О. Б. Островский

# АЛЕКСАНДР I И РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

**О. Б. Островский**

# Александр I
## и
## русская художественная культура

*2-е издание, стереотипное*

DirectMEDIA

**Москва**
**Берлин**
**2019**

УДК 94(47)
ББК 63.3(2)5
О77

Рецензенты:
Алексеева Ирина Валерьевна — доктор исторических наук, профессор
Анисимов Евгений Викторович — доктор исторических наук, профессор

*История: Новый взгляд*

16+

**Островский, О. Б.**
О77 Александр I и русская художественная культура / О. Б. Островский. — Москва ; Берлин : Директ-Медиа, 2019. — 624 с.: ил. — *(История: Новый взгляд)*

ISBN 978-5-4499-0289-4

В книге доктора исторических наук О. Б. Островского прослеживается влияние на русскую художественную культуру основных исторических факторов эпохи на трех этапах правления Александра I: эстетических вкусов императора, императриц Марии Федоровны и Елизаветы Алексеевны, членов царской фамилии; системы народного образования; государственных учреждений культуры (Академия художеств, дирекция Императорских театров, Придворная певческая капелла, Эрмитаж, Комитет строений и гидравлических работ и др.); цензуры, книгоиздания и печати; литературно-художественных объединений, частных салонов и отдельных меценатов. Рассмотрено также влияние преходящих факторов эпохи: реформ «либерального курса», последствий Тильзитского мира, Отечественной войны 1812 года, аракчеевщины, движения декабристов. В работе использовано большое количество исторических и искусствоведческих научных публикаций, мемуарной литературы, прессы 1801–1825 годов, опубликованных и архивных источников, многие из которых впервые вводятся в научный оборот.

Книга написана доступным, увлекательным языком, адресована историкам, культурологам, искусствоведам, литературоведам, а также может представлять интерес для всех, интересующихся отечественной историей и культурой.

*В оформлении обложки использован фрагмент картины А. Кившенко «Вступление русских и союзных войск в Париж»*

УДК 94(47)
ББК 63.3(2)5

ISBN 978-5-4499-0289-4
© О. Б. Островский, текст, 2019
© Издательство «Директ-Медиа», оформление, 2019

# СОДЕРЖАНИЕ


От автора ... 5

Часть I. ПЕРИОД «ЛИБЕРАЛЬНОГО КУРСА» ... 7

Глава 1. Эстетические приоритеты Александра I ... 8

Глава 2. Две императрицы и художественная культура ... 26

Глава 3. Великие князья и княгини ... 47

Глава 4. Реформы народного образования и императорские учреждения культуры ... 58

Глава 5. Императорская Академия художеств ... 74

Глава 6. Архитектура и градостроение 1801–1815 годов ... 86

Глава 7. Книжное дело, цензура, печать ... 99

Глава 8. Общественный сектор Просвещения и художественной культуры ... 107

Глава 9. Частный сектор Просвещения и художественной культуры ... 121

Глава 10. Новая роль театра ... 136

Глава 11. Музыкальная жизнь и музыкальный театр ... 157

Примечания к части I ... 173

Часть II. ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОЙНА 1812 ГОДА И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ... 185

Глава 1. Культурно-исторические последствия Тильзитского мира ... 185

Глава 2. Война — рубеж Просвещения и «официальной народности» ... 216

Глава 3. Новая роль Москвы ... 232

Глава 4. Театральная и музыкальная жизнь 1812–1815 годов ... 253

Глава 5. Изобразительное искусство 1812–1815 годов ... 264

Глава 6. Ампирная интерпретация войны ... 275

Глава 7. Романтическая интерпретация войны ... 292

Глава 8. Война и эклектика ... 309

Глава 9. Проблема реалистической интерпретации ... 323

Примечания к части II ... 339

Часть III. ПЕРИОД АРАКЧЕЕВЩИНЫ И ДЕКАБРИЗМА ... 347

Глава 1. Аракчеевщина и Священный союз ... 347

Глава 2. Кризис российского Просвещения ... 366

Глава 3. А. Н. Оленин и Императорская Академия художеств ... 383
Глава 4. Архитектура и градостроение ... 407
Глава 5. Цензура, книгоиздание, журналистика ... 429
Глава 6. Декабристы и художественная культура ... 454
Глава 7. Общественные художественные объединения ... 482
Глава 8. Меценаты и литературно-художественные салоны ... 500
Глава 9. Театральная аракчеевщина ... 530
Глава 10. Музыкальная жизнь и музыкальный театр ... 544
Глава 11. Золотой век русской поэзии. Политический спектр ... 558
Примечания к части III ... 592
Заключение ... 609

# От автора

Первая треть XIX века считается золотым веком русской поэзии, архитектуры, монументальной скульптуры, портретной миниатюры, временем высшего в XIX веке расцвета русского театра и начала международного признания русской школы живописи. Впервые со времен домонгольской Руси европейцы начали перенимать некоторые элементы русской культуры. Большая часть золотого века приходится на годы правления Александра I (1801–1825). В это время на российскую культуру влияли три основных вектора:

1. *Внутренняя логика развития каждого вида* русского *искусства*, взаимовлияние искусств, *эволюция* под их воздействием *художественных систем*. Эта тематика нашла отражение в монографии автора: Островский О. Б. История художественной культуры Санкт-Петербурга 1801–1825 гг. Эволюция художественных систем. СПб., 2005.

2. *Зарубежные художественные влияния* — античные, средневековые, нововременные. Лучше всего исследовано взаимовлияние русской и европейских литератур, слабее — взаимовлияние других искусств. Не получила достаточного научного освещения проблема влияния на русскую художественную культуру 1801–1825 годов искусства Древнего Египта, античной Греции, Ренессанса. Отсутствуют глубокие исследования общих тенденций развития русского и европейского театра. Очерки под редакцией Ю. Д. Левина «Восприятие русской культуры на Западе» имеют фрагментарный характер и охватывают два века. Комплексное исследование проблемы, включающее все виды искусств первой четверти XIX века, отсутствует.

3. *Исторические условия 1801–1825 годов*, оказавшие решающее влияние на русскую художественную культуру. К ним относятся: 1) эстетические приоритеты Александра I и членов императорской фамилии; 2) реформы и контрреформы народного образования, особенно гуманитарного, поскольку оно прямо влияло на общеобразовательный и эстетической уровень творцов и реципиентов художественной культуры; 3) деятельность императорских учреждений культуры: Эрмитажа, Публичной библиотеки, Российской Академии, Академии художеств, Комитета

строительных и гидравлических работ, Дирекции Императорских театров, Придворной певческой капеллы; 4) политика в области цензуры, книгоиздания, печати; 5) общественный и частный секторы Просвещения и художественной культуры (организации, журналы, салоны, крупнейшие меценаты); 6) преходящие факторы: реформы «либерального курса» и посттильзитская политика; Отечественная война 1812 года и заграничные походы; аракчеевщина и Священный союз; движение декабристов.

Этот третий вектор, его воздействие на жизнь и мироощущение мастеров искусств, на содержание, форму и дух их произведений составляют внешнюю детерминацию развития художественной культуры. Он и является предметом рассмотрения в данной книге. Материал сгруппирован в рамках узких хронологических периодов (1801–1812, 1812–1815, 1815–1825), что позволяет увидеть эволюцию каждой проблемы на трех этапах правления Александра I.

# Часть I. ПЕРИОД «ЛИБЕРАЛЬНОГО КУРСА»

*Боровиковский В. Л. Портрет Александра I. 1801–1804. Х., м. ГРМ*

## Глава 1. Эстетические приоритеты Александра I

«Дней Александровых прекрасное начало» вызвало восторг современников. Н. К. Шильдер[1] насчитал 57 од, посвященных воцарению Александра I. Из тюрем и ссылок вернулись 12 000 человек. Были освобождены узники Тайной экспедиции, а сама она 2 апреля 1801 года торжественно упразднена. Указ от 19 марта 1801 года официально запретил пытки и приказал полиции, чтобы «не чинила никому обид и притеснений». Указ от 22 марта 1801 года восстановил свободный въезд и выезд из страны, которая уже 9 лет являлась государством закрытым. Был отменен запрет на ввоз иностранных товаров, книг и нот; на частные типографии и издательскую деятельность.

Сотни петербуржцев могли видеть 23-летнего монарха, гуляющего пешком или верхом, без свиты и регалий. Красивый, высокий, стройный, джентльменски галантный, он отменил обычай целования императорской руки[2] и отцовский указ о выходе из карет при встрече с государем[3], приветливо отвечал на поклоны, умиляя изяществом манер, чарующей улыбкой и добрыми голубыми глазами. Горожане быстро вычислили маршрут его прогулок — «царский круг»: Дворцовая набережная — набережная Фонтанки — Невский проспект — Дворцовая площадь. Ежедневно с 14 до 16 часов толпы верноподданных, ожидая царя, прогуливались на этом пути.

Императорские указы и рескрипты сопровождались преамбулами о необходимости установления четких юридических норм, при которых законы не могли бы нарушаться «по прихоти самовластья». Указ от 28 мая 1801 года запретил печатать объявления о продаже крепостных без земли (стали печатать: «сдается в наем» или «отпускается на волю»). Без какого-либо специального указа Александр I прекратил раздачу государственных земель в частные руки, мотивируя это нежеланием увеличивать число крепостных рабов. На деле этот факт означал перевод служилого дворянства на скупое государственное жалованье, породив первопричину бунтарско-романтического презрения к государственной службе, усиленную позднее кадровой и административной политикой правительств Сперанского и Аракчеева. Исключительно страстью императора к благородной фразе и позе можно объяснить невыполнимый указ от 11 июля 1801 года о запрещении карточной игры.

Александр Павлович получил, казалось бы, лучшее образование: естествознание ему преподавал *академик Пьер-Симон Паллас*; физику — *академик В.-Л. Крафт*; русский язык, историю и нравственную философию — поэт, полиглот и просветитель *Михаил Никитич Муравьев*, а политические воззрения с 6 до 18 лет формировал умеренный швейцарский республиканец *Фредерик Цезарь Лагарп*. Лагарп был одним из немногих людей, к которым юный Александр питал искреннюю привязанность. Екатерина II знала о республиканских убеждениях швейцарца, но его интеллект,

честность и добросовестность ставила выше. Однако Лагарп не развивал умения и интеллектуально-волевые качества подопечного, а лицедействовал, подавая историю и политику сквозь призму этики и эстетики. Как заметил В. О. Ключевский, «это большое несчастье,.. когда урок наставника становится для питомцев развлечением, хотя и эстетическим»[4].

**Учителя Александра I**

*Монье Ж. Л. Портрет М. Н. Муравьева. 1800-е. Х., м. Павловск. Дворец-музей*

*НХ. Портрет Ф. Ц. Лагарпа. 1884. Литография*

*Квадаль М. Ф. Портрет Н. И. Салтыкова. 1807. Х., м. ГЭ*

*Боровиковский В. Л. Портрет А. А. Самборского. 1790-е. Х., м. ГМИИ*

Определяющее влияние на характер будущего императора оказал генерал-аншеф гр. *Николай Иванович Салтыков*, отвечавший за начальную военную подготовку, поведение и здоровье. Этот прагматичный эгоист и ловкий интриган стал «учителем жизни». На похоронах Салтыкова, чье тело «чрезмерно пахло», кто-то сказал: «Он и мертвый такой же, как был в живых»[5]. По утверждению Н. И. Греча, брат императора Константин говорил шутя, что по воцарении повесил бы Салтыкова «за то, что он воспитал нас такими болванами».

Учителя отмечали медлительность и лень наследника, нелюбовь к серьезным занятиям. Он быстро утомлялся и тяготился делом раньше, чем принимался за работу. Будущий император говорил на четырех языках, но «не мог вести по-русски обстоятельного разговора о каком-нибудь сложном деле»[6]. При этом он являлся защитником устаревших норм орфографии: именно благодаря Александру I на целое столетие сохранился «Ъ» после согласных[7]. В 16 лет великий князь свободно рассуждал о Мабли и Руссо, о могуществе разума, о всенародном благе и общественном договоре, о природном равенстве людей, о вреде деспотизма и гнусности рабства, о предпочтительности республиканской формы правления. И. Н. Божерянов, ссылаясь на свидетельство Екатерины II, приписал Александру даже авторство перевода с английского «Школы злословия» Р. Шеридана[8] (переводчиком был И. М. Муравьев-Апостол[9]).

В неполных 16 лет бабушка женила Александра, положив конец учению. Зато отчетливо проявилась генетическая тяга к фрунтомании («для Павла и Павловичей поэзия армейского существования состояла в параде, а проза в военных действиях»[10]). Даже Екатерина II ворчала, что ее «ангел» не только в Гатчине и Петербурге, но даже навещая ее в Царском Селе, с утра до вечера занят экзерциями.

Закономерной ошибкой «вольтерьянки» Екатерины II было назначение законоучителем и духовником при внуке протоиерея *Андрея Афанасьевича Самборского.* Его страстью были агрономия и садово-парковое искусство. Именно Самборский перепланировал Царскосельский парк из регулярного в романтический, а вопросы богословия и православного воспитания подопечного мало занимали протоиерея. Самборский не имел педагогических способностей и не мог возбудить интереса к своему предмету. В результате к моменту воцарения Александр I был если не атеистом, то человеком равнодушным к религии. И, как это обычно бывает, крайности юношеского неверия потом обернулись умопомрачительной религиозной экзальтацией на беду народному образованию и культуре.

Вращаясь между ненавидящими друг друга отцом и бабушкой, «Александр должен был жить на два ума, держать два парадных обличия, кроме третьего — будничного, домашнего, двойной прибор манер, чувств и мыслей»[11]. Однако «двуличие» — слишком примитивное слово для обозначения того непрестанного лицедейства, за которое Александр I удостоился прозвищ «актер на троне» (В. О. Ключевский), «сущий прельститель» (М. М. Сперанский), «истинный византиец, ему абсолютно нельзя верить» (Наполеон), «лукавый», «в лице и в жизни Арлекин» (А. С. Пушкин), «либеральный деспот» (Ф. Ф. Вигель), «северный Тальма».

Вот, что писали современники об игре Франсуа-Жозефа Тальма: «Какое двуличие в один и тот же миг!.. Смотрит направо — велик, благороден, говорит о любви к отечеству, о счастии народа, блестит, очаровывает, пленяет; оглянулся влево — совсем другое лицо: лицо заговорщика, хитреца! Тут вполголоса дает наставление, как обманывать, пронырить, подкупать!»[12] «Какая постепенность в его игре! — Как он натурален и прост в начале, и как ужасен в конце!»[13]

*А.-Ф. Ризенер. Портрет Ф.-Ж. Тальма. Ок. 1819. Х, м. Париж. Музей Мармоттан*

В арсенале государя было не две, а неисчислимый запас личин, которые он искусно менял в зависимости от ситуации. Актерские способности позволяли ему в одинаковой мере очаровывать ненавидящих друг друга «екатерининских орлов», павловских гатчинцев и «молодых реформаторов»; атеиста Лагарпа, ортодокса Фотия и циника Салтыкова. С Карамзиным он проливал сентиментальные слезы, с Филаретом был образцом христианского благочестия, со Сперанским или Ж. де Сталь — либералом-западником, с Аракчеевым — расчетливым тираном. Император тщательно следил за своей внешностью, щегольски одевался, репетировал перед зеркалом позы античных статуй, улыбки и выражения лица на всевозможные случаи жизни.

*Доу Д. Портрет Александра I. 1819–1821. Х., м. ГЭ*

«Некоторая изысканная картинность его движений; сутуловатость и держание плеч вперед, мерный, твердый шаг, картинное отставление правой ноги, держание шляпы так, что всегда между двумя раздвинутыми пальцами приходилась пуговица от галуна кокарды, кокетливая манера подносить к глазу лорнетку; все это шло к нему, всем этим любовались. Не только гвардейские генералы и офицеры старались перенять что-либо из манер императора, но даже в. к. Константин и Михаил поддавались общей моде и подражали Александру в походке и манерах»[14].

Обольщение окружающих было для императора психической потребностью. Ради желанного эффекта он не раз проявлял рыцарское благородство, но заслуги подданных принимал как должное, а раз услышанную негативную информацию запоминал навсегда. В минуты откровения он заявлял: «Я не верю никому. Я верю лишь в то, что все люди — мерзавцы»[15]. «Подлецы! вот кто окружает нас, несчастных государей!»[16] «18 лет от роду

он уже чувствовал себя усталым и признавался, что его мечта — со временем, отрекшись от престола, поселиться с женой на берегу Рейна и вести жизнь частного человека в обществе друзей и в изучении природы»[17]. Со временем лицемерие Александра I стало очевидным. «Тонок, как кончик булавки, остер, как бритва, и фальшив, как пена морская», — констатировал шведский канцлер Г. Лагербьельке. Даже члены императорской фамилии говорили: «Светит, да не греет». Он тяжело переживал потерю популярности и был, по свидетельству его любовницы М. А. Нарышкиной, болезненно подозрителен: любую двусмысленную улыбку, намек, смех в толпе придворных воспринимал как оскорбление в свой адрес. Отсюда неприятие романтизма с его явной и скрытой иронией.

В детстве, чтобы приучить мальчика к грохоту пушек, Екатерина II ставила его рядом с артиллерийской батареей. В результате «господин Александр» оглох на левое ухо и плохо слышал правым[18]. Впрочем, пушки, возможно, ни при чем: с возрастом глухота стала быстро прогрессировать и у сестры императора — Марии Павловны. Александр Павлович был близорук, но не носил очков. Он подтвердил указ отца о запрещении носить очки придворным и молодежи, поскольку оба императора считали, что смотреть на старших через увеличительные стекла — дерзость. В связи с этим в 1801 году один московский шутник провел по улицам лошадь в очках[19]. Император пользовался лорнетом. Это не портило внешности, но затрудняло чтение и письмо. При таких физических недостатках для Александра I фактически не существовало художественной литературы и музыки. Его близкий друг Адам Чарторыйский утверждал, что император «ни одну серьезную книгу не прочитал до конца»[20]. А. С. Розанов — автор музыкальной истории Павловска, нашел лишь один эпизод, связанный с музыкальными увлечениями Александра: 8 июня 1798 года, в период разрыва Павла I с женой, император, войдя внутрь домика Крик, нашел там «свою супругу в образе певицы, исполнявшей песню Гретри "Qu est — mieux qu'au sein de san famille" ("Где лучше нам, чем в кругу своей семьи?"). В первом скрипаче оркестра он узнал своего старшего сына, а дочерей увидел за арфой и фортепиано»[21]. Нелюбовь к музыке отличала не только «воспитанного под барабаном» Александра I. «В одном журнале 1802 года записано, что Николай и Михаил Павловичи неоднократно высказывали, что не любят музыки и предпочитают барабаны»[22].

«...он не жаловал России и русских, это, к сожалению, правда. Когда только мог, вырывался из любезного отечества и колесил по Европе»[23]. «Складывалось мнение, что Александр не любит России; говорили, что он не любит русского языка и литературы, даже мало знает их, и т. п. Это последнее было, кажется, справедливо»[24], — считал академик А. Н. Пыпин. Однако далее он некритично взял на веру утверждение придворного историографа Александра I немца Г.-Ф. Шторха: «Редко какой-нибудь правитель оказывал такое поощрение литературе, как император Александр. Замечательные литературные заслуги лиц, находящихся на службе, воз-

награждаются чинами, орденами, пенсиями; писатели, не состоящие на государственной службе, за литературные свои труды, доходящие до сведения императора, нередко получают подарки значительной ценности <...> император, смотря по обстоятельствам, жалует писателям иногда крупные суммы на напечатание их трудов. Многие писатели посылают свои рукописи императору, и, если только они имеют какую-нибудь полезную тенденцию, он велит печатать их на счет кабинета и затем дарит обыкновенно все издание авторам <...> Почти все известные писатели, находящиеся на службе, получили орден Св. Анны 2-й степени, например Румовский, Озерецковский, Иноходцев, Севергин, Гурьев, Паллас, Крафт, Георги, Фус, Шуберт, Ловиц и мн. др., и в рескриптах, с которыми присылались орденские знаки, император почти в каждом случае именно объявляет, что он жалует эти отличия полезным литературным заслугам <...> Множество русских писателей, представлявших императору свои сочинения, награждены были перстнями, табакерками и другими драгоценными подарками. Случаи этого рода обыкновенны, что мы не будем здесь упоминать о них <...> Сумма, употребленная кабинетом на этот предмет, за один 1802 год простиралась до 160 000 рублей»[25].

Во-первых, перечисленные «писатели» к художественной литературе отношения не имеют. Это все члены Императорской Российской академии и Академии наук, имевшие, возможно, заслуги научные, но не художественные. Во-вторых, автору не известно ни одного случая, когда император поощрил бы русского литератора по своей инициативе. Всякий раз этому предшествовали доклады приближенных, вроде М. Н. Муравьева, А. С. Строганова, А. Н. Оленина, А. Н. Голицына, А. А. Аракчеева, или знаки внимания со стороны императриц. Многие авторы действительно мечтали поднести государю свои сочинения, но это его раздражало. Государственный историограф Н. М. Карамзин, прибывший в мае 1816 года в Петербург для представления Александру I плодов 13-летней работы, ждал аудиенции полтора месяца. Согласно высочайшему указу от 7 апреля 1817 года дарственные книги должно было сначала рассмотреть Министерство духовных дел и народного просвещения. О книгах, получивших одобрение министерства, император узнавал только из рапортов министра А. Н. Голицына. Что касается пожалованных писателям через Кабинет Е. И. В. сумм, то почти все они уходили на оплату издания. Единственное преимущество состояло в том, что некоторые книги, одобренные императором, не подлежали цензуре («История Государства Российского» Н. М. Карамзина, второе издание сочинений В. А. Жуковского)[26].

Врожденная фрунтомания делала царя невосприимчивым к поэзии. Актер от природы, он чувствовал условность и фальшь классицистических трагедий. Монарший сан и придворное воспитание порождали равнодушие к сентиментальной драме. Из театральных жанров он предпочитал французскую комическую оперу и водевиль. «Император Александр Павлович, в бытность свою за границею, сам заметил многих

драматических артистов и певцов и приказал пригласить некоторых из них в Петербург, для разных амплуа, и в то же время велел составить труппу для Москвы». Его вкусы обеспечили «притягательность тогдашнего Петербурга в качестве "золотого дна" для артистов вообще, а французов в особенности»[27]. Впрочем, в силу наследственной скупости император был не прочь сэкономить и на любимых французах. При роспуске труппы в 1812 году он велел выдать проездные деньги только не получившим пенсиона, а остальным предоставить на выбор — получить проездные до Франции или назначенные им пенсии[28].

После 1815 года Александр I полностью охладел к сценическому искусству. В 1818 году, когда двор находился в Москве, он приехал на несколько дней в столицу, осмотрел открытый после реконструкции Большой театр, остался доволен его красотой, наградил архитектора А.-Ф. Модюи денежной суммой и чином коллежского асессора, но присутствовать на торжественном открытии театрального сезона не пожелал. В 1823 году, полностью копируя отца, он повелел «театральную залу в Эрмитажном театре, да и самую сцену театра очистить для учения 1-го батальона лейб-гвардии Преображенского полка и дверь, выходящую из казарм сего батальона в Эрмитажный театр, — отворить»[29].

Архитектурные вкусы императора, их влияние на столичное градостроение и зодчество будут рассмотрены в главах, посвященных архитектуре. К изобразительному искусству Александр I был равнодушен. За четверть века он посетил Академию художеств только раз: 14 января 1809 года, поскольку этого пожелал король Прусский, гостивший в Петербурге с семьей[30]. За это государь получил звание почетного любителя[31]. Его вкусы вполне проявились в 1819 году, когда, заметив ошибки в изображении мундиров, он «приказать соизволил создать в Академии художеств коллекцию костюмов, особенно военных», пожелав, чтобы помощь в этом оказали художники, прикомандированные к Главному штабу, — А. О. Орловский, А. И. Зауэрвейд, С. П. Шифляр[32]. При Александре I вместе с М. И. Козловским (1802) и Ф. И. Шубиным (1805) умерла должность придворного скульптора. Сохранялась должность придворного гравера, которую до 1819 года занимал австриец И. Клаубер, а затем — Н. И. Уткин.

