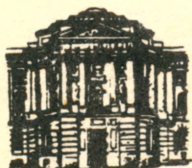


Ордена Ленина
Академия художеств СССР

ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ИНСТИТУТ ЖИВОПИСИ, СКУЛЬПТУРЫ И АРХИТЕКТУРЫ
имени И. Е. РЕПИНА

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ
РУССКОГО ИСКУССТВА
ХУШ - ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА



Ленинград
1986

Ордена Ленина
Академия художеств СССР

ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ИНСТИТУТ ЖИВОПИСИ, СКУЛЬПТУРЫ И АРХИТЕКТУРЫ
ИМЕНИ И. Е. РЕПИНА

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ
РУССКОГО ИСКУССТВА
ХУШ – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Тематический сборник
научных трудов

Ленинград
1986

Рецензент

доктор искусствоведения Т. В. Ильина

Научный редактор

кандидат искусствоведения Е. Б. Мозговая

У ИСТОКОВ РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ.
М. В. ЛОМОНОСОВ

Первым слово КРИТИК (во французском написании — *critique*) употребил А. Кантемир. В примечании к сатире "О воспитании" он расшифровал это слово как "острый судья", "всяк, кто рассуждает наши дела" /.../. С 1750 года слово КРИТИКА встречается у Тредиаковского уже в русском написании и более отвлеченно-теоретическом и специально литературном значении.¹

Ломоносов применял его только в русской транскрипции, в значении близком сегодняшнему дню. "Критические споры",² — назвал о полемические выступления против своих недоброжелателей в письме 1753 года к И. И. Шувалову.

Одновременно Ломоносов придавал этому слову более глубокий смысл, связывая его употребление с осмыслением больших научных и общественных проблем. В 1754 году в широко известном ныне письме к И. И. Шувалову, содержащем программу устройства Московского университета и распределения наук по трем факультетам, Ломоносов предполагает следующее содержание философского факультета: философия, физика, оратория, поэзия, история древности и критика.³ Здесь критика поставлена в один ряд с философией, историей и поэзией. Разумеется, в данной связи было бы неправильно трактовать ее как критику литературную и тем более — художественную. Скорее она относится к научной полемике, блестящим мастером которой был сам Ломоносов. Это объясняет ее место рядом с историей и "древностями". И все же следует подчеркнуть тот факт, что деятельность критика Ломоносов ценил высоко. В том же письме он предложил назначить преподающего курс "Древностей и критики" на должность профессора.

Ломоносов многое сделал для развития литературной критики. В его сочинениях впервые (подч. мною — А. В.) проявилось принципиальное, драгоценное качество критиков вообще, ее предмет, ее сущность и призвание; она соединилась с живым литературным направлением своего времени (классицизмом). По ломоносовским "правилам" писались русские стихи, по Ломоносову понимались литературные стили, его "Риторика" на протяжении всей второй половины XVIII века была необходимой настольной книгой для писателей и читателей. Как поэт Ломоносов был лучшим подтверждением своих теорий.⁴

До Ломоносова никто не ставил так смело и прямо проблему критики как особой формы общественной деятельности, никто не говорил о нравственной ответственности журналиста с такой принципиальностью. Речь идет о статье, написанной в августе 1754 года

"Рассуждение об обязанностях журналистов при изложении ими сочинений, предназначенное для поддержания свободы философии".⁵ Ломоносов говорил о журналистах, однако его слова можно с полным правом перенести в мир критики, в частности, потому, что в то время еще не дифференцировались эти две специальности: журналиста и литературного критика.

Статья включала специальную научную полемику, а кроме нее в конце статьи были помещены "правила", в пределах которых надлежало держаться журналисту. Они были сформулированы с той мерой высочайшей нравственной ответственности человека перед обществом и собственной совестью, какие составляют пафос Просвещения. Они настолько важны, что заслуживают пристального рассмотрения. Особенно потому, что применимы не для одного ХУШ века, но и для сегодняшнего дня.

"Правила" включают семь пунктов. Первый из них: "Всякий, кто берет на себя труд осведомлять публику о том, что содержится в новых сочинениях, должен прежде всего взвесить свои силы".⁶ Уже в начальной фразе с присущей Ломоносову точностью и лаконизмом сформулированы и специфика критики как явления общественной жизни ("осведомлять публику" - !), и нравственная ответственность журналиста ("прежде всего - взвесить свои силы" - !). "Ведь он, развивая далее эту мысль Ломоносова, -затекает трудную и очень сложную работу, при которой приходится докладывать не об обыкновенных вещах и не просто об общих местах, но схватывать то новое и существенное, что заключается в произведениях, создаваемых часто величайшими людьми. Высказывать при этом неточные и безвкусные суждения-значит сделать себя предметом презрения и насмешки; это значит уподобиться карлику, который хотел поднять гору".⁷ Здесь, как и в начале абзаца, развиты те же две главные темы: определение задач критики ("схватывать... новое и существенное") и обязанностей журналиста ("докладывать не об обыкновенных вещах и не просто об общих местах"!).

Следующий второй пункт раскрывает тему с новой стороны: "Чтобы быть в состоянии произносить искренние и справедливые суждения (это как бы положительная программа критики - А. В.), нужно изгнать из своего ума всякое предубеждение, всякую предвзятость и не требовать, чтобы авторы, о которых мы беремся судить, рабски подчинялись мыслям, которые властвуют над нами, а в противном случае не смотреть на них как на настоящих врагов, с которыми мы призваны вести открытую войну".⁸ (Конец абзаца прекрасен по точной формулировке "издержек" субъективистской критики).

Так Ломоносов впервые сформулировал обязанности и принципы деятельности журналиста, о чем бы тот ни писал: о науках ли, о художествах ли. Сам по себе этот факт свидетельствует не только о гениальной прозорливости великого человека, ученого и литератора, но отражает одну из характернейших особенностей мышления

людей эпохи Просвещения; присущее им стремление к определению границ и норм нравственной ответственности отдельной личности перед обществом. В данном случае журналиста. Можно расширять — критика. "Нет сочинений, по отношению к которым не следовало бы соблюдать естественные законы справедливости и благопристойности /.../. Прежде чем брать и осуждать, следует не один раз взвесить то, что скажешь, для того, чтобы быть в состоянии, если потребуется, защитить и оправдать свои слова /.../. Малейшие упущения и невнимательность могут повести к опрометчивым суждениям, которые уже сами по себе постыдны, но становятся еще гораздо более постыдными, если в них скрывается небрежность, невежество, поспешность, дух пристрастия и недобросовестность /.../. Главным образом пусть журналист усвоит, что для него нет ничего более позорного, чем красть у кого-либо из собратьев высказанные последним мысли и суждения и присваивать их себе, как будто он высказывает их от себя /.../. Особенно не следует журналисту воображать, будто бы, чего не понимает и не может объяснить он, является таким же для автора /.../"⁹ "Наконец, — заключил Ломоносов в последнем 7-м пункте, — он никогда не должен создавать себе слишком высокого представления о своем превосходстве, о своей авторитетности, о ценности своих суждений. Ввиду того, что деятельность, которой он занимается, уже сама по себе неприятна для самолюбия тех, на кого она распространяется, он оказался бы совершенно неправ, если бы сознательно причинял им неудобольствие и выуждал их выставлять в свет его несостоятельность"¹⁰

Очень важны те положения статьи, где впервые в России определено понятие критики. Ломоносов считал ее одной из форм общественной деятельности, адресованной публике, а не одному автору. "Журналисту, — писал Ломоносов, — позволительно опровергать в новых сочинениях то, что, по его мнению, заслуживает этого, — хотя не в этом заключается его прямая задача и его призвание в собственном смысле"¹¹ Главное, по утверждению Ломоносова, "схватить то новое и существенное, что заключается в произведениях, создаваемых часто величайшими людьми"¹²

Такая формулировка, с одной стороны, не противоречит тому, что отныне и во все последующие века станет главной задачей критики ("привлечь внимание к новому, существенному"), но, с другой, в словах Ломоносова есть специфика, присущая только его просветительскому веку. Это — ориентация критика на произведения "создаваемых часто величайшими людьми". Разумеется, и в XIX, и в XX веках критики станут писать о выдающихся явлениях в мире искусств, но все же диапазон их интересов будет более широк. Им нередко придется "докладывать об обыкновенных вещах", а иногда "просто об общих местах" (особенно в многочисленных обзорах выставок в печати XIX и XX веков).

Ломоносов, как и многие просветители, высоко ставя деятельность человека на благо общества, к деятельности журналиста, кри-

тика подходил с тех же нравственных позиций. Поэтому и критик не должен "опускаться" до обсуждения незначительных явлений, до общих слов "об общих местах". Он обязан не бояться нового. "Журналист, — писал Ломоносов, — не должен спешить с осуждением гипотез. Они дозволены в философских предметах и даже представляют собой единственный путь, которым величайшие люди дошли до открытия самых важных истин. Это нечто вроде порыва, который делает их способными достигнуть знаний, до которых никогда не доходят умы низменных и пресмыкающихся во прахе".¹³

Эти принципиальные соображения о задачах и обязанностях журналистов легли в основу деятельности Ломоносова в области литературной критики. Литературоведы определили ее как классицистическую.

Близка позиция Ломоносова и в вопросах развития изобразительного искусства и архитектуры, хотя здесь есть своя специфика, свои противоречия между практикой и теоретическими посылками. Будучи человеком переходного времени, когда стиль барокко сменился классицизмом, Ломоносов отдал дань первому (в грандиозном смысле памятника Петру 1 в Петропавловском соборе). Однако и в этом случае основа замысла была неотделима от идей Отечественного Просвещения. Подобно тому, как в своих исторических сочинениях, в трудах по филологии, в поэзии Ломоносов выступал с позиций просветительского классицизма, так и в области изобразительного искусства он отстаивал его просветительскую воспитательную миссию. Именно последнее должно было быть реализовано в том же памятнике Петру 1.

В главнейших, общих рассуждениях об искусстве Ломоносов придерживался принципов классицизма. Однако никто не связал их с историей художественной критики.

С одной стороны, это понятно. У него нет печатных работ, подобных тем, какие привычно соотносятся с художественной критикой в XIX и XX веках. Нет рецензий на художественные выставки, монографических исследований, обобщающих трудов, посвященных отдельным вопросам развития современного искусства. Ломоносов не был художественным критиком в том значении слова, какое придавали ему с середины XIX века по наши дни. Но, с другой стороны, подобно большинству европейских просветителей, Ломоносов полагал искусство, как и науки, важнейшим средством для просвещения общества. Зная активную патриотическую позицию Ломоносова, его деятельное участие в современной жизни, невозможно представить себе, что он не высказывался публично по животрепещущим вопросам художественной жизни. Нельзя вообразить, что человек, мужественно борющийся против антипатриотических сил, был безразличен к русскому искусству, особенно если вспомнить, как сложно развивалось оно во времена Ломоносова.

Эти общие соображения дают право предполагать, что зарождаю-

шаяся художественная критика в России, подобно другим наукам и искусствам времени Ломоносова, была связана с его именем, отмечена его деятельным участием.

Факты творческой биографии Ломоносова подтверждают это предположение. Их немало, хотя они разбросаны по разным сочинениям, и лишь немногие существуют как специальные труды ("Письмо о пользе стекла..." речи, предназначенные для Академии художеств и др.).

В деятельности Ломоносова в интересующей нас области можно условно увидеть три этапа. Первый, примерно до начала 1750-х годов, когда он лично не занимался изобразительным искусством, и вопросы "художеств" интересовали его только в самом общепросветительском плане. Второй — с начала 1750-х годов, когда он увлекся монументальным искусством — мозаиками. Теперь он непосредственно обратился к проблематике художественного воздействия на зрителей, теперь гораздо активнее, нежели прежде, его поэзия вторгается в область искусства. И, наконец, третий — последние годы жизни, после избрания в 1763 г. членом Санкт-Петербургской Академии трех знатнейших художеств. Выступая в Академии по этому случаю, Ломоносов как бы суммирует свои отдельные мысли о назначении искусств. В "Идеях для живописных картин" (не позднее января 1764 года) он предлагает программу создания произведений на темы национальной истории, исполненных патриотического содержания. Развернутая программа в области художеств и архитектуры содержится в "Слове благодарственном на освящение Академии художеств". Это по сути завещание Ломоносова, обращенное к художникам.

В ранний период Ломоносов, едва ли не преимущественно, ценил архитектуру. И не случайно. Стоит лишь вспомнить, какие значительные перемены, особенно при сравнении с допетровским зодчеством, произошли здесь, как отличалась новая столица от старой, так становятся ясно, что архитектура зримо отразила перемены, каким подверглась вся жизнь страны. Живопись и скульптура, мало доступные широким кругам зрителей, замкнутые во дворцах и садах, не могли сравниться с архитектурой. С другой стороны, архитектура, ближе всего стоящая к строительству, к созданию нового города на Неве, отвечала просветительскому представлению Ломоносова о назначении "наук и художеств". Наконец, она была близка наукам. И потому, видимо, в одном из первоначальных проектов переустройства и упорядочения всей деятельности Академии наук, датированном 1745 годом, в "списке наук в Академии с распределением их на три класса", который начинается с "высокой математики", включает астрономию, оптику, "всю математику" и др., стоит и архитектура.¹⁴

Примерно в эти же годы Ломоносов довольно активно участвовал в составлении программ фейерверков, которые, как известно, содержали и стихотворный текст, и изобразительные картины. По

сложившейся практике их часто поручали разным лицам. Осуждая этот порядок, в одном из писем Г. Н. Теплову Ломоносов заметил: "...мне мало таких илломиянций видать случилось, где бы, кроме разноцветных огней, что-нибудь удивления достойное было".¹⁵

Из отдельных высказываний Ломоносова 1740-х годов можно сделать вывод, важный для всей его последующей деятельности, связанный с развитием критики. Его внимание привлекали те искусства, которые были наиболее массовы, доступны для обозрения многими: архитектура и фейерверки. Живопись, в основном находившаяся в домах заказчиков (кроме декоративных картин на триумфальных воротах), имела в то время гораздо меньший общественный резонанс. То же относится и к скульптуре. В этом сказался своеобразный и вообще для Ломоносова характерный демократизм воззрений. Как просветитель он осудил чисто развлекательный характер фейерверков, одно лишь сочетание "разноцветных огней". В целом же у Ломоносова не было критических работ, и, как говорилось, "художества" интересовали его только в самом общем просветительском плане. Иное дело - начало 1750-х годов, когда он занялся организацией в России мозаичного производства.

Первое значительное публичное высказывание Ломоносова, излагающее его программу в этой области, относится к 1753 году, когда в издании Академии наук было опубликовано "Письмо о пользе стекла" к Ивану Ивановичу Шувалову от "коллежского советника и профессора Михаила Ломоносова".¹⁶

"Напрасно о вещах те думают, Шувалов, которые стекло чтут ниже минералов", - так начал свою поэму Ломоносов. В целом же она посвящена доказательству, сколь много можно сделать из стеклянных сплавов, из смальт, стекляруса и пр. Здесь содержится характерное для Ломоносова утверждение практической пользы и одновременно художественной ценности продукции стекольного производства. Вот одно из доказательств:

"Искусство, коим был прославлен Апеллес,
И коим ныне Рим главу свою вознес,
Коль пользы от стекла приобрело велики,
Доказывают то финифти, мозаики,
Которы в век хранят геройских бодрость лиц,
Приятность нежную и красоту девиц,
Через множество веков себе подобны зрятся
И ветхой древности грызенья не боятся".

В последнем четверостишии, помимо доказательства пользы - большой сохранности мозаик - интересна и другая. Это - рассуждение об изобразительном искусстве не только монументальном. Упоминание Апеллеоса - прославленного живописца Древней Греции, и "римских мозаик", также отличавшихся своеобразной имитацией живописи, приводит мысль к станковой живописи, к портрету. "Геронческие, бодрые" - говорится о мужских, "приятные, нежные, красивые" - о женских.

Заметим, что общее в характеристиках изобразительных заслонило индивидуальное, личное, хотя, естественно, портретное сходство никак не исключалось. И все же главным стало отражение героизма и деятельной активности (бодрости) в портретах мужчин, красоты и обаяния – в женских. Раскрытие лучшего в людях, чаще желаемого, нежели реально бывшего, составляет важнейшую часть творческого метода классицизма как направления в изобразительном искусстве. В более поздние времена искусствоведы видели здесь идеализацию модели. Думается, что поиски идеала совсем не одно и то же, что идеализация в том значении, какое приняло слово с середины XIX века.

С этим связана еще одна особенность публичных высказываний Ломоносова. Подобно многим просветителям XVIII века, он видел реальную возможность осуществления просветительских планов преобразования страны в деятельности "просвещенного монарха". Таким представил он Петра I в своих сочинениях, такой хотел видеть Елизавету. И было бы ошибкой найти в его стихах обычную для придворных кругов лесть. Скорее он "наставляет", точнее – мечтает о соответствии подлинных и воображаемых "высоких покровителей" наук и художеств. Отсюда идет и прославление деятельности монарха, способствующей процветанию отечества, особенно во дни мира. Отсюда же и восхищение успехами искусств и архитектуры. При этом (почти как в случае с портретами) Ломоносов хочет видеть и подчеркнуть главное, общее – лучшее, успехи и достижения. Замечаний, связанных с критикой недостатков и неудач (которых в реальной жизни искусств было предостаточно), у Ломоносова нет.

Пафосом утверждения, одобрением достижений исполнены его стихи и поэмы, те, где он касается современного художества. Один из убедительных примеров – стихотворение "Надпись на новое строение Царского села", впервые опубликованное в сочинениях Ломоносова 1757 года, написанное, вероятно, ранее, в августе 1756 года.

"Не разрушая царств, в России строишь Рим", – писал он, обращаясь к императрице Елизавете. Хотя ни по древности, ни по объему строительств Царское Село не могло идти в сравнение с Вечным городом, в стихотворении можно прочесть:

Пример в том – Сарский дом, кто видит всяк чудится,
Сказав, что скоро Рим пред нами постыдится,
Ни время, ни труды, ни подданный весь свет
Там так не успевал, как здесь Елизавет.

Очень показательны, что Ломоносов поставил Царское Село рядом с Римом. Как известно, античность, точнее римское искусство и архитектура, служили мерой совершенств для классицистов XVIII века. Не было ничего удивительного в том, что недавно построенный пригородный дворец в окрестностях Петербурга сравнивался с древнейшим городом, где прекрасных дворцов и храмов со времен античности было много. В будущем, как оптимистически уверял Ломоносов, Рим и Царское Село могут соперничать. Это гипербола,

ныне вполне очевидная. Однако подобная гипербола была вполне в духе классицистической системы мышления. Современники не находили в ней ничего странного.

Сопоставление античности и современности, в том числе мифологических и исторических героев древности с современными, имело у Ломоносова свою специфику. Это – четко выраженная идея о прославлении отечественного героя, славного прошлого страны. До известной степени в открытом утверждении национальной героики есть даже некоторая доля полемичности с правилами классицизма. В самом деле, говоря: "Не вымышленных петь намерен я богов, Но истинны дела, великий труд Петров",¹⁷ – Ломоносов, противопоставляя вымышленное и реально имевшее место, подчеркивает свое стремление к действительной героике. Фактическая, тем более доказуемая недавним прошлым, бывшим еще на общей памяти, героика отнюдь не была непременным условием "блгтия" героя в классицистическом искусстве, хотя и не противоречила ему.

То обстоятельство, что главным действующим лицом в одах и мозаичных картинах был царь, полководец, одним словом, – личность выдающаяся, вообще характерно для ХУШ века. В данном случае Ломоносов – человек своего времени. Он возвышается над его уровнем, когда находит нечто более важное, нежели прославление отдельного героя: восхваление Отечества.

Очень важно в данной связи стихотворение, опубликованное хотя и после смерти Ломоносова, но все же в его веке – "Разговор с Анакреонтом". Известно, что это перевод, достаточно вольный, од, приписанных древнему поэту, и вслед за каждой – полемический ответ Ломоносова.¹⁸

Первая из од "Анакреонта" говорит о нем как о поэте лирическом, которому гусли "любовь велят звенеть". "Ломоносова ответ" звучит иначе: "Хоть нежности сердечной

В любви я не лишен,
Героев славой вечной
Я боле восхищен".

В ХХУШ оде Анакреонт, обращаясь к прославленному живописцу Греции, призывает его написать портрет возлюбленной. Ломоносов, отвечая Анакреонту, адресуется к русскому живописцу, призывая его прославить Отечество: .. И живописца избираю,

Дабы потщился написать
Мою возлюбленную мать.
О мастер в живописстве перьвой,
Ты перьвой в нашей стороне
Достоин быть рожден Миневрой,
Изобрази Россию мне,
Изобрази ей возраст зрелый
И вид в довольствии веселой,
Отрады ясность по челу
И вознесенную главу /.../".

В следующих строках подробно описывается картина, предложенная живописцу.¹⁹

Вопрос о том, к кому адресовано обращение, пока остается открытым, хотя его решение было бы интересно. Вот пример оценки творчества современного художника!

В академическом издании сочинений Ломоносова это место отмечено следующим образом: "Ломоносов имел в виду, очевидно, кого-нибудь из русских живописцев его времени, может быть, Рокотова Ф. С."²⁰ Предположение звучит убедительно, особенно, если учесть, что во время написания "Разговора с Анакреонтом" (вторая половина 1758 года по 1761 год), когда Ломоносов в Петербурге был занят мозаикой, документально известны его контакты с художниками, в частности, с Рокотовым. В письме к И. И. Шувалову (от 27 сентября 1757 года) упомянуто имя "Федора", которому Ломоносов предполагал предложить скопировать портрет императрицы Елизаветы для исполнения по нему мозаики. Большинство исследователей расшифровали фамилию "Федора" — Рокотов.²¹

Вместе с тем, строго говоря, последнее положение не может еще служить убедительным свидетельством в пользу того, что в "Разговоре с Анакреонтом" назван он же. Несомненно лишь, что Ломоносов обращался к отечественному, русскому живописцу, и притом — ведущему ("первому в нашей стороне").

Среди художников, наиболее талантливых, чье творчество достаточно изучено, с разной степенью прав на это звание могут претендовать многие. Среди мастеров старшего поколения: И. П. Аргунов, И. Я. Вишняков, А. П. Антропов. Из молодежи, зачисленной во вновь организованную Академию художеств, Ф. С. Рокотов, А. П. Лосенко, И. С. Саблуков, К. И. Головачевский.

Аргунов отпадает сразу же: он был крепостным. И. Я. Вишняков — иное дело. По официальному положению в качестве главы Канцелярии от строений, крупнейшего объединения художников разных профилей, занятых в самых различных областях монументально-декоративного искусства, работающих в разных видах и жанрах, он действительно был, в большой степени, первым среди своих товарищей по профессии. Именно он выступал как эксперт, свидетельствующий работы других русских. Вишняков имел чин надворного советника (с 1752 г.), достаточно высокий по табели о рангах — подполковника. Уже одно это ставило его на особое место среди прочих отечественных живописцев. Портреты кисти Вишнякова, дошедшие до нас, говорят о нем как о действительно хорошем мастере русской школы живописи.

И все же вряд ли Ломоносов имел в виду Вишнякова, обращаясь к "первому" русскому живописцу. В эти годы, возглавляя Канцелярию от строений, он трудился над иконами и был в основном занят декоративными работами по отделке интерьеров, расписывая плафоны, десюдепорты и т. п. К такому виду занятий "достоин быть рожден Миневрою", по шкале ценностей тех лет, едва ли подходит.

Скорее всего Ломоносов предполагал какого-либо мастера более "высокого ранга". По степени трудности задачи, встающей в данном случае, в соответствии с правилами классицизма, такая композиция стоит выше написания портрета с натуры. Вот, кстати, почему не могут называться "первыми" и Антропов, и Саблуков, и Головачевский.

В трактовке Ломоносова Миневра — "богиня философии, математики и искусств",²² следовательно, "первой" русский живописец — это художник-философ. Картина, которую ему предлагают написать, аллегорическая, скорее подходит для исторического живописца, нежели для портретиста. Сразу же всплывает имя Лосенко. Однако он в это время находился за границей, а до отъезда туда не создал полотна, которое дало бы ему право на столь высокую характеристику. Это произойдет позже, после смерти Ломоносова.

И вновь мысль возвращается к Рокотову. Однако он тоже был портретистом, и нам неизвестна историческая композиция тех лет, хотя бы отдаленно напоминающая ту, о которой говорилось в стихах. Правда, у него есть картина, не являющаяся портретом, в строгом смысле слова, "Кабинет И. И. Шувалова", но и она не подходит по сложности решения к задаче Ломоносова.

Вопрос остается открытым. Вишняков? Рокотов? Лосенко? Вишнякова Ломоносов, вероятно, знал. Во всяком случае, он обращался к нему в Канцелярию от строений, когда у него возникла идея возрождения мозаичного дела в России. Рокотова знал несомненно. Ему покровительствовал И. И. Шувалов. По его распоряжению художник в 1760 году был зачислен во вновь созданную Академию художеств, ту, что позднее называли Шуваловской. В 1761 году "Рокотов уже стоял в числе 3-го класса академиков. Уже одно это показывает, — заметил А. Н. Савинов, — что современники рассматривали пребывание Рокотова в Академии не как средство для получения им первых профессиональных навыков, а как возможность совершенствования в творческой среде".²³ Аналогичное было и с Лосенко. Так что и его кандидатуру нельзя безоговорочно отвергнуть.

Для нас сегодня, несомненно, первым среди них является Рокотов, но в то время, когда писались стихи Ломоносова, это было проблематично. Рокотову еще предстояло стать тем блестящим живописцем, каким он ныне известен. Лосенко тоже предстояло совершить главное в своей жизни. Итак, сегодня мы не можем назвать живописца, который бы в конце 1750-х годов полностью соответствовал той высочайшей оценке, какую дал ему Ломоносов. Она была отмерена щедрой мерой, отражая скорее ожидаемое, нежели реальное. Особенно по отношению к молодым.

Это обстоятельство заслуживает пристального внимания. Оно, во-первых, говорит о гениальной прозорливости Ломоносова, угадавшего в первых шагах молодёжь художников (Рокотова? Лосенко?) будущего прекрасного русского живописца. Во-вторых, раскрывает его патриотизм, уверенность в том, что и в России есть большой ху-

дожник — “сын Миневры”. Здесь можно найти прямую параллель с тем, что обычно утверждал Ломоносов, стремящийся взрастить в отечестве “собственных Платонов” и “быстрых разумом Невтонов”.

Отсюда происходят особенности художественной критики Ломоносова. Она выступает в специфическом для русского ХУШ века виде, скорее утверждая желаемое, нежели трезво критически оценивая существующее. Последнее особенно заметно, при сравнении с тем, как будут относиться к современникам критики в следующие века. Ломоносов — преимущественно великодушный доброжелатель, щедро восхваляющий современника.

Иначе, видимо, в то время и не могло быть. Не только потому, как говорилось, что в соответствии с нормами классицистической эстетики искусство, а вслед за ним и критика, должны были утверждать положительное, как ведущее, как главное в мире “художеств”. Не менее важно, что светские искусства во времена Ломоносова хотя и отмечены многими успехами, однако, нуждались в покровительстве и одобрении. Особенно, если учесть, как велика конкуренция приезжих иностранцев, как ценили и поощряли их “в верхах”.

Очень важно также содержание той картины, которую предлагал Ломоносов. Она тоже выдержана в “панегирическом стиле” и полна восхваления славы, успехов, мирного процветания России.

