплекс сооружений Смоляного монастыря (1748—1764) — одно из самых совершенных созданий Растрелли. О замысле зодчего наиболее полное представление дает замечательная проектная модель (НИМАХ, ил. 156). В середине обширного крестообразного замкнутого двора находится здание большого собора. По контуру двора идут жилые корпуса, увенчанные на углах четырьмя малыми, «домовыми» церквами. Главный въезд отмечен колоссальной (более 140 м высоты) башней-колокольней. Все сооружение замыкается каменной оградой с небольшими башнями. По этому проекту к 1764 году был выполнен вчерне главный собор, отстроены и частично отделаны корпуса с малыми церквами, возведены ограда с башнями и низ колокольни. Собор простоял незаконченным более семидесяти лет и был завершен с полным изменением его внутренней отделки только в 30-х годах XIX века В. П. Стасовым. Возведенные части колокольни были впоследствии разобраны.

В композиции главного собора чрезвычайно четко и последовательно выражена органическая связь внешнего и внутреннего облика здания, достигнуто единство планового и объемного решений. Членения фасадов подчинены структуре внутреннего пространства. При всей декоративной пышности отделки зодчий добивается удивительной ясности основной композиции. Судя по модели, легкость «взлета» громадной башни-колокольни достигается во многом за счет постепенного уменьшения рельефной насыщенности отдельных ярусов. В нижнем этаже массивы стен полностью скрываются за сплошными рядами колонн. Чем выше, тем число колонн все более уменьшается чтобы, наконец, в верхнем, завершающем и наибольшем по высоте ярусе превратиться в плоские, лишь слабо выступающие из стены лопатки.

Из значительно меньших по размерам построек этих лет должен быть выделен дворец Строгановых (1752—1754) на углу Невского проспекта и Мойки. На главном фасаде ордера подчеркнут центр с воротами, служившими главным въездом во внутренний двор. На боковом фасаде (на Мойку) также выделена средняя часть, где находится особенно сохранившийся двусветный зал, отделанный, как и угловые церкви Смольного монастыря, лепкой.

Сооружения Растрелли в Москве (в Кремле, Лефортове, Перове, Покровском) не уцелели. Вплоть до Великой Отечественной войны сохранился возведенный в 1756—1761 годах Карлом Ивановичем Бланком (1728—1793; см. о нем раздел седьмой, главу шестую) по чертежам Растрелли грандиозный шатер собора Ново-Иерусалимского монастыря в Истре, под Москвой (старый шатер второй половины XVII века рухнул в 1723 — см. раздел пятый, главу первую). Бланку принадлежала, очевидно, вся необычайно пышная, с широким применением лепки отделка этого сооружения, пронизанного светом, праздничного, вполне светского по своему характеру. Оно было разрушено фашистами и ныне реставрируется.

Из построек за пределами Прибалтики, Петербурга и Москвы Растрелли в составленном им самим списке своих работ упоминает Андреевский собор в Киеве (1748—1762). Здание это возводилось по проекту Ф.-Б. Растрелли И. Ф. Мичуриным. Построенное с учетом живописного местоположения, над крутым обрывом к берегу Днепра, оно увенчано изящным пятиглавием и очень красиво по силуэту. Сохранилась и внутренняя отделка, где деревянная золоченая резьба сочетается с большими живописными вставками.

Вокруг Растрелли группировался целый ряд опытных архитекторов, в частности В. И. Нелов, принимавший участие в создании царскосельского ансамбля, Я. А. Ананьин, ведший работы по Зимнему дворцу, А. П. Евлашев, строивший в Москве. Декоративное убранство создавалось множеством живописцев-декораторов (в том числе таких известных, как братья Бельские, Валериани, Вишняков, Перези-

нотти, Фирсов), скульпторов (И.-Ф. Дункер, Л. Роллан) и резчиков по дереву. Среди последних больше всего было мастеров русской народной резьбы — обладателей веками накопленного художественного опыта (П. Валехин, Я. Антонов и др.)

Крупным мастером петербургской архитектуры середины XVIII века был Савва Иванович Чевакинский (1713— между 1774 и 1780, работал до 1767).

Чевакинский учился сначала в Морской академии, а с 1732 года в команде И. К. Коробова и в дальнейшем, как и он, работал в основном по морскому ведомству.

Крупнейшая постройка зодчего — Никольский Морской собор (1753—1762, ил. 157), воздвигнутый на большой открытой площади, предназначавшейся для парадов морских войск. Чевакинский создает новый, своеобразный, отличающийся от культовых композиций Ф.-Б. Растрелли тип двухэтажного пятиглавого собора. Крестообразные в основе очертания его плана дополнены в углах небольшими квадратными выступами, завершенными куполами. Многочисленные пилоны, поддерживающие своды, создают эффектные перспективы внутри главной, верхней церкви, отделку которой дополняет протяженный резной иконостас. Важной частью ансамбля является отдельно стоящая четырехъярусная колокольня. Стремление ввысь основных ярусов подхватывается узкой главкой, переходящей в венчающий все сооружение шпиль. Этим оно своеобразно перекликается с архитектурными памятниками Петербурга начала XVIII века. Постановка собора в центре большой площади, по оси широкой улицы и вынос колокольни на набережную Крюкова канала свидетельствуют о внимании зодчего к вопросам городской планировки.

Чевакиным были разработаны неосуществленные проекты грандиозного Морского госпиталя в Кронштадте и нового Исаакиевского собора, находившегося в те годы также в ведении Морского ведомства (как собор при адмиралтейской верфи). В проекте колокольни храма зодчий вновь варьирует мотив многоярусной башни со шпилем. В Царском Селе работы Чевакинского во многом определили характер и размеры сооружений, завершенных впоследствии Растрелли, — Большого дворца, Эрмитажа и Монбизю.

Видным московским зодчим первой половины XVIII века был Иван Федорович Мичурин (1700—1763). Пенсионер Петра I, он после недолгой работы в Петербурге переселился в Москву, где занимался вопросами планировки, в первую очередь стремясь придать регулярность улицам, соединяющим Кремль и Лефортово (Маросейка, Покровка, Старая Басманная). Результатом градостроительной деятельности Мичурина было составление генерального плана Москвы, основанного на точной топографической съемке (1739). Мичурин в основном использует приемы, типичные для русской архитектуры середины XVIII века. Это проявляется, в частности, в обычно связываемом с его именем соборе Свенского монастыря около Брянска (1748—1758). Примерно тогда же мастер руководил и возведением Андреевского собора в Киеве по проекту Растрелли.

В числе учеников Мичурина был наиболее крупный зодчий Москвы середины века Дмитрий Васильевич Ухтомский (1719—1774). С 1745 года Ухтомский уже «заархитектор» (помощник архитектора). Вскоре к нему переходят работы по колокольне Троице-Сергиевой лавры (1741—1769, Загорск, ил. 159). Ее первоначальный проект принадлежал И. Шумахеру, а начинал строительство Мичурин. Нижний этаж здания выполнен в виде кубического массивного объема, стены которого расчленены рустованными и гладкими лопатками. Над ним возвышаются, последовательно сокращаясь в размере, еще четыре этажа, при этом ширина арочных проемов, фактически неизменная, кажется постепенно увеличивающейся от яруса к ярусу. Легкий и стройный павильон верхнего яруса увенчан изящной главой, великолепно завершающей все сооружение. Возведение колокольни очень затянулось, и она была закончена лишь к 1769 году. Параллельно с этим Ухтомский работал и в самой Москве.

В 1753—1757 годах он выполнил в камне Красные ворота, построенные в 1742 году к коронации Елизаветы из временных материалов (проект Земцова). Ухтомский частично изменил прежнюю композицию и несколько переместил сооружение. Оно впоследствии многократно переделывалось и в натуре не сохранилось.

Ухтомскому принадлежит неосуществленный проект грандиозной башни, возможно, призванной заменить старые Воскресенские ворота китайгородской стены (1755). Здесь своеобразно претворены идея надвратной колокольни и принцип компоновки объема, характерный для колокольни Троице-Сергиевой лавры.

Наиболее крупным и значительным из всего, что создано Ухтомским, является проект Госпитального и инвалидных домов (1758—1759). Этот комплекс предполагалось соорудить на юго-восточной окраине Москвы, невдалеке от находившихся здесь Данилова и Симонова монастырей. Он должен был состоять из четырех больших жилых и служебных корпусов, объединенных между собой колоннадами с воротами-проездами. Внутри корпусов располагались прямоугольной формы замкнутые двory. Корпуса в свою очередь обрамляли обширную площадь с громадным собором в центре. Собор завершался большим куполом, к которому почти непосредственно примыкали четыре малых главы, расположенных по диагоналям. Порталы здания были оформлены коринфскими портиками. Грандиозность общего замысла сочеталась в этом не воплощенном в натуре проекте с замечательной проработкой деталей.

Имя Ухтомского в истории русского искусства столь же неразрывно связано с важней-

шим этапом в развитии русской архитектурной школы, обусловленным серьезностью возникших творческих задач и размахом строительства. Ухтомскому обязана своим расцветом своеобразная школа-мастерская в Москве — так называемая архитектурская команда, где воспитанники совмещали теоретические занятия с непосредственной практической работой, помогая старшим товарищам.

Первые собственные ученики появились у Ухтомского в 1745 году, а открытие школы относится к 1749 году. Число обучающихся в ней доходило в годы расцвета до нескольких десятков человек. Среди них были крупнейшие русские зодчие второй половины XVIII века — А. Ф. Кокоринов, В. И. Баженов, М. Ф. Казаков. Последний всем своим образованием обязан школе Ухтомского и практическую деятельность начал сейчас же после ее окончания. В 1760 году Ухтомский вследствие доносов в сенат был отстранен от всех дел, кроме строительства колокольни в Троице-Сергиевой лавре. Его школа и большинство построек в Москве перешли к ближайшему ученику и помощнику — Петру Никитину (сыну живописца начала XVIII века Романа Никитина).

Одним из наиболее опытных архитекторов Москвы середины века был Алексей Петрович Евлашев (1706—1760). Он вел работы по Кремлевскому дворцу, дворцу в Перове, Анненгофскому и Головинскому дворцам, делая это в основном по проектам Растрелли. Видное место среди зданий Евлашева занимает надвратная колокольня Донского монастыря в Москве (1730, 1750—1753). Проем въездных ворот прорезан в большом горизонтальном массиве первого яруса. Над его центральной частью возвышается большой куб второго этажа, нарядно декорированный в отличие от сдержанной трактовки нижнего яруса парными колоннами. Верхняя часть исполнена в виде восьмерика, увенчанного граненым куполом с высоким фонарем.

Аналогичный мотив торжественного высотного сооружения разработан в монументальной колокольне Новоспасского монастыря в Москве, возведенной Иваном Петровичем Жеребцовым (1724 — конец 1780-х годов). Строительство колокольни продолжалось с 1759 по 1789 год. Основные ярусы, возвышающиеся над приземистым мощным цокольным этажом, пластически обогащены благодаря использованию парных колонн и сочных креповок антаблементов и фронтонов. Своеобразно трактованы углы с их переходами от лилонов во втором ярусе, обработанных пилястрами, к колоннам в третьем.

В отличие от колоколен Донского и Новоспасского монастырей с характерным для них подчеркнута тяжелым горизонтально ориентированным нижним ярусом основание и высотная часть колокольни церкви и Никиты Мученика (1751, ил. 158) соотносены между собой гораздо более гармонично. Четверик первого этажа здесь близок по форме чуть вытянутому вверх кубу, в нем уже ощутимо стремление ввысь, свойственное ажурным верхним ярусам. В общей композиции церкви колокольня и собственно храм тоже объеди-

няются на равных правах, ни одна из этих частей не подавляет другую. Умело сбалансированы их высоты; массивность, замкнутость, «окатистость» храма как бы уравновешиваются «прозрачностью», раскрытостью вовне, «изрезанностью» колокольни. В целом возникает ощущение согласия, столь нечастого в пронизанных динамикой барочных зданиях.

Одним из наиболее значительных памятников Москвы середины XVIII столетия является церковь Климента на Пятницкой улице (1754—1774, автор не установлен). Она имеет два этажа: тяжелый нижний обработан рустованными лопатками; над ним возвышается основной, второй этаж с мощным пятиглавием. Барабаны боковых куполов подняты до высоты центрального и расположены близко к нему, что придает завершению компактность. Органически связанные с кубом основного здания угловые главы воспринимаются, как большие башни, среди которых словно замкнут весь объем. Церковь решена в сочной цветовой гамме (красное с белым на фасадах, золото с синим на куполах). Богатая лепная отделка внутри дополнялась пышным золоченым деревянным иконостасом — замечательным образцом русской декоративной резьбы этого времени.

Среди уцелевших от середины XVIII века в Москве жилых сооружений наиболее значителен — дом Апраксиных на Покровке (1766). Чрезвычайно своеобразен план здания со сложными по силуэту помещениями, мастерски объединенными между собой. На фасадах особенно интересно скомпонованы закругленные углы с парными колоннами и смело раскрепованными фронтонами, оживленными богатыми орнаментальными композициями.

Известным зодчим середины XVIII века был Андрей Васильевич Квасов (даты жизни неизвестны), начавший деятельность в Петербурге и его пригородах.

Квасов реконструировал и расширил Екатерининский дворец в Царском Селе, предупредив размах дальнейшего строительства, которым руководили Чевакинский, а затем Растрелли. В 40-х — 80-х годах Квасов работал на Украине в Глухове и Козельце, где создал свое крупнейшее произведение — собор с громадной колокольней.

Собор в Козельце (1751—1763) представляет собой комплекс зданий, охваченных общей оградой. Они были задуманы как мавзолей семьи Разумовских. Центрический объем собора имеет большие, полуциркульные в плане выступы в середине всех фасадов. Выступы завершаются полукруглыми фронтонами. Высокие башни пяти куполов создают живописный силуэт. В интерьере, богато отделанном лепкой, находился многоярусный резной иконостас. Над существующими ныне четырьмя каменными ярусами колокольни Козе-

лецкого собора некогда возвышались еще два деревянных, погибших при пожаре в середине XIX века. Своеобразно решены могучие пилоны на ее углах, охваченные колоннами с пилястрами в трех верхних ярусах. Нижний ярус, как и в аналогичных сооружениях Москвы того времени, дан сплошным массивом с относительно небольшими проемами.

Заметное место в архитектуре XVIII века занимает творчество крепостных архитекторов. Некоторые крупные помещики отдавали крепостных в обучение к видным зодчим, чтобы иметь своих архитекторов. Особенно значительным был штат крепостных художников — живописцев и архитекторов — у Шереметевых, владевших семьей знаменитых Аргуновых.

Федор Семенович Аргунов (около 1732—1768?) вместе со своим учителем Чевакинским строил дворец Шереметевых на Фонтанке в Петербурге (так называемый Фонтанный дом), он же принимал непосредственное участие в возведении знаменитой подмосковной усадьбы Шереметевых — Кусково (в частности, парков с их павильонами). Среди крепостных учеников Аргунова выделился ряд зодчих, также работавших для Шереметевых, — А. Ф. Миронов, Г. Е. Дикушин.

В провинции середины XVIII века продолжали применяться приемы и формы предыдущего времени. Особенно устойчиво они держались в условиях консервативного церковного зодчества. В усадьбах преобладали также восходившие еще к предшествующему периоду простые по плану и объемам деревянные жилые дома. Однако наряду с ними в провинции возникают отдельные дворцовые и церковные сооружения, близкие по облику столичным постройкам. Их авторы в большинстве неизвестны.

Таков, например, дом заводчиков Ливенцовых в Туле с пышными каменными воротами, дом Вахрамеевых в Ярославле. Примером высотных композиций, родственных сооружениям Чевакинского и Жеребцова, может служить колокольня Богоявленского монастыря в Костроме с прекрасно прорисованным силуэтом верхней завершающей части, а также большой собор с колокольней в Воронеже.

Середина XVIII века — период подъема русского декоративно-прикладного искусства. Общественно-политическая ситуация и особенности культуры тех лет поощряют декоративное начало во всех видах творчества, тем более в прикладной сфере. В ней, как почти везде, господствуют барочно-рокайльные тенденции, придающие произведениям четкую стиливую окраску. Это ясно ощущается в богатстве декора, его барочно-рокайльных особенностях, типичных для тех же стилей композициях, формах и деталях, в повышенной нарядности, активности цвета. Столь же характерно и другое: изделия становятся менее универсальными, зато число их разновидностей возрастает, а назначение каждого предме-

та как бы суживается — он отвечает лишь частной, определенной, ограниченной цели. Это увеличивает комфорт, создает ощущение роскоши. Обилие вещей все чаще служит поддержанию престижа: их количество зависит не от реальных потребностей, оно должно подчеркнуть сословное положение. Развитие отдельных видов прикладного искусства неравномерно. Стекло и шпалеры, например, в основном продолжают варьировать достигнутое на предшествующем этапе. В стекле, правда, появляется техническое новшество — уже не поверхностное, а межстеклянное золочение.

Иначе дело обстоит с резным деревом. Стиливая направленность заставляет отказаться от естественного цвета и открытой текстуры в пользу сплошного золочения по левкасу (например, диван, исполненный по проекту Ф.-Б. Растрелли, ил. 161). Это касается всей резьбы в интерьере и всех разновидностей мебели. В отличие от прошлого мебель теперь гораздо более тесно связана с интерьером. Их объединяют общность стиля, согласованность цветовой гаммы и порой рука одного и того же автора. Растрелли-сын, в частности, нередко проектирует сооружение целиком — от генплана до предметов обстановки. Некоторые виды мебели (пристенные столики, разные по формам и назначению консоли, зеркала в рамках, не повешенные, а вмонтированные в стену) даже физически срастаются со зданием. Барочно-рокайльная направленность отражается в облегчении пропорций, в том, что конструкция затушевывается и изделие кажется затейливо вырезанным из одного куска, в красочности обивки из шелков, бархатов и цветных кож. К 50-м—60-м годам в мебели, кроме резьбы, появляется тонкий живописный орнамент, положенный по белому фону, — сочетание, очень характерное для рококо.

В середине века фарфор занимает исключительное положение. Его собирали еще в петровское время, приобретая, как редкостные драгоценности, посуду и вазы китайской работы. Однако появление после открытия Д. И. Виноградовым (см. стр. 129) в 1748 году первого отечественного фарфора знаменует рождение нового вида русского прикладного искусства. Гордость от обладания секретом производства, многократно усиленная общеевропейским увлечением фарфором, ставит его в центр внимания. Появляются целые ансамбли из фарфора. Их основу составляют разнообразная посуда и вазы, в которые, кроме настоящих фруктов, кладут «обманки» из фарфора (сделанные в натуральную величину и иллюзионистически расписанные плоды). В ансамбль включаются фарфоровые ручки столовых приборов, фарфоровые подсвечники, настольные украшения в виде маленьких беседок и трелья-

жей, в обрамлении которых, как в игрушечном регулярном саду, располагаются миниатюрные тоже фарфоровые скульптуры дам и кавалеров, пастушков и пастушек, негров, китайцев и т. д. Все это дополняется фарфоровыми табакерками в руках у гостей, фарфоровыми пуговицами их одежды, эфесами шпаг и множеством других вещей из того же материала. В стилевом отношении фарфор в целом лежит в рамках барочно-рокайльных устремлений, ясно ощутимых в композициях, формах и декоре («Собственный» столовый сервиз Елизаветы Петровны, середина XVIII века, ил. 160). Правда, в отдельных разновидностях предметов — тарелках и особенно так называемых бутылочных передачах — строгость очертаний, медальоны с гирляндами-«косичками» предвещают ранний классицизм.

В середине века наряду с подъемом золотого и серебряного дела начинается расцвет ювелирного искусства, создающего украшения из драгоценных камней, причем — важная черта нового времени — из камней, подвергшихся огранке, а не только из кабошонов, имеющих гладкую округлую форму. Крупнейший ювелир тех лет — уроженец Швейцарии Иеремия Позье (1714—1779). Приехав в Россию в 1729 году, он к 1740 году становится главным «бриллианщиком» двора и после двадцати четырех лет работы в Петербурге уезжает на склоне лет обратно на родину. Собственных его произведений сохранилось мало, больше безымянных вещей, сделанных в те же годы. В совокупности они свидетельствуют о том, что ювелирное дело развивается в обычных для той поры стиливых формах. Однако это больше чувствуется не в конкретных чертах орнамента, а в качествах более общего порядка: приверженности к многоцветности, «фонтанным» и «каскадным» композициям, своеобразной натуральности (выложенные из драгоценных камней изображения пчел на венчике цветка или цветочные букеты и гирлянды-бандо).

Сходным образом сказывается воздействие стиля в тканях. В них тоже отсутствует большинство элементов барочно-рокайльного узора (за исключением диагональной «трельяжной» сетки). Основным композиционным звеном декора становится S-образная форма, сообщаящая ему волнообразный характер. Существенно, что эти очертания воплощаются в растительных мотивах, преобладающих в ту эпоху. Изящный и чуть капризный рисунок ткани равномерно распределен по всей поверхности. Цвета чаще всего берутся в светлых, неконтрастных сочетаниях. Сказанное справедливо и для легких носильных тканей и для более тяжелых и плотных декоративно-обивочных материй.

ИСКУССТВО ВТОРОЙ
ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

- 137
Введение
- 143
Академия художеств и историческая живопись
- 147
Портретная живопись. Рокотов и Левицкий
- 152
Бытовой жанр
- 153
Шубин
- 155
Скульптура второй половины XVIII века
- 161
Архитектура 60-х — начала 80-х годов
- 163
Баженов, Казаков, Старов
- 172
Архитектура 80-х — 90-х годов
и декоративно-прикладное искусство
второй половины XVIII века
- 180
Пейзаж
- 182
Портретная живопись конца XVIII века.
Боровиковский

Во второй половине XVIII столетия дворянская монархия в России достигает расцвета. Не случайно в XIX, да и в начале XX века станет бытовать полулегендарное воспоминание о «золотом веке» «веселой Елизавет» и «матушки Екатерины». Однако вершина могущества дворянства совпадает с активным ростом буржуазных отношений, то есть исторически противостоящей ему силы. Россия тогда уже обладает капиталистическим укладом. Ее экономика прогрессирует на основе развития мелко-товарных и капиталистических отношений. Помещичьи хозяйства стараются применяться к условиям внутреннего рынка, учитывают растущий экспорт. В ряде районов страны и крестьянское хозяйство начинает производить продукты для рынка. Растет промышленность, где, помимо купечества, активную роль играет и дворянство. Развивается торговля, в том числе и с другими странами.

Укрепляется государственная власть, совершенствуются армия и флот. Победы над прусским королем Фридрихом II и Турцией усиливают позиции страны на Балтийском море и выводят ее к Черному.

Все эти прогрессивные, если рассматривать их в исторической перспективе, изменения, приходящиеся на вторую половину XVIII века, в конкретных условиях диктатуры дворянства используются им в своих узкословных интересах. Для крестьянства, особенно крепостного, для присоединенных к России малых народностей это означает лишь наращивание эксплуатации и национального угнетения. Доведенный до крайности народ поднимается в 1773—1775 годах на грандиозную крестьянскую войну, которую возглавил Е. Пугачев. Лишь колоссальным напряжением сил, с помощью регулярной армии, переброшенной с театра боевых действий во главе с лучшими военачальниками, екатерининскому правительству удается в конце концов подавить одно из крупнейших во всей русской истории восстаний.

В этом широком народном движении как бы сосредоточивается весь сложнейший узел социальных проблем, связанных с положением крестьянства. Поэтому обстановка предшествующих лет, ход восстания и даже его разгром на многое воздействуют в жизни России. В частности, это сказывается в смене официального «вольнодумства» «просвещенной монархии» Екатерины (в первые годы правления) эпохой реакции. Прямое или косвенное влияние восстания Пугачева ощутимо и в проектах умеренных социальных преобразований, выдвинутых дворянской оппозицией во второй половине XVIII века, и в лучших достижениях прогрессивной общественной мысли. Особен-

но остро крестьянский вопрос ставил в своих сатирических изданиях выдающийся русский публицист Н. Новиков. В принципе к тем же истокам восходят и взгляды А. Радищева. Однако с его именем связана новая для отечественного самосознания идея народной революции, призванной разрушить самодержавно-крепостническое государство и завоевать свободу.

Напряженности и динамизму развития общественной мысли как бы отвечает быстрый прогресс в области художественного творчества: вторая половина XVIII столетия по праву считается одной из самых существенных вех в истории русского искусства и архитектуры. В эту эпоху осваиваются все их виды и жанры, а сам процесс творчества свободно и естественно протекает в формах, характерных для нового времени. Появляются произведения, не уступающие шедеврам зарубежных мастеров. И закономерно, что русских зодчих, ваятелей и живописцев венчают лаврами прославленные академии Европы. В. И. Баженова избирают профессором Римской, членом Флорентийской и Болонской академий, Ф. И. Шубина — членом Болонской академии, а Парижская академия последовательно удостоивает А. П. Лосенку трех своих медалей.

Крупнейшие творческие индивидуальности олицетворяют поколение русской художественной интеллигенции невиданного прежде склада. Эти люди чувствуют себя своими в искусстве нового времени. Они с самых первых шагов учения и до вершин творчества мыслят и работают исключительно в его сфере, вне воздействия норм средневековья. Солидные, вполне современные познания и мастерство позволяют им уже в начале пути держать себя на равных со студентами Парижской академии, с английской, немецкой, датской художественной молодежью в Риме.

Дома, в России, у этого поколения складываются не встречавшиеся ранее отношения с обществом. Мастера стремятся публично прокламировать свои идеи и задачи. Баженов устно и письменно излагает мысли об архитектуре и роли зодчего, приурочивая выступление к торжеству закладки большого Кремлевского дворца в Москве. Лосенко пишет «Изъяснение» к своей картине «Владимир и Рогнеда», очерчивая особенности творческого метода. Становится важным и ответный отклик, тот «суд общества», который дают публичные выставки произведений (выставка исполненных за границей работ А. П. Лосенко, 1769; выставка, организованная Академией художеств, 1770; показ модели большого Кремлевского дворца в специально построенном здании и другие). Работы хотя бы показать возможно большему числу людей, прибегая к помощи гравюрных воспроизведений (известны серии

листов, изображающих скульптуры М. И. Козловского, постройки В. И. Баженова, М. Ф. Казакова, Н. А. Львова).

Художники и зодчие тяготеют к иным, нежели прежде, взаимоотношениям с заказчиком (моделью). Подчиненное положение мастера, взгляд «снизу вверх» перестает господствовать, уступая место более сложной градации связей, вплоть до равноправия (Ф. И. Шубин, Д. Г. Левицкий, особенно Ф. С. Рокотов и Н. А. Львов). О подчеркнутой независимости В. И. Баженова свидетельствуют переписка графика М. И. Махаева и помещика Тишинина, письма П. А. Демидова и другие источники.

Новое поколение не может обойтись без теоретического осмысления художественной деятельности. В сочинениях П. П. Чекалевского, И. Ф. Урванова, Д. А. Голицына, А. М. Иванова, А. П. Сумарокова, А. Ф. Кокоринова, В. И. Баженова, Ф. В. Каржавина, Н. А. Львова и других складывается и развивается теория искусства и архитектуры. Тем самым художественное развитие программируется, обретает четкую направленность, убыстряется, а новые взгляды распространяются шире, охватывая самые дальние уголки страны.

Впечатляющий взлет русской художественной культуры второй половины XVIII века, естественно, обусловлен развитием национального искусства в предшествующие десятилетия. С той ушедшей порой связаны годы овладения современным мастерством, выработка своего языка в рамках искусства нового времени, преодоление пережитков средневековья, вживание в новые условия и формы творчества. За плечами мастеров 60-х—90-х годов стоят высокие достижения первой половины XVIII века. Среди них портреты Никитина и Матвеева, Вишнякова, Антропова, Растрелли-отца, лучшие здания Петербурга, его планировка, теоретический труд архитекторов Еропкина, Земцова, Коробова, грандиозные дворцы и парки Растрелли-сына. Уже началось освоение древнерусского наследия. Оно больше не воспринимается как нечто отжившее. Барокко отыскало в нем непреходящие ценности, сумело в претворенном и переосмысленном виде использовать их при формировании собственной художественной структуры. Тем самым воссоединяется временно прерванная последовательность развития, преемственность эпох. Теперь искусство нового времени может располагать всем богатством национальной культуры. Это в свою очередь позволяет создавать отечественные варианты мировых стилей.

В успехах русского искусства второй половины XVIII века не меньшую роль играют высота и благородство идеалов, которыми оно вдохновляется. Деятельность мастеров одушевляют гражданственность, патристическая

идея служения отечеству, сознание общественной предназначенности и действенности искусства, пафос прославления человечности и человека, восхищение красотой его тела, ума и чувств, тяга к гармонии, простоте, естественности. Основу этих устремлений составляют взгляды просветителей — течения, возникшего во Франции и быстро ставшего общеевропейским. Главное в нем — протест против деспотического произвола и утверждение ценности человеческого разума, познающего и переустраивающего мир. Столь широкая и общая программа приносит просветительству признание и ревнителей «просвещенной» монархии, и приверженцев более демократического устройства. Для прогрессивного крыла русского просветительства второй половины XVIII века главным становится отрицание крепостничества. В России, как и в других странах Европы, взгляды просветительства находят в области искусства преимущественное выражение в классицизме — течении, опирающемся на заветы античности. Классицизм XVIII века отличен от одноименного явления XVII столетия. Он уже не имеет откровенно барокизирующего оттенка, мастера тщательно изучают нормы античности и строже им следуют. Изменения затрагивают и идеалы этого направления, трактуемые в XVIII веке в духе просветительства: вместо государственности на щит поднимается гражданственность, гуманистичность трактуется менее общо и отвлеченно.

Русское искусство и зодчество, начиная с 60-х годов, быстро и широко приобщаются к классицизму. Этому благоприятствует его освоение в предшествующий период другими видами художественной культуры, и в частности русской литературой 40-х—50-х годов. Не менее существенна роль Академии художеств, основанной в 1757 году в Петербурге. Она становится главным распространителем классицистических идей и воспитателем новых кадров мастеров в сфере искусства и архитектуры.

Классицизм в России, как и повсюду, привержен большим обобщениям, общечеловеческому, общезначимому. Он стремится к гармонии, логике, упорядоченности. Это сказывается в своеобразной иерархии видов и жанров художественной культуры. Классицисты выделяют три «знатнейших искусства» — архитектуру, скульптуру и живопись, а в их пределах выше ставят сооружения общественного характера и произведения на историческую тему. Ныне такой взгляд не кажется вполне объективным, ибо не учитывает значения портрета. Однако и сейчас не оспаривается ведущая роль зодчества и ваяния в рамках классицизма. Даже в жанрах, не входящих целиком в его орбиту (таких, как портрет), заметны своеобразно претворенные черты этого направления.

В архитектуре и декоративном искусстве обращение к классицизму ощущается в сложении четкой системы принципов и приемов, обуславливающих типологию и формообразование. Основой становится точно переданный античный (сначала римский, а затем, начиная с Ч. Камерона, и греческий) ордер. Он дает строго закономерное построение в виде структуры несомых и несущих элементов. Причем чаще всего это не реальная конструкция, а декоративный прием, подчеркивающий логику композиции сооружения или предмета, естественность взаимодействия их частей. В античности берет начало и многое другое: планы зданий и городов, орнаменты, формы и пропорции.

Изобразительное искусство в свою очередь вдохновляется греческой и римской классикой, их художественными идеями, образами, сюжетами, законами построения мизансцен, выбором поз, типов лиц и фигур, трактовкой обнаженной натуры, передачей взаимодействия одежды и тела, умением подобрать аксессуары, использовать символ, аллегория, эмблему и т. д.

Верность античности не превращает ее в единственный источник. Мастеров классицизма волнуют искусство и зодчество Ренессанса, XVII века, современные явления художественной культуры. Об этом свидетельствуют письма и заметки, здания, статуи, полотна и рисунки В. И. Баженова, Н. А. Львова, М. И. Козловского, А. П. Лосенко и многих других.

Античный идеал никогда не заслоняет русскому классицизму действительности. Он служит своего рода призмой, сквозь которую художник видит окружающий мир. Точно так же не самодовлеюща и система классицистических средств выражения. Обладая относительной самостоятельностью, они все-таки не более, чем язык, передающий впечатления от современной жизни.

Русское искусство и архитектура второй половины XVIII века проходят в своем развитии два этапа. Очень явственно они прослеживаются в зодчестве. Здесь ранний классицизм охватывает 60-е — начало 80-х годов, строгий — середину 80-х — 90-е годы. На первом этапе тон задают общественные здания, на втором — городские частные дворцы и усадьбы. Причем в рамках своего этапа сооружения, возглавляющие развитие, воздействуют на все другие типы построек. В раннем классицизме основой планировочных схем чаще всего служат одна-две лапидарные, правильные геометрические фигуры (квадрат, треугольник, круг), в строгом — господствуют усадебные схемы (центральный корпус, соединенный галереями с боковыми павильонами). В 60-е — начале 80-х годов объемы зданий, как правило, монолитны.

Это не характерно для следующего периода, когда композиции строят как системы самостоятельных, но соподчиненных частей. По-разному выглядит и поверхность стены: на раннем этапе она «кустучата», так как слагается, подобно рельефу, из нескольких неглубоких планов; последующее время предпочитает нетронутую гладь стены. Не менее своеобразны в каждом периоде форма портиков, вынос колонн, завершения зданий, тип горизонтального членения фасадов, излюбленные детали, рисунок и пропорции ордера, выбор той или иной его разновидности.

В архитектуре одновременно с классицизмом существуют сопутствующие ему направления: псевдоготика, «шинуазри» («китайщина»), «тюркерия» («туретчина»). Их отличает от классицизма и объединяет между собой отказ от античности как источника и идеала. Псевдоготика черпает выразительные средства в средневековье, «шинуазри» — в архитектуре Дальнего Востока, «тюркери» — в мусульманской культуре Передней Азии. Есть и другая общая особенность. Эти направления не выливаются в полноценное стилевое явление, ибо не создают собственных типов планов, своих объемных композиций, особой трактовки поверхности фасада. Их своеобразие ощутимо преимущественно в особенностях декора. Псевдоготика не однородна. У В. И. Баженова она обретает мощный идейный подтекст. Зодчий стремится показать, что архитектурное творчество возможно и вне рамок классицизма, что оно может иметь чисто национальные истоки, что отечественное наследие — древнерусское искусство — не уступает в ценности опыту классики и зарубежного средневековья и вместе с ними входит в сокровищницу мировой культуры. В ином проявлении псевдоготика гораздо ближе стоит к моде, игре, забаве. Эта ветвь легче сопоставима с «шинуазри» и «тюркери». Все они несерьезны, лишены гражданственности звучания. Генетически оба направления псевдоготики связаны с зарождающимися тенденциями сентиментализма и романтизма, в то время как «шинуазри» и «тюркери» — с уходящими рокайльными увлечениями первой половины XVIII века.

В скульптуре, пожалуй, ярче, чем в других видах искусства, ощущается небывалый подъем. Если в начале XVIII века фигура Растреллиотца по сути дела не имеет себе равных, то вторая половина столетия дает сразу целое созвездие имен, причем все эти мастера — воспитанники отечественной художественной школы. Помимо монументально-декоративных форм, они осваивают и другие виды скульптуры, почти не оставляя пробелов. Ваятелям оказывается подвластным почти все — от памятника до малой пластики, от портрета совре-

менника до изображения античного персонажа или героя истории. С блестящим артистизмом они «сочиняют», «компонуют», лепят, работают в материале, воплощая свои замыслы не только в ставшей уже традиционной бронзе, но и в мраморе и терракоте.

На протяжении второй половины столетия русская скульптура, естественно, не остается неизменной, хотя этапы, прослеживаемые в зодчестве и декоративно-прикладном искусстве, в ее развитии не выявляются столь определенно. Во всяком случае здесь нет столь же четко фиксированной системы черт каждого из двух периодов. Скорее можно говорить о постепенной эволюции, осложненной собственным внутренним течением творчества крупных мастеров. Наиболее общий процесс, развертывающийся во второй половине века, выражается в постепенном высвобождении скульптуры из объятий зодчества. Рядом с монументально-декоративными решительно утверждаются более станковые формы. Самоопределение приносит с собой особую самооценку пластики, становящуюся одним из стимулов ее расцвета.

Очень существен и постепенный рост значения человеческой фигуры, сочетающийся с нейтрализацией фона или его полным уничтожением. В рельефе это проявляется в постепенном отказе от «сюжетного», пейзажного фона и обращении к гладкой поверхности, не отвлекающей внимания от персонажей, усиливающей обобщенность произведения. В области надгробия мастера начинают с композиций, где все — и фигуры и задник в виде малой архитектурной формы — одинаково выполнено в барельефе. Однако и здесь затем появляются произведения, главные персонажи которых решены как круглая скульптура, помещенная на фоне барельефно изображенных или тоже данных в полный объем архитектурных элементов (obeliska, пирамиды, саркофага или колонны). В круглой скульптуре фигура главного персонажа в свою очередь постепенно обособляется от массивных деталей, передающих окружающую среду (фрагментов скал, почвы, частей дерева и т. д.). Изображение человека выходит на простор, омывается светом и воздухом, непосредственно контактирует с прилегающим пространством, в полной мере становясь свободностоящей статуей.

Эта эволюция разных видов скульптуры до известной степени сопоставима с тем, как меняются взаимоотношения колонны и стены, портика и фасада в архитектуре. Тесно связанные на первом этапе, они в период строгого классицизма обособляются друг от друга, причем колонны и портики обретают полноценную объемность. Определенные изменения затрагивают эмоциональный строй скульптуры. К концу 80-х — 90-м годам нарастают черты ка-

мерности, интимности, лиричности. Мастера все чаще предпочитают открытому выражению бурных чувств тонкую передачу внутренних переживаний, стремясь увидеть и показать в движении тела движение души. Пожалуй, особенно полно и совершенно это воплощается в портретном творчестве Ф. И. Шубина.

Историческая живопись в XVIII веке наряду с чисто историческими разрабатывает и мифологические сюжеты. Это означает, что события российской древности приравниваются по значению к свершениям античной поры, — уже тогда признанным общезначимыми, общечеловеческими. Подобное восприятие живописцами своего прошлого, как существенной части всемирной истории, близко позиции некоторых архитекторов, и в частности В. И. Баженова с его пониманием псевдоготики.

Художников волнует историческая достоверность изображения. Естественно, ограниченная взглядами того времени, она тем не менее побуждает конкретизировать характеры, облик, одеяния персонажей и окружающую их среду. В этом явственно ощущается стремление к правде истории, правде отношений людей, их чувств, причем, как обычно во второй половине XVIII века, человек берется в плане всеобщем, а не как индивидуальность.

Превознося историческую живопись, классицизм в ответ требует от любимого детища строгого следования своим теоретическим положениям. Это не может не связывать творчества, отзываясь налетом рассудочности, а порой и догматики. Те же, доведенные до крайности представления часто побуждают историческую живопись отдавать предпочтение линии, выявлению объема, словом обращаться к языку, более свойственному скульптуре. Другие важнейшие выразительные средства (свет, цвет, колорит) при этом отодвигаются на второй план.

Верная одним и тем же нормам, историческая живопись принадлежит к числу самых стабильных явлений изобразительного искусства второй половины века. Характерная для того времени эволюция ее почти не затрагивает. Некоторые изменения проявляются лишь в постепенном отмирании отдельных черт барокко.

В художественной культуре 60-х—90-х годов специфично положение и велика значимость бытового жанра, пейзажа и портрета. В отличие от всех рассмотренных видов изобразительного искусства и зодчества, которые создают картину главным образом духовной жизни эпохи, преимущественно выражая ее сознание; бытовой жанр, пейзаж и портрет, кроме того, непосредственно отражают саму современную действительность.

Мастера бытового жанра (особенно крестьянского) обращаются к современному сю-

жету, типажу, умеют увидеть и передать привлекательное в жизни. В их работах явственно чувствуется уважительное, доброжелательное и сочувственное отношение к народным персонажам (особенно у М. Шибанова и И. А. Еремёва). Средства выражения классицизма используются здесь для утверждения, монументализации, героизации народной темы. Тем самым подчеркиваются ее важность и значительность.

Отечественный городской и парковый пейзаж зарождается в работах Ф. Я. Алексеева и Семена Щедрина, пейзаж «дикой» природы и «батальный» пейзаж — в творчестве М. М. Иванова. Развитие этих жанров во второй половине века не имеет крупных этапов, ибо целиком уместается в пределах 80-х—90-х годов. Пейзажное творчество также не избегает воздействия классицизма. Оно наиболее заметно в стремлении найти в отечественных видах черты, сопоставимые с особенностями ландшафтов стран, где расцветало когда-то античное искусство. Образцом, на который равняются художники, чаще всего выступает Италия, ее города и парки, ее природа. Очень важно, что это делается отнюдь не из простого желанья подражать идеалу. Мастерами движет стремление возвысить отечественный пейзаж, сделать его значительным, достойным большого искусства, а путь к своей цели они избирают, руководствуясь современными им представлениями. С классицизмом связаны и обе другие важнейшие особенности: трехплановость построения и соответствующая этим планам тройная градация цветов (коричневатого, зеленого, голубого), так называемая трехцветка.

Портрет (особенно в творчестве Ф. С. Рокотова, Д. Г. Левицкого и В. Л. Боровиковского) давно и заслуженно считается одной из вершин русского искусства второй половины XVIII столетия. Он гораздо меньше подвержен прямому воздействию классицизма, хотя, конечно, отражает основные художественные идеалы своего времени. В самом общем виде, хронологически не вполне совпадая с периодизацией зодчества, в портрете прослеживаются оба этапа развития: 60-е—70-е и 80-е—90-е годы. На первом из них преобладает более идеальное, обобщенное представление о модели, общечеловеческое заметнее берет верх над личным. В 80-х—90-х годах в целом усиливается конкретность изображения, художественное видение становится более объективизирующим, яснее ощутимо стремление к импозантности, четче выявляется сословная принадлежность портретируемого.

В камерном портрете смена этапов сказывается в переходе от погрудной к поясной композиции, более охотном обращении к оваль-

ному формату. Эти новшества изменяют соотношение лица и фигуры: фокусировка внимания на лице заметно уступает место нарастающему интересу к фигуре, одежде, аксессуарам. Подобные устремления заставляют точнее передавать фактурные особенности натуры, способствуют росту роли цвета.

Во второй половине столетия весьма обширна типология портрета. Парадный, камерный, костюмированный, мифологический виды портретов позволяют полно, детально и разносторонне представить людей того времени в их частном и общественном бытии. По сравнению с первой половиной XVIII века расширяется круг моделей. Характерно, что это происходит во многом за счет литераторов, актеров, зодчих, мастеров изобразительного искусства, музыкантов, ученых, то есть творческой интеллигенции, людей, знаменитых талантом и знаниями, а не происхождением. Портрет становится массовым явлением. Его искусство распространяется по стране силами уже не только столичных живописцев, но и множества провинциальных портретистов. Их руками создается обширнейшая галерея образов, включающая представителей почти всех слоев населения различных областей России.

Намеченные черты сказываются (по-своему преломляясь) в творчестве крепостных портретистов и в россике (работах иностранных художников, по разным причинам не вливающихся в общее русло русского искусства). Кстати, вторая половина века несет с собой новое соотношение роли приезжих и отечественных кадров. Даже современники замечают, как возрастает значение национальных мастеров, и, осознавая это, преисполняются патриотической гордостью.

В портрете, как ни в одном другом виде изобразительного искусства, отчетливо проступают в 90-х годах черты сентиментализма. Вспомним, что в архитектуре (псевдоготика) связь с сентиментализмом проявляется лишь косвенно. В портрете — это целая система определенных свойств. Особенно ясно сентиментализм воплощается в работах В. Л. Боровиковского. Новое направление несет с собой обостренный интерес к отдельной личности, а не к человеку вообще. Главное внимание привлекает не разум, а мир чувств. Окружающее воспринимается преимущественно эмоционально, а не аналитически. Сам духовный строй обретает особую окраску — утонченно лирическую, интимно камерную, тронутую печалью грусти. Усиливается влечение к природе, воображение все больше пленяет мысль о единении с нею, уединении на ее лоне. Это превращает пейзаж в очень существенное выразительное средство портрета. В портрете сентиментализма как бы слышатся тишина при-

роды, шелест листьев, шорох ткани, звон гитарных струн — особый прием повышающий эмоциональность изображения, подчеркивающий задумчивость, иногда меланхоличность модели. Для русского портрета 90-х годов вообще, и его сентименталистской ветви в частности, характерно высветление гаммы, предпочтение холодноватым цветам, а часто и стремление достичь своего рода эмалевости красочного слоя, гладкой и плотной его фактуры. Пожалуй, сентименталисты несколько больше других мастеров портрета склонны к подчеркнuto нежным цветовым сочетаниям. Черты сентиментализма более ясно выступают в женском портрете, что определяет его особую роль в рамках этого направления.

На самые последние годы XVIII столетия приходится короткий, мрачноватый, во многом непохожий на всю вторую половину века период правления Павла I. Это нарочитое отличие от екатерининской эпохи программно проводится новым императором во всем — от европейской политики до форменных пуговиц. Конечно, ему не под силу изменить социально-экономические процессы, развитие науки, культуры, идеологии. Однако на более частных сторонах жизни специфическая атмосфера периода сказывается довольно заметно.

В искусстве и зодчестве в целом классицизм сохраняет свои позиции. Вместе с тем обнаруживаются и некоторые нехарактерные прежде тенденции. Возникает интерес к отдельным чертам ушедшего барокко, свидетельствующий о явно ретроспективистских устремлениях. Разумеется, нет буквального возрождения старого, привлекают лишь общие принципы: пышность декорировки фасадов и интерьеров (работы В. Ф. Бренна), прием перспективного прорыва монументальных росписях (П. Г. Гонзага), важная роль и декоративная красота аксессуаров, сложность общего абриса (бронзовый бюст Павла I работы Ф. И. Шубина). Появляется возможность обращения и к подлинным произведениям барокко: устанавливается монумент Петру I работы Растреллиотца, долгие годы казавшийся старомодным. Оттенок ретроспекции есть в Михайловском (Инженерном) замке, в его плане и объемной композиции. Они восходят к раннему классицизму — этапу, отделенному от конца века тремя десятилетиями.

В последние годы XVIII века впервые с достаточной определенностью дают о себе знать черты романтизма. Одна из его существенных особенностей — поэтизация «каменной истории», много «переживших», покрытых «патиной времени», часто полуразрушенных загадочных сооружений — оштукатуренных в облике «Крепости Бип» и «Пиль-башни» в Павловске. В пейзаже изображается та же романтическая архитекту-

ра, таинственно освещенная луной на фоне тревожного неба. Новое направление включает в сферу влияния и театральное-декорационное искусство (работы Гонзага). Не остаются в стороне портрет и картина (работы С. С. Щукина, автопортрет Ф. И. Яненко, ил. 229). Взволнованность природы, средневековые одеяния, особая обостренность (вплоть до гротескности) характеристики модели, не встречавшаяся прежде духовная раскованность, естественная свобода изображаемого — все это появляющиеся в портрете и картине черты романтизма. Однако в пределах XVIII века лежит лишь самое его начало, пора зрелости наступает уже в следующем столетии.

Глава первая

АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ И ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ

Во второй половине XVIII века развитие русской культуры обусловило появление значительных произведений, непосредственно и многосторонне воплощающих передовые общественные идеи. Однако их создание было по силам лишь высококвалифицированным художникам. Команды Канцелярии от строений имели слишком утилитарное назначение и не могли ни планомерно готовить таких мастеров, ни серьезно направлять их дальнейшую работу.

Идейное руководство искусством и систематическое профессиональное воспитание специалистов становились, таким образом, задачами большого государственного и общественного значения. Эту работу возглавила Академия художеств.

Вопрос о создании Академии художеств возник еще в начале XVIII века, при Петре I. В 30-х годах вновь было выдвинуто предложение учредить «...академию живописной науки, в которую вход всем не возбранен будет обучаться без платы...». Подобные проекты не были, однако, осуществлены, и художественными делами ведали в первой половине века отчасти Канцелярия от строений, отчасти Академия наук, одно время даже называвшаяся Академией наук и художеств. Окончательно вопрос был решен лишь с учреждением Академии художеств.

Многие особенности Академии были определены столкновением идей, одни из которых выдвигались передовыми кругами общества, другие — правящей верхушкой. В период большого общественного подъема второй половины XVIII — начала XIX века мастера Академии художеств отражали в своем творчестве прогрессивные идеи того времени. Академия в течение многих десятилетий являлась един-

ственным в стране высшим художественным учебным заведением и сумела подготовить прекрасные кадры, в том числе тех крупнейших мастеров, творческое наследие которых является гордостью нашей культуры. В Академии получали профессиональную подготовку живописцы и скульпторы, архитекторы и граверы. В течение долгого времени там сосредоточивались наиболее авторитетные творческие силы страны, при участии которых решались многочисленные художественные задачи, поставленные русской действительностью.

В некоторых случаях Академия оказывала влияние на постановку специального образования и в местных центрах. Так, один из ее первых учеников И. С. Саблуков по поручению Академии организовал в 70-х годах XVIII века художественные классы в Харькове.

Академия художеств была основана при непосредственном участии И. И. Шувалова (1727—1797) — деятеля русского просвещения, первого куратора Московского университета. В этом велика заслуга и М. В. Ломоносова, оказывавшего влияние на Шувалова и направлявшего его на многие дела большого патриотического значения.

Шувалов обратился в сенат, указывая, что «молодые обучающиеся люди... теряя одно время только одной практикой, делают то, что видят...», «необходимо установить академию художеств, которой плоды... не только будут славой здешней Империи, но и великие пользою казенным и партикулярным работам...». Академия была учреждена 6 (17) ноября 1757 года и в следующем году уже начала работать. В нее командировали способных учеников Московского университета, которые и образовали первый состав академических воспитанников. Среди них находился В. И. Баженов — гениальный русский архитектор.

К первым ученикам вскоре присоединились молодые художники из числа учившихся и работавших в Петербурге. В Академию принимали «без прошений», не усложняя формальностями прием талантливых юношей. Именно так были приняты Ф. С. Рокотов и И. А. Ерменев, был «истребован» в Академию Ф. И. Шубин. В числе первых учеников находились и три молодых художника, пять с половиной лет учившихся до того у И. П. Аргунова — А. П. Лосенко, И. С. Саблуков и К. И. Головачевский. Занимаясь в Академии, они одновременно помогали преподавателям вести академические классы и одно время даже заведовали классами живописи. Важную роль сыграли и такие педагоги, как архитектор А. Ф. Кокоринов и работавший преимущественно в декоративной и театральное-декорационной живописи Г. И. Козлов.

Среди профессоров Академии в первые годы ее существования было немало иностранцев. Их воздействие не могло быть особенно большим не только из-за загруженности придворными заказами, но и потому, что в Академии они, как правило, служили очень недолго: срок пребывания иностранных мастеров в составе преподавателей Академии равнялся приблизительно году. Только очень немногие, полностью отдавшие себя обучению русской художественной молодежи, оставались в ней годами (скульптор Н.-Ф. Жилле, архитектор Ж.-Б. Валлен Деламот).

Академия художеств, созданная в силу потребности русской художественной жизни, опиралась на классицистические взгляды, ха-

ракетные для многих академий XVII—XVIII веков. Основой художественного воспитания было освоение творческого опыта великих мастеров прошлого: считалось, что молодым художникам следует прежде всего воспринимать традиции, идущие от них, изучать правила и нормы прекрасного, которые сложились в творческом наследии предшествующих поколений. Окружающая действительность рассматривалась как малодостойная внимания художника. Природу надлежало «исправлять», выявляя заложенные в ней идеальные закономерности, отвечающие канонам античности. Тем не менее в Академии художеств работа над изучением живой природы занимала большое место (преимущественно в виде рисования и лепки с натурщиков).

Молодых художников обучали перерисовывать образцовые «оригиналы» — рисунки и гравюры, чтобы через чужое мастерство усвоить прекрасное. Затем начиналось рисование гипсовых голов и целых фигур, и лишь после этого — рисование с натурщиков и, наконец, изучение композиции, причем первое время эта последовательность соблюдалась не особенно строго.

Выше всего в Академии художеств, как это естественно для эпохи классицизма, ставился исторический жанр — работа над картинами или скульптурными произведениями на исторические темы. В понятие «исторического» в Академии художеств XVIII века входили не только события, связанные с историей, но и легенды, христианская и античная мифология. Гораздо менее значительными, чем историческая живопись, требовавшая от художника творческого воображения, считались пейзаж, бытовая живопись и портрет.

Особенности академической системы начали формироваться уже в первые годы существования Академии, когда ее президентом был И. И. Шувалов. При нем, в конце 50-х — начале 60-х годов, Академия являлась в значительной степени большой мастерской для усовершенствования молодых художников. Они работали успешно, и в сентябре 1760 года живописец А. П. Лосенко и архитектор В. И. Баженов были отправлены в заграничную командировку для дальнейшего совершенствования.

После воцарения Екатерины II годом основания Академии художеств (а фактически лишь дарования ей устава и открытия при ней Воспитательного училища) указано было считать 1764, с тем, чтобы честь открытия Академии можно было приписать Екатерине II.

При открытии «новой» Академии с приветствием выступил А. П. Сумароков, подчеркнувший воспитательную и просветительную роль искусства: обязанность художника — «...изобразить Историю своего отечества и лица великих в оном людей...», ибо «...таковые виды умножают геройский огонь и любовь к отечеству». «Сие многое подает потомству в Истории, просвещение, силу заражения в подражании славных дел, утеху любопытным и пользу миру». Вскоре

М. В. Ломоносов был избран почетным членом Академии художеств и в благодарственном слове обращался к ее воспитанникам: «...благополучны вы, сыны Российские, что можете преуспевать в похвальном подвиге ревностного учения и представить пред очами просвещенные Европы пронизательное остроумие, твердое рассуждение и ко всем искусствам особливую способность нашего народа...»

С середины 60-х годов в Академию художеств стали принимать пяти-шестилетних мальчиков («какого б звания ни были, исключая одних крепостных»), с тем чтобы в условиях закрытого воспитательного учреждения превратить их в художников.

Ученики Академии делились на пять «возрастов»; пребывание в каждом продолжалось три года. Три первых трехлетия уделялись общей подготовке, а два последних — специальной. Прохождение академического курса сопровождалось награждением за успешно выполненные работы Малой или Большой серебряными медалями, затем Малой или Большой золотыми. Окончившие Академию с высшей наградой — Первой, или, иначе, Большой золотой медалью, получали право на заграничную командировку. Молодые мастера нашей Академии в заграничной командировке видели почти единственное в то время средство приобрести широкую эрудицию в вопросах мирового искусства.

Дальнейший путь художника был связан с получением по выполнению конкурсных работ (так называемых программ) звания «назначенного» (то есть кандидата в академики), а затем академика. Академик мог быть избран адъюнкт-профессором и профессором. Совет Академии давал свои заключения не только по внутриакадемическим делам, но и по всякого рода вопросам в области искусства, с которыми к нему обращались другие учреждения; распределял заказы; проводил экспертизы и консультации; присуждал почетные звания. Коллегиальность такого управления была, разумеется, относительной: все важные дела решались президентом, назначенным царской властью.

Основоположником исторического жанра в Академии художеств был Антон Павлович Лосенко (1737—1773). Сын крестьянина, рано осиротевший, он провел детские годы на Украине, потом пел в придворном хоре. Юношей Лосенко учился у И. П. Аргунова, а затем был направлен в Академию художеств, где сразу же обнаружили его хорошую подготовку и выдающееся дарование.

В Академии и при двукратном пребывании в Париже, а затем в Риме (в 60-х годах) Лосенко настойчиво овладевал мастерством, много внимания уделял изучению художественных произведений, рассеянных по разным собраниям, дворцам, церквам. Свои суждения о памятниках искусства он записывал в «Журнал примеченных мною знатных работ живописи и скульптуры...», позволяющий убедиться в широте взглядов и вдумчивости русского мастера. Лосенко ценил произведения «высокого искусства» и «большого стиля», но рядом с ними отмечал и произведения, поразившие его жизненностью и правдой («Композиция верная сюжету... Натурально изображены воздух и вода... Деревенский старик читает»). С уважением указывал Лосенко на произведения классиков мирового искусства — Рембрандта, Рубенса, Рафаэля, Пуссена, высоко ценя ясность композиции, живописность колорита, правильность рисунка и выразительность характеристик.

В первой половине 60-х годов в Париже Лосенко написал картины «Чудесный улов рыбы» и «Авраам приносит в жерт-

ву сына своего Исаака» (обе в ГРМ), получившие положительную оценку и французских и русских художников.

Часть 1763 года он провел в России, написав весной этого года в Москве известный портрет выдающегося деятеля русского театра Федора Волкова (ГРМ и ГТГ). С подлинным воодушевлением и правдой охарактеризована незаурядная личность Волкова — умного и талантливого, деятельного и смелого человека. Характерно, что другие портреты, написанные Лосенко, также изображают в основном крупных деятелей русской культуры: А. П. Сумарокова, И. И. Шувалова, актера Я. Д. Шумского.

Из Москвы Лосенко вновь уехал в Париж, а оттуда в 1765 году — в Италию, где работал, не имея «особливого себе учителя». Он изучал памятники античности и искал пути к строгому и ясному стилю, способному с наибольшей силой выражать значительные идеи.

В творчестве Лосенко сказались элементы классицизма, содержавшего в себе во второй половине XVIII века сильные тенденции реалистического характера. Логически четкий классицизм успешно противостоял увлечению декоративностью и усложненным аллегоризмом работавших в России 60-х годов С. Торелли, Ф. Фонтебассо и других, следовавших приемам барокко или рококо. В творчестве Лосенко черты классицизма впервые проявляются в картине «Зевс и Фетида» (1769, ГРМ) и в двух больших работах 1768 года — «академические фигуры в величину ординарного человека» — двух студиях обнаженного тела, лишь условно наименованных «Канон» (ГРМ) и «Авелем» (Харьковский государственный музей изобразительных искусств, ил. 163). Они привлекли особое внимание на выставке в Академии художеств в 1769 году.

В этих работах с натуры Лосенко стремится не к одной только передаче видимого, но и к уяснению логики построения человеческого тела. Он ясно показывает связь между отдельными частями тела, последовательность сочетания сухожилий, мускулов, проступающие под кожей кровеносные сосуды. При этом Лосенко ничуть не поступает художественной, живописной выразительностью. Его картины в своей зрелости, ясности и высоком мастерстве стали крупным, принципиально важным явлением русской культуры. Патриоты отечественного искусства опирались именно на деятельность Лосенко, и один из них (статья подписана инициалом «С») писал: «Стыдитесь несмысленные почитатели иностранных, смотря на сего художника: никто вам не поверит, что в России не могут родиться великие люди». «Такое предсуждение не только что не похвально, но еще некоторым образом изъявляет подлость души» (журнал «Смесь», 1769).

В 1770 году Лосенко выставил в Академии художеств картину «Владимир и Рогнеда» (ГРМ, ил. 165).

Ее сюжет был хорошо понятен образованным кругам. Владимир, князь новгородский, отвергнутый полоцкой княжной Рогнедой, разгромил Полоцк, убил отца и братьев Рогнеды и взял ее в жены. Сложность содержания требовала ясной и выразительной трактовки. Взволнованность главных персонажей передана Лосенко сильными движениями, напряженностью и динамикой форм. Эта патетика оттенена сдержанностью остальных действующих лиц. Несмотря на театрално-условный характер, картина имела большое значение в развитии исторической живописи XVIII века. Взамен постоянного использования мастерами всех академий античных или мифологических тем Лосенко обращается здесь к русской истории, тем самым устанавливая ее равноправие с общезначимой историей античного мира. Прогрессивный характер картины, показывающей горе, приносимое произволом, был порожден высоким национальным подъемом второй половины XVIII столетия.

Вслед за «Владимиром и Рогнедой» Лосенко начал работать над картиной «Прощание Гектора с Андромахой» (1773, ГТГ, ил. 162), сюжет которой взят из «Илиады». Гектор — один из героев Древней Трои — прощается с семьей, уходя сражаться за родной город. Содержание картины — величие патристического подвига, который приносит бессмертие герою. Художник свободно владеет многофигурной композицией, сложными светотеневыми приемами, умеет создать торжественную архитектурную декорацию.

Идейное содержание произведений, их увлекательность для современников, мастерство исполнения сделали Лосенко авторитетнейшим из профессоров Академии художеств 70-х годов.

Лосенко — один из крупнейших мастеров рисунка своего времени. Его графические работы выделяются проникновенной выразительностью. Рисунок, изображающий группу молодых людей, изучающих руины классической архитектуры («Путешествие», 1760-е годы, ГРМ), поэтически отражает интерес к художественной культуре античного мира. Явственно ощутимы живая воодушевленность юношей, своеобразие каждого из них. В эту же группу для картин «Владимир и Рогнеда» и «Прощание Гектора с Андромахой» (головы воинов, фигура и отдельно голова служанки, юноша со щитом и другие) Лосенко живо воплощает то лирическое, то мужественно-суровое чувство. Он передает изображаемое точными тонкими линиями с легкой штриховкой в тенях, безошибочно находя главное в реальной фор-

ме, творчески решая каждую задачу. «Натурщики» — студии обнаженной мужской фигуры — позволяют судить не об одной лишь верности анатомических представлений Лосенко, но и о его восприятии красоты человеческого тела. Эти рисунки до сих пор поучительны также широтой и свободой графических приемов, создающих впечатление большой живописности изображения.

На рисунках Лосенко учились многие воспитанники Академии: его «оригиналы» служили им образцами и неоднократно копировались во второй половине века. Художник написал «Изъяснение краткой пропорции человека... для пользы юношества, упражняющегося в рисовании...». Этим первым русским пособием по пластической анатомии пользовались в Академии в течение нескольких десятилетий.

К числу видных мастеров Академии конца XVIII века принадлежит Иван Акимович Акимов (1754—1814), ученик Лосенко. К работам Лосенко в принципе восходит ранняя картина Акимова «Великий князь Святослав, целующий мать и детей своих по возвращении с Дуная в Киев» (1773, ГТГ, ил. 167). Тема защиты отечества сочетается в картине с темой семейного счастья героя, возвращающегося с победой. Эта работа девятнадцатилетнего художника свидетельствует о его весьма уверенном владении многофигурной композицией в духе классицизма, а тем самым и об успехах русской академической школы XVIII века.

Позднейшие произведения Акимова посвящены преимущественно мифологическим темам («Самосожжение Геркулеса», 1782, ГТГ). Акимов был видным педагогом и одно время директором Академии. Ему же принадлежит один из первых очерков по русскому искусству: «Краткое историческое известие о некоторых Российских художниках» (1804).

В Академии художеств в конце 70-х и в 80-х годах стали преобладать мифологические темы в ущерб темам из отечественной истории. Однако лучшие произведения продолжали, хотя и в опосредствованной форме, нести значительное жизненное содержание.

Петр Иванович Соколов (1753—1791) создал несколько произведений на темы античной мифологии: «Меркурий и Аргус» (1776, ГРМ, ил. 166), и «Дедал привязывает крылья Икару» (1777, ГТГ). Драматическое содержание первой картины Соколов передал без каких-либо внешних эффектов. Выразительность картины основана на противопоставлении двух фигур: неудержимо запылающего могучего Аргуса и осторожно и вкрадчиво склоняющегося к нему Меркурия, готовящегося поразить его тайно принесенным мечом. Хороший рисунок и красивый мягкий колорит заслуживают особого внимания, так как это полотно было первым опытом Соколова в том, чтобы «произвести толь большой препорции картину». Это потребовало по-

исков «щасливых положений фигур» (как писал сам художник в Академии). Картина «Дедал привязывает крылья Икару», созданная годом позднее, свидетельствует о развитии принципов классицизма: в ясной, пластически отчетливой форме художник воплотил греческий миф, говорящий о человеческом дерзании, смелой мечте людей о полете. Соколов является одним из блестящих мастеров русского рисунка. Изображения натурщиков (итальянский карандаш и мел на тонированной бумаге, ГРМ) по верности натуре, выразительности форм и красоте рисунка принадлежат к высшим достижениям русского графического искусства XVIII века.

В конце века у живописцев Академии вновь пробудился интерес к событиям отечественной древности. При этом общая направленность художественной культуры того времени определила достаточно условную трактовку национальных исторических сцен: сюжеты картин связаны с биографиями (нередко легендарными) тех или иных князей, а народ представлен в виде фигур второстепенного значения и не играет заметной роли в изображении.

Выдающимся мастером исторической живописи на рубеже XVIII—XIX веков был Григорий Иванович Угрюмов (1764—1823), окончивший Академию художеств в 1785 году и с начала 90-х годов преподававший в ней историческую живопись. В его произведениях 90-х годов наметилось новое понимание национальной истории. Картины Угрюмова посвящены, как правило, крупным событиям государственной жизни. Он обращался к темам победоносной борьбы русского народа с немецкими рыцарями («Торжественный въезд в Псков Александра Невского после одержанной им над немецкими рыцарями победы», 1793—1794, ГРМ), борьбы Киевской Руси с кочевниками («Испытание силы Яна Усмаря», 1796—1797, ГРМ, ил. 164), борьбы Московской Руси за безопасность своих рубежей («Взятие Казани», 1797—1799, ГРМ). В картинах Угрюмова появляется, хотя и в неглубокой еще трактовке, образ народа, принимающего участие в событиях. В картине «Избрание Михаила Федоровича на царство» (около 1800, ГРМ) художник изобразил возведение царя на престол как акт волеизъявления русских людей, которому повинуются юноша, чувствующий ответственность служения отечеству и согражданам (подобная концепция была развита в ряде литературных, драматических и живописных произведений тех лет). Новые черты получает образ героя. Им мог быть и простолюдин — киевский кожемяка Ян Усмарь. При этом могучий молодой человек и взволнованные свидетели испытания в большей мере

привлекают внимание, чем высящийся на троне князь Владимир.

Картины Угрюмова не только значительны по содержанию, но и весьма эмоциональны, чему способствуют насыщенность цвета, игра светотени, ритмическая напряженность, смелая, выразительная композиция. Эти особенности сказываются и в работах многочисленных учеников мастера, в частности О. А. Кипренского, В. К. Шебуева, А. И. Иванова, А. Е. Егорова, работавших уже полностью в XIX веке.

Угрюмов преподавал в Академии свыше двадцати лет, внося ряд изменений в установившуюся систему академического воспитания. Превосходный график (об этом свидетельствует, например, его композиционный эскиз «Муций Сцевола», 1780—1790, ГРМ, ил. 168), он ввел в Академии «образ рисования более свободный, более решительный и более полезный для художника», предлагая «советоваться всегда с натурой». Иногда он прибегал к наглядному примеру, садясь рисовать с учениками. Великолепное мастерство рисунка, достигнутое русским искусством в XIX веке, многим обязано трудам как самого Угрюмова, так и прошедших его школу Андрея Иванова, Егорова, Шебуева.

На протяжении второй половины XVIII столетия русская историческая живопись не была стилистически однородной. Первые крупные живописцы — А. П. Лосенко, П. И. Соколов — работали в эпоху, когда в классицизме с его рациональностью, линейно-пластическими началами и стремлением к широким идейным обобщениям еще ощущались живописность и динамизм уходящего барокко. Но и позже, в русской живописи конца XVIII и начала XIX века, классицизм не получил крайнего в своей отвлеченности выражения.

Постоянное воздействие реалистических заветов национальной художественной культуры, прочные связи с общественной жизнью и ее прогрессивными явлениями позволяли мастерам русского классицизма гибко и свободно варьировать свои стилистические искания. В 90-х годах в картины, в целом отвечавшие требованиям классицизма, нередко вторгались живописность, унаследованная от барокко, и повышенная одухотворенность персонажей, шедшая от сентиментализма, утверждавшегося в те годы как в литературе, так и в живописи. В некоторых произведениях живописцев-классицистов сказывалось в 1800-х — 1810-х годах воздействие романтизма.

Глава вторая

ПОРТРЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ. РОКОТОВ И ЛЕВИЦКИЙ

Во второй половине 60-х — в 70-е годы выступает, решительно утверждая свое понимание образа человека и средств его живописного воплощения, новое поколение мастеров.

В короткий срок они выдвинули русскую портретную живопись в один ряд с лучшими произведениями современного западноевропейского искусства.

Во главе этой плеяды стояли Рокотов и Левицкий.

Федор Степанович Рокотов (1732 или 1735/6—1808) принадлежит к числу замечательнейших мастеров русского портрета XVIII столетия. Своеобразие его творчества уже вполне сказалось в 60-х годах, отмеченных появлением лучших произведений Антропова. Однако сравнение даже ранних произведений Рокотова со зрелыми произведениями Антропова совершенно ясно свидетельствует о наступлении нового периода в развитии русского искусства, нового этапа в представлениях о человеческой личности. Портреты Рокотова отличаются такой человечностью и лирической глубиной, какая до того не была свойственна русской портретной живописи.

О жизни Рокотова и условиях его творческого развития известно мало. Выходец из семьи крепостных, он, получив освобождение от крепостной зависимости, стал в конце 50-х годов настолько известен, что ему поручали написать парадный портрет великого князя Петра Федоровича (ГРМ и ГТГ).

К этому времени относится и необычная картина Рокотова «Кабинет И. И. Шувалова» (около 1757) — едва ли не первый русский интерьер XVIII века (картина не сохранилась и известна по находящейся в Государственном Историческом музее копии, написанной в 1779 году учеником Рокотова А. Зябловым). Рокотов тщательно воспроизвел картины шуваловского собрания, закрывающие стены кабинета, большой портрет самого И. И. Шувалова (работы Ж.-Л. де Велли) и всю обстановку кабинета. Оставаясь документально точным, молодой художник сумел передать атмосферу духовных интересов и культурных запросов широко образованного человека середины XVIII столетия.

В начале 60-х годов Рокотов находился на службе в Академии художеств. Чрезвычайно работоспособный, он имел много заказов. Так, в 1764 году в его мастерской стояли десятки портретов, «в которых были окончены одни головы». Вероятно, в работе принимали участие ученики молодого живописца, выполняя в портретах менее ответственные детали. Современники с изумлением отмечали артистизм Рокотова и жизненную проникновенность его произведений: «...ты, почти играя, ознаменовал только вид лица и остроту зрака (взора.— Ред.) ево, в тот час и пламенная душа ево, при всей ево нежности сердца на оживляемом тобою полотне не утаилась...» — так писал один из современников Рокотова о портрете А. П. Сумарокова (ГИМ), созданном лишь «по троекратном действии», то есть в три сеанса.

Новаторский характер творчества Рокотова проявился уже в небольшом портрете великого князя Павла Петровича (1761, ГРМ; вариант-повторение 1763, Ярославский художественный музей). Работа исполнена легко. Рокотов не подчеркивает мелких деталей наружности: непоседливый и капризный мальчик представляется не позирующим, а живущим. Живопись построена на гармониче-

ском сопоставлении близких один к другому золотистых тонов в лице, красных — в одежде. Тона объединены в спокойном и мелодичном созвучии.

Портреты Рокотова, написанные в 60-х годах, показывают с полной ясностью, что новые особенности трактовки человеческой личности вели ко все большей правде портретных образов. К середине того же десятилетия относится рокотовский портрет поэта В. И. Майкова (около 1766, ГТГ, ил. 169). Определенность характеристики, родственная лучшим достижениям Антропова, сочетается здесь у Рокотова с экспрессивностью. Насыщенные и одновременно мягкие краски портрета образуют единство, подчиненное главной цели — передать реальный, полнокровный образ энергичного и насмешливого Майкова. Художник всецело сосредоточивает внимание на сильно вылепленном лице. Живописные приемы смелы, послушно служат замыслу автора.

В тот же период написаны портреты неизвестной из семьи Воронцовых (вторая половина 1760-х годов) и неизвестного (первая половина 1760-х годов, оба — в ГРМ). В них также ярко выражено стремление к материальности образа. Это было свойственно портретам Рокотова только в середине 60-х годов. В последующее время он создал много тонко одухотворенных портретных изображений, в которых уже не подчеркивал так настойчиво физическую сторону образа; тогда же приобрели у Рокотова большую изощренность и средства художественного выражения.

Около 1766 года живописец переехал в Москву, в которой особо широко и плодотворно развернулась его художественная и педагогическая деятельность. В Москве Рокотов создал в конце 60-х — 80-х годах свои лучшие портретные произведения. Они привлекают внутренней динамикой, пристальным вниманием к передаче душевного мира изображенных. В портретах Н. Е. Струйского (1772), неизвестного в треуголке (первая половина 1770-х годов?), А. И. Воронцова (1760-е годы, ил. 170), неизвестной в розовом платье (1770-е годы ил. VIII), русского посла в Константинополе А. М. Обрескова (1777), П. Ю. Квашниной-Самариной (1770-е годы, все — в ГТГ) воплощены тонкие наблюдения художника, с увлечением запечатлевшего неповторимые особенности внутреннего склада этих людей.

В 80-х годах Рокотов достигает особой поэтической одухотворенности своих портретных работ; для их создания он использует тщательно отточенные композиционно-ритмические и живописные средства, неотделимо принадлежащие общему четкому композиционному и

колористическому замыслу каждого произведения. Портреты В. Е. Новосильцовой (1780, ГТГ, ил. 172), П. Н. Ланской (1780-е годы, ГТГ), Е. В. Санти (1785, ГРМ) захватывают увлекательностью внутреннего мира изображенных. Рокотов сильно освещает лица ярким светом, подчеркивая на этой светлой маске лиц, темные, чуть прикрытые глаза и резко очерченные уголки губ, как бы готовых слегка улыбнуться. Глаза и губы сосредоточивают в себе выражение душевного движения, впрочем, не раскрываемого до конца: персонажам Рокотова свойственна некоторая интригующая загадочность. Заставляя зрителей вглядываться в портрет, разгадывать его, Рокотов тем самым утверждает право портретного образа быть волнующим и значительным в самой своей внутренней сути, без богатых аксессуаров, бывших неотъемлемой принадлежностью парадных портретов. Среди произведений Рокотова довольно редко встречаются портреты высшей знати, придворных. Часто и охотно он изображает людей, принадлежащих к московской дворянской интеллигенции и интересных ему своим внутренним миром, его значительностью или своеобразием.

В портретах 80-х годов Рокотов часто использует овальную форму, соответственно подчиняя ей ритмы изображения, находит сложные колористические сочетания и благодаря замечательной верности отношений тонов добивается их гармонии.

Портреты В. Н. Суровцевой и Суровцева (конец 1780-х годов, ГРМ, ил. 171), принадлежащие к поздним работам Рокотова, отличаются особенно сложной и глубокой психологичностью при большой строгости форм, клонящейся к классицизму. Психологичность заключена не в одной общей одухотворенности образа, но и в воплощаемых художником чертах интеллектуальности, вдумчивости человека.

Зрелость и многосторонность внутренней жизни человека, запечатленные в портрете Суровцевой, свидетельствуют о высокогуманистическом понимании Рокотовым задач портретной живописи.

Великим мастером русской портретной живописи XVIII века был Дмитрий Григорьевич Левицкий (1735—1822). В своих произведениях он с наибольшей полнотой и художественной выразительностью воплотил многогранное восприятие человеческой личности и создал глубокие образы представителей разных слоев русского общества 70-х — 80-х годов XVIII века.

Левицкий родился на Украине. Его отец, выдающийся украинский гравер, видимо, был — по-семейному преданию — «справщиком» (то есть редактором) изданий Киево-Печерской лавры. В Петербурге Ле-

вицкий учился в школе Антропова, где усвоил строгое, вдумчивое отношение к искусству.

Первые известные нам зрелые портреты художника конца 60-х годов изображают очень разных людей — директора Академии А. Ф. Кокорина, откупщика Н. А. Сеземова, профессора исторической живописи Г. И. Козлова, мецената графа А. С. Строганова и других.

В портрете архитектора и директора Академии художеств А. Ф. Кокорина (1769—1770, ГРМ, ил. 175) Левицкий еще несколько односторонне характеризует человека, отмечая в лице, в повороте головы, в позе главным образом чувство собственного достоинства. Черты лица переданы внимательно и точно. С исключительным мастерством написан нарядный костюм. Художник изобразил ткани, мех в их материальности и в тончайших отношениях тонов: серебристо-белых, золотистых, фиолетово-коричневых. В отличие от Антропова, Аргунова и некоторых других современников Левицкий не пользуется здесь ни большими пятнами открыто показанного цвета, ни приемом равномерного сильного освещения только лица и фигуры портретируемого. В световоздушной среде произведения тонко сгармонированы живописные тона; свет то ярк, то погасает, оставляя предметы второго плана в рассеянном, сумеречном освещении.

В портрете Н. А. Сеземова (1770, ГТГ) Левицкий достигает впечатления большой жизненности. Художник показывает плотную коренастую фигуру, «простонародное» платье, хитрое бородатое лицо с подчеркнута энергичным выражением, создавая образ шармеевского крепостного, откупщика, сумевшего составить себе крупное состояние.

В портретах 70-х годов активнее выражено стремление к раскрытию характера, конкретности и материальности изображения. Ясность образного языка Левицкого не оставляет места для каких-либо недоговоренностей, которыми увлекательно и умело пользовался Рокотов.

К высшим достижениям живописи всего XVIII века принадлежит известная сюита из семи портретов — «Смолянки» (1772—1776, ГРМ). В облике воспитанниц Смольного института благородных девиц Левицкий заметил и показал живые, подлинно человеческие черты: привлекательность юности, природную одаренность, непосредственность переживаний. Молодые девушки танцуют, разыгрывают театральные сценки и т. д. Они не позируют, а живут. Портреты их превращены Левицким в большие картины, повествующие о прелести и поэтичности юности.

Какие-либо сложные аксессуары в портретах отсутствуют. Девушки показаны на темном фоне, иногда с едва намеченным парковым

пейзажем. В отличие от многих парадных и «обстановочных» портретов в этих произведениях Левицкого главенствует не декоративное начало, а образ человека, данный в ясной и четкой композиции, в тонкой живописной гармонии. Во всем этом ощутимы целостность замысла портретной сюиты, единство стиля всех семи портретов.

Левицкий уловил разницу не только во внешнем облике Е. Н. Хованской и Е. Н. Хрущевой (ил. 173), разыгрывающих театральную сценку, но и в темпераментах: смущенность и застенчивость первой, бойкость — второй. С несомненным интересом он передал увлечение музыкой Г. И. Алымовой, чувство достоинства А. П. Левшиной, интеллектуальность Е. И. Молчановой, грациозную кокетливость Е. И. Нелдовой. Левицкий не приукрасил, не «исправил» черт смолянок, показав очарование неправильного, широкоугольного лица Н. С. Борщовой.

Разнообразие характеристик отвечает живописное решение каждого портрета. Художник гармонически сочетает бледно-золотистые тона шелка с темно-коричневым или тускло-зеленым фоном, сопоставляет розовое и голубое или же воспроизводит переливы вишневого и мутно-зеленоватого тонов. В портрете Борщовой он блистательно решает задачу изображения фигуры в черном платье на темном серо-зеленоватом фоне, чуть намеченными деталями сообщая ей объемность.

Портреты Левицкого воплотили представления передовых людей второй половины XVIII века о человеческой личности, ее отношениях к обществу, ее ценности и судьбе. Некоторая общность и «возвышенность» высказывания этих представлений составляет их исторически обусловленное своеобразие.

Одновременно с первыми портретами смолянок Левицкий создает такие замечательные произведения, как портреты П. А. Демидова (1773, ГТГ, ил. IX) и Дени Дидро (1773/4, Музей искусства и истории, Женева).

В портрете П. А. Демидова Левицкий использовал некоторые приемы парадного портрета, но придал ему новый характер, совместив торжественность изображения с бытовыми мотивами. Страстный любитель цветов, Демидов стоит возле стола с лейкой, книгой и цветочными луковичками и указывает то ли на цветы в глубине, то ли на Московский воспитательный дом, на строительство которого он пожертвовал большие деньги. Левицкий показал Демидова в горделивой позе, на фоне колонн и драпировок, но в то же время в халате и домашних туфлях, в колпаке на бритой, без парика, голове. Выражение лица вполне соответствует представлению о человеке умном, способном и вместе с тем капризном.

Совершенно иначе изображен Дени Дидро, посетивший Петербург (1773—1774). Философ-материалист, просветитель-энциклопедист, писатель и критик показан Левицким в очень простом, почти прозаическом портрете прежде всего как незаурядный человек. Дидро представлен без парика, лысоватым, с выражением усталости на лице. На первый план выступает сложная внутренняя жизнь человека: лицо его свидетельствует о творческой одаренности, смелости, силе духа, пылкости и остроте ума.

То же богатство содержания определило особенности так называемого портрета отца художника (портрет старика священника, 1779, ГТГ). По посадке головы, линии плеч и грузной фигуре можно судить о высоком росте и силе этого человека, и в то же время возникает явственное ощущение приближающейся дряхлости. Эти мысли о соотношении духовной и физической мощи и неотвратимости смерти, конца жизни занимали большое место в литературе XVIII века, например в стихах Г. Р. Державина. Образ, однако, не окрашен пессимизмом — главенствует представление о незаурядности модели и полноте ее существования. Сильный, сосредоточенный на лице золотистый свет, его луч, пронизывающий сумрак, глубина пространства усиливают чувство реальности образа.

Своеобразны и значительны женские портреты Левицкого. Художник и здесь остается мастером точных и острых, глубоко индивидуальных характеристик. Он показывает княгиню П. Н. Голицыну (1781, ГРМ) в блеске ее красоты и молодости, подчеркивая аристократическое высокомерие модели холодным сиянием серебристо-синих, сине-зеленых и сиреневых тонов.

В портрете графини П. Ф. Воронцовой (1785—1787, ГРМ) зрители узнают человека совершенно иного склада, чем Голицына. Воронцова привлекает скромностью и легкой насмешливостью, светящимся в ее чертах умом. Влияние русского просветительства XVIII века сказывается в творчестве Левицкого именно в этом внимании к разумности и внутренней значительности человека. Тот же высокий гуманизм воплощен и в двух портретах М. А. Львовой (урожденной Дьяковой) 1778 и 1781 годов (оба — в ГТГ). Художник вполне четко выявил духовное развитие Львовой, талантливой и образованной женщины, за короткий, трехлетний срок, отделяющий второй портрет от первого. Образ стал более сложным, обогатился новыми чертами.

Наряду с тонкой одухотворенностью некоторых своих моделей Левицкий был способен правдиво отметить и увлечение самой радостью существования. Таков, например, портрет

А. С. Бакуниной (1782, ГТГ), по-видимому, добродушной и жизнерадостной женщины, образ которой привлекает воплощенным в нем чувством бодрости, здоровья, простоты и искренней веселости.

К числу лучших произведений Левицкого принадлежат сходные по изысканности портреты Урсулы Мнишек (1782, ил. 176) и Анны Давида Бернуцци (1782, оба — в ГТГ).

Урсула Мнишек показана преуспевающей молодой женщиной, полной сознания своей обаятельности. Ясные, как бы светящиеся тона живописи отвечают беззаботности двадцатидвухлетней светской красавицы. Утонченность облика и элегантность костюма Мнишек свидетельствуют о ее вкусе и такте. В портрете же итальянской певицы Анны Давида прихотливость движений, сложный ритм форм, резкие цветовые контрасты усиливают характерность выразительного подвижного лица артистки.

Хороши мужские портреты кисти Левицкого тех же 80-х годов. Он умно и пронизательно раскрывает каждый образ: то пишет легкомысленного, пустого А. Д. Ланского, фаворита Екатерины II (1782), то любезного и умного придворного А. В. Храповицкого (1781), то хмурого М. Ф. Полторацкого, директора певческой капеллы (1780, все три — в ГРМ). С особым вниманием художник изображает своего друга — архитектора, рисовальщика и поэта Н. А. Львова. Как в портрете, находящемся в Государственной Третьяковской галерее (1789), так и особенно удачно в небольшом, почти миниатюрном портрете Государственного литературного музея (Москва) запечатлен сложный и привлекательный образ этого широко одаренного и умного человека, видного деятеля русской культуры XVIII века.

В большие парадные портреты 80-х годов Левицкий вносит качественно новые черты, менявшие содержание подобных официальных произведений. В этом находит своеобразное отражение эволюция общественных и эстетических взглядов в последней четверти столетия. Наиболее показателен портрет Екатерины II — законодательницы (1783, ГРМ, вариант меньшего размера — ГТГ, ил. 174). Левицкий представил императрицу стройной и молодожавой, несмотря на ее пятьдесят четыре года, небольшой рост и полноту; за ней — колонны, драпировки и т. д. Однако в отличие от прежних парадных портретов Екатерина изображена не как самодержица, а как первая гражданка в отечестве, служительница законов и «общего покоя». Екатерина одобрила портрет, и он не раз был повторен как самим автором, так и другими художниками. Этот портрет был описан Г. Р. Державиным в оде «Видение Мурзы».

Это произведение, однако, не было рождено придворной льстивостью. Левицкий дал в нем характерный для классицизма идеальный образ просвещенного монарха, подобно тому, как в одах Ломоносова и Державина под видом заслуг и добродетелей Екатерины и Елизаветы выражались надежды на просвещенное и законосообразное управление. Портрет был своего рода утопическим «рассуждением о государе-гражданине».

В 80-х годах усложнилась живопись Левицкого. Если в более ранних произведениях колорит был обычно основан на сочетаниях близких друг другу тонов, то теперь большую роль приобретает цвет. Иногда доведенный до значительной интенсивности, он четко выявляет отдельные мотивы изображения. Перемены в творческом методе касались не только колорита. В поздних работах художника ясно ощущается более конкретная трактовка человеческой личности. В 1782—1785 годах в портрете мужа и жены Митрофановых (ГРМ) с особой наглядностью проявился обостренный интерес художника к неповторимой индивидуальности человека, вообще типичный для русской художественной культуры этого времени. Сопоставляя в одном портрете двух людей, Левицкий резко подчеркнул не только внешние черты их облика, но и внутреннее различие между ними: энергичность и насмешливость жены и застенчивость скромно улыбающегося мужа.

Левицкий был знаком со многими передовыми людьми своего времени: с кружком Г. Р. Державина, с Н. А. Львовым, работал над портретами не только вельмож, но и писателей и общественных деятелей. Предполагалось, что именно он написал портрет Н. И. Новикова, с которым находился в дружеских отношениях (известно несколько вариантов этого портрета).

Гуманистический характер передового русского искусства XVIII века нашел в творчестве Левицкого яркое выражение; портреты художника проникнуты жизнеутверждающим духом, радостным и полнокровным восприятием действительности. Свежесть и красочность живописи Левицкого во многом созвучны поэзии Державина.

К числу видных портретистов 70-х — 90-х годов принадлежат П. С. Дрождин, Л. С. Миропольский, Е. Д. Камеженков.

Петр Семенович Дрождин (1745—1805) — ученик Антропова и Левицкого. В 1776 году он написал портрет А. П. Антропова с сыном перед портретом жены (ГРМ, ил. 178). В этом произведении Дрождин уже показал себя стоящим ближе к Левицкому, чем к Антропову. В небольшом, но сложном по замыслу полотне Дрождин стремился

выявить индивидуальный характер каждого персонажа, показать его в действии. Написанный в 1775 году портрет молодого человека в голубом кафтане (ГТГ) и особенно относящийся к 1779 году портрет тверитянина (Калининская областная картинная галерея) отличаются жизненной убедительностью, тонкостью и красотой живописного исполнения.

Леонтий Семенович Миропольский (1749/54—1819) известен в настоящее время только по немногим сохранившимся произведениям. Портрет Г. И. Козлова (1794, ГРМ), выполненный для получения звания академика, близок к некоторым работам Левицкого (к портрету А. Ф. Кокоринова). Строго и точно передан облик немолодого, умного и сурового человека. Портрету Д. Ф. Астафьевой (ГРМ), изображенной с собачкой на руках, свойственны задушевность и непосредственность трактовки образа и некоторая пестрота цветовой гаммы.

К лучшим произведениям Ермолая Дементьевича Камеженкова (1760—1829?) относятся портрет художника-анималиста И.-Ф. Гроота (1788, ГРМ), интимные, непринужденные автопортрет с дочерью (рубеж XVIII—XIX веков, ГРМ) и портрет дочери с нянькой (1808, Калининская областная картинная галерея).

В 1775—1777 годах в России работал известный портретист швед Александр Рослин (Рослен), кисти которого принадлежит очень живое изображение А. С. Строганова широко образованного человека, любителя искусств, владельца прекрасных коллекций (1772, ГРМ, ил. 149).

В отличие от приезжавшего ненадолго Рослина другой видный живописец Жан-Луи Вуаль (родился в 1744 в Париже — умер после 1803) прожил в России больше тридцати лет, начиная с 70-х годов. В 80-х — 90-х годах он создал свои лучшие произведения, сочетая, особенно в камерных женских портретах, вдумчивую характеристику модели с тонким живописным мастерством. Неяркая серо-голубая, иногда серо-зеленая гамма определяет обычно общий живописный тон его работ (например, портреты С. В. и Н. П. Паниных, 1791 и 1792, оба — в ГТГ; портрет Е. П. Чичериной, около 1790, ГМИИ, ил. 177). Вне России имя и работы Вуаля почти неизвестны.

Видное место среди портретистов XVIII века занял замечательный русский гравер Евраф Петрович Чемесов (1737—1765). В 1765 году он написал (маслом) автопортрет (ГРМ), с исключительной проникновенностью запечатлевший молодого человека со смелым и умным лицом.

Чемесов был и питомцем и преподавателем Академии художеств в первые годы ее существования. Как гравер он исполнил ряд прекрасных произведений (большая часть в смешанной технике — резец, офорт и сухая игла). Это портреты Ф. Г. Волкова (с оригинала Лосенко), И. И. Шувалова, Елизаветы Петровны в черной мантилье и другие. Замечательна его последняя работа — автопортрет, награвированный с редкостным мастерством (рисунок для портрета сделал приятель Чемесова, живописец Ж.-Л. де Велли). Это профильное изображение больного двадцативосьмилетнего художника, пронизанное грустью, глубоко правдивое и волнующее, принадлежит к лучшим произведениям русской гравюры XVIII века (ил. 181).

Стремительное развитие портретной живописи на протяжении 60-х — 80-х годов обусловлено приверженностью ее мастеров передовым идеалам, глубоким и серьезным пониманием задач искусства. Русские портретисты, и прежде всего Рокотов и Левицкий, создали непреходящие ценности, их лучшие произведения сохраняют вплоть до нашего времени свое высокое, проникнутое благородным гуманизмом очарование.

Глава третья

БЫТОВОЙ ЖАНР

Интерес к человеческой личности нашел выражение не только в развитии портретного жанра. Огромная роль народа в крупнейших событиях истории России, и в том числе мощные и широкие выступления народных масс против крепостнического гнета, привлекали внимание передовых представителей русской культуры к «простым людям». Эти демократические тенденции создали условия для возникновения бытового жанра в живописи и рисунке. Он еще не образует в это время крупного самостоятельного течения, каким стал в XIX веке, однако и в немногих произведениях были воплощены ценные искания ряда мастеров.

В середине века Иван Иванович Фирсов (видимо, 1730— после 1784) написал картину «Юный живописец» (вторая половина 60-х годов, ГТГ, ил. 179). Он воспроизвел в ней будничную сцену: скромно одетый мальчик с увлечением пишет портрет девочки, утомленной длинным сеансом; женщина, видимо, мать девочки, потихоньку внушает ей необходимость терпеливо позировать художнику. Каждый персонаж дан Фирсовым с редкостной непосредственностью и естественностью. Никто из участников сцены не

играет «роли»: они живут в картине, а зритель как бы введен в мастерскую живописца, представленную в ее повседневном виде. Картина Фирсова является единственной известной его работой в области бытового жанра.

Михаил Шибанов (?— умер после 1789), происходивший из крепостных крестьян и неоднократно работавший для князя Г. А. Потемкина-Таврического, пошел еще дальше Фирсова в создании произведений демократических и глубоких по содержанию. Его творческая деятельность развернулась, по-видимому, в 70-х годах. К этому времени относятся портреты Спиридовых (ГТГ) и Нестеровых (частное собрание). Тогда же он создал свои известные композиции из крестьянского быта: «Крестьянский обед» (1774) и «Празднество свадебного договора», или «Сговор» (1777, обе — в ГТГ, ил. 182). На обороте второй картины указано, что она изображает «суздальской провинции крестьян» и что она писалась «в той же провинции, в селе Татарисле».

С уважением к личности изображенных он показал в картине «Крестьянский обед» усталого пожилого крестьянина, его жену и других членов этой семьи — молодого отца, с легкой и теплой улыбкой смотрящего на ребенка, который лежит на руках матери.

Разнообразно, с тонкой наблюдательностью охарактеризованы персонажи картины «Сговор». Убедительны, достоверны в своей живой индивидуализированности образы невесты, которая как бы не замечает окружающих, довольного жениха и подсмеивающихся сватов. В композиции, освещении, колорите художник оригинален и близок к действительности, красиво и сильно воплощает содержание сцены.

Картины Шибанова принципиально отличаются от произведений бытового жанра, создававшихся некоторыми приезжавшими в Россию иностранцами. Так, Вигилиуса Эриксона (1722—1782) в картине «Столетняя царскосельская обывательница с семьей» — крестьянка с ее родственниками (1771, ГРМ), интересовала прежде всего этнографическая сторона. Якоб Меттенлейтер (1750—1825) по заказу Академии художеств, не без давления Екатерины II, написал картину «Крестьянский обед» (1786, ГРМ), отличающуюся сочиненностью, безразличием к людям из народа и заведомо фальшивым изображением условий их жизни.

Шибанову свойствен глубокий душевный интерес к крестьянам, их повседневному облику, праздничным нарядам, к народным обычаям. Он писал их с большим уважением, как значительных и близких ему людей, и создал действительно монументальные образы представителей родного народа, волнующие правдой и поэтичностью.

Из более поздних работ Шибанова известны блестящие по тонкости характеристик и живописному мастерству портреты Екатерины

ны II в дорожном костюме и ее фаворита А. М. Дмитриева-Мамонова (оба — 1787, ГРМ).

Обстоятельства жизни и деятельности выдающегося русского живописца и графика Ивана Алексеевича Ерменёва (1746— после 1797?) известны лишь в основных чертах.

Он окончил Академию художеств в 1767 году, но в силу какого-то проступка (в котором подозревался весь выпуск) получил аттестат 4-й степени, как «неудостоившийся поведением», но «успевший перед прочими... в талантах». Через несколько лет Ерменёв все же оказался в Париже (есть сведения, что там он писал портреты). В 1788 году художник вернулся в Петербург (укоренившееся мнение, что он якобы в июле 1789 года оказался в Париже, присутствовал при взятии Бастилии и сделал зарисовки, по которым была исполнена гравюра штурма крепости, является ошибочным).

Исключительное значение имеют акварели «Поющие слепцы», «Крестьянский обед», «Нищие» (все — в ГРМ, ил. 180). По стилистическим особенностям их следует отнести к началу 70-х годов. Лист, где показаны поющие слепцы на деревенской улице, как бы синтезирует все остальные изображения. В нем в рамках единой композиции сведены главные герои художника: слепцы сидят кружком, крестьяне слушают их, задумавшись и подпевая. С поразительной страстностью и высоким мастерством Ерменёв воплотил в своих работах титаническую мощь родного народа, скованного тяжелой долей. Его образы крестьян близки образам великого писателя-революционера А. Н. Радищева (в книге «Путешествие из Петербурга в Москву»). Некоторые крестьяне из книги Радищева (как, например, «слепой старик, сидящий у ворот почтового двора, окруженный толпой») величаво скорбным характером и моральной чистотой родственны нищим слепцам, изображенным Ерменёвым. Его небольшие акварели подлинно монументальны благодаря значительности идейного содержания, величавым ритмам, ясности и строгости композиционного построения.

Демократичность и правдивость творчества Шибанова и Ерменёва, прогрессивный характер их устремлений могут быть более полно уяснены из сравнения с картинами, которые создал Иван Михайлович Танков (или Тонков, 1739—1799). Связанный с театром и склонный к декоративности, он изображал чаще всего развлечения крестьян («Праздник в деревне», 1779, ГРМ), показывая последних в виде добродушных персонажей, веселящихся перед господами. Обычно Танков не выходил за пределы поверхностного сочинительства, но иногда ему, в отличие от Меттенлейтера и Эриксона, удавалось верно передать отдельные черты бытового уклада деревни. Как правило, большое место в его картинах занимает деревенский ландшафт, что позволяет считать их заметным явлением в русской пейзажной живописи конца XVIII века (см. девятую главу этого раздела).

Жизненность и идейная значительность образов наиболее зрелых произведений бытового жанра XVIII века неразрывно связаны и с

другими прогрессивными явлениями национальной культуры этого времени и выражают искреннюю заинтересованность лучших представителей творческой интеллигенции в судьбе народа.

Глава четвертая

ШУБИН

Вторая половина XVIII столетия — период высокого подъема скульптуры. Энергично развиваются все ее основные виды (рельеф, статуя, портретный бюст), наряду с монументально-декоративными становятся излюбленными и станковые произведения.

Особенно расцветает, как и в живописи, жанр портрета. Его высшие достижения в XVIII веке, бесспорно, связаны прежде всего с творчеством величайшего русского скульптора-портретиста Федота Ивановича Шубина (1740—1805). В то время как остальные выдающиеся отечественные ваятели второй половины века работали в области портрета лишь эпизодически, в творчестве Шубина этот жанр занимал доминирующее положение.

Шубин родился в семье «черносошного» крестьянина в рыбацком поселке близ Холмогор. С юных лет он овладел традиционным для тех мест костерезным мастерством. В 1759 году Шубин (Шубиним он стал именоваться, поступив в Академию) покидает родные места и направляется в Петербург, следуя примеру своего великого земляка Ломоносова. В Петербурге юноша продолжал работать как резчик по кости и перламутру. Видимо, Ломоносов занялся судьбой будущего скульптора и помог ему: Шубин был определен во дворец истопником, а оттуда письмом куратора Академии художеств Шувалова его «истребовали» в Академию, где он и проучился с 1761 по 1766 год.

Выходец из среды мастеров народного искусства, Шубин пришел в Академию уже будучи художником; академические же занятия выковали из него замечательного мастера скульптуры. Его учителем был Никола Франсуа Жилле (1709—1791), проживший в России двадцать лет. Мастер среднего дарования, склоняющийся к классицизму, но не порвавший еще с рококо, он был превосходным педагогом. С 1758 по 1777 год Жилле возглавлял класс скульптуры в Академии художеств, воспитав целое поколение русских ваятелей, сверстников и младших современников Шубина.

Большая золотая медаль за выполненную в рельефе композицию «Убиение Аскольда и Дира» дала Шубину право на заграничную пенсионерскую поездку. С 1767 по 1770 год он работал в Париже, затем с 1770 по 1772 год — в Риме, который тогда, в период становления классицизма XVIII века, был центром притяжения воспитанников всех нацио-

нальных академий. Посетил Шубин и раскопки в Помпеях и Геркулануме. 1773 году он вернулся в Петербург, на обратном пути пробыв некоторое время в Лондоне. Будучи за границей, Шубин исполнил из мрамора в числе других работ погрудный рельефный портрет И. И. Шувалова и бюст Ф. Н. Голицына (оба — 1771, ГТГ).

3 Уже первое произведение, созданное после прибытия на родину, — бюст А. М. Голицына (гипс, 1773, ГРМ; мрамор, 1775, ГТГ, ил. 183) — показало, какого масштаба художник вступил в русское искусство. В нем ярко обнаружилась замечательная одаренность Шубина именно как мастера портрета. Скульптор глубоко проник во внутренний мир человека. Чувство превосходства над окружающими, пресыщенность жизненными благами, светская изысканность манер и нотки скептицизма в восприятии действительности — эти черты Голицына явственно ощутимы в шубинском бюсте.

Шубин известен и как создатель многих бронзовых изваяний. Но полностью выразил он себя именно в произведениях из мрамора. В обработке мрамора он проявил исключительное мастерство, находя различные, всегда убедительные приемы для передачи тяжелых и легких тканей костюма, ажурной пены кружев, мягких прядей причесок и париков и, конечно, прежде всего человеческого лица — мужского или женского, юного или старческого, дряблого, холеного или грубовато-жесткого, — в зависимости от того, какая модель перед ним предстала. Жизненную трепетность шубинских образов прекрасно чувствовали его современники. Недаром на памятнике, воздвигнутом над могилой мастера, о Шубине сказано: «...и под его рукою мрамор дышет...»

Шубин был мастером именно бюста. Никогда не повторяясь в решениях, он всякий раз находил и своеобразную композицию и особый ритмический рисунок, идущий не от внешнего приема, а от содержания изображаемого человека. С тонким искусством развертывает он образы в пространстве, как бы приглашая зрителя обойти бюст кругом и с каждой новой точки зрения воспринять все новые черты внешнего и внутреннего облика модели.

С громадной силой запечатлевая положительные или отрицательные свойства, скульптор избегал односторонности, умел показать противоречивость характера портретируемого. И вместе с тем, пластически совершенно воссоздавая облик модели, Шубин утверждал ценность человеческой личности.

К 1774 году относится бюст генерал-фельдмаршала З. Г. Чернышева, стоявшего во главе русских войск, занявших Берлин в 1760 году (мрамор, ГТГ). Это уже портрет не вельможи, а военачальника. В крупных

грубоватых чертах лица — решительность; язык пластики здесь энергичнее и строже, чем в бюсте А. М. Голицына.

Совсем иначе Шубин изображает другого полководца — фельдмаршала П. А. Румянцева-Задунайского (мрамор, 1778, Государственный художественный музей БССР, Минск). Здесь он дает более приподнятый образ, чем в бюсте Чернышева, но, верный своим эстетическим принципам, не приукрашивает во имя героизации черты лица. Крупноликий, с несколько вздернутым носом, знаменитый русский главнокомандующий сохраняет в портрете свой облик, в котором нет ничего «греческого» или «римского».

4 В 1774—1775 годах Шубиным был выполнен обширный своеобразный цикл исторических портретов. Это — пятьдесят восемь овальных мраморных рельефов для Чесменского дворца, позднее переданных в Оружейную палату Московского Кремля.

Они представляют собой поясные изображения великих князей, царей и императоров, начиная от легендарного Рюрика и кончая Елизаветой Петровной. Наименее интересны портреты правителей из дома Романовых; здесь скульптор был связан официальными иконографическими материалами. В большинстве же «исторических» портретов он свободно следовал за своей творческой фантазией. Так, Александр Невский, Дмитрий Донской, Мстислав Удалой, Иван Грозный и другие показаны как воины. Знакомый с поэтическим и изобразительным фольклором, Шубин придал своим персонажам некоторое сходство с богатырями древних сказаний, сильными, крепкими, чем-то похожими на тех простых, мужественных людей, среди которых он провел свои юные годы. Произведения эти исполнены в приемах, приближающихся к технике декоративной скульптуры, так как составляли часть внутреннего убранства здания и были рассчитаны на рассмотрение издали.

5 Портретирование с натуры оставалось, однако, для Шубина основной линией творчества как в 70-х, так и на протяжении 80-х — 90-х годов.

К середине 70-х годов относятся бюсты неизвестного и М. Р. Паниной (оба исполнены в мраморе, находятся в ГТГ, ил. 185 и 184). Тонкостью психологической характеристики, построенной на передаче едва уловимых оттенков чувств, поэтичностью эти работы напоминают произведения Рокотова.

6 Но уж если называть родственных Шубину мастеров живописного портрета, то неизбежно возникает имя Левицкого. И тот и другой далеки от одностороннего внимания только к «внешнему» или к «внутреннему» в человеке — они органично соединяют в своем творческом методе оба подхода. И Шубин и Левицкий, изображая тех, кто высоко стоял на ступенях общественной лестницы, не льстили им. В портреты людей близких, родственных по духу, кругу интересов и месту в жизни, оба

художника умели внести подкупающую теплоту и человечность. В этом отношении портретисты второй половины столетия — и живописцы и скульпторы — развивали традиции, определившиеся уже в начале века у Никитина и Матвеева, затем продолженные Антроповым и Аргуновым.

Замечательны убедительностью, достоверностью образа выполненный в гипсе бюст П. В. Завадовского (1790-е годы?, ГТГ, ил. 187), мраморные бюсты А. А. Безбородко, министра иностранных дел Екатерины II (около 1798), адмирала В. Я. Чичагова (1791), петербургского градоначальника Е. М. Чулкова (1792, все — в ГРМ). С бескомпромиссной зоркостью Шубин изображает И. И. Бецкого (гипс, 1790-е годы, ГТГ) — беззубого, худого старца в мундире со звездами. Многозначна и точна характеристика модели в потрясающем по силе бюсте Павла I (мрамор, 1797; бронза, 1798; оба — в ГРМ и бронза, 1800, ГТГ, ил. 186), где мечтательность уживается с жестокостью, а уродливость с величественностью.

Выразителен бюст резчика по дереву профессора Академии художеств И. Г. Шарца (мрамор, 1792, ГРМ). Среди изображений людей, к которым Шубин не мог не питать уважения и глубокой симпатии, особенно выделяется портрет, правда, посмертный, М. В. Ломоносова (бронзовый вариант в Камероновой галерее в городе Пушкине датирован 1793 годом; другие: гипсовый в ГРМ и мраморный в Академии наук СССР, Москва, видимо, ему предшествуют). Гениальный русский ученый и поэт представлен Шубиным без парика, что играет определенную роль в создании образа, далекого от парадности и официальности. Живой ум, пылливость, энергия чувствуются во всем облике Ломоносова.

Выдающееся дарование Шубина неотделимо от эпохи, в которую оно сформировалось и расцвело. Его мощная реалистическая устремленность складывалась под влиянием этических и эстетических идеалов просветительства и в значительной мере связана сначала с ранним, а затем строгим этапом русского классицизма. Это особенно сказалось в портретах Екатерины II. Шубин, подобно Левицкому и многим лучшим поэтам тех лет, показывал императрицу такой, какой она в поисках популярности стремилась казаться и какой ее хотели видеть представители дворянской интеллигенции, мечтавшие о «просвещенном монархе». И недаром замысел большой шубинской статуи «Екатерина II — законодательница» (мрамор, 1789—1790, ГРМ) оказался чрезвычайно близким к аналогичной, но более ранней портретной композиции Левицкого. Следы внимательного штудирования античного портрета,

столь характерные для художников строгого классицизма, можно обнаружить в одном из наиболее поздних скульптурных портретов Шубина «Бюст не известного сановника» (Ф. Н. Голицына?, мрамор, 1800, ГТГ), в котором отчетливо звучат «римские» ноты.

Блестящий портретист, Шубин исполнил наряду с этим и немало произведений, рассчитанных на включение в архитектурные ансамбли. Среди них — рельефные композиции на исторические или библейские темы, статуи аллегорического, мифологического и религиозного содержания. Это работы для Мраморного дворца (1775—1785), Троицкого собора Александро-Невской лавры (1786—1789) и рассмотренные уже барельефы Чесменского дворца. В Мраморном дворце скульптору, помимо других, принадлежит включенный в общую композицию стены зала рельеф «Великодушие Сципиона Африканского» — тематическая композиция, по содержанию и средствам выражения характерная для классицизма. Причем живописность общего эффекта и мягкость в трактовке округлых форм изображенных фигур свидетельствуют о раннем этапе стиля. Для Большого каскада в Петергофе Шубин сделал выдержанную в классицистических формах бронзовую статую Пандоры (1801), вписав ее в общий садово-парковый комплекс.

По возвращении из-за границы скульптор в течение короткого времени пользовался признанием. Однако уже в 1789 году он вынужден был писать президенту Академии художеств: «...воистину не имею чем и содержаться... будучи без жалованья и без работы...» В последний период жизни и творчества Шубин остро нуждался, испытывал немало горя и унижений.

Всепобеждающая сила таланта, захватывающая жизненность образов, ярко выраженный новаторский характер, исторически прогрессивная идейная основа творчества Шубина позволяют отнести произведения великого скульптора к числу крупнейших явлений русской художественной культуры XVIII столетия.

Глава пятая

СКУЛЬПТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Рядом с исключительной по значимости фигурой Шубина встает плеяда его выдающихся современников, как и он, способствовавших блестящему расцвету русской скульптуры во второй половине XVIII века.

Вместе с отечественными мастерами славе российского ваяния немало способствовал выдающийся скульптор Этьенн-Морис Фальконе (1716—1791, в России с 1766 по 1778), автор одного из лучших монументов XVIII века — памятника Петру I на Сенатской площади в Петербурге (ил.

188). Грандиозность задач, высота идейных и эстетических критериев, напряженность творческой атмосферы в русском искусстве тех лет позволили скульптору создать самое совершенное из его произведений, неразрывно связанное со страной, где оно родилось.

Первоначальный эскиз был готов уже в 1765 году. Приехав в Петербург, Фальконе принялся за работу и к 1770 году закончил модель в натуральную величину. К месту установки памятника была доставлена каменная скала, весившая после ее частичной обрубки около 275 тонн. В 1775—1777 годах происходила отливка статуи из бронзы, открытие же памятника состоялось в 1782 году. Помощницей Фальконе в работе над памятником была его ученица Мари-Анн Колло (1748—1821), изваявшая голову Петра. После отъезда Фальконе постановкой памятника руководил скульптор Ф. Г. Гордеев.

Фальконе был иностранцем, однако он сумел так понять личность Петра и его роль в историческом развитии России, что созданный им монумент должен рассматриваться именно в рамках русской культуры, предопределившей данную скульптором глубоко проникновенную трактовку образа Петра.

«Монумент мой будет прост,— писал Фальконе,—...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... вот ее-то и надо показать людям. Мой царь... простирает свою благотворительную десницу над... страной. Он поднимается на верш скалы, служащей ему пьедесталом,— это эмблема побежденных им трудностей». Подобное толкование личности Петра совпадает с тем, которое давали Ломоносов и другие передовые деятели той эпохи.

Философское содержание памятника выражено с замечательной силой. Фальконе прекрасно связал ритмически фигуру Петра с конем, а все изваяние в целом — со скалой-постаментом. Вместе с тем пластическое решение монумента дано со строгим учетом его расположения в середине огромной по размерам площади. Героическое толкование образа, патетичность всего художественного замысла памятника близки к тому направлению поисков «большого стиля», по которому шло тогда формирование классицизма, и объективно способствовало его становлению в русской скульптуре. Творение Фальконе оставило значительный след в произведениях поэтов и художников последующих поколений и приобрело широкую известность под пушкинским наименованием «Медный всадник».

Начиная с 70-х годов рядом с Шубиным и Фальконе встают такие крупнейшие творческие индивидуальности, как Ф. Г. Гордеев, М. И. Козловский, Ф. Ф. Щедрин, И. П. Мартос, И. П. Прокофьев, мастера, значение которых выходит далеко за рамки эпохи. Главная роль в их воспитании принадлежит Академии художеств. В ее стенах они приобрели высокую культуру рисунка, являющуюся основой педа-

гогической системы, принятой в Академии, внимательно проштудировали человеческую фигуру, овладели навыками подлинно профессионального мастерства.

К старшему поколению скульпторов второй половины XVIII столетия относится Федор Гордеевич Гордеев (1744—1810).

Сын дворцового скотника, он окончил Академию художеств годом позже Шубина (1767), одновременно с ним был в Париже и Риме, так же, как Шубин, посетил раскопки Помпей и Геркуланума и вернулся на родину в 1772 году. В отличие от Шубина Гордеев свой дальнейший жизненный и творческий путь тесно связал с Академией, в которой долгое время играл руководящую роль. Его искусство знаменует начальные шаги развития классицизма.

Напряженная динамичность и всеподчиняющий драматизм присущи ранней композиции Гордеева «Прометей» (гипс, 1769, ГТГ; бронза, Останкинский дворец-музей творчества крепостных, Москва). В этой работе сказались впечатления от статуи Фальконе «Милон Кротонский» (1744). Примечательно, что все различия произведений Гордеева и Фальконе связаны с эволюцией творчества русского мастера от наследия барокко и рококо в сторону классицизма.

О воплощении этого нового художественного идеала и внимательном освоении Гордеевым опыта античного искусства говорит барельефная надгробие Н. М. Голицыной (мрамор, 1780, ГНИМА, ил. 191). Его тип восходит к древнегреческим стелам. Фигура плакальщицы дана в профиль. Прекрасно скомпонованные складки широкой драпировки, в которую закутана женская фигура, невольно вызывают в памяти приемы античного искусства. Но, конечно, Гордеев, подобно современному ему архитекторам, не подражает древним. Обращение к наследию античности лишь помогает ему в решении творческих задач современности.

В более поздних надгробиях Гордеева: петербургском — фельдмаршала А. М. Голицына, героя битвы при Хотине (1788, ГМГС), и московском — Д. М. Голицына (1799, ГНИМА) не получили дальнейшего развития черты, которые наметились в надгробном рельефе 1780 года. Патетика фигур и некая живописность общего композиционного замысла в какой-то мере связаны с традицией барочной пластики. Классицистические устремления сказались в архитектоничности пирамидального построения, к которому в обоих памятниках стремился Гордеев, отведя большую роль обелискам. Вокруг них и сгруппированы аллегорические фигуры Добродетели и Военного гения (памятник А. М. Голицыну), Горя и Утешения (памятник Д. М. Голицыну — основателю больницы, строившейся М. Ф. Казаковым). Бюст Д. М. Голицына, вклю-

ченный в композицию надгробия, был исполнен не Гордеевым, а австрийским скульптором Ф. Цаунером.

Черты классицизма более ясно сказались в серии барельефов для фасадов и внутренних помещений Останкинского дворца (Москва): «Жертвоприношение Зевсу», «Жертвоприношение Деметре», «Свадебный поезд Амура и Психеи» и другие (1790-е года). В этих фризах Гордеев придерживается того понимания рельефа, которое существовало в пластике классической Греции. Отказываясь от эффектов живописно-пространственного характера, он с большим мастерством моделирует форму невысокого рельефа, развертывая его в изящном ритме на плоскости нейтрального фона.

К поздним работам скульптора относятся рельефы (1804—1807) для воронихинского Казанского собора. Это сооружение ознаменовало наступление нового этапа в развитии русского искусства, иное понимание взаимосвязи между архитектурой и монументально-декоративной пластикой.

Михаил Иванович Козловский (1753—1802) наряду с Шубиным и Мартоном — один из величайших русских ваятелей.

Козловский происходил из демократической среды — его отец был «трубачевским мастером галерного флота». С 1764 по 1773 год молодой скульптор учился в Академии художеств.

Академическая программа Козловского на тему «Изяслава Мстиславича уязвленного хотели убить любимые его воины, не зная, но он, сняв с себя шлем, показал им, что он их князь и полководец» (гипс, 1772; НИМАХ) представляет собой горельеф, выполненный в эффектной живописной манере. Скульптор не случайно обратился к теме из отечественной истории. Интерес к подобным сюжетам характерен для раннего периода деятельности Академии. Они в еще большей мере, чем темы, заимствованные из античной мифологии, позволяли выразить идеи героического служения родине, борьбы за ее независимость, утвердить идеалы любви и дружбы, преклонения перед действительно благородными поступками.

Для эпохи увлечения наследием античности характерно, что заграничные занятия Козловского начались в Риме, и только в 1779 году он переехал в Париж. Шубин, Гордеев, архитекторы и живописцы предшествующего поколения свои зарубежные странствования начинали с Парижа и лишь оттуда попадали в Рим.

Вернувшись в Петербург, Козловский работает для Мраморного дворца (начало 1780-х годов). Он выполняет два барельефа. Один из них изображает прощание консула Регула с гражданами Рима перед возвращением в Карфаген; другой — освобождение Камиллом родного города. Оба произведения посвящены прославлению чувства гражданско-го долга и патриотизма.

К этому же времени относится исполнение Козловским большой мраморной статуи Екатерины II в образе Минервы (1784—1785). Скульптор дал толкование обра-

за царицы, близкое к тому, которое немного раньше было выражено Левицким, а несколько позднее — Шубиным (см. главы вторую и четвертую). Вместе с тем конкретное претворение образа у Козловского вполне самостоятельно. Он наделяет Екатерину шлемом богини мудрости Минервы и эффектно использует мотив широкого плаща, ниспадающего красивыми складками.

В 1788 году Козловский вновь направляется в Париж, где попадает в самую гущу революционных событий. Здесь им была исполнена статуя «Поликрат» (гипс, 1790, ГРМ, ил. 190), в которой темы человеческого страдания и жажды освобождения подняты до трагических высот. Выразительны данная в резком развороте фигура Поликрата, последнее судорожное усилие прикованной руки, лицо, охваченное смертельной мукой.

Вернувшись во второй половине 1790 года на родину, Козловский вступил в заключительный, особенно богатый творческими достижениями период деятельности. По-прежнему скульптора волнуют античные темы.

Еще к 1789 году относится небольшая статуя «Пастушок с зайцем» (она известна и под названием «Аполлон»; гипсовый и мраморный экземпляры есть в НИМАХ и в Павловском парке и музее художественного убранства русских дворцов XVIII—XIX веков, ил. 194). Произведение это свидетельствует о тонком и глубоком проникновении в художественную культуру Древней Эллады. Через знакомство с римскими памятниками Козловский пришел и к пониманию греческой пластики. Изящество и гибкость тела пастушка, ритмическое движение фигуры, тонко переданные взаимоотношения поворотов головы, торса, ног, предопределяющие необходимость обхода скульптуры зрителем, — все это говорит о творческом воссоздании Козловским многих основных особенностей древнегреческой скульптуры, далеко от внешней подражательности.

Ту же линию продолжают созданные в 90-х годах «Спящий амур» (мрамор, 1792, ГРМ), «Гименей» (мрамор, 1796, ГРМ), «Амур со стрелой» (мрамор, 1797, ГТГ) и некоторые другие произведения, отличающиеся утонченной поэтичностью образов.

Пожалуй, еще сильнее тяготение Козловского к героическим темам. Его творчество остается органически связанным с тем миром и с той патетичностью художественной речи, которые в литературе присущи представителям русского классицизма от Сумарокова и до Княжнина.

В 90-х годах Козловский исполняет великолепные терракоты по мотивам «Илиады». В этих небольших замечательных по пластиче-

ской силе эскизах есть, казалось бы, несовместимая с размерами, но созвучная содержанию монументальность. Об этом ярко свидетельствует скульптурная группа «Аякс защищает тело Патрокла» (терракота, 1796, ГРМ). Художественные особенности подобных работ во многом связаны не только с освоением античного наследия, но и с увлечением Козловского произведениями Микеланджело.

В ином, более лирическом ключе решена скульптура «Бдение Александра Македонского» (мрамор, 1780-е годы, ГРМ, ил. 189). В ней с редкой законченностью и изяществом пластического выражения повествуется о воспитании в себе юным Александром выдержки и мужественности.

В статуе «Яков Долгорукий» (мрамор, 1797, ГРМ) с большой силой разработан образ гражданской доблести, навеянный историей родной страны. Долгорукий представлен готовым уничтожить возмущивший его своей несправедливостью указ, имеющий уже подпись Петра I. Козловский обращается для раскрытия своей идеи к традиционным атрибутам: горящему факелу и весам — символам истины и правосудия; повержены маска коварства и змея, обозначающая низость.

Козловский наряду с Гордеевым и Мартосом вносит немалый вклад в мемориальную скульптуру. Его бронзовый рельеф для надгробия генерала П. И. Мелиссино (1800) полон страстного выражения горя. В памятнике С. А. Строгановой (мрамор, 1801—1802, оба — в ГМГС) скульптор обращается к круглой пластике.

Горячий отклик у Козловского нашел легендарный переход через Альпы, совершенный в 1799 году русскими войсками под водительством Суворова. Как полагают, это событие запечатлено в его произведении «Геркулес на коне» (бронза, 1799, ГРМ, ил. 192) с помощью античных образов, которые мастер использовал, даже обращаясь к современным ему событиям. Русский полководец изображен в виде всадника, напоминающего греческих атлетов, уверенно восседающего на скачущем коне. Скала и поток олицетворяют Альпы и Рейн, змея — побежденного врага. Эти черты условности и гиперболичности сродни высокому слогу торжественных строф оды Державина, воспевающей подвиги Суворова.

Высшее художественное достижение Козловского — памятник А. В. Суворову в Петербурге (1799—1801, ил. 195). В нем нет портретности в буквальном смысле слова. Отмеченное мужественной и строгой красотой лицо имеет лишь отдаленное сходство с оригиналом. В военных доспехах соединены элементы вооружения древнего римлянина и ры-

царя эпохи Возрождения. И вместе с тем какие-то важные общественно значимые черты личности Суворова есть в образе, созданном Козловским. Это всепобеждающая энергия, решительность и мужество воина, мудрость и внутреннее благородство, как бы озаряющее облик полководца. Великолепно найденный в очертаниях цилиндрический постамент, на котором утверждена фигура, превосходно связан со скульптурным изображением. Памятник Суворову, в котором с замечательной силой дан обобщенный образ национального героя, наряду с «Медным всадником» Фальконе и монументом Минину и Пожарскому Мартоса принадлежит к наиболее совершенным творениям классицизма в русской скульптуре.

По художественному совершенству и силе выражения патриотической идеи среди произведений Козловского выделяется «Самсон, разрывающий пасть льва» (1800—1801, ил. 193). В те годы происходила замена старых, обветшавших статуй, весьма существенных в художественном обличье петергофских фонтанов. В этой колоссальной работе приняли участие все основные мастера русской скульптуры конца XVIII века: Шубин, Щедрин, Мартос, Прокофьев. Главенствовала вызолоченная статуя Самсона, установленная в центре бассейна у подножия Большого каскада. Переданная в сильном движении, напоминающая античные статуи Геракла и титанические образы Микеланджело, мощная фигура Самсона олицетворяла грозную силу русского оружия. Лев, пасть которого разрывает Самсон, символизировал Швецию (фигура льва входит в государственный герб этой страны). Так средствами аллегии Козловский воспел славные победы отечественных армий, давшие возможность России «ногою твердой стать при море», широкая панорама которого открывается с террас Петергофа.

Как и в других работах Козловского, в статуе Самсона сказались изумительная свобода в воспроизведении форм человеческого тела, великолепная экспрессия, динамизм изображения.

Во время оккупации «Самсон» был похищен гитлеровцами. После окончания войны на основании сохранившейся документации он был заново воссоздан в 1947 году скульптором В. Л. Симоновым и поставлен на старом месте.

Большая эмоциональная насыщенность произведений Козловского и подкупающее строгое благородство вкуса, столь далекие от той холодной абстрактности и схематизма, к которым придут эпигоны классицизма в середине XIX века, характерны не только для скульптурных, но и для графических работ Козловского. Дошедшие до нас рисунки натурщиков, а также многофигурные композиционные эскизы позволяют считать Козловского наряду с Лосенко одним из лучших рисовальщиков XVIII века.

Сверстником Козловского был выдающийся скульптор Феодосий (Федос) Федо-

рович Щедрин (1751—1825). Он одновременно с Козловским учился в Академии художеств; в те же годы, что и он, жил за границей (1773—1785); до приезда в Париж побывал в Италии.

В 1776 году Щедриным был исполнен «Марсий» (гипс, НИМАХ; бронзовые экземпляры позднейшей отливки — в ГРМ и ГТГ, ил. 196). Это произведение близко к несколько более раннему «Прометею» Гордеева и к более позднему «Поликрату» Козловского и столь же полно бурного движения и волнующей трагичности. Щедрин воспеваает смелое дерзание, безнадежное и вместе с тем неукротимое борец. В образе Марсия с громадной силой переданы смертная мука и страстное стремление к свободе.

Скульптура «Спящий Эндимион» (1779, позднейшие бронзовые отливки — в ГРМ и ГТГ) включается в тот же круг произведений, в который входит и «Пастушок» Козловского: в обоих случаях налицо особое поэтическое проникновение в мир античных образов.

В статуе «Венера» (мрамор, 1792, ГРМ) привлекает поэтическая передача целомудренной красоты женского тела. В трактовке фигуры ощутима свойственная Щедрину склонность к некоторой удлинённости пропорций. Эта и другие подобные работы знаменуют характерный для конца XVIII века культ античности, который и позднее давал себя знать в русской художественной культуре, в частности у Ф. Толстого, С. Гальберга, Б. Орловского и И. Витали.

Щедрин участвовал в создании скульптурного комплекса петергофских фонтанов, изваяв аллегорическую фигуру «Нева» (1804), данную в легком, естественном движении (не сохранилась, заменена воспроизведением оригинала).

Совместно с Гордеевым, Мартосом, Прокофьевым и живописцами Боровиковским, Егоровым и Шебуевым он работал для Казанского собора (1807—1811).

Щедрин прожил долгую жизнь, всегда оставаясь художником, чутко воспринимающим эстетические запросы времени. В более поздних произведениях он подошел вплотную к творческим решениям, характеризующим новый этап в развитии русского классицизма, связанный в архитектуре с деятельностью А. Н. Воронихина и А. Д. Захарова.

Об этом особенно ясно говорят скульптурные произведения, выполненные Щедриным для Адмиралтейства Захарова. Они входят в обширный пластический комплекс, над которым наряду с Щедриным работали другие видные скульпторы начала XIX века. Основной темой было утверждение военно-морской мощи России. Наиболее выдающимися из этого

скульптурного убора были щедринские «Морские нимфы» (1812, ил. 198) — две группы, обрамляющие главные ворота Адмиралтейства; каждая из трех женских фигур поддерживает небесную сферу. Сила и величавость сквозят в их спокойных, медлительных движениях. В торжественном ритме ниспадают складки одежд. Великолепно найдены отношения между архитектурой башни ворот и скульптурными группами, объемно выступающими на фоне характерной для Захарова широкой глади стен.

Группы для Адмиралтейства вместе с работами для Петергофа и Казанского собора характеризуют существенное направление в творчестве Щедрина, связанное с решением задач синтеза скульптуры и архитектуры.

К тому же поколению, что и Козловский с Щедриным, принадлежал Иван Петрович Мартос (1754—1835). Жизнь Мартоса была еще более долгой, чем Щедрина. Наиболее значительные произведения он создал в XIX столетии; они относятся уже к новому этапу развития русского классицизма. Поэтому все творчество Мартоса закономерно рассматривать на страницах, посвященных русскому искусству первой трети XIX века (см. раздел восьмой, главу вторую). Именно тогда были исполнены шедевр Мартоса — памятник Минину и Пожарскому в Москве, скульптура для Казанского собора, «Актеон» для петергофских фонтанов, надгробие Гагариной, памятники Ломоносову и Ришелье.

Однако ряд произведений Мартоса характеризует его как современника Шубина, Козловского, Гордеева и Щедрина, и об этих работах — надгробиях 80-х — 90-х годов — необходимо упомянуть здесь хотя бы кратко. Нежной лирикой овеяно выражение скорбного чувства в памятнике М. П. Собакиной (1782, ГНИМА), являющемся одним из совершеннейших произведений Мартоса. Если в этом надгробии преобладает элегичность, то в памятнике П. А. Брюсу (1786—1790, ГНИМА) проявляется больше страстности. В памятнике же Н. И. Панину (1788, ГМГС) вновь главенствуют характерные для классицизма величавое спокойствие, возвышенная философская грусть. Лиризмом в сочетании с сильными драматическими переживаниями отмечен памятник Е. С. Куракиной (1792, ГМГС) — еще одна великолепная работа Мартоса.

Его лучшие надгробия занимают видное место в развитии русской мемориальной пластики конца XVIII века, отличаясь широким эмоциональным диапазоном образов и редкостным художественным совершенством.

Младшим из плеяды выдающихся русских скульпторов XVIII века был Иван Прокофьевич Прокофьев (1758—1828).

Прокофьев — сын «закройного мастера по конюшенной части». Он из Воспитательного училища при Академии художеств в 1771 году перешел в скульптурный класс. Академию Прокофьев окончил в 1779 году, причем последнее время занимался под руководством Гордеева. В 1780—1784 годы Прокофьев провел в качестве пенсионера в Париже, а на обратной дороге побывал в Германии, где пользовался успехом как портретист.

В статуе «Актеон» (1784, ГРМ, ил. 197) передано с большим мастерством сильное и легкое движение юной обнаженной фигуры. При боковых точках зрения особенно ясно виден четкий, гибкий абрис тела бегущего юноши, преследуемого собаками Дианы.

Больше всего работал Прокофьев как мастер рельефа, создав в этой области свой индивидуальный стиль. Особенности античного рельефа были восприняты скульптором с большей последовательностью, чем другими мастерами русского классицизма. Он, в частности, воздерживается от пейзажно-пространственных мотивов в фонах, стремится строго соблюдать единство высоты рельефа, а создавая многофигурные композиции, часто обращается к приему изокефалии (равноголовия). Прокофьев мастерски разрабатывает драпировки, тонко понимает их взаимоотношения с человеческим телом. Успокоенный и мерный ритм лежит в основе изображенных скульптором сцен. В этом отношении он является предшественником Федора Толстого, который некоторое время действительно у него учился. Прокофьев всегда оставался художником XVIII века. К торжественно-строному стилю, представленному более поздними работами Щедрина и особенно Мартоса, он так и не пришел. У Прокофьева постоянно сохранялась в трактовке человеческого тела чувственная мягкость; в его произведениях звучат обычно идиллические ноты.

С наибольшей очевидностью это выступает в обширной серии гипсовых рельефов, украшающих парадную лестницу Академии художеств (1785—1786), дом И. И. Бецкого (1785—1789), дворец в Павловске (1785—1787), а также чугунную лестницу Академии художеств (1819—1820). В основном они представляют довольно сложные аллегории различных видов художественного творчества. Тут «Кифаред и три знатнейших художества», аллегории, посвященные скульптуре, живописи и другим. Прокофьеву хорошо удавались изображения детей; он давал их очень живо и с большим изяществом. Порой эти фигурки олицетворяют такие трудные для пластического претворения понятия, как «Математика» или «Физика».

Прокофьев был одним из авторов пластического комплекса петергофских фонтанов. В частности, он исполнил в первые годы XIX века для Петергофа статую «Пастушок Акид», аллегорическую фигуру «Волхов», парную к щедринской «Неве», а также полную данность группы «Тритоны» («Волхов» и «Тритоны» не сохранились, заменены произведениями оригинала).

Для Казанского собора Прокофьев создал в 1806—1807 годах фриз на тему «Медный змей». Этот рельеф с его мятущимися фигурами, данными в сильном движении, — наиболее драматическое произведение скульптора.

Прокофьев был и значительным портретистом. Сохранились два прекрасных терракотовых бюста — А. Ф. и А. Е. Лабзиных (1802, оба — ГРМ, ил. 199). По простоте и интимности трактовки образов эти произведения родственны живописным портретам русских мастеров конца XVIII — начала XIX века.

Прокофьев был превосходным мастером небольшого скульптурного эскиза и выдающимся рисовальщиком. Среди его рисуночных эскизов, хранящихся преимущественно в Русском музее, есть проекты конного изваяния Ивана Грозного (1812), аллегорического барельефа для памятника Минину и Пожарскому (1819), надгробия Баркляя де Толли и другие.

Жак-Доменик Рашетт (1744—1809), приехавший в 1779 году в Россию, остался здесь и тесно связал свое творчество с русским искусством. Он был неплохим портретистом, мастером станковой скульптуры и модельмейстером Императорского фарфорового завода. Принял он участие и в таком капитальном предприятии своего времени, как скульптурное оформление Казанского собора, для которого исполнил несколько рельефов.

Среди русских мастеров, составлявших окружение своих знаменитых товарищей, наиболее интересны А. М. Иванов, М. П. Александров-Уважный, Г. Т. Замаараев.

Архип Матвеевич Иванов (1749—1821) вошел в историю русского искусства прежде всего как автор теоретического трактата «Понятие о совершенном живописце... и примечание о портретах» (1789). Из скульптурных работ Иванова должен быть назван мраморный рельеф «Крещение Ольги» (1776, НИМАХ). Это пример ранней трактовки в скульптуре сюжета из отечественной истории. Условность «историзма» Иванова еще близка к той, которую можно наблюдать в картине «Владимир и Рогнеда» Лосенко и особенно в композиции Акимова «Возвращение Святослава с Дуная».

Интересна гипсовая статуя «Умиравший боец» (1782, ГРМ), исполненная Михаилом Павловичем Павловым (Александровым-Уважным, 1758—1813). Идея от античных мотивов, скульптор создал пластически выразительную фигуру в сложном движении. Драматичность образа хорошо сочетается в ней с общей строгостью стиля.

Гавриил Тихонович Замаараев (1758—1823) по возвращении из зарубежной пенсионерской поездки с середины 80-х годов обосновался в Москве и выполнил здесь большое количество скульптурных работ для строившихся тогда зданий. Ему принадлежат горельефы «Избиение младенцев» и «Воскрешение Лазаря» (1806) в шереметевском Странноприимном доме. В этих произведениях уже намечается своеобразие московской школы и в области скульптуры русского классицизма, с такой ясностью дающее себя знать в деятельности мастеров первой половины XIX века, например Витали.

Русские ваятели во второй половине XVIII века на новой основе и в широких масштабах осуществляют принципы синтеза искусства. В сооружениях Растрелли и мастеров его круга пластическая орнаментация занимала подчиненное положение по отношению к архитектуре. Теперь же группы, отдельные статуи и полосы рельефа, оставаясь прежде всего скульптурой, вступают в более сложные отношения с зодчеством. Ваятель не только украшает здание, но средствами своего художественного

языка развивает мысли и чувства, определяющие существо архитектурного образа. Скульптор как бы уточняет отдельные его стороны, кое-что «досказывает» и «конкретизирует».

По сравнению с Петербургом и Москвой русская провинция обнаруживает очень своеобразную картину состояния и развития скульптуры.

В поместьях аристократии, конечно, встречались произведения знаменитых столичных мастеров. Но не они составляли большинство. Основная масса работ принадлежала местным скульпторам, преимущественно резчикам по дереву, и, как правило, имела явно декоративный характер (архитектурные детали, резьба иконостасов). Обильно применялись мотивы растительного орнамента, позолота и яркая расцветка резных из дерева форм. Во многих музеях хранится круглая деревянная скульптура религиозного характера; многочисленные варианты статуй на темы «Христос в темнице», «Распятие» и т. п. Некоторые из них, относящиеся к XVIII веку, имеют примитивный характер, стилистически восходя к древнейшим пластам русской художественной культуры. Другие произведения, тоже XVIII столетия, говорят уже о знакомстве с произведениями профессиональных скульпторов первой половины XVIII века или даже раннего классицизма.

Большой интерес и эстетическую ценность представляют памятники изобразительного фольклора. Это пластически решенные предметы домашнего обихода русского крестьянства (резные деревянные изделия, керамика, игрушка и т. д.). Их изучение вплотную подводит к важным проблемам, связанным уже с областью декоративно-прикладного искусства, а не скульптуры в прямом смысле слова.

Глава шестая

АРХИТЕКТУРА 60-Х — НАЧАЛА 80-Х ГОДОВ

Вторая половина XVIII века внесла много нового в русское зодчество. Развитие промышленности и торговли, продолжающееся увеличение городов, рост науки — все вызвало необходимость расширения заданий, разрабатывавшихся архитектурой, более развернутой постановки проблем градостроительства. Эти новые задачи выдающиеся мыслители второй половины века, особенно А. Н. Радищев в 1790 году, неразрывно связывали с борьбой за передовые идеалы, призывая усилить общественную значимость зодчества, рассматривая его не только в художественном, но и в социальном аспекте.

Существенное изменение идейно-творческих основ обусловило поиски новых архитектурных форм, в разработке которых немалую роль сыграло дальнейшее освоение и претворение античного наследия. Изучая многооб-

разные общественные постройки античного мира, русские зодчие пытались найти путь к созданию новых типов сооружений; в обладающих гармонической законченностью и строгостью классических памятниках они видели совершенные образцы архитектуры.

Опыт античности и эпохи нового времени учтен в крупных планировочных начинаниях 60-х — 90-х годов в Петербурге, Москве и провинции, свидетельствовавших о дальнейшем прогрессе русского градостроительства (см. главу восьмую).

Развивалась и усадебная архитектура. Складывался характерный тип поместья с прямой аллеей, ведущей от въездных ворот к обрамленному флигелями парадному двору, в глубине которого находился главный дом. На смену регулярным садам с их геометризованными планировками приходят так называемые пейзажные, или натуральные, парки с живописным, возможно более естественным распределением растительности, со строгими, ясных форм павильонами и беседками, обелисками, статуями, вазами и т. д., расположенными среди групп деревьев, часто по берегам извилистых рек и ручьев.

Черты нового сказываются в стремлении к лаконичным и четким объемным решениям зданий, контрастному соподчинению и сочетанию объемов, к простым, нередко с подчеркнутым центром планам. В отличие от той роли, которую ордер играл в предшествующий период, когда элементы его использовались как детали убранства или содействовали усилению пластики стен, он становится теперь основным масштабом в композиции фасадов и интерьеров.

Одним из наиболее видных архитекторов раннего классицизма был Александр Филиппович Кокоринов (1726—1772). Он учился в Тобольске у И. Я. Бланка, в Москве сперва у Коробова, затем у Ухтомского, а в 1754 году переехал в Петербург. В центральном по значению и крупнейшем сооружении тех лет, связанном с именем Кокоринова и его соавтора Валлена Деламота — Академии художеств, уже в полной мере раскрываются характерные для раннего классицизма черты (ил. 200).

Проект здания Академии был создан в результате большой и напряженной работы и претерпел много изменений, прежде чем было найдено окончательное решение. Проектная модель, хранящаяся в Государственном научно-исследовательском музее Академии художеств, во многом отличается от того, что осуществлено в натуре, и дает целый ряд вариантов отдельных частей (так, например, главный фасад разработан в четырех различных вариантах).

Авторы ушли важное в градостроительном отношении местоположение здания. Огромный простор Невы предопределил большой

массив сооружения и простоту общих членений. План последовательно и логично связан с назначением здания, отличается своеобразием. В центре прямоугольника, близкого квадрату, находится круглый парадный двор, а по углам — малые служебные. В корпусе, обращенном к реке, размещались основные парадные залы; учебные, жилые и подсобные помещения выходили на остальные фасады, в центральный и малые дворы. Первый этаж трактован как рустованный цоколь-пьедестал, а два верхних объединены общим ордером. Таким образом, излюбленная в середине XVIII века общая схема композиции с замкнутым двором перерабатывается в соответствии с новой архитектурной темой большого учебного заведения.

Основная часть здания Академии была построена в 1764—1771 годах, а лицейный корпус возводился по проекту Кокоринова и Деламота позднее, в 1780—1788 годах под руководством Ю. М. Фельтена и Е. Т. Соколова. Большая же часть внутренней отделки заканчивалась в первой трети XIX века со значительными отступлениями от первоначального проекта. С самого основания Академии художеств Кокоринов вел педагогическую работу в ее архитектурных классах, будучи в числе первых профессоров по архитектуре; с 1769 года он — ректор по архитектуре.

Соавтор Кокоринова Жан-Батист Валлен Деламот (1729—1800) был приглашен И. И. Шуваловым для преподавания архитектуры в только что основанной Академии художеств. Среди построек Деламота наиболее значительны северный, выходящий на Неву павильон корпуса Висячего сада — Малый Эрмитаж (1766—1769) и дворец Чернышева на Мойке у Синего моста (1762—1768, перестроен).

С Малого Эрмитажа началась застройка участка между Зимним дворцом и Зимнедворцовым каналом (Зимней канавкой), включившая вскоре Зимний дворец в сплошной ряд сооружений вдоль Дворцовой набережной. Сопоставление Малого Эрмитажа с самим дворцом особенно наглядно показывает разницу в приемах их решений. Сохраняя членение по высоте на два яруса, Деламот трактует их в отличие от Растрелли по-разному. Нижнему, как и в Академии художеств, придается подчиненный характер цоколя-пьедестала. Пиллястры и колонны, членящие верхний ярус, соединены в центральный портик, а не размещены в различных ритмах, как у Растрелли.

Деламоту принадлежат фасады и арка Новой Голландии — лесных складов Адмиралтейства (1765—1780-е годы, ил. 201), строительство которых было начато еще по проекту С. И. Чевакинского. Деламот придал сооружению классический облик, усилил черты парадности, учитывая важную роль комплекса в этой части города. Зодчий применил большие, во всю высоту здания окна с полу-

циркульными завершениями и очень простого профиля наличниками. Мощными дорическими колоннами отмечены закругленные углы и арка над каналом-въездом. Он соединяет с окружающими каналами и Мойкой бассейн внутри острова, на котором расположены склады.

При возведении Новой Голландии в первоначальный проект Деламота были внесены некоторые изменения. Отделка сооружения не была завершена. Этим объясняется его необычный для петербургских построек тех лет вид — сочетание натурального камня, кирпича и обобщенных каменных вставок, на которых должны были быть высечены орнаментальные композиции.

Много работал в тот период и Юрий Матвеевич Фельтен (1730/2—1801).

Он учился сначала в Германии, затем в России у И. Я. Шумахера и Ф.-Б. Растрелли, помощником которого он состоял ряд лет. После отставки Растрелли Фельтен стал главным архитектором Канцелярии от строений. Кроме того, он выполнял работы по так называемому Ведомству Воспитательного дома и преподавал в Академии художеств.

Около Зимнего дворца на Миллионной (ныне Халтурина) улице Фельтен возвел в формах раннего классицизма корпус Висячего сада с южным павильоном (1764—1766; северный — Малый Эрмитаж позднее исполнен Деламотом), здание Старого, или «Большого», Эрмитажа (1771—1787) на набережной Невы и галерею-переход (1783—1784) над Зимней канавкой.