Император отдавал предпочтение академическим школам. Мода на искусство Кватроченто, старонидерландскую и старонемецкую живопись, возникшая в Европе под влиянием романтизма, игнорировалась как при дворе, так и в Академии. Даже братья Брюлловы, оказавшись за границей, были удивлены «беснованием потомков альбрехт-дюреровых», недоумевая, как можно ставить Гольбейна, Дюрера и Кранаха рядом с Рафаэлем[34]. Это тормозило развитие русской художественной школы.

По «долгу службы» государь покупал работы для Эрмитажа, но приобретения носили случайный характер. В 1815 году Александр I передал в Эрмитаж собрание английских карикатур на Наполеона. Тогда же, пользуясь безвыходным положением Гортензии Бонапарт, получившей

приказ покинуть Париж в 24 часа, царь купил у нее коллекцию Мальмезонской галереи. Законный владелец этих сокровищ ландграф Гессенский пытался вернуть их себе. Александр I, выслушав его представителя, согласился возвратить картины при условии возмещения уплаченной за них суммы. Ландграф заявил, что не намерен дважды покупать одни и те же работы. Так путем банальной скупки краденого в Эрмитаже появились 4 статуи А. Кановы и 38 картин Андреа дель Сарто, Рембрандта, Рубенса, Поттера, Терборха, Лоррена и др.[35] Одновременно император купил в Амстердаме у банкира Кузвельта превосходное собрание испанской живописи, восполнив этот пробел эрмитажной коллекции всеми значительными мастерами от Эль Греко до Гойи (исключая последнего). На Венском конгрессе Александр I отказался поддержать требование бывших оккупированных стран о реституции культурных ценностей, награбленных Наполеоном. Этим он закрепил за Парижем функцию культурной столицы Европы.

*Толстой Ф. П. Портрет А. Ф. Толстой. 1805–1810. Воск. ГРМ*

Благодаря Александру I состоялась карьера лучшего европейского медальера XIX в. — гр. *Федора Петровича Толстого*. В октябре 1804 г., увидев выполненные им восковые портреты, император, «любуясь и хваля мою работу, сказал: "Я обещал перевести вас в Кавалергардский полк, но так как кавалергардских офицеров у меня много и я могу их нажаловать, сколько мне угодно, а художников нет, то мне хотелось бы, чтоб вы, при вашем таланте к художеству, пошли по этой дороге"»[33]. Граф Толстой последовал царскому совету и был немедленно изгнан из семьи. Перед ним закрылись двери аристократических домов, в том числе дома невесты. Он оказался без средств. Воспитанники Академии, сплоченные многолетним совместным бытом, игнорировали «барчука». Лишь через два года Н. Н. Новосильцев, узнав на обеде у А. С. Строганова об этих обстоятельствах, доложил императору. На следующий день Ф. П. Толстой получил именной указ о назначении в Эрмитаж с жалованьем 1500 руб., а в 1809 г. Александр I предложил ему место главного художника Монетного двора.

Однако современное зарубежное искусство было представлено в Эрмитаже мастерами второго-третьего ряда, а с 1818 года его покупки и вовсе прекратились. Зато приобретались работы русских художников: Ф. Я. Алексеева, А. Г. Варнека, А. Г. Венецианова, М. Н. Воробьева, А. Е. Егорова, А. И. Иванова, Ф. А. Матвеева, А. О. Орловского, В. К. Шебуева. Возник отдел русского искусства, получивший официальный статус после смерти Александра I[36]. Это имело большое патриотическое значение, уравнивая русскую школу с европейскими. Но было бы ошибкой приписывать данную заслугу лично императору. Создание Русского отдела — один из итогов деятельности А. С. Строганова, А. Н. Оленина, Общества поощрения художников (ОПХ), публикаций М. Н. Муравьева, А. А. Писарева, И.-Г. Буле, Н. Ф. Кошанского, П. П. Свиньина, В. И. Григоровича. В фондах ОПХ хранится записка без даты и адресата, являющаяся косвенным свидетельством индифферентности Александра I к данному вопросу: «Слава Александра, слава России требует учреждения Русского Музея или Галлереи Русской Школы Художеств и тот, кто неравнодушен к сей славе, должен желать, просить, требовать сего <...> Мысль эта уже давно занимает умы»[37].

Император не вмешивался непосредственно в литературную, театральную, музыкальную жизнь, а предоставил это якобы компетентным чиновникам — цензорам, директорам Императорских театров, президентам Академии художеств. Он их не опекал, но, в случае чего, строго взыскивал. В результате лишь беззаветно преданный искусству и Отечеству, сказочно богатый, влиятельный и уважаемый в обществе обер-камергер гр. А. С. Строганов был способен проявлять инициативу. Остальные, зная непостоянство государя, пытались улавливать колебания его настроений. Мастеров искусств Александр I рассматривал только как государственных служащих. Формы их поощрения ничем не отличались от поощрения чиновников.

Наиболее стабильным источником существования мастеров искусств и их семей являлось *жалованье, пенсия, пенсии вдовам.* Самые высокие оклады и пенсии получали директор Департамента путей сообщения А. А. Бетанкур (24 000 руб. в 1811 году, 60 000 руб. в 1821 году), экс-министры Г. Р. Державин и И. И. Дмитриев (пенсия 10 000 руб.), высокопоставленные государственные чиновники А. С. Шишков и Ю. Н. Нелединский-Мелецкий. По отношению к остальным император задавал тон бюрократическому бездушию. Так, в начале 1806 года А. С. Строганов сообщил ему, что за реконструкцию Большого каскада Петергофа «не выдано заслуженного жалованья разным чинам на 4009 р. 77 к.». В сентябре казна выплатила часть суммы, оставшись должной 2999 руб. 78 коп.[38] О дальнейшей судьбе этих денег документы молчат. В. К. Шебуев просил А. Н. Оленина походатайствовать перед императором о выплате ему 6000 руб. за работы в Казанском соборе, «коих уже 8 лет не могу получить»[39]. С аналогичными претензиями в Комиссию по постройке Ка-

занского собора обращались В. И. Демут-Малиновский, В. П. Екимов, И. П. Мартос, П. П. Соколов и еще около трех десятков мастеров[40]. Зато при посещении аракчеевского Грузина в июле 1816 года только слугам царь раздал 1000 руб.[41] Иногда его экономия превращалась в неблагодарность. Так, в 1814 году после смерти А. Н. Воронихина возникла угроза интерьерам Казанского собора. Для устранения недоделок высочайшим повелением был назначен А. А. Михайлов-первый с жалованьем 3000 руб. Имея такое жалованье, он с 1816 года согласился бесплатно работать в Комитете строительных и гидравлических работ. Однако в 1819 году, когда угроза Казанскому собору была ликвидирована, Михайлова уволили с жалованьем 1000 руб.[42]

Не поддаются рациональному объяснению и критерии назначения пенсий вдовам заслуженных мастеров искусств. Так, многодетная вдова Ф. И. Шубина получила лишь единовременное пособие в 400 руб.[43], а вдова посредственного живописца А. Гюне — постоянную пенсию в 200 руб.[44] И это притом, что в академической иерархии скульптор Е. И. В. профессор Шубин стоял много выше академика Гюне. Вдова инспектора К. И. Головачевского получила 5000 руб. единовременно и пенсию 3000 руб. в год[45]; вдова ректора Г. И. Угрюмова — пенсию 675 руб.[46], вдова советника Д. Г. Левицкого — пенсию 600 руб.[47] Головачевский прослужил в Академии свыше полувека, и семья имела право на привилегии, но художественные заслуги директора Воспитательного училища Академии не идут в сравнение с заслугами Угрюмова, тем более Левицкого.

Важным стимулом для мастеров искусств было *повышение в чине, награда орденом, объявление высочайшего благоволения*. Вскоре по восшествии на престол император наградил орденами всех профессоров Академии художеств[48]. В 1804, 1809, 1811 годах он выразил благоволение Академии, выделяя иногда отдельные персоны. Благоволение имело значение для карьерного роста. Однако в 1816 году было дано указание о приостановке представлений к наградам служащих Академии до особого разрешения императора[49]. Такого разрешения не последовало до конца его жизни, но в 1816–1825 годах орден Св. Владимира 4-й степени получил И. Г. Гомзин за окончание сооружения Адмиралтейства, орден Св. Анны 2-й степени — В. П. Екимов за отливку памятника Минину и Пожарскому, орден Св. Анны 3-й степени — И. А. Иванов-младший за рисунки моделей для Императорского стеклянного завода и А. А. Михайлов-второй. Награды приходилось ждать долго. Например, в 1819 году Оленин представил к ордену А. В. Ступина, создавшего в Арзамасе первую в русской провинции художественную школу. Однако при жизни Александра I Ступин награды не получил[50]. В представлении 23 чиновников Академии художеств и 8 чиновников Публичной библиотеки от 23 декабря 1826 года А. Н. Оленин отметил, что они не получали государственных наград 14 лет[51].

Самым распространенным методом императорского поощрения являлись *ценные подарки* — бриллиантовые перстни, золотые табакерки или

часы; для актрис — серьги и фермуары. Помимо упомянутых ранее фактов удалось найти документальные или мемуарные подтверждения о награждении императорскими подарками следующих мастеров искусств: Г. Р. Державина за оду на восшествие на престол[52]; М. И. Козловского и В. П. Екимова (1802) за памятник Суворову[53]; В. А. Озерова, Я. Е. Шушерина, А. С. Яковлева, Е. С. Семеновой за «Эдипа в Афинах» (1804) и «Димитрия Донского» (1807)[54]; Ф. Ф. Щедрина (1804) и В. П. Екимова (1807) за монумент в честь Полтавской победы; А. А. Михайлова-второго (ок. 1805) за проект больницы для бедных в Москве[55]; С. Ф. Галактионова (1806) за гравированный вид Монплезира; А. Х. Востокова (1806) за «Опыты лирические»[56]; Н. И. Уткина (1809) за то, что его похвалил Наполеон, В. Л. Боровиковского, С. И. Пименова, В. И. Демут-Малиновского, П.-Л. Ажи за работы для Казанского собора[57]; П. Гонзага и Л. Руска (1811)[58]; литейщика Яковлева (1816) за статую «Актеон»[59]; В. П. Стасова (1817, 1818, 1824); А. И. Мельникова (1818) за постамент памятника Минину и Пожарскому; Т. Лоуренса (1818) — перстнем «всего за 3800 руб.» за портрет Александра I для галереи «Ватерлоо», который императору не понравился[60]; певицы А. Каталани (1818, Аахен) — бриллиантовым фермуаром ценой 6000 руб.;[61] костореза Н. Матцона (1820) за рельефы из слоновой кости[62]; Ф. Чурикова (1821) за перспективный вид императорской квартиры в Воронеже[63]; садового мастера Шумана[64]; А. В. Тыранова за «Вид библиотеки Эрмитажа»[65]; К. П. Брюллова (1825) за «Итальянское утро»[66]. Не нашли документальных подтверждений фигурирующие в литературе упоминания о трех бриллиантовых перстнях В. К. Шебуеву и Ф. Я. Алексееву[67].

Иногда применялась *выдача «экстраординарной суммы»*. Например, в 1812 году по указанию императора Н. И. Греч получил такую сумму на издание «Сына отечества», а С. Н. Глинка — за издание «Московского вестника»[68]. Видимо, желая сделать приятное матери, Александр I выделил 1000 руб. на погребение музыканта Дица, возглавлявшего музыкальную жизнь двора вдовствующей императрицы. Однако получить экстраординарную сумму могли немногие. Так, Ф. И. Шубин еще Павлу I безрезультатно подал «слезницу» с просьбой выплатить причитающееся за много лет профессорское жалованье. В 1801 году сгорела его мастерская. 9 октября А. С. Строганов ходатайствовал о помощи погорельцу[69]. Однако лишь через два года за бюст Александра I Шубин получил бриллиантовый перстень, казенную квартиру и реальное жалованье в Академии.

7 мая 1801 года по ходатайству М. Н. Муравьева император «высочайше указать соизволил» погасить из средств Кабинета долг гравера Радига — 300 руб., а вопрос об увеличении ему жалованья передал на усмотрение А. С. Строганова. Уже через два дня тот предложил Муравьеву просить императора увеличить Радигу жалованье вдвое. Император рассмотрел эту просьбу лишь 21 августа 1802 года. Он повторно согласился погасить так и не уплаченный долг, а для увеличения жалованья предложил Муравьеву запросить у Строганова характеристику Радига. Хвалеб-

ный отзыв о гравере Строганов написал за 2 недели до этого. Однако чем кончилось дело, документ умалчивает, как и о результатах ходатайства Муравьева увеличить жалованье главе гравировального класса И. Клауберу[70].

В некоторых случаях император приказывал выдать авторам *денежные вознаграждения за подаренные ему произведения*, если они нравились: В. П. Стасову — 3000 руб. за перестройку Царскосельского лицея (1811)[71]; Ф. П. Толстому — 1500 руб. за «Родомысла...» (1814)[72]; И. Г. Гомзину — 2000 руб. за увражи фасадов Адмиралтейства (1816); Н. М. Карамзину — 60 000 руб. за 8 томов «Истории Государства Российского» (1817); А. Г. Венецианову — 1000 руб. за «Очищение свеклы» (1823) и 3000 руб. — за «Гумно» (1824)[73]; А. Е. Егорову — 3000 руб.; В. К. Сазонову — 3000 руб. за картину «Димитрий Донской после победы над Мамаем» (1824)[74].

Особой формой поощрения было *назначение «содержания»* — повышенного или дополнительного оклада, пенсии. Такое содержание имели актрисы m-lle Жорж и Е. С. Семенова, литераторы Н. М. Карамзин, П. А. Ширинский-Шихматов, В. А. Жуковский, архитектор В. П. Стасов, скульптор И. П. Мартос. В отдельных случаях император оплачивал заграничную стажировку мастера. Так, распоряжением Е. И. В. от 5 февраля 1802 года был отправлен на 3,5 года в «чужие краи» не имевший академического образования архитектор В. П. Стасов со средним содержанием 2500 руб. в год[75]. В 1808–1809 годах подобной милости удостоился драматург М. В. Крюковский за драму «Пожарский». Вариантом «содержания» был перевод мастера под эгиду Гоф-интендантской конторы, иногда — при сохранении прежних должностей, как синекуры. Это означало повышение реальных доходов в 1,5–2 раза. Такой чести удостоились скульпторы В. И. Демут-Малиновский[76] и П. П. Соколов[77], гравер Н. И. Уткин[78], живописец В. К. Шебуев[79], архитектор П. Д. Шретер[80].

*Росси П. де.*
*Портрет И. П. Мартоса. 1813.*
*Кость, акв., гуашь. ГРМ*

Особо Александр I выделял Ивана Петровича Мартоса. В 1804 г. царь послал ему за мраморный бюст кн. Голицына 1500 руб. и поручил сооружение монумента Дмитрию Донскому на Куликовом поле. В 1812 г. скульптор получил вознаграждения по совокупности работ[81] и за статую Екатерины II для Московского дворянского собрания[82]. В 1818 г. за памятник Минину и Пожарскому Мартосу была высочайше пожалована пожизненная пенсия 4000 руб. в год[83]. В письме из Кабинета Е. И. В. говорилось: «Степень совершенства, которой достиг сей художник, тем более обращает на себя милостивое внимание Его Величества, что г. Мартос из природных россиян и принадлежит к числу питомцев академии»[84].

*Толстой Ф. П. Родомысл XIX века. 1814. Бронза. ГРМ*

Пассаж насчет «природных россиян» не случаен, поскольку всем бросалась в глаза большая разница в размерах жалованья и стоимости императорских подарков русским и иностранцам. Ф. П. Толстой писал: «Вслед затем какой-то берлинский чугунный заводчик, не знаю от кого, получил гипсовый слепок с вырезанной мною формы портрета Александра Павловича в виде Родомысла и, отлив с него множество чугунных экземпляров, получил за них до пятнадцати тысяч рейхсталеров. Этот простой литейщик чугунных вещей нашел средство через свою братию немцев, которыми наводнена Россия, представить один из вылитых им из чугуна Родомыслов нашему государю и получил от него бриллиантовый перстень в 5000 руб. с вензелем его величества, тогда как я, сочинивший и вылепивший этот самый портрет и вырезавший с него форму на меди, получил, как уже упомянул, простой перстень в 1500 руб. асс.»[85]

Следует также иметь в виду, что фигурирующие в документах суммы царских милостей и реальность — не одно и то же. Многие государственные заказы И. П. Мартос и другие мастера полностью или частично оплачивали из собственного кармана. Царские вознаграждения уходили на уплату долгов. А. Н. Оленин в письме Николаю I утверждал, что Мартос «имеет содержание от казны такое, каким пользуются некоторые ученики учеников его»[86]. То же касается Н. М. Карамзина. Энциклопедия «Быт пушкинского Петербурга», не ссылаясь на источники, сообщает: «Карамзин на печатание "Истории Государства Российского" получил от Александра 160 тыс. руб.»[87] В научной литературе фигурирует другая цифра: 60 000 руб.[88] Тем не менее Карамзин «был беден <...> В Петербурге жил он скромно, но проживал много. Дочь его Елисавета Николаевна рассказывала, что за покупками чаю, сахару и пр. он сам ходил в лавки». В письме Николаю I свои финансовые обстоятельства историк оценил так: «23 года, по воле Императора Александра, я неутомимо писал Историю, назывался *Государственным* Историографом, но не получал никакого жалованья от Государства и никаких денежных наград, кроме суммы, выданной мне в 1816 году из кабинета для платежа типографщикам за печатание десяти первых томов, и кроме двух тысяч пенсии (ассигнациями), определенной мне, как почетному члену Московского Университета»[89].

Свидетельства И. П. Мартоса, Н. М. Карамзина и Ф. П. Толстого вызывают доверие, поскольку все трое относились к категории лиц «самых

честных правил» и руководствовались этическим принципом «римляне не одолжались». К тому же в арсенале Александра I имелся метод, примененный, например, к единственному в то время романтику-бунтарю русской сцены А. С. Яковлеву: после объявления в газетах о высочайше пожалованной ему пенсии в 4000 руб. император узнал, что актер продолжает выходить на сцену на условиях поспектакльной оплаты. Царь тотчас негласно приказал сократить пенсию до 500 руб. «квартирных»[90]. Лишь через 7 лет после смерти артиста, когда его семья впала в нищету, дочери Яковлева была назначена пенсия[91].

Другой прием состоял в том, чтобы под видом высочайшей милости присвоить человеку давно уже выслуженный им чин. «Усиление знаков его милости было сигналом падения того, к кому они обращались», — заметил Н. И. Греч. Это верно применительно к придворным, статским и военным. Но подобные методы не срабатывали в отношении деятелей культуры, отказавшихся от государственной службы. Таких Александр I не терпел, считал «наглецами», отказывал в помощи и стремился унизить. В категорию «наглецов» попали в основном романтики: В. А. Озеров, А. С. Яковлев, П. А. Катенин, О. А. Кипренский, А. С. Пушкин, Е. А. Баратынский.

*Владислав Александрович Озеров* в 1805 году, когда имя его гремело, при посещении императором дачи А. Л. Нарышкина, где присутствовал весь театральный и светский бомонд, демонстративно не был приглашен. Император дважды награждал его перстнями, но в душе ненавидел драматурга, чьи «уроки царям» вызывали аплодисменты зрительного зала. После демонстративного «бегства» Озерова из Петербурга в 1807 году Александр I изощренно отомстил ему, заставив сделать выбор между материальным благополучием и честью.

Драматург *Павел Александрович Катенин* в 1816 году после успешной премьеры «Эсфири» был приглашен Александром I на ужин к высочайшему столу. Гвардейский полковник Катенин, кавалер ордена Св. Владимира 4-й степени и прусского железного креста за Кульм и Лейпциг, разумеется, принял приглашение, но «приручению» не поддавался в принципе. Его внешняя и внутренняя свобода вызывала высочайшее раздражение, тем более что за полковником прочно закрепилась репутация «регулятора полкового мнения». В 1820 году за «дерзость», сказанную на смотре вел. кн. Михаилу Павловичу, Катенина уволили в отставку, что резко ухудшило его материальное положение. В октябре 1822 года прогремела «катенинская история»[92]. На представлении в Большом театре Е. С. Семенова в ответ на овации неожиданно вывела свою бездарную ученицу М. А. Азаревичеву — побочную дочь директора Императорских театров А. А. Майкова, и жестом переадресовала ей аплодисменты зала. Не зная, как реагировать, публика устремила взоры на восседавшего во главе «граждан кулис» Катенина. А тот, энергично жестикулируя, произнес: «Не следовало Азаревичевой выходить, никто ее не звал, это дерзость со стороны Семеновой... Она смеется над публикой». Зрители стали

кричать: «Семенову!», «Азаревичеву не надо! Семенову одну!» Происшествие стало темой пересудов. Разгневанная Семенова нажаловалась своему покровителю — генерал-губернатору М. А. Милорадовичу. Тот вызвал Катенина, надменно отчитал его, запретил бывать на спектаклях с участием Семеновой, взял в том подписку и донес обо всем находившемуся за границей Александру I. Генерал приписал Катенину слова, которые тот не произносил. Взбешенный драматург всюду открыто высказывал свое мнение о Семеновой и Милорадовиче. Генерал-губернатор и об этом доложил вернувшемуся в Петербург царю. 7 ноября 1822 года Катенин получил высочайший приказ покинуть Петербург с запретом въезжать в обе столицы. Ему даже не дали положенных в таких случаях 24 часов на сборы. Катенин поселился было в Красном Селе, но Милорадович достал его и там. 5 декабря Катенин уехал в свое имение в Костромской губернии. Его ссылку добровольно разделил вышедший на пенсию глава театральной династии А. В. Каратыгин.

Император откровенно игнорировал *Ореста Адамовича Кипренского*. Видимо, причиной были скандальные сплетни о личной жизни художника, слухи о его итальянских похождениях и симпатиях к Неаполитанской революции. Романтик Кипренский платил той же монетой. Со слов секретаря императрицы Елизаветы Алексеевны Н. М. Лонгинова, «Ее величество <...> возмущены отсутствием у Кипренского слепого повиновения <...> благодетелю»[93].

14-летний воспитанник Пажеского корпуса *Евгений Абрамович Баратынский* вместе со своим другом Ханыковым в 1815 году из бравады совершил кражу. Их спровоцировал сотоварищ — сын камергера, дав ключ от отцовского бюро, откуда он сам периодически крал деньги. После обнаружения пропажи все кражи были списаны на Баратынского и Ханыкова. По приказу императора их отчислили из корпуса с запрещением принимать на любую службу, кроме солдатской. В подобных случаях фамилии провинившихся заносились в «черный список» Гоф-интендантской конторы, императорский указ рассылался во все государственные учреждения, и имена изгоев, к их стыду, приобретали широкую известность[94]. Через три года Баратынский был зачислен рядовым в гвардейский Егерский полк. За него ходатайствовали влиятельные друзья, дядя — генерал-лейтенант и сенатор, но Александр I не верил в саму возможность изменения личности и был осведомлен о дружбе поэта с носителями идей «развратной вольности» — Пушкиным, Кюхельбекером, Дельвигом. Однажды рядовой Баратынский нес караул в Зимнем дворце. К нему подошел император, поинтересовался фамилией и, потрепав снисходительно по плечу, «изволил ласково сказать: "Послужи!"»[95]. В январе 1820 года поэту присвоили издевательский чин унтер-офицера и перевели в Нейшлотский полк, расквартированный в Финляндии. Это был, по выражению Н. И. Греча, «кнут на вате»: перевод из гвардии в армию, из столицы в колонию всегда расценивался как опала.

Артисты провинциальных театров, виртуозные музыканты-любители, высочайших поощрений не получали. Современникам бросалось в глаза «неуважение его к людям вообще и недоверчивость к людям высшего образования»[96]. «Человек выдающийся из общего уровня никогда не был у него в милости, а особенно если этот человек с твердыми началами <...> и в уважении у общества. Можно, право, подумать, что государь начинает завидовать своему подданному, как только видит его достоинства», — заметил секретарь императрицы Елизаветы Алексеевны Н. М. Лонгинов[97].

В целом Александр I был бессилен предписывать или контролировать мысли и чувства деятелей культуры, но бывали исключения.

Так, в 1803 г. за басню «Голова и Ноги» эстандарт-юнкер Кавалергардского полка *Денис Васильевич Давыдов* был переведен из гвардии в армейский полк, навсегда получив репутацию «неблагонадежного»:

«Как ты имеешь право управлять,
Так мы имеем право спотыкаться,
И можем иногда, споткнувшись, как же быть,
Твое Величество о камень расшибить».