Аллегория, положенная в основу сюжета, не новость для художника ХУШ века. Адресованная высокопоставленным лицам, она стала своего рода “расхожей монетой” того “галантного века”. Однако у Ломоносова живописная аллегория посвящена не императрице, а России. И это принципиально важно, ибо ни у кого из современников столь ясно не обнаруживается своеобразный высокий патриотизм в сочетании с демократизмом.

В подтверждение можно привести еще один пример. Речь тоже идет о программе для художника, только на этот раз — графика: об “идее” гравированного фронтисписа для “Российской грамматики”. Вот содержание “идеи” в изложении Ломоносова: “Представить на возвышенном несколько ступенями месте престол, на котором сидит Российский язык в лице мужском, крепком, тучном, мужественном и при том приятном; увенчен лаврами, одет римским мирным одеянием. Левую руку положил на лежащую на столе растворенную книгу, в которой написано: Российская грамматика, другую простирает, указывая на упражняющихся в письме гениев, из которых один пишет сии слова: Российская история, другой: Разные сочинения. Подле сидящего Российского языка три нагие грации, схватясь руками ликуют и из лежащего на столе подле Грамматики рога изобилия высыпают к гениям цветы, смешанные с антиками и с легкими инструментами разных наук и художеств. Перед сим треном, на другой стороне стоят в куче разные чины и народы, Российской державе подданные, в своих платьях. Наверху, над всем сим сияющее солнце, которое светлыми лучами и дышащими зефирами прого-

няет туман от Российского языка. В середине солнца — литера Е под императорскою короною. Позади солнца — следующий на восходе молодой месяц с литерою П, который принятые от солнца лучи испускает от себя на лежащую на столе Российскую грамматику".²⁴

Заметим, что обязательное для того "просветительского века" восхваление просвещенной монархини (Елизаветы Петровны) ограничено "литерой Е под императорскою короною", наследника Петра Ш — "литерою П". Главное действующее лицо — "Российский язык", внешним видом скорее напоминает крестьянина, а его характеристика — крепкий, гучный, мужественный и при том приятный — в народном представлении идеал красоты как здоровья и силы. Показательно, что художник, переводя "идею" в гравюру, следовал тексту Ломоносова весьма тщательно, кроме одного, пожалуй, главного: на престоле вместо мужчины — Российского языка — изображена женщина, напоминающая Елизавету. Так был "поправлен" проект Ломоносова, вполне в духе верноподданных кругов, управляющих Академией наук (где печаталась "Российская грамматика").²⁵

Своеобразный, как уже говорилось, исторически возможный в середине ХУШ века демократизм Ломоносова составляет особенность его классицистической литературы и литературной критики. Разве не об этом говорит учение о трех стилях в литературе, практически как бы уравнивающее все три?

Касаясь вопросов искусства, Ломоносов верен тем же принципам. В уже цитированной поэме "О пользе стекла" Ломоносов изложил их, в связи с вопросом о красоте и пользе. В частности, говоря, сколь прекрасны украшения из стекла (бисер, стеклярус и пр.), он, естественно, адресуется к женщинам, и самое замечательное, не только к богатым, но и к "сельским нимфам", крестьянкам. Весной, писал Ломоносов, они украшают себя цветами:

"Но чем вы краситесь в другие времена,
Когда, лишась цветов, поля у вас беднеют
Или снегами вокруг глубокими белеют?
Без оных что бы вам в нарядах помогло,
Когда бы бисеру вам не дало стекло?
Любовников он к вам не меньше привлекает
Чем блещущий алмаз богатых уязвляет.
Или еще на вас в нем больше красота,
Когда любезная в вас светит простота!"

Незья не заметить, что сочетание понятий "красота" и "естественная простота" свидетельствует о предсентименталистских тенденциях и, одновременно, не противоречит патристическому классицизму Ломоносова, отражает специфику его позиции в мире искусства.

Итак, в начале 1750-х годов начинают складываться элементы художественной критики Ломоносова. Она находит себе путь в стихах. Его преимущественно занимают те виды искусств, к которым он сам близок: мозаики, прикладные искусства, архитектура, а также скульптура.

Ломоносов создал несколько вариантов надписей к статуе Петра Великого²⁶ и "Надпись на конное литье из меди изображения /.../ Елизаветы Петровны в амазонском уборе".²⁷ Проблема связи изображения и слова интересовала его еще со времен участия в организации фейерверков. Скульптура, снабженная надписями, прославляющими дела и подвиги Петра, приобрела большую патриотическую воспитательную силу. С другой стороны, надписи расшифровывали содержание произведения. И это вплотную примыкает к задачам собственно художественной критики. Так, о конной статуе Елизаветы Ломоносов писал: "Вешает, кажется, от вещи к нам безгласно Надежду, мужество, щедроты, милость мир".

В 1763 году Ломоносов был избран почетным членом Академии художеств. 10 октября его представили "в достоинство Почетного члена Академии". Вот слова А. Ф. Кокоринова: "Господин коллежский советник Ломоносов, Санктпетербургский императорский и королевской Шведской Академии наук член и химии профессор, знаниями и заслугами известный в ученом свете, не токмо простираясь в науках, славное приобрел имя, но и по склонности к художествам, открыл к славе России толь редкое еще в свете мозаичное искусство, для того имею честь /.../ представить его в достоинство почетного члена Академии. Сие присоединение подаст взаимное вспоможение к ей лучшей пользе".²⁸

И речь Кокоринова, и ответное слово Ломоносова были опубликованы в петербургской и московской прессе.

Тот факт, что Ломоносов вошел в Академию как автор мозаик, говорит об известной широте видения его заслуг. Ведь, строго говоря, "три знатнейших художества" (живопись, скульптура и архитектура), коими определялось направление деятельности Академии, не включали монументально-декоративное искусство мозаики, эту совершенно особую отрасль "художеств". Очевидно, наиболее просвещенные и патриотически настроенные русские люди понимали значение художественной деятельности Ломоносова. Еще одно подтверждение того же — стремление ознакомить европейскую общественность с достижениями Ломоносова.

Благодаря вмешательству М. И. Воронцова во "Флорентийских учебных ведомостях" 12/Ш — 1764 г. была опубликована заметка о мозаичных трудах Ломоносова, о картине "Полтавская баталия". Это едва ли не первый пример отклика в европейской печати на события художественной жизни в России. В Петербурге перевод статьи был почти сразу же напечатан в "Ежемесячных сочинениях и известиях о ученых делах". Статья была небольшой, однако, значение ее для истории художественной критики весьма значительно. Это, повторим, едва ли не первый случай контактов в сфере художественной критики.

Особого внимания заслуживает "Слово благодарственное Ее императорскому Величеству на освещение Академии художеств именем ее говоренное". С этой речью Ломоносов предполагал выступить на

собрании Академии. Смерть помешала Ломоносову осуществить намерение.

Ломоносов развивает в "Слове" те мысли, которые в самой общей форме были изложены в выступлении 1763 года. "Слово благодарственное" вместе с тем – и целая художественная программа, своего рода завещание великого просветителя. Кроме того в том же слове содержатся и прекрасные образцы художественной критики в той ее форме, какой имела место в середине ХУШ столетия.

"Слово" начинается с восхваления Екатерины П, а точнее с изложения "обязанностей" идеального просвещенного монарха: " /.../ Радеть о благоденствии общества, защищать оное прозорливым мужеством, управлять милосердным правосудием, обогащать домостроительством и купечеством, просвещать науками, украшать искусствами есть великих монархов упражнение".²⁹

Далее шла краткая характеристика Академии художеств, сего " /.../ важного учреждения, простирающегося к украшению Отечества, к увеселению народа, ко введению в России дивных дел, почитаемых издревле от всего света, к похвальному употреблению домашних избытков, к поселению в России трудолюбия и ко всеконечному истреблению невежества /.../".³⁰

Очень интересны слова, обращенные к "знатнейшим искусствам": архитектуре, скульптуре и живописи. Назначение их, весь смысл деятельности определяется полезностью для отечества. При этом польза и красота мыслились нераздельно. "Архитектурное искусство, напрягая сильные плечи и обращая великие деревья в тяжкие камни, воздвигает здания, к обитанию удобныя, для зренья прекрасныя, для долговременности трудныя".³¹

О скульптуре и живописи Ломоносов писал: "Скульптурного художества удобообращательныя мышцы, оживляя металл и камень, представляют виды Героев и Героинь Российских в благодарность заслуг их к Отечеству, в пример и в поощрение потомкам к мужес/т/венной добродетели. Живописныя хитрости зидительныя персты, отменю цветов, света и тени возвышая равную плоскость похвальным обольщением зренья, пренесут в настоящее время минувшия российския деяния показать древнюю славу праотцев наших, счастливыя и противныя обращения и случаи и тем подать наставление в делах, простирающихся к общей пользе".³²

Назначение этих видов искусства, в соответствии с принципами просветительства, включало назидательную, воспитательную функцию: "подать наставление в делах, простирающихся к общей пользе". Как и большинство классицистов, Ломоносов связывал это с утверждением положительного примера из истории "древней славы праотцев наших". Но одними положительными образами Ломоносов не ограничивался. В той же цитированной фразе рядом стоят "счастливые и противные" (т. е. несчастные, трагические – А. В.) случаи, две важнейших категории содержания исторической живописи классицизма.

В классицизме исторический жанр считался ведущим как в русской, так и в западноевропейской школах. Вместе с тем первая имела свою специфику, заключающуюся, с точки зрения Ломоносова, в ее определенной патриотической направленности.

Борьба за развитие национальных кадров в Академии художеств, как и в Академии наук, составляла главный предмет заботы великого просветителя. Поэтому Ломоносов (до известной степени с полемическим пафосом!) подчеркивал приоритет национальной тематики перед традиционно классицистическими античными образцами, а также приоритет отечественных художественных сил перед иностранцами: "О коль великое удивление и удовольствие произвести может Россия помощью художества в любопытном свете, которые едва уже не до отвращения духа через многие веки повторяет Древняя Грецкая и Римская, по большей части баснотворные деяния, Украсятся дома вашего Величества и другие здания, не чужих, но домашних дел изображением, не наемными, но собственными рабов ваших руками. Коль сладостно вкушение плодов собственного насаждения! Коль приятно удовольствие, устроенное своими трудами!"³³

Далее Ломоносов дал краткую характеристику русского народа, словно бы еще раз подтверждая, какие прекрасные произведения могут создать столь талантливые люди. "И сие о великости благодеяния вкратце, посмотрим же, кому оное оказано? Российскому народу, народу острою понятию, поворотливостью членов, телесною крепостию, склонностию к любопытству, а паче к послушанию перед протчими превосходному. Никто в сем не усомнится, кто оглянется на минувшее время нынешнего столетия от начавшегося просвещения Петрова и рассудит, чему Россияне перед прежним научились /.../"³⁴

В целом "Слово благодарственное" посвящено восхвалению Академии художеств. В самых восторженных словах Ломоносов доказывает, сколь целесообразно местоположение ее именно в Петербурге. Все, чем располагает город, включая рельеф плоской местности, климат, наличие реки, не говоря уже об архитектуре – все способствует процветанию новой школы. "Рассуждая место сего учреждения, возможно ли представить другое пристойнее и удобнее сего великого и прекрасного города во всем Российском государстве. Во-первых, примечая состояние сего места, находим, что пользуемся великим доброхотством природы, которая на востоке распространяет великия через целое отечество реки, для сообщения с дольными азияскими пределами /.../. На западе разливается море, отверзая ход во все страны вечерняя. Обое служа к соединению внутренних и внешних избытков.

Главную потребность содержания человеческой жизни, воду, источник природа чистую и здоровую невскими струями /.../. Воздух движется ветрами с прилежающего от запада моря, якобы с намерением – для умягчения зимних морозов и для прохлаждения летнего зноя /.../. Ровную и низкую земли плоскость подстлала натура,

как бы нарочно, для помещения гор рукотворных, для доказанья исполинского могущества России, ибо хотя нет здесь натуральных возвышенностей, но здания огромная вместо их восходят /.../. Взойдет кто на высокое здание, увидит, кругом осматривая, якобы плавающие на водах дома и токмо разделенныя прямыми линиями, как бы полки, поставленным урядными строениями. При сем каналы, сады, фонтаны, перспективы в самом городе и в увеселительных домах, окрест его лежаших. Церквей благоговейное множество /.../.³⁵ Ломоносов рисует картину процветания города, "оживление сего прекрасного места от множества разных обывателей и гостей /.../."³⁶

По существу эта часть "Слова" – своеобразный гимн в честь великого города. Литературоведы заметили, что в значительной степени Ломоносов как бы превосходит пушкинские строки о Петербурге в "Медном всаднике". Еще ближе к Ломоносову, хронологически и даже тематически, статья К. Н. Батюшкова, посвященная выставке в Академии художеств в 1814 году, которая начинается с восхищенного описания города на Неве.

То обстоятельство, что в "Слове" Ломоносов выразил свое восхищение Петербургом, неудивительно. Он любил город, где прошла большая, наиболее деятельная и успешная часть жизни. Еще важнее, что для Ломоносова Петербург был живым воплощением Петра I, его преобразовательской деятельности. Город стал как бы символом нового. Поэтому сравнение Петербурга с Москвой идет в пользу первого. "Хотя числом (церквей – А. В.) старинной столице уступает Петрополь, но красотою превосходит. Она древностью благороднее, сей новостию счастливее, чуднее скорым возвращением, основателем преславнее".³⁷

Рассуждения Ломоносова о преимуществах организации Академии художеств именно в Петербурге, восхваление ее в качестве самостоятельного центра воспитания художников имели еще один, в наши дни не всем сразу ясный подтекст. Для современников же Ломоносова он был, без сомнения, совершенно очевиден.

Напомню, что с конца 1750-х годов, с того времени, как стараниями И. И. Шувалова при Московском университете была открыта Академия художеств, в России существовали как бы две Академии. Новь открывая (иногда ее называли московской) находилась в Петербурге, где одновременно давно уже существовала Академия художеств при Академии наук. Последняя имела статус "академического департамента" и фактически была подсобным учреждением при Академии наук, будучи предназначенной обслуживать ее. "Так называемая Академия художеств, – писал Ломоносов, – /.../ состоит из некоторого числа художников и учеников и к которой принадлежат также разные мастерские палаты".³⁸ Я. Штелин, бывший ее непосредственным начальником, многое сделал для улучшения образования в "академическом департаменте", но Академия художеств при Академии наук все же не могла играть видной роли в развитии художественного образования. Она не помогла, да и не могла помочь

развитию науки и в Академии наук, образования – в академическом университете и гимназии. Здесь была причина того, почему Ломоносов боролся за отторжение “академического департамента” от Академии наук.

“/.../ Подлинная Академия художеств, – писал он годом раньше, в 1764 г. – это учреждение чрезвычайно деятельное и нуждающееся в отдельной коллегии для ведения множества особых дел под особым же руководством и надзором. Поэтому, чтобы искусства не отвлекали от наук и обратно, надо изъять искусства из ведения Академии наук, тем более, что в этом же городе основана другая Академия художеств, намного опередившая ту, которая у нас является Академией искусств скорее по имени, чем по существу. Великая польза произойдет для искусств, если обе Академии, прочно объединившись в одно целое, совместными усилиями примутся за свое дело. И это соответствовало бы наилучшим заграничным примерам”.³⁹

К этому времени бывшая “московская” Академия искусств получила новый устав, стала ведущим центром художественной жизни. Но и Академия искусств при Академии наук не сразу “отмерла”, в 1765 году она еще существовала. Учитывая это, следует вспомнить, как сложно разворачивалась борьба за создание единой Академии искусств, и тогда выступление Ломоносова с развернутой характеристикой успехов и преимуществ расположения Академии искусств в Петербурге видится как фрагмент борьбы в истории художественной жизни.

Отчасти на это намекал и сам Ломоносов, когда коснулся истории специального образования в России до основания Академии искусств. Его слова “/.../ учение в искусствах происходило токмо по требованию нужных дел, как оные случались, не по расположенному порядку надлежащего правильного учения, не по наставлениям начальных и самых искусных учителей”,⁴⁰ – осуждают порядок, имевший место в академическом департаменте (а также и в других центрах, к примеру, в Канцелярии от строений).

В конце речи Ломоносов остановился на организации Воспитательного училища. “/.../ Принесут благодарение и призранные ныне вашим милосердием младенцы во свое время, ибо смотря на свое благополучное состояние и представляя рождение своего неблагополучие, скажут: “По недоброхотной судьбе родились мы в бедности и воспитание наше надлежало по порядку нашей доли /.../. И когда протчие наши сверстники наготу, холод и голод претерпевали и, лишаясь всякого наставления и добрых примеров, возрасли бы в подлости – почти бесполезными обществу /.../ ныне уже обращаемся в сообществе людей честных и знаменитых, как нужные члены общества”.⁴¹

В примечаниях к Полному собранию сочинений Ломоносова место это откомментировано как “Намек на учреждение Воспитательного дома”.⁴² С этим трудно согласиться. Последний был создан в Моск-

ве в 1763 году, Ломоносов же говорил об организации училища в "царствующем граде". Он указал на знаменитых людей, в среде которых оказались воспитанники. Это скорее подходит к художественным кругам.

Думается, Ломоносов говорил об Академии художеств, куда в соответствии с новым уставом стали принимать мальчиков 5 лет, принадлежавших к низшим сословиям (детей солдат, ремесленников, слуг и т. п.). Здесь они получали специальное и общее образование. Сколь полезно было создание подобного заведения в стране, где практически было очень мало школ и где недворянину весьма трудно было найти возможности для общего образования, говорить не приходится. Какие бы нелепые формы не приняла позднее система, насажденная И. И. Бецким в Академии художеств, нельзя приуменьшать самый факт создания начальной школы для мечан и податных сословий. Поэтому его приветствовал Ломоносов.

Итак, "Слово благодарственное" указывало направление будущей деятельности художников, скульпторов и архитекторов, оно отразило важнейший принцип русского классицизма — его патриотический и воспитательный пафос. Оно включало положительную программу действий и одновременно было направлено против устаревшей системы образования.

По существу мы имеем дело с одним из первых полемических выступлений в критике ХУШ века. Однако следует иметь в виду, что доминирующий тон речи Ломоносова — утверждение положительного, восхваление достигнутых успехов. Это критика не в том смысле слова, какое она получит в следующем веке: "Многие под критикою, — заметил Белинский, — разумеют или осуждение рассматриваемого явления, или отделение в нем хорошего от худого /.../. "Критиковать, — утверждал он, — значит искать и открывать в частном явлении общие законы разума /.../ соотношения частного явления с его идеалом".⁴³ В последних словах при всем очевидном, принципиальном различии позиций Ломоносова и Белинского нельзя не увидеть и нечто общее: историческую преемственность традиций отечественного просветительства. Речь идет только о художественной критике!



Характеризуя в целом начальный этап истории художественной критики, связанный с деятельностью Ломоносова, можно сделать следующий вывод. "Панегирический стиль" составляет специфику большинства публичных выступлений середины того века. И это же определяет особенность художественной критики в ее начальной стадии. Она развивалась, утверждая успехи, акцентируя достижения.

Критика была по преимуществу назидательной, дидактической. Адресуясь к публике и художникам, она поучала и тех, и других. Так проявилось просветительство в области художественной критики середины ХУШ века.

По идейной направленности критика связана с утверждением классицизма как прогрессивного направления в искусстве, отвечающего задачам Просвещения.

Однако следует учесть, что Ломоносов жил в то время, когда в России классицизм не сложился еще в законченную цельную художественную систему. В практике современного искусства и архитектуры (и самого Ломоносова) были сильны неизжитые традиции барокко. При этом представленные превосходными образцами (Б.К. Растрелли – скульптора, Б. Ф. Растрелли – архитектора и др.). Это внесло свои коррективы в художественную практику Ломоносова. В уже цитированной “надписи на новое строение Сарского дома” он восхвалялся Царским Селом, грандиозным барочным ансамблем. Он сравнивал его с Римом, и в данном случае, кроме ориентации, как говорилось, на архитектурную классику, отразилась большая широта видения искусства, далекая от строго классицистической нормативности оценок. Художественная критика Ломоносова вообще лишена малейшей догматичности.

В значительной степени это зависело от общей жизненной позиции Ломоносова. Важнейший стимул ее составляла борьба за подъем национальной культуры в целом. В области искусства он всячески поддерживал реальные успехи и достижения.

Одновременно Ломоносов ратовал за становление национальных художественных сил, открыто провозгласил национальную тематику в искусстве. Он противопоставлял “древнюю славу праотцев наших” античным героям, почитаемым всеми европейскими классицистами.

Классицизм для Ломоносова имел преимущественно патриотический смысл как направление в искусстве, способное ответить на важнейшие запросы современников. Пафос героического, культ гражданской ответственности, общественной пользы деятельности человека, дух соревнования с прославленными авторитетами европейской классики – все отвечало потребностям передовой, настроенной просветительски части русского общества.

И позднее, после смерти Ломоносова, когда классицизм стал ведущим направлением в искусстве, несколько поколений классицистов, живописцев и скульпторов черпали у Ломоносова героические идеи и сюжеты для своих произведений. Подобно тому, как “Риторика” на протяжении всей второй половины XVIII века была настольной книгой для писателей и читателей, так “Краткий Российский летописец” и “Древняя Российская история” Ломоносова были неизменными советчиками и наставниками для художников.

Сопоставляя высказывания Ломоносова о современной художественной жизни, можно увидеть, что в критике еще не сформировалась та система жанров, которая соответствует ее стадии в XIX и XX веках, некоторые (к примеру, очерк, рецензия и т. п.) еще не родились. Критика реализуется в разных формах, то в виде строф в оде, то в стихотворении, то в форме специально написанной речи, предназначенной для того или иного события в мире “художеств”.

а то иногда в строках письма, ходившего по рукам. Показательно, что устное слово, как и печатное, имеют большой резонанс в специальных кругах. Отчасти потому, что круги эти неширокие. Позднее, чем больше станет читателей, тем очевиднее критики будут предпочитать печатное слово.

Русская критика в начальной стадии еще не дифференцирована по видам искусств, как это будет в XX столетии. Ломоносов писал и об архитектуре, и о прикладных искусствах, и о живописи и т. д.

Художественная критика в России в середине ХУШ века находится в органическом сосуществовании с теорией и эстетикой. Последние две только складываются в самостоятельную область знаний. И критика еще не отпочковалась от них. По существу и Ломоносов не разделял их в своих работах. Однако тщательный анализ его сочинений позволил выделить художественную критику, понятие ее специфику в середине ХУШ века.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Цит. по: Кулешов В. И. История русской критики ХУШ–ХІХ веков. М., 1979, с. 13. Книга допущена Министерством высшего и среднего специального образования СССР и Министерством просвещения СССР в качестве учебника для студентов филологических специальностей университетов и педагогических институтов.

2. И. И. Шувалов обратился с письмом к Ломоносову, советуя (или приказывая!) ему ответить Елагину, задевшему в своих стихах поэзию Ломоносова. Возможно, и самому Шувалову могла не понравиться сатира Елагина "На петиметров и кокеток". Ломоносов писал в ответном послании (1753 года, октября не ранее 16): "По желанию вашему все, что в моей силе состоит, готов исполнить и токмо одного избавлен быть прошу, чтобы мне не вступать ни в какие критические споры" (М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч., т. 10. М.–Л., 1957, с. 493). "Вполне очевидно, что документ был предназначен для того, чтобы ходить по рукам также, как ходили по рукам направленные против Ломоносова стихи его литературных противников". (Там же, с. 822).

3. Ломоносов М. В. Там же, с. 514.

4. Кулешов В. И. Указ. соч., с. 19.

5. В 1750 году в первом томе "Новых комментариев" Петербургской Академии были напечатаны труды Ломоносова "Размышления о причине теплоты и холода", "Опыт теории упругости воздуха", "Прибавление к размышлению об упругости воздуха", "Диссертация о действиях химических растворителей вообще", "Об вольном движении воздуха, в рудниках примеченном". В некоторых зарубежных научных журналах появились отклики. "Бесстыдное поведение большинства немецких газетных писак – дело всем настолько известное, что меня больше совершенно не удивляет, когда приходится встречаться с издательским передергиванием или самых блестящих

произведений," - писал в этой связи М. В. Ломоносов Л. Эйлеру 31 декабря 1754 года. (Цит. по: М. В. Ломоносов в воспоминаниях и характеристиках современников. М.-Л., 1962, с. 127). Статья "Об обязанностях журналистов" явилась публичным ответом подобным критикам. Она была опубликована на французском языке в журнале И.-Г.-С. Формея "Новая германская библиотека" (*Nouvell Bibliothèque Germanique ou Histoire litteraire de l'Allemagne, de la Suisse et des du Nord. Tome seizime, seconde Partie. Amsterdam, 1755, p. 343-366*).

6. Ломоносов М. В. Полн. собр. соч., т.3. М.-Л., с. 230.

7. Там же.

8. Там же.

9. Там же, с. 230-231.

10. Там же, с. 232.

11. Там же, с. 231-232.

12. Там же, с. 230.

13. Там же, с. 231.

14. Ломоносов М. В. Полн. собр. соч., т. 10. М.-Л., изд. АН СССР, 1957, с. 9.

15. Там же, с. 438. Письмо Г. Н. Теплову, 1748 г., апреля 22.

16. "Письмо" было написано в декабре 1752 года, опубликовано впервые 27 февраля 1753 года.

17. Строки из поэмы "Петр Великий".

18. Стихотворение датируется - со второй половины 1758 по 1761 год. Впервые напечатано в изд. "Российский парнас", ч. 1. СПб., 1771, с. 26-34.

19. Потщись представить члены здравы,

Как должно у богини быть,
По влечам волосы кудрявы
Признаком бодрости завить,
Огонь вложи в небесны очи
Горящих звезд в середине ночи,
И брови выведи дугой,
Что кажут после туч покой;
Возвысь сосцы, млеко обильны,
И чтоб созревша красота
Являла мышцы, руки сильны,
И полны живости уста
В беседе важность обещали
И как бы слух наш ободряли,
Как чистый голос лебедей,
Коль можно хитростью своей;
Одень, одень ее в порфиру,
Дай скипетр, возложи венец,
Как должно ей законы миру
И распрям предписать конец;
О коль изображение сходно,

Красно, любезно, благородно,

Великая промолви Мать,

И повели войнам престать.

20. Ломоносов М. В. Полн. собр. соч., т. 8, М.-Л., 1959, с. 1167,

21. А. Н. Савинов предположил, что роль Рокотова "по-видимому, не ограничилась лишь копированием лица из парадного портрета, только что написанного Л. Токе, - в какой-то мере Рокотов работал вместе с самим Ломоносовым над сложной композицией его мозаики, далекой от композиции Токе". - Вступительная статья к каталогу выставки "Федор Степанович Рокотов и художники его круга". М., 1960, с. 9.

22. Письмо М. В. Ломоносова И. И. Шувалову 1753 г. октября не ранее 16. Полн. собр. соч., т. 10, М.-Л., 1957, с. 493.

23. Савинов А. Н. Указ. соч., с. 10.

24. Ломоносов М. В. Полн. собр. соч., т. 7, М.-Л., 1952, с. 848,

25. Таким образом "идея" Ломоносова была грубо искажена.