Крупными работами Фельтена 60-х — 70-х годов были лодочный бард на Миллионной улице (перестроен В. П. Стасовым при сооружении казарм Павловского полка) и Училище для мещанских девушек, расположенное с северной стороны растрелиевского Смольного монастыря, в корпусах которого в те годы был учрежден Смольный институт. Раньше Фельтена считали автором проекта всех набережных левого берега Большой Невы. На самом деле зодчий принял участие в этих работах на том этапе, когда общий тип набережных был выработан и проверен на практике — большие отрезки их на участке к востоку от Зимней канавки были уже закончены.

Со строительством набережных и регулированием берегов Невы и малых рек — одним из важнейших градостроительных мероприятий 60-х — 80-х годов XVIII века — было связано и сооружение знаменитой ограды Летнего сада (1771—1786, ил. 203). Композиция ограды основана на чередовании строгих цилиндрических столбов-пилонов и звеньев металлической решетки простого красивого рисунка. Ворота (первоначально их было трое, и они располагались на осях всех трех основных аллей парка) отмечены несколько иным узором металлических створок и легкими орнаментальными завершениями. Общая спокойная полоса ограды, без подчеркнутого выделения составляющих элементов, органически входит в стройную систему набережной Невы.

Сооружение ограды прежде безоговорочно приписывалось Фельтену. Фактически же он выполнил лишь смету к проекту, автор которого пока не установлен. Известно, что наблюдение за строительством и доработку отдельных, порой очень существенных элементов, таких, как вазы, отсутствовавшие в первоначальном варианте и завершившие пилоны в окончательном проекте, вел помощник Фельтена — архитектор

Петр Егоров; он выполнил и сами проектные чертежи ограды, подписанные затем Фельтеном.

В 60-е—70-е годы в Москве продолжал много строить уже упоминавшийся выше опытный зодчий Карл Иванович Бланк (1728—1793)—сын и ученик архитектора первой половины XVIII века И. Я. Бланка. Авторские работы К. И. Бланка (в основном церкви) ближе барокко, нежели классицизму. По проекту неизвестного автора К. И. Бланк, а затем сменившие его мастера выстроили на участке между Москвой-рекой и улицей Соляной громадное здание Воспитательного дома (1763—1781). Сооружение должно было состоять из двух прямоугольных в плане с внутренними замкнутыми дворами корпусов, объединяемых главным корпусом с тремя куполами. Рациональное по плану, обладающее строгими и простыми фасадами здание сыграло большую роль в формировании нового классицистического облика Москвы.

Антонио Ринальди (около 1710—1794), уроженец Италии, начал строить в России с 1751 года. Наиболее крупные из его ранних работ в Ораниенбауме (ныне город Ломоносов)—Китайский дворец и Катальная горка. Китайский дворец (1762—1768)—это небольшое здание с несколькими залами, решенными в «китайском» духе (о «шинуазри» см. стр. 140). Окруженное регулярным парком, оно в целом отделано с подчеркнутой изысканностью, в формах, близких рококо. Уже здесь сказались главные особенности Ринальди—увлечение своеобразными приемами декоративного убранства: наборными паркетами и дверями тонкого рисунка, изящной лепкой с живописными вставками. Это же характерно и для Кательной горки (1762—1774)—некогда большого сооружения с открытыми галереями, сложными скатами и павильоном над обрывом к морю—единственной уцелевшей частью всей постройки.

Позднее под воздействием общего развития русского зодчества Ринальди переходит к более строгим классическим приемам. Это ощущается в городском Мраморном дворце и загородном—в Гатчине. В Мраморном дворце (1768—1785, ил. 204) первый этаж облицован гранитом, а два верхних, объединенных коринфскими пилястрами и полуколоннами,—цветными олонечскими мраморами.

Мрамором были отделаны и интерьеры, из которых сохранилось только два—парадная лестница и нижний ярус большого зала. Тонко подобранный камень различных оттенков сочетался с выполненными из ценных пород дерева паркетами и дверями. Все это дополнялось барельефами и статуями работы крупнейших русских скульпторов—Шубина и Козловского (см. главы четвертую и пятую).

В Гатчинском дворце (1766—1781) к творчеству Ринальди относится центральный корпус, боковые части были позже перестроены.

Главное здание снаружи также облицовано натуральным камнем—местным (пудожским) известняком. Очень слабым рельефом выступают на фасадах поэтажно размещенные пилястры и лопатки, сочетающиеся с рисунком наличников оконных и дверных проемов.

Лепнина, легкие фресковые росписи, искусственный мрамор, наборное дерево составляли внутреннюю отделку, замечательную по мастерству исполнения. Растительные формы в декоре нередко брались из окружающей природы. Лепка выполнялась на месте, без предварительной отливки в формах, и поэтому даже совершенно однотипные мотивы (венки, ветви, гирлянды) всегда отличались друг от друга в деталях. Дворец был сожжен фашистскими захватчиками; внутренняя отделка здания при этом почти полностью погибла.

Характерная для Ринальди склонность к совершенству отделки, прекрасной по замыслу, исполнению и материалу, сказались и в мемориальных памятниках Царского Села, воздвигнутых им в честь победы в русско-турецкой войне: Кагульском обелиске и Морейской колонне (1771, приписываются), Чесменской колонне (1771—1778), Орловских воротах (1773—1776). Все они выполнены из цветных олонечских и уральских мраморов.

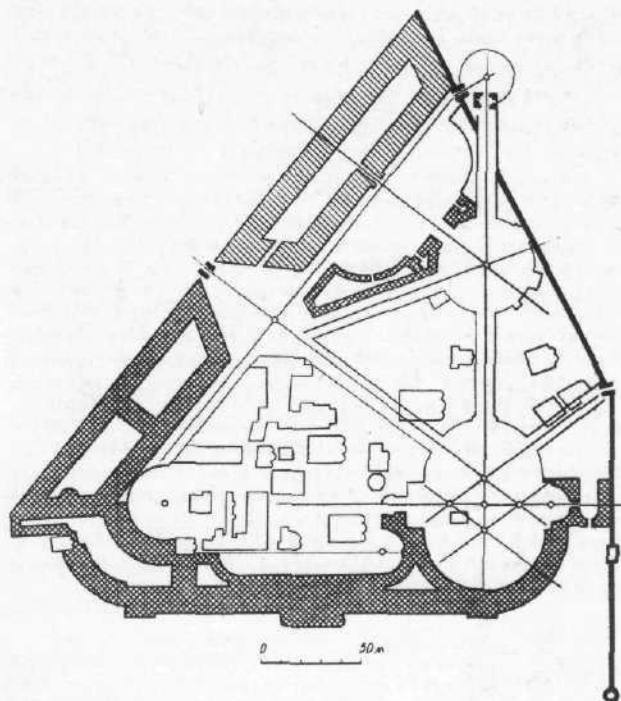
Глава седьмая

БАЖЕНОВ, КАЗАКОВ, СТАРОВ

Величайшими отечественными зодчими второй половины XVIII века и ведущими мастерами русского классицизма были В. И. Баженов, М. Ф. Казаков, И. Е. Старов.

Василий Иванович Баженов (1737 или 1732/8—1799) родился в селе Дольском бывшей Калужской губернии.

Он был ребенком, когда семья переехала в Москву, где отец получил должность псаломщика в одной из кремлевских церквей. Детство и юность Баженова прошли среди величественных сооружений Кремля. С ранних лет проявились его выдающиеся способности в области искусства. После нескольких неудачных попыток учиться живописи и рисованию Баженов поступил в архитектурную команду Ухтомского, что и определило его дальнейшую судьбу. В команде Баженов встретился с М. Ф. Казаковым, с которым сотрудничал и в дальнейшем. От Ухтомского Баженов был переведен в гимназию при основанном в 1755 году Московском университете, а в 1756 году—отправлен в Петербург вместе с другими учениками. Поскольку Академия художеств еще не была открыта, Баженова поместили в Академию наук и отдали учиться к архитектору С. И. Чевакинскому. На первом вступительном экзамене в Академию в 1758 году Баженов получил лучшие отметки и впоследствии с полным правом говорил, что «...Академия художеств мною первым началась...». Окончив Академию, в 1760 году поехал пенсионером во Францию и Италию. Здесь его дарование было широко признано. Зодчего избрали членом нескольких академий. В 1762 году Баженов вернулся на родину, а в июне ему присудили звание академика, которое он должен был подтвердить исполнением не дошедшего до нас проекта дворца близ Екатерининского. Годы обучения закончились—предстояла практическая деятельность, для которой, казалось, были открыты большие возможности. Но широкий размах и дерзновенность замыслов, настойчивость в их осуществлении, независимый и смелый характер Баженова



В. И. Баженов. Проект Кремлевского дворца в Москве. План

не нравились начальству Академии. Не найдя применения своим способностям в Петербурге, он в 1767 году покинул столицу и переехал в Москву.

В Москве начинается важнейший период творчества Баженова, здесь были созданы произведения, сыгравшие очень важную роль в дальнейшем развитии русского зодчества. Наиболее значительными среди них являются проект дворца в Московском Кремле и ансамбль в Царицыне под Москвой. В обоих случаях Баженов радикально пересмотрел приемы, сложившиеся в архитектуре подобных сооружений в середине XVIII века, и дал совершенно новое претворение темы городского и загородного дворцов.

Баженовский проект Кремлевского дворца, исполненный в 1767—1773 годах, по сути дела превратился в проект реконструкции всего Кремля, более того — в проект создания нового центра Москвы. Идея нового истолкования замечательного древнерусского ансамбля увлекла Баженова своей грандиозностью.

В противовес характерной для середины века трактовке дворцового здания крупным замкнутым блоком Баженов избирает решение, отвечающее прежде всего градостроительной задаче. Он задумал охватывавшее весь кремлевский холм величественное сооружение, во внутренних дворах и площадях которого оказывались древние памятники Кремля. Учитывая специфические условия участка, Ба-

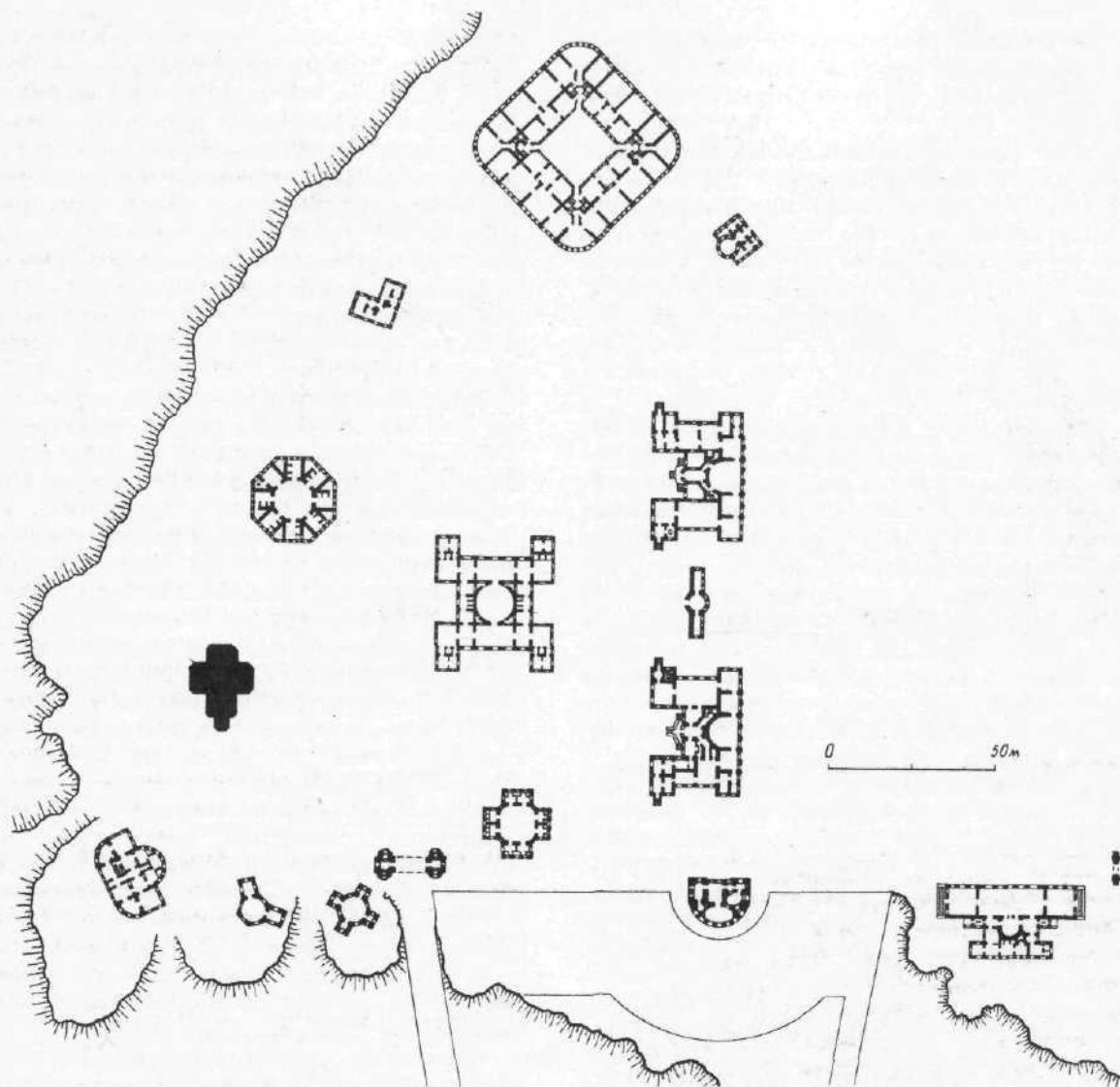
женов по-новому организовывал ансамбль. Основной корпус выходил на Москву-реку. Центральная часть его, заключавшая большие парадные приемные залы, выделялась выступом. Главный вход находился в глубине большой — эллиптической в плане — площади. Она предназначалась для общественных собраний и была окружена амфитеатром для зрителей. Над рядами ступеней проектировались колоннады с торжественными порталами-проходами. Основные древние сооружения Кремля определяли собой контуры, габариты и композицию соседней площади. К речке Неглинной был обращен корпус с помещениями для учреждений, задуманный по плану симметричным зданию кремлевского Арсенала.

Во внешнем облике отдельных корпусов, как и в их планировке, учитывались конкретные условия местности, на которой они создавались. Со стороны Москвы-реки, куда выходил основной фасад главного здания дворца, весь нижний ярус в соответствии с резким откосом холма был задуман как мощный цоколь, над которым шел основной ярус, обработанный, как и со стороны дворов, колоннадами.

Баженов трактовал ордер как основной масштаб композиции. На фасадах применен ионический ордер, в интерьерах — коринфский. Своеобразным и интересным было решение выходивших окнами на Москву-реку огромных центральных залов, украшенных целыми «рощами» коринфских колонн. Сквозь колоннады раскрывалось центральное пространство зала.

В течение многих лет работал Баженов над проектом Кремлевского дворца. Ближайшим его помощником был М. Ф. Казаков, вызванный Баженовым со строительства осуществлявшегося в Твери. В результате, кроме многочисленных проектных чертежей, была создана грандиозная проектная модель (ГНИМА, ил. 206).

В 1773 году состоялась торжественная церемония закладки здания. Баженов выступил на ней с большой речью, в которой поставил ряд важных архитектурно-теоретических проблем и дал высокую оценку древнерусского зодчества. Хотя далее закладки и некоторых подготовительных работ строительство не двинулось, а в 1775 году и вовсе прекратилось, проект Баженова, воплощенный в модели, был известен всем русским зодчим конца XVIII века и имел важное значение для их творчества. «Модельный дом» (проектная мастерская, где были исполнены чертежи дворца и модель) благодаря энергии Баженова превратился в своего рода «партикулярную академию», как говорил сам зодчий. Это был не только основной проектный центр Москвы, но и центр русской теоретической мысли в области архитектуры. Из «модельного дома» вышло и первое издание полного русского перевода Витрувия, осуществленного Ф. В. Каржавиным.



В. И. Баженов. Ансамбль Царицына (Москва). Генеральный план

К тому же времени, по-видимому, к началу 70-х годов, относится проект неизвестного здания, упоминаемого обычно в литературе под названием «Смо́льный институт», а иногда — «Московский университет».

Скорее всего это проект какого-то дворца. Совершенно изумительны и своеобразны планы здания, сложно скомпонованные из круглых, эллиптических, многогранных помещений, слагающихся в почти орнаментальный узор. Особенно интересно задумана центральная часть, в первом этаже которой находится звездчатый в плане проезд, во втором — главный, ромбовидный в плане зал. Что касается внешнего облика сооружения, то здесь так же, как и в Кремлевском дворце, на высоком пьедестале помещена колоннада — на этот раз из парадных коринфских колонн, отвечающая основным помещениям. Значительно уступая, конечно, Кремлевскому дворцу размерами, «Смо́льный институт» (или «Московский университет») превосходит его по разнообразию и виртуозности решения отдельных элементов.

К 1775 году относится временный декоративный комплекс увеселительных строений на Ходы́нском поле, выполненный Баженовым к празднествам мира с Турцией при непосредственном участии Казакова и известный по знаменитым казаковским рисункам. Здесь вновь сказался творческий размах Баженова. Увеселительные строения чрезвычайно разнообразны по формам: глухие, с сумрачными крепостными стенами павильоны «Азова» и «Таганрога» и открытые павильоны «Керчи» и «Яникале» с их легкими декоративными башнями и площадками для комедийных представлений. Главное сооружение, предназначенное для фейерверка, состояло из двух открытых павильонов, обработанных парными колоннами и объединенных колонна-

дой, за которой располагался полукруглый двор. Ростральные колонны, обелиск и арматурные композиции на пьедесталах довершали убранство.

Как и в проекте расположенного в городе Кремлевского дворца, Баженов радикально, по-новому формирует загородный дворцово-парковый ансамбль в Царицыне под Москвой (1775—1785; ныне в черте города). Вместо громадного по протяженности здания, которому подчиняется геометрически распланированный парк (сравните с Екатерининским и Петергофским парками), зодчий обратился к «натуральной», естественной планировке, в значительной мере обусловленной характерным пересеченным рельефом живописной местности, отведенной для строительства. Баженов трактовал все элементы ансамбля в виде отдельных павильонов, неразрывно связанных с пейзажем. Даже главный дворец был задуман им в виде двух отдельных самостоятельных корпусов. Постройки объединялись в одно целое окружающим их парком. Здесь сказалось глубокое изучение Баженовым приемов древнерусского зодчества, мастера которого с таким совершенством владели умением располагать здание в природной среде.

В Царицыне Баженов применил те же формы, что были использованы им в увеселительных строениях на Ходынском поле и которые он сам называл «готическими». Под этим термином зодчий имел в виду, как явствует из его речи на закладке Кремлевского дворца, конечно, совсем не то, что мы сейчас подразумеваем. В нашем современном научном понимании слово «готика» в XVIII веке, в сущности, вообще не применялось. Им определялась в то время вся средневековая архитектура. Говоря о «готике», Баженов имел в виду зодчество, отступающее в своих приемах от заветов классики и опирающееся в данном случае на древнерусские традиции, откуда были заимствованы и облицовочные материалы, придающие столь специфический характер царицынскому ансамблю, — сочетание кирпича с белым камнем.

В 1785 году Екатерина II проездом на юг захотела посмотреть строительство. Ансамбль ей не понравился; по ее приказу ряд корпусов был скрыт и возведение нового дворца поручено Казакову. Но и казаковское здание осталось незавершенным.

Из работ Баженова в Царицыне, дошедших до нас в монументальных развалинах, наиболее значительны фигурные ворота, полуциркулярный дворец, приемный дворец (известный также под названием Оперный дом), Хлебный дом (кухонный корпус) с галереей (с воротами), соединяющей его с дворцом, и фигурный мост через дорогу. Этот мост с величественной аркой между башнями принадлежит к лучшим созданиям Баженова (ил. 207).

Высокий идейный смысл, необычность художественной проблематики, красота планов,

объемных композиций и деталей, красочность расцветки царицынских сооружений производили большое впечатление на современников Баженова и зодчих последующих поколений. Поддерживаемое неиссякаемым интересом заказчиков, псевдоготическое направление продолжало существовать и далее, хотя представляющие его постройки уже никогда не достигали совершенства баженовского Царицына.

Самой крупной постройкой Баженова в Москве является дом П. Е. Пашкова (1784—1786, ил. 205), ныне старое здание Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина. Сооружение расположено над откосом крутого холма, спускавшегося к Моховой улице. Обращая главный фасад к Кремлю и Москве-реке, зодчий предопределяет роль здания в облике прилегающего городского района. Въезд сделан со стороны относительно узкого Ваганьковского переулка (ныне улица Маркса — Энгельса), проходящего на уровне верхней площадки. На склоне холма был разбит сад, отделенный от улицы оградой с фонарями на цилиндрических каменных устоях. Центральные корпус, объединенный с боковыми флигелями низкими, одноэтажными переходами, подчеркнут не только размерами и силуэтом, но и обработкой. Его коринфский портик, поднятый на уровень второго этажа, противо-поставлен ионическим колоннадам боковых флигелей, начинающимся почти с земли. Так Баженов по-своему претворил схему решения жилого дома, распространенную в усадебном строительстве 80-х — 90-х годов XVIII века.

В это же время Баженовым построен дом И. И. Юшкова со своеобразной ротондой вестибюля (80-е годы, ил. 208).

Незадолго до смерти Екатерины II Баженов переехал в Петербург. Он проектировал для Павла I здание Михайловского (Инженерного) замка, работу над которым начал еще в 1792 году (сохранился вариант бокового фасада, датированный этим годом). Примечательны и два павильона — своеобразные пропилеи при въезде на территорию замка (1798—1800, ил. 202). Их формы по-баженовски сложны и изящны: передний и задний фасады сделаны выпуклыми, а ризалиты ориентированы по диагональным осям.

Возведением замка в 1797—1800 годах руководил В. Ф. Бренна, внесший ряд существенных изменений в проект. Так, была добавлена церковь, выступающая на западной стороне каре. Бренна же выполнил проекты наружной и внутренней отделки здания.

В 1799 году Баженов был назначен вице-президентом Академии художеств. Ознакомившись внимательно с положением, он составил обширную записку, отмечая необходимость ряда реформ. Некоторые из предложенных были в начале XIX века проведены в жизнь. Одновременно Баженов задумал грандиозное издание «Российской архитектуры», в котором предполагал воспроизвести важнейшие памятники зодчества, а

также наиболее крупные из неосуществленных проектов. Баженов скоропостижно скончался 13 августа 1799 года. За сбор материалов для этого издания активно взялся Казаков.

Значение Баженова в развитии русской архитектуры второй половины XVIII века чрезвычайно велико. Именно с его творчеством связывается становление и утверждение классицизма. Оценивая деятельность Баженова, невозможно ограничиться лишь его архитектурной практической деятельностью. Он был человеком исключительно широко образованным, одним из крупнейших деятелей русского просвещения конца XVIII века. Попытки организации художественной школы и общественной картинной галереи в Москве, замыслы реформы Академии художеств, стремление превратить «модельный дом» в «партикулярную академию», в центр русской теоретической мысли в области архитектуры, участие в опубликовании полного русского перевода Витрувия, попытки критического рассмотрения и оценки памятников древнерусского зодчества в речи на закладке Кремлевского дворца, проект издания «Российской архитектуры» — все это наглядные примеры огромного размаха деятельности Баженова.

Матвей Федорович Казаков (1738—1812) родился в Москве в семье мелко-служащего.

Тринадцатилетним подростком Казаков поступил в архитектурную команду Ухтомского, где познакомился с Баженовым. Но в отличие от Баженова, вскоре перешедшего в Московский университет, а затем в Академию художеств, Казаков остался в мастерской Ухтомского. По завершении обучения его назначили в команду Петра Романовича Никитина (1735—1784), сына живописца Р. Никитина. После пожара 1763 года, уничтожившего почти весь центр в Твери (г. Калинин), там проводились большие восстановительные работы под руководством Никитина, помощником которого стал Казаков. С Тверью связаны и первые самостоятельные постройки Казакова. Он возводил здесь в 1763—1767 годах Архиерейский дом, впоследствии превращенный в Путевой дворец. Здание было окончательно завершено в 1775 году, после отъезда Казакова из Твери. В этом сооружении в известной мере использованы приемы раннего классицизма. Казаков создал в Твери, по его словам, «много партикулярных домов», однако в большинстве своем они остаются неопознанными.

В 1767 году, вызванный в Москву для проектирования Кремлевского дворца, Казаков стал основным помощником Баженова. Годы, проведенные в совместной работе, имели, несомненно, решающее значение в окончательном сложении таланта Казакова, хотя нельзя не учитывать, что и до этого он был, в сущности, достаточно самостоятельным мастером, о чем наглядно свидетельствуют его тверские постройки.

С Кремлевским дворцом связаны два замечательных рисунка Казакова, изображающих начало работ и завершение сооружения площадки с декоративными павильонами и щитами к торжеству закладки. Эти листы (ГНИМА) — наиболее ранние из дошедших до нас казаковских работ пером «под офорт»,

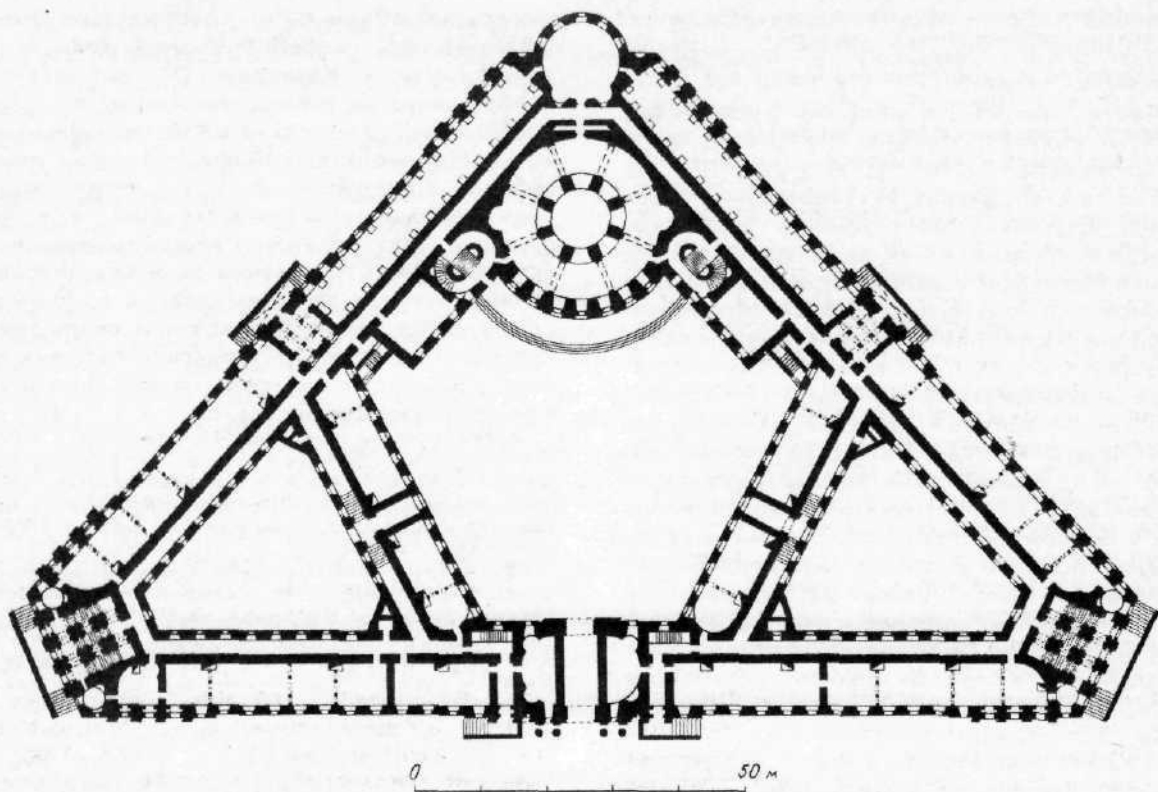
в столь излюбленной им впоследствии технике. Оба рисунка, особенно второй из них, ярко характеризуют Казакова. Он выбирает для изображения не торжественный момент самой церемонии, а последние подготовительные работы. На переднем плане показаны фигуры рабочих. Декоративные щиты с аллегорическими изображениями представлены с оборотной стороны, так что видны поддерживающие их конструкции. Стремление показать человека в процессе труда, показать здание во время его сооружения ставит Казакова-рисовальщика на особое место в истории русской графики XVIII века. Оба рисунка — лишь начало большой серии аналогичных листов.

Второй совместной работой Баженова и Казакова явились увеселительные строения на Ходыньском поле к праздникам в связи с окончанием первой русско-турецкой войны. Представление о них дают рисунки Казакова 1775 года (ГНИМА).

Эти листы поражают исключительным мастерством в передаче архитектурных сооружений; не случайно рисунки Казакова считаются одним из высших достижений русской архитектурной графики XVIII века. Зодчему принадлежит и замечательная серия видов Кремля в Коломне, исполненная в 1778 году (хранится в ГРМ).

Одно из своих значительных сооружений — Петровский дворец (1775—1782, ил. 209) — Казаков выполняет в формах, близких только что оконченным строениям на Ходыньском поле и возводившемуся одновременно Баженовым ансамблю в Царицыне. Своеобразие подхода зодчего сказалось в трактовке портала главного входа с его бочкообразными колоннами, башнях служебных корпусов и барабане купола, стрельчатые окна которого переходят на самый купол. Компактное в плане, главное здание решено по схеме, восходящей к наследию А. Палладио, распространенной тогда в русском зодчестве. Круглый зал с куполом, возвышающимся надо всем сооружением, образует центр, вокруг которого группируются остальные залы и комнаты. Парадный двор замкнут одноэтажными служебными корпусами, которые прерываются восемью башнями (двух разных типов, по четыре с каждой стороны).

Крупнейшим в 70-е годы и вместе с тем одним из наиболее замечательных сооружений Казакова является Сенат (Присутственные места, 1776—1787, ил. 210) в Московском Кремле. Сенат представляет собой в плане почти прямоугольный треугольник, один из катетов которого расположен параллельно кремлевской стене, выходящей на Красную площадь. Эта форма была подсказана участком, на котором расположено сооружение. Объемно-планировочная схема очень характерна для раннего классицизма. Парадный двор расположен внутри и замкнут со всех сторон высокими корпусами. Здесь исполь-



М. Ф. Казаков. Сенат (Присутственные места) в Московском Кремле. План второго этажа

зован, в сущности, новый тип компоновки интерьеров административно-общественного здания с удобным расположением помещений и рациональным решением их связи. В глубине, у вершины треугольника, находится большой круглый в плане наиболее парадный зал. Под ним, в первом этаже, — вестибюль, с которым ротонда связана лестницами. Вместе с двумя примыкающими вытянутыми залами и малым круглым залом она образует узел основных парадных интерьеров. Два внутренних корпуса отграничивают центральный двор от служебных, угловых. Основные корпуса продольной капитальной стеной членятся на рабочие помещения и коридоры. Канцелярии разделены между собой перегородками, которые можно было передвигать в зависимости от потребностей. Продуманно расположены лестницы, образующие одновременно опорные точки композиции плана.

Во внешнем облике в соответствии с тектоникой классицизма нижние этажи трактованы как пьедестал объединенных вместе верхних этажей. Центры фасадов отмечены колонными и пилястровыми дорическими портиками, а ротонда в парадном дворе — изогнутой по дуге дорической колоннадой. Членения поверхностей стен лопатками, пилястрами, панно, орнаментальными элементами, наличниками

окон и т. п., так же как и плавные переходы от одного объема к другому, свидетельствуют о принадлежности этого здания к ранней стадии классицизма. Наиболее нарядна и совершенна внутренняя отделка главного круглого зала. Вдоль стен идет торжественная коринфская колоннада; в простенках между колоннами помещены рельефные тематические панно, купол богато разработан кессонами. Судя по одному из предварительных вариантов, Казаков первоначально предполагал дать в центральном круглом зале кольцевую колоннаду, поддерживающую купол. В окончательном проекте он отказался от этого замысла.

Однако в дальнейшем Казаков все же осуществил его, решив внутреннее пространство церкви Филиппа Митрополита в Москве (1777—1788) в виде круглого зала со свободно стоящей внутри колоннадой, на которую опирается купол. Своеобразно и завершение церкви: традиционную луковичную главку Казаков заменил здесь миниатюрной ротондой, образованной ионическими колоннами. Так он будет поступать и впоследствии при завершении купольных перекрытий.

В Московском университете (1786—1793) Казаков разрабатывает тип здания, предназначенного для учебного заведения. Большой парадный двор с трех сторон

охвачен корпусами, а с четвертой отделен от улицы высокой металлической оградой. На главной оси находился актовый зал, к которому примыкали два больших двухсветных зала с хорами, предназначенными для коллекций. Далее размещались учебные помещения, объединенные коридорами. Как и в Сенате, фасады университета расчленены пилястрами, лопатками, панно, тягами и т. п. Главный зал на фасаде выявлен ионическим портиком. При пожаре 1812 года университет сгорел, после чего был восстановлен Д. И. Жилярди с рядом отступлений. О его первоначальном виде мы можем ныне судить только по чертежам.

Среди усадеб, построенных Казаковым, видное место принадлежит дому Демидовых в Петровском-Алабине, точнее Петровском-Княжищеве (1776—1780). План ансамбля прост и лаконичен. В середине открытого двора помещен главный корпус, а по углам — четыре небольших служебных флигеля. Центр главного здания образует круглый зал, выступающий куполом над всем сооружением. Все четыре фасада обработаны дорическими лоджиями. Композиция ансамбля центрична, основана на противопоставлении среднего объема — главного корпуса — подчиненным ему по размерам и облику служебным флигелям.

Казаковым было построено в Москве много жилых зданий. Особенно примечательны дома Демидова и Губина, типичные для 80-х — 90-х годов XVIII века. Дом И. И. Демидова (1789—1791) в Гороховском переулке состоит из главного трехэтажного корпуса и двух расположенных по его сторонам невысоких флигелей. За домом был большой сад. Шестиколонный коринфский портик выступает на фоне гладких стен главного корпуса. Внутри сохранилась отделка нескольких помещений, названных по примененной в них позолоте Золотыми комнатами (ил. 213). Отлично прорисованные декоративные композиции сочетают орнаментальные и растительные мотивы. Не менее характерен и дом М. П. Губина на Петровке у Петровских ворот (1790-е годы). Главный корпус выделен коринфской лоджией, точнее своеобразным портиком «в антах», и фланкирован поставленными на красной линии улицы двумя флигелями.

Казаков создает в середине 80-х годов зал Благородного собрания — ныне Колонный зал Дома союзов (ил. 211). Прямоугольный в плане, он окружен колоннадами коринфского ордера, несущими перекрытие с широкой падугой. Строгие и простые колонны без каннелюр на фоне больших массивов стен, приподнятое перекрытие центральной части (некогда, до пожара 1812 года, декорированное росписями) — все это черты определен-

ного типа парадного зала русского классицизма, великолепно претворенные зодчим.

Одной из крупнейших поздних работ Казакова была Голицынская больница (1796—1801, ил. 212), задуманная заказчиками как мемориальное сооружение в честь рода Голицыных. Она занимает обширный открытый участок между Калужской дорогой (ныне Ленинский проспект) и набережной Москвы-реки. Главный трехэтажный корпус отделен от улицы просторным парадным двором. По его сторонам расположены двухэтажные флигеля. Казаков мастерски согласовал схему усадебного дома с практическим назначением здания. Главный корпус он предназначил для приемных и общих помещений больницы. Основная часть палат была размещена в боковых флигелях, по сторонам парадного двора. Центр главного корпуса занимала церковно-мавзолей семьи Голицыных.

На глади стен в середине обоих фасадов — на парадный двор и к парку — торжественно выступают значительно вынесенные вперед строгие дорические портики. Лаконичные и простые, они выполнены в излюбленных Казаковым сравнительно легких пропорциях ордера. Возвышающийся над зданием купол увенчан уже рассмотренным ранее легким, открытым павильоном-ротондой. Круглый в плане центральный зал украшен кольцом ионических колонн, облицованных розоватым искусственным мрамором. С одной стороны в колоннаду включен небольшой иконостас, первоначально завершавшийся пышным балдахинном-шатром; напротив него находилось надгробие Д. М. Голицына, выполненное скульптором Ф. Г. Гордеевым.

За зданием больницы большой сад тремя террасами спускался на площадку у Москвы-реки, занятую небольшой рощей и прудом. Вдоль берега шла подпорная стена с двумя открытыми павильонами-ротондами, сохранившаяся и поныне.

Из проектов, относящихся к последним годам деятельности Казакова, наиболее значителен замысел реконструкции Кремля (1797). Казаков предусматривал оформление торжественной площади со старыми соборами, облицовку камнем склона холма со спусками к Москве-реке и постройку громадного манежа в юго-восточной части Кремля, композиционно отвечавшего Кремлевскому дворцу. Одновременно проектировалось создание двух новых площадей внутри Кремля: одной у Троицких ворот, другой перед зданием Сената (Присутственных мест). Проект Казакова остался неосуществленным.

В 1801 году Казаков вышел в отставку и занялся собиранием чертежей своих сооружений и построек современных ему зодчих в Москве. Эти листы, образовавшие знаменитые серии так называемых казаковских альбомов, являются драгоценным материалом для воссоздания облика Москвы конца XVIII века. При известии о наступлении французской армии на Москву семья перевезла больного Казакова в Рязань, где в 1812 году зодчий скончался.

В Москве в конце XVIII века работало еще несколько не столь выдающихся, однако достаточно известных архитекторов, бывших учеников и помощников ведущих зодчих или, во всяком случае, когда-то испытывших их сильное воздействие.

С именем Родиона Родионовича Казакова (1755—1803), однофамильца М. Ф. Казакова, предположительно связывается монументальное здание дома Баташева. Оно решено с характерным выделением центрального корпуса. Флигеля, объединенные ажурной оградой, отделяют парадный двор от улицы. Расположение на гребне высокого холма обусловило парадность решения и бокового фасада с его большой лоджией, от которой некогда спускались открытые лестницы. Р. Р. Казаков построил и одну из лучших церквей Москвы конца XVIII века — храм Мартина Исповедника (1782—1793).

Наиболее крупной работой Елизвоя Семеновича Назарова (1747—1822, происходил из крепостных) является здание так называемого шереметевского Странноприимного дома (1794—1807). Подобно Голицынской больнице, и это здание трактовано по усадебной схеме, с большим парадным двором. Центральная часть была переработана Д. Кваренги, которому принадлежат эффектная открытая полукруглая колоннада перед главным входом и отделка интерьера церкви.

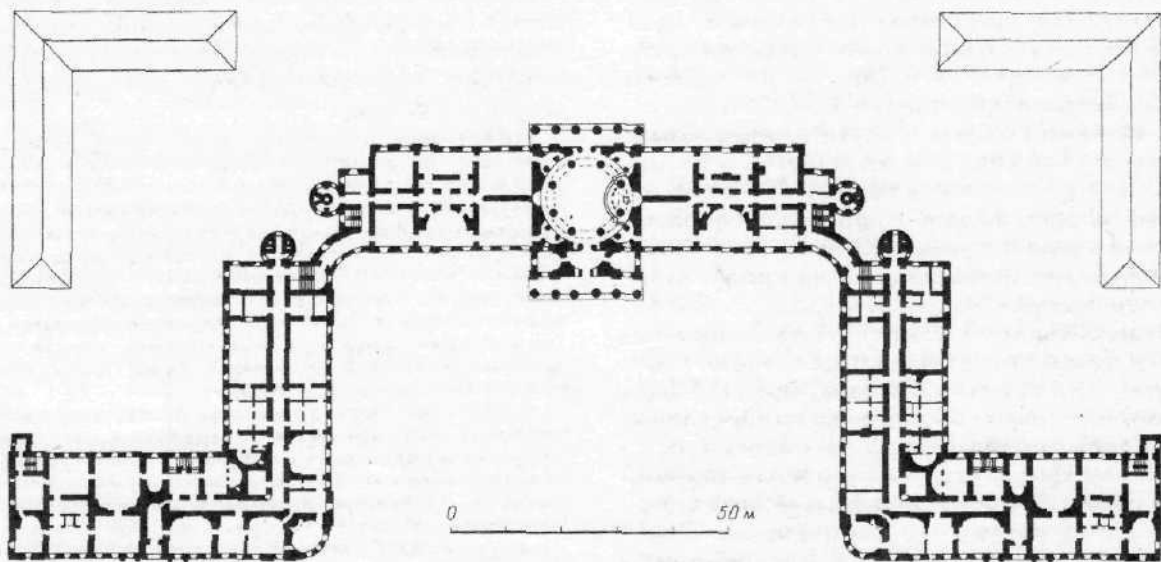
Третьим наряду с В. И. Баженовым и М. Ф. Казаковым крупнейшим зодчим второй половины XVIII века был Иван Егорович Старов (1745—1808).

С 1755 году Старов учился в гимназии при Московском университете, где в те же годы занимался и Баженов. Способности к рисованию помогли Старову

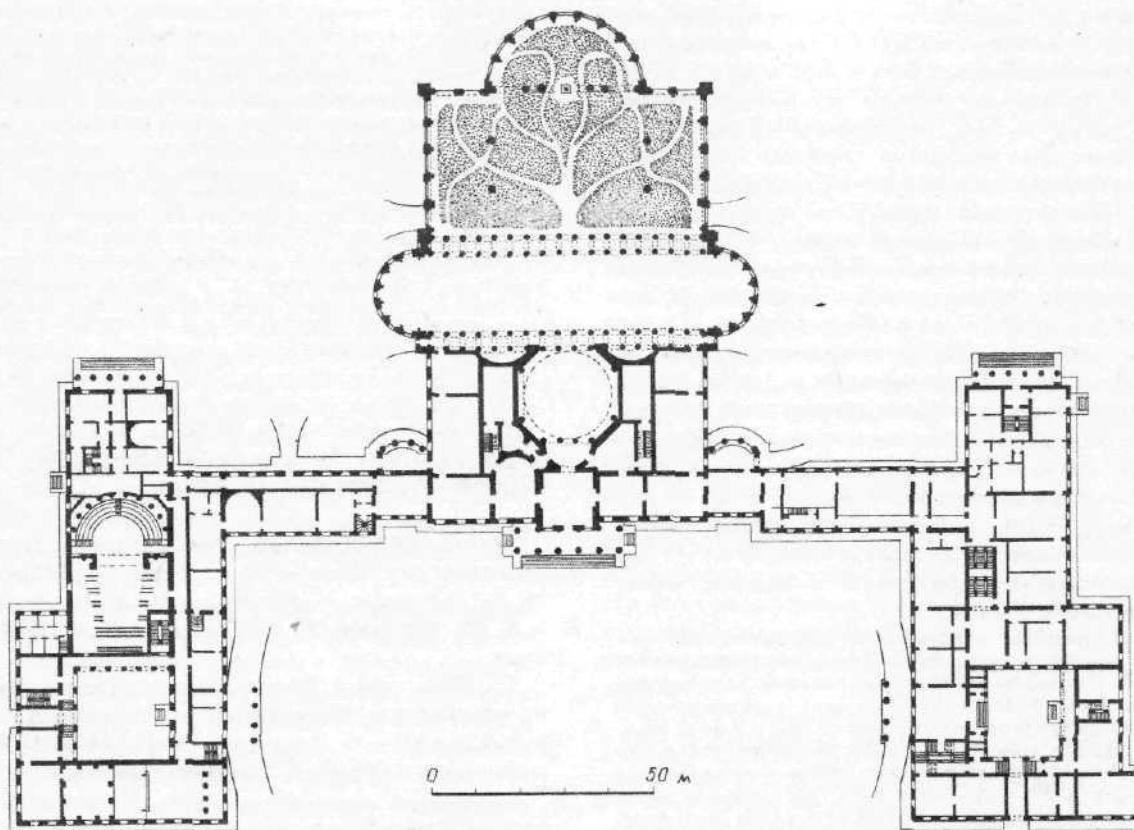
вскоре перейти в только что основанную Академию художеств, которую он окончил в 1762 году. По возвращении из пенсионерской поездки Старов в 1768 году получил звание «назначенного», а в 1769 году — академика. Вскоре после этого начинается его обширная практическая деятельность, включающая планировку городов, строительство общественных зданий, городских дворцов, усадеб, церковных сооружений.

К раннему периоду творчества Старова относится усадьба Никольское-Гагарино под Москвой (1773—1776). Главный дом связан изогнутыми по дуге каменными оградой с квадратными в плане служебными флигелями, обрамляющими парадный двор. Основу системы интерьеров первого этажа составляли три сложных по конфигурации зала, над средним из которых во втором этаже расположена большая терраса. В силу этого парковый фасад построен на эффектном сочетании вогнутых и выпуклых поверхностей. Стены в нижнем этаже рустованы, во втором — расчленены лопатками. Две пары дорических колонн в нишах угловых частей паркового фасада имеют еще во многом декоративный характер. Невдалеке от дворца Старовым была возведена небольшая церковь, строгая кубичность основного объема которой смягчается округлостью апсиды, боковых притворов и купола.

Во второй половине 70-х годов Старов приступает к крупнейшей своей работе раннего периода — Троицкому собору Александро-Невской лавры (проект 1776, строительство 1778—1790, ил. 214). Воздвигавшийся на месте старого храма, начатого еще при Петре I, собор должен был стать не только главным сооружением лавры, но одновременно служить мавзолеем Александра Невского. Старов сохранил в своей постройке несколько необычную схему старого собора — в виде вы-



М. Ф. Казаков. Голицынская больница в Москве. План второго этажа



И. Е. Старов. Таврический дворец в Петербурге. План

тянутой трехнефной базилики с куполом и двумя массивными башнями-колокольнями, поместив между ними дорический портик-лоджию. Объем собора с его плавными переходами от западающих к выступающим частям, расчленением всех поверхностей пилястрами, лопатками, панно еще довольно сложен. Парные колонны коринфского ордера у пилонов среднего нефа переходят в алтарной апсиде в открытую колоннаду, предвосхищая этим прием, получивший наиболее полное выявление в Таврическом дворце. Старов реконструировал и весь подъезд к лавре: создал круглую в плане площадь в конце Невского проспекта, соорудил на ней ворота въезда, тем самым определив планировку прилегающего района.

Усадебный дом в Таицах (1774—1780-е годы) под Петербургом выполнен Старовым для Демидовых. Четкий объем главного корпуса рассчитан на обозрение со всех сторон. Центр композиции в плане образует круглый зал, к которому прилегают остальные помещения. Углы здания отмечены своеобразными открытыми ротондами, а главный вход — лоджией.

В 80-х годах были возведены важнейшие сооружения Старова — Таврический дво-

рец и дворец в Пелле.

Таврический дворец (1783—1789, ил. 215) — громадная городская усадьба Г. А. Потемкина — был создан прежде всего для торжественных праздничных приемов. Поэтому основное внимание уделено парадным залам. Здание в дальнейшем многократно перестраивалось, и о его первоначальном внутреннем виде можно судить в основном по сохранившимся изображениям. В глубине парадного двора размещен главный корпус, первоначально, по-видимому, не объединенный с флигелями. Основу его композиции в плане составляет зал-галерея с закругленными торцами, разделяющая весь комплекс интерьеров на две части. Со стороны парадного двора — это ряд помещений, примыкающих к восьмигранному купольному залу, с противоположной — большой зимний сад.

По сравнению с более ранними работами Старова Таврический дворец знаменует решительный поворот к строгому классицизму. Объем главного корпуса и боковых флигелей просты по массам, стены оставлены гладкими. Лаконичный дорический ордер определяет основной масштаб всего сооружения.

Облик интерьеров ныне можно представить по двум акварелям Ф. Д. Данилова и сохра-

нившись в натуре частям отделки купольного зала и зала-галереи (ил. 216). Старов развивает здесь мотив открытых колоннад и открывающихся в просветах между ними перспектив, мотив, который был использован Баженовым в Кремлевском дворце и главном павильоне увеселительных строений на Ходыньском поле, а самим Старовым — в алтарной колоннаде собора Александро-Невской лавры. В Таврическом дворце такой прием получает наиболее впечатляющее воплощение. Через пару колонн входной ниши «зала под куполом» зритель воспринимал двойную колоннаду между этим залом и залом-галереей, а далее, снова через ряд колонн, — зимний сад с ротондой. Перспективные изображения колоннад на боковых стенах купольного зала иллюзорно делали внутреннее пространство еще более обширным. Перед дворцом был прорыт канал, наподобие существовавших в начале XVIII века, позволявший подъезжать к зданию непосредственно с Невы.

Старов широко использовал декоративную живопись и пластику. Скульптуры для его крупнейших сооружений (Троицкий собор, Таврический дворец) выполнял Шубин. В росписях принимал участие видный живописец-декоратор того времени Федор Данилович Данилов (1740—1806). Им, в частности, были исполнены знаменитые иллюзорные перспективные фрески на стенах купольного зала Таврического дворца, о котором с таким восторгом отзывался Державин.

Два года спустя после Таврического дворца было начато строительство дворца в Пелле под Петербургом (1785—1789). Не завершенное при Екатерине II, здание было скрыто при Павле I, а материалы употреблены на постройку Михайловского замка. Проект Старова также не сохранился, однако он ныне воссоздан на основе ряда материалов. Судя по ним, дворец в Пелле представлял собой сложный комплекс ряда павильонов, объединенных галереями и колоннадами. Три основных павильона выходили на Неву. Со стороны дороги в центре располагался большой парадный двор, по сторонам которого находились два служебных двора, ограниченных павильонами и галереями-переходами. Оба подъезда — с Невы и со стороны дороги — были одинаково значительными, и Старов в соответствии с этим решает оба фасада центрального корпуса парадно и торжественно.

На другом берегу Невы Старов построил большой дворец для Потемкина — «Островки» (1783—1790, по другим данным 1784—1786). Здесь применены своеобразные формы замковых сооружений с башнями, зубчатыми завершениями и асимметричным планом, сочетающиеся с классически строгими гладкими массивами белых стен.

На конец 80-х — начало 90-х годов приходится большие работы Старова на юге России. Он принимает участие в планировке Екатеринослава (ныне Днепрпетровск), где возводит еще один дворец для Потемкина. Ряд проектов зодчий исполняет для города Николаева, в частности магистрат с открытыми

галереями в первом этаже. Здание это известно по картине и акварели Ф. Я. Алексеева.

Среди последних по времени произведений Старова наиболее значительны проекты различных сооружений для Шереметевых. Особого внимания заслуживает его замысел дома в Китай-городе в Москве, предназначенного для коллекций Шереметевых и домашнего театра. Увлечшись темой музея, Старов создал образ монументальный, торжественный и вместе с тем простой. Здание это в натуре осуществлено не было.

В 1798 году при Павле I Старов был уволен в отставку. Его деятельность в последние годы жизни ограничивалась преподаванием в Академии художеств и техническим надзором за строительством Казанского собора.

Глава восьмая

АРХИТЕКТУРА 80-х — 90-х ГОДОВ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Очень велик вклад, внесенный в русскую архитектуру 80-х — 90-х годов Д. Кваренги, Н. А. Львовым, Ч. Камероном. Много сделано и В. Ф. Бренной, Е. Т. Соколовым, И. В. Егоровым.

С 1780 года в Петербурге работал один из крупнейших архитекторов русского классицизма Джакомо Кваренги (1744—1817), родившийся в Италии, близ Бергамо.

В молодые годы он много странствовал по Италии, изучая, делая обмеры и зарисовывая античные памятники и постройки Палладио, знакомство с трактатом которого имело для творчества Кваренги большое значение. Однако мастер не нашел признания на родине. Его деятельность ограничивалась здесь созданием архитектурных пейзажей, руководством иностранными туристами, посещавшими Рим, и выполнением отдельных небольших заказов. Таким образом, хотя Кваренги и приехал в Россию на тридцать шестом году жизни, весь важнейший период его творчества связан с Россией.

Первые годы жизни в России он посвятил упорному и глубокому изучению русского зодчества, освоению его основных приемов. Об этом свидетельствуют многочисленные рисунки Кваренги, изображающие памятники древнерусской архитектуры, а также сооружения его непосредственных предшественников и выдающихся современников — Баженова, Старова. Во многом благодаря этому дальнейшее творчество Кваренги оказалось тесно связанным с развитием русской культуры, стало его органическим звеном. Большинство проектов Кваренги выполнено для Петербурга и его окрестностей. Немало строил зодчий и в Москве, а также в городах и усадьбах Украины и ряда русских провинциальных центров.

Очень характерен для творчества Кваренги 80-х годов дворец П. В. Завадовского в Лялечах на Черниговщине (проект первой половины 80-х годов, окончено сооружение во второй половине 90-х годов, не сохранилось). В этом здании четко проявилась излюбленная в русской архитектуре того времени усадебная схема. Прямоугольный в плане главный корпус был расположен в глубине парадного двора, обрамленного флигелями и соединительными галереями. С противоположной стороны к до-

му примыкал обширный парк. Центр главного корпуса занимал круглый зал, купол которого возвышался над всем зданием. Центр фасада был подчеркнут коринфским портиком.

Усадебную схему Кваренги, как и другие мастера строгого классицизма, нередко применял в городских постройках. Характерный пример этого — Ассигнационный банк (1783—1790) в Петербурге на Садовой улице. Главный дом стоит в глубине парадного двора, некогда открытого и мощеного, и охвачен дугой флигеля, торцами выходящего на улицу. Главное здание — трехэтажный корпус, предназначавшийся для парадных приемных залов, — отмечено коринфским портиком, поднятым над рустованной аркадой первого этажа; более низкий флигель, в котором располагались подсобные помещения и обширные хранилища медной монеты, обработан тосканским ордером.

Здание Академии наук на набережной Невы (1783—1789) тоже в принципе восходит к типу богатого частного дворца, но не усадебный, как Ассигнационный банк, а скорее крупного городского особняка. Это ощутимо в строгой компактности объема, отмеченного мощным восьмиколонным ионическим портиком, двумя ризалитами и типично петербургским крыльцом с лестницей на два «всхода». Внутри должны были помещаться зал заседаний, книжная лавка Академии и квартиры академиков. Внутренняя планировка, однако, была выполнена с существенными искажениями и отступлениями от проекта Кваренги.

В 80-х годах зодчим отделан ряд залов в Зимнем дворце, построены «Лоджии Рафаэля» и Эрмитажный театр. Особенно значительно последнее сооружение (1783—1787). В членении его главного фасада (на Неву) Кваренги сохранил ритм фасадов соседних зданий — Зимнего дворца и корпусов Эрмитажа. Своеобразна компоновка интерьеров. Так, фойе вынесено за пределы здания и расположено в построенной Фельтеном переходной галерее, соединяющей Старый Эрмитаж с театром. Еще интереснее решен зрительный зал. Зодчий отказался от традиционной схемы дворцовых театров XVIII века с ярусами лож и расположил места амфитеатром, по образцу знаменитого театра Палладио в Виченце. Простые, четкие членения стен, облицованных искусственным мрамором, статуи муз и рельефы придают залу торжественный и вместе с тем строгий характер.

Из многочисленных построек Кваренги этого десятилетия следует отметить еще Английский дворец в Петергофе (1781—1789), полностью уничтоженный фашистскими захватчиками, и ряд частных зданий, например дворец Юсуповых на Фонтанке и дом Салтыковых на Неве (у Летнего сада) с его лаконичным, без применения

колонн фасадом. Среди небольших сооружений Кваренги того же времени особенно значителен павильон «Концертный зал» в Екатерининском парке Царского Села с портиком-ротондой при входе и простым общим объемом (1782—1786).

Крупнейшим произведением зодчего в первой половине 90-х годов является Александровский дворец в Царском Селе (1792—1796, ил. 217). Он отличается несколько необычной для Кваренги композицией, представляя собой как бы два П-образных в плане корпуса, включенных один в другой. Большой из них охватывает парадный двор, в глубине которого находится второй, маленький двор, замкнутый с трех сторон фасадами малого корпуса, а с четвертой ограниченный колоннадой из парных коринфских колонн. С несколько повышенной площадки этого двора открывается вид через колоннаду на первый двор и через него в парк. Кваренги мастерски развивает здесь прием, примененный Баженовым в главном павильоне увеселительных строений на Ходынском поле и Старовым в Таврическом дворце.

К 90-м годам относятся и Мальтийская капелла во дворе петербургского дома М. И. Воронцова, построенного Растрелли, проект громадного дворца для Безбородко в Москве с обширными залами для выставки картин и скульптур и проект аналогичного здания для Шереметевых, сделанный на небольшой закрытый конкурс, среди участников которого был и Старов (оба эти сооружения не осуществлены). Кроме того, для Шереметевых Кваренги частично переработал созданный архитектором Е. С. Назаровым проект Странноприимного дома в Москве (см. главу седьмую).

Периодом интенсивной деятельности были для Кваренги 1800-е годы. Он создает в это время ряд значительных сооружений: торговые ряды на углу Невского проспекта и набережной Фонтанки, Смольный и Екатерининский институты, Конногвардейский манеж, больницу на Литейном проспекте и большую усадьбу на Украине — в Хотени. Известнейший среди них — Смольный институт (1806—1808, ил. 218) сооружен рядом с замечательным ансамблем Растрелли. Кваренги приблизил свою постройку к Неве, сохранив перед ней обширную открытую площадь, на которой при Советской власти был разбит большой партерный сквер и возведены пропилеи въезда. Смольный институт — пример четкой и лаконичной планировки здания учебного заведения, отвечающей требованиям удобства и рациональности. Вместе с тем протяженный главный фасад Смольного торжествен и монументален. Центр отмечен величавым восьмиколонным портиком, а выступающие вперед крылья и ограда обрамляют обширный парадный двор. В интерьере выделяется только парадный актовый зал, украшенный коринфскими колоннами.

Больница на Литейном проспекте (1803—1805) вновь решена по усадебной схеме с парадным двором, главным корпусом, отмеченным монументальным ионическим портиком и двумя выходящими на улицу флигелями. Близким по композиции был дом в усадьбе Хотень (Украина, бывшая Харьковская губерния, не сохранился), где для большей нарядности зодчий применил коринфские портики со стороны парадного двора и парка.

Для творчества Кваренги 10-х годов XIX века наиболее характерны два памятника, посвященные Отечественной войне 1812 года. Это — Триумфальные ворота у Нарвской заставы в Петербурге и храм-памятник для Москвы.

Ворота у Нарвской заставы в Петербурге были воздвигнуты в честь возвращения русской гвардии из Парижа летом 1814 года. Перед ними размещались трибуны для зрителей, оформлявшие торжественный подъезд. Все сооружение было выполнено из временных материалов. Впоследствии В. П. Стасов создал вместо этих ворот, полностью сохранив их общий замысел, новые, исполненные из камня и металла.

К проектированию неосуществленного храма-памятника в Москве Кваренги был привлечен одновременно с Ворониным, Стасовым и другими крупными зодчими. Он задумал его в виде простой и величественной ротонды с коринфским портиком у главного входа. Внутри, следуя, очевидно, традиции казаковских ротонд, Кваренги проектировал колоннаду вдоль стен.

Несколько особое место среди архитекторов этого времени занимает Николай Александрович Львов (1751—1803), очень разносторонний и своеобразный деятель русской художественной культуры конца XVIII века.

Н. А. Львов не получил систематического профессионального образования, но благодаря исключительной одаренности и работоспособности добился широкого признания в разных областях искусства. Он выступал как поэт, собиратель русских народных песен, как гравер, переводчик, архитектор, изобретатель. Знакомство и тесная дружба с Державиным, Хемницером, Капнистом, Левицким, Боровиковским, Кваренги расширили его кругозор. Львов один из первых обратил серьезное внимание на огромную художественную ценность русских народных песен и сказаний.

В числе его петербургских построек Невские ворота Петропавловской крепости, здание Главного почтамта, дом Г. Р. Державина, церковь, известная под названием «Кулич и паша», Приоратский дворец в Гатчине и другие. По проектам Львова сооружены соборы в Могилеве и Торжке, усадьбы Вороново и Введенское под Москвой, Знаменское-Раёк и Никольское-Черенчицы близ Торжка, церкви в Валдае, Арпачеве и т. д.

Главный почтамт (1782—1789) удачно сочетал планировку, учитывающую сложные функции «почтового стана», со строгим и монументальным внешним обликом, выделявшим здание среди окружающих домов и подчеркивавшим значение крупнейшего почтового учреждения России того времени. Объединяющие второй и третий этажи дорические портики на фасадах возвышаются над рустованными

аркадами нижнего этажа, предназначенного для подсобных помещений, в том числе обширных конюшен и сараев почтовых карет.

Приоратский дворец в Гатчине, несколько необычный своей асимметричностью для того времени, очень живописен по общей композиции и умело связан с окружающим пейзажем. Дворец расположен на узкой стороне небольшого продолговатого озера. С обоих берегов, и с возвышенного, и с противоположного ему низкого, пологого, он воспринимается на фоне «натурального» парка, частично также перепланированного по проекту Львова. Стены здания выполнены в технике прессованной земли — прием, который Львов всячески пытался пропагандировать, считая, что этот способ может получить широкое распространение в крестьянском строительстве. Зодчий создал для этой цели специальную школу «землебитного строения», просуществовавшую до его смерти.

Львов много работал как теоретик. Он перевел трактат Палладио (напечатана только первая часть, в 1798 году; таблицы были подготовлены Львовым для всего издания). Интерес к вопросам теории ярко сказался и в пояснительной записке зодчего к его проекту парка Безбородко в Москве (1797—1799), где сформулированы принципы композиции «натурального», пейзажного сада. Архитектор призывал в планировке садов «единообразие прервать противоположением, противоположение связать общим согласием...». Он отстаивал в этом деле строгую логичность и последовательность.

Непосредственно связаны с практической деятельностью Львова его усовершенствования в области строительства. Он разрабатывал новые приемы печного отопления, изобретал строительные материалы и т. д.

Одной из крупнейших фигур 80-х—90-х годов XVIII века был Чарльз Камерон (1740-е годы — 1812; в Петербурге работал с 1779), знаток античности, создатель камерных дворцово-парковых ансамблей и утонченно-нарядных интерьеров.

Шотландец по происхождению, Чарльз Камерон провел большую часть жизни до приезда в Россию в Италии. Он внимательно изучал там памятники античной архитектуры, особенно подробно занимаясь римскими термами, но, насколько известно, ничего не строил.

Деятельность Камерона в России развертывалась в основном в пригородах Петербурга — Царском Селе и Павловске. Кроме того, с его именем связывается возведенный в конце 90-х годов дворец для Разумовского в Батурине, на Украине.

Из работ Камерона в Царском Селе наиболее значительна группа сооружений, примыкающих к Большому (Екатерининскому) дворцу: корпус так называемых Агатовых комнат, Висячий сад и большая открытая галерея, за которой сохранилось и поныне имя ее создателя. Этот ансамбль, выполненный в основном

в середине 80-х годов, Камерон несколько позже, в последние годы жизни Екатерины II, дополнил пологим спуском — пандусом. В общей композиции архитектор исходил из особенностей участка. Соседство Большого дворца, крутой склон у берега озера и желание объединить сооружения непосредственно с парком подсказали принятую им схему. Наиболее сдержанно трактован фасад двухэтажного здания Агатовых комнат, выходящий к Большому дворцу. В первом этаже (где помещались холодные бани) — это массивная кладка из неотесанного камня, в верхнем (где располагались помещения для отдыха и гостиные) — гладкая поверхность стены, прерываемая только оконными проемами и нишами со скульптурой. Фасад, выходящий в противоположную сторону, на террасу Висячего сада, совершенно иной — с колоннами и легкой открытой ротондой в центре. Колоннады этого фасада образуют непосредственный переход к открытым колоннадам Камероновой галереи (1783—1787, ил. 220). Она помещена на арочном цокольном этаже, возвышающемся над склоном холма. К торцу галереи, со стороны озера, ведет монументальная лестница. В своих постройках Камерон пользовался чаще всего греко-дорическим и греко-ионическим, а не более обычными в русском классицизме конца XVIII века римскими типами ордеров.

Очень большое место в творчестве Камерона занимают работы в области внутренней отделки. Из помещений, созданных им в Большом (Екатерининском) дворце, особый интерес представляли Зеленая столовая с лепниной работы И. П. Мартоса (ил. 222), а также личные комнаты Екатерины II — «Табакерка» и спальня со стенами и перекрытиями, сплошь выложенными цветным стеклом (синим и фиолетовым в сочетании с молочно-белым), со вставками фарфоровых плакеток и бронзовыми накладками; «Лионская гостиная» с панелями и наличниками дверей, облицованными сиреневого оттенка лазуритом, с наборным паркетом и дверями, в инкрустации которых использовались такие материалы, как черепаха, слоновая кость, перламутр. В оформлении ряда помещений Агатовых комнат встречаются мрамор, яшма, агат и т. п. Зодчий охотно прибегает к росписям и лепке (большой зал Агатовых комнат). В интерьерах Камерона особенно ясно чувствуется характерное для этого мастера подчеркнутое изящество приемов отделки, превращающее созданное им внутреннее убранство в ювелирно тонкие произведения.

В Павловске Камероном были возведены дворец и несколько павильонов в парке. По сравнению с условиями работы в Царском Селе здесь зодчий был гораздо свободнее в выборе общего решения, так как ему не пришлось считаться с уже существовавшими зданиями; вместе с тем он был значительно более ограничен в средствах и не мог столь же обильно применять ценные отделочные материалы.

Дворец в Павловске (1782—1786, ил. 221) слагается из центрального, увенчанного куполом корпуса и двух небольших флигелей,

связанных с ним открытыми колоннадами-переходами. Главное здание, центр которого образует большой круглый в плане «Итальянский» зал, имеет три этажа. Нижний из них трактован как цокольный, два верхних объединены общим ордером. Дворец тесно связан с окружающим его парком. От парадного двора начинается широкая липовая аллея, соединяющая дворец с прилегающей частью парка. Противоположный фасад раскрывается над живописным обрывом к берегам речки Славянки. Перестройки конца XVIII века (В. Ф. Бренна) значительно осложнили и исказили первоначальный простой и ясный замысел Камерона. Тогда же была изменена отделка большинства интерьеров второго, главного этажа. До наших дней от внутреннего убранства, созданного Камероном, сохранились лишь общая идея и отдельные фрагменты в центральном «Итальянском» и примыкавшем к нему колонном «Греческом» залах, а также в некоторых помещениях первого этажа. Выполненные преимущественно в простых материалах — гипсе и искусственном мраморе, — они не достигали в целом утонченного изящества, своеобразия и совершенства декора комнат Большого (Екатерининского) дворца в Царском Селе.

Из парковых сооружений Камерона в Павловске наибольшее значение имеют Колоннада Аполлона (1780—1783) — открытая ротонда из двух рядов римско-дорических колонн — и круглый павильон «Храм дружбы» (1780—1782, ил. 219) с основным помещением, окруженным греко-дорической колоннадой и завершающимся пологим куполом. Сооруженный на мысу, образуемом изгибом речки Славянки, «Храм дружбы» является характерным примером постановки паркового павильона при «натуральной» планировке парка. Сооружение расположено среди больших групп деревьев, дополняя собой живописные ландшафты долины реки. Одновременно с работами Камерона в Павловске создавался обширный парк, явившийся одним из лучших образцов русских пейзажных, «натуральных» парков конца XVIII века.

В 90-х годах XVIII века много работал Викентий Францевич Бренна (1740-е годы, может быть, 1745—1819; в Петербурге с 1780 по 1801).

Первоначально Бренна занимался декоративной живописью, но затем при Павле I выступил и как архитектор. Им были частично перестроены и расширены Павловский и Гатчинский дворцы и заново отделаны многие залы и комнаты в них. Он же с учетом замысла Баженова возвел Михайловский (Инженерный) замок и осуществил в большинстве случаев уже по своим собственным проектам его внешнюю и внутреннюю отделку.

Для Бренны, как декоратора, характерно очень широкое использование лепки — орнаментальной и в виде сюжетных барельефов. Чрезвычайно обильно применялась им позолота. Нередко вся поверхность стен скрывалась при этом под орнаментальными композициями или же закрывалась шпалерами. В то же время Бренна редко использовал очень распространенный в классицизме XVIII века прием расчленения стен колоннами, пилястрами и лопатками.

Творчество Бренны было неровным. То он проявлял себя умелым мастером, эффектно строящим свои композиции (парадная спальня и Чесменская галерея Гатчинского дворца), то чрезвычайно перегружал свои работы случайными, неубедительно связанными между собой элементами (предцерковная галерея в Павловске).

Одна из лучших работ Бренны — обелиск-памятник П. А. Румянцеву, поставленный первоначально, в 1799 году, на Марсовом поле, а в 1818 году перенесенный в Россию к Академии художеств. Отлично найден силуэт обелиска из серого гранита, завершающегося шаром с сидящим на нем бронзовым орлом. Мастерски нарисован и пьедестал, на бронзовой доске которого помещена лаконичная надпись «Румянцова победам». Самый характер дарования Бренны — хорошего архитектурного декоратора — обеспечил ему в данном случае успех.

С конца XVIII века в Павловске работал крупный живописец-декоратор Пьетро ди Готтардо Гонзага (1751—1831).

Гонзага принадлежат плафоны в нескольких помещениях, которые отделявал Бренна, и иллюзорные архитектурные перспективы, своего рода архитектурные фантазии (на стене открытой галереи под библиотечным залом). В 1814 году был пристроен большой зал к Розовому павильону Воронихина, который Гонзага украсил декоративными росписями. Он принимал участие и в разбивке Павловского парка. Выдающуюся роль сыграл Гонзага в развитии театрально-декорационной живописи. Образцы его декораций сохранились в театре в Архангельском; многочисленные эскизы находятся в Государственном Эрмитаже.

Видное место среди зодчих рубежа XVIII и XIX веков принадлежит Е. Т. Соколову и И. В. Еготову.

Егор Тимофеевич Соколов (1750—1824) был опытным строителем-практиком, принимавшим непосредственное участие в возведении Академии художеств, дворца в Пелле и Михайловского замка. Его самой крупной самостоятельной работой является старое здание Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде (1796—1801). Участок у пересечения Невского проспекта и Садовой улицы, на котором оно расположено, относился в конце XVIII века к усадьбе Аничкова дворца. По-своему претворив распространенный во второй половине XVIII века прием «закрепления» угла квартала, Соколов плавно изогнул корпус здания и вывел его фасад как раз на перекресток двух центральных городских магистралей. Этим он мастерски учел значение конкретных особенностей участка. Строгое решение внешнего облика здания с торжественной колоннадой перед угловым закруглением основано на принципах классицизма конца XVIII века. Но оно сочетается у Соколова с трактовкой здания как неотъемлемой части конкретного городского района, что предвосхищает новое понимание

градостроительных задач, которое будет в ближайшие годы развито в постройках А. Н. Воронихина и А. Д. Захарова.

Одним из самых видных мастеров Москвы на грани XVIII—XIX веков был ученик М. Ф. Казакова Иван Васильевич Еготов (1756—1814). Постройки Еготова разнообразны по назначению и свидетельствуют о далеком незаурядном архитектурном даровании. Наиболее крупная среди них — Военный госпиталь в Лефортове (1798—1802) с монументальным центральным корпусом и протяженными, вытянутыми по прямой крыльями, имеющими самостоятельные композиционные центры. Главный корпус отмечен своеобразной лоджией из парных коринфских колонн, возвышающихся над нижним этажом здания. На пряслах стен по сторонам лоджии помещены полуциркульные окна и большие рельефные панно.

Не менее значительным было не сохранившееся ныне здание Оружейной палаты в Кремле (1806—1809; перестроено в середине XIX века). Еготов разработал в нем новый тип сооружения — одного из первых общественных музеев в России. Парадный фасад с шестиколонным портиком в центре и по-казавски разработанными крыльями с пилястрами и скульптурными панно дополнял оформление ответственной в планировочном отношении треугольной площади между Сенатом Казакова и Арсеналом.

К немногочисленным в те годы центрическим усадебным зданиям принадлежит приписываемый Еготову дом Дурасова в Люблине (1801, ныне Москва). Его крестообразная по схеме композиция основана на ступенчатом возвышении объемов к центру и завершается пологим куполом с венчающей его статуей. Выгнутые колоннады объединяют торцы. Тонкие росписи и рельефы в интерьерах свидетельствуют о высоком мастерстве Еготова и в области внутренней отделки. В парке Царицына Еготом были сооружены некоторые павильоны, из которых может быть особо выделена так называемая Милюдова — отличный пример классического павильона, рассчитанного на пейзажное окружение.

Освобождение дворянства от обязательной государственной службы привело к переселению значительной его части в поместья и послужило поводом к расширению строительства в усадьбах во второй половине XVIII века. В отдельных случаях проекты особенно крупных ансамблей создавались столичными зодчими М. Ф. Казаковым (Петровское-Алабино), И. Е. Старовым (Богородицк, Бобрики, Никольское-Гагарино), Д. Кваренги (Ляличи, Хотень), Н. А. Львовым (Вороново, Знаменское-Раек), но основная масса сооружений возводилась местными силами. Архитектура усадеб была тесно связана с садово-парковым искусством. «Натуральные», пейзажные сады при усадебных домах возникают в эти годы повсеместно. В большинстве своем они включают, кроме различных хозяйственных построек, и парковые сооружения — павильоны, мосты и т. д.

Видное место в истории русской архитектуры второй половины XVIII века занимает твор-

чество крепостных зодчих. Их руками были созданы и замечательные подмосковные усадьбы Шереметевых. Дворец в Останкине сооружен в 90-х годах П. И. Аргуновым, А. Ф. Мироновым, Г. Е. Дикушиным и П. А. Бизяевым по переработанным ими проектам Ф. Кампорези, Д. Кваренги и других зодчих. Дворец включает в себе театральные и концертные залы, анфилады парадных помещений с замечательной, тонкой отделкой из дерева. Неразрывно связана со зданием и вся его обстановка — мебель и предметы внутреннего убранства, также в подавляющем большинстве выполненные из дерева руками крепостных мастеров. Искусство деревянной резьбы здесь достигает особого совершенства.

Большие работы велись в это время и в другой крупной подмосковной усадьбе — Архангельское, принадлежавшей первоначально Голицыным, а впоследствии Юсуповым. Здесь по предварительному проекту архитектора де Герна, никогда не бывавшего в Москве, крепостными мастерами был создан замечательный ансамбль дворца и парка с грандиозными, богато декорированными скульптурой террасами, спускающимися по направлению к реке. С частичными изменениями, внесенными при восстановлении здания после пожара 1812 года также силами крепостных, весь комплекс дошел до нашего времени в целостном виде.

Передовые градостроительные тенденции, проявившиеся в начале XVIII века, особенно в творчестве П. М. Еропкина, во второй половине столетия развивались далее. В наиболее удачных проектах планировки учитывались значительные в архитектурном отношении каменные сооружения, существовавшие в городе, принимались во внимание рельеф местности, направление основных водных артерий, а также важнейших дорог, связывавших город с другими центрами. В сочетании с принципом «регулярности», то есть применением простых и четких геометрических схем, выделением площадей административного и торгового центров и т. д., это дало ряд совершенных и своеобразных решений. При осуществлении проектов в натуре нередко ограничивались частичной реконструкцией центральных кварталов, что только обостряло контраст между ними и рядовой застройкой окраин. Тем не менее в целом эти градостроительные работы были, несомненно, выдающимся явлением в архитектуре тех лет. К тому же они осуществлялись в масштабах, неизвестных тогда за пределами России.

Для регулирования планировочной деятельности в 1762 году была создана специальная Комиссия о каменном строении Санкт-Петербур-

бурга и Москвы, которая руководила работами не только в столицах, но и в других городах. В этом учреждении были разработаны генеральные планы многих уездных и губернских центров. В составе комиссии в годы ее подъема работали крупные зодчие, и в частности И. Е. Старов. По Петербургу комиссией под руководством видного градостроителя Алексея Васильевича Квасова (1718—1772) был разработан новый, рассчитанный на значительное увеличение города генеральный план. В нем нашли развитие предложения, сделанные в 30-х годах П. М. Еропкиным. Проектом предусматривалось продление основных магистралей, намеченное в первой половине века, создание больших предместных площадей у берегов Фонтанки, являвшейся тогда границей города, регулирование берегов Невы и малых рек, прокладка новых каналов. Все это сочеталось с сооружением новых гранитных набережных и мостов. Для Москвы был разработан план, по которому уничтожались крепостные стены Белого города и создавалось на их месте кольцо бульваров. Одновременно было предусмотрено регулирование и выпрямление многих улиц.

Большое значение имели крупные планировочные мероприятия, проводившиеся в провинции. Особое место занимает реконструкция Твери после большого пожара 1763 года, осуществленная под руководством П. Р. Никитина, ближайшего помощника Д. В. Ухтомского, и при участии молодого М. Ф. Казакова. Здесь впервые в практике провинциального зодчества XVIII века был создан целостный ансамбль, состоящий из системы нескольких площадей и улиц, органически связанных с сооружениями кремля, расположенного на возвышенном участке, у впадения речки Тмаки в Волгу.

Эта реконструкция послужила образцом для ряда других городов. Крупные и удачные планировочные работы были проведены, в частности, в Ярославле, Костроме, Калуге, Туле. Интересен исполненный Старовым проект планировки Воронежа (1774). Наряду с реконструкцией старых городов создавались генеральные планы и для ряда новых. Особенное значение имеют работы на Украине, в том числе и проекты того же Старова (Екатеринослав, 1790).

Если генеральные планы городов составлялись обычно в столицах, то осуществление их на месте велось силами местных зодчих, нередко вносивших в зависимости от конкретных условий весьма существенные дополнения и исправления.

Обыкновенно средствами архитектуры выделялись здания административного и торгового центров. Иногда они получали очень выразительный и своеобразный облик, как, например, Гостиный двор в Калуге, торговые ряды в Нижнем Новгороде (г. Горький), административные здания в Ярославле, Екатеринославе (Днепропетровске), Николаеве (по проекту Старова) и т. д.

Декоративно-прикладное искусство второй половины XVIII века, как и большинство видов художественного творчества, всецело предано классицизму. Наследие античности и отчасти Ренессанса, воспринятое с возможной точностью, становится неисчерпаемым источником идей и вдохновения. Не только формы, композиции, орнаменты, но и гораздо более общие принципы берут там свое начало. Причем

многое резко отличается от того, что раньше было нормой. Одним из важнейших изменений предстает усиленное внимание к тектонике. Мастера классицизма как бы вновь открывают для себя, что вещи и детали декора имеют вес: провисают гирлянды, подвешенные медальоны; предметы должны стоять, и им необходимо подножие. Сама форма изделий будто рождается из противодействия тяжести массы и крепости материала; подчеркиваются несомые и несущие части. Стремление к четкой геометричности побуждает обратиться к прямым линиям и углам, к простейшим криволинейным очертаниям, лаконичным, легко воспринимаемым формам. Логика, ясность, гармония выступают обязательными спутниками прекрасного. Правда, в отечественном искусстве рациональное никогда не порывает с чувством. Эти и другие важнейшие черты стиля своеобразно изменяются под воздействием технических достижений (освоение цветного стекла, тонкой, почти ювелирной обработки стали, наборных работ в дереве), под влиянием свойственных той эпохе склонностей — будь то собиранье минералов или мода на бриллианты. Те же обстоятельства вызывают к жизни или радикально преобразуют целые виды прикладного искусства, в частности художественное стекло, цветной и черный металл, декоративный камень.

По значимости, популярности и художественному совершенству фарфор по-прежнему входит в число важнейших отраслей русского декоративно-прикладного искусства. В отличие от прошлого этапа во второй половине века в фарфоре главенствует не первооткрывательство, а скорее бурное развитие ранее заложенных основ. Вместо одного теперь работают уже шесть заводов, причем завод Гарднера небезуспешно соперничает с Императорским фарфоровым заводом в Петербурге. В середине 60-х годов на петербургском заводе улучшают состав фарфоровой массы. Это дает большую пластичность и белизну, устраняет многие дефекты поверхности. Тогда же при заводе создается школа для детей мастеров, готовящая рисовальщиков и лепщиков, что обеспечивает постоянный приток умелых и образованных фарфористов. Как и на прошлом этапе, художников (и заказчиков) привлекает идея больших ансамблей в фарфоре — парадных сервизов, состоящих из множества предметов в сочетании с настольными украшениями («филе»), которые включают скульптуру малых форм. Особенно примечательны в этом смысле «арабесковый» (1784, ил. 223), «яхтинский», «кабинетский» и «юсуповский» сервизы Императорского завода (1780-е—1790-е годы) и «орденские» — «георгиевский», «александронев-

ский», «андреевский» и «владимирский» — сервизы завода Гарднера (1778—1785). От ансамблей елизаветинской поры их отличает присущая классицизму идейная устремленность, серьезность задач. Место кавалеров и дам, пастушков и пастушек в «арабесковом» сервизе занимают аллегорические фигуры Человеколюбия, Справедливости, Согласия, Великодушия, Морской силы, Военной силы и т. д. Упомянутые гарднеровские сервизы украшают не цветы и плоды, а изображения орденов и их строгих торжественных лент. Подобные особенности типичны для крупнейших фарфоровых сервизов, предназначенных для парадных государственных приемов. Огромное же большинство посуды всех русских заводов расписывается цветочным узором, чаще трактованным очень «натурально», реже — более стилизованным. Белое поле фарфора, обширное в ранних изделиях, постепенно уменьшается к концу века. Все больше становится доля золотого или цветного фона, растет ширина каймы из роз или полевых цветов. В 90-х годах в росписи на смену аллегорическим фигурам приходит пейзаж, помещенный в среднем клейме.

Стекло изменяется гораздо заметнее, чем фарфор. Помимо появления новых стиливых форм, резко преобразуются свойства самого материала. Наряду с бесцветным очень широко распространяется цветное стекло: синее, фиолетовое, желтое, красное, изумрудно-зеленое, молочно-белое. В этом огромная заслуга Ломоносова, разработавшего еще в середине века методы получения такого стекла. Не остается прежней и техника декорирования. Гравировка и гранение встречаются реже, уступая место росписи. Золотом и серебром пишут по цветному стеклу (кружка фиолетового стекла с росписью, конец XVIII века, Императорский стеклянный завод; ГИМ, ил. 224); полихромная, как на фарфоре, роспись украшает изделия из молочно-белого и опалесцирующего стекла. Кстати, само подражание фарфору характеризует не только особенности развития стекла во второй половине века, но и своеобразие отношений различных видов прикладного искусства в то время. В декоре преобладают гирлянды, венки, ленты с бантами, ряды горошинок, звездочек, многолистников. Расширяется типология изделий. В их число входят, помимо штофов, стаканов и рюмок, еще и графины, вазы, бокалы и стопы с крышкой, кашпо, конфетницы, кружки, жбаны. Кроме посуды, из стекла охотно делают детали люстр, жирандолей, фонарей, колонны и архитектурные детали и т. д. В целом объем производства художественного стекла довольно велик. Его выпускают уже несколько заводов: казенный на Фонтанке в Петербурге

(до начала 1770-х годов), Потемкина — ранее с 1777 под Шлиссельбургом, затем в Озерках близ Петербурга, перешедший после смерти Потемкина в казну (1792), Мальцева — в Дятловке под Брянском (возник в 1792), Бахметьева под Пензой (с начала 60-х годов).

Развитие прикладного искусства прихотливо — в то время как в стекле начинают увлекаться цветом, в ювелирном деле господствует противоположная тенденция. Полихромия елизаветинской поры перестает нравиться, и теперь предпочитают сочетать камни одного цвета (преимущественно разных оттенков красного) с бриллиантами или обращаются к монохромным композициям из бриллиантов и жемчугов. Однако есть и переключки с другими видами, в частности со стеклом: прозрачная цветная эмаль удивительных по красоте золотых табакерок близка по художественному эффекту изделиям из прозрачного, тоже цветного стекла.

Пожалуй, ни одна из отраслей русского прикладного искусства не преобразуется во второй половине XVIII века столь решительно, как декоративный камень. Вплоть до 60-х годов Петергофская гранильная фабрика (основной производитель изделий) выпускает только небольшие вещи — табакерки, пуговицы и т. п. Однако начиная с 70-х годов появляются крупные произведения, главным образом вазы. Причина этого — страстное увлечение минералогией. Охватившее довольно широкие круги, оно основывается на особенностях культуры тех лет, связанной с просветительской философией, интересом к естествознанию, любовью к природе. Прекрасные коллекции минералов складываются в Эрмитаже и у отдельных лиц (например, у А. С. Строганова). Камень на некоторое время приобретает популярность и в архитектуре (Мраморный и Гатчинский дворцы, Сибирский, или Палладиев, мост в Царском Селе, невские гранитные набережные и множество всяких колонн, обелисков, столбов и т. п. в разных городах и усадьбах). К области прикладного искусства относятся изделия, украшающие интерьер (вазы, торшеры). Наиболее распространены самые разнообразные вазы, высотой от метра до нескольких сантиметров. Входящие во внутреннее убранство зданий, эти вещи часто исполняются по рисункам зодчих и включают немало архитектурных элементов (обломов, деталей). Вазы, как правило, лишены резьбы, чтобы рельефный орнамент не перебивал естественного узора слоев на камне. Только на рубеже XVIII и XIX веков начинают вводиться бронзовые золоченые детали изобразительного или орнаментального характера.

Составляя основу предметного мира интерьера, мебель теснее, чем другие виды

прикладного искусства, взаимодействует с архитектурой. К тому же зодчие и во второй половине века нередко сами проектируют обстановку для своих зданий. Не удивительно, что в мебели классицистические тенденции проявляются особенно полно и последовательно. Как и всюду, они несут с собой уже отмечавшиеся выше черты: простоту, ясность, гармонию, тектоничность и конструктивность, четкую геометричность очертаний, обращение к характерным для античности приемам построения композиций, форм, декора и т. д. Общим стилевым новациям сопутствует возникновение или изменение некоторых более специфических качеств, присущих собственно мебели как виду прикладного искусства. Важнее всего появление гарнитура, заменяющего прежние наборы одинаковых по форме и назначению предметов. Кроме того, несравненно увеличивается число вариантов изделий, отличающихся по функции, общему виду, материалу, отделке, декору. Распространяются не встречавшиеся раньше напольные часы, курильницы, столики для рукоделия, вновь возникает заглохшее было в середине века пристрастие к бюро, перерастая во всеобщее увлечение. На пути преобразований отнюдь не все особенности прошлого кажутся неприемлемыми мастерам классицизма: отдельные черты в принципе сохраняются. В частности, своеобразно синтезируются присущие петровскому времени любовь к открытой поверхности дерева и противоположная ей тяга барокко к крашеной мебели. В классицизме в собственных, непохожих на старые, формах сосуществуют обе эти тенденции.

География большинства отраслей русского прикладного искусства второй половины века, как правило, ограничена рамками нескольких заводов и фабрик (фарфор, стекло, декоративный камень и металл) или мастерских, сосредоточенных в немногих городах (ювелирное дело и драгоценный металл). Лишь мебель практически производится всюду, хотя и в этой области ведущими все-таки остаются отдельные столичные мастерские (Х. Мейера, Г. Гамбса, обе — в Петербурге, Споля — в Москве). Иное положение с текстилем. Его важнейшая часть — ткани — связана с огромным количеством производств, многие из которых уже не маленькие мастерские, а крупные мануфактуры. Их центрами становятся Красное Село под Петербургом, Шлиссельбург, Москва, Купавна, Коломна, Иваново, Юрьев-Польской, Ярославль. В последней трети века складываются целые районы, снабжающие тканями всю страну. Главные среди них — Москва, Иваново, Ярославль. Только Шереметевым в одном Иваново принадлежало 224 предприятия.

Русский текстиль второй половины XVIII ве-

ка слагается в основном из вышивки (шитья), выполняемой в разных техниках и материалах, многих видов кружев и тканей (набивных и узорных). Фабричные набойки исследователи делают на ситцы, полуситцы и выбойки. В те годы их печатают («набивают») на льняном и бумажном полотне, батисте и коленкоре, вводя от двух до двенадцати цветов и оттенков. Узорные ткани, где декор образуется особым переплетением и введением цветных нитей, имеют еще больше разновидностей. Специалисты называют следующие виды шелков: «золотные» (с золотой нитью) — штоф, гризет, парча; гладкие — атлас, тафта, гродетур; ворсовые — бархат. Шерстяные ткани подразделяют на ворсовые — сукно, стамедь, шерстяной бархат, суконный штоф и гладкие — каразья, камлот, саржа, каламянка. Из льна делают тик и канифас.

Словом, по массовости производства и многообразию текстиль (особенно ткани) заметно выделяется среди других видов прикладного искусства второй половины века.

Начиная с 70-х годов классицизм, как известно, дает о себе знать в орнаментации тканей. На смену асимметрии и господству кривых приходят простота и уравновешенность, растет роль прямых линий в узоре. В последней трети века эти черты усиливаются, основой композиции становятся продольные полосы орнамента. Сначала их прерывают girлянды, затем цветы и букеты начинают вмещаться в границы полос, в конце концов ткань получает декор в виде гладких полос. Колорит в целом высветляется, начинают господствовать белый и оттенки кремового цвета. Кроме полос, в оформлении тканей используются разные фактуры (репсовая, муаровая), выработка в форме точек, клеток и т. д.

Глава девятая

ПЕЙЗАЖ

В конце XVIII века пейзаж в русской живописи становится самостоятельным жанром. В этом свою роль сыграли созданные ранее перспективные и панорамные виды городов, дворцов, парков и чем-либо прославленных мест, театральные-декорационные работы, декоративные росписи и панно. Однако они, как правило, не обладали достаточной художественно-эмоциональной выразительностью и широтой образности, позволяющей приравнять их к лучшим достижениям отечественного изобразительного искусства.

Ярко проявившееся в конце столетия стремление к естественности привело к новому, более глубокому и поэтическому восприятию природы. В «видах» предшествующего периода основной задачей являлась своего рода ин-

формация о достопримечательностях. Теперь художники стремятся прежде всего выразить поэтическую сущность содержания изображаемого; именно оно становится основой создания художественного образа в пейзажной живописи.

Это сочетается со стремлением показать «простые» пейзажи, передать в картине «сельскую простоту» и т. д.

Основоположником русской пейзажной живописи в ее новом понимании является Семен Федорович Щедрин (1745—1804). В ранних произведениях, исполненных в 70-х—80-х годах (рисунок, гуашь, масло), художник находит поэтичность в условном, кулиском построении пейзажа, в нарядных узорах пышной листвы, декоративной выразительности цвета. Он изображает «сочиненные» им, несуществующие местности.

К 90-м годам и к началу 1800-х относятся лучшие работы Щедрина, могущие именоваться новаторскими. Его привлекают окрестности Петербурга, созданные в них к концу XVIII века замечательные парки. Это означало обращение к конкретным пейзажным темам. Щедрин создал ряд видов парков Гатчины, Павловска, Петергофа (ГТГ, ГРМ и другие). Например, «Вид на Гатчинский дворец с Серебряного озера» (1798) и «Каменный мост в Гатчине у площади Конетабля» (1799—1801).

Поэтичность, по представлениям эпохи, неотделима и от пейзажной картины и от облика парка, созданного под наблюдением специалистов-художников. Они добивались впечатления живописности и разнообразия, давали возможность любоваться непрерывно открывающимися новыми аллеями, рощами, лугами или озерами. Такие парки отражали стремление к сентиментальному восприятию красоты в природе, пейзаже.

В итоге это позволяло пейзажистам (и прежде всего Семену Щедрину), когда они обращались к произведениям садового искусства, создавать нарядные, не лишённые декоративности станковые полотна и настенные панно, сохраняя в них представление о естественности изображаемого.

Наряду с парками Щедрин писал и столицу. «Вид на Большую Невку и дачу Строгановых» (1804, ГРМ, ил. 225) и другие произведения решительно отличаются от видов, написанных или награвированных художниками середины XVIII века. Здесь, как и в других работах Щедрина, памятники архитектуры отступают на задний план; именно природа определяет собой содержание и характер изображения, подкупающего искренним чувством красоты пейзажа и лиричностью созданного им образа.

Главенство пейзажной темы в картинах Щедрина подчеркнуто огромными деревьями, глубиной и ширью далей, частыми контрастами между крупными и тяжелыми массами первого плана и открывающимися за ними зелено-голубыми просторами, воздушностью пейзажа.

С годами мастерство Щедрина становилось все более уверенным, художник изживал черты сочиненности ранних работ, его картины обретали большую содержательность и значительность. Он чаще обращался к конкретным бытовым сценам в пейзажных произведениях. Показывал в них не только гуляющих господ, но и крестьян на плоту, рыбаков у костра на берегу, как на первом плане картины «Вид на Каменноостровский дворец и плашкоутный мост» (1800, ГРМ).

Семен Федорович Щедрин в короткое время создал ряд прекрасных произведений. Свое понимание пейзажа он передал ученикам учрежденного при его прямом участии в Академии художеств класса ландшафтной гравюры, которым он руководил с 1799 года совместно с гравером И. Клаубером.

Из ландшафтного класса вышли лучшие мастера гравированного пейзажа — С. Ф. Галактионов, А. Г. Ухтомский и братя Козьма и Иван Ческие, исполнившие в самом начале 1800-х годов с оригиналов Семена Щедрина большое количество превосходных «ландшафтов» Павловска, Петергофа и Гатчины. В свои работы эти граверы внесли черты нового понимания природы, связанного с дальнейшим развитием классицизма в русском искусстве. Оригиналы Щедрина приобрели в их гравюрах большую четкость рисунка, пластичность форм, подчеркнутую детализированность. Они стали конкретнее, но не утратили поэтичности выражения.

Крупная роль в развитии русского пейзажа принадлежит и современнику Семена Щедрина Михаилу Матвеевичу Иванову (1748—1823), работавшему преимущественно в технике акварели (картины его, исполненные маслом, малочисленны). Реалистические тенденции передового русского искусства XVIII века сказались уже в ранних его рисунках, сделанных во время путешествия по Италии и Швейцарии. Постоянная работа Иванова в области рисунка с натуры была в высокой степени плодотворна.

С особенной силой лучшие стороны творчества Иванова развились в 80-х годах, когда художник побывал на Украине, на Кавказе, в Крыму, в Бессарабии. Легкими штрихами карандаша, прозрачными акварельными заливками он запечатлел «Ненасытецкий порог» на Днепре, «Вид Эчмиадзина» в Армении и многое другое с замечательными для той поры непосредственностью и верностью натуре. Он обращался к образам национального прошлого в новгородских видах, в изображении древностей Старой Ладуги на Волхове. С особой проникновенностью и свободой Иванов показал в ряде акварелей Царское Село — парк и только что законченные архитектурные «затеи».

Иванов был не только пейзажистом — некоторые его работы относятся к батальному жанру: он изображал места сражений русской армии и с замечательной точностью сами сражения (например, штурм Очакова). Особенно интересна исполненная акварелью большая панорама «Штурм Измаила» (1788, ГРМ), детально воссоздающая взятие крепости. Точность его произведений была результатом внимательного изучения местностей и событий (очевидцем многих из них он был сам).

В 80-х — начале 90-х годов Иванов сопровождал войска Г. А. Потемкина; состоял при его штабе; художник был награжден орденом, имел звание премьер-майора. Увековечивая местности, связанные с военными действиями, мастер, естественно, стремился к созданию пейзажей не декоративных, но точных, познавательно ценных, имеющих конкретное содержание.

Иванов первый из русских художников столь широко охватил пейзаж различных местностей страны. Много работая с натуры и глубоко воспринимая поэтическое очарование «неукрашенного» вида, он стремится внести в искусство одухотворенное и вместе с тем ясное отношение к природе, показать глубину пространства, передать в светлых тонах акварели ощущение света и воздушной среды.

С 1800 года Иванов руководил батальным классом Академии художеств, с 1804 — пейзажным, где у него учился Сильвестр Щедрин.

С наибольшей полнотой новые прогрессивные тенденции пейзажной живописи воплотил в своем творчестве Федор Яковлевич Алексеев (1753/5—1824). Его историческое значение не ограничивается ролью родоначальника городского пейзажа в русской живописи, он умел также показать и природу и бытовые сцены.

Сын сторожа при Академии наук, Алексеев одиннадцати лет поступил в Академию художеств. Ему пришлось выдержать (при поддержке А. П. Лосенко) борьбу против Совета Академии, решившего сделать его театральным декоратором. Будучи отправлен в Венецию для изучения театрально-декорационной живописи, Алексеев, вопреки указаниям Академии, стал заниматься прежде всего пейзажной живописью. По возвращении в Россию он был все же зачислен в мастерскую театрального декоратора, а затем живописцем при театральном училище и некоторое время исполнял театральные декорации. Одновременно Алексеев копировал полотна известных итальянских художников Каналетто и Белотто. Это были свободные воспроизведения картин, чему способствовали личные впечатления и воспоминания художника, вынесенные из поездки в Италию.

Творчество Алексеева открывает ряд архитектурных пейзажей — видов Петербурга: «Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости» (1794, ГТГ, ил. 227; 1799, ГРМ) и другие. В этих картинах 90-х годов он создал новый образ Петербурга, резко отличный от того, который был воплощен в прежних произведениях перспективного и панорамного жанра. Здесь с подлинным поэ-

тическим подъемом запечатлен величавый облик столицы могущественной державы. Красоту замечательных архитектурных ансамблей города художник передавал, точно воспроизводя реальные здания, но обобщая их формы, смягчая воздушной дымкой, не измельчая изображение. «Стройный, строгий вид» Петербурга нашел полное соответствие в ясности и четкости композиционной и колористической системы Алексеева. С тонким мастерством он сочетал серебристые тона, излюбленные им в 90-х годах. Уже современники отмечали «гармонию и прозрачность» его живописи. В 1795 году художник совершил поездку «для снятия видов» на юг России, ставшую, как и более ранние вояжи М. М. Иванова, новым явлением для русского искусства. Вскоре по акварельным этюдам, сделанным с натуры, Алексеев написал большие виды Бахчисарая, городов Херсона и Николаева (ГРМ, ГТГ), недавно возникших на юге страны. Понимание пейзажного образа (будь то город или «чистая» природа), сформировавшееся у него в 90-х годах, развитое и обогащенное, послужило основой для работы мастера в начале следующего столетия.

Стремление познать лицо родины, запечатлеть в художественных образах ансамбли драгоценных памятников отечественного прошлого побудили Алексеева посетить Москву (1800—1802). Среди посвященных этому городу полотен выделяются «Красная площадь» (Музей Института русской литературы АН СССР); «Парад в Московском Кремле. Соборная площадь» (начало 1800-х годов, ГИМ); «Вид Московского Кремля и Каменного моста» (1815, ГИМ, ил. 226). Перед началом и по окончании Отечественной войны 1812 года эти работы имели особое значение, отвечая растущему в стране чувству национального достоинства. Алексеев первым из русских живописцев показал своеобразие московской архитектуры, передал облик древней столицы.

В 10-х годах XIX века мастер вновь вернулся к видам Петербурга. Эти полотна, хотя и многочисленные, имеют большое значение в истории русской живописи. Художник не только уверенно разрабатывал в них собственно пейзажные моменты — свет, воздух, глубокое пространство, но и соединял тему пейзажа с темой повседневной жизни города. В картине «Вид Адмиралтейства и Зимнего дворца от Первого кадетского корпуса» (1810-е годы, Музей литературы АН СССР и ГРМ, ил. 228) Алексеев показал господ и слугу на балконе дворца Меншикова (где тогда помещался Первый кадетский корпус), всадников, прогуливающуюся купеческую чету, молодых франтих, служанку

с поклажей и т. д. Ряд интересных бытовых мотивов, метко наблюденных художником, был запечатлен в картине «Вид Казанского собора» (1810-е годы, ГРМ и другие). В небольшой работе «Вид Английской набережной со стороны Васильевского острова» (1810-е годы, ГРМ) Алексеев достиг замечательной правды в передаче вечернего света, влажного воздуха приморского города, дождевых облаков и неторопливой жизни, разворачивающейся на улице и на набережной. Непринужденное мастерство в изображении сцен или отдельных фигур позволяет считать картины Алексеева существенным звеном в развитии также и бытового жанра в русском искусстве.

Около двадцати лет Алексеев преподавал в Академии художеств. Крупнейший из воспитанных им мастеров — М. Н. Воробьев; оказал Алексеев влияние и на Сильвестра Щедрина.

Стремительное развитие русской пейзажной живописи в конце XVIII века обусловило обращение к ней и зодчего Андрея Никифоровича Воронихина. Его «Вид дачи Строгановых» (1797, ГРМ) по эмоциональности изображения природы и архитектурного сооружения принадлежит к существенным достижениям этого жанра на рубеже двух столетий.

Наряду с направлением, представленным творчеством Семена Щедрина, Иванова и Алексеева, в конце XVIII и начале XIX века существует и иное течение. Идеальный «героический» пейзаж в стиле классицизма с наибольшей силой и последовательностью представляет Федор Михайлович Матвеев (1758—1826). Он стремился выявить «вечную», отвлеченную красоту классической Италии, избегая конкретных особенностей, определяющих индивидуальный облик местности, а иногда создает целиком вымышленные пейзажи. В его работах порой нелегко отличить виды Италии от видов Финляндии, написанных им в той же Италии. Однако при всей условности пейзажи Матвеева, передающие величавую и «облагороженную» природу, несут в себе эпическую широту замысла и декоративно выразительную.

Усилия лучших пейзажистов были направлены на все более глубокое овладение правдивым, лирически прочувствованным изображением действительности. Этот процесс нашел в первой трети XIX века совершенное выражение в творчестве замечательных русских живописцев этого времени — Сильвестра Феодосиевича Щедрина и А. Г. Венецианова.

Глава десятая

ПОРТРЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ КОНЦА XVIII ВЕКА. БОРОВИКОВСКИЙ

В конце XVIII века, примерно с середины 80-х годов, в русском искусстве усиливались признаки формирования новых представлений

о человеческой личности. В области портрета это сказывалось прежде всего в поисках более тонких средств передачи не одних только внешних черт человека, но и его переживаний. Этим не исчерпывалось, однако, своеобразие русской портретной живописи конца XVIII века: в творчестве ряда художников шли, кроме того, поиски большей определенности, большей характерности человеческой личности. Подобные тенденции проявлялись и в самом начале XIX века, подготавливая новый расцвет портретной живописи в первой половине столетия.

Виднейшим представителем нового этапа в развитии портретной живописи был Владимир Лукич Боровиковский (1757—1825).

Боровиковский родился на Украине, живописи учился у отца, писал портреты и образа. В 1787 году, когда Екатерина II совершала путешествие на юг России, Боровиковскому было поручено расписать комнаты в одном из временных дворцов, в котором она останавливалась. Аллегорические изображения, прославляющие Екатерину, судя по всему, понравились ей, и художник поехал в Петербург для совершенствования в искусстве. Он занимался у И. Б. Лампи и, видимо, у Д. Г. Левицкого.

Одной из ранних работ Боровиковского является скромный и поэтичный портрет О. К. Филлиповой (начало 1790-х годов, ГРМ), жены помощника архитектора Воронихина, написанный уже мастерски. К ранним произведениям, созданным в Петербурге, относится и портрет Екатерины II на прогулке в царскосельском парке, варьированный затем самим Боровиковским (середина 1790-х годов, ГТГ, повторение конца 1800-х — начала 1810-х годов, ГРМ). Портрет резко отличен от написанной Левицким всего лишь десятью годами раньше «Екатерины II — законодательницы». Боровиковский показал царицу «казанской помещицей» (как иногда она называла себя), одетой в теплый салоп, гуляющей в собственном парке. В портрете подчеркнуты интимность настроения, домашняя простота. В нем намечается относительно «опрошение» образа человека, еще более заметное, конечно, в портретах других лиц.

В 90-х годах душевное состояние человека все более занимает Боровиковского. Он обращается к приемам сентиментализма, увлечение которым было особенно сильно на рубеже XVIII—XIX веков, когда «чувствительность» стала модной. Вместе с сентиментализмом в русском искусстве появился не встречавшийся ранее образ «частного» человека, сословная избранность которого передается не так, как делалось ранее. Боровиковский отказывается от нейтрального фона или дворцовой обстановки, показывая людей отдыхающими или мечтающими среди природы, в простой шляпе, с цветком или яблоком в руке. Вместе с тем пейзажное окружение в его работах —

это парк родового имения, а «простой» наряд — изящное творение искусных мастериц. Поиски естественности изображения находят у художника еще ограниченное выражение, но уже в ряде случаев тихая мечтательность его портретов означала собою открытие и утверждение неизвестных до того в русском искусстве тонких переживаний человека.

К лучшим произведениям XVIII века относятся прекрасные, одухотворенные портреты Боровиковского неизвестной с медальоном на груди (портрет Шидловской, 1798), Е. А. Нарышкиной (1799) и М. И. Лопухиной (1797, ил. X) — исключительный по лиризму настроения и красоте живописи (все три — в ГТГ). От них отличны полные достоинства и серьезности мужские портреты: Г. Р. Державина (1795, ГТГ), Д. П. Троицкого (1790-е годы, ГРМ). Героичность, патетическая воодушевленность выражены в портрете генерала Ф. А. Боровского (1799, ГРМ, ил. 234). Особой жизненной непосредственностью отличается созданный в 1802 году портрет сестер А. Г. и В. Г. Гагариных (ГТГ, ил. 233). Композиционное и колористическое единство этого произведения способствует воплощению внутренней гармонии образа девушек, увлеченных пением и музыкой.

Лирическое очарование было подчеркнуто Боровиковским и в людях, отнюдь не принадлежавших к обычным привилегированным персонажам портретов. Так, им был написан портрет торжковской крестьянки Христины (около 1795, ГТГ). Это изображение ново по своему содержанию именно потому, что в нем нет уже и следов «этнографического» отношения к модели. Художник написал крепостную крестьянку со свойственным ему поэтическим восприятием внутреннего мира человека.

Боровиковским было создано несколько больших парадных портретов. Он успешно сочетал ряд неизбежных для такого жанра условностей с меткими, правдивыми наблюдениями, придав этим работам незаурядную художественную выразительность. В портрете А. Б. Куракина (около 1801, ГТГ, ил. 236) дана точная характеристика одного из вельмож конца XVIII века, богатейшего «бриллиантового князя». Пышные аксессуары (колонны, драпировки, мантия) в портрете Куракина отвечают образу стареющего, избалованного, полного своеобразного достоинства аристократа и способствуют замечательной целостности этого произведения.

Портреты Павла I (1800, ГРМ), стоящего среди атрибутов наук и искусства, и Муртазы-Кули-Хана в великолепно написанном восточном одеянии (1796, ГРМ) тоже относятся

к парадным. Это качество здесь, как и в портрете Куракина, совмещается с правдой образа.

Рубеж XVIII и XIX веков — время стремительного развития Боровиковского как портретиста. В произведениях, созданных им в этот период, отчетливо выявлено стремление к большей определенности характеристики человека. Это сопровождалось изменением средств выражения: мягкая, как бы изнеженная живописность ранних произведений художника под воздействием достигшего своих высот классицизма уступала место все более строгой и четкой пластичности. Этот перелом осуществился на протяжении всего лишь нескольких лет.

Стилистическое развитие Боровиковского можно наглядно представить, сравнив два портрета, близких по времени написания (конец XVIII — самое начало XIX века), полностью совпадающих композиционно, но различных по трактовке. Это портреты Арсеньевой (1796) и Скобеевой (оба — в ГРМ). Е. Н. Арсеньева, дочь одного из суворовских генералов, изображена шаловливо-лукавым подростком. Ее портрет написан в дымчато-серых тонах, незаметно переходящих один в другой; контуры лица и фигуры смягчены, неясны, почти неуловимы. В отличие от Арсеньевой Скобеева показана строгой, стремительной, решительной; в ее портрете подчеркнута пластическая ясная лепка крупных форм, разграниченных четкими контурами.

Еще больше внимания к характерности в портретах «Дамы в тюрбане» (начало 1810-х годов, возможно, писательницы А. Л. Ж. де Сталь) и Д. А. Державиной (1813, оба — в ГТГ). Боровиковский изобразил далеко не красивых и не молодых женщин. Безыскусственная простота, правдивость образа, высокое мастерство исполнения свойственны также портрету М. И. Долгорукой (начало 1810-х годов, ГТГ, ил. 235).

В конце XVIII века портретная живопись была представлена не только Левицким и Боровиковским, но и многими другими мастерами, создавшими произведения, существенные для понимания развития русского искусства.

Степан Семенович Щукин (1762—1828) был учеником Левицкого по портретному классу Академии художеств, а затем в течение долгого времени преподавателем того же класса. Среди его работ заслуживают особого внимания автопортрет (середина 1780-х годов, ГРМ, ил. 231) и портрет Павла I, известный в ряде вариантов и повторений. В автопортрете Щукин изобразил себя без парика и пудры, в домашней куртке. Все внимание обращено на лицо, выражающее живую мысль. Одухотворенность образа, насыщенный колорит, бодрое звучание портре-

та — все указывает на зарождение романтизма в русском искусстве. Воплощение жизненно конкретного образа человека уже предвещает достижения Кипренского. Портреты Павла I, написанные Щукиным, кажутся необычными для официального изображения: император представлен без мантии, короны; он одиноко стоит в простом офицерском мундире, с тростью в руке, на нейтральном темно-сером фоне. В этом ошутим своеобразный романтизм (ил. 237).

Все же более отчетливо новые веяния отражались в портретах, имеющих частный характер (Щукин писал знаменитого архитектора, строителя Адмиралтейства А. Д. Захарова, А. И. Корсакова и других). Портрет Андрея Захарова (1804, ГРМ; вариант — в ГТГ) относится уже к началу XIX века.

Щукин возглавлял в Академии художеств портретный класс. Под его руководством сложились молодые портретисты, ставшие затем видными мастерами русского искусства первой половины XIX века (В. А. Тропинин, А. Г. Варнек и другие).

Несколько иначе, чем у Боровиковского и Щукина, шли поиски жизненной выразительности в творчестве группы русских портретистов того же периода, позабытых в XIX веке и восстановленных в своем значении только в наше время. Эти художники настойчиво искали четкости и верности в раскрытии характера. Они не стремились к поэтической гармонии образа и не останавливались перед подчеркнутостью и даже резкостью характеристики.

Среди этих мастеров обращают на себя внимание Василий Яковлевич Родчев (1768—1803) и Погодин (имя и даты жизни неизвестны). В портрете неизвестной (1789, ГРМ, ил. 230), мастерски написанном в холодных серых тонах, Родчев не скрыл отражения душевной черствости модели и некоторой злобности ее некрасивого лица. Насмешливость и подозрительность подчеркнуты Погодиным в портрете неизвестного (1794, ГРМ). Но Погодин же в портрете гравера Г. И. Скородумова (1792, ГРМ) создал привлекательный образ, полный внутренней теплоты и мягкости. Близок к этим работам написанный Михаилом Ивановичем Бельским (1753—1794) портрет композитора Д. С. Бортнянского (1788, ГТГ, ил. 232).

Островыразителен и индивидуален образ в портрете неизвестного (1797, Художественный музей латышского и русского искусства Латвийской ССР, Рига) — пока единственной дошедшей до нас живописной работе Александра Сталина, или Статиньша, даты и обстоятельства жизни которого не установлены. Статин какое-то время жил и работал в Риге. Портрет неизвестного примечателен не только точностью и правдивостью характеристики изображенного, но и четкой и строгой композицией, ясностью освещения, тонким при всей своей скромности колоритом. Подобные средства выражения позволяют с наибольшей конкретностью воспринять портретный образ во всей его жизненности.

В 90-х годах в Петербурге начал работать итальянец Сальваторе (Николай Иванович) Тончи (1756—1844), переехавший затем в Москву и оставшийся здесь до конца жизни. На рубеже XVIII и XIX веков он создал свои лучшие произведения — портреты Павла I (для Гатчинского дворца) и Г. Р. Держав-

вина (ГТГ и Иркутский областной художественный музей). В парадном портрете Павла I Тончи подчеркнул черты внутренней неуравновешенности модели, создав образ, чуждый идеализации. Большой портрет Державина является и до сих пор одним из лучших изображений крупнейшего русского поэта XVIII века, показанного на фоне русской зимней природы.

Многие замечательные портреты, воплотившие высокие представления о человеческом достоинстве, были созданы талантливыми крепостными художниками, на себе испытывшими всю тяжесть подневольного положения.

Своеобразным и крупным мастером конца XVIII — начала XIX века был Николай Иванович Аргунов (1771 — после 1829) — сын и ученик И. П. Аргунова. До 45 лет младший Аргунов был крепостным, как и его отец.

К концу 80-х годов относятся ранние работы Н. И. Аргунова — «Смеющийся крестьянин» (1788, ГРМ), «Крестьянин со стаканом в руке» и портрет выдающейся крепостной артистки, балерины Т. В. Шлыковой-Гранатовой (два последних — 1789, Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века»). Изображения крестьян — это своего рода этюды в области экспрессии. Удачей Аргунова является портрет Шлыковой-Гранатовой. Исполненный, когда художнику было 17—18 лет, он свидетельствует о несомненной талантливости и профессиональной подготовке. В первые годы XIX века Аргунов написал портрет Державина (не ранее 1800, ГТГ), выразительно передав чуть насмешливую улыбку и умный взгляд поэта и государственного деятеля. От своей творческой работы художник был вынужден отвлекаться ради изготовления копий для картинной галереи дворца Шереметевых в Останкине, под Москвой (ныне Москва).

Мастерство Аргунова как портретиста еще более окрепло и возросло в начале XIX века. Проникновением в индивидуальное своеобразие изображаемого человека отличаются портреты неизвестного (Я. П. Реметева?, 1801, ГРМ) и П. И. Ковалевой-Жемчуговой. Ее, крепостную актрису, ставшую женой графа Н. П. Шереметева, Аргунов в 1803 году изобразил в необычайном, трагически звучащем портрете (Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века», ил. 238) — в последние недели беременности, показав на черном фоне ее фигуру в черно-красном полосатом капоте и лицо, исхудавшее, с тревожно-печальным выражением.

Острота характеристики свойственна и ряду более поздних произведений Аргунова, вос-

создающих живой облик его современников. Таковы портреты неизвестного — толстого человека с ироническим выражением лица (1813, Государственный художественный музей БССР, Минск), археографа Н. Н. Бантыш-Каменского (1813, Астраханская областная картинная галерея), представителей купеческой семьи — И. В. и Г. В. Варгиных (1814, ГРМ), властной и грубой В. А. Соколовой (1820, ГТГ).

Наряду с живописным портретом высокие достижения отмечают в последней трети XVIII века портрет гравированный и портретную миниатюру.

В области портретной миниатюры работали В. Л. Боровиковский, С. С. Щукин, Г. И. Скородумов, Августин Ритт Н. И. Аргунов, К. Ф. Мельников и другие. Выдающимися мастерами портретной гравюры были рано умерший Иван Архипович Берсенев (1762—1789) и Иван Александрович Селиванов (1776/7 — дата смерти неизвестна). К лучшим гравюрам Берсенева, исполненным резцом, принадлежит лирический по настроению и блестящий в техническом отношении портрет Е. Н. Орловой (с оригинала Рокотова). Несколько великолепных портретов выполнено И. А. Селивановым по оригиналам В. Л. Боровиковского на рубеже XVIII—XIX веков в так называемой черной манере (меццо-тинто). Особенно хороши цветные оттиски этих гравюр, в которых градации тонов переданы с необычайной тонкостью.

Превосходный гравер Гавриил Иванович Скородумов (1755—1792) прославился как мастер пунктирной гравюры. С 1773 по 1782 год он с успехом работал в Англии, а последние десять лет жил в Петербурге. Помимо нескольких портретов (Е. Р. Дашковой и других), он создал в гравюре большое число сюжетных композиций (мифологических и других) по оригиналам различных художников. Эти листы отличаются особенной красотой исполнения и изощренной техникой.

Скородумов работал не только в гравюре. Его акварели — автопортрет в рост на фоне детально изображенного интерьера (ГРМ) и портрет отца (ГТГ) близки к лучшим произведениям русской портретной живописи конца XVIII века замечательной жизненностью и проникновением в характер человека. Те же качества свойственны и исполненным Скородумовым миниатюрам, например профильному портрету неизвестного (1787, ГРМ).

ИСКУССТВО ПЕРВОЙ
ТРЕТИ XIX ВЕКА

- 186
Введение
- 190
Архитектура начала XIX века
- 197
Мартос
- 201
Историческая живопись
- 204
Кипренский и портретисты начала XIX века
- 209
Графика. Орловский
- 212
Сильвестр Щедрин
- 214
Тропинин
- 217
Венецианов и венециановцы
- 222
Архитектура 10-х — 20-х годов
- 234
Скульптура

ВВЕДЕНИЕ

В развитии русского искусства прошлого века 1800—1820-е годы — самостоятельный этап. Искусство этих лет пронизано идеалами, рожденными широким общественным подъемом эпохи Отечественной войны 1812 года и нарастанием революционного движения в России в его первый, дворянский период.

Политические и социальные иллюзии «дней александровых прекрасного начала», сколь ни были они кратковременны, активизировали в обществе вольнолюбивые настроения. Гибель императора Павла I, убитого в результате дворцового заговора, воспринималась как падение тирана. Русские офицеры — участники европейских национально-освободительных войн 1805—1807 годов против экспансии Наполеона — видели себя защитниками свободы и справедливости от посягательств «нового Атиллы». Отечественная война 1812 года придала этим идеалам и представлениям особенную силу. Высокий гуманизм поэзии Пушкина сделал эти идеалы достоянием искусства.

Однако при всей своей широте и мощи общественный подъем начала столетия имел сложную, подчас противоречивую историческую природу. В начале XIX столетия, несмотря на то что международный престиж России был укреплен победами над армией Наполеона, несмотря на усилия самодержавия создать иллюзию народного благоденствия, реакционная царизма становилась все более очевидной. Существование феодальной социально-экономической формации тормозило развитие новых исторических сил, сковывало современную жизнь во всех ее проявлениях. В наиболее передовых общественных кругах патриотизм соединялся с отрицанием самодержавия и крепостничества. Наивысшим выражением этой оппозиционности в первой трети века было движение декабристов. В. И. Ленин в своей периодизации истории русского революционного движения именно с выступления декабристов начинает его первый, дворянский период, продолжающийся до 1861 года¹. В работе «Памяти Герцена» Ленин писал: «...мы видим ясно три поколения, три класса, действовавшие в русской революции. Сначала — дворяне и помещики, декабристы и Герцен. Узок круг этих революционеров. Страшно далеки они от народа. Но их дело не пропало. Декабристы разбудили Герцена. Герцен развернул революционную агитацию»². Нарастание революционного движения декабристов, кульминация его в вооруженном восстании 14 декабря 1825 года, непосредственный отзвук, рожденный в русском

¹ См.: В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 25, стр. 93.

² Там же, т. 21, стр. 261.

обществе его поражением,— все это в большой мере определило характер русской культуры первой трети столетия. Воздействие передовых идеалов сказывается на самом характере художественной жизни этого времени. В 1801 году возникло Вольное общество любителей словесности, наук и художеств, во многом развивающее идеи Радищева. Среди его членов были писатели, ученые и художники. К искусству приобщаются все более широкие круги общества. В периодической печати, в частности в журнале «Сын отечества», появляются статьи о выставках, об отдельных художественных произведениях, о зарубежном искусстве. В 1807 году в Москве впервые в России заявил о себе специальный «Журнал изящных искусств»; в 1823 и в 1825 годах выходит в Петербурге «Журнал изящных искусств» В. И. Григоровича. В 1820 году начало деятельность Общество поощрения художников, ставившее своей целью поддержку и пропаганду отечественного искусства путем выставок, лотерей, продажи художественных произведений, заказов художникам и т. п. Возникает мысль о создании музея отечественного искусства; появляются и первые опыты в этом роде, имевшие, впрочем, очень небольшой общественный резонанс: в 10-х годах возник «Русский музей» известного путешественника и собирателя П. Свиньина, а в 1825 году в Эрмитаже была создана «Русская галерея», еще малодоступная и сравнительно случайная по своему составу.

Академия художеств по-прежнему остается центром профессионального образования; однако демократизация художественной жизни сказалась в том, что в первой трети века начинают появляться новые — провинциальные — центры образования художников, отличающиеся более простонародным составом учащихся. И если организованная в 1801 году частная художественная школа А. В. Ступина в Арзамасе еще стремилась следовать принципам академической педагогики, то школа А. Г. Венецианова, сложившаяся в 20-х годах, отличалась самостоятельной методикой обучения.

В русском искусстве первой трети XIX века особенно велики достижения архитектуры и скульптуры. Это был период исключительного размаха русского градостроительства. Деятельность зодчих этого времени, опирающихся на достижения В. И. Баженова, М. Ф. Казакова, И. Е. Старова, составила в полном смысле слова эпоху в развитии городского архитектурного ансамбля. Свидетельство тому — творчество А. Н. Воронихина, А. Д. Захарова, Тома де Томона, А. И. Бове, К. И. Росси.

В отличие от русской архитектуры второй половины 80-х—90-х годов XVIII века, когда ведущими сооружениями были дворец и бога-

тая усадьба, теперь внимание обращается на возведение общественных — гражданских и административных — зданий, строящихся с тем расчетом, чтобы формировать центр общественной жизни того или иного района города. Церковные и дворцовые сооружения при этом оказываются также подчиненными требованиям единой архитектурной композиции того городского района, в котором они размещены. Подобный размах строительной деятельности практически был возможен вследствие существования еще достаточно крепкой абсолютистской государственной власти, использующей богатейшие потенциальные возможности страны в целях самоутверждения. В то же время гражданственный пафос, выраженный в архитектуре этого периода, имеет неизмеримо более широкую общественную основу. Здесь как раз и получило свое наиболее яркое выражение то чувство национального достоинства, которое было рождено в антинаполеоновских войнах, и в особенности в Отечественной войне 1812 года. Отразились здесь и те гуманистические идеалы, которыми воодушевлялась передовая часть русского общества в поисках путей социального прогресса России.

Для первой трети столетия важнейшим качеством русского искусства является исключительно высоко развитая форма синтеза архитектуры и скульптуры: в стилистическом единстве с ними выступают декоративная живопись и прикладное искусство. Лучшие сооружения эпохи снаружи и внутри кажутся созданными одной рукой. Очень часто это впечатление соответствует действительности. Крупнейшие архитекторы первой трети века планируют для своих сооружений общий характер скульптурного и живописного декора, убранство интерьера: драпировки, мебель, светильники. Виднейшие скульпторы-монументалисты создают «образцовые» рисунки и модели для декоративных ваз, столовых сервизов, бронзовых люстр. Многие из них при этом сыграли большую роль в развитии отечественного фарфора и стекла, камнерезного дела, обработки металлов и других отраслей художественной промышленности. Достижения в области синтеза — огромный вклад русского искусства первой трети XIX века в мировую культуру.

Столь последовательное проявление объединяющего начала в художественном мышлении эпохи — признак всякого большого, развитого стиля в истории искусства.

Этим стилем для русской архитектуры и скульптуры является по-прежнему классицизм. В первой трети столетия он вступает в новую фазу, именуемую зрелым, или высоким, классицизмом; в научной литературе, особенно в литературе начала XX века, его именуют и русским ампиром.

В основе высокого классицизма лежат принципы монументальности, простоты и логической ясности художественного образа, которые были присущи и классицизму XVIII столетия. Но теперь развитие этих черт достигло кульминации. Скульпторов и зодчих все более привлекает гражданственная героика античного мира. В архитектуре часты обращения к суровому лаконизму греческого дорического или тосканского ордеров. В сооружении подчеркивается самый объем здания, мощь гладких глухих стен. Отдельные элементы ордера укрупняются: колоннады, оконные проемы и арки порой получают гиперболизированное, почти титаническое звучание. Стремясь к большей образной выразительности, архитекторы иногда отступают от ордерных форм. К концу рассматриваемого периода в архитектуре усиливаются черты величавости, праздничной торжественности.

Возрастает самостоятельность скульптуры в ансамбле. Сюжетный рельеф и статуя еще более, чем это было в конце XVIII века, обособляются от чисто декоративных мотивов скульптурного убранства; они приобретают большую смысловую наполненность, раскрывая те идеи и представления, которые связаны с общественным назначением данной постройки.

Замкнутая в своем силуэте лепнина и заключенный в обрамление рельеф противопоставлены спокойной глади стен; круглая скульптура, часто водруженная на свободно стоящий постамент, тоже, в свою очередь, контрастирует с компактностью архитектурного объема. Все это подчеркивает монолитную мощь сооружения в целом. Богатый скульптурный декор строго подчинен единому смысловому и пластическому ритму, благодаря чему здание и его декор сливаются в единый образ.

В архитектуре высокого классицизма, как и в сооружениях предшествующего периода развития архитектуры, существенную роль играет цвет; она, как правило, двухцветна. Белые колоннады, лепнина, рельефы и статуи отчетливо выделяются на интенсивно окрашенном — желтом или сером — фоне оштукатуренных стен.

В скульптуре становление типических черт высокого классицизма мы встречаем уже в творчестве мастеров старшего поколения, связанных с XVIII веком, — у Ф. Ф. Щедрина, И. П. Прокофьева, И. П. Мартоса. К числу мастеров, чье творчество развивалось в пределах этой художественной системы, можно отнести и В. И. Демут-Малиновского, С. С. Пименова, И. И. Тербенева, Ф. П. Толстого. Героические идеалы эпохи определили содержание скульптуры высокого классицизма. Стремление к возвышенному образному строю сочетается теперь с более обобщенной трактовкой формы. В скульптуре постепенно гаснет присущее

XVIII веку чувственное ощущение поверхности предмета, исчезает живописность пластического решения. Особенной выразительностью достигает теперь силуэт, замкнутый и четкий; подчеркнута компактность объемной формы. Большое распространение получает бронза как материал, отвечающий этим художественным исканиям.

В живописи классицизм проявил себя более всего в исторической картине. Здесь особенно значительными были творения А. Е. Егорова, В. К. Шебуева, А. И. Иванова.

Однако поиски героического и возвышенно-обобщенного образа отнюдь не исчерпывали художественных тенденций эпохи. Не менее существенным в развитии русского изобразительного искусства первой трети века было стремление сблизить искусство с жизнью, тесно связанное с общей демократизацией культуры этой эпохи.

Так, в портретном искусстве мы обнаруживаем активное развитие разнообразных форм дружеского, интимного изображения. Человек рисуется здесь в неповторимости своего душевного склада, порою — в повседневном облике, в тех чертах, которые наложила на него определенная жизненная обстановка. Примеры тому можно почерпнуть в творчестве крупнейших живописцев эпохи — О. А. Кипренского, В. А. Тропинина, А. Г. Венецианова и его учеников.

Отчетливы стремления к непосредственному изображению действительности и в пейзаже: свидетельством может служить процесс становления творческой зрелости наиболее значительного пейзажиста эпохи — С. Ф. Щедрина. Не менее характерно для этого времени сложение — впервые в русской живописи — пейзажа национального; его мы находим в работах А. Г. Венецианова и его учеников.

Чрезвычайно симптоматичным является становление бытового жанра как самостоятельного вида живописи. Бытовая тема утверждается в это время как изображение народной жизни, утверждается в раскрытии этической и эстетической значительности образа русского простолюдия. Характерные примеры мы находим в творчестве В. А. Тропинина, А. Г. Венецианова и его учеников и последователей.

Эти реалистические искания шли в тесном взаимодействии с классицизмом и романтизмом. Развиваясь в недрах этих направлений в меру того стремления к правде, которое сохранилось в их эстетике, реалистические тенденции порой лишь в очень малой степени сохраняли с этими направлениями стилевую связь. Иногда стремление передать натуру в ее реальной простоте определяло главное в характере художественного образа.

Соотношение художественных тенденций эпохи было чрезвычайно сложным и подчас противоречивым.

Так, стремление к простоте и правде, заключающееся в самой эстетической системе классицизма, в творчестве, например, таких крупнейших скульпторов, как Мартос, Пименов, Демут-Малиновский, рождало подлинную человеческую глубину и жизненную убедительность образа. В то же время реалистические искания эпохи были активно направлены против того отжившего, мертвенно-канонического, что накапливалось в это время в классицизме как художественном направлении, принявшем в практике петербургской Академии художеств официальный характер.

Не менее сложную картину представляют и поиски правдивого изображения окружающей жизни в недрах романтизма. Его проявление было наиболее плодотворным в живописи и графике (это не исключает наличия романтических мотивов в архитектуре и скульптуре первой трети XIX столетия, но здесь их распространение гораздо более ограничено).

В первой трети прошлого века романтизм впервые в русской культуре выступил достаточно отчетливо, поэтому о нем следует сказать несколько подробнее.

Романтизм сложился в западноевропейском искусстве на рубеже XVIII—XIX веков и развивался в основном в течение первой половины прошлого столетия. Он был порождением тех социальных явлений, которые имели место в период разрушения феодальных и возникновения буржуазных общественных связей. Романтизм вобрал в себя идеалы, рожденные освободительным движением народов Европы против феодализма и национального гнета и, с другой стороны, выражал разочарование различных социальных слоев в результатах буржуазного прогресса, обнажившего своекорыстие и прозаизм капиталистических общественных отношений, столь отличных от гуманистических идеалов просветительства и лозунгов Великой французской буржуазной революции.

В центре внимания романтизма находится человеческая личность, яркая, неповторимая, значительная в силу своих собственных, а не сословных достоинств, уже освобожденная от феодальных пут личной зависимости человека от человека. На этом, в частности, основан расцвет самых различных форм портрета в изобразительном искусстве романтизма.

Внутренний мир героя и образ той идеальной среды, в которой он может найти проявление своих возможностей, противопоставляются романтиками неполноценности окружающей социальной действительности. Не находя в последней воплощения своих идеалов, романтики искали их в примерах активной современ-

ной борьбы за социальную и национальную свободы, в истории человечества, и прежде всего в истории своего народа. Обильную пищу дает романтику и мир фантастики, сфера религиозных и эстетических идеалов, девственная природа и жизнь людей, не затронутых цивилизацией. На этом основан расцвет в общеевропейском изобразительном искусстве романтизма исторической картины, интерес к сюжетам, почерпнутым из народного эпоса, к религиозному сюжету, пейзажу, сюжетам, отражающим экзотику современного Востока. Отсюда же исходит увлечение искусством прошлого — живописью XVII века, проторенессансной и ренессансной художественной культурой, искусством Древнего Востока и т.п.

В русской культуре первой половины XIX века романтизм имеет свою специфику. Россия в это время еще только шла навстречу буржуазным преобразованиям, и поэтому многие оборотные стороны буржуазного прогресса еще не имели места на русской почве. Наственным делом для России была борьба с проявлениями феодализма. Именно против последнего и обращен здесь в основном романтический протест.

Поэтому романтизм, в ведущих странах Западной Европы подвергший критике просветительские идеалы, в России выступает очень часто в тесной связи с ними. Вера в просветительские — в основе своей буржуазные — идеалы разума, прогресса, элементарных прав личности — все это было еще актуальным в русской общественной жизни первой половины столетия.

Развитие романтических идеалов в русской культуре в этот период проходит два достаточно самостоятельных этапа.

Первый из них падает на первую треть века. Романтизм в это время выражает главным образом национально-освободительные идеи, порожденные антинаполеоновскими войнами начала столетия. Круг его идеалов в значительной степени определен и гуманистическим пафосом первого, дворянского периода революционного движения в России.

В силу этих обстоятельств русский романтизм первой трети века в изобразительном искусстве был свободен от крайностей индивидуализма. Точно так же и стилевые особенности романтизма как художественной системы здесь значительно менее отчетливы, нежели в искусстве Западной Европы. Часто романтические черты художественного образа сочетаются с его классицистической основой. Во многих проявлениях русский романтизм этого времени близок сентиментализму; наконец, в нем очень велика доля непосредственного восприятия окружающей действительности.

Элементы романтизма различимы даже в наиболее традиционном виде живописи — в исторической картине, где они смягчают жесткость изобразительных канонов и обнаженность моральных тезисов классицизма; здесь начинается — правда, очень робко — проявляться свойственное романтическому миропониманию требование исторической верности изображения. Примеры можно почерпнуть в творчестве Андрея Иванова, Шебуева.

Однако более всего романтизм проявил себя в портрете. С романтическим утверждением неповторимой индивидуальности духовного мира каждого человека связан расцвет камерных форм портрета. Лирическая поэтика портрета начала столетия — яркое выражение гуманизма пушкинской эпохи. Характерно приращение русских художников этого времени к автопортрету, столь типичное для общеевропейского романтизма. В романтическом портрете нашли дальнейшее развитие и сентименталистские представления о внесловной ценности человеческой личности. Иными словами, путь к реалистическому отражению многогранности личности пролегал в первой трети столетия главным образом в русле романтического утверждения ценности неповторимых движений ее души, живого трепета чувств. Особенно существенна была роль романтизма в формировании О. А. Кипренского, А. О. Орловского; менее отчетливо, хотя и ощутимо воздействие романтизма на творчество А. Г. Венецианова, А. Г. Варнека, В. А. Тропинина.

Романтизм нашел воплощение и в пейзаже; от «героического» пейзажа русского классицизма, насыщенного изображениями исторических и природных достопримечательностей, он открывает путь к поэзии естественного вида местности. Примеры можно почерпнуть в творчестве Сильвестра Щедрина. Именно противопоставляя историческому пейзажу классицизма романтическую поэзию современного облика «волшебных краев полуденной земли», он пришел к реалистическому пониманию задач пейзажного жанра как поэтического портрета конкретной местности.

Сложное взаимодействие различных тенденций нашло отражение и в художественной критике того времени.

Вольное общество любителей наук и художеств в своих оценках русского искусства пропагандировало положения классицизма. Вышедшая в 1807 году книга члена Вольного общества А. А. Писарева «Предметы для художников, избранные из Российской истории...» написана с просветительских позиций; этическими и эстетическими критериями автора в основном являются нормы классицизма. Целью искусства Писарев в основном полагает «пользу и удовольствие», предметом его — «красо-

ты природы и нравственности». Он требует от искусства укрепления гражданственных добродетелей в народе; однако гражданственность идеалов Писарева находится в пределах общей благонамеренной направленности его рассуждений о «кротости самодержавия».

В отличие от Писарева А. И. Тургенев в статье «Критические примечания, касающиеся до древней славяно-русской истории», помещенной в 1804 году в «Северном вестнике», призывает к изображению отечественной истории в ее подлинной характерности с соблюдением духа старины без ложной идеализации (не выходя, разумеется, за пределы исторических представлений своего времени). Романтические требования воссоздания колорита эпохи в работе Тургенева весьма симптоматичны. Они направляют внимание художника к подлинному характеру события, что, в свою очередь, открывает путь реалистическому пониманию задач исторической картины.

В этом же направлении развивается мысль К. Н. Батюшкова. В статье «Прогулка в Академию художеств», напечатанной в «Сыне отечества» в 1814 году, он, размышляя над исторической композицией, высказывает мысль, что в картине пафос «побежденных трудностей» должен уступить место «сильному впечатлению» и «продолжительному воспоминанию», то есть эмоциональному, романтическому по своей природе воздействию образа на зрителя. Батюшков выдвигает требование исторической верности изображения, естественности в выражении чувств, радуется «свежести» и «живости» колорита в портрете, жаждет увидеть изображение реальных красот современного Петербурга в пейзаже. Иными словами, поэт призывает живописца к созданию жизненно правдивого, реалистического художественного образа.

Глава первая

АРХИТЕКТУРА НАЧАЛА XIX ВЕКА

Гражданственный пафос, одухотворяющий русскую архитектуру высокого классицизма, нашел выражение в широко развертывающемся градостроительстве.

По размерам реализованные в натуре городские ансамбли начала XIX века намного превосходят те, что были созданы в предшествующем столетии. Основываясь на лучших традициях крупнейших мастеров русской архитектуры последней трети XVIII века — Баженова, Казакова, Старова, Кваренги, зодчие продолжают разработку новых типов общественных зданий. Значительное внимание уделяли теперь разработке утилитарных сооружений и

созданию «образцовых» проектов жилых домов: в этом принимали участие многие ведущие зодчие того времени. Крупнейшие зодчие были одновременно и выдающимися специалистами в области строительной техники, что позволило решать по-новому многие вопросы в этой области. Плодотворная совместная работа архитекторов и скульпторов очень высоко подняла в эти годы и вопросы синтеза архитектуры и скульптуры.

С наибольшей полнотой принципы высококлассицизма выявились в творчестве зодчих А. Н. Воронихина, А. Д. Захарова и Тома де Томона, позже В. П. Стасова и К. И. Росси.

Андрей Никифорович Воронихин (1759—1814) родился в семье крепостного, принадлежащего графу А. С. Строганову.

С 1777 года Воронихин жил в Москве, где учился, по-видимому, преимущественно живописи. Однако здесь он начинает увлекаться и архитектурой. На него обращают внимание два крупнейших зодчих — Баженов и Казаков. Знакомство с их произведениями имело решающее значение для его творческого развития. Вскоре Воронихин был вызван Строгановым в Петербург. В 1786 году он получил «отпускную», а в конце 80-х — 90-х годах совершил совместно с младшим Строгановым ряд поездок по России и путешествия за границу (в Швейцарию и во Францию). В Париже на глазах путешественников развернулись первые события Великой французской буржуазной революции.

Не получив систематического архитектурного образования, Воронихин все же благодаря своему исключительному дарованию и трудолюбию добился широких и разносторонних познаний в области архитектуры. К началу 90-х годов он окончательно сложился как архитектор.

Работы Воронихина 90-х годов связаны с заказами Строгановых или их ближайших родственников. В это время им был перестроен дворец Строгановых на Невском проспекте. Наибольший интерес представляют Минеральный кабинет, картинная галерея и угловой зал, выходящий на Невский проспект и на Мойку.

Положение Минерального кабинета в ряду парадных залов и комнат дворца предопределяло необходимость организации наиболее удобного осмотра помещавшихся в нем коллекций и одновременно создания достаточно богато оформленного помещения, которое не унашало бы парадной анфилады покоев. Для решения этой задачи Воронихин разделил помещение кабинета по высоте на две части. В нижней он расположил шкафы с книгами, в верхней, на хорах, — витрины с минералами. В отделке Минерального кабинета были широко применены скульптурные тематические панно, раскрывающие в аллегорических изображениях назначение помещения.

В картинной галерее того же дворца Воронихин расчленил длинное помещение двумя парадами колонн на три части. Из них две угловые, квадратные в плане, перекрыты пологими

куполами; средняя часть — коробовым сводом, также очень пологого очертания. И это помещение украшают аллегорические рельефы.

За исполненную в 1793 году акварель, изображающую картинную галерею дворца Строгановых (ГЭ), Воронихин получил от Академии художеств звание «назначенного» по перспективе и миниатюрной живописи. В развитии русского изобразительного искусства конца XVIII века акварель Воронихина занимает видное место, будучи одним из редких в то время изображений интерьеров.

Почти одновременно с отделкой Строгановского дворца Воронихин работал над созданием так называемой Строгановской дачи в усадьбе, принадлежавшей Строгановым в северном предместье Петербурга, а также принимал участие в выполнении там ряда парковых сооружений.

О первоначальном облике всего ансамбля Строгановской дачи мы можем судить ныне только по изображениям и чертежам самого Воронихина, так как все постройки были уничтожены в конце XIX — начале XX века. Пейзаж маслом «Дача Строганова на Черной речке» (1797, ГРМ) изображает летний дом на фоне парка. За эту картину Воронихин получил звание академика.

Строгановская дача — это большой павильон для парадных приемов и обедов, расположенный у пристани на берегу Невы и служащий одновременно входом в парк. Весь второй этаж здания был занят одним большим залом, выходившим длинными сторонами на широкие открытые балконы. Эти балконы еще теснее объединяли зал с парком и широким пространством реки. Одновременно Воронихиным были созданы эскизы оформления ряда сооружений в парке при даче (мосты, обелиск и другие).

Все эти работы подготовили многие характерные черты дальнейшего творчества архитектора: внимание к вопросам отделки интерьеров, прикладному искусству, садово-парковому строительству, роли декоративной скульптуры.

В 1800 году Воронихин выполнил проект галерей у ковша фонтана «Самсон» в Петергофском парке и принял участие в реконструкции фонтанов Большого грота. За проект галерей Воронихин был официально признан Академией художеств архитектором.

Работа в Петергофе имела для Воронихина большое значение; в ней он приобрел опыт совместной творческой деятельности архитекторов и скульпторов. Этот опыт был им учтен в работе над Казанским собором.

Создание Казанского собора (1801—1811, ил. 239) явилось решающим этапом в жизни Воронихина и вместе с тем сыграло большую роль в развитии всей русской архитектуры начала XIX века. Новаторский характер сказался и в новом понимании градострои-

тельных задач и в новой трактовке декоративной скульптуры в архитектурном сооружении.

Задача, стоявшая перед архитектором при проектировании Казанского собора, была очень сложной. Согласно заданию требовалось соорудить перед зданием колоннады, подобные колоннадам Бернини перед собором Петра в Риме) ориентация участка была неблагоприятной для постройки такого крупного церковного сооружения.