* * *

Смысл этой басни всякий знает,
Но должно — Тсс — молчать...
Дурак, кто все болтает.

В итоге в творчестве поэта-партизана эта басня оказалась единственным политическим произведением александровского времени.

*Доу Д. Портрет Д. В. Давыдова. Х., м. ГЭ*

Другой пример — *А. Г. Венецианов*. В 1808 г. он приложил к № 3 своего «Журнала карикатур» офорт «Вельможа» — иллюстрацию к одноименному стихотворению Г. Р. Державина 14-летней давности. Александр I приказал министру внутренних дел А. Б. Куракину журнал закрыть, а отпечатанные экземпляры уничтожить, поскольку «счел недопустимым, чтобы коллежский регистратор Венецианов, принадлежащий к 14-му классу, критиковал особу столь высокую»[98] (в персонаже просматривались черты покойного канцлера А. А. Безбородко). Это навсегда отбило у художника вкус к социальным обличениям.

Едва по зыблющим грудям
С тобой лежащая Цирцеи
Блистают розы и лилеи,
Ты с ней спокойно спишь, — а там?
А там израненный герой,
Как лунь в сраженьях поседевший,

Начальник прежде бывший твой,
В переднюю к тебе пришедший
Принять по службе твой приказ, —
Меж челядью твоей златою,
Поникнув лавровой главою,
Сидит и ждет тебя уж час!
А там — вдова стоит в слезах
И горько слезы проливает,
С грудным младенцем на руках,
Покрова твоего желает.

*Венецианов А. Г. Иллюстрация к стихотворению Г. Р. Державина «Вельможа». 1808. Офорт*

В сочетании с плодами Просвещения личность и политика Александра I вели к разрушению интеллектуально-духовной монополии двора и снижению его влияния на художественную культуру. «Это был первый русский император, которого изображали всегда в офицерском мундире и никогда в короне и мантии, никогда со скипетром и державой. Не потому, что он был менее самодержавен, чем его предшественники, а потому, что традиционные символы царского верховенства стали смешны — из полубога царь превратился в светского человека»[99]. Под контролем двора остались виды и жанры искусства, непосредственно им финансируемые: театр обеих столиц, петербургская архитектура и градостроение, монументальная скульптура, академическая живопись, продукция Императорских фарфорового, стеклянного и чугунолитейного

заводов. Благодаря вкусам Александра I здесь господствовал ампир. Вне контроля остались неподцензурная поэзия, неакадемическая живопись и скульптура, продукция частных художественных заводов и мастерских, популярная музыка. Эти виды и жанры стали генератором романтической, позднее — реалистической эстетики, развивались более быстрыми темпами и к концу эпохи по своей общественной и эстетической значимости заняли в иерархии искусств лидирующее место. Возникновение художественных школ А. В. Ступина в Арзамасе (1802), А. Г. Венецианова в Сафонкове (1823), рост количества и активности провинциальных театров означали начало культурного пробуждения провинции. Этот процесс был проигнорирован императором и его двором.

*Толстой Ф. П. Александр I на смотре Павловского полка. 1820-е. Прорезь*

*Вуаль Ж.-Л. Портрет имп. Марии Федоровны. 1796–1797. Х., м. ГРМ*

*Монье Ж.-Л. Портрет имп. Елизаветы Алексеевны на фоне Биржи. 1805. Х., м. Челябинск. КГ*

## Глава 2. Две императрицы и художественная культура

Второй после императора фигурой, оказавшей влияние на парадно-официальную сторону русской художественной культуры, являлась вдовствующая императрица *Мария Федоровна (София Доротея Вюртембергская) (1759–1828).* Воспитанная на идеях Просвещения в Этюпе — дворцово-парковой резиденции родителей, «Мария Федоровна была женщина добрая, благотворительная, недальновидная и ограниченная, немка в душе, пропитанная всеми династическими и аристократическими предрассудками»[1]. Фраза «немка в душе» не вызывает сомнений. Даже при беглом знакомстве с камер-фурьерскими журналами двора Марии Федоровны за 1801–1825 годы бросается в глаза гораздо больший, чем у ее сына, процент немцев — около половины. «Она была до того бережлива, что, если верить Корберону, не колеблясь, присвоила себе все старые платья, оставшиеся от первой жены Павла, и не стеснялась требовать у камеристок даже башмаки покойной: "столь она скупа" <...> Рядом с этим она любила до страсти пышность, внешний блеск, церемониальные празднества и торжества, но также и мелкие придворные интриги»[2]. Подобным же образом в художественных пристрастиях Марии Федоровны эклектично смешивались идеи просветительского реализма, сентиментализма, рококо и ампира. В контексте темы данной книги роль по-немецки педантичной Марии Федоровны видится в исполнении ряда чрезвычайно важных государственных функций.

Функция 1. *Мать, озабоченная воспитанием (в том числе эстетическим) своих детей, повлиявшая на их художественные вкусы.* «Любящая мать с несколько сентиментальной позой»[3] была грозой своих детей. Для дочерей визит или пребывание в Павловске становились тяжким испытанием. На первой стадии обучения императрица сама давала детям уроки французского языка, а играть на арфе училась одновременно с дочерьми. Игре на клавесине и фортепиано детей обучал, возможно, сам Д. С. Бортнянский. Под руководством матери ставились домашние комедии и «антологические интермедии», вроде «Les adicux des nymphes de Pavlovsky» («Прощание павловских нимф»). С раннего детства детей водили в театр и на придворные маскарады. В результате к 1802 году, по утверждению Н. К. Шильдера, «великие князья чувствовали необычайное отвращение к танцам, но затем сильно пристрастились к ним».

Мария Федоровна упорно противодействовала милитаристским склонностям младших сыновей, игнорируя и пытаясь переломить их интересы. По признанию Николая I, «сей порядок лишил нас совершенно счастья сыновнего доверия к родительнице, к которой допущаемы мы были редко одни, и то никогда иначе как будто на приговор <...> страх и искание, как избегнуть от наказания, более всего занимали мой ум»[4]. В 1809 году государыня удалилась с Николаем и Михаилом в Гатчину, где провела в уединении две зимы. Она сочла «неприличной» идею Александра I отдать братьев в Лицей и предлагала отправить их в Лейпцигский университет. Но этому воспротивился император[5]. В 1813 году для обучения великих князей праву императрица пригласила профессоров Педагогического института В. Г. Кукольника и М. А. Балугьянского[6].

«Строгая к этикету»[7], она с утра до вечера была затянута в парадное церемониальное платье, принуждая к тому же приближенных. «Ее отличала строгость ко всему, что касалось этикета <...> и отвращение к малейшей фамильярности ее сыновей с частными людьми»[8]. При этом она делала им замечания в присутствии посторонних лиц и дам. Деспотическую власть над младшими сыновьями государыня сохраняла и позднее, упрекнув, например, Николая с женой в том, что они нанесли визит императрице Елизавете Алексеевне, не спросив на то разрешения у Марии Федоровны. На результатах эстетического воспитания детей остановимся в следующей главе.

Функция 2. *Теневой* и «превосходный», по мнению Н. М. Карамзина, *«министр народного просвещения»*, «министр благотворительности», «мать всех сирот» (М. И. Богданович). После смерти Екатерины II государственные женские учебные заведения, институты глухонемых и слепых, воспитательные дома и приказы общественного призрения перешли в ведение Марии Федоровны. На ее личные средства Д. Кваренги построил в столице здание *Мариинской больницы* для бедных. С 1802 года в Ведомство императрицы Марии Федоровны отчислялось 10% от сборов всех театральных трупп. Цель женских учебных заведений императрица видела

не в создании «особой породы» дворянок, интеллектуальной и высоконравственной, а в воспитании примерных жен, матерей и хозяек («kinder, kuche, kirchen»). Эти принципы были распространены и на *Смольный институт*. Развлечения стали редкими и скромными. Срок обучения сократился с 12 до 9 лет. Смолянки делились на три отделения: способные, среднеуспевающие и слабые. Лучшие ученицы могли остаться еще на три года для получения специальности классной дамы. Шесть лучших выпускниц получали «шифр» императрицы, дававший возможность стать фрейлиной.

«Их воспитанием руководит сама императрица и доставляет им все, что может дать богатая семья своим детям. Порядок и изящество замечаются даже в мелочах жизни институтской, и в основу преподавания изящных искусств положены религия и нравственность»[9]. Восхищение Ж. де Сталь прогнозируемо, поскольку с попустительства Марии Федоровны развились показуха и очковтирательство, ставшие с тех пор устойчивой чертой системы народного образования, особенно в закрытых заведениях. Принципом институтской педагогики была «демонстрация успехов». Чтобы не испортить картины успеваемости, на уроках плохих учениц не вызывали. Перед экзаменом каждая заранее получала вопрос и тщательно его репетировала. За неопрятность наказывали строже, чем за невыученные уроки. Классные дамы хранили и по своему усмотрению распоряжались деньгами учениц, контролировали каждый их шаг, круг чтения, имели право вскрывать и читать их письма. Воровство администрации имело такой масштаб, что бывшие смолянки всю жизнь с содроганием вспоминали мерзкую пищу и холод в спальнях[10].

В 1797 году был основан *Институт св. Екатерины*. В него принимали по 150 девиц дворянского и купеческого сословий. В отличие от Смольного здесь всегда говорили по-русски. Обучение длилось 3 года. Из преподавания исключили геральдику, архитектуру и физику, сократились программы по чистописанию, географии, истории. Основное место в учебном плане отводилось Закону Божьему, литературе (преимущественно французской), иностранным языкам, рукоделию, музыке, танцам. Некоторое время танцам обучал Дидло, вероятно, сын великого балетмейстера[11]. Воспитанницы делились на два класса: учебный готовил учительниц и гувернанток; хозяйственный — экономок, вышивальщиц, нянь. С 1809 года при Воспитательных домах открылись французские классы, где способных девочек обучали профессии учительницы или воспитательницы. В 1813 году был основан *Патриотический институт*, предназначенный в основном для дочерей погибших или увечных штаб- и обер-офицеров.

При воспитании сыновей Мария Федоровна взяла на вооружение один из принципов «пруссачества», заключавшийся в том, чтобы у солдата не оставалось ни минуты свободного времени с целью отучить его от самостоятельного мышления и дурных наклонностей. Императрица со-

ставляла сама и заставляла преподавателей составлять особые таблицы лекций с исчислением количества часов занятий поденно, понедельно, помесячно. Подобные таблицы были введены во всех учебных заведениях ведомства Марии Федоровны. С тех пор эта канцелярщина и культивируется бюрократическими структурами народного образования в ущерб реальному процессу обучения, воспитания и развития.

Функция 3. *Владелица Павловска и Елагина острова* — шедевров русского искусства, где в полной мере проявились ее художественные вкусы. Резиденции императрицы для всей дворянской России являлись образцом дворцовой и усадебной жизни. В Павловске, который Екатерина II подарила великокняжеской чете по случаю рождения Александра I (1777), Мария Федоровна стремилась создать собственный мирок, особую художественную среду, во многом противоположную классицизму, официально насаждаемому Екатериной II и ее двором. Для некоторых мастеров поэтизация Павловска стала почти беспроигрышным ходом в поисках благоволения императрицы. Павловск — крупнейший русский пейзажный парк XVIII века, где воплотились принципы европейского паркостроения, навеянные эстетикой рококо, просветительского реализма и сентиментализма. Облик дворцово-паркового комплекса отразил эволюцию вкусов хозяйки с 1779 по 1828 год, которые в свою очередь являлись отражением эстетических приоритетов эпохи. В развитии ансамбля можно выделить ряд этапов:

*Серяков Л. А. Павловск. Молочня. 1870-е. Офорт*

*Серяков Л. А. Павловск. Храм Аполлона и каскад Иппокрены. 1870-е. Офорт*

1779–1786 годы — «палладианский» период. Павловск замышлялся Марией Федоровной как мирок, напоминающий ее родной Этюп. Воспитанная в духе сентиментализма, она обожала названия типа храм Уединения, Долина слез, храм Любви, Хижина отшельника. В парк перекочевали идеи многих построек: Трельяж, Шарбоньер, Молочня (шале), каскады, мостики, увитые растительностью беседки. Пасторальные сооружения воплощали сентиментально-просветительскую идею пейзажей Г. Робера и Ш.-Л. Клериссо: к «старинным» руинам последующие хозяева добавляли

небольшие постройки. Опорой для крыши служили деревья, словно проросшие сквозь нее. Вокруг разбивался огород, где августейшие дети во главе с Марией Федоровной в одежде «пейзанки» сажали фруктовые деревья, цветы, овощи, пололи и поливали. Однако облик Павловска определяла не сентиментальщина, а палладианские сооружения *Чарльза Камерона*, ставшие образцом изящества, чувства меры, гармонии природы и архитектуры: Дворец, храм Дружбы, храм Аполлона, Собственный садик, Горбатый и Китайский мостики. «Бунтарь» по натуре, Камерон с иронией относился к эклектичным вкусам хозяйки, что, видимо, и послужило причиной его увольнения «за нерасторопность».

*Серяков Л. А. Павловск. Мариенталь. 1870-е. Офорт*

*Камерон Ч., Трискорни П. Павильон Трех Граций. 1800*

1786–1801 годы — эклектический период, связанный с деятельностью *Винченцо Бренны*, готового строить все, что угодно и в каком угодно вкусе. При перестройке Дворца Бренна нарушил найденное Камероном идеальное его соотношение с окружающим ландшафтом и закрыл со стороны дворцовой площади величественную панораму реки Славянки. Созданные им парковые участки Звезды Старой Сильвии и Большой Звезды — самые ранние проявления ансамблевого мышления ампира. Лишенная архитектурных сооружений, Новая Сильвия имитировала дикий лес. Руинный Каскад с плотиной, Пиль-башня и крепость Бип демонстрировали романтический интерес к романской архитектуре. Мост Кентавров восходил к Ренессансу. Большая Каменная лестница и Большие Круги символизировали руссоистскую простоту взаимодействия человека и природы.

Ориентация зарождающегося ампира на культуру Римской империи заставила царскую чету вспомнить о Камероне — крупнейшем в Европе знатоке римских терм. Он построил в Павловске их усеченный вариант (павильон Холодная ванна). Хлебнув лиха, архитектор стал более покладист, что проявилось в архитектуре Краснодолинного (Елизаветина) павильона. В нем было все, «чего изволите-с», начиная с названия: Крас-

нодолинным он назывался по месту расположения, а Елизаветиным в честь супруги наследника. Все четыре фасада имели разное декоративное оформление. Впрочем, Камерон вскоре взялся за свое, создав шедевр палладианской архитектуры — павильон «Трех Граций» (1800).

*Воронихин А. Н. Павловск. Большой дворец. Египетский вестибюль. 1803–1804*

*Воронихин А. Н. Павловск. Розовый павильон. 1808–1811*

1801–1828 годы — ампирный период, связанный с творчеством А. Н. Воронихина (1803–1814), К. И. Росси (1815–1828) и П. Гонзага. После пожара во Дворце (1803) *Андрей Никифорович Воронихин*, назначенный главным архитектором Павловска, создал образцовые интерьеры ампирного и египтизирующего стиля, построил обожаемый императрицей Розовый павильон, а К. И. Росси завершил формирование крупнейшего ампирного дворцово-паркового комплекса страны.

Работая для Марии Федоровны, Воронихин и Росси, верные «большому стилю», планировали весь интерьер, вплоть до мельчайших деталей мебели, посуды, тканей. Их работы в этой области считаются высшим достижением европейского ампира.

Непревзойденным паркостроителем оказался великий театральный декоратор *Пьетро ди Готтардо Гонзага*. Благодаря ему «истинными героями» Павловского парка стали старые одинокие деревья, преимущественно дубы, растущие на берегах (тут важную роль играло отражение). Гонзага применил принцип романтической рассадки цветов: луковицы спонтанно выбрасывались из ведра на газон и закапывались там, где упали. Результатом стала очаровательная небрежность. В разных местах газона цветы составляли живописные сгущения. Важным декоративным элементом были разного цвета пески, раковины, мелко битый красный кирпич, специальные слитки стекол белой, зеленой и желтой «воды».

*Воронихин А. Н. Ваза. Египтянин. 1803–1812. Бронза*

*Мартынов А. Е. Павловск. Вид на дворец. 1821–1822. Литография*

*Росси К. И. Елагин дворец. 1818–1821*

*План Елагина острова*

Стараниями Гонзага из окон дворца открывались эффектные виды. «Главным оказывалось не архитектурные сооружения, а пространство между объектами: поляны между боскетами, между берегами рек и озер, аллеи и дорожки; открывающиеся для глаз долины; атмосфера, воздух, незаполненные пространства. Деревья и кусты стали как бы рамами для открывающихся глазам гуляющего человека просторов»[12].

В 1818–1821 годы *Карл Иванович Росси* построил для Марии Федоровны *на Елагином острове ансамбль*, который сразу заставил говорить об авторе как о Воронихине, Захарове и де Томоне в одном лице. В здании дворца Росси изменил декор и планировку по ампирной моде, создал парадные помещения, лестницы и пандусы. В результате помещичий усадебный дом превратился в резиденцию императрицы, эффектно воспринимаемую с любой точки. Создавая 7 служебных павильонов, зодчий придал каждому неповторимые индивидуальные черты, а в их расположении отошел от классицистической симметрии, применив принцип

свободной планировки. Масштаб предпринятых им земляных работ по рытью каналов и изменению очертаний берегов был беспрецедентен[13]. Совместно с Д.-И. Бушем Росси создал уникальный островной пейзажный парк, в структуру которого включены рукава Невы, Финский залив, естественные и искусственные пруды и протоки, имевшиеся и новые зеленые массивы, перепланированная система аллей и дорожек. Идеально найденные масштабы и ритм позволяли обозревать парковые пейзажи и архитектурные мотивы с наиболее эффектных точек.

Функция 4. *Заказчица произведений и покровительница мастеров искусств.* На досуге наряду с рукоделием императрица занималась миниатюрной живописью и медальерным делом под руководством академического резчика и главного медальера Монетного двора (до 1809 года) Карла Либрехта. Интерес к глиптике она унаследовала от свекрови. Но если Екатерина II своим увлечениям отдавалась со страстью дилетанта, то Мария Федоровна — с приземленной немецкой методичностью. Столь же рациональны ее живописные вкусы. В экспозиции и каталогах Павловского дворца-музея все картины, купленные «супругами Северными» во время полуторагодового европейского вояжа, представляют холодную академическую школу, сентиментальное умиление, просветительскую дидактику и бытописательность. Подобно тому, как в облике Павловского парка сентиментальные черты сменялись ампирными, в живописных предпочтениях Марии Федоровны сентиментализм (Ж.-Л. Вуаль, Э. Виже-Лебрен, И.-Б. Лампи, В. Л. Боровиковский) уступил место ампирному академизму. А. Е. Егоров за картины для Павловска получил бриллиантовый перстень, Г. Г. Угрюмов — золотой подарок, Ф. Торичелли — денежную награду за образ для церкви Александровской мануфактуры[14]. Императрица увлеклась творчеством немецкого скульптора И.-Х. фон Даннекера. В 1819 году она подарила Академии исполненный им бюст Ф. Шиллера, заказала с десяток других бюстов и статую Иисуса Христа. Даннекер тотчас был избран вольным общником Академии художеств[15]. Но, по утверждению В. А. Кругловой[16], дождь наград пролился в 1810–20-х годах на В. К. Шебуева — 13 бриллиантовых перстней (документальных подтверждений найти не удалось).

В архитектурных пристрастиях Марии Федоровны просматриваются два подхода: 1) личный — привлечение к строительству и оформлению ее резиденций лучших мастеров (Ч. Камерон, В. Бренна, А. Н. Воронихин, Ж.-Ф. Тома де Томон, К. И. Росси), оплата их дорогостоящих затей; 2) служебный — привлечение к сооружению зданий для учреждений ее ведомства архитекторов с противоположными качествами — врагов ампирного декора, склонных к суровой простоте, дешевизне, функциональности (Д. Кваренги, А. А. Михайлов-первый, В. П. Стасов). «При открытии второго училища солдатских дочерей, в Большой Конюшенной, государыня жестоко сердилась на архитектора, который далеко пошел за смету»[17].

Показательна в этой связи неудача Кваренги при сооружении невского фасада Смольного института. Достаточно его сравнить с построенным в те же годы зданием Биржи. Благодаря художественной организации окружающего пространства ансамбль Биржи поражает законченным архитектурным совершенством, очевидным с любого расстояния или ракурса обзора. Де Томон видоизменил весь облик стрелки Васильевского острова. Путем подсыпки земли он выдвинул ее вперед более чем на сто метров, создав насыпную полукруглую площадь, фланкированную Ростральными колоннами.

В конце ведущих к Неве спусков-пандусов на массивных пьедесталах установили гранитные шары. Всю подпорную стенку стрелки облицевали гранитным рустом и украсили львиными масками с кольцами. Возникла одна из красивейших площадей Европы, играющая роль драгоценной оправы архитектурного шедевра. С противоположной стороны сооружения зодчий спроектировал еще одну закругленную площадь и сориентировал ее на здание Двенадцати коллегий, которое замкнуло ансамбль стрелки. Величественный корпус Биржи объединил обе площади, подчинив себе окружающие постройки.

У Кваренги же пространство ограничено лишь площадью курдонера и Смольного проезда. Фасад и прилегающая территория со стороны Невы не получили должной архитектурной обработки. При восприятии с поверхности реки — главной магистрали столицы или с противоположного берега сооружение Кваренги настолько невзрачно, что никому и в голову не приходит его изобразить или сфотографировать. Эта неудача символизирует как преимущества ансамблевого мышления ампира над устаревшими палладианскими вкусами Кваренги, так и скупость императрицы Марии Федоровны, принципы поощряемой ею педагогики и, конечно же, традиционный для России уровень государственного финансирования коммерции в сравнении с народным образованием.

*Тома де Томон Ж.-Ф. Ансамбль Стрелки Васильевского острова. 1803–1811*

*Беггров К. П. Смольный институт. 1822. Литография. С оригинала С. Ф. Галактионова*

Готовя в 1801–1802 годах дочь Марию к роли герцогини Саксен-Веймарской, Мария Федоровна стала устраивать семейные чтения произведений немецких писателей. В это время, с опозданием в 20 лет, она открыла для себя Ф. Шиллера. «Дон Карлос» потряс императрицу, она послала автору перстень, прониклась к нему симпатией, а после личного знакомства Шиллер стал для нее живым классиком. Именно классиком, поскольку со смертью поэта (1805) ее интерес к романтизму угас. Охладев к В. Л. Боровиковскому, Мария Федоровна заказала у модного О. А. Кипренского портреты вел. кн. Николая и Михаила. На фоне творческого кризиса художника эти работы были вполне удачны, но больше заказов от царского семейства Кипренский не получал. К Дж. Доу она тоже не проявляла интереса, то ли по причине неприятия его свободного романтического письма, то ли из-за дороговизны его портретов. Любимым портретистом императрицы был мастеровитый немец Г. Кюгельхен, умудрявшийся сочетать на своих полотнах сентиментальное умиление и строгий придворный этикет. Она наградила перстнем орнаментального скульптора и рисовальщика ваз И.-Х. Г. Мюллера[18] и оплачивала обучение в Академии художеств гравера А. А. Збруева[19].

Алексей Алексеевич Збруев получал награды за гравюры с чужих оригиналов. Академию он так и не окончил, а прославился в 1829 г., главным образом, иллюстрацией к «Евгению Онегину» (с оригинала А. В. Нотбека) в «Невском альманахе». Об этой работе А. С. Пушкин отозвался так:

Пупок чернеет сквозь рубашку,
Наружу титька — милый вид!
Татьяна мнет в руке бумажку,
Зане живот у ней болит:
Она затем поутру встала
При бледных месяца лучах
И на подтирку изорвала
Конечно, «Невский альманах».