"Нет сомнения, что на этом настояла академическая цензура, которая, опасаясь, очевидно, что изображение мужчины на престоле могло быть истолковано как крамольное напоминание о свергнутом и сосланном Елизаветой императоре Иоанне Антоновиче, в то время еще живом". (Ломоносов М. В. Полн. собр. соч., т. 7, М.-Л., 1952, с. 848).

26. Впервые опубликовано в сочинениях Ломоносова 1751 г. В Полном собрании сочинений (т. 8, М.-Л., 1959, с. 966) надписи датируются предположительно 1750 годом и высказывается мысль, что они предназначены для конной статуи Петра I работы Растрелли. В монографии Н. И. Архипова и А. Г. Раскина, специально посвященной Б. К. Растрелли (Л.-М., 1964, с. 80) сообщается, что с 1748 г. над статуей трудились чеканщики, особенно интенсивно с 1750 г. В 1755 г. чеканку завершили. Вероятно, в ожидании скорого окончания работ и установки статуи и были созданы надписи.

27. Впервые опубликовано в сочинениях Ломоносова 1757 г. В Полном собрании сочинений Ломоносова (т. 8, с. 1086) со сноской на В. К. Макарова как возможный автор назван А. Мартинелли, сама работа - "небольшая бронзовая статуетка". Вероятно, в фамилии автора опечатка. Можно предположить, что речь идет о А. Мартелли (1712-1780). Конная статуя Елизаветы Петровны ныне находится в ГРМ, ранее в Кунсткамере Академии наук, в Кабинете Петра Великого. Скульптура невелика: размер 51x28x47 (бронза, основание - дерево). Парная к статуе Петра I, находящейся там же ("Русский скульптурный портрет ХУШ - начала ХХ века. Каталог выставки. Л., 1979, с. 22).

28. Цит. по: Московский телеграф, 1831, ч. 40. - Отечественные известия, с. 415-416.

29. Ломоносов М. В. Полн. собр. соч., т. 8, М.-Л., 1959, с. 807. Впервые опубликовано в 1871 г.

30. Ломоносов М. В. Полн. собр. соч., т. 8. М.-Л., 1959, с. 807. Впервые опубликовано в 1871 г.
31. Там же, с. 808.
32. Там же, с. 808-809.
33. Ломоносов М. В. Полн. собр. соч., т. 8, М.-Л., 1959, с. 809. В этом месте, говоря о "собственных рабах", Ломоносов, думается, употребил слово "раб" не в его точном историческом содержании, а так, как было принято в прошениях, письмах, в значении "готовых к услугам", "ваш покорный слуга" и т. п. .
34. Там же, с. 809.
35. Там же, с. 811-813.
36. Там же, с. 813.
37. Там же.
38. Ломоносов М. В. Полн. собр. соч., т. 10. М.-Л., 1957, с. 117.
39. Предложение об уставе и устройстве Петербургской Академии наук (1764, мая 21 - сентября 10). Там же, с. 118.
40. Ломоносов М. В. Полн. собр. соч., т. 8. М.-Л., 1959, с. 809.
41. Там же, с. 815.
42. Там же, с. 1193.
43. Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. У1, М., 1955, с. 270-271.

И. Г. Романычева

кандидат искусствоведения

НОВОЕ О Ф. С. РОКОТОВЕ

Удивительна судьба первых русских преподавателей Академии художеств. Учениками ее, в прямом смысле этого слова, они не были. Но вошли в нее сразу как полноправные педагоги наравне с иностранными мастерами. Стали первыми педагогами Академии художеств ученики частной художественной школы крепостного И. П. Аргунова - А. Лосенко, К. Головачевский, И. Саблуков, Ф. Рокотов, а то время как их учителя не пригласили преподавать. Помехой не могло быть только крепостное положение художника, т.к. другого крепостного - Г. И. Козлова Академия в 1762 году удостоивает звания адъюнкта живописи, правда, с оговоркой "когда будет свободной".¹ Десятилетием позже руководителем портретного класса становится Д. Г. Левицкий, но вне Академии остается его учитель А. П. Антропов. Е. П. Чемесов через год после поступления в Академию художеств также становится преподавателем. Очевидно, кроме художественной подготовки, требовалось и общее образование, которого у них не хватало. Где, когда и как образовывались первые русские преподаватели Академии художеств, пока мало из-

вестно. Мы знаем, что Лосенко, в силу особой одаренности и склонности к исторической живописи — главному жанру в тогдашней Академии художеств, был сразу послан за границу в пенсионерскую поездку для завершения образования. Г. И. Козлов, получив первоначальное художественное образование в московских живописных мастерских, завершает его под руководством таких известных иностранных мастеров монументально-декоративной живописи как Д. Валериани, П. Градаши и А. Перезинотти. О начальном художественном образовании Рокотова почти ничего не известно. В настоящей статье делается попытка на основе новых материалов обозначить контуры биографии Ф. С. Рокотова, особенно, в ранний петербургский период его жизни.

Несмотря на кропотливые и тщательные изыскания, предпринимавшиеся исследователями на протяжении последних десятилетий с целью выяснения основных фактов творческой и жизненной биографии художника, многое еще остается неясным.

Начиная с П. Н. Петрова,² относившего дату рождения Ф. С. Рокотова к 1730-м годам,³ эти сведения повторяют почти все последующие авторы, писавшие о нем (Н. Врангель, Н. Ге, Е. Анисимов, Е. Мроз, И. Грабарь, А. Лебедев).⁴

Н. Н. Лапшиной в 1951 году впервые был принят как год рождения художника — 1736 — на основании найденной ею записи в исповедных книгах за 1787 “академик Федор Степанов сын Рокотов” пятидесяти одного года.⁵ Несколько позднее, А. Михайлов, исходя из этих документов, еще более уточняет дату рождения, утверждая, что делавшиеся в исповедных книгах записи в начале каждого года, в большинстве относились к предыдущему, в данном случае — к 1786-му. С этого времени в искусствоведческой литературе был принят, правда с вопросом, 1735 год.⁶ Р. Подольский на основании записей в метрических книгах Ново-Спасского монастыря о погребении художника: “1808 года в декабре 12 умре по христианской должности Императорской академии академик Федор Степанов Рокотов, коему от роду 76 лет...”.⁷ определяет год рождения как 1732.

Не так давно стало известно также, что Рокотов происходил из среды крепостных, родом из Москвы, так как родственники его были крепостными князя П. И. Репнина.⁸ Хотя следует заметить, что это не столько новое открытие, сколько выявление затерянных сведений. Еще в 1819 году П. Свиньин в своем журнале “Отечественные записки” указывал на крепостное положение Рокотова и лестно отзывался о его владельцах: “Станем надеяться, — писал Свиньин о крепостном поэте Сибирякове, — что благородный помещик (владелец Сибирякова — И. Р.), идя по следам владельцев Рокотова, Калашникова и других, которые отклонив себялюбие дали им свободу и тем самым открыли им большие способы для усовершенствования своих дарований и больший круг для соделывания себя полезным обществу...”⁹ А. А. Эфрос, характеризуя социальный состав русской Академии художеств 1760-1790-х годов, еще в 1930-х го-

дах указал имя владельца Рокотова, называя среди крепостных, создавших себе имя: "репинского Рокотова, потемкинского М. Шибанова" и т. д.¹⁰

По архивным документам, опубликованным Р. Подольским, известно, что уже в 1780-х художник имел в Москве собственный дом с мастерской на Старой Басманной улице и служителей, и учеников,¹¹ что свидетельствует о его значительном общественном положении. Рокотов был широко образованным человеком. В этом убеждает прежде всего его глубоко интеллектуальное одухотворенное творчество. Он подписывался на периодическую литературу,¹² был членом Английского клуба в Москве.¹³ Все это наталкивает на мысль, что Рокотов кроме Академии художеств учился еще где-то.

Также считал и серьезный исследователь творчества Рокотова Ю. Анисимов, говоря, что только "на основании одних академических документов, должны были признать, что Рокотов до своего поступления в Академию прошел какую-то школу".¹⁴ Это очевидно, по мнению Анисимова, из сопоставления известных нам фактов его биографии. Учеником Академии он не был; Усовершенствовавшийся, он вошел в нее как уже зрелый мастер. В 1780-м году он впервые упоминается в делах Академии и значится академиком 3-го класса наряду с Лагрене-младшим и окончившим курс Лосенко. Еще через два года получает звание адъюнкта. Становится известным художником. Реймерс, говоря об Академии до 1764-го г. гсда, указывает на Рокотова, как на портретиста "весьма уважаемого несмотря на свою молодость".¹⁵ Близость ко двору, исполнение портретов императорской семье, наличие мастерской с учениками - приводили еще в 1890-х годах исследователей к мысли: "не служил ли он в гвардии?"¹⁶ Через двадцать лет после такого предположения Р. Подольский нашел еще один документ, в котором художник записан как КАПИТАН Федор Степанов сын Рокотов,¹⁷ но счел это слово синонимом "жильца".

Н. Лапшина в своей единственной до сих пор обстоятельной монографии о художнике на основании архивных документов очень робко выдвигает гипотезу о принадлежности Рокотова к воспитанникам Шляхетного Кадетского корпуса. Только гипотезу.¹⁸

Обучение в частной художественной школе И. П. Аргунова одновременно с А. Лосенко, К. Головачевским и И. Саблуковым давало свои результаты. Причастность Рокотова к школе Аргунова я попыталась доказать в статье "Раннее творчество мастера"¹⁹ не только на основании новых документальных данных, но и путем сравнительного стилистического анализа работ обоих художников, отмечая близость портретов Рокотова не антроповскому, как это считалось ранее, а аргуновскому кругу работ с их поэтической теплотой и мягкой задумчивостью (портреты четы Хрипуновых, 1757, "Калмычки Аннушки", 1767 и др.). Однако пребывание в школе не могло дать того широкого общего образования, которое ощущается в

общем облике художника, каким мы его себе представляем. Рокотов быстро продвигался по службе в Академии художеств, выдерживая конкуренцию с иностранцами, что было не так просто, тем более в ту пору, когда в любом случае отдавалось предпочтение иностранным мастерам. Следовательно, Рокотов обучался еще в каком-то учебном заведении, дававшем наряду с художественным и широкое общее образование.

Поскольку все ранние известные работы Рокотова связаны с Петербургом, следует предположить, что там и находилось это учебное заведение. В Петербурге тогда были: Артиллерийская и Инженерная школа, позднее называвшаяся 2-м Артиллерийским и Инженерным Шляхетным Кадетским корпусом, Морская Академия, преобразованная в 1752 году в Морской Кадетский корпус и Шляхетный Кадетский корпус, основанный в 1732 г. Можно предположить, что семейство Репниных, благоволившее к Рокотовым и особенно к художнику, тесно связанное с 1-м Кадетским корпусом (сам владелец Рокотова П. И. Репнин был выпускником корпуса,²⁰ его директорами в разное время были - В. А. Репнин,²¹ его родной дядя и двоюродный брат Н. В. Репнин²²), пользуясь влиянием, способствовало определению Рокотова в Кадетский корпус.

В пользу этой версии существуют бесспорные факторы. Из оставленных нам историей портретов Рокотова - большинство изображенных или выпускники Первого Кадетского корпуса (А. П. Сумароков, Н. А. Бекетов, Б. Е. Ельчанинов, С. А. Порошин, Д. М. Голицын, Н. П. Румянцев, В. П. Лачинов, И. Ф. Дондуков, А. М. Римский-Корсаков, Л. Ф. Сави²³, С. Г. Домашнев, Д. П. Бутурлин и многие, многие другие). Или как-то с ними связанные - дочь князя Б. Г. Юсупова, бывшего главным директором Кадетского корпуса с 1750-го по 1759-й годы,²⁴ изображена на "Портрете девочки Юсуповой", с поэтом В. И. Майковым Рокотов мог познакомиться через Ф. Г. Волкова, который вместе со своими товарищами обучался в Первом Кадетском корпусе с 1752-го года,²⁵ через Сумарокова - с Н. Е. Струйским, боготворившим драматурга и написавшим на его смерть прочувствованные стихи. Этот ряд можно было бы продолжать и продолжать. Это и портреты И. И. Голеннишева-Кутузова, перемещенного из Кадетского корпуса в Морской, после его реорганизации в 1743 году,²⁶ и адмирала А. Н. Сенявина, постоянно посещавшего и общавшегося с Кадетским корпусом, находившимся в непосредственном соседстве не только с последним,²⁷ но и с Академией художеств. На первых порах кадетским лазаретом пользовались даже ученики и педагоги Академии художеств (Ж.-Б. Валлен Деламот, В. Баженов и др.²⁸). А для воспитанников Морской Академии и Кадетского корпуса он был общим. Это и портреты А. И. Голеннишевой-Кутузовой, рожденной Бибиковой, и А. А. Остерман, и М. С. Талызиной, Е. В. Сави, А. А. Бутурлиной, А. И. Бибикова, недавно атрибутированного Рокотову, и многие, многие другие.

Наконец, И. И. Шувалов, сыгравший в судьбе Рокотова огромную роль. Находясь с двором в Москве в 1752–1754 годах,²⁹ Шувалов, узнавший о юном художнике, очевидно, через П. Репнина, привез, по-видимому, Рокотова в Петербург в 1754 году. В доме Шувалова юный художник учился у Пьетро Ротари. Здесь же до 1758 года был написан “Кабинет И. И. Шувалова”, дошедший до нашего времени только в копии его ученика, крепостного Н. Е. Струйского А. Зяблова.

Можно предположить и даже утверждать, что по возвращении Шувалова из-за границы и обосновании в Петербурге в 1787 году,³⁰ Рокотов возвращается в Петербург в надежде утвердиться с его помощью в Академии художеств. Поэтому он продает свой дом с мастерской в Москве. Это совпадает с утверждением Н. Врангеля на основе имевшихся у него архивных данных о назначении Рокотова вновь в Академию художеств в 1789 году на должность “смотрителя”.³¹

Возвращение Рокотова в Петербург связано, видимо, с освобождением местом руководителя портретного класса после ухода Д. Г. Левицкого в 1788 году. Но закрепиться в Академии художеств все же не удается. И после смерти своего главного покровителя И. И. Шувалова в 1798 году Рокотов в первых годах XIX века вновь возвращается в Москву и приобретает дом на окраине города у Спасской заставы, на Воронцовской улице, недалеко от Ново-Спасского монастыря.³² В Петербурге, очевидно, он живет недолго в доме Шувалова на углу Невского пр. и Садовой улицы.³³ Об этом свидетельствует тот факт, что племянник Шувалова Ф. Н. Голицын хорошо знал Рокотова. В статье о Шувалове, отмечая его заслуги перед русской культурой и перечисляя имена тех, кому он помог, самым первым называет Рокотова, в то же время искажая фамилию прославленного в то время Лосенко. “... Из наших питомцев, — писал Голицын, — очень хорошие, как живописцы, так и архитекторы: Рокотов, Лозанков (Лосенко — И. Р.), Баженов и Старов”.³⁴ В ранний период Голицын не мог знать Рокотова, т. к. был очень мал и жил, и воспитывался матерью, П. И. Голицыной, родной сестрой И. И. Шувалова, в подмосковном имении Голицыных “Петровское”. Портрет П. И. Голицыной был написан художником в первой половине 1760-х годов, а также и портрет ее дочери В. Н. Головиной, известный нам по работе ученика или художника круга Рокотова. В конце 1780-х годов Ф. Голицын поселяется вместе с матерью в Петербурге, рядом с домом И. Шувалова. Между домами было внутреннее сообщение, что позволяло ему видеть всех, кто приходил и жил в доме дяди. Здесь мог видеть и даже общаться Голицын с Рокотовым. Шувалов содействовал продвижению Рокотова не только в Академии художеств, но и до нее, и позднее. Не без помощи Шувалова был определен Рокотов в Шляхетный Кадетский корпус.

Многие не дворянские дети обычно начинали обучение в Гарнизонной школе для солдатских детей. Проявившие при этом способности дослуживались впоследствии до офицерских чинов. Неправ один из историков Н. Алпатов, утверждавший, что Кадетский корпус был исключительно привилегированным, дворянским учебным заведением.³⁵ На первых порах, в 1730–1750-х годах прием был весьма либеральным. В архивных делах Первого Кадетского корпуса постоянно встречаются документы об обучении детей служителей, придворных певчих, солдатских детей, детей врачей и т. д.³⁶

Рапорт некоего Степана Назарова отражает почти 30-летний служебный путь от ученика Гарнизонной школы до преподавателя Кадетского корпуса в чине поручика и характеризует ту обстановку, в которой, очевидно, находился и молодой Рокотов. "В 1738 году определен в Санкт Петербургской Гарнизонной школе из солдатских детей учеником, — пишет Назаров, — в которой обучился по-русски читать писать и практической арифметике.

В 1742 г. марта месяца определен в сухопутный шляхетный кадетский корпус в классные ученики разным наукам учений и обучался теоретической арифметике французскому и немецкому языку говорить и переводить рисовать практической и теоретической геометрии фортификации алгебры высшей геометрии и артиллерии. В 1746 году определен к обучению кадетов практической геометрии учительским помощником в 765 году октября 16 дня произведен инженерного корпуса первого класса кондуктором в 758 ноября 10 в прапорщики 762 января 5 в инженеры 8 подпоручики ныне обучаю теоретической геометрии с алгеброй... 39 лет поручик С. Назаров."³⁷

Программа обучения кадет была по тем временам весьма обширной, как видно из приведенного рапорта. Она давала не только военно-инженерное, но и общее гуманитарное образование. Это было первое в России высшее учебное заведение. Сверх специальных предметов положено было изучать во всех классах: русский, немецкий, французский и латинский языки, а также "через искусных мастеров показывать всякие молодому человеку пристойные экзерциции, яко рисование, танцевание, на шпагах биться, на лошадях ездить, волтижирование, солдатские экзерциции и прочая, как что к чему диспозицию склонность и охоту имеет".³⁸

Особенное внимание уделялось рисованию, обучение которому велось под руководством квалифицированных педагогов. В уставе Кадетского корпуса 1766 года, явившемся формальным завершением предыдущего учебного процесса, указывается, что "Инспектору над обучением рисованию необходимо быть из членов Академии художеств".³⁹ В архивах встречаются записи о выдаче жалования архитекторам Василию Баженову и Валлену Деламоту⁴⁰ и др., обучавшим кадет. В "Списках, обучающихся архитектуре" указывается, что воспитанниками "прочерчиваются ордера, делаются проекты с фасадами".⁴¹ Кроме архитектуры в программу обучения "художеств

вам" входили также: 1) рисование, 2) живопись, 3) гравирование, 4) изваяние, 5) делание статуй...".⁴² Такая обширная программа велась последовательно и поэтапно. К следующему заданию приступали только после основательного овладения предыдущим. Сперва "рисовали начальное основание", затем "тушью ландшафты картуши и позытуры", "шрафировали пером ландшафты картуши и головки", "статуи пером, фигуры пером", "ландшафты и картуши красками" и т. д.⁴³

В результате воспитанники Кадетского корпуса владели рисунком, живописью и даже ваянием. Для особенно способных к изобразительному искусству открывались широкие возможности. Такое профессиональное, углубленное обучение изобразительному искусству велось хорошо подготовленными учителями, которых готовили и в корпусе, и в Артиллерийской и Инженерной школах.

Роль этих учителей рисования военно-учебных заведений в деле художественного образования в России в середине ХУШ века очень велика. Национальная политическая ориентация, оживленная атмосфера общественной жизни в 1740–1750-х годах, стимулировавшие основание Московского университета, русского общедоступного театра, были важным этапом и для русского искусства и культуры. В до-академический период происходит демократизация национальной художественной педагогики. Наряду с государственными художественными учебными заведениями, где основной тон задавали иностранцы, особенно в Академии наук, возникают частные художественные школы А. Антропова, И. Аргунова, Г. Козлова, роль которых еще не обозначена в достаточной мере.

Художественное образование в военно-учебных заведениях этого времени совсем не изучено в литературе, хотя сыграло свою неоспоримую роль в деле художественного образования. В архивных документах Первого Кадетского корпуса то и дело встречаются имена безвестных русских учителей рисования – Прокофья и Карпа Дементьевых, Василия Никанова,⁴⁴ "гравированного ученика" Николая Заболотского⁴⁵ и многих, многих других. И не о том ли Федоре Калашникове упоминает П. Свинын наряду с Рокотовым, тоже крепостном, который обучался "классным учеником" в Первом Кадетском корпусе,⁴⁶ имя которого, так же как и Рокотова, будет выбито на медали, отлитой к 100-летию Академии художеств.⁴⁷

Творчество русских актеров, художников, музыкантов вызывает в это время общественный резонанс. Появляются меценаты, просвещенные покровители. Среди последних особенно следует отметить директора Шляхетного Кадетского корпуса кн. Б. Г. Юсупова, много сделавшего для развития русского просвещения и культуры в период своего директорства в корпусе с 1750-го по 1759-й годы. При нем была организована библиотека, архитектурные "каморы", галерея с живописными картинами. "Имя сего достойного вельможи заслуживает быть незабвенным в истории Кадетского корпуса, – писал о нем историк А. Бисковатов, – обращая все внимание и употребляя все

свое время на воспитание вверенного ему юношества, он входил во все подробности Корпусного управления...".⁴⁸ Один из первых питомцев Петра I, Юсупов (1695–1759) воспитывался во Франции. Широкообразованный, покровитель искусств, он был достойным продолжателем петровских преобразований в Кадетском корпусе. Именно при нем актерская группа Ф. Волкова обучалась в Кадетском корпусе с 1752 по 1756-й годы. В бытность Юсупова разыгрывали кадеты трагедия Сумарокова впервые на русском языке. Также при нем и при его непосредственном участии "в 1756 г. было введено преподавание наук на русском языке вместо немецкого, как это было заведено прежним немецким начальством".⁴⁹ И был ограничен прием детей иностранцев, которые в 1730- и 1740-е годы составляли большую часть "комплекта" корпуса. При нем Шляхетный Кадетский корпус имел значение не только специального военно-учебного заведения, но по праву занимал видное место в истории русского просвещения и культуры середины XVIII века.

Очевидно, немалую роль сыграл Юсупов и в судьбе Рокотова. Учитывая создание художником портрета его дочери Е. Б. Юсуповой, контакты между Рокотовым и семейством Юсупова были. Возможно, были и даже есть портреты других Юсуповых, пока не атрибутированных Рокотову. Не без участия Юсупова, вероятно, был определен юный художник в середине 1750-х годов в Гарнизонную школу для солдатских детей или непосредственно в Кадетский корпус.

"Открытие" А. Михайлова в конце 1950-х гг. о крепостном происхождении Рокотова настолько ошеломило и гипнотизировало последующих исследователей творчества художника, что они упустили из виду его "родных племянников Отставного Майора и Штабс-Капитана детей Рокотова", поместивших объявление о смерти художника,⁵⁰ дослужившихся до определенных офицерских званий, судя по их военным отличиям, и не обладаая никакими талантами.

Поэтому, учитывая уникальную личностную одаренность Ф. С. Рокотова, вполне можно предположить, что Рокотов дослужился до офицерского чина, дававшего дворянство. Он не только портретировал, но и находился в дружеских отношениях на протяжении всей жизни с людьми, так или иначе связанными с Шляхетным Кадетским корпусом (А. П. Сумароков, И. И. Шувалов, С. А. Порошин, В. И. Майков и др.).

Сопоставляя указанные факты, можно с уверенностью сказать, что с середины 1750-х годов Рокотов находился в Петербурге и обучался, очевидно, в Гарнизонной школе, а возможно, в самом Кадетском корпусе как классный ученик или privately обучающийся – и такая форма обучения существовала. Но так или иначе он был тесно связан с Шляхетным Кадетским корпусом.

После того, как была выстроена эта версия, превратившаяся в абсолютную уверенность, мною были обнаружены архивные документы, подтверждающие в какой-то мере это предположение.

Так, в черновике "Имянного списка Сухопутного Шляхетного Ка-

детского корпуса господам обер унтер офицерам, подпрапорщикам, капралам, ефрейторам по старшинству; с познанием кто о которого года лица, числа вступили в корпус, також звание настоящих чинах сочинен 1763 года" в разделе "сержанты" под № 6 указан и зачеркнут (как и многие другие) "Федор Рокотов".⁵¹ Здесь же указано и опять-таки зачеркнуто: "на капральском складе, капрал". Против его фамилии в определенных графах стоят цифры и числа, которые расшифровываются следующим образом: "1762, авг. 5 - время вступления в корпус", т. е. Рокотов вступил в корпус 5 августа 1762 года. Далее, "авг., 5- авант (?) настоящих чинах" - пребывание в настоящем чине - с 5-го августа 1762 (очевидно), "лет отроду - 26" - возраст - 26 лет. Соответственно этому указанию, годом рождения художника следует полагать 1736 год и никак не раньше, что совпадает с архивными данными, найденными Лапшиной. Эти сведения к тому же подавались самим художником, который не мог в то время указать ошибочно свой возраст.

Напомним, что 24-го апреля 1762 года Рокотов "по свидетельству от профессоров Академии художеств удостоен адъюнктом живописи". И все же после этого, 5-го августа 1762 года он официально зачисляется в Кадетский корпус в качестве сержанта с капральским окладом, несмотря на великовозрастность для такого низшего чина. Еще только одному, некоему Ивану Хвостову, вступившему в корпус одновременно с Рокотовым в сержанты, тоже 26 лет.⁵² Остальным сержантам этого списка по 16-18 лет. В ХУШ веке военная карьера была единственным способом утверждения общественного положения художника, в прошлом крепостного. Никакие художественные звания этого не могли дать. До чина сержанта, в котором был зачислен Рокотов в корпус, в ХУШ веке надо было еще дослужиться.

О взаимосвязанности всех военных учебных заведений (Инженерной, Артиллерийской школ и Шляхетного Кадетского корпуса) свидетельствуют архивные документы, находящиеся в делах 1-го Кадетского корпуса. В одних тетрадях и даже на одних страницах встречаются вперемешку распоряжения директора Шляхетного Кадетского корпуса Б. Г. Юсупова и П. И. Шувалова, руководившего Артиллерийской школой.

Однако при Петре I возникла идея централизации управления всеми военными учебными заведениями для создания единого метода обучения. Но созданный П. И. Шуваловым проект о соединении всех существующих тогда военно-учебных заведений под управлением И. И. Шувалова еще не был приведен в исполнение, как произошел дворцовый переворот. И Екатерина II "... повелела оставить корпус на прежнем основании". Но при этом была учреждена Школа художеств, для преподавания в которой, как нам кажется, и был принят Рокотов в качестве сержанта. "В августе месяце 1762 года генерал-фельдпейхмстер Вильбуа поднес Императрице проект, сос-

тавленный еще графом П. И. Шуваловым ... о преобразовании Артиллерийской и Инженерной школы в Шляхетный Кадетский корпус, с учреждением при нем Школы художеств,⁵³

И в августе этого же 1762 года 5-го числа Рокотов зачисляется в Кадетский корпус в чине сержанта с капральским окладом, который составлял 36 рублей в год,⁵⁴ очевидно, как преподаватель этой школы. И делается это И. И. Шуваловым в период его директорства в Шляхетном Кадетском корпусе (с 1761 по 1763 г.),⁵⁵ во время реорганизации всех военно-учебных заведений в 1762 году, руководить которыми должен был все тот же И. И. Шувалов.