Воронихин с исключительным мастерством справился со стоявшими перед ним трудностями. Он расположил колоннады не со стороны западного (главного), а со стороны северного (бокового) фасада, обращенного к Невскому проспекту. Закончив колоннады широкими проездами, через которые проходили улицы (набережная Екатерининского канала и Большая Мещанская улица), он органично объединил здание с окружающим районом города. Уровняв антаблемент колоннад с антаблементом основного ордера, Воронихин достиг чрезвычайной цельности и органичности решения. Колоннада Казанского собора являлась дальнейшим развитием приемов, разрабатывавшихся в конце XVIII века Баженовым, Старовым, Кваренги.

В проекте 1811 года, оставшемся в основном незавершенным, Воронихин еще более расширил свой замысел. Он проектировал создание второй колоннады у южного фасада и большой полукруглой площади у западного. Великолепная чугунная решетка перед западным фасадом — единственная выполненная в натуре часть этого замысла.

В конструктивном отношении здание Казанского собора также представляет выдающийся интерес; в частности, в его куполе впервые были применены металлические конструкции. Некоторые смелые, новаторские предложения Воронихина имели большое значение для дальнейшего развития русской строительной техники.

Очень большая роль в облике здания была отведена монументально-декоративной скульптуре. В проекте собора были предусмотрены разнообразные скульптурные композиции: многочисленные рельефы, частью квадратные, частью в виде больших фриз, большая статуя в портиках и у колоннад. К выполнению их были привлечены крупнейшие русские скульпторы того времени — Прокофьев, Мартос, Щедрин, — вместе с которыми работало несколько молодых мастеров (Демут-Малиновский, Пименов и другие).

Со времени Отечественной войны 1812 года собор превратился в здание-памятник. Погребение в соборе великого русского полководца Кутузова, помещение в нем знамен, отбитых у наполеоновской армии, и постанова в 30-х годах перед собором памятников

Кутузову и Барклаю де Толли окончательно закрепили за зданием эту новую роль.

Работы по строительству собора занимали Воронихина до конца его жизни, но, однако, увидеть постройку законченной ему так и не удалось.

Наряду с этим зданием Воронихин проектировал и строил в 1800-х годах еще очень много. Наиболее значительным было здание Горного института (1806—1811, ил. 240).

Задача зодчего в данном случае состояла в том, чтобы объединить целый ряд небольших, стоявших на этом месте зданий в одно целое, создать главный фасад, открывающийся на Неву, и оформить некоторые парадные помещения. В решении главного фасада института Воронихин вновь проявил себя крупнейшим мастером городского ансамбля.

Композиция фасада рассчитана на огромный простор реки. Грандиозный двенадцатиколонный портик, помещенный на фоне рустованной стены, в полной мере воспринимается только с Невы. С набережной здание видно только в большем или меньшем ракурсе. Вместе с проектировавшимся одновременно Захаровым на другом берегу Невы зданием Морских провиантских складов (см. ниже) здание института должно было образовать как бы торжественные ворота при въезде в город с моря.

В здании Горного института вновь широко применена монументально-декоративная скульптура. Две знаменитые группы работы Демут-Малиновского и Пименова украшают лестницу, ведущую к колоннаде. Два скульптурных фриза, выполненные Демут-Малиновским, в аллегорической форме раскрывают назначение здания.

Многочисленные работы Воронихина в пригородах Петербурга. Им был спроектирован ряд фонтанов вдоль Пулковской дороги, из числа которых осуществлен был только последний — на подъеме горы (остальные выполнены Томоном, заимствовавшим у Воронихина общий замысел решения). Из того, что было построено Воронихиным вне Петербурга, наиболее значительны работы в Павловске. Здесь широко раскрылось дарование Воронихина как мастера парковых сооружений и внутренней отделки. Особенно интересны в этом отношении отделка кабинета «Фонарик» в Павловском дворце (1803—1805), мост с большими вазами через речку Славянку (так называемый Висконтъев — по имени каменных дел мастера, осуществившего работы) и Розовый павильон (1807).

Именно в оформлении дворцовых интерьеров с большим блеском проявился талант Воронихина как мастера декоративно-прикладного искусства. По проектам Воронихина для Павловского дворца были изготовлены мебельные гарнитуры. Им свойственны изящная простота антикизирующих форм, сдержанные,

тонкие эффекты сочетания полированной поверхности дерева с резьбой, тонированной или золоченой. Орнаментальные мотивы деревянной резьбы перекликаются со скульптурными орнаментами в декорировке архитектурных сооружений Воронихина.

Зодчий много работал для Императорского стеклянного завода в Петербурге. По его рисунку выполнен из двухцветного стекла, хрусталя и бронзы прибор для умывания (ил. 253). Оправленный в бронзу кувшин отличается благородной изысканностью пропорций.

Воронихин создавал рисунки для каменных гранитных фабрик. К числу лучших работ, исполненных здесь по проекту Воронихина, принадлежит большая декоративная ваза с фигурой египтянки (1808, ГЭ), типичная для русского камнерезного дела первой половины XIX века мастерским объединением камня с бронзой. Очень эффектно сочетание темной, патинированной и золоченой бронзы, из которой исполнены фигура и одежды египтянки, желтовато-розового, с жемчужным оттенком кварца вазы, которую она держит в руках, и серого гранита пьедестала.

В последние месяцы жизни Воронихин работал над двумя крупными проектами, связанными с увековечением побед русского оружия и изгнанием наполеоновской армии с Русской земли. Это проекты храма-памятника и монумента из пушек, отбитых у наполеоновских полчищ. В проекте сооружения, предназначенного для Москвы, Воронихин стремился раскрыть значение памятных событий. Над этим замыслом архитектор работал особенно много.

Воронихин вел большую педагогическую работу в Академии художеств, где с 1802 года был профессором архитектуры, а с 1811 года, после смерти Захарова, старшим профессором-руководителем архитектурного класса.

Особенности Воронихина как представителя классицизма заключаются прежде всего в его новом и широком подходе к вопросам городского ансамбля и синтеза архитектуры и скульптуры. Вся композиция здания Казанского собора, в равной мере как и Горного института, обусловлена спецификой участков и тесно связана с ними. Привлечение крупнейших мастеров скульптуры того времени к участию в работах по реконструкции каскада Большого грота, а затем и к строительству Казанского собора и Горного института подготовило тот тесный контакт в творчестве архитекторов и скульпторов, который будет характерен и для всего ближайшего периода. Для построек Воронихина чрезвычайно типична неразрывная связь скульптурных элементов с архитектурными. Статуи, рельефы, тематические и орнаментальные, органически сочетаются с архитектурными членениями, составляя с ними неразрывное целое. Это наглядно видно как в Казанском соборе и Горном институте, так и в сравнительно небольших сооружениях, например в проектах фонтанов Пулковской дороги. Большое значение имела также широта понимания Воронихиным задач архитектора, о чем свидетельствует его мастерство в области

интерьера, прикладного искусства, садово-паркового строительства и т. д.

Крупнейшим русским зодчим начала XIX века был Андрей Дмитриевич Захаров (1761—1811).

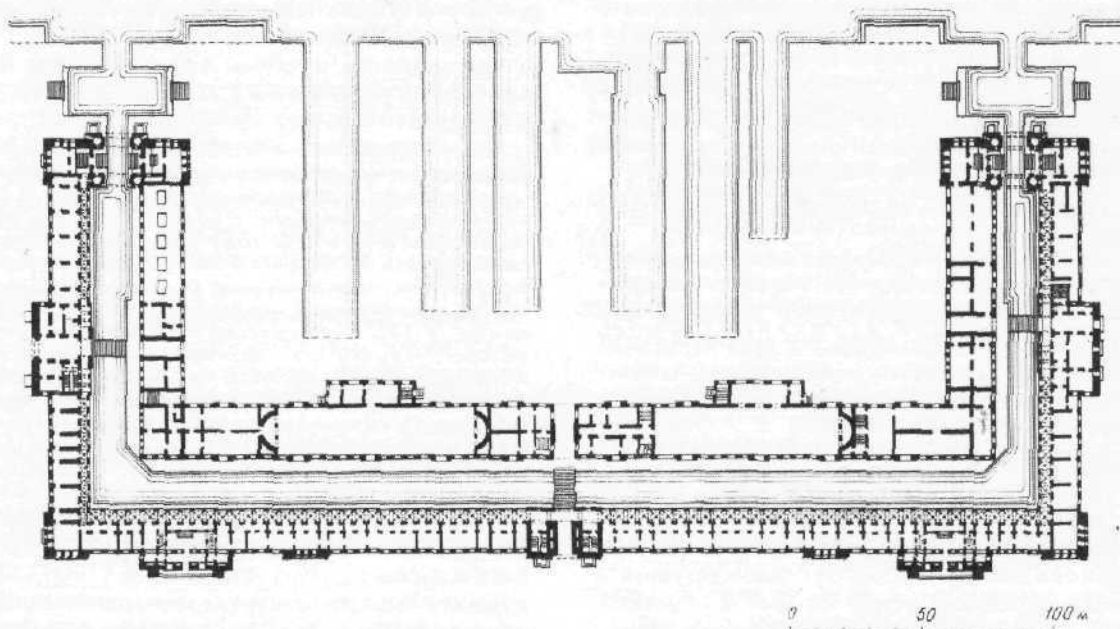
Еще будучи учеником Академии художеств, Захаров проявил выдающиеся способности и получил последовательно все академические отличия. В 1782 году он окончил Академию с Большой золотой медалью. По возвращении в 1786 году на родину из пенсионерской поездки во Францию за представленные работы был признан «назначенным», а в следующем году привлечен преподавать в Академии. С 1794 года он — академик, с 1797 — профессор, с 1803 — старший профессор-руководитель архитектурного класса. Хотя Академия быстро оценила выдающиеся способности молодого архитектора, возможность проявить свое дарование в крупной практической деятельности предстала далеко не сразу. В течение почти двадцати лет после признания «назначенным» Захаров вел лишь относительно второстепенные работы.

Наиболее значителен среди всех ранних работ Захарова проект планировки стрелки Васильевского острова (1804). Он предусматривал реконструкцию зданий Академии наук, создание громадной открытой площади перед зданием Двенадцати коллегий и окончательно определил место здания Биржи, проектировавшегося в эти годы Томоном (см. ниже). Проект Захарова официально утвержден летом 1804 года, и по нему была выполнена общая планировка участка, включая ориентацию Биржи; тем не менее одна из важнейших частей замысла — объединение путем перестройки всех трех существовавших в натуре зданий Академии наук (старого здания, Кунсткамеры и постройки Кваренги) в единое, новое сооружение — так и не осуществилась в натуре.

В 1805 году Захаров был назначен «главным адмиралтейств архитектором» и получил возможность возглавить большие строительные работы. В его ведении сосредоточилось руководство строительством всех гражданских сооружений в адмиралтействах России. Многочисленные проекты, поступавшие для утверждения и согласования из различных адмиралтейств, нуждались обычно в значительных исправлениях, а нередко и в коренной переработке.

Среди проектов, разработанных Захаровым для Петербурга, но оставшихся неосуществленными, особо выделяется проект реконструкции Морских провиантских складов на небольшом островке, расположенном против Горного института. Чисто утилитарному зданию, уже существовавшему в натуре, Захаров предполагал путем относительно небольших перестроек и изменения внешнего облика придать монументальный и строгий архитектурно законченный вид.

Другой проект — перепланировка Галерного порта на Васильевском острове — представляет значительный интерес для характеристики Захарова как плани-



А. Д. Захаров. Адмиралтейство в Петербурге. План

ровщика. Согласно заданию зодчий должен был реконструировать комплекс производственных построек порта, одновременно спроектировав при нем целый жилой поселок. Захаров дал прогрессивное для своего времени решение, отделив поселок от производственной территории широкой полосой зелени.

Но самое крупное из сохранившихся в натуре сооружений Захарова — Адмиралтейство (1806—1823, ил. 241).

Захарову не пришлось заново строить здание. В его задачу входила капитальная реконструкция уже существовавшей постройки, восходившей в некоторых ее частях к началу XVIII века — к первым годам строительства Петербурга.

В соответствии с заданием Адмиралтейство должно было совмещать производственные корпуса, доки для постройки судов и административные учреждения, ведавшие всеми речными и морскими силами страны. Здание состояло из двух в известной мере независимых между собой частей: наружного П-образного в плане корпуса, отделенного каналом от двух Г-образных в плане флигелей, охватывавших связанную с ними производственную площадку. Этот внутренний канал при выходе в Неву был оформлен Захаровым двумя павильонами, прорезанными аркой, под которой проходили суда. Во втором этаже наружного — главного — корпуса располагались административные учреждения Адмиралтейства, музей, библиотека и т. д. Внутренние флигеля были заняты корабельными и чертежными мастерскими, складами и т. д. По внутренним каналам Невы в склады и непосредственно в мастерские доставлялись материалы для постройки и оснащения судов. Таким образом, общая схема решения была predetermined существовавшей постройкой. Задачей Захарова было разработать и уточнить этот комплекс, привести его в стройную систему и дать ему единое внешнее оформление.

Захаров стремился создать на ответственнейшем в градостроительном отношении участке здание, определяющее архитектурную композицию центра Петербурга и одновременно, посредством многочисленной декоративной скульптуры, рассказать зрителю о значении русского флота.

Для Захарова решение внешнего облика тесно связано с решением объемов здания, обусловленных его планом и назначением. Огромной протяженности главный фасад (406 м) подразделен на пять основных частей: центральную башню, два крыла и два промежуточных корпуса между крыльями и башней. Через центральную башню пролегает главный въезд в здание. Захаров сохранил замечательный золоченый шпиль башни, созданный И. Коробовым, но значительно обогатил архитектурное решение последней и ввел многочисленные декоративные скульптуры, превратившие ворота (въезд) в своего рода триумфальную арку в честь русского флота. В центре каждого крыла были задуманы парадные входы в наружный, главный корпус здания, ведущие в монументальные залы (этот проект был осуществлен лишь в восточном крыле).

Промежуточные корпуса, первоначально двухэтажные, в отличие от трехэтажных крыльев были трактованы как второстепенные части здания, связующие крылья с центральной башней.

Дорический в основном ярусе, ионический в башне, ордер имеет решающее значение в композиции здания, предопределяя всю высотную разбивку фасадов.

Наружному корпусу, его парадной торжественности Захаров противопоставляет простоту скромных и более низких внутренних флигелей, окружающих производственную площадку.

Чрезвычайно большое место в композиции здания Адмиралтейства принадлежит скульптуре. Вся скульптура призвана раскрывать значение здания, каждая отдельная композиция является звеном в этом общем рассказе. Захаров разработал стройную систему, согласно которой место, занимаемое каждым скульптурным элементом в архитектурной композиции, предопределяет его тематическое содержание, а также форму и высоту рельефа. Над парапетом верхней площадки открытого павильона башни, увенчанного куполом, помещены свободно стоящие фигуры в легких одеждах — аллегории Ветров, Кораблестроения и т. д. Они рисуются на фоне неба и барабана купола. У основания колонн павильона, по углам аттика, размещены четыре сидящих воина в латах, опирающихся на щиты. Далее, еще ниже, на аттике, идет рельефный фриз — центральный по смыслу, посвященный «Заведению флота в России» (скульптор — И. И. Тербенев, ил. 303). В аллегорическом изображении Нептуна, передающего Петру трезубец как символ владычества над морями, представлено значение русского морского флота. Этот рельеф врезан в нишу простого прямоугольного контура и почти не выступает из основной плоскости стены. Над аркой помещены крылатые фигуры, скрестившие знамена, — они символизируют победы русского военного флота. Они даны очень высоким рельефом, резко выступающим над плоскостью стены, как бы в свободном скольжении по ее поверхности. Еще ниже, перед пилонами арки, на высоких пьедесталах размещены парные группы «нимф, держащих глобусы», как назвал их сам Захаров (скульптор — Ф. Ф. Щедрин, ил. 198). Это круглая скульптура, уже целиком отделенная от стены и связанная с ней только взаимоотношением своего силуэта и той плоскости, на фоне которой она воспринимается. Мощные женские фигуры, с напряжением, но уверенно и твердо поддерживающие огромные сферы, усиливают впечатление грузности пилонов башни. Вместе с тем они символизируют свободное передвижение морского флота по всему земному шару.

Очень интересен прием построения Захаровым орнаментальных композиций. Орнаментальный фриз, проходивший в промежуточных корпусах Адмиралтейства на уровне, занятом позже окнами третьего этажа, был почти целиком уничтожен при пробивке этих окон в 1828 году; однако сохранившиеся фрагменты фриза в пролетах между колоннами в уг-

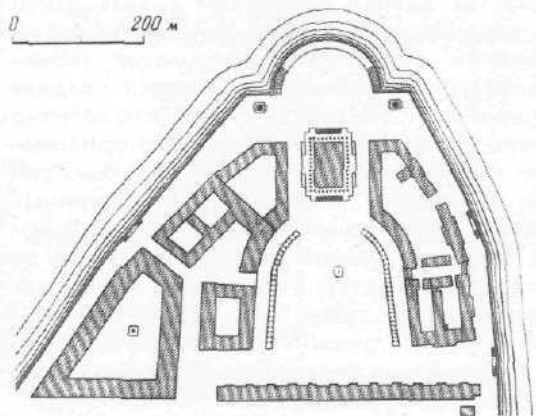
ловых частях здания позволяют судить о его общем характере. Весь фриз был составлен из изображений конкретных предметов (военных арматур). Под ними чувствуется гладкая ненарушенная поверхность стены. Аналогично построены и все остальные рельефно-орнаментальные или сюжетные композиции. Высокий рельеф, четкость контуров изображенных предметов, ясная композиция всюду подчеркивают гладкую поверхность стены. Никогда просто гладкие, пустые стены не могут произвести впечатления такой силы, как в том случае, когда они подчеркнуты рельефом, статуей или группой, чьи силуэты согласованы с массивом стены, на фоне которой они выступают. Именно этот принцип, положенный в основу скульптурного оформления Адмиралтейства, станет после Захарова общепринятым в зодчестве русского классицизма.

Захарову не пришлось видеть Адмиралтейство законченным: он умер, когда восточное крыло и центральная часть были еще в лесах, а в западной части работы только начались. Здание завершено лишь в 1823 году, без существенных отступлений от проекта во внешнем облике. Внутри наружного корпуса выполнена отделка лишь некоторых помещений, из которых наиболее значительна парадная лестница в центральном выступе восточного крыла главного фасада.

Во второй половине XIX века многое в здании было искажено — территория верфи застроена многоэтажными доходными домами, уничтожены скульптуры у подъездов, у павильонов на Неву и над фронтонами портиков, украшавших крылья здания, что очень изменило первоначальный облик творения Захарова. Тем не менее Адмиралтейство и сейчас является одним из наиболее величественных памятников русской архитектуры.

Большое значение имела деятельность Захарова как автора так называемых «образцовых» проектов общественных и жилых зданий для провинциальных городов. По его чертежам построены дома в Полтаве, Чернигове, Костроме и Симбирске.

В творчестве Захарова ярко сказались наиболее прогрессивные черты русской архитектуры начала XIX века. Широкая постановка вопросов градостроительства сочеталась в его проектах с очень тонким и тактичным отношением ко всем архитектурно значительным сооружениям, находившимся на территории, подлежащей реконструкции и перепланировке. Исключительное внимание уделял Захаров вопросам синтеза архитектуры и скульптуры. Во всей практике русской архитектуры конца XVIII — начала XIX века именно в Адмиралтействе этот синтез нашел наиболее полное раскрытие. Разработанные Захаровым приемы построения орнаментальных композиций, основанных на сочетании рельефных изображений конкретных предметов, располагаемых в определенном ритме, с гладким массивом стены, стали определяющими для ближайших десятилетий.



Стрелка Васильевского острова в Петербурге с Биржей Тома де Томона. Генеральный план

Особое значение для русской архитектуры этого времени имели также выработанные Захаровым решения чисто утилитарных сооружений. Зодчий явился здесь непосредственным продолжателем традиций Коробова и Чевакинского и поднял проектирование подобных построек до уровня ответственных архитектурных задач, добываясь рациональности и выразительности плановых и объемных решений.

В начале 1800-х годов работал и зодчий Тома де Томон (около 1760—1813), создавший ряд крупных сооружений.

Тома де Томон родился в Швейцарии, в Берне. О его деятельности до приезда в Россию известно мало. По-видимому, он имел близкое соприкосновение с Парижской академией архитектуры, хотя и не учился в ней. Вообще, несмотря на то что Томон называл себя сам то архитектором, то инженером-архитектором, законченного архитектурного образования он, по всей вероятности, не имел. В начале 90-х годов XVIII века Томон жил в Италии, затем в Австрии и Венгрии. В 1799 году приехал в Россию. Его первые проекты монументальных городских ворот (1800) и Казанского собора — малоудачны и наглядно показывают, как много Томону нужно было работать, чтобы создавать сооружения, отвечающие уровню русской архитектуры тех лет.

Решающим этапом в развитии творческой деятельности Томона была работа над проектом его крупнейшего создания — Биржи (1805—1810, ил. 242) на стрелке Васильевского острова в Петербурге.

Томоном был разработан ряд вариантов проекта. В результате из схематического, не учитывающего особенностей участка проекта 1801 года постепенно складывается окончательный вариант, утвержденный в 1804 году.

Здание Биржи задумано Томоном прямоугольным в плане, окруженным колоннадами. Главный корпус, заключающий основные помещения, поднят на высокий облицованный

гранитом цоколь, предназначавшийся для торговых складов. Основной объем здания — главный зал — выступает по высоте над всем сооружением. Оба торцовых фасада выходят на широкие площади: восточный — на полукруглую, расположенную на искусственно сооруженном участке у Невы, западный — на созданную по проекту Захарова и доходившую до Двенадцати коллегий (впоследствии была застроена). По сторонам Биржи воздвигнуты ростральные колонны-маяки.

Для здания Биржи характерны тяжелые, грузные пропорции, здесь ощутимо стремление к подчеркнуто монументальному решению при лаконичности общей объемной и силуэтной схемы. Томон широко использовал прием контрастных сопоставлений полуциркульных арок, колоннады и тяжелого гранитного пьедестала, различного формата рустов, чтобы достигнуть впечатления торжественности и монументальности. Широко применена декоративная аллегорическая скульптура (у пьедесталов ростральных колонн, над колоннадами торцовых фасадов, в интерьере), которая, как и у Захарова и Вороникина, помогает выявить назначение здания. Особенно парадным задуман центральный зал с гладкими нерасчлененными стенами, завершающимися дорическим антаблементом. Он перекрыт кессонированным полуциркульным сводом.

Из других работ Томона в Петербурге наиболее крупными были реконструкция здания Большого театра (полностью перестроенного в конце XIX века) и сооружение дома Лаваль на Английской набережной Невы.

Из работ в пригородах следует отметить мемориальный павильон «Супругу-благодетелю» (1807—1809) в Павловском парке — одно из лучших созданий Томона. Здание помещено на высоком гранитном цоколе; со стороны главного входа — колоннада. Внутри зал перекрыт кессонированным сводом, опирающимся на гладкие, облицованные искусственным мрамором стены. В глубине, против входа помещен памятник Павлу I работы Мартоса. Несмотря на относительно небольшие размеры постройки, Томону удалось достигнуть подлинно монументального впечатления.

Томоном были осуществлены четыре фонтана на Пулковской дороге, схему решения которых он заимствовал у Вороникина (см. выше). Из них наиболее удачен фонтан у подножия горы.

Из построек вне Петербурга должны быть упомянуты проекты для Одессы (театр, госпиталь) и строгая колонна в память Полтавской битвы на городской площади в Полтаве.

Томон пользовался значительной известностью как живописец-пейзажист и рисовальщик. Он часто сочетает изображение архитектурных сооружений с пейзажными фонами, противопоставляя романтически взволнованную природу строгости классических зданий. С 1802 года Томон вел педагогическую работу в Академии художеств и, кроме того, преподавал в Корпусе путей сообщения.

В начале столетия в центре Петербурга велись большие работы по благоустройству. К наиболее значительным из них следует отнести строительство мостов через рукава дельты Невы. В сооружении мостов принимал участие архитектор В. И. Гесте. По его проекту был построен первый чугунный мост через реку Мойку — Зеленый (позже — Полицейский. 1806). Им спроектированы мосты Красный (1808—1814), Поцелуев (1808—1816) и Синий (1818). Они сыграли важную роль в формировании архитектурного облика столицы.

Глава вторая

МАРТОС

Первая треть XIX века — период высокого подъема искусства архитектуры — отмечена не менее значительным расцветом русской скульптуры, и в первую очередь ее монументальных форм. Как и в архитектуре, этот мощный подъем был прежде всего обусловлен тем общественно-патриотическим воодушевлением, которое сопутствовало выходу России в ряд могущественнейших мировых держав.

Русская скульптура продолжала быть теснейшим образом связанной с Академией художеств. Академия явилась не только центром подготовки будущих ваятелей, но и средоточием наиболее видных скульпторов, чье творчество определило собой наивысшие достижения скульптуры высокого классицизма.

Подобная централизация вовсе не означала, что развитие скульптуры проходило замкнуто и изолированно: тысячи нитей протягивались Академией к отдаленным местам Российской империи. В Петербург приезжали учиться будущие скульпторы — И. П. Мартос с Украины, Б. И. Орловский (Смирнов) из Центральной России, С. И. Гальберг из Прибалтики и т. д. В провинцию отправлялось немало скульптурных произведений, причем не только портретов и небольших станковых вещей, но и таких, как надгробные памятники и целые монументы — например, Полтавский монумент работы Ф. Ф. Щедрина, памятник Барклаю де Толли Демут-Малиновского, воздвигнутый в Дерпте, и многие другие.

Особенно много памятников-монументов создал Иван Петрович Мартос (1754—1835). Его произведения можно было встре-

тить в Архангельске и Херсоне, в Таганроге и Одессе, не говоря уже о памятнике Минину и Пожарскому в Москве. По силе дарования, разносторонности творческого диапазона и исключительно высокому профессиональному мастерству Мартос является крупнейшим русским скульптором XIX века и наиболее видным представителем высокого классицизма в скульптуре. Гражданственный пафос, обращение к античности, стремление к строгости и чеканной ясности пластической формы, свойственные классицизму, — характерные черты этого мастера. В то же время Мартосу и таким мастерам первой половины XIX века, как В. И. Демут-Малиновский, С. С. Пименов, Б. И. Орловский, было свойственно постоянное, упорное стремление познавать и изучать природу.

У мастеров русского классицизма всегда находили горячий отклик события современности. И не случайно наиболее выдающееся произведение скульптора — памятник Минину и Пожарскому — было воспринято как отклик скульптора на героическую эпопею русского народа — Отечественную войну 1812 года.

Мартос родился на Украине, недалеко от Чернигова, в провинциальном местечке Ичне. Отец его происходил из старой казацкой семьи. В 1764 году мальчик был зачислен в Академию художеств, по окончании которой в 1773 году послан пенсионером в Рим, где пробыл с 1774 по 1779 год.

Мартос был почти ровесником Козловскому, однако если Козловский и по времени деятельности и по характеру творчества всецело принадлежал к русскому искусству последней трети XVIII века, то основная деятельность Мартоса падает на первую треть XIX века. Именно в этот период скульптором были созданы наиболее значительные произведения.

Для Мартоса характерна работа над памятниками-монументами и надгробиями, над скульптурой для архитектурных сооружений.

В 80-х — 90-х годах XVIII века он больше всего работал в области мемориальной скульптуры и был одним из создателей типа русского классического надгробия.

К числу первых произведений скульптора принадлежат надгробия Волконской и Собакиной, которые были установлены на кладбище Донского монастыря в Москве.

Надгробие С. С. Волконской (мрамор, 1782, ГТГ) представляет собой плиту с барельефным изображением плачущей женщины. Обнимая рукой урну, слегка опираясь на нее, женщина вытирает слезы. Стройная, величавая фигура ее задрапирована в длинные спадающие до земли одежды. Лицо плачущей затенено наброшенным на голову покрывалом и таким образом наполовину скрыто. По композиционному решению эта стела очень близка к надгробию Н. М. Голицыной, созданному Гордеевым в 1780 году. В то же время в произведении Мартоса больше сдержанности и углубленности в передаче человеческой скор-

би. Складки одежд, скрывающие женскую фигуру, даны спокойнее, в них яснее выражен ритм. Фигура плакальщицы Мартоса отличается более сильным телосложением и монументальной постановкой.

Несколько сложнее решено надгробие М. П. Собакиной (мрамор, 1782, ГНИМА, ил. 257); оно также пленяет нас чувством тонко переданной лирической грусти. Композиционную основу этого надгробия составляют пирамида, в верхней части которой помещено профильное барельефное изображение умершей, и саркофаг, находящийся у основания пирамиды. По обеим сторонам саркофага расположены две человеческие фигуры. Одна из них — скорбящая женщина. Отвернув от зрителя лицо, она как бы стремится скрыть свою печаль. Другая фигура — сидящий на углу саркофага юноша — представляет крылатого гения смерти. Его обращенное кверху лицо выражает глубокую тоску. С большой реалистичностью передано тело, отрочески тонкие предплечья и несколько угловатое движение всего корпуса. Скульптор сумел очень естественно и свободно расположить человеческие фигуры, не нарушая гармонической целостности композиции и взаимосвязи всех ее элементов. Несмотря на то что женщина и сидящий юноша не обращены друг к другу и даже как будто изолированы, Мартосу удалось благодаря тонко найденному жесту правой руки гения, гасящего факел жизни, связать обе фигуры в смысловом и композиционном отношении.

Оба надгробия раскрывают глубокую тему скорби по умершему человеку. В них ощущается большая искренность чувства, которое в последующих работах мастера начнет приобретать все более сильное, драматическое звучание.

Надгробие А. Ф. Турчанинова (бронза, мрамор, гранит, 1792, ГМГС) представляет сложную многопланную скульптурную композицию из двух бронзовых статуй — Хроноса и плакальщицы — и мраморного бюста покойного, установленного в центре на постаменте.

На первом плане на небольшом возвышении сидит могучий крылатый Хронос — бог времени. Правой рукой он указывает на текст надгробной надписи, помещенной на раскрытой странице книги.

Примечательно, что Хронос Мартоса напоминает пожилого русского крестьянина с выразительными чертами лица. По контрасту с его суровым, простым обликом образ молодой женщины, стоящей справа, производит впечатление некоторой манерности, напоминающей женские образы в скульптурных произведениях середины XVIII века. Подобная трактовка отнюдь не характерна для Мартоса, стиль которого отличался, как правило, целомудренной сдержанностью и классической простотой.

Бюст самого Турчанинова акцентирован тем, что выполнен не из темной бронзы, подобно обеим фигурам, а из белого мрамора, и, кроме того, в несколько

большем масштабе, чем расположенные вокруг него фигуры. Наброшенная на плечи драпировка подчеркивает величавую торжественность образа умершего.

В том же 1792 году выполнено надгробие Е. С. Куракиной (мрамор, ГМГС, ил. 256). Памятник этот решен в совершенно ином плане. Мартос расположил на постаменте надгробия лишь одну полулежащую фигуру горющей женщины. Облокотившись на большой овальный медальон с портретом умершей, женщина, плача, закрывает лицо руками. Драматизм и сила глубокой человеческой скорби переданы здесь Мартосом с исключительным художественным тактом и пластической выразительностью. Скорбь выражена и в позе женщины, как бы бросившейся с рыданиями на саркофаг, и в ее сильных руках, закрывающих лицо; ее подчеркивают складки широких одежд, то спокойно, но напряженно собранные в узлы, то бессильно спадающие вниз.

В небольшом углублении прямоугольного постаamenta помещен мраморный рельеф, изображающий сыновей умершей, оплакивающих мать и трогательно поддерживающих друг друга. Их фигуры помещены на характерном для классицизма условно-гладком нейтральном фоне, ограничивающем глубину пространственного решения рельефа.

В надгробиях Мартоса находит выражение не только горе утраты, но и большая внутренняя стойкость человека. В них нет ни крайнего трагизма, ни страха перед смертью. Мы не видим страдания в полузакрытом лице женщины надгробия Куракиной и не чувствуем внутренней сломленности в ее сильной фигуре. В большой мере этому способствует общая композиционная уравновешенность статуи.

Выражения душевной выдержки перед лицом смерти Мартос добивается в надгробии Н. И. Панина (мрамор, 1788, ГМГС). Правда, это величавое произведение оказалось, пожалуй, наиболее холодным из всех надгробий скульптора. Особенной же сложностью и драматизмом в передаче глубоко человеческого чувства скорби отличается надгробие А. И. Лазарева (мрамор, 1802, ГМГС), здесь воплощены мать умершего, склонившаяся в горе своем над портретом сына, и отец, пытающийся ее утешить и поддержать. Жест его руки, касающейся сжатых в полной безнадежности рук жены, обладает необычайной выразительностью.

Портретные работы в творчестве Мартоса занимали относительно второстепенное место. Тем не менее в тех случаях, когда ваятель обращался к портретам, он создавал замечательные произведения. Об этом свидетельствуют, в частности, бюсты Н. И. Панина (мрамор, 1780, ГТГ) и А. В. Паниной (мрамор, 1782, ГТГ), бюст Г. А. Потемкина

(терракота, начало 1830-х годов, ГРМ), уже упоминавшийся бюст Турчанинова, исполненный для надгробия. В отличие от Ф. И. Шубина, разрабатывавшего жанр остропсихологического портретного бюста, Мартос предпочитал форму классически строго, обобщенно-монументального скульптурного портрета.

С начала XIX века творчество Мартоса приобретает новые черты. Он обращается к монументальной скульптуре, к работе над памятниками.

Характерно, что обращение к монументальной трактовке тем находит отклик и в надгробиях, над которыми, хотя и в меньшей степени, скульптор продолжает работать. Так, например, созданное Мартосом в 1803 году надгробие Е. И. Гагариной (ГМГС, ил. 258) является, в сущности, новым, крайне лаконичным типом надгробного памятника в виде небольшого монумента: он представляет собой статую умершей, поставленную на круглый гранитный пьедестал.

С 1804 года начинается длительная работа над памятником Минину и Пожарскому для Москвы (ил. 259), памятником, которому суждено было стать не только наиболее значительным произведением Мартоса, но и одним из величайших, подлинно бессмертных творений русского искусства.

Мысль о создании этого монументального памятника зародилась в среде членов Вольного общества любителей словесности, наук и художеств. Именно оттуда исходила идея, поддержанная Мартосом, представить главным действующим лицом не князя Пожарского, а Кузьму Минина как представителя народа.

Конкурс, разные стадии работы над памятником и, наконец, отливка его из бронзы широко освещались в русских газетах и журналах того времени; средства на его сооружение собирались по общенародной подписке.

Основная идея монумента приобретала все большее общественно-патриотическое звучание и актуальность в ходе развивающихся исторических событий — первых столкновений России с Наполеоном и особенно Отечественной войны 1812 года.

До нас дошли волнующие описания того, с каким воодушевлением встречал народ отлитый из бронзы памятник Минину и Пожарскому, когда его везли из Петербурга в Москву водным путем через Нижний Новгород (родину Минина).

Торжественное открытие памятника состоялось 20 февраля 1818 года.

Установленный на Красной площади памятник Минину и Пожарскому представляет собой группу, помещенную на строгом гранитном пьедестале прямоугольной формы с бронзовыми барельефами с двух сторон. Кузьма Ми-

нин, указывая рукой на Москву и призывая к спасению Отечества, вручает Пожарскому боевой меч. Опираясь рукой на щит, Пожарский поднимается со своего ложа, на котором возлежал после полученных ранений.

Свой окончательный вид памятник принял далеко не сразу. В самом раннем варианте и Минин и Пожарский были изображены стоя. Рисунок — эскиз Мартоса 1809 года — также имеет ряд отличий от последнего варианта. В процессе работы над малыми и окончательными моделями памятника Мартос достигал все более глубокой идейно-художественной выразительности, образы приобретали у него все большую силу, естественность, простоту. Все более акцентировались национальные черты внешнего облика героев. Традиционный для монументальной скульптуры того времени античный шлем, например, был заменен древнерусским.

В работе скульптора над данным произведением отразился общий для русского искусства, и в частности для монументальной скульптуры, процесс демократизации и укрепления реалистических начал. В этом отношении памятник Минину и Пожарскому Мартоса является следующим этапным произведением после памятника Суворову, созданного Козловским на рубеже XVIII и XIX веков.

Идейная глубина произведения Мартоса, его народность определялись в первую очередь, широким национально-патриотическим содержанием. Заложенные в нем идеи высокого гражданского долга и подвига во имя Родины, как нельзя более, отвечали делам и чувствам русского народа, только что прошедшего через великие испытания Отечественной войны. Огромной заслугой Мартоса было то, что он сумел воплотить эти идеи в простых, доступных образах, в предельно ясной художественной форме.

Несмотря на то что скульптор не ставил своей задачей воссоздать со всей точностью внешний облик русских людей XVII века, он все же достаточно определенно подчеркнул сильную, простонародную фигуру Минина, одетого в русскую рубаху и штаны. Тщательно и верно воспроизвел древнерусские доспехи Пожарского: островерхий шлем и щит с изображением Спаса. Главное же — это является определяющим качеством данного памятника — Мартос с удивительной силой сумел передать героическое начало: огромную внутреннюю стойкость обоих героев и их непоколебимую решимость встать на защиту родной земли.

В своем произведении Мартос поистине гениально сумел решить сложнейшую для скульптора задачу объединения стоящей и сидящей фигур в монументальной группе, рассчитанной на самые различные точки зрения. Памятник был установлен на открытом месте, против Кремля, несколько ближе ко вновь отстроенным после пожара Москвы Торговым рядам

(в настоящее время, будучи передвинут на новое место, памятник этот стоит на Красной площади у храма Василия Блаженного). Внимание поднимающегося к Красной площади со стороны Охотного ряда (проспект Маркса) прежде всего привлекал силуэт могучей фигуры Минина. Подходя ближе, зритель видел сбоку всю его крепкую, мускулистую фигуру с упруго-напряженным, напоминающим взмах крыла жестом простертой вперед правой руки. Основная точка зрения на памятник открывалась со стороны Кремля, откуда становилась понятной вся сцена: пришедший к Пожарскому Минин убеждает его принять на себя высокую миссию защиты Отечества. Тревожно поднятое лицо Пожарского и движение его руки, берущей меч, говорят о том, что призыв Минина услышан. Обходя памятник дальше, с правой стороны, зритель замечал, что князь Пожарский, опирающийся на щит, уже как бы поднимается навстречу Минину. Сложный пространственный разворот фигур, умелое композиционное решение группы делают ее выразительной не только с основной, фронтальной точки зрения, но даже и с противоположной, откуда, в частности, хорошо видны правая, берущая меч рука Пожарского и лежащий подле него боевой шлем.

В памятнике Минину и Пожарскому нет ничего лишнего. Меч, символизирующий единство героев, становится связующим звеном всей композиции. Поднятая рука Минина с предельным пафосом выражает душевный порыв героя. Как верно заметил один из исследователей, рука Минина, связывающая замкнутый объем скульптурной группы с широким пространством Красной площади, направляя внимание зрителя к Кремлю, в то же время вновь возвращает его взгляд к скульптурной группе. Последнее достигается в основном благодаря тонко найденному легкому наклону вниз кисти простертой руки Минина.

Из рельефов памятника Минину и Пожарскому особенно удачен тот, который помещен на передней стороне постамента. Изображена сцена сбора народных пожертвований нижегородцами на нужды обороны. Крайним представлен пожилой мужчина, приведший двух сыновей в народное ополчение; имеются указания, что над образом пожилого мужчины работал любимый ученик Мартоса С. И. Гальберг, который и придал лицу этого персонажа портретные черты самого Мартоса. Как для статуй Минина и Пожарского, так и для персонажей рельефов характерно сочетание русских и античных одежд, национальных и классически-обобщенных черт в лицах героев.

Подобно почти всем мастерам русской скульптуры первой трети XIX века, Мартос большое внимание уделял непосредственной работе с архитекторами. Его деятельность в области синтеза архитектуры и скульптуры начинается с первого же периода творчества.

Еще в конце XVIII века он выполняет ряд скульптурно-декоративных работ в интерьерах Екатерининского дворца в Царском Селе и дворца в Павловске (в обоих случаях в сотрудничестве с архитектором Камероном), а в самом начале XIX века исполняет статую бегущего Актеона для ансамбля Большого каскада в Петергофе. Примером творческого сотрудничества Мартоса с архитекторами являются также установленные в зданиях-мавзолеях в саду Павловска монументы — «Родителям» (мрамор, не ранее 1798, архитектор Камерон) и «Супругу-благодетелю» (архитектор Тома де Томон).

Наибольший же вклад Мартоса в развитие синтеза скульптуры и архитектуры сделан при сооружении Казанского собора.

Следует отметить монументальный горельеф «Источение Моисеем воды в пустыне» (пудостский камень, 1804—1807, ил. 260) на аттике колоннады собора. Как и парный к нему рельеф Прокофьева «Медный змий», он посвящен библейской теме. Мартос изобразил страдания людей, гибнущих в пустыне от мучительной жажды и находящихся в изнурительной влагу, источенную Моисеем из камня. Оба горельефа выполняют в ансамбле очень ответственную роль. Помимо тематического, смыслового значения, они способствуют более ясному ощущению зрителем плоскости высоких аттиков колоннады, обращенных в сторону Невского проспекта, и тем самым подкрепляют ориентировку собора на магистраль. Это достигается в основном подчеркнутой протяженностью многофигурной композиции рельефов, а также мерным ритмом повторяющихся движений фигур, которые как бы вторят движению идущих мимо собора людей. Каждый из барельефов Мартоса и Прокофьева насчитывает до полусотни фигур — мужских, женских, детских.

Композиционно-архитектонические задачи, выполняемые рельефами Казанского собора, не ведут к снижению их выразительности. Рассматривая рельеф Мартоса, мы верим, что именно так должны тянуться к источнику руки измученных жаждой людей, именно так, рядом, друг возле друга, должны они припасть к воде и именно таким образом, наконец, должны располагаться группы обессиленных, умирающих людей. Как большой, опытный мастер Мартос отнюдь не стремится к педантичной акцентировке центра композиции: вертикальная ось рельефа проходит не через стоящие фигуры и Моисея, а через дерево и камень, касаясь группы припавших к воде людей. Это не нарушает равновесия композиции и вместе с тем позволяет избежать геометрической сухости.

Помимо рельефа «Источение воды», Мартосом были выполнены для Казанского собора одна из двух колоссальных статуй архангелов, помещенных в колоннадах (не сохранились), два барельефа и статуя Иоанна Крестителя (бронза, 1804—1807). Последняя наряду с аналогичными фигурами, исполненными

другими мастерами, предназначалась для оформления портиков Казанского собора, где устроены специальные ниши для статуй, над которыми размещены почти квадратные по форме барельефные композиции. Характерны для классицизма идеально-строгие черты лица изображенного, его прямой, «греческий» нос, а также известная обобщенность в передаче мускулатуры и пропорций человеческого тела.

Помимо работ для наружного оформления Казанского собора, И. П. Мартосу было поручено также исполнить несколько статуй евангелистов для его интерьера. Однако на этот раз скульптору не удалось осуществить свои творческие замыслы: модели статуй евангелистов попали к одному из высших духовных сановников, который нашел их образы несоответствующими своему назначению.

Участие Мартоса в создании скульптуры для Казанского собора заключалось и в руководстве молодыми скульпторами, впервые получившими ответственные самостоятельные задания. В числе этой молодежи были известные впоследствии мастера В. И. Демут-Малиновский и С. С. Пименов старший.

Окончив рельефы и статуи для Казанского собора, Мартос в дальнейшем уже не столь активно работал в области монументально-декоративной скульптуры, обращая почти все свое внимание на разработку и осуществление памятников-монументов. Так, вскоре после окончания памятника Минину и Пожарскому он с увлечением приступил к работе над памятником Дмитрию Донскому на Куликовом поле. К сожалению, вследствие отсутствия материальной поддержки со стороны царского правительства монумент этот осуществлен не был.

К числу поздних работ Мартоса относятся памятник Ришелье и Ломоносову.

В памятнике Ришелье (1823—1829, Одесса) Мартос, избегая напыщенности и холодности, явно стремился подчеркнуть простоту образа. Ришелье изображен закутанным в широкий античный плащ; его движения сдержанны. Особенно выразителен свободный, легкий жест правой руки, указывающей на раскинувшийся внизу порт. Памятник прекрасно связан с архитектурным ансамблем: со зданиями, расположенными по полукругию площади, со знаменитой одесской лестницей и приморским бульваром. Следует отметить, что, хотя в данном случае законченный архитектурный ансамбль площади был осуществлен позже монумента, проект всего ансамбля разрабатывался в середине 20-х годов.

Памятник М. В. Ломоносову (1826—1829, Архангельск), установленный на родине великого ученого, является одним из наиболее поздних произведений Мартоса. Несмотря на условность трактовки группы, образующей памятник (рядом с Ломоносовым помещена аллегорическая фигура коленапреклоненного гения, поддерживающего лиру), в образе Ломоносова в некоторой степени выражено творческое вдохновение великого ученого и поэта.

И все же при известных достоинствах последних произведений Мартоса им присуща и некоторая сухость (памятник Александру I в Таганроге) и отвлеченность (памятник Ломоносову) — характерные черты позднего классицизма в скульптуре. Это заметно и в поздних надгробиях, например в надгробии И. Алексеева (бронза, 1816, ГНИМА) или в небольшом, типа надгробия, памятнике Павлу I в имении Аракчеева Грузино (бронза, 1816).

Умер Мартос в глубокой старости. Отличаясь крайним трудолюбием и огромной любовью к своему делу, он, будучи уже в звании заслуженного ректора по скульптуре, вплоть до самой смерти не оставлял ни занятий скульптурой, ни преподавательской деятельности в Академии художеств. За полувековой период преподавания в Академии Мартос воспитал не один десяток молодых мастеров. Многие ученики стали прославленными скульпторами.

«Фидий девятнадцатого века», как называли его современники, почетный член нескольких европейских академий, Мартос по праву должен быть назван в числе величайших мастеров мировой скульптуры.

Глава третья

ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ

Развитие освободительных идей и подъем национального самосознания в начале столетия вызвали в обществе живейший интерес к истории, её урокам гражданского героизма. Особенно велик был интерес к истории отечественной, столь много говорившей современникам 1812 года.

Не остается в стороне и историческая живопись. Академия художеств первого десятилетия XIX века задает своим выпускникам темы из героического прошлого русского народа: «Дмитрий Донской на Куликовом поле», «Призвание князя Пожарского».

Историческая живопись привлекает внимание пишущих людей. Появились статьи и книги, в которых авторы призывали художников к разработке сюжетов из отечественной истории. Большую роль в этом сыграло Вольное общество любителей словесности, наук и художеств. Известное сочинение члена этого общества А. А. Писарева «Предметы для художников, избранные из Российской истории...» пропагандировало принципы классицизма, обращая интересы живописца к изображению героя, движимого любовью к отечеству и чувством долга перед государством. Другой видный член общества, поэт Востоков, в программном стихотворении «История и баснь»

(1804), проводя резкую грань между «баснословием» (к которому относил и Гомера) и исторической действительностью, призывал исторического живописца быть «философом», явить «добро и зло в разительных контрастах», изобразить великих людей прошлого, отдавших жизнь за благо народа.

Однако следует признать, что практика исторической живописи первой трети XIX века не принесла русскому искусству больших достижений. В разработке темы исторический живописец был скован требованиями официального правительственного заказа или условиями академической «программы», то есть картины, которая писалась с целью получения академического звания. Это придавало многим произведениям ортодоксальную окраску.

Тем не менее в своих лучших образцах историческая живопись высокого классицизма отражает патриотический пафос эпохи. Принесло известные плоды и стремление к простоте замысла, сдержанности и естественности выражения чувств, заложенное в эстетике высокого классицизма. В творчестве крупнейших исторических живописцев эволюция направлена в сторону исторической конкретности и жизненной убедительности художественного образа.

Одним из ведущих живописцев, разрабатывавших историческую тематику, был Андрей Иванович Иванов (1776—1848), учившийся в Академии художеств у Г. И. Угрюмова и окончивший ее курс в 1797 году.

Вскоре после окончания Академии Ивана назначили преподавать в ней рисунок. В 1803 году он был признан академиком и по 1831 год занимал должность адъюнкт-профессора, а затем и профессора исторической живописи. В 1831 году Андрей Иванов был уволен из профессоров Академии, так как его картина «Смерть генерала Кульнева» (1830) вызвала недовольство Николая I.

Сюжетом картины «Смерть Пелопида» (начало 1800-х годов, ГТГ) послужила судьба греческого героя, павшего в борьбе за независимость своего родного города, осажденного Александром Македонским. Умиравший Пелопид изображен в кругу оплакивающих его друзей. В выборе сюжета и в его трактовке сказались тираноборческие идеи Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, деятельным участником которого был Андрей Иванов.

Содержание картин «Подвиг молодого киевлянина при осаде Киева печенегами в 968 году» (1810, ГРМ, ил. 263) и «Единоборство Мстислава Удалого с косоожским князем Редедей» (1812, ГРМ) связано с патриотическим подъемом начала столетия. Молодой киевлянин, проникший сквозь вражеский печенежский стан с тем, чтобы, переплыв Днепр, вызвать помощь осажденному Киеву, представлял собой в глазах со-

временников Иванова яркий пример народного героизма. Картину «Единоборство Мстислава Удалого с Редедей» Иванов заканчивал в дни, когда Москва была занята Наполеоном. Произведение, хотя и в иносказательной форме, выражало патриотические чувства русского народа в тяжелый и славный период его борьбы с чужеземными захватчиками.

Преувеличенная экспрессия персонажей картины «Смерть Пелопида», аллегорическая фигура Славы в картине «Единоборство Мстислава Удалого с Редедей» указывают на то, что Иванов унаследовал от XVIII века некоторые рокайльные тенденции в том их виде, в котором они содержались в русском классицизме конца XVIII столетия. Характерным для высокого классицизма является то, что Иванов в «Подвиге киевлянина» и «Единоборстве Мстислава» отказывается от многофигурной картины, от сложной, валёрной живописности, раскрывая замысел в пластически четких, тщательно продуманных жестах и движениях одной или двух обнаженных фигур, в соотношениях немногочисленных локальных цветовых пятен.

После 1812 года деятельность Андрея Иванова свелась главным образом к преподаванию и выполнению многочисленных заказов для Казанского собора и других церквей.

Одаренным художником был Дмитрий Иванович Иванов (1782—после 1810), автор картины «Марфа-посадница у Феодосия Борецкого» (1808, ГРМ), в которой пустынный вручает по указанию Марфы меч Мирославу для борьбы за независимость Новгорода. И на самой картине и на эскизе к ней (ГТГ) художник в центре композиции изобразил Марфу, величественную женщину, возглавлявшую борьбу Новгорода с Иваном III, героиню одной из неоконченных «дум» Рыльева. Типичное произведение высокого классицизма, картина отличается почти геометрической правильностью композиции, скульптурной трактовкой фигур, немногочисленностью аксессуаров, локальностью цвета, лишь слегка обогащенного рефлексам.

Заметное место в исторической живописи начала XIX века занимает произведение неизвестного художника школы Угрюмова «Первая встреча Игоря с Ольгой» (ГТГ). Картина отличается лирическим характером образов, художника интересовали бытовые детали. Возможно, ее автором был рано умерший талантливый живописец и иллюстратор Афиноген Логгинович Шустов (1786—1813).

Виднейшими представителями академического искусства начала XIX века были также А. Е. Егоров и В. К. Шебуев, замечательные мастера рисунка. Присущая высокому классицизму строгость стиля нашла в рисунках Егорова так же, как и в некоторых произведениях Шебуева, наиболее полное выражение.

Алексей Егорович Егоров (1776—1851) был учеником И. А. Акимова и Г. И. Угрюмова и еще в Академии прославился как первоклассный рисовальщик.

В 1803 году Егоров был отправлен пенсионером в Италию, в Рим. В годы пенсионерства (1803—1807) он больше всего изучал творчество Рафаэля. Увлечение искусством Возрождения отразилось в таких работах, как «Сусанна» (1813, ГТГ), «Отдых на пути в Египет» (1830-е годы, ГРМ), и некоторых других. По возвращении в Россию, в 1807 году был признан академиком.

Многочисленные карандашные рисунки на религиозные и античные темы, создавшие славу Егорову-рисовальщику, исполнялись им чаще всего в контурной манере, легко и свободно («Венера, секущая Амура», ГТГ, ил. 264). Художник безукоризненно моделировал объем тел, четко строил пространственные планы, неизменно подчинял композицию строгому и мерному ритму. Почти целиком отказываясь от применения светотени, он в большинстве своих работ достигал выразительности и пластической ясности образа с помощью одной только линии, гибкой и свободной, утолщениями которой передавал объем. К лучшим рисункам художника принадлежат «Рождество Иоанна» (ГТГ), «Иоанн Креститель» (ГРМ), «Сусанна» (ГМИИ). Из поздних рисунков особенно выделяется мощная студия человеческого тела — «Андрей Первозванный» (ГТГ). Для рисунков на античные темы характерна мягкая, лирическая трактовка образа («Изобретение живописи», ГМИИ).

Наиболее значительная картина Егорова — «Истязание Спасителя» (1814, ГРМ; живописный эскиз в ГТГ). Этому произведению предшествовали многочисленные подготовительные рисунки и этюды. Композиция предельно лаконична. Художник выдвинул группу Христа и палачей на первый план; такая композиция вместе с тональным решением колорита и отчетливостью пластики тел делает картину похожей на барельеф, что характерно для живописи высокого классицизма. Тело Христа идеально прекрасно; напротив, более грубые пропорции фигур его мучителей должны, по мысли художника, характеризовать их как носителей злого начала.

Более всего непосредственное изучение природы сказалось в портретах. Особенно выразителен и поэтичен написанный маслом «Портрет юноши» — молодого живописца В. П. Суханова, ученика Егорова (1812, ГТГ). Типичны для Егорова простотой замысла живописные портреты М. П. Буяльской (ГРМ) и А. Р. Томилова (1831, ГРМ). Романтизирован облик Е. И. Голыцыной, представленной в образе весталки (1810-е годы, ГТГ).

Большой заслугой Егорова была его педагогическая деятельность в Академии художеств.

Егоров был одновременно и строг в требованиях к ученикам и необыкновенно ласков с ними. Он умел добиться от учеников прекрасного владения основами рисунка, знания анатомии, умел привить им и горячую любовь к искусству.

Карл Брюллов и многие другие ученики Егорова, хотя и шедшие иным путем в искусстве, всю жизнь читали его заветы. Плодотворная сорокадвулетняя педагогическая деятельность Егорова не помешала, однако, Николаю I уволить его с академической службы, вопреки мнению всего Академического совета, в котором главный голос принадлежал Брюллову.

Василий Козьмич Шебуев (1777—1855), сверстник по годам учения Андрея Иванова и Егорова, был учеником И. А. Акимова и Г. И. Угрюмова.

По окончании Академии Шебуев сразу же стал преподавать в натурном классе. С 1803 по 1807 год художник пробыл в Италии. В отличие от Андрея Иванова и Егорова его академическая карьера протекала благополучно; в 1807 году он был признан академиком, а в 30-х годах занял должность ректора (впоследствии «заслуженного ректора»).

Еще в 1797 году, в годы окончания Академии, Шебуев обратил на себя внимание картиной «Смерть Ипполита», сюжет которой заимствован из трагедии Расина «Федра». Картина не сохранилась; находящийся в Третьяковской галерее эскиз сепией на эту тему отличается драматическими контрастами светотени, бурным движением персонажей. Эскиз этот напоминает смелые и динамичные композиционные рисунки молодого Кипренского, созданные несколькими годами позднее.

Многие рисунки Шебуева конца XVIII — первого десятилетия XIX века доказывают его блестящее дарование именно в этой области. Великолепные этюды с натурщиков (ил. 262) иногда самым непосредственным образом использовались им для фигурных композиций. Так, этюд натурщика, опирающегося на левое колено (ГРМ), целиком повторен в не менее замечательном композиционном рисунке «Поллифем» (ГТГ). Динамичный стиль некоторых ранних рисунков художника быстро уступает место классической ясности и успокоенности. Характерной для новой манеры является сепия (перо и кисть) «Возвращение блудного сына» (ГРМ). Композиция этого рисунка по своей скульптурной четкости напоминает барельеф: образы имеют обобщенно-монументальный характер.

В годы пребывания в Италии Шебуев написал «Автопортрет с гадалкой» (1805, ГТГ, ил. 261). Художник изобразил самого себя в костюме XVII столетия в позе, напоминающей позы аристократических персонажей на портретах Ван Дейка, в романтический момент, когда уличная гадалка предсказывает ему славу по возвращении на родину. Среди портретов Шебуева интересен бытовым характером и более поздний «Портрет Швыкина, чиновника в отставке» (1833, ГРМ).

Деятельность Шебуева была посвящена, помимо преподавания, выполнению крупных официальных заказов. Художник пишет огромный плафон для зала заседаний Академии художеств на сюжет «Торжество на Олимпе в день основания Академии художеств» (1836). Особенно много Шебуев работал в это время для церквей. Ранние произведения в области религиозной живописи не лишены достоинств в колорите, рисунке и композиции («Василий Великий», написанный в 1807—1811 годах для Казанского собора; ныне — в ГРМ). Позднее подобные работы художника приобретают характер мертвенной сухости и шаблона.

Шебуевым были созданы многочисленные эскизы пером и кистью, карандашом и сепией на самые разнообразные темы русской истории — от событий времен Олега или великого князя Владимира до эпизодов из жизни Петра I, Румянцева и Суворова. Лишь немногие из этих замыслов осуществлены в живописи. Так, сразу по возвращении из Италии, в 1807 году Шебуев написал огромное полотно «Петр I в сражении при Полтаве». Оно известно лишь по скупой характеристике современника, отметившего «талант и большую свободу кисти художника опытного», а также близость в колорите к Угрюмову.

В 1813 году, по следам только что отгремевших событий Отечественной войны, Шебуев изобразил в больших карандашных рисунках «Поражение маршала Даву при городе Красном» и «Совершенное истребление корпуса генерала Вандамма при Кульме» (оба — в ГРМ), где развернул панораму сражения.

В том же 1813 году ученики Академии Василий Кондратьевич Сазонов (1789—1870) и Михаил Тихонов (1789—1862) исполнили под руководством Шебуева две картины, изображающие расстрел наполеоновскими войсками русских патриотов в Москве в 1812 году (картина Тихонова — в ГРМ). Несмотря на ряд условных черт (русские герои изображены в полуантичных одеждах и т. п.), характер эпохи и места действия в известной степени был соблюден. Сазонов и впоследствии успешно работал над историческими темами («Дмитрий Донской на Куликовом поле», 1824, ГРМ и др.).

В 1811 году Шебуев создал эскиз на тему «Подвиг купца Иголкина», убившего во время Северной войны, находясь в плену, двух шведских часовых за оскорбление России и Петра I.

«Неужели не будет создан памятник этому седовласому герою», — заявил Шебуев и приступил к сложной, длительной работе над картиной «Подвиг Иголкина», законченной лишь в 1839 году (ГРМ). Характерно для эпохи то, что Шебуев изучал этнографические источники, стремясь и в деталях соблюсти колорит времени. В картине сделана попытка правдивого воссоздания места действия; шведы у Шебуева одеты в исторически верные мундиры, Иголкин, благообразный старец с окладистой бородой, — в русскую рубаху. В целом, однако, картину нельзя считать удачной. Преувеличенная патетика жестов шведских солдат, неопределенность характеристики Иголкина мешают ей быть убедительной. Стремление художника

к конкретности исторического содержания созвучны аналогичным исканиям более молодых мастеров исторической картины, принадлежавших к поколению, чья деятельность протекала в 30-х — 40-х годах XIX столетия.

Глава четвертая

КИПРЕНСКИЙ И ПОРТРЕТИСТЫ НАЧАЛА XIX ВЕКА

Одним из крупнейших русских портретистов первой трети XIX века был Орест Адамович Кипренский (1782—1836). Именно в творчестве этого мастера наиболее плодотворны романтические искания русской живописи начала века. Свободный от крайностей индивидуализма, романтизм Кипренского напоен гуманистическими идеалами русского передового дворянства пушкинской поры. Языком живописи Кипренский передал лучшие черты людей своего времени, раскрытые в поэзии Жуковского, Пушкина и Батюшкова, в патриотических стихотворениях партизана Дениса Давыдова.

Романтическая направленность искусства Кипренского не исключает в его творчестве связи с эстетическими представлениями классицизма. В то же время в его произведениях велика доля непосредственного восприятия природы. Свойственное романтизму стремление уловить неповторимость духовного и эмоционального мира человеческой личности приближало Кипренского к постижению реальной многогранности образа его современника.

Сын крестьянки Анны Гавриловой, крепостной помещика А. С. Дьяконова, Кипренский родился на мызе Нежинской Ораниенбаумского уезда, близ Петербурга. В 1788 году он был помещен Дьяконовым в Академию художеств, где позднее занимался в классе исторической живописи у профессора Г. И. Угрюмова и французского живописца Г. - Ф. Дуайена (1726—1806, в России с 1791). Академию Кипренский окончил в 1803 году. За представленную на академический конкурс картину «Дмитрий Донской по одержании победы над Мамаем» (1805, ГРМ) он получил Большую золотую медаль с правом на пенсионерскую поездку за границу. Однако различные обстоятельства надолго воспрепятствовали этой поездке. В начале 1809 года художник уехал в Москву, где пробыл около двух лет, затем работал в Твери и лишь в 1812 году вернулся в Петербург.

Назидательная тематика ранних рисунков Кипренского, их живописная манера, динамичность композиционных построений свидетельствуют о том, что он усвоил героический пафос исторической живописи русского классицизма второй половины XVIII века и сохранившиеся в нем элементы барочной живописной культуры. Влияние последней могло исходить и от Дуайена, мастера патетических плафонных композиций и исторических картин. В то же время в таких рисунках, как «Смерть Клеопатры» (1803, ГТГ), отчасти — в картине «Дмитрий

Донской по одержанию победы над Мамаем», нравоучительный смысл сцены уже в значительной мере отступает перед задачей раскрытия эмоционального содержания действия.

Как портретист Кипренский начинает романтическим произведением — портретом А. К. Шальбе (1804, ГРМ, ил. 268), где изображен приемный отец художника, седой старик с суровым лицом, волевым движением правой руки сжимающий трость. Глядя на портрет, трудно назвать тот круг общества, к которому принадлежит этот человек: внимание художника целиком поглощено напряжением чувств, kloчочущих в глубине души его модели. Характерный для русского портрета конца XVIII — начала XIX столетия процесс выдвигания на первый план чисто человеческих качеств личности в отличие от ее сословной ценности выражен здесь как никогда ярко, хотя и юношески односторонне. Свободная, сочная живопись с ее густым, широким мазком, сочетание глубоких коричневых и золотистых тонов, наконец, характер освещения говорят об изучении Кипренским Рембрандта и фламандского портрета XVII века, что характерно и для западноевропейских художников-романтиков.

Об изучении наследия великого голландца свидетельствуют и рисунок в альбоме 1807 года, и более поздние копии с офортов Рембранта, находившихся в собрании А. Р. Томилова, друга художника. Кипренский оценил и блестящее мастерство Ван Дейка. Известно, что он копировал один из его портретов; в духе этого мастера был исполнен портрет В. А. Перовского (1810—1811, ГРМ) в костюме XVII века. В творчестве раннего Кипренского ощутимо знакомство и с современным ему английским портретом. Все это свидетельствует о широте художественных интересов молодого живописца, высокой степени его профессиональной подготовленности.

Годы, прошедшие между окончанием Академии и отъездом в 1816 году за границу, были очень плодотворны для Кипренского.

Общий характер портретов, написанных в это время, — романтический. Основное внимание устремлено на мир чувств изображаемых людей, в которых художник улавливает томление ожидания, лирическую самоуглубленность, трепет внутренней энергии, скрытой под внешним спокойствием. Душевный мир человека в портретах Кипренского светел, доверчиво-дружествен по отношению к окружающему. Портретам этих лет свойственны насыщенность цветовых сочетаний, свободная манера письма; художника интересуют светотеневые контрасты. Однако ни сами эмоции, ни их выражение, ни их живописная интерпретация не несут в себе крайностей; в портрете все время ощущается глубокое внимание к собственным, индивидуальным качествам людей, к их реальному облику, лишь до известной степени подчиненному общей романтической идее личности.

«Автопортрет с кистями за ухом»

(около 1808, ГТГ) необычен смелым световым эффектом: луч света направлен резко сбоку, почти из-за спины художника, благодаря чему предельно подчеркнуты основные формы лица, а моделировка объемов приобретает особенную энергию, усиленную пастозной, сочной манерой письма. Экспрессия лепки объемов рождает впечатление скрытой эмоциональной энергии образа.

Автопортрет, по-видимому, в большой мере воплощает и реальный облик молодого художника. Юношеской пылкостью дышит известный эпизод из времен ученичества Кипренского в Академии художеств: движимый, как считают, неразделенной любовью, он на вахт-параде бросился к императору Павлу I с просьбой зачислить его в солдаты. Остротой и романтической яркостью восприятия отличаются его путевые заметки, сделанные по дороге в Италию. Характер дружеских связей, многолетняя, необыкновенно преданная любовь его к своей воспитаннице-итальянке свидетельствуют о натуре, способной чувствовать сильно и глубоко.

Для Кипренского характерен и широкий круг интеллектуальных интересов. В альбоме рисунков 1807 года соседствуют выписки из сочинений античных философов, размышления о неравенстве в окружающей жизни, зарисовки крестьян, ссылки на Иосифа Флавия, Горация, Климента Александрийского, заметки о различных религиозных верованиях. Отдельные записи позволяют судить о том, что Кипренского занимали вопросы границ познания действительности в искусстве, причем художник, по-видимому, присоединяется к тем из своих современников, которые признавали возможность в искусстве непосредственного воплощения окружающего мира, согретого личным чувством.

Так же, как творческими исканиями и взглядами на искусство, Кипренский и своими дружескими связями принадлежит к свободомыслящей русской дворянской интеллигенции начала столетия. Среди его друзей, среди людей, с которыми он встречался, — поэты К. Батюшков, В. Жуковский, П. Вяземский, художник Ф. Толстой, герои кампании 1812 года, декабристы и их единомышленники, и просто образованные, гуманные люди, любители искусства. Гете, которого Кипренский портретировал в свои зрелые годы, нашел в нем не только талантливого художника, но и мыслящего человека.

К числу наиболее значительных работ Кипренского принадлежат портреты военных — участников общеевропейских антинаполеоновских кампаний начала столетия. Полковник лейб-гусарского полка Е. В. Давыдов в (1809, ГРМ, ил. 267) изображен облокотившимся на каменную плиту, на фоне грозowego пейзажа. Задумчивый взгляд, большой открытый лоб создают впечатление одухотворенности образа; она усилена романтической атмосферой полумрака, пронизанного скользкими пятнами света. Колорит основан на звучном сочетании красного с золотом и белого с серебром в мундире гусара и, в свою очередь, — на контрасте этих цветовых эффектов с глубокими темными тонами пейзажа. Все это вместе с непринужденной и спокойной позой Давыдова создает образ, полный энергии и внутреннего достоинства, органически слитого с чувством

воинской чести. Подобная трактовка образа военного выражает сложившееся в передовом русском обществе начала века представление о мужественном воине — защитнике отечества, освободителе народов Европы от тирании Наполеона.

Тип, созданный в портрете Давыдова, получает более интимную интерпретацию в карандашных портретах участников Отечественной войны 1812 года, исполненных в 1812—1813 годах: генерал-майора Е. И. Чаплица (ГТГ, ил. 265), М. П. и А. П. Ланских (ГРМ), А. Р. Томилова (ГРМ), юноши ополченца П. А. Оленина (ГТГ) и других. В них, как и в портрете Давыдова, нашли прямое выражение черты лучших представителей русского офицерства 1812 года — людей, обладавших богатым духовным миром, гуманных в социальных воззрениях, соединявших в себе чувство личного достоинства с достоинством национальным, иными словами, — людей, из среды которых вышло первое поколение дворян-революционеров.

1810—1815 годы — период расцвета карандашного портрета в творчестве Кипренского. Художник работал главным образом итальянским карандашом (портрет Е. И. Чаплица, ГТГ). Нередко рисунки подведены сангиной, пастелью или цветными карандашами (портрет А. П. Бакунина, 1813, ГТГ). Встречаются портреты, где насыщенный цвет пастели или цветного карандаша играет определяющую роль (портреты калмычки Баяусты, 1813, ГТГ, и Вилло, воспитательницы в семье Томиловых, 1813, ГТГ). Среди рисунков можно найти и беглые наброски, исполненные энергичными штрихами итальянского карандаша (портрет М. П. Мордвинова, 1814, ГРМ), и законченные композиции на коричневой или серой бумаге, представляющие собой сложные комбинации штриха с тушевкой; световые блики при этом отмечены мелом, поверхность бумаги порой бывает закрыта сравнительно плотно (портрет Прейса (?) с ребенком, 1809, ГТГ).

Художник еще более непосредственно, чем в портретах маслом, передает здесь индивидуальные особенности модели, не прибегая к внешним приемам романтизации образа, но оставаясь в пределах общего поэтического восприятия человеческой личности. Помимо уже названных графических работ, примеры тому — портретные рисунки крестьянских мальчиков (ит. кар., ГРМ, ил. 266), или портрет музыканта, играющего на флейте (ит. кар., 1809, ГРМ). Сосредоточенность, с такой силой отражающаяся на болезненном, некрасивом лице музыканта, легкие и нежные движения чутких пальцев, как бы ласкающих флейту, выражают артистизм натуры. Кипренский открывает человеческое достоинство и

духовную красоту в представителе «низших» сословий — демократическая тема, получившая развитие у Венецианова и Тропинина.

Карандашному портрету, кроме Кипренского, отдали дань в начале столетия П. Ф. Соколов, В. А. Тропинин, А. Г. Варнек, А. Г. Венецианов.

Неповторимость душевного мира каждого человека — одна из главных тем в портретах Кипренского 1800-х — 1810-х годов. В портрете Е. П. Ростопчиной (1809, ГТГ, ил. 269) на светлом лице, обрамленном легкими прозрачными оборками чепца, выделяются неподвижные, широко открытые темные глаза и нервная, трепещущая линия губ; аксессуары и фон оттеняют своей нейтральностью мимическую жизнь лица. Не менее индивидуально характеризованы душевная мягкость и теплота Д. Н. Хвостовой (1814, ГТГ), самоуглубленность Н. С. Мосолова (1811, ГТГ). Детская жажда жизненных впечатлений в образе юного А. А. Челищева (1810—1811, ГТГ, ил. XI) подчеркнута контрастным сочетанием темных глаз и черных прядей волос с ярко освещенным лицом, белизна которого в свою очередь усиливается темным фоном. Той же цели служит сопоставление белого воротничка с синей курткой и ярко-красным жилетом.

В портрете поэта В. А. Жуковского (1816, ГТГ) мотив меланхолического мечтания вблизи руин, слияния со стихиями природы близок романтизму самого Жуковского и поэзии Батюшкова. Теплые, красноватые тона смуглого молодого лица, вылепленного энергичными сопоставлениями света и тени, впечатляюще контрастируют с тяжелыми, синесерыми тучами, закрывающими небо в сумрачном пейзаже с развалинами замка. Портрет С. С. Уварова (1810-е годы, ГТГ) интересен слиянием романтической элегичности общего замысла с типичными для живописи высокого классицизма гармоническим равновесием композиции, сугубым вниманием к силуэту, к отчетливой лепке объемной формы.

В 1816 году Кипренский уехал в Италию в качестве пенсионера императрицы Елизаветы Алексеевны.

Атмосфера художественной жизни Италии в большой мере определялась в те годы творческими интересами таких фигур, как шведский скульптор-классицист Торвальдсен, французский живописец Энгр, чье искусство соединяет классицистические и романтические тенденции, наконец, как итальянский живописец Камуччини, поклонник отечественной классики. Поиски возвышенного в искусстве, ретроспективные увлечения античностью и итальянским Возрождением, царившие в этой среде, по-видимому, имели большое влияние на Кипренского. Он ищет значительные темы, обобщенные, порой аллегорические образы в духе романтизированного классицизма. Таковы, например, эскизы композиции «Аполлон, поражающий пифона» и несохранившейся картины «Анакреон у гробницы». Замысел последней (эскизы — в ГРМ) чрезвычайно типичен для своего времени. Он

тесно связан с тем элегическим изображением чувственной прелести античного мира, которое мы находим в поэзии Батюшкова, Пушкина, Дельвига. Идиллические, светлые, как бы окутанные дымкой легкой грусти образы эскизов современны и близки тем, что созданы Пушкиным в стихотворении «Гроб Анакреона», вышедшем в свет в 1818 году. Мотивы языческого жизнелюбия в русской поэзии тесно связывались с идеалами личной независимости, противостоя всему официальному, казенному в русской жизни.

Для Кипренского-портретиста этих лет типичны портреты А. М. Голицына (около 1819, ГТГ) и Е. С. Авдулиной (около 1822, ГРМ, ил. 271). Им присущи сложность замысла и артистическая завершенность его исполнения. В композиции ощущаются некоторые ренессансные прототипы, а решение аксессуаров таит в себе элемент аллегии. Так, например, в портрете Авдулиной опадающий цветок гиацинта на фоне тяжелых свинцовых туч, несомненно, служит ключом к содержанию образа изображенной женщины.

Характер образов в обоих портретах — элегический, минорный. Изображенным, кажется, свойственна внутренняя сосредоточенность, некоторая отчужденность от окружающего мира; последнее остро ощущается в жесте плотно сомкнутых рук, в арабесковой замкнутости силуэта фигур, в пластической четкости форм. Сочный колорит, интенсивные контрасты цвета сменяются более спокойной цветовой гаммой, построенной на изысканных красочных сочетаниях. В портрете Авдулиной это тонкое соединение глубоких коричневых, почти черных, сиренево- и свинцово-серых и блеклых желтых оттенков. Гладкая, плотная живопись сменяет свободную манеру письма предшествующего периода.

Карандашные портреты в большинстве своем утратили былую непосредственность и теплоту характеристики. В них ощутим интерес к выразительности линейного ритма рисунка, к особой законченности внутри графической техники. Типичен портрет С. С. Щербатовой (ит. кар., 1819, ГТГ), несколько напоминающий изысканные портреты Энгра. Однако и в более поздние годы Кипренский создает порой произведения, стоящие в ряду лучших рисунков предшествующей поры. Таков портрет А. А. Олениной (ит. кар., 1828, ГТГ).

Таким образом, портреты Кипренского времени его заграничного пенсионерства вместе с написанным перед отъездом из Петербурга портретом Уварова знаменуют некоторый отход художника от прежнего жизнеутверждающего лирического идеала. Несомненно, эта эволюция в основе своей связана со сложным процессом изживания в русском обществе гуманистических иллюзий начала столетия. В пору, наступившую после окончания Отечественной войны, все отчетливее обнажалось несоответствие этих иллюзий российской реальности.

В 1823 году, после почти годичного пребывания в Париже и встречи (в Мариенбаде) с Гете, с которого Кипренский исполнил два карандашных портрета, художник возвратился в Россию. В официальных петербургских кругах он встретил холодный прием; еще в Италии, восставая против мелочной чиновной опеки над его творчеством, Кипренский снискал недоброжелательство влиятельных лиц русской дипломатической миссии. Тем не менее он работал на родине много и интенсивно.

Поиски обобщенного образа в портретах 10-х — начала 20-х годов нашли наиболее глубокое решение в портрете А. С. Пушкина (1827, ГТГ, ил. 272). Художник верен особенностям внешности поэта, однако последовательно отказывается от всего обыденного в образе. Строгое равновесие и простота композиции, сдержанность цветового решения, спокойная сосредоточенность поэта, подчеркнутая сложенными на груди руками, задумчивый взгляд, устремленный чуть вверх, мимо зрителя, наконец, плащ, скрывающий прозаический покров современного костюма, во всем этом ощущается стремление дать собирательный образ творческой личности. Приемы типизации носят здесь романтический оттенок, однако сдержанность изобразительных средств, то внутреннее равновесие чувства и интеллекта, в котором изображен Кипренским Пушкин, близки идеалам высокого классицизма.

«Автопортрет в халате» (1828, ГТГ, ил. 270) лишен романтической напряженности, присущей более ранним автопортретам мастера. Кипренский не скрывает в своем облике следы, оставленные временем; в робкой полуулыбке, в складках век, нависших над глазами, чувствуется усталость. Живопись автопортрета отличается от манеры первого пятнадцатилетия большей пластической четкостью и спокойствием цветовой гаммы, менее насыщенной, но более активно отражающей цветовые и световые отношения, существующие в природе. Выражение усталости и горечи есть и в лице А. Р. Томилова (около 1828, ГРМ). Близко этим портретам настроение подавленности в отдельных образах «Читателей газет в Неаполе» (1831, ГТГ). Это групповой портрет польских политических эмигрантов, читающих статью о взятии Варшавы.

Новые черты творчества Кипренского в известной мере отражали настроения той части передового русского общества, у которой разгром восстания декабристов и наступившая вслед за этим правительственная реакция разрушили веру в возможность коренных социальных преобразований в России ближайшего будущего, а следовательно, и веру в возможность осуществления идеала гармонического развития личности в обществе.

В 1828 году Кипренский, гонимый сложившейся вокруг него в официальных кругах атмосферой недоброжелательства, уехал в Италию, где и оставался до конца жизни.

Вторая половина 20-х годов и последние годы жизни, проведенные в Италии, были для него периодом интенсивных творческих исканий, приводивших часто к утрате прежних достижений. Еще в России им были написаны большие портреты А. Ф. и М. В. Шишмаревых (1827, оба — в ГТГ). Художник стремился придать значительность образу путем введения в портрет элементов бытового жанра: пейзаж с сельскими работами и деревенской изгородью, интерьер, где в открытую дверь виден кучер, запрягающий лошадь. Возможно, Кипренский хотел приобщиться здесь к тому новому, что было внесено в русское искусство начавшимся расцветом бытового жанра, творчеством Венецианова и Тропинина. Однако эти попытки вступили в противоречие с довольно внешним характером образов; портреты Шишмаревых лишены подлинной художественной цельности. Портреты актеров в ролях, «Сибилла Тибуртинская» (1830, ГТГ), большой портрет М. А. Потоцкой и С. А. Шуваловой с эфиопянкой (около 1835, Киевский государственный музей русского искусства) свидетельствуют о настойчивых попытках художника вдохнуть новую жизнь в романтический идеал прекрасного.

Однако поэтическая цельность мировосприятия личности, отразившаяся в портретах Кипренского 1800-х — 1810-х годов, утратила теперь свою историческую почву. Художнику, чье мироощущение сложилось в годы общественного подъема начала столетия, было трудно в новой обстановке найти пути, ведущие к новым творческим достижениям.

В целом же Кипренский более других современных ему русских портретистов выразил то новое и прогрессивное, что нес в искусство начала XIX столетия романтизм — представление о ценности неповторимо индивидуальных черт эмоционального мира человека.

Развившееся на основе этого принципа портретное творчество Кипренского разрушало словесно-нормативные понятия о человеческом достоинстве, присущие классицизму. Тем самым его искусство явилось новым значительным этапом в развитии реалистических начал русской портретной живописи XVIII—XIX веков. Творчество Кипренского было высоко оценено современниками. Жуковский, Батюшков, Пушкин, Дельвиг, Вяземский и многие другие гордились им как живым свидетельством высокого совершенства отечественного искусства. Александр Иванов, пораженный тем, сколь незаслуженно был «знаменитый Кипренский» забыт официальным Петербургом в последние годы своей жизни, говорит, что он соединял величие таланта с благородством и гордостью, мешавшими ему искать отличий и покровительства царского двора. Иванов называет Кипренского первым художником, который «вынес имя русское в известность в Европе».

Видным портретистом — современником Кипренского был Александр Григорьевич Варнек (1782—1843).

Сын мебельного мастера, А. Г. Варнек поступил в Академию художеств в 1795 и окончил ее в 1803 году. В Академии он занимался в классе портретной

живописи под руководством С. С. Щукина. Получив Большую золотую медаль и вместе с ней право на пенсионерскую поездку, Варнек около пяти лет провёл за границей. Вернувшись на родину, в 1810 году получил звание академика и в том же году начал вести педагогическую работу в портретном классе. В 1831 году он стал профессором, а в 1834 — заслуженным профессором. Помимо портретов, Варнек создавал иногда произведения, близкие по своему содержанию к бытовому жанру.

Ранние автопортреты Варнека носят оттенок романтизма, несколько более внешнего, нежели романтизм Кипренского.

Современники ставили Варнека почти наравне с Кипренским, ценя в его портретах верную передачу натуры. Это качество действительно присуще лучшим работам художника, например портретам: неизвестного в кресле (1816, Ростовский областной музей), конференц-секретаря Академии художеств В. И. Григоровича (начало 1820-х годов, ГРМ, ил. 286) и автопортрета в пожилом возрасте (ГРМ). Однако в целом творчество Варнека занимает более скромное место в русском искусстве своего времени, нежели творчество Кипренского и Тропинина, уступая им в глубине содержания и богатстве художественной формы.

В первой трети XIX века продолжают работать В. Л. Боровиковский и Н. И. Аргунов; известны своими портретами И. С. Бугаевский-Благодарный (1773—1859), ученик С. С. Щукина по классу портретной живописи Академии художеств и В. Л. Боровиковского (автопортрет, 1814, ГТГ). В жанре портрета работали исторические живописцы В. К. Шебуев и А. Е. Егоров. Среди портретистов первой трети XIX века следует упомянуть также И. И. Олешкевича (1777—1830), уроженца Литвы, однако работавшего главным образом в Петербурге (портрет Н. Арндта, 1822, ГТГ). В это время работал и живописец И. Е. Яковлев (1787—1843). В автопортрете (1811, ГТГ) он представил себя в рубашке с засученными рукавами, с веселой улыбкой обнимающим гипсовую женскую голову. Такой необычный, почти озорной замысел автопортрета мог возникнуть только в пору романтизма, принесшего в искусство более свободное понимание задач портретирования.

В период с 1819 по 1826 год английским портретистом Джорджем Доу (1781—1829) с помощью русских портретистов В. А. Голике (1802—1848) и А. В. Полякова (1801—1835) была создана знаменитая Военная галерея 1812 года Зимнего дворца, содержащая свыше трехсот портретов выдающихся участников Отечественной войны 1812 года. Большинство портретов писалось с натуры. Иногда оригиналами для Доу и его помощников служили портреты, исполненные различными русскими мастерами, в частности В. А. Тропининым.

Значительны достижения и в области портретной гравюры. Преемником традиций XVIII века был выдающийся художник-гравёр — Николай Иванович Уткин (1780—1863), работавший исключительно в технике резцовой гравюры.

Особую славу доставили Уткину многочисленные портреты выдающихся деятелей русской истории и культуры, награжденные с

оригиналов Левицкого, Боровиковского, Кипренского, Тропинина, Варнека и других. Уткин был не столько гравером, старавшимся как можно точнее воспроизвести оригинал, сколько интерпретатором, стремившимся к жизненной выразительности образа. Его знаменитый портрет А. В. Суворова (резцовая гравюра, 1818, ГМИИ) представляет собой вдумчивую переработку одного из прижизненных изображений великого русского полководца. Образ Суворова в интерпретации Уткина стал подлинно народным.

Глава пятая

ГРАФИКА. ОРЛОВСКИЙ

Общественная обстановка, которая сложилась в первой трети XIX века, способствовала развитию в графике черт народности, гражданственных и патриотических идеалов. Значительное влияние получает сатира, особенно в связи с событиями Отечественной войны 1812 года, укрепляются контакты с литературой, которая оказывает заметное воздействие на графику. К исходу первой трети XIX века можно уже говорить об отчетливой реалистической направленности графики, о возрастающей активности ее в распространении передовых художественных идей.

Первые шаги в области профессиональной изобразительной сатиры относятся к 1808 году. Показная либеральность начавшегося царствования Александра I воодушевила А. Г. Венецианова (см. главу восьмую), тогда еще начинающего художника, предпринять издание «Журнала карикатур на 1808 год в лицах». Девизом издания служило латинское изречение, означающее в переводе: «Смех исправляет нравы». Один из рисунков журнала сюжетно является иллюстрацией известной сатирической оды Г. Р. Державина «Вельможа». Как предполагают, в этой карикатуре можно было узнать графа Безбородко, снискавшего печальную славу распутством. Затронувший столь влиятельного вельможу, «Журнал карикатур» был тотчас же запрещен и уничтожен (единственный его экземпляр, ныне хранящийся в Русском музее, происходит из Эрмитажной библиотеки и находился у самого царя). Для центральной части композиции использована, вероятно, сохранившаяся еще от екатерининских времен полулубочная сатирическая картинка. Как сообщал в своих мемуарах А. Г. Болотов, тогда «вышел обычай ругать знатных картинами». Изображение вельможи, использованное Венециановым, — представляет собой сатирическую маску, исполненную еще мало профессионально. Венецианов добавил к центральной группе реально трактованные жан-

ровые сценки в приемной, где соответственно тексту державинской оды фигурируют инвалид, женщина с ребенком и прочие клиенты, ожидающие аудиенции. В соседстве с главным сюжетом эти сценки получают обличающий смысл, но сами по себе не являются карикатурными. Скорее художник удовлетворил в них свой интерес к современному ему быту, типам. Композиции сделаны в легкой офортной манере, тогда как центральная группа изображена «вещественно», материально, как то свойственно народному искусству. Карикатура раскрашена яркими красками, но уже не лубочно, а в приемах профессионального творчества.

Запрещение «Журнала карикатур» не остановило Венецианова в стремлении к общественной сатире. Спустя ряд лет он выступил с серией карикатур на распространенную среди русской аристократии французоманию. И вновь некоторые мотивы были почерпнуты художником в литературе, напоминая отдельные места из пьесы баснописца И. А. Крылова «Модная лавка». В некоторых листах в откровенной грубоватости сюжетов сказываются отзвуки «раешника». Вновь исполненные в офорте, сатирические листы на этот раз составляют в своем роде назидательные новеллы. Они связаны единством темы, которая развита в разнообразных сюжетах, часто касающихся семейной жизни. Порой действие вынесено за пределы дома и знакомит зрителя с внешними сторонами быта и нравов, рожденных французоманией. Действующие лица типичны для изображенной социальной среды. В трактовке сюжетов смело использован гротеск. Сохраняя традиционно академические композиционные приемы, Венецианов в характере рисунка свободен от классицистических канонов. Его штрих живой, подвижный и непринужденный.

Карикатуры на французоманию имели большой успех в обстановке патриотического подъема 1812 года. Венецианов добавил еще несколько сюжетов, в частности лист «Мадам из Москвы вить выгнали» (ил. 274). Подпись под картинкой намеренно подражает народному говору, как бы подчеркивая, что художник выражает недовольство народа засильем иностранцев. Словом, венециановские карикатуры на французоманию отвечали обостренным национальным чувствам.

Во время военных событий создавались в офорте предназначенные для армии и мирного населения специальные агитационные листки по типу лубочных. В них резко высмеивался неприятель и прославлялись героические подвиги русского народа. Возможно, что и в данном случае были развиты традиции графики XVIII века — петровского и последующего времени. Известно, что тогда гравер Г. И. Скородумов выступил с карикатурой «Баланс Ев-

ропы в 1791 году», в которой он дал героизированное изображение русского солдата, перевесившего коалицию европейских сил.

И в военных картинках 1812 года патриотические образы русских солдат, ополченцев и просто мирного населения, восставшего против завоевателей, были героизированы. Сюжеты черпались художниками из журнала «Сын Отечества», который был связан с походной типографией, организованной при Главном штабе М. И. Кутузова. Вокруг созданного при типографии армейского агитационно-пропагандистского центра группировалась патриотически и прогрессивно настроенная интеллигенция. В журнале «Сын Отечества» были объединены перьевые литературные силы. В частности, участвовал в этой работе и поэт — тогда ополченец В. А. Жуковский. Таким образом, можно говорить о широком патриотическом движении, получившем живой отклик и в литературе и в изобразительном искусстве, в том числе — представителей Академии художеств. Создавали военные картинки президент Академии художеств А. Н. Оленин (ил. 275), исторический живописец А. Е. Егоров, скульптор Ф. П. Толстой, И. И. Терехнев, гравёр и иллюстратор И. А. Иванов. Известно также, что Терехнев и Иванов в молодости имели прямое отношение к Вольному обществу любителей словесности, наук и художеств, разделяли его патриотические идеалы.

Самым талантливым создателем военных народных картинок был скульптор Иван Иванович Терехнев (1780—1815). Ему принадлежит и большинство ныне известных агитационных листов 1812 года. Их отличают выразительность силуэта, лаконизм трактовки формы. В них чувствуется воздействие классицизма, его гражданственных идеалов и образности. Изображая русских мужиков в виде популярных героев древности и соответственно называя их «Русским Курцием», «Русским Сцеволой» (ил. 273), «Геркулесом из Сычевки», художники поднимали крестьянина в глазах современников до уровня прославленных героев античности.

Другие картинки были сатирически карикатурными. Художники использовали подчас популярные сюжеты народных лубков, изображая Наполеона в русской бане, где ему «задали пара», то «плящущим» под крестьянскую дудку и т. д. Комизм сюжета, свойственный лубку, использован Терехневым в листе «Ретрада французской конницы, которая съела всех своих лошадей». Военные картинки исполняли в виде гравированных офортных листов, раскрашивали от руки звонкими, чистыми красками.

Автором ряда листов был Иван Алексеевич Иванов (1779—1848). Он исполнил

также на тему басни И. А. Крылова «Ворона и курица» рисунок под названием «Французский вороний суп», изображающий голодных французов, которые варят на Красной площади у Кремля на костре суп из ворон.

Подобно большинству современников, Иванов начал творческий путь в традициях классицизма (виньетки к сочинениям В. А. Озерова, некоторым стихотворениям Г. Р. Державина), но в дальнейшем несколько отошел от этого направления. В его иллюстрациях появились сатирические обличительные мотивы (рисунок к «Скопихину» Державина) и романтические настроения в рисунках к «Руслану и Людмиле», но особенно к «Бахчисарайскому фонтану» и «Кавказскому пленнику» Пушкина. Художник разделял революционную романтику декабристов, о чем свидетельствует его участие в альманахе А. Я. Бестужева и К. Ф. Рыльева «Полярная звезда». В иллюстрациях Иванова позднейшего времени сказывается интерес к бытовому жанру, нарастают реалистические черты. Сам Иванов был только рисовальщиком и никогда не переводил собственные рисунки в гравюру.

Основным средством воспроизведения для печати в ту пору и долгое время позже была классическая резцовая гравюра по металлу. Поэтому так ценился мастер художественной репродукционной гравюры, в числе которых славились братья К. В. и И. В. Чесские, С. Ф. Галактионов. Они были спутниками творчества своих современников — живописцев, скульпторов, рисовальщиков и талантливыми интерпретаторами их произведений. Манере резцовой гравюры была свойственна скульптурная четкость трактовки формы, выявляемой посредством перекрещивающихся штрихов. Лучшие художники достигали в ней большой точности передачи оригинала, обладающего обычно теми же стилистическими особенностями.

Степан Федорович Галактионов (1778—1854) часто переводил в гравюру рисунки И. А. Иванова, а также А. П. Брюллова. Кроме того, он выступал и с собственными композициями. Четыре гравюры к «Бахчисарайскому фонтану» Пушкина созвучны поэме романтизмом чувства, классически ясной формой его выражения.

Славился Галактионов и как мастер пейзажной гравюры. Будучи учеником Академии художеств, он занимался пейзажной живописью у М. М. Иванова, а затем в ландшафтно-гравёрном классе у Семена Щедрина. Многие гравюры Галактионова представляют архитектурные пейзажи Петербурга и его окрестностей. Иные из этих пейзажей оживлены характерными стаффажными фигурками обитателей столицы; пейзаж и бытовой жанр становятся слитными.

Примечательны гравированные Галактионовым по оригиналам А. П. Брюллова титульные листы двух частей альманаха «Новоселье» (1833 и 1834). На одном из них изображены посетители книжной лавки А. Ф. Сми-

рдина, а на другом — торжественный обед, данный Смирдиным по поводу новоселья его библиотеки (ил. 276). Это — жанровые сценки с портретным изображением писателей, в том числе Крылова, Пушкина, Вяземского.

Значительную роль в развитии русской графики первой трети XIX века и ее демократических тенденций сыграл Александр Осипович Орловский (1777—1832). Он выступал как рисовальщик и живописец, изобразитель сцен из народной жизни, как автор батальных композиций, пейзажист, портретист, иллюстратор и карикатурист-сатирик. Его произведения раннего периода совпадают с распространением романтизма на русской почве, а последующие — намечают уже переход к социально-критическому отражению действительности.

Уроженец Польши и поляк по происхождению, Орловский провел значительную часть жизни в России, органически вошел в русскую художественную культуру. Будучи современником Великой французской буржуазной революции и участником польского национально-освободительного движения под предводительством Тадеуша Костюшко, художник пользовался популярностью в передовых кругах русского общества как выразитель свободлюбивых устремлений. Имя Орловского и его произведения нередко упоминал Пушкин.

На родине Орловский учился у Я. П. Норблина и немного у М. Баччарели, которые представляли прогрессивное направление в польской художественной культуре того времени. Орловский продолжил их традиции. Подобно Норблину, он выступал в искусстве как художник народа и улицы.

В первые годы появления в России Орловский завоевал успех романтическими произведениями, изображая ночь и сечу, кораблекрушения, бурю на море, батальные сцены в духе Сальватора Розы. Как художник-романтик Орловский особенно любил писать и рисовать автопортреты, изображая себя то в подчеркнута демократическом образе повстанца или бродячего комедианта (автопортрет, 1806, Краснодарский художественный музей имени А. В. Луначарского), то в образе байронического героя, «с душой, кипучею, как лава» («Автопортрет в красном плаще», 1809, ГТГ, ил. 278). Орловский охотно обращаясь к карандашному портрету, рисуя энергичным, свободным, темпераментным штрихом, вводя подцветку. Он придавал рисунку типичный для романтизма живописный характер, используя эмоциональность цвета и света.

Орловский принес в русское изобразительное искусство вольнолюбивые порывы, сочувствие народным освободительным движениям (акварель «Польские повстанцы ночью у костра», 1820-е годы, ГТГ). Он зарисовал, кроме того, арестантов, просящих милостыню, конвоируемых казаками, и т. д.

Особенно широко показал Орловский русскую народную жизнь в рисунках и литогра-

фиях, изобразив трудовой люд столицы, вплоть до сборщика мусора. Запечатлел и характерные типы Петербурга (литография «Франт на дрожках», акварель «Бега на Неве», ил. 277) и особенно прославился изображением «борзых троек», летящих во весь опор.

Не только в жанровых сценах, но и в портретах зрелой поры заметно сказались социально-критические и сатирические черты (кастелян Михайловского замка И. С. Брызгалов, управляющий имением Томилова А. С. Сидоров). Орловский часто выступал как мастер карикатурного портрета-шаржа, своеобразной эпиграммы, столь излюбленной Пушкиным и поэтами его круга; рисовал «грифонаж» — наброски пером в гротескной манере.

Нарастание реалистических черт в творчестве побуждало художника отходить от несколько поверхностных и внешних романтических приемов, серьезнее изучать натуру, добиваться большей жизненной правдивости изображаемого (рисунок «На окраине Петербурга» литография «Базар на Сенной», «У заезжего двора зимой» и многие другие).

Народные черты творчества Орловского приветствовал П. А. Вяземский, посвятив ему четверостишие:

Русь былую, удалую
Ты потомству передашь,
Ты схватил ее живую
Под народный карандаш.

С именем Орловского связывается появление в России литографии — плоской печати с камня. Его ранняя литография «Всадники» датируется 1816 годом. Литографии Орловского, полные разнообразных жанровых сценок, пользовались большой популярностью. Возможно, они должны были стать своего рода новыми народными картинками (в частности, любимые Орловским «Тройки», действительно, продолжали очень долго бытовать в народном искусстве).

Литография вскоре вытеснила репродукционную резцовую гравюру по металлу, последним убежищем которой была Академия художеств. Более дешевая, более простая в исполнении, выдерживающая большие тиражи литография сопутствовала демократизации искусства. Основанное в 1821 году в Петербурге Общество поощрения художников, пропагандируя отечественное искусство, издавало альбомы и отдельные листы литографий, как репродукционной, так и автолитографии Орловского и других мастеров.

Литография увлекла Кипренского, Венецианова, Галактионова. Мастерами репродукционной литографии были также К. Бегров, А. Е. Мартынов.

Венецианов ввел в обиход литографию, раскрашенную жидко разведенной масляной краской, — ли-

тохромию и сам руководил работой учеников по литографированию живописных произведений. Многие произведения русского искусства дошли до нас только в гравюрах.

Все заметнее утверждался и тип специальных графических альбомных изданий, листов-панорам, исполненных то офортом, то литографией, например «Екатерингофское гулянье» Карла Гампельна, ежемесячное издание «Волшебный фонарь, или Зрелище С.-Петербургских расхожих продавцов, мастеров и других простонародных промышленников, изображенных верною кистью в настоящем их наряде», имевшее целью «характеристическое описание русского простого народа во всей его оригинальной простоте нравов и самого наречия» (1817), «Собрание видов С.-Петербурга и окрестностей», альбом авторских литографий и офортов А. Е. Мартынова «Путешествие из Москвы до китайской границы», и многие другие. Развитием этой нарастающей тенденции явилось издание обществом поощрения художников уже в 40-х годах литографий И. С. Шедровского (о нем см. главу восьмую), представляющих русские народные типы. Стилистически эти литографии близки работам его предшественников.

Глава шестая

СИЛЬВЕСТР ЩЕДРИН

Творчество Сильвестра Щедрина представляет собой крупный этап в развитии русского пейзажа.

Пейзаж классицизма, насыщенный историческими, архитектурными и природными достопримечательностями, окончательно уступает в его творчестве место поэтическому восприятию естественного облика природы. Сближение искусства с жизнью, столь характерное для русской культуры первой трети XIX века, находит здесь одно из самых ярких проявлений.

Сильвестр Феодосиевич Щедрин (1791—1830) принадлежал к артистической семье. Его отец — известный скульптор, дядя по отцу — ландшафтный живописец, профессор Академии художеств, младший брат — архитектор.

Учителем Щедрина в Академии был сначала его дядя Семен Щедрин, а после его смерти — М. М. Иванов; значительное влияние на развитие Щедрина оказал также Ф. Я. Алексеев.

В ранних произведениях Щедрин изображал Петербург, разрабатывая те же темы городского и даже именно петербургского пейзажа, что и Алексеев. Однако по коричневатому колориту его живопись петербургского периода ближе к Семену Щедрину,

чем к серебристой и голубоватой гамме произведений Алексеева. Еще ничто не указывало на то, куда в дальнейшем пойдет живописное развитие молодого художника. Условный колорит и классицистическая композиция с резким разделением пространства на планы — вот характерные черты его произведений петербургского периода.

В 1811 году за картину «Вид с Петровского острова в Петербурге» (ГРМ) Щедрин получил Большую золотую медаль и право на заграничную поездку. Однако так же, как и несколько других юношей, окончивших Академию, он не смог сразу отправиться за границу: в это время шла война в Европе. Только в 1818 году Щедрин, наконец, получает возможность уехать.

Сначала он живет в Риме, а потом в Неаполе. Двенадцать лет, проведенных в Италии, были годами непрерывного труда и огромного творческого роста.

В Риме среди других русских художников жил Кипренский, с которым Сильвестр Щедрин был знаком еще в Академии. Возможно, они даже сотрудничали в Италии. Вероятно, молодому пейзажисту была созвучна эмоциональность искусства Кипренского. В Италии Щедрин избежал влияния классицизма, еще достаточно авторитетного в римских художественных кругах. Среди современных пейзажистов ему более всего оказываются близкими художники так называемой школы Позилуппо, объединявшей в основном молодых неаполитанских живописцев. Опираясь на традиции голландского пейзажа XVII столетия и итальянской «ведуты» (видовой городской пейзаж) XVIII столетия, они избирали для своих картин естественные, простые мотивы отечественной природы. Последняя получает в их работах лирико-романтическое претворение. Пейзажи этих живописцев порой содержат бытовые простонародные сценки.

Самые ранние римские работы Щедрина имеют те же свойства, которые наблюдаются в его произведениях, созданных в Петербурге. Условная их коричневая гамма. В композициях пейзажей нет еще цельности, они фрагментарны. Таков, например, небольшой этюд «К о л и з е й» (1819, ГТГ), изображающий часть этого здания, но не дающий никакого представления о поразительной мощи целого.

В «Коллизее», написанном в 1822 году (ГРМ), видно глубокое внимание художника к натуре: изучению архитектурных форм и пропорций, передаче характерного цвета и фактуры древнего камня. Для развития Щедрина эта работа является знаменательной, она важна как путь к освобождению художника от предвзятостей, привитых Академией. Свою первоначальную задачу Щедрин формулировал как создание портрета местности. Стремление глубже передать характер природы — вот что лежит в основе его новых опытов пейзажной живописи. Академия дала ему превосходное знание линейной перспективы; изучение природы приводит не только к открытию и освоению воздушной перспективы, но и к новой колористической гамме. Но в этих работах нет еще того насыщающего все пространство

света, который отличает зрелую живопись художника.

Многочисленные вариации одной и той же темы свидетельствуют о настойчивости живописца в достижении поставленных целей; но новые колористические задачи осознаются и разрешаются им далеко не сразу.

Только в 1826 году, через восемь лет после приезда в Италию, Сильвестр Щедрин написал картину, которую показал как результат своего нового понимания колорита скульптору Гальбергу. Последний нашел в ней более холодную гамму тонов, приближающуюся к натуре, что чрезвычайно обрадовало пейзажиста, сказавшего: «Насилу я выбрался из этих теплых тонов, о которых мне столько натолковали и о которых до сих пор толкуют господа любители».

Над проблемой колорита Щедрин работал с огромным упорством. Картину «Новый Рим. Замок святого Ангела» (1823, ГРМ; варианты — 1824 и 1825 в ГТГ и других музеях, ил. 280), изображающую вид Тибра с башней святого Ангела направо и громадой собора святого Петра вдаль, Щедрин повторил восемь раз, обогащая каждый вариант новыми колористическими наблюдениями. Его, очевидно, уже тогда глубоко занимала не только проблема передачи воздуха, но и проблема освещения. Наряду с настойчивым желанием решить эти задачи Щедрин стремился к тому, чтобы сам образ вечного города отразился в композиции, — отчетливой, простой, совершенно законченной и логически осознанной во всех деталях. Переходя от одного варианта картины к другому, он все более и более совершенствовал композицию, стремясь слить в единое целое все компоненты пейзажа.

В пейзажах Рима Щедрину удалось найти такие счастливые, такие выразительные точки зрения, которые стали почти обязательными для позднейших изображений города. С «щедринских» точек зрения обнаруживаются с большой полнотой прославленная архитектура гигантского эллипса Колизея, желтые стены которого словно изъедены временем, купол собора св. Петра, празднично возвышающийся за Тибром, непомерно мощный мавзолей Адриана с крошечным ангелом, подчеркивающим масштабы гигантского здания. Все эти архитектурные формы приведены художником к ясной и логической композиционной связи.

В его видах Рима здания сжились одно с другим. Неторопливая, будничная человеческая жизнь видна на всех улицах, на набережных; Щедрин одним из первых живописцев увидел Рим как живой город, в котором исторические памятники архитектуры окружены современными зданиями, улицы и набережные оживлены людской толпой.

Человеческие фигуры, которыми всегда населены картины Щедрина, мастерски включены в пейзажи. Следует заметить, что их учас-

тие в создании образа города или морской гавани весьма существенно.

Чаще всего Щедрин освещает свои пейзажи солнцем, как бы находящимся высоко за пределами рамы картины. Свет падает сверху и легким контуром отделяет фигуры от окружающей среды; благодаря этому они особенно отчетливо вырисовываются среди пейзажа.

Виды городов и вообще пейзажи художников тех лет часто оживляли группы людей и целые толпы, и в этом отношении картины Щедрина не представляют чего-либо нового. Однако сразу же бросается в глаза важнейшее отличие его от других пейзажистов.

Люди у Щедрина — это не безликий стаффаж, вводимый для масштаба, а население, здесь обитающее. Рим Щедрина населен беднотой, для которой улица — дом, свод небесный — крыша. Художник любит загорелые лица, простые движения, лишенные жеманной грации, воспетой художниками XVIII века; он, не стесняясь, вводит в живопись нищенские одежды. Даже изображая богатую комнату князя А. М. Голицына (видимо, во дворце, принадлежавшем некогда римскому вельможе), он рисует и крестьянок, принесших на продажу фрукты и овощи, робко оглядывающихся, подавленных роскошью княжеских покоев («Комната князя А. М. Голицына в Риме». 1830, Саратовский государственный музей имени А. Н. Радищева).

В одном из писем к родителям (от 1824) художник сообщает, что сейчас он пишет итальянских крестьян среди пейзажа. Почти жанровый характер имеют варианты «Террас», увитых виноградными листьями, прозрачные края которых пронизаны горячим солнцем. На прохладном каменном полу лежат яркие пятна света, и кажется, что они слегка колеблются. На полу и широких парапетах в прохладной тени сидят, отдыхая, люди.

С 1825 года Щедрин жил главным образом в Неаполе, больше всего работая в окрестностях Сорренто. Типичны для этих лет «Большая гавань в Сорренто» (1827, ГТГ) и «Вид Сорренто близ Неаполя» (1828, ГТГ, ил. 282), «На веранде» (1829, ГРМ, ил. 281), «Веранда, обвитая виноградом», (1828, ГТГ, ил. XIII). Светлое небо, ласковое море, рыбацьи лодки, лениво покачивающиеся на волнах, и неторопливые рыбаки непеременимы в этих пейзажах.

В Неаполе и особенно в Сорренто расцвели все качества щедринского дарования. Художник глубоко почувствовал особенности пейзажа Сорренто. Там грани базальтовых скал переходят в гладкие фасады домов; беспредельны золотисто-солнечные дали; ритмически соподчинены планы скал; неизмеримо светлого тона небо насыщено светом, почти всегда чис-

тое, безоблачное, лучезарное. Необычайное великолепие сообщает всему солнечный свет. Словно все в природе обернулось к художнику своей праздничной стороной. Такой видел Щедрин благословенную природу Италии. Вспоминаются стихи Торквато Тассо:

Веселый край,
Приветливый и милый,
И жители во всем
Ему подобны.

В последних пейзажах художника природа озарена лунным светом. Но здесь он не достиг той оконченности, той найденности в композиции и колорите, которыми отличаются его изумительные «гавани» и «террасы». В лунных пейзажах порой ощущается тяготение к внешне живописным эффектам.

Сильвестр Щедрин умер в Сорренто в 1830 году.

Он обладал высокой степенью живописного мастерства. Чувство наслаждения природой у него неразрывно сливается с радостью художника, могущего передать это чувство своей живописью.

Популярность Щедрина была исключительной, его хорошо знали художники и высоко ценили коллекционеры. Но непосредственных учеников и прямых продолжателей у него не было. Бесспорно, однако, что его пейзажи послужили живым образцом для Айвазовского. По собственному признанию знаменитого мариниста, он больше, чем у своих непосредственных учителей, учился на живописи Щедрина.

Поэтическое восприятие Щедриным Италии имеет аналогии в поэзии Пушкина, Батюшкова, Баратынского. Романтический образ Италии — родины искусства и свободы — в сознании передовых русских людей этого времени противостоял прозаизму и политической скованности русской жизни.

Глубоко лирическое, личное восприятие природы соединяется у Щедрина с любовным и пристальным изучением ее конкретного облика — черта, также характерная для русского романтизма первых десятилетий нового века. Романтическое обращение Щедрина к поэзии конкретного, характерного, приводит его на путь реалистического понимания задач избранного им живописного жанра. В этом отношении Щедрин близок своему современнику Кипренскому.

Глава седьмая

ТРОПИНИН

Василий Андреевич Тропинин (1776—1857) — один из крупнейших русских портретистов своего времени; велико его значение и в развитии бытового жанра. Подобно Кипренскому Тропинин раскрывает в портре-

тах ценность человеческой личности, как нечто не зависящее от сословной значимости, а заключающееся в ее собственных душевных богатствах.

Романтизм наложил на творчество Тропинина свой отпечаток. В то же время созданные им образы несут на себе отчетливое воздействие идей сентиментализма. Однако определяющим явилось постоянное стремление возможно более непосредственно передать реальные особенности модели. Как портретист Тропинин тяготеет к натурам меланхолически-самоуглубленным. Порой человек приобретает в его портретах по-домашнему непринужденный облик.

Творчество Тропинина обнимает почти полувековой период. Его ранние работы связаны еще с русской художественной культурой конца XVIII столетия, зрелые — с проблематикой искусства середины XIX века.

Тропинин родился в семье крепостного. В 1799 году был помещен графом И. И. Морковым в Академию художеств, где учился у С. С. Щукина. Есть свидетельства, что он пользовался и указаниями Угрюмова. В 1804 году Морков прервал художественное образование Тропинина, вызвав его в украинское поместье Кукавку. Здесь молодой художник, будучи домашним живописцем, вместе с тем исполнял обязанности дворового человека. Лишь в 1823 году Тропинин под давлением общественного мнения был освобожден от крепостной зависимости. Он получил от Академии художеств звание «назначенного», а в 1824 году был избран академиком, после чего поселился в Москве, где и прожил до конца жизни.

Ранний период творчества Тропинина относится ко времени его крепостного состояния. Художник жил большей частью в Кукавке, писал портреты членов семьи Морковых, окрестных крестьян, расписывал кукавскую церковь, а когда приезжал в Москву, выполнял портретные заказы. Большое значение имело для него копирование произведений Рафаэля, фламандцев XVII века, Левицкого, Угрюмова, Лампи, Грёза, Егорова, Кипренского. Копии делал часто не с оригинала, а с одноцветных (черных) гравюр.

Впоследствии Тропинин подчеркивал огромную роль художественного самообразования в его жизни: «Я мало учился, хотя очень усердно занимался в Академии, но научился в Малороссии: я там без отдыха писал с натуры, писал со всего и со всех... Лучший учитель — природа; нужно предаться ей всей душой, любить ее всем сердцем, и тогда сам человек делается чище, нравственнее...»

Ранние работы Тропинина позволяют предположить, что большое влияние на него оказал Щукин; последнему близка сдержанная эмоциональность образов Николая и Ираклия Морковых в этюде к групповому портрету семьи И. И. Моркова (1813, ГТГ). Напоминает здесь Щукина и нейтральность фона; от XVIII столетия, возможно, от Угрюмова, идет изысканность теплых золотисто-коричневых оттенков в тональном колорите этюда.

Группа женских портретов 10-х годов, где портретируемые изображены в томных позах на лоне природы, эскизы семейных портретов

маслом и итальянским карандашом (ГТГ и ГИМ) близки по типу изображения аналогичным работам Боровиковского, отчасти — пастьям Венецианова. Четкость объема, интенсивность простых цветовых сочетаний в таких тропининских работах, как большой портрет Т. Е. Карпачевой (Государственный музей изобразительных искусств Татарской АССР) и неизвестной с красным зонтиком (эскиз, ГТГ) свидетельствуют о воздействии классицизма.

Характерны для 10-х годов и многочисленные портреты военных (дошедшие до нас преимущественно в карандашных эскизах): атамана Донского казачьего войска М. И. Платова (ит. кар., ГТГ), партизана Отечественной войны 1812 года А. С. Фигнера (ит. кар., ГТГ, ил. 279), П. И. Багратиона (1816, ГИМ) и другие. В них отчетливы поиски романтической выразительности образа.

Самое значительное из дошедших до нас произведений раннего Тропинина — портрет сына художника, Арсения (около 1818, ГТГ, ил. 283).

Образ задумчивого, простоволосого, небрежно одетого мальчика восходит к сентименталистским идеалам свободного, естественного развития человеческой личности вдали от условностей светской жизни. Тонкая декоративная гамма золотисто-охристых, розовато-коричневых оттенков, богатая градация корпусного и лессировочного письма еще напоминают живописную систему XVIII столетия. Однако непосредственность восприятия природы обнаруживает самостоятельность творческих устремлений и свидетельствует о зрелости реалистических начал в искусстве Тропинина.

В 20-х годах творчество художника достигает расцвета. Складывается тип изображения, отчетливо выраженный в портретах П. А. Булахова (1823, ГТГ, ил. XII), Крашенинникова (1824, Пермская государственная художественная галерея), К. Г. Равича (1825, ГТГ), А. С. Пушкина (1827, Всесоюзный музей А. С. Пушкина, г. Пушкин, ил. 284).

Образам этого круга свойственны в большинстве случаев внутренняя ясность и уравновешенность. Позы изображенных просты и естественны. Одежда подчеркнута домашняя. Композиционные построения несложны. Человек изображался большей частью погрудно, с лицом и корпусом, обращенными почти прямо к зрителю. Фон, как правило, гладкий, аксессуаров почти отсутствуют. В колорите некоторых портретов этой группы ясно ощущаются поиски приемов более непосредственной передачи природы. Обращение Тропинина к подобным художественным решениям было глубоко осознанным. Художник был убежден, что портретное изображение должно иметь безыскусственный характер и приближаться к действительному облику человека.

В портрете А. С. Пушкина с особой глубиной воплощены тропининские принципы этих лет. Поэт изображен сидящим у стола в позе спокойно беседующего человека. Чуть приподнятые углы губ придают лицу оттенок сдержанного оживления. Лиловато-коричневый халат драпируется широкими, свободными складками; ворот рубашки широко распахнут, синий галстук повязан подчеркнуто небрежно. Естественная непринужденность внешнего облика кажется отражением внутренней духовной свободы. В колорите сохраняется свежесть непосредственного наблюдения природы; особенно убедительно переданы рефлексы от белого воротника рубашки, высветляющие подбородок и обнаженную шею поэта. Еще более живописен портрет Булахова. Тонкая и сложная гамма серых, зеленых и голубых тонов передает впечатление рассеянного дневного освещения; великолепно написаны лицо и руки с теплыми красными тенями и холодными голубоватыми световыми бликами.

В основе подобных образов заложены идеалы духовной свободы человека, стоящего вне условностей жизни общества, которое основано на подавлении естественных прав личности. Эти идеалы восходят к русскому сентиментализму конца XVIII века. Общественный подъем первой трети XIX столетия придавал им силу и широту звучания, сообщая порой романтический оттенок. Призыв к наблюдениям естественных душевных движений человека, заключавшийся в эстетике сентиментализма, оборачивается в тропининских портретах этого периода новым завоеванием реализма.

Сентиментально-романтические тенденции ощутимы иногда в меланхолической настроенности тропининских образов — например, в портрете В. М. Яковлева (1820-е годы, ГТГ). Порой они проявляются в метафоричности пейзажного фона и других стилизованных приемах романтизма; однако непосредственная передача природы всегда доминирует в художественном решении портрета.

Сентиментально-романтические тенденции ощущаются иногда в меланхолической настроенности тропининских образов — например, в портрете В. М. Яковлева (1820-е годы, ГТГ). Порой они проявляются в метафоричности пейзажного фона и других стилизованных приемах романтизма; однако непосредственная передача природы всегда доминирует в художественном решении портрета.

В 20-е годы Тропинин создает особый вид жанровой картины — поясное изображение человека, занятого каким-либо несложным, привычным делом. Фигура дана обычно крупным планом, приближенно к зрителю, фон — нейтрален, аксессуары — немногочисленны. Образ, по-видимому, сохраняет портретное сходство с прототипом, но социальная типизация реальных черт природы все же является главным, что позволяет этот род живописи считать одной из форм развития бытового жанра в русском искусстве. Изображенные люди принадлежат к различным общественным группам,

однако в большинстве своем это крестьяне, мастеровые, слуги. Бытовое изображение складывается в творчестве Тропинина как изображение типического образа человека из народа. «Пряха» (ГТГ, ил. 287), «Кружевница» (1823, ГТГ), «Украинец с палкой» (Львовский государственный музей украинского искусства) и другие полотна такого рода существуют в многочисленных вариантах и повторениях, что свидетельствует как о внимании Тропинина к этому жанру, так и о популярности последнего у современников. Трактовка образа человека из народа в работах этого времени лирична, сочувственно любовна; характер эмоций, которыми наделяет художник своих персонажей, — идиллический, мягкий, иногда с меланхолическим, почти скорбным оттенком. В этом ощущается близость русскому сентиментализму карамзинского круга с его благородным, хотя и несколько пассивным гуманизмом. Типична «Кружевница»; здесь изображена, по-видимому, крепостная мастерица. Художник стремится тронуть зрителя миловидностью своей модели, ее застенчивостью, сквозь которую светится природная живость натуры. Он очень внимателен к реальным бытовым чертам образа; его занимают прическа и покрой платья девушки, коклюшки с нитками и т. п.

Вероятно, Тропинин в некоторой степени опирался на традиции однофигурных жанризованных композиций в искусстве Ж.-Б. Грёза или Пьетро Ротари. Несомненно, в своей идиллическости «Кружевница» и близкие ей работы развивают тенденции, заложенные в работах Боровиковского («Портрет торжковской крестьянки Христины», «Дашенька и Лизынька», «Зима»). Однако тропининские произведения отличаются гораздо большей социальной конкретностью образа. Они являются следующим этапом развития подобного вида изображений, этапом, на котором они непосредственно сливаются с эволюцией бытового жанра.

Реалистичность образов «Украинца с палкой», «Кружевницы» явилась в большой мере результатом систематического изучения Тропининым народных типов в процессе работы над этюдами в 1800-х — 1820-х годах. И хотя эти этюды, разумеется, не столь непосредственно передают модель, как подобные работы в искусстве позднейшего времени, все же их воздействие на художественный образ, созданный в законченной картине, знаменует новое достижение реализма в живописи.

В последующие годы этот тип жанровой картины в творчестве Тропинина в большинстве случаев утрачивает поэтическую цельность. Порой начинают преобладать внешняя привлекательность модели и занимательность выбранного сюжетного и живописного мотива, что ча-

сто сопровождается обостренным интересом к тщательной, почти натуралистической разработке аксессуаров. Такова, например, «Девушка с горшком роз» (1850, Государственный музей В. А. Тропинина и московских художников его времени, Москва). Однако вместе с утратой некоторых прежних черт складывается новая основа образов — углубляется размышление над судьбой человека, порой усиливаются черты, вызывающие к состраданию зрителя. Типичны для этих лет «Солдат со штофом, считающий деньги» (1840-е годы, ГТГ); «Странник» (1847, ГТГ). Мастер изображает человека, достоинство которого унижено какими-то житейскими обстоятельствами. Появление таких работ у Тропинина связано с новой эпохой в русской литературе и искусстве — эпохой критического осмысления окружающей общественной жизни. Здесь, разумеется, нет той отчетливой социальной направленности критического анализа, которую мы находим в творчестве Гоголя, в сатирической графике 40-х годов или в живописи Федотова. Однако, несомненно, подобные произведения — одно из выражений того сугубого внимания к «бедным людям», которое свойственно в 40-х — 50-х годах всей передовой русской культуре.

Многочисленные наброски бытовых сцен, исполненные в самые различные годы творчества, свидетельствуют о том, что художник вынашивал замыслы жанровых композиций с несколькими действующими лицами. Некоторые из этих набросков сделаны под самым непосредственным впечатлением от натуры. Типичны «Жатва» (альбом А. И. Моркова, 1810, акв., ЦГАЛИ), «Свадьба в Кукавке» (1810-е годы, ГТГ), «Сматывание шерсти» (1840-е годы, Горьковский государственный художественный музей). Насколько позволяет судить эскизность работ, развернутого сюжета в них нет, художника занимает бытовая характерность сценки и самих персонажей.

В портретном искусстве Тропинина 30-е, 40-е годы и начало 50-х также представляют самостоятельный период.

В 30-е годы его портретам еще по-прежнему свойственны жизнеутверждающая ясность и характерность образа, свежесть и насыщенность колорита, свободная манера письма, меняющаяся в зависимости от фактуры предмета. В различной мере эти особенности обнаруживают себя в портретах Н. А. Зубовой (1834, ГТГ), П. М. Васильева с гитарой (1836, ГРМ, ил. 288), Г. Г. Гагарина (1839, ГРМ). В портрете П. М. Васильева с большой остротой переданы живое нервное лицо, излом бровей, характерная линия длинного носа. Цветовое решение портрета особенно удачно. На нейтральном фоне эффектно звучит соче-

тание бутылочно-зеленого сюртука, красной гитары и желтого, богатого оттенками жилета.

Однако таких портретов становится все меньше. Поэтическая цельность восприятия личности начинает распадаться: нечто подобное мы наблюдаем у Кипренского в конце 20-х — начале 30-х годов. Взгляд Тропинина стал более трезвым, объективным. Живописец отмечает в людях существование сложного, иногда противоречивого духовного мира. В портретных образах отразились теперь те новые черты, которые наложила на русского человека эпоха, последовавшая за разгромом восстания 1825 года, уничтожившая социальные иллюзии начала столетия.

Тропинин подчеркивает теперь глубокую меланхолическую задумчивость в портрете А. Ф. Заикина, брата декабриста (1837, Приморская краевая портретная галерея во Владивостоке), развитый интеллект мыслящего человека в портретах книгоиздателя Н. С. Селивановского (1843, ГИМ) и славянофила Ю. Ф. Самарина (1844, ГИМ), трезвый, чуть скептический взгляд на мир — в портрете купца и предпринимателя П. Р. Бараша (1854, ГИМ).

Эволюционируют в эти годы колорит и живописная манера художника. К концу 30-х годов цвет у Тропинина начинает гаснуть. Появляется интерес к тональному решению полотна; разрабатывается холодная, лиловато-стальная или изысканная лилово-коричневая гамма цветов, оживленных немногочисленными акцентами. Моделировка объемной формы становится отчетливее, порой граничит с сухостью. Обращение Тропинина к тональному колориту предвещает те изменения, которые произошли в русской живописи в 60-х годах XIX столетия.

Портреты конца 30-х, 40-х и начала 50-х годов обнаруживают некоторую противоречивость образного строя, явившуюся следствием утраты художником целостного взгляда на мир. Гармоничное сочетание жизненной конкретности облика модели и ее поэтического претворения, которое присуще работам первой трети века, теперь часто распадается.

Если в первой трети века цельность характеристики и значительность образа, например в репрезентативном портрете, достигалась Тропининым интерпретацией модели в сентиментально-романтическом духе, то теперь подобный метод чаще всего терпит неудачу. Примером может служить портрет К. П. Брюллова (1836, ГТГ), где многозначительный пейзаж, увенчанный дымящимся Везувием, противоречит конкретности облика живописца. В этом отношении более удачен автопортрет на фоне окна с видом на Кремль (1846, ГТГ, ил. 285). Заниженный горизонт и панорама Московского Кремля в закатных лучах солнца действительно сообщают значительность облику стареющего художника. Однако и здесь есть некоторый диссонанс между метафорическим решением фона и бытовой конкретностью некоторых деталей.

В отдельных случаях репрезентативность образа достигается теперь введением в портрет элементов бытового жанра, богатой разработкой околочностей, часто как бы передающих реальное, жизненное окружение модели. В качестве примера можно привести превосходный портрет Д. П. Воейкова с дочерью и ее гувернанткой мисс Сорок (1842, ГТГ), решенный как сценка прихода дочери в сопровождении гувернантки в кабинет отца, одетого в домашнее платье, сидящего в кресле в окружении привычных вещей.

Портреты конца 30-х — начала 50-х годов, взятые в целом, свидетельствуют о том, что Тропинин воспринял новые веяния, отметившие собой 40-е — 50-е годы в русской художественной культуре. Основное направление его искусства лежит в русле развития реалистических тенденций. Однако, как показывают и портреты и бытовые жанры этих лет, искания художника противоречивы и достижения часто относительны. Сформировавшись, подобно Кипренскому, в идейной и художественной атмосфере первой трети века, стареющий художник не мог дать в новой исторической обстановке столь же убедительные образы, как в пору расцвета своих творческих сил.

Таким образом, творчество Тропинина, восходящее в своих идеалах к русскому сентиментализму и воспринявшее некоторые черты романтических настроений эпохи, являет собой одно из самых ярких выражений реалистической направленности русского искусства своего времени. Тропинин неизменно стремился представить человека во всей конкретности его естественного облика.

Творчество Тропинина, высоко ценимое современниками и в особенности москвичами, во многом определило реалистический характер московской школы живописи, сложившейся в середине XIX века и давшей ряд выдающихся мастеров искусству демократического реализма второй половины этого столетия.

Глава восьмая

ВЕНЕЦИАНОВ И ВЕНЕЦИАНОВЦЫ

Алексей Гаврилович Венецианов (1780—1847) был первым русским живописцем, сознательно избравшим бытовой жанр основной областью своего творчества. Именно ему принадлежит заслуга утверждения в русском искусстве бытового жанра как самостоятельного и полноправного вида живописи.

Тематика жанровой живописи Венецианова национальна и демократична. Художник посвятил творчество изображению жизни и типов русских крестьян.

Венецианов обратился к бытовой теме одновременно с Тропининым. Однако в отличие от Тропинина, сосредоточившего внимание главным образом на отдельных народных типах,

Венецианов разрабатывает и форму многофигурной жанровой картины, в которой часто большую роль играет пейзаж или интерьер.

Венецианов родился в Москве в небогатой купеческой семье. Неизвестно, у кого он получил первоначальное художественное образование. Приехав в 1802 году в Петербург, учился некоторое время у Боровиковского, а также копировал в течение ряда лет в Эрмитаже картины старых мастеров, преимущественно итальянцев XVII века и испанца Мурильо.

До 20-х годов Венецианов работал главным образом в области портрета, а также сатирической графики. Его «Журнал карикатур на 1808 год» имел главной целью высмеивать современные художнику общественные порядки и нравы (о графике Венецианова см. главу пятую).

Венецианов-портретист начала столетия близок Кипренскому мягким лиризмом образов. В его портретах проступает меланхолическая задумчивость, присущая русскому романтическому портрету начала XIX столетия; порой в них ощущаются следы воздействия искусства Боровиковского.

Характерны для этого времени ранний портрет А. И. Бибикова (около 1808 года, ГРМ) с чертами романтизма, портрет будущего декабриста А. А. Фонвизина (пастель, 1812, Музей Революции, Ленинград) и В. С. Путятиной (конец 1810-х — начало 1820-х годов, ГТГ, ил. 289). Лиричны образы более поздних портретов; однако в них художник пристальнее всматривается в конкретные черты модели и непосредственнее ее передает. Примером могут служить портреты дочери художника Александры (1825—1826, частное собрание, Москва) и жены художника М. А. Венециановой (1820-е годы, ГРМ).

В 1811 году за автопортрет Венецианов был признан Академией художеств «назначенным», а за большой портрет инспектора Академии художеств К. И. Головачевского с тремя учениками (1811, ГРМ) избран академиком.

В конце 10-х годов Венецианов обращается к бытовому жанру.

Духовный облик русского простолюдина чрезвычайно занимал лучших людей этого времени. В основе такого пристального интереса лежали антикрепостнические идеалы дворянского вольнолюбия начала XIX столетия. В представлении лучших людей этого времени нравственная чистота и сила русского крестьянина служила залогом исторического прогресса русского народа, а безыскусственность его облика, трудовая жизнь в тесной слитности с природой казались источником новой нравственной и пластической красоты.

На этой основе реалистические искания Венецианова принимают глубоко принципиальный характер. У художника складывается понимание задач искусства как непосредственного,

строго следующего натуре воспроизведения окружающей действительности.

Желая проверить на практике свои творческие принципы, художник покинул Петербург и поселился в принадлежавшей ему деревне Сафонково (ныне Калининской области). Здесь в 20-х — начале 30-х годов он и создал свои лучшие произведения.

Первым шагом на новом пути была картина «Гумно» (1822—1823, ГРМ, ил. 290) — результат «безусловного внимания природы», то есть пристального изучения природы.

В картине изображено гумно с работающими в нем и отдыхающими крестьянами, с лошадьми, повозками, различными земледельческими орудиями. Художник в точности соблюдает законы линейной перспективы, тщательно следит за естественным распределением света и тени. В картине «Гумно» он еще только осваивает новую тему, вырабатывая новые художественные приемы, позволяющие более объективно отразить природу, нежели это было возможно с помощью профессиональных навыков, приобретенных недолгим ученичеством у Боровиковского и многолетним копированием. Однако характер изображения выходит за пределы простого воспроизведения природы. Венецианов отмечает в крестьянах черты, наложенные трудом; в этом чувствуется уважение и искренняя симпатия к людям. Особенно убедителен образ переобувающейся крестьянки с усталым лицом и натруженными рабочими руками.

В работах, последовавших за «Гумном», Венецианов создает обобщающий образ русского крестьянина. Его отличительные черты — чувство человеческого достоинства, моральная чистота и часто тот мягкий лиризм, которым отмечено и творчество Венецианова-портретиста.

В картине «На пашне. Весна» (1820-е годы, ГТГ, ил. 291) молодая стройная женщина в длинном розовом сарафане и алом повойнике, красиво обрамляющем высокий лоб, легко и плавно ступает по вспаханному полю, ведя двух запряженных в борону лошадей. С заботливой нежностью оглядывается она на играющего у края пашни ребенка. В картине «На жатве. Лето» (1820-е годы, ГТГ) отдыхающая крестьянка с ребенком сидит на краю деревянного помоста; на втором плане — часть еще не сжатого поля с мелькающими тут и там фигурами жниц. В спокойной и естественной позе сидящей женщины, в свободно ниспадающих складках ее сарафана, в четких линиях ее повойника есть та величавость, которая свойственна и крестьянке на первой картине.

Красота и поэтичность венециановских крестьянок имеет обобщенный характер; величавой гармоничностью пропорций и линий их образы напоминают женский тип, сложившийся в скульптуре русского классицизма, в частно-

сти — тот, который мы видим у Мартоса в изображении нижегородских гражданок на пьедестале памятника Минину и Пожарскому или в мелкой пластике Пименова, в рельефах Федора Толстого.

В обеих картинах большую роль играет пейзаж, показанный очень конкретно. Темная пашня, голубое небо с легкими облаками, тонкие, нежно-зеленые молодые деревья — в картине «На пашне. Весна»; неровный край желтого поля спелой ржи, высокое, чистое небо, волнистая линия зеленых, по-летнему поблекших холмов на горизонте — в картине «На жатве. Лето». Пейзаж как самостоятельный вид живописи у Венецианова отсутствует; однако в жанровых произведениях его значение очень велико: это среда, в которой живут и работают люди. Он играет большую роль в создании человеческого образа и сообщает произведению в целом единство настроения. Природа на полотнах Венецианова национальна. Это первое в русской живописи правдивое изображение характерных мотивов среднерусского сельского пейзажа — золотых полей ржи, мягких, густых трав, темного ельника, деревенских изгородей, крытых соломой сараев. Художник изображает эти мотивы с большой любовью и пристальным вниманием. Все это делает Венецианова одним из родоначальников русского лирического пейзажа.

В картинах Венецианова мы наблюдаем элементы разработки световоздушной перспективы. Так, можно указать на тонкую градацию цвета в живописи отдельных пространственных планов в картине «На жатве. Лето», что явилось результатом постоянной работы Венецианова с натуры.

Наряду с образами, несущими следы некоторого воздействия эстетической системы классицизма, Венецианов создает целую галерею крестьянских типов, написанных с натуры. Непосредственность, портретность характеристики модели в этих произведениях является одним из самых серьезных реалистических завоеваний эпохи. Таковы, например, «Захарка» (1825, ГТГ), «Девушка с теленком» (ГТГ), «Голова крестьянина» (1825, ГТГ), «Девушка с васильками» (1830-е годы, ГТГ, ил. 293). Эти произведения представляют собой наиболее значительные примеры крестьянского портрета в живописи первой трети XIX века. Аналогии мы находим в рисунках Кипренского и, главным образом, в живописи Тропинина. Подобно Тропинину, Венецианов часто вводит в такой портрет аксессуары, придающие изображению бытовой характер. Самое появление портрета человека из народа, как уже говорилось, типично для развития демократических начал в русской художественной культуре первой половины XIX века.

Поэтизация крестьянской жизни присуща всему творчеству Венецианова. В поле зрения художника не попадали противоречия крепостничества. И в этом отношении Венецианов близок Тропинину. Их произведения составляют самостоятельный этап в развитии крестьянской темы в русской жанровой живописи: в них утверждается этическая и эстетическая значительность образа русского крестьянина.

Характерна для своего времени картина Венецианова «Утро помещицы» (1823, ГРМ, ил. 292). Бытовая сценка изображена в мастерски написанном интерьере, исполненном, по видимому, с натуры — в нем угадываются индивидуальные черточки быта семьи. Эта работа — не единственное свидетельство интереса Венецианова к бытовому интерьеру. Тяготение к такому рода живописи, несомненно, связано с поэтизацией повседневной, интимной жизни простого, нечиновного и нетитулованного человека, которая противопоставлялась в это время передовыми людьми эпохи всем проявлениям жизни официальной.

Изменения, которые произошли в русской жизни после поражения восстания декабристов, наложили отпечаток на искусство Венецианова, подобно тому, как отразились в творчестве Кипренского и Тропинина. Резкое углубление общественных противоречий не оставляющее места для каких бы то ни было исторических иллюзий, разрушает поэтическую цельность художественного мировосприятия. В поздних работах Венецианова в облике крестьян часто преобладают внешне колоритные национальные черты; понятие национального получает поверхностную трактовку. Такова, например, «Крестьянка Тверской губернии» (1840-е годы, ГРМ). Идеализация патриархального деревенского быта усиливается, порой порождая произведения, ничем не отличающиеся в своей направленности от «верноподданнического», официального понимания народности. Такова картина «Причащение умирающей» (1839, ГТГ) — вялая по живописи и слабая по решению сюжета.

Однако и в поздний период Венецианов создает порой произведения проникновенные, лишённые черт идеализации. Таковы, например, «Пряха» (1839, ГТГ) или портрет дочерей художника Александры и Фелицаты (конец 1830-х годов, ГРМ). Это свидетельствует о глубине реалистических основ его живописи и твердости творческих принципов.

Значение Венецианова в русском искусстве определяется и его ролью как педагога, родоначальника целого художественного направления в русской живописи второй трети XIX века.

Стремление к пропаганде своих творческих принципов побудило его создать художественную школу. С 20-х по 40-е годы в его мастер-

ской получили образование более сорока юношей, в большинстве своем крепостных, ремесленников, мещан. Школу содержал Венецианов на свой счет, к ученикам он относился с необыкновенной заботливостью, доходившей до самоотверженности. Педагогический метод Венецианова отрицал академическую систему, согласно которой работе с натуры предшествовало рисование с «оригиналов» (главным образом с резцовых гравюр), а в дальнейшем с памятников античной скульптуры. Не исключая рисования с гипсов и оригиналов, Венецианов основой своего метода делал работу с натуры на самых ранних этапах обучения. Самое понятие натуры не сводилось у него к академическому обнаженному натурщику, но включало в себя множество реальных предметов окружающей жизни, ее обстановку — натюрморт, интерьер; человек же попадал в сферу творческих интересов ученика в его естественном, бытовом облике, в повседневном платье. Перспектива понималась Венециановым в отличие от академической педагогики не как сумма схематических приемов построения пространства, а как средство приблизить изображение к правде жизни. С перспективой ученик знакомился на примере писания реального интерьера с его индивидуальными особенностями освещения, расстановкой бытовых предметов и т. п. Благодаря такому методу внимание молодых художников с самого начала было направлено на пристальное изучение реального облика окружающей жизни, что позволило миновать многие условности академического искусства.

Школа Венецианова была первым художественным учебным заведением в России, поставившим основой образования работу с натуры, изучение реальной действительности.

Круг тем и художественных проблем, затрагиваемых венециановцами, представляет собой главным образом разработку творческих идей, лежащих в основе искусства самого Венецианова. Содержанием живописи венециановцев является внимательное, любовное и большей частью очень поэтическое изображение современной им русской жизни и русской природы.

Один из наиболее распространенных жанров в творчестве художников этого круга — своеобразный тип картины, объединяющий особенности портретной, интерьерной, а иногда и жанровой живописи.

В этих произведениях люди — члены одной семьи, товарищи или сослуживцы — изображены в домашней обстановке; они мирно беседуют, пьют чай или слушают музыку. Взаимоотношения изображенных людей полны дружелюбия и теплоты. Таковы «Мастерская художников Чернецовых» (1828, ГРМ) А. В. Тыранова (о нем см. ниже); «Сборы на охоту» (1836, ГТГ, ил. 300) Евграфа Фе-

доровича Крендовского (1810— после 1834). Не только люди, но и интерьер в таких работах портретен — это всегда точное изображение той реальной обстановки, в которой живут представленные на картине персонажи.

Подобный портрет иногда имеет и менее интимный характер. Таковы, например, «Мастерская П. В. Басина» (1833, ГРМ) Капитона Алексеевича Зеленцова (1790—1845) или «Вид зала училища правоведения с группами учителей и воспитанников» (1840—1841, ГРМ) С. К. Заряно (о нем см. ниже).

Портретное изображение людей в бытовом интерьере можно встретить и у многих других художников, современных венециановцам. Характерны «Семейный портрет» Ф. П. Толстого (1830, ГРМ), «Художники Чернецовы в мастерской на барке во время путешествия по Волге» (1838, ГРМ) Антона Ивановича Иванова (1818—1863). Распространение такого типа портрета связано с интересом к частной, быденной жизни среднего человека; оно свидетельствует о неуклонной демократизации русской художественной культуры того времени и является одним из выражений дальнейшего развития ее реалистических начал.

Часто венециановцы обращались к изображению интерьера в собственном смысле слова. Иногда это залы и парадные комнаты петербургских дворцов, Публичной библиотеки, Эрмитажа. Характерным примером могут служить исполненные венециановцами виды Галереи 1812 года в Зимнем дворце. В других случаях интерьер более интимен и порой оживляется человеческими фигурами портретного характера. Здесь живописец внимателен к индивидуальным особенностям убранства комнат, к деталям, отражающим образ жизни их обитателей. Таковы картины «В комнатах» (конец 1820-х годов, ГТГ) Капитона Алексеевича Зеленцова (1790—1845), «Мастерская Венецианова» (1827, ГРМ) Александра Алексеевича Алексева (1811—1878) или один из лучших интерьеров венециановцев — «Кабинет в Островках» (1844, ГРМ, ил. 298) Г. В. Сороки (о нем см. ниже). Интерьерам венециановцев свойственны некоторые общие признаки: небольшие размеры, точное соблюдение линейной перспективы, стремление к правдивой передаче эффектов освещения и изменений цвета в зависимости от освещения и глубины изображаемого пространства. Вообще в колорите этих произведений отчетливо проявляется стремление быть как можно ближе к натуре. С большой тщательностью исполнены всевозможные мелочи обстановки, органически вписанные в пространство интерьера.

Бытовой жанр был также одной из основных тем творчества венециановцев, в частности Лавра Кузьмича Плахова (1810—1881) и уже упоминавшегося Е. Ф. Крендовского. Эти художники расширили круг тем, свойственных жанровой живописи самого Венецианова, обратившись к изображению жизни города.

Плахов, занимавшийся, помимо бытового жанра, еще интерьером и пейзажем, в жанровых картинах изображал преимущественно городской люд различных профессий, стремясь передать своеобразие типов, внешний облик, характер труда. Таковы «Каменщик» (ГРМ), «Кучерская Академии художеств» (1834, ГРМ, ил. 297), «В столярной мастерской» (1845, ГТГ), «В кузнице» (1845, ГРМ).

Под впечатлением картин Плахова обратился к жанру Василий Иванович Штернберг (1818—1845); известны его небольшие жанровые картины, рисующие народный быт Украины.

Близок венециановцам жанрист Игнатий Степанович Щедровский (1815—1870), занимавшийся главным образом литографией, однако работавший и в технике масляной живописи. Он изображал типы городского люда, выработав при этом форму двух- или трехфигурной композиции. Таковы «Сбитенщик» (1837, ГРМ), «Чтец на набережной» (1839, ГТГ). Так же, как и произведения Плахова, жанры Щедровского имеют бытописательный характер (ил. 343).

Пейзаж в искусстве венециановцев наиболее ярко представлен творчеством Григория Васильевича Сороки (1823—1864), автора уже упоминавшейся картины «Кабинет в Островках», талантливого крепостного художника, кончившего жизнь самоубийством.

Пейзажи Григория Сороки, изображающие виды дворянских усадеб, — «Рыбаки», «Вид на плотину» (1840-е годы, оба — ГРМ) и другие характерны лаконизмом, обобщенностью и пластической четкостью объемов, простотой цветовых отношений. В зачарованной неподвижности воды, деревьев и неба, по которой безошибочно узнаются пейзажи Сороки, есть особенная, напряженная острота восприятия красоты окружающего мира, отличающая его от безмятежности восприятия природы самим Венециановым и другими его учениками. Спокойные, порой несколько застылые фигуры крестьян, их сдержанные, точно замедленные, движения органически согласуются с тишиной окружающего пейзажа.

В области пейзажа работали также Никифор Степанович Крылов (1802—1831) и уже упоминавшийся Тыранов. «Зима» (1827, ГРМ, ил. 296) Крылова — одна из первых «зим» в русской живописи. С большой любовью передал художник особенности сельского пейза-

жа зимней поры: реку, скованную льдом, заснеженные дали, поля и голые перелески. Из работ Тыранова особенно «Вид на реке Тосно» (1827, ГРМ, ил. 295) отличается точностью наблюдений местных особенностей пейзажа, умело переданными эффектами солнечного света.