Вопрос о роли Марии Федоровны как мецената остается открытым. Источники и научная литература дают об этом скупую информацию. Зато в научно-популярных публикациях значение художественных пристрастий императрицы преувеличивается, а личные качества,

деятельность по руководству благотворительными и женскими учебными заведениями предстают в сентиментально-патетическом ореоле. Статистика говорит о другом. В РГИА (Ф. 759. Оп. 1. Ч. 1, 2) из 7796 документов за 1801–1825 годы, адресованных Марии Федоровне и ее секретарю Г. И. Вилламову, с художественной культурой и ее деятелями связано 29 (0,4%). В основном это счета за купленные для императрицы художественные произведения и просьбы об оплате труда игравших музыкантов. Примерно такую же картину представляет фонд Г. И. Вилламова в РНБ (Ф. 143). С вопросами художественной культуры там связано 3 единицы хранения из почти четырехсот. Даже если учесть, что Николай I сжег личный архив матери для сокрытия фактов, компрометирующих ее супружескую верность и содержащих тайну рождения младших детей, вряд ли в число уничтоженных попали документы, связанные с эстетическими пристрастиями императрицы.

Видимо, следует согласиться с К. Валишевским, видевшим роль «идиллической и элегической, но, в сущности, очень прозаической владелицы Павловска»[20] лишь в спонсировании строительных и садово-парковых работ. Ряд фактов говорит о черством ее отношении к мастерам искусств. Мария Федоровна несколько раз увольняла «за ненадобностью» и бросила на произвол судьбы Ч. Камерона. В. Л. Боровиковский годами не получал денег за выполненные портреты. Она, по утверждению М. П. Погодина, стала виновницей преждевременной смерти Н. М. Карамзина: «14 декабря провел почти весь день в Зимнем дворце и на Дворцовой и Исаакиевской площадях, куда императрица-мать посылала его в мундирном одеянье, в башмаках, шелковых чулках, узнавать о ходе рокового события. В него кидали камнями. К концу дня он изнемог и уже не был в силах <...> Затем императрица-мать ежедневно звала его к себе, и тут он в присутствии Николая Павловича говорил смело и решительно про ошибки предыдущего царствования, должен был вступать в споры с Мариею Федоровною. Эти поездки в Зимний дворец подорвали здоровье Карамзина»[21].

Функция 5. *Хозяйка самого престижного литературно-художественного салона.* С момента основания Павловска там сложилась любительская труппа из придворных дам и фрейлин — бывших «смолянок», запечатленных Д. Г. Левицким (Е. И. Нелидова, Н. С. Борщова, Г. И. Алымова и др.), камергеров и камер-юнкеров, секретаря и библиотекаря Виолье, драматурга и либреттиста Ф. Г. Лафермьера. Они ставили отрывки из французских и русских комических опер, интермедии-пасторали, восхвалявшие семейные добродетели великокняжеской четы, пели и музицировали под руководством Д. С. Бортнянского. Для придворного любительского театра маэстро сочинил две из трех своих опер, писал музыку к пьесам «на случай», романсы, клавирные сонаты и пьесы, а также духовые марши для парадов и разводов. В конце 1780-х годов труппа благородных актеров распалась.

В 1801–1825 годы в Павловске изредка выступала с балетами и комическими операми придворная французская труппа. В 1804 году Марии Федоровне прислал свои сочинения великий балетмейстер Жан-Жорж Новерр[22]. Какова была реакция императрицы, выяснить не удалось. В 1812 году в Павловске был представлен водевиль А. А. Шаховского и К. А. Кавоса «Казак-стихотворец». Музыка постоянно звучала за обедами, «по вечерам в летнее время», на балах и приемах. Во время пышных прогулок Марии Федоровны со свитой играли «польские» О. А. Козловского[23]. Но музыка служила лишь фоном среднего уровня. В штатных расписаниях двора музыкантские должности не указаны. Приглашались придворные музыканты из Царского Села и Петербурга, роговые оркестры гвардейских полков. Бортнянский в это время сочинял в основном духовную музыку, на нем лежал груз обязанностей по руководству Придворной певческой капеллой, а Мария Федоровна использовала его в качестве эксперта по вопросам изобразительного искусства. Музыкальную жизнь Павловска представляли ничего не говорящие фамилии Ф.-А. Тица (Дитца), И. Кирнбергера, И. Плейеля и т. п. Такой же серостью, по мнению компетентного мемуариста[24] и музыковедов, отличаются объемные сборники увертюр к французским и итальянским операм, нотный материал, хранящийся во дворце-музее. В океане этой продукции крохотными островками выглядят отдельные симфонии Ф. Э. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта.

В своих литературных вкусах императрица разделяла отвращение Павла I к энциклопедистам, но немецкая романтическая поэзия тоже осталась ей чуждой. Круг ее чтения идентичен с кругом чтения Татьяны Лариной, иронически описанным Пушкиным в главе третьей «Евгения Онегина». Русской литературы она не знала и не интересовалась ею. Камер-фурьерские журналы в качестве редких ее гостей фиксируют фамилии «века минувшего»: Г. Р. Державин, И. И. Дмитриев, М. Н. Муравьев, Ю. А. Нелединский-Мелецкий, М. М. Херасков. Н. И. Греч вспоминал: «Когда меня представили ей, она заговорила со мной по-французски; я отвечал ей так же. Потом попросила меня начать упражнения и, когда я скомандовал: "Смирно!", — изумилась и сказала: "Как вы хорошо говорите по-русски!" Модерах подошел к ней и сказал: "Как господину Гречу не говорить по-русски: его дед был моим профессором в кадетском корпусе, и сам он русский писатель и грамматик". Государыня спросила меня о моем происхождении и, узнав, что оно большей частью немецкое, изъявила свое удовольствие*»[25]. Этот сюжет относится к марту 1820 года. Показательно, что до этого момента императрица даже не слышала фамилии издателя самого популярного русского журнала 1812 года.

Н. Н. Врангель[26] описал типичную литературную забаву — шараду (живые картины), устроенную Марией Федоровной с помощью Ш. Дидло 4 февраля 1822 года в Эрмитаже в честь приехавшей к ней дочери — Марии Павловны, герцогини Саксен-Веймарской. Шарада демонстрирует

принципиальный уход от современной русской литературы и поэзии. Там в аллегорической форме восхвалялись: 1) А. Д. Кантемир; 2) М. В. Ломоносов; 3) А. П. Сумароков; 4) «Россияда» М. М. Хераскова; 5) Д. И. Фонвизин; 6) Г. Р. Державин; 7) Е. И. Костров и В. П. Петров — переводчики Гомера и Вергилия; 8) «Душенька» И. Ф. Богдановича; 9) «Дидона» Я. Б. Княжнина; 10) басни И. И. Хемницера; 11) «Димитрий Донской» В. А. Озерова; 12) «Пожарский» М. В. Крюковского. За ними следовали аллегории поэтов герцогства Саксен-Веймар: Х.-М. Виланда, И.-Г. Гердера, Ф. Шиллера, И. В. Гёте. Все авторы, кроме Гёте, — «покойники» из школьной хрестоматии.

«Иногда, для забавы общества, приглашались проезжие фокусники с учеными обезьянами, собаками <...> иногда было литературное чтение; читали: Жуковский, Уваров, Плещеев; дамы занимались вышиванием, а великий князь читал карикатуры <...> Но эти вечера были не часты и, кажется, немногие их любили. Чаще всего играли в фанты и в так называемые charades en action»[27]. «Но интереснее всего, когда бывал гостем Карамзин. Во весь обед беседа велась почти исключительно между ним и императрицей. Общий говор тогда стихал, все слушали. Предмет беседы не выходил из области нравственной философии и религии. Государыня говорила прекрасно и совершенно свободно; мысли лились из ее уст как бы сами собою. Карамзин говорил красно, но с некоторой натяжкой, с некоторым педантством. Нечего и говорить, что речь велась по-французски»[28]. Периодическое присутствие при дворе скованных этикетом И. И. Дмитриева, В. А. Жуковского, Н. М. Карамзина, Н. И. Гнедича, И. А. Крылова, Д. С. Бортнянского, А. Н. Оленина не меняло общей пустоты великосветской жизни. По духовному и культурно-интеллектуальному уровню двор Марии Федоровны и близко не стоял с салонами Строгановых, Карамзиных, Муравьевых, Олениных, Е. И. Голицыной, З. А. Волконской.

Функция 6. *Главная вдохновительница культа Александра Благословенного.* Переломным стал 1812 год. Смертельно напуганная императрица и ее двор неоднократно пытались склонить Александра I к переговорам с Наполеоном. В 1812 году ей писали донесения генералы М. Б. Барклай де Толли, Ф. Ф. Винценгероде, П. Х. Витгенштейн, И. Д. Иловайский, М. И. Кутузов, М. И. Платов, А. П. Тормасов, П. В. Чичагов, Ф. Ф. Штейнгель, Ф. Ф. Эртель. В 1813 году страх прошел, Мария Федоровна вспомнила об этикете и стала переписываться только с главнокомандующими. Отечественная война и заграничные походы породили у нее идею фикс войти в историю в качестве матери «Агамемнона Европы», «восстановителя царств» и «сокрушителя Наполеона». Ей нужны были мастера искусств, способные достойно воплотить эту идею. В 1812–1815 годах она настойчиво приглашала ко двору или оказывала знаки внимания Н. И. Гнедичу, К. Н. Батюшкову, И. А. Крылову, В. А. Жуковскому, Г. И. Угрюмову, А. Е. Егорову, В. К. Шебуеву, В. П. Стасову, И. Г. Гомзину. Ее фрейлинами стали дочь Н. М. Карамзина, жена П. А. Вяземского, девица Матильда Бетанкур.

*Имп. Мария Федоровна. Медаль «Избавитель народов». 1814. Бронза*

В 1815 г. императрица вместе с вел. кн. Анной Павловной нанесла визит в Академию художеств. Выразив благоволение Академии, она перешла к главной цели: «пожаловала оной собственных трудов своих большую Золотую медаль, посвященную Государю-императору, которую ея императорское величество соизволила сама положить на стол в конференц-зале»[29]. На медали под всевидящим оком красовались надписи: «Избавитель народов», «Александру Благословенному» и дата капитуляции Парижа — 19 марта 1814 г. Так Академии подсказывалась главная тематика творчества.

Апофеозом культурной жизни Павловска стало торжество 27 июля 1814 года в иллюминованном Розовом павильоне по случаю возвращения российских войск[30]. В подготовке праздника участвовали Г. Р. Державин, Н. М. Карамзин, К. Н. Батюшков, П. А. Вяземский, А. П. Бунина, Ю. А. Нелединский-Мелецкий, П. А. Корсаков. Музыку сочиняли Д. С. Бортнянский, Ф. Антонолини и, возможно, С. И. Давыдов, а исполняли лучшие певцы русской оперы — В. М. Самойлов, П. В. Злов, Н. С. Семенова в сопровождении двух хоров Придворной певческой капеллы. Декорации написал П. Гонзага. В числе многочисленной блестящей публики находились привезенные из Царского Села лицеисты.

Самый масштабный праздник состоялся в Павловске 6 июня 1816 года по случаю свадьбы вел. кн. Анны Павловны и принца Вильгельма Оранского. В постановках была задействована балетная труппа Ш. Дидло, воспитанники театральной школы, десятки музыкантов и певчих. Для хороводов из окрестных деревень доставили около двухсот крестьянских девушек и парней. Е. С. Сандунова и Н. С. Семенова пели русские песни. У Розового павильона П. Гонзага создал декорацию горной швейцарской деревни. Перед ней на лугу разбили «лагерь союзных войск», где разместились гвардейские полки. Праздник, начавшийся в 20 часов, продолжался при свете костров до утра. Меланхолический лирик Ю. А. Нелединский-Мелецкий, опасаясь, что его стихи не понравятся императрице, пришел за советом к Н. М. Карамзину, а тот отправил его в Лицей к юному Пушкину. Согласно преданию, лицеист написал стихи за 2 часа. Он был на празднике, совпавшем с его 17-летием. Возможно, именно в этот день поэт вынес судьбоносное для себя решение: никогда больше не писать по заказу двора. Императрица прислала ему золотые часы, но Пушкин

их «разбил нарочно о каблук». Позднее он каялся: «Простите мне мой страшный грех, поэты, / Я написал придворные куплеты».

Особая роль в планах Марии Федоровны отводилась Н. М. Карамзину. До 1812 года императрица не проявляла интереса к историку. Впервые она обратилась к нему в 1813 году: «Признаю себя обязанной Иваном Ивановичем Дмитриевым за поданный им Мне случай вступить в сношения с одним из отличнейших наших писателей»[31]. Мария Федоровна звала его в Павловск, где «комнаты готовы». 18 марта 1814 года императрица заверила «в непрекращающихся моих к вам расположениях... сохраняю искреннее желание с вами лично познакомиться и надежду во время пребывания моего в Павловске вас там видеть и вам изустно повторить изъявление уважения и доброжелательства»[32]. 10 апреля 1814 года впервые проявился основной мотив «небескорыстного», как признает сама императрица, интереса к Карамзину: она одобряет его желание обратиться к современной истории с ее «достопамятными происшествиями», намекает на взятие Парижа, которым «всевышний увенчал подвиги Императора, любезнейшего моего сына». Лейтмотив камуфлируется комплиментами в адрес карамзинской истории, его личных качеств, «о которых весьма наслышана», заверениями в неизменном расположении и очередным приглашением в Павловск. 4 августа 1814 года императрица сообщает, что стихотворение Карамзина, посвященное победе, «составило приятнейшее чтение одного вечернего собрания в моем Розовом павильоне». Опять проводится главная мысль, обрамленная светскими любезностями: одобрение желания историка обратиться к современности, их «единство в суждениях». «Особливо одобряю в полной мере благородное чувство, побуждающее писать для потомства, а не для одних книжных лавок». В письме от 27 сентября 1814 года Мария Федоровна выражает огорчение желанием Карамзина закончить свой труд эпохой Ивана Грозного, призывая продолжить далее. 21 сентября 1815 года она, посетовав, что так и не довелось встретиться, «берет быка за рога»: «Я весьма радуюсь, однако, успешному ходу ваших трудов, ибо надеюсь, что вы тем скорее приметесь за наше достопамятное время, превосходящее все прошедшие чудесными происшествиями... и Розовый павильон, в котором я праздновала возвращение Императора с победителями, возымеет, может быть, приятное влияние на историографа их славных подвигов».

Переход от Средневековья к современности противоречил научным интересам Карамзина и ставил под сомнение его репутацию. Он оборонялся вежливыми отписками и в течение пяти лет уклонялся от личной встречи с императрицей. Не вышло и с И. А. Крыловым, который явился к «строгой до этикета» Марии Федоровне в новом сюртуке, якобы «забыв» снять с пуговиц бумажные обертки. В отношении Н. И. Гнедича и К. Н. Батюшкова она, видимо, не очень-то и старалась. Зато ей вполне удалось «приручить» В. А. Жуковского, который стал ее придворным чтецом благодаря «Посланию Императору Александру». Это произведение

обычно не включают в собрания сочинений Жуковского, чтобы не портить его имидж.

Из савана оделся он в ливрею,
На пудру променял свой лавровый венец,
С указкой втерся во дворец
И там, пред знатными сгибая шею,
Он руку жмет камер-лакею, —

писал А. А. Бестужев-Марлинский, и в данном случае был прав. Альманах «Fur Wenige» (1818) и «Павловские» стихи (1819–1820) даже у друзей Жуковского вызвали осуждение за «поэтический маньеризм». Под влиянием двора Марии Федоровны русский поэт номер один, автор «Певца во стане русских воинов» стал писать стихи по поводу ничтожных событий, вроде потери графиней батистового платочка или смерти павловской белки. Однажды ночью к Жуковскому в Павловск явились в изрядном подпитии Александр Тургенев и Пушкин. Разбудив поэта, они устроили чтение его новых стихов. Пушкин куражился во всю мощь своего гения, изображая смерть ручной обезьянки. Видимо, это подействовало.

В сравнении с Марией Федоровной жена Александра I *Елизавета Алексеевна (Луиза Мария Августа Баденская) (1779–1826)* отличалась скромностью, тактом и обаянием. Отзывы о ней современников демонстрируют редкое единство мнений и общую тональность восхищения: «мраморная», «глубоко нравственная», «чистота и ангел», «застенчивая». Елизавете Алексеевне посвящено восторженное стихотворение А. С. Пушкина — единственный в его творчестве 1817–1825 годов панегирик коронованной особе: «И неподкупный голос мой / Был эхо русского народа».

*Монье Ж. Л. 1802. Портрет имп. Елизаветы Алексеевны. Х., м. ГТГ*

Саксонский посланник Розенцвейг писал: «Черты лица ея чрезвычайно тонки и правильны, греческий профиль, большие голубые глаза, правильное овальное очертание лица и волосы прелестного белокурого цвета. Фигура ее изысканна и величественна, а походка чисто воздушна. Словом, императрица, кажется, одна из самых красивых женщин в мире. Характер ее должен соответствовать этой прелестной наружности <...> Чтение, прогулки и занятия искусством наполняют ее досуг»[34]. Елизавета Алексеевна была музыкальна, обладала хорошим голосом, пела французские романсы и оперные арии на своих придворных вечерах. Ж. де Сталь «поразило в ней нечто невыразимое, что отражало не величие ее сана, но гармонию ее души»[35].

Выданная замуж в 14 лет (28 сентября 1793 года), Елизавета Алексеевна уже через два года, по свидетельству Э. Виже-Лебрен, стала законодательницей античной моды в российской столице, первой «Психеей» при дворе Екатерины II[33]. Мария Федоровна, которая, по выражению А. де Коленкура, «несмотря на свои пятьдесят лет являет собой готовую форму для отливки детей»[36], ненавидела жену своего первенца за неспособность родить наследника престола. Нежно-чувствительная, утонченно-хрупкая красота невестки вызывала у нее плохо скрываемую ярость.

Единственная из членов императорской семьи Елизавета Алексеевна была, а не казалась. В Царском Селе «кабинет императрицы был без всяких излишних украшений и роскоши, устроенный не для показа, а для настоящих занятий». В 1812 году, «когда ее спросили, сколько нужно подвод для вывоза ее вещей, она отвечала: "Так как нет возможности спасти имущество всех жителей Петербурга до последней бедной, то и я должна терпеть одинаковую с ними участь"», и отказалась что-либо эвакуировать[37].

*НХ. Портрет Алексея Яковлевича Охотникова. 1804–1806. Х., м.*

*Виже-Лебрен Э. Портрет вел. кн. Елизаветы Алексеевны. 1796. Х., м. ГЭ*

Определенное значение для понимания характера и эстетических склонностей Елизаветы Алексеевны имеет ее дерзкий роман 1804–1806 годов с кавалергардом Алексеем Яковлевичем Охотниковым — представителем гвардейской элиты. Он сочинял стихотворения малых жанров, был непринужден, слегка застенчив, наивно-искренен, со всеми приветлив, одинаково хорош в аристократических салонах, на службе и в «гусарщине». На него никто не имел влияния, даже его друг М. С. Лу-

нин. Елизавета Алексеевна и Охотников познакомились летом 1804 года и после нескольких часов беседы полюбили друг друга страстно и без памяти. Свое всесокрушающее чувство императрица пыталась подавить, но безуспешно. При посторонних она вела себя с Охотниковым настолько царственно, что двор два года ничего не подозревал. Осенью 1806 года Елизавета Алексеевна была беременна от Охотникова. Об их связи узнал вел. кн. Константин Павлович, следивший за личной жизнью всех гвардейских офицеров и имевший сеть осведомителей. 4 или 5 октября 1806 года в толпе при выходе из Большого театра Охотников получил смертельный удар кинжалом в бок от неизвестного убийцы. Около 4 месяцев он боролся со смертью. Узнав о случившемся, императрица, бывшая на 9-м месяце беременности, впервые посетила его квартиру. Вскоре она родила дочь Елизавету, которая прожила менее 1,5 лет. Елизавета Алексеевна тайно навестила Охотникова 19 января 1807 года, а на следующий день, узнав о его кончине, уже ничего не скрывая, приехала вместе с сестрой проститься. Учитывая кроткий ангельский характер императрицы, можно восхищаться таким бунтарско-романтическим вызовом светским правилам.

Эта история приоткрывает мотивы покровительства, оказываемого Елизаветой Алексеевной русским романтикам. Она первой поддержала искусство В. А. Тропинина, прислав ему подарок за дебютную картину «Мальчик, тоскующий об умершей своей птичке» (1804)[38]. О. А. Кипренскому, которого царское семейство считало аморальным, она оплатила заграничную стажировку. Художник называл ее в письмах «Елизаветой Несравненной»[39]. А. Г. Венецианов писал: «Несколько раз посвящал я труды мои покойной государыне-императрице и получал знаки ея милостивого к трудам моим благоволения, которыми ободренный в 1823 г. представил императору "Очищение свеклы"»[40]. Она выразила благоволение К. П. Брюллову, увидев его «Итальянское утро» (то же сделали Мария Федоровна и Александра Федоровна). В. И. Григорович за № 1 «Журнала Изящных искусств» получил от Елизаветы Алексеевны бриллиантовый перстень и благоволение[41], в то время как Мария Федоровна отделалась благоволением и рекомендацией подписаться на журнал подведомственным ей учебным заведениям, что оплачивалось не из личного кармана императрицы, а из казенного. В 1809–1811 годах Елизавета Алексеевна брала уроки рисования у А. Е. Егорова. В Обществе поощрения художников она заказала 10 акварелей экзотических американских видов[42]. Она по-настоящему интересовалась и тонко чувствовала живопись в отличие от примитивной в этом плане Марии Федоровны. Например, камер-фурьерский журнал засвидетельствовал 18 мая 1803 года осмотр Елизаветой Алексеевной в одиночестве картин Эрмитажа, в то время как при дворе шел очередной прием. Подобные записи проскальзывают в камер-фурьерских журналах за 1801–1825 годы, особенно во время путешествий царской семьи. Иногда при посещении дворцов и картинных

галерей супругу сопровождал император, но имена других членов царской семьи в этой связи не упоминаются.

Заметим, что скромная, утонченная и деликатная Елизавета поощряла столь же сдержанное, неяркое, но тонкое по исполнению искусство. В 1809 году она (одновременно с Марией Федоровной) наградила перстнем Ф. П. Толстого. С. Ф. Галактионов получил бриллиантовый перстень за картину маслом «Вид Царского Села»; И. В. Ческий — золотую табакерку за гравированный вид Биржи[43]; 16-летний Ф. А. Бруни — золотые часы за рисунок «Раскаяние разбойника»[44], демонстрирующий высокую графическую технику. А. Е. Егоров получил бриллиантовый перстень не за помпезные религиозные композиции, а за виртуозные рисунки. Г. И. Галлер-Фион был награжден бриллиантовым перстнем и письмом к А. Н. Оленину с просьбой о покровительстве за «картину, изображающую разные плоды и цветы». Вероятно, именно эту работу императрица показала Ф. П. Толстому[45], чем вдохновила его на создание акварелей и гуашей с изображением цветов, фруктов, ягод, бабочек, стрекоз — бесценных по своим художественным качествам.

Вместе с тем Елизавета Алексеевна негативно относилась к приземленно-реалистической тенденции в искусстве. Вот что пишет Н. М. Лонгинов А. Н. Оленину по поводу реакции императрицы на поднесенную ей графическую панораму К. К. Гампельна «Екатерингофское гуляние» (1825):

«Труд глухонемого Гампельна удостоен всемилостивейшего принятия, в доказательство чего ея величество соизволила пожаловать ему золотые часы. Со всем тем государыня изволила сделать примечание, что в рисунке Гампельна встречаются предметы неприятные, иногда не совсем пристойные, как то: изломанные возницы, бешеные лошади, разные люди, лежащие в растяжку на дороге, коих можно почесть пьяными или убитыми, что вместе не составляет хорошего впечатления о нашем народном гулянии, и не верится <...>, чтобы картина Гампельна была верна <...> почел долгом сообщить замечания ея величества для пользы самого художника, которому всегда позволительно исключить некоторые предметы неприятного рода и даже заменить оные другими сообразными с приличием и вкусом образованным. Но во всяком случае Гампельн талантом своим обратил на себя высочайшее внимание»[46].