Очевидно, Рокотов преподавал в этой школе и позднее, до выхода в полк, получая очередные военные чины. Академические звания не имели общественного значения в ту пору, до нового устава Академии художеств 1764 года, по которому она стала правительственным учреждением со штатом педагогов-чиновников с соответствующими военными отличиями. Кроме того, по этому же новому уставу было введено звание адъюнкт-профессора, полученное многими художниками, одновременно с Рокотовым проходившими академическую службу, и Г. И. Козловым в том числе, в 1766 году. Рокотову этого звания не дали, и, очевидно, это и послужило главной причиной, по которой он покинул Петербург и Академию художеств. Военная карьера оставалась более надежной. Рокотов, по-видимому, продолжал службу и в Москве, отчего в архивных документах московского периода в начале 1780-х гг. он уже именуется капитаном. Но, возможно, и находился в отставке.

Поднесение И. И. Шуваловым Петру Ш его портрета работы Рокотова в начале января 1762 года связано, вероятно, не только, и даже не столько со званием адъюнкта живописи, сколько с предполагаемой реорганизацией военно-учебных заведений, в которой были заинтересованы Шуваловы, и с зачислением художника на должность преподавателя в учреждаемую Школу художеств.

Н. Лапшина права была, когда выдвинула гипотезу о принадлежности Рокотова к Кадетскому корпусу. Но ее предположение строилось на ошибочном факте. Встретив в камер-фурьерском журнале "кадетского прапорщика Рокотова" среди "персон", "удостоенных" присутствовать за обедом Петра Ш 19 января 1762 года, она связала это с поднесением Петру Ш его портрета работы художника 13 января и приглашением последнего к обеду императором.⁵⁶ На самом деле, на "ординации", т. е. назначенным дежурным офицером, был действительно кадетский прапорщик Дмитрий Рокотов, вступивший в корпус в 1752 году, а в 1759 семнадцати лет получивший чин прапорщика.⁵⁷ Он происходил из псковских дворян, пробыл в корпусе до 1789 года, после чего "по желанию" был отослан в военную коллегию в чине капитана.⁵⁸ Очевидно, этого Дмитрия Рокотова имел в виду и А. В. Лебедев, предполагавший, что художник происходил из псковских дворян. Вероятно, его потомки были соседями А. С. Пушкина по Михайловскому, с которыми поэт переписывался.⁵⁹

На протяжении десяти с лишним лет его имя среди других постоянно встречается "на ординации", а в камер-фурьерском журнале отражено всего один раз. Заслуга Лапшиной в том, что она, хотя на основании ошибочных фактов, обратила на это внимание других, что привело к тщательному и настойчивому изучению архивных материалов.

Числился в корпусе Рокотов недолго. Еще 6-го ноября в Резолюционной тетради Кадетского корпуса за 1764 год имеется запись "об отдаче сержантам Журавлеву, Рокотову, Железнову, Затрехову в награждение каждому по 25 рублей".⁶⁰ Правда, здесь художник указывается без имени. Но на этой же странице тетради за этот же месяц ноябрь 6-го дня упоминается и другой Рокотов - "поручик Дмитрий Рокотов", что абсолютно исключает ошибку. Другой Рокотов, который очень часто упоминается в делах Сухопутного Кадетского корпуса на протяжении 17 лет (с 1752 по 1769 год) и, очевидно, мешавший другим исследователям⁶¹ обнаружить более скромные документы, связанные с Ф. С. Рокотовым, всегда указывается с именем или чином, или с тем и другим одновременно.

Уже после отставки Шувалова Рокотов все же успешно работает как художник и служит в армии. И только в конце 1764-1765 году он, очевидно, покинул корпус и был направлен в полк. Числился художник на военной службе и после переезда в Москву, почему и именовался в упомянутом документе капитаном. Вероятно, только дослужившись до 8-го военного чина, следовавшего за капитанским - звания ротмистра в начале 1780-х годов, дававшего дворянство, Рокотов оставил армию. И уже в официальных записях 1787-1788 годов именуется не военным чином, а "академиком живописцем Федором Степановым сыном Рокотовым".⁶²

Введение в научный оборот найденных новых архивных и других редких источников позволяет значительно расширить фактологическую базу для анализа творческой и жизненной биографии художника. Архивные документы прежде всего объясняют в большей степени ту исключительность и особенность карьеры Рокотова в Академии художеств и затем его самостоятельность и независимость после нее. Уточняют дату его рождения. Приоткрывают, в какой-то мере, новые стороны его жизни, выявляя среду и обстановку, связанные с просветительскими тенденциями в русской культуре и науке, в которых воспитывался и формировался художник. Становятся также понятными факты дружбы и постоянного общения со многими просвещенными людьми того времени (И. И. Шуваловым, А. П. Сумароковым, В. И. Майковым, Н. Е. Струйским и др.). Очевидно, тесная дружба связывала художника и с замечательным русским актером Ф. Г. Волковым, тоже учившимся в Сухопутном Кадетском корпусе, к сожалению, не нашедшая отражения ни в документах, ни в его творчестве из-за ранней смерти Волкова. А, возможно, были утрачены изображения последнего или еще не атрибутированы Рокотову.

Надо полагать, в постоянном общении и дружбе находился художник

ник с Лосенко, Головачевским и Саблуковым, с которыми занимался в частной художественной школе И. Аргунова, а также с Г. Козловым, Е. Чемесовым, М. Махаевым и другими русскими, а, возможно, и иностранными мастерами.

Архивные документы, связанные с обучением изобразительным основам в середине ХУШ века в военно-учебных заведениях, несколько обозначают роль и значение их в развитии художественного образования в России в доакадемический период и особенно в формировании Рокотова с присущим его творчеству интересом к специфическим национальным средствам художественной выразительности. Расширяют круг общения художника, выводят связи Рокотова как педагога не только с Академией художеств, но и со Школой художств в военном учебном заведении, что позволяет предположить наличие его учеников и среди военных воспитанников.

Архивные данные дают возможность также более точно атрибутировать отдельные произведения художника (портрет великого князя Петра Федоровича, бывшего шефом Кадетского корпуса с 1759 по 1761 г., неизвестного гвардейского офицера, Е. Б. Юсуповой, В. П. Лачинова, И. Ф. Дондукова, Л. Ф. Санти, адмирала А. Н. Сенявина, А. И. Бибикова и др.), определяют новые направления исследовательских поисков, связанных с творчеством художника и, что особенно важно, позволяют несколько по-иному взглянуть вообще на творческий и жизненный путь Рокотова.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Воронов М. Г. Г. И. Козлов, Л., 1982, с. 24.

2. Петров П. Н. Сборник материалов для истории императорской Санкт-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. Ч. 1, СПб, 1884.

3. Там же, с. 631.

4. Ге П. Русская живопись конца ХУШ, СПб, 1901; Врангель Н.Н. Федор Степанович Рокотов. — Старые годы, 1910, апрель; Анисимов Ю. Ф. С. Рокотов. Материалы для анализа творческого пути. — Искусство, 1938, № 3; Мроз Е. Выставка портретов Ф. С. Рокотова. Каталог. Л., 1925; Федор Степанович Рокотов. Каталог выставки портретов. Составитель Игорь Грабарь. М.—П-д, 1923; Лебедев А. В. Федор Степанович Рокотов. М., 1945; Савинов А. Н. Федор Степанович Рокотов и художники его круга. М., 1960.

5. Лапина Н. О некоторых ранних произведениях Ф. С. Рокотова. — Искусство, 1951, № 5, с. 84.

6. Михайлов А. К биографии Ф. С. Рокотова. — Искусство, 1954, № 6, с. 76.

7. Подольский Р. Новые материалы о Ф. С. Рокотове. — Искусство, 1958, № 12, с. 68.

8. Михайлов А. Указ, соч., с. 77.

9. Свиныи П. Отёчественные записки Павла Свиныина, СПб., 1819, ч. 11, с. 97. На эту публикацию мое внимание любезно обра-тил Б. А. Косолапов.
10. Абрам Эфрос. Два века русского искусства. М., 1969, с. 89.
11. Подольский Р. Указ, соч., с. 66.
12. В списке Особ, подписавшихся в январе месяце в Санкт-Пе-тербурге - "Академик Федор Степанович г. Рокотов", 1 ек.(экземп-ляр - И. Р.), 5 руб.- Утренний свет, 1778, янв., с. 14.
13. Лебедев А. В. Указ, соч., с. 11.
14. Аяисимов Ю. Указ, соч., с. 77-78.
15. Там же, с. 77.
16. Там же, с. 78.
17. Подольский Р. Указ, соч., с. 65.
18. Лапшина Н. Рокотов ... М., 1959, с. 83.
19. Романычева И. Раннее творчество мастера. - Художник, 1986, № 1, с. 40.
20. ЦГВИА, ф. 314; оп. 1, д. 444, л. 50 об.
21. Висковатов А. Краткая история Первого Кадетского корпуса. Спб., 1832, с. 76.
22. Там же, с. 77.
23. ЦГВИА, ф. 314, оп. 1, д. 3110, 1761. О выпуске из Кадетско-го корпуса графа Льва Санти в армейские прапорщики и об отсылке его для определения в военную коллегию.
24. Висковатов А. Указ, соч., с. 29.
25. Карабанов А. Основание (1750) Русского театра кадетами Первого Кадетского корпуса к столетнему юбилею. СПб., 1849, с. 25.
26. Висковатов А. Указ, соч., с. 21.
27. ЦГВИА, ф. 314, оп. 1, д. 3313, 1767-1774. Об отдаче в наем под Академию художеств состоящего в 1-й линии принадлежащего Корпусу Синявина дома и о приеме оного обратно в корпус.
28. ЦГВИА, ф. 314, оп. 1, д. 3287, л л. 31 и об.
29. Бартенев П. И. И. Шувалов. - Русская беседа, 1857, 1, с. 21.
30. Бартенев П. Указ, соч., с. 71.
31. Врангель Н. Н. Указ, соч., с. 11.
32. Подольский Р. Указ, соч., с. 68.
33. Бартенев П. Указ, соч., с. 75.
34. Сочиненные родным племянником И. И. Шувалова Федором Ни-колаевичем Голицыным воспоминания о нем. Московитянин. 1853, март, кн. 2-я, с. 90.
35. Алшатов Н. И. Учебно-воспитательная работа в дореволюцион-ной школе интернатного типа. М., 1958, с. 13.
36. ЦГВИА, ф. 314, оп. 1, д. 2781, 1755, лл. 93, 109, д. №2869, 1756, л. 4.
37. Там же, д. 3294, 1766, л. 148.
38. Мельницкий. Сборник сведений о военно-учебных заведениях в России. СПб., 1857-1860. В 4-х томах, Т.1, с. 10.

39. Устав Императорского Шляхетного Сухопутного Кадетского корпуса. СПб., 1766, с. 2.
40. ЦГВИА, ф. 314, оп. 1, д. 3287, 1765, л. л. 31 и об.
41. Там же, д. 2801, 1756, л. 32.
42. Устав Императорского Шляхетного Сухопутного Кадетского корпуса. СПб., 1766, с. 8.
43. ЦГВИА, ф. 314, оп. 1, д. 2797, 1756-1757, л. 150, д. 2873, 1756, л. л. 147-150.
44. Там же, д. 2804, 1756, лл. 2, 32.
45. Там же, д. 3178, 1762, л. 67.
46. Там же, л. 68.
47. Иверсон Ю. Б. Медали в честь русских государственных деятелей и частных лиц. СПб., 1896, т. Ш, таблица П, № 3.
48. Висковатов А. Указ. соч., с. 23.
49. Волховский К. Первый Кадетский корпус. 1732-1863. СПб., 1884, с. 7.
50. Лапшина Н. Указ. соч., с. 74.
51. Сноска на архив не дается до опубликования автором всех материалов, связанных с этим делом.
52. То же самое.
- Алексеева М. А. Некоторые вопросы русской художественной жизни середины ХУШ века. (Положение русских художников, состоящих на государственной службе). В кн.: Русское искусство ХУШ века. Материалы и исследования. М., 1977, с. 90.
53. Мельничкии. Указ. соч., т. 1, с. 50.
54. ЦГВИА, ф. 314, оп. 1, д. 3164, 1762, л. 38 об.
55. Висковатов А. Указ. соч., с. 77.
56. Лапшина Н. Указ. соч., с. 82.
57. ЦГВИА, ф. 314, оп. 1, д. 7549, л. 6.
58. Там же, д. 3369, 1768-1769. Об отсылке по желанию в военную коллегию капитана Рокотова.
59. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. 1965, т. 10, с. 888.
60. ЦГВИА, ф. 314, оп. 1, д. 3180, 1764, л. 42.
61. Русакова А. А. Ранний портрет Рокотова. В кн.: Русское искусство ХУШ века. Материалы и исследования. М., 1968, с. 274.
62. Подольский Р. Указ. соч., с. 67.

Е. Б. Мозговая

кандидат искусствоведения

АНТИЧНОЕ НАСЛЕДИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. Г. ГОРДЕЕВА

Проблемы художественных стилей и специфики их проявления в области театра, литературы, изобразительного искусства и архитектуры в последние годы встали чрезвычайно остро. На смену тради-

ционно сложившимся представлениям о стилях, как сумме определенных признаков, их последовательной хронологической смене, пришло иное, более широкое понимание общей эволюции культуры.

В истории русского искусства одним из наиболее устойчивых понятий является классицизм как "художественный стиль, в основе которого лежит строгая нормативность и неуклонное следование произведениям античного искусства, подражание им и копирование",¹ однако, это определение Н. Н. Коваленской может быть уточнено и конкретизировано при более детальном анализе отдельных произведений или внимательном рассмотрении проблем, характеризующих понятие стиля. Такую проблему составляет отношение к античному наследию, как широкому, многозначному явлению; выбору тем, сюжетов, героев, художественных форм и приемов, которые становятся предметом наследования стиля.

Античность никогда не была чужда русской культуре. В период средневековья, выступая преемницей византийских традиций, Русь восприняла ее богатейшие духовные ценности. Большое значение во всех сферах культурной жизни имела утверждавшаяся с XV столетия идея "Москва - третий Рим". Она воплощалась в создании произведений изобразительного искусства и архитектуры, в привлечении мастеров итальянского Возрождения, в возведении грандиозного ансамбля московского Кремля.

В целом отношение к античному наследию на Руси в эпоху средневековья может быть определено как линия опосредованной преемственности, которая проявляется в обращении к сочинениям античных авторов, в создании художественных образов высокого гуманистического звучания, развитии типологических форм культовой архитектуры, в применении художественных материалов и т. п.

Переход России к Новому времени, определяемый экономическими и социально-политическими факторами, проявившийся в различных аспектах, одной из важнейших особенностей имеет новое отношение к античности, ставшее именно показателем Нового времени.

В первую очередь это проявляется в осознании античного художественного наследия как абсолютной ценности, что вызывает потребность в коллекционировании произведений, их копировании, подражании им, закупке и заказе у европейских мастеров скульптуры "подобной антикам". Другую особенность отношения к античности в этот период составляет использование мифологических сюжетов, языка аллегории для выражения реального исторического содержания, идей своего времени. В русском искусстве с переходом от Средневековья к Новому времени обращение к античному искусству, его образам, художественным приемам и т. д. явилось, в определенной мере, переходом к новой системе условных понятий. Язык символики сменился языком аллегории, но сохранилась опосредованность, ступенчатость построения и постижения художественного образа через ассоциативную связь.

В начале ХУШ столетия широчайшее распространение получает

античная мифология. Издаются справочники и лексиконы, создаются произведения, призванные выразить время "подвигов и доблестей Российского Геркулеса". Лишь в середине XVIII века, когда пафос реформ и преобразований сменился теоретическим осмыслением, античное наследие стало постепенно более органично включаться в целостную систему мировосприятия. Эпоха Просвещения, созвучная античности своим глубоким гуманизмом, смогла наиболее полно и последовательно использовать ее богатейшее художественное наследие в области изобразительного искусства. Классицизм стал ведущим художественным методом.

Из всего многообразия античного наследия на различных этапах развития общества и его культуры избирались отдельные, определенные грани. В сфере изобразительного искусства акцентировалось внимание на тех или иных памятниках, сюжетно-тематических или пластических возможностях, которые использовались художниками для выражения современных им идей.

Таким образом, рассмотрение поставленной темы предусматривает попытку ответа на два вопроса: что из культуры античности становится предметом творческого переосмысления, и как это переосмысление, художественная трактовка осуществляется в эпоху классицизма.

Предметом анализа в данной статье является деятельность Федора Гордеевича Гордеева — мастера скульптуры второй половины XVIII века. Это позволяет, сузив рамки исследования, попытаться проследить решение широкой проблемы античного наследия на примере творчества одного художника.

* * *

Ф. Г. Гордеев был принят одним из первых в Императорскую Академию художеств — учебное заведение, ставшее конкретным воплощением идей русского Просвещения. Он прошел курс у Никола Жилле и завершил свое художественное образование под руководством ректора Парижской Академии художеств — Лемуана. По возвращении в Россию он около 30 лет отдал педагогической деятельности в Академии художеств; стал руководителем скульптурного класса, ректором, воспитателем нового поколения русских скульпторов.

Эта краткая жизненная канва позволяет отметить неразрывную связь его творческого пути с процессом становления и развития отечественной художественной школы.

Господство общеевропейского художественного стиля классицизма и в системе обучения, и в художественной практике обусловило программную ориентацию на образцы искусства и в первую очередь скульптуры античности, как эталоны прекрасного. В эпоху Просвещения античность воспринималась как некий единый художественно-культурный пласт, стилистически однородный, обладающий своими характерными признаками. К культуре античности обращались в по-

исках ответов на проблемы современности. Поэтому "наследие" рассматривалось и с содержательной, и с художественной стороны, что предполагало аналитический подход и оценку. В античной истории и мифологии искали и находили образы героев для подражания, в изобразительном искусстве — адекватные этим образам художественные формы. Уподобление им реальных исторических персонажей служило средством осуществления важнейшей функции искусства Просвещения — воспитательной.

Эта исходная позиция "выбора" художественного наследия во многом определила и нормативность стиля в целом. В стенах Академии как художественного центра страны с первых лет ее существования складываются четкие нормы и правила, ставшие критерием оценок искусства.

Путь постижения античности для русского художника 2-ой половины XVIII века, это не только путь копирования образцов скульптуры, что само по себе явилось прекрасной школой мастерства, но и изучение истории, мифологии, литературы; это изучение и копирование произведений западно-европейских художников эпохи Возрождения, XVII века, современных им мастеров, в основу которых также были положены античные сюжеты, а способы художественного конструирования формы опирались на древнегреческую и древнеримскую традицию.

Античная скульптура, отличающаяся глубочайшей тектоничностью построения, близкой к тектонике архитектурных сооружений, всегда связанная с ними, определяла и подход мастеров XVIII столетия к изображению человека, являвшегося основной и практически единственной темой, предметом изображения, художественной формой скульптуры.

Натурщиков ставят в позы, напоминающие позы античных статуй, задропировывают в соответствии со сложившимися представлениями об античных одеждах и т. д., но главное — антикизация выступает как способ художественного обобщения объемно-пространственной композиции, пластики формы. Внешние приемы, определяющие "узнаваемость" образов, в учебном, а впоследствии и в творческом процессе используются как изначальный импульс, как простейшая, условная схема построения. Последующий акт творчества совершается в уже запрограммированной системе певностей. В ученической работе такой выбор образа, позы, жеста и т. д. предполагал облегченный путь постижения пластики натуры. При создании творческого произведения — обуславливал направление поисков меры художественного обобщения как выражения индивидуальности мастера, проявления черт "его стиля" в рамках избранного канона.

Именно каноничность, строгая регламентация, служившая основой высочайшего уровня профессионализма искусства того времени, обуславливала возможность появления на этом фоне ярких творческих личностей и их верную оценку уже на этапе ученичества.

Вторая половина XVIII века была временем расцвета русской ху-

дожественной школы; ее принципы становились основой творческого метода. Путь обучения в Академии был направлен от копирования антиков с "абрисом нежной формы" к произведениям, исполненным экспрессии, далее – к натуре. Созвучный взглядам просветителей, он вел будущих художников от постижения общих закономерностей искусства к осмыслению реальности.

Навыки работы с натурой, воспринимаемой сквозь призму античного художественно-образного построения формы, составлявшие основу всей методики учебного процесса, закреплялись молодыми скульпторами в пенсионерских поездках. Практика пенсионерства, знакомство с искусством древности, занятия в мастерских ведущих европейских мастеров дали прекрасные результаты, благодаря близости принципов русской и европейской художественной школ во многих методических аспектах. При этом, однако, следует отметить, что если, например, для мастеров французской школы скульптуры второй половины ХУШ века античность служила главным образом сюжетно-тематической основой творчества, для русских – важным оказывался в первую очередь образно-пластический строй ее произведений.

Высокий европейский уровень профессионализма отличал русских пенсионеров. Не случайно, в Парижской Академии неоднократно отмечались их успехи в рисунке – одной из самых сильных сторон отечественной художественной школы.

Ф. Г. Гордеев, как и все поколение русских скульпторов второй половины ХУШ века, за годы обучения в Академии прошел все степени профессионального мастерства, и каждая из них сопровождалась постижением той или иной грани античного наследия.

Рисование с оригиналов открывало возможность понимания законов построения формы в античном искусстве. Копирование с антиков выполнялось учениками "Для понятия движения мускулов", "Для плавного абриса нежной формы" или "Для одяения", – как указывал А. П. Лосенко, заказывая несколько групп отливок для гипсофигурного класса.² Параллельно проходило изучение античной истории, мифологии, драматургии. Процесс обучения венчалось исполнением программы на Большую золотую медаль. Сюжет ее мог быть избран из отечественной истории, из библии, однако, его трактовка на различных уровнях содержала черты антиквизации.

Программа, предложенная в год окончания обучения Гордеева, была посвящена заключению мира между князем Олегом и византийскими императорами Львом и Александром. Ученики должны были "... представить древней идольской жертвенник курящийся перед Юпитером со жрецами, при оном жертвеннике главную фигуру Олега в виде геройском, имеющего на главе шлем и лавровый венеч знак победителя в одяении римском и епанче княжеской указывающей левою рукою на Юпитера, а в правой имеющего повелительный жест наклонный к греческим царям означающий Олегово преднаписание договору по другую сторону жертвенника Льва и Александра царей

в одеянии греческом".³ Композиция будущего рельефа была заранее predeterminedena и представляла собой подробно разработанную систему планового построения пространства. Ее отличало сочетание повествовательности и риторической декларативности поз и жестов, обилие атрибутики.

Следует отметить также введение в рельеф изображения статуи Юпитера и "идольского жертвенника", свидетельствующие об отождествлении идольских верований с религией Древнего Рима, а также трактовку одежды Олега и императоров — "римскую" и "греческую" (т. е. средневековую Византийскую).

На основании этой программы и сохранившихся в архивах ее первоначальных вариантов,⁴ мы можем сделать выводы о задачах, которые ставились тогда перед Гордеевым и которые, судя по высокой оценке, он решил именно в соответствии с требованиями академической системы того времени. Композиция строилась в трех планах. Центром ее служил жертвенник перед изображенной в рельефе статуей Юпитера, по сторонам на первом плане располагались главные персонажи. Содержание происходящего раскрывалось за счет патетических жестов Олега. Второй план составляли фигуры жрецов, воинов и греческих вельмож, на третьем, в плоском рельефе изображены сцены, допускающие их жанровую трактовку (корабли Олега, установка его щита на воротах Константинополя).

О характере лепки рельефа можно судить, привлекая в качестве аналогии сохранившиеся конкурсные программы учеников скульптурного класса следующих лет. Все они построены с применением так называемой "квадратной сетки" членений, с уплощением рельефа по планам, где сокращение объемов осуществляется в простейшей пропорции 1:2, 1:4, 1:8. Закон построения рельефа, идущий от античности, строго соблюдался в академической системе обучения, но присутствовал в ней в несколько упрощенном варианте, когда единство пространственного решения достигалось за счет одинакового пропорционирования по вертикали, по горизонтали и в глубину. Несомненно, работа Ф. Г. Гордеева была построена с соблюдением этих принципов.

Будучи удостоен за нее пенсионерском поездке во Францию и Италию, Гордеев на первом этапе пенсионерства занимался под руководством ректора Парижской академии Лемуана. От этого времени сохранилась работа "Прометей", исполненная с натуры.⁵

Характерно, что период работы в Париже для всех русских скульпторов второй половины XVIII столетия отмечен созданием композиций, сюжет которых обуславливал передачу человека в момент наивысшего напряжения его духовных и физических сил. Это копия с "Милона Кротовского" Фальконе, которую выполнял под руководством Пигали Шубин, "Поликрат" Козловского, "Марсий" Щедрина. Во всех композициях, по справедливому замечанию И. В. Рязанцева, очевидна "поза Лаокоона".⁶ То есть на этапе пенсионерства в творчестве Гордеева, как и других его современников русских

скульпторов, античное наследие воплощается в сюжете, имеющем определенную тематическую направленность и в обращении для его трактовки к композиционному решению другого, но исключительно популярного в ту пору произведения античной скульптуры; узнаваемого, вызывающего определенный ряд ассоциаций, позволяющего в натуре, с которой лепилась работа, увидеть необходимые пластические возможности для характеристики образа.

И так, Прометей, в "позе Лаокоона", лепленный с натуры. Здесь мы имеем основание говорить об использовании античного наследия на нескольких уровнях, об адекватности двух художественных образов, объединенных темой страдания, о выборе меры условности и степени обобщения.

Создавая "Прометей", Ф. Г. Гордеев и в композиционно-пространственном, и в пластическом решении ориентировался на слепки с произведений античности, хорошо знакомые ему, олагодаря обширной коллекции петербургской Академии. Римский период пенсионерства дал ему возможность непосредственного восприятия оригиналов. До наших дней сохранились лишь отчеты о посещении различных коллекций, о поездках в окрестности Рима, где проводились раскопки; в Помпеи и Геркуланум. Как раз в годы пребывания Гордеева в Риме осуществлялось расширение Ватиканского музея. В 1769-1771 годах строятся музей Пию-Клементино, где размещаются коллекции античной скульптуры. Зал муз, галерея статуй, галерея бюстов, атрий Бельведерского торса и т. д. Создаются новые экспозиции, которые не могли не привлечь к себе самого глубокого внимания русского скульптора.

Характерно, что если время пребывания в Париже, как свидетельствуют архивные документы, наполнено активной натурной работой, "господня Гордеев много композирует в барельеф различные истории для свободной привычки в композиции", ходит в натурный класс "каждый день включая празники",⁷ то римский период это, главным образом, поездки, осмотр коллекций, зарисовки с натуры - накопление впечатлений, которые позже претворятся в создание творческих произведений. Академия и не требует от Гордеева новых работ, удостоив его звания "назначенного" за "Прометей". Кроме того, в Риме Гордеев занимается во Французской королевской Академии, которую посещали выпускники Парижской Академии, удостоенные римской премии, и там уже не было практики прикрепления ученика к одному руководителю. Художник был волен выбрать свой путь совершенствования профессионального мастерства.