Близок к живописи венециановцев (особенно интерьерами) Иван Трофимович Хруцкий (1810—1885). Типична вниманием к мелочам обстановки, педантичностью соблюдения законов перспективы и скрупулезностью письма его картина «В комнатах усадьбы художника «Захаревичи» (1855, ГТГ). Наибольшей известностью пользуются, однако, его натюрморты, несколько однообразные по замыслу, иллюзорные в передаче материала изображаемых предметов (натюрморт «Фрукты и цветы», 1850, ГТГ, ил. 301).

Тесно связаны с творчеством Венецианова работы Петра Ефимовича Заболотского (1803—1866). Одно из основных его произведений — портрет М. Ю. Лермонтова в гусарской форме (1837, ГТГ). Картина «Ветеран 1812 года унтер-офицер лейб-гвардии Московского полка Андреев» (1836, ГРМ) характерна типичным для венециановцев смешением портретного и бытового жанров; демократичность характеристики, вдумчивое отношение к образу отличают это полотно от официального военного портрета того времени.

В работах учеников Венецианова и близких им художников значительное место занимает и портрет обычного типа.

В области портрета много работали венециановцы А. В. Тыранов и С. К. Заряно.

Алексей Васильевич Тыранов (1808—1859), один из первых и наиболее любимых учеников Венецианова, начал, как и большинство венециановцев, с писания интерьеров, портретов в интерьере, крестьянских жанров. Типична в этом отношении уже упоминавшаяся картина «Мастерская художников Чернецовых». Со второй половины 30-х годов Тыранов-портретист испытал влияние искусства К. П. Брюллова. Композиционное мастерство Тыранова стало более свободным, но вместе с тем в портретах и жанровых картинах появился налет внешней импозантности и самодовлеющей профессиональной виртуозности. Примером может служить портрет И. К. Айвазовского (1841, ГТГ).

Сергей Константинович Заряно (1818—1870), впоследствии академик, преподаватель Московского училища живописи, ваяния и зодчества, сыграл большую роль в воспитании целого поколения художников-реалистов.

Подобно Тыранову, в ранних произведениях он отдал дань интерьеру и групповому порт-

рету в интерьере. Примером может служить упоминавшийся выше «Вид зала Училища правоведения с группами учителей и воспитанников».

Портрет скульптора Ф. П. Толстого (1850, ГРМ, ил. 299) работы Заряно представляет собой дальнейшее развитие тех принципов, на которых зиждилась педагогика Венецианова, то есть принципов приближения образа к жизненной правде. Однако материальность карнаций и всех околичностей портрета имеет нарочитый, самодовлеющий характер, что типично и для других работ Заряно. В то же время здесь есть и умение обобщить индивидуальные особенности модели в образ, имеющий определенное социально-историческое содержание. Перед нами человек первой трети XIX столетия, современник 1812 года и восстания декабристов, представитель лучшей части дворянского общества этих лет с ее утонченной духовной культурой и гуманностью социальных воззрений. Этот характерный тип эпохи дан таким, каким он предстал глазам разночинца, современника общественного подъема конца 40-х годов, представителя другого поколения.

В последующие годы Заряно все более увлекается тщательной разделкой аксессуаров, заслоняющих собой образ человека. Пример тому — портрет Н. В. Сокуровой (1854, ГРМ).

Значение венециановцев и близких к ним художников в истории русской живописи определяется прежде всего тем, что их творчество, подобно творчеству самого Венецианова и Тропинина, явилось примером (хотя и не столь ярким) принципиального, последовательного обращения к непосредственному изображению окружающей действительности во всей ее индивидуальной характерности вопреки эстетическим канонам академического искусства.

Вслед за Венециановым и Тропининым венециановцы, хотя и в меньшей степени, сыграли свою роль в развитии русского реалистического искусства еще и тем, что привлекли внимание художников и публики к бытовым темам, связанным с изображением труда и частной, интимной жизни человека, и завоевали этим темам права гражданства в русской живописи.

Помимо школы Венецианова, в первой половине XIX века в России существовали и другие очаги художественного образования. Крупнейшим из них была художественная школа в Арзамасе (ныне Горьковской области), основанная в 1802 году художником Александром Васильевичем Ступиным (1776—1861), учившимся (всего два года) в Академии художеств под руководством И. А. Акимова.

Педагог по призванию, энтузиаст своего дела, Ступин собрал для школы в качестве учебных пособий большое количество слепков с античной скульптуры, гравюр, картин и эскизов русских и иностранных художников, архитектурных чертежей, рисунков и книг по вопросам искусства. В собрании школы находились произведения Левицкого, Акимова, Шебуева, Егорова, Варнека, Угрюмова. В помощь ученикам сыном и помощником Ступина Рафаилом Александровичем Ступиным было написано руководство, представляющее собой своеобразное изложение основ художественного образования. Школа просуществовала до 1861 года. Ежегодно в ней занималось около двадцати человек. Учениками были крепостные, бывшие крепостные (вольнотпущенные), а также мещане. Крепостных, особенно в начале работы школы, было большинство. Школа находилась под покровительством Академии художеств. Ступин представлял Академии отчеты о своей работе. Академия награждала отличившихся учеников медалями и нередко снабжала учебными пособиями. Некоторые ученики Ступина по окончании школы поступали в Академию и в ней завершали художественное образование.

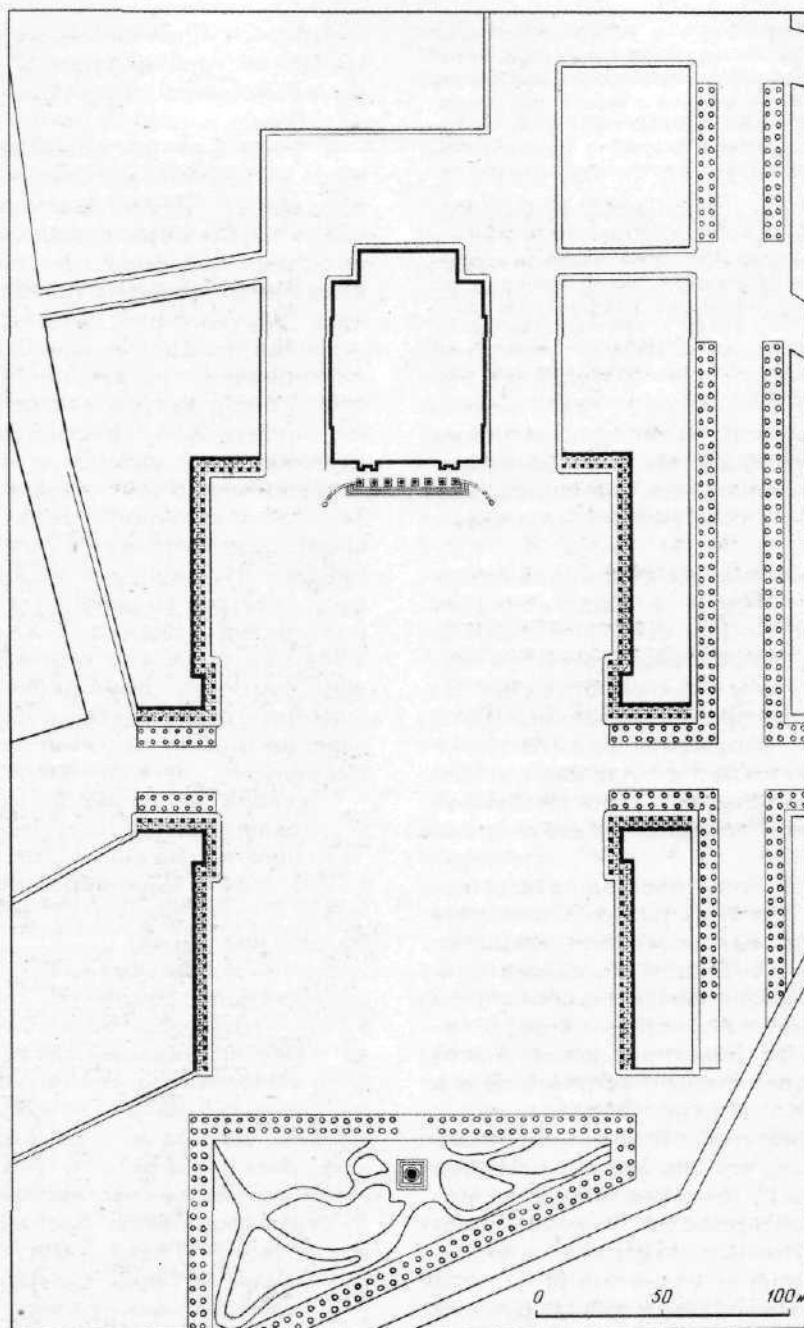
Педагогическая система школы в основном совпадала с академической. Однако в соответствии с требованиями провинциального заказчика в практике Арзамасской школы более всего развивались портрет и картина на бытовую тему, что вообще типично для провинциальных художественных очагов первой половины XIX века.

Арзамасская школа сделала серьезный вклад в развитие реалистического портрета в русской живописи, воспитав в середине столетия нескольких одаренных портретистов. К наиболее талантливым из них принадлежал Николай Михайлович Алексеев (1813—1880). За групповой портрет А. В. Ступина с учениками (1838, ГРМ), близкий академической традиции портретной живописи начала столетия, он получил звание академика. Картина «Художники» (1830-е годы, ГРМ), где изображены два юноши, рисующие дома при свечах, интимностью замысла близка работам венециановцев, но отличается романтической трактовкой мотива, вообще присущей творчеству Алексеева 40-х—50-х годов. Романтические черты характерны и для произведений арзамасца-пейзажиста Василия Егоровича Раева (1808—1871). В 40-х—50-х годах в бытовом жанре работали Н. Е. Рачков, позже довольно известный жанрист, и молодой В. Г. Перов, ставший основоположником нового этапа в развитии русского бытового жанра.

Глава девятая

АРХИТЕКТУРА 10-х — 20-х ГОДОВ

После победоносного завершения Отечественной войны 1812 года разворачивается крупное строительство в разрушенной пожарами Москве. Здесь были проведены значи-



О. И. Бове. Проект планировки площади перед Большим театром в Москве

тельные реконструктивные работы. Особое внимание уделялось ансамблевой застройке города и широкому использованию декоративной скульптуры, что станет показательным для всего строительства ближайших полутора десятилетий. Вскоре начинаются крупные строительные работы и в Петербурге, где в 20-х годах создаются замечательные архитектурные ансамбли, осуществление которых также тесно связано с большими планировочными работа-

ми в ответственных районах города, что характерно для зодчества высокого классицизма. Значительные строительные работы проводятся и во многих провинциальных городах России.

Наиболее крупные зодчие 10-х—20-х годов: Бове, Жилярди, Григорьев — в Москве, Стасов и Росси — в Петербурге.

Плодотворно и разнообразно творчество Осипа Ивановича Бове (1784—1834).

Бове родился в Петербурге в семье художника-резчика. Он был еще ребенком, когда его семья переселилась в Москву, где Бове получил архитектурное образование. Он учился и работал в школе при Экспедиции Кремлевского строения, руководимой М. Ф. Казаковым. В непосредственной близости с Казаковым, его учениками и помощниками сложилось архитектурное дарование Бове.

В 1816 году Бове было дано звание архитектора. При организации в Москве специальной Комиссии для строений, задачей которой явилось восстановление Москвы после пожара, Бове вошел в ее состав. Вскоре он стал одним из ведущих мастеров комиссии и, в частности, ведал в ней «фасадической частью» жилого строительства. Начался период интенсивной деятельности зодчего, охватывающий почти целое двадцатилетие.

Среди работ Бове есть планы архитектурных ансамблей, крупные общественные здания, монументальные мемориальные памятники, жилые дома, церковные сооружения и парковые павильоны.

Вскоре после основания Комиссии для строений Бове принял участие в восстановлении Кремля и в реконструкции всего его окружения. В Кремле под его руководством были восстановлены части стен и башен, взорванных наполеоновской армией при отступлении. Работы по перепланировке окружения Кремля включали реконструкцию Красной площади и создание (в связи с заключением реки Неглинной в трубы) Театральной площади и сада у кремлевских стен.

В XVIII веке на Красной площади существовали два корпуса Торговых рядов. Один, располагаясь у самых кремлевских стен, закрывал вид с площади на стены, другой, симметричный первому, находился на противоположной стороне площади. Оба эти корпуса сильно пострадали при пожаре. Бове предложил снести целиком корпус вдоль стены и устроить на его месте бульвар, открыв таким образом вид с площади на древние стены Кремля. Противоположный корпус он предлагал сохранить, но существенно изменить его вид. Ниже, к Москве-реке, им проектировались вторые Торговые ряды и оформление возвышенного участка около храма Василия Блаженного.

Фасад перестроенных Торговых рядов был задуман Бове с учетом огромного пространства площади и решен с сохранением схемы старой постройки. Центральная часть была украшена шестиколонным портиком, фронтоном помещен на фоне большого аттика, над которым возвышался купол. Крылья здания декорированы шестиколонными портиками с фронтонами, а между центром и крыльями, перед существовавшей здесь аркадой Бове поместил открытые колоннады.

В процессе окончательной проработки проекта было решено на главной оси рядов воздвигнуть памятник Минину и Пожарскому работы И. П. Мартоса (см. главу вторую). Памят-

ник был осуществлен одновременно с работами по постройке рядов и вошел неотъемлемым звеном в общий замысел оформления площади.

С работами по реконструкции окружения Кремля связано и создание Театральной площади. После заключения реки Неглинной в трубы образовалось большое открытое пространство; Бове выполнил проект нового каменного Большого театра и перепланировки всей окружающей территории с созданием площади перед театром. В дальнейшем в проектировании театра принимало участие несколько архитекторов. Окончательно был принят проект А. А. Михайлова 2-го (см. ниже), исполнителем которого, однако, был Бове, внесший в проект Михайлова ряд изменений. Тема общественного театра на городской площади, разработанная в Москве, нашла в дальнейшем отражение в ансамбле Александринского театра, созданном в Петербурге Росси (см. ниже). Здание Большого театра в Москве решено с громадным восьмиколонным портиком, помещенным перед большим массивом гладкой стены. Колесница Аполлона, завершающая аттик, выделялась на фоне полуциркульной глубокой ниши.

В сквере на площади перед театром был установлен фонтан со скульптурой И. П. Витали.

Здание театра сильно пострадало от пожара в 1853 году и было перестроено со значительными отступлениями от его первоначального облика (см. ниже).

У самых стен Кремля, с западной его стороны, вдоль русла Неглинной был разбит в 1821—1822 годах большой сад. Его планировка также принадлежит Бове, по проекту которого выполнено и несколько сооружений в саду. При входах в сад со стороны Моховой сделаны ворота в виде парных приземистых каменных столбов с чугунными орнаментальными рельефами, вставками и завершениями. В саду сооружены грот у подножия стены кремлевской башни, пандусы-спуски у Троицкой башни, а также фонтан.

К работам по реконструкции окружения Кремля относится и участие Бове в создании Манежа (1817, построен Л. Л. Карбонье по проекту инженера А. А. Бетанкура). По проектам Бове были выполнены в 1824—1825 годах скульптурные украшения Манежа.

Таким образом, было заново реконструировано все окружение Кремля, создан новый центр Москвы. Весь ансамбль Кремля стал восприниматься по-новому, на фоне больших открытых площадей с их классицистическими сооружениями.

К числу больших общественных сооружений Бове относится и здание Первой городской больницы (1828—1833), построенное

на Калужской улице рядом с Голицынской больницей Казакова. Бове, подобно Казакову, поместил главный корпус в глубине участка и завершил центральный зал больницы куполом. Фасад справа и слева от портика расчленен большими, незначительно выступающими ризалитами с тройными окнами. Впереди, по сторонам парадного двора, — два небольших флигеля.

Самым крупным из мемориальных сооружений, созданных Бове, были Триумфальные ворота у въезда в Москву со стороны Петербурга (1827—1834; ныне — на проспекте Кутузова). Они задуманы в ансамбле с двумя павильонами-караульнями, объединенными с воротами невысокими чугунными оградами. Скульптурные элементы ворот выполнены И. П. Витали и И. Т. Тимофеевым.

Из церковных построек Бове наиболее значительна Скорбященская церковь на Большой Ордынке в Замоскворечье (1828—1833). Задача архитектора заключалась в пристройке к возведенным в конце XVIII века Баженовым колокольне и трапезной основного корпуса церкви на месте храма XVII века. Бове создал церковь-ротонду, исходя из приемов, разработанных Казаковым, но использовал их достаточно свободно. Основными размерами, высотой, ритмом разбивки и ордерами Бове связал новую постройку с трапезной Баженова, но существенно изменил характер обработки стен введением богатых орнаментальных композиций.

Интересна внутренняя отделка церкви — ярко освещенной двусветной ротонды, внутри которой заключена колоннада, поддерживающая купол. Иконостас исполнен в виде триумфальной арки. Очень сдержанно дано цветовое решение: на фоне белого искусственного мрамора выделяется только интенсивная позолота орнаментов и обрамлений икон иконостаса. В целом зал производит впечатление совершенно светского по назначению помещения.

Из многочисленных жилых домов, построенных Бове, до нашего времени в нетронутом перестройками виде сохранялся лишь дом Гагарина на Новинском бульваре (1817; здание разрушено при налете на Москву фашистской авиации осенью 1941). Центральная часть его главного фасада представляла собой переработку мотива, примененного в известном доме Разумовского на Гороховом поле.

Совместно с О. И. Бове нередко работал его брат — Александр Иванович Бове, помогавший ему при исполнении ряда замыслов построек в натуре (церковь на Большой Ордынке и другие).

Наряду с Бове разрывывалась деятельность двух других виднейших зодчих Москвы того времени — Деметрия Ивановича Жиллярди (1788—1845) и Афанасия Григорьевича Григорьева (1782—1868).

Жиллярди родился в семье московского архитектора, работавшего в приемах казаковской школы. Архитектурное образование Жиллярди получил в мастерской отца. У старшего Жиллярди воспитывался и происходивший из крепостных Григорьев. Между Деметрием Жиллярди и Афанасием Григорьевым установились дружеские отношения, сохранившиеся в течение всей жизни. Оба мастера часто работали сов-

местно. Творчество их широко развернулось после 1815 года, когда оба они включились в огромные восстановительные работы по Москве.

Первой значительной работой Жиллярди была реконструкция здания Московского университета (1817—1819, ил. 249). Здание, построенное М. Ф. Казаковым, чрезвычайно сильно пострадало при пожаре 1812 года — сохранился лишь остов стен. При восстановлении Жиллярди сохранил объемное решение, но полностью изменил фасад (были сняты все членения лопатками и пилястрами; осталась лишь рустовка стен первого этажа). Центральный портик несколько расширен, причем ионический ордер заменен грекодорическим. Над фронтоном был возведен аттик. Накладные орнаментальные композиции подчеркивают гладкие поверхности стен верхних этажей. Все это придало зданию более грузный, монументальный характер. Во внутренней отделке Жиллярди сохранил общий замысел центрального актового зала, но изменил приемы его декорирования, применив роспись «под лепку».

Совместно Жиллярди и Григорьевым было выполнено здание Опекунского совета на Солянке (1823—1826, Москва, ил. 254). Оно состояло первоначально из трех корпусов, вытянутых, как в Пашковом доме Баженова, в одну линию вдоль улицы и объединенных каменными оградами. В здании была широко использована декоративная скульптура известного московского ваятеля И. П. Витали.

Во второй половине XIX века здание довольно существенно искажено застройкой промежутков между отдельными корпусами, в связи с чем все три первоначально отдельных флигеля слились в один; при этом была уничтожена и большая часть скульптуры. Лишь сохранившиеся до нас проекты дают возможность правильно представить себе, как здание выглядело первоначально.

Из жилых построек, созданных Жиллярди совместно с Григорьевым, наиболее значительным был дом Луниных на Никитском бульваре (1818—1823, Москва, ил. 250). В натуре существуют два корпуса — главный, с большой эффектной лоджией и громадным балконом почти во всю ширину здания, и боковой, небольшой по размерам, с ионическим портиком. Характер сооружения с несомненностью свидетельствует о том, что в проекте должен был существовать еще второй — симметричный малый корпус, который соответственно и дополнял бы композицию здания (сравните со зданием Опекунского совета).

Представление о приемах внутренней отделки, излюбленных Жиллярди и Григорьевым, дают интерьеры особняка С. С. Гагарина на Поварской улице (1820, Москва). Особенно характерна парадная лестница.

Помещение ее, почти квадратное в плане, обработано в первом этаже рустами. В основном ярусе в середине каждой стены помещены неглубокие ниши с парными полуколоннами. Эти колонны внутри ниши поддерживают отрезки антаблемента с богато декорированным фризом. Вся система перекрытий опирается на гладкие массивы стен. Ордер использован только как декоративный элемент в оформлении ниш. В этом отношении помещение парадной лестницы очень близко к созданной почти в те же годы В. П. Стасовым (см. ниже) отделке кабинета в Екатерининском (Большом) дворце (в городе Пушкине).

Крупнейшей совместной работой Жилярди и Григорьева является так называемая усадьба Усачевых-Найденowych (1829—1831, Москва). Это своеобразный пример пригородной усадьбы того времени, решенной как целостный ансамбль, непосредственно объединяющий главный дом, служебные сооружения, парк и парковые павильоны.

Центральный дом, трехэтажный, выходит своим фасадом на улицу. Главная ось парка расположена перпендикулярно фасаду, вдоль берега Яузы. Сад расчленен системой аллея-дорожек на ряд прямоугольников. Переходом, непосредственно объединяющим дом и сад, служит своеобразный павильон, расположенный на уровне второго этажа главного дома. Пологим, плавно поворачивающимся пандусом этот павильон связывается с одной из центральных аллей парка. В середине участка, над обрывом к Яузе, расположен открытый Чайный домик с двумя небольшими беседками-ротондами по сторонам. Перечисленные сооружения, как и главный дом, декорированы чрезвычайно тонкой лепкой. По законченности и мастерству выполнения усадьба представляет собой один из лучших памятников русского классицизма первой трети XIX века.

Аналогичный прием трактовки отдельных парковых и служебных корпусов усадебного ансамбля как элементов единого целого применен Жилярди и Григорьевым в постройках подмосковной усадьбы Кузьминки (1820-е годы, Москва).

Усадьба расположена по берегам большого озера. Ее главная ось, идущая от усадебного дома, отмечена на одном берегу небольшой, круглой в плане пристанью с изваяниями лежащих львов (1844), на другой — открытой колоннадой — пропилеями (20-е годы). На том же берегу, что и пропилеи, расположено одно из наиболее замечательных сооружений Кузьминок — Конный двор с павильоном в сторону озера (20-е годы, ил. 252). В середине павильона — большая ниша с колоннадой, над антаблементом которой помещена аллегорическая группа Искусств. Эта ниша предназначалась для размещения оркестра. Прием колоннады в нише аналогичен примененному в доме Усачевых-Найденowych и на парадной лестнице дома С. С. Гагарина на Поварской (1820, Москва). Однако в Кузьминках благодаря

иным размерам и глубине ниши этот прием приобретает совершенно особую силу и выразительность. Каменные ограды с небольшими флигелями на концах объединяют павильон с прилегающим парком. В Конном дворе монументальность замысла прекрасно сочетается с умением включить все сооружение в пейзаж.

Совместная деятельность Жилярди и Григорьева закончилась в начале 30-х годов. В 1832 году Жилярди вышел в отставку и с тех пор почти ничего больше не строил.

После этого А. Г. Григорьев еще продолжал работать, но с начала 30-х годов также строил относительно мало. Одной из его поздних работ считается церковь Большого Вознесения (1848, Москва).

Чрезвычайно значительна была роль Григорьева в строительстве небольших, типа особняков, жилых домов, сооружавшихся в Москве в 20-х годах на месте построек, уничтоженных пожаром 1812 года. В качестве примера может быть указан так называемый дом Станицкой на Пречистенке (1817—1822, Москва). Скромное по размерам сооружение отмечено со стороны главного фасада ионическим портиком и декорировано тонкой лепкой.

Григорьеву приписывается находящийся поблизости, на другой стороне той же улицы, особняк Селезневых (1814, Москва, ил. 251). Главный дом расположен на углу участка, и его фасады решены в соответствии со значением улиц, на которые он выходил, — более парадный на улицу Кропоткина, более скромный, хотя и повторяющий тот же мотив ионического портика, — в переулочек. Высокая ограда связывала дом со служебным флигелем, находившимся на противоположной стороне участка. Григорьевым было построено значительное число подобного типа особняков.

Наряду с практически много работавшими зодчими первой половины XIX века должен быть упомянут и Александр Лаврентьевич Витберг (1787—1855), известный главным образом своим проектом храма-памятника на Воробьевых горах в Москве, посвященного увековечению победоносного завершения Отечественной войны 1812 года.

Витберг окончил Академию художеств по классу живописи, но в дальнейшем работал как архитектор. Проект храма-памятника был утвержден в 1817 году, когда состоялась и закладка здания на Воробьевых горах (ныне Ленинских). Витберг своеобразно разрешил замысел большого мемориального сооружения, размещенного на высоком, издали видимом и очень ответственном месте. Главное здание предполагалось соорудить на верхней террасе. Оно должно было связываться подземными залами-переходами и наружными открытыми террасами и лестницами с берегом Москвы-реки, возле которого, по одному из вариантов, должна была находиться торжественная открытая галерея-колоннада с двумя большими триумфальными колоннами по сторонам. Работы по проекту Витберга были начаты. Вследствие многочисленных интриг они, однако, были приостановлены, а сам

Витберг осужден и сослан в Вятку (в 1835). В ссылке Витберг встретился с А. И. Герценом, высоко оценившим его как художника и как человека.

Другие работы Витберга сравнительно второстепенны. Одновременно с разработкой проекта храма-памятника Витберг построил несколько деревянных особняков в Москве (например, дом поэта И. И. Дмитриева), а также в провинции.

В Вятке Витбергом был спроектирован большой собор, законченный строительством лишь в 1864 году, много лет спустя после смерти зодчего. Вятский собор отражает уже характерные приемы архитектуры середины XIX века.

Одним из поздних, но очень значительных памятников классицизма в Москве являются здания Провиантских складов на Крымской площади, построенные в 30-х годах архитектором Федором Михайловичем Шестаковым (работал в 20-х—50-х годах). Шестаков создал свой проект на основе разработанного В. П. Стасовым в 1821 году проекта Вознесенских складов в Петербурге, не осуществленного в натуре. При этом Шестаков учел конкретные особенности участка. Типовой корпус складов, разработанный Стасовым, повторен Шестаковым три раза — центральный расположен продольным фасадом вдоль площади, по сторонам его два других выходят на площадь торцами. Южный корпус продольным фасадом ориентирован вдоль Метростроевской улицы. Со стороны Крымской площади корпуса связаны между собой замечательной по красоте решеткой. Суровая лаконичность фасадов с их чередующимися рустованными и гладкими поверхностями подчеркивается небольшими строгими рельефными вставками.

В Петербурге 10-х—20-х годов шла реконструкция центра, расширялись окраины: город неуклонно развивался. Большие градостроительные работы осуществлялись под руководством совета Академии художеств и Комитета строений и гидравлических работ, направляющего строительную деятельность в Петербурге с 1816 до 1840-х годов. Членами комитета были виднейшие архитекторы столицы: Росси, Стасов, Михайлов 2-й. Он был призван утверждать и создавать типовые проекты зданий с соблюдением требований целесообразности и красоты, разрабатывать проекты проведения новых улиц и «исправления» старых, «открывать» новые площади. Иными словами, в это время в Петербурге решались сложные градостроительные задачи.

Одним из крупнейших зодчих, принявших активное участие в больших строительных работах в Петербурге после Отечественной войны 1812 года, был Василий Петрович Стасов (1769—1848).

Стасов родился в Москве в семье мелкого служащего. Он рано остался сиротой и уже четырнадцати лет, в 1783 году, поступил на службу «строительным помощником» — чертежником.

Самостоятельную практическую деятельность Стасов начал очень рано. Творчество его складывалось в ближайшем общении со школой ведущих московских зодчих — Баженова и Казакова. В этих традициях и работал Стасов в ранний, московский период своей деятельности.

В 1801 году Стасов, привлекая внимание Александра I оформлением коронационных торжеств, был отправлен в Италию для изучения памятников античной архитектуры. После возвращения в 1808 году на родину он вскоре переехал в Петербург, где и проходил в дальнейшем вся его творческая деятельность.

В 1811 году перестройкой служебных корпусов Екатерининского дворца (для размещения в нем вновь основанного учебного заведения — Лицея) начинаются работы Стасова в Царском Селе, длившиеся затем много лет и занимающие видное место в его творчестве. В том же 1811 году он был избран академиком за проект памятника «В честь храбрых российских воинов, окончивших жизнь под Полтавой».

Особенно значительным становится творчество Стасова после победного завершения Отечественной войны 1812 года. В десятилетие между 1815 и 1825 годами созданы им лучшие произведения.

В 1817—1823 годах он перестраивает сооружения Конюшенного двора на набережной Мойки (ил. 247). В своей основе эти постройки восходили еще к началу XVIII века. Как и большинство зданий того времени в Петербурге, они выходили главным фасадом на реку — набережную Мойки. Реки являлись тогда основными коммуникациями города. Однако ко времени работ Стасова основное значение в этом районе давно уже перешло к Невскому проспекту, и Стасов радикально изменяет общую композицию здания и переносит главный фасад на новую, создаваемую им площадь с южной стороны здания. Двумя улицами эта площадь объединяется с Невским проспектом. В центре основного фасада Конюшенного двора он размещает главный павильон с большим залом, завершаемый пологим куполом. Все четыре фасада здания различны по композиции, и все они соответствуют конкретному месту, занимаемому данной частью здания во всей окружающей застройке. Этой постройкой Стасов развивал далее приемы Воронихина, определившие композицию Казанского собора. Специфика участка предопределяла всю структуру сооружения; здание решалось в тесной, неразрывной связи с примыкающими к нему площадями и улицами, со всей окружающей его городской планировкой.

В 1817—1819 годах Стасов создал на Марсовом поле здание Казарм Павловского полка (ил. 248). Вновь, как и в здании Конюшенного двора, ему пришлось здесь реконструировать уже существовавшие в натуре постройки. В перестройке Павловских казарм Стасов опять-таки, подобно другим русским зодчим высокого классицизма, имел в виду прежде всего место здания в его городском

окружении. Учитывая возрастающее значение Марсова поля как большой городской площади, Стасов перенес главный фасад здания с Миллионной улицы на Марсово поле. Центр нового фасада он отметил торжественной колоннадой дорического ордера, поддерживающей аттик, а крылья выделил портиками с фронтонами. На северном фасаде (по Миллионной улице) Стасов заменил существующую ранее обработку центрального выступа также дорическим портиком. Завершающий портик фронтон он дополнил еще большим аттиком с рельефными панно, скомпонованными из изображений военных арматур. Совсем простыми средствами, без применения ордера, решен третий фасад здания — в узкий Аптекарский переулок.

В здании Павловских казарм широко использована монументально-декоративная скульптура в виде рельефов на аттиках, а в проекте, кроме того, в виде больших композиций из арматур при входах. Суровая торжественность дорических колоннад Павловских казарм — характерное явление для творчества Стасова тех лет.

Наряду со строительством в Петербурге Стасов вел в эти годы значительные работы в усадьбе Грузино на реке Волхове и в Царском Селе.

В Грузино им были сооружены торжественные башни у пристаней (1815), где простые и строгие рустованные пьедесталы завершились открытыми дорическими павильонами-ротондами, а также воздвигнута замечательная башня-колокольня (1822) с дорическими колоннадами у основания и высоким шпилем над открытой ротондой. Эта колокольня наглядно свидетельствует о вдумчивом и одновременно творческом изучении Стасовым произведения Захарова.

Из многочисленных работ Стасова в Царском Селе особое место занимает созданный им ансамбль Садовой улицы. Стасов реконструировал здесь в 1820—1828 годах здание дворцовых оранжерей. Он создал своеобразную постройку из чередующихся кубических объемов павильонов с оранжерейными помещениями, оформленными большими арками, богато декорированными орнаментальной скульптурой. Все здание должно было замыкаться с угла торжественной, изогнутой по дуге колоннадой.

По проектам Стасова здесь созданы небольшие мосты через канал к парку, перестроено здание Манежа. Вместе с выполненной уже ранее перестройкой здания Лицея (см. выше) эти сооружения образовали ансамбль, где нашли отражение специфика и небольшого города и замечательного парка.

Из других работ Стасова в Царском Селе наибольшее значение имеют чугунные ворота «Любезным моим сослуживцам» (1817) — первый памятник в пригородах Петербурга, сооруженный в честь победоносного завершения Отечественной войны. Ворота решены Стасовым в виде пропилен из восьми грекодорических колонн, над антаблементом которых помещен простой невысокий аттик. Оформляет площадь перед воротами строгая

торжественная ограда, на ровный ряд копий которой наложены щиты с головами медуз.

Пожар 1820 года, сильно повредивший восточное крыло Екатерининского дворца в Царском Селе, послужил поводом к большим работам Стасова по дворцу. При этом в части помещений была восстановлена существовавшая до пожара отделка, а в некоторых случаях созданы новые комнаты. Из последних наиболее значительным являлся кабинет Александра I со стенами и сводами, сплошь покрашенными искусственным мрамором.

Все помещение при этом было ограничено как бы единой поверхностью. Исчезли столь характерные для классицизма XVIII века членения стен и перекрытий элементами классических ордеров. Узкая, слабо выделанная полоса фриза заменила собой антаблемент. Этот фриз лежит непосредственно на поверхности стен, а колонны в нише, у входа, и полуколонны по сторонам камина имеют лишь декоративное назначение. Непосредственно на гладкую поверхность искусственного мрамора нанесены живописные композиции.

Аналогично, судя по картине Л. К. Плахова (ГРМ), был отделан и кабинет Александра I в Зимнем дворце (отделка погибла при пожаре 1837 года).

Ряд значительных построек был создан Стасовым с середины 20-х до середины 30-х годов. Крупнейшими среди них являются большие «полковые» соборы в Петербурге: Спасо-Преображенский (лишь перестроенный Стасовым) и Троицкий в Измайловском полку (1828—1835), а также Триумфальные ворота: Нарвские и Московские.

В зданиях соборов Стасов продолжает в основном разработку приемов, характерных для его работ предыдущего периода; одновременно в этих сооружениях появляются элементы пышности. Тяжелые орнаментальные фризы тянутся по фасадам и обрамляют оконные проемы. Эта пышность нарушает суровую торжественность более ранних стасовских построек.

Московские ворота — ворота у Московской заставы в Петербурге (1834—1838) задуманы Стасовым как целый архитектурный комплекс, включающий, кроме ворот, два здания для дежурного караула, ограды, связывающие ворота с павильонами, и мост через протекавший Лиговский канал. Стасов вернулся к тому же мотиву пропилен, который был использован им ранее в воротах «Любезным моим сослуживцам», но вместо скромных ворот — въезда в парк — здесь были созданы грандиозные ворота — въезд в город. Как и ворота «Любезным моим сослуживцам», они были выполнены целиком в чугуне, являясь в конструктивном отношении смелым новаторством — одним из первых опытов в истории техники применения металла для столь крупного сооружения.

В 1831—1835 годах Стасов руководил окончанием постройки Смольного монастыря Растрелли (см. выше), заново сделал внутреннюю отделку собора и возвел высокие чугунные ограды и жилые корпуса, оформившие главный вход на территорию собора на месте проектировавшейся Растрелли колокольни.

Наиболее крупной работой Стасова второй половины 30-х годов было участие в восстановлении Зимнего дворца после пожара 1837 года. Стасов руководил восстановлением тех помещений, в которых предполагалось воссоздать существовавшую до пожара отделку. Он проявил себя блестящим строителем-новатором. В целях пожарной безопасности были использованы многие новые строительные материалы и конструкции (так, все существовавшие до пожара деревянные перекрытия он заменил металлическими и т. п.). Все это еще раз показывает значение Стасова как выдающегося строителя-практика.

Роль Стасова в развитии русской архитектуры первой трети XIX века была очень значительной. Воспитанный в традициях школы Баженова и Казакова, внимательно изучавший и освоивший достижения русской архитектуры начала XIX века, в частности работы Захарова, Стасов в период наивысшего подъема своего дарования создал ряд замечательных произведений, в которых с особой яркостью выявляется широкий, ансамблевый подход к композиции, к трактовке каждого отдельного здания как элемента более крупной городской застройки. Это сочеталось в творчестве Стасова со стремлением, говоря его словами, к «мужественной величавости» и «величественной простоте», выражавшимся в предпочтении дорического ордера, сдержанном применении скульптуры, использовании больших лаконичных плоскостей стен.

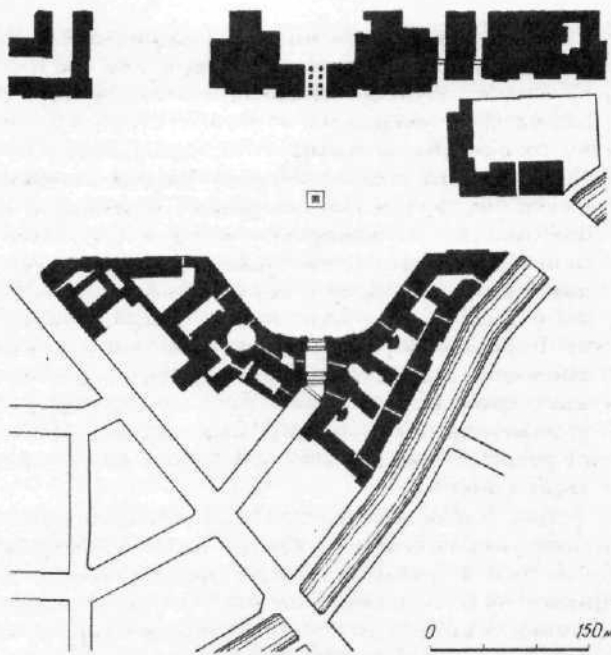
Другим крупнейшим зодчим Петербурга в первой трети XIX века был Карл Иванович Росси (1775—1849). По объему созданного он превосходит всех своих современников.

Росси был сыном известной балерины петербургских театров. Первоначальное образование он получил в мастерской Бренны, с 1796 года состоял помощником Бренны по строительству Михайловского (Инженерного) замка. В частности, им выполнены наиболее ответственные в графическом отношении отчетные чертежи — фасады и разрезы, изданные тогда же в гравюрах.

После поездки в Италию в 1802—1803 годах для изучения памятников античной архитектуры он много работал в области прикладного искусства — делал рисунки для стеклянного и фарфорового заводов, для различных изделий из камня, но одновременно продолжал изучать и архитектуру и в 1806 году получил звание архитектора.

Самостоятельную строительную деятельность Росси начал в Москве. Затем работал в Твери (г. Калинин), перестраивал и отделывал заново дворец, построенный Казаковым (см. выше). В 1815 году он возвратился в Петербург. Первые годы здесь он занимается относительно второстепенными работами — изготавливает рисунки для произведений прикладного искусства, строит несколько павильонов в Павловском парке.

В 1818 году Росси приступает к строительству на Елагином острове, и ими открывается основной период его творчества. В ближайшие полтора десятилетия, до 1832 го-



К. И. Росси. Здание Главного штаба и министерств на Дворцовой площади в Петербурге. Генеральный план

да, архитектором были созданы все его крупнейшие произведения. Под воздействием углубленного изучения памятников московского классицизма конца XVIII века, в первую очередь работ Баженова и Казакова, а затем и крупнейших произведений своих старших современников, особенно Захарова, и первых значительных построек Стасова, складывается строгий и одновременно торжественный стиль зрелого периода творчества Росси. Постепенно нарастает и интерес к градостроительству, ставшему центральной темой всей его дальнейшей деятельности.

На Елагином острове Росси перестраивает дворец и строит заново несколько служебных флигелей (кухонный, конюшенный) и парковых павильонов. По решению эти постройки теснейшим образом примыкают к другим крупнейшим работам архитектора 20-х годов. Но в то же время в этом комплексе еще отсутствует четкая и органическая взаимосвязь отдельных построек, отсутствует та цельность ансамбля, которая составляет наиболее сильную сторону последующих работ Росси.

Тема градостроительства была широко поставлена Росси в здании Главного штаба и министерств на Дворцовой площади в Петербурге (1819—1829, ил. 244), постройкой которой должна была быть одновременно создана и «правильная площадь» перед Зимним дворцом. Участок пересяклся случайно ориентированной улицей, близко проходила набережная Мойки, не до-

пускавшая его дальнейшего расширения. Вся западная сторона площади была уже застроена. Росси с исключительным мастерством преодолел все эти трудности. Восточное крыло было решено им симметрично западному, в состав которого он включил существовавшие на месте постройки. На главной оси Зимнего дворца Росси поместил колоссальную арку — центральный мотив всей композиции, одним мощным пролетом перекинутую через улицу. Чтобы скрыть угол, под которым улица выходила на площадь, он изменил направление улицы, применив для этого своеобразное сочетание двух арок, из которых второй он придал треугольную в плане форму. Со стороны площади переход от арки к прямой линии дан по плавной кривой.

Для зданий на Дворцовой площади характерна неразрывная связь построек с планировкой всего участка. Фасад здания становится здесь не только внешним оформлением сооружения, но одновременно и границей городской площади и проездов, определяя их формы и размеры.

Очень большое значение в облике здания имеет скульптурная отделка арки, над которой Росси много и упорно работал (первоначальный вариант резко отличается от осуществленного). Ее выполняли Демут-Малиновский и Пименов.

Одновременно с Дворцовой площадью началось строительство ансамбля Михайловского дворца (1819—1825, ил. 243, ныне Русский музей), одного из важнейших созданий Росси.

Росси сумел значительно расширить поставленную перед ним задачу. Он превратил предложенную ему постройку нового великокняжеского дворца в решение большой планировочной задачи — создание в центре города целого ансамбля, состоящего из площади и системы связанных с ней улиц. Росси продолжил Садовую улицу до Марсова поля, проложил заново параллельно Невскому проспекту Инженерную улицу, а на главной оси дворца создал улицу, связавшую площадь с Невским проспектом. Этим была осуществлена планировка всего комплекса. Дворец стал частью городского ансамбля.

Ансамбль складывается из трех основных частей: дворец и связанные с ним служебные корпуса, парк с его сооружениями и площадь с улицей, ограниченные кварталами жилых домов. Композиция каждой отдельной части строго подчинена тому месту, которое она занимает во всем ансамбле.

Дворец решен Росси по традиционной схеме усадебного дома. Главное здание, доминирующее во всем ансамбле, помещено в глубине большого парадного двора, за высокой чугун-

ной оградой. Значительно более низкие корпуса служб вынесены на улицу. Их внешнее решение тесно связано с той ролью, которую они выполняют в общем ансамбле. Основное здание выглядит очень парадным и монументальным. Главный подъезд решен большим торжественным коринфским портиком, возвышающимся на аркадах, к которым ведут широкая открытая гранитная лестница и два пандуса по сторонам. Находящееся за этим портиком помещение парадной лестницы дворца представляет собой большой зал, окруженный в верхнем этаже колоннадами; свободно и широко расходятся марши лестницы. В композиции противоположного фасада здания подчеркнута его связь с прилегающим парком. Большая лоджия занимает всю ширину средней части второго этажа. В первом этаже открытая терраса с лестницами образует выход в парк.

В парке на берегу Мойки Росси был построен павильон с гранитным спуском к воде. Этот павильон явился связующим звеном между ансамблем дворца и просторами Марсова поля.

Органической частью ансамбля, осуществление которой в натуре затянулось более всего (1821—1839), явились здания, окружающие площадь перед дворцом и вдоль улицы, идущей от нее к Невскому проспекту (ныне площадь Искусств и улица имени Бродского). Росси разработал для застройки площади и улицы фасады домов, строительство которых осуществлялось, однако, уже другими архитекторами.

Внутренняя отделка Михайловского дворца (в значительной части уничтожена при перестройке в 90-х годах) отличалась чрезвычайной цельностью. Ни в одном из архитектурных комплексов Росси не удалось достичь такого единства решения — от планировки всего участка до предметов внутреннего убранства. При этом каждый предмет обстановки создавался для конкретного места в интерьере и с учетом его места во всем ансамбле.

Творчество Росси — один из наиболее убедительных примеров того, сколь последовательным был в художественной культуре высокого классицизма принцип синтеза искусств.

Подобно Воронихину, Росси проявил себя во многих областях декоративно-прикладного искусства. Причем здесь его произведения, в соответствии с общим характером его архитектурной мысли, отличаются особой торжественностью, пышностью, строго сохраняя, однако, основные черты стиля: антикизирующий характер изобразительных мотивов и орнаментов, симметрию композиции, четкость пластических форм, выразительность линии контура. Росси создавал проекты мебельных гарнитуров для Павловска, Елагина и Михайловского дворцов, делал рисунки изделий из камня для гранитных фабрик, в которых камень должен был сочетаться с золоченой бронзой, работал и для Императорского стеклянного завода. Примером интерьера, оформленного Росси, может служить убранство Белого зала Михайлов-

нович Пименов (1784—1833). Оба они — уроженцы Петербурга; оба воспитывались в Академии художеств и окончили ее: Демут-Малиновский — в 1800, Пименов — в 1803 году.

В 1802 году молодые скульпторы приняли участие в конкурсе на надгробный памятник своему только что скончавшемуся профессору — М. И. Козловскому. Принятой и осуществленной в натуре оказалась модель Демут-Малиновского. Исполненная им барельефная композиция изображает стоящего крылатого Гения смерти, который одной рукой опирается на Бельведерский торс, а другой тушит факел жизни (мрамор, ГМГС). Высокие художественные достоинства барельефа говорят о том, что перед нами произведение хотя и молодого, но уже вполне сложившегося и, бесспорно, очень талантливого мастера. С противоположной стороны надгробия было помещено — в овале — профильное изображение головы М. И. Козловского.

В отличие от Демут-Малиновского Пименовым была представлена модель круглой скульптуры. Глубокое и искреннее чувство скорби передал скульптор в крайне простом образе молодой женщины с наброшенным на голову покрывалом. На аллегорический характер образа указывает небольшая молоток — орудие скульптора, который, кажется, вот-вот должен выскользнуть из рук скорбящей женщины. Как общие очертания фигуры, так и ее пластическая лепка чрезвычайно выразительны. Пименовская модель надгробия Козловского — одно из самых поэтических произведений русской скульптуры (гипс, ГРМ, ил. 304).

Долголетняя совместная работа Пименова и Демут-Малиновского в творческом содружестве с архитекторами началась с Казанского собора Воронихина. Пименову было поручено исполнить статую киевского князя Владимира (бронза, 1807), предназначенную для установки в портике собора (Музей истории религии и атеизма, Ленинград).

Видимо, меньше всего желая показать Владимира «святым», Пименов изображает его как воина или героя-полководца. Силу и напряженность образа Владимира передают сосредоточенно суровое лицо князя, мастерски исполненные мускулистые руки (в одной из них — короткий меч), а также движение и поворот всей фигуры. Несмотря на то что сведения по археологии Древней Руси в то время были еще сравнительно ограниченными, одежды князя Владимира переданы скульптором с большой достоверностью. По окончании модели этого произведения Пименову была поручена статуя Александра Невского.

Демут-Малиновский для Казанского собора выполнил статую Андрея Первозванного (бронза, 1808—1811).

Еще не успев закончить работы, предназначенные для Казанского собора, Демут-Малиновский и Пименов приступают к выполнению новых ответственных заказов: созданию монументальных скульптур-групп и барельефов для перестраиваемого Воронихиным здания Горного института.

Демут-Малиновскому было поручено исполнение двух барельефных фризов и группы «Похищение Прозерпины Плутоном», Пименову — группы «Геркулес и Антей». Особенно удачным оказалось произведение Пименова. Изваянная им группа «Геркулес и Антей» (пудостский камень, 1809—1811, ил. 305) обладает чрезвычайно цельной и компактной композицией, богатством и выразительностью различных точек зрения. Пименову удалось убедительно передать и огромное физическое напряжение борющихся героев и самый драматизм происходящей схватки. Скульптурные группы установлены по обеим сторонам широкого лестничного спуска на фоне колонн портика института.

Если статуям, созданным для Казанского собора, свойственны легкость движения и относительная стройность пропорций, то группы Демут-Малиновского и Пименова, установленные на лестнице Горного института, напротив, подчеркнута грузны, массивны и тяжелы по пропорциям фигур. Характер этих групп соизвучен тяжелым формам дорического портика здания.

Демут-Малиновский и Пименов приняли также участие в работах для Адмиралтейства, исполнив три колоссальные фигуры, олицетворяющие страны света, установленные на высоких гранитных постаментах со стороны набережной Невы (четвертая фигура — «Африка» — исполнена А. Анисимовым), а также все шесть фигур лежащих «рек», статуи над фронтонами и некоторые из фигур на центральной башне Адмиралтейства у шпиля. Все названные статуи были высечены из пудостского камня.

К сожалению, ни одно из перечисленных произведений Пименова и Демут-Малиновского, украшавших Адмиралтейство, не сохранилось. Большая часть статуй была снята и уничтожена в 1860 году в результате варварского распоряжения Александра II.

Фигуры, которые мы видим сейчас наверху башни Адмиралтейства, представляют собой копии первоначальных статуй и исполнены из листовой меди.

Тема народного героизма и самоотверженной борьбы простых русских людей с наполеоновскими полчищами, столь популярная в искусстве начала века, нашла яркое выражение в произведении Демут-Малиновского «Русский Сцевола» (гипс, 1813, ГРМ, ил. 308).

Статуя изображает русского крестьянина, который, будучи схвачен солдатами Наполеона и заклеяв (на запястье левой руки виден след от наложенного клейма с латинской буквой «N»), отсекает с презрением к врагу клейменую руку. Этого безымянного героя художник сравнил с легендарным римлянином Муцием Сцеволой, пожертвовавшим рукой, чтобы доказать решимость и мужество защитников Рима.

В лице своего героя, с короткой бородой и слегка вьющимися волосами, во всей его крепкой, широкоплечей фигуре Демут-Малиновский воплотил, несомненно, национальный тип. Убедительно переданы скульптором решительный взмах правой руки крестьянина, сжимающей топор, а также выражение лица, спокойное и в то же время достаточно живое. Вместе с тем, следуя приемам скульптуры классицизма, Демут-Малиновский не стремился к изображению реальной крестьянской одежды и представил героя полуобнаженным.

Прямым откликом на события войны 1812—1814 годов явилась не дошедшая до нас колоссальная фигура Славы, исполненная Пименовым в 1814 году. За нее скульптор был удостоен звания профессора.

Наряду с монументальной и монументально-декоративной скульптурой, украшавшей здания с наружной стороны, Пименовым и Демут-Малиновским создавались произведения, предназначенные для интерьеров. Так, например, в 1819 году скульпторами были исполнены горельефные композиции, изображавшие в аллегорической форме «Архитектуру» и «Живопись». Их можно видеть и поныне над чугунной лестницей в здании Академии художеств в Ленинграде (вместе с рельефами: Мартоса — «Скульптура» и Прокофьева — «Воспитание»).

В горельефе «Архитектура» (исполнен Демут-Малиновским) изображена группа мальчиков, увлеченно рисующих и занимающихся «строительством»; горельеф «Живопись» (исполнен Пименовым) изображает воспитанников Академии, занятых рисованием.

Сравняя исполнение этих двух горельефов, можно заметить, что лепка фигур и композиция у Демут-Малиновского несколько жестче, чем у Пименова, которому в большей мере свойственна мягкость в пластической моделировке и в общем ритме.

Хорошо известна работа Пименова в мелкой пластике, а также в декоративно-прикладном искусстве. Им были сделаны скульптурные настольные украшения для известного Гурьевского сервиза (1809—1816, ГРМ и Дворец-музей в Павловске). Роспись сервиза, выполненного на Императорском фарфоровом заводе, где Пименов долгие годы занимал должность руководителя скульптурной части, воспроизводит характерные сценки народного быта и отдельные простонародные типы, заимствованные в основном из различных графических листов. В соответствии с этим скульптурные подставки фруктовых

ваз были решены Пименовым в виде покрытых матовым золочением фигур русских крестьян и крестьянок. Пропорции стройных тел, плавные линии складок стилизованной русской одежды принадлежат высокому классицизму. Черты большого стиля с необыкновенным тактом применены здесь автором к скульптуре камерного характера. Пименовым были исполнены несколько моделей для самостоятельных произведений мелкой пластики в технике фарфора. Лучшее из них — «Девушка с коромыслом» (1817, ГРМ, ГИМ, ил. 306). Очень близкая по стилю женским фигурам Гурьевского сервиза, она в то же время разительно напоминает классицизирующий облик юной крестьянки в картине А. Г. Венецианова «На пашне. Весна», что еще раз свидетельствует о большом значении для этой эпохи стилистических принципов высокого классицизма, проявляющихся даже в жанрах, мало ему подвластных.

Работал Пименов и для бронзы, занимавшей в декорировании интерьера высокого классицизма одно из первых мест. Пименовым была исполнена модель бронзовой люстры (начало XIX века, ГРМ, Белый зал, ил. 255). Скульптурный декор и лепной орнамент огромной ажурной чаши, увенчанной рожками-свечниками и фигурами порхающих амуров, представляет переработку античных мотивов.

Примерно с 1817 года Пименов и Демут-Малиновский начинают сотрудничать с архитектором К. И. Росси, принимая самое активное участие в скульптурном оформлении Елагина и Михайловского дворцов, ансамбля Александринского театра и других сооружений. Вершиной творчества этих мастеров-монументалистов явилась созданная ими скульптура арки Главного штаба (1827—1829).

Проектируя здание Главного штаба, Росси отнюдь не стремился к тому, чтобы скульптурное оформление огромного фасада соперничало с богатым декоративным украшением Зимнего дворца. Скульптура оказывается сосредоточенной лишь на проездной арке, которая становится не только композиционным, но и художественно-тематическим узлом всего сооружения. Основная идея, раскрываемая скульптурой, — триумф России по случаю победы над иноземными захватчиками.

Тема триумфа выражается всей скульптурой арки — от колоссальных статуй воинов, стоящих между колоннами, до монументально-декоративных рельефов в проездах арки. С наибольшей выразительностью эта тема раскрывается в венчающей арку величественной монументальной композиции, представляющей собой многофигурную группу «Победа» (ил. 302). Центральная в этой группе — крылатая Слава, стоящая в колеснице с высоко поднятой в руке эмблемой государства и другой рукой протягивающая лавровый венок. Шестерка могучих коней увлекает колесницу навстречу зрителю. Движение сдерживают два пеших воина, схвативших под уздцы крайних коней и оттягивающих их в стороны. Благодаря подобному решению композиции скульптурная группа оказывается превосходно связанной не только с самой аркой, но и с боковыми

крыльями здания. В своем движении могучая шестерка как бы стремится охватить все огромное полукружие Дворцовой площади.

Рассчитанная в первую очередь на зрительное воздействие силуэтов, рисующихся на фоне неба, группа «Победа», выполненная из листовой меди, привлекает также и превосходной пластической моделировкой. Строгая и спокойная с отдаленных фронтальных точек зрения, она приобретает большую динамику и экспрессию с более близкого расстояния при боковом рассмотрении.

По художественным достоинствам группа «Победа» Демут-Малиновского и Пименова стоит в ряду лучших творений мирового монументально-декоративного искусства.

Демут-Малиновский и Пименов успешно работали над созданием надгробных памятников, из числа которых особенно выделяются надгробие М. М. Голицына работы Пименова (1810, ГНИМА) и большой, сложный по композиции надгробный памятник фельдмаршалу Барклаю де Толли работы Демут-Малиновского, поставленный в 1823 году в имении полководца Йыгевесте (Эстония).

Первое из них весьма лаконично и в целом выражено в строгом стиле русских классических надгробий конца XVIII — начала XIX века. Надгробие же, исполненное Демут-Малиновским, уже совершенно иного характера. Видное место отведено здесь многоплановому рельефу необычного для классицизма типа, на котором представлено вступление русских войск в Париж в 1814 году — по одержании победы над Наполеоном. Сложным построением, непосредственностью передачи деталей городского пейзажа рельеф Демут-Малиновского уже ясно предвещает новый этап в развитии русской скульптуры.

К концу 20-х годов в России становится все более ощутимым наступление николаевской реакции. Правительственная и церковная цензура стремится особенно строго контролировать деятельность художников. И в первую очередь это чувствуют мастера монументальных форм искусства, чья деятельность связана в основном с государственными заказами и субсидиями. Под давлением цензурных комитетов и различных комиссий, ведавших сооружением общественных зданий и скульптурных памятников, все чаще происходит выхолащивание большого народно-патриотического содержания и замена его идеями официальной государственности. Сдержанность и лаконизм художественных средств постепенно уступают место пышности и многословности.

Характерным примером, хотя и далеко не самым худшим, может служить исполненная в конце 20-х — начале 30-х годов Демут-Малиновским, Пименовым и другими скульптура

здания Сената и Синода с холодными, малопонятными аллегорическими статуями «Законоведение», «Беспристрастие», «Благочестие» и т. п.

Вопреки всем трудностям в это же время создаются и такие произведения, как новые Нарвские триумфальные ворота (архитектор В. П. Стасов) — памятник славы русской гвардии, отличившейся в боях 1812—1814 годов. В скульптуре Нарвских ворот (начало 30-х годов) проявляется настоящий, искренний патриотизм; ей свойственны тенденции несколько большей конкретности в изображении, нежели, скажем, скульптуре арки Главного штаба. Фигуры воинов, стоящих внизу (исполнены из листовой меди по моделям Пименова и Демут-Малиновского), уже не походят на античных героев, а имеют облик древнерусских витязей (изображены «в древней русской броне», как подчеркнуто в одном из документов строительной комиссии).

В самый разгар работы по созданию скульптур Нарвских ворот Пименова постигает жестокий удар — по повелению Николая I, имевшего обыкновение самым бесцеремонным образом вмешиваться в художественную жизнь, скульптору было предложено подать заявление об отставке из Академии художеств, где он работал и преподавал уже около тридцати лет. Поводом к этому послужило недовольство Николая выполненными Пименовым бюстами самого императора и императрицы. Через два с половиной года после этого, в 1833 году, Пименов умер.

Демут-Малиновскому суждено было значительно пережить своего товарища. Он умер в 1846 году в звании ректора Академии по скульптуре.

Наибольшей известностью из поздних работ Демут-Малиновского пользуется памятник Ивану Сусанину в Костроме, открытый уже после смерти скульптора — в 1851 году.

Бронзовая фигура Сусанина, одетого в крестьянскую одежду, помещена у подножия колонны, увенчанной бюстом молодого царя Михаила Федоровича. В постамент памятника сделан барельеф с изображением сцены гибели Сусанина в лесу.

Скульптор стремился выразить сильный душевный порыв русского патриота, его готовность пожертвовать собой для блага отчизны. Запоминаются взволнованно прижатые к груди руки крестьянина и поднятая вверх старческая голова с длинной бородой. Однако в общем решении памятника скульптор все же, несомненно, сделал уступку требованиям официальных кругов. Народный герой изображен им коленопреклоненным у бюста царя. Тем самым патриотический подвиг Сусанина получил официозное толкование.

На примере этого произведения можно убедиться, как справедливо известное замечание Н. В. Гоголя, что народность вовсе не заключается в изображении армяка или сарафана. Статуя «Русский Сцевола», исполненная Демут-Малиновским в ранний период его твор-

чества, представляет собой гораздо более народное по духу произведение, чем памятник Ивану Сусанину.

Менее известен памятник Барклаю де Толли, который, как и памятник Сусанину, был открыт уже после смерти Демут-Малиновского — в 1849 году (начало работы скульптора над моделью монумента относится к 30-м годам). Монументальный реалистически трактованный бронзовый бюст полководца помещен на высоком (наподобие четырехугольной колонны) гранитном пьедестале. У его основания расположены отлитые из бронзы военные доспехи и знамена. Поставленный в Дерпте (ныне Тарту, Эстония), памятник является одним из тех произведений искусства, благодаря которым осуществлялись и крепились культурные связи между русским народом и национальностями, входившими в состав Российской империи. Следует добавить, что памятник и надгробие Барклаю являются далеко не единственными произведениями русских скульпторов в Эстонии того времени.

Ваятелей, и особенно Демут-Малиновского, занимала также портретная скульптура. Проявил себя скульптор и как один из первых русских скульпторов-анималистов. Он создал не только небольшие произведения, такие, как «Античный бычок» (яшма, ГРМ), но и колоссальные бронзовые фигуры быков (1824—1827), поставленные у ворот городских боен в Петербурге, замечательные по силе и лаконичности форм.

Отмечая многообразие деятельности Пименова и Демут-Малиновского, необходимо еще раз подчеркнуть, что особенную ценность представляют их монументально-декоративные произведения для наиболее выдающихся архитектурных сооружений Петербурга первой трети XIX века.

В лучших произведениях синтеза искусств, в создании которых участвовали оба скульптора, достигнута удивительная простота, ясность и гармония художественных форм скульптуры и архитектуры. Исключительная выразительность достигается сдержанными, как правило, очень экономными средствами, без излишней перегруженности второстепенными деталями и украшениями.

Талантливым мастером монументально-декоративной скульптуры был Иван Иванович Тербенев (1780—1815). Горячий, искренний патриот, активный член прогрессивного Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, Тербенев был хорошо известен современникам как автор острых политических карикатур на Наполеона, его армию, исполненных во время Отечественной войны 1812 года и близких по характеру народному лубку.

Наиболее значительные скульптурные произведения были созданы Тербеневым для здания Адмиралтейства. Им выполнены все фронтоновые композиции, барельефные фигуры летящих Слав над главными воротами и на павильонах со стороны Невы, а также несколько круглых статуй для вестибюля здания. Особенный же интерес представляет его горельеф «Заведение флота в России» (ил. 303), помещенный на аттике нижнего куба башни Адмиралтейства. В этом колоссальном горельефе (длиной до 22 м), столь значительном и по тематике и той роли, которую он играет в общем комплексе Адмиралтейства, подкупает прежде всего огромная жизнеутверждающая сила и реалистичность, прорывающаяся сквозь все условности аллегории. Так, взглядевшись в группу трех «тритонов», начинаешь видеть здесь не столько образы античной мифологии, сколько образы русских тружеников, тянущих на канатах сети, суда или какие-то другие тяжести. Изображение сцен труда, конечно, было не обычным явлением в монументальной скульптуре начала XIX века.

Темой рельефа Тербенева является основание Петром I Петербурга и строительство здесь военно-морского флота. Перед нами реальные, конкретные и даже портретные изображения (Петр) и типично аллегорические образы, вроде Нептуна, Минервы, России в виде сидящей женщины с венцом на голове. Черты реалистичности и большая убедительность свойственны не только второстепенным персонажам, вроде уже названных «тритонов», но и основным, центральным образам этого горельефа: могучему Нептуну и другим.

Нельзя не отметить большого технического мастерства исполнения рельефов Тербеневым для здания главного Адмиралтейства. Уверенная, сочная лепка форм, свободная компоновка фигур, умелое использование светотеневых контрастов — все это делает его произведения свежими и своеобразными, в них ясно выражены индивидуальные особенности творчества скульптора. Работа над горельефом «Заведение флота в России» целиком приходится на годы высшего национального подъема, 1812—1814, когда патриотизм Тербенева находил убедительное выражение в исполнении политических карикатур. В своем лучшем монументальном скульптурном произведении художник не менее ярко сумел воплотить чувства гражданина и патриота, чувства русского человека, которому дорого славное прошлое родины. Ранняя смерть И. И. Тербенева, умершего молодым, оборвала развитие его большого, своеобразного дарования.

К числу виднейших мастеров русской скульптуры первой половины XIX века принадлежит и Борис Иванович Орловский (1793—

1837), родившийся в семье крепостного крестьянина Орловской губернии (отсюда и позднейшая фамилия, тогда как настоящая фамилия скульптора Смирнов).

Еще молодым скульптор обнаруживает качества, которые стали свойственны ему на протяжении всей жизни, а именно: трудолюбие, настойчивость в работе, требовательность к себе. Работая в мастерской мраморщика С. Кампиони в Москве, он все свободное время уделял скульптуре, изучая не только технику мраморной рубки, но и вообще искусство валяния; лепил с натуры, занимался копированием известных статуй и бюстов и т. п. Спустя несколько лет Орловский переезжает в Петербург и начинает работать в мастерской П. Трискорни. К этому времени Орловский был уже весьма опытным мастером. Успешно исполнив заказ на перевод в мрамор одного из произведений Мартоса, он обращает на себя внимание этого признанного главы русских скульпторов и благодаря его поддержке поступает в 1822 году в Академию художеств. В том же году Орловский был отправлен в Италию на правах пенсионера, закончившего Академию, что было важнейшим событием для скульптора-самоучки, для человека, каких-нибудь два года назад еще находившегося в крепостной зависимости.

Во время пребывания в Италии Орловский создает статуи «Парис» (мрамор, 1824, ГРМ; повторение — в ГТГ) и «Фавн с цевницей» (ГРМ), а также скульптурную группу «Сатиры и вакханка» (1837, ГРМ). Исполнение этих произведений в мраморе было осуществлено значительно позже, уже в Петербурге. Статуи «Парис» и «Фавн» после смерти Орловского были окончательно доработаны в мраморе С. И. Гальбергом.

Наиболее интересна группа «Сатиры и вакханка». Удачно найдено общее композиционное решение; чрезвычайно выразительна линия, объединяющая склонившиеся друг к другу фигуры. Всей группе Орловский стремился придать лирический характер, что свидетельствовало уже о новых веяниях в русской скульптуре — стремлении смягчить подчас несколько суровую героичность классицизма и достигнуть более сложной интимной передачи человеческих чувств.

В начале 1829 года Орловский возвратился в Петербург. Начинается основной период его творчества. Художник обращается к большим монументальным формам скульптуры. В противоположность произведениям, созданным в Италии, для которых характерны античная тематика и идеальная трактовка образов, в работах петербургского периода ясно выражен национальный характер; в них заметно усиливаются реалистические черты.

С особым воодушевлением работал Орловский над скульптурной группой «Ян Усмарь» (бронза, 1831, ГРМ), изображающей древнерусского богатыря, вырывающего в доказательство своей силы кусок кожи у разъяренного молодого быка. Создавая группу, скульптор, несомненно, исходил прежде всего из

живой природы. Четко и ясно проработана мускулатура героя, правдиво изображено животное. Внутренняя экспрессия и динамика сцены сочетаются с общей устойчивостью и уравновешенностью композиции группы.

В образе Яна Усмаря скульптор показывает настоящего народного героя, сильного, полного отваги и мужества. Эта группа — одно из сравнительно немногих произведений русской скульптуры того времени, в которых довольно сдержанно, но все же ясно проявились элементы романтизма.

Успешно работал Орловский и в творческом содружестве с архитекторами. Так, по модели скульптора была выполнена колоссальная фигура ангела, венчающая Александровскую колонну, воздвигнутую в 1834 году по проекту Монферрана на Дворцовой площади Петербурга. Целый ряд эскизов и моделей был сделан Орловским для скульптурного оформления Триумфальных ворот у Московской заставы в Петербурге, построенных архитектором В. П. Стасовым (1838).

Непосредственного решения задач синтеза скульптуры и архитектуры требовала от Орловского работа над созданием наиболее значительных произведений — памятников фельдмаршалам Кутузову (ил. 311) и Барклаю де Толли перед Казанским собором в Петербурге.

Основная работа над этими монументами, начавшаяся сразу же по возвращении скульптора в Россию и потребовавшая от Орловского огромного творческого напряжения, продолжалась примерно три года над каждой статуей: модель статуи М. И. Кутузова была готова к лету 1832 года, модель статуи М. Б. Барклая — к 1836.

Будучи совершенно самостоятельными, эти два памятника в то же время идейно и композиционно тесно связаны друг с другом. В образах Барклая и Кутузова скульптор представил начало и завершение Отечественной войны 1812 года. Это отметил еще Пушкин, видевший модели статуй в мастерской Орловского и, очевидно, знавший об этой идее от самого автора. «Здесь зачинатель Барклай, а здесь совершитель Кутузов», — писал Пушкин. Именно таков и был общий замысел скульптора.

Статуя Барклая передает стойкость и упорство. Орловский сообщает образу большую собранность и внутреннее напряжение. Чуть заметный наклон головы и открытая грудь, словно встречающая удар, как бы характеризуют первый этап войны, заключающийся в героическом сопротивлении русских армий.

Олицетворяя второй этап Отечественной войны, когда русские войска при поддержке всего народа преследовали, уничтожали армии

Наполеона, фигура Кутузова, напротив, полна экспрессии и энергии. Прекрасен смелый, решительный и торжествующий жест руки фельдмаршала, указывающей и зовущей вперед. Под ногами полководца — наполеоновские знамена и орлы. С большой любовью к национальному герою воссоздает Орловский Кутузова. Полное, хорошо знакомое всем лицо полководца чуть поднято. Кутузов открыто, мужественно и радостно смотрит вперед, видя победу.

Памятники являются образцом блестяще осуществленного синтеза свободно стоящих на площади монументов с ранее созданным архитектурным сооружением; ясно рисуясь на фоне строгих и величественных колонн, они превосходно связаны с вынесенными вперед проездами колоннады собора и с определенных точек зрения представляются как бы вписанными в эти проезды, которые в свою очередь дают красивое архитектурное обрамление четким силуэтам памятников.

Создание этих памятников следует рассматривать как дальнейший этап в развитии русской монументальной скульптуры XIX века. Реалистическая конкретность воссоздаваемых образов, внимание к раскрытию внутреннего мира человека — все это были новые черты, не свойственные памятникам-монументам, создававшимся в предшествующий период.

Смерть оборвала жизнь Орловского в самом расцвете творческих сил. Он умер в возрасте сорока четырех лет, не дожив нескольких дней до торжественного открытия в декабре 1837 года памятников Кутузову и Барклаю де Толли.

В творчестве русских скульпторов начала XIX века, которые работали в основном в области монументальной и монументально-декоративной скульптуры, портрет занимал относительно второстепенное место. Мастером, настоящим призванием которого оказался именно портретный бюст, был Самуил Иванович Гальберг (1787—1839), учившийся в Академии у Мартоса.

В 1808 году Гальберг был удостоен Большой золотой медали за барельеф «Марфа Посадница приводит жениха своей дочери Мирослава к Феодосию Борецкому, который дает ему свой родовой меч».

Военные действия в Европе надолго задержали заграничную поездку Гальберга. Он был послан в Рим в качестве пенсионера Академии лишь в 1818 году.

Портретные бюсты Гальберга, создававшиеся на основе эстетических взглядов классицизма, существенно отличаются от преобладающего типа скульптурных портретов XVIII века (Шубин, Прокофьев). В образе человека Гальберг подчеркивал классически строгую, величавую простоту и героическое начало. Используя в качестве прообразов античные портреты, скульптор, подобно ряду других русских и зарубежных мастеров периода классицизма,

композиционно строит портретный бюст по типу античной гермы, с прямой посадкой головы, обнаженной грудью и срезанными плечами.

Хотя в целом творчество Гальберга-портретиста представляется ровным и не претерпевающим больших изменений, в нем все же можно обнаружить и некоторую эволюцию.

Известность приходит к скульптору уже в начале пребывания в Риме. В 1819 году Гальберг исполняет бюст архитектора В. А. Глинки (гипс, ГРМ), пенсионера Академии, в будущем одного из ближайших сотрудников К. Росси. Мягкой, уверенной лепкой передает скульптор свежесть молодого, обрамленного вьющимися волосами лица, полные щеки, по детски припухлые губы. Но при всей своей непосредственности общее выражение лица Глинки серьезно и сосредоточенно. Уже в этой ранней работе Гальберг сумел хорошо передать как внешние индивидуальные черты портретируемого, так и внутреннюю содержательность образа.

Вскоре после окончания бюста Глинки, за который, по шутливому замечанию самого Гальберга, его расхвалили «если не до небес, то по крайней мере до купола св. Петра», скульптор исполнил бюст А. Я. Италинского, русского посланника в Риме (мрамор, 1822, ГРМ). На этот раз перед мастером стояла задача воссоздать образ старого человека. Лицо Италинского — полное и морщинистое, с широким мясистым и полуоткрытым, словно от одышки, ртом. Удачен также бюст Г. Н. Оленина (мрамор, 1827, ГРМ) с живым, чуть насмешливым выражением лица.

Нужно отметить, что при всей меткости характеристик портреты, относящиеся к первому периоду творчества Гальберга, не лишены идеализации и некоторых условных черт. Так, например, большинство бюстов этого времени имеет своеобразную трактовку волос, напоминающую римские портреты.

Сразу же по возвращении в Петербург (1828) Гальберг начинает работу над портретами деятелей русской литературы и изобразительного искусства — А. С. Пушкина, И. А. Крылова, А. А. Перовского, А. Н. Оленина, И. П. Мартоса, П. А. Кикина и других. С большим сочувствием встретило русское общество портретный бюст А. С. Пушкина (бронза, 1837, ГРМ); на повторения (гипсовые отливки) бюста поэта была организована даже специальная подписка.

Работы этого основного периода творчества Гальберга отличаются, несомненно, реалистичностью и углубленностью в раскрытии образов. К числу таких произведений принадлежат бюсты И. А. Крылова (1830, гипс — ГТГ, ил. 309; мрамор — ГРМ) и И. П. Мартоса (бронза, 1839, ГРМ, ил. 310 и ГТГ). Следует

иметь в виду, что некоторые бюсты Гальберга исполнены в разных материалах (например, бюст А. Н. Оленина — гипс, бронза, мрамор).

В образе прославленного баснописца скульптор сумел передать ленивую неподвижность пожилого человека и в то же время глубокий ум, простоту, добродушие. Энергичной лепкой даны большой, открытый лоб, неровности лица, прямые пряди волос; в глубоко сидящих глазах, в суровых складках у рта передано ощущение затаенной думы.

С подкупающей теплотой воплощен Гальбергом образ Мартоса, его любимого учителя, к советам которого он всегда очень чутко прислушивался. Лицо Мартоса проработано более детально, чем Крылова. Чувствуется, что скульптор стремился возможно точнее запечатлеть дорогие ему черты. В чуть поднятом открытом лице Мартоса выражены и творческое вдохновение художника, и мудрость, и доброжелательность опытного воспитателя молодежи.

Несомненными художественными достоинствами отличаются статуи Гальберга, из числа которых следует в первую очередь выделить исполненного в Риме «Фавна, прислушивающегося к звуку ветра в тростнике» («Зарождение музыки», мрамор, 1830, ГРМ). Поэтично передает скульптор внутреннее состояние молодого фавна в момент, когда внезапно услышанные им звуки ветра начинают складываться в музыкальную мелодию. По характеру это произведение Гальберга очень близко к работам Б. И. Орловского того же времени: «Фавн с цевницей» и «Сатир с вакханкой».

Гальберг обращался также и к большим монументальным работам. Однако произведениям подобного рода явно недоставало пафоса и монументального размаха, которыми отличались, например, работы Мартоса, Пименова, Демут-Малиновского. В последние годы жизни Гальбергом были исполнены эскизы и модели памятников Г. Р. Державину (Казань) и Н. М. Карамзину (Ульяновск). Оба они, и особенно последний, принадлежат к числу лучших его работ в области монументальной скульптуры. В натуре оба памятника были исполнены уже другими скульпторами, в основном — учениками Гальберга. Так, над выполнением памятника Карамзину работали после смерти Гальберга только что окончившие Академию скульпторы А. Иванов, П. А. Ставассер, Н. А. Рамазанов и К. М. Климченко. Бюст Карамзина помещен в круглой нише массивного постамента, на котором установлена статуя музы истории — Клио. Статуя Клио хорошо связана с постаментом и отличается ритмичностью движения пластических масс.

Ранняя смерть, последовавшая в 1839 году, прервала не только творческую деятельность Гальберга, но и большую педагогическую работу в Академии художеств, где он преподавал с 1829 года. Несомненный интерес представляют сохранившиеся записки и письма Гальберга, часть которых опубликована.

Высокий подъем русской скульптуры в начале XIX века нашел выражение и в так называемых

малых формах скульптуры, например в медальерном искусстве. Крупнейшим русским мастером-медальером был Федор Петрович Толстой (1783—1873).

Биография Толстого несколько необычна для русских художников того времени. Представитель титулованного дворянского рода, Толстой, решив посвятить себя искусству, резко меняет жизнь. Начав посещать скульптурный класс Академии художеств, он быстро становится благодаря одаренности и трудолюбию большим мастером. В 1809 году его уже избирают почетным членом Академии за восковой барельеф «Триумфальный въезд Ромула в Рим», а в 1819 назначают медальером в Монетный департамент. Толстой проявил себя новатором: отвергая устаревшие традиции искусства позднего барокко, прочно установившиеся в медальерном деле, он начинает создавать медали в стиле классицизма, соответствующего духу времени. В 1828 году Толстой становится вице-президентом Академии художеств, с 1849 — профессором скульптуры.

Важным фактором биографии Толстого была его близость к декабристам; он был активным участником первого русского революционного движения, входил даже в Коренную Управу Союза Благоденствия и близко знал многих видных декабристов. Впоследствии Толстой оказал большую помощь и поддержку Т. Г. Шевченко.

Именно на годы активного участия Толстого в общественном движении падает в основном главная часть работы художника над знаменитой серией медальонов, посвященных событиям Отечественной войны 1812 года и военным действиям 1813—1814 годов. Скульптор работал над ними с 1813 по 1836 год. Оригиналы были исполнены из воска. Воспроизведенные в гипсе, фарфоре, мастике и бронзе, они получили широкое распространение и находятся во многих музеях страны. Первый медальон, названный «Родомысл девятого на десять века», был, по словам автора, исполнен, когда «пришло к нам известие о совершенном разбитии всей собранной Наполеоном армии под городом Лейпцигом и о бегстве его с этого крепкого пункта...».

К числу наиболее удачных медальонов относится «Народное ополчение 1812 года» (гипс, 1816, ГТГ, ил. 312), на котором изображена сидящая на троне женщина в старинном русском одеянии, протягивающая боевые мечи трем стоящим перед нею воинам, — аллегория России, вручающей оружие представителям «трех сословий», исполненным решимости «лететь на службу и спасение Отечества». В основании трона помещена барельефная композиция, напоминающая один из рельефов памятника Минину и Пожарскому Мартоса; в ней отражена организация русскими гражданами помощи народному ополчению.

Четкость, изящество и выразительность лепки сочетаются в этих медальонах с ясностью и цельностью композиционного построения.

Чувствуется, что скульптор на деле осуществляет слова, высказанные им о медальерном искусстве: надо стремиться к тому, чтобы «всякий, смотря на готовую медаль, мог узнать, не прибегая к надписи, на какой случай она выбита».

Большая часть медальонов этой серии представляет аллегорические композиции из нескольких полуобнаженных фигур воинов (чаще всего трех), олицетворяющих собой русские или вражеские армии. В соответствии с историческими фактами медальоны, исполненные в память битв с Наполеоном, — «Битва Бородинская», «Бой при Малом Ярославце», «Трехдневный бой при Красном» — выражают прежде всего стойкость и выдержку русских воинов перед лицом численно превосходящего противника. Напротив, в медальонах, посвященных второму этапу войны 1812—1814 годов, автор стремился передать наступательный порыв русских и союзных армий, преследующих Наполеона: «Битва при Лейпциге», «Переход за Рейн».

Один из лучших медальонов последней группы — «Бой при Арсиз-сюр-Об в 1814 году» (воск на грифельной доске, 1829, ГРМ). Группа из трех воинов, изображенных в пылу битвы, передана с большой экспрессией. Каждая из фигур дана в сложном пространственном положении, и вместе с тем они мастерски объединены; в смелом ракурсе представлено тело поверженного врага.

Ряд медальонов посвящен теме освобождения русскими войсками западноевропейских городов: «Освобождение Берлина», «Освобождение Амстердама». Последний медальон — «Мир Европе» — достойно заключает эту замечательную серию, состоящую из двадцати одного произведения.

В 1814—1816 годах Толстым были исполнены четыре барельефа со сценами из «Одиссеи» Гомера (воск, ГТГ). Скульптор обращается здесь к сложным многофигурным композициям, стремится, например, к изображению обстановки, места действия.

По свидетельству самого Толстого, им в различное время были исполнены с натуры десять портретов его родных и друзей. Как правило, это были портреты-медальоны. Интересен барельеф, представляющий автопортрет скульптора с женой и маленькой дочкой (воск, 1812, ГТГ). Реалистичность в передаче портретных образов и введение конкретных деталей (старое дерево, подорожник у скамьи, пудель у ног хозяина) своеобразно сочетаются здесь с элементами идеализации, попыткой придать современным художнику одеждам вид традиционных античных одеяний.

Деятельность Федора Толстого чрезвычайно многообразна. Он был блестящим рисовальщиком, аква-

релистом, гравером. Широко известны его акварельные рисунки цветов и плодов, а также силуэты из черной бумаги (ил. 294). Особенно интересны иллюстрации к поэме «Душенька» И. Ф. Богдановича, нарисованные пером и награвированные самим художником (тушь, перо, 1817—1833, ГТГ, гравированы резцом в 1829—1840; ил. 313).

Шестьдесят четыре листа представляют собой самостоятельный графический цикл на сюжет известной античной повести о любви Амура и Психеи, изложенной в «Метаморфозах» Овидия. В этих прекрасных образах русской очерковой графики любовно воссоздана гармоническая красота античного мира, какой она представлялась русскому художнику первой трети XIX века. Лирическая интерпретация античного мифа сама по себе характерна для высокого классицизма как художественного направления в русском искусстве.

Как скульптор Толстой работал не только над медальонами и медалями, но и над бюстами, статуями и монументальными рельефами. К числу лучших его произведений этого рода относится бюст Морфея, бога сна, дошедший до нас в терракоте (1822, ГРМ) и в мраморе (1852, ГТГ). Чуть склоненная на грудь голова с закрытыми глазами убедительно передает состояние крепкого и в то же время легкого сна. «Один взгляд на голову Морфея, наверное, усыпил бы меня сладким сном...» — писал один из современников.

Толстым было исполнено также несколько моделей круглых статуй для Петергофа. Одна из них — фигура нимфы, льющей из кувшина воду, — была отлита из бронзы для фонтана Львиного каскада. Успехом у современников пользовались и гипсовые модели фигур, сделанные Толстым почти в натуральную величину в начале 40-х годов и предназначавшиеся для дверей храма Христа Спасителя в Москве.

Позднее творчество скульптора, однако, уже не имело той глубины патриотического содержания, которой отличались его ранние произведения.

Среди мастеров старшего поколения, работавших в первой трети XIX века, должен быть упомянут Павел Петрович Соколов (1764—1835), автор бронзовой статуи «Девушка с разбитым кувшином» в Екатерининском парке Царского Села (бронза, 1816, г. Пушкин, ил. 307). Ей посвящено стихотворение Пушкина. Соколову принадлежит также превосходный реалистически выразительный бюст русского актера Дмитревского (гипс, 1813, ГРМ).

Из более молодых мастеров выделяется в эти годы Михаил Григорьевич Крылов (1786—1846), ученик Мартоса, автор двух печатных работ по вопросам искусства. Наибольшей известностью пользуется его статуя «Боец» (гипс, 1837, ГРМ), которая по характеру и времени исполнения может быть уже отнесена скорее ко второй трети XIX века, периоду, когда постепенно расшатываются устои классицизма в русской скульптуре и вслед за живописью начинает складываться реализм в его специфической для второй половины XIX века форме.

ИСКУССТВО ВТОРОЙ
ТРЕТИ XIX ВЕКА

- 243
Введение
- 248
Брюллов
- 257
Академическая живопись
- 259
Пейзаж
- 261
Александр Иванов
- 269
Графика
- 273
Федотов
- 279
Скульптура
- 285
Архитектура

Вторая треть XIX века — время бурного развития процессов, наметившихся в русском искусстве 1800-х—1820-х годов.

Все отчетливее становится борьба между оживляющей системой художественного мышления и новыми творческими принципами, определяющими пути последующего развития русской художественной культуры. Постепенно обостряясь, борьба в конце периода рождает явления, прямо противоположные по общественному и художественному значению. Так, например, в одно и то же время, в 1858 году, перед русской публикой предстали живопись интерьера Исаакиевского собора и колоссальное полотно Александра Иванова «Явление Христа народу», а несколькими годами ранее — небольшие, но чрезвычайно значительные картины П. А. Федотова. Живописный декор собора воплощал наиболее реакционные художественные идеалы эпохи, тесно связанные с тем отрицательным, что сложилось к этому времени в практике Академии художеств, вынужденной проводить официозную политику в искусстве. В противоположность этому создания Иванова и Федотова воплощали наивысшие достижения русской художественной культуры конца 40-х—50-х годов. Реалистическая сущность их произведений отвечала требованиям подлинной народности искусства, которую В. Г. Белинский понимал как соответствие истинным требованиям исторического развития русского народа.

Поляризация отдельных явлений в искусстве связана с обострением противоречий в жизни страны. Вторая треть XIX века — время неуклонной капитализации России, развития промышленности, науки, и в частности социальных учений. Происходит неумолимое нарастание кризиса крепостнической системы. Правительственная реакция, последовавшая за поражением декабристского восстания в 1825 году, с необыкновенной активностью стремилась подчинить себе все проявления культурной жизни страны. В сфере идеологии была выдвинута в 1833 году реакционная теория «православия, самодержавия и народности», поддерживающая незыблемость существующего порядка и получившая широкий отклик в ортодоксальной периодической печати, в верноподданнических произведениях литературы и искусства.

Некоторое ослабление освободительного движения, наступившее под давлением реакции, не означало прекращения развития передовой общественной мысли. Происходит сложный процесс преобразования дворянской революционности и формирования революционно-демократической идеологии. Самодержавию противостоят революционно настроен-

ное дворянство и разночинная молодежь, из которой вышли представители следующего, буржуазно-демократического периода освободительного движения в России, начало которого связано с 1861 годом¹.

Усилия лучших людей эпохи, сознававших, что декабристам на Сенатской площади не хватило народа, были направлены на поиски путей высвобождения дремлющих исторических сил этого народа, его просвещения и приобщения к общественному движению. Имена А. И. Герцена, Н. П. Огарева, В. Г. Белинского, М. В. Петрашевского и членов его кружка являются веками на этом пути.

Поиски выхода из исторического безвременья в конце 20-х и в 30-х годах, в условиях правительственных репрессий, большей частью выливались в идеалистические социальные и философские концепции. Именно к этим годам относится увлечение передовой части русского общества немецкой идеалистической философией, Шеллингом и Гегелем, что очень повлияло на литературу и искусство. Однако постепенно общественная мысль начинает освобождаться от идеалистической оболочки, вобрав в себя все лучшее, что было в русском гегельянстве 30-х годов.

В 40-х годах формируются принципы революционно-демократической идеологии. Созревание новой идеологии активизируют революционные события второй половины 40-х годов в Западной Европе, подъем крестьянского движения в самой России.

Ожесточенные споры о дальнейших путях исторического развития России в мыслящих кругах русского общества конца 30-х — начала 40-х годов нашли свое выражение в борьбе славянофилов и западников. Идеологи первых настаивали на патриархальной самобытности русской общественной жизни, чуждой капиталистическому Западу. Им противостояли западники, считавшие неизбежным движение страны по пути буржуазно-капиталистического развития, подобно тому, которое имело место в странах Западной Европы. Представители революционной демократии, и прежде всего В. Г. Белинский, с позиций революционного просветительства вели беспощадную борьбу со славянофильской идеализацией патриархального прошлого России и резко критиковали социальные иллюзии либерального западничества. Вершиной революционного демократизма Белинского явилось «Письмо к Гоголю» (1847) с его разоблачающей характеристикой самодержавно-крепостнической России, с его верой в «свежие силы» русского общества, «которые кипят и рвутся наружу». Главной исторической задачей современности в «Пись-

ме к Гоголю» было провозглашено уничтожение крепостного права.

Идеологи русской революционной демократии развернули в 50-х годах борьбу за полное освобождение крестьян; Чернышевский и Добролюбов последовательно проводили идею крестьянской революции. К концу 50-х годов Россия оказалась перед лицом назревшей революционной ситуации, вынудившей правительство пойти на отмену крепостного права.

Общая демократизация русской культуры в эпоху формирования революционно-демократического движения сказалась и на художественной жизни второй трети XIX века. К ней приобщаются все более и более широкие общественные круги. Все глубже в народную толщу проникает профессиональное художественное образование. Значение Академии художеств как единственного художественного учебного заведения в России было утрачено еще в первой трети века; теперь же, помимо школы Венецианова и школы Ступина в Арзамасе, возникают новые учебные центры. В 1833 году был организован Московский художественный класс, превратившийся в 40-х годах в Московское училище живописи и ваяния, сыгравшее впоследствии такую огромную роль в истории русского реалистического искусства. Художественные произведения все чаще предстают перед широким зрителем. Помимо регулярных выставок, устраиваемых Академией художеств и Обществом поощрения художников, появляется эпизодические выставки: Федотов выставляет в 40-х годах свои картины в Москве, картина «Явление Христа народу» Иванова, привезенная из Италии, выставляется в Петербурге и Москве на специальных выставках и т. п. Широкое распространение получает книжная и журнальная иллюстрация.

Все чаще изобразительное искусство попадает в сферу общественного внимания. Лучшие люди времени видят в нем концентрацию важнейших эстетических и этических проблем эпохи. Достаточно напомнить, что Брюллов и Александр Иванов вызывают пристальный интерес таких людей, как Пушкин, Гоголь, Герцен, Белинский, Чернышевский; в этом заключается и подтверждение растущей общественной действительности искусства, особенно активной в пору политического безвременья.

Формируется русская художественная критика. В периодической печати значительно чаще, чем ранее, появляются статьи, посвященные собственно изобразительному искусству, рецензии на выставки. Их можно найти в «Современнике», «Отечественных записках», «Москвитяине», «Библиотеке для чтения», наконец, в «Художественной газете» (1836—1841), посвященной исключительно вопросам искусства и художественной жизни.

¹ См.: В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 25, стр. 93.

Большое место в художественной критике занимали статьи, написанные с позиций романтической эстетики. В этих статьях важным достоинством было стремление авторов раскрыть исторические закономерности в развитии искусства. Наиболее яркий образец романтической критики представляет статья Н. В. Гоголя «Последний день Помпеи», картина Карла Брюллова (1834), где анализ художественного произведения поставлен в связь с общим направлением современного искусства. Появляются отдельные труды, посвященные вопросам эстетики, и в частности эстетики романтизма; еще в 1825 году вышла в свет книга А. И. Галича «Опыт науки изящного», основанная на идеях романтизма.

Однако основное направление передовой эстетической мысли второй трети века обращено к формированию принципов реалистического искусства. Здесь определяющими были воздействие революционно-демократического движения эпохи, развитие литературы критического реализма, публицистическая деятельность Белинского.

В ежегодных обзорах русской литературы (1846 и 1847) Белинский выступал против эпигонов романтизма в литературе, указывая на разрыв молодых писателей, продолжателей дела корифеев русского реализма — Пушкина, Лермонтова и особенно Гоголя, — с романтической идеализацией действительности. Он пишет о преобладании в современной литературе «отрицательного направления», «натуральной школы» — термин, употреблявшийся Белинским в значении, близком термину «реализм». Белинский ратует за искусство, понимаемое «как воспроизведение действительности во всей ее истине». Он требовал от творца «сочувствия современности», то есть социальному прогрессу, видел в литературе один из путей преодоления разрыва между образованной частью общества и народом.

В искусстве развитие новых идеалов шло в русле этих требований эпохи, но было сложным и противоречивым.

Позитивная программа классицизма, опирающаяся на просветительские идеалы гармонии общественных усилий, направляемых государственной пользой, исчерпала себя к началу 30-х годов: в условиях углубляющегося кризиса дворянской государственности понятия общегосударственного и подлинно народного резко разошлись.

Утрачивая свое гражданственное звучание, классицизм в архитектуре приобретает официальность, преувеличенную торжественность, порой превращаясь в холодный, стандартизированный набор ордерных форм. В то же время нарастает волна увлечения архитектурой прошлых эпох; в частности, внимание зодчих

привлекают Византия, западноевропейская готика, наконец — древнерусская архитектура.

Этот процесс ощутим в различной мере в творениях А. А. Монферрана, А. П. Брюллова, К. А. Тона и многих других.

Вместе с тем развитие капитализма, изменившего условия жизни общества, поставило перед зодчеством новые задачи. Расширение масштабов строительства в области гражданской архитектуры, развитие фабрично-заводского строительства вызвали к жизни новые конструкции, использование новых материалов, что, несомненно, обогатило возможности архитектуры. Однако на этом раннем этапе преследование новых целей привело и к разрыву между конструкцией здания, обусловленной его назначением, и ордерной «оболочкой», чисто внешне, фасадно маскирующей эту конструкцию.

Кризис классицизма в русской монументальной скульптуре ощущается еще в произведениях, относящихся к концу предшествующего периода, в работах Б. И. Орловского, С. И. Гальберга, в которых гармоническая обобщенность образа распадается порой на условную красоту форм и натуралистическое видение деталей; это дает себя знать отчасти уже и в работах И. П. Витали для Исаакиевского собора в Петербурге и особенно А. В. Логановского для храма Христа Спасителя в Москве. В то же время этот кризис порой преодолевается при внесении романтической эмоциональности в традиционные классицистические образы, что характерно, в частности, для Б. И. Орловского и И. П. Витали.

Однако симптоматичнее для скульптуры этой эпохи не романтизм, а элементы бытовой жанровости или исторической конкретности в трактовке образа, которые мы наблюдаем в некоторых работах Н. С. Пименова, Н. А. Рамазанова, А. В. Логановского. Попытки внести жизненную выразительность в монументальный образ не приносят скульпторам этого времени значительных достижений; часто их усилия идут по неверному пути соперничества с живописью в ее специфических средствах выражения. Тем не менее они свидетельствуют о приближении нового этапа в развитии русской скульптуры, ознаменованного обращением к живой действительности. В станковой, камерной пластике эти поиски дают более интересные, принципиально новые решения пластического образа; станковая пластика в 40-х годах начинает энергично развиваться. Свидетельство тому мы можем найти в некоторых работах Н. С. Пименова, П. К. Клодта и других мастеров скульптуры.

И в пластике и в живописи классицизм постепенно отступает перед стремлением сблизить искусство с жизнью, которое характерно

для всей передовой русской художественной культуры первой половины XIX века.

Существенная роль в этом процессе принадлежит романтизму (см. введение к восьмому разделу). В конце 20-х, в 30-е и 40-е годы романтизм пережил новый этап развития, захватив и самое начало 50-х годов. При этом в изобразительном искусстве его жизнь оказывается более длительной, нежели в литературе, где «верхняя» граница совпадает в основном с рубежом 30-х—40-х годов, с расцветом творчества Лермонтова, развитием романтических мотивов у Гоголя и т. п.

Романтизм отразился в архитектуре в поисках новых концепций, которые можно было бы выдвинуть на смену классицизму. В скульптуре именно романтизм был тем обобщающим началом, которое придало образную цельность монументальным работам позднего Орловского и Витали. Однако полнее всего романтизм выражен в живописи и графике. Здесь он затронул в различной степени все изобразительные жанры: историческую и жанровую картину, портрет, пейзаж.

В это время и в литературе и в изобразительном искусстве более четки, чем в первой трети века, черты, определяющие романтизм как мировоззрение и художественную систему: неприятие существующей действительности и поиски абсолютного идеала, который можно было бы ей противопоставить. Гоголевский «вечный раздор мечты с существенностью» характерен для сознания русского человека именно этого времени. Более отчетливы в изобразительном искусстве второй трети века и специфические художественные приемы, порожденные стремлением выразить контрасты романтического восприятия окружающего мира: метафоричность сюжета, гиперболизм образов, напряженность колорита, контрасты светотени, динамика пространственных построений и т. п.

В русском романтизме середины столетия находит выражение та атмосфера подавленности и разочарования, которая воцарилась в передовых общественных кругах после трагического поражения декабристского восстания, в обстановке жестокой правительственной реакции и неясности ближайших исторических перспектив. Именно на начальной грани этого периода, в 1829 году, сформулировано П. Я. Чаадаевым выражение «проклятая действительность» как определение русской общественной жизни. В наименьшей мере сущность романтизма составляли страстные поиски путей преодоления этой действительности, путей дальнейшего общественного развития, столь неясных в эпоху политического безвременья.

С этой особенностью романтического мировоззрения связан, в частности, тот пристальный

интерес к истории и ее урокам, который мы наблюдаем в русской философии и литературе середины века, в особенности 30-х годов. Здесь пролегал один из путей разрешения того, что Герцен называл «сфинксовой задачей русской жизни». Одним из проявлений интереса к истории был и расцвет русской исторической живописи в 30-х—50-х годах, развивающейся под знаком романтизма. В ее основе главным образом лежит идеалистическое представление об историческом процессе как эволюции идейных исканий человечества. Художники, пользуясь выражением Гоголя, избирают «сильные кризисы, чувствуемые целою массою»; сюжеты картин чаще всего отражают судьбы целых народов, порой мысль живописца обращается к самой природе народных движений. Примеры тому мы можем видеть в творчестве Брюллова, Бруни и Иванова.

В литературе русского романтизма середины столетия судьбы народа, судьбы общества определяют и судьбу отдельной личности. Углубление конфликта, в котором романтический герой находится с обществом, сказывается в том, что в его характере нарастает замкнутость, в его мироощущении — противоречивость; в иных случаях он обретает отвлеченные черты идеала. В большой мере свойственно это и изобразительному искусству, в частности портрету. Если мечтательный, внутренне гармоничный герой портретов Кипренского первого пятнадцатилетия XIX века доброжелательно обращен к зрителю, в котором он как бы видит чуткого собеседника, то человек в портретах Карла Брюллова более замкнут, эгоцентричен. Романтический портрет второй трети века больше внимания отдает противоречивой сложности, многогранности духовного мира человека.

Но отнюдь не всегда романтизм в русской культуре второй трети XIX века выражал поиски новых, исторически перспективных путей в жизни и искусстве. В это время, по определению И. С. Тургенева, «явилась целая фаланга людей, бесспорно, даровитых, но на даровитости которых лежал общий отпечаток риторичности, внешности, соответствующей той великой, но чисто внешней силе, которой они служили отголоском. Люди эти явились и в поэзии, и в живописи, и в журналистике, и даже на театральной сцене». В изобразительном искусстве середины столетия, главным образом в творчестве художников, воплощавших наиболее официозные тенденции деятельности Академии художеств, очень часто можно встретить трактовку той же исторической тематики в духе реакционного тезиса «православия, самодержавия и народности». Романтический пафос порой принимает здесь налет мистической экзальтированности, что чрезвычайно нравилось в при-

дворных кругах. Поверхностный, карнавалый романтизм предстает перед нами и в экзотике «итальянских» бытовых жанров питомцев Академии художеств, таких, как Пименов, Орлов, Моллер, несколько позже — Шамшин и другие, чьи работы охотно раскупались великосветскими любителями.

В практике искусства эти тенденции в развитии романтизма порой соприкасаются. Черты «ложновеличавой» школы, поверхностной экзотики можно отметить у таких крупных мастеров, как Витали, Брюллов, Бруни, воплотивших в творчестве и некоторые наиболее сильные, исторически перспективные стороны русского романтизма как художественного направления. Это объясняется крайней сложностью рассматриваемого периода русской культуры, сложностью, в которой даже лучшие умы эпохи с трудом находили правильные идейные и творческие ориентиры.

Одной из характерных черт русского романтизма второй трети XIX века так же, как и в предыдущий период, была его тесная связь с классицизмом. Роль классицистического наследия в романтизме была противоречивой. С одной стороны, романтизм впитывал в себя ту веру в прекрасную и благородную природу человека, которая заключалась в этических и эстетических идеалах высокого классицизма; во многих случаях он органически ввел в арсенал своих изобразительных средств четкость построения пластической формы, высокое мастерство рисунка и многое другое. Позитивную роль наследия классицизма можно обнаружить в формировании творчества тех же Брюллова, Бруни и Иванова, работы которых воплощают лучшие глубинные свойства русского романтизма середины века. С другой стороны, классицизм, воспринятый только как сумма художественных канонов, как привычная, устоявшаяся схема художественного образа, безусловно, ограничивал творческие возможности художника середины столетия, в частности художника-романтика. Порой в творчестве одного живописца или даже в одном его произведении можно увидеть отраженным это воздействие классицизма во всей его противоречивости, примером чему может служить полотно Брюллова «Последний день Помпеи».

Как уже говорилось, важной особенностью романтизма рассматриваемой эпохи является то, что в его сфере лежал один из путей развития реализма. Это обнаруживает себя отчетливо в романтическом историзме, где в пределах общей идеалистической концепции происходит развитие элементов объективного постижения исторического процесса. Ярчайший пример — творчество Александра Иванова. Стремление увидеть историческое событие в ощущениях и действиях народной толпы за-

ключало в себе новый этап в понимании закономерностей исторического процесса по сравнению с классицистической концепцией исторической картины, построенной в основном на утверждении героического подвига отдельной личности. Чрезвычайно важным для развития реалистического понимания данного жанра было и то, что отдаленное в веках событие не рассматривалось теперь русскими живописцами как повод для утверждения того или иного морального тезиса, а вызывало самостоятельный интерес как своеобразный источник исторического опыта. Сугубое внимание к национальному прошлому в его характерных чертах, столь свойственное художникам исторической живописи романтизма, также выводило на путь более объективного, реалистического раскрытия темы.

То же происходит в портрете и в пейзаже. Содержащееся в романтическом понимании личности представление о ее неповторимой индивидуальности, о ее внутренней противоречивости объективно вело к правдивому раскрытию реальной сложности душевного мира человека в эту переходную историческую эпоху. Достаточно вспомнить эволюцию психологического портрета в творчестве Лермонтова от контрастов романтизма в сторону реалистической многогранности образа. Подобный путь проходит и живописный портрет второй трети XIX века, свидетельством чего служат портретные работы того же Брюллова.

В пейзажной живописи характерна та эволюция, которую претерпевает этот жанр в творчестве Александра Иванова. От общего классицистического понимания пейзажа как героического аккомпанемента действия человека он идет к глубокому проникновению в объективные закономерности жизни природы, оказываясь в русле наиболее современных исканий мировой живописи XIX века. На этом пути художник, в сущности, в большой мере вдохновляется тем же романтическим представлением о природе как о чем-то самостоятельно ценном, обладающем сложной, многогранной структурой, имеющем, по определению романтической поэзии Тютчева 30-х годов, свою «душу» и свой «язык». Иванов следует звучащему в той же романтической эстетике призыву к наблюдению характерных, неповторимых качеств объекта; в данном случае этим объектом является природа. Аналогичную эволюцию обнаруживает пейзаж в творчестве Лермонтова и Гоголя, где движение идет от общей романтической картины природы через стремление постичь ее собственные законы и свойства к яркому раскрытию ее объективных закономерностей.

Стилевые признаки и приемы романтизма в пейзаже более отчетливо проявились у

М. Н. Воробьева; романтически приподнятое восприятие природы свойственно М. И. Лебедеву в его итальянских пейзажах.

Однако путь через романтизм к реализму отнюдь не был единственным путем развития более объективного постижения действительности в искусстве второй трети XIX века.

Острота вопросов общественного бытия в переходную историческую эпоху требовала непосредственного отклика во всех сферах культурной жизни. Углубленное изучение действительности одним из своих объектов имело и действительность социальную, то есть окружающую художника общественную жизнь. Особенно отчетливо это отразилось в бытовом жанре живописи, в бытовой иллюстрации, в журнальной карикатуре, в станковых формах графики.

Середина века — новый этап в развитии бытового жанра. От утверждения поэтической цельности окружающего мира жанристы обращаются к выявлению ее действительной противоречивости. Расширяется круг изображаемых явлений. Если раньше бытовой жанр преимущественно представлял жизнь человека из народа, главным образом — крестьянина, то теперь в поле зрения художника попадают самые различные слои общества, от городского простонародья до купечества и крупного чиновничества, в реальном столкновении и переплетении их жизненных интересов. В соответствии с этим сюжет из элементарного становится развитым, острым, часто обличительным, статические приемы изображения сменяются динамическим решением композиции и колорита. Новые черты бытового жанра мы можем наблюдать (в различной мере, в различных аспектах) в творчестве П. А. Федотова, Т. Г. Шевченко, А. Ф. Чернышева и целой плеяды графиков 40-х годов во главе с А. А. Агиным.

Эта линия развития бытового жанра противостоит в 40-х—50-х годах бытовой живописи, представленной главным образом эпигонами Карла Брюллова, художниками, чье творчество чаще всего поддерживалось петербургской Академией, нравилось при дворе и соответствовало вкусам высшего и среднего дворянства, столичного чиновничества и других представителей состоятельных социальных слоев. Таковы, например, бытовые жанры Ф. А. Моллера, П. Н. Орлова, Т. А. Неффа, Ф. Я. Капкова. В них внешняя занимательность и экзотичность зрелища, слащавость сюжета и условность образов соединяются с натурализмом трактовки фактуры предметов.

Именно в сфере реалистического бытового жанра, в его темах, сюжетах и художественных приемах изобразительное искусство оказывается наиболее близким той аналитической панораме русской жизни, которую дает совре-

менная ему русская литература, прежде всего — творчество Гоголя и писателей так называемой «натуральной школы».

Характерно, что и на «Федотовском» пути развития живописи середины столетия — пути критического анализа общественной жизни — в иных случаях ощутимо воздействие романтизма. Внутренняя близость реализма и романтизма отражена в творчестве самого Федотова. Именно в его искусстве наиболее ярко для своего времени выразились тенденции критического осмысления реальной жизни; в то же время порой в его творчестве тема противоречивости общественного бытия приобретает романтическую напряженность.

Таким образом, в середине XIX столетия и на путях непосредственного критического обнажения общественных пороков окружающего мира и в недрах романтики-философского осмысления взаимосвязи личности с человечеством и природой рождалась исторически новая ступень развития русского реалистического искусства.

Глава первая

БРЮЛЛОВ

Огромное дарование Карла Павловича Брюллова (1799—1852) повлияло на многие стороны русского искусства. Его произведения покоряли зрителя творческим темпераментом, драматизмом, человечностью, блеском мастерства, которым художник, казалось, без всяких усилий достигал предельной пластичности форм, яркого цвета, выражения индивидуальных человеческих характеров. Наряду с Александром Ивановым и Федотовым Карл Брюллов является крупнейшим художником эпохи.

Творчество Венецианова, развивавшееся вне Академии художеств, и вся его педагогическая деятельность, направленная к созданию реалистических произведений, по сути своей враждебных Академии, измена академическим принципам со стороны таких выучеников Академии, как Кипренский, Тропинин и Варнек, свидетельствовали о начале глубокого кризиса академического искусства, и в частности классицизма как его эстетической основы. Появление Брюллова вдохнуло новую жизнь в академическое искусство и надолго отсрочило окончательный упадок Академии.

Мертвенность канонов классицизма Брюллов преодолевает романтическим стремлением наполнить образ живым чувством, жизненной убедительностью, стремлением передать цветное богатство реального мира. В своих наиболее значительных произведениях худож-

ник принадлежит тому направлению русского романтизма середины столетия, в котором формировались элементы реалистического художественного мировосприятия.

Предки Брюллова происходили из Франции. Как протестанты они бежали в Германию после отмены Нантского эдикта, а в 70-х годах XVIII века поселились в России. Прадед, Георг Брюлло, служил лепщиком на Императорском фарфоровом заводе. Отец был замечательным резчиком по дереву; за свои работы он получил звание академика. Старшим из братьев художника был Федор, впоследствии иконный живописец, далее шел Александр, ставший известным архитектором и превосходным мастером акварельного портрета, потом Карл и, наконец, младший, Иван, многообещающий рисовальщик, умерший в юношеском возрасте.

Карл Брюллов начал рисовать очень рано. Отец обратил внимание на его способности, заставлял копировать гравюры и рисовать с натуры различные предметы. Даже поступив в Академию, Брюллов продолжал по вечерам работать под руководством отца. В одном из писем к отцу художник вспоминал, как вечером, при свече, он копировал с гравюры плафон Сикстинской капеллы работы Микеланджело.

В 1809 году Брюллов поступил в Академию художеств; он работал у Егорова и Шебуева и в течение всех лет обучения занимался под руководством Андрея Иванова, который сумел развить богатое природное дарование ученика, воспитав в нем уверенность в рисунке, способность рисовать на память человеческую фигуру в любых положениях и поворотах, любовь к композиционным упражнениям.

Совет Академии постоянно отмечал работы Брюллова как выдающиеся.

В 1819 году в классе Андрея Иванова была «поставлена» в качестве задания для живописцев мужская фигура — полулежащий юноша, наклонившийся над водой. В обычае Академии были такие тематические постановки: натуращик, упавший на спину, изображал собою убитого Авеля или разбившегося в падении Икара и т. д. Натуращика, вероятно, сам преподаватель предложил трактовать как Нарцисса, смотрящегося в воду. Но Брюллов не удовлетворился только тем, что он увидел и смог изобразить в стенах Академии. Решив изобразить фигуру Нарцисса в окружении пейзажа, он пошел в Строгановский сад на Черной речке, и его воображение населило густые заросли сада мифологическими образами, глаза художника заметили множество живых деталей: лучи солнца, пробивающиеся сквозь листву, листок, упавший на поверхность воды и резко обозначивший ее гладь. Академический этюд с натуращика превратился в законченную картину «Нарцисс» (1819, ГРМ). Произведение это уже заключало в себе тему общения человека и природы, тему, ставшую одной из главных в творчестве художника.

В 1821 году как «программу» — конкурсную картину на Малую золотую медаль — Брюллов написал «Явление Аврааму трех анге-

лов у дуба Мамврийского» (ГРМ). Уже в этой ранней работе сказалось очень важное свойство художника как композитора. Брюллов нашел гармоническое равновесие между человеческими фигурами и пейзажем. Несколькими театральными фигурами Авраама исполнена величия, чему способствуют великолепные складки его широкого одеяния. Ангелы, прекрасные и грациозные, изображены как путники отдыхающие после длинного странствия, на которое намекает расстилающаяся на втором плане долина. Один из них снимает сандалию. Его естественные, наблюдаемые в натуре жесты сообщают сцене человеческую теплоту.

Однако мы не должны заблуждаться насчет якобы волшебной легкости работы Брюллова. Например, по свидетельству современников, только что названную картину он переделывал до восьми раз. Многим портретам также предшествует значительное число композиционных набросков, рисунков деталей, эскизов и этюдов маслом.

После окончания Академии, еще до отъезда в 1822 году за границу, Брюллов написал по заказу Общества поощрения художников программу «Эдип и Антигона» (1821, Тюменский областной краеведческий музей) на тему одноименной трагедии Озерова. С поразительной силой в «Эдипе» выражена идея самозабвенной любви. Эта идея расцветает через десять лет во множестве отдельных эпизодов «Последнего дня Помпеи».

Картина, вероятно, была навеяна театральной постановкой, но ни в типах лиц, ни в движениях фигур не ощущается никакого театрального преувеличения.

Уже в ранние годы Брюллов обнаруживает чрезвычайное разнообразие художественных интересов. Он пишет театральные декорации и занавесы, сочиняет костюмы, занимается литографией и скульптурой. Ему всегда было присуще повышенное чувство формы. Художник развивает это чувство, изучая пластику не только теоретически, не только путем срисовывания статуй, но и практически, занимаясь лепкой. Уже ранние картины поражают пластичностью. Занятия скульптурой помогали не только в освоении пластической формы, но и в решении композиционных задач.

Еще до отъезда за границу Брюллов начал заниматься портретом, к которому едва ли мог привить вкус непосредственный учитель Андрей Иванов, всю жизнь считавший искусство портрета недостойным занятием для исторического живописца. Здесь совершенно правильно видеть то общее тяготение к портретной живописи, которое в начале века заставило перейти Кипренского, так успешно начавшего путь исторического живописца, от исторической живописи к портрету. Возможно предположить и непосредственное влияние Кипренского на Брюллова, настолько близки ранние портреты Брюллова к тем, которые были напи-

саны Кипренским еще до его путешествия за границу.

До нас дошли далеко не все ранние портреты Брюллова. Так, из трех портретов семьи скульптора Рамазанова сохранился только портрет А. Н. Рамазанова (1821—1822, ГТГ) — отца скульптора, преподававшего танцы ученикам Академии художеств. Совершенно очевидна связь этого произведения с портретным творчеством Кипренского. Оно также отличается непринужденностью позы портретируемого лица. Наклон головы и жест обнаруживают живость характера Рамазанова; улыбка молодит его лицо. Светло-серый цвет фона включен в общий живописный тон портрета.

До нас дошли также портреты супругов П. А. и М. А. Кикиных (1821—1822, ГТГ). В портрете П. А. Кикина виден смелый, решительный характер модели. Полон женственного обаяния портрет Кикиной.

Так через портретные работы началось освоение Брюллова от холодной абстракции академизма.

Кикин, бывший одним из основателей Общества поощрения художников, помог Брюллову получить за счет общества длительную командировку в Италию, в чем ему отказало руководство Академии художеств, несмотря на то что он был наиболее талантливым из всех оканчивающих ее тогда учеников. Это странное обстоятельство объясняется тем, что незадолго до окончания Академии Брюллов решительно поссорился с академическим начальством, которое и не замедлило затормозить вопрос о его заграничной поездке.

В 1822 году Карл Брюллов отправился за границу вместе с братом Александром. Путь их лежал через Германию и Австрию. В Германии Карл написал несколько портретов. В Баварии ему пришлось писать членов баварского правительства и представителей местной знати. Ни один из этих портретов нам не известен.

Когда, наконец, Брюллов приехал в Рим, то на него посыпались заказы. Слава замечательного портретиста предшествовала его приезду.

Инструкция предписывала Брюллову (как и всем другим пенсионерам) представить на суд Общества поощрения художников сначала небольшую картину на свободно избранную тему, а затем капитальное полотно. Кроме того, также в согласии с инструкцией, художник должен был сделать копию с одного из классических произведений итальянской живописи. Цель этой последней работы состояла в том, чтобы дать возможность молодым художникам практически изучить живопись какого-либо из великих мастеров прошлого. Кроме этой цели, копии служили для пополнения Музея Академии художеств.

Брюллов остановился на «Афинской школе» Рафаэля (1823—1827, Научно-исследовательский музей Академии художеств СССР, Ленинград), которую скопировал в короткий срок с предельным совершенством в смысле близости к оригиналу, что было засвидетельствовано рядом тогдашних художественных авторитетов.

Помимо выполнения этой большой, официально предписанной программы, Брюллов уделял много времени портретам, работая в этой области с огромным успехом и очевидной

внутренней заинтересованностью. Среди них наиболее замечателен портрет А. Н. Львова (1824, ГТГ), отличающийся четкостью пластической формы. В 1828 году художник написал портрет музыканта и композитора М. Ю. Виельгорского (Государственный художественный музей БССР, Минск), в 1830 году — портрет в рост великой княгини Елены Павловны с дочерью (ГРМ).

Весьма важное принципиальное значение для эволюции портретного творчества Брюллова имеет портрет детей графа Л. П. Витгенштейна с няней-итальянкой, купающихся в лесном водоеме (1832, местонахождение неизвестно). Удачно схвачены непринужденные движения детей. Они как бы отражают состояние природы, теплой воды, воздуха, прохладной тени леса. Не менее интересно и то, что центральное положение в композиции занимает итальянка няня. В этом сказалось не только восхищение красотой женщины, но и смелость художника, поставившего девушку из народа в центре портрета титулованных младенцев.

Следует отметить, что портрет этот входит в большую группу брюлловских работ, в которых существенную роль играет пейзаж.

Еще в 1823 году, вскоре по приезде в Италию, Брюллов написал «Итальянское утро» (местонахождение неизвестно). Решающую роль играет освещение, о чем писал сам художник, в следующих словах характеризуя поставленную перед собой задачу: «Я освещал модель на солнце, предположив освещение сзади, так, что лицо и грудь в тени и рефлектируются от фонтана, освещенного солнцем, что делает все тени гораздо приятнее в сравнении с простым освещением из окна». Так, в этой пленэрной постановке художник снова обратился к теме связи человека с природой. В дальнейшем особенно ясным становится его отношение к пейзажу, который никогда им не трактуется как безразличный фон, но всегда является средой, непосредственно воздействующей на человека.

Вслед за «Итальянским утром» Брюллов написал «Девушку, собирающую виноград в окрестностях Неаполя» (1827, ГРМ), картину, в которой пейзаж имеет решающее значение. В том же году он создает «Итальянский полдень» (ГРМ, ил. 320; уменьшенный, вероятно, написанный позднее, более цельный в живописном отношении вариант находится в ГТГ). «Для верхней расположения теней и света я работаю сию картину под настоящим виноградником в саду», — писал Брюллов об этом произведении, подчеркивая, что создавал его на открытом воздухе. Содержание картины составляет чувственное

ощущение природы: полуденного жара и прохладной тени, жажды и предвкушения вкуса винограда. Это однофигурная композиция, в которой ярко выражено душевное состояние человека. Последним она выгодно отличается от картины «Девушка, собирающая виноград в окрестностях Неаполя».

Картина представляет собой высшую точку, достигнутую Брюлловым в этой группе работ, развивающих тему взаимодействия человека и природы. Работа над подобными произведениями связана была, конечно, с неустанным изучением природы.

Когда в 1828 году «Итальянский полдень» появился на выставке в Петербурге, то строгие критики академического толка заявили в письме к Брюллову (от имени Общества поощрения художников), что взятая модель имеет «соразмерности» не столько «изящные», сколь «приятные», далекие от классических идеалов. Ответ комитету общества замечателен: «Причиной моей погрешности,— писал художник,— было желание отличить сию картину и самим отличием форм от первой картины, представляющей подобный же предмет; находя же, что правильные формы всех между собою сходствуют, как то особенно заметно в статуях, где сия чистота форм необходима, и что в картине посредством красок, освещения и перспективы художник приближается более к натуре и имеет некоторое право иногда отступить от условной красоты форм, я решился искать того предположенного разнообразия в тех формах простой природы, которые нам чаще встречаются и нередко даже более нравятся, нежели строгая красота статуй».

В словах художника содержится понимание специфики живописи, понимание новых требований, предъявляемых к искусству временем.

Слова Брюллова показывают, как глубоко сумел он уже тогда проникнуть в самое существо живописи, благотворно почувствовать грань, отделяющую ее от скульптуры. Эти взгляды, столь противоречащие установкам Академии, могли зародиться уже тогда, когда художник почувствовал потребность окружить пейзажем фигуру Нарцисса.

Неоднократно Брюллов рисовал народные праздники, передавая грацию и ритм движений, самозабвенное упоение танцами. Это особенно убедительно выражено в картине «Пляска перед остерией» (1828—1830, частное собрание, Москва). В одном из альбомов Третьяковской галереи сохранился законченный акварельный эскиз картины, где все полно захватывающего движения, темперамента, естественной красоты. Вся веселая сцена сдобрена юмором; забавна фигура хозяина остерии, торжественно спускающегося с лестницы с бутылкой на голове; на вытянутых

руках он горделиво и осторожно несет большие блюда, наполненные снедью.

Для всех жанровых картин Брюллова характерны демократичность сюжетов и не только сюжетная, но и композиционная неповторимость каждой из них. Яркость образов свидетельствует о том, что художник всегда увлеклся темой и не скупился насыщать композиции наблюдениями природы. Получив несколько небольших картин, Общество поощрения художников выразило надежду, что, сделав копию с «Афинской школы» и жанровые картины, Брюллов создаст, наконец, и капитальное историческое полотно. Общество предлагало ряд тем, от которых он отказывался, выдвинув встречное предложение. Во время посещения Помпеи Брюллов увидел фреску, сохранившуюся на стене одного из домов. Там была изображена гибель Гиласа, увлекаемого нимфами в пучину вод. Так родился замысел картины «Гилас и нимфы». Древний миф о Гиласе содержит в себе мысль о коварстве сил природы, очаровывающих и в конце концов губящих человека.

Очевидно, однако, Брюллов сам оставил эту работу, потому что его новая тема, «Последний день Помпеи», содержала в себе диаметрально противоположную «Гиласу» мысль о победе человека над силами природы. Эта новая, грандиозная тема, очевидно, увлекла художника не только своей эффектностью, не только многолюдством, но и возможностью показать в момент буйства слепых сил природы торжество благородных душевных качеств человека.

Первая мысль картины «Последний день Помпеи» (1830—1833, ГРМ, ил. 314, 315) относится к 1827 году. По мнению Герцена, картина, в которой представлена «дикая, неразумная сила, губящая людей», была вдохновлена Петербургом. Возможно, что здесь действительно отразились чувства и мысли русских людей, порожденные разгромом восстания декабристов. В пользу этого свидетельствует независимость политических взглядов Брюллова, о которых можно судить по письмам и многочисленным фактам творческой биографии художника. Вернее, однако, что замысел картины отражает, хотя и достаточно отдаленно, ту общую атмосферу совершающихся и назревающих исторических сдвигов, которая царил в Европе, где 20-е годы были ознаменованы революционными выступлениями в Испании, Италии, России, национально-освободительной войной в Греции, нарастанием революционного движения во Франции.

В 1827 году художник впервые посетил Помпею, город, погибший в 79 году нашей эры при извержении Везувия. О Помпее Брюллов слышал рассказы от своего брата Александра—

архитектора. Но только посещение погибшего города, прогулка по его улицам, подробный осмотр домов, сохранившихся под вулканическим пеплом со всей обстановкой и утварью, и виденные художником в Неаполитанском музее поразительно живые отпечатки тел людей, *настигнутых и сожженных потоком лавы*, окончательно решили выбор сюжета.

Событие, о котором повествуют исторические источники и памятники, дало возможность художнику изобразить захватывающую драматическую картину гибели города и его населения. Стихия с уничтожающей силой обрушилась на человека и творение его рук. Две темы переплетаются в произведении Брюллова: тема гибели, разрушения и тема необычайной высоты человеческого духа, тема любви и самопожертвования.

Первая воплощена в тревожном, огненном колорите картины в шатающихся стенах зданий, низвергающихся статуях, в сбесившихся от ужаса конях и, наконец, в прекрасной фигуре убитой женщины, сброшенной с колесницы и распростертой на мостовой. Ее неподвижность резко контрастирует с бегущими людьми, стремящимися покинуть гибнущий город. В их группах таится главная мысль художника, главная цель — изобразить чувства и поведение людей перед лицом гибели.

В «Последнем дне Помпеи» каждая группа имеет свое содержание, вытекающее из общего содержания картины. Мать стремится укрыть детей. Сыновья спасают старика отца, несут его на плечах. Жених уносит бесчувственную невесту. В одной из групп заднего плана художник изобразил самого себя. Он тоже уходит, как и все другие, из-под града камней. Но в его глазах не столько ужас перед смертью, сколько пристальное внимание художника, обостренное ужасным зрелищем. Он несет на голове самое дорогое — ящик с красками и другими живописными принадлежностями. Кажется, он замедлил шаги и старается запомнить развернувшуюся перед ним картину.

Так произведение объединило в себе все главные творческие поиски художника: движение и пластику фигур, выразительность лиц, «море блеска», по выражению Гоголя, заливают всю картину. Люди как бы оживают на полотне в горячих отблесках зарева и холодном свете молний: живыми делают их трепетность и двойственность освещения.

В лицах и фигурах Брюллов создал красоту столь совершенную, что она оказывается более действенной, нежели зрелище всеобщего страдания и гибели.

Каждая фигура возведена в пластически цельный образ. Претворенные в произведении искусства, поражающие совершенством форм, они противостоят разрушительным силам при-

роды. Художник украсил их всем, что может дать живопись: их одежды ложатся прекрасными складками, цвет тканей — плотный, насыщенный, теплые и холодные рефлексы от зарева и молний оживляют тела, бледные, сверкающие, как мрамор. Натиск стихий выявляет необычайную душевную, пластическую и живописную красоту.

К картине ведет длинный ряд эскизов, но сравнительно мало рисунков и этюдов с натуры. Среди наследия художника не обнаруживается и рисунков с античных скульптур, к которым было бы естественно обратиться при работе подобного порядка. Эскизы же поражают не только количеством, но еще более — последовательностью развивающейся в них идеи картины. Цепь эскизов, хронологически сопоставленных, дает полное представление о пути художника к совершенному выражению главной мысли. Таким образом, вся подготовительная работа была посвящена обдумыванию и уяснению композиции. Феноменальная зрительная память Брюллова, видимо, делала почти ненужными предварительные натурные зарисовки и этюды. К натуре художник обратился только тогда, когда перенес окончательную композицию на большой холст и когда были разрешены вопросы, связанные с ролью каждого действующего лица и его значением и местом в картине. Можно представить себе, что Брюллов обдумывал композицию «Последнего дня Помпеи» с карандашом или кистью в руках, фиксируя в эскизах и мимолетных набросках каждое движение своей мысли, меняя, совершенствуя расположение фигур, изменяя и детализируя обстановку. Память художника, хранившая бесчисленные и точные наблюдения, позволила ему совершить эту работу без натуры.

Картина Брюллова, законченная в 1833 году, была выставлена сначала в Милане, затем в Париже и, наконец, летом 1834 года привезена в Россию. Для современников ее появление было событием.

Восторженное отношение к Брюллову разделяло все передовое русское общество. Впервые произведение искусства вызвало столь широкие отклики и живой общественный интерес. В журналах и газетах публиковались статьи, посвященные картине, издавались брошюры. Гоголь в «Арабесках» напечатал статью, трактовующую картину Брюллова как великое явление в развитии мировой живописи, связывая ее с самыми насущными вопросами живописи, в частности исторической. Интересно, что великий писатель указывал на то, что в картине Брюллова разрешаются некоторые главные проблемы, которые возникли в искусстве: взаимосвязь человека и природы, освещение как специфическая проблема живописи и, на-

конец, композиция сложной исторической картины, в которой главным принципом является разделение действующих лиц на группы, объединенные общим содержанием.

Несмотря на шумный успех произведения, сам художник вовсе не спешил возвращаться в Петербург. Только после категорического предписания Академии он начал собираться в путь. Одно обстоятельство помогло ему не только продолжить пребывание за границей, но и увидеть Грецию и Турцию, к чему он стремился. В Риме жил русский аристократ В. П. Давыдов, который затеял художественно-археологическую экспедицию к берегам Греции и Малой Азии. Экспедиция состояла из учено-эпиграфиста, архитектора, художника и, наконец, самого ее инициатора, который и руководил всей работой; он определил маршрут экспедиции и наметил памятники, которые предполагалось исследовать и отразить в рисунках и описаниях.

Нужно принять во внимание, что к началу 30-х годов XIX века интерес к классическому искусству уже значительно остыл. Греция тогда воспринималась уже не столько как отечество классики, сколько как страна, где занялась новая заря свободы. Романтическая тень Байрона, за десять лет перед тем погибшего в Миссолонги, призывала к горячему сочувствию борьбе за свободу, которую вела Греция. Стоит вспомнить, как волновала эта освободительная война Пушкина, как призывно звучат строки его стихов, прозы и писем, где говорится о событиях в Греции.

Рисунки и наброски, сделанные Брюлловым по пути в Грецию и особенно в Греции, — весьма примечательны. Менее всего удались исторические и архитектурные пейзажи, то, что составляло цель участия художника в экспедиции. Кисть и карандаш оживают, когда на сцене появляется человек. Так, вполне непосредственно и непринужденно обнаруживается то, что всегда составляло суть творчества Брюллова. Он зарисовывал народные типы, греческих крестьян-партизан. Горячим сочувствием к героям национально-освободительного движения проникнуты эти работы, сделанные не на заказ, а по внутреннему побуждению. Попав в Грецию, художник словно забыл о том, что находится в отчизне мифов и героических сказаний, и всецело предался впечатлениям Греции современной, увидел народ, охваченный борьбой за свою национальную независимость. Брюллов изображает греческих партизан, убитого воина-грека, горных охотников, взбирающихся вверх, цепляясь за скалы (ил. 316); он снова возвращается к теме природы и человека, но уже в совершенно иной обстановке.

В Афинах Брюллов заболел лихорадкой; прервав путешествие, он покинул Афины на борту русского

брига «Фемистокл», которым командовал В. А. Корнилов, в будущем герой Севастопольской обороны; художник написал акварелью его портрет (1835, ГРМ). На «Фемистокле» находился, кроме того, ученик и восторженный почитатель Брюллова художник Г. Г. Гагарин, в записках которого есть любопытные черты, рисующие необычный характер прославленного живописца.

Когда бриг прибыл в Константинополь, то к Брюллову обратились из Австрийского посольства, прося его помочь поставить в посольстве спектакль, нарисовать костюмы и написать декорации. В Константинополе тогда не было ни одного живописца, и неожиданный приезд Брюллова был находкой. Художник принял за работу и не покидал своей квартиры, пока не закончил заказа. Брюллов обращался к работе для театра и позже, вернувшись на родину; в Петербурге он участвовал в оформлении оперы Глинки «Руслан и Людмила» на профессиональной сцене.

В Константинополе художник наблюдал своеобразную уличную жизнь огромного города, базары и народные праздники. Он жадно впитывал экзотическую атмосферу Востока, делал беглые наброски, которые потом, уже в Петербурге, послужили ему основой для нескольких поэтических картин.

Здесь же, в Константинополе, Брюллов написал великолепный акварельный портрет жены русского посла М. И. Бутенева с маленькой дочерью (1835, частное собрание, Москва). Акварельной живописью он занимался много и охотно. К лучшим относится поздний портрет Е. и Э. Мюссар («Всадники», 1849, ГТГ, ил. 321).

Из Константинополя Брюллов направился в Одессу. Отсюда началось его триумфальное шествие на родину. Прославленного художника гостеприимно встретила Москва. Его чествовали как героя, как победителя. Баратынский приветствовал его стихами. Тропинин написал портрет Брюллова с карандашом в руках на фоне дымящегося Везувия. Витали создал бюст художника.

В Москве Брюллов пробыл почти пять месяцев. Он страстно увлекался московской стариной, осматривал Кремль, любовался панорамой города с Воробьевых гор. Воображению его представлялись многочисленные картины из русской истории. Но все они остались в эскизах.

В Москве произошло первое знакомство Брюллова с Пушкиным, которому художник показал эскизы будущих картин, вызвав восторг великого поэта. Необходимость отъезда в Петербург угнетала Брюллова, и в откровенном разговоре с Пушкиным художник высказал в связи с этим прямые опасения за свою творческую судьбу, опасения, почти полностью оправдавшиеся.

Беспечная московская жизнь вдали от начальства скоро прекратилась. Из Петербурга Брюллов получил категорическое предписание немедленно выехать в северную столицу для исполнения заказов, связанных с отделкой Ка-

занского и строившегося Исаакиевского собора и занятия профессорского места в Академии художеств. В мае 1836 года он приехал, наконец, в Петербург. И здесь также начались торжества: был устроен великолепный праздник в здании самой Академии около прославленной картины. Брюллов был торжественно провозглашен первым художником России, мировым гением, сравнявшимся со всеми великими художниками мира.

Он был назначен профессором Академии и сразу занял там самое выдающееся положение. Он покорила всех — и учеников, и учителей; его мастерская не вмещала желавших у него учиться.

Как уже сказано выше, Брюллов получил ряд церковных заказов. Для Казанского собора должен был написать образ «Вознесение Богоматери» (ГРМ), в Исаакиевском ему поручили важнейшие части росписи, в том числе огромный плафон в куполе.

Брюллов предавался работе с невыразимым жаром, чуть не падая от усталости и удивляя всех неослабной энергией своего творчества. Точность и быстрота в работе были поразительны, фантазия неистощима; казалась, что утомлялся он только физически.

В мастерской непрерывно толпились самые разнообразнейшие люди, жаждавшие общаться с гением, ловить его афоризмы, созерцать его творения и даже наблюдать за тем, как он работает. Императорский двор, сановники, богачи и светские дамы умоляли, чтобы «Великий «Карл» удостоил написать их портреты.

В Петербурге Брюллов поставил себя независимо. Он уклонился от заказа на портрет Николая I, а начав писать царицу с дочерью, так и не пошел дальше отдельных этюдов.

Оппозиционные настроения Брюллова не подлежат никакому сомнению. Близость с Пушкиным, композитором Глинкой, живое участие в судьбе Шевченко, Федотова, многих своих учеников и просто бедных художников, особенно крепостных, случайно встретившихся на пути, — все эти черты рисуют человеческий облик Брюллова.

В большой исторической картине «Осада Пскова польским королем Стефаном Баторием в 1581 году» (1839—1843, ГТГ; эскиз к картине — в ГРМ) он хотел превзойти самого себя. Однако работа над «Осадой Пскова» постоянно нарушалась вмешательством официальных советников и скоро превратилась в «досаду от Пскова»; не закончив картину, художник использовал ее как пeregородку в своей мастерской.

С невероятной быстротой писал он портреты и создавал сложные композиции на религиозные темы. Вместе с тем Брюллов постепенно остывал к исторической живописи. Он даже и не пытался перевести на большое полотно «Нашествие Гензехриха на Рим», оставшееся в эскизе (1833—1835, ГТГ). Исторических картин он вообще впоследствии не зате-

вал, хотя альбомы его содержат множество эскизов исторических композиций. Линия жанровой живописи, начавшаяся в Италии, в Петербурге продолжалась небольшими произведениями на восточные темы. Так, им были созданы посвященный памяти Пушкина «Бахчисарайский фонтан» (1838—1849, Всесоюзный музей А. С. Пушкина, г. Пушкин), «Одалиска», или «Турчанка» (1837—1840, ГТГ), написанная с «русской рабы», в судьбе которой Брюллов принял живое участие, «Сладкие воды близ Константинополя» (акварель, 1849, ГРМ). Восточная нега нашла выражение в ярком колорите этих картин, весьма далеком, однако от колористических открытий в картинах итальянского периода, написанных на открытом воздухе.

Вся сила брюлловского ума, его знание людей, умение понимать характер полностью сохранились и даже возросли в портретной живописи. Портреты Брюллова — это живые люди, воссозданные и закреплённые художником с непревзойденным живописным мастерством, во всем многообразии их характеров.

В Петербурге портрет стал основным видом творчества Брюллова. Еще в последние годы пребывания в Италии он написал знаменитую «Всадницу» (1832, ГТГ), грациозно сидящую на великолепном скакуне. Скромную воспитанницу графини Самойловой, Джованнину Паччини, художник осмелился изобразить так, как до него изображали только титулованных особ или прославленных полководцев. Уверенной ловкостью амазонки восхищается маленькая девочка, как бы призывая зрителя разделить ее восторг. В этом своеобразии творческого замысла нельзя не видеть выражение смелой воли художника, нарушающего установленные традиции. Самый облик юной модели приобрел некоторую условную обобщенность. Несравненно живее, чем сама всадница, девочка, держащаяся за металлические перила. Так же обобщен и потому несколько условен весь колорит портрета, построенный на гармонии локальных цветов, — принцип, который в дальнейшем стал преобладающим в живописи Брюллова. Листва парка и серовато-коричневый цвет каменного портала представляют собой цветовой фон, на котором разыгрывается звучная мелодия чистых красок. Замечательно переданы цвет, фактура и характер тканей.

Линия импозантного парадного портрета наиболее совершенное выражение нашла в портрете знаменитой светской красавицы графини Ю. П. Самойловой с воспитанницей Амацелией (около 1839, ГРМ, ил. XIV). Брюллов писал ее неоднократно. Во всех этих портретах чувствуется увлечение художника красотой модели, но в том, где она

изображена удаляющейся с бала, художник дал ее образу и не менее ясное психологическое истолкование. Горделивая осанка женщины, взгляд, устремленный поверх толпы, снятая маска воспринимаются как вызов, брошенный обществу. Гармония локальных цветов здесь изумительна. Краски, переливаясь блеском самоцветов, выражают роскошь драгоценных материй. Фантастический маскарадный костюм поражает красотой. Если вспомнить, что Брюллов с увлечением работал для театра и, несомненно, сочинял костюмы, то можно предположить, что и этот в высшей степени оригинальный и художественный костюм Самойловой создан Брюлловым. Красная драпировка и насыщенные тона тканей маскарадного платья оттеняют пластическую красоту лица, обнаженных плеч и особенно руки, спокойно держащей маску.

Совсем иное содержание заключает в себе портрет княгини Е. П. Салтыковой (1837—1838, ГРМ). Она изображена сидящей в кресле с опахалом из павлиньих перьев в руке и шкурой леопарда под ногами. Обилие тропических растений создает впечатление теплицы, подчеркивая ответственность всей обстановки, и молодая женщина, задумчивая и даже грустная, кажется пленницей.

Работая над портретами во время пребывания в Москве, Брюллов подчеркивал, что он не берет заказов, а пишет только друзей. Особенно интересны портреты скульптора И. П. Витали (около 1837, ГТГ), А. А. Перовского (писатель Антон Погорельский, 1836, ГРМ) и поэта А. К. Толстого (1836, ГРМ).

Портрет юноши поэта А. К. Толстого замечателен композицией, построенной на свободном движении фигуры. Сила пластики здесь, как и во «Всаднице», превалирует над психологической характеристикой. Мягкая белая ткань манжет резко подчеркивает кисти рук, взятых в трудном ракурсе.

Следует упомянуть о том, что Брюллов был выдающимся карикатуристом, хотя его карикатуры лишены общественного звучания. Они изображают друзей художника — Яненко, Глинку, отличавшегося маленьким ростом, долгоязого Нестора Кукольника. Черты, подмеченные в карикатуре, не могли не просочиться в портрет, но, сохраняясь в нем, они приобретают серьезность, чуждую мимолетной насмешке.

Портрет писателя Н. В. Кукольника (1836, ГТГ, ил. 317) наглядно показывает, как относился художник даже к своим ближайшим друзьям, не допуская ни идеализации, ни карикатуры. Голова Кукольника несколько наклонена вперед, и поэтому лицо полускрыто тенью. Кукольник как бы умышленно скрывает свое лицо. Однако совершенно ясно улавливается его выражение, в котором больше хитрости, чем ума, больше желания приглядеться и приспособиться к окружающей обстановке,

чем проявить независимость. Его взгляд исподлобья как бы оценивает окружающее.

Своеобразной поэзией раздумья овеян портрет литератора А. Н. Струговщикова (1840, ГТГ, ил. 319). Перед нами человек, которого тревожат сомнения, которым владеет «рефлексия», как говорили в середине прошлого столетия о таких людях. Это подчеркнуто слабыми, опущенными руками (правая держит книгу, готовую выпасть), мечтательным взглядом.

Но подлинным шедевром, вершиной мастерства является автопортрет (1848, ГТГ, ил. 318), написанный во время болезни. Он как бы подводит итог всему созданному и пережитому Брюлловым в России. Портрет написан с увлекающим зрителя творческим подъемом, с несравненным мастерством и свидетельствует о том, какой могучей творческой энергией обладал, несмотря на болезненное состояние, художник и каких вершин достиг он в овладении всеми элементами живописи. В автопортрете есть чувство физической усталости, явны следы болезни: утомленные веки, кисть руки, бессильно повисшая, словно истаявшая до костей, говорят о физическом недуге. Голова устало покоится на красной подушке; этот цвет образует колористическую доминанту, это постоянный, не изменяющийся в оттенке, излюбленный Брюлловым цвет, присутствующий почти во всех его работах, цвет, который кажется выражением его творческого темперамента. В исхудалом лице в большей степени выражено страдание нравственное, чем физическое. Внимательный, все понимающий взгляд художника устремлен на зрителя.

Большая работа в Исаакиевском соборе — одной из последних монументальных построек русской архитектуры XIX века — завершала творческий путь художника. Начертав предварительные картоны всей росписи и уже начав работу в самом куполе собора, Брюллов заболел и не смог закончить плафон. Работа была передана художнику П. В. Басину, который не сумел воспроизвести замысел. О том, какой должна быть эта роспись, мы можем судить только по эскизам и картонам.

Физическое напряжение подорвало здоровье Брюллово. Он начал страдать сердечными припадками и в 1849 году, больной и слабый, покинул Россию вместе с двумя ближайшими учениками. По совету врачей Брюллов поселился на острове Мадейре, где жил в постоянном страхе за свою жизнь, потом переехал в Рим. Припадки продолжались. Один из них оказался смертельным.

Портреты, исполненные Брюлловым незадолго до смерти, сохраняют всю силу его ума и весь блеск живописи; таковы портрет археолога Микель-Анджело Ланчи, на-

писанный уже в Риме (1851, ГТГ), и портреты семейства Титтони (находятся в Италии). Эти произведения наполнены живым интересом художника к волевым, энергичным личностям. Какая активность ума, пытливость мысли ученого во взгляде Ланчи! Какая воля, энергия и независимость в портрете Титтони!

Брюллов превосходно понимал, как дальше должно идти развитие русского искусства; высокая оценка Брюлловым работ П. А. Федотова показывает, что он в полной мере понимал значение живописи жанровой. Брюлловым были одобрены опыты в бытовом жанре и художника В. И. Штернберга, автора живых сценок из народной жизни Украины, близкого друга Шевченко. В Италии Брюллов написал несколько бытовых сценок из жизни бедняков. Они отмечены огромным мастерством рисунка, но это только этюды.

Один из близких к Брюллову людей, его ученик А. Н. Мокрицкий, опубликовал воспоминания, дающие не только выразительный портрет Брюллова, но, что еще важнее, единственный материал о его системе преподавания. Брюллов учил передавать действительность так, как ее видит человеческий глаз. Об этом очень ясно сказано у Мокрицкого.