*Олешкевич И. И. Благодетельное призрение и попечение императрицы Елизаветы Алексеевны о бедных. 1813. Х., м. Варшава. Народный музей*

Общей для императриц была приверженность к сентиментализму. Они благосклонно восприняли 5 марта 1804 года премьеру оперы Адриена Буальдье «Алина, королева Голконская». Елизавета Алексеевна презентовала автору 1500 руб.[47] Буальдье посвятил ей свою следующую оперу — «Молодая сердитая женщина» (1805), но подарка не дождался: к этому времени французская опера всем успела надоесть. К сожалению, неизвестна реакция Елизаветы Алексеевны на посвященные ей полонезы О. А. Козловского на основе мелодий из «Волшебной флейты» Моцарта[48]. Обе императрицы синхронно поощрили ценными подарками издателей «Полярной звезды» — А. А. Бестужева и К. Ф. Рылеева, а также П. И. Шаликова — издателя «Дамского журнала». Доминантными публикациями «Дамского журнала» были прозаический перевод самого душещипательного отрывка из «Паломничества Чайльд-Гарольда» («Прости»); отрывки из водевиля А. С. Грибоедова и П. А. Вяземского «Кто брат? Кто сестра?»; слезно-сентиментальные «Плач Ярославны» и «Чернец» И. И. Козлова; «Черкесская песня» А. С. Пушкина; «Пуритане» В. Скотта, биографии Е. Р. Дашковой, Ж. де Сталь, З. А. Волконской. Общность вкусов обеих императриц продлила жизнь русскому сентиментализму.

*Г. фон Кюгельхен. Портрет Павла I с семьей. 1800. Х., м. Павловск. ГМЗ*

## Глава 3. Великие князья и княгини

Вопрос о влиянии на художественную культуру императорской семьи никогда не был предметом исследования. Ее членам посвящены обширная мемуаристика и историческая литература, но их эстетические пристрастия 1801–1825 годов освещены еще скуднее, чем вкусы императора и императриц.

Цесаревич *Константин Павлович* «со дня своего рождения предназначался Императрицей Екатериной на престол Византии. Греки окружали колыбель новорожденного Великого князя; кормилицей его была гречанка Елена, первым слугой грек Дмитрий Курута. Великий князь с детства учился греческому языку, и на речь отправленных к нему из Греции депутатов — отвечал по-гречески»[1].

Великий князь изображался на медалях будущим греческим самодержцем Константином III. Однако со смертью бабушки ее «балканский проект» рухнул, и Константин превратился в символ пруссачества в русской гвардии. Брошенный женой, грубый солдафон, фрунтоман и матерщинник, он неоднократно шокировал царскую семью скотскими выходками. Великий князь заявлял о необходимости запретить «Историю...» Карамзина[2]. Будучи в Варшаве «представителем государя и блюстителем закона», он «сам не знал и не уважал никаких законов. В одной варшавской газете

разругали актрису (m-lle Phillis), которая ему нравилась. Он послал жандармов — разорить типографию, где печаталась газета»[3]. Игру m-lle Жорж в роли Федры Константин Павлович оценил так: «Ваша m-lle Жорж в своей области не стоит того, чего стоит в своей — моя парадная лошадь»[4]. Увидев И. И. Сосницкого в роли гусара, танцующего мазурку, цесаревич «пришел на сцену, расцеловал артиста и со свойственной своей живостью сказал: "Сосницкий! Если бы только моя воля... да я бы, братец, тебя за твою игру, да за мазурку... в штаб-ротмистры произвел! Хочешь ко мне в уланы?"»[5]

*НХ. Портрет вел. кн. Константина Павловича на фоне битвы при Нови. 1800-е. Кость, акв. гуашь. ГЭ*

В заслугу Константину Павловичу следует поставить протекцию талантливому музыканту *Фердинанду Гаазе*. Этот немецкий волонтер французской армии в 1812 году был взят в плен и остался в России. Великий князь отметил его музыкальные способности, поселил у себя в Стрельне и взял с собой в Варшаву. Там Гаазе служил капельмейстером русских войск, руководил обучением военных музыкантов, а позднее стал капельмейстером Гвардейского и Гренадерского корпусов, крупным музыкальным издателем[6].

Другой заслугой цесаревича является многолетняя поддержка первого романтика-бунтаря русской живописи *Александра Осиповича Орловского*. Великий князь сделал его официальным баталистом своего двора, дал большое жалованье и квартиру в Мраморном дворце. Благодаря покровителю Орловский, по словам А. Мицкевича, «жил в Петербурге, слава Богу, / Как жить не мог бы и в раю». По заказу великого князя с рисунков Орловского была выполнена серия гравюр (73 листа) с изображением военной формы кавалерийских и пехотно-кавалерийских полков (1808). Эту дотошную мундирную поэзию скалозубов («В мундирах выпушки, погончики, петлички») Константин ценил выше романтических работ художника, и за попытки Орловского уйти от подобной тематики называл его «ленивым, преленивым»[7].

В 1810 году в Твери цесаревич познакомился с О. А. Кипренским, высоко оценил его портреты, намеревался выделить 2000 руб. ежегодной пенсии для поездки в Италию, но дальше намерений дело не двинулось. В основе интереса Константина к романтикам лежала не любовь к искусству, а уважение к сильным личностям. По тем же мотивам он сделал

своим адъютантом М. С. Лунина после того, как тот вызвал его на дуэль, утонченно оскорбив при этом. За цесаревичем закрепилась репутация романтика. А. С. Пушкин писал П. А. Катенину: «...как поэт, радуюсь восшествию на престол Константина I. В нем очень много романтизма; бурная его молодость, походы с Суворовым, вражда с немцем Барклаем напоминают Генриха V. — К тому ж он умен, а с умными людьми все как-то лучше; словом, я надеюсь от него много хорошего»[8]. Поэт ошибался. Позднее он стал по-другому смотреть и на цесаревича, и на «немца» Барклая. В отличие от романтиков-бунтарей, чьи поступки требовали немалого мужества, Константин — сатрап, уверенный в гарантированной безнаказанности.

Если воспитание Александра и Константина контролировалось Екатериной II, то воспитание остальных детей находилось в руках Марии Федоровны. Как показала история, попытки матери привить Николаю и Михаилу либерально-просветительские представления, гуманитарные знания и «правильные» эстетические вкусы окончились крахом.

Николай I, описывая интерьеры Зимнего дворца, где прошло его с Михаилом детство, признался: «Комната была оштукатурена с богатой живописью фресками в античном вкусе по золоченому фону; такой же был и карниз; паркет великолепного рисунка был сделан из пальмового, розового, красного, черного и другого дерева, в некоторых местах сильно попорченный ружейными прикладами и эспантонами моих старших братьев, — изъян, который Михаил и я с тех пор старались усугубить, свалив, конечно, все это на наших братьев»[9]. Став императором, Николай I с той же «любовью к искусству» брал в эрмитажных кладовых пейзажи ненавистных ему фламандцев и голландцев и вписывал в них стройные ряды войск в исправной амуниции.

*Голике В. А. Портрет вел. кн. Николая Павловича. 1820-е. Х., м. ГЭ*

Вопреки матери художественные вкусы Николая Павловича, не без влияния его жены Александры Федоровны и ее учителя В. А. Жуковского, склонялись к англо-немецкому романтизму с его тягой к рыцарскому средневековью. В 1816 году в Париже Николай вел беседы с Ф. Шатобрианом. Его первым личным архитектором был единственный в то время «чистый» романтик *Адам Менелас*. Позднее романтические вкусы императора проявились в расцвете архитектурной неоготики, египтизирующего

и неорусского стилей; в интересе к ориентальной тематике в живописи, поэзии, балетном искусстве; в упорных попытках «приручить» и поставить в казенный фрунт ведущих романтиков (А. С. Пушкин, братья Брюлловы, И. К. Айвазовский, К. А. Тон, П. К. Клодт, М. И. Глинка); в гонениях на классицистов (К. И. Росси, братья Михайловы, И. П. Мартос, С. С. Пименов, А. И. Иванов, А. Е. Егоров, В. К. Шебуев).

«Михаил лишь только сдал последний экзамен, заколотил огромным гвоздем свой шкап с книгами»[10]. Владелец величайшего шедевра ампирной архитектуры — Михайловского дворца работы К. И. Росси, учившийся графике у О. А. Кипренского, в Лувре «Михаил Павлович подходил к Репнину и признавался, что он большой невежда в картинах и совсем не понимает, что хорошо, что дурно; это примечательно в человеке, воспитанном возле Эрмитажа»[11]. То же и с музыкой: Михаил и Константин на концерте Анжелики Каталани в Аахене «весь вечер они между собою разговаривали; обыкновенные, ничего не значащие шутки и более ничего; ни один не сказал ни слова об искусстве музыки и пения»[12].

*Доу Д. Портрет вел. кн. Михаила Павловича. 1820-е. Х., м. ГЭ*

О вкусах *Михаила Павловича* говорить не приходится. В посвященной ему монографии И. Н. Божерянова такие сведения отсутствуют. Его считали остроумцем, но только потому, что людей, способных парировать его казарменный юмор, он не терпел. Подтверждение тому — упомянутое ранее увольнение в отставку полковника лейб-гвардии Преображенского полка, поэта и драматурга П. А. Катенина. Поводом послужила «дерзость», сказанная Катениным на строевом смотре. На гневный вопрос великого князя: «Почему у солдата на шинели дырка?» Катенин ответил: «Это не дырка, а заплата. И сделана она как раз для того, чтобы не было дырки».

Завещая младшему сыну Павловск, Мария Федоровна, помня о полном отсутствии у него вкуса, благоразумно оговорила: «...с условием, чтобы дворец, сады, парки, оранжереи, <...> и прочие могущие впредь основаться заведения, одним словом, чтобы все угодья этого прекрасного имения содержались хорошо и в том же виде, как в настоящее время»[13]. «После перехода Павловска в собственность вел. кн. Михаила Павловича (по смерти Марии Федоровны в 1828 году) музыкальная жизнь во дворце надолго замерла. На плацу теперь ежедневно гремели барабаны на парадах, ко-

торые устраивал великий князь. В дурную погоду учения переносились внутрь дворца, и под духовой оркестр солдаты маршировали в Тронном зале. В праздничные дни в парке, на возвышениях в Больших Кругах, у подножий статуй Мира и Правосудия, играла тоже только "военная музыка"»[14]. Подобное происходило и в Михайловском саду Петербурга.

Из пяти дочерей Павла I две старшие умерли в юном возрасте. *Александра Павловна (1783–1801)*, запечатленная кистью Д. Г. Левицкого, И.-Б. Лампи, Э. Виже-Лебрен, в 1798 году была выдана замуж за палатина Венгерского, эрцгерцога австрийского Иосифа. Она умерла при родах стараниями императрицы Марии-Терезии, приказавшей оставить роженицу без какой-либо медицинской помощи. *Елена Павловна (1784–1803)*, выданная замуж за герцога Мекленбургского, тоже умерла при родах.

*Левицкий Д. Г. Портрет вел. кн. Александры Павловны. 1791. Х., м. Ярославль. ХМ*

*Левицкий Д. Г. Портрет вел. кн. Елены Павловны. 1797. Х., м. Киев. ГМРИ*

Заметными художественными способностями обладала *Мария Павловна (1786–1859)*. В 1795 году Екатерина II писала Ф.-М. Гримму: «...ей только девять лет, а она уже прошла с Сарти изучение генерал-баса. Сарти говорит, что у нее замечательный музыкальный талант <...> Она любит чтение и, как говорит генеральша Ливен, проводит за книгой целые часы <...> Притом она очень веселого, живого нрава и танцует, как ангел»[15]. Мария Павловна внесла весомый вклад в развитие культуры, но не русской, а немецкой. В 1803 году она вышла замуж за принца Саксен-Веймарского

Карла-Фридриха. Веймар, прославленный ранее именами Г. Телемана и И. С. Баха, являлся в то время центром немецкого романтизма и «германскими Афинами» — местом паломничества поэтов, философов, музыкантов, художников. Они боготворили принцессу Амалию — «германскую Медичи», у которой государственным секретарем, главой всех учреждений науки и искусства служил И. В. Гёте. В ее окружении были Ф. Шиллер, К.-М. Виланд, И.-Г. Гердер, «немецкий Мольер» А.-В. Иффланд. Йенский университет являлся одним из лучших в Европе.

*Доу Д. Портрет вел. кн. Марии Павловны, герцогини Саксен-Веймарской. 1822. Х., м. ГЭ*

Став великой герцогиней (1828), Мария Павловна собрала коллекцию восточных монет, содействовала Гёте в основании Общества по распространению лучших произведений новой литературы. На ее средства был восстановлен сгоревший театр, создано Училище садоводства, закладывались сады и парки. Веймар слыл эталоном гостеприимства для русских путешественников, в том числе для В. А. Жуковского, О.А. Кипренского, В. К. Кюхельбекера, К. Н. Батюшкова, братьев Брюлловых, Тургеневых.

Попав в такую среду, Мария Павловна сумела произвести впечатление. Ее приданое — мебель, гобелены, посуда, вазы, картины было доставлено на восьмидесяти повозках. Увидев кое-что из этого через 26 лет, Гёте записал в дневнике: «Зрелище из "Тысячи и одной ночи"». Шиллер и Виланд посвящали ей восторженные стихи. После смерти Шиллера наследная герцогиня заботилась о его семье. В 1809–1811 годах она слушала курс истории искусств профессора Мейера, изучала логику, историю, философию, античную литературу, дружила с А. Гумбольдтом. Под ее покровительством сложился «веймарский кружок», где на литературных вечерах поэты читали стихи, ученые — популярные лекции. С 1819 года, когда во главе ее капеллы встал И. Гуммель, при дворе постоянно звучала музыка Моцарта и Бетховена. С 1815 года она по примеру матери возглавила в Веймаре систему народного образования, выделяла деньги на благотворительность.

Мария Павловна не теряла связи с Россией, периодически навещая родственников. Она оплачивала обучение в Академии художеств К. Ми-

хайлова[16], переписывалась с Н. М. Карамзиным и В. А. Жуковским. Великая княгиня не любила Пушкина, «не слишком высоко» ставила «Евгения Онегина», но, тем не менее, тоньше других Романовых чувствовала поэзию. Мария Павловна гостила у Николая I, когда в тесном кругу, получив известие о гибели М. Ю. Лермонтова, император сказал: «Собаке — собачья смерть». Мария Павловна гневно его устыдила. Николай смутился и, поцеловав сестре руку, признал, что она «является честью и совестью семьи». Выйдя к придворным, он сообщил о смерти поэта совсем в ином тоне.

С возрастом великая герцогиня стала глохнуть, а ее двор своей чопорностью уподоблялся двору Марии Федоровны. А. И. Михайловский-Данилевский упрекал Марию Павловну в сословных предрассудках: на торжества приглашались семьи Гёте и Шиллера, но не Виланда и Гердера, поскольку те не являлись дворянами. Следует заметить, что в Петербурге и этого не было.

Похожая, но более скромная судьба и культурно-историческая миссия выпали на долю *Анны Павловны (1785–1865)*, выданной в 1816 году замуж за Вильгельма Оранского. Поселившись в Гааге, она создала около пятидесяти учебно-воспитательных учреждений для детей бедняков. Король-свекор подарил ей в 1818 году домик Петра I в Заандаме, который она превратила в музей, где возникло собрание документов о русско-голландских связях. По завещанию Анны Павловны оно перешло в Санкт-Петербургскую Академию наук. Муж Анны Павловны Вильгельм II любил роскошную жизнь и собрал выдающуюся коллекцию живописи. Но отношения супругов разладились еще до их коронации (1840).

*Будкин Ф. О. Портрет вел. кн. Анны Павловны. 1846. Х., м. Алма-Ата. ГМИИ Казахстана*

Когда король умер (1848), долги Анны Павловны составили 4,5 млн гульденов. Она предложила Николаю I купить за эти деньги коллекцию картин ее покойного мужа, часть из которых находилась в Петербурге в качестве долгового залога. Николай справедливо счел запрошенную сумму чрезмерной. Коллекция была распродана на аукционе, где представитель Эрмитажа Ф. Бруни приобрел ряд работ нидерландской и испанской школ XV–XVII веков[17].

Наибольший интерес у мемуаристов и исследователей вызывает личность *Екатерины Павловны (1788–1819)*. Любимая сестра Александра I

единственная в семье знала помимо других языков английский, старательно училась говорить и писать по-русски, что для женщин ее круга было редкостью. Ее обучали музыке. Благодаря урокам А. Е. Егорова она неплохо рисовала и гравировала. Восхищали ее женское обаяние, веселый нрав, общительность, неуемная энергия. По свидетельству воспитательницы императорских дочерей гр. Д. Х. Ливен, «она была очень властолюбива и отличалась огромным самомнением. Мне никогда не приходилось встречать женщины, которая бы до такой степени была одержима потребностью двигаться, действовать, играть роль и затмевать других»[18].

*Тишбейн И.-Ф. А. Портрет вел. кн. Екатерины Павловны. 1805. Х., м.*

Мемуаристы отмечают мужской ум и характер, благоразумие и рационализм Екатерины Павловны. Однако для достижения своих целей она была готова на любые интриги, наслаждаясь ими. Если задевали ее тщеславие, то благоразумие и рационализм улетучивались, острый язычок превращался в жало, а великая княгиня — в разъяренную фурию. Описанное гр. Ливен поведение Екатерины Павловны в Лондоне (1814) и на Венском конгрессе целенаправленно разжигало дипломатический скандал, принося интересы государства в жертву ее оскорбленному женскому самолюбию.

Екатерина Павловна всю жизнь ненавидела Елизавету Алексеевну, вероятно, из желания самой стать главным в империи эталоном женской красоты. Претендуя на роль монопольной тайной советницы государя, она, единственная из всей семьи, одобряла его связь с М. А. Нарышкиной и много лет выполняла функцию сводни. В начале XX века выдающийся историк вел. кн. Николай Михайлович, расстрелянный в 1919 году большевиками, вызвал ярость всей императорской фамилии тем, что опубликовал переписку Александра I и Екатерины Павловны, в том числе интимные письма, свидетельствующие о наличии между ними кровосмесительной любовной связи.

Апофеозом великой княгини были 1809–1812 годы, когда ее срочно выдали замуж за принца *Георга Ольденбургского*, чтобы избежать нежелательного для России сватовства к ней Наполеона. Французские источники утверждают, что Наполеон в большей мере имел виды на Анну Павловну и ради согласия Александра готов был принять его план раз-

дела Турции. Идею поддерживали Камбасерес, Фуше и Мюрат, но Талейран, получавший субсидии от Александра I, сделал все, чтобы помешать браку[19]. Мотив этого сватовства, как показал М. Г. Альтшуллер[20], в 1809 году стал аллюзионным фоном трагедии Г. Р. Державина «Евпраксия». Впрочем, автор не упомянул, что этот и другие драматургические опусы Державина, кроме «Ирода и Мариамны», не увидели сцены в силу своей бездарности[21]. Еще раньше (1807) Державин написал «Послание к великой княгине Екатерине Павловне о покровительстве отечественного слова», а ее свадьбе посвятил стихотворение «Геба». Образом Екатерины Павловны навеяны также женские персонажи трагедий «Михаил, князь Черниговский» С. Н. Глинки (1808), «Сульеты, или Спартанцы осьмнадцатого столетия» Л. В. Неваховича (1809), «Дебора» А. А. Шаховского (1809). Такое внимание к личности великой княгини было связано с тем, что ее двор стал центром антитильзитской и антисперанской оппозиции. «Красивая и решительная сестра государя, символически носящая имя своей великой бабки и самоотверженно сражающаяся за интересы России, оказывалась противопоставлена опасному интригану и заговорщику, выполняющему близ трона повеления злейшего врага своей родины»[22].

*Кипренский О. А. Портрет принца Георга Петровича Ольденбургского. 1811. Х., м. Пушкин. Екатерининский дворец*

Принц Ольденбургский был назначен генерал-губернатором Тверской, Ярославской и Новгородской губерний, директором Департамента путей сообщения. Он был человеком возвышенной души, хорошо воспитанным, безупречным в вопросах долга и чести, любил живопись, переписывался с одним из представителей художественной династии Тишбейнов, писал стихи по-немецки, которые были изданы небольшим тиражом в 1810 и 1813 годах. Виньетки к ним нарисовала Екатерина Павловна. Принц ревностно относился к своим обязанностям, посещал уездные города, дворянские и купеческие собрания, лично контролировал строительство Ладожской и Мариинской водных систем. По утверждению его адъютанта Ф. П. Лубяновского, при нем было построено и реконструировано около 14 000 верст водных и сухопутных дорог. Екатерина Павловна всегда сопровождала мужа и энергично помогала во всем. Одной из инспекционных поездок супругов Г. Р. Державин посвятил стихотворение «Шествие по Волхову российской Амфитриты» (1810).

Резиденцией великокняжеской четы стала Тверь, превратившаяся благодаря этому в третью столицу России. Сюда наезжали члены императорской семьи и сам Александр I, прусский министр Г.-Ф. К. Штейн, профессора Московского университета, художники, писатели. К принцу их допускали беспрепятственно. В ближайшем окружении великой княгини находились И. И. Дмитриев и Ю. А. Нелединский-Мелецкий. В 1808 году Екатерина Павловна назначила пенсион Н. И. Гнедичу для завершения перевода «Илиады». Управляющим ее двором был кн. И. А. Гагарин — член Дирекции императорских театров и гражданский муж Е. С. Семеновой. Он обеспечил гастроли в Твери столичных и московских трупп. Началось и создание собственного театра. Ж. Дальмас в 1811 году посвятил великой княгине «Журнал итальянской музыки» («Journal de musique italienne, dedie a S.A.I. Madame la Grand Duchesse Catherine-Paulowna»). В 1810–1811 годах при ее дворе О. А. Кипренский написал портреты принца Г. Ольденбургского, И. А. Гагарина, серию графических портретов и натурных зарисовок. Вместе с вел. кн. Константином приезжал А. О. Орловский.

*Казаков М. Ф., Росси К. И.*
*Дворец в Твери. Ныне*
*Областная картинная галерея*

*Росси К. И.*
*Тверь. Центральная площадь*

Екатерина Павловна уговорила брата назначить главным архитектором города мало еще известного К. И. Росси. Перестраивая дворец, возведенный когда-то М. Ф. Казаковым, зодчий создал ему архитектурно-пейзажное окружение, преобразив весь центр города и задав ему новый генеральный план. Это стало для Росси аксиомой, что бы он ни строил. Потому любое его сооружение занимало доминантное положение на местности. Именно при дворе Екатерины Павловны сформировалась индивидуальная манера зодчего, превратившая центр Твери в шедевр ампирной архитектуры, взятый с 1815 года за эталон Петербургом.

Вокруг Екатерины Павловны на антисперанской платформе объединились ранние западники в лице Н. М. Карамзина и славянофилы в лице Ф. В. Ростопчина. В 1810 году Карамзин дважды приезжал в Тверь читать фрагменты «Истории Государства Российского» Екатерине и Константину Павловичам.

Великая княгиня предложила ему пост гражданского губернатора Твери, но Карамзин ответил: «Или буду худым губернатором, или худым историком». По ее просьбе он написал «Записку о древней и новой России...». Карамзин привез ее «Тверской полубогине» в феврале 1811 года. В марте в Тверь приехал Александр I. Екатерина Павловна сыграла решающую роль в сближении историка с императором и заочно рекомендовала Карамзина своей матери[23]. Столь же внимательно она относилась к Ф. В. Ростопчину, активно способствовала в 1812 году его назначению гражданским губернатором Москвы. Накануне войны Ростопчин написал для нее «Записку о мартинистах...», проникнутую духом подозрительности и шпиономании. Он же считается автором доноса императору от 14 марта 1812 года об измене Сперанского и Магницкого, послужившего последним поводом к их опале[24]. Однако сам Ф. В. Ростопчин приписывал решающую роль в падении Сперанского великокняжеской чете[25]. Это мнение разделяли Ф. П. Лубяновский[26] и В. И. Семевский[27].

В 1812 году Екатерина Павловна сформировала батальон (712 ратников) из крестьян своих имений, выделив на его содержание 500 000 руб. После смерти Георга Ольденбургского от тифа в декабре 1812 года она навсегда покинула Тверь. 24 января 1816 года великая княгиня вышла замуж за принца Вильгельма Вюртембергского и уехала в Штутгарт. Ее деятельность в качестве принцессы Вюртембергской вызывала у местных жителей восхищение не меньшее, чем в свое время у тверичей. По всему королевству распространились благотворительные общества, ссудные кассы, дома трудолюбия, школы по обучению девочек шитью и вязанию, магазины по продаже их изделий. Были основаны женские учебные заведения по типу Смольного и Екатерининского институтов, ремесленная школа на 400 мест. Екатерина Павловна стала попечительницей Общества для поощрения и распространения сельского домоводства и промышленности, Училища для образования сельских хозяев. На свои средства она выписывала из разных стран семена и новейшие машины, учредила премии за изобретения, улучшение почв, разведение лесов и садов.