По возвращении в Россию Гордеев начинает вскоре свою педагогическую деятельность в скульптурном классе Академии, в 1776 году получает звание академика за рельеф "Меркурий отдает новорожденного Бахуса на воспитание нимфе". Одновременно он работает в Летнем саду, где занимается "починкой статуй" и "обучением учеников".⁸

Педагогическая деятельность Ф. Г. Гордеева началась под руко-

водством его учителя Никола Жилле, которого он вскоре (в 1777 году) сменил, возглавив скульптурный класс. Считая Гордеева своим достойным преемником, Жилле писал, покидая Россию, что теперь "воспомоществование иностранных есть не тужно".⁹

Представления о методике преподавания скульптуры сложились у Гордеева также, несомненно, в парижский период занятий у Лемуана, бывшего учителем Э. М. Фальконе, Ж. Ж. Каффиери, О. Пажу, Ж. Б. Пигаля, в свою очередь учившего Гудона и Шубина. В практике Гордеева-педагога слились принципы двух школ; они получили развитие на протяжении долгих лет работы в Академии, дали блестящие результаты в творчестве его учеников – крупнейших мастеров скульптуры первой половины XIX века, а формально были закреплены в "Инструкции господину профессору скульптуры", автором которой, вероятно, был сам Ф. Г. Гордеев.¹⁰

Важное звено в творческой биографии мастера составляют работы, связанные с реставрацией скульптур Летнего сада. Еще будучи учеником Академии, как и многие его сверстники, Гордеев рисовал и копировал статуи Летнего сада. Вернувшись из Италии, вынужденный ради заработка заниматься ее склейкой и доделкой утрат, следить за правильностью промывки, укрытием, он, несомненно, по-иному относился к этой удивительной коллекции произведений античности и западно-европейских мастеров ХУП–ХУШ веков. Со времен прихода Гордеева к руководству скульптурным классом студентки перестали посещать Летний сад для работы. Свободное время летом тратилось теперь на дополнительные занятия в Академии. Учеников начинают привлекать к деятельности возглавляемой Ф. Г. Гордеевым Литейной мастерской.

Основные работы, производившиеся там, заключались в изготовлении бронзовых отливок с антиков из значительно пополнившегося собрания слепков Академии. Процесс отливки получил подробное изложение в книге Чекалевского "Об отлитии колоссальных статуй", которая фактически являлась фиксацией опыта трудившихся под руководством Гордеева литейщиков Гасклу, Екимова, Можалова.¹¹ Литье состояло из следующих этапов: отливка из форм, присланных из Италии гипсовых моделей, их расчистка, повторное изготовление форм, потом восковых моделей и далее – отливка по воску из бронзы с последующей прочеканкой. Роль художника, в частности, Гордеева, заключалась в проработке восков, где зачищались швы, раковины и другие дефекты литья. На этом этапе художник непосредственно соприкасался с произведениями античности, глубже постигая их пластику. Гордеев привлекал своих учеников, прививая им навыки практической работы с художественным материалом – бронзой, заставляя вникать в технологический процесс литья. С именем Гордеева связано изготовление бронзовых отливок с таких произведений как Геркулес и Флора, Аполлон Бельведерский, музы, Венера Каллипида, няюбиды, Амазонка Поликлета и т. д. Он руководил всем процессом отливки, вникая во все детали, вплоть до определения сос-

тава бронзового сплава и определения примесей в воске.¹² Во многом эта технологическая сторона обучения будущих скульпторов, привнесенная в педагогическую практику Ф. Г. Гордеевым, обусловила особенности детального анализа формы и общие композиционные решения в работах его учеников И. П. Прокофьева, Г. Т. Замаева, М. П. Павлова. В них отсутствуют сложные ракурсы и резкие контрасты движения, живописные светотеневые эффекты. Четкость поз и контуров соответствует представлениям о "красоте спокойного величия". Антикизация определяет трактовку конкурсной темы "Проклятие Хама".

В произведениях самого Ф. Г. Гордеева преобладает античная тематика. Для ее разработки им широко используются композиционные принципы фризового построения рельефов-процессий, соблюдаются приемы античного пропорционирования и плановости в передаче пространства. Гордеев порой буквально воспроизводит позы, ракурсы постановки фигур, жесты отдельных персонажей античной скульптуры и живописи, обращаясь, например, к росписям в Геркулануме, виденным им в пенсионерские годы и воспроизводившимся в гравюрах, которые издавала Геркуланумская Академия в 1757-1779 годах. Эти черты прослеживаются в рельефах на здании Старого Эрмитажа, Академии художеств, композициях для Шереметевского дворца в Останкино. Сюжетно-тематически античное наследие проявляется в творчестве художника в общем русле развития отечественного и мирового искусства. Будь то образы Амура и Психеи, Фетиды и Ахилла, Гектора и Андромахи; они были близки эпохе, когда творил Ф. Г. Гордеев, и оказались избранными из всего богатейшего наследия античной мифологии в соответствии с общей эволюцией стиля в русском искусстве.

Формой пластического воплощения античной тематики в творчестве Ф. Г. Гордеева стал рельеф, обладающий наибольшими возможностями повествовательного изложения сюжета. Не случайно, именно рельеф получил особое распространение в русской скульптуре того времени. В рельефе исполнялись академические программы, рельефы включались в систему художественного оформления архитектурных сооружений, раскрывая их значение. Здесь мы имеем основание говорить о еще одной очень существенной особенности проявления античного наследия в творчестве Ф. Г. Гордеева, как частном примере общего для всего русского искусства синтеза скульптурных и архитектурных форм, ставшего основной эстетической закономерностью.

На протяжении творческого пути Ф. Г. Гордеев работал в соавторстве со многими выдающимися архитекторами: Ж.-Б. Валленом Деламотом, А. В. Кокориевым, М. Ф. Казаковым, А. Н. Ворониным, Ю. М. Фельтеном, П. И. Аргуновым. И всегда его произведения отличало удивительное понимание роли скульптуры в архитектурном сооружении. Он блестяще оперировал такими художественными средствами как масштаб изображения, высота рельефа, его глубина,

количество планов, ритм построения композиции, градации объемов в проработке форм и т. д.

Если сравнить рельефы Ф. Г. Гордеева для Казанского собора с произведениями других скульпторов, участвовавших в его художественном оформлении, то они отличаются как раз удивительной соподчиненностью пропорциям архитектурных членений, соотношенностью их ритмического построения с расположением орнаментального декора фасадов. В то же время каждый из четырех исполненных Гордеевым рельефов, входящих в цикл жизни Богоматери и объединенных тематически, решается как самостоятельное произведение. Оно связывается с архитектурными формами за счет соблюдения истинно античного принципа пропорционирования и масштабности, т. е. сущностных основ единства скульптурных и архитектурных форм. Это положение подтверждается простейшими расчетами, но становится абсолютно наглядным при сопоставлении с работами других мастеров, не обладавших столь высоко развитым чувством художественно-стилистического единства, которое воспринял Ф. Г. Гордеев в искусстве античности.

Интересный пример создания центральной фронтовой композиции дает работа Ф. Г. Гордеева над моделью группы "Аполлон и музы" для фасада Академии художеств. Как было установлено Л. Н. Целищевой, он использовал находившийся в Академии картон Рафаэля Менгса "Парнас".¹³ Внеся незначительные изменения, подчинив композицию заданной форме фронтона, Гордеев воспроизвел ее почти буквально. Однако произведение Рафаэля Менгса также имело свои образы. Он исходил от композиции "Парнас" в Станцах Рафаэля в Ватикане, а на решение поз и трактовку отдельных персонажей оказало несомненное влияние знание античной скульптуры и монументальной живописи, открытой в Геркулануме.¹⁴

В силу единства специфики объемно-пространственного построения форм различными видами искусства в эпоху классицизма, когда основу составляло пластическое мышление, подготовительный картон Рафаэля Менгса для живописи оказался приемлемым для перевода другим мастером, другой страны, но той же стилистической ориентации, на язык скульптуры. Античный сюжет и формы получают двойное отражение в искусстве второй половины ХУШ века. Узнаваемость персонажей сцены, четкость и простота построения сделали возможным воспроизведение ее на фронте Академии, как аллегорической композиции.

Наиболее глубокое, опосредованное восприятие античности проявилось в мемориальной пластике Ф. Г. Гордеева — жанре, формирование которого в русском искусстве ХУШ столетия связано в первую очередь с его именем. Исполненные им надгробия семейства Голицыных для Москвы и Петербурга позволяют проследить эволюцию его творческого метода, отражающую общую эволюцию стиля.

Памятник Н. М. Голицыной (1780) представляет собой рельеф с нейтральным фоном, неразработанным вглубину, но присутствующие

в этом рельефе архитектурные элементы изображаются по законам линейной перспективы. Памятник А. М. Голицыну (1788) является архитектурно-скульптурной композицией. Фигуры, включенные в нее, строятся по законам классического античного рельефа, имея максимальное количество точек касания с фоном. Архитектурные и скульптурные части памятника образуют пространственные планы, находящиеся в "золотом" отношении друг к другу.

В памятнике Д. М. Голицыну (1799) связь между отдельными его частями оказывается более сложной за счет введения круглой скульптуры, а надгробие в целом является смысловым и композиционным центром всего интерьера церкви Голицынской больницы, имевшей мемориальный характер.

Так, античное наследие в мемориальной пластике Ф. Г. Гордеева проявляется в первую очередь в самом факте обращения к этому жанру. Однако типология надгробий связана уже с европейским искусством более позднего времени. От античности исходят принципы взаимоотношения скульптурных и архитектурных форм, законы построения рельефа, композиционные протооригиналы скульптуры; в арсенале древности заимствована многочисленная атрибутика, приобретающая значение аллегория. Все это служило средством для создания нового художественного образа, являющего собой пример синтеза античных традиций. Именно мемориальный жанр с его широкими возможностями построения развитой программы композиции, включающей элементы других жанров, наиболее полно воплотил в архитектуре малых форм идеалы просветительского классицизма, тенденцию к синтезу, как основную эстетическую закономерность искусства того времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Коваленская Н. Русский классицизм. М., 1964, с. 191.
2. Каганович А. Л. Антон Лосенко и русское искусство середины ХУШ столетия. М., 1963, с. 206.
3. ЦГИА СССР, ф. 789, оп. 1, ч. 1, 1763, д. 94, л. 184.
4. Там же, л. 168.
5. ЦГИА СССР, ф. 789, оп. 1, ч. 1, 1769, д. 370, л. 8, "Господин Гордеев в сюжете Прометей, утро до половины дня полагает натуру сей фигуры у себя в доме, куда Г. Муан его учитель приходит и наблюдением своим не оставляет; а после полудня оной Г. Гордеев до учрежденных в Академии натуральных часов рисует иногда с эстампов, а иногда композирует, а время приближалось к назначенному натурному классу то ходит и лепит со поставленной там модели...".
6. Рязанцев И. В. Достижения русской скульптуры в архитектуре второй половины ХУШ века и проблема наследия. В кн.: Вопросы художественного образования. Выпуск ХХХУ. Л., 1963.

7. ЦГИА СССР, ф. 789, оп. 1, ч. 1, 1768, д. 333, л. 2.
8. ЦГИА СССР, ф. 467, оп. 2, 1774, кн. 125, д. 11, лл. 1 об., 115, 117, там же оп. 4, 1774, д. 249, лл. 1-11.
9. Цит. по: Рогоачевский В. Федор Гордеевич Гордеев. Л.-М., 1960, с. 37.
10. ЦГИА СССР, ф. 789, оп. 1, ч. 1, 1795, д. 2218.
11. Чекалевский П. Об отлитии колоссальных статуй. СПб, 1810.
12. ЦГИА СССР, ф. 789, оп. 20, 1783, д. 41, л. 15 об. "А главный самого художника труд не токмо в смотреении над всем делом, но и в собственном изобразовании воском каждой статуи...", там же, л. 17, 17 об.
13. Антон Рафаэль Менгс. Каталог выставки. Л., 1981, с. 17.
- Целищева Л. Н. О произведениях Антона Рафаэля Менгса в собрании музея Академии художеств. - Искусство, 1980, № 9, с. 61-67.
14. Там же.

А. Л. Пунин

доктор искусствоведения

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ АРХИТЕКТУРЫ МОСТОВ КЛАССИЦИЗМА^х

Важнейшим феноменом общественной жизни стран Европы в ХУШ веке явилось Просвещение – "модное идейное движение того времени, социально-историческая сущность которого заключалась в идеологической подготовке французской буржуазной революции 1789-1794 гг., знаменовавшей смену общественно-исторических формаций."¹ Став движением общеевропейским, Просвещение охватило все страны континента, в том числе и Россию, определяя общий ход эволюции их культуры, отражаясь во всех видах художественной деятельности. Методы и формы отражения идеологии Просвещения были различны, так как во второй половине ХУШ в. происходила "активизация трех основных для Европы типов художественного мышления – классицистического, романтического и реалистического".² Однако в сфере архитектуры и монументально-декоративного искусства тогда восторжествовал классицистический тип мышления, материализовавшийся в стилиевых закономерностях классицизма, который стал очень последовательным и мощным выразителем идеологии Просвещения.³ И хотя в зодчестве отдельных стран классицизм приобрел определенные национальные особенности, тем не менее процесс интеграции куль-

^х Данная статья может быть использована в качестве учебно-методического пособия в курсах "История архитектуры" и "Архитектура мостов".

туры оказался в эпоху Просвещения настолько модным, что классицизм стал, по сути дела, первым поистине интернациональным и даже почти глобальным архитектурным стилем.

Система идейно-эстетических воззрений Просвещения явилась методологической основой формирования стилистических особенностей архитектуры 1750-х - 1830-х гг. Ее многообразные и прочные связи с стилиевыми закономерностями классицизма - тема отдельной работы, далеко выходящей за рамки данной публикации. И все же мы сочли необходимым кратко охарактеризовать те основные аспекты идейно-эстетических воззрений Просвещения, которые наиболее важны для исследования стилистики архитектуры мостов классицизма.

Сложившийся в эпоху Просвещения "культ разума" (именно тогда, по выражению Ф. Энгельса, "мыслящий рассудок стал единственным мерилем всего существующего"⁴) закономерно вел к тому, что и эстетика того времени выдвинула в качестве основополагающих критерии "разумности", целесообразности, гармонического соответствия полезного и прекрасного. Для идеологии Просвещения характерны "утверждение примата ясной логической мысли",⁵ "приоритет разумного начала в организации художественной формы",⁶ ведущий к своеобразному "эстетическому рационализму" архитектурных воззрений: его сущность современными исследователями усматривается в том, что "знание разумных умопостигаемых принципов, числовых соотношений, правил геометрического построения дает возможность внести эстетически ценный порядок в организацию архитектурной формы и достичь художественной выразительности сооружения".⁷

Архитекторы классицизма стремились достичь того сочетания "благородной простоты и спокойного величия", которое мыслилось ими как выражение высшего художественного совершенства. Стремление к лаконизму архитектурного языка носило программный характер и особенно последовательно выражалось в теоретических высказываниях и критических оценках, но в практической деятельности корректировалось другими факторами - тенденцией к репрезентативности, желанием выразить в архитектурных образах идейные движения эпохи, что реализовывалось использованием колоннад, орнаментально-декоративных элементов, монументальной скульптуры и т. д.

В разработке средств эстетической выразительности архитектуры классицизма, в формировании ее стилиевых закономерностей, важнейшую роль сыграло программное обращение к античному наследию. Оно реализовывалось разными путями, и одна из задач исследователей - изучение этого процесса в архитектуре мостов.

На развитие зодчества огромное воздействие оказала выработанная Просвещением система этических ценностей. Концепция "гражданской добродетели", призыв служить "общественному благу" определяли типологию возводимых зданий, сооружений и монументов. Строительство мостов расценивалось как деятельность, направленная на достижение "общественного блага": в соответствии с тради-

цией, восходящей к гуманизму Возрождения, мосты рассматривались как важнейшие сооружения, возводимые "для выгоды и различных нужд в жизни человеческой".⁸

Характерной особенностью системы идейно-эстетических воззрений Просвещения была высокая оценка идейно-воспитательной, дидактической функции искусства и архитектуры и т. д. Поэтому социальную функцию архитектуры видели в удовлетворении не только утилитарных, но и духовных потребностей общества — отсюда вытекало свойственное архитектурным воззрениям того времени своеобразное "уравнивание" значимости функциональных и эстетических качеств зданий и сооружений. Эта черта творческого метода архитекторов классицизма во многом определяла и развитие мостостроения. Задачу "служения обществу" мостостроители видели тогда в сооружении мостов не только прочных и удобных, но и красивых. Мосты стремились строить "с надлежащею прочностью и красотою" — эта мысль, высказанная на одном из совещаний известным петербургским архитектором и инженером-мостостроителем В. И. Гесте,⁹ определяет направленность творческих исканий мостостроителей того времени. Пристальное внимание к эстетическому аспекту мостостроения отразилось и в довольно многочисленных высказываниях по вопросам архитектуры мостов, содержащихся в книгах, статьях и архивных документах того времени.¹⁰ Исследование того, как в архитектуре мостов воплотилась выработанная Просвещением система взглядов на соотношение утилитарного и идейно-эстетического аспектов зодчества — одна из задач, стоящих перед исследователями наследия мостостроения классицизма.

Важнейшей особенностью архитектурного сознания эпохи Просвещения было сложившееся тогда новое понимание пространства и городской среды, эстетическая организация которой стала рассматриваться как одно из главных выражений заботы об "общественном благе". Закономерным следствием этого и одним из главных методологических достижений мостостроения классицизма явилось выработанное в то время особенно глубокое и всеобъемлющее понимание моста как важнейшего элемента городской архитектурно-художественной среды. Выдвинутое еще зодчими Возрождения, оно в новых исторических условиях, характеризующихся все более быстрым ростом городов и все более широким и активным внедрением принципов регулярства и упорядоченности в методику градостроительства, приобрело невиданный ранее размах и определило общую направленность проектной и строительной деятельности мостостроителей. В эпоху классицизма мостостроение достигает апогея в создании ансамблевых композиций городских мостов, в их органичной взаимосвязи с застройкой набережных и с общей архитектурно-пространственной средой города. В этом — непреходящее значение его опыта и наследия для современного градостроительства. Особенно больших успехов в решении градостроительных проблем добились петербургские мостостроители. Характерно, что принципы ансамблевости бы-

ли успешно реализованы не только в городских мостах и путепроводах России, но и в архитектуре мостов, строившихся тогда на магистральных дорогах.

Выработанный Просвещением взгляд на общественную функцию архитектуры и искусства, на идейно-воспитательное, дидактическое значение их произведений оказывал сильнейшее воздействие на развитие архитектуры мостов. Мост рассматривался не только как транспортное сооружение: он мыслился как произведение архитектуры, долженствующее воплотить эстетические идеалы своего времени и стать "памятником для потомства". Это определяло не только пристальное внимание к эстетическим качествам мостов, но и характер идейного содержания их архитектурно-художественных образов. Решение этой задачи достигалось и тщательной архитектурной проработкой инженерных элементов моста, и широким использованием синтеза искусств: введением в композицию мостов разнообразных дополнительных архитектурных форм (obelisks, триумфальных арок и т. д.), монументально-декоративной скульптуры (Аничков мост в Ленинграде, Дворцовый мост в Берлине). Малые архитектурные формы мостов, имеющие определенное утилитарное назначение: перильные ограждения, фонари и т. п. — нередко получали такую трактовку, которая вносила в них определенный идейно-смысловой подтекст (в этом отношении очень характерно широкое использование античных воинских атрибутов в малых архитектурных формах мостов Петербурга 1820-х — 1830-х гг. — оно было призвано напомнить современникам и потомкам о героических событиях Отечественной войны 1812 года). В таком "идеологически активном" архитектурно-художественном оформлении мостов наглядно проявились и свойственное взглядам Просвещения стремление к единству "пользы" и "красоты", и общая, присущая эстетике той эпохи тенденция к созданию идейно-насыщенных образов монументальных сооружений.

Глубокое понимание общественной значимости идейно-эстетического аспекта мостостроения вызвало подлинный расцвет синтеза искусств в архитектуре мостов. Особенно значительными в этом плане были достижения русских мостостроителей петербургской школы.

Таким образом, специфика социального заказа, предъявляемого мостостроению в эпоху Просвещения, заключалась прежде всего в том, что строительство мостов рассматривалось как дело государственной важности, как одно из главных выражений заботы об общественном благе, причем решение проблемы усматривалось в соответствии с идеологией Просвещения, в удовлетворении не только функциональных, но и духовных, эстетических потребностей.

Несомненно, что важнейшим фактором, детерминировавшим эволюцию мостостроения в конце XVIII века и особенно в первых десятилетиях XIX века, был промышленный переворот. Его влияние на эволюцию мостостроения прослеживается в оценке многих аспектов: и в характере социального заказа, отражающего ускоряющийся рост

городов, все более быстрое развитие путей сообщения, появление новых транспортных средств – железных дорог и т. д.; и в стремительном развитии строительной техники, и в становлении новых методологических принципов, и в изменении архитектурных воззрений мостостроителей.

Промышленный переворот резко расширил технические возможности мостостроения, сделал намного более мощным его инженерный потенциал, вооружил мостостроителей новыми материалами и конструкциями, что вызвало качественные изменения в конструировании мостов, способствовало увеличению их прочности и долговечности. В последней четверти XVIII века началось внедрение чугунных и железных арок (в мостах Англии, России, а затем и других стран), и на рубеже XVIII и XIX вв. чугун стал завоевывать все более прочные позиции, и тогда же началось применение железных цепных мостов (сначала в Северной Америке, а затем и в Европе). В первой трети XIX в. в мостостроении ряда наиболее развитых стран (Англии, Франции, России, США) произошло интенсивное распространение чугунных и железных мостов, что привело к важным качественным сдвигам в эволюции архитектуры мостов. Первые десятилетия XIX в. отмечены появлением ряда новых прогрессивных конструкций деревянных пролетных строений. В Германии и России успешно применялись деревянные арки из гнутых брусьев, оказавшиеся очень долговечными.

Промышленный переворот и связанные с ним успехи в развитии научной и инженерной мысли привели к началу существенных изменений в методологии мостостроения: данный период в истории мостостроения может рассматриваться как переходный – от эмпиризма, господствовавшего в предыдущий период, к современной методике, основанной на точных расчетах. Очень важную роль в творческом процессе стала играть проектная стадия. Чертежи исполнялись весьма тщательно, в них внимательно прорабатывалась и конструктивная, и архитектурная сторона проекта. Впервые с необычайным до того размахом стал внедряться метод типового проектирования (особенно в России). Значительное развитие получила особая разновидность проектных замыслов, явно не рассчитанных на практическое воплощение, но важных как фиксация определенных архитектурных и инженерных идей (архитектурные фантазии, "фантастические архитектурные проекты", ряд проектов новаторских по конструкции большепролетных мостов – от "инженерных мечтаний" до "перспективных инженерных замыслов").¹¹

Мостостроители эпохи классицизма, смело используя новые строительные материалы и конструкции, ценили в них не только техническую рациональность, но и присущие им новые эстетические качества: об этом свидетельствуют и практика мостостроения, и теоретические высказывания инженеров, и те смелые – хотя и не осуществимые в условиях того времени – инженерные замыслы и "проекты" большепролетных мостов, которые можно рассматривать как

отражение не только "инженерных мечтаний", но и эстетических идеалов того времени.

Промышленный переворот оказал очень сильное воздействие на эволюцию архитектурных форм мостов: именно в мостостроении влияние промышленного переворота на процесс формообразования было, в силу присущей мостам обаятельности конструкций, намного более мощным и активным, чем в любой другой отрасли архитектурно-строительной деятельности того времени. Особенно важным формообразующим и стилеобразующим фактором стало применение металла. Пролетные строения, выполненные из чугуна и железа, обладали изящными силуэтами, чем каменные своды, а в железных висячих мостах был реализован принципиально новый тип работы материала — на растяжение, что ввело в архитектуру мостов совершенно новые тектонические, пропорциональные и ритмические закономерности. Совершенствование деревянных конструкций, внедрение деревянных арок и особенно появление и внедрение новых типов ферм также привело к появлению качественно новых архитектурных форм мостов. Более традиционными были формы каменных опор и сводов, однако и здесь проявилось немало новшеств, связанных с техническими достижениями (уплощение сводов, утончение опор, увеличение пролетов и общих размеров сооружений), и с художественно-стилистическими исканиями архитектуры того времени.

Важнейшим итогом промышленного переворота в архитектуре мостов явилось резкое расширение "спектра" строительных материалов и конструкций, переход к применению, наряду с конструкциями из традиционных материалов — дерева и камня, качественно новых конструкций из чугуна и железа: в совокупности с успехами науки и техники и становлением новых методов проектирования это вело к значительному расширению "спектра" архитектурных форм мостов и к появлению сооружений, обладавших совершенно новыми архитектурно-художественными качествами.

Как известно, несущие конструкции из чугуна и железа начали использоваться и в гражданской архитектуре эпохи классицизма, но вплоть до 1830-х — 1840-х гг. они мало влияли на процесс формообразования: присущая классицизму нормативность художественного языка вызывала своего рода "отторжение" тех новых эстетических возможностей, которые порождались применением металлических конструкций, и в этом было одно из серьезных противоречий архитектуры позднего классицизма. В мостах произошел противоположный процесс: применение железа и чугуна кардинально повлияло на формообразование, породив целую систему новых архитектурно-художественных закономерностей в архитектуре мостов.

Таким образом, становление новой методологической основы мостостроения, определившей стилистические особенности архитектуры мостов 1760-х — 1830-х годов, стимулировалось, с одной стороны — той новой общественной ситуацией, которая сложилась в итоге промышленного переворота, когда происходило "крутое и резкое

преобразование всех общественных отношений под влиянием машин".¹² Промышленный переворот, вызвавший интенсивное развитие техники и науки, стремительный рост металлургии создал новые стимулы и новые условия эволюции мостостроения и вооружил мостостроителей новыми материалами и конструкциями и новой методологией проектирования, опирающейся на успехи точных наук.

С другой стороны, в новой методологии мостостроения отразились многие существенные черты идейно-эстетических воззрений Просвещения. Они предопределили градостроительный аспект мостостроения, его тесный творческий контакт с общей архитектурно-градостроительной деятельностью того времени, а также и характер архитектурно-художественных образов. Провозглашенный идеологией Просвещения "культ разума" материализовался в практической деятельности мостостроителей очень последовательно — основополагающая философская категория приобретала значение важнейшего творческого принципа, определяющего и "стратегию", и "тактику" мостостроения, в том числе и в архитектурно-художественном осмыслении того нового, что вносил в мостостроение промышленный переворот.

Стилистика архитектурных форм мостов рассматриваемого периода детерминировалась не только той новой ситуацией, которая была вызвана промышленным переворотом: в ней нашли отражение и общие художественные устремления архитектуры классицизма, порожденные идейно-эстетической программой Просвещения.

Классицизм был не только глобальным явлением — это был первый поистине универсальный стиль, широко охвативший все отрасли строительной деятельности — в том числе и те, которые были связаны с возведением сооружений утилитарного характера. В классицизме с необычайной силой и настойчивостью проявилось стремление к универсализации художественно-образного языка зодчества, отразившее кардинальную методологическую особенность этого стиля — "волк к нормативности", присущую классицизму в гораздо большей степени, чем предшествовавшим стилям. Общеизвестно, что стилевые закономерности классицизма проявились не только в архитектуре общественных и жилых зданий, но и в архитектуре промышленных зданий, складов, гидротехнических сооружений и т. д. — закономерно, что они весьма последовательно проявились и в архитектуре мостов. Выработанная классицизмом система средств художественной выразительности проявилась в той или иной мере и в архитектуре мостов.

Развитие архитектуры классицизма определяли выдвинутые эстетикой Просвещения критерии "разумности", целесообразности, призыв к гармоничному соответствию полезного и прекрасного и утверждение "равноправия" пользы и красоты в архитектуре, стремление к сочетанию "благородной простоты и спокойного величия". В архитектуре мостов эти критерии проявились в целом ряде композиционных приемов, ставших тогда господствующими и определившими стилистику и общих, и частных архитектурных форм мостов.