Таким образом, то, на чем держалась прежняя академическая система, то есть исправление живой природы по канонам, вытекающим из образцов античного искусства, вовсе не рекомендовалось Брюлловым, считавшим, что изучение природы есть главная основа обучения искусству. Только приняв во внимание эти взгляды, можно понять, почему его профессорская деятельность стала предпосылкой дальнейшего развития реализма.

Брюллов раскрывал перед своими учениками содержание природы, умел заставить их не только видеть, но и воспроизводить природу на бумаге или на холсте. То, что мы наблюдаем в личном искусстве Брюллова, особенно в некоторых жанрах итальянского периода, и то, что с такой могучей силой обнаруживается в его портретах — любовь к действительности, реалистическое начало искусства, — было главным и в его преподавании. Тем не менее большинство непосредственных учеников пошло все же по линии внешнего подражания учителю, умножая собой кадры «академических художников» (как, например, П. Н. Орлов).

Лишь сравнительно небольшая группа учеников и последователей Брюллова сумела усвоить ценные стороны его творческого метода.

Так, одним из частных учеников Брюллова был Григорий Григорьевич Гагарин (1810—1893), одаренный художник, не прошедший систематического обучения в Академии (о нем см. также главу пятую).

Недостаточная студировка природы отзывается дилетантизмом в его работах 30-х годов. Однако уже в это время выявляется особая приверженность Гагарина к бытовому жанру, на что, можно думать, натолкнул Гагарина не кто иной, как сам Брюллов. Гагарин имел возможность наблюдать за тем, как работает Брюллов, и вместе с ним путешествовал от Афин до Константинополя.

С начала 40-х годов Гагарин служит на Кавказе, где дружит с Лермонтовым и много работает как художник. Можно сказать, что именно он открыл для живописи своеобразный быт кавказских народов. Кавказские рисунки: «Группа в Кисловодске» (1840, ГРМ), отдельные пейзажи, типы казаков, солдат, офицеров, горцев исполнены с большим мастерством. Особенно замечательна целая галерея поэтических женских образов — грузинок и казачек. Участие в походах против горцев дало толчок развитию батальной живописи Гагарина, создавшего в этой области значительные произведения («Сражение при Ахатли», 1841, ГРМ).

В бытовом жанре работал и другой ученик Брюллова — Т. Г. Шевченко, а также замечательный рисовальщик, первый иллюстратор «Мертвых душ» — А. А. Агин (см. главу пятую).

Все названные ученики и последователи Брюллова принадлежат к числу художников 30-х—40-х годов, действительно двинувших русское искусство вперед. Все они в той или иной мере сделали свой вклад в развитие бытовой живописи.

Среди учеников Брюллова было много представителей национальных окраин царской России. Выше уже говорилось о Т. Г. Шевченко, великом певце украинского народа. У Брюллова учились украинцы Ф. Л. Ткаченко, Д. И. Бесперчий, армянин Я. Н. Авнатамов, грузин Г. И. Майсурадзе, поляки И. Станкевич, Ф. Горецкий. Вернувшись на родину, они содействовали становлению и укреплению связей между своим национальным искусством и русской художественной культурой. Многие из них, такие, как Бесперчий и Майсурадзе, в свою очередь, становились педагогами, расширяя тем самым границы воздействия художественного метода, усвоенного в мастерской Брюллова.

Воздействие Брюллова в русской живописи распространялось не только на творчество его прямых учеников. Выше уже говорилось о влиянии Брюллова во второй половине 30-х—в 40-х годах на некоторых венециановцев, в частности, — на портретное творчество Тыранова и Заряно (см. раздел восьмой, главу восьмую). Отпечаток брюлловской манеры можно увидеть в произведениях мастеров, познакомившихся с его искусством в зрелом возрасте, например у Тропинина. Большое влияние имел корифей русской исторической живописи на Федотова. Заметно воздействие брюлловского портрета на творчество портретиста Петра Захаровича Захарова (1816—1852). В лучшей его работе — портрет Т. Н. Грановского (1845, ГТГ) — подчеркнутая одухотворенность общего облика знамени-

того историка восходит к романтической традиции портретного искусства. Вместе с тем художник чрезвычайно внимателен ко всем реальным оттенкам душевного склада модели; образ Грановского обладает здесь большой жизненной убедительностью.

Если при жизни Брюллова оценка его творчества была вполне единодушной и никто не сомневался в подлинном значении наследия мастера, то уже в 60-х годах XIX века наступил резкий перелом. Главным его выразителем был Стасов. Правда, в одной из самых ранних своих статей, написанных вскоре после смерти Брюллова в результате посещения Италии и изучения оставшегося там художественного наследия Брюллова, Стасов выступает апологетом его творчества. В его восторженных словах нет ни на йоту критики. Однако, когда Стасов вернулся в Россию, он понял, что передовое общественное движение предъявило к искусству новые требования. С необычайной патетикой Стасов поднял на щит национальную жанровую живопись как непосредственно отвечающую потребностям нового времени, как живопись, отражающую жизнь народа и служащую его интересам. Следующим логическим шагом было отрицание всего, что сделал Брюллов как художник и как педагог Академии. В 60-х годах, в пылу напряженной борьбы за новое демократическое искусство, борьбы, поглощавшей все существо критика, Стасов не мог остаться на позициях строго объективной оценки творчества Брюллова; он признавал достоинства лишь его портретного искусства. Но в 80-е годы Стасов вновь отдает должное историческому значению творчества Брюллова.

Высокую оценку наследие Брюллова получило у крупнейших мастеров демократического реализма второй половины XIX века — Н. Н. Ге, И. Н. Крамского, И. Е. Репина.

Конец 20-х—40-е годы являются временем расцвета акварельного портрета, сменившего карандашный, широко распространенный в начале столетия, и миниатюру на кости, получившую распространение еще в XVIII веке. В технике акварели исполнены многочисленные портреты 20-х—30-х годов архитектора А. П. Брюллова (см. главу восьмую), виртуозные по исполнению, но несколько холодные. Типичен для него известный портрет Н. Н. Пушкиной, жены поэта (1830—1831, Музей-квартира А. С. Пушкина, Ленинград). Славу лучшего мастера акварельного портрета своего времени разделил с Карлом Брюлловым Петр Федорович Соколов (1791—1848). Воспитанник Академии художеств, он в 1839 году был избран в ее члены. Не проникая глубоко в душевный мир модели, Соколов создавал поэтический, изящный и вместе с тем достаточно близкий действительности портретный об-

раз. Его ранние акварели близки по манере миниатюры на кости — портрет декабриста Н. М. Муравьева (1824, Всесоюзный музей А. С. Пушкина, г. Пушкин). В портретах конца 20-х—30-х годов Соколов, подобно Карлу Брюллову, пишет главным образом чистой акварелью, легко, прозрачным слоем положенной на бумагу, отмечая лишь некоторые детали белыми или лаком. Таков портрет жены скульптора Витали (1838, ГТГ).

В 40-х годах художник тяготеет к более густому письму, подчеркнутой объемности формы: при этом специфика акварельной техники несколько теряется — портрет И. И. Клодт (1845, ГТГ). В конце 40-х—начале 60-х годов тип акварельного камерного портрета, созданного Карлом Брюлловым, Соколовым и их современниками, постепенно вытесняется карандашным и литографированным изображением, а также дагерротипом — первым опытом фотографии. В дальнейшем развитие акварельного портрета пошло уже иными путями.

Соколов оказал влияние на раннее творчество Шевченко и, по-видимому, на Кирилла Антоновича Горбунова (1822—1893), свидетельством чего являются акварельные работы последнего. Художник, известный своей близостью к Белинскому, Боткину и членам кружка Станкевича, Горбунов вошел в историю русского искусства не столько акварельными, сколько графическими портретами. Особенно известны его портреты представителей демократически настроенной русской интеллигенции. Типичен для него карандашный портрет В. Г. Белинского (1843, ГТГ); ему свойственны сдержанность, серьезность характеристики, подчеркнутый демократизм образа. Рисунком Горбунова, исполненным главным образом графитным карандашом, присуща некоторая сухость моделировки формы, вялость и жесткость штриха; это отличает их от графического портрета начала столетия, где сочные штрихи мягкого итальянского карандаша живописно моделируют форму, а композиция всегда содержит элемент декоративности.

Общий характер работ Горбунова свидетельствует о становлении в камерном портрете черт, развившихся в русском искусстве 60-х годов. Черты, близкие рисункам Горбунова, мы находим в портретах Федотова и Шевченко (см. ниже).

Глава вторая

АКАДЕМИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ

Под воздействием новой исторической обстановки и новых художественных идей академическая живопись переживала серьезные изменения; она, пройдя через влияние роман-

тизма, вырождается в академически-салонное направление искусства.

Федор Антонович Бруни (1799—1875) эклектически претворял в своих произведениях романтические настроения времени. Неизменный любимец русской знати, императорского двора, считавшийся счастливым соперником «великого Карла», Бруни получил признание в ряде академий Западной Европы, сумел пожать лавры и в собственной «альма матер» — русской Академии художеств.

Уроженец Италии, Бруни вырос в России и был воспитан русской художественной культурой. Он учился в Петербурге в Академии художеств у ее лучших профессоров: А. Е. Егорова, А. И. Иванова, В. К. Шебуева, которые воспитывали одаренного ученика в традициях высокого классицизма. Они и сказались в своего рода программной картине «Смерть Камиллы, сестры Горация» (1824, ГРМ). Сюжет почерпнут художником из истории Древнего Рима и развит в принципах классицистической трагедии. В битве за Рим между двумя родами — Горациев и Куриациев — победителем вышел один из Горациев. Единственный оставшийся в живых, он вернулся домой триумфатором, был горячо приветствуем, и только сестра Камилла встретила его упреками, сожалея об убитом женихе из Куриациев. Патриот, восплавав гневом, пронзил сестру мечом.

Таким образом, в сюжете заключен морализирующий смысл: «Порок — наказан, добродетель — торжествует». Как положено в классической трагедии, Гораций — ее моногерой. Все другие персонажи — статисты-резонеры, комментирующие происходящее. В их образах противопоставлены друг другу молодость и старость, сила и слабость, долг и чувство, что так типично для классицизма. Само действие развернуто, как на авансцене, и в его трактовке ощутим привкус театральности. В соответствии с нормативами классицизма, в трактовке сюжета соблюдено единство места, времени и действия; в картине оно сосредоточено в одном пространстве и дано в кульминации и завершенности. Прекрасны, как античные статуи, герои, прежде всего сам Гораций, несколько напоминающий Аполлона Бельведерского. Чувства действующих лиц переданы однозначно, все внимание отдано пластической красоте поз, жестов групп. Композиция полотна построена по принципу барельефа почти с полным равноголовием (снова традиции классицизма!). Место действия обозначено в достаточной мере условно: это античные постройки, однако напоминающие более декорации театральных постановок начала XIX века, нежели реальную архитектуру. Художник не стремился к исторической достоверности.

Больше жизненности в других, близких по времени произведениях Бруни на сюжет античной мифологии, как, например, в очаровательной картине «Вакханка и амур» (1828, ГРМ). Художник передал в ней поэтичность античного мифа. Черты классицизма сочетаются здесь с романтизмом, напоминая анакреонтические мотивы современной Бруни русской поэзии. Картина отличается приятным общим золотистым тоном. Она написана со сдержанной чувственностью; ощутимо переданы мягкость нежного обнаженного тела, мерцающая ткань, лежащая на коленях.

Романтические настроения проявились у Бруни и в портрете З. Волконской в костюме Танкреда (1820, ГРМ).

Согласно академической традиции задумано полотно на сюжет из Библии — «Медный змий» (1826—1841, ГРМ, ил. 322). Однако и замысел и характер исполнения этого гигантского полотна Бруни заключали в себе противоречивые черты и существенно отличались от тех идеалов, которые были развиты в картине «Смерть Камиллы, сестры Горация». Вместо утверждения победы разума и гражданского долга теперь господствует идея неумолимости рока. Люди — мужчины, женщины, старики, младенцы — погибают от ядовитых змей, которые ниспосланы на них как «небесная кара».

В картине уже нет моногероя, сюжет приобрел до некоторой степени черты народной эпопеи. Это означало вторжение романтического мироощущения в принципы классицизма.

Сюжет в «Медном змие» становится сложнее и многозначнее. Все действие развито теперь на ряд эпизодов, оно развивается во времени и в разных пространственных планах. Новой особенностью было и стремление Бруни к «натуральности» изображения, причем страдания переданы им даже с оголенной жестокостью; художник добивался эмоционального эффекта. Ради этого он отнес главных действующих лиц картины (пророков Аарона и Моисея, призывающих поклоняться медному змию) в глубину, сделав этот эпизод малозначительным по сравнению с тем, как показаны на первом плане трагически гибнущие люди.

Однако новые черты творчества Бруни накладывались во многом на предписываемые Академией художеств каноны. Он по-прежнему сохранил изолированную статуарность фигур, написанных с прославленных образцов античной скульптуры. Например, на первом плане фигура могучего атлета, терзаемого змеем, изображенная в сложном ракурсе, напоминает Лаокоона. Но сама эта статуя уже не принадлежит к классическим образцам. Художника, должно быть, привлекло патетическое выражение неимоверного страдания, преувеличенность пластических форм. Стремление к внеш-

ней патетике преобладает в «Медном змие» над поисками жизненной правды, и все персонажи — не более, чем натурщики в позах античных статуй, на что и обращали внимание глашатаи реализма, например Т. Г. Шевченко.

За долгие годы работы Бруни над «Медным змием» в русской общественной и художественной жизни произошли важные перемены, и «Медный змий» к моменту завершения явился анахронизмом. Возможно, и сам Бруни, одаренный недюжинным талантом, сознавал эклектичность своих творческих поисков.

Еще до окончания «Медного змия» были написаны полные экзальтированности «Богоматерь с младенцем», к тому же не лишенная известной мистичности, «Моление о чаше». Холодным отчаянием безнадежности веет от композиции картона для Исаакиевского собора «Всемирный потоп» (ГРМ). В манере художника нарастали сухость, безжизненность, в то время как само изображение порой получало натуралистические черты.

В качестве ректора Академии художеств (1855—1871) Бруни, отстаивая омертвелые догмы академизма, оказывается в 60-е годы одиозной фигурой.

Романтические в академическое искусство романтизмом мотивы катаклизмов мы встречаем в картине Петра Васильевича Басина (1793—1877), тоже ученика Шебуева. Будучи пенсионером в Италии, Басин исполнил картину «Землетрясение в Рокка-ди-Папа в 1829 году» (1830, ГРМ). Воздействие реалистических и демократических тенденций проявилось отчасти в написанной уже в Петербурге, вероятно, с натуры, живой жанровой сценки «Чердак в Академии художеств» (1830-е годы (?), ГТГ).

В 1839 году Алексей Тарасович Марков (1802—1878) выступил с картиной «Сироты на кладбище» (Полтавский государственный художественный музей), которая весьма примечательна для сложившейся тогда в академической живописи ложной народности и ложной национальности.

О проникновении новых веяний в академическую живопись свидетельствовали полотна Николая Петровича Ломтева (1816—1859). Ученик, а отчасти и последователь Бруни, он за всю свою жизнь не написал ни одной законченной монументальной картины (что знаменательно как свидетельство кризиса академических принципов), но его небольшие эскизы на библейские, исторические и мифологические сюжеты поражают артистичностью живописи, богатством фантазии, единством живописного тона, в чем надо видеть воздействие художественных представлений, выдвинутых романтизмом. Однако и в таких произведениях Ломтева продолжали удерживаться академические приемы.

Романтизм, как «мода» времени, и привычные академические схемы эклектически соединялись в так называемых итальянских жанрах,

начинающих собой академически-салонное направление с его псевдоромантизмом, псевдобытовыми и псевдонациональными чертами. Но именно такого рода произведения получили со второй трети XIX века широкое распространение. Типичными представителями этой линии в академической живописи были Федор Антонович Моллер (1812—1875) и Пимен Никитич Орлов (1812—1863).

Академические полотна Моллера, такие, как «Апостол Иоанн Богослов, проповедующий на острове Патмосе» (1857, ГРМ), являют образец велеречивого академического штампа, уже начисто лишено каких-либо высоких идей и живых наблюдений. Нет ни грана реальной жизни и в знаменитой в свое время картине «Поцелуй» (1840, ГРМ, вариант — в Куйбышевском музее и др.) — своего рода манифесте салонного академизма, выступающего в «романтическом плаще».

Псевдоромантизм отличает и картину «Октябрьский праздник в Риме» (1851, ГТГ). Ее автор — П. Н. Орлов тяготел уже к бытовому жанру, к изображению «обыкновенных» людей, к большей жизненной конкретности. Тем не менее в его произведениях реальная действительность выглядит сусальной. Все приукрашено и опошлено. У таких художников академизм продемонстрировал свою способность приспосабливаться к новым вкусам времени и неизменно дискредитировать их.

С середины XIX века роль Академии художеств становится крайне противоречивой. Как официальное правительственное учреждение она осуществляет реакционную художественную политику, несет охранительные функции по отношению к переживающей глубокий кризис классицистической художественной системы. Однако как учебный центр, располагающий необходимыми средствами и условиями для систематической работы, следующий в известной мере традициям стройной, сложившейся в веках системы обучения, Академия надолго сохраняет свои преимущества.

Вместе с тем более передовые идеи в художественном образовании представляют уже другие художественные учебные заведения, например школы Венецианова, Ступина, все заметнее возвышается Московское училище живописи, ваяния и зодчества.

Глава третья

ПЕЙЗАЖ

Развитие пейзажа во второй трети XIX века представляет собой сложную картину. Романтизм получил здесь достаточно завершенные, но порою и внешние формы выражения. Вместе с тем в пейзаже углубляются реалистиче-

ские тенденции, постепенно разрушающие романтическую оболочку восприятия окружающего мира.

Наиболее значительное явление русской пейзажной живописи 30-х—50-х годов, разумеется, работы в этом жанре Александра Иванова (см. главу четвертую). Однако задачи пейзажной живописи отнюдь не были для него основными. Кроме того, его этюды, принадлежащие к числу наиболее значительных явлений общеевропейской живописи XIX века, вероятно, совсем не были известны в России до конца 50-х годов. Общий характер русской пейзажной живописи 30-х—50-х годов определялся более всего творчеством М. Н. Воробьева и художниками его школы. Традиции детализированного видового пейзажа Ф. Я. Алексеева соединяются у него с отчетливыми стилистическими чертами романтизма. Подобно большинству романтиков второй трети XIX века, Воробьев тяготел к драматическим, порой несколько выпяченным эмоциям и внешним художественным эффектам; однако в лучших пейзажах он достигал большой эмоциональной выразительности художественного образа. В особенности это относится к видам ночного Петербурга.

Романтизм Воробьева как бы продолжает некоторые поздние опыты Сильвестра Щедрина, обратившегося в полотнах 20-х годов к несколько нарочитым романтическим эффектам ночного освещения.

Максим Никифорович Воробьев (1787—1855) прожил долгую трудовую жизнь. Из школы Ф. Я. Алексеева он вынес приверженность к городскому пейзажу, совершенному освоению которого ему помогло глубокое знание перспективы. Перспективу в Академии преподавал архитектор и рисовальщик Тома де Томон, проявивший в рисунках удивительный дар архитектурной импровизации.

В ранних карандашных и живописных видах Москвы Воробьев еще очень близок к Алексееву. Характерны «Вид Московского Кремля со стороны Устьинского моста» (1815, ГТГ) и «Вид Московского Кремля со стороны Каменного моста» (1818, ГРМ).

В 1820—1821 годах Воробьев совершает трудное по тогдашним условиям путешествие по Ближнему Востоку, результатом которого явился, в частности, его знаменитый «Иерусалим ночью» (ГТГ, ил. 325), в котором характерный пейзаж местности воспринимается сквозь романтический покров как бы реющего в воздухе лунного света.

В 1828 году, во время русско-турецкой войны, Воробьев в качестве художника был командирован к действующей армии и присутствовал при штурме турецкой крепости Вар-

ны. По возвращении в Петербург он написал ряд батальных картин («Взрыв Варны», 1830, Тюменская картинная галерея и другие).

В пейзажах Петербурга Воробьеву первому среди русских художников удалось передать подлинную романтику города. С большим мастерством он изображал набережные Невы, то в рассеянном свете дня («Вид пристани с египетскими сфинксами», 1835, ГРМ, ил. 326), то освещенные лунным светом, ослабленным туманом, столь характерным для северной столицы, — «Осенняя ночь в Петербурге» (1835, ГТГ), «Лунная ночь в Петербурге» (1835, Всесоюзный музей А. С. Пушкина, г. Пушкин). Романтическое настроение «Осенней ночи» усиливается фантастическими очертаниями гранитного сфинкса.

В поздних работах Воробьева романтизм приобретает более внешние черты. Таков, например, пейзаж «Дуб Торкватто Тассо» (1848, ГРМ), написанный по впечатлениям путешествия в Италию в 1844—1845 годах.

Значение Воробьева как педагога не менее важно, чем его творчество. С 1826 года почти до самой смерти он руководил «классом живописи пейзажей и перспективы», воспитав большинство русских пейзажистов XIX века. Среди его учеников — такие живописцы, как М. И. Лебедев, И. К. Айвазовский, Л. Ф. Лагорио, А. П. Боголюбов. Он стремился привить ученикам вкус к романтически обобщенному пейзажу, придавая большое значение «волшебной фантазии» художника; в то же время в учебной практике он отводил важное место работе с натуры.

В числе учеников Воробьева были и братья Чернецовы, в меньшей степени воспринявшие, однако, именно романтическую сторону творчества своего учителя.

Братья Чернецовы, Григорий Григорьевич (1802—1865) и Никанор Григорьевич (1805—1879), окончили Академию художеств: первый — в 1823, а второй — в 1827 году.

Кавказские и крымские пейзажи Никанора («Вид Тифлиса», 1832, ГРМ) и другие имели большой успех у современников. Для Пушкина по приезде в Петербург Никанор Чернецов написал «Вид Дарьяла», украсивший кабинет поэта.

В 1838 году Чернецовы совершили продолжительное путешествие по Волге — от Рыбинска до Астрахани — на специально построенной барке. Результатом путешествия, помимо отдельных картин маслом и рисунков, явилась огромная протокольно близкая натуре панорама волжских берегов, тщательно и сухо нарисованная карандашом и педантично прочерченная впоследствии пером. Сами художники так характеризовали свою работу: «...она не имеет особенных достоинств в художественном отношении, но она есть близкий портрет, снятый с натуры в очертаниях одной из знатнейших и благодетельных рек России... портрет, интересный для просвещенной любознательности не только теперь, но и впоследствии».

Этюдом, сделанным на месте во время путешествия, присуща более тонкая и близкая к природе цветовая гамма. В этих и в более поздних натуральных работах Чернецовых порой ощущается близость непосредственному, любовному и тщательному изображению русской природы, которую мы находим у венециановцев.

Григорию Чернецову принадлежит несколько групповых портретов. В 1832—1837 годах он исполнил большую картину «Парад на Царицыном лугу» (Всесоюзный музей А. С. Пушкина, г. Пушкин): парад гвардии в Петербурге в 1831 году. По замыслу она близка к аналогичным работам 30-х годов немецкого художника Франца Крюгера: первый план картины занят толпой зрителей — групповым портретом знаменитых людей эпохи — писателей, художников, общественных деятелей и т. д. В числе изображенных — Пушкин, Крылов, Жуковский и Гнедич.

В Италии, где братья были в 40-х годах, Г. Чернецовым исполнен групповой портрет «Русские художники в Риме в 1842 году» (Государственный художественный музей БССР, Минск) на фоне развалин Римского форума.

Протокольная точность портретов делает оба полотна ценными иконографическими документами, значение которых увеличивается еще тем, что многие изображенные лица никогда и никем, помимо Чернецова, не были портретированы.

Одним из самых талантливых пейзажистов второй трети XIX века был Михаил Иванович Лебедев (1811—1837), создавший за недолгую жизнь ряд превосходных произведений. В Академии художеств Лебедев учился у Воробьева, очень рано обнаружив большую творческую самостоятельность.

Учась в Академии, каникулы Лебедев часто проводил в имении Фаль в Эстонии, откуда привозил тщательно выписанные деревенские пейзажи с изображением невысоких холмов, покрытых деревьями, или лужаек с дышащими коровами. Особенно плодотворным оказалось для Лебедева пребывание летом 1833 года в Ладожском уезде Петербургской губернии. Здесь он написал простой, скромный, овеянный поэтическими настроениями «Вид села Василькова» (ГТГ). «Вид в окрестностях Ладожского озера» (ГРМ), за который Академия присудила ему Большую золотую медаль, изображает лесную чащу, освещаемую кое-где лучами закатного солнца, пробившимися сквозь листву.

В 1834 году Лебедев уехал в качестве пенсионера Академии в Италию и поселился в Риме. В пейзажах художника, написанных в Италии, влияние учителя уже мало отражается. Скорее они близки романтически приподнятому образу южной природы, который мы видим в некоторых картинах и акварелях Брюллова конца 20-х—30-х годов. В то же время Лебедев, как бы продолжая искания Сильвестра Щедрина, пытливо наблюдает черты реально-го итальянского пейзажа; изучает эффекты яркого солнечного света, своеобразие пространственных построений, вне архитектурных форм, в живой природе.

Итальянские пейзажи Лебедева отличаются плотной кладкой глубоких по цвету красок. Больше всего он писал окрестности «вечного города» с их роскошными парками, монументальными вековыми деревьями и широкими дорожками, вымощенными камнем. В пейзажах Лебедева эти дорожки манят зрителя в прохладную тень, открывая перед ним свою глубину; солнечный свет ложится трепетными пятнами на землю, листва и стволы деревьев занимают почти все живописное поле, и только наверху маленьким кусочком виднеется небо, чаще всего золотистое от закатных лучей.

Таковы пейзажи «В парке Гиджи» (1837, ГТГ), «Аллея в Альбано» (1830-е годы, ГТГ, ил. 324) и другие.

Иногда в пейзажах Лебедева фигурирует архитектура, как, например, в самом известном — «Арчча близ Рима» (1835, ГТГ, ил. 323; 1836, ГРМ), где над купами деревьев возвышается здание. Появляются иногда и человеческие фигурки; впрочем, у Лебедева они никогда не приобретали того особого значения, какое они имели в пейзажах Щедрина. Художник вводит их как оживляющий стаффаж, обогащающий ярким цветом платья колорит картины. Однако, судя по некоторым рисункам можно предположить, что у Лебедева к концу жизни появились и чисто жанровые мотивы.

Современники возлагали огромные надежды на талант Лебедева, но холера, свирепствовавшая в Неаполе в 1837 году, унесла художника. Он умер на двадцать шестом году жизни.

Необычайно продолжительная и плодотворная деятельность Ивана Константиновича Айвазовского (1817—1900) в самом начале имела отчетливо выраженный романтический характер. Подобно многим художникам второй трети XIX века, Айвазовский через романтизм шел к реалистическому отражению окружающего мира. Следы воздействия романтизма находим мы и в самых ранних работах другого ученика Воробьева — Льва Феликсовича Лагорио (1827—1905). И Айвазовский, и Лагорио, каждый по-своему, в пору творческой зрелости сыграли важную роль в развитии русского реалистического пейзажа второй половины XIX столетия.

Глава четвертая

АЛЕКСАНДР ИВАНОВ

Александр Андреевич Иванов (1806—1858) — один из величайших русских художников XIX века, стремившийся соединить в своем творчестве прогрессивные гуманистические идеи с великими традициями мирового искусства и глубоким изучением природы.

Отец Александра Иванова Андрей Иванович Иванов был профессором петербургской Академии художеств. Выученик той же Академии, скромный труженик, он понимал искусство как дело, требующее прежде всего добросовестного к себе отношения.

В 1817 году, одиннадцати лет от роду, Александр Иванов, до того воспитывавшийся дома, был отдан в Академию. Скоро успехи его стали настолько блестящими, что учителя, и прежде всего Егоров, взяли работы молодого художника под сомнение. Так как, учась в Академии, он продолжал жить, а главное, работать дома, а не в академическом общежитии, то враги Андрея Ивановича распустили слух, что юноша работает не сам, а с помощью отца. В этой неприветливой жизненной школе складывался характер молодого художника.

Жить одному, вдали от казенного Петербурга, ненавистной Академии, жить только для того, чтобы творить, а не для того, чтобы создавать свое материальное благополучие, — вот те идеалы, которые постепенно вырабатывались в Иванове. Они созрели в нем намного раньше, чем созрел он сам как художник.

В 1824 году Иванов написал свою первую крупную картину масляными красками — «Приам, спрашивающий у Ахиллеса тело Гектора» (ГТГ, ил. 327), за которую получил Малую золотую медаль. Уже в этой самой ранней вещи Иванов обнаруживает стремление к психологической выразительности образа и археологической точности обстановки действия. Когда картина появилась на выставке, то критика отметила внимательное отношение художника к тексту Гомера и сильную экспрессию действующих лиц.

На выставке 1827 года появилась вторая картина Иванова — «Иосиф, толкующий сны в темнице хлебодару и виночерпию» (ГРМ), удостоенная Большой золотой медали. Здесь экспрессия лиц и несравненная пластика фигур далеко превосходили «Приама», свидетельствуя об исключительном даровании художника и быстром его развитии. Освещенные фигуры на темном фоне производят впечатление статуй. Плавные складки античной одежды Иосифа трактованы с поразительным совершенством. Иосиф вещает ужасную участь хлебодару, указывая ему на рельеф с изображением казни, высеченный на стене темницы. Виночерпий нетерпеливо, со светлой надеждой ожидает, что скажет о нем прорицатель. Хлебодар и виночерпий похожи, как братья, тем отчетливее поэтому выступают на их лицах выражения противоположных чувств: надежды и отчаяния. Египетский рельеф, сочиненный самим Ивановым, показывает, что он уже тогда был знаком с египетским искусством и обладал тонким чувством стиля. Во всех своих ранних работах Иванов стремился к сильному душевным движениям, выраженным в предельно ясной форме.

Однако картина эта чуть было не повлекла за собой крушение карьеры Иванова. Изобра-

жение (в виде барельефа) казни на стене темницы было истолковано как дерзкий намек на кровавую расправу Николая I с декабристами. Художнику едва удалось избежать Сибири. И несмотря на то что Иванову была присуждена Большая золотая медаль, вопрос о его командировании за границу затянулся. Общество поощрения художников, имея намерение отправить Иванова в Италию для усовершенствования, решило еще раз проверить его способности, задав новую тему: «Беллерофонт, отправляющийся в поход против Химеры» (1829, ГРМ).

Картину испортили официальные советчики, вмешавшиеся в его работу и упрекавшие художника в медлительности. Какой свободной и пламенной кистью исполнен ее первый эскиз (ГРМ) и как вяло и безразлично написана она сама! Новая картина Иванова оказалась слабее предыдущей. Однако заграничная командировка все же была присуждена Иванову.

В это время Иванов был уже автором нескольких картин, законченных, огромного размера рисунков с античных статуй: «Лаокоон», «Венера Медицейская», «Боргезский боец» (все — в ГТГ), множества рисунков с академических натурщиков. В его ранних альбомах находится также целый ряд эскизов карандашом и сепией на исторические темы и темы античные, среди которых мелькают многочисленные натурные зарисовки; еще реже встречаются портреты. Ко времени, непосредственно предшествующему отъезду за границу, относится небольшой автопортрет (1828, ГТГ), написанный масляными красками.

Уже в академические годы Иванов серьезно изучал Эрмитаж и Музей Академии художеств, но копий с картин, по-видимому, тогда не делал. Его внимание привлекал немецкий художник и теоретик искусства Рафаэль Менгс. Вероятно, Иванов был знаком не только с живописью Менгса (картины Менгса находились в Эрмитаже и в Музее Академии художеств), но с его теоретическими трудами, так же, как с книгами и статьями Винкельмана (бывшими настольными у Иванова-отца). Таким образом, классическое направление искусства было знакомо Иванову не только по художественным образцам, но и по трудам крупнейших его теоретиков.

В мае 1830 года Иванов покинул Петербург. По пути останавливался в Дрездене и Вене. В Дрезденской галерее он сделал рисунок с головы «Сикстинской мадонны» Рафаэля и скопировал одну из находящихся там картин Пуссена. В начале 1831 года Иванов достиг Рима. Он прожил в Италии почти безвыездно до 1858 года, не прерывая, однако, живой связи с родиной, мечтая служить ей своим искусством.

При отъезде за границу художник был снабжен обширной инструкцией, в которой Комитет Общества поощрения художников, командировавший Иванова так же, как раньше Брюллова, предусматривал распорядок его занятий на все три года пенсионерства. Во исполнение инструкции Иванов сделал картон с «Сотворения человека» из плафона Сикстинской капеллы Микеланджело. В то же время он усердно изучал музеи Рима, занимаясь рисунком с натуры (по преимуществу женской) во Французской академии (ил. 329) и усиленно искал тему для большой картины. Один за другим он отвергал многочисленные сюжеты, невзирая на затраченный труд (например, «Братья Иосифа», «Иосиф и жена Пентефрия», ил. 328).

Как дань классицизму Иванов начал в Риме картину в духе Пуссена «Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением» (1831—1834, ГТГ, ил. 330), используя памятники античной скульптуры. Картина осталась незаконченной. Несмотря на это, она является одним из самых совершенных произведений русского высокого классицизма. Прекрасно сгруппированные фигуры кажутся оживленными статуями. Древесная листва чудесно контрастирует с цветом обнаженных тел: нежным цветом тела Гиацинта, смуглым — Кипариса и словно выточенной из слоновой кости фигурой Аполлона. Картина представляет собой музыкально слаженную, гармоническую композицию. Сравнение эскизов показывает, что Иванов сознательно добивался музыкальной красоты плавных линий и пластического совершенства формы. Замечательно вдохновенное лицо Аполлона. Взяв за основу образа голову Аполлона Бельведерского, Иванов вдохнул в нее жизнь — жизнь чувства. Этот метод переработки античных образов стал для Иванова основным в течение всей первой половины его творчества. К критике своих замыслов Иванов привлекал наиболее авторитетных художников, живших тогда в Риме; из русских — чаще всего Кипренского, из иностранных художников — Ф. Овербека и Б. Торвальдсена и последнего представителя итальянского классицизма — В. Камуччини.

В Риме Иванов сближается с Н. М. Рожалиным, другом поэта Веневитинова и членом кружка московских «любомудров», чьи взгляды на искусство были связаны с романтической философией немецкого мыслителя Шеллинга. Рожалин помог началу формирования в художнике нового чувства родины. Россия больше не ассоциировалась в представлении художника с казенным Петербургом. В сознании Иванова возникает огромная Россия и ее средоточие, сердце ее — Москва.

Под влиянием бесед с Рожалиным у Иванова окрепли мысли о высоком общественном назначении искусства, цель которого — способствовать нравственному совершенствованию человечества. При этом миссия художника, творца, постепенно облекалась в его сознании особой значительностью. Не связанный никакими официальными требованиями, погруженный в изучение природы и размышления, художник должен своими трудами приближать вечную цель исторического прогресса — «златой век человечества», век совершенных и гармоничных общественных отношений.

Перечитывая евангелие, Иванов нашел, наконец, сюжет, до него никем из художников не бравшийся: первое появление Мессии (Христа) перед народом, ожидающим исполнения своих заветных чаяний, возвещенное Иоанном Кре-

стителем. Иванов воспринял этот сюжет как вмещающий весь смысл евангелия, могущий воплотить высокие моральные идеалы всего человечества. Работа над эскизами картины началась осенью 1833 года.

Нахождение темы Иванов переживал как событие, призванное определить все дальнейшее течение его творческой жизни. Замысел картины он подробно излагает в письмах к отцу и к начальству. Суждения его поражают своей ясностью и глубиной. В нем впервые зарождается чувство собственной значительности как художника, которому вверено огромное, национальной важности дело, долженствующее стать вкладом в национальную и мировую культуру. Так, в свете этих новых задач искусство открывает перед Ивановым свои самые далекие перспективы. У него созревает отчетливое представление о возможностях и границах живописи, перед ним возникает ряд художественно-практических задач, связанных с решением темы.

С самого начала работы художник мыслил сюжет скорее как исторический, нежели религиозный, устраняя все черты его мистического истолкования. Он составил план, рассчитанный на десятилетие, в соответствии с чрезвычайной сложностью замысла. Этот план испугал недоверчивых петербургских «благодетелей» Иванова продолжительностью и дороговизной. Несмотря на угрозы Общества поощрения художников лишиться его всех средств к существованию, Иванов не сдался. Он глубоко изучал памятники античного искусства и монументальной живописи итальянского Возрождения. Не имея возможности совершить путешествие в Палестину, с тем чтобы познакомиться с народными типами и пейзажами мест, связанных с евангельской легендой, Иванов искал соответствующую натуру в Италии.

Летом 1834 года он предпринял путешествие по Северной Италии, главной целью которого было изучение венецианских колористов, сравнительно слабо представленных в музеях Рима. В Венеции Иванов пробыл месяц, сделал копию маслом с центральной части «Ассунты» («Взятие на небо Богоматери») Тициана. Кроме того, следами этого путешествия являются многочисленные зарисовки на страницах «Путевых записок» — драгоценного документа, свидетельствующего, как глубоко уже в то время Иванов понимал специфику живописи и как умел извлекать из виденного практические уроки для себя.

Результатом путешествия было резко критическое отношение художника к болонской школе и ее подражателям, которых превозносила Академия, признание высоких достоинств монументалистов раннего Возрождения (Джотто) и настоятельное стремление разгадать существо колорита и композиционные приемы венецианцев (главным образом Тициана, Паоло Веронезе и Тинторетто) в связи с проблемами, которые необходимо было разрешить ему самому в ходе работы над большой картиной.

Прежде чем приступить к исполнению задуманной большой картины, Иванов решает укрепить свои силы в менее сложной, двухфигурной композиции.

В 1835 году Иванов закончил и отправил в Петербург на академическую выставку «Явление Христа Марии Магдалине после воскресения» (ГРМ); успех картины превзошел ожидания художника: ему дали звание академика и еще на три года продлили срок пребывания в Италии.

В статуарности фигур этой картины (особенно Христа, напоминающего статую Христа работы Торвальдсена), в условных драпировках и пейзаже, который служит для фигур почти нейтральным фоном, Иванов отдал последнюю дань академизму. Это полностью отвечало первоначальному замыслу данной картины, в которой художник предполагал показать свое умение изображать обнаженное человеческое тело и драпировки.

Сложное выражение лица Магдалины (улыбка сквозь слезы) и удачно найденное положение ног Христа (основанное на глубоком знании анатомии и сообщающее его фигуре иллюзию движения) — вот наиболее реалистические черты картины в общем ее академическом строе.

Закончив это произведение, художник вновь целиком отдался разработке основного замысла. Работа над «Явлением Христа народу» (1837—1857, ГТГ, ил. 331 и XVI) заняла большую часть жизни Иванова. Сохранившиеся многочисленные материалы (эскизы, этюды, рисунки) и обширная переписка художника позволяют восстановить главные этапы огромного труда. Первые эскизы относятся к 1833 году, следовательно, сделаны еще до первого путешествия по Италии. В 1837 году композиция картины была уже настолько разработана, что художник смог перенести ее на большой холст, а в следующем году оттушевал и прописал тердесьюной.

Дальнейшая работа шла в двух направлениях: первое — предельная конкретизация характеров действующих лиц и второе — изучение пейзажа по отдельным темам, обусловленным композицией картины (первоплановые деревья, земля, камни, вода, деревья дальних планов и горы). Возможно, что всей этой работе предшествовали поиски общего тона картины, для решения которого Иванов написал в Венеции, в непосредственной близости к великим венецианским колористам, небольшой эскиз («Эскиз в венецианских тонах» 1839, ГТГ), который во многом предопределил колорит «Явления Христа народу».

В конце 1838 года наступил некоторый перерыв в работе. В это время Иванов познакомился с Н. В. Гоголем, прибывшим тогда в Рим. Они стали друзьями. Их дружба ознаменовалась неожиданным обращением Иванова к темам народного быта. Под влиянием писателя Иванов создал ряд жанровых акварелей, изо-

бражающих сцены из быта простого народа. Они поэтичны, жизненны и проникнуты душевной теплотой. Сложные многофигурные композиции объединены действием света. Луна льет свой спокойный свет на группу детей и девушек, хором поющих «Аве Мария» («Ave Maria», 1839, ГРМ); теплые огоньки свечей отражаются рефlekсами на лицах и одеждах. Под жгучими лучами южного солнца разыгрывается милая сценка: «Жених, выбирающий серьги для невесты» (1838, ГТГ). Полны непринужденных движений фигуры девушек в акварели «Октябрьский праздник в Риме. У Понте Молле» (1842, ГРМ, ил. 340); в компактной группе иностранных художников легко узнать седовласого Торвальдсена, высокого Овербека и приземистого Корнелиуса. В акварели «Октябрьский праздник в Риме. Сцена в лоджии» (1842, ГТГ, ил. 341) изображен шуточный танец «i l s o s p r i g o». Быстрые движения людей, окружающих долговязого англичанина, выражены сложным и красивым силуэтом.

Во всех акварелях Иванова принцип психологической связи между человеческими фигурами превалирует над принципом классической архитектурной композиции. Художник явно стремился в них к жизненной правдивости движений фигур, их взаимоотношений.

В первых двух жанровых акварелях перед Ивановым практически вставали вопросы освещения. Особенно сложной была эта задача в акварели «Аве Мария», в которой холодный и ровный лунный свет сочетается с теплым и трепетным светом свечей и мягким светом фонаря перед образом мадонны.

Проблема передачи солнечного света, особенно занимавшая художника в конце 40-х годов, впервые была им поставлена в упомянутой акварели «Жених, выбирающий серьги для невесты». Сравнение двух вариантов этого рисунка (ГТГ и ГРМ) убедительно показывает, что Иванов стремился использовать освещение как объединяющее начало, и во втором, более совершенном варианте (ГРМ), не только фигуры, но и солнечный свет решают композицию.

К 1845 году «Явление Христа народу» было, в сущности, окончено, за исключением некоторых частных (лицо раба, фигуры выходящих из воды, средняя группа).

Справа и слева в картине изображены крестившиеся в водах Иордана люди, за Иоанном — группа будущих апостолов, в центре и справа — толпы народа, взволнованного словами Иоанна. На первом плане художник написал раба, который готовится одеть своего господина. Действие происходит в долине Иордана, далекие холмы покрыты деревьями. Огромное старое дерево осеняет листвою центральную группу.

Картина Иванова огромна: она больше «Последнего дня Помпеи» Брюллова и «Медного змия» Бруни.

Для решения грандиозной задачи: изобразить человечество, ожидающее своего освобождения, Иванов считал себя вправе использовать все, что ранее было достигнуто мировым искусством. Он черпал образцы пластики в древней греческой скульптуре, изучая античные подлинники в Риме и во Флоренции, живопись эпохи Возрождения: Леонардо да Винчи, фра Бартоломео, Гирландайо и более всего Рафаэля. Он подчинял классические образы своим замыслам, пронизывал их живым и новым чувством, «проверяя, — как он сам писал, — на прекрасной природе наблюдения, кои зачерпнул, копируя Рафаэля».

Очевидно, с самых первых шагов работы над композицией картины Иванов почувствовал необходимость организовать человеческие фигуры в группы, «ансамбли», как он их называл, связанные между собой общностью или, наоборот, сопоставленные в обдуманном контрасте.

Следующие ансамбли определились в композиции: выходящие из воды старик и юноша, группа учеников, возглавляемая Крестителем и замыкаемая слева фигурой скептика, первопланная группа богатого и раба и, наконец, группа дрожащих — отец и сын, фланкирующие справа всю композицию. Кроме того, множество фигур помещено в тени, в середине картины и в толпе народа, занимающей верхнюю правую часть полотна. Эти фигуры также организованы в группы.

Решающее значение имеет фигура Крестителя. Она находится почти в центре и своей могучей силой организует всю композицию. В изображении Крестителя Иванов использовал памятники итальянской живописи, и прежде всего Рафаэля, что отнюдь не лишило образ собственной выразительности. Иоанн в картине исполнен огненного темперамента; пророк жжет глаголом сердца людей. Потрясающим по своей силе жестом, являющимся выражением страстного фанатизма, Креститель указывает на приближающегося Мессию. Все прочие персонажи картины как бы откликаются на его призыв. Многие из них быстро повернулись в сторону Мессии, следуя движению вздетых рук и направлению взгляда широко открытых глаз Крестителя. Он первый увидел и узнал Мессию. Его жест определяет движение всей массы фигур, направление взглядов.

Художник поставил своей целью достигнуть в каждом из персонажей картины предельно типического выражения каждого человеческого характера. Это удалось ему особенно в образах Иоанна Крестителя, апостолов Иоанна, Андрея, Нафанаила и раба, э т ю ды к которым принадлежат к числу лучших (ил. 334, 335). Недаром же Крамской считал ивановского Крестителя «идеальным портретом», ставя его по силе образного выражения на один

уровень с античным Зевсом, Венерой Милосской и Сикстинской мадонной Рафаэля.

Раб появился на одной из поздних стадий работы Иванова над картиной. Замечательно, что художник придал ему облик не еврея, не грека, а скифа или славянина, изображения которых в виде рабов сохранились в античном искусстве. Для позы этого персонажа Иванов использовал античную скульптуру «Точильщик»; лицо молодой улыбающейся натурщицы он как бы прочеканил формами античной же головы молодого фавна. В результате всей этой работы был создан облик раба с грубыми чертами лица, с большими глазами, глубокими морщинами на лбу и шапкой жестких черных волос.

Характерно, что реальный портрет лежит в основе каждого персонажа, каждого типа, входящего в картину. На следующей стадии художник привлекает головы античных скульптур, как бы формируя их классическими чертами черты живой природы. При этом даже в своем портретном состоянии головы эти окружены на этюдах цветным фоном в соответствии с тем местом, какое должны занять они в самой картине. Последним этапом этюдной работы являлось согласование тона этюда с общим тоном всей картины. Таков был сложный путь, который сам художник называл «методом сравнения и сличения этюдов».

В самой картине многие характеры до некоторой степени смягчились, что очень заметно, например, в лице Иоанна Крестителя, апостолов и раба. Возможно, Иванов нашел, что такие сильные лица могут разрушить общий ансамбль как своей психологической остротой, так и своим колоритом, единство которого было одной из главных забот художника.

Действие картины происходит среди природы, чем первоначально и вызваны были многочисленные пейзажные работы художника. В творчестве Иванова они образуют совсем особую отрасль. Трудные задачи художник ставил перед собой. Он стремился передать всю невообразимую сложность и разнообразие форм растительного мира, причудливую анатомию древесных стволов и ветвей, игру солнечного света на трепещущей листве, поверхность земли, природу камня и движение воды. Во взаимной связи различных явлений природы обнаруживается все красочное ее богатство. Под действием света пробуждаются краски и возникают нежные цветовые рефлексии.

Человек и окружающая природа должны были войти в картину со всей могучей выразительностью объемной формы и глубиной, присущей пространству. Иванов понял возможность средствами живописи связать воедино пространство и форму. Вслед за великими венецианцами он открывает в природе неиссякаемый источник колорита.

На многочисленных эскизах можно проследить, как все более и более возрастало в картине значение пейзажа. В окончательном варианте пейзаж уже не ограничивается только деревьями, а включает огромное пространство, замыкающееся цепью гор. Подножия их окутаны туманом, поднимающимся над долиной, покрытой виноградником.

Художник изучал пейзаж в парках и окрестностях Рима, в Альбано и Субиако. Лишенный возможности поехать в Палестину, Иванов писал болотистые пейзажи римской Кампании, напоминающие, по его представлениям, долину Иордана. В связи с решением пейзажных задач перед художником возникла проблема колорита и освещения. Все это можно проследить на огромном количестве эскизов и этюдов, сопутствующих всей работе над картиной (ил. XV).

Неувядаемо новое впечатление производят такие пейзажи Иванова, как «Ветка» (ГТГ), где все построено на ощущении глубокого контраста освещенной листвы, бесконечно богатой и по своей форме и цвету, с густой и прозрачной синевой небесного свода. Внизу расстилается берег, полускрытый голубым туманом. С неослабным напряжением прослеживает художник уходящие в глубину пространства виноградники, которыми покрыта холмистая поверхность земли.

Замечательны также этюды, связанные с левым углом картины, где изображены обнаженный юноша, выходящий из воды, и старик, опирающийся на палку. Густая листва, поверхность воды с волнообразным отражением и мокрое человеческое тело, блистающее рефлексамми,— вот та совершенно новая для живописи область, которую открыл гений Иванова в своем неустанном наблюдении природы. Есть какая-то особая радость в том, как во всем прослеживает он проявление растительных сил природы, обнаруживающих себя в структуре древесного ствола, в ветвях и листьях, равно как и в структуре человеческого тела, его костяке и мышцах, его движениях и цвете.

К 40-м—50-м годам относятся замечательные мальчики среди пейзажа (ГТГ и ГРМ, ил. 336), несомненно, написанные на открытом воздухе. В этих этюдах художник ставил перед собой сложнейшие задачи пленэра, связанные с размещением фигур в пространстве. Земля на первом плане одного из этюдов уже покрыта вечерней тенью. Последние лучи заката мягко освещают дали и верхнюю часть торса стоящего мальчика. Кроме освещения, художник преследовал задачу изображения основных положений человеческой фигуры, своего рода «спектра» движения. Некоторые из этюдов прямо связаны с последней стадией поисков колорита «Явления Христа народу», дру-

гие же (и их большинство) являются натурной разработкой библейско-евангельских эскизов.

Теперь появляются пейзажи и не связанные с картиной. Так, в 1845 году Иванов написал знаменитую «Аппиеву дорогу» (ГТГ, ил. 333), ведущую к Риму через пустынную равнину между древними гробницами,— подлинный исторический пейзаж.

В письме к Н. М. Языкову Иванов дал замечательное описание этого пейзажа: «...древняя дорога Аппия, имеющая по обеим сторонам развалины гробов римских вельмож; на втором плане — акведук, половина дороги от Альбано... за ним — Древний Рим в развалинах, потом самый Рим и в середине — купол Петра, царствующий над всеми развалинами, потом — витевские горы за 60 миль, и все это при закате солнца! Пожалуй, могут толковать, что торжествующий Петр, или католицизм, над древним миром находитесь при своем закате...»

Великолепен написанный Ивановым «Неаполитанский залив у Кастелламаре», ограниченный гористым, покрытым виноградниками берегом (1846, ГТГ, ил. 332). Море у берегов окаймлено беловатой пеной. Краски его глубоки и цветосильны, как прозрачные драгоценные камни.

Не будет преувеличением сказать, что в пейзаже Иванов создает новую эру. Он решительно вступил на дорогу пленэра. В живописи Иванова природа предстала не через миф, как в произведениях классиков, но как реальность. В ней есть то «равнодушие» и немеркнущее «вечное сияние», какое видел в ней Пушкин и которое впервые познал умом художника Леонардо да Винчи. В этом заключается новое слово, сказанное художником Ивановым в области пейзажа.

К 1845 году относятся эскизы стенописи «Воскресение Христово», предназначавшиеся для строившегося К. А. Тоном храма Христа Спасителя. Они знаменуют наступление нового этапа творчества художника. В работе над ними Иванов впервые соприкоснулся с византийскими мозаиками и, что особенно интересно и значительно, с древнерусской иконописью.

В конце 40-х годов Иванов переживает исподволь подготовлявшийся кризис, высшей точкой которого был 1848 год. Это был не только кризис идеологии художника, но и процесс явной перестройки художественной формы.

Революция 1848 года потрясла Иванова. Его отношение к ней было сложным и во многом противоречивым, однако несомненно, что народные движения предстали в то время перед Ивановым в своем новом, активном и грозном историческом облике. Его собственное постоянное сопротивление подавляющей силе казенного Петербурга также получило какую-то поддержку и обоснование. Освобожденный от социальных и политических иллюзий, движи-

мый просветительским пафосом, Иванов еще более настойчиво ищет путей подчинения искусства «требованиям и времени и настоящего положения России».

В связи с этим находятся и некоторые важные события в личной жизни Иванова. В частности, художник отдаляется от Гоголя, место которого в его жизни занимают новые люди (А. И. Герцен, Н. П. Огарев, И. М. Сеченов), определившие дальнейшее развитие его мирозерцания и, несомненно, оказавшие сильнейшее влияние на все последнее десятилетие его жизни.

Идея картины «Явление Христа народу» кажется Иванову как бы устаревшей. Он стремится осмыслить традиционные темы и сюжеты библии и евангелия с позиций современной исторической и философской науки. В искусстве Древнего Востока и в различных научных источниках ему все более открывается реальная историческая основа христианской мифологии, глубинная народная природа ее поэзии.

В этот период у Иванова возникает мысль о создании целого цикла библейско-евангельских росписей. Эти росписи должны были покрыть стены особого общественного здания (отнюдь не церкви, как всегда подчеркивал сам художник). Их темы и последовательность в большой мере соответствовали книге «Жизнь Иисуса» Д. Штрауса, но были основаны на глубоком и самостоятельном изучении первоисточников самим художником. Иванов задумал представить здесь эволюцию верований человечества в их тесной взаимосвязи и исторической обусловленности. В цикле эскизов, воплотивших этот замысел, проблемы исторических судеб народа, взаимоотношения народа и личности, столь типичные для романтического историзма, получили наиболее глубокое решение по сравнению со всей русской исторической живописью второй трети века.

Поражает обилие и бесконечное разнообразие выполненных Ивановым акварельных эскизов на библейские и евангельские сюжеты (почти все они хранятся в Третьяковской галерее, ил. 337, 338, 339). Совершенно новые методы работы с натуры и изучение памятников классического Востока, как литературных, так и вещественных, помогли ему создать образы небывалой силы, полные глубокого своеобразия и жизненности. Даже в предварительной, эскизной форме этот цикл Иванова явился новым словом в мировом искусстве. Иванов понял, что далеко ушел от своей картины. Время потребовало от художника нового подхода к темам, иных, более современных методов создания монументальной исторической картины.

Библейско-евангельские эскизы исполнены Ивановым с необычайным и неослабным твор-

ческим подъемом. Они поистине вдохновенны и поражают зрителя мощью своих образов.

В настоящее время могут быть названы главные литературно-исторические источники и археологические памятники, которые изучал художник. Так, он тщательно исследовал росписи египетских гробниц Нового царства по различным альбомам и книгам, среди которых видное место занимал труд Ипполито Росселини «Монумены Египта и Нубии...», изданный в Италии в 30-х — начале 40-х годов. Источниками служили Иванову книга немецкого мыслителя И. Г. Гердера «О духе еврейской поэзии», вышедшая в 1782 году и известная ему во французском переводе; уже упоминавшийся труд немецкого ученого Штрауса «Жизнь Иисуса» в переводном парижском издании 1839 года; «История иудейской войны» Иосифа Флавия и другие. Могучий гений художника из крупиц исторических материалов и скупых слов литературных первоисточников создал изображения библейских событий такой необычайной яркости и убедительной силы, словно сам художник был их очевидцем.

Трудно среди эскизов указать лучшие. Поэтому следует остановиться только на более характерных. Таков, например, эскиз «Три странника возвещают о рождении Исаака Аврааму», композиция которого поражает монументальностью, слитностью человека и природы, выразительностью фигур, ясностью и значительностью характеров. Не менее интересен «Сбор манны в пустыне» — массовая сцена, в которой бегущие люди захвачены каким-то радостным вихрем, или «Шествие пророков», исполненное мощного, потрясающего ритма. Взаимоотношение фигур и пространства всегда является самым главным композиционным приемом. Архитектурные формы разделяют пространство, организуя человеческие толпы, отдельные группы. Такова, например, «Проповедь в храме» — сцена в египетском храме — и потрясающая силою простых чувств композиция «Женщины и знавшие Христа смотрят издали на распятие».

Несмотря на то что замысел Иванова остался только в эскизах, эскизы эти принадлежат к величайшим достижениям искусства. Лишь великими художниками, мастерами древнерусской живописи и итальянского Ренессанса созданы образы равной силы и душевного благородства. Иванов смог через века прикоснуться к забытым древним традициям. Памятники искусства Византии, немногие известные ему произведения древнерусских художников, несомненно, помогли творчески решить задачу монументальной живописи.

В высшей степени важно и интересно то, что эскизы Иванова обнаруживают прямое род-

ство с самыми высокими традициями древнерусского монументального искусства. Они предстают претворенными творческим гением художника середины XIX столетия.

Болезненно опасаясь врагов, Иванов запирается в своей мастерской, покидая ее только для работы с натуры или посещения музеев и библиотек, и весь отдается этому новому труду, никого не посвящая в свои цели и никому не показывая результатов своей работы. Он живет теперь только на свои деньги, ниоткуда не получая помощи и ни у кого ее не прося, он сохраняет во всей неприкосновенности независимость, зная, что цели, которые художник ставит перед собой, никак не могут быть осуществлены в царской России.

С тем большей силой художник рвется к тем людям, которые являются носителями новых начал в общественной жизни. Вот почему он сблизился с А. И. Герценом, Н. П. Огаревым и И. М. Сеченовым; не случайно и желание встретиться с известным итальянским революционерным деятелем Мадзини.

В 1857 году Иванов едет в Лондон специально для свидания с Герценом, для разговора о судьбах и задачах живописного искусства вообще, и о своих занятиях в частности.

В 1858 году, когда были исчерпаны окончательно все средства к жизни, художник решил возвратиться в Петербург, с тем чтобы там выставить и продать картину, на вырученные деньги осуществить давно задуманное путешествие на Восток и затем окончательно поселиться в Москве, которая, как думал Иванов, рано или поздно снова должна стать центром русской жизни.

Приехав в Петербург, едва успев устроить выставку и завязать новые знакомства и дружеские связи, в том числе со Стасовым, Чернышевским и, по-видимому, с Крамским, Иванов заболел холерой и умер.

«Вы ... даете свидетельств, — говорил Герцен Иванову при их свидании в Лондоне, — о той непочатой, цельной натуре русской, которую мы знаем чутьем, о которой догадываемся сердцем и за которую ... мы так страстно любим Россию, так горячо надеемся на будущность». Эта надежда оправдалась.

Художественное наследие Иванова не оценимо для русского искусства.

«Явление Христа народу» явилось произведением, сочетавшим в себе высокую идею освобождения человечества (правда, еще утопически понятую и выраженную через евангельский сюжет) с монументальной формой.

Картина Иванова очень скоро сделалась тем, к чему более всего предназначал ее сам художник — «школой для молодых живописцев русских». Чистяков, Крамской и Ге, Репин, Суриков и Врубель испытывали на себе благо-

творное влияние как этого, так и других творений Иванова.

Огромное полотно «Явление Христа народу» оказалось не только сознательным синтезом важнейших достижений мирового искусства, но и открыло собой совершенно новую фазу в развитии мирового пейзажа. Жанровые акварели, занятия над которыми вторглись и даже приостановили работу Иванова над большой картиной, остро поставили перед художником проблему отражения окружающей действительности, жизни простых людей, а также разработки новых принципов композиции и освещения. Но окончательный перелом в творчестве наступил только в середине 40-х годов, когда перед Ивановым во весь рост встали задачи, связанные с монументальной живописью. Несмотря на то что эскизы росписей, созданные Ивановым, не были реализованы на стенах, они являются подлинным воскресением монументального искусства; превосходя все, сделанное в этой области русскими художниками в XIX веке, они поражают зрителя мощью своих образов, искренностью и своеобразием художественной формы.

Творчество Иванова, как художника переломной исторической эпохи, сложно и противоречиво.

Свойственное Иванову на протяжении всей его жизни высокое понимание роли искусства и художника в развитии общества в конечном счете явилось отражением просветительского пафоса русской демократической культуры второй трети XIX столетия. Не случайно проекты творческого содружества художников, выдвигавшиеся еще молодым Ивановым, в какой-то мере предвосхищают идею художественной артели, основанной в 1863 году молодыми художниками, порвавшими связь с бюрократической Академией. И не случайно Чернышевскому виделся в Иванове человек будущего.

Несомненно, что просветительские идеалы принимают у Иванова, особенно в 30-х — начале 40-х годов, романтический характер, что свойственно вообще многим проявлениям русской общественной, литературной и эстетической мысли этой эпохи. Ивановский идеал «совершенно свободного», «беспредельно независимого» художника, погруженного в недра «тихой умственной жизни», с тем чтобы явить миру творение, приближающее «золотой век человечества», безусловно, восходит к воззрениям русских шеллингианцев — «любомудров». Романтичен по своей природе идеалистический замысел главного произведения художника — «Явление Христа народу», где движущей силой исторического прогресса предстает нравственное совершенствование человечества. Поэтика романтизма во многом определяет характер образов библейских и евангельских эс-

кизов. Романтические представления и идеалы помогли Иванову преодолеть то отжившее, что было в этических и эстетических принципах классицизма. Вместе с тем то новое, что было принесено в русскую художественную культуру 30-х годов XIX века романтизмом — широка постановка философских и эстетических проблем, глубокий интерес к процессам и движущим силам истории, внимание к природе, — открыло художнику возможности развития его реалистических устремлений. Творчество Иванова, выходя далеко за пределы романтических идеалов эпохи, являет собой самое мощное выражение реализма в русском искусстве середины XIX столетия.

Глава пятая

ГРАФИКА

В 40-е — 50-е годы в графике успешно развивалось социально-критическое направление. «Мы требуем не идеала жизни, но самой жизни, как она есть», — писал тогда В. Г. Белинский. Изучение типов и нравов современного русского общества, сатирическое изображение действительности были характерны для произведений самых разных художников. Возможности графики заметно обогатились за счет влияния «натуральной школы» современной ей литературы; разнообразнее стали жанры. Широко распространение получили литературная иллюстрация как раз к произведениям «натуральной школы», разные сатирические издания, вроде альбома карикатур «Ералаш», литографский эстамп, зачастую тоже получающий социально-критическую направленность, как в серии автолитографий Р. К. Жуковского «Русские народные сцены» (начинают выходить в конце 1842), содержащей сатиру на купечество. Художественной летописью русской общественной жизни стал тоже издававшийся в литографиях «Русский художественный листок» (1851—1862). Таким образом, графика 40-х — 50-х годов существует главным образом как графика печатная, что усугубляет ее влияние, определяет широкое распространение и способствует нарастающему процессу демократизации искусства. Его интересы обращены теперь на толпу, на людей «низкого звания», обитателей «петербургских углов», на жизнь улицы. Усиливается внимание к русскому, национально-самобытному. Пафос гуманности пронизывает все эти наблюдения.

Наряду с традиционной декоративной графикой виньеточного характера складывается тип более содержательного укрупненного рисунка, тяготеющего к станковым формам. К этому времени относится появление и первых

печатных афиш (анонс издания «Листка для светских людей» В. Ф. Тимма и «Старисунков к «Мертвым душам» А. А. Агина в ксилографиях Е. Е. Бернардовского).

Большим успехом пользовался «Ералаш» (1846—1849) Михаила Львовича Неваховича (1817—1850), где сотрудничал ряд других художников, в том числе будущий издатель революционно-сатирического журнала «Искра» Н. А. Степанов. Зарисовки по типу «Фельетона», помещаемые в «Ералаше», комментировали городские новости, злобу дня. Вновь, как в «Журнале карикатур» Венецианова, то была сатира нравов. Но теперь — нравов капитализирующегося Петербурга, наполненного дельцами-аферистами («модными» докторами, разного рода шарлатанами, карточными шулерами), стремившимися любыми средствами нажать капитал. Одновременно осмеивались и претензии обедневших бар, которые ездят на «ваньках» — дешевых извозчиках, ибо «карету теперь может иметь всякий», и по той же причине обходятся без перчаток — этого неперемennого атрибута светского человека.

Идейная позиция редакции и художников была еще недостаточно зрелой: наряду с серьезными наблюдениями было немало довольно пустой, неразборчивой юмористики. Рисунки эти имели по большей части любительский характер.

Наиболее злободневные работы сочувственно отметил молодой Ф. М. Достоевский. Он обратил внимание на обличение Неваховичем «филантропов по обязанности» в рисунках «Спектакль в пользу бедных» и «Обед в пользу бедных».

Хотя «Ералаш» просуществовал много дольше, чем тотчас же запрещенный и уничтоженный «Журнал карикатур» Венецианова, его постигла та же участь: он был закрыт цензурой «за предосудительное направление».

«Ералаш» выходил в большом формате в литографированных рисунках. На странице, наподобие пестрой смеси калейдоскопа, помещалось по несколько разных сюжетов, часто сопоставленных по контрасту для подчеркивания остроты ситуаций; иногда в рисунках с портретным сходством гротескно изображались известные в обществе лица.

Есть сведения, что вместо закрытого на шестнадцатом выпуске «Ералаша» П. А. Федотов вместе с гравером Е. Е. Бернардовским предполагали издавать новый сатирический журнал, который, однако, в условиях цензурного гнета и притеснений, связанных с европейскими революционными событиями 1848 года, так и не увидел свет (о графике П. А. Федотова см. главу шестую).

Влияние Федотова-рисовальщика, Федотова-юмориста, наблюдателя типов и нравов со-

временного русского общества заметно сказались на В. Ф. Тимме, который одновременно был и подражателем Гаварни.

Василий Федорович (Георг-Вильгельм) Тимм (1820—1895) славился как рисовальщик, иллюстратор и литограф. Его любили за «легкий» карандаш, веселое изящество. Совместно с группой современников Тимм участвовал в издании «Наши, списанные с натуры русскими» (1841—1842), где был широко представлен разнообразнейший типаж петербургской улицы, причем светским франтам, фланерам противопоставлялся трудовой люд Петербурга: дворники, извозчики, ремесленники, торговцы-разносчики. Это было проявлением новых демократических черт искусства. Примечателен здесь интерес художника ко всему русскому, национальному, народному, к непосредственным наблюдениям жизни (ранее он проявился в творчестве А. О. Орловского и И. С. Щедровского). На титульном листе издания Тимм изобразил балаган на площади, куда раешник зазывает жадную до зрелищ городскую публику. В сущности, это жанровая зарисовка с натуры, картинка русских нравов и русского быта 40-х годов XIX века, вслед за которой несколько позже появилась картина К. Е. Маковского «Балаганы на Адмиралтейской площади». В. В. Стасов справедливо видел истоки русской жанровой живописи второй половины XIX века в подобных непритязательных рисунках для книг и журналов.

Хотя и скромные на вид, книги 40-х годов отличались часто большой художественностью исполнения. Их можно рассматривать как образец типографского искусства и понимания художником требований полиграфии. В эти годы сложился новый, более демократический тип книги, в котором литографию вытеснила гравюра на дереве (политипаж), как позволяющая печатать и текст и иллюстрации за один прокат, и тем удешевляющая продукцию.

К таким книгам относятся «Картинки русских нравов» (1842—1843), также иллюстрированные Тиммом, и с его же рисунками сочинение поэта И. И. Мятлева «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границей. Дан л'Этранже».

То была легкая светская насмешка над русским провинциализмом. Мятлев остроумно пародировал «смешенье языков — французского с нижегородским» в таких, например, куплетах:

...Берег весь кипит народом
Перед нашим пароходом,
Де мамзель, де кавалье
Де попы, дез офисье,
Де коляски, де кареты,
Де старушки, де кадеты.
Одним словом, всякий сброд.

Рассыпанные в тексте миниатюрные рисунки Тимма, не уступающие Мятлеву в остроумии, очень веселы,

в них масса живых наблюдений. В поисках нужного ему типа художник без устали исхаживал петербургские улицы. Он прекрасно передал и тип главной героини — Акулины Курдюковой, богатой провинциальной вдовушки, уже в летах, чтобы «рассеяться», разъезжающей по Европе, и все перипетии ее комического путешествия.

Как отмечал В. Г. Белинский, «эта книга принадлежит к числу самых примечательных явлений типографского мира, она заслуживает величайшего внимания и самых лестных похвал по своим политипажным картинкам и виньеткам, заслуживает даже мимо содержания, которое приложено к ее картинкам и виньеткам, изображенным и выполненным превосходно. Вообще вся книга выполнена с типографской роскошью и изяществом, какие у нас можно редко встретить».

Плавный контур штриха, легкость графического выражения в рисунках Тимма, несомненно, подражают Гаварни, который был кумиром и других современников художника, вплоть до Федотова. В дальнейшем манера Тимма, преследующего задачи документального изображения, заметно меняется, становится суше и протокольнее.

На поприще художественной документации и хроники Тимм приобрел особо широкую известность, будучи и рисовальщиком и издателем «Русского художественного листка», вокруг которого сумел объединить большую компанию художников.

В этом журнале давалась широкая панорама действительности, включившая в том числе репортерские зарисовки военных событий на Кавказе и Крымской войны, особенно же — героической обороны Севастополя. В соответствии с патриотической программой «Листка» пропагандировались картины видных русских художников: К. П. Брюллова, А. Г. Венецианова, А. А. Иванова, П. А. Федотова; помещались портреты крупнейших писателей (выполненные самим Тиммом): Д. В. Григоровича, Н. А. Некрасова, Л. Н. Толстого и других.

На страницах журнала «Современник» издание Тимма получило лестный отзыв: «Мастерской рисунок, тонкий и изящный вкус рисовальщика и превосходные литографии». И хотя идейные воззрения «Листка» и самого Тимма не были до конца четкими, порой сбивались на верноподданнические, в них все же преобладали передовые устремления.

В «Русском художественном листке» участвовали не только все видные рисовальщики тех лет (А. Ф. Чернышев, Г. Г. Гагарин, В. И. Штернберг), но и такие художники, как И. К. Айвазовский, А. П. Боголюбов, М. О. Микешин, К. А. Трутовский, связанные, в свою очередь, с новым направлением искусства, которое развилось во второй половине XIX века.

Близость к литературе 40-х годов порождала в графике любовь к изображению повседневности, интерес к иллюстрации. Н. А. Некрасов в одном из стихотворных фельетонов писал:

Настал иллюстрированный
В литературе век.
С тех пор, как шутка с «Нашими»
Прошла и удалась,
Тьма книг с политипажами
В столице развелась.

Некрасов отмечал в то время: «Наша жизнь во всех ее фазах — неисчерпаемый источник для наблюдателя и живописца: чего один не подметит в живом слове, то другой доскажет карандашом, в верном образе». И действительно, литературная иллюстрация 40-х годов насыщалась все более серьезными наблюдениями, становилась более содержательной, приобретая и самостоятельную художественную ценность, вне зависимости от иллюстрируемого текста.

Мастерство использования книжного убранства весьма показательно в рисунках Г. Г. Гагарина (о нем см. главу первую) к повести В. А. Соллогуба «Тарантас» (1845), даже декоративные элементы насыщены острым и глубоким содержанием. Так, в одном из инициалов дано меткое олицетворение николаевской России как «фасадной империи» (характеристика, принадлежащая А. И. Герцену). Художник изобразил торжественный ампирный портик, закрывающий ветхую избу и кучи мусора. Могучие натруженные руки, высунутые из окна избы, поддерживают этот портик (ил. 342).

Как в литературе, так и в изобразительном искусстве 40-е годы были в значительной мере «гоголевским» периодом. В искусстве иллюстрации честь быть его зачинателем выпала на долю Александра Алексеевича Агина (1817—1875).

Ученик К. П. Брюллова по Академии художеств, воспитанный учителем как хороший строгий рисовальщик, он выбрал своей специальностью искусство графики. С иллюстрациями молодого Агина вышла юмористическая стихотворная повесть И. С. Тургенева «Помещик», значительно усиленная в своем общественном звучании агинскими рисунками.

В лучшем и самом капитальном произведении — «Сто рисунков из поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души» — Агин подхватил беспощадную гоголевскую сатиру на крепостническую Россию.

Рисунки Агина, гравированные Евстафием Ефимовичем Бернардомским (1819—1889), вышли самостоятельным изданием, поскольку в то время Гоголь, охваченный душевной депрессией и жестоким творческим кризисом, отказал художнику в праве печатать иллюстрации с текстом.

Не нашлось тогда и издателей: в годы наступившей политической реакции и цензурного гнета имя и творчество Гоголя считались одиозными. Агин и Бернардовский выпустили только 72 рисунка на собственные скудные средства. Иллюстрации — дело всей жизни художника — не имели ожидаемого успеха. Все гравюры в количестве 104 листов смогли увидеть свет только много позже, в 1892—1893 годах, уже после смерти их создателя.

Агин создал в рисунках и отдельные портреты-типы: Ноздрева, Собакевича, Копейкина и других, но особенно удачно действующие лица показаны в сюжетных сценах в сопоставлении и противопоставлении друг другу (Чичиков у Собакевича; Чичиков, Соба-

кевич и Феодулия Ивановна; Чичиков у Плюшкина и т. д.). В сюжетных сценах выведены и эпизодические персонажи.

Иллюстратор нашел близкий самому Гоголю прием сатирического гротеска и достиг малой психологической выразительности в некоторых сценах, как, например, изображающей Плюшкина с червонцами в руках. Даны всего только полуфигура Плюшкина и еле намеченная на фоне полуфигура Чичикова. Все внимание сосредоточено на выражении лица Плюшкина, на жесте рук, держащих в пригоршне золотые монеты, словно дрожащих от жадности и страха нечаянно выронить полученное богатство. Выражение глаз, прикованных к монетам, жесткая складка беззубого старческого рта — это меткие черты, которые позволяют иллюстратору с впечатляющей силой охарактеризовать скрягу.

Как мастер рисунка Агин оперирует выразительным абрисом фигуры, метко и лаконично переданной мимикой лица, точно найденным жестом. Агину присуща знаменитая красивая «брюлловская» линия, текущая свободно и плавно. Но в гравюрах появилась и резкость, связанная нередко с поисками гротескности. Художник дает нужное ему преувеличение, которое находится где-то на грани смешного и уродливо-страшного. В этом отношении стиль рисунков к «Мертвым душам» может быть сравнен с художественными приемами Гоголя, хотя, конечно, не передает всей сложности отношения писателя к изображаемой действительности. В частности, в иллюстрациях совсем опущен лирический подтекст бессмертной сатирической поэмы. Зато драматические эпизоды — горестная судьба забытого всеми ветерана войны 1812 года, искалеченного капитана Копейкина — трактованы в обличающих тонах (ил. 344). Художник даже придал важному швейцару сходство с одним из царских министров. Агин словно бы подхватывает то противопоставление бесправных и всесильных, которое было начато еще А. Г. Венециановым; однако голодный и злой блеск глаз капитана Копейкина, проходящего мимо милютинских лавок, уже свидетельствует о накапливающемся возмущении в «маленьком человеке».

В работах ведущих рисовальщиков 40-х годов формирующаяся социально-критическая традиция достигла страстности, публицистичности выражения, предвещающая развитие этих качеств во второй половине XIX века. Лучшим тому примером может служить сюита рисунков Т. Г. Шевченко «Притча о блудном сыне».

Тарас Григорьевич Шевченко (1814—1861) — ученик К. П. Брюллова в Академии художеств. Он был выкуплен из крепостных на средства, полученные от разыгранно-

го в лотерею портрета В. А. Жуковского кисти Брюллова.

Творчество Шевченко — украинца по национальности — представляет новый этап в традиционных русско-украинских художественных связях, в утверждении самых прогрессивных для того времени задач реализма. Шевченко идет в своем искусстве по пути демократизма, социального обличительства, развития революционных идей, выступая от имени «миллионов крепостных душ».

В одном из первых значительных произведений Шевченко, картине «Катерина» (1841—1842, Государственный музей Т. Г. Шевченко в Киеве), изображена обманутая крестьянская девушка — жертва социально неравной любви. Традиции брюлловской художественной школы здесь приложены к новому содержанию, которое станет типичным для многих последующих поколений художников (Л. М. Жемчужникова, как непосредственного продолжателя Шевченко, П. М. Шмелькова, В. Г. Перова, Н. В. Неврева и др.).

К народной украинской теме художник обратился также в сюите о фортах «Живописная Украина» (1843). Шевченко изображает природные и архитектурные достопримечательности Украины, местные народные нравы, быт, народные типы, а также важные исторические события героической освободительной борьбы («Дары в Чигирине»).

В некоторых композициях «Живописной Украины» еще заметно влияние романтических жанров и пейзажей Брюллова, их художественной манеры.

За участие в национальном движении Украины, за гневно-сатирические выпады против Николая I и царской фамилии венценосец расправился с Шевченко с утонченной жестокостью. Шевченко был сослан, отдан в солдаты с запрещением «писать и рисовать». Однако нашлись сочувствующие люди, которые облегчили Шевченко его участь, предоставив тайно возможность для творчества.

В солдатчине художник создал свое самое знаменательное произведение: графическую серию «Притча о блудном сыне» (1856—1857, ил. 345) — обличение жестокости, бесчеловечности армейских нравов эпохи Николая I. Герой Шевченко — рядовой солдат, терпящий надругательства вышестоящих, всех тех «фельдфебелей», которые были призваны палочной дисциплиной искоренять в стране любовь «крамолу».

Шевченко первым осмелился показать эти нравы с документальной достоверностью и вынести их на суд общественного мнения, сделав достоянием профессионального искусства. (Ранее такого рода сюжеты можно было встретить только в альбомных любительских зарисовках, например альбоме Тенгинского полка.) Шевченко намеревался перевести сюиту «Притча о блудном сыне» в акватинту, то есть размножить гравюрой, и тем самым популяризировать созданное произведение на манер «народных картинок».

Задуманную серию должны были составить двенадцать сюжетов, но известно только восемь законченных композиций. Возможно, что замысел сюиты

как-то эволюционировал. Так, в одних листах героем был купеческий сынок-забуддыга, отданный «для исправления» в солдаты. В других случаях он скорее — бедолага, попавший в дурную компанию. В «разбойничих» сюжетах этот образ ассоциируется с изгнанниками, бросившими вызов существующему обществу (как, скажем, в «Братьях разбойниках» Пушкина или «Разбойниках» Шиллера). В большинстве случаев этот парень даже симпатичен, в нем нет ничего злодейского, отталкивающего. Его судьба, тем более в армейской казарме, в тех истязаниях, которым его подвергают, напоминает судьбу и таких благородных личностей, как отданный в солдаты поэт-декабрист А. И. Одоевский, известный поэт А. И. Полежаев, как сам Шевченко, да и многие, многие другие их современники такой же трудной и горестной судьбы.

Герой Шевченко мужествен в своей судьбе, к нему проникаешься не только состраданием, а и уважением; в нем торжествует человеческое достоинство, и в этом — гуманистический пафос всего произведения.

Морализующему истолкованию притчи о блудном сыне в народных картинках Шевченко противопоставил гневное обличение николаевской солдатчины. Тем самым Шевченко как бы предвосхитил традицию истолкования евангельских сюжетов в русском демократическом искусстве второй половины XIX века. Он стремился в сюжетах «Притчи» к жизненной достоверности, правдивости, опирался с этой целью на опыт западноевропейского искусства. Как на источники отдельных сюжетов иногда указывают на сатирические серии У. Хогарта, с которыми русскую публику знакомил В. А. Жуковский, иногда — на бытовые картины «малых голландцев». Таким образом, брюлловская романтическая традиция раннего творчества Шевченко постепенно вытеснялась стремлением к реалистичности, жизненности и документальности. Изменялась сама манера рисунка, в которой тоже брюлловская «идеальность» формы заменялась большей жизненностью, светотеневыми приемами при сохранении пластической четкости объемов.

В период ссылки Шевченко-художник более приблизился к реальной жизни, о чем свидетельствуют пейзажи Аральских степей, выполненные с натуры, изображения местных народных типов.

В позднем творчестве Шевченко, вернувшегося из ссылки, так же, как в современном ему русском искусстве, заметно усилился интерес к реалистическому наследию в мировом искусстве, к выражению внутреннего драматизма жизни. Шевченко интересуют некоторые приемы офортов Рембрандта с их глубоко драматической игрой светотени, трепетным, динамичным штрихом, столь далекими от традиционных академических предписаний.

Шевченко в это время много работает над портретом и в офорте и карандашом. Скромные портреты утверждали идеалы демократической интеллигенции, много выстрадавшей на своем жизненном пути, но сохранившей духовные ценности личности.

Особенно показательны в этом отношении карандашный портрет М. С. Щепкина

(1858) — в прошлом крепостного, ставшего главой русской реалистической школы, создателем Малого театра в Москве, автопортреты самого Шевченко (в офорте), портрет знаменитого актера-трагика негра Олдриджа (1858).

Глава шестая

ФЕДОТОВ

Новое слово в искусстве сказал и Федотов. То, чего недоставало художникам предшествующего поколения и его ближайшим современникам, — глубины постижения повседневной жизни, ее драматической сути, ее социальных конфликтов, именно это и пронизывает все творчество Федотова, является его содержанием. Федотов, говоря словами Белинского, обладал «верным взглядом на жизнь», и этот взгляд прямо и открыто выражен во всех произведениях художника. Картины его были первым и чрезвычайно ярким проявлением критического реализма в живописи.

Павел Андреевич Федотов (1815—1852) родился в Москве. Его отец был суворовским солдатом, позднее служившим секретарем Московской управы благочиния. Семья Федотовых жила в большой бедности, существуя на грошовую пенсию отца. Нужда преследовала художника по пятам от рождения до самой смерти. Тема гнетущей, беспросветной нужды — одна из основных в творчестве Федотова — является и автобиографической.

Как сын военного, Федотов обучался в Московском кадетском корпусе. Учился он превосходно, обладал великолепной зрительной памятью и выдающимися способностями к рисованию. Еще в кадетском корпусе стал известен как портретист и карикатурист. Ни один из его ранних рисунков до нас не дошел.

По-видимому, еще в те юные годы Федотов твердо решил стать художником, но тяжелое материальное положение семьи не позволило ему сразу по окончании корпуса исполнить свое намерение. Для того чтобы помочь семье, он поступил на действительную военную службу; блестящее окончание обучения дало право самому выбирать полк. Федотов поступил в лейб-гвардии Финляндский полк, расквартированный в Петербурге. Вероятно, стремление быть поближе к Академии художеств, во всяком случае — обитать в самом центре художественной жизни повлияло на выбор полка, казармы которого к тому же находились недалеко от Академии. Оставаясь в Москве, невозможно было получить систематическое художественное образование. Учрежденный в 1833 году Московский «натурный класс» находился в руках любителей и тогда еще не был учебным заведением.

Переехав в Петербург, Федотов стал свидетелем больших художественных событий. Осенью 1834 года в Академии художеств была выставлена картина Брюллова «Последний день Помпеи» — событие, потрясшее основы Академии. Необычайный успех картины впервые поставил живопись в центре общественного вни-

мания. В том же году Федотов начал посещать вечерние классы Академии художеств. Наряду с этим он рисовал портреты сослуживцев.

Летом 1836 года в Петербург возвратился сам Брюллов, и немедленно по возвращении началась его преподавательская деятельность в Академии. Без всякого преувеличения можно сказать, что в те годы у Брюллова училась не только вся Академия, но и все художники-современники. Федотов испытал на себе всю силу обаяния его мастерства и искусства.

Ранние рисунки Федотова имеют дилетантский характер. Это произведения одаренного самоучки. Он стремился передать жизнь, движение, отношения, связывающие людей. Исполнение несет печать кропотливого, усердного труда. Недостаток техники в рисунке и в акварели сковывал его руку, Федотов больше срисовывал, чем понимал форму.

Находясь на военной службе, художник рисует сценки из полковой жизни, маневры и полковые праздники, насыщая их портретными изображениями. Такова акварель, изображающая «Встречу в лагере лейб-гвардии Финляндского полка великого князя Михаила Павловича» (1837, ГРМ). По-видимому, за предварительные эскизы и портретные рисунки Федотов получил в 1837 году отпуск в Москву, где и исполнил самую акварель. Каждое лицо, находящееся на переднем плане картины, изображено с полным портретным сходством. Позади офицеров стоят солдаты, кидающие вверх бескозырки. Эти взлетающие вверх темные кружочки и овалы заполняют пустой верх картины, образуя сложный и красивый узор, помогающий выделить в однообразной толпе главную группу.

В Москве Федотов пробыл четыре месяца. Это время можно считать поворотным в его творчестве. В Москве он рисовал много и успешно. Нарисовал акварелью самого себя, гуляющего вместе с отцом и сестрой («Прогулка», 1837, ГТГ). Он и его родные идут по улице. Группа изображена на фоне зданий казарменного типа. Федотов в военной форме, на голове у него офицерская треуголка. Отдельно он нарисовал, тоже акварелью, портрет отца (1837, ГТГ), сидящего с раскрытым листом «Русского инвалида», официальной военной газеты, в которой был напечатан приказ о производстве сына в первый офицерский чин.

Живя в Москве, Федотов рисовал и другие портреты. В этих работах определились основные его особенности как портретиста, целью которого было изображение близких ему людей в присущей им жизненной обстановке.

Но если эти портреты не были совершенной новостью в русском искусстве, продолжая линию, начатую замечательными акварелями П. Ф. Соколова и Г. Г. Гагарина, то подлинно

новаторский характер имеет акварель «Уличная сцена в Москве во время дождя» (1837, ГТГ) и в еще большей степени исполненная акварелью сложная сцена «Передняя частного пристава накануне большого праздника» (1837, ГТГ).

В первой акварели изображена пестрая толпа гуляющих, спешащих укрыться от дождя. В ней много веселой наблюдательности, проявлено большое понимание стихии улицы. Подобные сюжеты неоднократно встречаются в русском искусстве. Известна целая серия рисунков А. Г. Венецианова, изображающих уличную жизнь Петербурга, известны литография В. И. Штернберга «Сенной рынок в Петербурге» (1837) и картина маслом «Площадь провинциального города» Е. Ф. Крендовского (ГТГ). Но ни в одной из этих работ нет таких ярких характеристик людей, такого юмора, как в акварелях Федотова. Еще значительнее по остроте акварель «Передняя частного пристава накануне большого праздника». Эта сценка вполне гоголевская по своему сатирическому содержанию.

Следует вспомнить, что «Ревизор» был впервые представлен на сцене в 1836 году, сначала в Петербурге, а потом в Москве, где роль городничего играл великий Щепкин. Федотов, возможно, смотрел комедию еще в Петербурге, но знаменательно, что акварель эта, которая могла бы служить прелюдией к «Ревизору», появилась именно в Москве. Замечательно, что комната, где происходит действие, решена Федотовым как сценическое пространство. Купцы без шапок, с приношениями, жмутся к углу. Слуги деятельно убирают приношения в погреб и в подвалы. Мужик тащит на спине тушу свиньи, сгибаясь под ее тяжестью, за ним виднеется человек, несущий на голове корзину с бутылками. Справа молодой человек во фраке записывает что-то в портфель с довольной улыбкой. Выдавший виды квартальный держит наготове его щинель, исподтишка наблюдая за ним и лукаво пошмеиваясь в усы.

В «Передней частного пристава» вполне сформировались все принципиальные особенности большинства произведений Федотова: сатирическая направленность и полная ясность рассказа, сценичность построения, множество действующих лиц, определенность их характеров. Как характерную черту композиции следует отметить отчетливое построение интерьера и оживленное движение фигур. Но Федотову еще явно не хватало мастерства для достижения законченности, четкости формы и единства композиции.

Вернувшись в Петербург, Федотов снова рисует по преимуществу портреты сослуживцев, военные маневры и парады. По-видимому, продолжает посещать вечерние классы Академии. В 1840 году он пишет акварелью два групповых портрета: портрет трех братьев в Дружининных (ГРМ) и самого себя среди сослуживцев, увлеченных карточной игрой, — акварель «Игроки» (ГТГ).

Уже в ранние годы Федотова занимала проблема сложного группового портрета. В акварелях «Прогулка» и «Встреча великого князя Михаила Павловича» фигуры еще очень слабо связаны между собой. В них нет той согласованности движений и живой гибкости, которые

необходимы для композиции. Объединяющее начало выражено слабо, и, конечно, еще менее выражено душевное состояние людей.

«Игроки» — редкий для того времени групповой портрет. Общее действие — карточная игра — достаточно связывает между собой все фигуры, но, кроме того, обнаруживаются и более тонкие психологические связи: нервная напряженность одних партнеров, ожидание — других, скука посторонних зрителей. «Игроки» показывают, что уже в то время Федотов вполне владел рисунком, то есть мог, анатомически правильно изображая человека, выразить в его движении характер и душевное состояние. Общее внимание приковано к двум игрокам. Один из них сделал решительный ход; участники игры ожидают, как ответит на него противник. «Игроки» стоят на грани между жанровой и портретной живописью. Жанровые элементы мы находим в дальнейшем почти в каждом портрете Федотова, и это составляет их существенную черту. Следует сказать, что вообще в портретах того времени наблюдается уклон в сторону жанровой живописи. Совершенно так же, как портрет в начале века вытеснял историческую живопись, в конце 30-х — начале 40-х годов в портретной живописи появляются провозвестники будущего расцвета жанра.

В 40-х годах Федотов сделал иллюстрации к рассказу Достоевского «Ползунков» для изданного Некрасовым в 1848 году сборника «Иллюстрированный альманах». Они были награвированы Е. Е. Бернардомским. Однако иллюстрации в творчестве Федотова — редкое исключение. Литературные тексты не только определяют фабулу, но и дают материал художнику для построения внешнего облика героев и обстановки. Они облегчают работу, но в то же время стесняют. За единственным исключением Федотов всегда сам сочинял фабулу, типы и обстановку своих произведений. Небывалая новизна тематики произведений заставила Федотова сочинять к своим рисункам и картинам сопроводительные тексты — «легенды». Объяснение к «Сватовству майора» выросло в целую поэму, в которой все растолковано до мельчайших деталей. Федотов мастерски овладел языком раешника, его стилистическими оборотами. Художник заботился о том, чтобы сделать свое искусство, чувства и действия персонажей и свои мысли о них доступными всем, приблизить язык и смысл своего искусства к пониманию простого человека.

Художник увлекался сложными сюжетами, представляющими широко развертывающиеся картины быта и нравов людей различных социальных слоев. Именно таковы его замечательные рисунки сепией. вполне вероятно, что Федотов предназначал их для издания в виде аль-

бома. На это указывает их одинаковый размер и то, что они сделаны сепией, без красок, следовательно, могли быть без затруднения перерисованы на литографский камень. Рисунки совершенно закончены, и их нельзя рассматривать как этапы на пути к картине.

В сепиях Федотов вырабатывает новую, до него не существовавшую в русском изобразительном искусстве форму развертывания бытового сюжета. Чаще всего сепии характерны большой сложностью и подробностью рассказа. На листе бумаги художник умещает множество фигур. Оживленное движение составляет особую черту этих рисунков. Перед зрителем разыгрываются иногда забавные эпизоды, иногда трогательные сцены, иногда потрясающие драмы. Такова сепия «Художник, женившийся без приданого в надежде на свой талант» (1844, ГТГ), в которой Федотов изобразил крушение всех надежд и гибель несчастной семьи художника. Голод, холод, смерть поселились в его неприятном доме. Сам он, усталый и больной, работает над вывеской, строгая классическая композиция которой совершенно неуместна и как бы демонстрирует полнейшую неприменимость к жизни устарелых художественных приемов.

Ничтожные интересы светской жизни, двигающие людскими поступками, Федотов обнажает в сепии «Модный магазин» (1844—1846, ГТГ). Здесь место действия в такой же степени определяет поведение героев, как и личный их темперамент. Композиция распадается на ряд отдельных сцен. Главные персонажи имеют типически социальные черты. Они выражены в физиономиях, фигурах и костюмах. Как типичен, например, сановник с орденом на шее, изумленный бесконечной расточительностью своей легкомысленной супруги. Каким законченным образом представляется эта надменная красавица, холодное лицо которой так не соответствует вороватому жесту руки, передающей записочку молодому улану. А как выразительны и лицо и движения пожилой рыхлой женщины, которая, оглядываясь, торопливо прячет в свой поместительный ридикюль украденные кружева.

Художник разработал детально всю обстановку магазина, и особенно выписал шкаф с фарфоровыми безделушками. Их грациозно-эфемерные светлые силуэты кажутся олицетворением этого светного мира, этой пустой, ненастоящей жизни.

Сепии «Кончина Фидельки» и «Следствие кончины Фидельки» (1844, ГТГ, ил. 346) представляются двумя вариантами одного и того же сюжета, при этом более ранним и, вероятно, отвергнутым является первая, гораздо менее совершенная и в образной ха-

рактеристике и в композиции. По глубине замысла и совершенству исполнения «Следствие кончины Фидельки» почти равноценно самым выдающимся картинам Федотова. Нужно сравнить композицию этой сепии с «Модным магазином». И там и тут действующие лица разбиты на группы, но принципы группировки совершенно различны. В «Модном магазине» каждая группа образует законченный, обособленный, самостоятельный сюжет. В «Следствии кончины Фидельки» характер групп зависит от общего, единого замысла. Вне связи с ним группы непонятны и не могли бы существовать.

Хозяйка, лежащая на кровати, и ее супруг образуют первую группу. Вторую — две нарядные гости, робко, должно быть, хорошо зная нрав хозяйки, приближающиеся к ширме. Далее — группа спорящих между собой и жестикулирующих докторов, еще правее — художник, слуги и гробовщик, просовывающийся в дверь. Совсем направо на краешке стула присел, изогнувшись над папкой с чертежами, сын хозяйки. Лица его не видно. Каждый персонаж, входящий в группу, усиливает ее социальную характерность. Этот прием группировки был изобретен Федотовым. Он был подсказан тем новым толкованием жизни, которое внес Федотов в живопись. Особое место в композиции занимает фигура художника. Она рисуется выразительным силуэтом на белом фоне холста и листа бумаги с проектом памятника Фидельке. И хотя окружающее общество, поглощенное своими интересами, не замечает художника, именно его Федотов поставил в центре развертывающихся событий, обнажающих социальные основы людских отношений.

Ряд карандашных рисунков Федотов собирался издать в специальном журнале совместно с гравером Бернардским. Издание не состоялось, и «Нравственно-критические сцены из обыденной жизни» (1848—1849, ГРМ) остались в рисунках. В них он проявил исключительное мастерство изобразительного диалога. Таковы, например, рисунки «Квартальный и извозчик» (ГРМ, ил. 348), «Справки у дворника» (ГРМ). Эти рисунки еще раз подтверждают, что Федотов был не столько бытописателем, сколько критиком нравов. Следует вспомнить, что он был близок с петрашевцами (в частности, с Е. Е. Бернардским) и, видимо, только по счастливой случайности избежал ареста. Несомненно, что творчество Федотова было тесно связано с социальными и политическими взглядами передовых людей эпохи.

Известие об офицере, занимающемся рисованием, каким-то путем достигло престарелого И. А. Крылова. Крылов, возможно, знал работы Федотова, среди которых наряду с военными жанрами были бытовые и сатирические рисунки. С удивительной проницатель-

ностью баснописец увидел в художнике талант, для которого именно бытовые сюжеты являются родной стихией. Великий баснописец понял талант Федотова как родственный себе по глубокой народной и моральной основе творчества. Отзыв Крылова вселил в художника уверенность в своих силах.

В 1844 году Федотов, наконец, вышел в отставку после десяти лет военной службы.

С огромным рвением отдается Федотов работе. Он занимается в Академии художеств в классе баталиста А. И. Зауервейда, пользуясь той свободой от обязательных заданий, которой отличалась эта мастерская от мастерских других профессоров Академии. Позднее он часто посещал Брюллова, прося его советов и прислушиваясь к ним с особым вниманием.

Наряду с занятиями в Академии Федотов усиленно изучал Эрмитаж, особенно картины «малых голландцев», наблюдая у них построение комнатных сцен и приемы масляной живописи. Еще ранее он познакомился с приемами социальной сатиры XVIII столетия в работах Хогарта и грациозными образами женщин в литографиях Гаварни. Однако изучение старых и современных мастеров помогло Федотову решать только частные вопросы формы и композиции. В его собственных картинах и рисунках люди сохраняют всю силу национального своеобразия. Внутреннее содержание творчества Федотова питалось непосредственными впечатлениями русской действительности, осознать которую ему помогали творения Гоголя, Островского и молодого Достоевского. Художник сам говорил о себе: «Моего труда в мастерской только десятая доля: главная моя работа на улицах и в чужих домах. Я учусь жизнью, я тружусь, глядя в оба глаза». Его память особенно крепко хранила впечатления детских и юношеских лет, оживляемые короткими наездами в Москву. Параллельно шла огромная работа по осмыслению всего наблюденного материала. Поднятая рычагом сюжета, вся масса деталей приходила в движение и потом — в порядок. «Верный взгляд на жизнь» давал художнику сюжеты его произведений. Память подсказывала ситуации, лица.

В 40-е годы художник, впервые начав заниматься масляной живописью, написал несколько портретов. Вероятно, только в Академии Федотов смог изучить технические приемы письма масляными красками. Масляная живопись позволила добиться большей материальности в передаче фактуры предметов и их цвета во всей его силе. Картина «Свежий кавалер. Утро чиновника, получившего первый крестик» (1846, ГТГ, ил. 347) в творчестве Федотова — первая, исполненная масляными красками. Она написана чрезвычайно детально, с неослабным вниманием к каждому куску пространства, к каждому предмету. Действие происходит в тесной и

темноватой комнатке. Среди безобразного хаоса предметов возвышается фигура «свежего кавалера», нацепившего орденский крестик на свой полосатый халат. Сатира Федотова, как и сатира Гоголя, бьет много дальше изображения пошлого хвастуна и его смазливой кухарки. Рассказанный Федотовым анекдот, комический случай приобретает большой обобщающий смысл. «Свежий кавалер» — это апогей человеческой пустоты, чванства и пошлости. Давление общественной среды сформировало этот тип. Вся обстановка службы, улицы, трактира, его собственного жилища отпечаталась на нем. Поза «кавалера» карикатурно повторяет позу античной статуи; выставленная босая нога, халат, подобный тоге, горделивый жест, надменный взгляд. Под стать «герою» и закулисная хозяйка этого гнезда, в котором оба они чувствуют себя вполне уютно. В «Свежем кавалере» Федотов изобразил чудовищную профанацию человеческой жизни.

Иной общественный слой представляет картина «Разборчивая невеста» (1847, ГТГ), сюжет которой заимствован у Крылова. Это — сатира на брак по расчету. Никакой поэзии, никакой романтики нет в этих высохших, очерствевших душах.

Показную жизнь светского хлыща, главное занятие которого состоит в том, чтобы пускать пыль в глаза своим несуществующим богатством, изобразил Федотов в «Завтраке аристократа» (1849—1851, ГТГ).

В 1848 году Федотов навещил больного Брюллова, собиравшегося за границу. Свидание это было знаменательно. Перед этим Брюллову были доставлены на квартиру картины Федотова «Свежий кавалер» и «Разборчивая невеста». Он не только с огромным вниманием отнесся к произведениям своего ученика, но глубоко был взволнован их новым содержанием. По первым жанровым картинам Федотова Брюллов предугадал дальнейшее развитие русской живописи.

Вся последующая история творчества Федотова блистательно оправдала предвидение великого художника. В 1848 году Федотов написал «Сватовство майора» (ГТГ, ил. 349, вариант — в ГРМ). «Сватовство майора» разыгрывается перед зрителем как завязка комедии. Перед нами брак по расчету. Совершенно отчетливо дана классовая характеристика дома: это жилье купца-толстосума. Скромная обстановка комнаты даже и не намекает на истинные размеры его богатства. «Капитал — дело скрытое» — золотое правило купечества.

По случаю смотрин дочери хозяин вошел в расходы. Приготовлена обильная закуска с вином. Хозяева празднично разнаряжены. Особенно богат наряд невесты, на обнаженной шее и на руках сверкают драгоценности. Бальное, сильно декольтированное платье не соответствует скучной обстановке комнаты, темной окраске ее стен, строгой симметрии в развеске

картин, как бы запечатлевшей твердую волю хозяина. Картины висят в полутени, однако сюжеты их ясно различимы; ими хозяин свидетельствует свою полную благонамеренность.

Все находящиеся в комнате — в сильном движении. Невеста готова упорхнуть, мать ухватила ее за подол. Хозяин торопливо застегивается. Сваха угодливо рекомендует жениха. Тот молодецково расправляет усы, чтобы в следующую минуту с полным блеском вступить в гостиную. Федотов дал совершенно отчетливую характеристику купеческой семьи, бездушной, бесчеловечной атмосферы дома. В пределах одной сцены Федотов изобразил жестокие нравы людей, для которых грубо материальные интересы выше простых человеческих чувств.

Федотов дал исчерпывающие характеристики действующих лиц. Поэтому безобидная и даже веселая на первый взгляд сцена раскрывается как полное, бесповоротное осуждение всего общественного уклада, оказывается подлинной сатирой, вызывающей острое чувство протеста, зовущей к глубокому переустройству самых основ жизни. К пониманию этих основ в данном случае ведет разоблачающая комедия брака. Какими многословными по сравнению с этой картиной кажутся более ранние произведения мастера, где многочисленные детали порой ослабляют воздействие главной мысли.

В живописных портретах тех лет художник не ставил перед собой сложных композиционных задач. Групповой портрет почти отсутствует, так же, как отсутствуют и портреты-жанры типа «Игроков». Но неизмеримо возрастает в своей значимости портрет интимный. Маленькое полотно «Н. П. Жданович за клавином» (1849, ГРМ, ил. 350) представляется его вершиной. Портрет отличается несравненной живостью, непосредственностью, мастерством исполнения. Несмотря на миниатюрность, живопись смела и энергична. Особенно четко вылеплены голова и руки. Прекрасны и форма их, и связанное с музыкой движение, грациозное и легкое, следующее после заключительного аккорда; конец исполнения знаменует выражение лица юной пианистки, оглянувшейся в сторону слушателей и как бы проверяющей впечатление от игры. Этот ясный девичий взгляд является как бы доминантой портрета. Художник включил в композицию также и складки платья, и овальную спинку стула, и неглубокую перспективу клавиатуры фортепьяно. Легкая тень на стене усиливает чувство реальности пространства. Живопись — легкая, уверенная и свободная.

Картина «Вдовушка» (1851, Ивановский областной художественный музей; варианты — в ГТГ, ил. 351) представляет собой первое чис-

то драматическое произведение Федотова. Сюжет прост. Здесь только одна фигура, и нет никакого внешнего движения, которым так любил наполнять свои более ранние работы Федотов. Множество деталей раскрывают и подчеркивают основную мысль картины. Они наполняют пространство, создают впечатление хаоса, полного разорения жизни. Одна за другой они вводят в прошлое, и изображенное на картине предстает как печальный итог этого прошлого. Ясно представляешь себе, как в мрачную сутолоку похорон ворвались кредиторы, спешившие заявить свои права и наложить запрет на имущество. Комнату наполняют чужие теперь вещи, в беспорядке сваленные в корзинах или составленные на полу. Они отмечены алыми клеймами сургучных печатей. Высокая дверь в соседнюю комнату, полузакрытая тяжелыми зелеными драпировками, плотно затворена и запечатана, как символ скрытого навек прошлого. Маленький комод красного дерева также опустошен кредиторами; на это намекает неплотно-задвинутый ящик (деталь, настойчиво повторяющаяся во всех вариантах картины). Сверху на комод — личные вещи вдовы, которые закон «милостиво» оставил ей как жалкую личную собственность. Этот великолепно написанный натюрморт таит в себе глубокую и скорбную иронию. В каждом варианте «Вдовушки» он подвергался существенной переработке. В нем значительна каждая деталь. Портрет мужа — молодого человека в гусарской форме, которому Федотов придал свои черты, очевидно, висел в соседней комнате и теперь снят со стены. Рядом с портретом на шкатулочке стоит икона, такая, какой благословляли жениха и невесту, тут же лежат две книги, вероятно, молитвенник и евангелие, в типичных кожаных переплетах. Из-за шкатулки виднеется тетрадка нот. К боковой стенке комода прислонены пальцы. Начатое и теперь надолго оставленное рукоделие тщательно закрыто бумагой.

Поза и лицо вдовушки выражают бессилие перед судьбой: заплаканные глаза, покорно склоненная голова и рука, безвольно опущенная. Но в одном трогательном образе сплетены горечь потери, обессиливающий страх перед будущим и зарождающаяся любовь к ребенку, предощущение материнства. И формальный строй картины отвечает как бы двойному ее содержанию. Комнату наполняет холодный дневной свет, но в ее глубине стоит забытая на стуле свеча, источник живого трепетного света. Этот теплящийся огонек вносит неясное, но теплое чувство в атмосферу безжизненного холода, которым наполнена комната. В картине с таким глубоким душевным содержанием, как «Вдовушка», свет играет роль начала, все объединяющего и выража-

ющего эмоциональную сторону сюжета, что присуще и другим поздним работам мастера.

Идея «Вдовушки» имела остро выраженную социальную сторону. В ряду вопросов, поднятых общественностью того времени, женский вопрос занимал видное место. «Вдовушка» была знаменем времени. Это незабываемый образ страдающей женщины: весь прежний уклад ее жизни катастрофически рухнул, ей угрожают нищета и голод. Невозможно и несправедливо видеть в этой картине Федотова какую-то сентиментальную, разжалобливающую сцену. Может быть, в большей мере, чем в каком-либо ином его произведении, жизнь показана здесь на острой грани прошлого и будущего. Многократно возвращаясь к этой теме, Федотов искал все более благородный и прекрасный образ «Вдовушки», сознавая, что красотой искусства утверждается жизнь.

По свободе и совершенству живописи можно думать, что «Приход старого гренадера в свою бывшую роту Финляндского полка» (ГТГ) написан значительно позднее «Свежего кавалера» и «Разборчивой невесты», хотя некоторые исследователи и относят это произведение к более ранним годам творчества художника. Слева на переднем плане изображена безобидная сцена с полковым цирюльником, справа — теплая встреча сослуживцев, давшая название картине. Особенно поразительна и красноречива одна деталь, вероятно, не без умысла запрятанная в глубину картины. Там изображено обучение новобранца. Судя по тому, с какой тщательностью и четкостью передано движение фигур, можно предположить, что именно этой паре художник придавал особенное значение. Фельдфебель, шагающий рядом с новобранцем, — мастер своего дела, до тонкости усвоивший науку шагистики, самую суть николаевской военщины. С какой легкостью он сам дает этот наглядный урок, в тысячный раз продельвая движения маршировки, наслаждаясь своим мастерством. Рядом с ним фигура новобранца производит впечатление разваливающейся: ноги, шея непослушно повернуты в разные стороны, тяжелое ружье соскальзывает с плеча, бескозырка сползает с головы. Движения новобранца утомительны. Он явно отупел от муштры, от трудностей, которые кажутся ему непреодолимыми. В двух фигурах — фельдфебеля и новобранца — запечатлелась вся николаевская казенная муштра. Они — в сердцевине картины, хотя и не бросаются в глаза, потому что введены в нее эпизодом наряду с другими.

Как грустный аккорд, заключает короткую жизнь художника картина «А н к о р, е щ е а н к о р!» (около 1851, ГТГ, ил. 352). Сложно найти другое произведение, в котором с такой силой

были бы показаны глубочайшая тоска и беспросветность жизни, способные довести до отчаяния, до сумасшествия. Человек так растворен в обстановке, что трудно различить его лицо. Офицер растянулся на низкой скамейке и заставляет прыгать через палку пуделя. «Анкор, еще анкор!» — кричит он собаке, не подозревая, что слово «анкор» значит «еще». Он убивает время бессмысленным занятием, которому предается часами. Прыжками собаки — взад-вперед, — как маятником, измеряется ничего не стоящее время. Это жизнь, в которой атрофируется все человеческое, жизнь, лишенная цели и смысла. Она недостойна названия жизни.

В высшей степени поучительно проследить, как постепенно овладевал Федотов техникой масляной живописи и как вместе с тем возрастала самостоятельность его колористических решений.

В «Свежем кавалере» тусклое освещение комнаты обуславливает неяркий колорит, в котором ни один цвет не звучит в полную силу. В следующем году появляется «Разборчивая невеста». Все краски становятся несравненно более интенсивными и чистыми. Показывая слева вторую, более сильно освещенную комнату, Федотов насыщает ее пространство цветом. Этот же прием передачи освещенного предмета более яркой краской наблюдается и в «Сватовстве майора». В «Сватовстве майора» два цветовых пятна играют решающую роль: бледно-розовое платье невесты, выделяющееся светлым пятном на сложном темном, хотя и цветном фоне, и светлая стена зеленой передней, образующая фон для более темного силуэта фигуры майора.

Картина «Завтрак аристократа» отличается еще более насыщенным цветом. Во всех этих картинах можно видеть прямую зависимость от колористических приемов Брюллова. Даже основные цвета, доминирующие в картинах — зеленый и красный, — в своем звучании совпадают с излюбленными красками Брюллова.

От варианта к варианту «Вдовушки» красочные отношения в картине становятся более утонченными; комната кажется наполненной рассеянным светом. Последние произведения Федотова являются вершинами живописного тона. Цвет в них окончательно утрачивает свое самодовлеющее значение, и задача нахождения общего тона картины выдвигается на первый план.

В «Приходе старого гренадера» огромная казарма кажется наполненной пылью, носящейся в воздухе. Колорит основан на глубоком единстве тона. Может быть, путем к этому единству была разработка искусственного света; он наполняет низкую комнату в картине «Анкор, еще анкор!».

Уже во «Вдовушке» — налицо стремление решить во всех тонкостях задачу освещения. Теплый, но неяркий свет свечи борется с рассеянным, тусклым светом дня. Сопоставление предметов различных фактур выявляет действие этого света: бумага, закрывающая пальцы, прямо отбрасывает лучи, красному дереву с его полированной поверхностью свет придает внутреннюю игру и т. д. Свет различной силы и характера падает на стены и предметы, освещая лицо и фигуру вдовушки, образуя целый оркестр, согласованно звучащий в полном соответствии с содержанием картины.

Все свои профессиональные достижения Федотов направлял к одной цели: отразить быденную жизнь, поведение и судьбы людей, выявить в них социальные черты.

Восприняв высокое мастерство Брюллова, Федотов сумел поставить его на службу новым задачам, определяющим дальнейшее развитие русской живописи.

Стасов горячо приветствовал искусство Федотова как предвестие будущего расцвета русской демократической живописи, как предвестие новой эпохи в развитии русской художественной культуры.

Жизнь Федотова завершилась трагически. Он заболел душевным расстройством и умер в больнице всего лишь тридцати семи лет.

Федотовское понимание задач жанровой живописи нашло в искусстве 50-х годов XIX века своих приверженцев. Круг последователей Федотова еще недостаточно выявлен, однако он, несомненно, существовал.

Художником-жанристом, испытавшим влияние Федотова, является академик Алексей Филиппович Чернышев (1824—1863), сын солдата, в начале 40-х годов учившийся у Венецианова, окончивший в 1851 году Академию художеств.

Близость к произведениям Федотова таких картин Чернышева, как «Отъезд» (1850, ГРМ), «Благословение жениха и невесты» (1851, ГРМ) и «Шарманчик» (1852, ГТГ), ощущается не только в прямом сходстве отдельных типов с федотовскими персонажами, но и в самом понимании Чернышевым жанровой картины как художественного организма. К Федотову восходит композиционное построение, приемы развертывания сюжета путем разделения действующих лиц на группы. Напоминают о Федотове и графические работы Чернышева: таков рисунок «С аха с модисткой» (1840-е годы, ГТГ), в котором сочувственно изображена женщина в стесненных жизненных обстоятельствах. Рисунок близок излюбленному Федотовым мотиву двухфигурной композиции: оба действующих лица связаны выразительным диалогом.

Однако Чернышева нельзя сравнить с Федотовым ни по степени художественной одаренности, ни по глубине проникновения в окружающую жизнь. Его отношение к изображаемой социальной среде носит почти всегда характер благодушного морализования на тему о семейных добродетелях или пассивного сочувствия обездоленным.

Влиянием Федотова ознаменовано и творчество его друга, художника Александра Егоровича Бейдемана (1826—1869). Пример тому — «Сцена на кладбище» (акварель, ГМИИ). С полной очевид-

ностью оно отразилось на раннем периоде творчества Николая Густавовича Шильдера (1828—1898), о чем свидетельствует картина «Искушение» (1857, ГТГ), сюжет которой рисует трагическую судьбу молодой швеи, пытавшейся жить честным трудом.

Однако воздействие Федотова на русский бытовой жанр ни в коей мере не ограничивается ближайшим поколением живописцев, в целом не идущих далее варьирования федотовских сюжетов и типов или отдельных приемов построения композиции. Демократическое по своей направленности, глубоко критически отражающее окружающую жизнь, творчество Федотова явилось одной из тех традиций, на которые опирались русские реалисты второй половины XIX столетия.

Глава седьмая

СКУЛЬПТУРА

Общий процесс развития русской скульптуры во второй трети XIX века представляется значительно более сложным и противоречивым, чем в начале этого столетия.

К середине века все яснее начинают проявляться два основных направления. С одной стороны, усиливается тенденция к абстрактности, сухому академизму, в который в конце концов вырождается в свое время столь прогрессивный классицизм; с другой — в лучших произведениях русских скульпторов становятся все заметнее поиски нового творческого метода, опирающегося на более непосредственное претворение образов действительности.

Скульпторы начала XIX века, как правило, не искали красоты в частном, стремясь прежде всего к обобщению форм и строгой гармонии человеческого образа. В последующее время, то есть в середине и особенно во второй половине XIX века, у скульпторов проявляются уже другие интересы: не столько обобщить, сколько конкретизировать образ человека, показать его с максимальной жизненной достоверностью и точностью, включая подчас даже обстановку места действия.

Следует признать, что по сравнению с исключительно высоким подъемом скульптуры предшествующего периода к середине XIX столетия в данном виде искусства, и прежде всего в области монументальной скульптуры, происходит в целом заметный спад. Скульптуре не хватало общественного пафоса и монументальной обобщенности художественных форм, которые составляли ее сильную сторону в предшествующий период и которые являются ценнейшими качествами всякого подлинного искусства, обращающегося к широкому массам зрителя.

В это время русскими (как и многими зарубежными) скульпторами часто неправильно,

ограниченно понималась жизненная правда в монументальной скульптуре. Они подчас излишне следовали за живописью, соперничали с живописцами, увлекаясь повествовательностью и упуская из виду непосредственную специфику скульптурной формы и содержания, особенно материала и т. д.

Чрезвычайно существенно также и то, что по мере усиления в стране реакции, в условиях суровой правительственной и церковной цензуры обстановка творчества русских скульпторов-монументалистов становится все более сложной, вызывая противоречивость характера создаваемых произведений. Все чаще приходилось им выполнять заказы, в которых большие патриотические идеи заменялись идеями официальной государственности.

Тем не менее было бы ошибочным представлять вторую треть XIX века как «провал» в истории русской скульптуры и считать, что линия ее прогрессивного развития была прервана.

Скульптура продолжает быть связанной с архитектурой. Основным, наиболее значительным произведением синтеза архитектуры и монументально-декоративной скульптуры этого времени является Исаакиевский собор в Петербурге, к сооружению которого приступили еще в начале века.

Еще более ускоренно, чем прежде, идет процесс демократизации скульптуры; расширяется ее тематика. Особенно сильно развивается такой вид, как малая жанрово-бытовая пластика.

Сложность и противоречивость развития русской скульптуры второй трети XIX века наглядно отражаются в творчестве одного из ведущих скульпторов рассматриваемого периода — Н. С. Пименова.

Интерес и любовь к скульптуре у Николая Степановича Пименова младшего (1812—1864) возникают и укрепляются, очевидно, под непосредственным влиянием отца — С. С. Пименова, в мастерской которого будущий скульптор и получил первые знания и навыки в работе.

Известность приходит к Пименову младшему еще до окончания Академии художеств, в 1836 году, когда им была исполнена знаменитая статуя «Парень, играющий в бабки» (ГРМ, ил. 356). Появление ее на академической выставке вместе со статуей «Парень, играющий в свайку» другого молодого скульптора — Александра Васильевича Логановского (1812—1855) имело не случайный характер. Оно свидетельствовало об усилении общественного интереса к жизни простого народа, который проявлялся и в образительном искусстве и в литературе этого времени. Недаром обе эти статуи привлекли к себе особое внимание великого Пушкина,

сказавшего о них: «Наконец, и скульптура в России становится народною!»

Народность произведений Пименова и Логановского заключалась прежде всего в самом внимании к жизни простых людей, в стремлении показать русского человека духовно и физически прекрасным. Логановский и особенно Пименов, несмотря на ряд условностей, сумели воплотить в образах юношей национальные черты.

В известном четверостишии, которое тут же, на выставке, экспромтом набросал Пушкин, поэт лаконично и выразительно характеризовал статуя Пименова:

Юноша трижды шагнул, наклонился, рукой о колено
Бодро оперся, другой поднял меткую кость.
Вот уж прицелился... Прочь! раздайся, народ
любопытный,
Врозь расступись; не мешай русской удалой игре.

С удивительной глубиной понял Пушкин суть русской скульптурной классики, ставившей своей задачей передачу национального содержания в простой и ясной художественной форме. Как бы подчеркивая это, поэт избрал и для своего четверостишия форму классического стихосложения.

Изображая «Парня, играющего в бабки», Пименов стремился передать красоту и силу простого русского человека. В фигуре крестьянского парня, с увлечением отдававшегося игре, чувствуются удаль, смелость и широта русской натуры.

К достоинствам этого скульптурного произведения относится превосходная передача обнаженного человеческого тела, свободная как от заглаженности и сухости позднеакадемических статуй, так и от натуралистической детализации. Нельзя не оценить также мастерского композиционного решения статуи — свободный пространственный разворот тела при большой устойчивости фигуры. Выразительно и лицо парня: круглое, чуть скуластое, обрамленное густыми подстриженными в скобку волосами; левый глаз прищурен — деталь, вряд ли допустимая в скульптуре с точки зрения установок строгого академического классицизма.

Статуя «Парень, играющий в свайку» при всех ее достоинствах все же несколько уступает пименовской в самобытности и реалистической убедительности. Чувствуется, что Логановский больше ориентировался на произведение античности. И, по-видимому, не случайно в четверостишии Пушкина, посвященном этой статуе, упоминается «Дискобол» Мирона:

Юноша, полный красоты, напряженья, усилия чужды
Строен, легок и могуч, — тешился быстрой игрой!
Вот и товарищ тебе, дискобол! Он достоин, кланус
Дружно обнявшись с тобой, после игры отдыхать.

Пименов и Loganовский удостоились Больших золотых медалей. Обе статуи были отлиты вскоре из чугуна и поставлены в Царском Селе у входа в Александровский дворец.

В 1837 году Пименов и Loganовский отправились пенсионерами Академии за границу.

Одной из наиболее интересных работ Пименова, исполненных в первые годы пенсионерства, была статуя «Мальчик, просящий милостыню» (мрамор, 1842, ГТГ), в которой ясно чувствуются реалистические устремления мастера, его повышенный интерес к изучению душевного состояния человека. За присланный в Петербург мраморный оригинал этой статуи автор был удостоен звания академика (1844). В те же годы мастер много работал над моделями «Фонтана богатырей», который предполагалось установить на одной из московских площадей. В центре композиции на возвышении проектировалась группа, изображающая Яна Усмаря, останавливающего разъяренного быка. Как и многие дальнейшие работы Пименова, это произведение осталось лишь в моделях.

Большой интерес представляют небольшие портретные статуэтки, например изображающая «Сидящего молодого человека с тросточкой» (портрет А. В. Loganовского?, гипс, 1844, ГРМ, ил. 354) или «Портрет неизвестного в кресле» (гипс, 1844, НИМАХ). Эти работы Пименова непосредственно прокладывали дорогу жанровой скульптуре и многочисленным портретным статуэткам второй половины XIX — начала XX века.

Значительно меньшую ценность представляют такие произведения, как созданный Пименовым в Италии «Мальчик, подкрадывающийся к бабочке». Здесь явно чувствуется влияние салонной западноевропейской скульптуры того времени.

Эклектические тенденции заметно ослабевают у Пименова после его возвращения на родину (1850), когда он обращается к традициям русской монументальной скульптуры. Этот последний период его творчества отмечен упорной работой по созданию памятников-монументов.

Памятник адмиралу М. П. Лазареву в Севастополе (установлен в 1865 после смерти скульптора) является лучшим произведением Пименова в этой области и занимает видное место в развитии русской монументальной скульптуры.

Герой-флотовец изображен как бы на мостике боевого корабля пристально всматривающимся вдаль. Свободно и естественно стоит он в парадном мундире. Отчетливо передано портретное сходство — характерное широкое лицо с мужественным, немного суровым выражением. Четко проработаны фигуры, скульптор не впал, однако, в чрезмерную детализацию, удачно сочетав точность и конкретность изображения

с известной обобщенностью форм монументального произведения. В соответствии с традициями лучших мастеров русской монументальной скульптуры Пименов избежал усложненности постамента и решил его красиво и просто, без той вычурности или громоздкости, которые начинают часто встречаться в монументах середины века.

Деятельность Loganовского оказалась менее содержательной и не столь многогранной.

А. В. Loganовский был зачислен в Академию художеств в 1821 году и окончил ее в 1833 году. В Риме он работал над статуей «Мальчик, ловящий мяч» и над скульптурной группой «Молодой киевлянин» (последняя не сохранилась).

Возвратившись в Россию, Loganовский целиком посвятил себя работе по созданию монументально-декоративных рельефов и статуй для Исаакиевского собора в Петербурге, нового Кремлевского дворца и храма Христа Спасителя в Москве.

Из работ, выполненных им для Исаакиевского собора, следует особо отметить монументальный рельеф «Избиение младенцев» (бронза), отличающийся мастерской лепкой человеческих тел и большой экспрессией. Характер исполнения барельефа заставляет вспомнить слова Н. А. Рамазанова о том, что как скульптор А. В. Loganовский «не был лишен энергии и огня».

В последние годы жизни Loganовский выполнил основную часть скульптурного убранства московского храма Христа Спасителя. В частности, им была исполнена статуя поющей Мариам (не сохранилась) — один из лучших женских образов в монументально-декоративной скульптуре своего времени.

В содружестве с архитекторами успешно работал Александр Иванович Тербенев (1814—1859), сын известного скульптора и графика И. И. Тербенева. Из монументально-декоративных работ младшего Тербенева наиболее значительны могучие фигуры атлантов (сердобольский гранит, 1844—1849), украшающие портик здания Нового Эрмитажа. В этих колоссальных статуях, высеченных из цельных кусков серого гранита, чувствуются крепкие традиции классической русской монументальной скульптуры конца XVIII — начала XIX века.

Тербеневу принадлежит также замечательная по портретной характеристике образа и лаконичной выразительности пластического языка небольшая статуэтка А. С. Пушкина (чугун, 1837, ГРМ; была исполнена также и в других материалах — воск, дерево).

Своего рода живой связью между скульптурой первой и второй трети века служила деятельность замечательного скульптора Ивана Петровича Витали (1794—1855), начавшего работать еще в конце 10-х годов.

И. П. Витали родился в Петербурге; отец его был мастером-формовщиком, родом из Италии, русским подданным. Заметив в мальчике способности к лепке,

отец отдал его в ученики к петербургскому мастеру А. Трискорни, который в 1818 году послал Витали в Москву для организации там новой скульптурной мастерской. В Москве Витали много работал над надгробными памятниками, исполнив, в частности, памятник П. А. Бекетову (1823, ГНИМА) и памятник И. И. Барышникову (мрамор, 1834, ГНИМА). Последнее надгробие — сложное по замыслу и решению: изображая горющую семью умершего, скульптор обращается в данном случае к многоплановой композиции со многими фигурами.

В конце 20-х — начале 30-х годов Витали создает в Москве многофигурные композиции на аттиках зданий Технического училища и Сиротского института, а также скульптурное убранство сооружаемых у Тверской заставы по проекту О. И. Бове Триумфальных ворот в память событий Отечественной войны 1812 года (ныне восстановлены на проспекте Кутузова в Москве).

В этой последней работе участвовал также друг Витали, малоизвестный, но, несомненно, одаренный скульптор Иван Тимофеевич Тимофеев (умер в 1830), оказавший (судя по воспоминаниям Н. А. Рамазанова) заметное влияние на творческое развитие Витали. Тимофеевым был исполнен для Триумфальных ворот барельеф «Изгнание французов».

Указанные монументальные произведения были выполнены в целом еще в стиле русской скульптуры первой трети XIX века, но с характерной для Витали несколько менее четкой моделировкой объемов и смягченностью лепки. Последняя особенность заметна и в других работах: в скульптурных группах на воротах Опекунского совета на Солянке (1820—1821) и в фонтанах для Лубянской и Театральной площадей. На первом изображены четверо юношей, олицетворяющих различные реки, на втором детские фигуры — аллегории Комедии, Трагедии, Музыки и Поэзии. Особенно удачна скульптурная композиция фонтана для Театральной площади (бронза, 1835, Москва, ил. 353). Изображенная здесь группа детей подкупает подлинной полнокровностью образов, свежестью и сочностью декоративной лепки.

Витали обладал немалыми способностями портретиста.

Известен бюст К. П. Брюллова, исполненный с натуры (гипс, 1836, НИМАХ). Скульптор выполнил из мрамора бюст А. С. Пушкина (гипс, 1836, Институт русской литературы АН СССР; мрамор, 1837, ГРМ). Витали знал Пушкина лично; бюст, созданный вскоре после трагической гибели великого поэта, оказался удачным, хотя и несколько холодноватым.

В обоих этих бюстах Витали отчасти близок к С. И. Гальбергу: та же классическая форма, напоминающая античную герму — бюст со сре-

занными плечами и обнаженной грудью, то же впечатление значительности образа портретируемого. Однако в бюсте Пушкина у Витали гораздо больше экспрессии, чем обычно у Гальберга, в частности в исполненном Гальбергом (в том же 1837 и тоже посмертном) бюсте Пушкина. В отличие от Гальберга Витали стремился придать образу больше приподнятости и вдохновенности. Однако в нем нет той внешне скромной, но проникновенной теплоты, которая так подкупает в бюсте Гальберга. В некоторых других портретных работах Витали ощутима явно романтическая трактовка образов. Так, в бюсте художника Н. А. Майкова (тонированный гипс, 1837, ГРМ) мы видим эффектно наброшенную на плечо драпировку, устремленные вверх глаза, взбитые кверху волосы и тому подобные приемы.

Черты романтизма проявляются не только в портретном творчестве Витали, но и в ряде его монументально-декоративных работ: в фигурах ангелов иконостаса университетской церкви в Москве (гипс, 1836, ГНИМА) и особенно в скульптурном убранстве Исаакиевского собора, созданном уже после переезда скульптора в Петербург (1839—1855), например — в колоссальных фигурах ангелов, припавших к светильникам, стоящим снаружи по углам собора. Они явно переключаются по характеру с фигурами ангелов университетской церкви. Силуэты этих темных бронзовых фигур с их приподнятыми крыльями вносят, пожалуй, наибольшую динамику в общий комплекс грандиозного сооружения.

Отход от традиций русской скульптуры первой трети XIX века заметен также в созданных Витали колоссальных горельефах западного и южного фронтонов Исаакиевского собора, изображающих встречу византийского императора Феодосия с Исаакием Далматским и поклонение волхвов. По сравнению с рельефами начала века мы видим здесь перегруженную композицию, сложный беспокойный ритм движений фигур и складок одежд. Отдельные фигуры и драпировки подчас значительно выступают за грани фронтона.

Показательно, что во многих из этих монументально-декоративных композиций скульптор определенно стремился индивидуализировать отдельные лица и дать более углубленную психологическую характеристику образов, чем это обычно допускалось скульпторами-монументалистами начала XIX века.

Незадолго до смерти Витали вновь обращается к классике. Шестидесятилетний скульптор исполнил знаменитую статую «Венера, завязывающая сандалию» (мрамор, 1853, ГРМ). Грациозная легкость движений и изысканность пропорций сочетаются в этом произведении с классической целомудренностью образа, чистотой пластической формы. Правда, здесь чувствуются все же известная утонченность и рафинированность форм, свойственные произведениям позднего

классицизма в скульптуре. Статуя явилась лебединой песней мастера.

Романтические тенденции, наблюдающиеся в ряде произведений Витали и отчасти у Б. И. Орловского, не были основными для русской скульптуры второй трети XIX века в целом. У большинства скульпторов того времени гораздо яснее виден не романтизм, а все усиливающийся интерес к передаче реальной действительности и увлечение жанрово-бытовой тематикой — то есть то, что будет весьма характерно именно для искусства второй половины XIX века.

Развитие жанровых начал в скульптуре заметно проявляется в деятельности Николая Александровича Рамазанова (1818—1867). Учителем его был Б. И. Орловский.

Еще будучи учеником Академии (с 1827), молодой Рамазанов по собственной инициативе исполнил небольшую статуэтку «Немец, загулявший на празднике» (гипс), которая разошлась во многих отливках. В 1838 году он исполнил по заданной программе группу «Милон Кротонский» (гипс, ГРМ). В передаче этой часто встречающейся в скульптуре темы страданий человека чувствуется большое стремление к детализации и конкретности изображения. Последнее еще более заметно в группе «Фавн с козленком» (гипс, 1839, ГРМ). Созданием этой скульптуры было завершено образование Рамазанова; он получил за нее большую золотую медаль с правом на заграничную поездку. Движения юноши и козленка настолько непосредственны к живы, что вся сцена напоминает игру с козленком не античного фавна, а скорее простого русского пареня.

В 1843 году Рамазанов уехал в Италию и пробыл там три года. С 1847 года он уже преподает скульптуру в Московском училище живописи и ваяния — в новой художественной школе, откуда выйдет вскоре столько выдающихся мастеров искусства. В последний период деятельности Рамазанов работал над созданием нескольких монументально-декоративных произведений для строившегося в Москве храма Христа Спасителя и для Большого Кремлевского дворца. Интересен посмертный бюст Н. В. Гоголя, которого Рамазанов знал лично (мрамор, 1854, ГТГ и ГРМ).

Большой заслугой Рамазанова явилось собирание материалов по истории русского изобразительного искусства. В 1863 году в Москве вышла первая книга задуманного им обширного труда под названием «Материалы для истории художеств в России». Труд этот является ныне одним из важнейших печатных источников для всех занимающихся историей русского искусства первой половины XIX века.

Следует отметить, что Рамазанов как критик переходного периода не был последовательным сторонником развивающегося реализма в искусстве того времени. В своих статьях он, как правило, говорит о новых тенденциях с явной оглядкой на классицизм.

Многообещающим скульптором считался современниками Петр Александрович Ставассер (1816—1850), ученик С. И. Гальберга. Поступив в Академию в 1827 году (вместе с Рамазановым), он был отправлен вскоре после ее окончания за границу, но умер в Риме в самом начале своей творческой деятельности.

Первым произведением Ставассера, обратившим на себя внимание, была статуя «Рыбак», изображающая мальчика-подростка, забрасывающего удочку (мрамор, 1839, ГРМ). Характерно, что скульптор не только передал здесь напряженное внимание удильщика, но и постарался детально изобразить пенек, на который присел мальчик, волны, подступающие к его ногам, и даже полуразбитую чашку с рыбками. Аналогичный «пейзаж» видим мы и в «Русалке» Ставассера (гипсовая модель статуи, 1844, НИМАХ; мрамор, ГРМ).

Наиболее известным из произведений Ставассера является группа «Сатир и нимфа», дошедшая до нас как в гипсе (1845, НИМАХ), так и в двух мраморных экземплярах (ГТГ и ГРМ). В этом произведении Ставассера, исполненном с большим профессиональным мастерством, чувствуется, однако, и оттенок салонности.

Столь же краткой, как жизнь Ставассера, оказалась жизнь и другого скульптора — Антона Андреевича Иванова (1815—1848), ученика С. И. Гальберга.

В 1839 году Антон Иванов получил большую золотую медаль за статуя «Парень, играющий в городки» (гипс, ГРМ) и был послан в Италию. Затосковав по родине, скульптор до срока вернулся в Россию, где, однако, вскоре скончался в возрасте всего лишь тридцати трех лет.

Наиболее известное произведение Антона Иванова — статуя «Отрок Ломоносов на берегу моря» (мрамор, 1845, ГРМ). Созданный скульптором образ неглубок, но подкупает простотой и свежестью. Подняв голову от лежащей на коленях книги, Ломоносов задумчиво смотрит вдаль. Рядом с ним рыбацья сеть и небольшой бочонок.

Интерес к передаче окружающей обстановки и изображению различных бытовых предметов, дополняющих характеристику скульптурного образа, становится типичным явлением для русской пластики середины XIX века.

Резкое расширение тематики скульптурных произведений и интерес к жанру отчетливо заметны на примере творчества П. К. Клодта — выдающегося мастера-анималиста, пользовавшегося всевропейской известностью.

Петр Карлович Клодт (1805—1867) — сын генерала, участника Отечественной войны 1812 года, родился в Петербурге. Способности к скульптуре проявились у него в раннем возрасте, но только с 1828 года Клодт начи-

нает посещать Академию художеств в качестве вольнослушателя.

Первой ответственной работой скульптора явилось исполнение в 1833 году колоссальных моделей коней для скульптурной группы, венчающей Нарвские триумфальные ворота, сооруженные В. П. Стасовым. Как и вся группа, кони эти были выбиты по моделям из листовой меди.

Предвосхищая знаменитые конные группы на Аничковом мосту в Петербурге, кони Нарвских ворот отличаются большой живостью, легкостью движений и показывают превосходное знание скульптором анатомии лошади. В противоположность могучим коням на арке Главного штаба, которые устремляются вперед почти параллельно друг другу, шестерка коней Клодта представлена как бы останавливаемой на всем скаку, с более легким веерообразным разворотом коней в пространство, с учетом, что Нарвские триумфальные ворота стояли в то время посередине незастроенной территории.

В 1833 году скульптор приступил к работе над моделями первых двух групп «Укротителей коней» (из числа четырех), установленных на Аничковом мосту (ил. 357). В этих прославленных группах скульптор последовательно изобразил различные моменты укрощения необъезженного коня. Общая тема этих групп может быть определена как борьба воли и разума человека со стихийными силами природы. Поверженный наземь при первой попытке обуздать животное, человек в конечном счете все же становится победителем. В последней по замыслу группе он уверенно выступает рядом с подчинившимся ему конем.

В группах Клодта мы видим сочетание точности в передаче природы с известной обобщенностью пластической формы, реалистической конкретности с элементами декоративности. Четко переданные упругие объемы характерны для всех четырех групп и хорошо воспринимаются зрителями. Не менее ясными и художественно выразительными оказываются и их отчетливо рисующиеся силуэты. Соединение всех этих качеств делает группы Клодта превосходными образцами монументально-декоративной скульптуры, органически, активно включающейся в городской ансамбль.

К отливке первых двух групп «Укротителей коней» приступил было в 1836 году прославленный русский литейный мастер Василий Петрович Екимов (родился в 60-х годах XVIII века), которому русское искусство обязано совершенной отливкой бесчисленного количества творений величайших мастеров русской скульптуры (Шубина, Козловского, Мартоса, Щедрина, Прокофьева и других). В 1838 году Екимов умер, и его смерть временно прервала начатую работу. Достойным преемником Екимова явился сам Клодт, ставший руководителем литейных мастерских Академии художеств. В лице Клодта мы видим редкий для нового времени пример, когда видный скульптор является одновременно и опытным специалистом по литейному делу. Последняя скульптурная группа для Аничкова моста была отлита Клодтом в 1850 году. Окончание работ по созданию этого скульптурного ансамбля несколько затянулось, так как первые бронзовые группы пришлось повторять в связи с тем, что они были отправлены в Берлин и Неаполь в качестве официальных подарков.

Следующей выдающейся работой Клодта явился памятник баснописцу И. А. Крылову, законченный отливкой в 1855 году и в том же году установленный в Летнем саду в Петербурге, где Крылов любил прогуливаться. Памятник этот имеет совершенно иной характер, чем открытые незадолго до того памятники писателям Карамзину и Державину, исполненные по проектам С. И. Гальберга.

Вместо аллегорической статуи музы или фигуры писателя, облаченного в римскую тогу, перед нами предстает реалистически изображенный поэт, пожилой Крылов, просто и непринужденно сидящий с книгой в руках, непритязательно одетый в старомодного покроя сюртук, длинные полы которого провисают между коленями. Необычным по сравнению с памятниками предшествующего, да отчасти и последующего времени оказывается здесь постамент, всю среднюю часть которого занимает сплошной, опоясывающий памятник горельеф с изображениями самых разнообразных животных — персонажей басен Крылова.

Будучи убежденным реалистом, Клодт, чтобы изобразить зверей и птиц, тщательно изучал природу. Об этом свидетельствуют не только живость и наблюдательность, с которыми переданы животные, но и прямые указания сына скульптора, писавшего, что многие из животных «жили у нас как члены семьи» и что в период работ Клодта над рельефом мастерские скульптора «наполнялись сплошным ревом, воем, бляением, писком», который издавали четвероногие и пернатые гости.

Официальный характер имеет памятник Николаю I перед Исаакиевским собором, открытый в 1859 году.

Вычурным и громоздким выглядит постамент; условно тяжеловесные статуи Правосудия, Веры и другие аллегорические фигуры, выполненные Р. К. Залеманом Старшим (1813—1847), сочетаются со сложными многоплановыми горельефами Н. А. Рамазанова и того же Р. К. Залемана, исполненными со значительной долей натурализма.

Художественную ценность монументу придает мастерски исполненная Клодтом сама конная статуя. В движениях коня чувствуются большая легкость и ритмичность. Ясный, отчетливый силуэт скачущего всадника хорошо воспринимается с самых отдаленных точек зрения, и на площади, и с примыкающих к ней улиц.

Наряду с монументальными работами Клодт чрезвычайно много внимания уделял так называемой малой пластике — небольшим скульптурным группам и статуэткам, изображающим лошадей. Отлитые из бронзы статуэтки Клодта получили распространение во многих экземплярах. Поступая не только в русские художественные коллекции и музеи, но и за границу, они широко разносили славу русского мастера. В этих небольших скульптурных работах дарование Клодта проявилось с особенной силой. Малая пластика была настоящим призванием скульптора. Достаточно видеть такие его произведения, как «Першерон», «Кобыла с

жеребенком» (ил. 355), «Деревенская кляча», чтобы оценить реалистичность и свежесть этих произведений, создаваемых на основе самого тщательного изучения живой натуры. Во многих работах скульптора, вроде: «Казацкая лошадь с артиллеристом», «Мертвая лошадь и волк», ясно чувствуются жанровое начало и повествовательность, свидетельствующие о непосредственной связи малой пластики Клодта с жанровой скульптурой второй половины XIX века. Еще более очевидной становится эта связь, если мы обратимся к историческим сюжетам в малой скульптуре Клодта. Такие произведения мастера, как «Римлянин на лошади», «Царь Михаил Федорович», «Славянин верхом» предваряют появление известных работ скульптора Е. А. Лансере.

Будучи профессором Академии художеств, П. К. Клодт большое внимание уделял созданию учебных пособий для молодых художников. Еще в 30-х годах им было отлито из бронзы знаменитое «Лежащее тело» — анатомия человека, созданная при участии преподавателя анатомии профессора И. В. Буяльского. Несколько позже в результате упорной работы по изучению строения тела лошади Клодт создал «Анатомию лошади». Это произведение было вкладом не только в русскую, но и в мировую художественную школу. Клодт был избран почетным членом крупнейших западноевропейских академий художеств.

Деятельность Клодта высоко ценили мастера русского искусства второй половины XIX века, например И. Н. Крамской, горячо поддерживавший инициативу передовых художников начать сбор средств на памятник этому выдающемуся скульптору.

Стремление к более многогранному и непосредственному отображению реальной действительности составляет основную характерную особенность русской скульптуры середины XIX века. Эти тенденции еще больше развиваются во второй половине века в творчестве следующего поколения русских скульпторов: М. М. Антокольского, Ф. Ф. Каменского, М. А. Чижова, А. М. Опекушина и других.

Глава восьмая

АРХИТЕКТУРА

Во второй трети XIX века особенно сложным и противоречивым оказалось развитие архитектуры. В этот период еще были живы традиции русского классицизма. В конце 30-х и в 40-х годах работал еще ряд крупных архитекторов, воспитанных на приемах классицизма и следовавших в своем творчестве принципам архитектуры начала века. В эти годы продолжали работать К. И. Росси, В. П. Стасов, А. И. Мельников и другие. Такие мастера классицизма, как А. Г. Григорьев, Е. Д. Тюрин, П. С. Плавов, завершают свою деятельность в 60-х годах.

Однако у многих архитекторов высокого классицизма уже в первой трети века наблюдались случаи использования архитектурных форм других эпох. А. Н. Воронихин создал вариант проекта храма Христа Спасителя в древнерусском стиле. Росси строит с использованием готических форм церковь Екатерины в Московском Кремле. Стасов проектирует в 1828 году в том же характере Десятинную церковь в Киеве на фундаментах древнего храма. А. Менелас в 1827—1829 годах строит в готическом вкусе Коттедж в Петергофе. В дальнейшем интерес к историческим стилям у архитекторов возрастает.

Во второй трети XIX века, в условиях обострения правительственной реакции и общего кризиса дворянской государственности классицизм в архитектуре все более теряет гуманистическое содержание, становясь официальным архитектурным стилем николаевской России. Кроме того, он все менее и менее соответствует практическим потребностям широкого строительства и уровню техники. Это лишило исторических перспектив дальнейшее существование классицизма в архитектуре.