Вопрос в том, на какие средства все это осуществлялось? В течение двух лет из России приходили транспорты с приданым, богатство которого у местных бюргеров вызывало шок. К концу 1810-х годов уже мало что напоминало о былом блеске Твери, снова превратившейся в провинциальное захолустье. На ниве русской культуры Романовы-Павловичи походили на первобытных пахарей, оставлявших после себя пепелище, когда кормящая их почва истощалась. Этим они принципиально отличались от подлинных меценатов — Румянцевых, Строгановых, Шереметевых, Шуваловых, Юсуповых и даже Аракчеева.

*Вел. кн. Николай Павлович. Артиллерист с банником. 1810-е. Офорт*

*Фельтен Ю. М. Большой Эрмитаж. 1771–1787*

## Глава 4. Реформы народного образования и императорские учреждения культуры

Реорганизация и разрастание государственного аппарата требовали от системы народного образования обеспечить страну квалифицированными кадрами государственных служащих. Промышленность, торговля и судоходство тоже нуждались в специалистах. Век Просвещения разрушил представления об образовании как исключительной привилегии дворянства, однако в 1797 году среди сельского населения России грамотные составляли 2,7%, среди городского — 9,2%[1]. К 1804 году были разработаны Министерством народного просвещения, утверждены императором и опубликованы «Устав университетов Российской империи» и «Устав учебных заведений, подведомственных университетам». Система народного образования 1804–1811 годов выгодно отличалась бесплатностью обучения и четкой преемственностью учебных программ на всех четырех уровнях:

1) *Приходские училища*, где в течение 1 года дети из податных сословий получали религиозное воспитание, навыки чтения, письма и счета. В казенных деревнях ими ведали священники, а содержались они за счет самих крестьян. В частных имениях наличие и субсидирование училища зависело от воли помещика. Училища страдали от тесноты, малограмотности учителей, отсутствия учебных пособий. Тем не менее в Петербургской губернии их количество с 1804 по 1810 год увеличилось с 2003 до 2482[2];

2) дети, успешно освоившие программу, могли продолжить образование в *уездных училищах* с 2-годичным сроком обучения. В их учебном плане числилось 15 предметов, в том числе геометрия, всеобщая и русская география, начальные правила физики, естественная история;

3) не состоящие в крепостной зависимости выпускники уездных училищ и дети, получившие домашнее образование, могли поступать в *гимназии,* которые за 4 года готовили к поступлению на государственную службу или в университет. В основном они предназначались для дворян, но дворянство обеих столиц неохотно отдавало туда детей, «чтобы не смешивать их с грязным людом и не привить дурных наклонностей и привычек». Поэтому значительный процент составляли разночинцы. Программа состояла из предметов математического цикла; изящных искусств (словесность, эстетика, танцы, музыка, гимнастика); естественной истории (минералогия, ботаника, зоология); иностранных языков (латинский, немецкий, французский); наук философских (логика и нравоучение); наук экономических (теория коммерции, статистика общая и Государства Российского); географии; истории. История, особенно античная, по отведенному на нее учебному времени являлась предметом номер один. Религиозные дисциплины отсутствовали. Прогрессивным для того времени был принцип развивающего обучения;

4) *университеты.* Вся территория России была разделена на 6 учебных округов по числу университетов: Московский, Дерптский, Виленский, Петербургский, Казанский, Харьковский. Университеты имели 4 отделения: философско-юридическое с кафедрой богословия и церковной истории, физических и математических наук, медицинский, словесных наук. Большая часть их финансирования была возложена на местное дворянство. Выборный ученый совет университета разрабатывал учебные планы, ведал хозяйственной жизнью, осуществлял цензурные функции, избирал ректора, который затем проходил утверждение в министерстве. Перевыборы ректоров проходили ежегодно, но с 1809 года их полномочия были официально продлены[3]. Профессора и деканы факультетов тоже выбирались ученым советом. Профессорско-преподавательский состав оставался разночинным. Первым потомственным дворянином, занявшим университетскую кафедру, был *Григорий Андреевич Глинка (1776–1818)*[4]. Каждому окончившему университет студенту присваивался 14-й класс, кандидату — 12-й, магистру — 9-й, доктору — 8-й. Университеты получили право создавать научные общества, библиотеки, типографии, печатать научные труды. В Петербурге функции университета выполнял *Главный Педагогический институт*, основанный в 1804 году и преобразованный в университет в 1819 году.

Во главе каждого учебного округа стоял попечитель, осуществлявший контроль Министерства просвещения за всеми учебными заведениями округа. Ректор и профессора университета курировали в округе все гимназии, участвовали в разработке учебных и методических вопросов,

контролировали деятельность директоров и преподавателей. Директора гимназий отвечали за работу уездных училищ, а смотрители уездных училищ — за деятельностью приходских училищ уезда. Этим обеспечивалась преемственность учебных программ. Отсутствовали чиновно-паразитические структуры народного образования.

*Монье Ж. Л. Портрет М. Н. Муравьева. 1803. Х., м. Павловск. Дворец-музей*

*Гуттенбрунн Л. Портрет гр. А. К. Разумовского. 1801. Х., м. ГРМ*

*Щукин С. С. Портрет гр. Н. Н. Новосильцева. 1808. Х., м. ГРМ*

В 1803–1807 годах попечителем Московского учебного округа с одновременным исполнением должностей председателя Московского цензурного комитета и ректора Императорского Московского университета был поэт, полиглот и ученый *Михаил Никитич Муравьев.* В 1807–1810 годах его сменил гр. *Алексей Кириллович Разумовский,* после того как от этой должности отказался поэт и экс-министр И. И. Дмитриев[5]. Попечителем Санкт-Петербургского учебного округа и председателем Санкт-Петербургского цензурного комитета в 1804–1810 годах являлся гр. *Николай Николаевич Новосильцев.* Расширилась сеть специальных учебных заведений. Горное училище было преобразовано в *Горный кадетский корпус,* получив высочайшим указом от 13 июля 1806 года права и статус университета. Были основаны *Санкт-Петербургское коммерческое училище* (1801), *Институт инженеров путей сообщения* (1810), *Лесной институт* (1811). В Москве действовали *Константиновское землемерное училище* (1779), *Коммерческое училище* (1804), *отделение Екатерининского института, Повивальный институт* при Воспитательном доме (1801). Для стимуляции дворян к получению высшего образования еще в павловское время при Московском университете был создан привилегированный *Благородный пансион.* В Петербурге аналогичные заведения появились лишь в 1814 году при Царскосельском лицее и в 1817 году при Главном

Педагогическом институте (преподавателем музыки там служил Катерино Кавос).

До этого времени отпрыски аристократии (С. Г. Волконский, П. А. Вяземский, Ф. Ф. Вигель, братья Барятинские, Бенкендорфы, Гагарины, Голицыны, Кочубеи, Меншиковы, Нарышкины, Орловы, Толстые и др.) обучались в *колледже аббата Ш.-Д. Николя* (1794–1803) и сменившем его *Иезуитском пансионе* (1803–1815), который с 1805 года разместился в эффектном здании, построенном Л. Руска на углу Итальянской и набережной Екатерининского канала. Обучение в пансионе отличалось индивидуальным подходом к каждому ученику и высоким качеством преподавания всех предметов. Благодаря иезуитам знание латыни вновь стало восприниматься как свидетельство «серьезного» образования в отличие от образования «светского».

*Руска Л. Дом ордена иезуитов. 1803–1806*

Подготовка офицеров осуществлялась в петербургских кадетских корпусах с 7-летним сроком обучения. В Москве Кадетский корпус открылся только в 1824 году. Общеобразовательные предметы там изучались в объеме гимназий. Офицеров гвардии готовили *Первый и Второй кадетские корпуса*, куда принимали только потомственных дворян. Армейских и штабных офицеров выпускали *Дворянский полк*, *Школа колонновожатых* и *Военно-сиротский дом*. С 1805 года деятельность кадетских корпусов координировалась *Советом о военных училищах*, позднее переименованным в *Главное управление военно-учебных заведений*.

Самым привилегированным заведением был *Пажеский корпус*, учрежденный в 1802 году в здании Воронцовского дворца. Он предназначался

для детей высших сановников, не ниже генерал-лейтенанта и гражданских лиц 1–2-го класса. Юношей готовили к придворной или гвардейской службе. Каждая особа императорской фамилии, члены иностранных царствующих домов во время их пребывания в России имели своего камер-пажа, обязанного прислуживать на официальных приемах. Тем любопытнее мемуарные свидетельства о нравах этого заведения: «Хуже всех предметов преподавалась история. Это было глухое перечисление голых фактов, без упоминания о нравах, цивилизации, торговле и прочих проявлениях народной жизни. К тому же нас учили только русской и древней истории. Об истории Средних веков и новейшей мы и не слышали»[6]. На новичках старшие воспитанники отрабатывали навыки врача-дантиста или, заколотив их в бочку, спускали с лестницы. В Пажеском корпусе, по утверждению Е. А. Баратынского, «то только называют кражей, что похищается у своих, а остальное почитают законным приобретением»[7].

*Растрелли Ф. Б. Воронцовский дворец (Пажеский корпус). 1750-е*

Непревзойденным достижением отечественной педагогики стал Царскосельский лицей, давший стране Национального Гения. Проект учебного заведения для высокоодаренных детей всех сословий был разработан Сперанским в 1808 году, но Александр I изъял этот пункт, повелев принимать 10–12-летних детей из известных дворянских фамилий[8]. Из 28 выпускников первого набора 7 человек (25%): А. М. Горчаков, А. А. Дельвиг, М. А. Корф, В. К. Кюхельбекер, Я. В. Матюшкин, А. С. Пушкин, И. И. Пущин оставили глубокий след в отечественной истории и культуре. Из них двое (Пушкин и Горчаков) стали достоянием истории и куль-

туры всемирной. В отечественной педагогике к подобным показателям приблизились только Благородный пансион при Московском университете, петербургские гимназии К. И. Мая и «Петершуле». Приблизились в масштабе школы, но не класса. Феномен пушкинского выпуска обычно объясняют специальным отбором природно-одаренных учеников, выдающейся ролью директоров *Василия Федоровича Малиновского* и *Егора Антоновича Энгельгардта*, прогрессивностью применяемых ими педагогических методов. Однако сами эти методы формулируются расплывчато. Что касается специального отбора учеников, то легко представить, во что бы они превратились в современной школе. Главная причина феномена пушкинского выпуска — в передовых педагогических принципах, которые в полном объеме действовали только в первые годы существования Лицея:

*Неелов И. В., Стасов В. П. Здание Царскосельского лицея. 1789–1811*

— высокий профессиональный уровень и творческая самостоятельность преподавательского состава. И. К. Кайданов (история и география), А. П. Куницын (нравственные науки), Н. Ф. Кошанский (латинская словесность), Д. И. де Будри (французский язык), Я. И. Карцов (математические и физические науки), А. И. Галич (философия и эстетика) являлись профессорами или адъюнкт-профессорами Главного Педагогического, Екатерининского институтов, Московского университета, Первой городской гимназии, то есть преподавателями-практиками. Составленные ими, а не чиновниками из министерства, программы соответствовали современным научным требованиям и были посильны для учащихся. Программы не являлись догмой и давали возможности для творческой педагогической импровизации с учетом учебно-познавательной ситуации. Особенно этим отличался профессор А. И. Галич. Взаимное доверие администрации и преподавателей обеспечивало единство педагогических требований. Совместными усилиями они пресекали педагогическую недобросовестность и непрофессионализм. Не соответствующий этим требованиям инспектор М. С. Пилецкий-Урбанович был изгнан из Лицея, а ставленник попечителя С. С. Уварова австриец Ф. М. Гауеншильд (немецкая словесность) бойкотировался преподавателями и снискал всеобщую ненависть воспитанников[9];

— принцип педагогического оптимизма: за 6 лет обучения выпускники проходили 7-летний гимназический и 4-летний университетский курсы. К 17–19 годам, когда их сверстники только намеревались поступать

в университеты, лицеисты уже имели университетское образование. Сегодня «сердобольные» власти, родители, учителя и администраторы воспринимают подобное как вопиющую учебную перегрузку, потому и плодят посредственность. На самом деле перегрузки не было в силу следующего принципа;

— учет познавательных интересов и склонностей каждого воспитанника. Например, Пушкина математик Карцов считал «лентяем и наглецом»; учителя-гуманитарии отмечали «слабость успехов и недостаточность способностей» у Броглио и Данзаса. Но учителя и администрация понимали, что Пушкин — ярко выраженный гуманитарий, а Броглио и Данзас мечтают о военной карьере. Остальные предметы не входят в круг их интересов. Педагогам не позволялось душить Пушкина сотнями задач по математике, а Броглио и Данзаса — заучиванием текстов, которые в дальнейшей жизни им не понадобятся. Учителям не дозволялось ожесточенно преследовать «лентяя» и круглого троечника, якобы «близорукого», Дельвига хотя бы потому, что он «всеми способами достает себе книги и читает все без разбора, преимущественно во время лекций»[10]. Лицеистам «рисовали» оценки по нелюбимым предметам и, наоборот, усиливали требования по избранной ими специализации. Этим нарушались государственные образовательные стандарты, но именно подобные нарушения — непременное условие успеха всех вышеупомянутых учебных заведений;

— высокая требовательность к учащимся в сочетании с искренней доброжелательностью. Лицей был единственным учебным заведением, где не допускались телесные наказания. Педагогам и наставникам полагалось относиться к воспитанникам как к взрослым, обращаться к ним на «вы» с прибавлением «господин», никогда не повышать тон и целенаправленно воспитывать чувство собственного достоинства, основанное на осознании своего интеллектуально-духовного роста. В этой связи важную стимулирующую роль играли публичные экзамены в присутствии родственников лицеистов и почетных гостей. На таком экзамене чувство собственного достоинства заставляло мобилизоваться даже слабых учеников. Современная педагогика расценивает подобное как недопустимый стресс для ребенка, не заботясь о том, какой стресс испытают ученики по окончании нашей «гуманной» школы;

— не репродуктивное воспроизведение материала, а формирование самостоятельного критического и философского мышления каждого ученика как непременного качества творческой личности. Этот принцип был зафиксирован в уставе Лицея;

— воспитание русского патриотизма как чувства гордости и боли за судьбу Отечества, стремления жить и трудиться «для общей пользы». Коллективизм как духовное братство, взаимопомощь и моральная ответственность каждого перед коллективом;

— реальная забота о здоровье учащихся: «прекрасная» и «обильная», по их отзывам, пища. Рациональный распорядок дня[11], чередую-

щий занятия с отдыхом, ближними и дальними экскурсиями, объединяющий коллектив, развивающий физически, интеллектуально и душевно. Ежедневные физические упражнения оплачивались учителям как уроки, но не входили в сетку учебных занятий. В современной школе физкультура считается уроком, на который отводится 2–3 учебных часа в неделю за счет других предметов. С тем же основанием можно считать уроками личную гигиену, проезд на транспорте, прием пищи и т. п. В итоге Пушкин при весьма скромных физических данных был лучшим фехтовальщиком выпуска, хорошим всадником, стрелком, пловцом, умел боксировать;

— тесное взаимодействие семьи и школы. В условиях закрытого учебного заведения квартиры директоров и ряда учителей (С. Г. Чириков, А. Бруни, Д. И. де Будри, Н. Ф. Кошанский) стали для лицеистов вторым домом, где они рисовали, музицировали, занимались поэтическим и театральным творчеством, приобретали опыт светского общения. «С начальниками обходимся без страха, шутим с ними, смеемся», — свидетельствовал С. С. Илличевский в 1814 году[12]. Малиновский и Энгельгардт переписывались с родными воспитанников, сообщая об их самочувствии, успехах, проблемах;

— эстетическое воспитание путем совместных посещений спектаклей, Эрмитажа, Академии художеств, издания рукописных лицейских литературно-поэтических журналов, организации самодеятельного театра. Красота царскосельских дворцов и парков, постоянно звучащая в них музыка сами по себе воспитывали любовь к прекрасному, природе, художественный кругозор, вкусы и нравственные воззрения. Памятники русским победам (Морейская и Чесменская колонны, Кагульский обелиск) будили патриотические чувства.

*НХ. Портрет Е. А. Энгельгардта. 1813–1814. Х., м. Гос. музей А. С. Пушкина*

*НХ. Портрет В. Ф Малиновского. 1810–1811. Х., м. Гос. музей А. С. Пушкина*

Бывали, конечно, и конфликты, порожденные традиционной практикой административного контроля и тайного доносительства. Так, в «Журнале о поведении воспитанников» за ноябрь 1812 года гувернер И. Пилецкий описал «бунт» против его брата-инспектора, выделив Кюхельбекера («принял весьма широкое участие и даже с ожесточением») и Пушкина («с непристойной вспыльчивостью» говорил: «Как вы смеете брать наши бумаги!»)[13]. В связи с этим И. И. Пущин разделил историю первого выпуска на «три эпохи»[14]: 1) гуманное и просвещенное руководство В. Ф. Малиновского (12 августа 1811 — 23 марта 1814 года); 2) «междуцарствие» (24 марта 1814 — 4 февраля 1816 года), когда после кратковременного правления Н. Ф. Кошанского Лицей возглавил ненавистный Ф. М. Гауеншильд, а после его увольнения в январе 1816 года — надзиратель С. С. Фролов; 3) директорство Е. А. Энгельгардта (с 5 февраля 1816 года). Энгельгардт пользовался любовью и уважением всех лицеистов, кроме Пушкина. Между ними «не возникло ни симпатии, ни даже взаимопонимания»[15]. Позднее исключительно негативную (но неаргументированную) характеристику Энгельгардту дал хорошо его знавший Н. И. Греч[16].

Интересным памятником восприятия образовательных реформ деятелями художественной культуры является недатированная рукопись Н. И. Гнедича «Политический взгляд на систему народного просвещения в России»[17]: «Мудрые наши государи» — Петр и Екатерина «учреждали и распространяли училища; но Александр великодушно расширил их на пользу всеобщую народного просвещения. Говорю великодушно, потому что в наш век, в сие время великих переворотов политических и нравственных, многие вопияли как против причины сих разрушительных переворотов, против просвещения». Идеальными системами образования Гнедич считал спартанскую и афинскую, одобрял современную английскую систему и осуждал германские университеты, в том числе Канта, Фихте, Шеллинга, за предрасположенность к абстрактной теории, вместо практики, за космополитизм, бесполезность для своего отечества и «круга деятельности гражданской, принося его в жертву деятельности умственной». Русская система, за исключением военных училищ, по мнению Гнедича, копирует худшие стороны немецкой. Он ставил в пример практическую и государственную направленность образования в наполеоновской Франции.

Образовательные реформы стимулировали широкое строительство зданий для учебных заведений. В 1802–1803 годах по *типовым проектам А. Д. Захарова* и *Л. Руска* были построены гимназии, уездные училища более чем в 30 городах Европейской России. Иногда эти сооружения становились важной частью парадного облика городов. Таковыми являются, например, построенное *по проекту А. И. Мельникова Демидовское училище в Ярославле (1812)* или *созданный С. С. Петровским ансамбль Казанского университета и гимназии* (1813–1818), перестроенный позднее П. Г. Пятницким и М. П. Коринфским. В обеих столицах все здания учеб-

ных заведений имели высокие архитектурно-художественные достоинства. Для *Московской гимназии*, уездных и приходских училищ при ней *М. Ф. Казаков* перестроил бывшие дома Лопухиной и Волконской у Пречистенских ворот, создав величественный ансамбль, погибший в пожаре 1812 года. В Петербурге *П. И. Висконти* при строительстве *Медико-хирургической академии* спланировал обширный ботанический сад с оранжереями и теплицами, обрамлявшими парадный корпус для профессоров, и здания для служителей.

На развитие художественной культуры особое влияние оказала деятельность шести столичных императорских учреждений: Публичной библиотеки, Российской Академии, Эрмитажа, Придворной певческой капеллы, Академии художеств и Дирекции Императорских театров (деятельность двух последних учреждений рассмотрим особо на каждом этапе александровского правления).

*Садовников В. С. Панорама Невского проспекта. Здание Императорской Публичной библиотеки. 1830–1835. Б., акв. Музей истории СПб.*

*Служебный корпус Императорской Публичной библиотеки (Дом Крылова)*

В 1801 году закончилось строительство здания *Публичной библиотеки (ИПБ)*. Сразу получив статус Императорской, она стала важным научным и культурным центром России. Процесс ее комплектования шел 10 лет. Директором был назначен *Александр Сергеевич Строганов*, но, поскольку на его плечах лежали обязанности обер-камергера, заботы по Академии художеств и строительству Казанского собора, фактически библиотеку возглавил *Алексей Николаевич Оленин*, утвержденный в этой должности в 1811 году. Его заместителем стал *Сергей Семенович Уваров*, ставший позднее попечителем Санкт-Петербургского учебного округа. Согласно «Положению об управлении Императорской Публичной библиотекою» она была открыта для посетителей 3 раза в неделю с 10 до 21 часа. Важным достижением стала бесплатность услуг. В 1811 году Оленин убедил императора подписать указ об обязательном направлении в библиотеку двух бесплатных экземпляров всех выходящих в России книг, газет,

журналов, географических карт, нот, печатаемых типографским способом эстампов и театральных афиш.

Помимо библиотеки покойного польского короля Станислава Августа Понятовского (братьев Залусских), остатков библиотеки Дидро, позднее — библиотеки Вольтера (6902 тома), здесь имелось одно из лучших в мире собраний рукописей, редких книг, графики всех европейских школ, книжной миниатюры и исторических источников. Предметом гордости являлась коллекция инкунабул. Фонды пополнялись и за счет частных пожертвований.

Крупнейшее из них сделал неофициальный агент по собиранию редких книг за границей *Петр Петрович Дубровский*. Будучи сотрудником посольства в Париже, он предпринял попытку публикации на русском языке «Декларации прав человека и гражданина», что вызвало ярость Екатерины II и послужило одной из причин отзыва на родину всех российских подданных. В 1806 г. Дубровский поднес свое собрание Александру I, а тот передал библиотеке. Оно включало «Церковную историю англов» Беды (VIII в.), рукописи, принадлежавшие Яну Гусу, переписку Филиппа II Испанского и королевы Изабеллы, Екатерины Медичи и Маргариты Наваррской, Елизаветы Тюдор и Марии Стюарт, бумаги и книги Эразма Роттердамского, Ришелье, Мазарини, Людовика XIV, Д. Вашингтона, бумаги, конфискованные французской полицией у Ж.-Ж. Руссо и Вольтера, архив Бастилии, черновики Шиллера, нотные записи Й. Гайдна и многое другое. Коллекция рукописей была реорганизована в Особое депо манускриптов, смотрителем которого был назначен Дубровский.

Значительный вклад в пополнение фондов внесли комиссионер библиотеки *К. А. Эттер*, книготорговец *М. П. Глазунов*, купец *В. Зверев*, купеческий сын *С. Еремеев*.

Вероятно, по примеру Национальной библиотеки в Лондоне Оленин стремился создать библиотеку-музей с коллекцией монет, медалей, археологических памятников и гипсовых слепков с античных статуй. Это не встретило поддержки у вице-президента Академии художеств П. П. Чекалевского[18], и от идеи пришлось отказаться. К 1834 году фонды составили 500 000 экземпляров[19]. В обязанность дежурным библиотекарям вменялся контроль за сохранностью фондов, выявление и внесение в «черный список» лиц, неаккуратно обращающихся с книгами и рукописями.