1. Композиция силуэта моста строилась в соответствии с выработанными эстетикой классицизма представлениями об архитектурном совершенстве и гармонии. В подавляющем большинстве мосты были симметричны или почти симметричны, а понятие "соразмерности" реализовывалось соответствующим выбором ритмических и пропорциональных закономерностей.

2. Четкость и "регулярность" ритмических построений — один из кардинальных эстетических принципов архитектуры классицизма. Этот принцип последовательно осуществлялся и в архитектуре мостов: в выборе "шага" опор, в ритмике силуэтов пролетных строений, в проработке малых форм, в размещении тех или иных пластических акцентов. Для мостостроителей классицизма четкость ритмического построения сооружения была важнейшим залогом эстетического совершенства моста, и они были очень последовательны в реализации этого принципа.

3. Более сложной оказывалась в архитектуре мостов проблема гармонизации пропорций. Как известно, в мостах в гораздо большей степени, чем в любом другом виде сооружений, пропорции отдельных элементов (опор и пролетных строений) зависят от условий мостового перехода (возвышение уровня проезжей части над водой диктуется требованиями судоходства, продольным профилем дороги, характером подъездов и т. д.), технических особенностей примененных строительных материалов и конструкций и многих других факторов утилитарного порядка. Влияние этих факторов на компоновку мостов было достаточно весомым и в эпоху классицизма. И тем не менее в архитектуре мостов того времени очень отчетливо, пожалуй, более отчетливо и более последовательно, чем в любую другую эпоху, проявилось стремление к упорядоченности пропорционального и ритмического строя. Особенно наглядно это ощущается в архитектуре арочных мостов. Одной из главных закономерностей построения их композиции было постоянство соотношения f/l (стрелы подъема к длине пролета). В мостах с горизонтальной проезжей частью это соотношение реализовывалось применением пролетов одинаковой длины, в мостах "горбатого" профиля — постепенным увеличением длины пролетов по мере возвышения проезжей части: за счет увеличения стрелы подъема сводов соотношение f/l оставалось постоянным или почти постоянным по всей длине моста. Можно назвать целый ряд примеров, когда ширина опор тоже варьировалась в зависимости от их высоты и от ширины примыкающих пролетов. Этими приемами достигалось определенное соответствие в пропорциональных соотношениях размеров опор и пролетов, что вносило в силуэт моста ту ясность и гармонию, которые так ценились эстетикой классицизма. Так как арочные конструкции господствовали в каменных мостах и очень широко применялись в мостах с пролетными строениями из дерева и металла, то отмеченные нами пропорциональные закономерности приобрели значение одного из характерных стиливых признаков архитектуры мостов классицизма, отразивших

выработанные эстетикой Просвещения представления о художественном совершенстве,

4. Решение проблемы тектоники – одной из центральных творческих проблем архитектуры мостов – в рассматриваемый период определялось взаимодействием двух тенденций: с одной стороны – рационализмом творческого мышления мостостроителей, в котором отражались и свойственная их профессии система ценностных ориентаций, и общий, присущий художественному сознанию эпохи Просвещения “культ разума”; с другой стороны – теми или иными требованиями репрезентативного характера. Архитектура мостов классицизма характеризуется – как стиль в целом – тектонизмом архитектурных форм. Наряду с пассивно-реалистическим выражением тектонических закономерностей широко применялись разнообразные приемы активного выражения тектоники: архивольты, замковые камни, кордонные камни, руст, разнообразные приемы архитектурного расчленения и обобщения форм.¹³ Прогресс строительной техники вызвал желание сознательно подчеркивать, акцентировать новизну и смелость новаторских конструкций, применяя с этой целью не только чисто архитектурные средства, но иногда обращаясь и к приемам синтеза искусств (Львиный и Банковский мосты в Ленинграде). С другой стороны, усугубляющееся внимание к художественной стороне мостостроения вело и к появлению приемов иллюзорной тектоники: к ним обращались с целью достижения определенных эмоциональных и идеологических эффектов. К числу подобных приемов можно отнести: обшивку деревянных арок “под руст”, трактовку пилонов висячих и разводных мостов в виде триумфальных арок и т. п. – впрочем, эти нарушения принципа тектонизма не выходят за пределы общей стилиевой системы классицизма.

5. Декларированный эстетикой Просвещения принцип лаконизма в выборе средств художественной выразительности определил общую эволюцию зодчества, его отход от декоративизма барокко. Стремление к “благородной простоте” проявилось и в деятельности мостостроителей. Слова петербургского инженера Г. Третера, считавшего, что мосты должны иметь “простую, но красивую” гидравлическую архитектуру, происходящую от соразмерности в частях и неизлишества в украшениях, характерны для архитектурных воззрений тех лет. Однако принцип лаконизма не абсолютизировался; его осуществление корректировалось другими факторами – стремлением к репрезентативности, к разнообразию архитектурных решений и т. д. Это проявилось во всех областях архитектурно-строительной деятельности того времени, в том числе и в архитектуре мостов: характер “архитектурного оформления” моста и соответствующий выбор мотивов определялся и его местоположением, и наличием тех или иных особых требований идейно-эстетического характера, и творческой индивидуальностью мостостроителя. Диапазон архитектурных решений мостов классицизма был довольно широк: от последовательного лаконизма до относительно “богатого” оформления с широким привлече-

нием орнаментально-декоративных средств, однако — как и в гражданской архитектуре того времени — при всей широте этого диапазона выбор средств и мотивов определялся общими художественными нормами стиля.

6. Влияние классицизма сказалось не только в общих композиционных принципах мостостроения, в компоновке силуэтов мостов, но и в характере частных архитектурных форм, в приемах расчленения и "архитектурной обработки" фасадов мостов, в трактовке деталей, в применении дополнительных архитектурных форм и монументально-декоративной скульптуры.

Фасады мостов обычно получали венчающие части: карнизные выступы, профилированные "кордонные камни", иногда эти элементы фасадов трактовались как карнизы — с модульонами, сухариками и т. п., а в отдельных случаях выполнялись даже в виде антаблементов. Венчающие части, расположенные в уровне тротуаров, подчеркивали на фасадах структуру сооружения, придавали облику моста большую стройность и завершенность, воплощая тем самым провозглашенный классицистической эстетикой призыв к единству "пользы" и "красоты".

Архитектурная обработка фасадов мостов 1760-х — 1830-х гг. характеризуется сравнительно широким использованием деталей и мотивов, аналогичных тем, которые применялись в гражданской архитектуре классицизма. Поскольку многие художественно-стилистические закономерности классицизма были генетически связаны с каменными конструкциями (арки, своды, система архитектурных ордеров — основной художественный "язык" зодчества классицизма), то закономерно, что они наиболее последовательно проявились в тех элементах мостов, которые выполнялись из камня. Наряду с такими, весьма часто используемыми приемами, как руст, архивольты, замковые камни, люкарны, тяги, встречаются (хотя и реже) филенки, ниши, эдикулы. Стилистика архитектурных элементов мостов, выполнявшихся из металла, но не являвшихся основными несущими конструкциями, тоже очень последовательно придерживалась художественных норм классицизма. В ряде случаев влияние этих норм наблюдается и в архитектурных решениях пролетных строений и опор, выполненных из дерева и чугуна (архивольты, тротуарные консоли "модульонного" типа, опоры в виде колонн и т. п.).

В архитектурной трактовке перильных ограждений, лестниц, фонарей также использовалось немало мотивов, общих с гражданской архитектурой классицизма. То же можно сказать и в отношении орнаментально-декоративных деталей.

В качестве дополнительных архитектурных форм, вводимых в композицию мостов с целью создания особых идейно-эстетических эффектов, применялись такие характерные для классицизма архитектурные темы и мотивы, как триумфальные арки, пропилеи, обелиски, вазы и т. д.

7. Особый интерес представляет использование ордерных элемен-

тов в архитектуре мостов, ставшее в эпоху классицизма гораздо более широким и разнообразным, чем в предшествующие и последующие периоды — это, естественно, отражало ту исключительно важную роль, которую сыграл ордер в становлении общих стилиевых закономерностей классицизма.

Ордер, как известно, был одним из главных средств эстетической выразительности в архитектуре классицизма. Исследование мостов того времени показало, что в их архитектурных решениях также можно найти ряд примеров использования ордера, что вполне согласуется с общими законами стиля. Нами предлагается следующая классификация приемов использования ордера в архитектуре мостов:

а) колоннады, расположенные в уровне проезжей части; этот прием часто встречается в архитектурных фантазиях и в неосуществленных проектах "триумфальных мостов", но в реальной мостостроительной практике такие сооружения насчитывались единицами (колоннадные мосты Берлина, отдельные "палладианские" мосты в парках, некоторые городские мосты и путепроводы);

б) ордерные элементы фасадов зданий (кордегардий, часолен и др.), расположенных у въездов на мост и входящих в композицию мостового перехода;

в) ордерные элементы пилонов висячих мостов, трактованных как подобие триумфальных арок;

г) ордерные элементы, включаемые в качестве декоративных в композицию фасадов мостовых опор (мост Согласия в Париже, Блекфрайрский мост и мост Ватерлоо в Лондоне и др.);

д) трактовка отдельных конструктивных деталей мостов (тротуарных консолей, рефожей, оголовков опор и т. д.) в виде ордерных элементов — этот прием был достаточно распространенным и может быть проиллюстрирован целым рядом примеров в архитектуре мостов — как каменных (мост Согласия в Париже), так и чугунных (Большой Коношениный, Малоконошениный и Театральный мосты в Ленинграде),

е) трактовка несущих конструкций мостовых опор как ордерных элементов (замечательным образом служит мост на гранитных колоннах через канал в Петрокрепости, опоры которого сохранились до сих пор);

ж) использование колонн и портиков в качестве несущих элементов пилонов висячих мостов (примером могут служить хорошо сохранившиеся каменные опоры висячего моста через реку Гардон во Франции, сооруженный в 1830 г.).

В архитектуре мостов — в отличие от гражданской архитектуры классицизма — ордер не получил большого распространения, ибо его применение (за редким исключением) не отвечало конструктивной специфике мостов. Использование ордерных элементов в мостостроении было связано, как правило, с решением задач репрезентативного характера. В подавляющем большинстве случаев они использовались как элементы декоративные — что, однако, отнюдь не противоречит практике применения ордера в гражданской архитектуре клас-

сицизма. Однако в отдельных случаях ордерные элементы становились несущими конструкциями, либо получали определенный функциональный смысл, и это вносило в облик таких сооружений высокую гармонию инженерной логики и стиливых законов классицизма.

8. Обращение к античному наследию – один из истоков формообразования в архитектуре классицизма. Эта тенденция проявилась и в мостостроении того времени: они активно повлияли на стилистику архитектуры мостов и проявились в его градостроительном аспекте (мосты-колоннады, восходящие к мосту Адриана, включение в композиции некоторых мостовых переходов триумфальных арок).¹⁴ Как и гражданская архитектура, мостостроение заимствовало из наследия античности ордерные элементы, отдельные мотивы – такие, как триумфальные арки, обелиски, композиции из воинских атрибутов, тематику монументально-декоративной пластики. Однако эти мотивы и темы творчески перерабатывались и нередко получали новаторское инженерное и функциональное использование, отвечающее задачам своего времени (трактовка пилонов висячих мостов и порталных рам разводных мостов в духе триумфальных арок, мотив дротиков в заполнении перил, фонари в виде обелисков и в виде пучков пик и т. п.). В мостостроении – как и во всем континууме художественного творчества эпохи классицизма – “через античность вырабатывалось новое” (А. И. Герцен). Существенное отличие мостостроения от гражданской архитектуры в методике использования античного наследия заключалось в том, что мостостроители относительно широко обращались и к тем приемам конструирования сооружений, которые были разработаны еще в античную эпоху: многопролетные каменные мосты и акведуки с полуциркульными арками были явно навеяны опытом античного мостостроения, пригодился он и при сооружении железнодорожных виадуков.

Сказанное позволяет сделать вывод о том, что архитектура мостов 1760–х – начала 1840–х гг. основывалась на целом ряде кардинальных композиционных принципов классицизма, использовавшихся в соответствии с инженерной спецификой мостов. В их числе: симметрия, гармоничное соподчинение частей и целого, ясность и четкость композиционных построений, использование простых, легко читаемых ритмических рядов в размещении пролетов и опор, математическая выверенность пропорций (в частности, компоновка арочных мостов обычно определялась закономерностью $f/l = const$); принцип лаконизма и тектонические закономерности архитектуры использовались в мостостроении также в соответствии с общими методологическими установками классицизма, причем именно в мостах они получили наиболее последовательное и весьма рационалистическое воплощение. Многие из арсенала архитектурных приемов классицизма использовались и в “архитектурной обработке” фасадов мостов, в трактовке деталей их интерьеров, в обращении к приемам синтеза искусств и в применении дополнительных архитектурных форм. Стилистические закономерности классицизма сказались, таким образом, в характере как общих, так и частных форм архитектуры мостов.

Изучение стиливых особенностей архитектуры мостов 1760-х - начала 1840-х гг. показывает, что основные художественно-стилистические закономерности классицизма проявились в мостах довольно последовательно. Это объясняется, с одной стороны, общим, свойственным классицизму стремлением к нормативности и универсализации художественно-образного языка зодчества (гораздо более мощным и настойчивым, чем в архитектуре как предшествующего периода барокко, так и последующего периода эклектики). С другой стороны, это объясняется тем, что многие кардинальные архитектурные принципы классицизма, отражающие "эстетический рационализм" художественного сознания эпохи Просвещения, не только не противоречили (в отличие, например, от принципов барокко) специфике мостов, но, напротив - органично ей отвечали. Немалую роль в этом процессе активного сближения мостостроения с гражданской архитектурой сыграло и мощное стремление к особой эмоционально-эстетической и идейно-смысловой окраске архитектурно-художественных образов, реализуемое в мостах теми же средствами, которые использовались в гражданской архитектуре.

Художественные контакты архитектуры мостов с гражданской архитектурой стали в эпоху классицизма особенно тесными, что самым положительным образом сказывалось на формировании архитектурного облика городов, на осуществлении принципов ансамблевости в их застройке, способствуя решению выдвинутой Просвещением проблемы создания эстетически целостной архитектурной среды.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. Киев, 1981, с. 171.
2. Там же, с. 182.
3. Отображение выработанного в эпоху Просвещения романтического типа художественного творчества в архитектуре мостов - тема отдельного исследования, которое автор предполагает опубликовать в одном из последующих сборников научных трудов Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина.
4. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 20, с. 16.
5. Богословский В. А. Кваренги - мастер архитектуры русского классицизма, Л., 1955, с. 50.
6. Горюнов В. С. О рационализме в архитектуре XIX - начала XX веков. - В кн.: История и теория архитектуры и градостроительства. Межвузовский тематический сборник трудов. Л., 1980, с. 117.
7. Там же, сс. 118, 119.
8. Зрелище природы и художеств. СПб., 1784, часть 1, № 4 ("Архитектура").
9. ЦГАИ СССР, ф. 206, оп. 1, д. 51, л. 140.
10. Например, в 1823 году при обсуждении в "Комиссии по рассматриванию проектов и смет" Главного управления путей сообщения

и публичных зданий проектов каменного моста на шоссе Москва - Петербург через реку Полисть был высоко оценен проект, разработанный инженером Г. Третером: "Все части одного проекта, представляя должную прочность как собственно в здании, так и в способе построения моста, имели простую, но красивую гидравлическую архитектуру, происходящую от соразмерности в частях и невзлещества в украшениях". Комиссия отмечала, что мост, построенный по этому проекту, "будет памятником для потомства, делающим честь правлению, при коем оный выстроен". - ЦГИА СССР, ф. 208, оп.1, д. 42, лл. 57,58.

11. Пунин А. Л. Мосты в архитектурных фантазиях и проектных замыслах эпохи Просвещения. - В кн.: Проблемы развития зарубежного искусства. Выпуск XII. Л., 1982, сс. 29-36.

12. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 2, с. 231.

13. Пунин А. Л. Тектоника в архитектуре мостов. - Строительство и архитектура Ленинграда, 1979, № 6, сс. 27-29.

14. Замечательным образцом архитектурного ансамбля, включающего мост и триумфальную арку был ансамбль въезда в Петербург со стороны Петергофского шоссе - см. о нем: Пунин А. Л. Мост у Нарвских ворот. - Строительство и архитектура Ленинграда, 1980, № 9, сс. 35-38.

Р. Ф. Михайлова

кандидат

исторических наук

ПАМЯТНИК А. С. ПУШКИНУ В СВЯТОГОРСКОМ МОНАСТЫРЕ

Древняя Псковская земля. Святые или, как их теперь называют, Пушкинские горы. Старинный XVI века белокаменный Успенский собор на вершине Синичьей горы. Рядом с ним, у восточной апоиды - родовое кладбище Ганнибалов-Пушкиных. Здесь, "среди отческих могил" покоится горячее сердце первого Поэта России, на том самом месте, о котором он писал в элегии "Брожу ли я вдоль улиц шумных" (1829). "И хоть бесчувственному телу Равно повсюду истлевать, но ближе к милому пределу Мне все б хотелось почивать" ("Брожу ли я вдоль улиц шумных". 1829). "Милым пределом" становится для него кладбище Святогорского монастыря, где лежат его дед Иосиф Абрамович и бабка Мария Алексеевна Ганнибалы, младший брат Платон, мать Надежда Осиповна, погребенная весной 1836 года, где рядом с ее могилой поэт купил место и для себя. Предчувствие надвигающейся беды, как новый порыв к "тайнам гроба роковым" определяет тональность элегии "Когда за городом, задумчив, я хожу" (1836). Отталкивавшему унылому образу городского

кладбища он противопоставляет умиротворенность деревенского: "Но как же **любо** мне Осеннею порой, в вечерней тишине, В деревне посещать **кладбище** родовое, Где дремлют мертвые в торжественном покое. Там неукрашенным могилам есть простор; К ним ночью темною не лезет бледный вор; Близ камней вековых, покрытых желтым мохом, Проходит селянин с молитвой и со вздохом; На месте праздных урн и мелких пирамид, Безносых гениев, растрепанных харит Стоят широко дуб над важными гробами, Колебясь и шумя...".

"Самостоянье человека и все величие его" Пушкин утверждал через "Любовь к родному пепелищу, любовь к отеческим гробам", Дорожа именем предков, как и верностью их памяти, он видел конечный удел жизни в вечном единении с родными или близкими. Жена П. В. Нащокина, любимого друга поэта, вспоминала: "Часто между моим мужем и Пушкиным совершенно серьезно происходил разговор о том, чтобы по смерти их похоронили рядом на одном кладбище, и один раз поэт, приехав из своего любимого имения Михайловского, с восторгом говорил Павлу Войновичу: "Знаешь, брат, ты вот все болеешь, можешь, скоро умрешь, так я подыскал тебе в Михайловском могилку сухую, песчаную, чтобы тебе было не сыро лежать, чтобы тебе и мертвому было хорошо, а когда умру я, меня положат рядом с тобой".¹ Этот эпизод ярко характеризует неповторимую мужественность поэта в восприятии неминуемого земного финала. Сохраняя презрение к своей судьбе, к угрозам завистливого рока, когда "в уме, подавленном тоской геснитя тяжких дум избыток", он смотрит на "святое смерти пепелище" через призму мажорного звучания: "И пусть у гробового входа Младая будет жизнь играть И равнодушная природа Красой вечною сиять".

Пушкин, как человек гениальный, почти не ошибался в своих пророчествах и предчувствиях.

Трагический выстрел в "солнце нашей Поэзии" (В. Ф. Одоевский), в благородного "невольника чести" (М. Ю. Лермонтов) всколыхнул передовую Россию всеобщей скорбью народного горя. "Россия лишилась своего любимого национального поэта", — писал В. А. Жуковский. "Глубокая печаль овладела душою всех мыслящих людей, — вторил ему А. И. Герцен. "Похороны Пушкина. Это были действительно народные похороны. Все, что сколько-нибудь читает и мыслит в Петербурге, — все стеклось к церкви, где отпевали поэта",² — отметил один из современников. Во избежание всенародной демонстрации правительство принимало экстренные меры, прибегая к разнообразнейшим уловкам, вплоть до проведения непредусмотренных ранее военных маневров, позволивших занять войсками центральные площади и улицы столицы. Даже мертвый Пушкин был страшен "черни" света и правительственным кругам. По личному приказу царя тело поэта тайком, ночью, с жандармом было отправлено в последний путь.

Пушкина хоронили ранним студеным утром. Без почестей. Николай запретил местным властям "всякое особенное изъявление, вся-

кую встречу, одним словом, всякую церемонию, кроме того, что обыкновенно исполняется при погребении тела дворянина".³

Участниками этих печальных обстоятельств стали друг поэта А. И. Тургенев, сопровождавший его гроб из Петербурга в Святые Горы, старый крепостной дядька Н. Т. Козлов - верный спутник всей жизни поэта, и милые тригорские барышни из семьи П.А.Осиповой. Родных, как и на панихиде в столичной Конюшенной церкви, в этот прощальный час не оказалось. За могилой, отмеченной простым деревенским крестом, до 1841 года присматривала и ухаживала Прасковья Александровна Осипова - владелица столь любимого поэтом Тригорского села. Сюда в 1837 году поклониться памяти Пушкина впервые приехал Петр П. Нетош - правитель Черногории.

Вскоре после похорон А. С. Пушкина в печати появились некрологические заметки журналиста Н. А. Полевого, в которых высказывалась мысль о необходимости сооружения памятника на могиле поэта. "Пусть каждый из нас, кто ценит гений Пушкина, будет участником в сооружении ему надгробного памятника. Наши художники вспыхнут вдохновением, когда мы потребуем от них труда, достойного памяти поэта. И в мраморе или в бронзе станет на могиле Пушкина монумент, свидетель того, что современники умели его ценить. И сильно забьется сердце юноши при взгляде на этот мрамор, на эту бронзу. И тихо задумается странник, зашедший в ветхие стены уединенной Святогорской обители, где почит незабвенный прах первого поэта нашей славной Русской земли!"⁴ Как известно, одним из первых набросал эскизы памятника К. Брюллов (3 марта 1837 года). У нас нет оснований связывать их с призывом Н.А.Полевого. Скорее всего они были сделаны под впечатлением трагической гибели любимого поэта для себя, как память сердца.

В конце 1839 года делами по сооружению пушкинского надгробия занялась Опека, учрежденная царем над семьей поэта. Ее возглавил двоюродный дядя Наталии Николаевны, барон Г. А. Строганов. Дипломат, член Государственного Совета, обер-камергер Двора, он не отличался лояльным расположением к Пушкину. В свое время он был членом Верховного суда над декабристами и участвовал в политическом деле по распространению стихотворения "Андрей Шенье". Его подпись стояла в протоколе об учреждении секретного надзора над поэтом. Строганов был в дружбе с Геккернами и сочувственно относился к "невино осужденному" Дантесу.⁵ 31 декабря 1839 года Г. А. Строганов отправил в Святые Горы на имя П. А. Осиповой следующее письмо: "Вдова Александра Сергеевича Пушкина, желая воздвигнуть надгробный памятник над могилою его, - поручила мне, как родственнику и Опекуну детей ее, собрать описание и хотя очерк места могилы Александра Сергеевича, дабы сообразно тому можно было сделать приличнее самый памятник.

Так как нам известны дружественные Ваши отношения к Александру Сергеевичу, которые сохранял он в течение всей жизни своей, - то я в полной уверенности на содействие Ваше к совершению

последнего долга покойному дозволю себе обратиться к Вам с покорнейшей просьбой сообщить мне хотя поверхностный рисунок с кратким описанием места, где ныне покоятся бранные остатки Александра Сергеевича. — В случае затруднения, рисунок сей может быть сделан даже очерком в карандаше".⁶ Рисунок П. А. Осиповой и сделанные ею обмеры площадки кладбища до нас дошли. Они относятся к началу 1840 года и являются третьим по времени изображением могилы поэта. Самый ранний, сделанный с натуры, принадлежит Соколову и литографирован Клоквиным (1837). Он соответствует описанию П. А. Плетнева — друга и издателя Пушкина, одним из первых почтивших память поэта в Святых горах. "Площадка — шагов в двадцать пять по одному направлению и около десяти по другому. Она похожа на крутой обрыв. Вокруг этого места растут старые липы и другие деревья, закрывая собой вид на окрестность. Перед жертвенником есть небольшая насыпь земли, возвышающаяся над уровнем с четверть аршина. Она уложена дерном. Посредине водружен черный крест, на котором из белых букв складывается имя "Пушкин".⁷ Эскиз Осиповой близок по композиции к рисунку Соколова. Оба они сделаны с северной площадки Успенского собора. Однако в нем есть существенное отличие — изображение деревянной ограды вокруг могилы, установленной, видимо, позднее.

К 1837 году относится также рисунок псковского землемера И. С. Иванова "Святогорский монастырь", через год литографированный П. А. Александровым. Он представляет собой панораму монастыря со стороны Анастасьевских ворот и подробно фиксирует Успенский собор с колокольней и площадку родового кладбища Ганнибалов — Пушкиных с черным крестом на могиле поэта.⁸

Таким образом, все эти материалы — рисунки Соколова, Иванова, Осиповой могли быть полезны для работы над памятником.

Как известно, пушкинское надгробие было сделано С.-Петербургского монументального цеха мастером Александром Пермагоровым. Но имя автора проекта до сих пор не установлено. Некоторые исследователи считают, что в создании памятника "вряд ли участвовал архитектор, ибо /.../ это был именно типовой образец, выработанный мастерами и встречающийся на многих русских кладбищах."⁹ Если это так, то вряд ли сказчику в лице опеки понадобилось столь точное знание места погребения.

Вероятнее всего, что замысел памятника мог принадлежать поэту В. А. Жуковскому как прекрасному рисовальщику, имеющему опыт проектирования надгробия.¹⁰ Будучи посредником между Николаем I и Опекой, он мог и порекомендовать резчика А. Пермагорова, находящегося на службе в Собственной Е.И.В. канцелярии, уже известного своими памятниками знатым особам — грузинскому царевичу Вахтангу и молдавской княжне Смарагде в некрополе Александровской Лавры.