В то же время развитие промышленности, капиталистических форм общественной жизни поставило перед архитектурой ряд совершенно новых задач. К жизни были вызваны типы общественных сооружений, связанных с железнодорожным транспортом, промышленностью, новые решения торговых и административных зданий и т. п. Десятилетиями выработанные композиционно-плановые схемы и трафареты классицизма начали стеснять функциональные программы новых зданий.

Чрезвычайно существенные сдвиги происходят в строительной технике. Практика строительства обогащается новыми материалами (чугун, железо, обогатенные «горшковые» своды и другие), которые начинают применять преимущественно в крупных, сложных по конструкциям сооружениях (перекрытия Александринского театра, Исаакиевский собор). В 40-х—50-х годах возводятся первые многопролетные постоянные металлические мосты через Неву, заменившие собой прежние деревянные наплавные.

Рост металлургической промышленности обеспечивает выполнение новых инженерных конструкций. Большие заказы по созданию строительных конструкций выполняли Александровский завод в Петербурге, Александровский завод в Петрозаводске и заводы Урала.

Инженерные науки также достигают значительных успехов. Методы расчета конструкций стали более совершенными. Специальные технические учебные заведения, созданные в это время, стали выпускать специалистов-инженеров. Начали издаваться книги строительного-технического содержания, в которых основное внимание уделялось статическому расчету сооружений и производству работ. Однако достиже-

ния строительной науки этого времени сами по себе не смогли обусловить прогресса архитектуры.

В рассматриваемое время, в период угасания классицизма, архитектурные формы и конструкции в ряде случаев перестают соответствовать друг другу. Значительно усложнившиеся конструктивные элементы, применяемые в крупных сооружениях, часто обособляются от архитектурно-декоративных частей и скрываются от зрителя (особенно ясно это проявляется в архитектуре перекрытий). В строительной практике начинает ощущаться разрыв архитектуры и инженерии.

Параллельно с деградацией классицизма в архитектуре развивается эклектическое использование различных стилевых систем. Простота, строгость и четкость архитектурных форм все меньше удовлетворяли частных заказчиков.

От архитектора стали требовать в первую очередь знания различных архитектурных стилей и умения ими пользоваться во внешней и внутренней обработке зданий, которые в плановом и объемном решении соответствовали запросам своего времени и ничего общего не имели с архитектурными сооружениями прошлых эпох. В большинстве случаев выбор стиля диктовал архитектору сам заказчик.

Следует отметить, что стилистические поиски в области истории архитектуры, будучи в основном эклектичными, тем не менее имели для своего времени известный позитивный смысл: ими подрывалось господство самодовлеющей регламентации и архитектурного штампа, каким стал классицизм к середине XIX века, связанный к тому же в глазах общественных кругов с ненавистным николаевским режимом.

Центральное положение в русской архитектуре 30-х—50-х годов занимали А. А. Монферран, А. П. Брюллов, А. И. Штакеншнейдер, К. А. Тон.

Август Августович Монферран (1786—1858), француз по происхождению, приехавший в Россию в 1816 году, сумел заинтересовать Александра I своим альбомом 24 миниатюрных проектных рисунков Исаакиевского собора, выполненных в различных стилях. В следующем, 1817 году, Монферран был уже назначен строителем этого крупнейшего петербургского сооружения середины XIX века.

На месте Исаакиевского собора стояла прежде недостроенная Исаакиевская церковь, автором которой был Ринальди. При строительстве нового здания решено было частично использовать стены, фундамент и подкупольные столбы старого сооружения. Это значительно осложнило поставленную задачу.

Постройка Исаакиевского собора продолжалась в течение сорока лет — с 1818 по 1858 год (ил. 359). В проектировании собора приняли активное участие крупнейшие русские архитекторы, входившие в состав специально

утвержденного комитета: В. П. Стасов, К. И. Росси, А. А. Михайлов 2-й, А. И. Мельников и другие. Особенно активное участие приняли в постройке Стасов и Михайлов. Своими критическими замечаниями и предложениями (ими были разработаны самостоятельные проектные варианты собора) они значительно исправили первоначальный проект Монферрана (в частности, его крупные конструктивные неувязки), помогли найти удачный архитектурный масштаб здания и т. д.

Исаакиевский собор возник в результате коллективной работы замечательных русских архитекторов, строителей, скульпторов, художников, мастеров обработки камня и литейщиков.

Объемная структура Исаакиевского собора исходит из идеи пятиглавия, свойственного древнерусской архитектуре, однако эта задача была решена не в полной мере — четыре угловых купола слишком малы по сравнению с центральным. Собор решен в формах классицизма с привнесением элементов Ренессанса.

Исаакиевский собор — одно из крупнейших для своего времени произведений синтеза искусств. Для отделки его были приглашены самые значительные мастера. Живописные работы возглавил В. К. Шебуев, росписи внутри собора были выполнены художниками К. П. Брюлловым, П. В. Басиным, Ф. А. Бруни и другими. К сожалению, сугубо официозный характер заказа помешал им создать что-либо пренастоящему значительное.

В скульптурном оформлении собора принял участие главным образом И. П. Витали. В меньшей степени участвовали Н. С. Пименов, А. В. Логановский, П. Д. Клодт и другие. Витали были исполнены, в частности, колоссальные бронзовые горельефы на двух фронтонах и статуи ангелов со светильниками (см. выше, главу седьмую).

Значительная часть скульптур исполнена способом гальванопластики, открытым незадолго до того академиком Якоби (1836).

Купол собора диаметром 21,83 метра выполнен путем применения чугунных и железных конструкций. Стропила основной части собора и его фронтонов также металлические.

К числу недостатков собора относится его слабая освещенность, вследствие чего здание кажется внутри мрачным и темным, что затрудняет рассмотрение его богатого убранства. Снаружи здание несколько перегружено скульптурой крупного масштаба. Однако в целом Исаакиевский собор производит большое впечатление своей величиной (высота собора 101,52 м), хорошо найденным силуэтом, монументальностью форм; облик его величествен. Это сооружение — один из последних выдающихся памятников культового зодчества в Европе XIX столетия.

Безусловно, удачна другая работа Монферрана — Александровская колонна на Дворцовой площади в Петербурге (1829—1834, Ленинград), органично вошедшая в ансамбль и

придавшая ему еще большую выразительность. Монферран явился также автором дома князя Лобанова-Ростовского на Исаакиевской площади (1820, Ленинград), архитектура которого близка к позднему классицизму.

Александр Павлович Брюллов (1798—1877), брат знаменитого русского живописца К. П. Брюллова, исходил из традиций классицизма, но стремился обновить и расширить круг применяемых им архитектурных форм, главным образом за счет более широкого использования элементов древнегреческой и «помпейской» архитектуры.

Отражая противоречивый характер зодчества своего времени, Брюллов часто переходил на путь ретроспективных исканий. Это сказало в таких произведениях, как «готическая» церковь в Парголово (1831) и лютеранская церковь Петра и Павла на Невском проспекте, решенная в «романских формах» (1833—1838); несмотря на «иноземные» формы, это сооружение в композиционном отношении все же соответствует общим принципам русского классицизма и является центром небольшого ансамбля, включающего также расположенные по сторонам от нее жилые дома.

В 1833 году Брюлловым было закончено здание Михайловского театра в Петербурге на площади перед зданием Михайловского дворца, созданного К. И. Росси. Градостроительный такт, присущий Брюллову, не позволил ему выйти за пределы фасада, спроектированного Росси. Фасад театра полностью подчинился общей архитектурной системе площади.

Ко второй половине 30-х годов относятся лучшие произведения Брюллова, решенные им в традициях классицизма: здания Пулковской обсерватории (1834—1839) и Штаба гвардейского корпуса на Дворцовой площади (1837—1843, Ленинград). Последнее сооружение очень органично завершило собой один из крупнейших ансамблей Петербурга, не нарушив его цельности.

Брюллов сравнительно рано отошел от строительной деятельности; простота и сдержанность, присущие его творчеству, не соответствовали вкусам новых заказчиков, требовавших «оригинальной» и «богатой» архитектуры.

Эклектичные тенденции, присущие Брюллову, заметны в его работах по внутренней отделке помещений Зимнего (1838—1839) и Мраморного (1844—1849) дворцов. Наиболее значительной была работа по восстановлению помещений Зимнего дворца после большого пожара 1837 года. В ней, помимо Брюллова, принимали участие Стасов и другие архитекторы. По быстроте исполнения и новизне технических приемов восстановление интерьеров Зимнего дворца явилось выдающимся строительным предприятием того времени. Над залами были сооружены несгораемые железные перекрытия пролетом до 20 метров; применены также металлические конструкции над всем зданием дворца. Брюллов отделал ряд дворцовых помещений в различных стилях —

«готическом», «помпейском», «греческом», «мавританском» и других. Несмотря на разнообразие стилей, отделка не производит впечатления пестроты — автор сумел соблюсти необходимое композиционное и художественное единство.

Андрей Иванович Штакеншнейдер (1802—1865), создавая многочисленные парадные дворцовые сооружения и парковые павильоны, исходил в основном из форм Возрождения, барокко и рококо. Мариинский дворец на Исаакиевской площади (1839—1844, Ленинград) композицией фасада еще отчасти связан с классицизмом. Штакеншнейдер правильно решил задачу в градостроительном отношении: здание замыкает перспективу Исаакиевской площади, дополненной в 40-х годах двумя симметрично размещенными корпусами, построенными архитектором Н. Е. Ефимовым (см. ниже).

Особенно часто в работах зрелого Штакеншнейдера встречается стилизация под барокко, пышность форм которого в сочетании с мотивами рококо, видимо, более всего отвечала вкусам двора николаевского времени.

Так, например, в формах барокко решены Штакеншнейдером дворец князей Белосельских-Белозерских на углу Фонтанки и Невского проспекта (1846—1848, Ленинград).

Хотя в оформлении ряда сооружений Штакеншнейдер подражает Растрелли, между работами этих двух мастеров — глубочайшая разница. Вместо богатой и сочной пластики Растрелли сооружения Штакеншнейдера содержат тщательно и профессионально выполненные, мелкие, сухие по рисунку архитектурные и орнаментальные мотивы.

Еще более разноречивы в стилистическом отношении павильоны, построенные Штакеншнейдером в петергофских парках. Если Бельведер на Бабигоне воспроизводит греческий храм, а павильон на Царицыном острове построен в «помпейском» духе, то сельский Никольский домик подражает русским деревянным избам, хотя в нем много общего и со швейцарскими шале.

Самым крупным произведением Штакеншнейдера явились построенные в Петербурге для сыновей Николая I Николаевский (1853—1861) и Ново-Михайловский (1857—1861) дворцы (Ленинград). Фасады первого решены с использованием приемов архитектуры итальянского Возрождения, во втором случае для этой цели применены мотивы архитектуры барокко. Пространственное решение и внутренняя планировка сооружений отличаются большим размахом и высоким профессионализмом, широко использованы прогрессивные конструкции, в том числе металлические, ценные облицовочные материалы, но стилистически интерьеры обоих дворцов эклектичны и декоративно перенасыщены.

Убежденным сторонником применения в архитектуре различных стилей был Михаил Дормидонтович Быковский (1801—1885) — талантливый ученик и помощник Жиллярди. В ранний период творчества Быковский был близок к классицизму, но в 1837—1839 го-

дах он уже строит псевдоготический ансамбль подмосковной усадьбы Паниных — Марфино. Быковским восстановлен и частично переконструирован в готических формах главный дом, созданы эффектный мост, ворота на парадный двор и зимняя церковь. После заграничной поездки 1838 года Быковский начал работать в духе Возрождения. В этом стиле построены его основные сооружения, в том числе дом Вонлярлярского на набережной Невы и дом Лорис-Меликова в Москве.

В формах, совмещающих черты романского и древнерусского стилей, были выстроены Быковским колокольня и ограда Страстного монастыря в Москве (1849—1855). Постройки Быковского в псевдорусском стиле свидетельствуют о воздействии на него творчества К. А. Тона, усиленно насаждавшего подобные архитектурные формы (см. ниже).

Повышению интереса к архитектуре Возрождения способствовала постройка в этом стиле здания Нового Эрмитажа в Петербурге (1842—1852) по проекту Л. Кленце. На фоне жестокого по форме и сухого по рисунку фасада здания выделяется большой красивый входной портик, антаблемент которого поддерживается высеченными из серого гранита скульптурами атлантов работы А. И. Терebeneва. Строителями здания Нового Эрмитажа были архитекторы Н. Е. Ефимов и В. П. Стасов.

Николай Ефимович Ефимов (1799—1851) построил в формах зрелого Возрождения симметрично расположенные здания министерств в земледелия и государственных имуществ на Исакиевской площади в Петербурге (1844—1853, Ленинград). При возведении этих зданий Ефимов обнаружил редкое для этого времени понимание роли ансамбля. Архитектура зданий сдержанна и близка к петербургским традициям.

В «ренессансно-барочном духе» создавал свои произведения и Альберт Катаринович Кавос (1801—1863), работавший в свое время под руководством Росси. Кавос специализировался в области архитектуры театров. В 1847—1849 годах им был построен в Петербурге (против здания большого театра Тома де Томона) театр-цирк — простой и строгий по своей архитектуре. В композиции его фасадов автор следовал приемам Возрождения. Здание это было переделано им же после пожара 1859 года в театр, названный Мариинским. Кавос реконструировал в 1855—1856 годах Большой театр в Москве, сооруженный по проекту А. А. Михайлова 2-го архитектором О. И. Бове и пострадавший от пожара 1853 года. В архитектуру театра Кавосом также были введены ренессансные мотивы.

В 1859 году Кавос заново оформил зрительный зал Михайловского театра в Петербурге, построенного ранее А. П. Брюлловым. Обработка зрительных залов императорских театров Кавосом отличается сугубой декоративностью и «барочной» пышностью.

Во второй трети XIX века выдвинулись и многие другие талантливые архитекторы, среди которых необходимо назвать Г. А. Боссе (1813—1894), Н. Л. Бенуа (1813—1898), А. И. Кракау (1817—1888), А. И. Резанова (1817—1887).

Эти зодчие продолжали работать и в последующее время. Для всех них характерно умение работать в разных стилях, выработанное еще в годы ученичества и закрепившееся в процессе жизненного опыта. Одной из лучших построек Боссе был дом в ведомства уделов в Петербурге на Литейном проспекте, внешний облик которого сочетает элементы раннего североитальянского Ренессанса и мотивы древнегреческой архитектуры.

Бенуа построил в формах английской готики царские конюшни и вокзал в Новом Петергофе. Наиболее известным произведением Кракау является Балтийский вокзал (Ленинград) с фасадами, созданными под влиянием мотивов флорентийского Ренессанса. Резанов удостоился в 1850 году звания академика, но свое самое значительное произведение — великокняжеский особняк на набережной Невы он создал позже, в 60-х годах, вне пределов рассматриваемого периода.

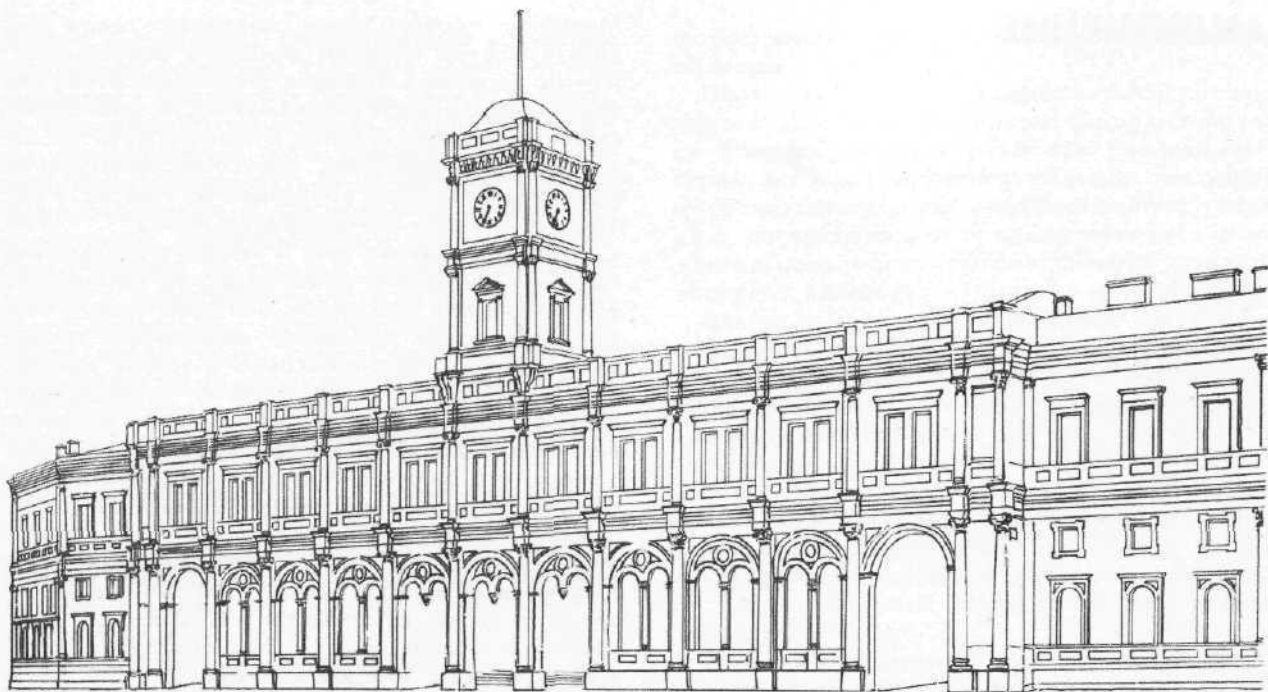
Во второй трети XIX века в тесном контакте с архитекторами работали видные инженеры, в том числе С. В. Кербедз (1810—1899), строитель ряда крупных сооружений, в том числе первого металлического моста через Неву — Николаевского (ныне мост имени лейтенанта Шмидта), А. К. Красовский (1818—1875) — автор самого значительного по содержанию учебника-руководства середины и второй половины XIX века «Гражданская архитектура» и другие. В этом нашло выражение быстрое развитие строительной техники и строительной науки, оказывавших все более сильное влияние на архитектурную практику.

Изменения, происходившие в общественной жизни и в архитектуре, сказались и на внутреннем облике зданий. В это время возрастает строительство жилых домов квартирного типа с 3-, 4- и 5-этажной структурой. Уже в 30-х годах горожане средних и высших слоев стремятся к уюту и комфорту в быту. В особняках и квартирах увеличивается число комнат внутреннего семейного обихода и дифференцируются их функции.

К середине века множится число частных предприятий, вырабатывающих художественные изделия широкого спроса. Внутренний рынок наводняется разнообразными и разнообразными предметами мебели и домашнего убранства.

Все это отвечает изменениям стилистического характера интерьеров 30-х и более поздних годов. Разнообразие внутреннего убранства в сооружениях Брюллова и Штакеншнейдера становится типичным явлением времени. Ранее всего успехом стала пользоваться готика, почти одновременно возник интерес к помпейской архитектуре, к Ренессансу и рококо. В особняках и относительно крупных квартирах была возможность отделять в том или ином стиле целые комнаты, в большинстве же случаев в помещениях сочетались совершенно разнородные в стилистическом отношении предметы. Эклектический характер интерьеров с каждым последующим десятилетием становился все заметнее и определеннее.

В этот же период в русской архитектуре складывается направление, пытавшееся подражать формам древнерусского зодчества. Оно



К. А. Тон. Московский вокзал в Петербурге

усиленно поощрялось правительством, так как отвечало демагогическому тезису: «православие, самодержавие, народность».

Основным представителем нового направления был архитектор Константин Андреевич Тон (1794—1881). «Русско-византийский» стиль, насаждавшийся Тоном и его последователями, в основном лишь варьировал различные декоративные мотивы византийской и древнерусской архитектуры.

Тон был учеником Вороникина и в начале деятельности построил в традициях классицизма превосходную пристань со сфинксами перед зданием Академии художеств (1832—1834, Ленинград, ил. 358). Однако в 1830 году он создал проект церкви Екатерины в Петербурге у Калинкина моста в виде пятиглавого храма в «русском стиле». Проект был одобрен Николаем I, решившим стать покровителем национального стиля. С этого момента, как писал В. В. Стасов, «русская национальная архитектура отдана была ему [Тону] точно в аренду». Тоном был издан в 1838 году альбом проектов церквей, который способствовал распространению «тоновского» стиля в провинции. В 40-х годах им же были созданы и проекты типовых крестьянских домов в «русском стиле» под названием «Нормальные чертежи на постройку крестьянских домов в казенных селениях». Попытка насадить в русской деревне подобного рода «пейзанскую» архитектуру успеха не имела.

Наиболее крупной церковной постройкой Тона в облюбованном им «русско-византий-

ском» стиле был храм Христа Спасителя в Москве (1839—1883) — академически холодное сооружение, выделявшееся величиной и богатством архитектурно-пластического оформления.

С 1839 по 1849 год Тон строит Большой Кремлевский дворец, в убранстве которого профессионально умело совмещает мотивы классицистической и отчасти древнерусской архитектуры. Следует отметить неоспоримые достоинства интерьеров дворца, отвечающих своей задаче: создать ощущение праздничности и парадности (ил. 360).

Среди прочих работ Тона выделяются законченные в 1851 году к моменту открытия железнодорожной линии между Петербургом и Москвой вокзалы — ныне Ленинградский вокзал в Москве и Московский в Ленинграде. Возведение этих вокзалов было первым опытом строительства в России крупных сооружений подобного типа. Оба вокзала, являющиеся, несомненно, лучшими работами Тона, выстроены по одному проекту. Архитектура их основана на мотивах итальянского Ренессанса. План сооружений простой и четкий. Тон широко использовал здесь новые строительные материалы, в частности чугун. Последний применен им в конструкциях перекрытий; из чугуна выполнены и колонны.

Освоение новых видов архитектурных сооружений будет характерно и для русской архитектуры последующего времени — второй половины XIX века.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Материал первого тома охватывает почти десять столетий истории русского искусства, с X — по середину XIX века. В границах столь обширной временной протяженности оно очень существенно изменяется. Начиная путь тесно связанным с религией, искусство приходит к середине XIX века свободным от этих уз, а зачастую и резко антиклерикальным.

Важные различия есть и между отдельными крупными эпохами: древнерусским периодом, XVIII и первой половиной XIX века. Между первым и вторым пролегает важнейшая грань, разделяющая средневековые и новое время, а к середине XIX века «ученое», «профессиональное» (не фольклорное) искусство впервые начинает открыто выступать на стороне угнетенных, что знаменует его качественно новую роль в общественной жизни. Однако при всей самостоятельности эти периоды отнюдь не изолированы друг от друга. Наоборот, они складываются в единую цепь, в которой каждое звено в своей внутренней завершенности не способно возникнуть без предыдущего и не может не дать плодов в будущем.

Этот непрерывный процесс развития не есть простое и постепенное восхождение к вершинам творчества. Он далеко не всегда поступателен, иногда замирает, чтобы затем вновь стать бурным и напряженным. Периоды, богатые великими именами и произведениями, сменяются годами, не оставляющими шедевров; обретение новых ценнейших свойств одновременно означает отказ от чего-то посвоему не менее замечательного. Это и делает каждый из важнейших этапов неповторимым, вкладывающим лучшее из достигнутого в совокупный опыт национального и мирового искусства.

Связность процесса коренится не только в непосредственной преемственности его отдельных фаз, но и в качествах высшего порядка, почти неизменно присущих отечественному искусству обозреваемого периода, как, впрочем, и некоторым крупнейшим явлениям мировой культуры. Приведем лишь три примера. Русское искусство, как правило, включает в круг своих интересов весь диапазон явлений действительности — от вселенских до сугубо интимных. Оно легко и естественно объединяет в рамках больших эпох космический пафос киевской Оранты и тончайшую лирику оглавному «Архангела» (икона новгородской школы, ГРМ), героический, резко очерченный образ Петра в «Медном всаднике» и неуловимые движения души в рокотовских портретах, всемирный масштаб философских творений Александра Иванова и камерность бытовой картины Федотова. Не менее характерна и приверженность идеалам добра и гуманности, чистоты и целомудренности, душевной отзывчи-

вности и сострадания. Отечественное искусство X — первой половины XIX века далеко от суровости и слащавости. В нем немало сурового, трагического, страстного; порой в нем звучат обличительные ноты. Однако для него не характерны жестокость и озлобление, любование безобразным, высмеивание физических недостатков, фривольность и эротика. Среди самых важных постоянных свойств особо выделяется масштабность интересов, озабоченность вопросами, затрагивающими страну в целом, народ, нацию. Это сказывается в стремлении средствами искусства возвеличить отечество, пробудить силы народа, сплотить его в общенациональных интересах, защитить от угнетателей.

Все это побуждает искусство соприкасаться с жизнью, правдиво ее отражать. Разумеется, формы отражения обусловлены конкретной стадией художественного развития: от иносказательной передачи наиболее общих идей и чувств в эпоху средневековья до реалистического изображения действительности в XIX веке.

Все особенности отечественного искусства, о которых говорилось выше, обусловлены, в конечном счете, спецификой исторических судеб России, неповторимостью ее природных условий, глубоко своеобразием психического склада русского народа.

Эпоху древнерусского искусства открывает Киевская Русь. В IX—X веках восточнославянские племена сливаются в мощное государство, первобытнообщинный строй сменяется феодализмом. В новых условиях неизбежны изменения в религии: с конца X века вместо язычества господствует византийское православие. Одновременно наступает перелом и в искусстве. На Русь приходят каменное зодчество, мозаика, фреска и станковая живопись (икона).

Во всех этих видах художественного творчества в основу кладутся отработанные талантом и трудами многих поколений византийских мастеров определенные традиции, представления, нормы, правила, типы композиций, технические приемы. Причем очень важно, что сама византийская культура выросла на античных корнях. Приобщение к ней позволяет прикоснуться к ценностям одной из величайших цивилизаций. По сути дела, именно к античности восходят появившиеся на Руси мысли о возможности художественного решения города в целом, принципы каменной арочной многоэтажной конструкции (вместо систем, основанных на применении дерева), умение относительно верно воспроизводить строение человеческого тела, его движения, мимику, передавая мысли и чувства изображенных, — хоть и ми-

фологических, но наделенных человеческим обликом персонажей.

Полученное от приглашенных греческих зодчих и художников мастерство скоро осваивается и преобразуется русскими учениками. В своем активно-творческом подходе они опираются на богатейшую художественную традицию, доставшуюся от предшествующего очень длительного этапа — патриархальной культуры восточнославянских племен.

Блестящий расцвет Киевского государства сказывается в особенностях замечательного искусства той поры. Величие и торжествующая монументальность, нарядная праздничность и великолепие отчетливо звучат в градостроительном размахе планировки древнего Киева, мерно нарастающем пирамидальном многоглавии храма Софии, в драгоценном сиянии цветных и золотых смальт ее мозаик, в строгих и прекрасных ликах, неторопливой поступи, величественных позах и жестах изображенных фигур.

Рост самостоятельности различных частей Киевского государства приводит в XI—XII веках к образованию на его территории отдельных княжеств, возникновению и росту новых городов. В искусстве расцветают многочисленные местные школы. Всем им присущи некоторые общие черты: отход от грандиозности и великолепия, опора на русских (а не греческих) мастеров, усиление национальных элементов в идейно-образном строе и художественном языке, отказ от мозаики в пользу фрески. Принято выделять три обширных художественных школы — поднепровский юг, новгородский северо-запад и владимирский северо-восток.

Школы юга и родственных им Волины, Полоцка и Смоленска ближе других придерживаются киево-византийского пути в архитектуре и живописи, однако тяготеют к большей сдержанности, а порой и скромности. Храмы лишаются ярусности, многоглавия, исчезают лестничные башни, «полосатая» кладка. Внутреннее пространство становится меньше, теряет разветвленность.

Гораздо ярче и самобытнее новгородская и владими́ро-суздальская школы. Сложившаяся в Новгороде своеобразная боярская республика резко ограничивает княжескую власть. В области художественной это открывает доступ влияниям довольно широких городских слоев, вносящим заметную демократическую ноту в суровое и мужественное искусство Новгорода. От крупных соборов, хранящих отзвуки ясной построенности и геометрической чистоты линий киевских образцов, новгородцы переходят к небольшим одноглавым храмам, воплощающим местные представления и вкусы. В зодчестве и монументальной живописи почти неизменно сочетается, казалось бы, несоединимое:

внешне тяжеловатая уверенная статика и грозное внутреннее напряжение, лежащая на поверхности нарочито грубоватая простонародность и таящаяся в глубине, ищущая мудрая мысль, резкая, чуждая нюансов определенность и плавность, мягкость, словно рожденные неторопливой дремлющей силой. Много сходного есть и в иконописи Новгорода, но звучит там это более камерно, оптимистично.

Во владимирских землях мощная княжеская власть и городские слои образуют прочный союз в борьбе с боярскими усобицами, препятствующими укреплению государства. Здесь рождаются и расцветают идеи первенствования Владимира, его общерусского значения, видной роли среди западных и восточных соседей. Переплетение подобных тенденций в общественном сознании косвенно сказывается в художественном творчестве, неповторимо сочетающем многие традиции. В основе лежат идеалы искусства киевской поры. Однако в них наследуется не все и к тому же не прямо, а в общепринципиальной форме. Мастеров привлекают отточенность, совершенство и гармоничность киевских памятников, сам дух большого искусства. Вместе с тем последнее достигается по-своему, в частности без присущей Киеву грандиозности. Кроме наследия, немалую роль играет и опыт современности, в том числе романских стран. В сообществе этих компонентов удивительно органично включается народная традиция с ее живым многоликим миром образов и форм. Причем важно подчеркнуть, что в целом отнюдь не возникает ощущение простой суммы ценнейших качеств, почерпнутых из разных источников. Нет, перед нами единое, прекрасное в своей естественности явление, в котором лишь угадываются отзвуки кардинально претворенных влияний. Среди существеннейших достижений владимирской школы особенно выделяется одно: небывалое прежде объединение всех главнейших искусств — зодчества, живописи, скульптуры и декоративно-прикладного творчества. Особая полнота их содружества достигается отчетливо выявленным родством, обнаруживающимся и в содержании и в форме.

В XIII веке на Русь обрушивается чудовищное по жестокости нашествие кочевых орд, вслед за которым идет двухвековое владычество завоевателей — монголо-татарское иго, безжалостно прервавшее и задержавшее блистательное развитие страны, особенно Поднепровья и Северо-Востока. Колоссальная стойкость и жизненная сила русского народа помогают ему переносить тяжелейшее испытание, постепенно наращивая сопротивление захватчикам. Главной становится объединительная тенденция, без которой немислимо освоение. Центром консолидации выступает

Москва, а избежавшие монгольского нашествия Новгород и Псков вопреки общенациональным интересам противятся воссоединению.

В пределах средневековья (как ранее в X—XII, так и в XIII—XV столетиях) важнейшие социальные, политические и культурные явления неминуемо соприкасаются с религией, своеобразно ею окрашиваются. Извечная для церкви антипатия к иноверцам в условиях монголо-татарского ига объективно совпадает со всенародным отпором завоевателям. Православие, ставшее для Руси собственной религией, частью национального достоинства, по-своему помогает противостоять гнету чужеземцев, их попыткам искоренить русскую культуру, поддерживает благородные освободительные идеи, мысль о грядущем величии отечества, скорбит о неисчислимых страданиях, зовет на бой. Эти идеалы, по-разному претворенные в разных общественно-политических ситуациях, главенствуют в сознании всех художественных школ.

В XIV—XV веках Новгород опирается преимущественно на собственные традиции. Грозная, полная потрясений эпоха побуждает развивать соответствующие стороны наследия, оставляя другие прошлому. Для новгородцев по-прежнему остается привлекательной чуждая утонченности и рафинированности земная, народная мощь. Однако напряженность, спрятанная ранее под внешним спокойствием, теперь вырывается из оков, оборачиваясь стремительной динамикой. Она явственно читается в устремлении вверх полопастных и щипцовых восьмикончатых покрытий храмов, в резких ракурсах фигур храмовых росписей, патетичности их поз, мимики, в ломающихся (порой, как зигзаги молний) линиях пейзажа и складок одежды. Это качество достигает апогея в трагическом и прекрасном искусстве работавшего в Новгороде великого живописца Феофана Грека. Переживающая в XIV—XV веке период особого подъема, иконопись расцветает во многих культурных центрах подвластного Новгороду русского Севера. Под воздействием вкусов местных заказчиков и мастеров все больше усиливается роль фольклорного элемента, растет интерес к жизненным подробностям.

В прошлом одна из окраинных крепостей Владимирского княжества, Москва в XIV—XV веках возглавляет дело собирания Руси, а в XVI столетии выступает как столица общерусского государства. Величие и благородство конечных целей питают высокие идеалы, определяющие развитие московской школы. Ее блистательное восхождение распадается на этапы, отмеченные взлетом разных видов искусства. В начале пути наиболее интересно зодчество. Наследуя технику белокаменной кладки, торжественность и отточенное изящ-

ство владимирских соборов, московские храмы обретают вертикальную устремленность, созвучную веяниям новой эпохи. Но, пожалуй, еще существеннее возрождение градостроительного начала, характерного для Киева, а потом Владимира. Как и там, в Москве в начале XIV века создается целостный ансамбль храмов — первый по времени ансамбль, в первом московском, еще построенном из дуба Кремле.

Следующей вехой развития московской школы и одновременно вершиной древнерусской живописи становится искусство Андрея Рублева — фрескиста, иконописца и миниатюриста. Оно освещено победной Куликовской битвой, положившей начало освобождению Руси. Кажется, все лучшее в русском характере сосредоточило в себе необычайно светлое, чистое, гармоническое и доброе творчество великого мастера. В пределах обусловленного религией сверхчеловеческого мира образов оно максимально человечно. В нем есть тончайшая душевная трепетность, биение жизни. Тяжкие испытания освободительных боёв прямо не отражаются в искусстве Рублева, давая о себе знать лишь глубокой сосредоточенностью раздумья или налетом лирической грусти. Высота идеалов и недостижимое совершенство созданий Рублева волнуют не только его современников. Спустя столетие они вдохновляют другого московского живописца — Дионисия. Его прекрасные, полные изящества, пронизанные цветовой гармонией иконы и фрески, подобно радостному гимну, славят мир небесный и земной, славят отечество.

Отмеченный в изобразительном искусстве работами Дионисия период конца XV — начала XVI века знаменателен и важнейшими событиями в зодчестве. На эти годы приходится новый подъем градостроительства: возведение ныне существующего ансамбля главных культовых и светских сооружений Московского Кремля. Об определенных сдвигах в сознании свидетельствует поручение Иваном III строительства соборов — общерусских святынь — не просто иностранцам, но еще и иноверцам — мастерам итальянского Ренессанса. Обычно, говоря об их работе в Москве, справедливо подчеркивают такт и бережное отношение к русским традициям. Однако не менее важно и другое: по сути дела речь идет о первом удачном и плодотворном контакте отечественного средневекового искусства с европейской культурой эпохи нового времени. Стадия исторического развития и блестящий расцвет в те годы древнерусского художественного творчества обуславливают подчиненную роль культуры нового времени в этом соприкосновении. Новое лишь озаряет своим отблеском средневековую основу, гибко и пластично в нее внедряется. Вместе с тем принципиальное воздей-

ствие контакта, думается, гораздо обширнее. Вся русская художественная среда и те, для кого предназначаются произведения, получают возможность убедиться, что существует иная, чем на Руси, форма творчества, столь же способная к высоким свершениям. Это помогает освобождению художественного сознания от строго определенной канонами направленности. И может быть, мощная новация в архитектуре — «внезапное» появление небывалого прежде на Руси типа каменного шатрового храма — как-то связана с происшедшим раскрепощением отечественной художественной мысли.

Возникновение в первой половине XVI века каменного шатрового храмового зодчества знаменует наступление следующего этапа развития русского (теперь уже общерусского) искусства. Идущие то ли от неизвестных нам деревянных шатровых церквей, то ли от крепостных башен, шатровые каменные храмы резко нарушают установившийся канон. Они гораздо в большей степени здания-монументы, чем сооружения для культовых нужд; памятники мирских дел, а не вместилища божества. Не случайно через некоторое время церковь запретит их строительство.

Быстрый рост ремесла, существенная реорганизация промышленности (мануфактуры и железоделательные заводы), размах и разветвленность торговли (сложение всероссийского рынка), обусловленная этим важная роль средних слоев в общественной и социальной жизни страны, политические потрясения (интервенция, Крестьянская война под руководством Разина, раскол церкви) — таков XVII век, последний период истории Древней Руси и древнерусского искусства. Главная в общественной мысли эпохи — подъем национального и политического самосознания народа, утверждение права на собственное мнение, на критическую оценку.

В литературе нарастает интерес к реальной жизни, к простому человеку, усиливаются сатирические выпады против церкви, осуждения социальной несправедливости. Основанное на вере религиозное мировоззрение перестает полностью удовлетворять, людей привлекает объективное знание. В культуре и искусстве идет необратимый процесс обмирщения.

Существеннейшие изменения в экономике, идеологии и культуре гораздо больше, чем прежде, поощряют общение с соседними странами, особенно с Западной Европой, что активизирует обновление русской жизни.

В целом художественную культуру XVII века отличают заметное усиление светского элемента и сильнейшие народные влияния. В ту пору нравится нарядность, узорность, повествовательность, даже некоторая многоречивость.

Становятся ощутимыми, хотя и не главенствуют следы соприкосновений с европейским искусством нового времени, что выражается в знакомстве с формами ордерной архитектуры, с приемами реалистической изобразительности. Не менее характерны для XVII века и обильные, правда, зачастую не слишком распространенные нововведения: новые типы сооружений, объемно-пространственных композиций и декора, новые жанры (портрет, исторические росписи), новые сюжеты (любовные сцены), новые модели (обнаженное женское тело), новые техники (масло, гравюра) и т. д.

Вместе с тем в искусстве, как и в жизни, все преобразования происходят еще в рамках средневековья. Постепенно накапливаясь, они к концу XVII века приводят к необходимости решительных изменений во всем. Коренной перелом наступает на рубеже двух столетий и связан с именем Петра I.

Дерзновенно смелые петровские реформы вместе с тем диктуются интересами дальнейшего прогресса и объективно необходимы. Они проходят везде: в экономике, политике, в военной и в гражданской сферах, в идеологии, науке, культуре, в общественном и частном быту. Реформы Петра кардинальны и слагаются в единый комплекс, решительно изменяющий русскую действительность настолько, что заменяют собой новую эпоху в отечественной истории.

В искусстве перелом виден прежде всего в том, что оно становится светским. Религия, много столетий бывшая посредником между искусством и человеком, навсегда теряет у нас эту роль. Зодчество в целом отныне прямо обращается к действительным жизненным потребностям людей, искусство непосредственно изображает самого человека, в его собственном образе стремится передать его мысли и чувства.

Подобные взаимоотношения с окружающим миром невозможны без коренного изменения искусства и зодчества. И они вступают в следующую после средневековья фазу развития — в эпоху нового времени. Россия в считанные десятилетия осваивает трехсотлетний опыт европейского искусства нового времени, опиравшегося в своем прогрессе на бесценное античное наследие. Русские зодчие овладевают самыми передовыми принципами градостроительства, представлениями о современной планировке, внешнем и внутреннем облике зданий, о роли ордера. Отечественные художники приобретают целую совокупность навыков реалистического искусства, позволяющего конкретно и достоверно отражать происходящее вокруг.

Архитектура и монументальное искусство больше способны дать общее представление

об эпохе, в то время как портрет выступает основным средством конкретного познания жизни. Именно поэтою он становится главным носителем реалистических тенденций в XVIII веке. От Никитина, Матвеева и Растрелли-отца в первой трети, к Вишнякову, Антропову, Аргунову в середине столетия и, наконец, к вершине эпохи — великим мастерам 70-х — 90-х годов — Шубину, Рокотову, Левицкому, Боровиковскому пролегает путь русского портрета, сохраняющего свою роль в развитии реализма и в первой половине XIX века.

Реалистические тенденции в русском портрете XVIII века, естественно, отличаются от проявлений реализма в том же жанре на последующих стадиях развития отечественного искусства. Это своеобразие во многом зависит от того, что реалистические тенденции выступают в XVIII веке в условиях последовательно сменяющихся друг друга барокко, рококо, классицизма и сентиментализма, по-особому сказываясь в разных жанрах и видах искусства (живописи, скульптуре и графике; бытовом жанре, пейзаже, исторической картине, монументе, станковой и малой пластике).

В укреплении и развитии реалистических начал существенную роль во второй половине XVIII века объективно играет Академия художеств. Это единственное в России тех лет учебное заведение, готовящее на основе стройной, целостной программы архитекторов, скульпторов, живописцев и художников других специальностей. Будущие мастера изобразительного искусства приобретают реалистические навыки, изучая пластическую анатомию, овладевая точным и уверенным рисунком, копируя совершенные произведения прошлых эпох, работая с натуры. Профессора Академии, не ограничиваясь устными наставлениями, пишут и издают пособия для своих учеников, где практические советы сочетаются с общетеоретическими положениями. И то и другое в значительной мере направлено к единой цели: утверждению правдивости восприятия действительности и методов ее правдивого отображения.

Подлинно реалистическая устремленность неотделима от возвышенности этических идеалов, от гражданственности позиции художника. Это в высокой степени присуще мастерам русского искусства XVIII века. Известен патриотизм петровского любимца Никитина, жизнью поплатился архитектор Еропкин за участие в заговоре против тирании Бирона, Растрелли-сын специально подчеркивал свое стремление строить для «славы всероссийской», хрестоматийным примером стала бескомпромиссная идейность Баженова. Эта особенность отечественной художественной культуры XVIII века в конечном счете опирается на подъем общест-

венной мысли той поры, рожденной борьбой народных масс против несправедливости и гнета. Именно горделивое сознание нравственной чистоты, силы и талантливости русского народа лежит в основе патристических воззрений Ломоносова, а затем и антикрепостнических выступлений Новикова и Радищева.

Национально-освободительные антинаполеоновские войны начала нового столетия, и в особенности война 1812 года, дали новую пищу развивающемуся самосознанию и свободолюбию русского народа. По словам В. И. Ленина, Россия в это время впервые видела революционное движение против царизма. В первой половине XIX века развертывается один из главных этапов этого движения — этап дворянской революционности.

Гражданственность и героическая патетика отличают монументальное искусство 1800—1820-х годов. Вклад, сделанный искусством первой половины, в особенности — первой трети XIX века в сокровищницу русской художественной культуры, в большой мере определяется достижениями архитекторов и скульпторов: Воронихина, Мартоса, Захарова, Томона, Росси, Пименова, Демут-Малиновского, Григорьева и других. В их творчестве классицизм приобретает особую приподнятость и стилизованную законченность, что дает возможность именовать его высоким классицизмом.

Однако в условиях углубленного кризиса феодально-крепостнической системы, в котором интересы государственные все более и более расходятся с интересами подлинно народными, монументальное искусство, тесно связанное с правительственной деятельностью, постепенно теряет свое гуманистическое содержание.

К середине столетия классицизм превращается в официальный стиль монархии Николая I. Заметные в середине века поиски новых форм монументального искусства принесут плоды значительно позже.

В то же время все более растет значение станковых форм искусства, а в 30-е — 50-е годы XIX века именно здесь находят свое выражение самые передовые общественные и эстетические идеалы эпохи. В этом можно видеть один из признаков демократизации художественной жизни — усиление общественного интереса к искусству и расширение жизненного содержания последнего.

Начало XIX столетия отмечено необычайной свободой понимания жанровых форм. В портрете появляется множество типов камерного, интимного изображения, направленного на то, чтобы уловить неповторимость и изменчивость духовного облика человека; в изображении природы «исторический» пейзаж уступает место поэтизации конкретного вида местности, что изменяет, в частности, соотношение натурного этюда и законченного произведения, значительно сближая их; наконец, в живописи и графике происходит становление нового изобразительного жанра — бытового.

Во всем этом можно видеть отражение единой направленности в развитии искусства 1800—1850-х годов — стремления приблизиться к жизни, более непосредственно, а порой и критически изобразить действительность. И прежде всего действительность общественную, как современную, так и отдаленную в глубину истории.

Приближение к правде жизни проявляется и в сфере классицизма. Однако большее значение имеет при этом романтизм с его отрицанием нормативности и обращением к неповторимому в человеке и природе, с его стремлением проникнуть во взаимосвязь отдельных явлений действительности, будь то природа или история человеческого общества. Примером развития реалистических тенденций в сфере романтических представлений о мире может служить творчество Кипренского, Сильвестра Щедрина, Брюллова, Александра Иванова. Иногда эти связи с классицизмом или романтизмом у того или иного художника сравнительно мало ощутимы, и на первый план выступает стремление к непосредственному видению мира, что присуще, в частности, Тропинину, Венецианову, Федотову. Общая реалистическая направленность искусства эпохи все более крепнет и в 40-х — 50-х годах XIX века, особенно у Иванова и Федотова, обретает свой собственный художественный язык.

Таким образом, к концу рассматриваемого периода как в недрах романтики-философского осмысления взаимосвязи личности с человечеством и природой, так и на путях непосредственного критического обнажения общественных пороков рождается исторически новая ступень развития русского искусства — реализм как художественное направление, обладающее своими творческой программой и методом.

ЛИТЕРАТУРА *

Общие труды к тому

- К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. В 2-х т. Изд. 3-е. Составил Мих. Лифшиц. М., 1976.
В. И. Ленин о литературе и искусстве. Изд. 5-е. М., 1976.

История СССР с древнейших времен до наших дней. В 12-ти т. Пред. гл. ред. сов. Б. Н. Пономарев:
т. 1. Первобытнообщинный строй... Древняя Русь (до начала XIII в.). М., 1966.
т. 2. Борьба народов нашей страны за независимость в XIII—XVII веках. Образование единого Русского государства. М., 1966.
т. 3. Превращение Руси в великую державу. Народные движения XVII—XVIII веков. М., 1967.
т. 4. Назревание кризиса крепостного строя в первой половине XIX века. М., 1967.

История русской литературы. В 10-ти т. Пред. гл. ред. П. И. Лебедев-Полянский:
т. 1. Литература XI — начала XIII века. М.—Л., 1941.
т. 2, ч. 1. Литература 1220-х—1580-х годов. М.—Л., 1945.
т. 2, ч. 2. Литература 1590—1690-х годов. М.—Л., 1948.
т. 3, ч. 1. Литература XVIII века. М.—Л., 1941.
т. 4, ч. 2. Литература XVIII века. М.—Л., 1947.
т. 5, ч. 1. Литература первой половины XIX века. М.—Л., 1941.
т. 6. Литература 1820—1830-х годов. М.—Л., 1953.
т. 7. Литература 1840-х годов. М.—Л., 1955.

С о б о л е Н. П. Словарь русских художников... с древнейших времен до наших дней (XI—XIX вв.). Т. 1—3. СПб., 1893—1899.

Г р а б а р ь И. Э. (и др.). История русского искусства. В 6-ти т. М. [1909—1916].

Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР. Под ред. И. Э. Грабаря. М.—Л., 1948.

С о б о л е в Н. Н. Русский орнамент. Камень, дерево, керамика, железо, стенопись, набойка. М., 1948.
Книга для чтения по истории русского искусства, вып. 2—4. Под ред. Н. Г. Машковцева. М., 1948—1950.

Б у н и н А. В. История градостроительного искусства, т. 1. М., 1953.

К о р н и л о в П. Е. Офорт в России XVII—XX веков. Краткий очерк. М., 1953.

История русского искусства. В 13-ти т. Под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазарева:

т. 1. Древнейшее искусство Восточной Европы. Искусство древних славян. Искусство Киевской Руси. Искусство западнорусских княжеств. Искусство Владимиро-Суздальской Руси. М., 1953.

т. 2. Искусство Новгорода. Искусство Пскова. М., 1954.

т. 3. Искусство среднерусских княжеств XIII—XV веков. Искусство великокняжеской Москвы. Искусство Русского централизованного государства. М., 1955.

т. 4. XVII век и его культура. Архитектура и декоративное убранство XVII века. Резьба и скульптура XVII века. Живопись, миниатюра, гравюра XVII века. Прикладное искусство XVI—XVII веков. Итоги развития русского искусства. М., 1959.

т. 5. Русское искусство первой половины XVIII века. Архитектура. Живопись и графика. Скульптура. Прикладное искусство. М., 1960.

т. 6. Искусство второй половины XVIII века. Архитектура. Скульптура. М., 1961.

т. 7. Живопись второй половины XVIII века. Рисунок и гравюра второй половины XVIII века. Прикладное и декоративное искусство второй половины XVIII века. М., 1961.

* Цель предлагаемого списка — ввести читателя в круг основных литературных источников, на которых базируется содержание первого тома учебника «История русского искусства». Он должен дать также известное представление об объеме, направлении, проблематике советской искусствоведческой науки, изучающей национальное художественное наследие, и вместе с тем облегчить более углубленное, в случае необходимости, изучение отдельных вопросов и проблем.

Список начинается с перечня общих трудов, охватывающих все разделы тома. Затем приводятся монографии, сборники и другие материалы, посвященные отдельным эпохам (древнерусское искусство; искусство XVIII — первой и второй трети XIX века).

Основная литература* указывается в соответствии с разделами и главами учебника.

Каждый раздел списка литературы составлен в порядке хронологии изданий.

- т. 8, кн. 1. Русское искусство первой трети XIX века. Архитектура. Скульптура. Живопись. Графика. М., 1963.
- т. 8, кн. 2. Русское искусство второй трети XIX века. Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Прикладное и декоративное искусство, М., 1964.
- Ромм А. Г. Русские монументальные рельефы. М., 1953.
- Очерки по истории русского искусства. Под ред. Н. Г. Машковцева. М., 1954.
- Салтыков Б. А. Русская керамика. М., 1954.
- Аплатов М. В. Всеобщая история искусств, т. 3. Русское искусство с древнейших времен до начала XVIII века. М., 1955.
- История русской архитектуры. Изд. 2-е. М., 1956.
- Всеобщая история искусств. В 6-ти т. Под общ. ред. Б. В. Веймарна и Ю. Д. Колпинского:
- т. 2, кн. 1. Искусство средних веков. М., 1960.
- т. 4. Искусство 17—18 веков. М., 1963.
- т. 5. Искусство 19 века. М., 1964.
- Филатов В. В. Русская станковая темперная живопись. Техника и реставрация. М., 1961.
- Русское декоративное искусство. В 3-х т. Под ред. и с предисл. А. И. Леонова:
- т. 1. Русское декоративное искусство от древнейшего периода до XVIII века. М., 1962.
- т. 2. Русское декоративное искусство XVIII века. М., 1963.
- т. 3. Русское декоративное искусство XIX — начала XX века. М., 1965.
- Ильин М. А. Москва. М., 1963.
- Всеобщая история архитектуры. В 12-ти т. Под общ. ред. Д. Е. Аркина, Н. И. Брунова, М. Я. Гинзбурга:
- т. 3. Архитектура Восточной Европы. Средние века. М., 1966.
- т. 6. Архитектура России, Украины и Белоруссии. XIV — первая половина XIX века. М., 1968.
- Аплатов М. В. Этюды по истории русского искусства. В 2-х т. М., 1967.
- Гольдберг Т., Мишуков Ф., Платонова Н., Постникова-Лосева М. Русское золотое и серебряное дело XV—XX веков. М., 1967.
- Тихомиров М. Н. Русская культура X—XVIII веков. М., 1968.
- Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. Очерки: вып. 1. М., 1969.
- вып. 2. М., 1975.
- Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. В 7-ми т. Под общ. ред. А. А. Губера, А. А. Федорова-Давыдова, И. Л. Мэца, В. Н. Гращенкова, т. 6. М., 1969.
- Михайловский Е., Ильенко И. Рязань, Касимов. М., 1969.
- Шелковников Б. Русское художественное стекло. Л., 1969.
- Художники народов СССР. Биобиблиографический словарь. В 6-ти т. Редколлегия: О. Э. Вольценбург, Т. Н. Горина (отв. ред.), П. М. Сысоев, А. А. Федоров-Давыдов:
- т. 1 — М., 1970; т. 2 — 1972; т. 3 — 1976.
- Искусство стран и народов мира. Краткая художественная энциклопедия. В 4-х т. Редколлегия: Н. В. Баранов, Б. В. Веймарн, Б. Р. Виппер, Б. В. Иогансон (гл. ред.), А. М. Кантор, В. А. Лебедев, В. М. Полевой (зам. гл. ред.), А. А. Федоров-Давыдов, т. 3. М., 1971.
- Постникова-Лосева М. М., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л. Русское черное искусство. М., 1972.
- Искусство народов СССР. В 9-ти т. Гл. ред. Б. В. Веймарн:
- т. 2. Искусство IV—XIII веков. М., 1973.
- т. 3. Искусство XIV—XVII веков. М., 1974.
- т. 4. Искусство конца XVII—XVIII веков. М., 1976.
- Мартынова М. В. Драгоценный камень в русском ювелирном искусстве XII—XVIII веков (фотоальбом). М., 1973.
- Русские эмали XI—XIX веков (альбом). Авт. вступ. ст. Л. Писарская, Н. Платонова, Б. Ульянова. М., 1974.
- Василенко В. М. Народное искусство. Избранные труды о народном творчестве X—XX веков. Творчество народных мастеров России и Украины. Декоративное искусство Древней Руси. М., 1974.
- Советское искусствознание, 73. М., 1974.
- Эрмитаж. Ленинград. Русская культура VI—XIX веков. Путеводитель. Изд. 2-е. Л., 1974.
- Постникова-Лосева М. М. Русское ювелирное искусство, его центры и мастера XVI—XIX веков. М., 1974.
- Ильин М. А. Подмосковье. Изд. 3-е. М., 1975.
- Советское искусствознание, 74. М., 1975.
- Памятники архитектуры Московской области. В 2-х т. Каталог. Под общ. ред. Е. Н. Подъяпольской. М., 1975.
- Петриченко А. М. Искусство литья. М., 1975.
- Писарская Л. Оружейная палата. Изд. 3-е. М., 1975.
- Государственный Русский музей. Живопись (альбом). Авт. вступ. ст. и сост. Н. Н. Новоуспенский. Л., 1975.
- Сокровища Государственного Русского музея (альбом). Сост. и авт. вступ. ст. В. А. Пушкарев. Л., 1975.
- Федоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство. Статьи и очерки. Послесл. Г. Стернина. М., 1975.
- Советское искусствознание, 75. М., 1976.
- Пунин Н. Н. Избранные труды о русском и советском изобразительном искусстве. Сост. И. Н. Пунина. М., 1976.
- Русские писатели об изобразительном искусстве. Сост. Л. А. Гессен и А. Г. Островский. Вступ. ст. Г. С. Арбузова. Л., 1976.
- Советское искусствознание, 76. Вып. 1—2. М., 1976—1977.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ РУСИ

Общие работы

- Толстой И. и Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. Вып. 1—6. СПб., 1889—1899.
- Некрасов А. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937.
- Лихачев Д. С. Национальное самосознание Древней Руси. М.—Л., 1945.
- Лихачев Д. С. Культура Руси эпохи образования Русского национального государства. (Конец XIV — начало XVI в.). Л., 1946.
- Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси. М., 1948.
- Воронин Н. Н. «Слово о полку Игореве» и русское искусство XII—XIII веков.— В кн.: «Слово о полку Игореве» (серия «Литературные памятники»). М.—Л., 1950.
- История культуры Древней Руси. Домонгольский период. Под ред. Н. Н. Ворониной, М. К. Каргера, М. А. Тихановой. Т. 1. М.—Л., 1948; т. 2. М.—Л., 1951.
- Древнерусское искусство XV — начала XVI века. М., 1963.
- Древнерусское искусство XVII века. М., 1964.
- Игорь Грабарь о древнерусском искусстве. (Исследование, реставрация, сохранение памятников). Предисл. О. Подобедовой. М., 1966.
- Культура Древней Руси. Сост. Э. С. Смирнова. Под ред. Д. С. Лихачева. Л., 1967.
- Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968.
- Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. М., 1968.
- Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств XIV—XVI веков. М., 1970.

- Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. М.—Л., 1970.
- Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 2-е. Л., 1971.
- Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972.
- Хрестоматия по древней русской литературе. Сост. Н. К. Гудзий. Науч. ред. Н. И. Прокофьев. Изд. 8-е. М., 1973.
- Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974.
- Тяжелов В. и Сопочинский О. Малая история искусств. Искусство средних веков. М., 1975.
- Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975.
- Максимов П. Н. Творческие методы древнерусских зодчих. М., 1976.
- Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. М., 1977.
- Архитектура**
- Снегирев В. Л. Московское зодчество. Очерки по истории русского зодчества XIV—XIX веков. М., 1948.
- Воронин Н. Н. У истоков русского национального зодчества.— В кн.: «Ежегодник Института истории искусства». М., 1952.
- Тверской Л. М. Русское градостроительство до конца XVII века. Л.—М., 1953.
- Раппопорт П. А. Очерки по истории русского военного зодчества X—XIII веков. М.—Л., 1956.
- Нариси історії архітектури Української РСР (разд. II, III). Київ, 1957.
- Афанасьев К. Н. Построение архитектурной формы древнерусскими зодчими. М., 1961.
- Раппопорт П. А. Очерки по истории военного зодчества Северо-Восточной и Северо-Западной Руси. X—XV века. М.—Л., 1961.
- Косточкин В. В. Русское оборонное зодчество конца XIII — начала XVI веков. М., 1962.
- Ильин М. А. Каменная летопись Московской Руси. М., 1966.
- Раппопорт П. А. Военное зодчество западных русских земель X—XIV веков. Л., 1967.
- Раппопорт П. А. Русская архитектура на рубеже XII и XIII веков. В кн.: «Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции». М., 1977.
- Москва. Памятники архитектуры XIV—XVII веков (фотоальбом). Текст М. Ильина. М., 1973.
- Живопись**
- Дурново Л. А. Техника древнерусской живописи.— В кн.: «Материалы по технике и методам реставрации древнерусской живописи». Л., 1926.
- Михайловский Б. В. и Пуришев Б. И. Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV века до начала XVIII века. М.—Л., 1941.
- Чернышев Н. М. Искусство фрески в Древней Руси. Материалы к изучению древнерусских фресок. М., 1954.
- Антонова В. И., Мневая Н. Е. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII в. Опыт историко-художественной классификации. ГТГ. В 2-х т. М., 1963.
- Смирнова Э. С. Живопись Обонежья XIV—XVI веков. М., 1967.
- Реформатская М. А. Северные письма. М., 1968.
- Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения. М., 1970.
- Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. М., 1970.
- Новые открытия московских реставраторов. М., 1971.
- Смирнова Э. С. Живопись Древней Руси. (Находки и открытия). Л., 1970.
- Аллатов М. В. Сокровища русского искусства XI—XVI веков. Живопись (альбом). Л., 1971.
- Лазарев В. Н. Московская школа иконописи. М., 1971.
- Овчинников А., Кишилов Н. Живопись древнего Пскова XIII—XIV века (альбом). М., 1971.
- Лазарев В. Н. Древнерусские мозаики и фрески XI—XV веков. М., 1973.
- Масленицын С. И. Ярославская иконопись (альбом). М., 1973.
- Аллатов М. Древнерусская иконопись. М., 1974.
- Аллатов М. Краски древнерусской иконописи (альбом). М., 1974.
- Лазарев В. Н. Новгородская иконопись (альбом). Изд. 2-е. М., 1976.
- Скульптура и декоративно-прикладное искусство**
- Стасов В. В. Русский народный орнамент. Вып. 1. СПб., 1872.
- Стасов В. В. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, т. 3. СПб., 1887.
- Никольский В. А. Древнерусское декоративное искусство. Пг., 1923.
- Свирин А. Н. Древнерусская миниатюра. М., 1950.
- Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра. М., 1951.
- Зернова А. С. Орнаментика книг московской печати XVI—XVII веков. М., 1952.
- Донова К. В. Русское шитье жемчугом. XVI—XVII века. М., 1962.
- Свирин А. Н. Древнерусское шитье. М., 1963.
- Вагнер Г. К. Декоративное искусство в архитектуре Руси X—XIII веков. М., 1964.
- Свирин А. Н. Искусство книги Древней Руси. XI—XVII века. М., 1964.
- Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика XI—XVI веков (альбом). М., 1968.
- Бочаров Г. Н. Прикладное искусство Новгорода Великого. М., 1969.
- Маясова Н. А. Древнерусское шитье (альбом). М., 1971.
- Рыбаков Б. А. Русское прикладное искусство X—XIII веков (альбом). Л., 1971.
- Древнерусское искусство. Рукописная книга. Сб. 1-й. Ред.-сост. О. И. Подобедова. М., 1972.
- Свирин А. Н. Ювелирное искусство Древней Руси XI—XVII веков. М., 1972.
- Древнерусское искусство. Рукописная книга. Сб. 2-й. Ред.-сост. О. И. Подобедова. М., 1974.
- Макарова Т. И. Перегородчатые эмали Древней Руси. М., 1975.
- Василенко В. М. Русское прикладное искусство. Истоки и становление. М., 1977.
- ИСКУССТВО X — НАЧАЛА XII ВЕКА**
- Архитектура**
- Моргилевский И. Спасо-Преображенский собор у Чернигові.— В сб.: Чернигів і північне лівобережжя». Київ, 1928.
- Кресальник Н. И. Софийский заповедник в Киеве. Киев, 1960.
- Каргер М. К. Древний Киев, т. 2. М.—Л., 1961.
- Асеев Ю. С. Архітектура Київської Русі. Київ, 1969.
- Логвин Г. Н. София Киевская. Государственный Архитектурно-исторический заповедник (альбом). Киев, 1971.
- Комеч А. И. Роль княжеского заказа в построении Софийского собора в Киеве.— В кн.: «Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси». М., 1972.

Живопись

- Изборник великого князя Святослава Ярославича 1073 года. СПб., 1880.
- Остромирово евангелие 1056—1057 годов, хранящееся в Публичной библиотеке. Изд. 2-е. СПб., 1883.
- Монгайт А. Раскопки в Мартирьевской паперти Софийского собора в Новгороде.— В кн.: «Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР», вып. 24. М.—Л., 1949.
- Дмитриев Ю. Н. Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование (работы 1945—1948 гг.).— В сб.: «Практика реставрационных работ», 1. М., 1950.
- Дмитриев Ю. Н. Заметки по технике русских стенных росписей X—XII веков (живопись и мозаика).— В кн.: «Ежегодник Института истории искусств». М., 1954.
- Лазарев В. Н. Мозаика Софии Киевской. С приложением статьи А. А. Белецкого о греческих надписях на мозаиках. М., 1960.

Скульптура и декоративно-прикладное искусство

- Айналов Д. В. Мраморы и инкрустации Киевско-Софийского собора и Десятинной церкви.— В кн.: «Труды XII (Харьковского) археологического съезда», т. 3. М., 1905.
- Покровский Н. В. Иерусалимы или сионы Софийской ризницы в Новгороде.— В кн.: «Вестник археологии и истории», вып. 21. СПб., 1911.
- Корзухина Г. Ф. Русские клады IX—XIII веков. М.—Л., 1954.
- Щапова Ю. Л. Стекло Киевской Руси. М., 1972.

ИСКУССТВО XII—СЕРЕДИНЫ XIII ВЕКА

Архитектура

- Пастернак Я. Старый Галич. Краків — Львів, 1944.
- Рыбаков Б. А. Древности Чернигова.— «Материалы и исследования по археологии СССР», 1949, № 11.
- Асеев Ю. С. Архитектура Кирилівського заповідника. Архітектурні пам'ятники. Київ, 1950.
- Раппопорт П. А. Волыньские башни.— «Материалы и исследования по археологии СССР», 1952, № 31.
- Монгайт А. Л. Старая Рязань. М., 1955.
- Каргер М. К. Вновь открытые памятники зодчества XII—XIII веков во Владимире-Волыньском.— «Ученые записки Ленинградского университета», 1958, № 252.
- Холостенко Н. В. Новые данные о Кирилловской церкви в Киеве.— В кн.: «Памятники культуры», 2. М., 1960.
- Логвин Г. Н. и Тимощук Б. А. Белокаменный храм XII века в Василёве.— «Памятники культуры», 3. М., 1961.
- Воронин Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков, т. 1. М., 1961; т. 2. М., 1962.
- Каргер М. К. Зодчество древнего Смоленска. Л., 1964.
- Новгород. Сборник к 1100-летию города. М., 1964.
- Каргер М. К. Новый памятник зодчества XII века в Турове.— «Краткие сообщения Института археологии АН СССР», вып. 100. М., 1965.
- Воронин Н. Н. К истории смоленского зодчества XII—XIII веков.— В кн.: «Смоленск. К 1100-летию первого упоминания города в летописи». Смоленск, 1967.
- Воронин Н. Н. и Раппопорт П. А. Смоленский детинец и его памятники.— «Советская археология», 1967, № 3.

- Воронин Н. Н. и Раппопорт П. А. Раскопки в Смоленске в 1966 году.— «Советская археология», 1969, № 2; Раскопки в Смоленске в 1967 году.— «Советская археология», 1971, № 2.
- Каргер М. К. Новгород. Л.—М., 1970.
- Раппопорт П. А. О взаимосвязи русских архитектурных школ в XII веке.— В кн.: «Труды Института живописи, скульптуры и архитектуры им. Репина», серия «Архитектура», вып. 3. Л., 1970.
- Асеев Ю. С. Зодчество Приднепровской Руси конца XII—первой половины XIII века. Автореферат докторской диссертации. М., 1971.
- Очерки по археологии Белоруссии, ч. 2. Минск, 1972.
- Раппопорт П. А. «Латинская церковь» в древнем Смоленске.— В кн.: «Новое в археологии». М., 1972.
- Раппопорт П. А. Церковь Василия в Овруче.— «Советская археология», 1972, № 1.
- Холостенко Н. В. Ильинская церковь в Чернигове по исследованиям 1964—1965 годов.— В кн.: «Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси». М., 1972.

Живопись

- Суслов В. В. Церковь Спаса-Нередицы близ Новгорода.— В кн.: «Памятники древнерусского искусства», вып. 1—3. СПб., 1908—1910.
- Грабарь Игорь. Фрески Дмитриевского собора во Владимире.— «Русское искусство», 1923, № 2—3.
- Мясоедов В. К. Фрески Спаса-Нередицы (альбом). Л., 1925.
- Анисимов А. Домонгольский период древнерусской живописи.— В кн.: «Вопросы реставрации», т. 2. М., 1928.
- Артамонов М. Мастера Нередицы.— В кн.: «Новгородский исторический сборник», вып. 5. Новгород, 1939.
- Варганов А. Д. Фрески XI—XIII веков в Суздальском соборе.— В кн.: «Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР», вып. 5. М.—Л., 1940.
- Лазарев В. Н. Два новых памятника русской станковой живописи XII—XIII веков.— В кн.: «Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР», вып. 13. М.—Л., 1946.
- Дмитриев Ю. Н. Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование (работы 1945—1948 гг.).— В сб.: «Практика реставрационных работ», 1. М., 1950.
- Антонова В. И. Историческое значение изображения Дмитрия Солунского XII века из г. Дмитрова.— В кн.: «Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР», вып. 41. М., 1951.
- Лазарев В. Н. Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве.— В кн.: «Византийский Временник», т. 6. М., 1953.

Скульптура и декоративно-прикладное искусство

- Романов К. Георгиевский собор в г. Юрьеве-Польском.— В кн.: «Известия императорской Археологической комиссии», вып. 36. СПб., 1910.
- Бобринский А. А. Резной камень в России, вып. 1. «Соборы Владимиро-Суздальской области XII—XIII столетий». М., 1916.
- Мацулевич Л. Хронология рельефов Дмитриевского собора во Владимире-Залесском.— В кн.: «Ежегодник Российского института истории искусства», т. 1, вып. 2. Пг.—М., 1922.

- Анисимов А. И. Автопортрет русского скульптора Авраама.— «Известия Академии наук СССР. Отделение гуманитарных наук», 1928, № 3.
- Мишуков Ф. Я. К вопросу о технике золотой и серебряной наводки по красной меди в Древней Руси.— В кн.: «Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР», вып. 11. М.—Л., 1945.
- Лазарев В. Н. Васильевские врата 1336 года.— «Советская археология», вып. 18. 1953.
- Вагнер Г. К. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. Юрьев-Польской. М., 1964.
- Вагнер Г. К. Мастера древнерусской скульптуры. Рельефы Юрьева-Польского. М., 1966.
- Вагнер Г. К. Белокаменная резьба древнего Суздаля. Рождественский собор. XIII век. М., 1975.

ИСКУССТВО СЕРЕДИНЫ XIII — СЕРЕДИНЫ XV ВЕКА

Архитектура Новгорода и Пскова

- Алферова Г. Собор Спасо-Мирожского монастыря.— «Архитектурное наследство», 10. Л.—М., 1958.
- Максимов П. Н. Зарубежные связи в архитектуре Новгорода и Пскова XI — начала XVI века.— «Архитектурное наследство», 12. М., 1960.
- Новгород. Сборник к 1100-летию города. М., 1964.
- Каргер М. К. Новгород. Л.—М., 1970.
- Спегальский Ю. П. Псков. Л., 1972.
- Достопримечательности Псковской области. Л., 1973.

Живопись Новгорода и Пскова

- Дмитриев Ю. Н. Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование (работы 1945—1948 гг.).— В сб.: «Практика реставрационных работ», 1. М., 1950.
- Лазарев В. Н. Этюды о Феофане Греке.— В кн.: «Византийский Временник», т. 7. М., 1953; т. 8, 1956; т. 9, 1956.
- Лазарев В. Н. Феофан Грек и его школа. М., 1961.
- Вздорнов Г. И. Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. К 600-летию существования фресок. 1378—1978. М., 1976.

Архитектура Московского княжества

- Максимов П. Н. К характеристике памятников Московского зодчества XIII—XV веков.— «Материалы и исследования по археологии СССР», 1949, № 12.
- Балдин В. Архитектура Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры.— «Архитектурное наследство», 6. М., 1956.
- Огнев Б. А. Некоторые проблемы раннемосковского зодчества.— «Архитектурное наследство», 12. М., 1960.
- Воронин Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков, т. 2. М., 1962.
- Альтшуллер Б. Л. Новые исследования о Никольской церкви села Каменского.— «Архитектурное наследство», 20. М., 1972.
- Максимов П. Н. О композиционном мастерстве московских зодчих начала XV века.— «Архитектурное наследство», 21. М., 1973.

Живопись Москвы начала XIV — середины XV века. Андрей Рублев и его круг

- Грабарь Игорь. Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918—1925 годов.— В кн.: «Вопросы реставрации», т. 1. М., 1926.
- Жидков Г. В. Московская живопись середины XIV века. М., 1928.

Лазарев В. Н. О методе работы в рублевской мастерской.— В кн.: «Доклады и сообщения филологического факультета МГУ», вып. 1. М., 1946.

- Алпатов М. В. Андрей Рублев. М., 1959.
- Лихачев Д. С. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого. М.—Л., 1962.
- Демин Н. А. «Троица» Андрея Рублева. М., 1963.
- Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. М., 1966.
- Андрей Рублев и его эпоха (альбом). Под ред. М. В. Алпатова. М., 1971.
- Алпатов М. В. Андрей Рублев (альбом). М., 1972.
- Демин Н. А. Андрей Рублев и художники его круга. М., 1972.
- Плугин В. А. Мирозрение Андрея Рублева. М., 1974.

Скульптура и декоративно-прикладное искусство

- Никольский В. Русский ювелир XV века (Амвросий).— «Среди коллекционеров», 1922, № 4.
- Шабельская Н. Материалы и технические приемы в древнерусском шитье.— В кн.: «Вопросы реставрации», т. 1. М., 1926.
- Флоренский П. и Олсуфьев Ю. Амвросий, троицкий резчик XV века. Сергиев, 1927.

ИСКУССТВО КОНЦА XV—XVI ВЕКА

Архитектура конца XV — начала XVI века

- Снегирев В. Аристотель Фиораванти и перестройка Московского Кремля. М., 1935.
- Художественные памятники Московского Кремля. М., 1956.
- Власюк А. О работе зодчего Алевиза Нового в Бахчисарае и в Московском Кремле.— «Архитектурное наследство», 10. М., 1958.
- Подъяпольский С. С. К характеристике кирилловского зодчества XV—XVI веков.— «Советская археология», 1966, № 2.
- Тихомиров Н. Я., Иванов В. Н. Московский Кремль. М., 1967.

Живопись конца XV — начала XVI века. Дионисий

- Георгиевский В. Т. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911.
- Антонова В. И. Новооткрытые произведения Дионисия в Государственной Третьяковской галерее. М., 1952.
- Фрески Ферапонтова монастыря (фотоальбом). Авт. текста И. Е. Данилова. М., 1970.

Архитектура XVI века

- Сперанский А. Н. Очерки по истории Приказа каменных дел Московского государства. М., 1930.
- Памятники русской архитектуры, т. 1. М., 1949 (собор Василия Блаженного); т. 4. М., 1946 (Иван Великий).
- Давид Л. А. Церковь Трифона в Напрудном.— В кн.: «Архитектурные памятники Москвы XV—XVII веков. Новые исследования». М., 1947.
- Раппопорт П. А. Русское шатровое зодчество конца XVI века.— «Материалы и исследования по археологии СССР», 1949, № 12.
- Снегирев В. Л. Памятник архитектуры — храм Василия Блаженного. М., 1953.
- Раппопорт П. А. Борисов городок.— «Материалы и исследования по археологии СССР», 1955, № 44.
- Михайлов А. И. Колокольня Ивана Великого в Московском Кремле. М., 1963.

- Раппопорт П. А. Зодчий Бориса Годунова.— В кн.: «Культура Древней Руси». М., 1966.
- Спегальский Ю. П. Псков. Л., 1972.
- Достопримечательности Псковской области. Л., 1973.
- Баниге В. С. и Милорадович А. Н. Памятник казанской победе в Ростове.— «Краткие сообщения Института археологии АН СССР», 1974, вып. 139.

Живопись XVI века

- Розыск по делу Висковатого.— В кн.: «Чтения в обществе истории древностей российских», 2. 1858.
- Щепкин В. Н. Житие Нифонта, лицевое XVI века. М., 1903.
- Введенский А. А. Иконные горницы у Строгановых в XVI—XVII веках.— В кн.: «Материалы по русскому искусству», т. 1. Л., 1928.
- Древнерусская миниатюра (XVI в.). 100 листов миниатюр с описанием и статьями М. Владимировой и Г. П. Георгиевского. М., 1933.
- Подобедова О. И. Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972.
- Попов Г. В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI века. М., 1975.

Скульптура и декоративно-прикладное искусство

- Щепкин В. Н. Трон, или царское место Грозного в Московском Успенском соборе. М., 1909.
- Соболев Н. Н. Русский зодчий XV века Василий Дмитриевич Ермолин.— В кн.: «Старая Москва», вып. 2. М., 1912.
- Александрова-Дольник Т. Шитье московской мастерской XVI века.— В кн.: «Вопросы реставрации», т. 1. М., 1926.
- Свирин А. Н. Прикладное искусство (XVI в.).— В кн.: «История Москвы», т. 1. М., 1952.
- Щепкин М. В. Изображение русских исторических лиц в шитье XV века. М., 1954.
- Николаева Т. В. Произведения русского прикладного искусства с надписями XV — первой четверти XVI века. М., 1971.

ИСКУССТВО XVII ВЕКА

Архитектура

- Красовский М. Курс истории русской архитектуры, т. 1. Деревянное зодчество. Пг., 1916.
- Воронин Н. Н. Очерки по истории русского зодчества XVI—XVII веков. М., 1934.
- Забелло С., Иванов В., Максимов П. Русское деревянное зодчество. М., 1942.
- Памятники русской архитектуры, т. 5. М., 1945 (В. Подключников. Три памятника XVII столетия).
- Ащепков Е. Русское деревянное зодчество. М., 1950.
- Чиняков А. Архитектурные памятники Измайлова.— «Архитектурное наследство», 2. М., 1952.
- Ильин М. А. Рязань. М., 1954.
- Маковецкий И. В. Памятники народного зодчества русского Севера. М., 1955.
- Древний Ростов.— «Материалы по изучению и реставрации памятников архитектуры Ярославской области», т. 1. Ярославль, 1958.
- Ильин М. А. Зодчий Яков Бухвостов. М., 1959.
- Суслов А. И., Чураков С. С. Ярославль. М., 1960.
- Тельтевский П. А. Зодчий Бухвостов. М., 1960.
- Вагнер Г. К. О происхождении центральных композиций в русском зодчестве конца XVII века.— «Памятники культуры», 3. М., 1961.
- Спегальский Ю. П. Псковские каменные жилые здания XVII века. М.—Л., 1963.

- Тиц А. А. Русское каменное жилое зодчество XVII века. М., 1966.

- Овчинникова Е. С. Церковь Троицы в Никитниках. М., 1970.

Живопись

- Овчинникова Е. С. Стенопись церкви Троицы в Никитниках, в Москве середины XVII века.— В кн.: «Труды Государственного Исторического музея», вып. 13. М., 1941.
- Леонов А. Симон Ушаков. 1626—1686. Русский художник XVII века. М.—Л., 1945.
- Дмитриев Ю. Н. Теория искусства и взгляды на искусство в письменности Древней Руси.— В сб.: «Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР», т. 9. М.—Л., 1953.
- Овчинникова Е. С. Портрет в русском искусстве XVII века. Материалы и исследования. М., 1955.
- Брюсова В. Г. Фрески Ярославля XVII — начала XVIII века. М., 1969.

Скульптура и декоративно-прикладное искусство

- Трутовский В. Боярин и оружничий Богдан Матвеевич Хитрово и Московская оружейная палата.— «Старые годы», 1909, июль — сентябрь.
- Корш Е. Русское серебряное дело XVII века и его орнаментация.— «Старые годы», 1909, июль — сентябрь.
- Сергеева М. Из истории русской эмали.— «Среди коллекционеров», 1922, май — июнь.
- Сборник Оружейной палаты. М., 1925.
- Филиппов А. В. Древнерусские изразцы, вып. 1. М., 1938.
- Свирин А. Н. Прикладное искусство (XVII в.).— В кн.: «История Москвы», т. 1. М., 1952.
- Государственная оружейная палата Московского Кремля. Сб. науч. трудов. М., 1954.
- Государственная Оружейная палата Московского Кремля. Сб. науч. трудов. М., 1976.

ИСКУССТВО XVIII — ПЕРВОЙ И ВТОРОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Общие работы

- Чекалевский П. П. Рассуждение о свободных художествах. СПб., 1792.
- Восток А. Х. История и баснь. 1804.— В кн.: «Стихотворения Востокова». Л., 1935.
- Писарев А. Предметы для художников, избранные из Российской истории, Славенского Баснословия и из всех русских сочинений в стихах и прозе, ч. 1 и 2, СПб., 1807.
- Батюшков К. Прогулка в Академию художеств.— «Сын Отечества», 1814, ч. 18. Перепечатано в кн.: Батюшков К. И. Соч. М., 1955.
- Крылов М. Г. Рассуждение о важности цели изящных искусств. СПб., 1825.
- В. [Григорович В. И.]. О состоянии художеств в России.— «Северные цветы на 1826 год». СПб., 1826.
- Рамазанов Н. А. Материалы для истории художеств в России. М., 1863.
- Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. В 3-х ч. Под ред. Петрова П. Н. СПб., 1864—1866.
- Юндолов А. Е. Указатель к сборнику материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. СПб., 1887.
- Верещагин В. А. Русские иллюстрированные издания XVIII и XIX столетий (1720—1870). СПб., 1898.

- Кондаков С. Н. Юбилейный справочник императорской Академии художеств 1764—1914, ч. 1 и 2. СПб., 1914.
- Русская академическая художественная школа в XVIII веке. М.—Л., 1934.
- Белявская В. Росписи русского классицизма. Под ред. Г. Г. Гримма. Л.—М., 1940.
- Коваленская Н. История русского искусства XVIII века. М.—Л., 1940.
- Белинский В. Г. Собр. соч. В 3-х т. М., 1948.
- Радищев А. Н. Избр. соч. М., 1949.
- Г. Н. Чернышевский об искусстве. М., 1950.
- Жидков Г. В. Русское искусство XVIII века. М., 1951.
- Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников XVIII века. Под ред. А. И. Леонова. М., 1952.
- Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников первой половины XIX века. Под ред. А. И. Леонова. М., 1954.
- А. И. Герцен об искусстве. М., 1954.
- Машковцев Н. Г. Гоголь в кругу художников. Очерки. М., 1955.
- Молева Н. и Белютин Э. Педагогическая система Академии художеств XVIII века. М., 1956.
- Молева Н. и Белютин Э. Русская художественная школа первой половины XIX века. М., 1963.
- Коваленская Н. Русский классицизм. Живопись, скульптура, графика. М., 1964.
- Пигарева К. Русская литература и изобразительное искусство. Очерки. М., 1966.
- Русское изобразительное искусство XVIII века (альбом). Сост. и авт. вступ. ст. Е. Некрасова. М., 1966.
- Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. Под ред. Т. В. Алексеевой. М., 1968.
- Поливанский В. В. Очерки истории русской культуры первой половины XIX века. М., 1970.
- Русская литература XVIII века (хрестоматия). Сост. Г. П. Макогоненко. Л., 1970.
- Русское искусство XVIII — первой половины XIX века. Материалы и исследования. Под ред. Т. В. Алексеевой. М., 1971.
- Алешина Л. С., Ракова М. М., Горина Т. Н. Русское искусство XIX — начала XX века (из серии «Памятники мирового искусства»). М., 1972.
- Краснобаев В. Очерки истории русской культуры XVIII века. М., 1972.
- Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. Под ред. Т. В. Алексеевой. М., 1973.
- Русское искусство первой четверти XVIII века. Материалы и исследования. Под ред. Т. В. Алексеевой. М., 1974.
- Дневник художника А. Н. Мокрицкого. Сост. и вступ. ст. Н. Л. Приймак. М., 1975.
- Ракова М. Русское искусство первой половины XIX века. М., 1975.
- Алексеева Т. В. Исследования и находки. М., 1976.
- Русское искусство барокко. Под ред. Т. В. Алексеевой. М., 1974.
- Архитектура**
- Историческая выставка архитектуры. 1911. СПб., 1912.
- Гримм Г. Г. Архитектура перекрытий русского классицизма. Л., 1939.
- Иванов В. Н., Фехнер М. В. Кострома. М., 1955.
- Тихомиров Н. Я. Архитектура подмосковных усадеб. М., 1955.
- Архипов Н. И., Раскин А. Г. Петродворец. Л.—М., 1961.
- Белецкая Е., Крашенинникова Н., Чернозубова Л., Эрн И. «Образцовые» проекты в жилой застройке русских городов XVIII—XIX веков. М., 1961.
- Эрмитаж. Ленинград. История и архитектура зданий. Л., 1974.
- Евсина Н. А. Архитектурная теория в России XVIII века. М., 1975.
- Ильин М. А. Москва. Памятники архитектуры XVIII — первой трети XIX века (книга-альбом). В 2-х кн. М., 1975.
- Петров А. Н., Борисова Е. А., Науменко А. П., Павлихина А. В. Памятники архитектуры Ленинграда. Изд. 4-е. Л., 1975.
- Герчук Ю. Я. и Домшляк М. И. Художественные памятники Верхней Волги. От Калинина до Ярославля. Изд. 2-е. М., 1976.
- Бартевев И. А., Батажкова В. Н. Русский интерьер XVIII—XIX веков. Л., 1977.
- Скульптура**
- Терновец Б. Н. Русские скульпторы. М., 1924.
- Преснов Г. М. Путеводитель. Государственный Русский музей. Скульптура. Л.—М., 1940.
- Аркин Д. Монументальная скульптура Ленинграда. Изд. 2-е. М., 1948.
- Монументальная и монументально-декоративная скульптура XVIII—XIX веков. Ленинград (альбом). Сост. И. В. Крестовский, Е. Н. Петрова, Н. Н. Белехов. М.—Л., 1951.
- Шмидт И. М. Синтез монументальной скульптуры и архитектуры в общественных сооружениях Петербурга первой трети XIX века. М., 1951.
- Русский музей. Скульптура XVIII—XIX веков (альбом). Сост. Т. Попова. М., 1958.
- Аркин Д. Образы скульптуры. М., 1961.
- Петрова Е. Н. Монументальная и декоративная скульптура Ленинграда. Л., 1961.
- Шмидт И. М. Беседы о скульптуре. М., 1963.
- Из бронзы и мрамора. Книга для чтения по истории русской и советской скульптуры. Л., 1965.
- Живопись**
- Иванов Архип. Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев и примечание о портретах. СПб., 1789.
- [Урванов И.] Краткое руководство к познанию в рисовании и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. Сочинено для учащихся художником И. У. СПб., 1793.
- Бенуа А. Русская живопись. СПб., 1901.
- Бенуа А. Русская школа живописи (альбом). СПб., 1904.
- Лебедев А. В. Государственная Третьяковская галерея. Живопись XVIII века. Л., 1928.
- Федоров-Давыдов А. Русский пейзаж XVIII — начала XIX века. М., 1953.
- Садовень В. В. Русские художники-баталисты XVIII—XIX веков. М., 1955.
- Русская живопись в музеях РСФСР. Вып. 1—13. М.—Л., 1955—1964.
- Русская живопись XIX века (альбом). Сост. и авт. предисл. Д. Сарабьянов. Изд. 2-е. М., 1962.
- Русская жанровая живопись XIX — начала XX века. Очерки. Под общ. ред. Т. Н. Гориной. М., 1964.
- Лужецкая А. Н. Техника масляной живописи русских мастеров с XVIII по начало XX века. М., 1965.
- Лясковская О. А. Пленэр в русской живописи XIX века. М., 1966.
- Очерки по истории русского портрета первой половины XIX века. Под ред. И. М. Шмидта. М., 1966.
- Верещагина А. Художник. Время. История. Очерки русской исторической живописи XVIII — начала XX века. Л., 1973.
- Портретная миниатюра из собрания Государственного Русского музея. В 2-х т. Науч. ред. В. А. Пушкирев. Авт. вступ. ст. и каталога К. В. Михайлова и Г. В. Смирнов. Л., 1974.
- Русский портрет XVIII—XIX веков в музеях РСФСР (альбом). Авт.-сост. С. В. Ямщиков. М., 1976.

Графика

- Ровинский Д. А. Подробный словарь русских граверов XVI—XIX веков. В 2-х т. СПб., 1895.
- Кузьминский К. С. Русская реалистическая иллюстрация XVIII и XIX веков. М., 1937.
- Коростин А. Ф. Рисунок русских мастеров XVIII века. М., 1952.
- Коростин А. Ф. и Смирнова Е. И. Русская гравюра XVIII века. М., 1952.
- Лебедев Г. Е. Русская книжная иллюстрация XIX века. М., 1952.
- Коростин А. Ф. Русская литография XIX века. М., 1953.
- Русский сатирический рисунок первой половины XIX века. Каталог выставки. Вступ. ст. Э. Н. Ацаркиной. М., 1954.
- Сидоров А. А. Рисунок старых русских мастеров. М., 1956.
- Русский музей. Графика XVIII—XX веков (альбом). Сост. Л. П. Рыбакова и С. С. Шерман. М., 1958.
- Русская гравюра (альбом). Вступ. ст. М. Холодовской и Е. Смирновой. М., 1960.
- Русский рисунок (альбом). Сост. и авт. вступ. ст. Г. Стернин. М., 1960.
- Государственная Третьяковская галерея. Рисунок. Акварель (альбом). Сост. В. Азаркович, А. Гусарова и Евг. Плотникова. М., 1966.

Декоративно-прикладное искусство

- Ефимова Е. М. Русский резной камень в Эрмитаже (альбом). Л., 1961.
- Щукина Е. С. Медальерное искусство в России XVIII века. Л., 1962.
- Воронихина А. Н. Малахит в собрании Эрмитажа (альбом). Л., 1963.
- Русский фарфор. Искусство первого в России фарфорового завода (альбом). Сост. и авт. текста А. К. Лансере. Л. [1968].

ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Графика, живопись и скульптура начала XVIII века

- Бенуа А. Н. Петр I. Материалы для иллюстрации его времени.— «Художественные сокровища России», 1903, № 1, 2—3.
- Мацулевич Ж. А. Летний сад и его скульптура. Л., 1935.
- Лебедев Г. Русская живопись первой половины XVIII века. Л.—М., 1938.
- Макаров В. К. Опыт исторического изучения петровской гравюры.— В сб.: «Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина», 2. Л., 1954.
- Архипов Н. И. и Раскин А. Г. Бартоломео Карло Растрелли. 1675—1744. Л.—М., 1964.
- Молва Н. и Белютин Э. Живописных дел мастера. Канцелярия от строений и русская живопись 1-й половины XVIII века. М., 1965.
- Памятники русской культуры первой четверти XVIII века в собрании Гос. ордена Ленина Эрмитажа. (Каталог). Л.—М., 1966.
- Виды Петербурга и его окрестностей середины XVIII века. Гравюры по рисункам М. Махаева (альбом). Авт. текста Г. Н. Комелова. Л., 1968.
- Гравюра петровского времени. Каталог выставки. Авт. вступ. ст. и сост. М. А. Алексева. Л., 1971.
- Петров В. Н. Конная статуя Петра I работы Растрелли. Л., 1972.
- Лебедецкий М. С. Гравёр Петровской эпохи Алексей Зубов. М., 1973.
- Портрет петровского времени. Каталог выставки. Л., 1973.
- Лебедева Т. А. Иван Никитин. М., 1975.

Архитектура и декоративно-прикладное искусство начала XVIII века

- Корольков М. «Архитекты Трезины».— «Старые годы», 1911, апрель.
- Пилявский В. Иван Кузьмич Коробов. (Материалы к изучению творчества).— «Архитектурное наследство», 4. Л.—М., 1953.
- Крашенинникова Н., Шилков В. Провокты образцовых загородных домов Д. Трезини и застройка берегов Фонтанки.— «Архитектурное наследство», 7. Л.—М., 1955.
- Васильев В. Н. Старинные фейерверки в России (XVII—первая четверть XVIII века). Л., 1960.
- Дубяго Т. Б. Русские регулярные сады и парки. Л., 1963.
- Пилявский В. И. Петропавловская крепость. Л., 1967.
- Петербург и его окрестности в чертежах и рисунках архитекторов первой трети XVIII века (каталог выставки). Сост. и авт. вступ. ст. Воронихина А. Н. Л., 1972.
- Иогансен М. В. Михаил Земцов. Л., 1975.

Живопись, графика и скульптура середины XVIII века

- Веретенников В. И. «Придворный первый моляр» Л. Каравак.— «Старые годы», 1908, июнь.
- Коноплева М. С. М. И. Махаев (1716—1770).— В кн.: «Труды Всероссийской Академии художеств», т. 1. Л.—М., 1947.
- Макаров В. К. Художественное наследие М. В. Ломоносова. Мозаики. М.—Л., 1950.
- Гладкова Е. Работы русских резчиков XVIII века в загородных дворцах.— «Архитектурное наследство», 4. Л.—М., 1953.
- Суслова Е. Н. Михаил Павлович Павлов. Скульптор XVIII века. М.—Л., 1957.
- Селинова Т. А. Иван Петрович Аргунов. 1729—1802. М., 1973.
- Сахарова И. Алексей Петрович Антропов. 1716—1795. М., 1974.

Архитектура и декоративно-прикладное искусство середины XVIII века

- Бенуа Александр и Божерянов И. Н. Петергоф в 18 веке.— «Художественные сокровища России», 1902, № 7—8.
- Матвеев А. Растрелли. Л., 1938.
- Шилков В. Проекты планировки Петербурга 1737—1740 годов.— «Архитектурное наследство», 4. Л.—М., 1953.
- Аркин Д. Е. Растрелли. М., 1954.
- Михайлов А. Архитектор Д. В. Ухтомский и его школа. М., 1954.
- Петров А. Н. Петербургский жилой дом 30-х—40-х годов XVIII столетия.— В сб.: «Ежегодник Института истории искусств». М., 1961.
- Денисов Ю. и Петров А. Зодчий Растрелли. Материалы к изучению творчества. Л., 1963.
- Ардикуца В. Е. Стрельна. Л., 1967.
- Евангулова О. С. Дворцово-парковые ансамбли Москвы первой половины XVIII века. М., 1969.
- Знаменов В. В., Тенихина В. М. Эрмитаж. Павильон-музей XVIII века в Нижнем парке Петродворца. Л., 1973.

ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

- Академия художеств и историческая живопись
- Каганович А. Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. М., 1963.
- Лисовский В. Г. Академия художеств. Л., 1972.

Портретная живопись. Рокотов и Левицкий

Лебедев А. В. Федор Степанович Рокотов. Русский художник XVIII века. М.—Л., 1945.

Лапшина Н. Федор Степанович Рокотов. М., 1959.
Гершензон-Чегодаева Н. М. Дмитрий Григорьевич Левицкий. М., 1964.

Смирнов Г. В. Дмитрий Григорьевич Левицкий. Л., 1968.

Бытовой жанр

Жидков Г. В. М. Шибанов. Художник второй половины XVIII века. М., 1954.

Шубин

Исаков С. К. Федот Шубин. М., 1938.

Лазарева О. П. Русский скульптор Федот Шубин. М., 1965.

Скульптура второй половины XVIII века

Каганович А. Феодосий Федорович Щедрин. 1751—1825. М., 1953.

Рогачевский В. Федор Гордеевич Гордеев. 1744—1810. Л.—М., 1960.

Нетунахина Г. Д., Удимова Н. И. Музей городской скульптуры. Краткий путеводитель. Л., 1972.

Каганович А. «Медный всадник». История создания монумента. Л., 1975.

Петров В. Н. Михаил Иванович Козловский. М., 1977.

Архитектура 60-х—начала 80-х годов

Крашенинников А. Новые данные по истории здания Академии художеств.—«Архитектурное наследие», 7. Л.—М., 1955.

Фехнер М. В. Калуга. М., 1961.

Солосин Г. И., Эльзенгер З. Л., Елисева В. Н. Дворцы-музеи и парки в Ломоносове. Изд. 5-е. Л., 1963.

Глозман И. М. и Тьдман Л. В. Кусково. М., 1966.
Петров А. Н. Пушкин. Дворцы и парки. Изд. 2-е. Л., 1969.

Макаров В., Петров А. Гатчина. Л., 1974.

Баженов, Казаков, Старов

Белехов Н. и Петров А. Иван Старов. Материалы к изучению творчества. М., 1950.

Михайлов А. И. Баженов. М., 1951.

Ильин М. А. Баженов. М., 1954.

Ильин М. А. Казаков. М., 1955.

Архитектурные альбомы М. Ф. Казакова. Альбомы парковых зданий. Жилые здания Москвы XVIII века. Вступ. ст. Е. А. Белецкой. М., 1956.

Власюк А. И., Каплун А. И., Кипарисова А. А. Казаков. М., 1957.

Снегирев В. Зодчий Баженов. 1737—1799. Изд. 2-е. М., 1962.

Архитектура 80-х—90-х годов и декоративно-прикладное искусство второй половины XVIII века

Талепоровский В. Н. Чарльз Камерон. М., 1939.

Талепоровский В. Н. Кваренги. Материалы к изучению творчества. Л.—М., 1954.

Седов А. П. Егоров. М., 1956.

Будылина М. В., Брайцева О. И., Харламова А. И. Архитектор Н. А. Львов. М., 1961

Гримм Г. Г. Графическое наследие Кваренги. Л., 1962.

Гримм Г. Г. Кваренги. Л., 1962.

Елизарова Н. А. Останкино. М., 1966.

Познанский В. В. Архангельское. М., 1966.

Сыркина Ф. Я. Пьетро ди Готтардо Гонзага. 1751—1831. Жизнь и творчество. Сочинения. М., 1974.

Пейзаж

Федоров-Давыдов А. Федор Яковлевич Алексеев. М., 1955.

Портретная живопись конца XVIII века. Боровиковский

Алексеева Т. В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII—XIX веков. М., 1975.

Н. И. Аргунов (альбом). Авт.-сост. В. А. Кулаков. Предисл. М. В. Алпатова. М., 1975.

ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Архитектура начала XIX века

Гримм Г. Г. Архитектор Андреян Захаров. Жизнь и творчество. М., 1940.

Ощепков Г. Д. Архитектор Томон. Материалы к изучению творчества. М., 1950.

А. Н. Воронихин, чертежи и рисунки. Вступ. ст., подбор чертежей, рисунков и коммент. Г. Г. Гримма. Л.—М., 1952.

Бунин М. С. Стрелка Васильевского острова. История формирования архитектурного ансамбля (здания Академии наук, Военно-морского музея, университета и др.). М.—Л., 1958.

Медерский Л. Васильевский остров. Архитектурный ансамбль. Л.—М., 1958.

Гримм Г. Г. Архитектор Воронихин. Л.—М., 1963.

Пилявский В. И. и Лейбошиц Н. Я. Зодчий Захаров. Л., 1963.

Мартос

Коваленская Н. Мартос. М.—Л., 1938.

Алпатов М. Иван Петрович Мартос. 1752—1835. М.—Л., 1947.

Гофман И. Иван Петрович Мартос. Л., 1970.

Историческая живопись

Жидков Г. В. Русская историческая живопись.— В кн.: «Русская историческая живопись. Выставка 1939 года». Путеводитель. М., 1939.

Жидков Г. Заметки о русской исторической живописи.—«Искусство», 1939, март—апрель.

Зонова З. Т. Григорий Иванович Угрюмов. 1764—1823. М., 1966.

Коровкевич С. Андрей Иванович Иванов. 1775—1848. М., 1972.

Кипренский и портретисты начала XIX века

Ровинский Д. А. Н. И. Уткин, его жизнь и произведения. СПб., 1884.

Дневник Кипренского за границей 1817 года.—«Старые годы», 1908, июль—сентябрь.

Врангель Н. Н. Орест Адамович Кипренский в частных собраниях. СПб., 1911.

Макаров В. Джордж Доу в России.— В кн.: «Труды отдела западноевропейского искусства», т. 1. Л., 1940.

- А царкина Э. Н. Орест Кипренский. М., 1948.
Орест Адамович Кипренский. 1782—1836 (альбом).
Сост. и послесл. М. В. Алпатова. М., 1955.
Портретные рисунки О. Кипренского (альбом). Авт.
текста и сост. Г. Поспелов. М., 1960.
Поспелов Г. Г. Русский портретный рисунок начала
XIX века. М., 1967.
Глинка В. М., Помарнацкий А. В. Военная галерея
Зимнего дворца. Изд. 2-е. Л., 1974.
Турчин В. С. Орест Кипренский. М., 1975.

Графика. Орловский

- Верещагин В. А. Русская карикатура, т. 2. Отечественная война. Тербенев, Венецианов, Иванов. СПб., 1912.
Верещагин В. А. Русская карикатура, т. 3. А. О. Орловский. СПб., 1913.
Адарюков В. Я., Гравёр Иван Васильевич Ческий. М., 1924.
А царкина Э. Н. Александр Осипович Орловский. 1777—1832. М., 1971.

Сильвестр Щедрин

- Яворская Н. В. Сильвестр Щедрин. М., 1931.
Сильвестр Щедрин. Письма из Италии. Вступ. ст., ред. и примеч. А. Эфроса. М.—Л., 1932.
А царкина Э. Из неопубликованных писем Сильвестра Щедрина.—«Искусство», 1951, № 6.
Сильвестр Феодосиевич Щедрин. 1791—1830 (альбом). Авт. вступ. ст. и сост. Е. Плотникова. М., 1965.
Михайлова К. В. Сильвестр Феодосиевич Щедрин. Л., 1972.

В. А. Тропинин

- Рамазанов Н. А. В. А. Тропинин.—«Русский вестник», 1861, ноябрь.
Рогозинский А. В. А. Тропинин.—«Искусство в Южной России», 1913, № 1.
Коваленская Н. Н. В. А. Тропинин (1776—1857). М., 1931.
Амшинская А. Василий Андреевич Тропинин. 1776—1857. М., 1970.
Музей В. А. Тропинина и московских художников его времени. Каталог. Предисл. Н. Голованова. Авт. вступит. ст. и состав. Г. Д. Кропивницкая (при участии Ф. Е. Вишневого). М., 1975.

Венецианов и венециановцы

- Перов В. Г. Наши учителя.—«Художественный журнал», 1881, № 10 (А. Н. Мокрицкий и С. К. Заряно) и № 12 (С. К. Заряно и его ученики). Перепечатано в кн.: А. А. Федоров-Давыдов. В. Г. Перов. М., 1934.
Двадцать девять снимков с работ последователей Венецианова.—«Золотое руно», 1907, № 7—9.
Врангель Н. Н. А. Г. Венецианов в частных собраниях. СПб., 1911.
Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. Вступ. ст., ред. и примеч. А. М. Эфроса и А. П. Мюллера. М.—Л., 1931.
Корнилов П. Е. Арзамасская школа живописи первой половины XIX века. Л.—М., 1947.
Бабинцев С. М. Журнал карикатур А. Г. Венецианова.—«Искусство», 1948, сентябрь—октябрь.
Смирнов Г. В. Сергей Константинович Заряно. 1818—1870. М., 1951.
Алексей Гаврилович Венецианов. 1780—1847 (альбом). Сост. М. В. Алпатов. М., 1954.
Алексеева Т. В., Григорий Васильевич Сорока. 1823—1864. М., 1955.

- Савинов А. Н. Алексей Гаврилович Венецианов. Жизнь и творчество. 1780—1847. М., 1955.
Суриц Б. Игнатий Степанович Щедровский (альбом). М., 1957.
Алексеева Т. В. Художники школы Венецианова. М., 1958.
Голубева Э. Школа Венецианова. Л., 1970.
Венецианов и его школа (альбом). Л., 1973.
Государственный Русский музей. Григорий Сорока. 1823—1864. Каталог выставки. Авт. вступ. ст. и сост. К. В. Михайлова. Л., 1975.

Архитектура 10-х—20-х годов

- Снегирев В. Л. Архитектор А. Л. Витберг. М.—Л., 1939.
Гримм Г. Г. Ансамбли России. Л., 1947.
Пилевский В. И. Зодчий России. Л.—М., 1951.
Федоров-Давыдов А. А. Архитектура Москвы после Отечественной войны 1812 года. М., 1953.
Пилевский В. И. Стасов—архитектор. Л., 1963.
Покровская З. К. Архитектор О. И. Бове. М., 1964.
Карл Иванович Росси. 1775—1849. Каталог арх. чертежей и проектов предметов прикладного искусства. К 200-летию со дня рождения. Авт. вступ. ст. и сост. Н. И. Никулина и Н. Г. Ефимова. Л., 1975.

Скульптура

- Скульптор Самуил Иванович Гальберг в его зарубежных письмах и записках. 1818—1828. Собрал В. Ф. Эвальд. СПб., 1884.
Новицкий А. Н. Граф Ф. П. Толстой.—«Искусство», 1912, № 7—8 и № 9—10.
Ашик В. А. Памятники и медали в память боевых подвигов русской армии в войнах 1812, 1813 и 1814 годов. СПб., 1913.
Юнге (Толстая) Е. Ф. Воспоминания (1843—1860 гг.). М., 1914.
Коваленская Н. Н. Художник-декабрист Ф. П. Толстой (1783—1873).—В сб.: «Очерки из истории движения декабристов». М., 1954.
Каганович А. Иван Иванович Тербенев. 1780—1815. М., 1956.
Петрова Е. Н. Степан Степанович Пименов. 1781—1833. Л.—М., 1958.
Шмидт И. Василий Иванович Демут-Малиновский. М., 1960.
Краснов П. Об авторе и исполнителе надгробия А. С. Грибоедову (Демут-Малиновский).—«Искусство», 1961, № 8.
Шурыгин Я. И. Борис Иванович Орловский. 1792—1837. Л.—М., 1962.
Ротач А. Л. Александровская колонна. Л., 1966.
Федор Петрович Толстой. 1783—1873. К 190-летию со дня рождения и 100-летию со дня смерти. Сост. каталога О. А. Алленова и Е. Л. Плотникова. М., 1973.

ИСКУССТВО ВТОРОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Брюллов

- Архив Брюлловых. Ред. и примеч. И. А. Кубасова. СПб., 1900.
Лясковская О. Карл Брюллов. М.—Л., 1940.
Гоголь Н. В. Последний день Помпеи (картина Брюллова). 1834.— Полн. собр. соч., т. 8, М., 1952.
Стасов В. В. О значении Брюллова и Иванова в русском искусстве. Избр. соч., т. 1. М., 1952.
Карл Павлович Брюллов. 1799—1852 (альбом). Сост. и послесл. М. В. Алпатова. М., 1955.

- Ракова М. Брюллов — портретист. М., 1956.
 К. П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников. Сост. и автор предисл. Н. Машковцев. Изд. 3-е. М., 1961.
 Ацаркина Э. Карл Павлович Брюллов. Жизнь и творчество. 1799—1852. М., 1963.

Академическая жизнь

- Половцев А. В. Федор Антонович Бруни. СПб., 1907.

Пейзаж

- Столпянский П. Н. Первые патриоты русского искусства братья Чернецовы. Пг., 1915.
 Лебедев Г. Пушкин и его современники на картине Г. Чернецова «Парад на Царицыном лугу». — «Искусство», 1937, № 2.
 Смирнов Г. В. Максим Никифорович Воробьев. 1787—1855. М.—Л., 1950.
 Чернецовы Г. и Н. Путешествие по Волге. М., 1970.
 Юрова Т. В. Михаил Иванович Лебедев. 1811—1837. М., 1971.

Александр Иванов

- Герцен А. И. А. Иванов. — «Колокол», 1858, № 22. Перепечатано в кн.: «А. И. Герцен об искусстве». М., 1954.
 Кулиш П. А. Переписка Н. В. Гоголя с А. А. Ивановым. — «Современник», 1859, № 11.
 Огарев Н. П. Памяти художника. — «Полярная звезда», 1859, кн. 5.
 Изображения из священной истории оставленных эскизов Александра Иванова (альбом). Предисл. М. П. Боткина. Вып. 1—14. Берлин, 1879—1887.
 Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка. 1806—1858. Биография написана М. П. Боткиным. СПб., 1880.
 Стасов В. В. Александр Иванов. Биографический очерк. — «Вестник Европы», 1880, № 1.
 Крамской И. Н. Об Иванове. — В кн.: «И. Н. Крамской, его жизнь, переписка и художественно-критические статьи». СПб., 1888.
 Письма А. И. Иванова к сыну. — «Русский художественный архив», 1892—1893.
 Машковцев Н. Г. Путевые заметки А. Иванова. — «Северные записки», 1915, № 7—8.
 Машковцев Н. Г. Творческий путь А. А. Иванова. — «Аполлон», 1916, № 6—7.
 Чернышевский Н. Г. Заметки по поводу предыдущей статьи. — Полн. собр. соч., т. 5. М., 1950. и в кн.: «Н. Г. Чернышевский об искусстве. Статьи, рецензии, высказывания», М., 1950.
 Гоголь Н. В. Исторический живописец А. А. Иванов, 1840. — Полн. собр. соч., т. 8. М., 1952.
 Стасов В. В. О значении Брюллова и Иванова в русском искусстве. — Избр. соч. в 3-х т. Т. 1. М., 1952.
 Аллатов М. Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество. 1806—1858. В 2-х т. М., 1956.
 Н. Дмитриева. Библийские эскизы Александра Иванова. — «Искусство», 1956, № 5.
 Бернштейн Б. К вопросу о формировании эстетических взглядов Александра Иванова. — «Искусство», 1957, № 2.
 Неключдова М. «Аполлон, Кипарис и Гиацинт». Картина А. А. Иванова. — «Искусство», 1960, № 1.
 Неключдова М. А. Иванов о роли и положении художника. — «Искусство», 1962, № 11.
 Алленов М. О своеобразии исторической живописи А. Иванова. — «Искусство», 1974, № 3.
 Загянская Г. Пейзажи Александра Иванова. Проблема живописного метода художника. М., 1976.

Графика

- Верещагин В. А. Русская карикатура, т. 1. В. Ф. Тимм. СПб., 1911.
 Варшавский Л. Р. Русская карикатура 40-х—50-х годов XIX века. М.—Л., 1937.
 Владимирский Г. Д. и Савинов А. Н. Т. Г. Шевченко — художник. Л.—М., 1939.
 Скворцов А. М. Художник Тарас Шевченко. М.—Л., 1941.
 Савинов А. Лермонтов и художник Г. Г. Гагарин. — В сб.: «Литературное наследство», т. 45, 46. М., 1948.
 Чаушанский Д. Белинский и русская реалистическая иллюстрация 1840-х годов. — В сб.: «Литературное наследство», т. 57. М., 1951.
 Коростин А. Ф. и Стернин Г. Ю. Герои Гоголя в русском изобразительном искусстве XIX века. — В сб.: «Литературное наследство», т. 58. М., 1952.
 Лебедев Г. Е. Русская книжная иллюстрация XIX века. М., 1952.
 Стернин Г. Ю. Евстафий Ефимович Бернардский. М., 1953.
 Стернин Г. Ю. Рудольф Казимирович Жуковский. М., 1954.
 Тарасов Л. М. Василий Федорович Тимм. М., 1954.
 Шевченко — художник (альбом). Киев, 1954.
 Стернин Г. Ю. Александр Алексеевич Агин. М., 1955.
 Шевченко — художник. Материалы научовой конференції, посвященої 100-річчю з дня смерті Т. Г. Шевченка. Київ, 1963.

Федотов

- Стасов В. В. Живописец Штернберг. — «Вестник изящных искусств», т. 5. 1887.
 Лецинский Я. Д. Павел Андреевич Федотов, художник и поэт. Л.—М., 1946.
 Ацаркина Э. Н. Мастер картины. — «Искусство», 1952, ноябрь — декабрь.
 П. А. Федотов. К 100-летию со дня смерти. Каталог выставки. Вступ. ст. Э. Н. Ацаркиной. М., 1952.
 Павел Андреевич Федотов (альбом). Сост. и авт. вступ. ст. Н. Г. Машковцев. М., 1958.
 Сарабьянов Д. Павел Андреевич Федотов. М., 1969.
 Сарабьянов Д. П. А. Федотов и русская художественная культура 40-х годов XIX века. М., 1973.

Скульптура

- Беляев М. Д. и Рейнбот П. Е. Бюстры Пушкина работы Витали и Гальберга. — В сб.: «Пушкин и его современники. Материалы и исследования», вып. 37. Л., 1928.
 Ромм А. От классицизма к реализму. (Русская скульптура 30-х—40-х годов XIX века). — «Искусство», 1948, № 3.
 Рубцов Н. Н. В. П. Екимов и П. К. Клодт — выдающиеся мастера русского художественного литья. М., 1950.
 Якирина Т. В., Одноралов Н. В. Витали. 1794—1855. Л.—М., 1960.
 Укротители коней. Скульптурные группы П. К. Клодта (альбом). Авт. текста В. Н. Петров. Л., 1962.
 Орловский. Памятники М. И. Кутузову и М. Б. Барклаю де Толли (альбом). Вступ. ст. В. Н. Петрова. Л., 1967.
 Петров В. Н. Петр Карлович Клодт. Л., 1973.

Архитектура

- Никитин Н. П. О. Монферран. Проектирование и строительство Исаакиевского собора и Александровской колонны. Л., 1939.
 Оль Г. А. Архитектор Брюллов. Л.—М., 1955.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Десятинная церковь в Киеве. План раскопанных фундаментов и схема реконструкции 10*

Софийский собор в Киеве. Реконструкция восточного фасада и планы первого и второго ярусов 11

Спасский собор в Чернигове. Реконструкция западного фасада и план 12

Церковь Иоанна Богослова в Смоленске. План 24

Церковь Спаса-Нередицы под Новгородом. Разрез, южный фасад и план 26

Церковь Покрова на Нерли. Реконструкция 28

Дворцовый ансамбль в Боголюбове. Реконструкция 29

Дмитриевский собор во Владимире. Южный фасад и план 30

Георгиевский собор в Юрьеве-Польском. Реконструкция фасада (резьба на нижней части здания не изображена) 31

Церковь архангела Михаила (Свирская) в Смоленске. Реконструкция западного фасада 33

Церковь Федора Стратилата на Ручье в Новгороде. План и восточный фасад 46

Троицкий собор в Пскове. Реконструкция Ю. П. Спегальского 47

Церковь Успения в Мелетове. Схема покрытия 48

Успенский собор на Городке в Звенигороде. Реконструкция 54

Спасский собор Андроникова монастыря в Москве. Схема конструкции 55

Успенский собор в Московском Кремле. План 64

Успенский собор в Московском Кремле. Южный фасад 65

Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Реконструкция К. К. Романова 67

Собор Василия Блаженного в Москве. Разрез 70

Собор Василия Блаженного в Москве. План 71

Борисоглебская церковь в Борисовом городке. Реконструкция 73

Церковь Троицы в Никитниках в Москве. Фасад и план 88

Палаты Аверкия Кириллова в Москве. Северный фасад 90

Поганкины палаты в Пскове. Реконструкция Ю. П. Спегальского 90

Церковь Покрова в Филях в Москве. Фасад и план 93

Церковь Успения на Покровке в Москве. Южный фасад 94

Палаты Волкова в Москве. Фасад 96

* Цифры, набранные полужирным, обозначают номера страниц текста, на которых расположены графические иллюстрации — схемы и планы памятников архитектуры. Римскими цифрами обозначены цветные репродукции, помещенные между стр. 112 и 113. Арабскими цифрами обозначены тоновые репродукции в конце тома.

- Сухарева башня в Москве. Фасад и план второго этажа 97
- В. И. Баженов. Проект Кремлевского дворца в Москве. План 164
- В. И. Баженов. Ансамбль Царицына (Москва). Генеральный план 165
- М. Ф. Казаков. Сенат (Присутственные места) в Московском Кремле. План второго этажа 168
- М. Ф. Казаков. Голицынская больница в Москве. План второго этажа 170
- И. Е. Старов. Таврический дворец в Петербурге. План 171
- А. Д. Захаров. Адмиралтейство в Петербурге. План 194
- Стрелка Васильевского острова в Петербурге с Биржей Тома де Томона. Генеральный план 196
- О. И. Бове. Проект планировки площади перед Большим театром в Москве 223
- К. И. Росси. Здание Главного штаба и министерств на Дворцовой площади в Петербурге. Генеральный план 229
- К. И. Росси. Александринский театр и Театральная улица (Росси) в Петербурге. Генеральный план 231
- К. А. Тон. Московский вокзал в Петербурге 289
- I Устюжское Благовещение. Икона. XII век. ГТГ
 - II. Андрей Рублев. Троица. Икона. Начало XV века. ГТГ
 - III. Оклад Евангелия боярина Федора Андреевича Кошки. Серебряное литье, скань, чеканка, цветная эмаль. 1392. ГБЛ
 - IV. Положение во гроб. Икона. Вторая половина XV века. ГТГ
 - V. Портальная фреска собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502—1503. Фрагмент
 - VI. И. Я. Вишняков. Портрет Сарры Фермор. X., м. 1749. ГРМ
 - VII. А. П. Антропов. Портрет А. М. Измайловой. X., м. 1759. ГТГ
 - VIII. Ф. С. Рокотов. Портрет неизвестной в розовом платье. X., м. 70-е годы XVIII века. ГТГ
 - IX. Д. Г. Левицкий. Портрет П. А. Демидова. X., м. 1773. ГТГ
 - X. В. Л. Боровиковский. Портрет М. И. Лопухиной. X., м. 1797. ГТГ
 - XI. О. А. Кипренский. Портрет А. А. Челищева. X., м. 1810—1811. ГТГ
 - XII. В. А. Тропинин. Портрет П. А. Булахова. X., м. 1823. ГТГ
 - XIII. С. Ф. Щедрин. Веранда, обвитая виноградом. X., м. 1828. ГТГ
 - XIV. К. П. Брюллов. Портрет Ю. П. Самойловой с воспитанницей Амазилией. X., м. Около 1839. ГРМ
 - XV. А. А. Иванов. Оливковое дерево. Долина Арича. X., м. 1841. ГТГ
 - XVI. А. А. Иванов. Явление Христа народу. X., м. 1837—1857. ГТГ. Фрагмент
 1. Интерьер Софийского собора в Киеве. Первая половина XI века
 2. Евхаристия. Мозаика апсиды Софийского собора в Киеве. Первая половина XI века. Фрагмент
 3. Софийский собор в Киеве. Между 1017 и 1037. Аркада
 4. Голова неизвестной святой. Фрагмент фрески Софийского собора в Киеве. Середина XI века
 5. Софийский собор в Новгороде. 1045—1050
 6. Мастер Петр. Георгиевский собор Юрьева монастыря под Новгородом. 1119
 7. Софийский собор в Киеве. Между 1017 и 1037. Апсиды
 8. Евхаристия. Мозаика собора Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве. 1112. Фрагмент. Софийский собор. Киев
 9. Всадники. Рельеф Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве. Красный шифер. 1112. ГТГ
 10. Дмитрий Солунский. Мозаика собора Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве. 1112. ГТГ
 11. Евангелист Марк. Миниатюра. Мстиславово евангелие. 1103—1117. ГИМ
 12. Владимирская Богоматерь. Икона. Начало XII века. ГТГ
 13. Диадема с композицией «Вознесение Александра Македонского на небо». Золото, перегородчатая эмаль. XII век. КГИМ
 - 14, 15. Колт с двумя сиринями. Лицевая и оборотная стороны. Золото, перегородчатая эмаль. XII век. КГИМ
 16. Успенский собор во Владимире-Волынском. Середина XII века. Реставрирован в конце XIX века
 17. Георгиевская церковь в Старой Ладоге. Вторая половина XII века
 18. Спасо-Преображенский собор в Переславле-Залесском. 1152
 19. Церковь Петра и Павла в Смоленске. Середина XII века
 20. Церковь Пантелеймона близ Галича. Рубеж XII—XIII веков. Апсида
 21. Церковь Спаса-Нередицы под Новгородом. 1198
 22. Церковь Пантелеймона близ Галича. Рубеж XII—XIII веков. Деталь портала
 23. Интерьер церкви Спаса-Нередицы под Новгородом. 1199
 24. Церковь Покрова на Нерли. 1165
 25. Скульптурный декор церкви Покрова на Нерли. 1165. Деталь

26. Скульптурный декор Дмитриевского собора во Владимире. 1194—1197. Деталь
27. Дмитриевский собор во Владимире. 1194—1197
28. Георгиевский собор в Юрьеве-Польском. 1230—1234. Фрагмент фасада
29. Милонег (?). Церковь Пятницы в Чернигове. Рубеж XII—XIII веков
30. Святой Георгий. Икона. Вторая половина XII века. Успенский собор Московского Кремля
31. Спас Нерукотворный. Икона. Конец XII века. ГТГ
32. Голова ангела. Фрагмент росписи южного склона большого свода в Дмитриевском соборе во Владимире. Конец XII века
33. Голова царя Давида. Фрагмент фрески церкви Георгия в Старой Ладогe. 60-е — 80-е годы XII века
34. Голова юноши. Фрагмент фрески собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде. 1125
35. Евангелист Лука. Фрагмент композиции «Страшный суд». Роспись церкви Спаса-Нередицы под Новгородом. 1199
36. Богоматерь Оранта — Великая Панагия. Икона. Конец XII — начало XIII века. ГТГ
37. Иоанн Лествичник, Георгий и Власий. Икона. Вторая половина XIII века. ГРМ
38. Успение. Икона из новгородского Десятинного монастыря. Первая половина XIII века. ГТГ
39. Дмитрий Солунский. Икона. Конец XII — начало XIII века. ГТГ
40. Давид-псалмопевец и звери. Скульптурный рельеф Дмитриевского собора во Владимире. 1194—1197
- 41, 42. Врата Рождественского собора в Суздале. Медь, золотая наводка. 1230—1233. Фрагменты декора
43. Мастер Коста. Кратир. Серебро, чеканка, гравировка. XII век. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник
44. Церковь Петра и Павла в Кожевниках. 1406. Новгород
45. Новгородский кремль. Конец XV—XVI века
46. Евфимиева палата. 30-е — 40-е годы XV века. Новгород
47. Волхвы. Фрагмент росписи церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. 60-е — 80-е годы XIV века
48. Феофан Грек. Троица. Фрагмент росписи церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде. 1378
49. Феофан Грек. Макарий Египетский. Фрагмент росписи церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде. 1378
50. Флор, Иаков и Лавр. Икона. Начало XV века. ГРМ
51. Святой Георгий. Икона. Первая половина XV века. ГТГ
52. Битва суздальцев с новгородцами («Чудо от иконы «Знамение»). Икона. Вторая половина XV века. ГТГ
53. Собор Богоматери. Икона. XIV век. ГТГ
54. Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря в Загорске. 1422—1423
55. Успенский собор на Городке в Звенигороде. Конец XIV века. Фрагмент фасада
56. Успенский собор на Городке в Звенигороде. Конец XIV века. Глава
57. Спасский собор Андроникова монастыря в Москве. 20-е годы XV века (?)
58. Спасский собор Андроникова монастыря в Москве. 20-е годы XV века (?). Портал
59. Архангел Михаил. Икона. Конец XIV — начало XV века. Архангельский собор Московского Кремля
60. Иконостас Благовещенского собора Московского Кремля. XV—XVI века
61. Архангел Михаил. Икона из Успенского собора на Городке в Звенигороде. ГТГ
62. Жены-мироносицы у гроба господня. Икона. Вторая четверть XV века. Иконостас Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря в Загорске
63. Феофан Грек (?). Донская Богоматерь. Икона. Конец XIV века. ГТГ
64. Амвросий. Панагия-складень. Резное дерево, золото. 1456. Загорский государственный историко-художественный музей-заповедник
65. Людогощинский крест. Резное дерево. 1359. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник
66. Никола Можайский. Дерево. 20-е годы XIV века. ГТГ
67. Плащаница. Шитье. 1452. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник
68. Аристотель Фиораванти. Успенский собор Московского Кремля. 1475—1479
69. Алевиз Новый. Архангельский собор Московского Кремля. 1505—1509
70. Благовещенский собор Московского Кремля. 1484—1489
71. Церковь Ризположения Московского Кремля. 1484—1486
72. Марко Фрязин и Пьетро Антонио Солари. Грановитая палата. 1487—1491. Интерьер
73. Апокалипсис. Икона. Рубеж XV—XVI веков. Фрагмент. Успенский собор Московского Кремля
74. Поклонение волхов. Фреска Похвальского придела Успенского собора Московского Кремля. Конец XV века

75. Митрополит Петр. Икона. XV век. Клеймо. Успенский собор Московского Кремля
76. Дионисий. Распятие. Икона. 1500. ГТГ
77. Митрополит Алексей. Икона. XV век. ГТГ
78. Богоявленский собор Авраамиева монастыря в Ростове Великом. 1553. Реконструкция
79. Церковь Богоявления на Запсковье. 1496. Апсиды
80. Смоленская крепость. 1595—1602
81. Церковь Усекновения главы Иоанна Предтечи. 1547 (?). Москва (бывшее село Дьяково)
82. Церковь Вознесения в селе Коломенском. 1532. Москва
83. Барма и Посник. Собор Покрова на Рву (храм Василия Блаженного). 1555—1560. Москва
84. Феодосий с артелью. Росписи в помещении под хорами в Благовещенском соборе Московского Кремля. 1508
85. Миниатюра из «Жития Нифонта». XVI век. ГИМ
86. Церковь воинствующая. Икона. Середина XVI века. Фрагмент. ГТГ
87. Плащаница. 1561. Вклад Старицких в Троице-Сергиев монастырь. Загорский государственный историко-художественный музей-заповедник
88. Прокопий Чирин. Икона «Никита-воин». 1593. ГТГ
89. Иоанн Предтеча с житием. Икона. Конец XVII века. ГТГ
90. Семен Петров, Иван Михайлов, Савва Дементьев. Дворец в селе Коломенском. 1667—1668; 1681. Старинный рисунок
91. Церковь в селе Панилово. 1600. Архангельская обл.
92. Троицкая церковь в погосте Ненокса. 1727. Архангельская обл.
93. Преображенская церковь в Кижях. 1714
94. Общий вид ансамбля Московского Кремля
95. Церковь Иоанна Предтечи в Толчкове. 1671—1687. Апсиды. Ярославль
96. Церковь Иоанна Златоуста в Коровниках. 1649—1654. Апсиды. Ярославль
97. Успенская («Дивная») церковь в Угличе. 1628
98. Павел Потехин. Церковь Троицы в Останкине. 1678—1693. Москва
99. Церковь Ильи Пророка. 1647—1650. Ярославль
100. Церковь Рождества Богородицы в Путинках. 1649—1652. Москва
101. Петр Досаев (?). Ростовский кремль. 1670—1683
102. Церковь Покрова в Филях. 1693—1694. Москва
103. Церковь Знамения в Дубровицах. 1690—1704. Под Москвой
104. Новодевичий монастырь. Москва
105. Рождественская церковь в Нижнем Новгороде (Горький). До 1718. Деталь фасада
106. Земской приказ на Красной площади в Москве. Конец XVII века
107. Фрагмент росписи Архангельского собора Московского Кремля. 1652—1666
108. Портрет царя Федора Иоанновича. Дерево, яичная темпера. Начало XVII века. ГИМ
109. Симон Ушаков. Владимирская Богоматерь, или Насаждение древа государства Российского. Икона. 1668. Фрагмент. ГТГ
110. Фрагмент росписи церкви Троицы в Никитниках. 1652—1653. Москва
111. Гурий Никитин с артелью. Фрагмент росписи церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1681
112. Фрагмент росписи церкви Воскресения в Ростове Великом. 1675—1680
113. Гурий Никитин с артелью. Исцеление отрока. Фрагмент росписи церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1681
114. Симон Ушаков, Яков Казанец, Гавриил Кондратьев. Благовещение с акафистом. Клеймо иконы. 1659. ГИМ
115. Царские врата из церкви Успения на Покровке в Москве. Резное дерево. 1696
116. Гаврила Овдокимов «с товарищи». Голова царевича Дмитрия. Деталь серебряной раки из Архангельского собора Московского Кремля. 1630. Государственная Оружейная палата. Москва
117. Серебряная чаша с усольской эмалью. XVII век. Государственная Оружейная палата. Москва
118. Оплечье саккоса митрополита Дионисия. Шитье жемчугом. 1583. Государственная Оружейная палата. Москва.
119. Серебряная братина. Первая треть XVII века. ГИМ
120. Г. С. Мусикийский. Портрет Петра I. Миниатюра. Эмаль на золоте. 1723. ГЭ
121. Неизвестный художник. Портрет Якова Тургенева. Х., м. 90-е годы XVII века. ГРМ
122. И. Н. Никитин. Портрет наполеоновского гетмана. Х., м. 20-е годы XVIII века. ГРМ
123. И. Н. Никитин. Портрет Г. И. Головкина. Х., м. 20-е годы XVIII века. ГТГ
124. И. Н. Никитин. Портрет Петра I (в круге). Х., м. Начало 20-х годов XVIII века. ГРМ
125. И. Н. Никитин. Портрет С. Г. Строганова. Х., м. 1726. ГРМ
126. И.-Г. Таннауер. Портрет П. А. Толстого. Х., м. 1719. Государственный музей Л. Н. Толстого. Москва
127. Л. Каравак. Портрет цесаревны Натальи Петровны. Х., м. 1722. ГРМ

128. А. Матвеев. Портрет А. П. Голицыной. Х., м. 1728. Частное собрание. Москва
129. А. Матвеев. Автопортрет с женой. Х., м. 1729(?). ГРМ
130. А. Ф. Зубов. Панорама Петербурга. Гравюра на меди. Резец по офортной подготовке. 1716. Фрагмент
131. И. П. Зарудный (руководитель строительства). Церковь архангела Гавриила (Меншикова башня). 1701—1707. Москва
132. Д. Трезини. Петровские ворота (1717—1718) Петропавловской крепости. Ленинград
133. Г. И. Маттарнови, Н. Ф. Гербель, Г. Кьявери, М. Г. Земцов. Кунсткамера. 1718—1734. Ленинград
134. Д. Трезини, А. Шлютер и другие. Летний дворец Петра I. 1710—1714. Ленинград
135. Д. Трезини. Петропавловский собор. 1712—1733. Ленинград
136. И. П. Зарудный. Иконостас Петропавловского собора. 1722—1726/7. Ленинград
137. Б.-К. Растрелли. Бюст Петра I. Бронза 1723—1729. ГЭ
138. Б.-К. Растрелли. Анна Иоанновна с арапчиком. Бронза. 1741. ГРМ
139. Б. Суходольский. Наддверное декоративное панно «Прогулка». Х., м. 40-е — 50-е годы XVIII века. ГТГ
140. Н. Пино. Дубовая резная панель отделки кабинета Петра I в Большом дворце в Петергофе (Петродворец). 1718—1721
141. Кубок с гербом А. Д. Меншикова. Стекло, гравировка. 1711. ГЭ
142. А. П. Антропов. Портрет Петра III. Х., м. 1762. ГРМ
143. А. П. Антропов. Портрет М. А. Румянцевой. Х., м. 1764. ГРМ
144. И. П. Аргунов. Автопортрет. Х., м. Конец 50-х годов XVIII века. ГРМ
145. И. П. Аргунов. Портрет Хрипуновой. Х., м. 1757. Останкинский дворец-музей творчества крепостных. Москва
146. И. П. Аргунов. Портрет Е. А. Лобановой-Ростовской. Х., м. 1754. ГРМ
147. Г.-Х. Гроот. Портрет Елизаветы Петровны верхом в сопровождении арапчика. Х., м. 1743. ГТГ
148. Л. Токке. Портрет А. М. Воронцовой. Х., м. 1758. ГРМ
149. А. Рослин (Рослен). Портрет А. С. Строганова. Х., м. 1772. ГРМ
150. П. Ротари. Портрет неизвестного в латах. Х., м. Конец 50-х годов XVIII века. ГТГ
151. Мастерская Ломоносова. Полтавская баталия. Мозаика. 1762—1764. АН СССР. Ленинград
152. Ф.-Б. Растрелли. Большой (Екатерининский) дворец в Царском Селе. 1752—1757. Тронный зал. Вид торцовой стены. Город Пушкин
153. Ф.-Б. Растрелли. Большой (Екатерининский) дворец в Царском Селе. 1752—1757. Садовый фасад. Город Пушкин
154. Ф.-Б. Растрелли. Большой дворец в Петергофе (Петродворец). 1745—1755. Вид со стороны нижнего сада. Гравюра по рисунку М. И. Махаева (1761)
155. Ф.-Б. Растрелли. Зимний дворец. 1754—1762. Фасад на Дворцовую площадь. Ленинград
156. Ф.-Б. Растрелли. Смольный монастырь в Петербурге. 1748—1764. Проектная модель. НИМАХ
157. С. И. Чевакинский. Никольский Морской собор. 1753—1762. Ленинград
158. Церковь Никиты Мученика. 1751. Москва
159. И. Шумахер, И. Ф. Мичурин, Д. В. Ухтомский. Колокольня Троице-Сергиевой лавры. 1741—1769. Загорск
160. Предметы из «Собственного» столового сервиза Елизаветы Петровны. Фарфор. Середина XVIII века. Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века». Москва
161. Диван, выполненный по проекту Ф.-Б. Растрелли. Дерево, золочение по левкасу. Середина XVIII века. Большой (Екатерининский) дворец. Город Пушкин
162. А. П. Лосенко. Прощание Гектора с Андромахой. Х., м. 1773. ГТГ
163. А. П. Лосенко. Авель. Х., м. 1768. Харьковский художественный музей
164. Г. И. Угрюмов. Испытание силы Яна Усмаря. Х., м. 1796—1797. ГРМ
165. А. П. Лосенко. Владимир и Рогнеда. Х., м. 1770. ГРМ
166. П. И. Соколов. Меркурий и Аргус. Х., м. 1776. ГРМ
167. И. А. Акимов. Великий князь Святослав, целующий мать и детей своих по возвращении с Дуная в Киев. Х., м. 1773. ГТГ
168. Г. И. Угрюмов. Муций Сцевола. Б., тушь, белила. 1780—1790. Эскиз. ГРМ
169. Ф. С. Рокотов. Портрет поэта В. И. Майкова. Х., м. Около 1766. ГТГ
170. Ф. С. Рокотов. Портрет А. И. Воронцова. Х., м. 60-е годы XVIII века. ГТГ
171. Ф. С. Рокотов. Портрет В. Н. Суровцевой. Х., м. Конец 80-х годов XVIII века. ГРМ
172. Ф. С. Рокотов. Портрет В. Е. Новосильцовой. Х., м. 1780. ГТГ
173. Д. Г. Левицкий. Портрет Е. Н. Хованской и Е. Н. Хрущевой. Х., м. 1773. ГРМ
174. Д. Г. Левицкий. Портрет Екатерины II — законодательницы. Х., м. 1783. ГТГ
175. Д. Г. Левицкий. Портрет А. Ф. Кокоринова. Х., м. 1769—1770. ГРМ
176. Д. Г. Левицкий. Портрет Урсулы Мнишек. Х., м. 1782. ГТГ
177. Ж.-Л. Вуаль. Портрет Е. П. Чичериной. Х., м. Около 1790. ГМИИ
178. П. С. Дрождин. Портрет А. П. Антропова с сыном перед портретом жены. Х., м. 1776. ГРМ
179. И. И. Фирсов. Юный живописец. Х., м. Вторая половина 60-х годов XVIII века. ГТГ

180. И. А. Ерменёв. Нищие. Акварель. Начало 70-х годов XVIII века. ГРМ
181. Е. П. Чемесов. Автопортрет (по рисунку Ж.-Л. де Велли). Офорт, сухая игла, резец. 1764—1765
182. М. Шибанов. Празднество свадебного договора. Х., м. 1777. ГТГ
183. Ф. И. Шубин. Бюст А. М. Голицына. Мрамор. 1775. ГТГ
184. Ф. И. Шубин. Бюст М. Р. Паниной. Мрамор. Середина 70-х годов XVIII века. ГТГ
185. Ф. И. Шубин. Бюст неизвестного. Мрамор. Середина 70-х годов XVIII века. ГТГ
186. Ф. И. Шубин. Бюст Павла I. Мрамор. 1797 (?). ГРМ
187. Ф. И. Шубин. Бюст П. В. Завадовского. Гипс. 90-е годы (?) XVIII века. ГТГ
188. Э.-М. Фальконе. Памятник Петру I. Бронза, гранит. 1765—1782. Ленинград
189. М. И. Козловский. Бдение Александра Македонского. Мрамор. 80-е годы XVIII века. ГРМ
190. М. И. Козловский. Поликрат. Гипс. 1790. ГРМ
191. Ф. Г. Гордеев. Надгробие Н. М. Голицыной. Мрамор. 1780. ГНИМА
192. М. И. Козловский. Геркулес на коне. Бронза. 1799. ГРМ
193. М. И. Козловский. Самсон, разрывающий пасть льва. Золоченая бронза. 1800—1801. Статуя для Большого каскада в Петергофе. (Погибла во время оккупации, воссоздана в 1947 году В. Л. Симоновым)
194. М. И. Козловский. Пастушок с зайцем. Мрамор. 1789. Павловский парк и музей художественного убранства русских дворцов XVIII—XIX веков
195. М. И. Козловский. Памятник А. В. Суворову. Бронза. 1799—1801. Ленинград
196. Ф. Ф. Щедрин. Марсий. Бронза. 1776. ГРМ
197. И. П. Прокофьев. Актеон. Бронза. 1784. ГРМ
198. Ф. Ф. Щедрин. Морские нимфы. Скульптурная группа у главных ворот Адмиралтейства. Пудостский известняк. 1812. Ленинград
199. И. П. Прокофьев. Бюст А. Е. Лабзиной. Терракота. 1802. ГРМ
200. А. Ф. Кокоринов, Ж.-Б. Валлен Деламот. Академия художеств. 1764—1788. Ленинград
201. Ж.-Б. Валлен Деламот. Арка Новой Голландии. 1765—1780-е годы XVIII века. Ленинград
202. В. И. Баженов. Павильон Михайловского (Инженерного) замка. 1798—1800. Ленинград
203. Ю. М. Фельтен и П. Егоров. Ограда Летнего сада. 1771—1786. Ленинград
204. А. Ринальди. Мраморный дворец. 1768—1785. Ленинград
205. В. И. Баженов. Дом П. Е. Пашкова. 1784—1786. Москва
206. В. И. Баженов. Модель Кремлевского дворца в Москве. 1773. Фрагмент, ГНИМА
207. В. И. Баженов. Ансамбль Царицына. 1775—1785. Фигурный мост. Москва
208. В. И. Баженов. Колоннада вестибюля дома И. И. Юшкова. 80-е годы XVIII века. Москва
209. М. Ф. Казаков. Петровский дворец. 1775—1782. Москва
210. М. Ф. Казаков. Сенат (Присутственные места) в Московском Кремле. 1776—1787
211. М. Ф. Казаков. Колонный зал Благородного собрания (ныне Дом союзов). Середина 80-х годов XVIII века. Москва
212. М. Ф. Казаков. Голицынская больница. 1796—1801. Москва
213. М. Ф. Казаков. «Золотые комнаты» дома И. И. Демидова. 1789—1791. Фрагмент. Москва
214. И. Е. Старов. Троицкий собор Александро-Невской лавры. 1776; 1778—1790. Ленинград
215. И. Е. Старов. Таврический дворец. 1783—1789. Фасад. Ленинград
216. И. Е. Старов. Интерьер зала-галереи Таврического дворца. 1783—1789. Ленинград
217. Д. Кваренги. Александровский дворец в Царском Селе. Центральная часть главного фасада. 1792—1796. Город Пушкин
218. Д. Кваренги. Смольный институт. 1806—1808. Ленинград
219. Ч. Камерон. Храм дружбы в Павловске. 1780—1782
220. Ч. Камерон. Камеронова галерея в Царском Селе. 1783—1787. Вид со стороны лестницы. Город Пушкин
221. Ч. Камерон. Дворец в Павловске. 1782—1786
222. Ч. Камерон, И. П. Мартос. Зеленая столовая Большого (Екатерининского) дворца в Царском Селе. 80-е годы XVIII века. Город Пушкин
223. Тарелка из «арабескового» сервиза. Фарфор. Императорский фарфоровый завод в Петербурге. 1784. Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века». Москва
224. Кружка. Фиолетовое стекло с росписью. Императорский стеклянный завод в Петербурге. Конец XVIII века. ГИМ
225. Семен Ф. Щедрин. Вид на Большую Невку и дачу Строгановых. Х., м. 1804. ГРМ
226. Ф. Я. Алексеев. Вид Московского Кремля и Каменного моста. Х., м. 1815. ГИМ
227. Ф. Я. Алексеев. Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости. Х., м. 1794. ГТГ
228. Ф. Я. Алексеев. Вид Адмиралтейства и Зимнего дворца от Первого кадетского корпуса. Х., м. 10-е годы XIX века. ГРМ
229. Ф. И. Яненко. Автопортрет в латах. Х., м. 1792. ГРМ
230. В. Я. Родчев. Портрет неизвестной. Х., м. 1789. ГРМ
231. С. С. Щукин. Автопортрет. Х., м. Середина 80-х годов XVIII века. ГРМ
232. М. И. Бельский. Портрет Д. С. Бортнянского. Х., м. 1788. ГТГ

233. В. Л. Боровиковский. Портрет сестер А. Г. и В. Г. Гагариных. Х., м. 1802. ГТГ
234. В. Л. Боровиковский. Портрет Ф. А. Боровского. Х., м. 1799. ГРМ
235. В. Л. Боровиковский. Портрет М. И. Долгорукой. Х., м. Начало 10-х годов XIX века. ГТГ
236. В. Л. Боровиковский. Портрет А. Б. Куракина. Х., м. Около 1801. ГТГ
237. С. С. Щукин. Портрет Павла I. Х., м. 1796—1800. ГТГ
238. Н. И. Аргунов. Портрет П. И. Ковалевой-Жемчужовой (в полосатом халате). Х., м. 1803. Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века». Москва
239. А. Н. Воронихин. Казанский собор. 1801—1811. Ленинград
240. А. Н. Воронихин. Горный институт. 1806—1811. Ленинград
241. А. Д. Захаров. Адмиралтейство. 1806—1823. Ленинград
242. Тома де Томон. Биржа. 1805—1810. Ленинград
243. К. И. Росси. Михайловский дворец (ныне Русский музей). 1819—1825. Ленинград
244. К. И. Росси. Арка здания Главного штаба и министерства на Дворцовой площади. 1819—1829. Ленинград
245. К. И. Росси. Белый зал Михайловского дворца (ныне Русский музей). 1819—1825. Ленинград
246. К. И. Росси. Здание Сената и Синода. 1829—1834. Ленинград
247. В. П. Стасов. Конюшенный двор на набережной Мойки. 1817—1823. Ленинград
248. В. П. Стасов. Казармы Павловского полка на Марсовом поле. 1817—1819. Ленинград
249. Д. И. Жилярди. Московский университет. 1817—1819
250. Д. И. Жилярди, А. Г. Григорьев. Дом Луниных на Никитском бульваре. 1818—1823. Москва
251. А. Г. Григорьев. Особняк Селезневых. 1814. Москва
252. Д. И. Жилярди, А. Г. Григорьев. Музыкальный павильон Конного двора в усадьбе Кузьминки. 20-е годы XIX века. Москва
253. А. Н. Воронихин. Прибор для умывания. Хрусталь, бронза. Начало XIX века. Дворец-музей в Павловске
254. Д. И. Жилярди, А. Г. Григорьев. Опекунский совет. 1823—1826. Парадная лестница. Москва
255. С. С. Пименов. Люстра Елагина дворца. Бронза. Начало XIX века. ГРМ
256. И. П. Мартос. Надгробие Е. С. Куракиной. Мрамор. 1792. ГМГС
257. И. П. Мартос. Надгробие М. П. Собакиной. Мрамор. 1782. ГНИМА
258. И. П. Мартос. Надгробие Е. И. Гагариной. Бронза. 1803. ГМГС
259. И. П. Мартос. Памятник Минину и Пожарскому. Бронза, гранит. 1804—1818. Москва
260. И. П. Мартос. Источение Моисеем воды в пустыне. Горельеф на аттике колоннады Казанского собора. Пудостский камень. 1804—1807. Ленинград
261. В. К. Шебуев. Автопортрет с гадалкой. Х., м. 1805. ГТГ
262. В. К. Шебуев. Стоящий натурщик. Б., ит. кар. НИМАХ
263. А. И. Иванов. Подвиг молодого киевлянина при осаде Киева печенегами в 968 году. Х., м. 1810. ГРМ
264. А. Е. Егоров. Венера, секущая Амура. Б., ит. кар. ГТГ
265. О. А. Кипренский. Портрет Е. И. Чаплица. Б., ит. кар. 1813. ГТГ
266. О. А. Кипренский. Петрушка-меланхолик. Б., ит. кар. 1814. ГРМ
267. О. А. Кипренский. Портрет Е. В. Давыдова. Х., м. 1809. ГРМ
268. О. А. Кипренский. Портрет А. К. Швальбе. Х., м. 1804. ГРМ
269. О. А. Кипренский. Портрет Е. П. Ростопчиной. Х., м. 1809. ГТГ
270. О. А. Кипренский. Автопортрет в халате. Х., м. 1828. ГТГ
271. О. А. Кипренский. Портрет Е. С. Авдулиной. Х., м. Около 1822. ГРМ
272. О. А. Кипренский. Портрет А. С. Пушкина. Х., м. 1827. ГТГ
273. И. И. Тербенев. Русский Сцевола. Офорт, акв. 10-е годы XIX века. ГРМ
274. А. Г. Венецианов. «Мадамов из Москвы вить выгнали». Офорт, акв. 1812
275. А. Н. Оленин. Русский мужик Вавила Мороз на заячьей охоте. Тушь, перо. 1813. ГРМ
276. С. Ф. Галактионов. Обед у Смирдина. Титульный лист альманаха «Новоселье». Гравюра резцом с акварели А. П. Брюллова. 1833. ГМИИ
277. А. О. Орловский. Бега на Неве. Б., акв. 1814. ГРМ
278. А. О. Орловский. Автопортрет в красном плаще. Уголь, сангина, мел. 1809. ГТГ
279. В. А. Тропинин. Портрет А. С. Фигнера. Б., ит. кар., сангина. 10-е годы XIX века. ГТГ
280. Сильвестр Щедрин. Новый Рим. Замок св. Ангела. Х., м. 1825. ГТГ
281. Сильвестр Щедрин. На веранде. Х., м. 1829. ГРМ
282. Сильвестр Щедрин. Вид Сорренто близ Неаполя. Х., м. 1828. ГТГ
283. В. А. Тропинин. Портрет Арсения — сына художника. Х., м. Около 1818. ГТГ
284. В. А. Тропинин. Портрет А. С. Пушкина. Х., м. 1827. Всесоюзный музей А. С. Пушкина. Город Пушкин

285. В. А. Тропинин. Автопортрет на фоне окна с видом на Кремль. Х., м. 1846. ГТГ
286. А. Г. Варнек. Портрет В. И. Григоровича. Х., м. Начало 20-х годов XIX века. ГРМ
287. В. А. Тропинин. Пряжа. Х., м. 20-е годы XIX века. ГТГ
288. В. А. Тропинин. Портрет П. М. Васильева с гитарой. Х., м. 1836. ГРМ
289. А. Г. Венецианов. Портрет В. С. Путятиной. Х., м. Конец 10-х — начало 20-х годов XIX века. ГТГ
290. А. Г. Венецианов. Гумно. Х., м. 1822—1823. ГРМ
291. А. Г. Венецианов. На пашне. Весна. Х., м. 20-е годы XIX века. ГТГ
292. А. Г. Венецианов. Утро помещицы. Дерево, м. 1823. ГРМ
293. А. Г. Венецианов. Девушка с васильками. Х., м. 30-е годы XIX века. ГТГ
294. Ф. П. Толстой. Сцена в людской. Черная бумага на белой. Первая половина XIX века. ГЭ
295. А. В. Тыранов. Вид на реке Тосно. Х., м. 1827. ГРМ
296. Н. С. Крылов. Зима. Х., м. 1827. ГРМ
297. Л. К. Плахов. Кучерская Академии художеств. Х., м. 1834. ГРМ
298. Г. В. Сорока. Кабинет в Островках. Х., м. 1844. ГРМ
299. С. К. Заряно. Портрет Ф. П. Толстого. Х., м. 1850. ГРМ
300. Е. Ф. Крендовский. Сборы на охоту. Х., м. 1836. ГТГ
301. И. Т. Хруцкий. Фрукты и цветы. Х., м. 1850. ГТГ
302. С. С. Пименов и В. И. Демут-Малиновский. Колесница Победы на аттике арки Главного штаба. Листовая медь. 1827—1829. Ленинград
303. И. И. Теребенев. Заведение флота в России. Горельеф на аттике центральной башни Адмиралтейства. Гипс. 1812. Фрагмент. Ленинград
304. С. С. Пименов. Модель надгробия М. И. Козловского. Гипс. 1802. ГРМ
305. С. С. Пименов. Геркулес и Антей. Пудостский камень. 1809—1811. Ленинград
306. С. С. Пименов. Девушка с коромыслом. Фарфор. 1817. ГИМ
307. П. П. Соколов. Девушка с разбитым кувшином. Бронза. 1816. Екатерининский парк в Царском Селе. Город Пушкин
308. В. И. Демут-Малиновский. Русский Сцевола. Гипс. 1813. ГРМ
309. С. И. Гальберг. Бюст И. А. Крылова. Гипс тонированный. 1830. ГТГ
310. С. И. Гальберг. Бюст И. П. Мартоса. Бронза. 1839. ГРМ
311. Б. И. Орловский. Памятник фельдмаршалу М. И. Кутузову перед Казанским собором. Бронза. 1829—1832. Ленинград
312. Ф. П. Толстой. Народное ополчение 1812 года. Барельеф, гипс. 1816. ГТГ
313. Ф. П. Толстой. Душенька любит себя в зеркале. Из серии иллюстраций к поэме «Душенька» И. Ф. Богдановича. Тушь, перо. 1825. ГТГ
314. К. П. Брюллов. Последний день Помпеи. Х., м. 1830—1833. ГРМ
315. К. П. Брюллов. Последний день Помпеи. Фрагмент
316. К. П. Брюллов. Горные охотники. Сепия, кисть. 1835. ГТГ
317. К. П. Брюллов. Портрет Н. В. Кукольника. Х., м. 1836. ГТГ
318. К. П. Брюллов. Автопортрет. Х., м. 1848. ГТГ
319. К. П. Брюллов. Портрет А. Н. Струговщикова. Х., м. 1840. ГТГ
320. К. П. Брюллов. Итальянский полдень. Х., м. 1827. ГРМ
321. К. П. Брюллов. Портрет Е. и Э. Мюссар. (Всадники). Б., акв. 1849. ГТГ
322. Ф. А. Бруни. Медный змий. Х., м. 1826—1841. ГРМ
323. М. И. Лебедев. Аричча близ Рима. Х., м. 1835. ГТГ
324. М. И. Лебедев. Аллея в Альбано. Х., м. 30-е годы XIX века. ГТГ
325. М. Н. Воробьев. Иерусалим ночью. Х., м. 20-е — 30-е годы XIX века. ГТГ
326. М. Н. Воробьев. Вид пристани с египетскими сфинксами. Х., м. 1835. ГРМ
327. А. А. Иванов. Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора. Х., м. 1824. ГТГ
328. А. А. Иванов. Иосиф и жена Пентефрия. Б., ит. кар. Эскиз. Начало 30-х годов XIX века. ГТГ
329. А. А. Иванов. Спящая натурщица. Б., ит. кар. 30-е — начало 40-х годов XIX века. ГТГ
330. А. А. Иванов. Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением. Х., м. 1831—1834. ГТГ
331. А. А. Иванов. Явление Христа народу. Х., м. 1837—1857. ГТГ
332. А. А. Иванов. Неаполитанский залив у Каstellамаре. Б., наклеенная на х., м. 1846. ГТГ
333. А. А. Иванов. Аппиева дорога. Х., м. 1845. ГТГ
334. А. А. Иванов. Голова апостола Андрея. Этуд для картины «Явление Христа народу». Б., наклеенная на х., м. 30-е — 50-е годы XIX века. ГТГ
335. А. А. Иванов. Две головы раба. Этуд для картины «Явление Христа народу». Б., наклеенная на х., м. 30-е — 50-е годы XIX века. ГРМ

336. А. А. Иванов. Семь мальчиков в цветных одеждах и драпировках. Х., м. 40-е — 50-е годы XIX века. ГРМ
337. А. А. Иванов. Три странника возвещают Аврааму о рождении Исаака. Эскиз. Б., акв., ит. кар. Конец 40-х — 50-е годы XIX века. ГТГ
338. А. А. Иванов. Архангел Гавриил поражает Захарию немотой. Эскиз. Б., акв., белила, ит. кар. Конец 40-х — 50-е годы XIX века. ГТГ
339. А. А. Иванов. Хожжение по водам. Эскиз. Б., акв., белила. Конец 40-х — 50-е годы XIX века. ГТГ
340. А. А. Иванов. Октябрьский праздник в Риме. У Понте Молле. Б., акв. 1842. ГРМ
341. А. А. Иванов. Октябрьский праздник в Риме. Сцена в лоджии. Б., акв. 1842. ГТГ
342. Г. Г. Гагарин. Буквица «К» к повести В. А. Соллогуба «Тарантас». Ксилография. 1845
343. И. С. Щедровский. В столярной мастерской. Цв. литография. 1855
344. А. А. Агин. *Копейкин перед швейцаром*. «Сто рисунков из поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души». Ксилография Е. Е. Бернадского. 40-е годы XIX века
345. Т. Г. Шевченко. Наказание шпицрутенами. Лист из серии «Притча о блудном сыне». Тушь, бистр. 1856—1857. Государственный музей Т. Г. Шевченко, Киев
346. П. А. Федотов. Следствие кончины Фидельки. Б., сепия, кисть, перо. 1844. ГТГ
347. П. А. Федотов. Свежий кавалер. Утро чиновника, получившего первый крестик. Х., м. 1846. ГТГ
348. П. А. Федотов. Квартальный и извозчик. Б., граф. кар. 1848—1849. ГРМ
349. П. А. Федотов. Сватовство майора. Х., м. 1848. ГТГ
350. П. А. Федотов. Портрет Н. П. Жданович за клавином. Х., м. 1849. ГРМ
351. П. А. Федотов. Вдовушка. Х., м. 1851—1852. ГТГ
352. П. А. Федотов. «Анкор, еще анкор!». Х., м. Около 1851. ГТГ
353. И. П. Витали. Фонтан для Театральной площади в Москве. Бронза. 1835
354. Н. С. Пименов. Сидящий молодой человек с тросточкой (портрет А. В. Логановского?). Гипс. 1844. ГРМ
355. П. К. Клодт. Кобыла с жеребенком. Бронза. 40-е годы XIX века. ГРМ
356. Н. С. Пименов. Парень, играющий в бабки. Гипс. 1836. ГРМ
357. П. К. Клодт. Укрощение коня. Бронза. 1833—1850. Скульптурная группа на Аничковом мосту. Ленинград
358. К. А. Тон. Пристань с египетскими сфинксами перед зданием Академии художеств. 1832—1834. Ленинград
359. А. А. Монферран. Исаакиевский собор. 1818—1858. Ленинград
360. К. А. Тон. Георгиевский зал Большого Кремлевского дворца. 1839—1849. Москва

Для данного издания была произведена специальная съемка Центральной фотостудией издательства «Изобразительное искусство».