Большое значение Оленин придавал привлечению на работу известных деятелей культуры. Сотрудниками библиотеки стали *Н. И. Гнедич*, *И. А. Крылов*, *К. Н. Батюшков*, *А. Х. Востоков*, библиограф *В. С. Сопиков*, позднее — *А. А. Дельвиг*, *М. Н. Загоскин*, *Н. И. Греч*, *Г. И. Спасский*, *В. Г. Анастасевич*, цензор *А. И. Красовский*, историк античной Греции академик *С. С. Куторга*, историк Кавказа, член-корреспондент Академии наук *М. И. Броссе*. Образовательный уровень сотрудников был таков, что Оленин в 1825 году начал хлопоты по отмене для них обязательных экзаменов при производстве в чины[20]. Должность библиотекаря была престижна и неплохо оплачивалась. Оленин добился учреждения оплачиваемого звания почетного библиотекаря. Первыми его получили графики *И. А. Иванов-младший* и *А. Л. Шустов*, живописец *М. М. Иванов*, член театральной дирекции драматург *М. Е. Лобанов*. После Отечественной войны в угоду Библейскому обществу и министру А. Н. Голицыну почетными библиотекарями были назначены католический аббат Мангень и раввин М. Иозефович[21]. Под жилье ведущих сотрудников библиотеки был выделен дом, примыкавший к ее корпусу по Садовой улице. В его первом этаже разместились книжные лавки Глазуновых. Оленин использовал свое влияние, чтобы не допустить открытия по соседству питейных заведений, как по этическим соображениям, так и в связи с потенциальной угрозой пожара[22]. Решение об открытии Публичной библиотеки было принято в декабре 1811 года, но война отложила это событие до 2 января 1814 года. На торжественном открытии среди более двух сотен приглашенных были И. П. Мартос, О. А. Кипренский, В. П. Стасов, Г. Р. Державин и другие мастера искусств, что символизировало значение библиотеки для отечественной культуры.

*Императорская Российская академия (ИРА)* — высшее научно-исследовательское учреждение по вопросам русского языка и словесности. При Павле I (1798) осталась без президента, ее финансирование прекратилось, а здание на Фонтанке передали военному ведомству. Работа Академии возобновилась 29 мая 1801 года, когда новым президентом был назначен литератор и ученый *Андрей Андреевич Нартов*. В 1802–1804 годах для нее было построено новое здание на Васильевском острове по проекту А. А. Михайлова-второго (в 1814 году перестроено В. П. Стасовым; ныне — факультет филологии РГПУ им. А. И. Герцена).

В период «либерального курса» главными научными публикациями ИРА стали учебные пособия «Российская грамматика, составленная Российскою Академиею» П. И. и Д. М. Соколовых (1802), переизданная в 1811, 1819 и 1826 годах, и «Наука стихотворства» профессора И. С. Рижского (1811). Был переиздан в алфавитном порядке «Словарь Академии Российской», включивший 51 388 слов. Предыдущий словарь, изданный Е. Р. Дашковой в 1789–1794 годах, состоял из 48 257 слов, расположенных в соответствии с производными корнями[23]. В 1805–1813 годах вышло 6 частей «Сочинений и переводов, издаваемых Императорской

Российской академией», где в числе прочего публиковались протоколы заседаний ИРА 1783–1806 годов. Академия проводила литературные конкурсы, победители которых поощрялись медалями. Высшей наградой с 1784 года была большая золотая медаль с надписью: «Российскому слову отличную пользу принесшему».

*Михайлов-второй А. А., Стасов В. П. Здание Императорской Российской академии. 1802–1804, 1814*

Поскольку основные интересы А. А. Нартова были связаны с руководством Вольным экономическим обществом (ВЭО), реально Российскую академию возглавил его друг — адмирал *Александр Семенович Шишков,* официально утвержденный в этой должности 23 мая 1813 года. В результате ИРА превратилась в филиал его салона и возникшей на его основе «Беседы любителей русского слова». Труды Академии подвергалась справедливой критике как устаревшие и не отражающие происходящих в языке изменений. Ее престиж среди образованной части общества падал. Академики избирались пожизненно, и состав ИРА менялся крайне медленно. «В числе пятидесяти восьми человек только пять известных поэтов с истинным талантом: Державин, Херасков, Капнист, Дмитриев и Нелединский — и только два настоящих литератора с именем: М. Н. Муравьев и А. С. Шишков <...> а там хоть шаром покати!

Вижу людей знатных: графа Строганова, графа Мусина-Пушкина, Татищева, князя Куракина, князя Белосельского, князя Васильева и князя Голицына — и нахожу натуральным, что академия ищет себе достойных покровителей; но понять не могу, как попали в нее люди, вовсе не известные в литературе или, что еще хуже, известные своей бездарностью?» — удивлялся С. П. Жихарев[24].

Российская академия стала восприниматься как официозная чиновная структура, особенно после введения в сентябре 1804 года форменной одежды для ее членов — темно-синего мундира с серебряным шитьем, красными обшлагами и воротником. С 1801 года на содержание Академии выделялось 6250 руб. в год, однако труд академиков не оплачивался, а публикации издавались за счет Кабинета Е. И. В[25], независимо от их научного и художественного качества. В этой связи И. А. Крылов на одном из заседаний пошутил: зачем Российская академия копит деньги, вместо того, чтобы издавать хорошие дешевые книги классиков и современных авторов? «Разве на приданое Академии, чтобы выдать ее замуж за Московский университет?»[26]

Одним из завоеваний эпохи Просвещения было создание государственных общедоступных художественных музеев. Первым стал Британский музей (1759). Французская революция национализировала королевские собрания. Бонапарт реорганизовал их в музей Наполеона, обогатив морем шедевров из поверженных стран. В 1805 году был основан Берлинский музей, ограбленный вскоре Наполеоном. Негласный комитет, учреждая Министерство народного просвещения, рассматривал вопрос о возможности подчинения ему музеев, в том числе *Эрмитажа*. Безрезультатно, к счастью, поскольку данное министерство в России всегда финансируется по остаточному принципу.

В 1802 году во главе Эрмитажа был поставлен коллекционер и библиофил гр. *Дмитрий Петрович Бутурлин*. В 1804 году он составил на имя императора записку, наметившую программу развития Эрмитажа: открыть музей для публики; разгрузить его от слабых вещей, снижающих общий уровень; выделять постоянную сумму для текущих приобретений; обзавестись корреспондентами за границей; издать каталоги коллекций; активизировать приобретение работ итальянской школы; сохранить Эрмитаж в качестве придворного учреждения, подчеркивая его связь с императорским двором и дворцом. Посещение музея публика должна была воспринимать как государеву милость.

В 1805 году было подписано Александром I и опубликовано Положение об Эрмитаже. Музей оставили в дворцовом ведомстве. Три заведующих отделениями подчинялись гофмаршалу, который являлся главой Придворной конторы, ведавшей административной и хозяйственной жизнью Эрмитажа. Сохранение музея в ведении Министерства двора благотворно сказалось на экспозиции, состоянии помещений и картин, выгодно отличая Эрмитаж от других европейских музеев. Например, о Дрезденской галерее

В. А. Жуковский писал: «Думаешь войти в святилище искусства, в котором его уважают, и входишь в огромный сарай, которого стены загромождены нечистыми картинами в бледных золотых рамах»[27]. С. И. Тургенев о Лувре: «Музеум содержит множество единственных вещей, из коих едва ли сотня хорошо поставлена; само строение не соответствует тому, что оно содержит». Он же о Брюссельском музее: «Картины этой галереи расставлены дурно, места мало»[28].

Фактическим руководителем Эрмитажа остался *Франциск-Ксаверий Лабенский*, занимавший свой пост с 1798 по 1849 год. Рачительный хозяин и эксперт, уважаемый двором и собственными сотрудниками, он добился учреждения должности реставратора. Таковым был иностранец *Перонар*. «Но как искусство его не близко было к совершенству и употреблялся он потому, что лучшего не было»[29], истинным реставратором, вдумчивым и осторожным, стал бывший солдат *Андрей Филиппович Митрохин*[30]. Он создал при Эрмитаже реставраторскую школу и самоучкой разработал технику перевода живописи с дерева на холст. В этом была острая необходимость, поскольку из-за жары во дворце дерево трескалось. Под реставрационную школу в Эрмитаже выделили специальное помещение. Однако печальный финал российского Просвещения отразился и на судьбе Эрмитажа: в 1822 году помещение, выделенное под реставрационную школу, отобрали для размещения Александровского комитета о раненых[31]. В столице Российской империи, увы, не нашлось другого помещения для этого весьма гуманного Комитета.

*НХ. Портрет А. Ф. Митрохина. Офорт*

*Фогель фон Фогельштейн. Портрет Ф.-К. Лабенского. Б., кар. ГЭ*

В 1808 году Ф.-К. Лабенский сопровождал Александра I в Эрфурте, где установил деловые контакты с директором Наполеоновского музея Д. Виван-Дененом. С помощью Виван-Денона были приобретены 23 картины, в том числе «Поклонение волхвов» С. Боттичелли, «Лютнист» Караваджо, «Госпожа и служанка» П. де Хооха, работы Э.-Б. Мурильо[32]. Ранее упоминались приобретения для Эрмитажа, сделанные лично императором. Все они являлись делом случая. Какой-либо государственной структуры или комиссионеров, ответственных за пополнение коллекций, как это было при Екатерине II, не существовало. Исключение — бывший компаньон Д. И. Фонвизина Г. И. Клостерман, но масштабы его деятельности несравнимы с комиссионерами екатерининского времени — Д. Дидро, И. И. Шуваловым, Д. А. Голицыным, Ф. Троншеном, Ф.-М. Гриммом.

В Эрмитаже бывали случаи варварского обращения с картинами. Высокопоставленные любители при копировании нередко снимали их со стен. Лабенский решительно протестовал. В 1825 году был устроен гардероб и разработаны правила работы музея[33], запретившие снимать картины. Посетители «в пристойной и опрятной одежде» допускались по билетам, выдававшимся Лабенским. Известные ему лица могли получить постоянный билет. Например, Жуковский раздобыл такой для Пушкина. Его владелец мог провести с собой до 8 человек. Эрмитаж был открыт ежедневно, включая праздники и выходные дни, с 12 до 15 часов зимой (для художников — с 9 до 17) и с 12 до 18 летом (для художников — с 8 до 20). Но реально зимой вход был затруднен. К 1826 году Эрмитаж посещали 3000–4000 человек в год, что соответствовало средней посещаемости европейских музеев, уступая только Лувру.

## Глава 5. Императорская Академия художеств

К 1801 году в Академии художеств за казенный счет обучались 300 воспитанников, хотя их реальное количество всегда было меньше штатного. Воспитанники делились на 4 возраста: 1) 9–12 лет; 2) 12–15 лет; 3) 15–18 лет; 4) 18–21 год. Обучение длилось 12 лет, а прием осуществлялся раз в три года после перевода 1-го возраста во 2-й. Учащиеся 1–2-го возрастов содержались в Воспитательном училище при Академии. Его возглавлял любимый воспитанниками *Кирилл Иванович Головачевский*.

*Венецианов А. Г. Портрет К. И. Головачевского. 1811. Х., м. ГРМ*

Головачевский был живой историей Академии с момента ее основания в 1757 г. Его красный плащ и мундир екатерининских времен со знаком отличия «за беспорочную службу» не менялись полвека. В свои 70–80 лет он ежедневно в 5 часов утра приходил в спальни воспитанников и добродушно будил их, хотя жил не в здании Академии, а довольно далеко от нее. Он поощрял чтение переводов греческих классиков, произведений Карамзина, Жуковского, Батюшкова. «Добродушный старик всегда обращался с воспитанниками мягко, ласково, действовал на них преимущественно внушением, убеждением, выговором». Иногда применял и розги, но наказывал тет-а-тет, и многие после этого «брались за ум», например калмыцкий беспризорник А. Е. Егоров[1].

В 1-м возрасте акцент делался на общеобразовательные предметы: 6 часов в день + 2 часа рисования. Во 2-м возрасте это соотношение составляло 4 + 4 часа (3 + 3 по субботам). В 3–4-м возрастах велось специализированное обучение в классах живописных (ландшафтный, перспективный, исторический, баталический, портретные, миниатюрный), архитектурном, медальерном, скульптурном, гравировальном; литейной и чеканной мастерских. Зачисление в тот или иной класс осуществлялось с учетом интересов ученика и социального заказа: «Требование многими местами архитекторов побудило Академию распространить архитектурный класс»[2]. Позднее А. Н. Оленин констатировал: «Если бы учащимся академии было дозволено самим выбирать специализацию, то кроме архитектурного и портретного класса всем остальным пришлось бы прекратить свою деятельность»[3].

Согласно «Дополнительным статьям к Уставу Санкт-Петербургской Императорской академии художеств» (1802) вводились новые дисциплины: «История художеств и художников», «История архитектуры и славных архитекторов», «Теория изящных художеств». Сохранялось обучение «смежным искусствам».

Совместное обучение художников разных специальностей одними педагогами, их постоянное общение, обучение смежным искусствам, художественно-бытовая среда в Академии подготовили золотой век русской архитектуры и монументальной скульптуры. В музее ИАХ насчитывалось около тысячи оригинальных скульптур, крупнейшее после Эрмитажа собрание графики, почти тысяча картин (в том числе Рембрандт, Рубенс, Рафаэль, Тинторетто). Имелась обширная библиотека, кабинеты эстампов, медалей, оружия. Вместе с тем из программы обучения уходили прикладные искусства. Прекратились учебные командировки воспитанников на мануфактуры. Уход из Академии (1805) *Паоло Ивановича Брюлло* — отца братьев Брюлловых, привел к исключению из преподавания орнаментальной деревянной скульптуры, лакировального и золотарного по дереву мастерства. Остальные художественные ремесла свелись к чеканному, литейному, формовальному и печатному.

*Кипренский О. А. Портрет А. Х. Востокова. 1804. Х., м. ГТГ*

Уровень преподавания смежных искусств был таков, что Академия гордилась своим выпускником *Александром Христофоровичем Востоковым*. «Заика и почти немой»[4], он стал лингвистом, поэтом, библиотекарем ИПБ, членом

Академии наук, Комиссии по составлению законов, Вольного общества любителей словесности, наук и художеств.

При наборе детей в Воспитательное училище склонности и способности не учитывались, поэтому там всегда имелось значительное количество лентяев и бездарей, которых периодически приходилось исключать. Позднее А. Н. Оленин убедил министра А. Н. Голицына, что все зло происходит от наличия в Академии крепостных, но это, как мы убедимся позднее, — ложь. Массовые «чистки» были проведены в 1808–1810 годах, когда изгнали ученика 2-го возраста Н. Скородумова, 14 учеников 3-го возраста[5], ученика 4-го возраста П. Антипова, пенсионеров П. Маковецкого и Я. Овсеенко, канцеляриста Ухтомского и служителя Степанова[6]. Из них крепостные составляли меньше трети. В рапортах К. И. Головачевского, протоколах Совета и резолюциях президента причины репрессий указаны в общих чертах: за «пороки, кои терпимы быть не могут», «порочное поведение», «разные шалости», «оказался в тайных пороках». Свет проливают рапорта из Управы благочиния: «воспитанник Федор Алферов взят был за бесчувственное поволяние <...> будучи пьян <...> ударил в нос ведущего его пешей команды». «В минувшую ночь взят полицейским постовым в бесчувственном пьянстве Сергей Александров». По дороге из Управы благочиния «рядового Якимова ударил в глаз кулаком», бросился бежать, но был пойман[7].

*Варнек А. Г. Портрет гр. А. С. Строганова. 1814. Х., м. ГРМ*

В 1800–1811 годах пост президента Императорской Академии художеств занимал гр. *Александр Сергеевич Строганов (1733–1811)*, чье президентство назвали «золотым веком Академии». Строганов подарил ей 150 рисунков с плафонов Версальской галереи; откомандировал в Москву *Ф. Я. Алексеева,* благодаря чему родилась знаменитая серия пейзажей допожарной Москвы; перевел на казенное содержание 11 своекоштных учеников, в том числе талантливых портретистов *К. С. Павлова* и *П. Ф. Соколова.* Президент заботился о присвоении подчиненным очередных чинов, неустанно ходатайствовал о них перед императором, быстро для сановника такого уровня реагировал на их нужды. При этом граф не был «добрячком»-барином. Он всегда стремился разобраться в реальных обстоятельствах их

службы и частной жизни. Например, 28 июня 1803 года М. Н. Муравьев ходатайствовал перед государем о назначении пенсии литейному мастеру Гасткло, прослужившему при Академии около 40 лет. Царь велел узнать мнение Строганова. Через две недели тот прислал ответ: Гасткло служил при Академии в 1776–1783 и 1790–1794 годах, то есть 12 лет, а остальное время работал на частных лиц. Поэтому хлопотать о пенсии президент отказался, но считал, что «Гасткло заслужил монаршью милость пожалованием ему единовременно сколько определить будет благоугодно»[8].

Строганов заключил договор с Г. И. Клостерманом — бывшим компаньоном Д. И. Фонвизина, об устройстве в академическом здании Факторской, где продавались произведения учащихся и молодых выпускников Академии. Это помогало им материально и воспитывало у публики изящный вкус. Президент имел тесные связи с ведущими эстетиками своего времени — ректором Московского университета М. Н. Муравьевым и А. А. Писаревым. Последний в 1810 году был избран в почетные члены ИАХ. В 1800 году звание вольного общника Академии впервые получила женщина — *Элизабет Виже-Лебрен,* а в 1807 году в назначенные впервые избрали россиянку — *Екатерину Либрехт* — дочь известного медальера[9].

Благодаря Строганову в 1802 году в устав Академии была введена статья 25, согласно которой «государственные места, имеющие в ведении своем публичные здания гражданские и священные, заимствуют советы Академии и препоручают строение и украшение оных художникам, воспитанным в Академии, предпочтительно перед иностранцами, имеющими равное достоинство». Этот протекционизм стал важным условием расцвета русской архитектуры и монументальной скульптуры, но негативно повлиял на живопись, лишив отечественных мастеров серьезной конкуренции. Он ухудшил положение художников, не связанных с Академией. «Чистая, истинная слава» *В. Л. Боровиковского* возбуждала зависть «ученых художников», которые «показывали его недостатки и марали его достоинства», — свидетельствовал А. Г. Венецианов[10], которого в Академии ожидала такая же участь. Тернистый путь к признанию пришлось пройти адмиралтейскому скульптору *Павлу Петровичу Соколову* — автору знаменитой «Девушки с кувшином» в Царскосельском парке, скульптур Львиного и Банковского мостиков, центральных дверей Казанского собора. Еще труднее пришлось *Ивану Ивановичу Теребеневу* — первому ваятелю, добровольно отказавшемуся от академической карьеры. Успешно работая в архитектурных командах Д. Кваренги и Л. Руска, Теребенев к 1811 году получил ряд скульптурных заказов для Адмиралтейства. Однако управляющий Министерством морских сил И. И. де Траверсе усомнился в его способностях и запросил министра народного просвещения А. К. Разумовского: можно ли доверить столь важный заказ «художнику 14-го класса». Теребеневу позволили приступить к работе лишь после того, как вице-ректор по скульптуре И. П. Мартос письменно поручился

за него перед Разумовским[11], и тот написал соответствующее отношение в Министерство морских сил[12].

Еще при Павле I Строганов вернул в Академию *Ф. И. Шубина*, помогал ему и *Д. Г. Левицкому*. В 1807 году он ввел 72-летнего, почти ослепшего Левицкого в Совет Академии, что увеличило пенсию старика с 200 до 600 руб. Строганов сосредоточил в Академии лучшие архитектурные силы. Он помог *А. Н. Воронихину* в кратчайшие сроки официально получить звание архитектора, стать младшим профессором архитектуры, членом Совета, забыть о своем крепостном прошлом (в представлении к очередному чину в 1811 году в графе «из какого сословия происходит» у Воронихина значится: «из свободных людей»)[13]. Был введен в Совет *А. Д. Захаров*. Приглашенный Строгановым *Ж.-Ф. Тома де Томон* стал профессором перспективы, а с 1810 года — архитектуры; *А. А. Михайлов-второй* — преподавателем архитектурного класса, с 1809 года — адъюнкт-ректором. В должности адъюнкт-ректора по скульптуре *Ф. Г. Гордеева* сменил *И. П. Мартос*. После смерти *М. И. Козловского (1802)* к профессорам скульптурного класса *Ф. Ф. Щедрину и И. П. Прокофьеву* присоединились два ученика покойного — адъюнкт-профессора *В. И. Демут-Малиновский* и *С. С. Пименов*. Адъюнкт-ректором по живописи был *И. А. Акимов*. Классом исторической живописи продолжал руководить *Г. И. Угрюмов*, батальным — *М. М. Иванов*, портретным — *С. С. Щукин*. В 1807 году возник еще один портретный класс во главе с *Ж.-Л. Монье*. В 1798 году после ухода в отставку П. Г. Жаркова класс миниатюрной живописи влился в состав портретного класса С. С. Щукина, но популярность миниатюрного портрета заставила Строганова вновь выделить его в самостоятельный класс во главе с *П. А. Ивановым*. Класс живописной перспективы возглавлял *Ф. Я. Алексеев*, гравировальный — *И.-С. Клаубер*. Алексеев и Щукин были введены в Совет Академии. *А. Е. Егоров и В. К. Шебуев* стали адъюнкт-профессорами.

К 1805 году при Академии была построена двухэтажная литейная мастерская по проекту А. Д. Захарова. В ней «установили усовершенствованную плавильную печь системы архитектора А. А. Михайлова. Подсобные помещения были устроены таких размеров, что в них могла вестись формовка одновременно нескольких крупных статуй. Мастера освоили так называемый восковой способ отливки, который позволял отливать даже самые большие статуи в один прием целиком. Литейная мастерская Академии стала одной из главных достопримечательностей столицы; в нее ходили, как в театр, чтобы полюбоваться захватывающе интересным процессом отливки»[14].

Наполеоновские войны привели к резкому сокращению количества пенсионеров Академии за границей. В период «либерального курса» прошли стажировку в Италии архитекторы *А. И. Мельников* и *Д. М. Калашников*, скульптор *В. И. Демут-Малиновский*, живописцы *А. Е. Егоров, В. К. Шебуев, А. Г. Варнек, К.-Х. Рейхель*. С помощью вице-канцлера кн.

А. Б. Куракина удалось пристроить во Франции гравера *Н. И. Уткина* — внебрачного сына попечителя Московского учебного округа М. Н. Муравьева. Во Франции и Италии прошли стажировку архитектор *Н. И. Мартос* и не имевший отношения к Академии *В. П. Стасов* (по личному распоряжению императора). На личные средства учился в Дрезденской академии баталист *А. И. Зауэрвейд*. Однако не смогли реализовать свое право на заграничную стажировку архитектор *А. А. Михайлов-второй*, скульпторы *И. И. Теребенев*, *С. С. Пименов*, *С. И. Гальберг*, *И. И. Воротилов*, *И. З. Кащенков*, живописцы *А. И. Иванов*, *П. А. Иванов*, *О. А. Кипренский*, *М. Н. Воробьев*, *С. Ф. Щедрин*, гравер *Е. О. Скотников*.

Жалованье служащих Академии заметно уступало жалованью ведущих артистов. Самое высокое (2200 руб.) имела кастелянша Бильдерлинг. За ней — вице-президент П. П. Чекалевский (1875 руб.). Резко отставали оклады конференц-секретаря А. Ф. Лабзина (1350 руб.) и ветерана Академии К. А. Головачевского (1200 руб. + 200 руб. сверх штата). И. Клаубер имел 1200 руб. за руководство гравировальным классом, советник М. М. Иванов — столько же за руководство сразу двумя классами — ландшафтным и батальным. Адъюнкт-ректоры И. А. Акимов и И. П. Мартос получали по 1133 руб. Мартос по распоряжению императора имел еще одну ставку в 1000 руб. за преподавательскую деятельность, а Акимов — нет, хотя возглавлял класс исторической живописи. Оклад профессоров Г. И. Угрюмова и Ж.-Ф. Тома де Томона составлял 1000 руб. Столько же получали гувернеры. Жалованье профессоров И. П. Прокофьева, Ф. Ф. Шедрина, А. А. Михайлова-второго — 800 руб. Адъюнкт-профессор А. А. Михайлов-первый получал 750 руб. (так же как и лекарь), а адъюнкт-профессора В. И. Демут-Малиновский, С. С. Пименов, А. И. Иванов, В. К. Шебуев, А. Е. Егоров — по 400 руб. (как архивариус и протоирей). Столь значительная разница обусловлена возрастом и выслугой лет. Советники Академии Д. Г. Левицкий, С. С. Щукин, П. А. Иванов, Ф. Я. Алексеев (все, кроме Левицкого, — руководители классов) получали по 600 руб. Столько же имели эконом, бухгалтер, заведующий факторской, учителя рисования. Учителя общеобразовательных предметов и библиотекарь получали по 500 руб. Помимо окладов почти все служащие Академии получали казенные дрова и свечи.