Пермагоров работал над памятником с 1 марта до 31 декабря 1840 года. Опека вылатила ему "за дело и укупорку в ящик памя-

ника 2300 рублей". В целом стоимость надгробия обошлась в 2941 р. 50 к. Его перевозкой из Петербурга в Святые Горы, а затем установкой весной 1841 года занимался бывший крепостной управляющий Михайловским и Болдино М. И. Калашиков.¹¹ Вдова поэта собиралась приехать весной 1837 года на могилу "бедного Пушкина", как она его называла. Но только летом 1841 года ей удалось впервые в своей жизни посетить Михайловское на правах опекуниши детей, для которых опека выкупила родовое имение отца. "Мое пребывание в Михайловском, — писала она П. В. Нащокину в декабре 1841 г. из Петербурга, — которое Вам уже известно, доставило мне утешение исполнить сердечный обет давно мною предпринятый. Могила мужа моего находится на тихом уединенном месте, месторасположения однакож не так величаво, как рисовалось в моем воображении; сюда прилагаю рисунок, подаренный мне в тех краях — вам одним решаюсь им пожертвовать".¹²

После смерти Пушкина вдова щедро раздала личные вещи мужа друзьям поэта. Видимо, и на этот раз подаренную ей гравюру Александра с видом Святогорского монастыря она переслала в Москву Нащокиным, ни единым словом не обмолвившись о новом памятнике на могиле поэта. П. А. Вяземский, приехавший в том же году "на поклонение к живой и мертвому", заметил: "Я провел вынешней осенью несколько приятных и сладостно-грустных дней в Михайловском, где все так наполнено "Онегиным" и Пушкиным. Память о нем свежа и жива в этой стороне. Я два раза был на могиле его и каждый раз встречал при ней мужиков и простолодинов с женами и детьми, толкующих о Пушкине".¹³

С годами расширялась народная тропка к памятнику поэта. В 1850-х годах с описанием пушкинского надгробия читателей познакомил биограф и издатель поэта П. В. Анненков (1855). "Памятник состоит из обелиска на четверугольном основании, имеющем вид древних гробниц. Он находится перед жертвенником на внешней стороне старинной церкви монастыря. Площадка, где покоится Пушкин, всего-навсего имеет 25 шагов по одному направлению и около 10 по другому. Она кончается обрывом и начинает зарастать липами и деревьями... место молчаливо и строго".¹⁴ Новые подробности о посещении Святогорского монастыря сообщил академик М. П. Розенберг (1856): "Место его (Пушкина) упокоения находится против главного алтаря и украшено, впрочем, очень скромным памятником из бело-сероватого мрамора, представляющим обелиск, в сажень вышины, над небольшой аркой... Могила Пушкина, осененная со всех сторон развесистыми деревьями, растущими в диком беспорядке, находится на самом краю обрыва горы, откуда открываются прелестные виды в неизмеримую даль, на окрестные моря и леса; вблизи справа и слева врастают в землю, подернутые мохом каменные плиты с едва уже заметными надписями, а между ними, местами, явственно выступают черты, обозначающие фамилию "Гаянбалов", родовую матери поэта".¹⁵

Время постепенно расшатывало и без того зыбкий могильный холм. В 1880 году по просьбе Григория Александровича Лущкина Псковские власти распорядились привести его в надлежащий порядок. После широко отмечавшегося в России столетия со дня рождения поэта¹⁶ на собранные средства псковский архитектор В. Л. Назимов укрепил от постоянного обсыпания склон горы, устроил на кладбище террасу и со стороны откоса установил на ней мраморную баллюстраду. Вместо прежде бывшего кирпичного, под железным карнизом докола под памятник был подведен новый гранитный (1902 г.),

Пушкинскому памятнику, подобно человеку, пришлось пережить немало потрясений на своем веку. Во время гражданской войны обелиск был сброшен под гору преступниками-бандитами. Вызванный в срочном порядке из Петрограда в Святые Горы архитектор К.К. Романов поставил его на свое место. Следы, оставшиеся на теле памятника после этого происшествия, заметны и в наши дни.

Национализация Михайловского, Тригорского, места погребения поэта в марте 1922 года, а также закрытие Святогорского монастыря в 1924 году положили начало рождению Пушкинского заповедника, где развернулась большая работа по увековечиванию памяти поэта и музеефикации мемориальных мест, связанных с его жизнью и творчеством. В предвоенные годы очарование михайловских рош, тригорских холмов, Святогорского монастыря прочувствовали многие побывавшие здесь советские художники.

Во время Великой Отечественной войны фашисты варварски разрушили заповедник. Они сожгли все музейные памятники, взорвали старинный Успенский собор, заложили более 4000 мин в ограде Святогорского монастыря, чтобы уничтожить могилу поэта. Жизнью более 6000 солдат и офицеров был освобожден от врага в 1943-1945 годы заповедный край. Начиная с победного 1945 года и до 1953 в нем проводились восстановительные работы по возрождению "родного пепелища". Группа специалистов Псковской научно-реставрационной мастерской во главе с инженером М. Никифоровым и консультантом П. Н. Шульцем после тщательной предварительной подготовки с 18 по 30 августа 1953 года провела серьезную реставрацию памятника, и он был открыт в июле 1959 года, к 160-летию со дня рождения поэта.¹⁷

В 1964 году вокруг Успенского собора в прежних размерах была восстановлена площадка кладбища и проведены работы с целью предохранения склепа Пушкина от проникновения влаги.¹⁸ А в 1968 году на обелиске памятника воссоздали накладной бронзовый золоченый крест в соответствии с архитектурными обмерами, сделанными в 1900-х годах архитектором Белогрудом. Эта деталь памятника, снятая в годы гражданской войны, была изготовлена в мастерских Ленинградского Высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухомовой.¹⁹

За последнее десятилетие Пушкинский заповедник приобрел огромную известность благодаря заботам его верного "домового" С.С.Гейченко, отдавшего все свои силы сохранению памяти поэта.

Совершенно небывалый, массовый интерес к духовному наследию и личности Пушкина в наши дни не обходит стороной и его памятник в Святогорском монастыре. Однако люди XX века затрудняются понять надгробие как произведение мемориального искусства. Поэтому ряд неверных, распространенных в литературе представлений जुдается в серьезном исправлении.²⁰

Памятник создавался в 1840 году, когда уже десятилетием раньше был перейден рубеж русского классицизма. Но архитектурные формы пушкинского надгробия — установленный над жертвенником обелиск — восходят к античным образцам, что в XIX веке и было отмечено П. В. Анненковым и М. П. Розенбергом. Сравнительно низкий трапецевидный алтарь обработан декоративными деталями в виде акротерий — скульптурных пальметт над углами фронтона. Его фасадная и тыльная части обогащены рельефами перекрещенных в кольце лавровых венков опрокинутых пламенем вниз факелов, олицетворяющих угасание жизни. Арочное решение композиции античного алтаря со сквозным проемом позволило ввести в него урну, традиционный символместилища праха. Красота ее формы подчеркнута превосходной пластикой "плакучих" складок наброшенного покрывала, рождающая чувство элегического настроения. Устойчивость базы памятника с убедительной художественной выразительностью акцентирует вознесенность обелиска, который ассоциируется с образом лучезарной поэзии Пушкина.²¹ Лицевая грань стремящейся ввысь вертикали декорирована двумя деталями: накладным крестом в верхней ее части и рельефом шестигранной звезды, обвитой лавровым венком, в центре. Россыпь аналогичных звезд, но несколько уменьшенного размера, украшает внешние своды арки алтаря. Введение креста в композицию памятника — явление распространенное для мемориальной пластики 1830—1850-х гг. Оно соответствует духу "николаевского лихолетья", когда православие усилило свое влияние на культурную и общественную жизнь России.²² Форма креста четырехконечная, приближающаяся по типу к латинскому, распространена в России с середины ХУП в, после реформы Никона. В средокрестии изображено "Всевидающее Око"²³, указующее на "божьей милостью", как было принято говорить в XIX веке, дарование поэта, или на "божественность" его творчества. Рассматривая "звездную систему" памятника, следует иметь в виду, что она не имеет масонского происхождения.²⁴ Аналогичный мотив звезд встречается в уже упомянутом памятнике царевичу Вахтангу, а также в надгробии адмирала Д. Н. Сивявину, композитору М. П. Мусоргскому и др. в некрополе Александровской Лавры. Если обратиться к словарю языка Пушкина, звезда является знаком судьбы, удачи. Этот смысл подтверждается композиционной взаимосвязью лаврового венка и звезды на обелиске.

В образной структуре памятника важное место занимает цвет и материал. Серебристая акварельная тональность мрамора, из которого высечены изящные архитектурные формы, соответствует пред-

ставлению о светлости творчества Пушкина и его гармонической личности. Благодаря sfumato глубокого серого цвета мрамора — "цвета скорби", использованного для цоколя, вокруг надгробия создается проникновенная лирическая атмосфера. Свободная от какого-либо религиозного налета лаконичная вырезанная на лицевой грани предстала эпитафия отличается строгим, умело скомпонованным шрифтом. Деликатное введение золота в фактуру креста и надгробной надписи придает памятнику дополнительную художественную выразительность. Верно найденный размер делает его сомасштабным с террасой некрополя и Успенским собором. Художественную завершенность памятнику придает его "оград узор чугунный". Кованая решетка с орнаментом из меандра, волот и сцепленных цветами кругов акцентирует внимание на свойственных чугунному кружеву Петербурга мотивах, убеждая в классицистической доминанте художественного надгробия.

Эпичность некрополя усиливает несравненная красота опоэтизированной Пушкиным природы, величественность Успенского собора с ведущими к нему крутыми, сложенными из дикого камня лестницами и надгробия Ганнибалов из местного серо-зеленого плитняка, тронутые патиной времени.

Ежегодно в заповедных пушкинских местах Псковщины бывает до 500 тысяч человек. Особенно торжественно и многолюдно отмечают здесь день рождения поэта, годовщина его гибели и день приезда в Михайловскую ссылку. И только в память этих событий можно услышать голоса древних колоколов Успенского собора, возвещающих миру о бессмертии великого Пушкина.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т.2, М., 1985, с. 238.
2. Там же, с. 287.
3. Там же, т.1, с. 468.
4. Полевой Н. Очерки русской литературы. СПб., 1839, ч.1, с. 229.
5. Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. Л., 1975, с. 318.
6. Архив Опеки Пушкина. — Летописи Гос. лит. музея. Книга 5. Ред. и комментарии П. С. Попова. М., 1938, с. 299.
7. Цит. по: Горди А. М. Пушкинский заповедник. М., 1956, с.222.
8. Галерея видов города Пскова и его окрестностей, снятых с натуры, издаваемая псковским губернским землемером Ивановым. Псков, 1838.
9. Ермоная В. В., Нетунахина Т. Д., Попова Т. Ф. Русская мемориальная скульптура. К истории художественного надгробия в России XI — начала XX вв. М., 1978, с. 97.
10. Эскиз надгробия М. А. Протасовой экспонировался в 1983 году в Ленинграде в выставочном зале Обл. упр. культуры, Литейный,

на выставке, посвященной 200-летию со дня рождения В. А. Жуковского.

11. Гордин А. М. Ук. соч., с. 210.

12. Ободовская И., Дементьев М. После смерти Пушкина. М., 1980, с. 90.

13. Там же, с. 105.

14. Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. М., 1984, с. 382.

15. Розенберг М. П. Могила Пушкина в 1856 г. - Исторический вестник, 1899, май, сс. 751,754.

16. Воспользовавшись 100-летним юбилеем Пушкина настоятель Святогорского монастыря сумел добиться перевода из третьего в более высший - второй разряд. См.: Шамаро А. Тайна инокини Досифеи. М., 1984, с. 127.

17. Гейченко С. С. Пушкиногорье. М., 1981, сс. 245-247.

18. Временник Пушкинской комиссии (ВПК). 1964, М.-Л., 1967, с. 76.

19. ВПК, 1967/68, Л., 1970, с. 139.

20. "Памятник украшает древневосточная символика: вверху обелиска, ниже небольшого золоченого креста, - шестиконечная звезда, диаметром 4 сантиметра, пониже звезды - изображение двух скрещенных и угасающих факелов, в центре - лавровый венок. На арке под нишей изображена лира (?), а справа и слева - по пяти маленьких звездочек диаметром два сантиметра (?)" . См.: Васильев М. Е. Музей "Святогорский монастырь". 1984, с. 26. Здесь же автор ошибочно называет фамилию резчика памятника "А. Перматов" вместо А. Пермагоров. Из другого издания можно узнать, что "мастер Александр Пермагоров отлил (?) памятник". И далее: "Выполнен памятник из белого мрамора, под сводом - символическая урна с наброшенным покрывалом, вверху обелиска золоченый крест, шестиконечная звезда и два скрещенных угасших факела". В центре - лавровый венок, на арке - лира (??) Цоколь памятника черный". См.: Савыгин А. М. Пушкинские горы. Фотопутеводитель. М., с. 72.

21. Обелиск в переводе с греческого обозначает "луч", символизируя в древности изображение бога солнца. См.: Ермонская В. В. Указ, соч., с. 62.

22. Николай I, стремящийся заставить Пушкина на смертном одре "кончить жизнь христиански" (В. А. Жуковский), уже после его кончины в письме к сестре Анне Павловне с явным удовлетворением сообщал, что "пресловутый поэт по крайней мере умер христианином". См.: ВПК, 1962, М.-Л., 1963, с. 39.

23. "Всевидящее око, промысел Божий, всеведение, изображаемое оком в лучах среди треугольника". См. Даль В. И. Толковый словарь. М., 1955, т.1, с. 664. Этот символ имеется в надгробиях Г. С. Волконскому, митрополиту Новгородскому Серафиму, царевичу Вахтангу в усыпальнице Благовещенской церкви Александро-Невской Лавры.

24. Масонская шестиконечная звезда составлена из двух плоских, наложенных друг на друга треугольников. Ее изображение можно видеть на памятнике Матв. Ю. Виельгорского в Благовещенской церкви Александро-Невской Лавры.

Т. Ф. Верижникова

кандидат искусствоведения

ИЗ ИСТОРИИ РУССКО-АНГЛИЙСКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СВЯЗЕЙ. (ПЕНСИОНЕРСТВО Ф. И. ИОРДАНА В АНГЛИИ)

Русско-английские художественные связи ХУШ - 1 пол. XIX века все еще остаются малоизученной областью культурных контактов России с Западной Европой. Ни в отечественном, ни в английском искусствознании не созданы исследования, масштабно обрисовавшие бы плодотворную почву взаимосвязей искусства двух стран, или углубленно раскрывавшие отдельные аспекты этих связей.¹ Лишь в музееведении в связи с историей образования коллекций английского искусства советскими искусствоведами прослеживается последовательная картина развития этих отношений.²

Вместе с тем обилие художественных связей между Россией и Англией, их закономерно сменяющиеся тенденции и, наконец, некоторые, необычайно яркие в монографическом плане нити, соединяющие сферы искусства этих стран, представляют несомненный интерес и важное значение для историков искусства. Очевидна и своевременна необходимость изучения многих аспектов этой темы для появления в искусствознании обобщающего капитального труда, аналогичного выдающемуся филологическому исследованию М. П. Алексеева.³

Среди частных задач общего изучения взаимоотношений России и Англии в области искусств выделяется проблема связей русской и английской граверных школ ХУШ - 1 пол. XIX века.

Частичное освещение материала (но лишь с "русской стороны") встречается в трудах Г. И. Комеловой, А. А. Русаковой, Г. А. Принцева.⁴ В монографии последней об Н. И. Уткине упоминаются и кратко характеризуются некоторые значительные граверы Лондона, связанные с этим художником, но в целом же автор исследует только "русский" материал.

"Английская же сторона" взаимосвязи граверных школ России и Англии не охватывается этим трудом и до сих пор не служила объектом специального исследования. Не выявлен полностью круг мастеров, сотрудничавших с русскими граверами, не раскрыты художественные особенности их графического стиля, приемов и техник, имевших влияние на русскую гравюру этого времени. Однако этот материал представляет обширное и актуальное поле для изучения. Одним

из узловых моментов подобного исследования по праву должны стать художественные связи с Англией, группирующиеся вокруг творческой деятельности Ф. И. Иордана.

Федор Иванович Иордан (1800–1883) крупный мастер русской резной гравюры европейского уровня и популярности, с 1855 г. профессор граверного класса Императорской Академии художеств; с 1860 – хранитель Кабинета эстампов Эрмитажа, с 1871 г. – ректор Академии, с 1875 г. – заведующий ее мозаичным отделением – личность поразительно значительная в истории русского искусства, в развитии отечественной графической школы и вместе с тем фигура поразительно незаслуженно обойденная искусствоведческим вниманием. Редкие и в большой степени устаревшие монографические очерки второй половины XIX века и ряд констатирующего характера сведений в общих трудах, весьма спорно определяющих значение художественного наследия Иордана в нивелирующем плане, – исчерпывают собой искусствоведческую литературу об этом выдающемся русском гравере.⁵

Поэтому удивительно, что связи Ф. И. Иордана с современной ему художественной и в первую очередь графической школой Англии не были изучены до сих пор.

Но объективно с этим трудно примириться: Иордану принадлежит совершенно исключительная роль в развитии этих связей. Долгие годы (с 1830 по 1835) пенсионерства в Лондоне, впервые после длительного перерыва определенные Академией художеств в Англии,⁶ неослабевающие контакты с художниками Англии в течение всей жизни; наконец, деятельность Иордана как устроителя, “комиссара” русского отдела Всемирной выставки искусств и промышленности в 1862 году в Лондоне – настоятельно требуют изучения.

Обширный библиографический и архивный материал⁷ дает возможность глубокого изучения этой темы, а имеющиеся в музейных собраниях гравюр произведения мастеров английской школы XIX века – позволяют и ее достоверное раскрытие.

Этот материал настолько обширен и многогранен, что любые попытки осветить его в рамках одной статьи заранее обречены на неудачу. Возможно лишь в связи с изучением пенсионерства Иордана в Лондоне попытаться ответить на несколько органично возникающих вопросов: 1. Что побудило Совет Императорской Академии изменить место прохождения пенсионерского срока (Франция) и направить Иордана в Англию? 2. Насколько этот выбор совпадал с потребностями русской гравировальной школы и с художественными устремлениями самого Иордана? 3. Что собой представляло лондонское окружение Иордана, и насколько русско-английские художественные контакты углубились во время его пребывания в Англии? 4. Каково было значение пенсионерства Иордана в Англии для развития русской граверной школы?

Представляется, что выяснение этих вопросов расширит изучение русско-английских взаимосвязей в изобразительном искусстве первой пол. XIX в.

Федор Иванович Иордан с 1819 года был учеником прославленного Н. И. Уткина и в 1827 году окончил его класс, получив 1 золотую медаль за гравюру "Умерший Авель" с картины А. П. Лосенко и право на заграничное пенсионерство. Право осуществлено было лишь в 1829 году: после декабрьских событий 1825 года двор, а следовательно, и такое официальное государственное учебное заведение как Императорская Академия художеств настороженно отнеслись к заграничным контактам, особенно с Францией. Истинные причины, приведшие к определенному торможению в практике зарубежного пенсионерства, проступают в бесхитростных и непосредственных замечаниях Иордана, сохранившихся в "Записках".⁸ "В мое время император Николай Павлович не любил чужих краев, особенно Франции, поэтому русские художники все жили и занимались в Италии".⁹ И о себе - "Наш трудолюбивый президент А. Н. Оленин, любивший искусство как настоящий художник, не любил чужие края, и я был в отчаянии, что мне не придется в них побывать и поучиться".¹⁰

Однако весной 1829 г. Советом Академии художеств все-таки решено было отправить Иордана пенсионером - во Францию. О том, что никакая другая страна даже не подразумевалась, говорит ярко характерное и симптоматичное высказывание Уткина, запомнившееся Иордану: "... Поезжайте к президенту, благодарите и готовьтесь этим летом к отъезду, конечно в Париж".¹¹ Долгожданчик постановлением Иордан отправлялся во Францию, здесь совсем недавно: с 1803 по 1814 г. находился Н. И. Уткин, куда в 1825 году успел уехать его талантливый ученик А. Я. Олешинский, старший соученик Иордана. Не останавливаясь на характеристике французского периода пенсионерства Иордана (это - тема специального исследования), следует заметить, что несмотря на незначительный срок - около года, - жизнь в Париже принесла русскому гравёру не только определенные профессиональные навыки, но и создала круг интересных художественных знакомств.¹²

Июльская революция 1830 г. прерывает равномерное течение парижского пенсионерства Иордана: в императорской России усматривают опасность для власти в революционном духе, пробудившемся во Франции, и отзывают всех русских подданных домой. Становится перед необходимостью перераспределить своих питомцев-пенсионеров и Императорская Академия художеств. Переписка Иордана о Советом Академии и воспоминания художника хранят следы этого тревожного времени.¹³ "Я уведомил вашу Академию о случившемся, испрашивая разрешения для дальнейшего пребывания в Париже, с которым я только что свялся и который очень полюбил..."

...Все мои думы клонились к тому, что как ни интересны были декорации, ежеминутно менявшиеся около меня в Париже...

... но работа моя не подвигалась вперед, и я, страстно любя свое дело, с нетерпением ждал ответа от Совета нашей Академии".¹⁴

Осенью 1830 года Иордан получает ответ из Петербурга - в нем содержится приказ Президента Академии художеств А. Н. Оленина

“... оставить Париж и ехать в Лондон к граверу Раймбаху”.¹⁵ Приказ был неожиданным для Иордана, ожидавшего, по-видимому, традиционной ориентации на Италию, и удивил необычайностью французских граверов: “Французов поразила полученный мною от нашей Академии приказ ехать в Англию”,¹⁶ — вспоминает Иордан. Недоумение, связанное с выбором именно Англии, основывалось, очевидно, на ранее не существовавшей в Западной Европе практике совершенствования мастерства в английской художественной школе, хотя многие английские художники и граверы были к 30-м годам достаточно хорошо известны на континенте и в самом Париже.

Что же побудило Совет и его президента Оленина, вынужденных отказать от привычной Франции, назначить именно Лондон местом продолжения пенсионерского обучения Иордана, хотя с 1773 года, после отправления Г. И. Скородумова в Англию повторения этого уникального прецедента не отмечалось?

Очевидно, решение было вызвано сплетением по меньшей мере двух обстоятельств: объективного и субъективного свойств. К первым факторам, подсказавшим выбор Англии, следует отнести уже безусловную к этому времени известность английской граверной школы в России. Такой значительный мастер пунктирной гравюры и ХУШ в, как Джеймс Уокер, состоявший гравером Кабинета эстампов с 1785 года, крупный гравер Томас Райт, гравировавший в 20-е годы XIX в. серии портретов генералов, участников Кампании 1812 года, выполненных Джорджем Доу для Военной галереи Зимнего дворца, и ряд других граверов — пользовались заслуженной славой в Петербурге.

Английской школой гравирования глубоко интересовался и Уткин, учитель Иордана, представлявший Совету Академии кандидатуры пенсионеров по своему классу и состоявший в переписке со многими художниками-англичанами, работавшими в различных графических техниках.¹⁷ Правда, сам Уткин смог лишь около двух месяцев, с конца мая по конец июля 1814 года, в свите Александра I побывать в Лондоне. (Хотя, как признает Принцева, крупнейший исследователь творчества русского гравера, не сохранилось никаких документов об этом периоде, но, очевидно, что в Англии Уткин был представлен ряду английских граверов. Во всяком случае, именно с этого момента у него складываются дружеские отношения с Авраамом Раймбахом — о нем и других английских граверах речь пойдет далее). Но связи Уткина с английскими граверами, несмотря на их обилие и длительность, определяют скорее дружески-деловые корреспондентские отношения, чем личные творческие контакты. “Словом, Уткин осуществлял то, что называется ныне широким культурным общением, включающим обмен произведениями, художественными новостями и техническую помощь...”

... Он же был своеобразным посредником между западными коллегами и Академией художеств, избрания в почетные члены которой они добивались,” — справедливо считает Принцева.¹⁸

И все-таки, несмотря на интерес Уткина к современной ему английской граверной школе и стремление детально изучить ее новые приемы и техники, он был воспитан в традициях французской гравюры и шире — французской культуры. Не случайно, когда в Совете Академии художеств встал вопрос о пенсионерстве Иордана, для Уткина не было дилеммы — «конечно, в Париж». Тем не менее его уважение и профессиональное внимание к английской гравюре 1 четв. XIX в., а также дружба с Раймбахом, несомненно, сыграли свою объективную роль в 1830 году при выборе нового места назначения пенсионеру Иордану.

Эти объективные причины, очевидно, склонили и мнение Совета в пользу Англии, хотя окончательное решение всегда оставалось за президентом. Выбор же А. И. Олениным Англии представлялся в большой степени и субъективным. Семья Оленина именно в то время имела особые причины быть связанной с Англией и наслышанной о Раймбахе. Дом Олениных в Петербурге, известный широтой образа мыслей — один из наиболее прогрессивных культурных центров столицы 1810–1820-х годов. Все новое в русской литературе и искусстве стекалось в «оленинский кружок». А. С. Пушкин, К. П. Батюшков, С. Т. Аксаков, А. Мицкевич, К. Брюллов, Н. И. Уткин, С. Щедрин бывали постоянными посетителями этого кружка. Неудивительно, что сын президента Алексей Александрович, штабс-капитан гвардейского генерального штаба, славился либеральностью взглядов, до 1821 г. являлся членом Союза благоденствия и был связан со многими декабристами не только личным знакомством, но и одинаковыми убеждениями.¹⁹ В 1825 году младший Оленин находился в Англии. Возможно, отъезд из России был связан с отпуском по болезни.²⁰ Пребывание А. А. Оленина в Англии затянулось до 1827 года — после подавления восстания декабристов и расправы следственной комиссии над ее организаторами он имел веские причины оставаться за границей, тем более, что весной 1826 года получает продолжение отпуска, выхлопотанное родителями, событие, имевшее для него важное значение и разрешившее от многих опасений и тревог.²¹

Таким образом, в годы, непосредственно предшествовавшие отъезду Иордана в Англию, президент — Оленин мог не только с благодарностью относиться к стране, вылечившей и приютившей в опасное время его сына, но и иметь оттуда постоянную корреспонденцию, несомненно ориентирующую его в сфере привычных интересов «оленинского кружка».²² Тем более, что Оленин-сын оказывается в одном из центров английской литературно-художественной жизни. Гостя в имении Джона Прингля, недалеко от знаменитого Абботсфорда, поместья Вальтер Скотта, он неоднократно посещает его и даже пользуется его дружеским расположением. (Известно, что при одной из встреч Вальтер Скотт подарил Оленину А. А. свой литографированный портрет).²³ Если же учесть, что любимым художником Скотта был Дэвид Уилки (1785–1841), работавший в 20-е годы в Эдинбурге и часто бывавший в Абботсфорде (вплоть до конца 1825 г.,

когда он уезжает в Италию), живописец, чьи работы постоянно и с большим успехом гравировал Авраам Раймбах,²⁴ то естественно предположить, что А. А. Оленин сообщал своему отцу в числе других впечатлений самые различные сведения об этих художниках. То есть президент, уже начиная с середины 20-х годов, мог быть прямо информирован о художественной жизни Англии и ее граверах. В решении Совета о продолжении пенсионерства Иордана в Англии это, несомненно, сыграло положительную роль.

Помимо исторических и частных моментов, подсказавших выбор Англии, русская граверная школа этого времени имела и глубокие, эволюционного характера, причины для изучения современной английской гравюры. Еще в 10-х годах ее глава Уткин начал чувствовать определенное стеснение в классических рамках французской репродукционно-резцовой гравюры с ее отточенно-четкой манерой штриховки. "Его произведения отличались от работ французских учителей большим применением офорта, меньшей линейностью штриха, мягкостью общего тона листа".²⁵ Стремление к живописности и мягкой бархатистой тональности и более свободным творческим приемам в воспроизведении оригиналов закономерно привело Уткина к достижениям английских граверов, известным в этом плане, хотя и не разрушило приверженности традиционной французской гравюре.²⁶

Преподавательская методика Уткина отражает его увлечение английской резцовой гравюрой: он добивался от учеников умения разнообразно варьировать штриховую основу, достигая точной светотеневой интерпретации формы, сохранения собственной графической манеры, часто практиковал копирование с современных английских гравюр из своего обширного собрания. Поэтому идея пенсионерства в Англии была естественна на данном этапе развития русской граверной школы и даже необходима.