Ряд иллюстраций настоящего издания сделан с негативов научно-справочного архива фоторепродукций ордена Ленина Академии художеств СССР в Ленинграде, Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А. В. Щусева, Государственной Третьяковской галереи, Государственного Исторического музея, а также издательства «Изобразительное искусство».

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ГТГ	— Государственная Третьяковская галерея. Москва
ГРМ	— Государственный Русский музей. Ленинград
ГЭ	— Государственный Эрмитаж. Ленинград
ГНИМА	— Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева. Москва
ГМГС	— Государственный музей городской скульптуры. Ленинград
БАН	— Библиотека Академии наук СССР. Ленинград
ГИМ	— Государственный Исторический музей. Москва
ГМИИ	— Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва
ГБЛ	— Государственная библиотека СССР имени В. И. Ленина. Москва

ГПБ	— Государственная публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ленинград
КГИМ	— Киевский государственный исторический музей
ЦГАЛИ	— Центральный государственный архив литературы и искусства. Москва
НИМАХ	— Научно-исследовательский музей Академии художеств СССР. Ленинград
Х.	— холст
М.	— масло
Б.	— бумага
Акв.	— акварель
Кар.	— карандаш
Ит.	— итальянский
Граф.	— графитный

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ЗОДЧИХ,
ЖИВОПИСЦЕВ, СКУЛЬПТОРОВ
И МАСТЕРОВ ДЕКОРАТИВНО-
ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

- Авдий 22, 44
Авнатамов Я. Н. 256
Авраам 60
Агин А. А. 248, 256, 269, 271
Адольский Большой И. 115
Адольский Г. 116
Айвазовский И. К. 214, 260, 261, 270
Акимов И. А. 146, 160, 203, 222
Аксамитов Д. В. 118
Алевиз Новый (Альвизе да Монтаньяна) 66
Александров-Уважный М. П. (Павлов) 160
Алексеев А. А. 220
Алексеев Н. М. 222
Алексеев Ф. Я. 141, 172, 181, 182, 212, 260
Алимпий 16, 22
Амвросий 62
Ананьин Я. А. 133
Андреев О. 104
Андрей Малой 69
Анисимов А. 235
Антокольский М. М. 285
Антонов Я. 133
Антропов А. П. 124, 126—128, 138, 147—149, 151, 155, 294
Аргунов И. П. 124, 126, 128, 129, 143, 144, 149, 155, 185, 294
Аргунов Н. И. 129, 185, 208
Аргунов П. И. 177
Аргунов Ф. С. 135
Арефьев С. 79
Баженов В. И. 118, 134, 137, 141, 143, 144, 163—167, 170, 172, 173, 175, 187, 190—192, 225, 227, 229, 232, 294
Барма 72
Бартоломео фра 265
Басин П. В. 255, 259, 286
Баччиарели М. 211
Безмин И. 99, 101
Бегров К. 211
Бейдеман А. Е. 279
Белозер Иван 89
Белотто 181
Бельский А. 127, 133
Бельский И. 127, 133
Бельский М. И. 184
Бенуа Н. Л. 288
Бернардский Е. Е. 269, 271, 274, 275
Бернини Д.-Л. 113, 192
Берсенов И. А. 185
Бесперчий Д. И. 256
Бетанкур А. А. 224
Бизяев П. А. 177
Бирев И. 78
Бланк И. Я. 161, 163
Бланк К. И. 133, 163
Бове А. И. 187, 225
Бове О. И. 223—225, 282, 288
Боголюбов А. П. 260, 270
Богша Лазарь 39
Борисов Г. 66
Боровиковский В. Л. 137, 141, 142, 159, 174, 182—185, 208, 209, 215, 216, 218, 294
Боссе Г. А. 288
Боффо Ф. 233
Братица Флор 22, 39
Бренна В. Ф. 142, 166, 172, 175, 176, 229
Бруни Ф. А. 246, 247, 258, 259, 265, 286
Брюллов А. П. 210, 245, 249—251, 257, 286—288
Брюллов 249
Брюллов И. П. 249
Брюллов К. П. 6, 203, 221, 243—258, 261, 262, 265, 270—273, 276, 278, 279, 286, 287, 295
Брюллов Ф. П. 249
Бугаевский-Благодарный И. С. 208
Бухвостов Я. Г. 93, 94
Быковский М. Д. 287, 288
Вааль Франсуа де 112
Валериани Д. 130, 133
Валехин П. 133
Валлен Деламот Ж.-Б. 143, 161, 162
Ван Дейк 203, 205
Варнек А. Г. 184, 190, 206, 208, 209, 222, 248
Васильев М. 129
Велли Ж.-Л. де 147, 152
Венецианов А. Г. 6, 182, 186—188, 190, 206, 208, 209, 211, 215, 217—222, 236, 244, 248, 259, 269—271, 274, 279, 295
Веронезе П. 263
Виги А. 231, 232, 234
Виноградов Д. И. 129, 136
Виноградов Е. Г. 129
Виньола 110
Витали И. П. 117, 159, 160, 224, 225, 234, 245—247, 253, 281—283, 286
Витберг А. Л. 226, 227
Витрувий 110, 164, 167
Вишняков И. Я. 124, 126, 127, 133, 138, 294
Владимир, сын Дионисия 67, 68
Владимиров И. 98—100, 108
Володин Мишак 70
Воробьев М. Н. 182, 247, 248, 260, 261
Воронихин А. Н. 159, 174, 176, 182, 183, 187, 191—193, 196, 227, 230, 233, 235, 285, 289, 295
Вортман Х.-А. (или А.-Х.) 129
Врубель М. А. 268
Вуаль Ж.-Л. 151
Вухтерс 101
Гаварни 270, 276
Гагарин Г. Г. 253, 256, 270, 271, 273
Галактионов С. Ф. 181, 210, 211
Гальберг И. И. 232
Гальберг С. И. 159, 197, 200, 213, 239—241, 245, 282—284

- Гампельн К. 212
 Ге Н. Н. 257, 268
 Гербель Н. Ф. 120
 Герн де 177
 Гесте В. И. 197
 Гирландайо 265
 Глинка В. А. 232
 Гойтан 56
 Голике В. А. 208
 Головачевский К. И. 129, 143
 Гонзага П. Г. 142, 143, 176
 Горбунов К. А. 257
 Гордеев Ф. Г. 156—160, 169, 197
 Горецкий Ф. 256
 Греков А. А. 129
 Грѣз Ж.-Б. 214, 216
 Григорьев А. Г. 223, 225, 226, 285, 295
 Гроот Г.-Х. 126, 127, 129, 130
 Гроот И.-Ф. 130
- Данилов Ф. Д. 171, 172
 Дементьев Савава 84
 Демут-Малиновский В. И. 188, 189, 192, 197, 201, 230, 231, 234—238, 241, 295
 Джотто 263
 Дикушин Г. Е. 135, 177
 Дионисий 56, 60, 63, 67—69, 76, 293
 Досаев П. 89
 Доу Джордж 208
 Дрождин П. С. 128, 151
 Дуайен Г.-Ф. 204
 Дункер И.-Ф. 133
- Евлашев А. П. 133, 134
 Евстигнеев Ф. 105
 Егоров А. Е. 147, 159, 188, 202, 203, 208, 210, 214, 222, 249, 258, 262
 Егоров П. 163
 Еготов И. В. 172, 176
 Екимов В. П. 284
 Ерменѣв И. А. 141, 143, 153
 Ермола 70
 Ермолин В. Д. 79
 Еропкин П. М. 121—124, 138, 177, 294
 Ефимов Н. Е. 287, 288
- Ждан-Никола 9
 Жемчужников Л. М. 272
 Жеребцов И. П. 134, 135
 Жилле Н.-Ф. 143, 153
 Жиллярди Д. И. 169, 223, 225, 226, 287
 Жирандон 117
 Жуковский Р. К. 269
- Заболотский П. Е. 221
 Залеман Старший Р. К. 284
 Замараев Г. Т. 160
 Зарудный И. П. 116, 118
 Заряно С. К. 220—222, 256
 Зауервейд А. И. 276
 Захарий 56
 Захаров А. Д. 124, 159, 176, 187, 191—196, 228, 229, 234, 295
 Захаров П. З. 256
 Зеленцов К. А. 220
 Земцов М. Г. 112, 115, 119—121, 123, 124, 132, 134, 138
 Зиновьев С. 99, 104
 Зубов А. Ф. 113, 123, 129
 Зубов И. Ф. 113, 123
 Зубов Ф. 99
 Зяблов А. 147
- Иванов Александр Андреевич 6, 208, 243, 244, 246—248, 260—270, 290, 295
 Иванов Андрей Иванович 147, 188, 190, 202, 203, 249, 258, 262
 Иванов Антон Андреевич 241, 283
 Иванов Антон Иванович 220
 Иванов А. М. 138, 160
 Иванов Д. 118
 Иванов Давид 82
 Иванов Д. И. 202
 Иванов И. А. 210
 Иванов М. М. 141, 181, 182, 210, 212
 Игнатий 81
 Иоанн, полоцкий зодчий 22, 32
 Иоанн, мастер, московский миниатюрист 56
 Иосиф 56
- Кавос А. К. 288
 Казаков М. Ф. 134, 137, 138, 156, 163—170, 176, 177, 187, 190, 191, 224, 225, 227, 229
 Казаков Р. Р. 170
 Казанец Яков 99, 100
 Камеженков Е. Д. 151
 Каменский Ф. Ф. 285
 Камербн Ч. 139, 172, 174, 175, 200
 Камиони С. 239
 Кампорези Ф. 177
 Камуччини В. 206, 263
 Каналетто 181
 Капков Ф. Я. 248
 Каравак Л. 109, 112, 116, 123
 Карбонье Л. Л. 224
 Качалов Г. А. 124
 Кваренги Д. 170, 172—174, 176, 177, 190, 192, 193
 Квасов Алексей Васильевич 177
 Квасов Андрей Васильевич 131, 135
 Кербедз С. В. 288
 Кипренский О. А. 6, 147, 184, 186, 188, 190, 203—209, 211, 212, 214, 217—219, 246, 248—250, 263, 295
 Клаубер И. 181
 Клементьев 101
 Кленце Л. 288
 Климченко К. М. 241
 Клодт П. К. 245, 283—286
 Козлов Г. И. 143
 Козловский М. И. 117, 138, 139, 156—159, 163, 197, 199, 284
 Кокоринов А. Ф. 134, 138, 143, 161, 162
 Колло М.-А. 156
 Кондратьев Г. 99, 100
 Конрад Хр. 118
 Константин 22
 Константинов Антип 86
 Конь Федор 73
 Кбня 67
 Коринфский М. П. 233
 Коробов И. К. 121, 123, 124, 133, 138, 161, 194, 196
 Коров Яковлевич 22
 Корольков А. 91
 Коста Константин 22, 39
 Кракау А. И. 288
 Крамской И. Н. 257, 265, 268, 285
 Красовский А. К. 288
 Крендовский Е. Ф. 220, 221, 274
 Крылов М. Г. 242
 Крылов Н. С. 221
 Крюгер Ф. 261
 Кьявери Г. 119, 120
- Лагорио Л. Ф. 260, 261
 Лампи И. Б. 183, 214
 Лансере Е. А. 285
 Лебедев М. И. 248, 260, 261
 Леблон Ж.-Б. 112, 119, 120
- Иван, московский живописец 56
 Иван, новгородский мастер 61

- Левицкий Д. Г. 128, 137, 138, 141, 147—152, 154, 155, 157, 174, 183, 184, 209, 214, 222, 294
 Леонардо да Винчи 265, 266
 Логановский А. В. 245, 280, 281, 286
 Ломоносов М. В. 127, 129, 130, 143, 144, 151, 153, 156, 178, 295
 Ломтев Н. П. 259
 Лосенко А. П. 129, 138, 139, 143—147, 152, 158, 160, 181
 Лукьянов Поспелка 82
 Львов Н. А. 138, 139, 151, 172, 174, 176
 Майсурадзе Г. И. 256
 Маковский К. Е. 270
 Максим 39
 Максимов Игнат 104
 Марков А. Т. 259
 Мартос И. П. 6, 156—160, 175, 186, 188, 189, 192, 196—201, 219, 224, 233, 234, 236, 239—242, 284, 295
 Мартынов А. Е. 211, 212
 Матвеев А. 108, 109, 114, 115, 127, 138, 155, 294
 Матвеев Ф. М. 182
 Матвеев 99
 Маттарнови Г. И. 112, 120
 Махаев М. И. 124, 129, 131, 132, 138
 Мельников А. И. 232, 233, 285, 286
 Мельников Е. 129
 Мельников К. Ф. 185
 Менгс Р. 262
 Менелас А. 285
 Метлин Н. 233
 Меттенлейтер Я. 152, 153
 Микеланджело 158, 249, 262
 Микетти Н. 112, 119, 121
 Микешин М. О. 270
 Милонег Петр 22, 34
 Мирон 280
 Миронег 9
 Миронов А. Ф. 135, 177
 Миропольский Л. С. 151
 Михаил 77
 Михайлов 2-й А. А. 224, 227, 232, 286, 288
 Михайлов И. 84
 Михайлов М. 105
 Мичурин И. Ф. 133, 134
 Мокеев Аверкий 89
 Мокрицкий А. Н. 256
 Моллер Ф. А. 247, 248, 259
 Монферран А. А. 232, 233, 239, 245, 286, 287
 Москвитин Е. 79
 Мурильо 218
 Мусикийский Г. С. 116

 Назаров Е. С. 170, 173
 Нартов А. К. 111, 117
 Невахович М. Л. 269
 Неврев Н. В. 272
 Неелов В. И. 133
 Нефф Т. А. 248
 Никитин Гурий 102
 Никитин И. Н. 108, 112, 114, 115, 127, 138, 155, 294
 Никитин П. Р. 134, 167, 177
 Никитин Р. Н. 112, 115, 134, 167
 Николай 56
 Новгородов Булгак 81
 Норблин Я. П. 211

 Овербек Ф. 263
 Овдокимов Гаврила 105
 Овсов А. Г. 210
 Оленин А. Н. 210
 Огурцов Бажен 86
 Олешкевич И. И. 208
 Опекушин А. М. 285
 Орлов П. Н. 247, 248, 256, 259
 Орловский А. О. 6, 186, 190, 209, 211, 270

 Орловский (Смирнов) Б. И. 159, 197, 238—241, 245, 246, 283
 Оснер-отец К. 120
 Останя 77
 Охлебинин Д. 91
 Павлов А. 105
 Павлов М. П. 129
 Павловаец Никита 99
 Палладио А. 110, 121, 167, 172—174
 Паньков П. Я. 232, 233
 Парамша (Парамон) 61
 Парфений 82
 Перевертка Григорий 82
 Перезинотти А. 133
 Петр, новгородский зодчий 14, 22
 Петр, митрополит, иконописец 55
 Перов В. Г. 222, 272
 Петров Алекса 37
 Петров Семен 84
 Петрок Малый 64
 Пикарт П. 113
 Пильман Ф. 112
 Пименов Н. С. 245, 247, 280, 281, 286
 Пименов С. С. 188, 189, 192, 197, 201, 219, 230, 231, 234—238, 241, 280, 295
 Пино Н. 112, 116
 Плавов П. С. 232, 285
 Плахов Л. К. 221, 228
 Плеханов Д. Г. 102
 Погодин 184
 Позье И. 136
 Полубес Степан Иванов 104
 Поляков А. В. 208
 Попов И. 105
 Посник 72
 Постников А. 232
 Потапов П. 93
 Потехин П. 92
 Прокофьев И. П. 156, 158—160, 188, 192, 200, 236, 240, 284
 Прохор с Городца 56, 57
 Пуссен Н. 144, 262,
- Раев В. Е. 222
 Рамазанов Н. А. 241, 245, 281—284
 Растрелли Б.-К. 109, 112, 117, 123, 124, 131, 138, 140, 142, 294
 Растрелли Ф.-Б. 123, 124, 129, 131—136, 138, 160, 162, 173, 228, 287, 294
 Рафаэль 144, 203, 214, 250, 262, 265
 Рачков Н. Е. 222
 Рашетт Ж.-Д. 160
 Резанов А. И. 288
 Рембрандт 144, 205, 272
 Репин И. Е. 257, 268
 Ринальди А. 163, 286
 Ритт А. 185
 Родчев В. Я. 184
 Рокотов Ф. С. 137, 138, 141, 143, 147—149, 152, 154, 185, 294
 Роллан Л. 133
 Рослин (Рослен) А. 151
 Росси К. И. 176, 187, 191, 223, 224, 227, 229—234, 236, 240, 285—288, 295
 Ростовский Прохор 67
 Ростовцев А. И. 113
 Ротари П. 127, 130, 216
 Рубенс П. 144
 Рублев Андрей 43, 55—62, 67, 293

 Саблуков И. С. 129, 143
 Савин И. 79
 Савин Назарий 79
 Савин Никита 79
 Савин Ф. 79

- Сазонов В. К. 204
 Сальватор Роза 211
 Селиванов И. А. 185
 Семен 56
 Семен Высокий Глаголь 77
 Симонов В. Л. 158
 Скородумов Г. И. 185, 209
 Скотти Д.-Б. 232, 234
 Соколов Е. Т. 162, 172, 176
 Соколов И. А. 124, 129
 Соколов П. И. 146, 147
 Соколов П. П. 242
 Соколов П. Ф. 206, 257, 273
 Солари Пьетро Антонио 64, 66
 Сорока Г. В. 220, 221
 Ставассер П. А. 241, 283
 Станкевич И. 256
 Старов И. Е. 137, 163, 170—173, 176, 177, 187, 190, 192
 Старцев Дмитрий 91
 Стасов В. П. 132, 162, 174, 191, 223, 226—229, 232, 233, 237, 239, 284—289
 Статин (или Статиньш) А. 184
 Степанов Н. А. 269
 Ступин А. В. 187, 222, 244, 259
 Ступин Р. А. 222
 Суриков В. И. 268
 Суханов В. П. 203
 Суходольский Б. 127
- Танков (Тонков) И. М. 153
 Таннауер И.-Г. 116
 Теребенев А. И. 281, 288
 Теребенев И. И. 188, 195, 210, 234, 238, 281
 Тимм В. Ф. 269, 270
 Тимофеев И. Т. 225, 282
 Тимофей 67
 Тинторетто 263
 Тихонов М. 204
 Тициан 263
 Ткачев Н. 232
 Ткаченко Ф. Л. 256
 Токке Л. 127, 130
 Толстой Ф. П. 159, 160, 188, 205, 210, 219, 220, 241, 242
 Томон Тома де 187, 191—193, 196, 197, 200, 233, 260, 288, 295
 Тон К. А. 245, 266, 286, 288, 289
 Тончи С. (Н. И.) 184
 Торвальдсен Б. 206, 263, 264
 Торелли С. 130, 145
 Трезини Дж. 120
 Трезини Д. 112, 115, 119—121
 Третьяк Филипп 82
 Трискорни А. 282
 Трискорни П. 239
 Тропинин В. А. 6, 184, 186, 188, 190, 206, 208, 209, 214—217, 219, 222, 248, 253, 256, 295
 Трутовский К. А. 270
 Трухменский А. 101
 Турчанинов С. 93
 Тыранов А. В. 220, 221, 256
 Тюрин Е. Д. 285
- Угрюмов Г. И. 146, 147, 202—204, 214, 222
 Уланов 99
 Усов Т. Н. 119
 Уткин Н. И. 6, 208, 209
 Ухтомский А. Г. 181
 Ухтомский Д. В. 121, 124, 127, 129, 134, 161, 163, 167, 177
 Ушаков Л. 86
 Ушаков С. 77, 98—101, 108
- Фальконе Э.-М. 155, 156, 158
 Федосеев В. 232
 Федотов П. А. 6, 216, 243, 244, 248, 254, 256, 257, 269, 270, 273—279, 290, 295
 Фельтен Ю. М. 162, 163, 173
 Феодосий, сын Дионисия 67, 68, 76, 78
 Феофан Грек 47, 49, 50, 53, 56—58, 292
 Фидий 201
 Филатов 99
 Фиораванти Аристотель 64, 66, 69
 Фирсов И. И. 127, 133, 152
 Фомин Иван 61
 Фонтана Дж.-М. 118, 120
 Фонтенбассо Ф. 145
 Фрязин Бон 66
 Фрязин Марко 66
 Фурсов И. П. 233
- Хогарт У. 272, 276
 Хруцкий И. Т. 221
- Цаунер Ф. 156
- Чевакинский С. И. 121, 129, 131—133, 135, 162, 163, 196
 Чемесов Е. П. 151, 152
 Чернецов Г. Г. 260, 261
 Чернецов Н. Г. 260, 261
 Черный Даниил 58, 59
 Чернышев А. Ф. 248, 270, 279
 Ческий И. В. 181, 210
 Ческий К. В. 181, 210
 Чижов М. А. 285
 Чирин Прокопий 79
 Чистяков П. П. 268
 Чоглоков М. 96, 118
 Чохов Андрей 81
- Шамшин 247
 Шарутин Трефил 86
 Швертфегер Т. 112
 Шебуев В. К. 147, 159, 188, 190, 202—204, 208, 222, 249, 258, 259, 286
 Шевченко Т. Г. 241, 248, 254, 256, 257, 259, 271—273
 Шедель Г. 120
 Шестаков Ф. М. 227
 Шибанов М. 141, 152, 153
 Шильдер Н. Г. 279
 Шлютер А. 112, 116, 119, 120
 Шмельков П. М. 272
 Штакеншнейдер А. И. 286—288
 Штернберг В. И. 221, 256, 270, 274
 Шубин Ф. И. 137, 138, 141—143, 153—159, 163, 172, 199, 240, 284, 294
 Шустов А. Л. 202
 Шумахер И. Я. 134, 162
 Шхонебек (или Схонебек) А. 113, 114
- Щедрин Семен Федорович 141, 180—182, 210, 212
 Щедрин Сильвестр Феодосиевич 6, 181, 182, 186, 188, 190, 212—214, 260, 261, 295
 Щедрин Ф. Ф. 156, 158—160, 188, 192, 195, 197, 234, 284
 Щедровский И. С. 212, 221, 270
 Щукин С. С. 143, 184, 185, 208, 214
- Энгр 206, 207
 Эриксен В. 152, 153
- Якоби 286
 Яков, мастер литья 81
 Яков, псковский иконописец 77
 Яковлев И. Е. 208
 Якушка 77
 Яненко Ф. И. 143
 Ярец 67

1. Интерьер Софийского собора
в Киеве. Первая половина XI в.



2. Евхаристия. Мозаика апсиды Софийского собора в Киеве. Первая половина XI в. Фрагмент

3. Софийский собор в Киеве. Между 1017 и 1037. Аркада

4. Голова неизвестной святой. Фрагмент фрески Софийского собора в Киеве. Середина XI в.



2



3

4



5. Софийский собор в Новгороде.
1045—1050

6. Мастер Петр. Георгиевский со-
бор Юрьева монастыря под
Новгородом. 1119

7. Софийский собор в Киеве.
Между 1017 и 1037. Апсиды



5
6



7

8. Евхаристия. Мозаика собора Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве. 1112. Фрагмент



8

9. Всадники. Рельеф Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве. 1112

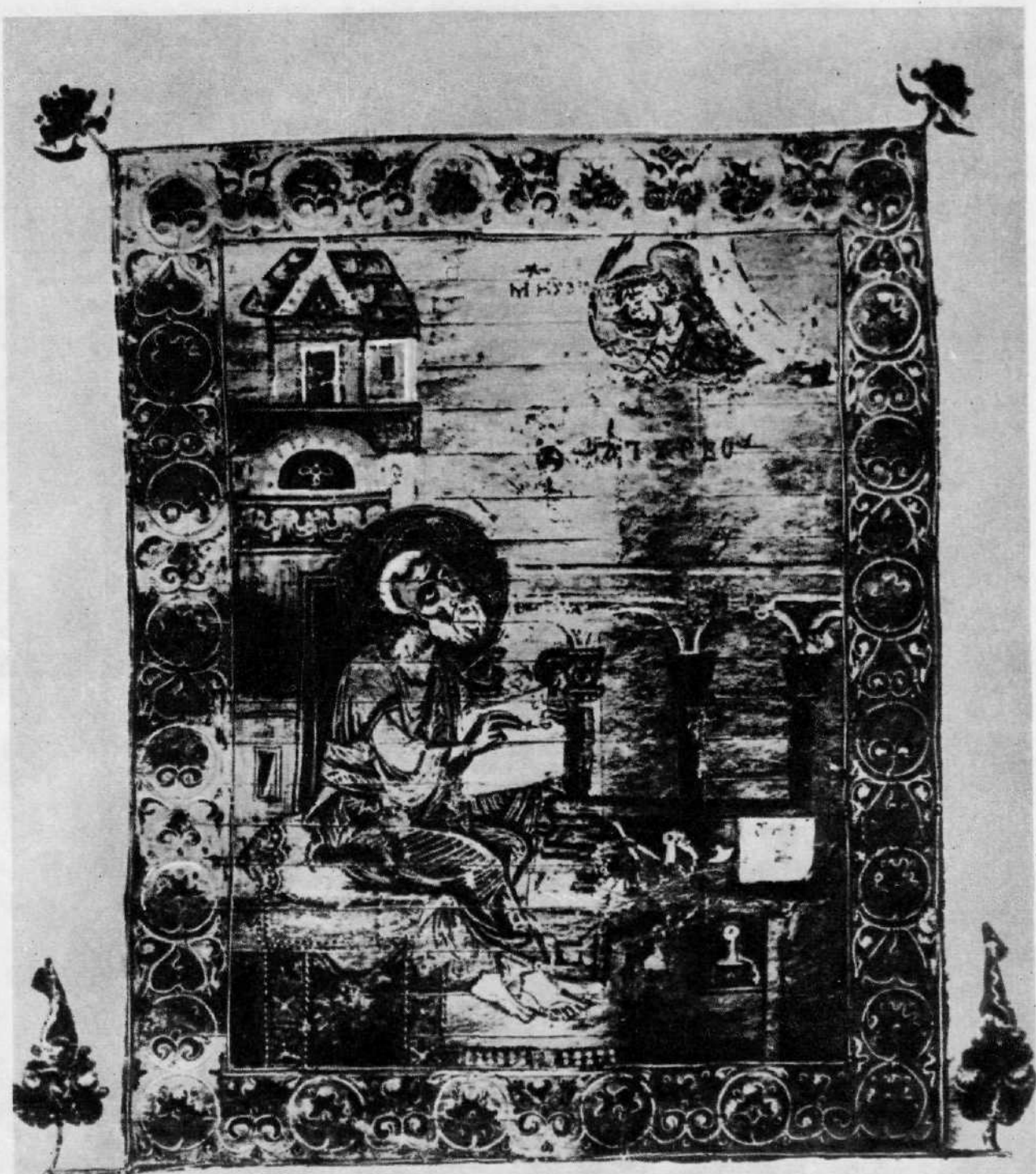


9

10. Дмитрий Солунский. Мозаика собора Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве. 1112



11. Евангелист Марк. Миниатюра.
Мстиславово евангелие. 1103—
1117

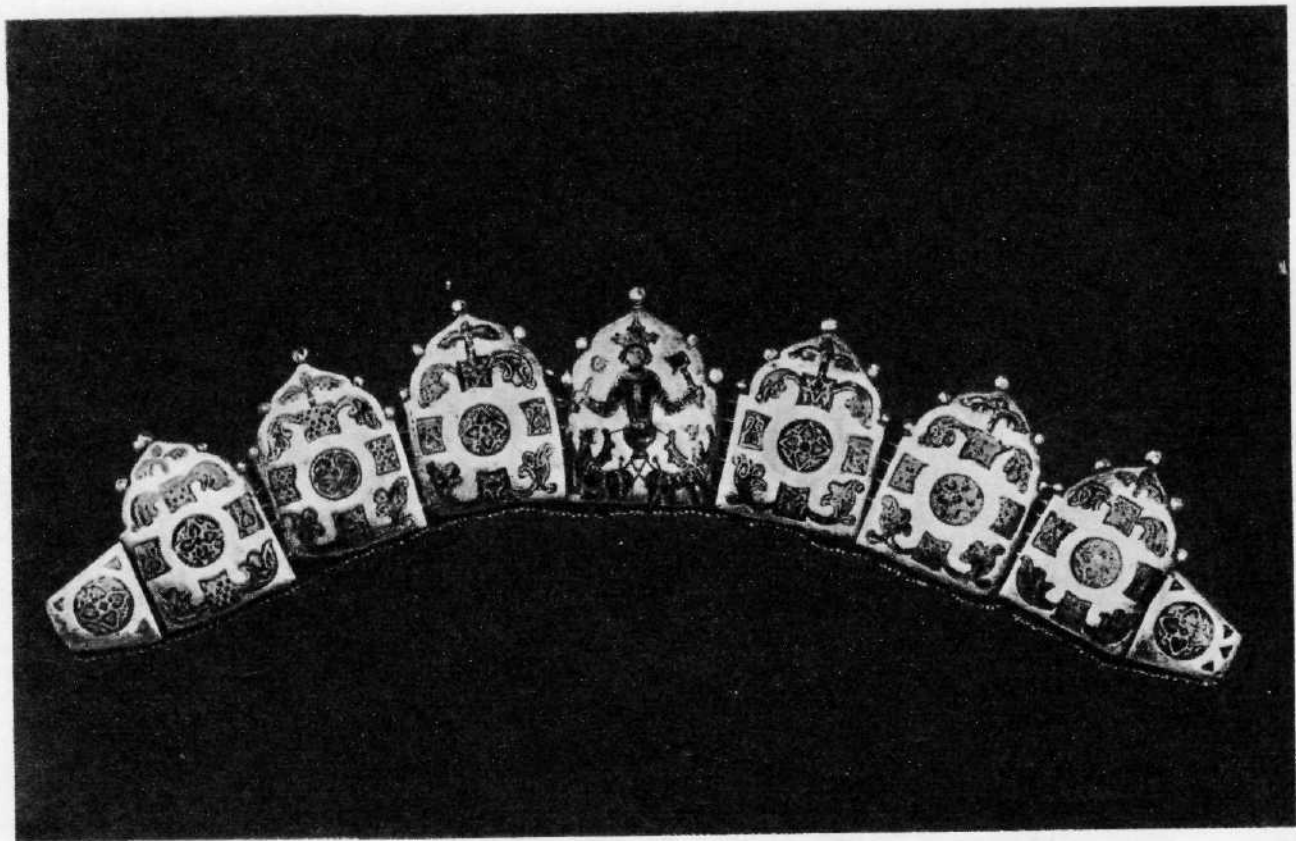


12. Владимирская Богоматерь.
Икона. Начало XII в.



13. Диадема с композицией «Вознесение Александра Македонского на небо». XII в.

14, 15. Колт с двумя сиринами. Лицевая и оборотная стороны. XII в.



13



14
15

16. Успенский собор во Владимире-Волынской. Середина XII в.
17. Георгиевская церковь в Старой Ладозе. Вторая половина XII в.

18. Спасо-Преображенский собор в Переславле-Залеском. 1152

19. Церковь Петра и Павла в Смоленске. Середина XII в.

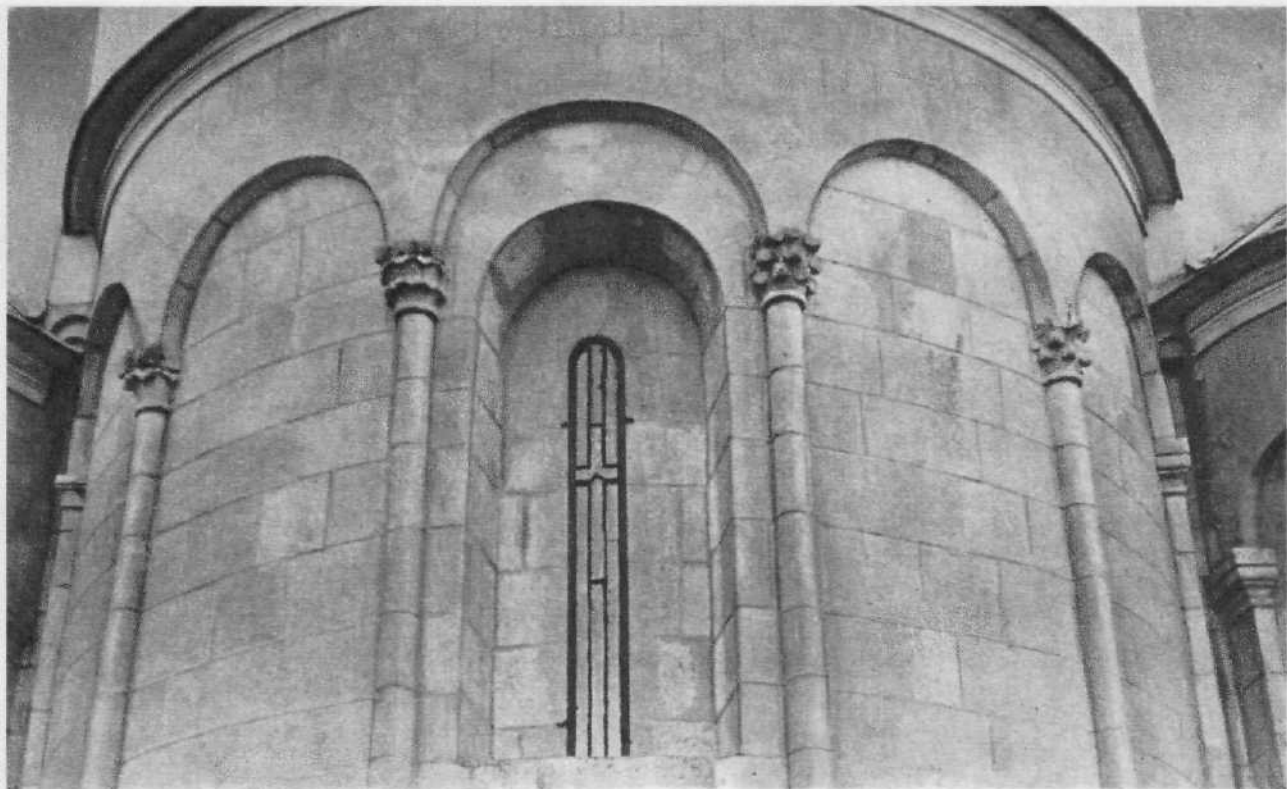


16
17



18
19

20. Церковь Пантелеймона близ Галича. Рубеж XII—XIII вв. Апсида



20

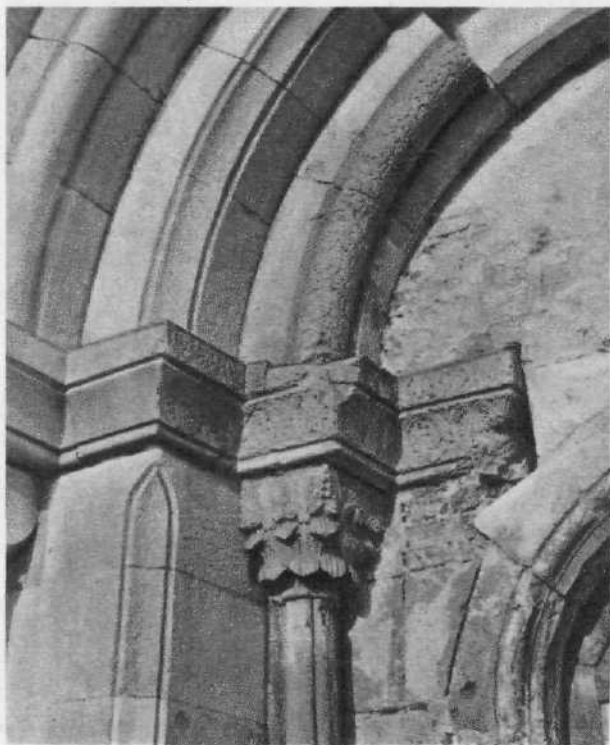
21. Церковь Спаса-Нередицы под Новгородом. 1198



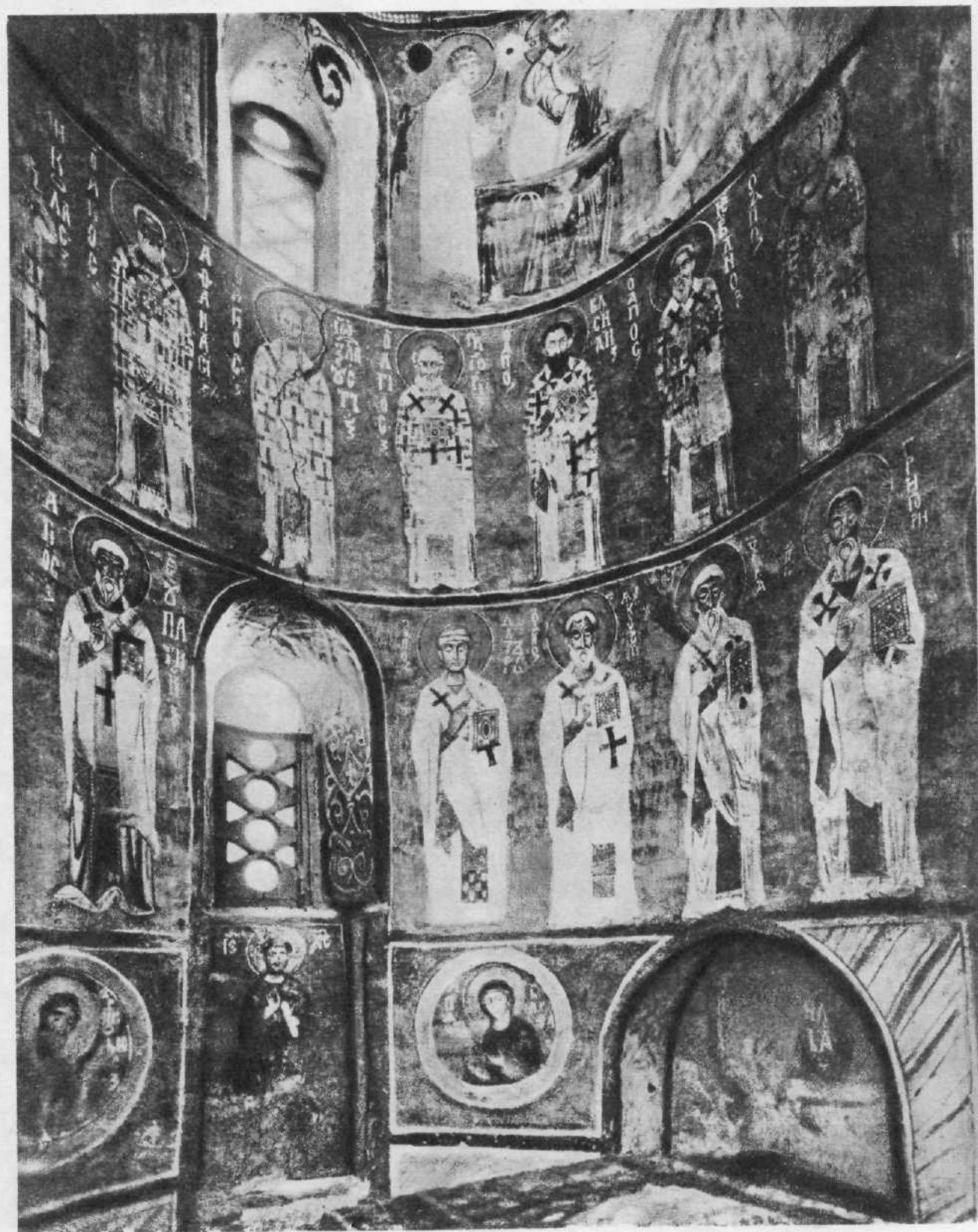
21

22

22. Церковь Пантелеймона близ Галича. Рубеж XII—XIII вв. Деталь портала



23. Интерьер церкви Спаса-Нередицы под Новгородом. 1199



24. Церковь Покрова на Нерли.
1165

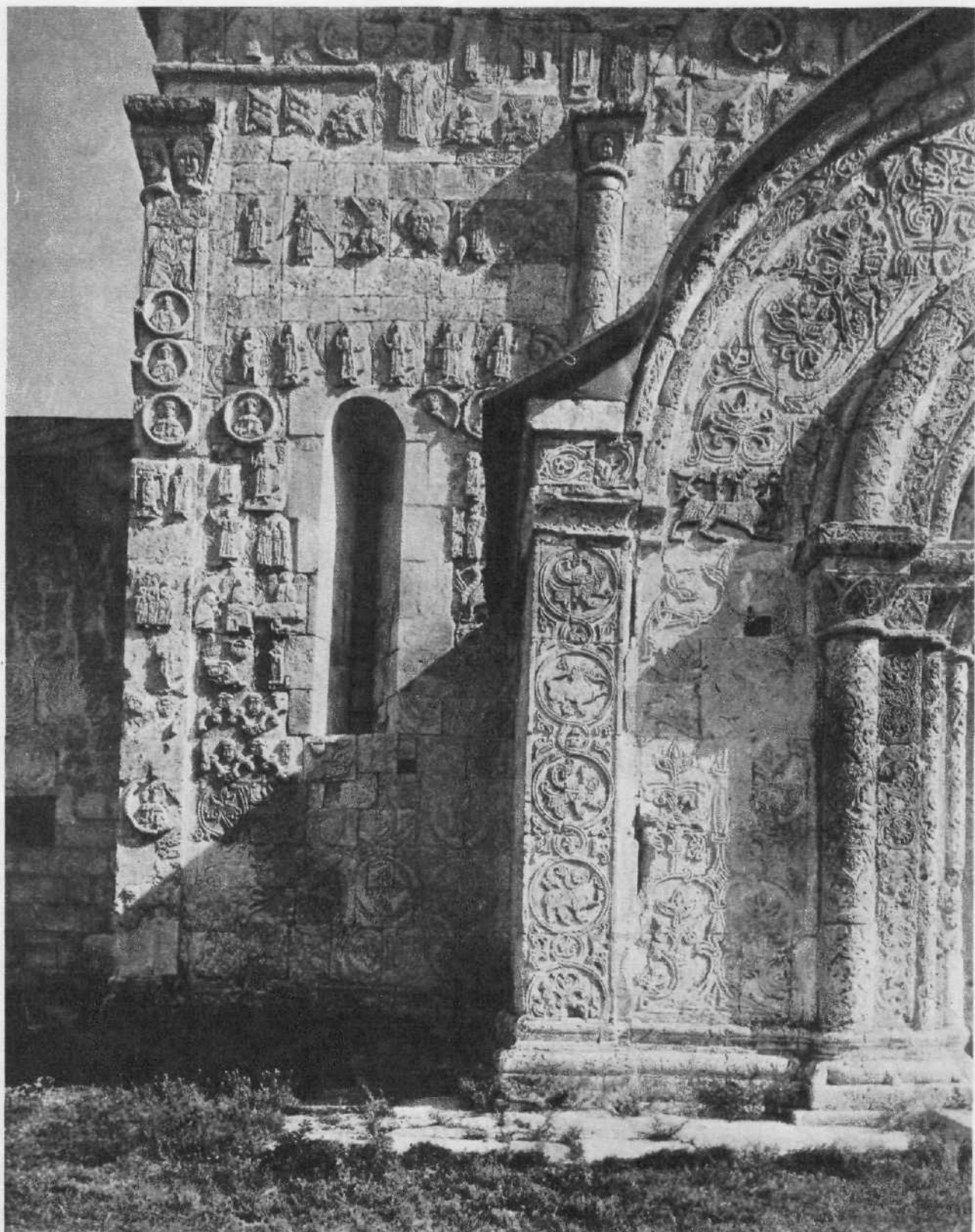
25. Скульптурный декор церкви
Покрова на Нерли. 1165. Деталь

26. Скульптурный декор Дмитри-
евского собора во Владимире.
1194—1197. Деталь





28. Георгиевский собор в Юрьеве-
Польском. 1230—1234. Фраг-
мент





30. Святой Георгий. Икона. Вторая половина XII в.



31. Спас Нерукотворный. Икона.
Конец XII в.



32. Голова ангела. Фрагмент росписи южного склона большого свода в Дмитриевском соборе во Владимире. Конец XII в.

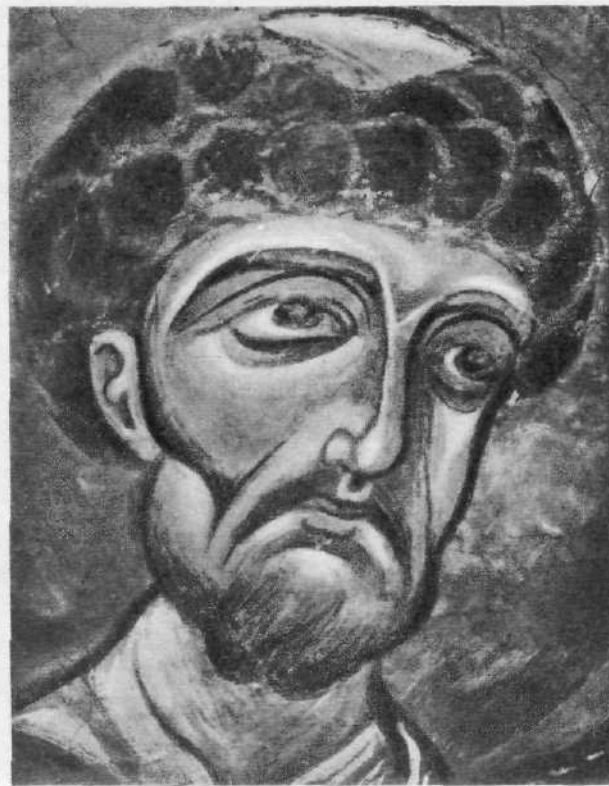


32
33

33. Голова царя Давида. Фрагмент фрески церкви Георгия в Старой Ладогe. 60-е — 80-е гг. XII в.



34. Голова юноши. Фрагмент фрески собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде. 1125



34
35

35. Евангелист Лука. Фрагмент композиции «Страшный суд». Роспись церкви Спаса-Нередицы под Новгородом. 1199

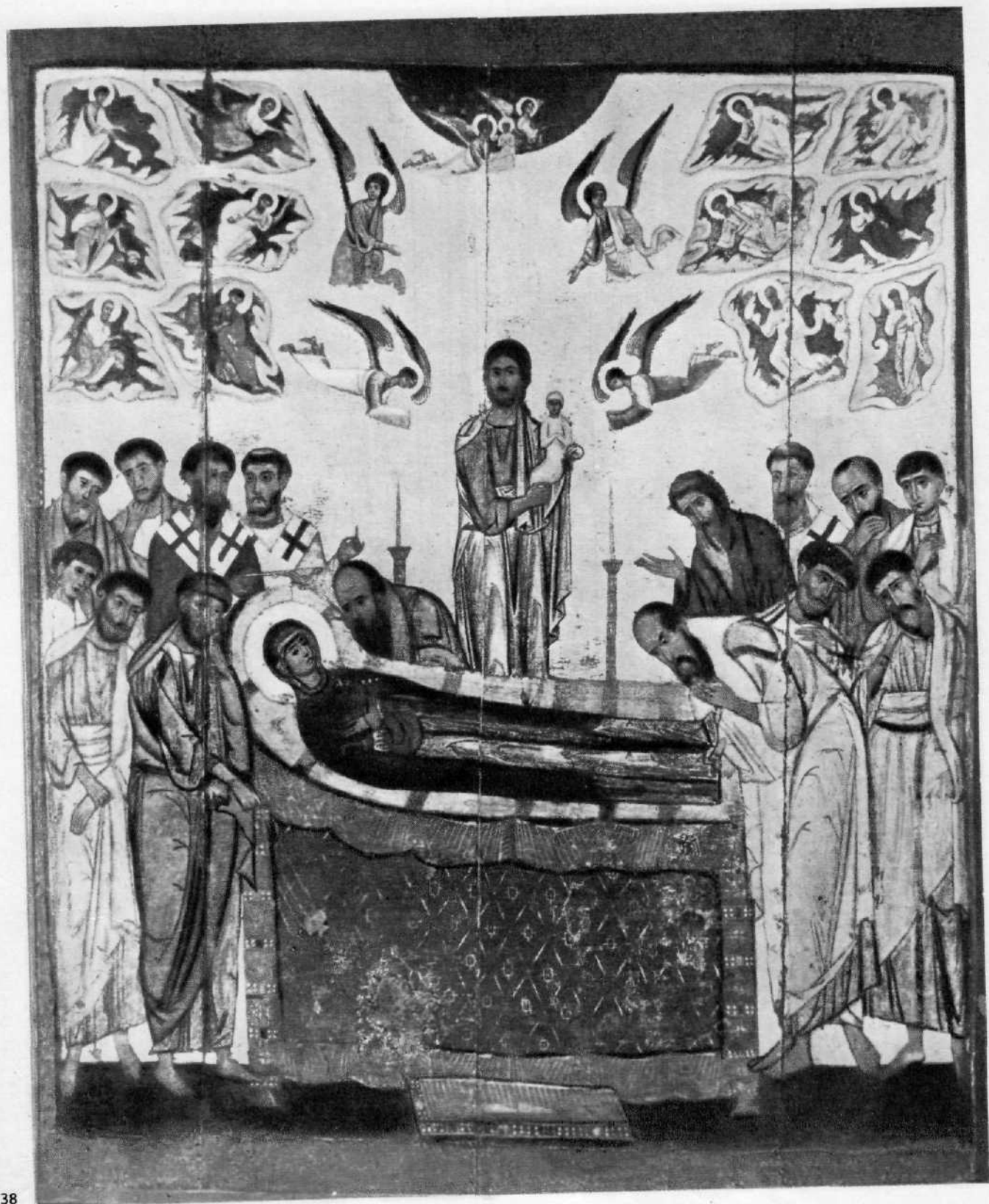


36. Богоматерь Оранта — Великая Панагия. Икона. Конец XII — начало XIII в.



37. Иоанн Лествичник, Георгий и Власий. Икона. Вторая половина XIII в.

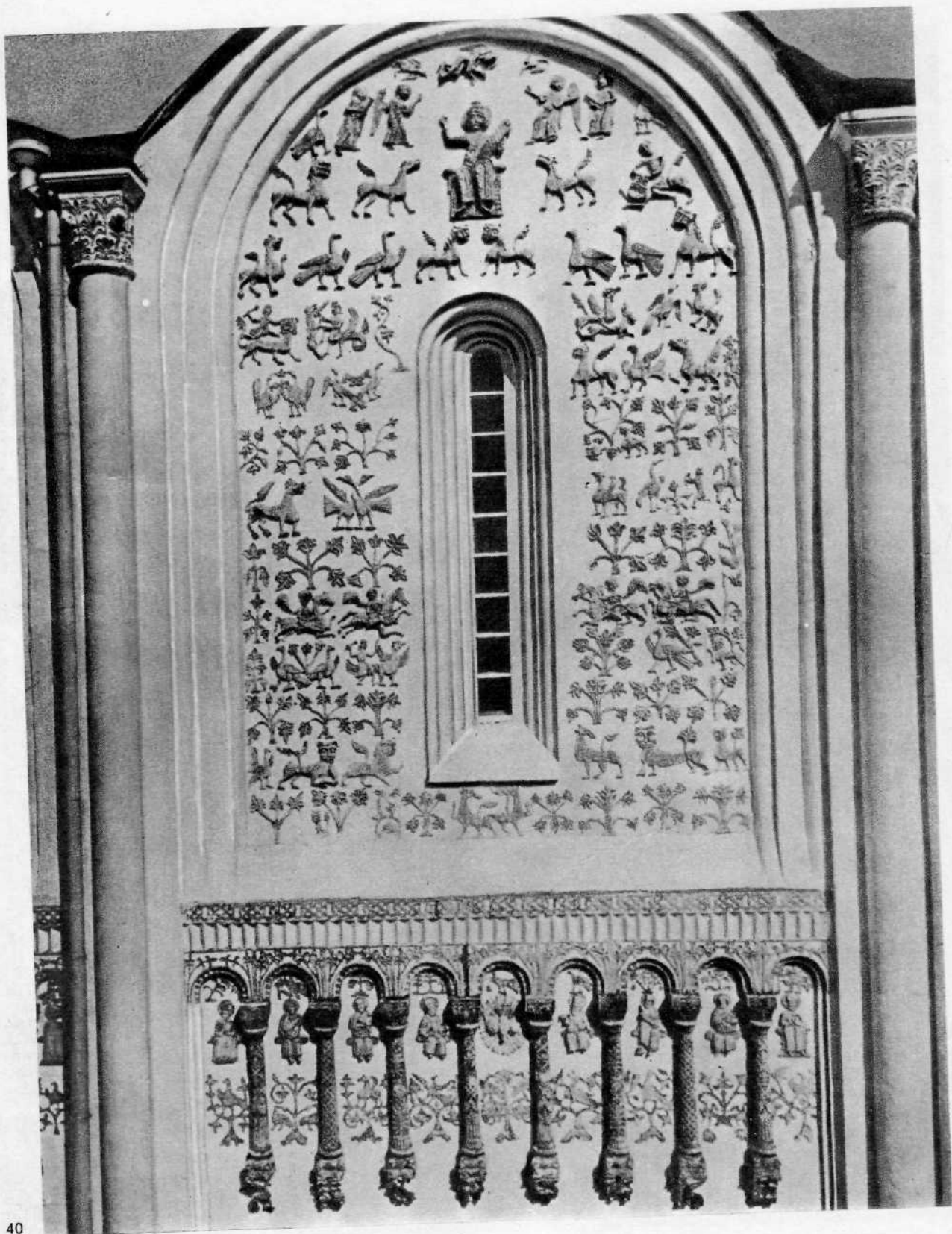
38. Успение. Икона из новгородского Десятинного монастыря. Первая половина XIII в.



39. Дмитрий Солунский. Икона.
Конец XII — начало XIII в.



40. Давид-псалмопевец и звери.
Скульптурный рельеф Дмитриевского собора во Владимире.
1194—1197



41, 42. Врата Рождественского собора
в Суздале. 1230—1233. Фраг-
менты декора



41
42



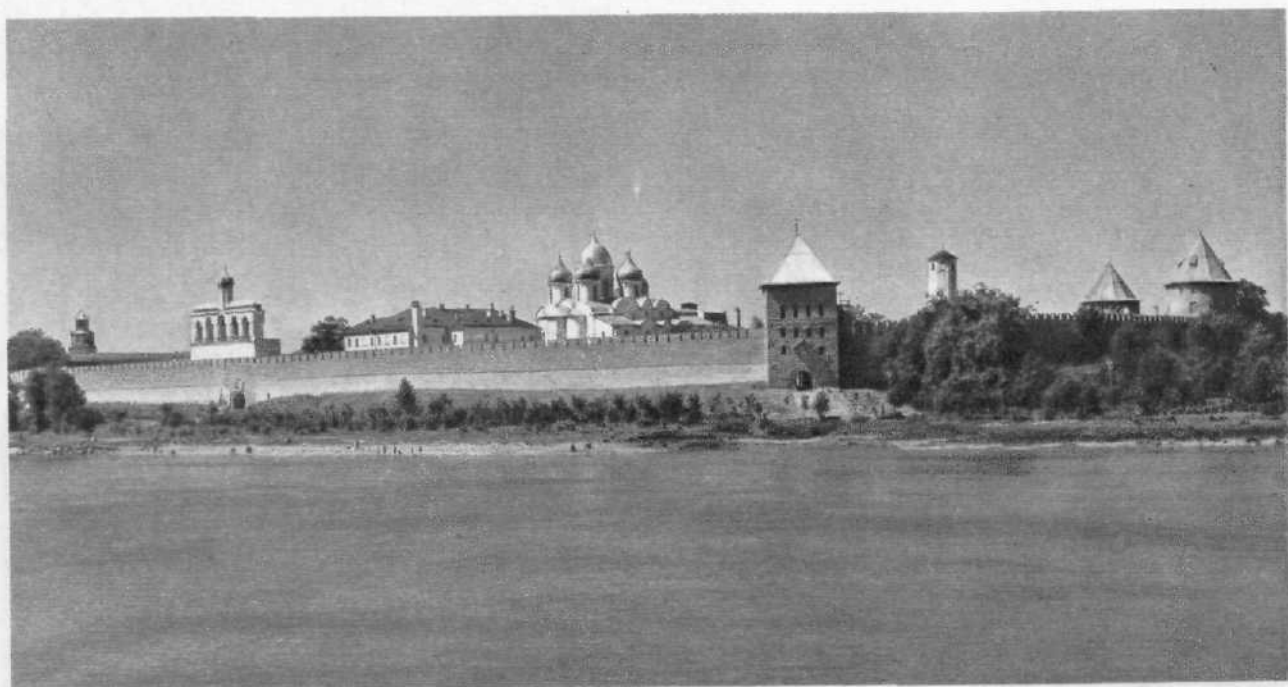
43

43. Мастер Коста. Кратир. XII в.

44. Церковь Петра и Павла в Кожевниках. 1406. Новгород

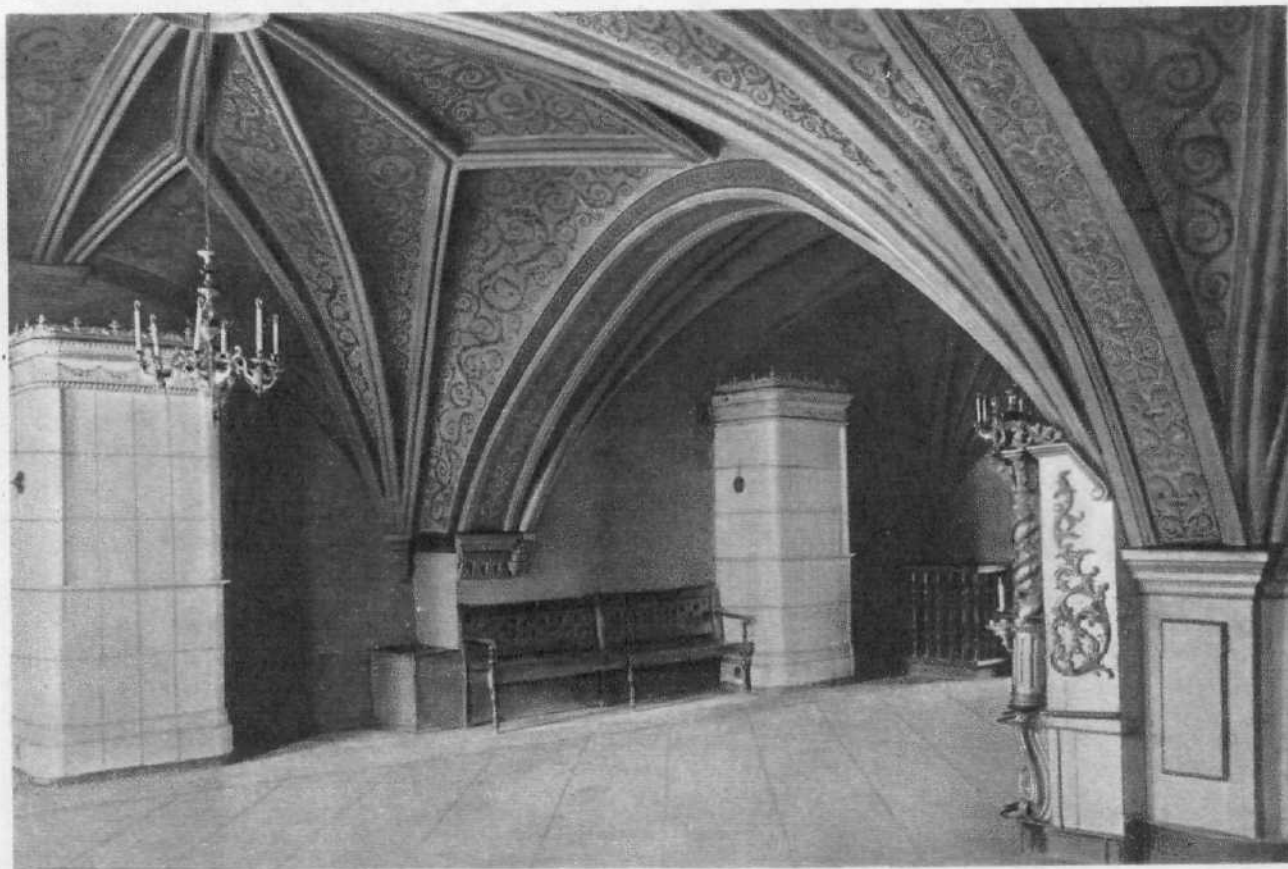


45. Новгородский кремль. Конец XV—XVI в.



45

46. Евфимиева палата. 30-е — 40-е гг. XV в. Новгород



46

47. Волхвы. Фрагмент росписи церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. 60-е — 80-е гг. XIV в.



48. Феофан Грек. Троица. Фрагмент росписи церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде. 1378



49. Феофан Грек. Макарий Египетский. Фрагмент росписи церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде. 1378



50. Флор, Иаков и Лавр. Икона.
Начало XV в.



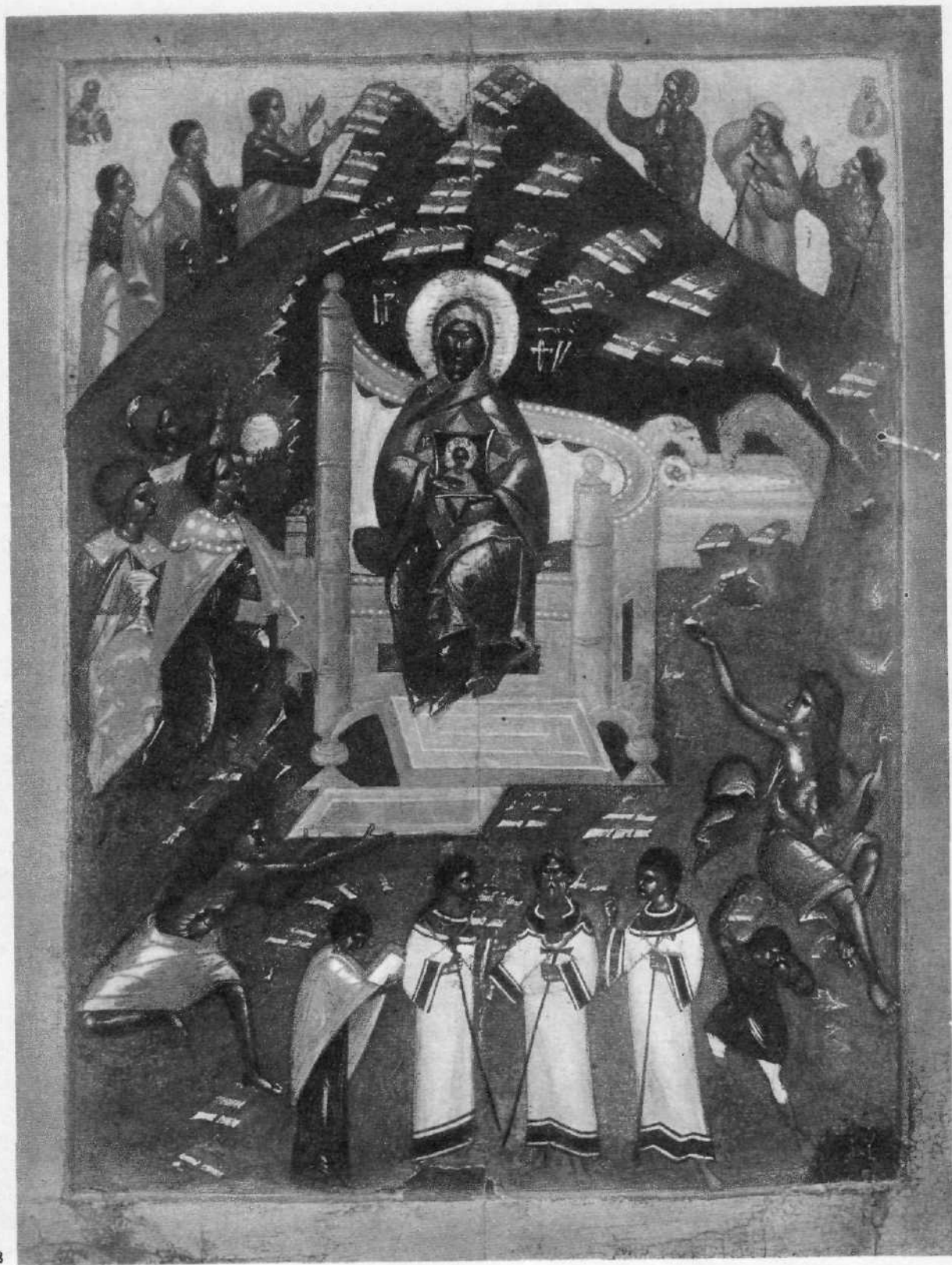
51. Святой Георгий. Икона. Первая половина XV в.



52. Битва суздальцев с новгородцами («Чудо от иконы «Знамение»»). Икона. Вторая половина XV в.



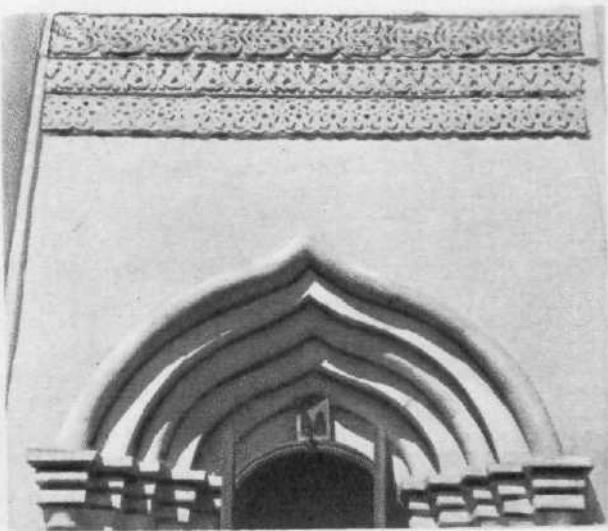
53. Собор Богоматери. Икона.
XIV в.



54. Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря в Загорске.
1422—1423

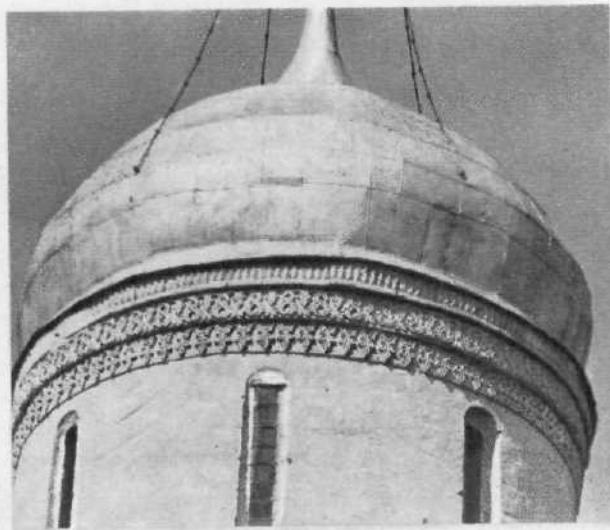


55. Успенский собор на Городке в Звенигороде. Конец XIV в. Фрагмент фасада



55
56

56. Успенский собор на Городке в Звенигороде. Конец XIV в. Глава



57. Спасский собор Андроникова монастыря в Москве. 20-е гг. XV в. (?)

58. Спасский собор Андроникова монастыря в Москве. 20-е гг. XV в. (?). Портал

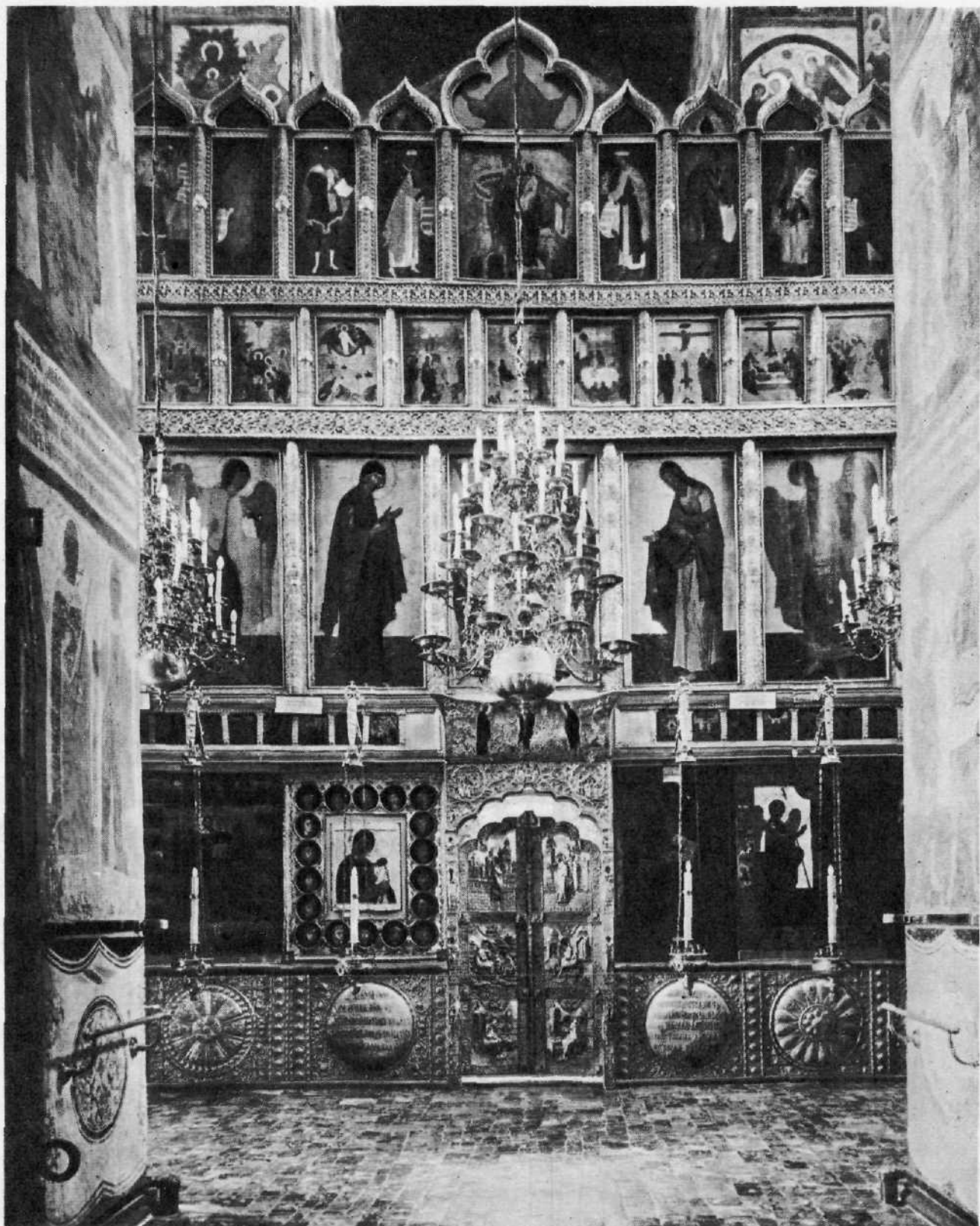


57
58





60. Иконостас Благовещенского со-
бора Московского Кремля.
XV—XVI вв.



61. Архангел Михаил. Икона из
Успенского собора на Городке
в Звенигороде



62. Жены-мироносицы у гроба господня. Икона. Вторая четверть XV в.

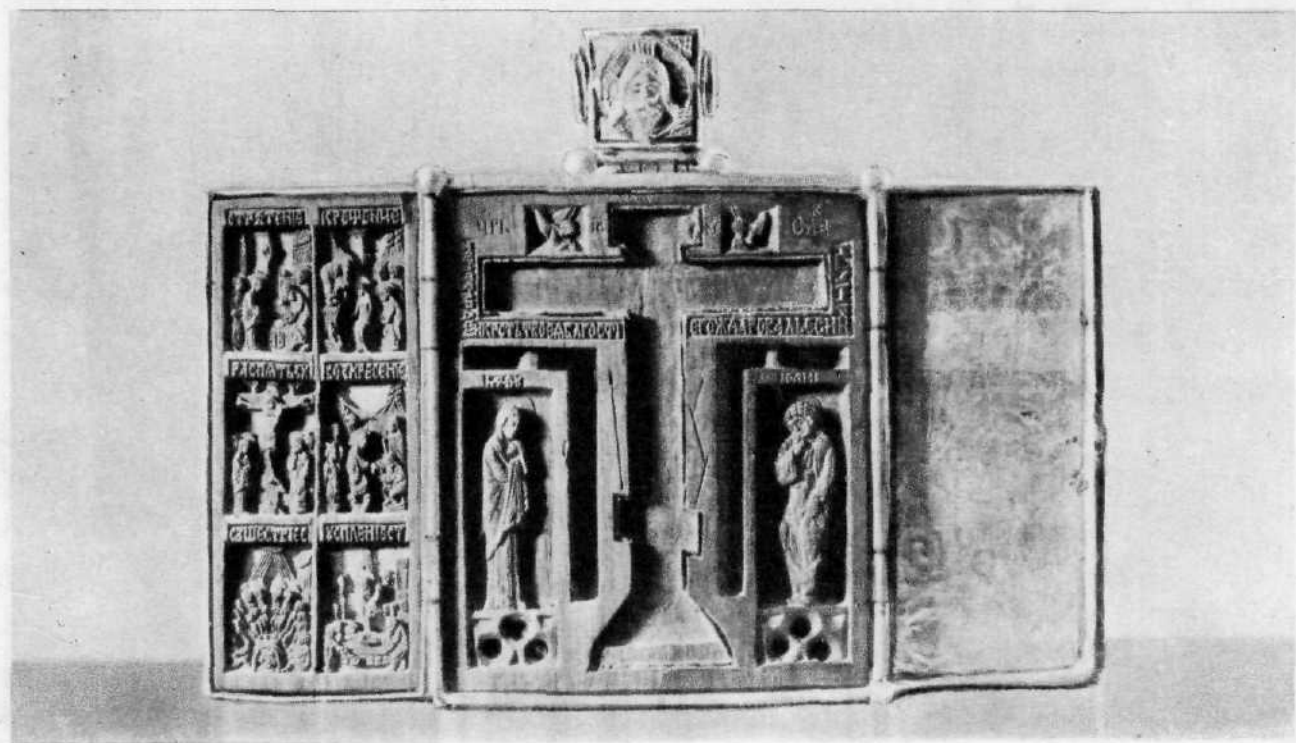


62
63

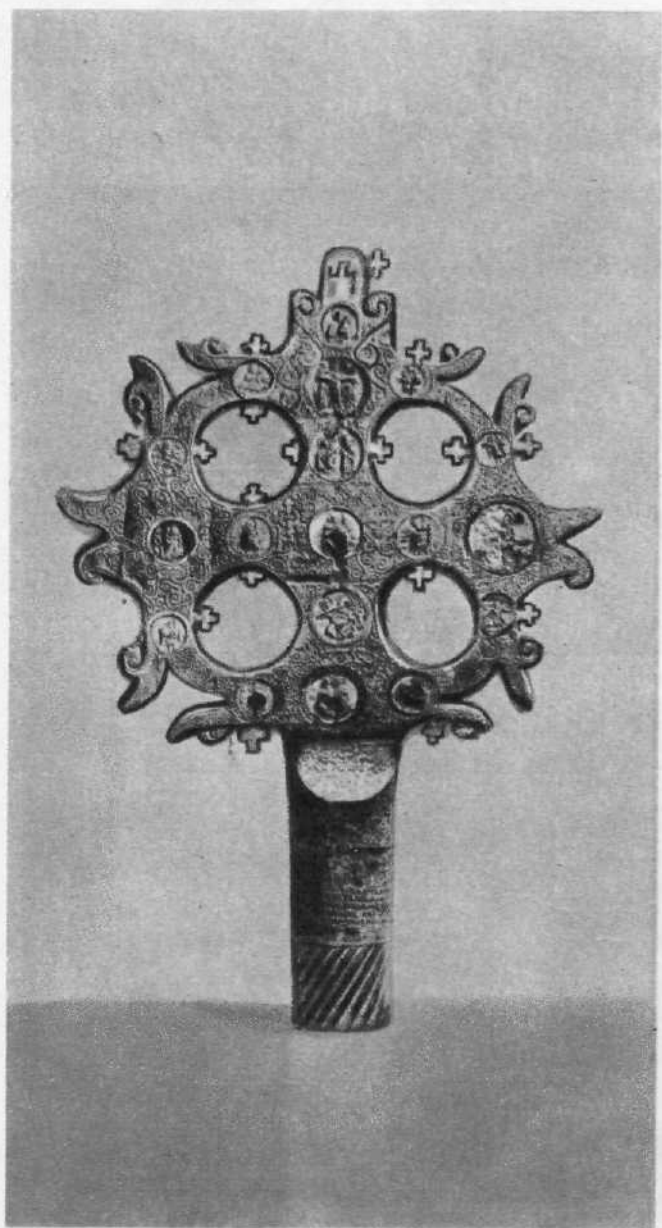
63. Феофан Грек (?). Донская Богоматерь. Икона. Конец XIV в.



64. Амвросий. Панагия-складень. 1456



64



72. Марко Фрязин и Пьетро Антонио Солари. Грановитая палата. 1487—1491. Интерьер



73. Апокалипсис. Икона. Рубеж XV—XVI вв. Фрагмент

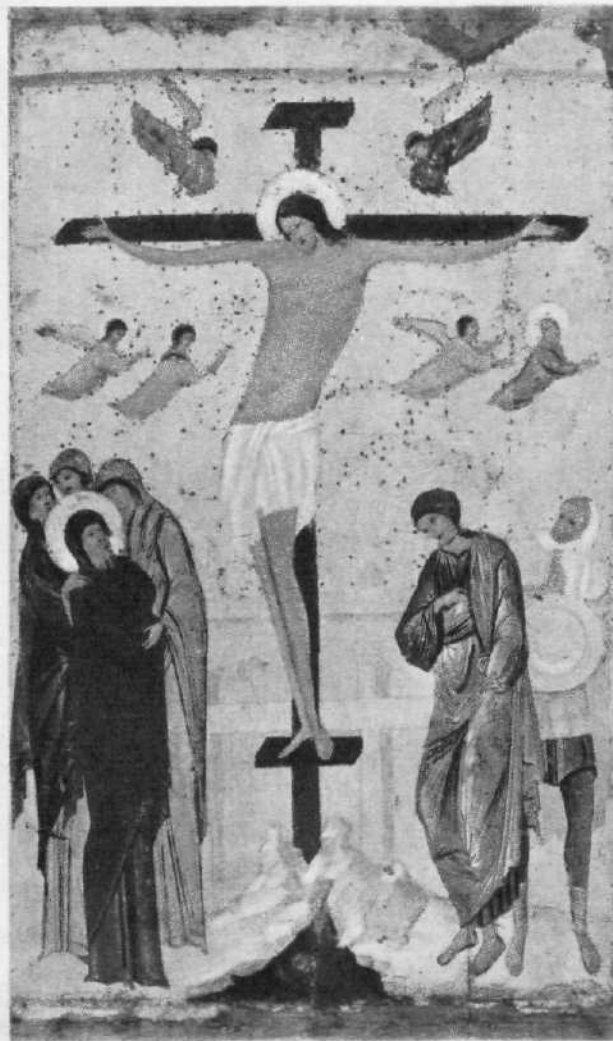


74. Поклонение волхвов. Фреска Похвального придела Успенского собора Московского Кремля. Конец XV в.



73

74



75

76

77. Митрополит Алексей. Икона.
XV в.



85. Миниатюра из «Жития Нифонта». XVI в.



86. Церковь воинствующая. Икона. Середина XVI в. Фрагмент



85

86



87



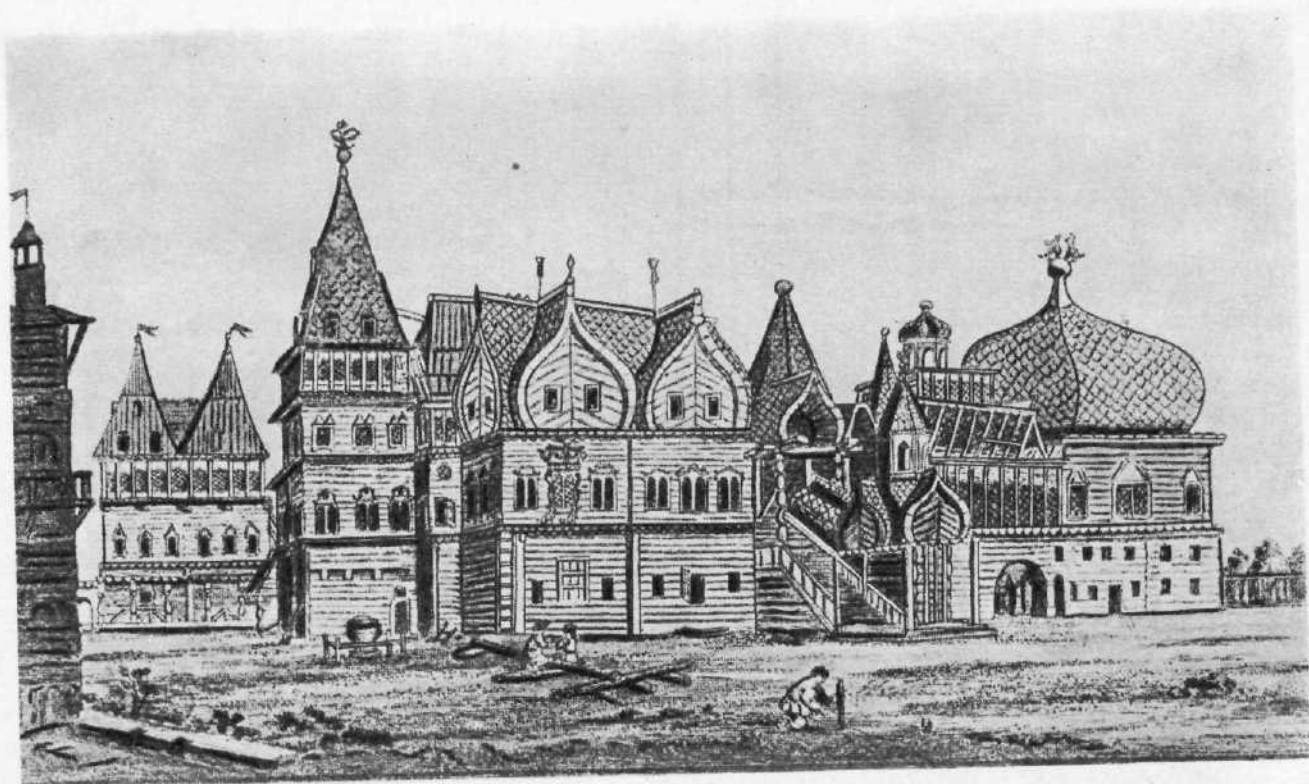
89. Иоанн Предтеча с житием. Икона. Конец XVII в.



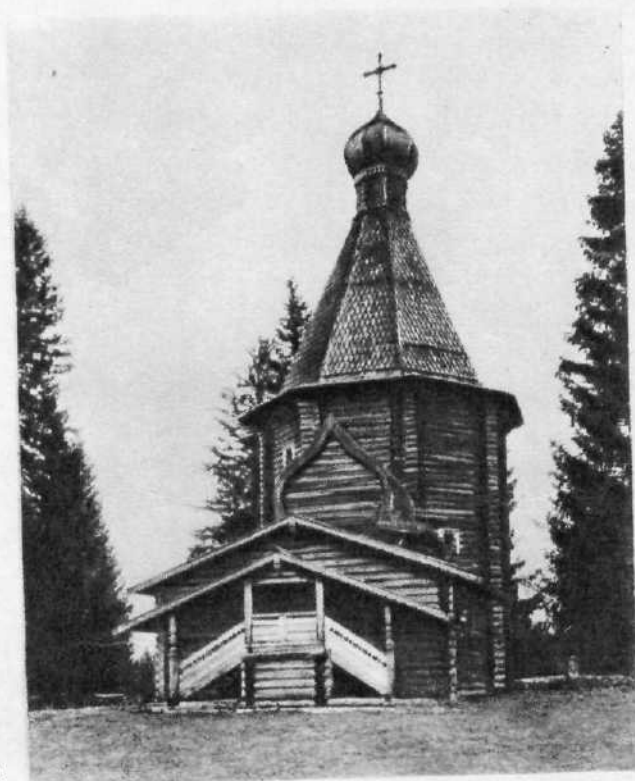
90. Семен Петров, Иван Михайлов, Савва Дементьев. Дворец в селе Коломенском. 1667—1668; 1681. Старинный рисунок

91. Церковь в селе Панилово. 1600. Архангельская обл.

92. Троицкая церковь в погосте Ненокса. 1727. Архангельская обл.



90



91

92



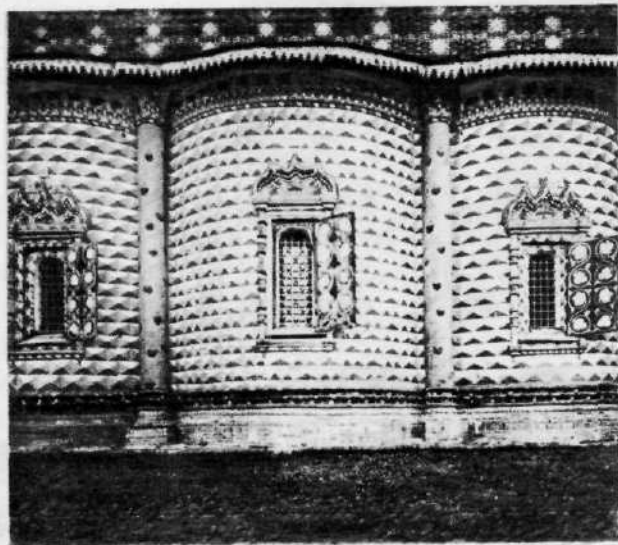
94. Общий вид ансамбля Московского Кремля

95. Церковь Иоанна Предтечи в Толчкове. 1671—1687. Апсиды. Ярославль

96. Церковь Иоанна Златоуста в Коровниках. 1649—1654. Апсиды. Ярославль

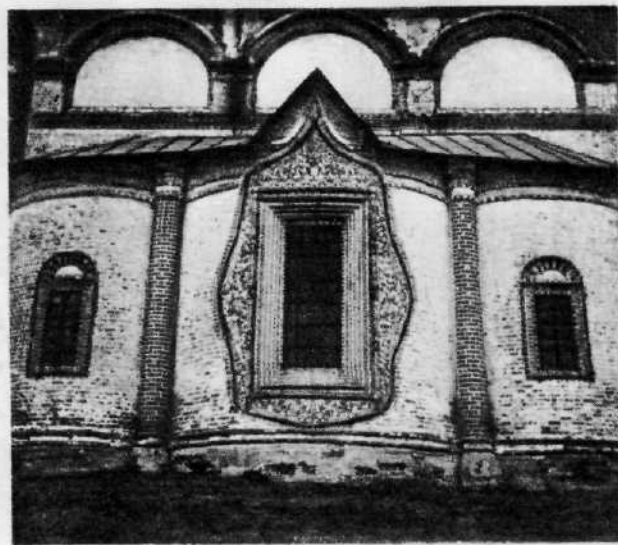


94



95

96



97. Успенская («Дивная») церковь в Угличе. 1628

98. Павел Потехин. Церковь Троицы в Останкине. 1678—1693. Москва

99. Церковь Ильи Пророка. 1647—1650. Ярославль

100. Церковь Рождества Богородицы в Путинках. 1649—1652. Москва



97
98



99
100

101. Петр Досаев (?). Ростовский
кремль. 1670—1683



102. Церковь Покрова в Филях.
1693—1694. Москва



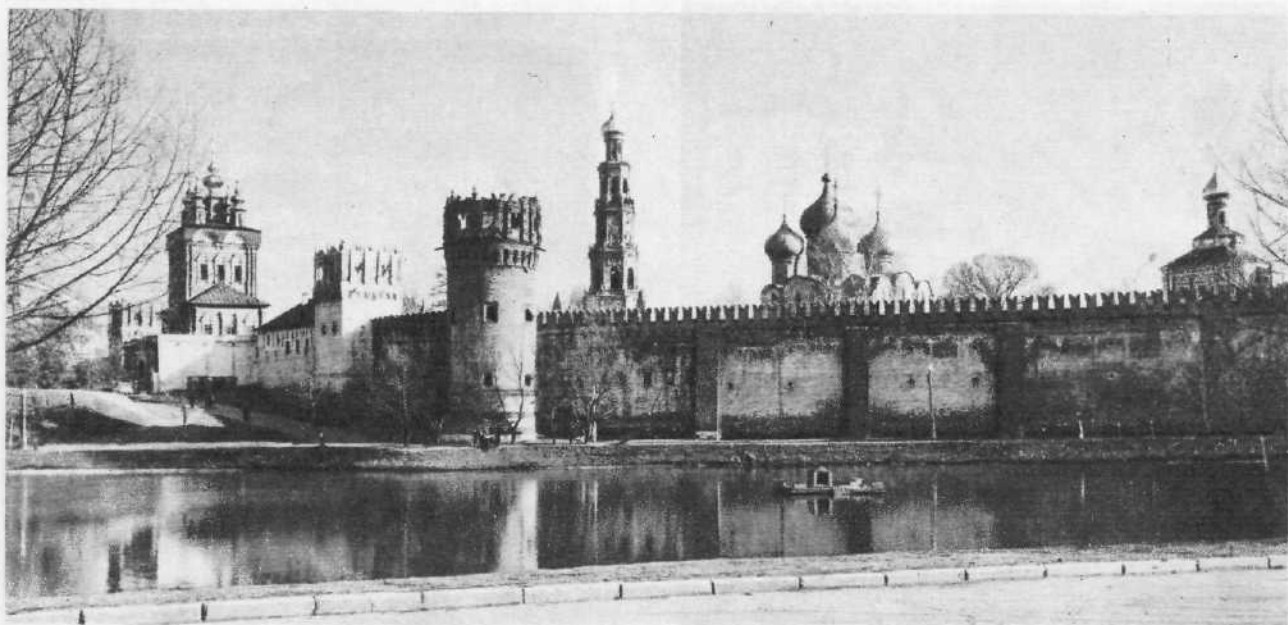
103. Церковь Знамения в Дубровицах. 1690—1704. Под Москвой



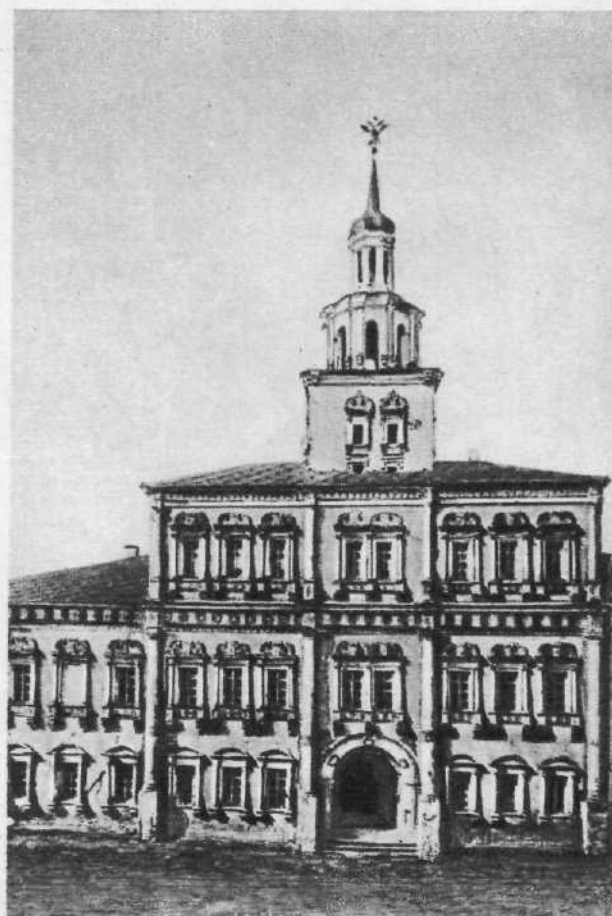
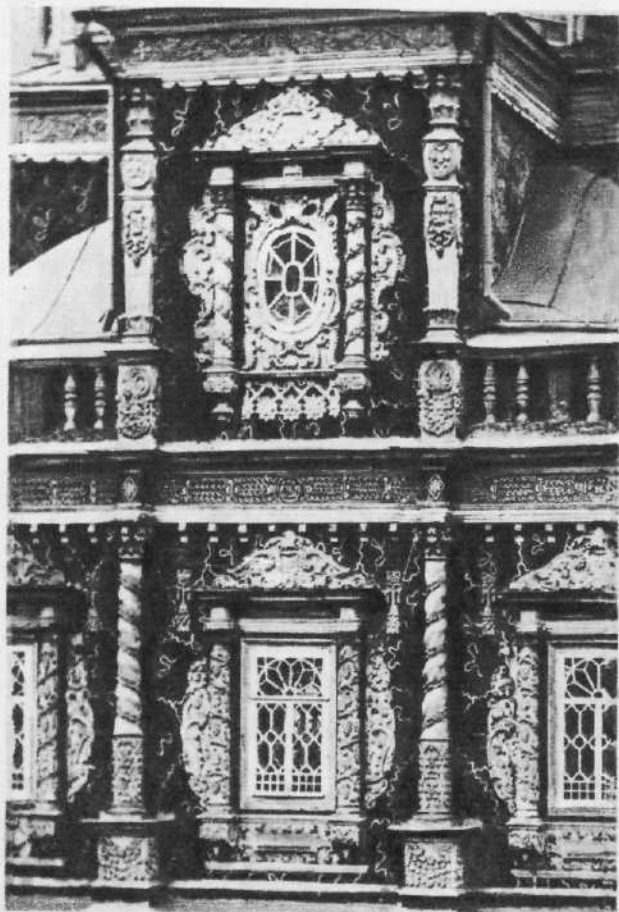
104. Новодевичий монастырь. Москва

105. Рождественская церковь в Нижнем Новгороде (Горький). До 1718. Деталь фасада

106. Земской приказ на Красной площади в Москве. Конец XVII в.



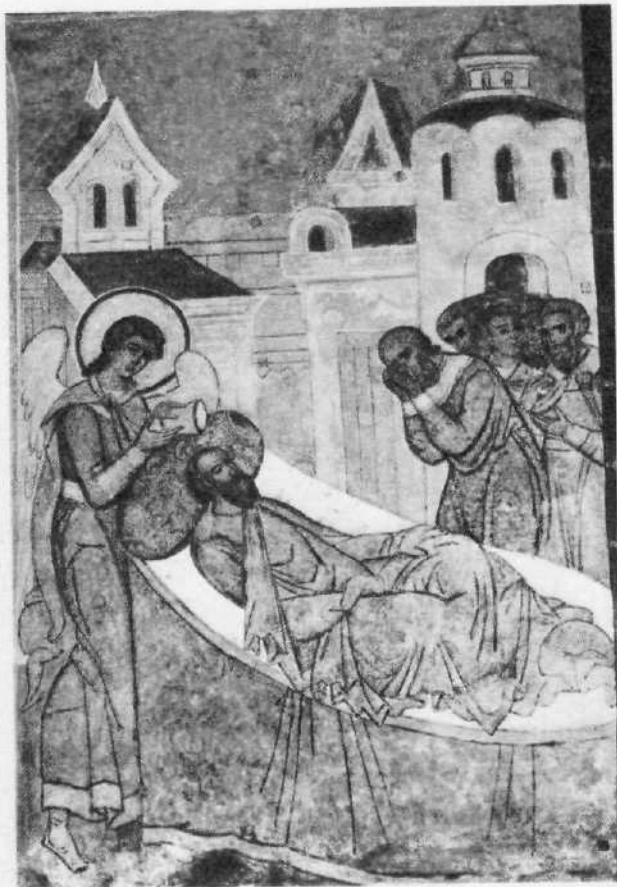
104



105

106

107. Фрагмент росписи Архангельского собора Московского Кремля. 1652—1666

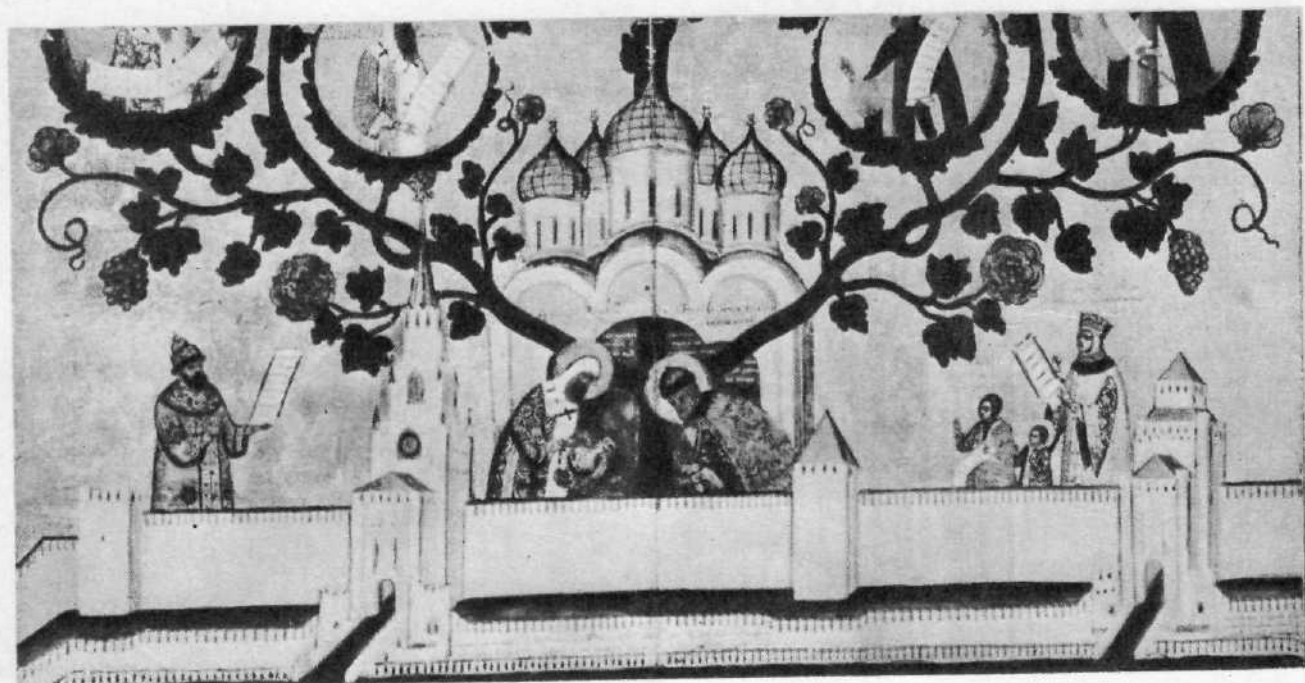


107
108

108. Портрет царя Федора Ивановича. Начало XVII в.

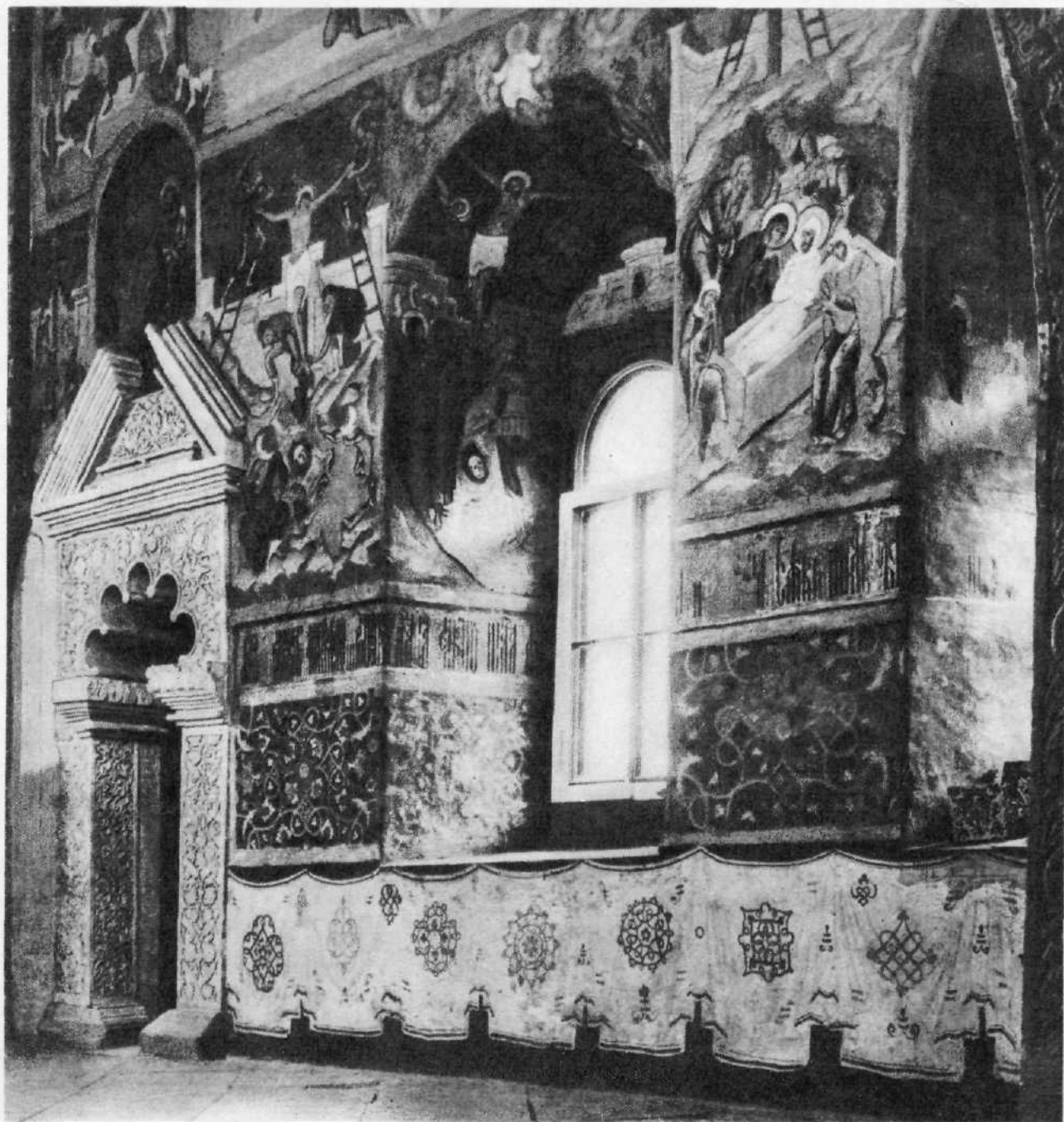


109. Симон Ушаков. Владимирская Богоматерь, или Насаждение древа государства Российского. Икона. 1668. Фрагмент



109

110. Фрагмент росписи церкви Троицы в Никитниках. 1652—1653. Москва



111. Гурий Никитин с артелью. Фрагмент росписи церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1681



112. Фрагмент росписи церкви Воскресения в Ростове Великом. 1675—1680



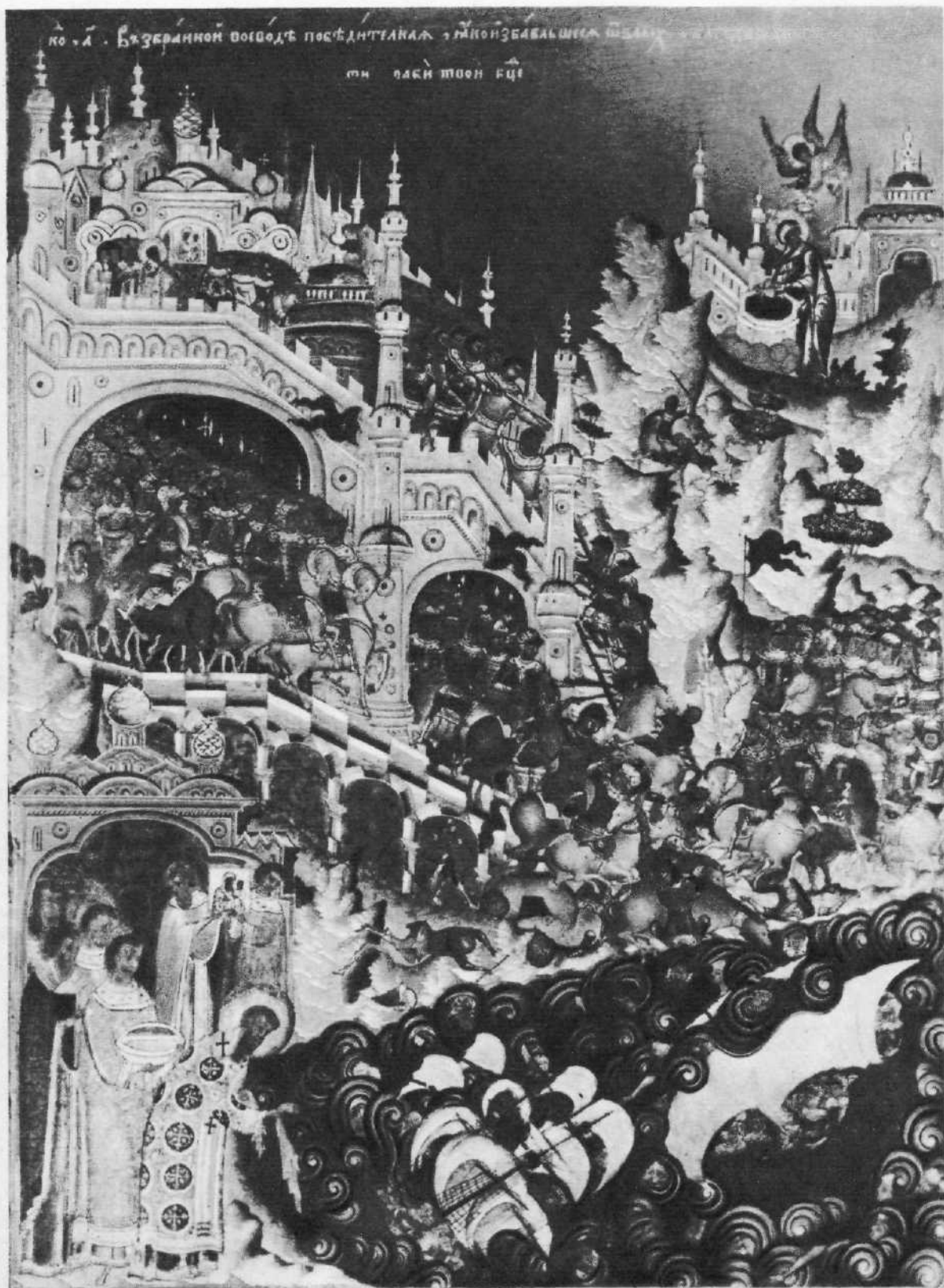
113. Гурий Никитин с артелью. Исцеление отрока. Фрагмент росписи церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1681



111
112

113

114. Симон Ушаков, Яков Казанец,
Гавриил Кондратьев. Благовеще-
ние с акафистом. Клеймо
иконы. 1659



115. Царские врата из церкви Успения на Покровке в Москве.
1696



116. Гаврила Овдокимов «с товарищи». Голова царевича Дмитрия. Деталь серебряной раки из Архангельского собора Московского Кремля. 1630

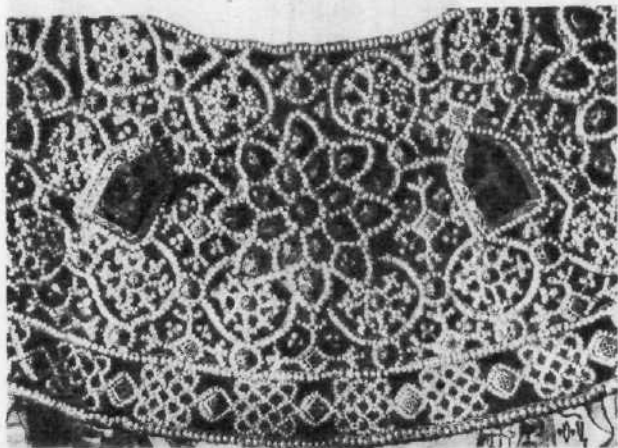


117. Серебряная чаша с усольской эмалью. XVII в.



116

117



118. Оплечье саккоса митрополита Дионисия. 1583

119. Серебряная братина. Первая треть XVII в.



118

119

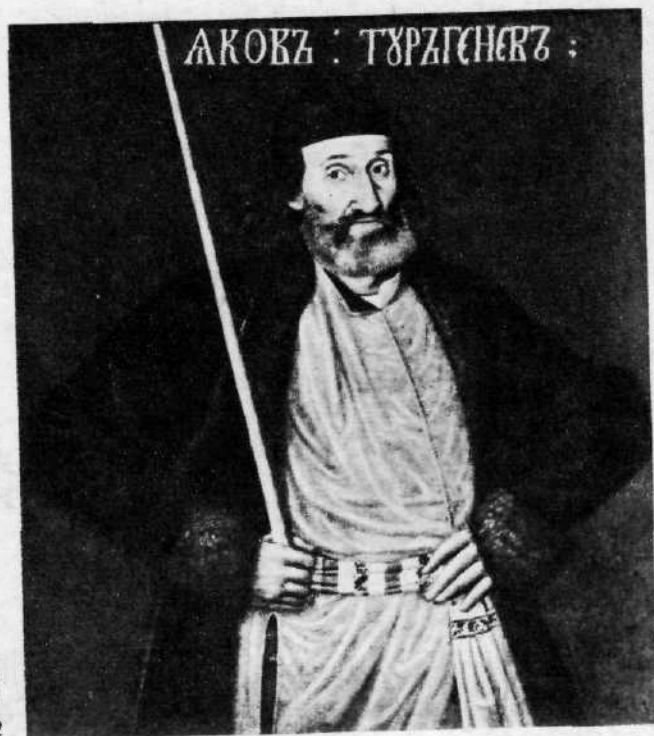
120. Г. С. Музикийский. Портрет Петра I. 1723

121. Неизвестный художник. Портрет Якова Тургенева. 90-е гг. XVII в.

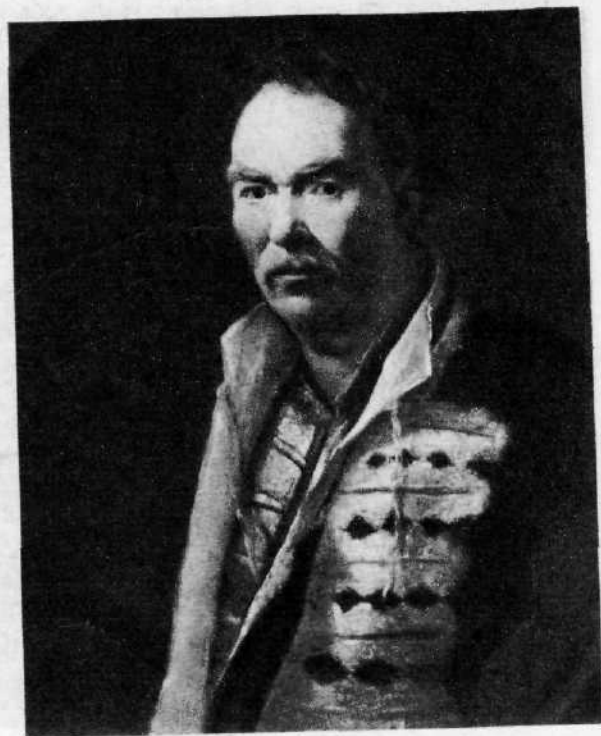
122. И. Н. Никитин. Портрет напольного гетмана. 20-е гг. XVIII в.

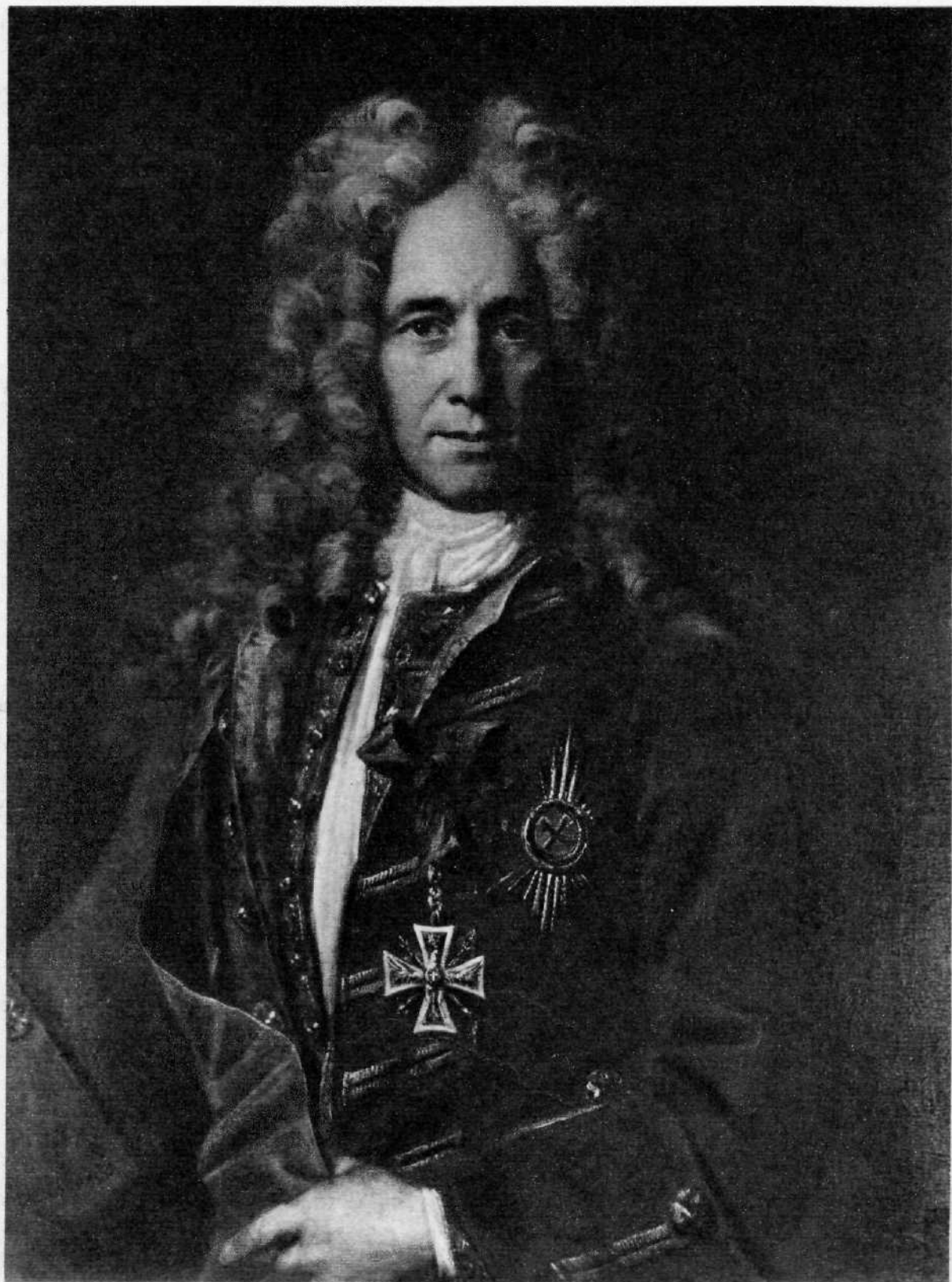


120



121
122





124. И. Н. Никитин. Портрет Петра I
(в круге). Начало 20-х гг.
XVIII в.



124

125

125. И. Н. Никитин. Портрет
С. Г. Строганова. 1726



126. И.-Г. Таннауер. Портрет
П. А. Толстого. 1719

127. Л. Каравак. Портрет цесаревны
Натальи Петровны. 1722



126

127





129. А. Матвеев. Автопортрет с женой. 1729 (?)





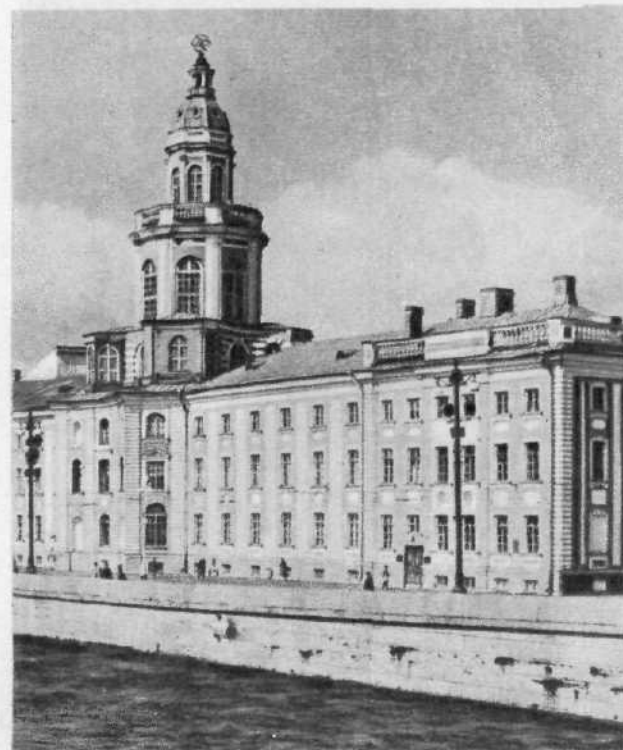
131. И. П. Зарудный (руководитель строительства). Церковь архангела Гавриила (Меншикова башня). 1701—1707. Москва



132. Д. Трезини. Петровские ворота (1717—1718) Петропавловской крепости. Ленинград



133. Г. И. Маттарнови, Н. Ф. Гербель, Г. Кьявери, М. Г. Земцов. Кунсткамера. 1718—1734. Ленинград
134. Д. Трезини, А. Шлютер и другие. Летний дворец Петра I. 1710—1714. Ленинград



131
132

133
134



136. И. П. Зарудный. Иконостас Петропавловского собора. 1722—1726/7. Ленинград





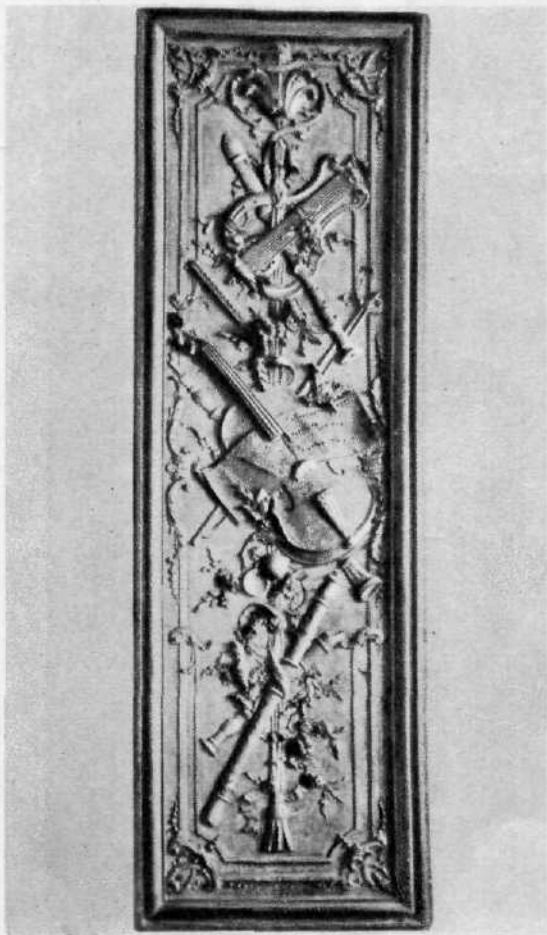


139. Б. Суходольский. Наддверное декоративное панно «Прогулка». 40-е — 50-е гг. XVIII в.



139

140. Н. Пино. Дубовая резная панель отделки кабинета Петра I в Большом дворце в Петергофе (Петродворец). 1718—1721



140

141

141. Кубок с гербом А. Д. Меншикова. 1711

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



142

143

143. А. П. Антропов. Портрет М. А. Румянцевой. 1764



144. И. П. Аргунов. Автопортрет. Конец 50-х гг. XVIII в.
145. И. П. Аргунов. Портрет Хрипуновой. 1757



144

145





147. Г.-Х. Гроот. Портрет Елизаветы Петровны верхом в сопровождении арапчонка. 1743



147

148

148. Л. Токке. Портрет А. М. Воронцовой. 1758



149. А. Рослин (Рослен). Портрет А. С. Строганова. 1772

150. П. Ротари. Портрет неизвестного в латах. Конец 50-х гг. XVIII в.



149

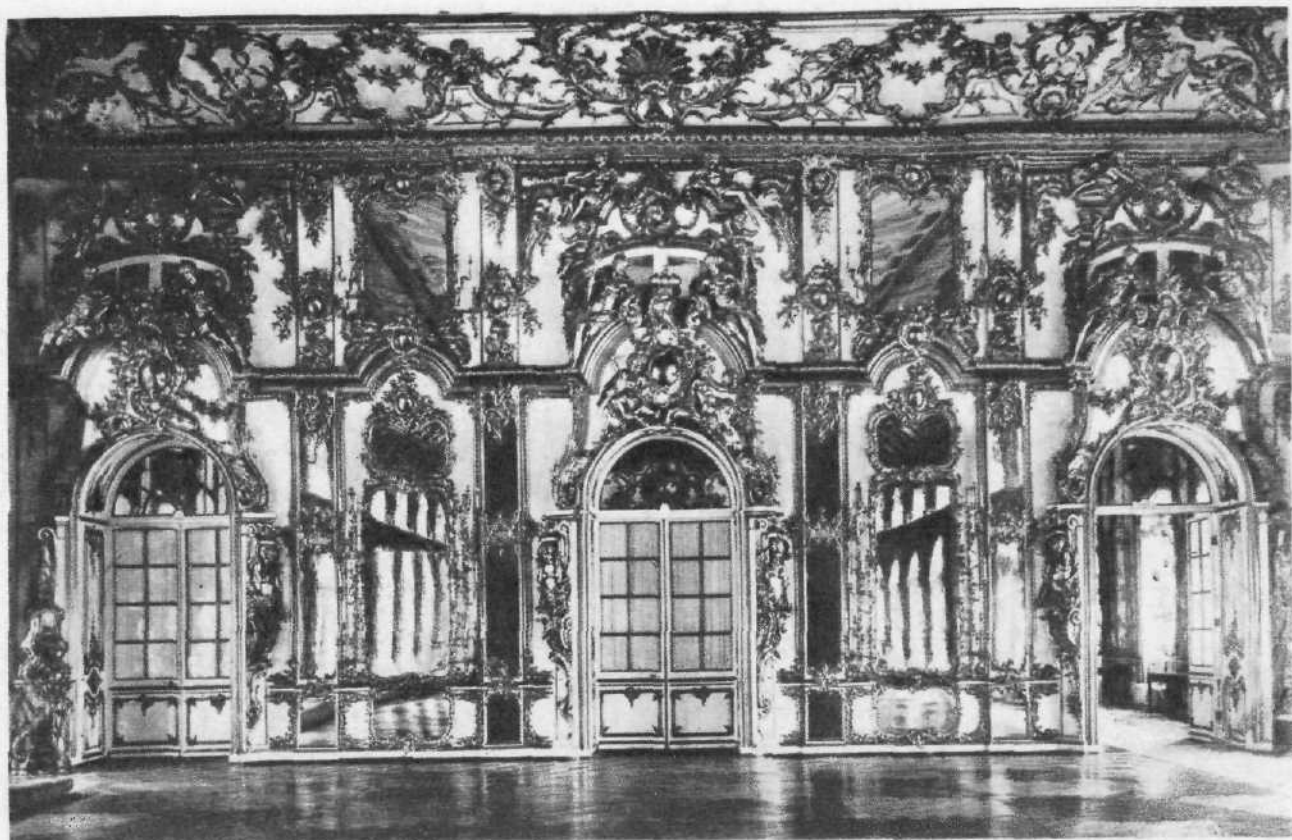
150



151. Мастерская Ломоносова. Полтавская баталия. 1762—1764



152. Ф.-Б. Растрелли. Большой (Екатерининский) дворец в Царском Селе. 1752—1757. Тронный зал. Вид торцевой стены. Город Пушкин



152

153. Ф.-Б. Растрелли. Большой (Екатерининский) дворец в Царском Селе. 1752—1757. Садовый фасад. Город Пушкин



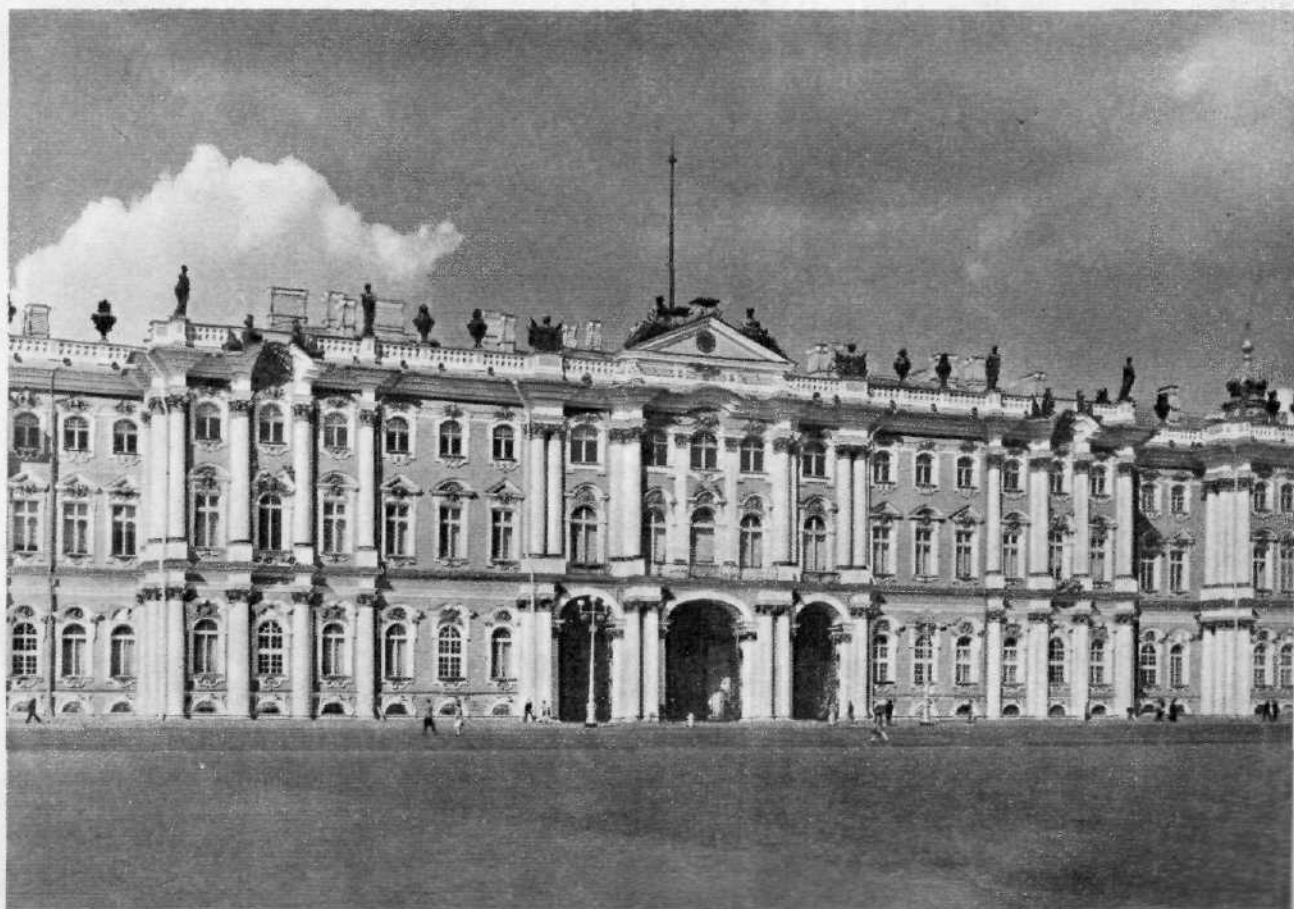
153

154. Ф.-Б. Растрелли. Большой дворец в Петергофе (Петродворец). 1745—1755. Вид со стороны нижнего сада. Гравюра по рисунку М. И. Махаева (1761)



154

155. Ф.-Б. Растрелли. Зимний дворец. 1754—1762. Фасад на Дворцовую площадь. Ленинград



155

156. Ф.-Б. Растрелли. Смольный монастырь в Петербурге. 1748—1764. Проектная модель



157. С. И. Чевакинский. Никольский Морской собор. 1753—1762. Ленинград



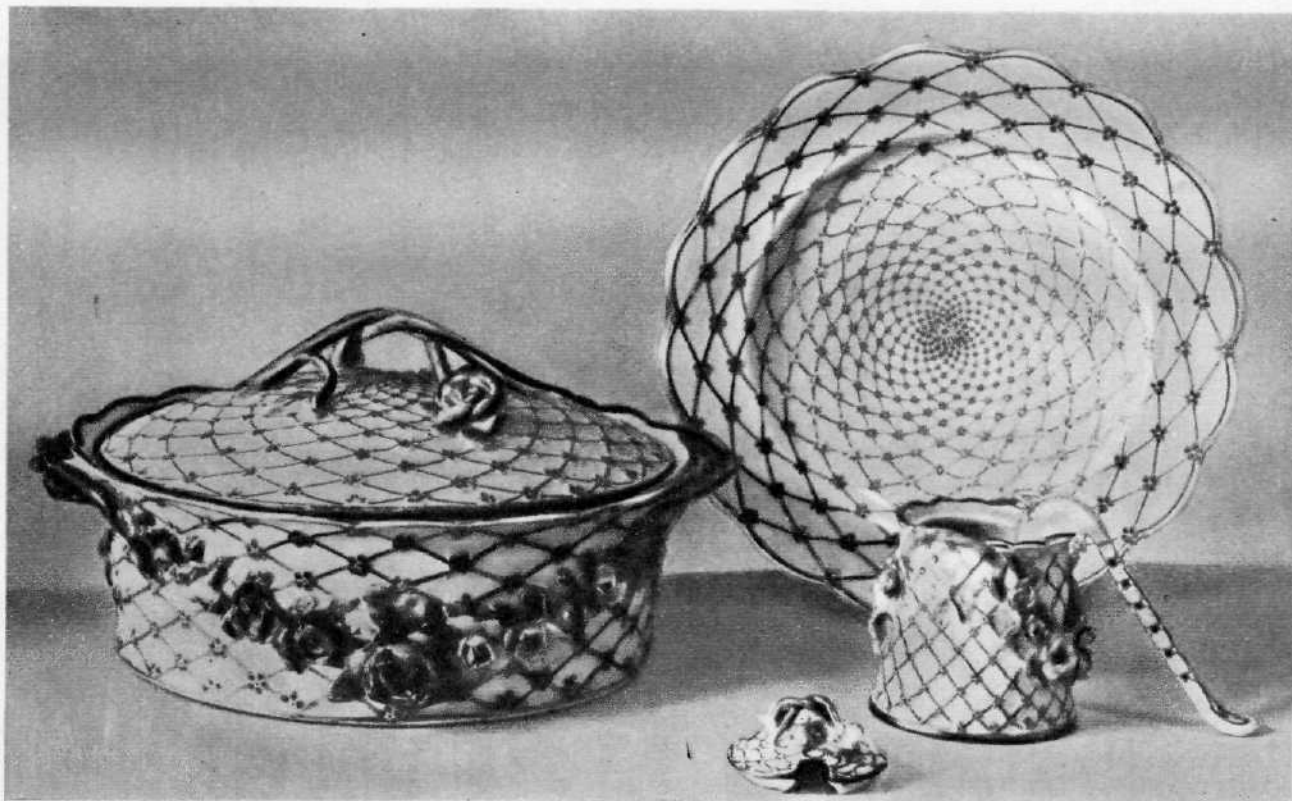
158. Церковь Никиты Мученика. 1751. Москва



159. И. Шумахер, И. Ф. Мичурин, Д. В. Ухтомский. Колокольня Троице-Сергиевой лавры. 1741—1769. Загорск

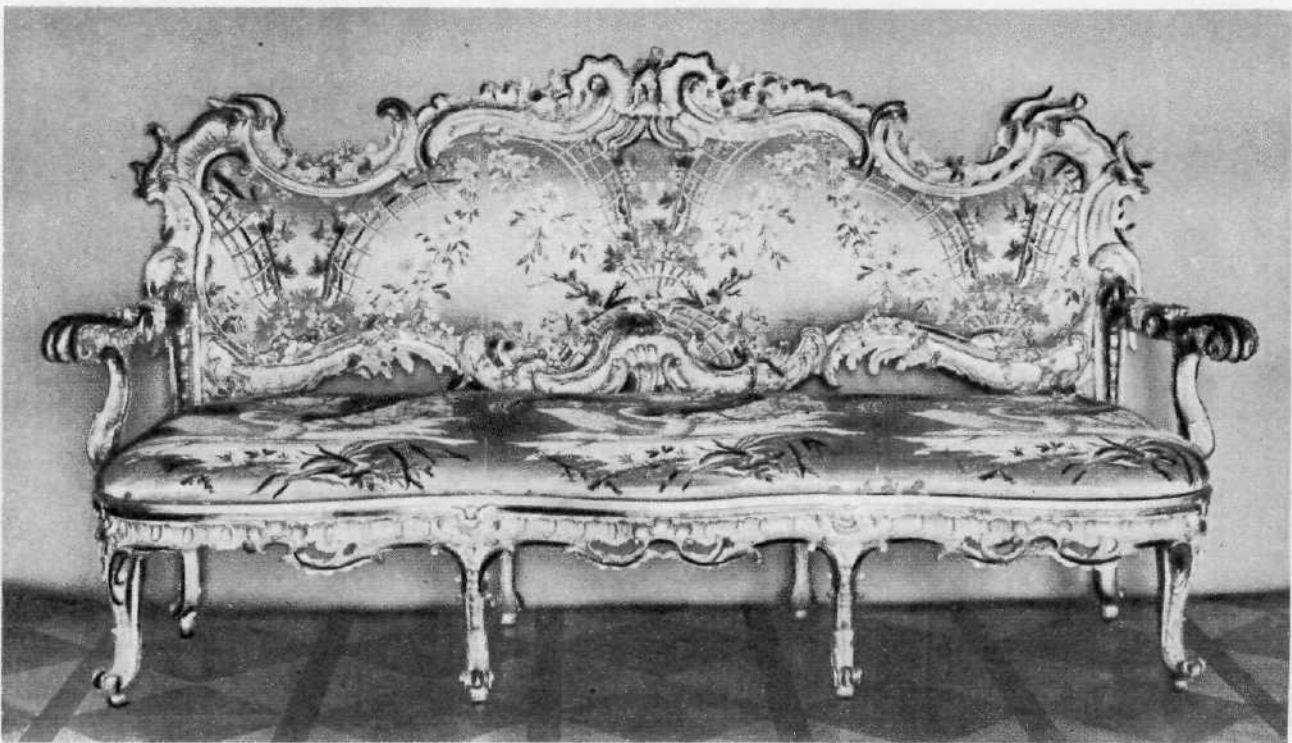


160. Предметы из «Собственного»
столового сервиза Елизаветы
Петровны. Середина XVIII в.