Сам Иордан глубоко впитал в годы обучения в Академии художеств творческое понимание гравировального искусства. Именно поэтому в Париже у него нарастает недовольство французской методикой гравирования.²⁷ Уезжая во Францию, Иордан имел рекомендательные письма от А. П. Оленина и П. И. Уткина к Тардье, и от Уткина к гравюру Декоте и живописцу Жерару.²⁸ Круг художественных контактов расширился уже в Париже; в "Записках" упоминаются имена Лорье, гравера старшего поколения, женатого на сестре Клаубера, и Ришомма, более молодого мастера (ему Иордан был представлен Олещинским). Так Иордан мог не только изучить работы ведущих современных граверов, но и на основе сложившихся в классе Уткина требований критически обобщить свои впечатления. Его суждения о французской граверной школе вполне объективны: "... его (Парижа) школа гравирования мне не нравилась и надоела своим, так сказать, деспотизмом, давая предпочтение почти одним штрихам перед самым делом..."²⁹ Строго профессионально и суждение о методике преподавания: "Метода профессоров-французов прескучная. Они вам говорят: "делайте все по своим чувствам", а когда конченно работу,

делают такие затруднения, что от их толков и поправок в расположении штрихов выходит, наконец, чисто механическая работа".³⁰ Даже перейдя от быстро надоевшего Тардье к более интересно и современно гравировавшему Ришомму, Иордан продолжает тяготиться французской системой гравирования, переживающей в тот период определенный спад и оставившей на время позади свой "золотой век". "... Чистота его работы и правильность его штрихов были изумительны. Мне же его метода была досадна..., он, бывало, измучает вас в пустом деле расположения штрихов", и далее: "... механическая школа Ришомма, который из свободного художества делал гравирование мастерством, к которому я не мог привыкнуть", — так ученик Уткина воспринимает Ришомма и в целом — современную французскую гравюру.³¹

Таким образом, творческие устремления Иордана совпадали с настоящими задачами дальнейшего развития русской граверной школы, что неминуемо подготавливало его к восприятию английской граверной традиции и вызывало потребность обучения в Англии.

Лондонское окружение Иордана как нельзя лучше способствовало решению этих задач. Руководил им на первых порах Яков Иванович Смирнов (1754—1840) — протоиерей русской посольской церкви в Лондоне свыше полувека, (с 1780 по 1837) личность незаурядная в истории русско-английских отношений — дипломатических, государственных и культурных. Именно к нему было направлено письмо А. И. Оленина, приложенное к приказу Иордану отправляться в Англию. (Его деятельность настоятельно требует изучения для формирования истории русско-английских художественных связей: ведь Я. И. Смирнов "... считал своей обязанностью следить за всем, что писалось о России в Англии и был советником каждого англичанина, ехавшего в Россию, или русского, оказавшегося в Англии").³²

Именно такой человек мог основательно и заинтересованно помочь Иордану, очутившемуся в Англии без знания языка, страны и даже не имевшего возможности опереться здесь на сложившуюся традицию пенсионерства. (Красноречиво упоминает о своем затруднительном положении Иордан: "... *yes, no, how much*". С этими тремя словами я вступил в независимую, свободную, богатую и ученую почву острова Великобритании").³³

Смирнов определяет Иордана на квартиру, выхлопывает у Академии ему более значительное (ибо в Англии тогда проживание стоило дороже, чем во Франции) содержание, находит учителя английского языка из числа живших в России англичан, некоего м-ра Вилькеса (?), представляет гравюру Аврааму Раймбау,³⁴ к нему у Иордана были рекомендательные письма от А. И. Оленина и П.И. Уткина. (Впоследствии отношения Иордана и Я. И. Смирнова скрепились дружескими узами, и русский пенсионер не только оставил в "Записках" его живописный словесный портрет, но и выполнил преемственную гравюру, запечатлевшую так хорошо знакомый и любимый русскими лондонцами облик).³⁵

В мастерской Раймбаха произошла долгожданная встреча Иордана с английской методой гравирования. Авраам Раймбах (1776–1843) был большим мастером, работавшим в национальной традиции, и пользовался европейской известностью, "... художником, высшего образования", его называл Иордан.³⁶ Раймбах с тринадцатилетнего возраста учился у Джона Холла, малоизвестного гравера (1739–1779). (В искусстве Холла ощутимы влияния Бартолоцци и Франсуа Равене, однако, эти влияния лишь проступают сквозь самобытность чисто английских приемов). В дальнейшем Раймбах блистательно обучается в Королевской академии в Лондоне, получив в 1799 году серебряную медаль за рисунок с натуры. В период обучения Раймбах гравюрует иллюстрации для различных литературных изданий. В 1801 году он выполняет три листа с полотен Роберта Смирки (1752–1845) для знаменитого форстеровского издания "Арабских ночей".³⁷ Это издание приносит известность художнику и некоторые свободные деньги – именно на них он смог в 1802 году посетить Париж, чтобы увидеть коллекцию Наполеона и изучить работы своих французских коллег. Но подлинная известность приходит к Раймбаху после 1812 года, когда он начинает сотрудничать с Дэвидом Уилки (1785–1841), популярным живописцем, высоко оценивавшимся современниками, и как уже говорилось выше, любимым художником Вальтер Скотта.³⁸ Раймбах становится постоянным гравером Уилки на протяжении 10–х, 20–х и 30–х годов: им были репродуцированы почти все крупные произведения живописца. Эти гравюры широко распространялись в Англии, Шотландии, на континенте и принесли славу Раймбаху как граверу: так, уже в 1814 году в Парижском Салоне была выставлена его гравюра с картины Уилки "Деревенские политиканы" и получила золотую медаль.³⁹

Именно в годы работы с Уилки гравер обретает свой графический стиль, особую "английскую манеру". Его метод не был связан с изощренной виртуозностью штриховой основы. Первоначально положенный общий тон, напоминающий по глубокой звучности кляроскурор, пронизывался тончайшей линейной сеткой параллельных линий основы, скрытой, тонущей в светотеневом потоке изобразительного поля листа. Раймбах пытался полно перевести богатую тональную гамму живописного полотна, найти ей черно-белые эквиваленты в светоносной градации штрихов. Такой прием диктовал мягкую, гибкую напряженность основы, уничтожал линейность ее звучания.

Это разительно отличало работы Раймбаха от французской школы гравирования и в полной мере отвечало формирующимся художественным представлениям Иордана о задачах и возможностях современной гравюры.

Занятия в мастерской у Раймбаха начались незамедлительно. Было обусловлено, что: "... он принимает меня в свои ученики с платою четыре гиней в месяц, и что я буду работать возле него с 9 ч. утра до 4 ч. после обеда. ... Я предполагал начать с поведельника, но он на это заметил: "Мы, англичане, ничего не начинаем с поне-

дельника, сегодня пятница, так и начинайте с завтрашнего дня, с субботы", - вспоминает Иордан.⁴⁰ Сначала его поразила скромность и небрежность, царившая в мастерской прославленного гравера, удивила незатейливая простота рабочего инструмента. Но сразу же Иордан понял и другое - перед ним большой и настоящий художник: "... все было в его таланте. Взглянув на его работу, я удивился мастерству его резца, скорее живописного, нежели машинального".⁴¹ Именно живописностью графической манеры стремился овладеть Иордан у Раймбаха, работая изо дня в день, кроме праздников, в одной мастерской с английским гравером: "... я учился, главным образом, смотря на его работу, и меня удивляла смелость, с которой он работал, предвзято обдумав хорошенько вещь и затем уже приступая к работе. Кроме того, меня радовало, что на наше искусство английские граверы не смотрят как на искусство машинное, но стараются при крайней тщательности работы, придать ей живописные достоинства".⁴²

У Раймбаха русский пенсионер сумел глубоко освоить "живописные" приемы, всегда впоследствии проступавшие в его гравюрах особой глубиной и звучностью тона. Целеустремленная рабочая атмосфера в мастерской сблизила двух разных по возрасту и национальности мастеров: несколько педантичный, трудолюбивый характер Иордана был близок методичному, работоспособному Раймбаху: "Г-н Раймбах полюбил меня", - вспоминает позднее Иордан.⁴³ Однако спустя год, осенью 1831 года, опека Раймбаха становится уже неизбежной - Иордан окреп и вырос в профессиональном мастерстве и мог работать самостоятельно. К тому же и Раймбах не мог более руководить учеником - гравер был болен (начиналась водянка, приведшая к смерти в 1843 году) и собирался оставить дела, мастерскую, уехать из Лондона в тогда далекий крохотный Гринвич.

Так, уже после года пенсионерства Иордан уходит от Раймбаха, первым сыгравшего значительную роль в приобщении русского гравера к достижениям английской граверной школы. Это очень важно иметь в виду при характеристике творчества Иордана и выяснении значения его пенсионерских лет в Англии: ибо в нашем искусствоведении принята уверенная точка зрения, что обучение его в Англии было связано в основном с Раймбахом.⁴⁴ Однако оставшиеся четыре года пенсионерского срока Иордан был связан с иным, исключительно значительным для понимания эволюции русской граверной школы кругом мастеров. При всем выдающемся значении Раймбаха-гравера, он в 30-е годы был художником уже старшего поколения и к тому же узкого, сугубо традиционного для Англии направления. К этому времени там сформировался новый круг граверов, более близких Иордану по возрасту, а главное, по творческим интересам и стремлениям развить изобразительный язык гравюры, освоить новые техники. Среди этих художников и оказывается он в 1831 году.

Рабочую замкнутость атмосферы, царившей в мастерской Раймбаха, нарушает Джон Пой (1782-1874). Это был знаменитый, особен-

но в 1 четв. века и 30-х годах лондонский пейзажный гравер. Известность пришла к нему с 1805 г., когда он стал гравировать работы Дж. Тернера. Пой тонко чувствовал смелую и решительно новую живописную систему Тернера и стремился передать ее, предельно заострив характерную "живописность" английского гравюрного метода. Эта склонность Поя к передаче световоздушных отношений сильно ошутима во всех его тернеровских листах; недаром, когда Тернер спросил его однажды, что же ему нравится в его работах (речь шла о "*Libes Studiosum*"), то гравер кратко, но убедительно ответил: "Разнообразие эффектов".⁴⁵

Поборник прав гравюры, как искусства высокого жанра, Пой был знаком с ведущими мастерами изобразительного искусства Англии. Существовали и близкие контакты с французскими мастерами. Именно к Пою привез в Англию Иордан рекомендательное письмо от Ришомма, но русский пенсионер был так увлечен работой у Раймбаха, что не воспользовался этим представлением. Пой сам, очевидно, после вторичного письма обеспокоенного молчанием Ришомма, разыскал Иордана и сделал ему внушение, сказав: "... если правительство прислало вас в Англию, значит оно нашло, что ее художники могут послужить вам в пользу, а вы дичитесь и живете замкнутой жизнью"⁴⁷

После знакомства с Поем "замкнутая жизнь" действительно заканчивается для воспитанника гравюрного класса Академии художеств. "... Г. Пой вывел меня из затворничества, ибо посещая г. Раймбаха и видя его всегда за работой, обходившегося без знакомств, я последовал было его примеру.

Теперь же я был знаком с г. Поем, Робинсоном, через них познакомился с Самуэлем Кезеном, знаменитым гравером с портретов сэра Томаса Лоуренса "*a la mezzotinto*", с известным гравером Дж. Доу, с Гомфрисом, с богачем и покровителем граверов Крукшерком", - писал Иордан.⁴⁸ Это был круг лучших современных граверов Англии. Из названных мастеров он более сблизился, даже тесно

сдружился с Робинсоном. (Способность Иордана вызывать симпатии у своих зарубежных наставников и коллег поразительна: очевидно, он imponировал скромностью, добросовестным трудолюбием, нескрываемой тягой к познанию законов мастерства). Отношения с этим английским гравером быстро стали настолько коротки, что Робинзон пригласил Иордана перебраться в свою квартиру и работать в одной мастерской. (Случай редкий, учитывая традиционную "замкнутость" английского дома, но дружеская и профессиональная близость преодолела ее).

"Все, что я усвоил себе в деле гравирования, всем обязан я его добрым и правдивым советам," - так высоко оценивает Иордан опыт, приобретенный в студии Робинсона, бывшего всего на 4 года старше.⁴⁹

Джон Генри Робинзон (1796-1871) был яркой фигурой в гравюрном мире Англии, начиная с 20-х годов на протяжении середины 60-х годов всего XIX века. (Известен Робинзон был и как гравер,

и как крупный художественный деятель: он был одним из организаторов широкого движения за отстаивание прав английских граверов считаться художниками, а самому искусству гравюры быть признанным в ранге высокого искусства и представленным в Королевской Академии художеств. В частности, в 1836 г. он в числе 9 крупнейших граверов Англии обращается в Палату Общин по запросу о состоянии граверов в Англии, а в 1837 г. отправляет от их имени и по поручению петицию королю). Великолепное знание многих графических техник, поиски новых, прекрасное владение ремесленными основами мастерства сочеталось у Робинсона со смелостью, широтой манеры. Он добивается простой и ясной выразительности графического поля, используя более обобщенную штриховую систему, контрастное звучание светотеневой напряженности листа. Гравюры его чрезвычайно разнообразны: художник с одинаковым успехом работал в книжной графике, гравировал произведения современных ему живописцев — Лоуренса, Уилки, Мюльрера, Стотхарда, Доу⁵⁰ и мастеров старых школ, представленных в Национальной Галерее Лондона — Ван Дейка, Мурильо.

Натура восприимчивая к лобным новым веяниям, Робинзон был наделен способностью современно видеть художественные задачи гравирования. Именно поэтому Иордан так жадно стремился к работе с ним: "Во время работы г. Робинзон давал мне самые дельные советы, и я ясно начал видеть свои недостатки, тогда как у доброго г. Раймбаха все было хорошо".⁵¹

Русский пенсионер быстро и гибко усваивает у Робинсона свободную простоту и выразительность резцового штриха. Но самым существенным для формирующейся манеры Иордана становится знание техники гравюры на стали, полученное в мастерской его английского коллеги и близкого друга. "... На стали выгравировал сюжет знаменитого английского живописца (Гогарта) "Леность и старание", - вспоминает Иордан.⁵² Причем это знание приходит к Иордану из самого прямого первоисточника. Ближайшее творческое окружение Робинсона: граверы Самуэль Козенс (1801—1887) и Вильям Хамфрис (1794—1865) — стояли у истоков распространения гравюры на стали в Англии, и, несомненно, знакомство Иордана с этой новой техникой произошло в мастерской Робинсона, чьими близкими знакомыми они были.

И Козенс, и Хамфрис были тесно связаны с издательством Томаса Лаптона (1791—1873), с начала 1817 года экспериментировавшего в новом способе печати. Лаптон ищет замену непрочной медной доске.

Результат блестяще увенчал труд Лаптона — гравюра на стали позволяла делать до 1,500 и более отпечатков (количество отпечатков молниеносно возрастает вслед за освоением процесса, достигая к середине XIX в. внушительной цифры в 20000 и 30000 листов).

В 1822 году Томас Лаптон направляет свой проект в Общество искусства, имевшее и определенные патентные функции, сопровождая

его пояснительной запиской. В ней Лаптон убедительно доказывает преимущества нового способа: "... для подготовки медной доски для меццотинто необходимо пройти по ней валиком от 24 до 36 (иногда до 40 раз), тогда как стальная пластина требует повторения этой операции до 90 раз. Компенсация - в конце процесса, когда сталь дает в 8-10 раз больше оттисков".⁵³

Изобретение Лаптона получает медаль Общества искусств, и гравюра на стали становится законным видом художественной печати, массовой и дешевой. Но многое ещестораживает художников в этой технике. Пугала прежде всего непривычная доступность произведений и дешевизна гравюр. Качества, ставшие результатом печати на стали, невольно умалили в их глазах художественную ценность произведений.

(Прославленный Тернер был сначала настроен решительно против новой печати и в свойственной ему резкой манере презрительно называл живописцев, рискнувших отдать свои произведения (в основном - портреты, реже - пейзажи) в такое репродуцирование, "художниками для корзинки". Он здесь отталкивается от эпизода, по поводу которого гневно писал Лоуренсу, тогда президенту Королевской Академии: "Когда я однажды в Гастингсе выходил из экипажа, ко мне подошла женщина с корзинкой Ваших "миссис Пил" и предложила их мне по шесть пенсов за штуку").⁵⁴

Начиная с 20-х годов Робинзон, Козенс и Хамфрис много гравюруют на стали и для Лаптона, и самостоятельно. Несмотря на различие индивидуальных художественных приемов, их сближает определенное единство графической манеры, заложенное в самой природе новой техники гравирования. Глубокое освоение процесса печати позволяло им максимально использовать его художественно-выразительные возможности.

Гравюра на стали требовала сложной авторской работы. Фактура стали менее глубока, краска не может насытить ее так же, как пористую, "дышащую" медь, поэтому в гравюре на стали утрачивается сила черных тонов, исчезает их притягательная бархатистость. Линии более отрывисто, грубо ложатся на жесткую стальную поверхность. Возникает необходимость специального рисунка для гравюры на стали, адаптированного в материале. Немаловажное значение имела и подготовка стальной пластины. Ее поверхность, обработанная как для меццотинто на меди, осторожно, чтобы не утратилась монолитность изобразительного поля, дополнялась лаконичными штрихами резцом. Так достигалось плавное соединение мягкого общего решения со скупой выразительностью линий реза, определяющее графическую манеру.

Эту манеру живо воспринял Иордан (она остается характерной и для последующих периодов его творчества, но эволюция гравера - предмет специального исследования). Очевидно, (хотя имеющиеся архивные материалы еще не изучены полностью) и Уткин через Иордана именно в это время мог вплотную соприкоснуться с новыми ху-

дожественно-выразительными средствами гравюры на стали. Во всяком случае, в этом кругу материала кроется ответ на вопрос Прицевой: "... почему именно в это время [речь идет о 1830-х годах] Робинзон, гравюры которого Уткин знал давно, повлиял на его манеру?"⁵⁵

Несомненно одно, что именно молодые, но уже ведущие мастера гравюры Англии, Робинзон, Козенс, Хамфрис открыли Иордану возможности новой техники гравирования на стали и способствовали формированию его графической манеры и творческого метода.

Задачи пенсионерства в Англии были широко восприняты деятельным и целеустремленным Иорданом: по просьбе А. И. Оленина, он работает в акватинте, изучает способы медальерного гравирования.⁵⁶ Он глубоко интересовался современной художественной жизнью Англии — посещал занятия в Королевской Академии художеств (выдержав специальный конкурс для получения права рисовать с натуры в АХ),⁵⁷ вместе с Робинзоном участвовал в деятельности общественных художественных организаций Лондона, глубоко и внимательно изучил великолепные музеи Лондона. Словом, Иордан достойно и разносторонне представлял Российскую Академию художеств за границей.

Тщательное изучение пенсионерства Иордана в Англии, несомненно, раскроется в будущих исследованиях многими интересными гранями.

Заканчивая на данном этапе эту работу, необходимо признать, что именно благодаря обучению у мастеров английской гравёрной школы, особенно поколения к. 20-х, 30-х годов, окончательно складывается творческая манера Иордана, так полно усвоенная впоследствии русской академической гравёрной школой. С пребыванием Иордана в Англии связывается и расширение творческих контактов между художественными школами двух стран.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Работа А. Е. Кроль "Из истории русско-английских художественных связей начала XIX века" представляет попытку восполнить этот пробел, но охарактеризованные в ней художественные связи лишь информативно освещают материалы, касающиеся творчества Дж. Роджерса и У. Аллана.

2. Духельская Л. А. Искусство Англии XVII-XIX вв. Очерк — пуговицелитель. Л., 1983;

Левинсон-Лессинг В. Ф. История картинной галереи Эрмитажа (1764-1917). Л., 1985.

3. Алексеев М. П. Русско-английские литературные связи (XVIII-1 пол. XIX в.). М., 1982.

4. Комелова Г. И. Гравировальный класс Академии художеств и русская гравюра второй половины XVIII в. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Л., 1987;

Русакова А. А. Граверный класс Академии художеств первой половины XIX в. — В кн.: Вопросы художественного образования. Л., 1973, вып. УП; Принцева Г. А. К истории гравировального класса Академии художеств первой половины XIX века. — В кн.: Труды Государственного Эрмитажа. Русская культура и искусство. Т.15, вып.3, Л., 1974; Принцева Г. А. Николай Иванович Уткин. Л., 1983.

5. Толбин В. В. Уткин и Иордан. СПб., 1860;

Собко Н. П. Жизнь и произведения гравера Ф. И. Иордана. СПб., 1884;

Леман И. И. Гравюра и литография. Очерки истории и техники. СПб., 1913;

Голлербах Э. Ф. История гравюры и литографии. М.—Пг., 1924; Зеленина К. А. Старые русские граверы и литографы. М., 1925; Доброклюнский М. В. Классическая гравюра. Л., 1928; Карнилов П. Е. Русская гравюра XVII—XIX вв. М.—Л., 1950; Молева Н. М., Белотин Э. М. Русская художественная школа первой половины XIX века. М., 1963; История русского искусства под ред. И. Э. Грабаря, т. УШ, кн. 1 и П, М., 1963.

6. В 1773 г. в Англию пенсионером Академии художеств был отправлен гравер Г. И. Скородумов (1755—1792).

7. Неопенимое значение имеют "Записки" Иордана (Ф. И. Иордан. Записки ректора и профессора Академии художеств Ф. И. Иордана. М., 1918).

Архивные материалы, связанные с деятельностью Ф. И. Иордана, хранятся, в основном, в ЦГИА СССР (ф. 789), частично, встречаются в ЦГАЛИ (ф. 689), косвенные, но крайне интересные сведения имеются в Г.Б.Л., Г.Л.Б. и ЦРЛИ.

8. Иордан Ф. И. Записки ректора и профессора Академии художеств Ф. И. Иордана. М., 1918.

9. "Записки", с. 67.

10. Там же, с. 34

11. Там же, с. 36.

12. Граверов Тардые, Ришомма, Лорье, живописца Жерара и ряд других, значительных в истории французского искусства имен, называет Иордан в числе своего парижского окружения (См. "Записки").

13. ЦГИА, ф. 789, оп. 14, д. 28; оп. 1, ч. П, д. 413; оп. 1, ч. П, д. 622; оп. 1, ч. П, д. 1015 — здесь сосредоточены основные материалы, касающиеся пенсионерства Иордана.

14. "Записки", с. 88—89.

15. Там же, с. 89.

16. Там же, с. 89.

17. В монографии Г. А. Принцевой кратко освещаются связи Н. И. Уткина с английскими граверами.

18. Принцева Г. А. Н. И. Уткин. М., 1983, с. 131.

19. Волк С. С. Исторические взгляды декабристов. М.—Л., 1958, с. 208; Алексеев М. П. Указ, соч., с. 264.

20. Письмо Н. И. Тургенева - П. Я. Чаадаеву от 2/ХП (20/Х1)-1825 г. Сочинения и письма П. Я. Чаадаева. Т.1, М., 1913, с. 359; *Walter Scott. "The Journal of Sir Walter Scott. Ed. by W.E.R. Anderson, Oxford, 1972, 228.*
21. Свербеев Д. Н. Записки. Т.1, М., 1899, с. 154.
22. К сожалению, никаких бумаг и записей Оленина-сына, относящихся к этому времени, не сохранилось.
23. Пожарский А. К. К портрету Вальтер Скотта. В кн.: Звенья, Ш-1У, 1934, с. 239. Алексеев М. П. Указ, соч., с. 376.
24. Следует напомнить, что именно Раймбах был определен в наставники Иордану при отправлении в Англию.
25. Принцева Г. А. Указ, соч., с. 39.
26. Особенно Уткин ценил великолепных мастеров французской классической гравюры ХУП в. - Р. Нантейля и Ж. Эделинка.
27. Г. А. Принцева отмечает это в своей монографии об Уткине.
28. Иордан Ф. И. Указ, соч., с. 58.
29. Там же, с. 92.
30. Там же, с. 59. Далее Иордан пишет: "...на счет этого в бытность мою в Лондоне у Раймбаха, об этой странности французской школы много было толков и критики", - то есть мнение его не было произвольным или свойственным только для мастера русской граверной школы. (Указ, соч., с. 59).
31. Там же, с. 59, 70.
32. Алексеев М. П. Указ, соч., с. 143.
33. Иордан Ф. И. Указ, соч., с. 85.
34. Там же, с. 98-99.
35. Гравюра хранится в НБАХ СССР.
36. Иордан Ф. И. Указ, соч., с. 105.
37. *J. Foster. Azabian Nights, 1801.*
38. Творческие взаимоотношения А. Раймбаха и Д. Уилки заслуживают специального исследования, как яркий и значительный этап в развитии английской репродукционной гравюры.
39. Раймбаха и Уилки связывали и глубокие дружеские чувства: кисти Уилки принадлежит превосходный портрет Раймбаха, выполненный в сер. 20-х годов и переданный в Национальную портретную галерею в Лондоне в 1887 году сыном гравера; младший сын Раймбаха - получил свое имя: Дэвид Уилки в честь названного отца, живописца Уилки
40. Иордан Ф. И. Указ, соч., с. 105.
41. Там же, с. 106.
42. Там же, с. 110.
43. Там же, с. 106.
44. Только Принцева упоминает в числе его английских учителей кроме А. Раймбаха и Д. Робинсона.
45. *Richard T. Godfrey. Printmaking in Britain. Oxford, 1978, p. 22.*
46. Отметим, что не Уткин, чьим связям с Англией Принцева уделяет первостепенное внимание, адресует Иордана к английскому граверу.

47. Иордан Ф. И. Указ, соч., с. 112.

48. Там же, с. 114.

49. Там же, с. 118.

50. Гравюра Робинзона с портрета Николая I получает золотую медаль на выставке 1855 года в Париже, Петербургская Академия художеств избирает после этого его своим почетным членом.

51. "Записки", с. 117.

52. Там же, с. 118.

53. *The Lapton Letter to the Society of Arts. Nov. 1822. Hillary Beck. Victorian Engravings. L. 1973, p. 19.*

54. *Hillary Beck. Victorian Engravings. L. 1973, p. 19.*

55. Принцева Г. А. Н. И. Уткин, с. 101.

56. Иордан Ф. И. Указ, соч., с. 120.

57. "Мне хотелось не столько рисовать, сколько узнать тамошние порядки и познакомиться со студентами, их характером, успехами в рисовании, " - вспоминает Иордан, Указ, соч., с. 108.

О Г Л А В Л Е Н И Е

Стр.

А. Г. Верещагина, доктор искусствоведения. У истоков русской художественной критики. М. В. Ломоносов.....	3
И. Г. Романыхева, кандидат искусствоведения. Новое о Ф. С. Рокотове.....	25
Е. Б. Мозговая, кандидат искусствоведения. Античное наследие в творчестве Ф. Г. Гордеева.....	38
А. Л. Пунин, доктор искусствоведения. Стилистические особенности архитектуры мостов классицизма.....	49
Р. Ф. Михайлова, кандидат исторических наук. Памятник А. С. Пушкину в Святогорском монастыре.....	62
Т. Ф. Верижникова, кандидат искусствоведения. Из истории русско-английских художественных связей. (Пенсионерство Ф. И. Иордава в Англии).....	71

М-32192 Зак. 158 Тир. 300 17,11,86.

Объем 5,25 уч. изд. л. Бумага 60x84 1/16 Цена 32 коп.

Отпечатано на роталитре Института имени И. Е. Репина,
199034. Ленинград, Университетская наб., 17.

Цена 32 коп.