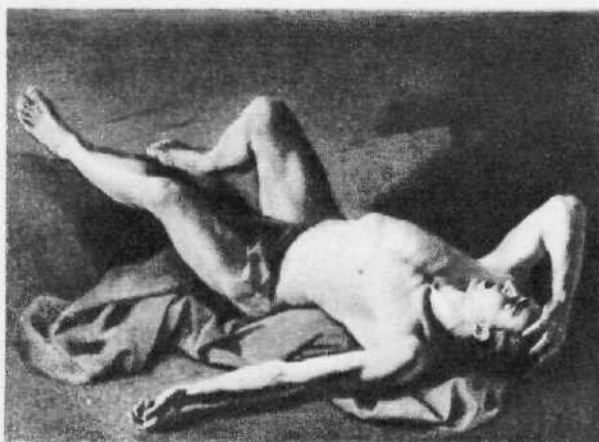
160

161. Диван, выполненный по про-
екту Ф.-Б. Растрелли. Середина
XVIII в.



161





163

164



165

166



167. И. А. Акимов. Великий князь Святослав, целующий мать и детей своих по возвращении с Дуная в Киев. 1773



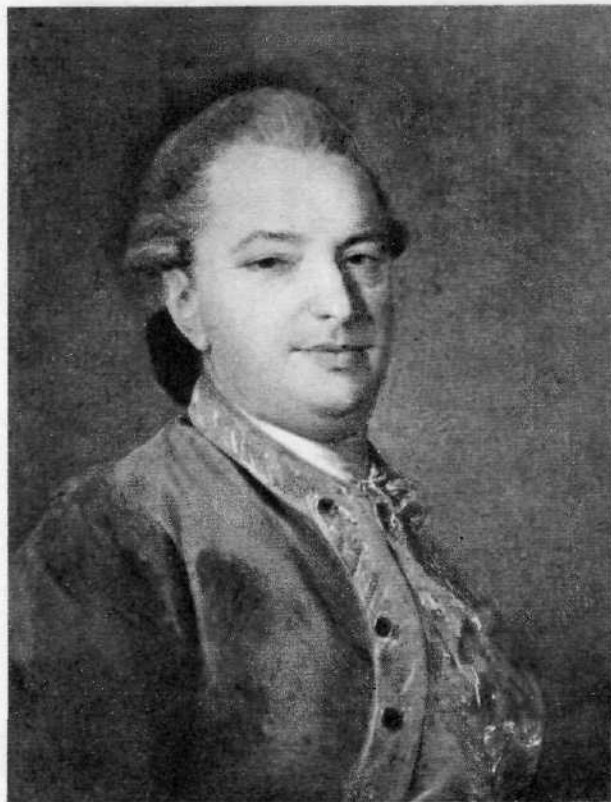
167

168. Г. И. Угрюмов. Муций Сцевола. 1780—1790. Эскиз



168

169. Ф. С. Рокотов. Портрет поэта
В. И. Майкова. Около 1766



169
170

170. Ф. С. Рокотов. Портрет
А. И. Воронцова. 60-е гг.
XVIII в.



171. Ф. С. Рокотов. Портрет
В. Н. Суровцевой. Конец 80-х гг.
XVIII в.

172. Ф. С. Рокотов. Портрет
В. Е. Новосильцовой. 1780



171
172



173. Д. Г. Левицкий. Портрет
Е. Н. Хованской и Е. Н. Хруще-
вой. 1773



174. Д. Г. Левицкий. Екатерина II —
законодательница. 1783



174
175

175. Д. Г. Левицкий. Портрет
А. Ф. Кокоринова. 1769—1770



176. Д. Г. Левицкий. Портрет Урсулы
Мнишек. 1782

177. Ж.-Л. Вуаль. Портрет Е. П. Чи-
черинной. Около 1790



176
177



178. П. С. Дрождин. Портрет А. П. Антропова с сыном перед портретом жены. 1776



179. И. И. Фирсов. Юный живописец. Вторая половина 60-х гг. XVIII в.



178

179



180

181





184. Ф. И. Шубин. Бюст М. Р. Паниной. Середина 70-х гг. XVIII в.

185. Ф. И. Шубин. Бюст неизвестного. Середина 70-х гг. XVIII в.

186. Ф. И. Шубин. Бюст Павла I. 1797 (?)

187. Ф. И. Шубин. Бюст П. В. Завадовского. 90-е гг. (?) XVIII в.



184

185



186

187





189. М. И. Козловский. Бдение Александра Македонского. 80-е гг. XVIII в.



189

190. М. И. Козловский. Поликрат. 1790



190

191

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



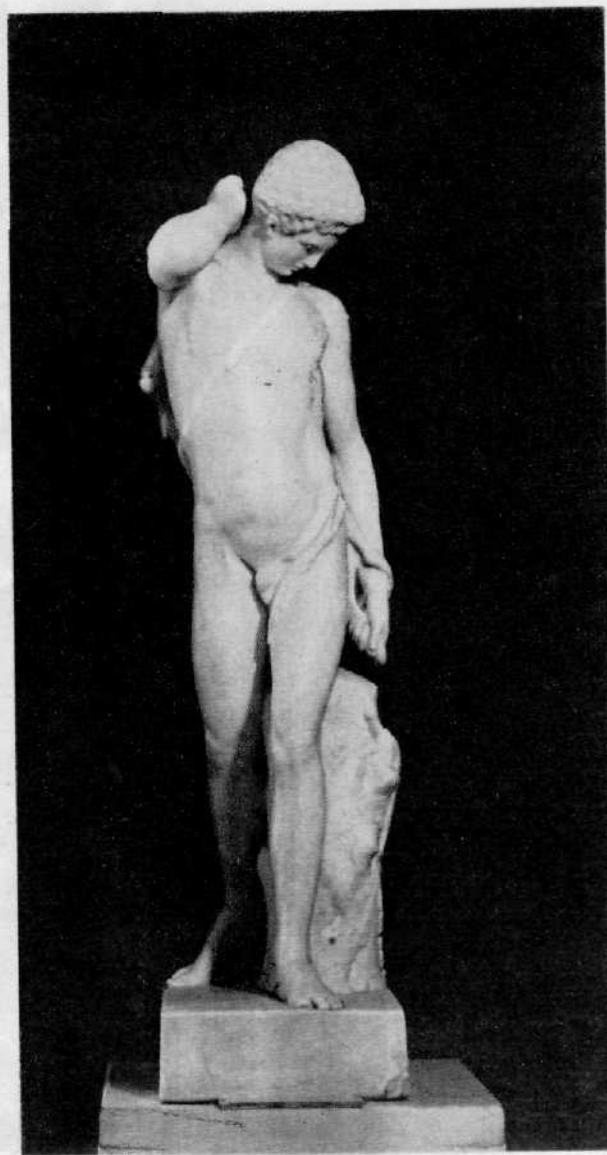
192. М. И. Коне



193. М. И. Козловский. Самсон, разрывающий пасть льва. 1800—1801. Статуя для Большого кас-

када в Петергофе. (Погибла во время оккупации, воссоздана в 1947 году В. Л. Симоновым)

194. М. И. Козловский. Пастушок с зайцем. 1789





196. Ф. Ф. Щедрин. Марсий. 1776
197. И. П. Прокофьев. Актеон. 1784



196
197

198. Ф. Ф. Щедрин. Морские нимфы. Скульптурная группа у главных ворот Адмиралтейства. 1812. Ленинград

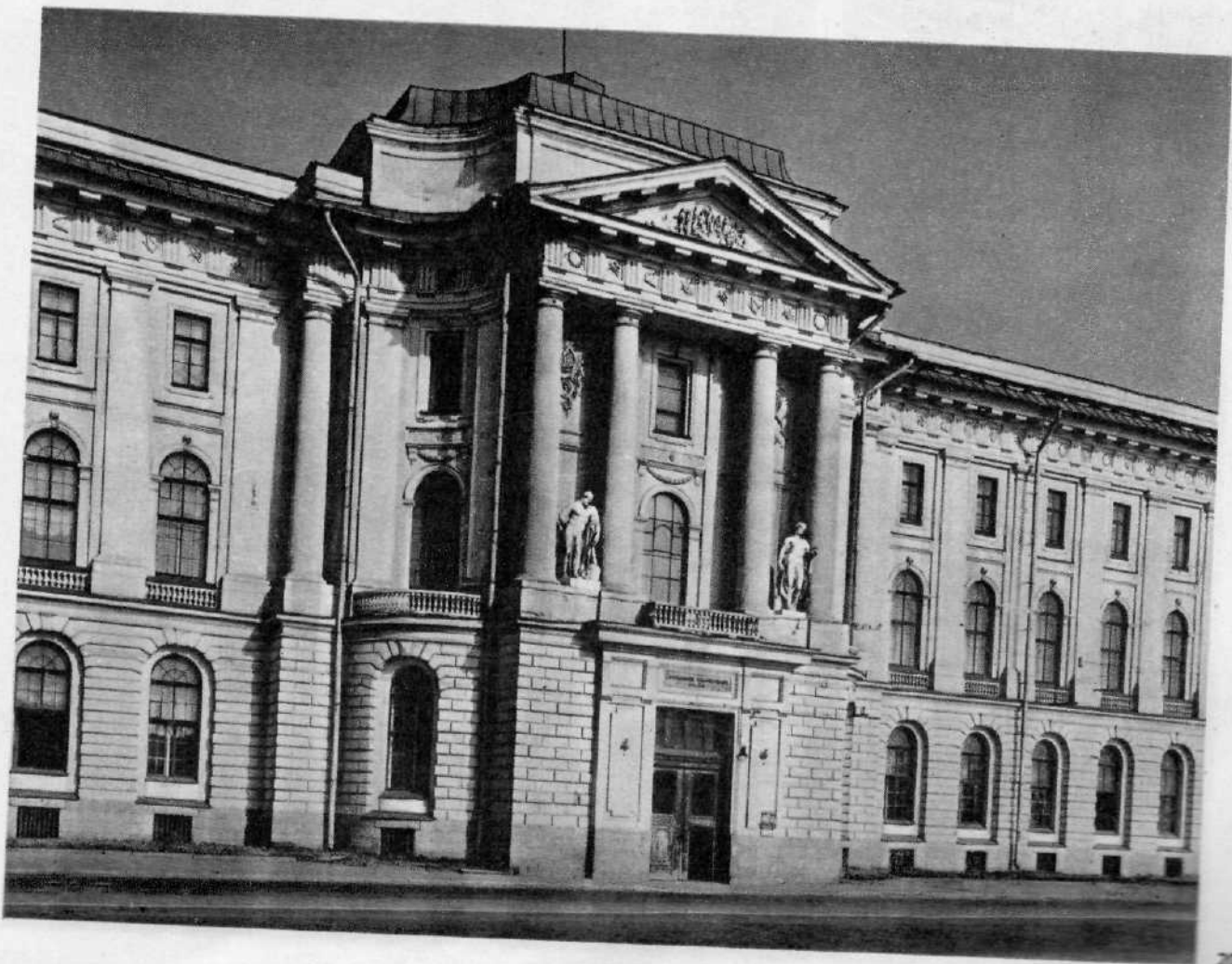


198
199

199. И. П. Прокофьев. Бюст А. Е. Лабзиной. 1802



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

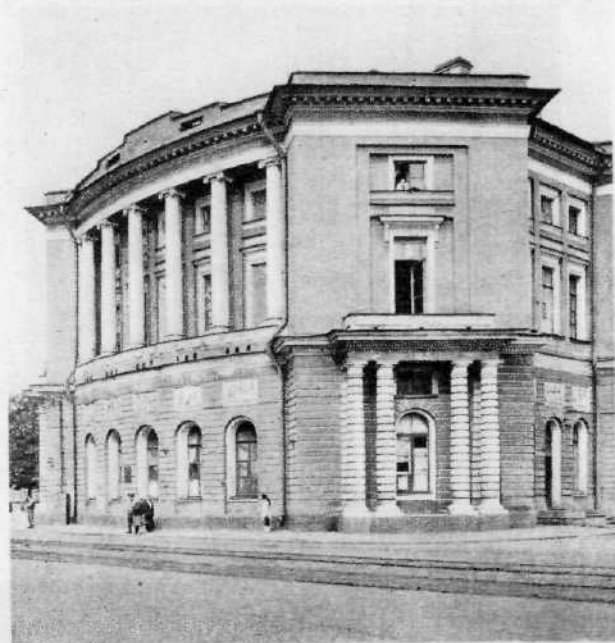


201. Ж.-Б. Валлен Деламот. Арка
Новой Голландии. 1765—1780-е
гг. XVIII в. Ленинград

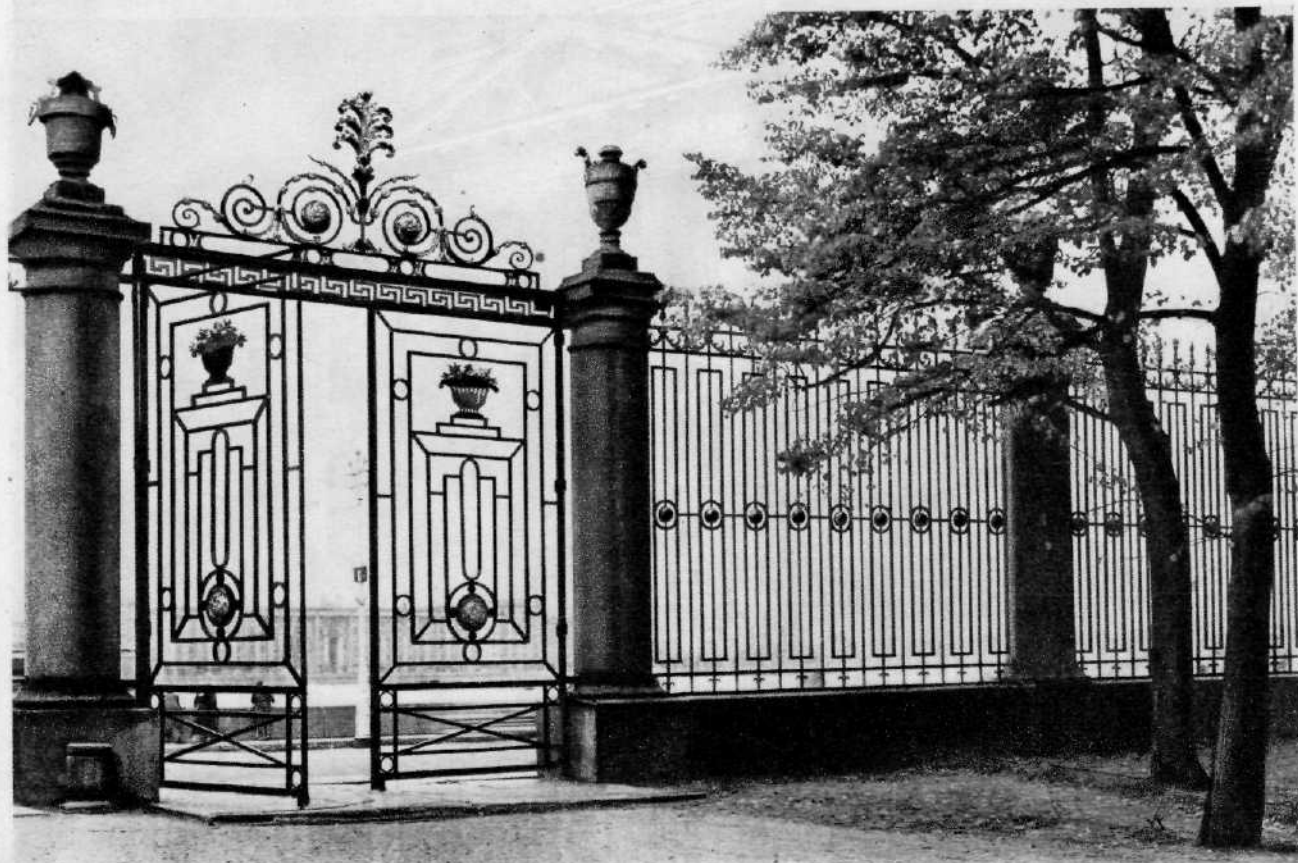


201
202

202. В. И. Баженов. Павильон Михай-
ловского (Инженерного) замка.
1798—1800. Ленинград



203. Ю. М. Фельтен и П. Егоров. Ог-
рада Летнего сада. 1771—1786.
Ленинград



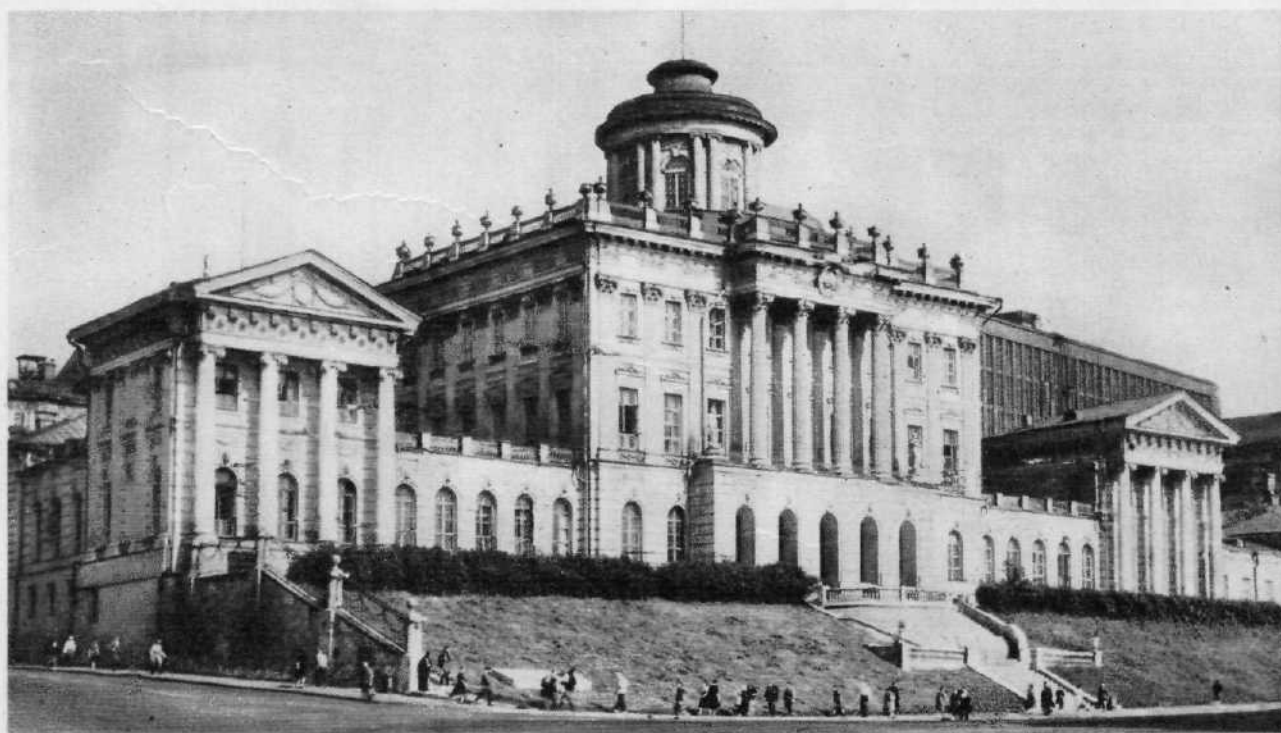
203

204. А. Ринальди. Мраморный дворец. 1768—1785. Ленинград

205. В. И. Баженов. Дом П. Е. Пашкова. 1784—1786. Москва

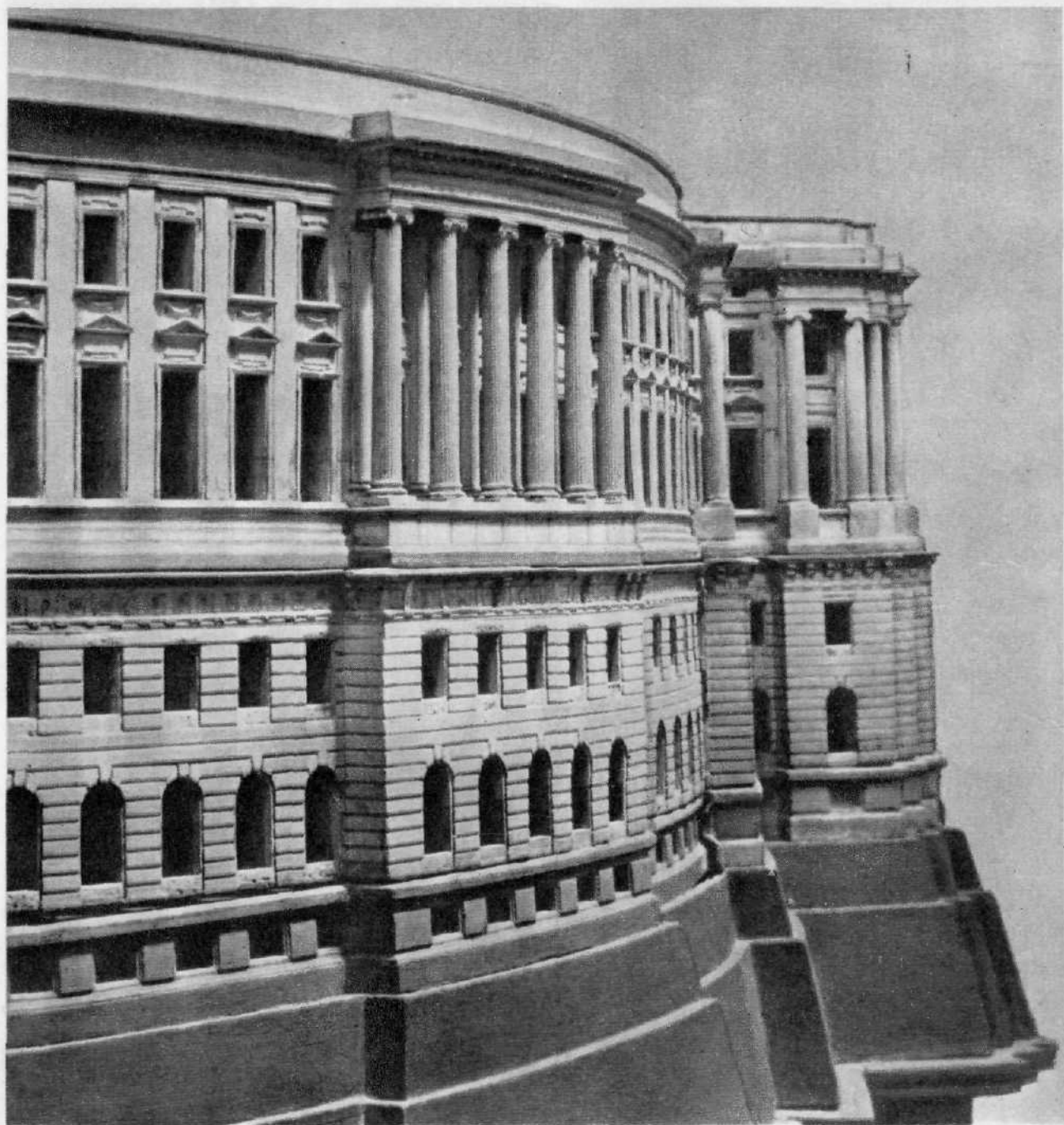


204



205

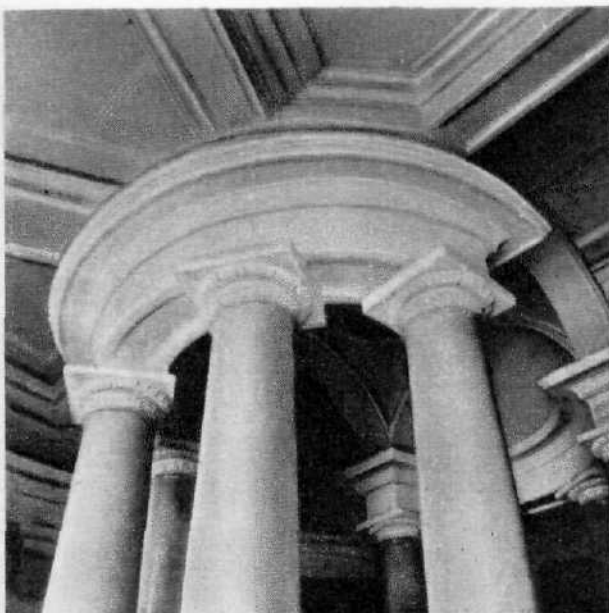
206. В. И. Баженов. Модель Крем-
левского дворца в Москве.
1773. Фрагмент



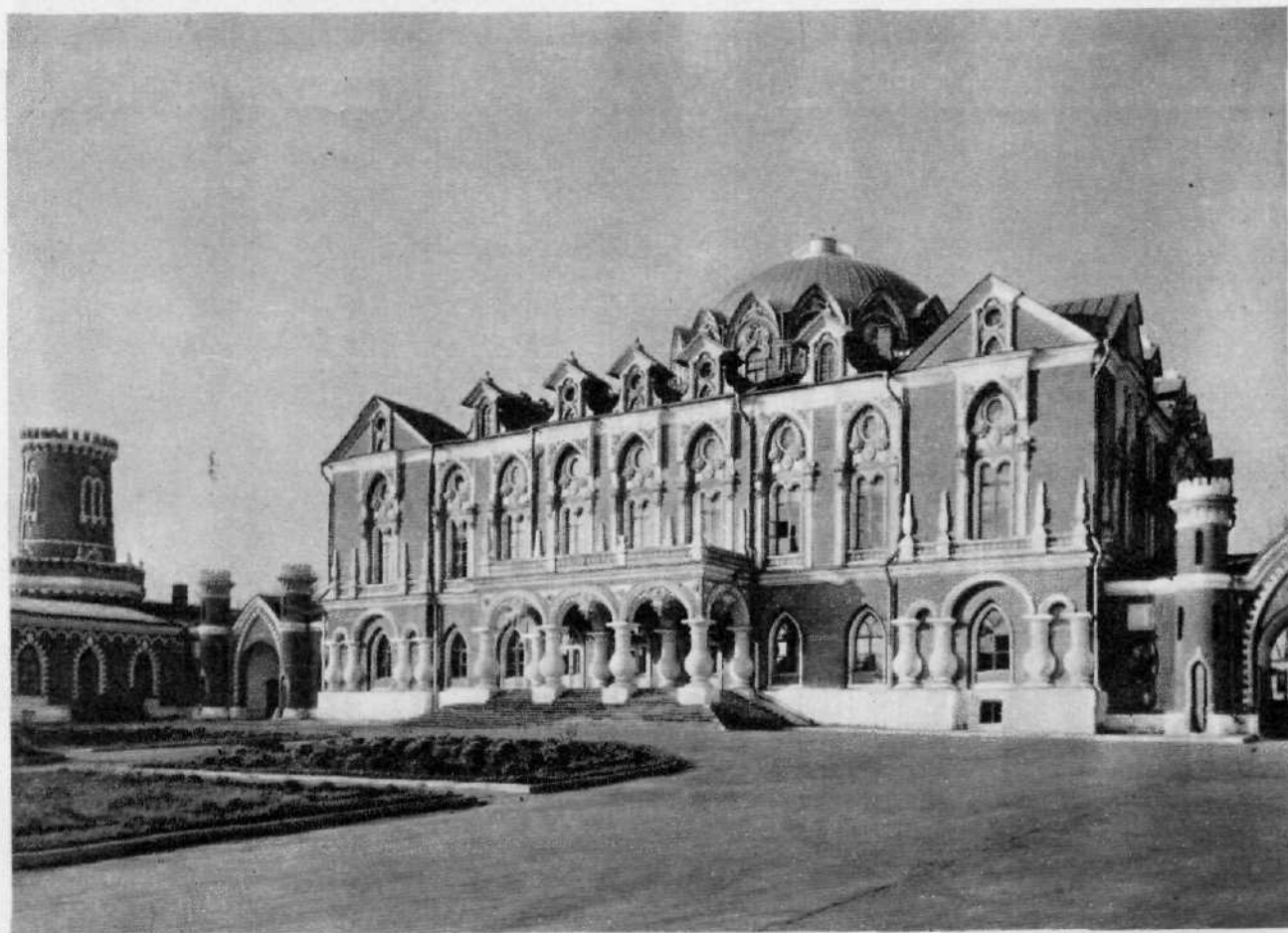
207. В. И. Баженов. Ансамбль Царицына. 1775—1785. Фигурный мост. Москва



208. В. И. Баженов. Колоннада вестибюля дома И. И. Юшкова. 80-е гг. XVIII в. Москва



207
208



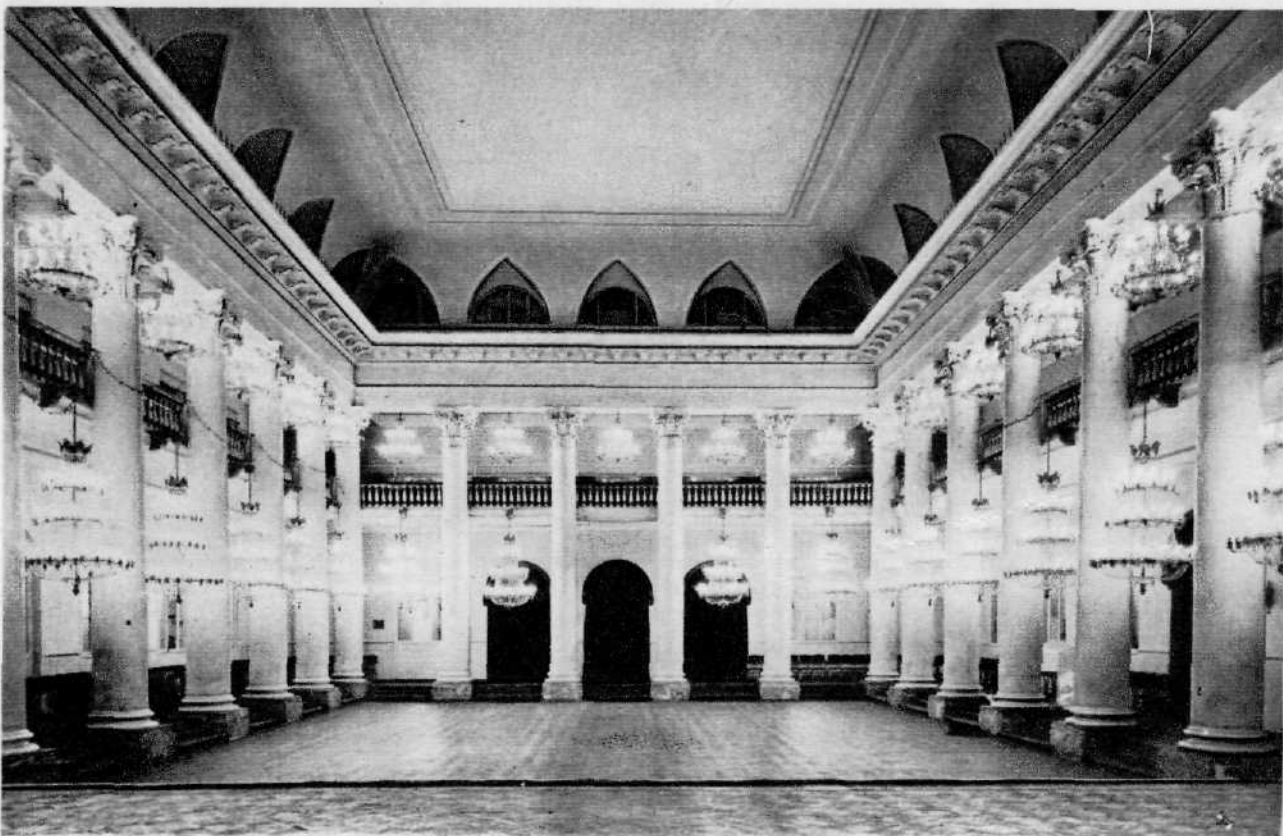
209

210. М. Ф. Казаков. Сенат (Присутственные места) в Московском Кремле. 1776—1787



210

211. М. Ф. Казаков. Колонный зал Благородного собрания (ныне Дом союзов). Середина 80-х гг. XVIII в. Москва



211

212. М. Ф. Казаков. Голицынская
больница. 1796—1801. Москва

213. М. Ф. Казаков. «Золотые ком-
наты» дома И. И. Демидова.
1789—1791. Фрагмент. Москва

214. И. Е. Старов. Троицкий со-
бор Александро-Невской лав-
ры. 1776; 1778—1790. Ленин-
град



212



213
214

215. И. Е. Старов. Таврический дворец. 1783—1789. Фасад. Ленинград



215

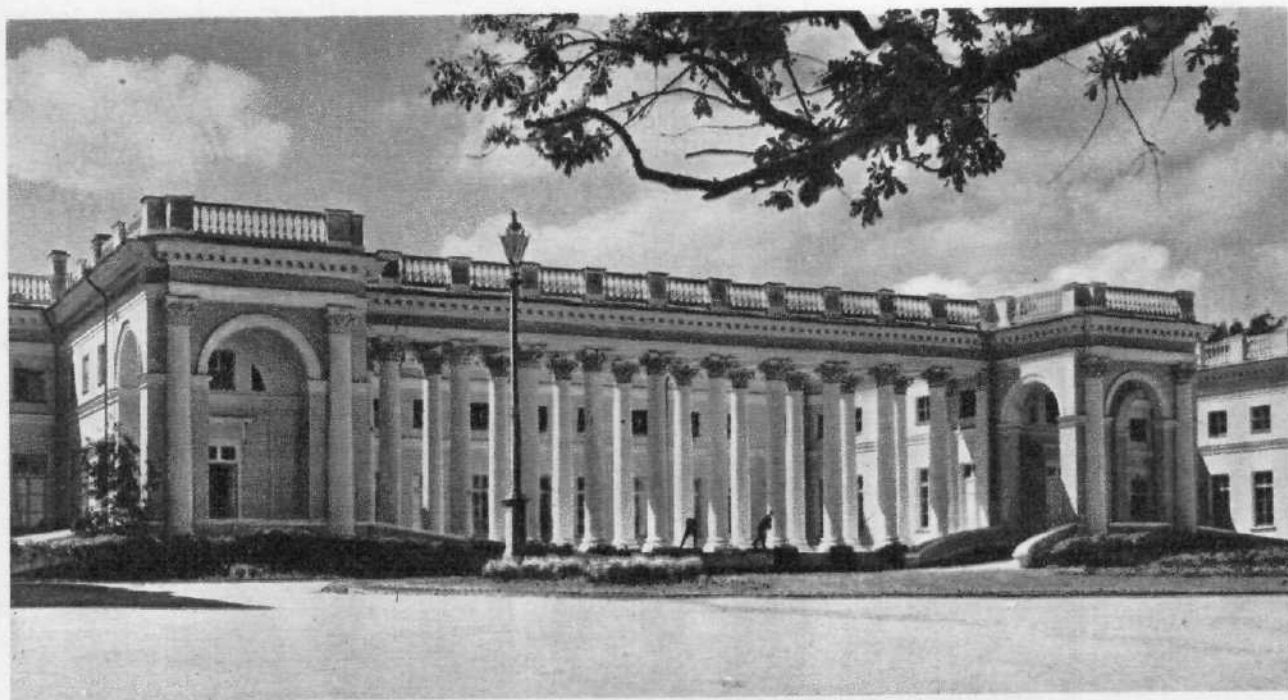
216. И. Е. Старов. Интерьер зала-галереи Таврического дворца. 1783—1789. Ленинград



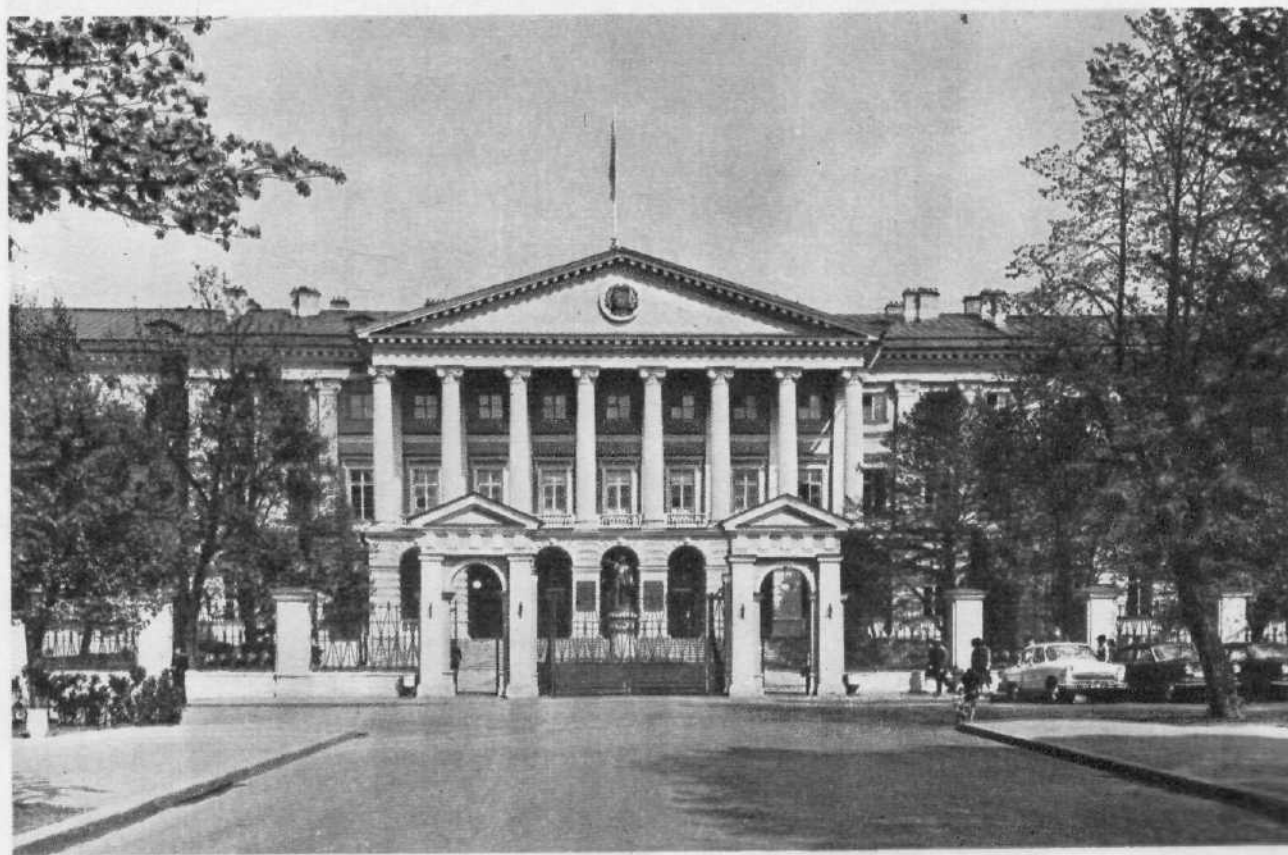
216

217. Д. Кваренги. Александровский дворец в Царском Селе. 1792—1796. Город Пушкин

218. Д. Кваренги. Смольный институт. 1806—1808. Ленинград



217



218

219. Ч. Камерон. Храм дружбы
в Павловске. 1780—1782



219
220

220. Ч. Камерон. Камеронова галерея
в Царском Селе. 1783—
1787. Город Пушкин



221. Ч. Камерон. Дворец в Павловске.
1782—1786



221

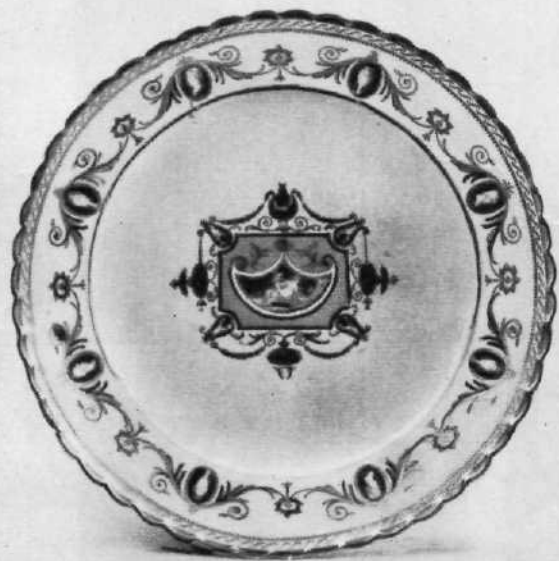
222. Ч. Камерон, И. П. Мартос. Зеленая столовая Большого (Екатерининского) дворца в Царском Селе, 80-е гг. XVIII в. Город Пушкин

223. Тарелка из «арабескового» сервиза. 1784

224. Кружка. Конец XVIII в.



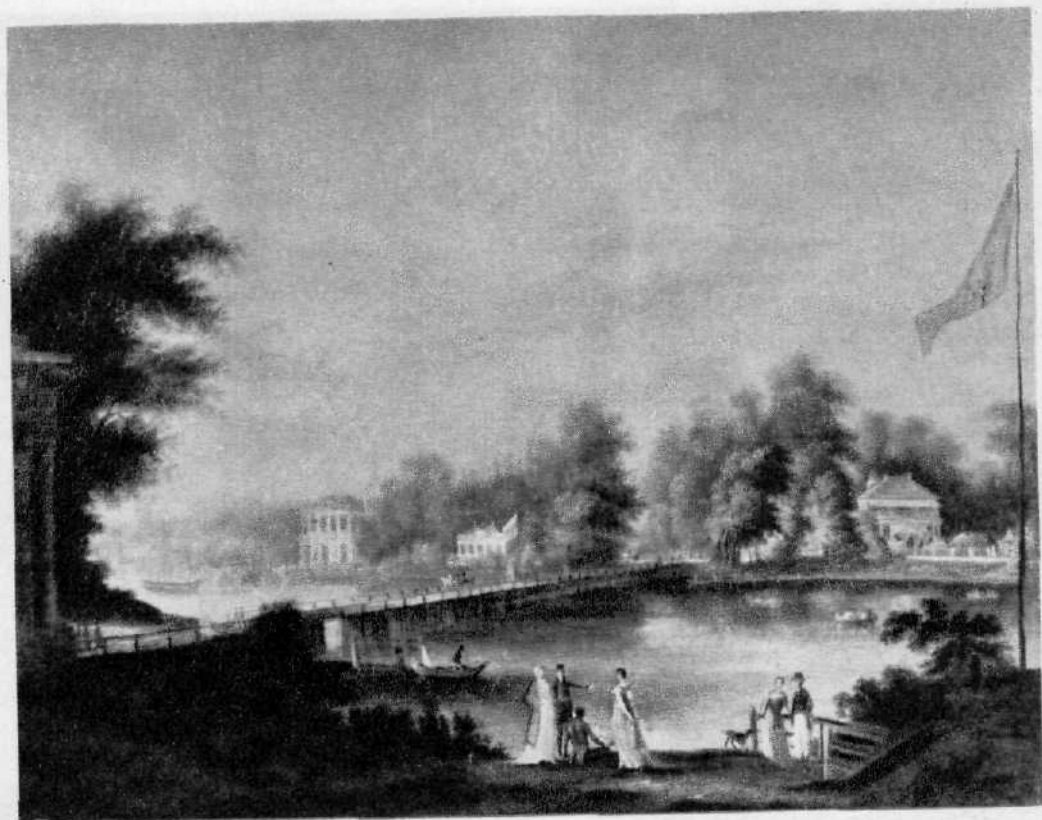
222



223

224

225. Семен Ф. Щедрин. Вид на Большую Невку и дачу Строгановых. 1804



225

226. Ф. Я. Алексеев. Вид Московского Кремля и Каменного моста. 1815



226

227. Ф. Я. Алексеев. Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости. 1794



227

228. Ф. Я. Алексеев. Вид Адмиралтейства и Зимнего дворца от Первого кадетского корпуса. 10-е гг. XIX в.



228

229. Ф. И. Яненко. Автопортрет в ла-
тах. 1792



230. В. Я. Родчев. Портрет неизвест-
ной. 1789



231. С. С. Щукин. Автопортрет. Се-
редина 80-х гг. XVIII в.

232. М. И. Бельский. Портрет
Д. С. Боршнянского. 1788

229
230



231
232

233. В. Л. Боровиковский. Портрет сестер А. Г. и В. Г. Гагариных. 1802



234. В. Л. Боровиковский. Портрет
Ф. А. Боровского. 1799



234

235

235. В. Л. Боровиковский. Портрет
М. И. Долгорукой. Начало 10-х
гг. XIX в.



236. В. Л. Боровиковский. Портрет
А. Б. Куракина. Около 1801

237. С. С. Щукин. Портрет Павла I.
1796—1800



236

237



238. Н. И. Аргунов. Портрет
П. И. Ковалевой-Жемчуговой
(в полосатом халате). 1803

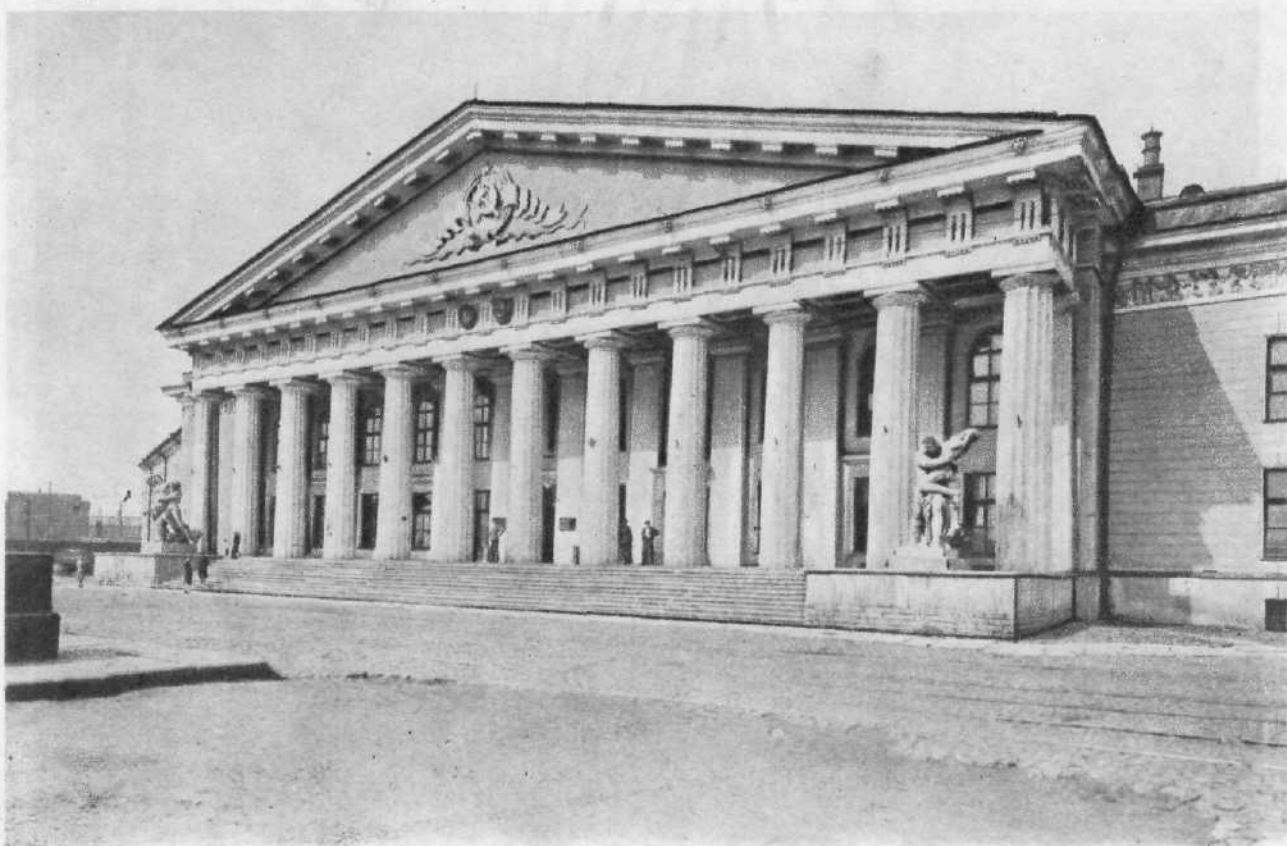


239. А. Н. Воронихин. Казанский собор. 1801—1811. Ленинград

240. А. Н. Воронихин. Горный институт. 1806—1811. Ленинград



239



240

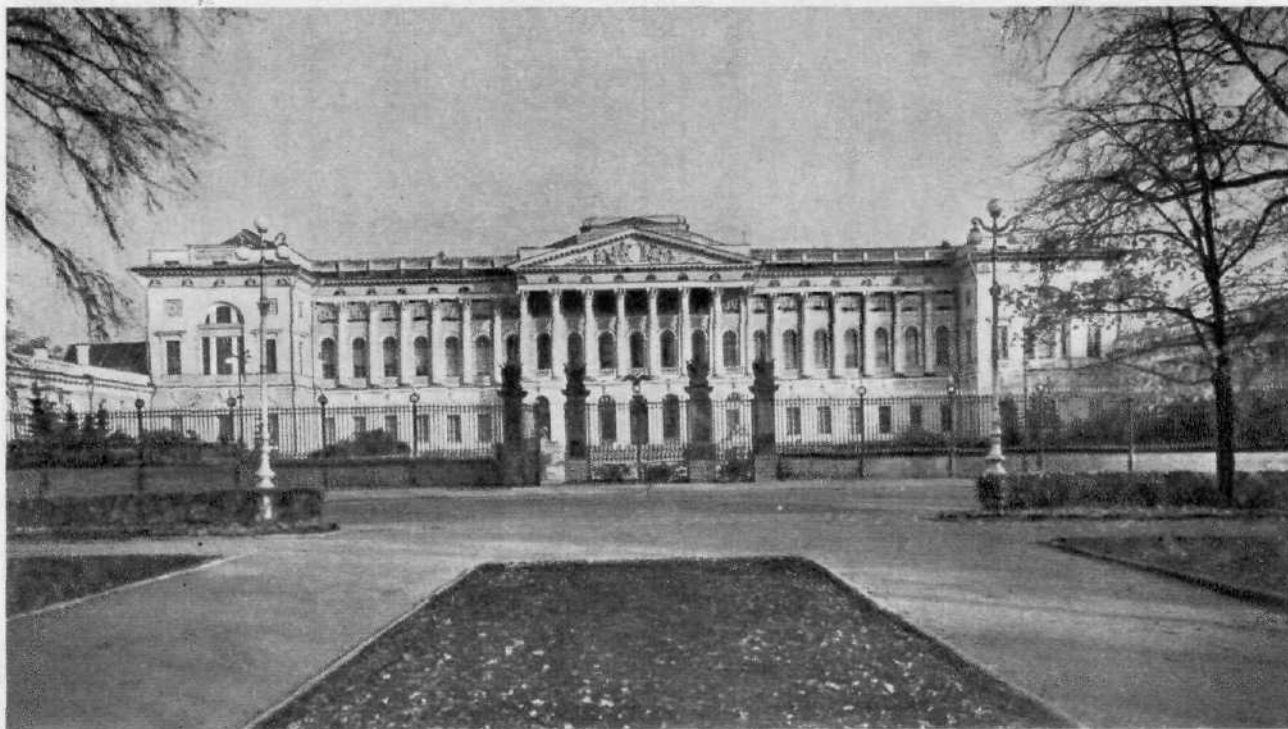


242. Тома де Томон. Биржа. 1805—
1810. Ленинград

243. К. И. Росси. Михайловский дворец
(ныне Русский музей).
1819—1825. Ленинград



242



243

244. К. И. Росси. Арка здания Главного штаба и министерства на Дворцовой площади. 1819—1829. Ленинград

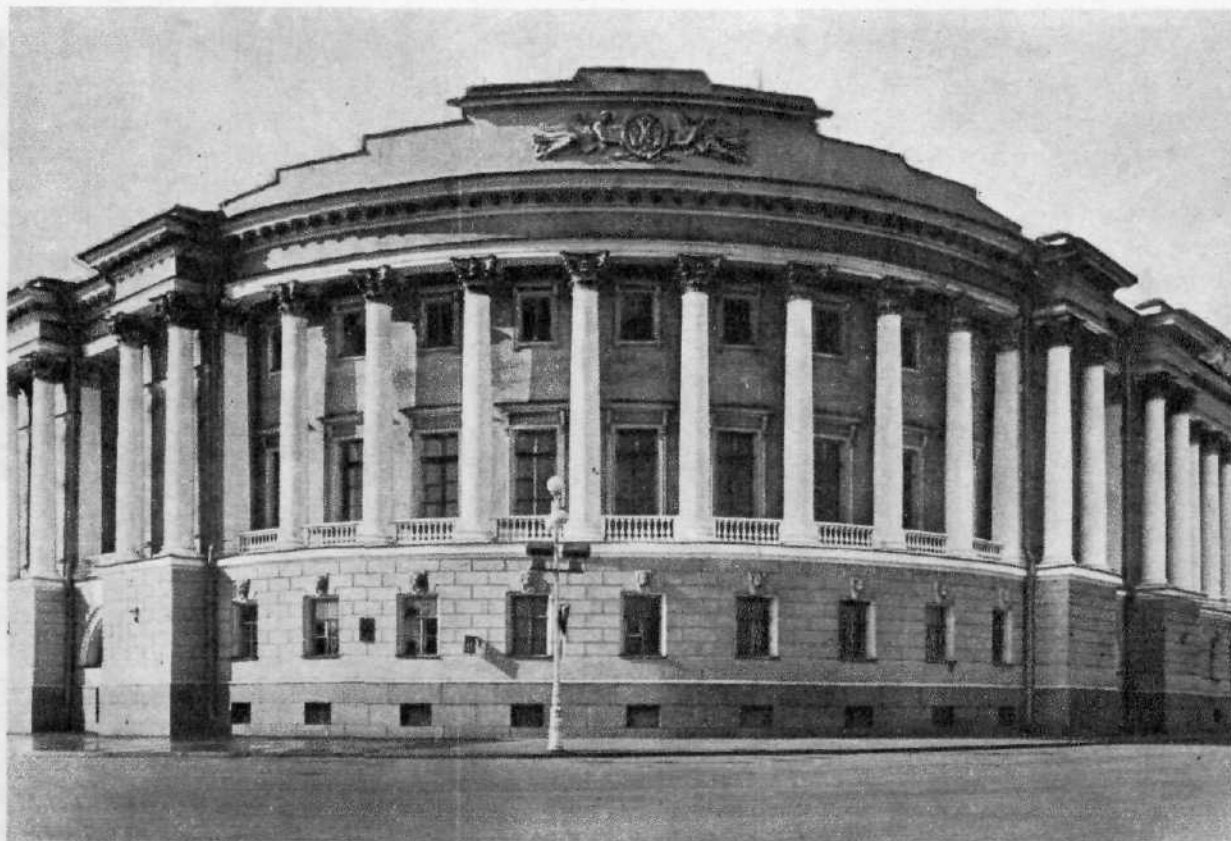


245. К. И. Росси. Белый зал Михайловского дворца (ныне Русский музей). 1819—1825. Ленинград



246. К. И. Росси. Здание Сената и Синода. 1829—1834. Ленинград

247. В. П. Стасов. Конюшенный двор на набережной Мойки. 1817—1823. Ленинград



246



247

248. В. П. Стасов. Казармы Павловского полка на Марсовом поле. 1817—1819. Ленинград



248

249. Д. И. Жилярди. Московский университет. 1817—1819



249

250. Д. И. Жилярди, А. Г. Григорьев.
Дом Луниных на Никитском
бульваре. 1818—1823. Москва



250



251

252. Д. И. Жиллярди, А. Г. Григорьев.. Музыкальный павильон Конного двора в усадьбе Кузьминки. 20-е гг. XIX в. Москва

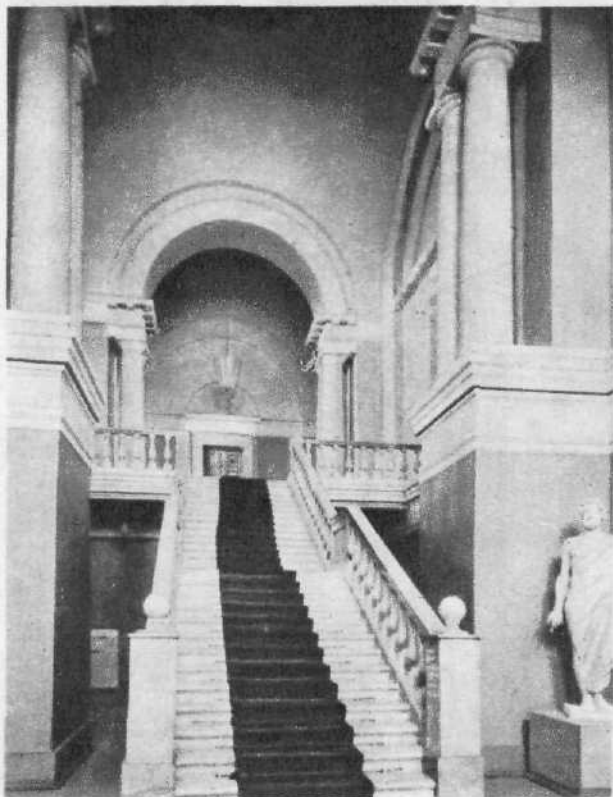


253. А. Н. Воронихин. Прибор для умывания. Начало XIX в.

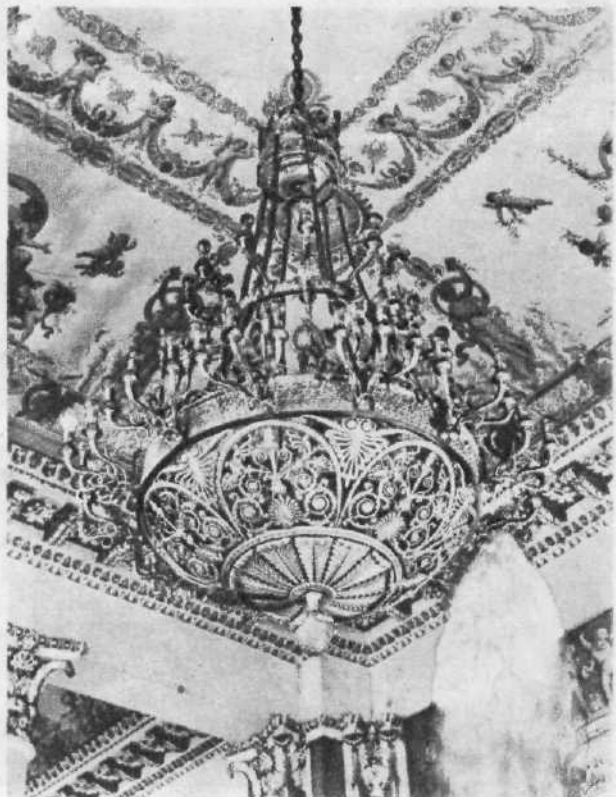


254. Д. И. Жиллярди, А. Г. Григорьев. Опекунский совет. 1823—1826. Москва
255. С. С. Пименов. Люстра Елагина дворца. Начало XIX в.

252
253



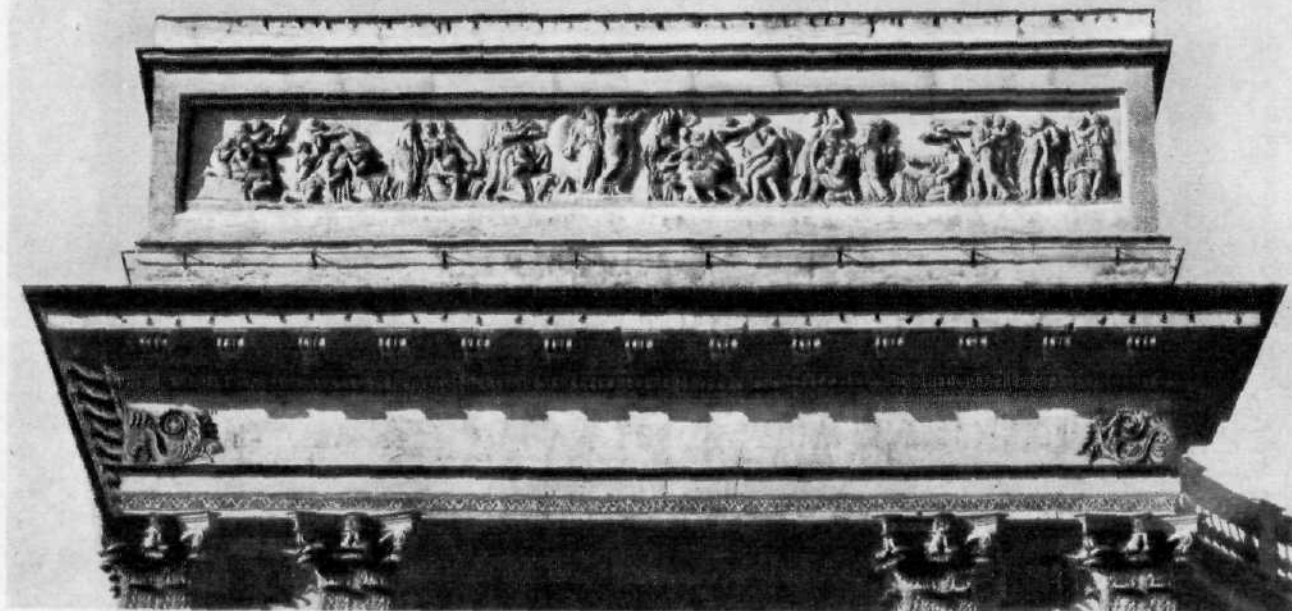
254.
255



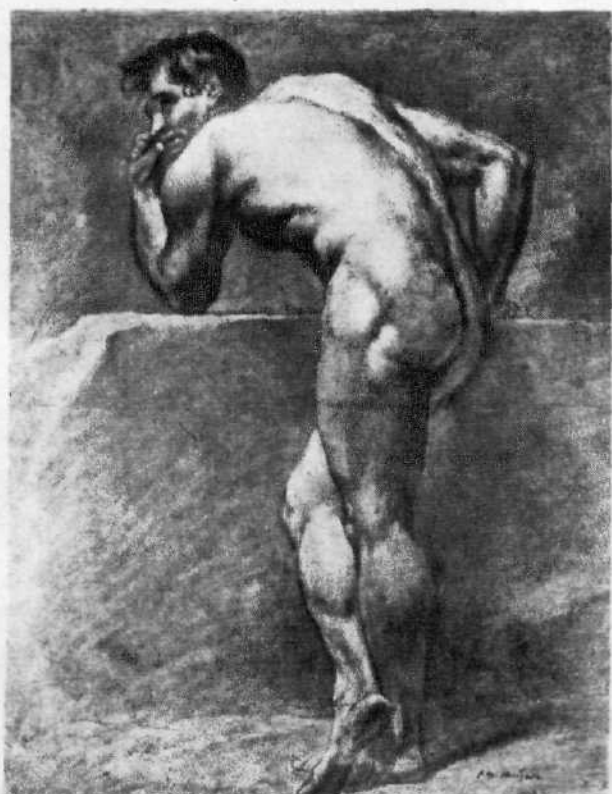
260. И. П. Мартос. Источение Моисеем воды в пустыне. Горельеф на аттике колоннады Казанского собора. 1804—1807. Ленинград

261. В. К. Шебуев. Автопортрет с гадалкой. 1805

262. В. К. Шебуев. Стоящий натуращик



260



261

262

263. А. И. Иванов. Подвиг молодого киевлянина при осаде Киева печенегами в 968 году. 1810



263

264

264. А. Е. Егоров. Венера, секущая Амура



265. О. А. Кипренский. Портрет Е. И. Чаплица. 1813

266. О. А. Кипренский. Петрушка-меланхолик. 1814



265

266





268. О. А. Кипренский. Портрет
А. К. Швальбе. 1804



268
269

269. О. А. Кипренский. Портрет
Е. П. Ростопчиной. 1809



270. О. А. Кипренский. Автопортрет
в халате. 1828

271. О. А. Кипренский. Портрет
Е. С. Авдулиной. Около 1822



270
271





273. И. И. Тербенев. Русский Сцевола. 10-е гг. XIX в.

274. А. Г. Венецианов. «Мадамов из Москвы вить выгнали». 1812

275. А. Н. Оленин. Русский мужик Вавила Мороз на заячьей охоте. 1813

276. С. Ф. Галактионов. Обед у Смирдина. Титульный лист альманаха «Новоселье». 1833



273

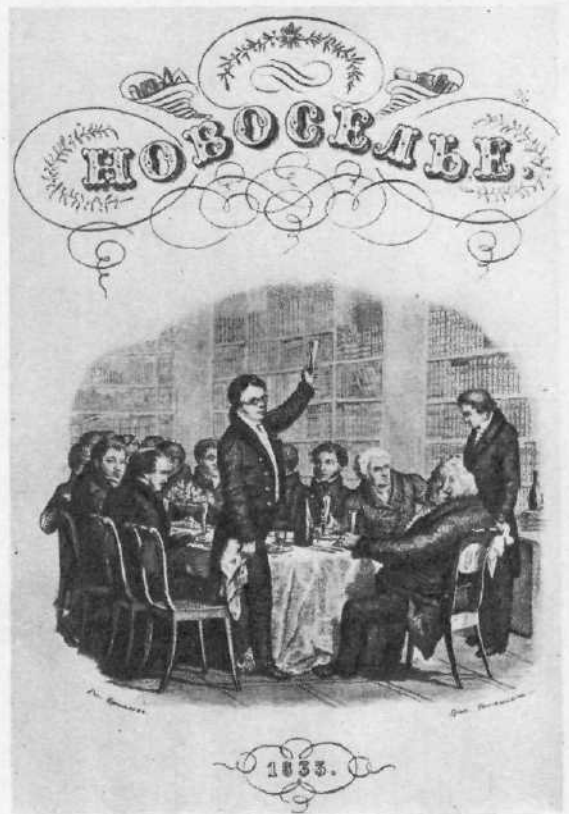


274



275

276



277. А. О. Орловский. Бега на Неве.
1814

278. А. О. Орловский. Автопортрет
в красном плаще. 1809

279. В. А. Тропинин. Портрет
А. С. Фигнера. 10-е гг. XIX в.



277



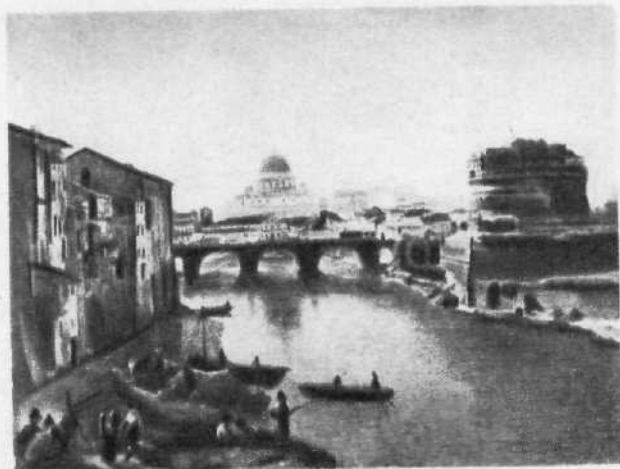
278

279

280. Сильвестр Щедрин. Новый Рим.
Замок св. Ангела. 1825

281. Сильвестр Щедрин. На веран-
де. 1829

282. Сильвестр Щедрин. Вид Сор-
ренто близ Неаполя. 1828



280
281



282



284. В. А. Тропинин. Портрет
А. С. Пушкина. 1827



285. В. А. Тропинин. Автопортрет на
фоне окна с видом на Кремль.
1846



286. А. Г. Варнек. Портрет В. И. Гри-
горовича. Начало 20-х гг. XIX в.
287. В. А. Тропинин. Пряха. 20-е гг.
XIX в.

284
285



286
287

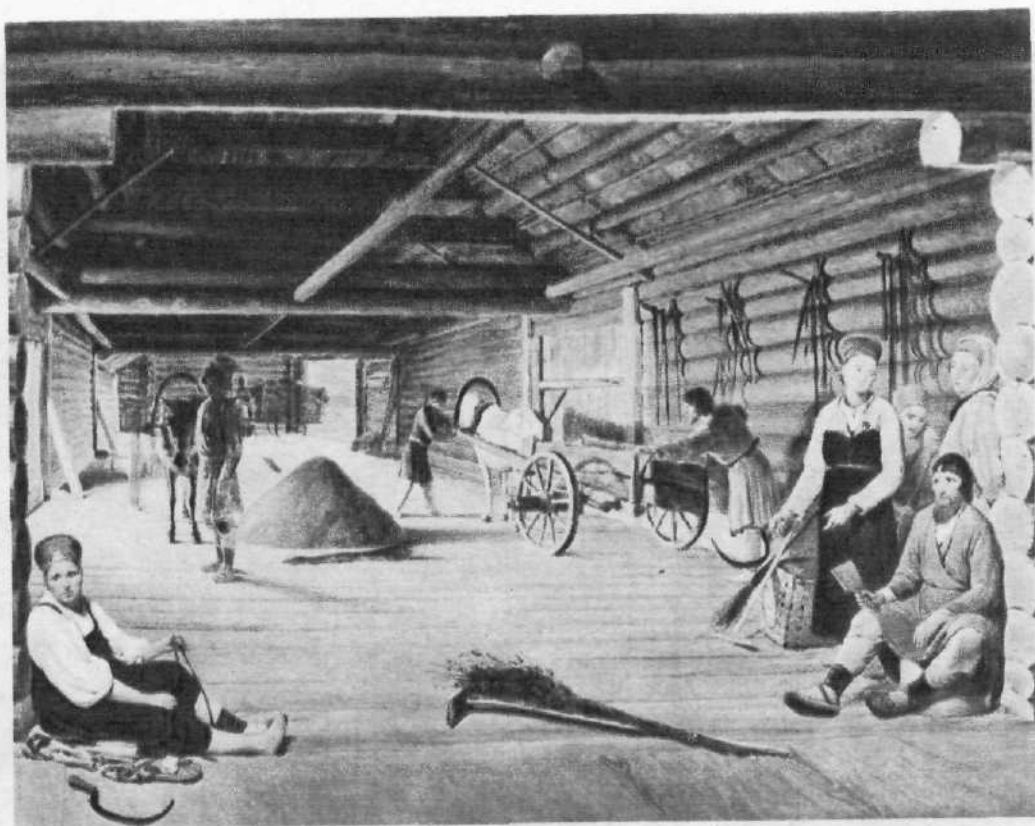


289. А. Г. Венецианов. Портрет
В. С. Путятиной. Конец 10-х —
начало 20-х гг. XIX в.



290. А. Г. Венецианов. Гумно. 1822—
1823

291. А. Г. Венецианов. На пашне.
Весна. 20-е гг. XIX в.



290



291





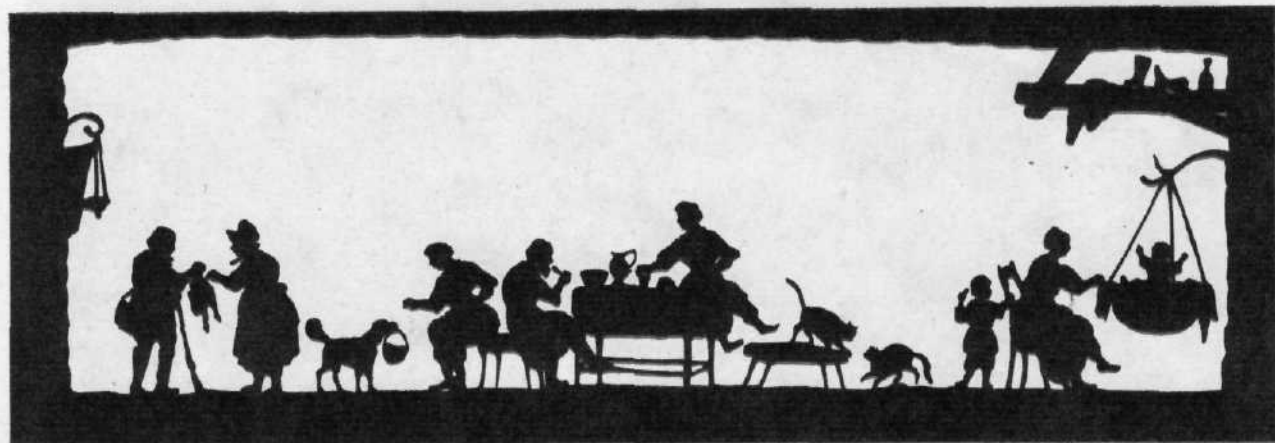
294. Ф. П. Толстой. Сцена в людской. Первая половина XIX в.

295. А. В. Тыранов. Вид на реке Тосно. 1827

297. Л. К. Плахов. Кучерская Академии художеств. 1834

298. Г. В. Сорока. Кабинет в Островках. 1844

296. Н. С. Крылов. Зима. 1827



294



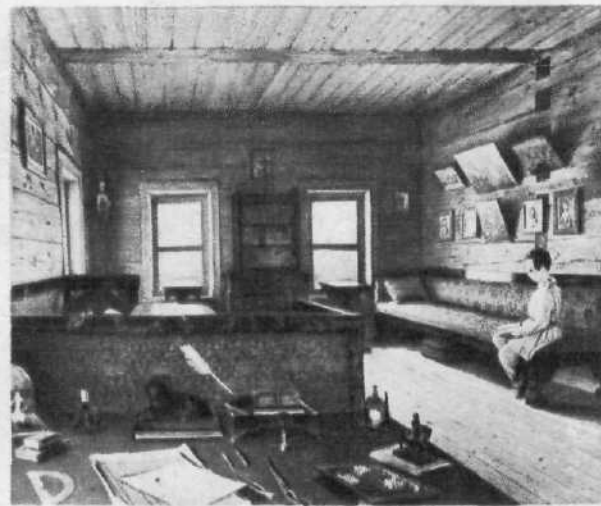
295

296



297

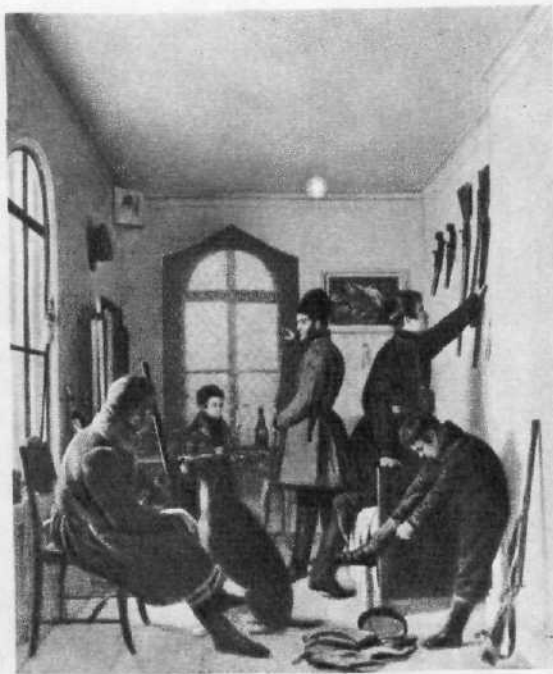
298



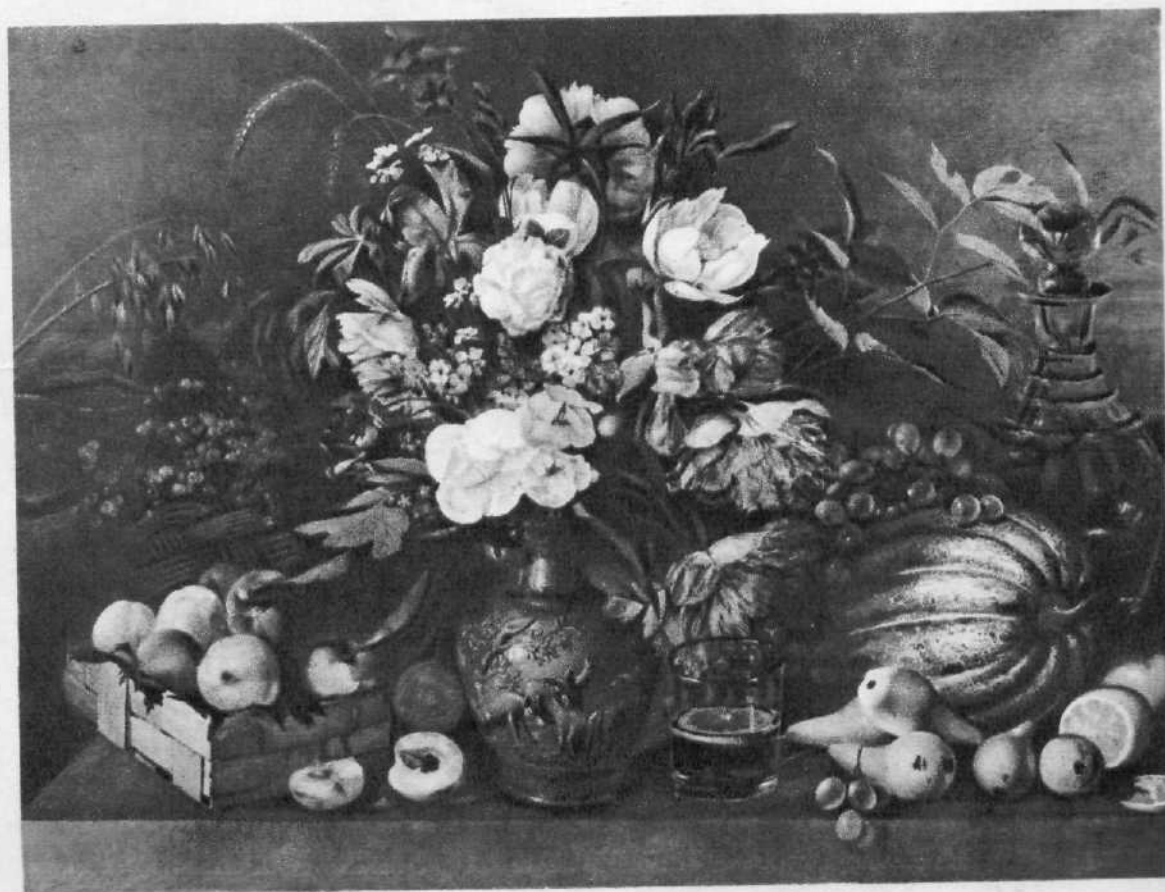
299. С. К. Заряно. Портрет
Ф. П. Толстого. 1850



300. Е. Ф. Крендовский. Сборы на
охоту. 1836



299
300



301

302. С. С. Пименов и В. И. Демут-Малиновский. Колесница Победы на аттике арки Главного штаба. 1827—1829. Ленинград

303. И. И. Тербенев. Заведение флота в России. Горельеф на аттике центральной башни Адмиралтейства. 1812. Фрагмент. Ленинград



302



303

304. С. С. Пименов. Модель надгробия М. И. Козловского. 1802



304

305. С. С. Пименов. Геркулес и Антей. 1809—1811. Ленинград



305

306

307. П. П. Соколов. Девушка с разбитым кувшином. 1816. Екатерининский парк в Царском Селе. Город Пушкин



307

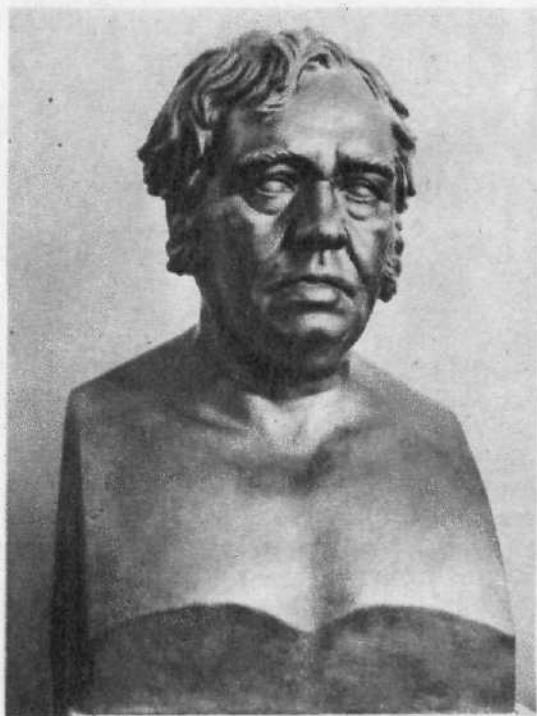
308

308. В. И. Демут-Малиновский. Русский Сцевола. 1813



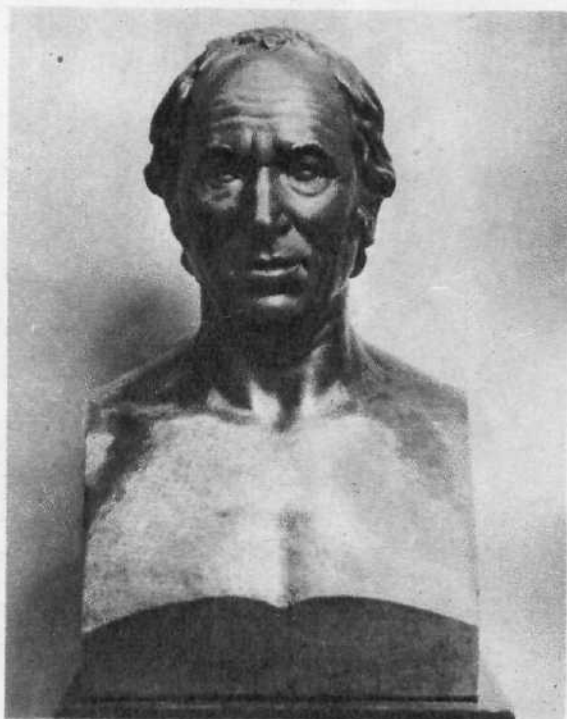
309. С. И. Гальберг. Бюст И. А. Крылова. 1830

310. С. И. Гальберг. Бюст И. П. Мартова. 1839



309

310



311. Б. И. Орловский. Памятник
фельдмаршалу М. И. Кутузову
перед Казанским собором.
1829—1832. Ленинград











316. К. П. Брюллов. Горные охотники. 1835



316

317

317. К. П. Брюллов. Портрет
Н. В. Кукольника. 1836



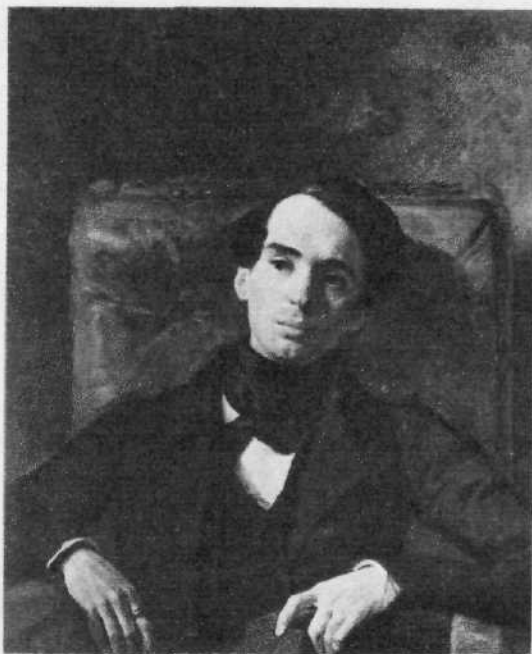
318. К. П. Брюллов. Автопортрет.
1848

319. К. П. Брюллов. Портрет
А. Н. Струговщикова. 1840



318

319





321. К. П. Брюллов. Портрет
Е. и Э. Мюссар (Всадники). 1849



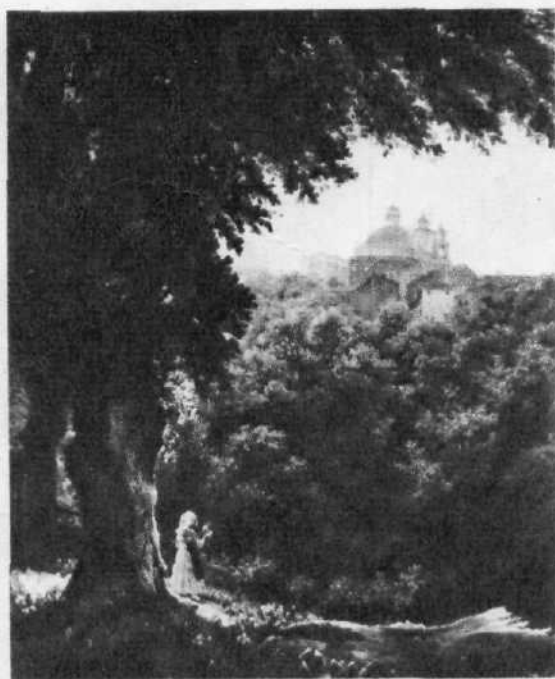
322. Ф. А. Бруни. Медный змий.
1826—1841

323. М. И. Лебедев. Аричча близ Ри-
ма. 1835

324. М. И. Лебедев. Аллея в Альба-
но. 30-е гг. XIX в.



322



323

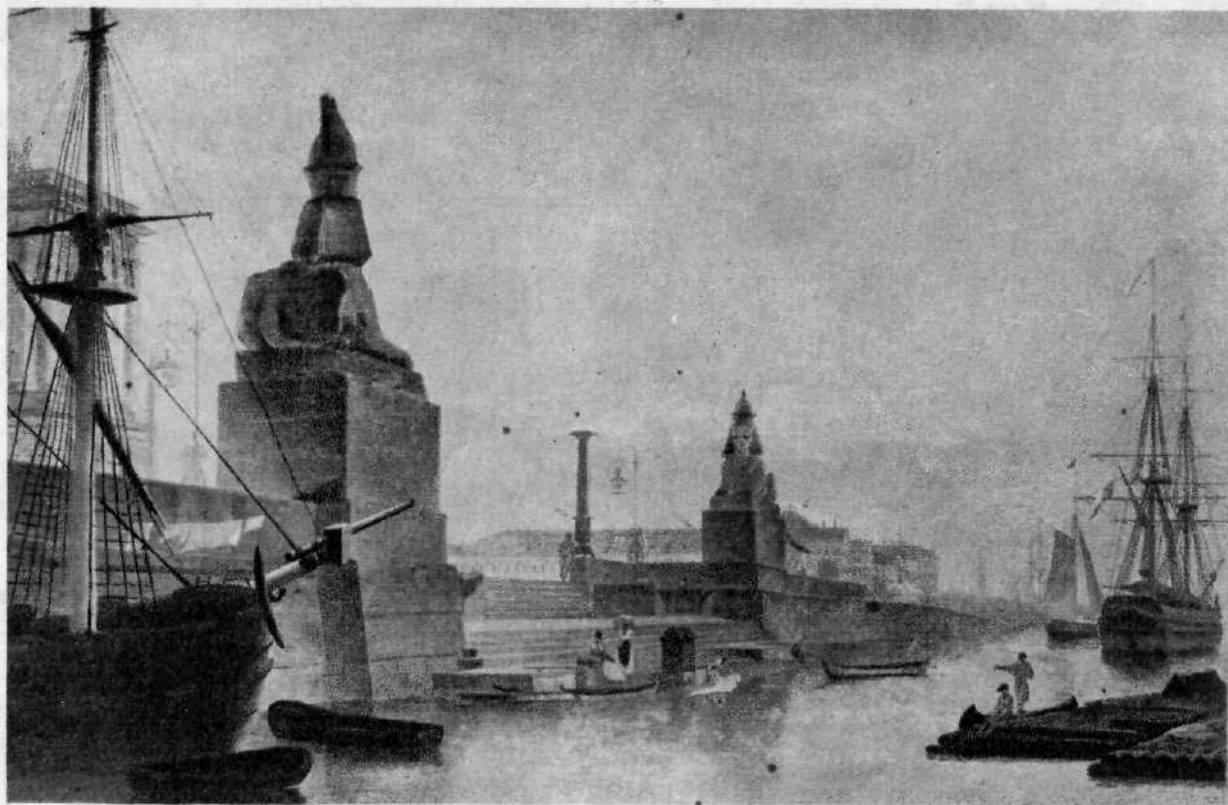
324

325. М. Н. Воробьев. Иерусалим ночью. 20-е — 30-е гг. XIX в.

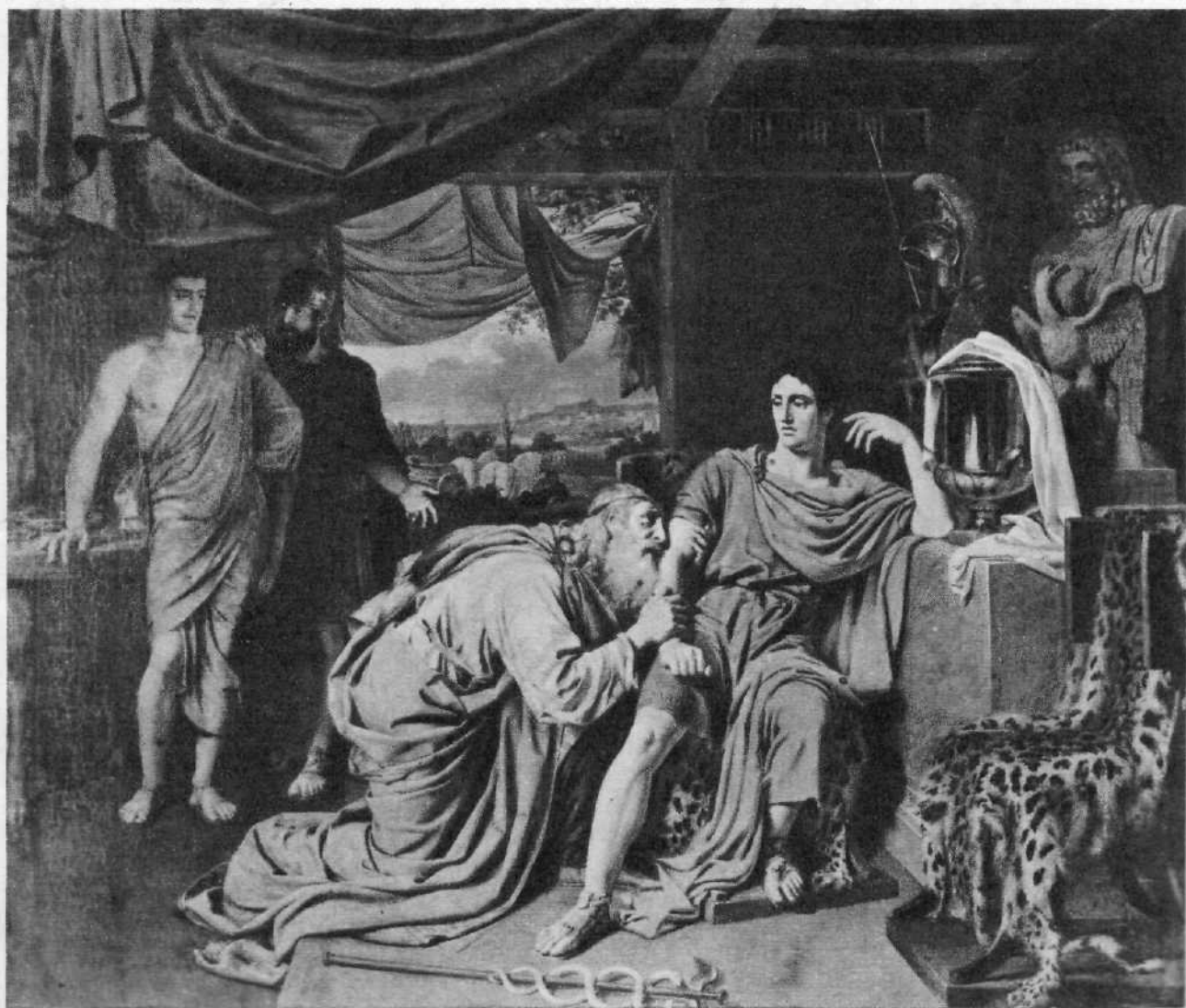


325.

326. М. Н. Воробьев. Вид пристани с египетскими сфинксами. 1835



326



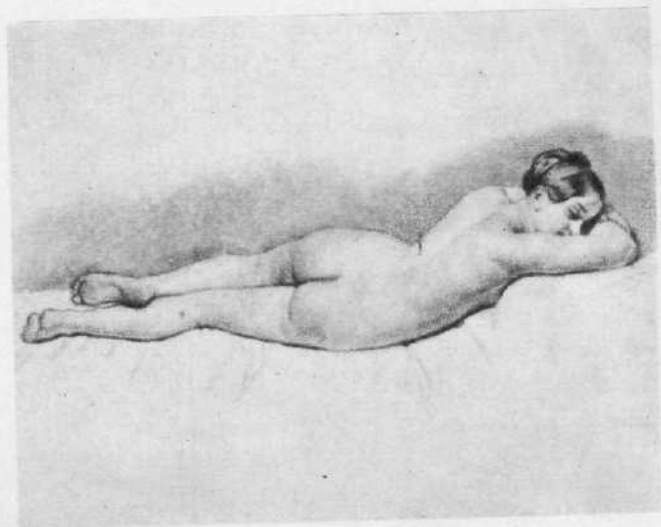
328. А. А. Иванов. Иосиф и жена Пентефрия. Эскиз. Начало 30-х гг. XIX в.



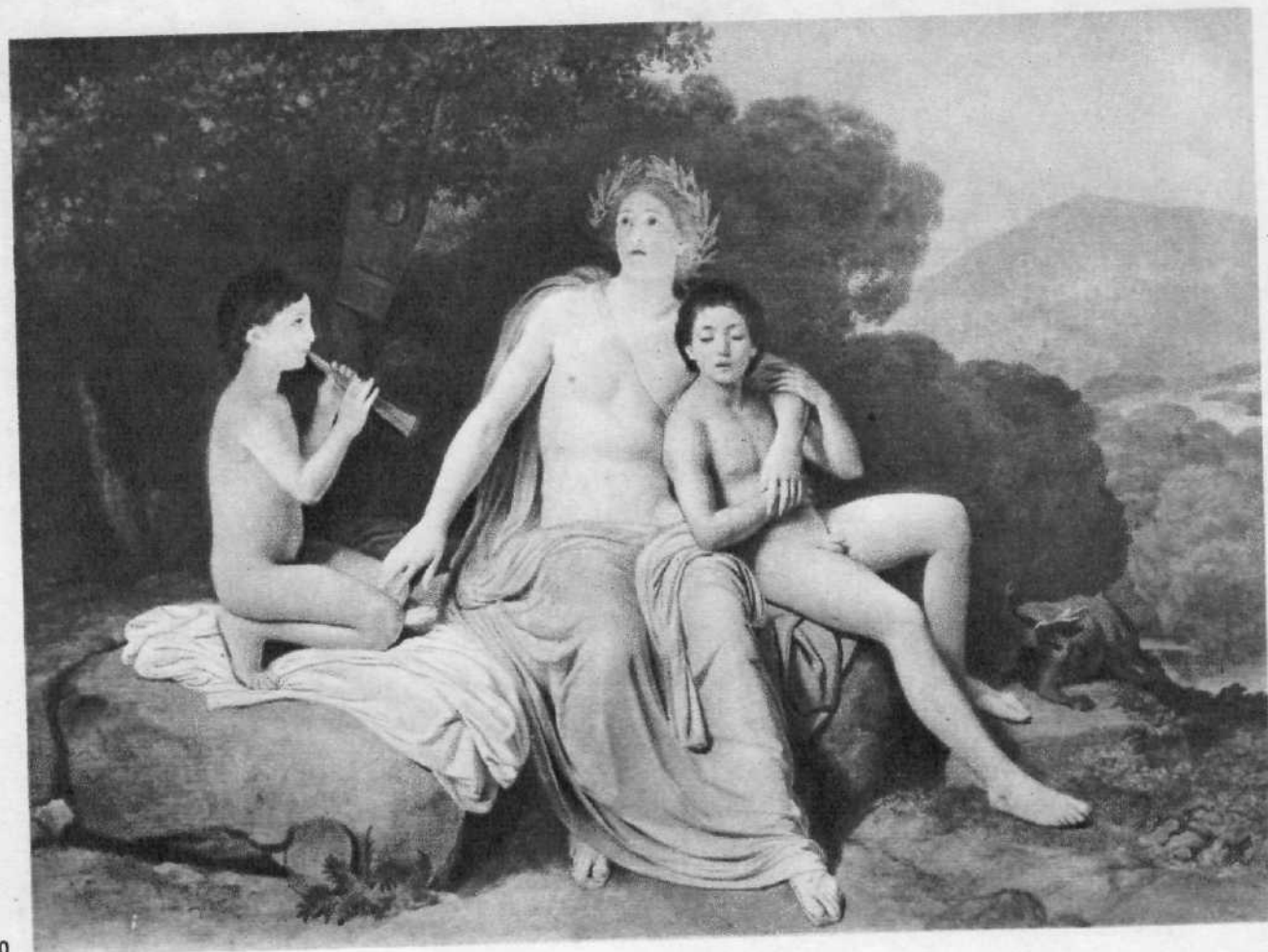
328

329

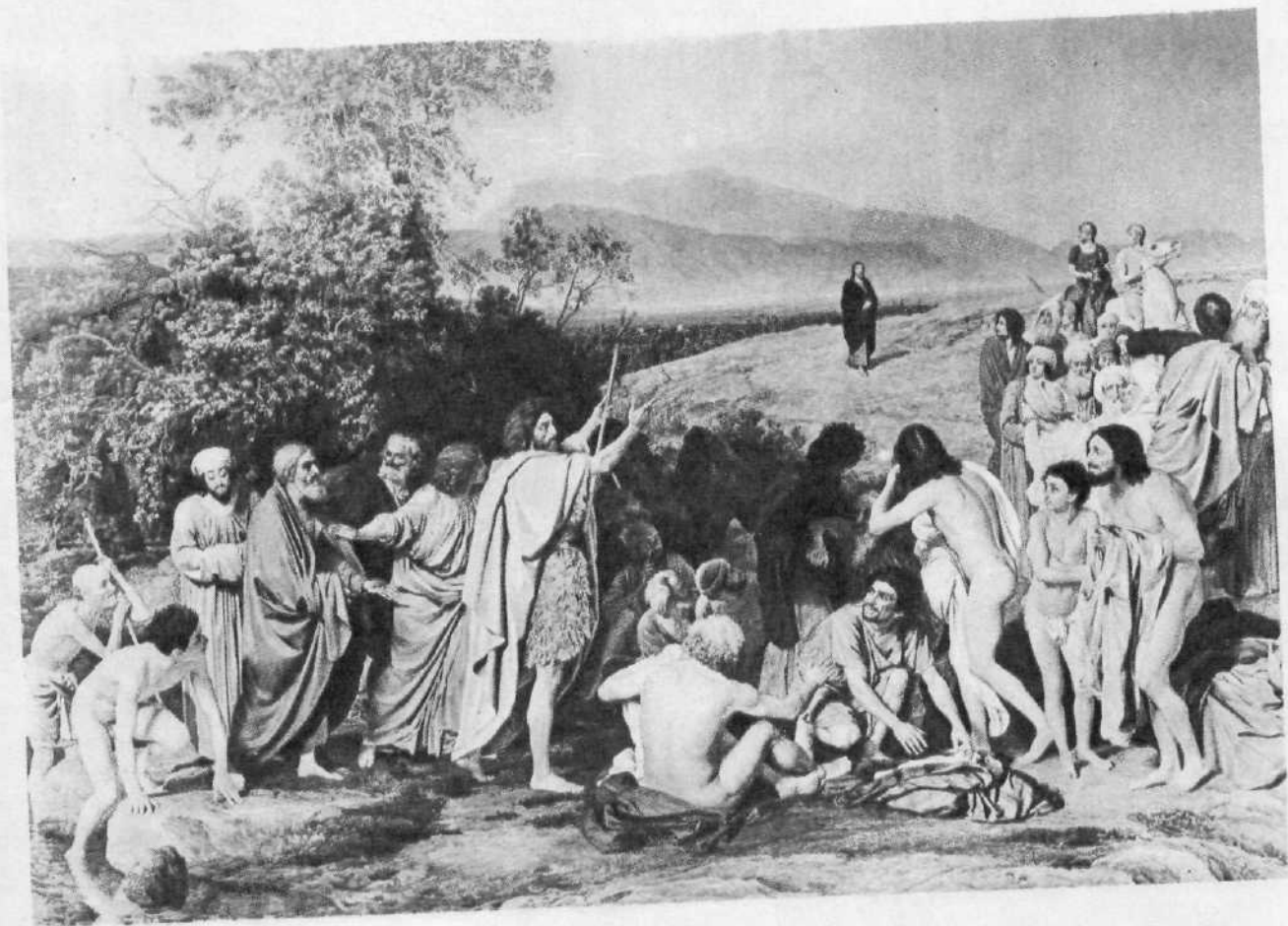
329. А. А. Иванов. Спящая натурщица. 30-е — начало 40-х гг. XIX в.



330. А. А. Иванов. Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением. 1831—1834



330

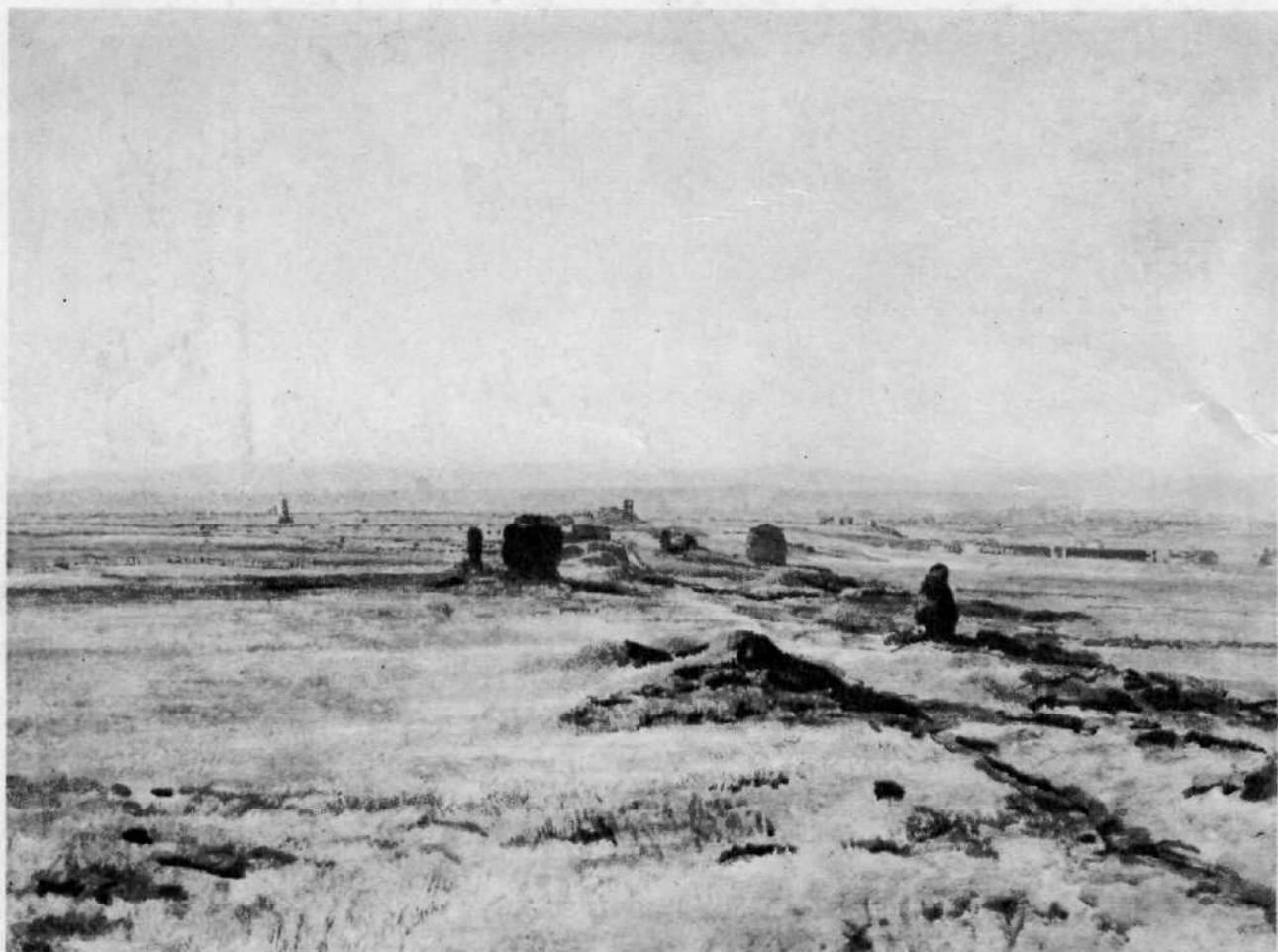


332. А. А. Иванов. Неаполитанский
залив у Каstellамаре. 1846



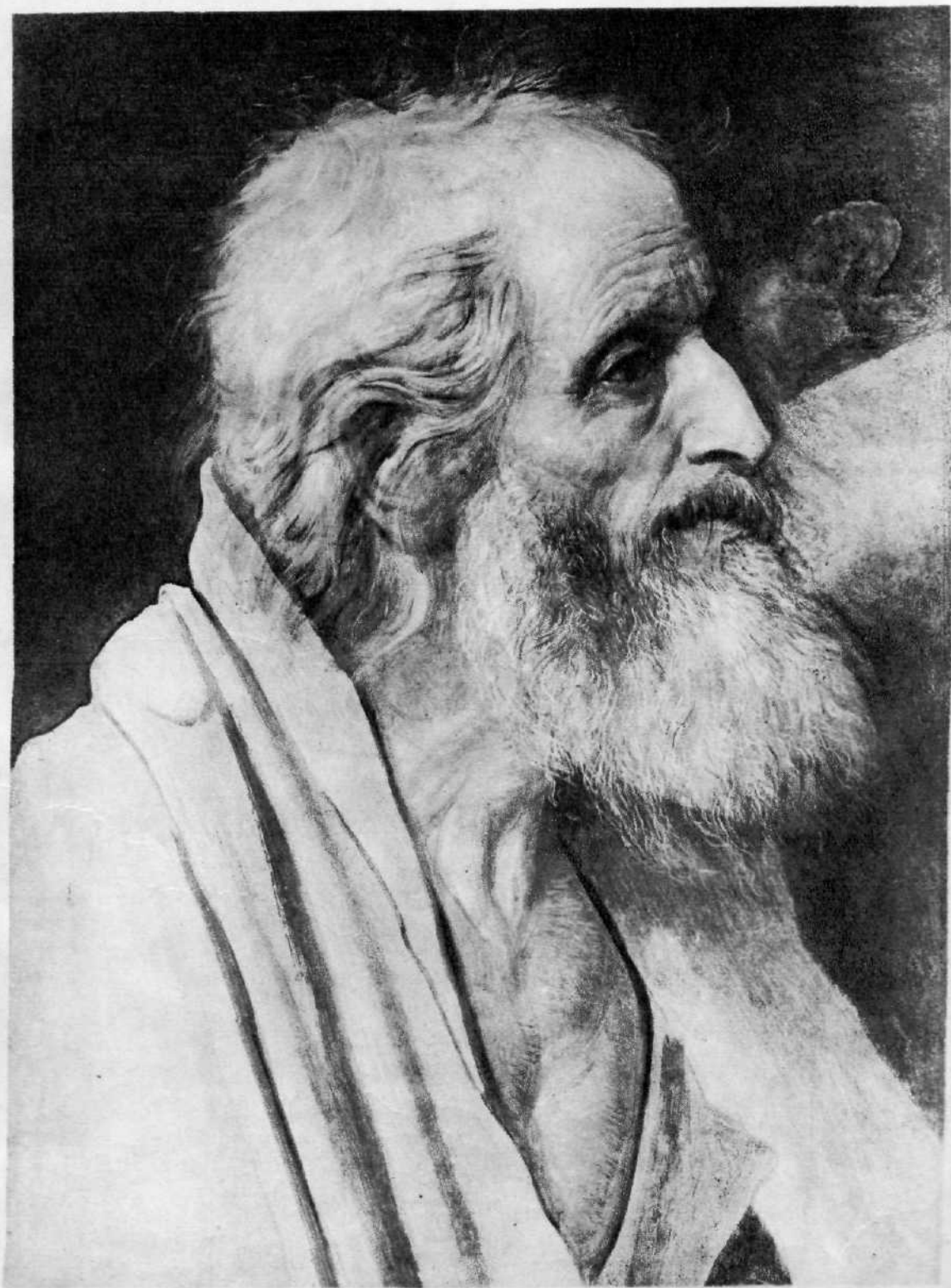
332

333. А. А. Иванов. Аппиева дорога.
1845



333

334. А. А. Иванов. Голова апостола
Андрея. Этюд для картины
«Явление Христа народу».
30-е — 50-е гг. XIX в.



335. А. А. Иванов. Две головы раба. Этюд для картины «Явление Христа народу». 30-е — 50-е гг. XIX в.



335

336

336. А. А. Иванов. Семь мальчиков в цветных одеждах и драпировках. 40-е — 50-е гг. XIX в.



337. А. А. Иванов. Три странника возвещают Аврааму о рождении Исаака. Эскиз. Конец 40-х — 50-е гг. XIX в.



337

338. А. А. Иванов. Архангел Гавриил поражает Захарию немотой. Эскиз. Конец 40-х — 50-е гг. XIX в.



338

339. А. А. Иванов. Хождение по водам. Эскиз. Конец 40-х — 50-е гг. XIX в.



339

340. А. А. Иванов. Октябрьский
праздник в Риме. У Понте Мол-
ле. 1842



340

341. А. А. Иванов. Октябрьский
праздник в Риме. Сцена в лод-
жии. 1842



341

342. Г. Г. Гагарин. Буквица «К» к повести В. А. Соллогуба «Тарантас». 1845

343. И. С. Щедровский. В столярной мастерской. 1855



Конец несчастлю, предвѣщаніе Василія Пвановича дѣйствительно оправдилось.

Тарантасъ остановился у низенькой избушки, передъ которой четырехъ-угольный пестрый столбъ означалъ жилище стани-

344. А. А. Агин. Копейкин перед швейцаром. «Сто рисунков из поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души». Ксилография Е. Е. Бернадского. 40-е гг. XIX в.

345. Т. Г. Шевченко. Наказание шпицрутенами. Лист из серии «Притча о блудном сыне». 1856—1857



342

343



344

345

346 П. А. Федотов. Следствие кончины Фидельки. 1844



346

347. П. А. Федотов. Свежий кавалер. Утро чиновника, получившего первый крестик. 1846

348. П. А. Федотов. Квартальный и извозчик. 1848—1849



347

348





350. П. А. Федотов. Портрет
Н. П. Жданович за клавином.
1849



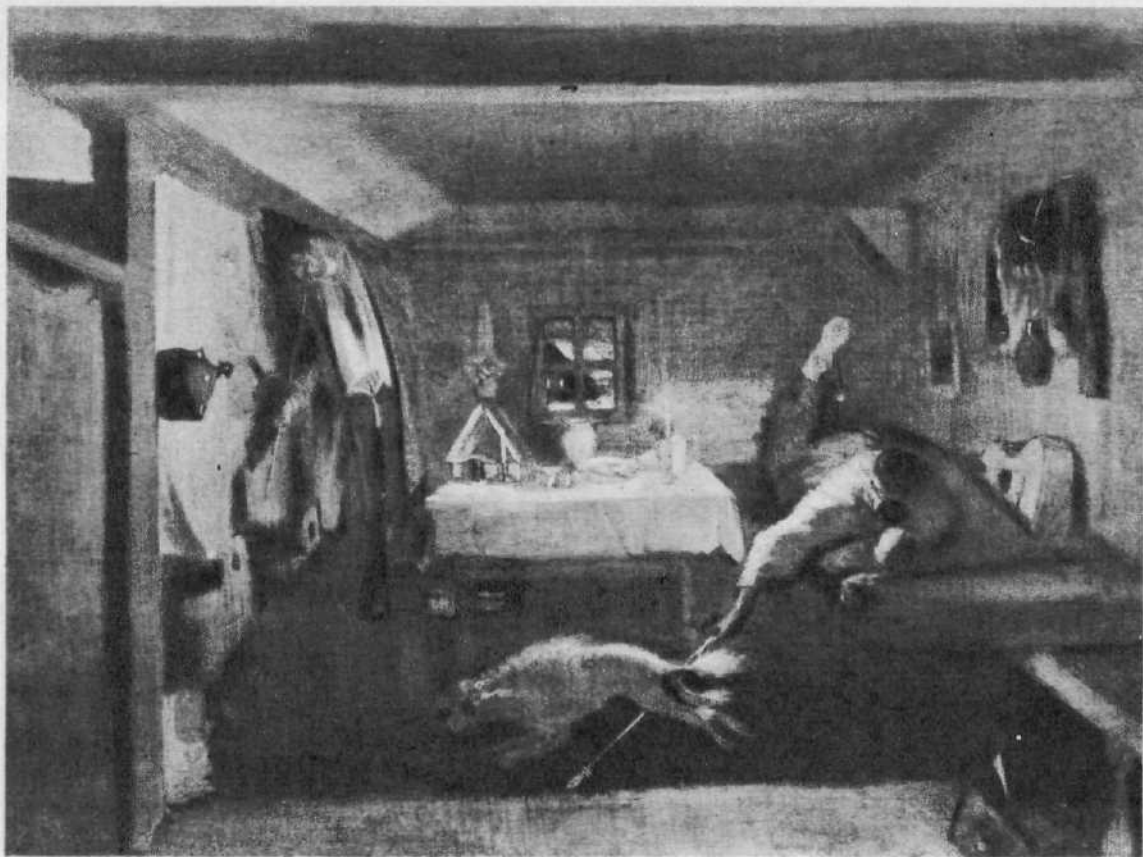
350

351

351. П. А. Федотов. Вдовушка.
1851—1852



352. П. А. Федотов. «Анкор, еще
анкор!». Около 1851

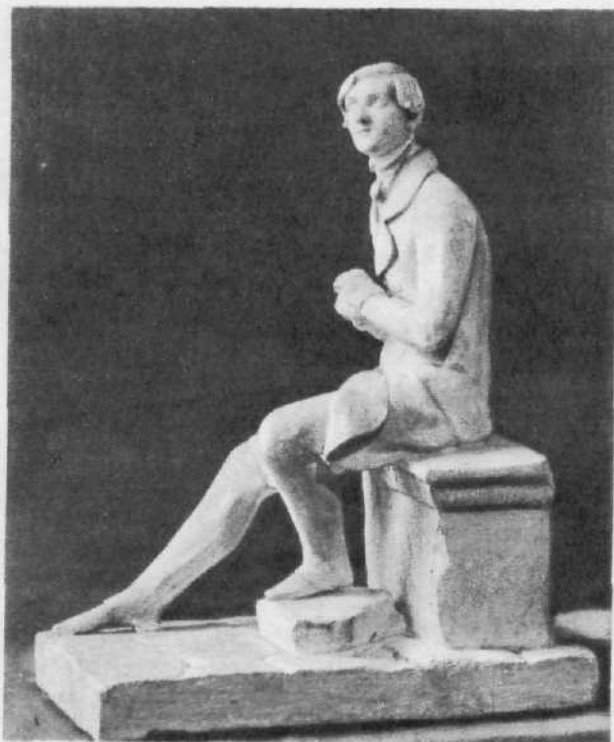


352

353. И. П. Витали. Фонтан для Театральной площади в Москве. 1835



354. Н. С. Пименов. Сидящий молодой человек с тросточкой (портрет А. В. Логановского?). 1844



353

354



355. П. К. Клодт. Кобыла с жеребенком. 40-е гг. XIX в.

356. Н. С. Пименов. Парень, играющий в бабки. 1836



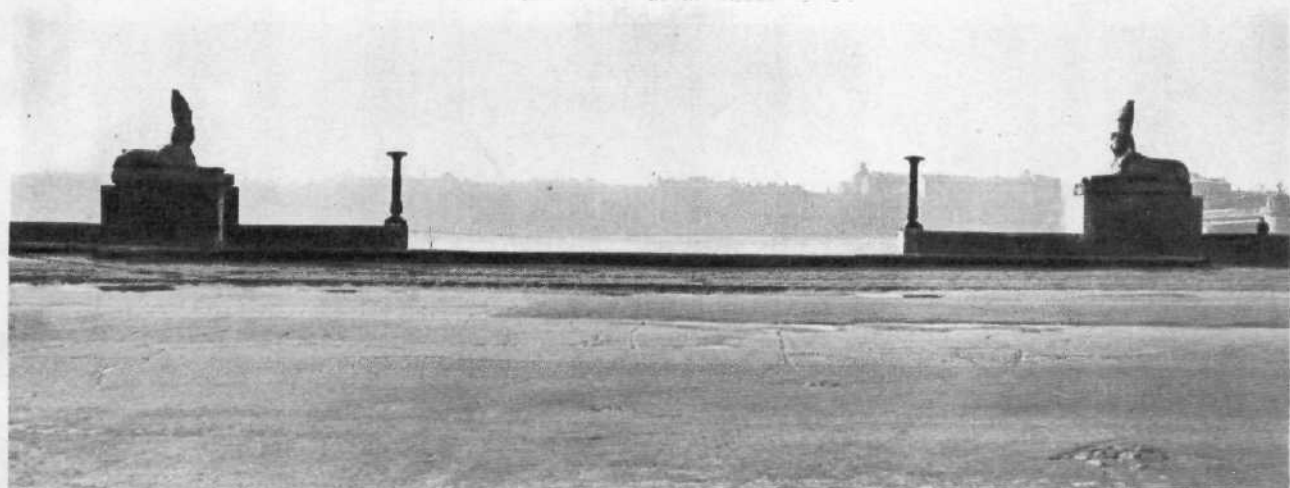
355

356

357. П. К. Клодт. Укрощение коня.
1833—1850. Скульптурная группа
на Анничковом мосту. Ленин-
град

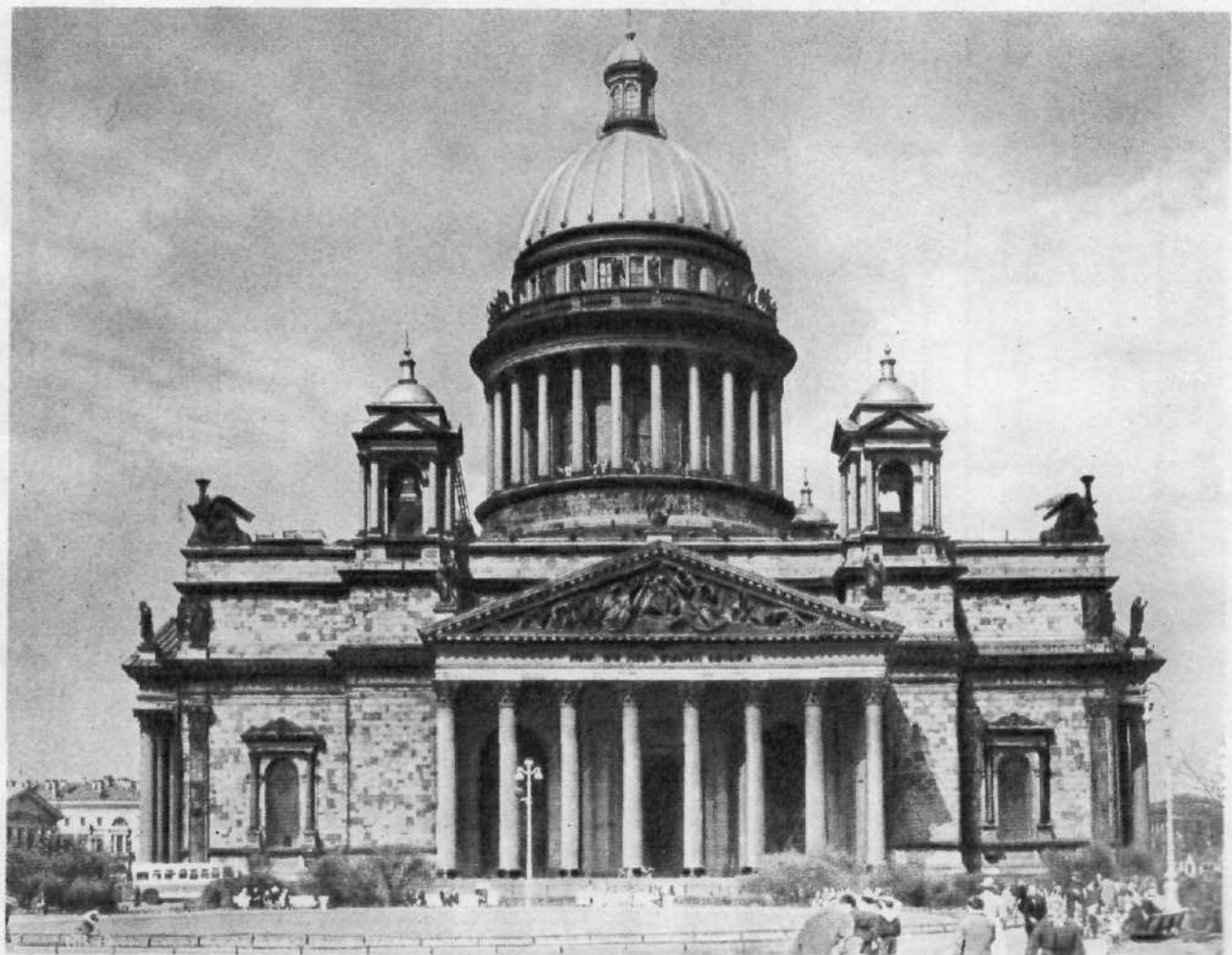


358. К. А. Тон. Пристань с египетскими сфинксами перед зданием Академии художеств. 1832—1834. Ленинград



358

359. А. А. Монферран. Исаакиевский собор. 1818—1858. Ленинград



359

360. К. А. Тон. Георгиевский зал
Большого Кремлевского двор-
ца. 1839—1849. Москва



Введение	107
Глава первая. Графика, живопись и скульптура начала XVIII века	113
Глава вторая. Архитектура и декоративно-приклад- ное искусство начала XVIII века	117
Введение (к третьей и четвертой главам)	123
Глава третья. Живопись, графика и скульптура середины XVIII века	127
Глава четвертая. Архитектура и декоративно-при- кладное искусство середины XVIII века	130

Раздел седьмой. ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ
XVIII ВЕКА

Введение	137
Глава первая. Академия художеств и историческая живопись	143
Глава вторая. Портретная живопись. Рокотов и Левицкий	147
Глава третья. Бытовой жанр	152
Глава четвертая. Шубин	153
Глава пятая. Скульптура второй половины XVIII века	155
Глава шестая. Архитектура 60-х — начала 80-х годов	161
Глава седьмая. Баженов, Казаков, Старов	163
Глава восьмая. Архитектура 80-х — 90-х годов и декоративно-прикладное искусство второй поло- вины XVIII века	172
Глава девятая. Пейзаж	180
Глава десятая. Портретная живопись конца XVIII века. Боровиковский	182

Раздел восьмой. ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Введение	186
Глава первая. Архитектура начала XIX века	190
Глава вторая. Мартос	197
Глава третья. Историческая живопись	201
Глава четвертая. Кипренский и портретисты начала XIX века	204
Глава пятая. Графика. Орловский	209
Глава шестая. Сильвестр Щедрин	212
Глава седьмая. Тропинин	214
Глава восьмая. Венецианов и венециановцы	217
Глава девятая. Архитектура 10-х — 20-х годов	222
Глава десятая. Скульптура	234

Раздел девятый. ИСКУССТВО ВТОРОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Введение	243
Глава первая. Брюллов	248
Глава вторая. Академическая живопись	257
Глава третья. Пейзаж	259
Глава четвертая. Александр Иванов	261
Глава пятая. Графика	269
Глава шестая. Федотов	273
Глава седьмая. Скульптура	279
Глава восьмая. Архитектура	285

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 290

ЛИТЕРАТУРА 296

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ 307

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ 315

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ЗОДЧИХ, ЖИВОПИСЦЕВ,
СКУЛЬПТОРОВ И МАСТЕРОВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИ-
КЛАДНОГО ИСКУССТВА 316

РЕПРОДУКЦИИ 320

Предисловие 5

Раздел первый. ИСКУССТВО X — НАЧАЛА XII ВЕКА

Введение	7
Глава первая. Архитектура	8
Глава вторая. Живопись	14
Глава третья. Скульптура и декоративно-приклад- ное искусство	18

Раздел второй. ИСКУССТВО XII — СЕРЕДИНЫ
XIII ВЕКА

Введение	21
Глава первая. Архитектура	22
Глава вторая. Живопись	34
Глава третья. Скульптура и декоративно-приклад- ное искусство	39

Раздел третий. ИСКУССТВО СЕРЕДИНЫ XIII —
СЕРЕДИНЫ XV ВЕКА

Введение	43
Глава первая. Архитектура Новгорода и Пскова	45
Глава вторая. Живопись Новгорода и Пскова	49
Глава третья. Архитектура Московского княжест- ва	53
Глава четвертая. Живопись Москвы начала XIV — середины XV века. Андрей Рублев и его круг	55
Глава пятая. Скульптура и декоративно-приклад- ное искусство	60

Раздел четвертый. ИСКУССТВО КОНЦА XV—XVI ВЕКОВ

Введение	63
Глава первая. Архитектура конца XV — начала XVI века. Андрей Рублев и его круг	64
Глава вторая. Живопись конца XV — начала XVI века. Дионисий	67
Глава третья. Архитектура XVI века	69
Глава четвертая. Живопись XVI века	75
Глава пятая. Скульптура и декоративно-приклад- ное искусство	79

Раздел пятый. ИСКУССТВО XVII ВЕКА

Введение	83
Глава первая. Архитектура	84
Глава вторая. Живопись	98
Глава третья. Скульптура и декоративно-приклад- ное искусство	103

История русского искусства в 2-х томах. Т. 1.
Учебник. М., «Изобразительное искусство»,
1979

Первый том второго, переработанного издания двухтомной «Истории русского искусства» посвящен истории архитектуры, живописи, скульптуры и графики от X до середины XIX века. В томе представлена картина последовательного развития русского искусства, освещаются основные особенности различных эпох в тесной связи с историко-социальной проблематикой своего времени, даются характеристики развития отдельных видов и жанров искусства на материале наиболее весомых, исторически прогрессивных явлений художественной культуры.

Книга допущена Управлением учебных заведений Министерства культуры СССР в качестве учебника для высших художественных учебных заведений.

И $\frac{80101-127}{024(01)-79}$ 18-80

85.1

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ
ИСКУССТВА АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР

ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА В 2-х ТОМАХ, т. 1,
второе, переработанное издание, дополнительный
тираж

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО». 1979
МОСКВА, 129272, СУЩЕВСКИЙ ВАЛ, 64

ХУДОЖНИК Б. В. ТРОФИМОВ

РЕДАКТОР Л. А. ГОЛУБЕНКОВА
ХУД. РЕДАКТОР В. Г. ТЕРЕЩЕНКО
ТЕХН. РЕДАКТОР Т. П. КИРИЛЛОВА
КОРРЕКТОРЫ Л. М. ЖАРКОВСКАЯ, И. А. РАДЧЕНКО

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2
Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по
делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Москва, про-
спект Мира, 105

Сдано в набор 21/III-79. А-02286. Подписано в печать 3/VII-79. Формат
84X108^{1/16} 31 печ. л.+1 печ. л. цветная вкладка. 53,76 усл. печ.
62,7 уч.-изд. л. Бумага типографская 75 г., мелованная 120 г. Гарнитура
журнальная рубленая. Печать глубокая. Изд. № 20—168. Тираж 40 000.
Заказ 2412. Цена 3 р. 80 к.

1. Устюжское Благовещение. Икона.
XII в.



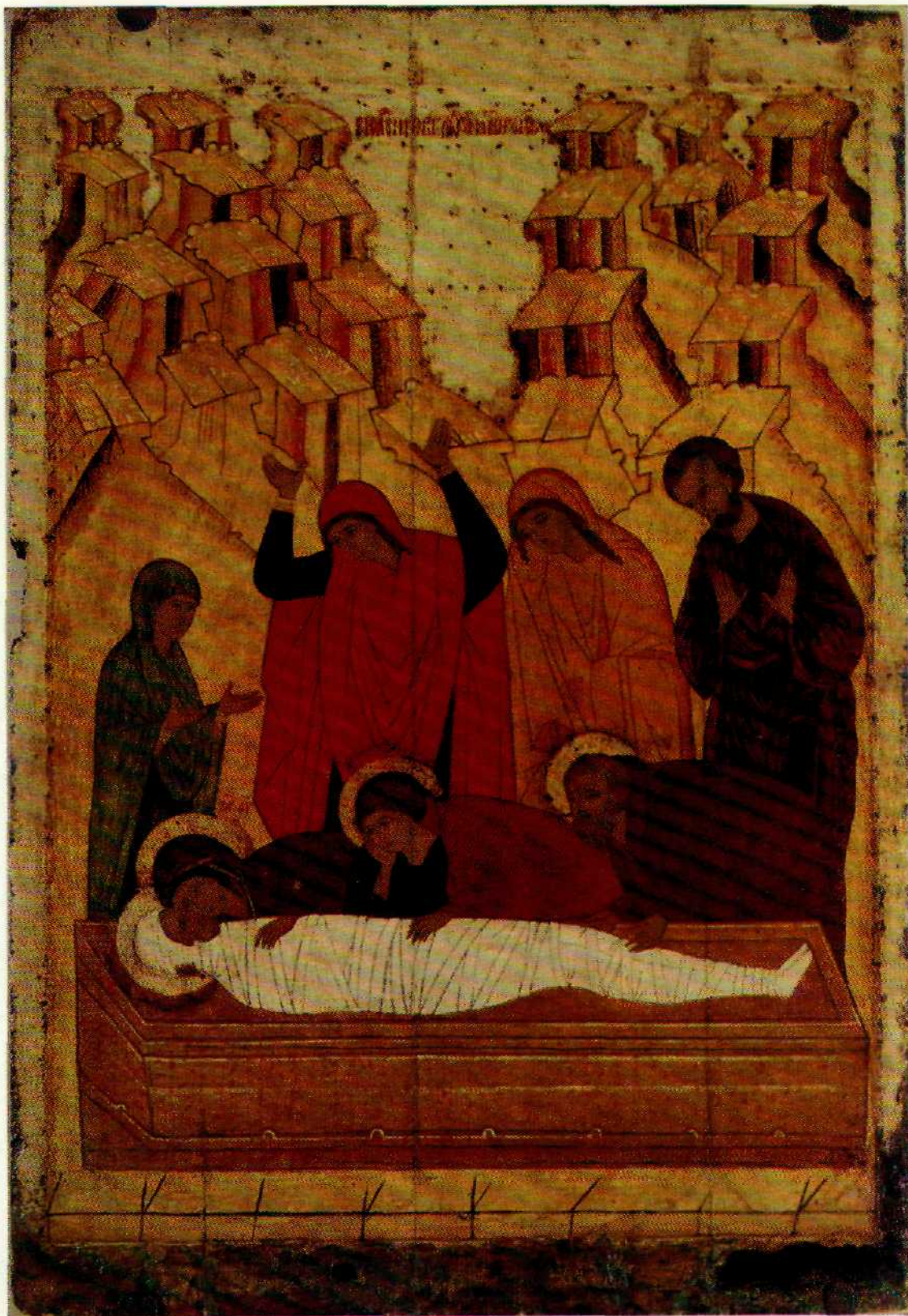
II. Андрей Рублев. Троица. Икона.
Начало XV в.



III. Оклад Евангелия боярина Федора Андреевича Кошки. 1392



IV. Положение во гроб. Икона,
Вторая половина XV в.



V. Портальная фреска собора
Рождества Богородицы Фера-
понтова монастыря. 1502—1503.
Фрагмент



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



VII. А. П. Антропов.
Портрет А. М. Измайловой. 1759



VIII. Ф. С. Рокотов. Портрет неизвестной в розовом платье. 70-е гг. XVIII в.



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



X. В. Л. Боровиковский. Портрет
М. И. Лопухиной. 1797



XI. О. А. Кипренский. Портрет
А. А. Челищева. 1810—1811



XII. В. А. Тропинин, Портрет
П. А. Булахова, 1823



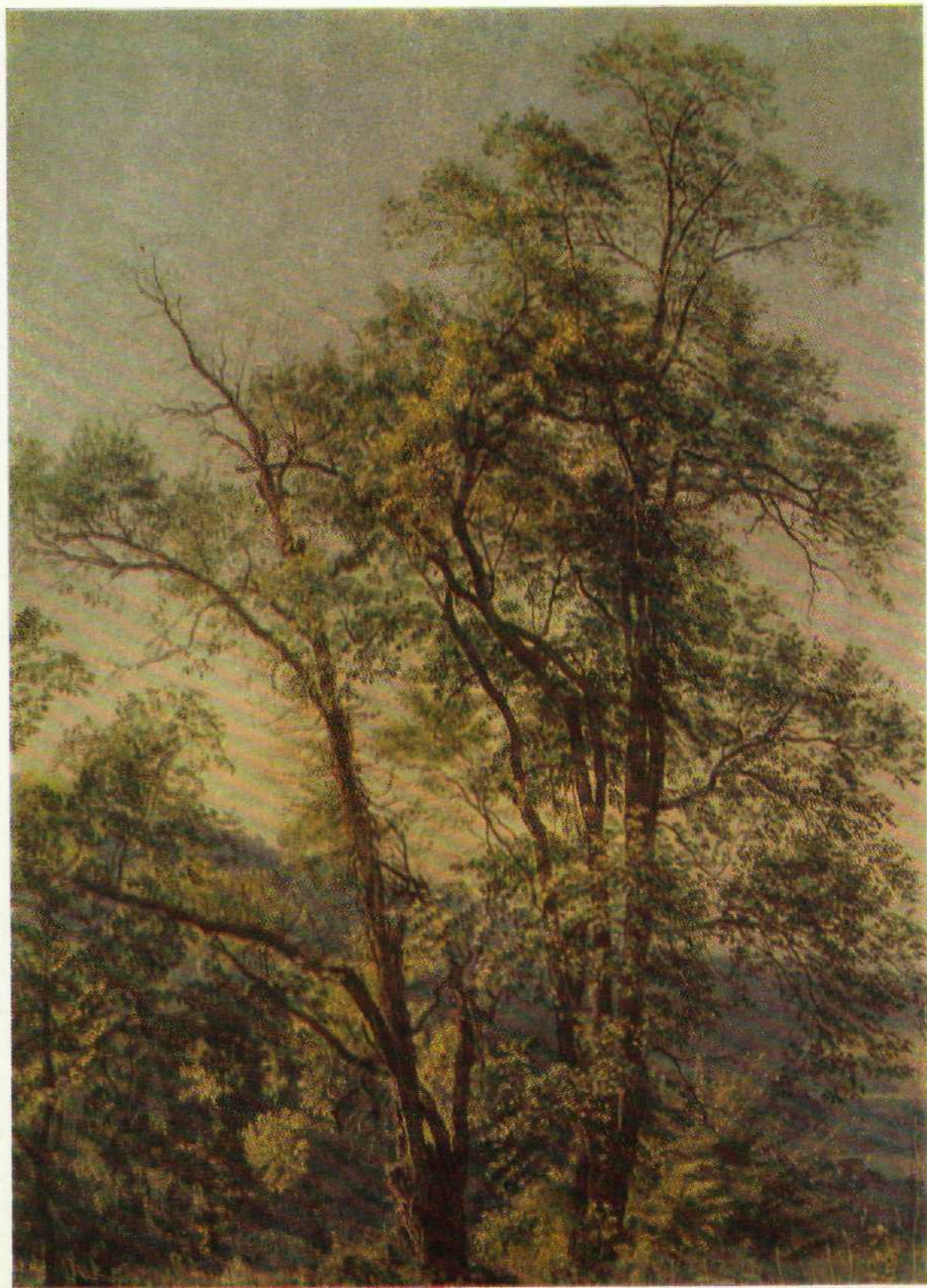
XIII. С. Ф. Шедрин. Веранда, обвита виноградом. 1828



XIV. К. П. Брюллов. Портрет
Ю. П. Самойловой с воспитан-
ницей Амацилей. Около 1839



XV. А. А. Иванов. Оливковое дерево.
Долина Аричча, 1841



XVI. А. А. Иванов. Явление Христа народу. 1837—1857. Фрагмент