Приведенные суммы показывают, что протекционистская статья 25 Устава на оклады мастеров искусств не влияла. Иностранцы по-прежнему имели преимущество. Австриец Клаубер получал в два раза больше занимавшего такую же должность М. М. Иванова. Профессор перспективного класса Тома де Томон — на 400 руб. больше, чем глава этого класса Ф. Я. Алексеев. Академический резчик немец Карл Мейнерт имел оклад советника. Глава литейной мастерской В. П. Екимов вовсе не получал жалованья от Академии. Француз — учитель французского языка получал на 150 руб. больше, чем русские учителя общеобразовательных предметов.

*Императорская Академия художеств. Вид из сада*

Еще меньше логики в решении жилищной проблемы. Из преподавателей и служащих Академии лишь единицы имели собственные дома или квартиры: К. А. Головачевский, А. А. Анисимов, П. А. Иванов, лекарь, некоторые священнослужители, учителя общеобразовательных предметов. Еще при Екатерине II демонстративно отказался от всех казенных благ Д. Г. Левицкий. «Квартирные» для найма жилья получали К. Мейнерт (400 руб.), библиотекарь (350 руб.), А. Е. Егоров и С. Ф. Галактионов (по 300 руб.), архивариус (150 руб.). Остальные жили в здании Академии. Элитные квартиры располагались на первом этаже. Почти все квартиры имели кухни. Академии также принадлежали жилые дома на 3–4-й линиях Васильевского острова. Самые лучшие жилищные условия имел протеже Строганова А. Н. Воронихин — дом на 3-й линии Васильевского острова из 10 комнат с конюшней и хозяйственными постройками. Секретарь канцелярии А. Ф. Бестужев жил в аналогичном доме из 9 комнат на 4-й линии Васильевского острова. Вице-президент П. П. Чекалевский и конференц-секретарь А. Ф. Лабзин занимали по 8 комнат в здании Академии, Г. И. Угрюмов жил в такой же квартире в доме на Большом пр. Васильевского острова. И. А. Акимов и резчик К. А. Либрехт имели 7-комнатные квартиры. И. П. Мартос — 6-комнатную. С. С. Щукин, И. Клаубер, А. Д. Захаров, Ж.-Ф. Тома де Томон — 5-комнатные, В. К. Шебуев — такую

же в худшем доме на 3-й линии Васильевского острова. Кастелянша и инспекторский помощник занимали 4-комнатные квартиры. М. М. Иванов, И. П. Прокофьев, А. А. Михайлов-первый, А. Г. Варнек, священник — 3-комнатные. Ф. Я. Алексеев, Ф. Ф. Щедрин, А. А. Михайлов-второй — 2-комнатные. В. И. Демут-Малиновский, А. Е. Ухтомский по одной комнате. Некоторые технические служители делили одну комнату с антресолями на двоих.

Распределение жилья между вице-ректорами, профессорами, адъюнкт-профессорами, советниками напоминало местническую систему занятия престолов во времена Ярославичей. Теоретически на этот процесс влияли должность, чин, наличие орденов, количество членов семьи. Однако на практике все зависело от воли начальства и было далеко от справедливости. Можно выделить лишь одну закономерность: явные преимущества имели архитекторы. А. Н. Воронихин с женой и четырьмя детьми жил в отдельном доме из 10 комнат. Холостяки Ж.-Ф. Тома де Томон и А. Д. Захаров имели по 5 комнат, в то время как равный им по званию и превосходящий по выслуге многодетный скульптор Ф. Ф. Щедрин — только 2. Случайный характер распределения жилья доказывает и тот факт, что после смерти А. Д. Захарова (1811) его апартаменты могли бы занять старшие профессора Ф. Ф. Щедрин или И. П. Прокофьев, но въехал молодой адъюнкт-профессор В. И. Демут-Малиновский. Вероятно, это произошло не без помощи его влиятельного тестя И. П. Мартоса и согласия бесплатно сделать статую Андрея Первозванного для Казанского собора, что вызвало благодарность А. С. Строганова.

Во всей остроте жилищный вопрос проявился в июне 1814 года[15], когда в связи со смертью вице-ректора И. А. Акимова «очистилась квартира, которая по праву старшинства принадлежит адъюнкт-ректору И. П. Мартосу, но по нежеланию его переменить своей квартиры следует по старшинству отдать г. вице-ректору Угрюмову». В квартиру умершего Воронихина въехала семья профессора А. А. Михайлова-первого и его холостой брат профессор А. А. Михайлов-второй, а их квартиры отошли к адъюнкт-профессорам А. И. Мельникову и И. Г. Гомзину. В 5-комнатную квартиру покойного Тома де Томона в здании Академии должен был въехать 37-летний холостяк адъюнкт-профессор В. К. Шебуев, а в его квартиру — штаб-лекарь. Но Шебуев позарился на квартиру советника С. С. Щукина и попросил Совет переселить Щукина в бывшую квартиру де Томона. Совет обратился к министру просвещения А. К. Разумовскому. Тот решил в пользу Шебуева — учителя рисования великих князей, на которого «возлагаются многие работы для Высочайшего двора». Министр просил передать Щукину его личную просьбу уступить Шебуеву свою квартиру. На заседании Совета, где решался вопрос, Щукин не присутствовал, «отозвавшись болезнью», а потом отказался исполнить просьбу министра. Совет, сообщая об этом Разумовскому, отметил: «Многие члены Совета нашли оный неприличным как званию г. Щукина, так

и тому уважению, какое оказано было е.с. министром». Разумовский велел передать Щукину, что его вообще могут выселить из здания Академии, поскольку «Щукин по званию своему не имеет даже никакого права на казенную квартиру».

Художник не сдавался и подал в Совет апелляцию, «чувствуя себя через сие весьма обиженным». Его аргументы: 1) прослужил в Академии около 30 лет беспорочно и с отличием, за что удостоен звания советника. Выпустил из своего класса около 200 учеников, в том числе В. А. Тропинина и А. Г. Варнека; 2) подобные квартиры «даются заслуженным членам, класс какой-либо обучающим»; 3) квартира де Томона меньше и не имеет удобств, «кои для женатого и девятью детьми обремененного человека нужно; когда напротив того г. Шебуев холост»; 4) «не унижая достоинств г. Шебуева, почитаю за совершенную дерзость,.. сим без совестно обижает старшего себя, не сделав еще никакой пользы для Академии, находясь при оной только три года... Приведя все сии притчины прошу господ членов Совета защитить меня и все сие Его Сиятельству представить... А тем сделать, чтобы и впредь не обижаемы были младшими, кои в течение многих лет употребляли талант и время свое на пользу Отечества». Совет проигнорировал аргументы Щукина, отказался ходатайствовать о нем перед министром и отдал его квартиру Шебуеву.

*Щукин С. С. Автопортрет. 1810. Кость, м. ГРМ*

*Шебуев В. К. Автопортрет. Ок. 1820. Б., сепия. ГТГ*

В академической иерархии жанров главное место по-прежнему отводилось исторической живописи, где все большее значение приобретала

национальная тематика. Самым «низким» искусством оставалась графика. Большинство граверов работало по чужим оригиналам, создавая репродукции с шедевров мировой живописи и портретов современников. Ценились преимущественно прикладные качества гравюры: она являлась единственным способом иллюстрирования книг. Ученики гравировального класса исполняли также гербы, бланки и другие заказы для Сената, Карточной экспедиции, Геральдической конторы, Монетного двора, Мануфактур-коллегии, Коммерческого банка, пригласительные и театральные билеты, экслибрисы. Работы общественно-просветительской значимости были довольно редки, например 50 гравюр для *«Атласа к путешествию вице-адмирала Сарычева» (1802)* по заказу Адмиралтейства. Ведущими мастерами гравюры были *И. А. Иванов-младший, А. Г. Ухтомский, С. Ф. Галактионов, Н. И. Уткин.*

*Иванов-младший И. А. Парад на Дворцовой площади 19 марта 1816 г. в двухлетнюю годовщину вступления в Париж. Б., акв., тушь, перо. Музей истории СПб.*

*Иванов-младший И. А. Иллюстрация к трагедии В. А. Озерова «Димитрий Донской». 1807. Офорт*

На многих произведениях Иванова-младшего стоит монограмма Оленина, что «наглядно выражает зависимость художника от его "высокопоставленного покровителя"»[16]. Однако эта зависимость — следствие не личного деспотизма Оленина, а рабского положения гравюры в сравнении с другими искусствами. Оленин делал все для поддержки Иванова: зачислил почетным библиотекарем ИПБ, смотрителем за рисовальными классами Академии художеств (1813), консьержем и преподавателем архитектурного класса (1817)[17], близким другом своей семьи и непременным участником своего салона. Тем не менее *Иван Алексеевич Иванов-младший (1779–1848)* — сын главы перспективного класса, брат главы класса миниатюрной

живописи, племянник И. Е. Старова, главный художник Императорского стеклянного завода, участник салона Н. А. Львова — Г. Р. Державина и Вольного общества любителей словесности, наук и художеств — получил звание назначенного только в 43 года, а академиком стал в 51 год. И вовсе не за графику, а за виртуозно исполненный маслом «Перспективный вид внутренности великолепных сеней и парадной лестницы Академии художеств» (1830). Картина имела успех на академической выставке и была приобретена императорской фамилией. К этому времени Иванов имел общероссийскую известность как иллюстратор Державина, Капниста, Озерова, Крылова, Жуковского, Пушкина, как автор «летучих листов» 1812 года, оформитель «Полярной звезды» и «Северных цветов». В Царском Селе уже стояли ультраромантические Египетские ворота, созданные И. А. Ивановым-младшим в соавторстве с А. Менеласом и В. И. Демут-Малиновским. По его чертежам уже было изготовлено крупнейшее в мире изделие из хрусталя — кровать, которую Николай I в 1826 году подарил персидскому шаху, пытаясь избежать войны.

*Иванов-младший И. А. Перспективный вид... парадной лестницы Академии художеств. 1830. Х., м. НИМРАХ*

*Иванов-младший И. А., Менелас А., Демут-Малиновский В. И. Египетские ворота в Царском Селе. 1824–1827*

Похоже складывалась судьба *Степана Филипповича Галактионова*: звание академика он получил не за виртуозные графические пейзажи, а за картину маслом «Вид гранильной фабрики в Петергофе». Из трех графиков, представленных Олениным к награде в 1826 году, И. А. Иванов-младший заявлен как консьерж, а А. Г. Ухтомский — как библиотекарь[18].

*Галактионов С. Ф. Вид гранильной фабрики в Петергофе. 1808. Х., м. Музей истории СПб.*

*Галактионов С. Ф. Дерево. Эскиз. 1800-е. Офорт*

*Венецианов А. Г. Натурный класс Академии. 1824. Б., акв. НИМРАХ*

*Тозелли А. Панорама Санкт-Петербурга. Фрагмент. 1820. Б., акв. Музей истории СПб.*

## Глава 6. Архитектура и градостроение 1801–1815 годов

От бабушки Александр I унаследовал страсть к архитектуре и украшению Петербурга, заслужив прозвище Северный Перикл. Во-первых, потому, что искусство греческой классики оставалось одним из художественных эталонов эпохи. Во-вторых, при Перикле, благодаря Акрополю и другим сооружениям, Афины превратились в идеологический и культурный центр Эллады, а при Александре I сложился тот ампирный облик Петербурга, который с тех пор определяет его восприятие: «Полнощных стран краса и диво», «один из самых красивых городов мира»[1]. При Александре I только в городской черте построили не менее 122 сооружений, имеющих высокую художественную ценность. Среди них шедевры мировой архитектуры: Биржа, Казанский собор, Адмиралтейство, Михайловский дворец, здание Главного штаба. Подобно Екатерине II, император вникал во все детали проектов. Ни одно здание в городе не возводилось без его резолюции на чертежах, даже если он находился за границей. Владельцы дач вблизи Каменного острова не имели права что-либо строить или переделывать фасады своих домов без высочайшего разрешения[2].

Император лично определял условия расселения владельцев участков, подлежащих застройке. Им выплачивалась сумма из городской казны «соответственно изъявленному ими на то согласию». Если сумма не устраивала владельца, с ним поступали как с крестьянином Чернухиным при строительстве Артиллерийских казарм: «крестьянина Чернухина, который если не пожелает взять за лавку свою назначенную цену, то велеть ему строение сие немедленно снесть и место очистить»[5].

*Руска Л. Казармы лейб-гвардии Измайловского полка. 1806–1808*

Иногда по забывчивости Александр I утверждал две сметы одного сооружения. Такой курьез произошел с казармами Измайловского полка. Царь утвердил два их плана: 25 апреля и 12 июня 1806 г.[3] Солдатские казармы строил Гиршели, но денег из казны не получил. Они достались Л. Руска, возводившему офицерский корпус. Когда недоразумение выяснилось, у Руска забрали часть денег. В итоге декор правого крыла офицерского корпуса, выходящего на Измайловский проспект, долгое время был заметно скромнее левого, что ошибочно списывается на позднейшие перестройки[4].

На своих архитекторов — *Ч. Камерона, Л. Руска, Ж.-Ф. Тома де Томона* Александр I взвалил непомерный объем работ, в том числе таких, которые раньше не входили в обязанности придворного архитектора: строительство казарм, санитарных, хозяйственных и промышленных сооружений, составление типовых проектов для провинции. Его архитектурным фаворитом до 1817 года был Луиджи Руска, способный к решению самых противоречивых архитектурно-художественных задач, умевший обходиться минимальными средствами и избегавший дорогостоящего ампирного декора.

В деле финансирования архитектурных сооружений Александр I не изменял своей прижимистости. Так, на строительство казарм для нижних чинов и служителей Арсенала ведомство А. А. Аракчеева должно было получить по 6636 руб. за 1 казарму, но получило за 14 казарм только 78 910 руб. (-13 994 руб.). При этом остаток требовалось вернуть в казну[6]. Из нескольких вариантов проекта дома Департамента уделов (Дворцовая набережная, 18), составленных А. Н. Воронихиным в 1807 году, утвержден был самый простой и дешевый — с четырьмя сдвоенными колоннами дорического ордера. Воронихин за эту постройку получил перстень, но позднее простота дома на Дворцовой набережной стала раздражать, и его перестроили. Указом от 5 июля 1804 года на имя военного губернатора С. К. Вязмитинова император «щедро» приказал выделить из городских доходов на исправление казарм 48 207 руб. сверх положенных 80 000 (итого 128 207 руб.). Однако желающих взять подряд не нашлось: сметы, сделанные архитекторами Полицейского ведомства (Г.-Х. Паульсон) и Городской думы (Я. Феррари), показали, что на исполнение работ требуется не менее 276 644 руб. Скрепя сердце, государь подписал: «Быть по сему»[7].

Император, несомненно, обладал архитектурным вкусом и интуицией. Например, среди конкурсных проектов Исаакиевского собора и храма Христа Спасителя победили соответственно проекты А. П. Мельникова и А. А. Михайлова-второго. Но царь их отверг и утвердил проигравшие конкурс проекты О. Монферрана и А. Л. Витберга. Сегодня очевидно, что проект Витберга был лучшим, а спорная работа Монферрана, тем не менее, превосходит остальные проекты. В архитектуре Александр I был последовательным поклонником ампира и одной из его составляющих — египтизирующего стиля. Эклектические, неоготические, неорусские и мавританские проекты Ж.-Ф. Тома де Томона, А. Н. Воронихина, А.-Ф. Модюи, О. Монферрана, А. Менеласа в черте Санкт-Петербурга он неизменно отвергал. Его ампирные пристрастия придали городу изысканную стильность, но стали тормозом развития романтической тенденции в русской архитектуре. Причем ампирный масштаб мышления Александр I проявлял только в официально-парадной части столицы. Грандиозные, в духе Баженова и Леду, градостроительные проекты А. Д. Захарова по ансамблевой реорганизации промышленных зон Петербургской стороны, Адмиралтейского и Васильевского островов, Кронштадта император по нескольку раз заставлял переделывать и в итоге положил под сукно[8].

В период «либерального курса» *продолжились* начатые при Павле I грандиозные *работы по строительству казарм и благоустройству полковых территорий*. Из-за нехватки казарм в Петербурге сохранялась постойная повинность. Она оплачивалась деньгами или натурой, вызывая недовольство населения. 4 августа 1802 года император приказал создать сословно-представительный Комитет для управления повинностями в составе А. С. Строганова, И. И. Ростовцева, К. Шмидта, А. П. Жади-

меровского[9]. 24 июня 1803 года был учрежден Комитет для надзора над производством строения казарм на Петербургской стороне[10], который 1 августа 1803 года был переименован в *Комитет городских строений*[11] под председательством военного губернатора. В обязанности Комитета входили вопросы городской планировки, строение и починка казарменных зданий за счет городских доходов и поземельного сбора. Комитету переподчинялись архитекторы, состоящие при Городской думе.

В связи с неуклонным удорожанием земли в столице Ф. И. Демерцов в *комплексе Преображенских казарм* (1802–1804) впервые разместил полк не поротно, а побатальонно, что повышало компактность планировки (весь участок — 350 х 350 м), масштаб и этажность казарм[12]. Согласно образцовым проектам Ф. И. Волкова[13] сложился стереотип ордерного оформления казарм гвардейских полков: *Кавалергардского* (Л. Руска, 1803–1806, сохранился Офицерский корпус и Манеж), *Измайловского* (Л. Руска, 1805–1806, сохранился Офицерский корпус, перестроен), *Адмиралтейские казармы* (А. Д. Захаров, 1806–1811, не сохранились). Поскольку они находились близко к центру города, парадные фасады украшались портиком почти на всю высоту здания. В солдатских казармах — тосканским, в офицерских — ионическим, в доминантных зданиях (госпиталь, штаб, церковь) — коринфским.

*Руска Л. Офицерский корпус казарм Белозерского гренадерского полка. 1805–1811*

Армейские полки размещались на окраинах. Их оформление было скромнее: в офицерских корпусах — дорический или тосканский ордер; в солдатских — вместо портика ризалиты; служебные постройки лишены

ордера. Офицерские корпуса обычно состояли из отдельных ячеек-квартир, связанных между собой арочными галереями дворовых фасадов. На втором этаже находились квартиры старших офицеров, в первом и третьем — младших офицеров и служащих. Соответственно фасад членился тремя различными по размеру и оформлению рядами окон.

*Резко повысились масштабы работ по благоустройству городских территорий.* Мосты, каналы, пристани, амбары, спуски остались в ведении Городской думы. Под ее эгидой шла прокладка подземных труб и стоков. Расширялись, углублялись, укреплялись и облицовывались гранитом берега Обводного и Введенского каналов, рек Пряжки, Мойки и Фонтанки. Сооружались каменные мостовые и тротуары. На Большом проспекте Васильевского острова были распланированы аллеи. Частично эти работы оплачивались домовладельцами, которых Дума обложила специальными поборами. Быстро осваивались под жилую застройку Городской остров, Каменноостровский и Большой проспекты Петербургской части. В Кронштадте под руководством Ч. Камерона (с 1805 года — А. Д. Захарова) сооружался водопровод, укреплялись стенки каналов, строились служебные здания, каменные мостовые, новые корпуса морского госпиталя, аптека с лабораторией. Аналогичные работы велись в Ораниенбауме.

*Патерсен Б. Вид Петербурга в день празднования 100-летия города. Х., м. ГЭ*

Указом от 24 июня 1803 года жители Петербурга освобождались от налога на освещение улиц. Отныне оно финансировалось из городских доходов. Дума получила право «требовать от казенных ведомств деньги за освещение фонарей, стоящих против зданий сих ведомств»[14]. С 1804 года началась замена старых фонарей на новые с отражателями, повысившими освещенность. Дума заключила контракт с пятью купцами на изготовление и установку в течение восьми месяцев 8000 фонарей. Они были поставлены в парадной части города: вдоль Невского проспекта, вокруг Зимнего дворца, Летнего сада, Царицына луга. Остальной Петер-

бург оставался во тьме. Осветительный сезон длился с 1 августа по 1 мая. Осенью и зимой фонари горели с 16 до 7 часов, весной — с 21 до 2 часов[15]. Штат фонарщиков находился в подчинении городской полиции. Фонарные столбы, подобно полицейским будкам, шлагбаумам, верстовым столбам, сохраняли «павловский» черно-белый окрас в полоску. Их эстетизация началась только в 1820-х годах.

*Распространились новые типы мостов.* Все мосты через Неву были наплавными. В 1803 году по трассе современного Троицкого моста был наведен плашкоутный мост. Он эксплуатировался в течение всего царствования Александра I, обеспечивая связь между Каменноостровским и Зимним дворцами. Наплавные мосты нуждались в частом ремонте, плашкоуты периодически срывало с якорей. Дважды в год, во время ледохода и ледостава, мосты приходилось демонтировать, их содержание требовало больших расходов, а невзрачный вид диссонировал с парадным обликом столицы. В связи с этим началось вытеснение плашкоутных мостов каменными и деревянными.

Щедрин С. Ф.
*Вид с Петровского острова в Петербурге. 1811. Х., м. ГТГ*

Крупнейшим из деревянных мостов был 7-пролетный *Каменноостровский* через Малую Невку, соединивший Каменный и Аптекарский острова (1813–1814, А. А. Бетанкур).

К 1825 году было построено 29 каменных мостов. Из них художественными достоинствами обладали только два: *Казанский* — через Екатерининский канал по Невскому проспекту (Л. Руска, 1805–1806) и *Ново-Каменный* — через Обводный канал по Лиговскому проспекту (П. П. Базен, 1817–1821).

Следствием ампира, повысившего конструктивное и декоративное значение металлических конструкций, стало возникновение мостов чугунных. Впервые они появились в Таврическом саду (Ф. И. Волков, 1790–1791) как курьез. Коммуникационное значение имел мост *через Сально-буянский* канал (Ч. Берд, 1806). Крупнейшим мостостроителем эпохи стал шотландец *Уильям (Василий Иванович) Гесте*, построивший однопролетные *Полицейский* (1806), *Красный* (1813–1814) и *Поцелуев* (1816) *мосты* через Мойку, *Александровский* (1814) через Введенский канал, *Ново-Московский* (1808–1816) через Обводный канал.

*Алексеев Ф. Я. Вид Казанского собора в Петербурге. 1810-е. Х., м. ГРМ*

Казанский мост был тогда самым широким в Петербурге (ширина — 95 м, длина — 17,5 м[16] или 18,8 м[17]). Он воспринимался с набережной и водной поверхности как мощное основание Казанского собора. Простые монументальные фасады, выполненные в духе средневековой крепостной архитектуры, воздействовали мощью, строгостью линий и объемов, удачными пропорциями и «бриллиантовой» рустовкой.

*Патерсен Б. Вид набережной Мойки у Полицейского моста. 1808. Раскр. гравюра*

Художественные достоинства мостов Гесте были невысоки: восприятие строилось на контрасте легкого металлического пролетного строения и мощных каменных береговых устоев, украшенных иногда гранитными постаментами для фонарей. Металлические ограждения, изысканные по рисунку и мастерству литья, были редким исключением. Утилитарная функция в чугунных мостах преобладала до 1819 г.

*Получили распространение армокаменные и металлические конструкции.* В Петербурге сохранялось ограничение высоты гражданских строений высотой Зимнего дворца (21,3 м[18]), но армирование кирпича железными полосами и тяжами позволило увеличить высоту парадных помещений до 5–7 м, а служебных — до 3 м. В отличие от промышленной архитектуры Англии, где декоративные качества металлических конструкций впервые выставлялись напоказ, в России они применялись для имитации каменных элементов. Например, в боковых портиках колоннады Казанского собора армокаменные архитравы тщательно замаскированы. Англичанин А. Я. Вильсон в здании льнопрядильни Александровской мануфактуры (1812, не сохранилось) впервые применил внутренний металлический каркас[19]. Первым в России примером использования металлических куполов стал купол Казанского собора с пролетом 17,1 м, где внутренняя оболочка выполнена из кирпича, а наружная — из кованого железа. Для перекрытия больших помещений К. И. Росси впервые применил несгораемые металлические стропила (здание Главного штаба, 1819). *Возросло декоративное применение металла*, особенно чугуна. Использовались чугунные капители и базы колонн, вазы, детали скульптурного убранства. А. Д. Захаров планировал украсить чугунными масками замковые камни на всех фасадах Адмиралтейства, Ж.-Ф. Тома де Томон — сделать из чугуна всю скульптуру Ростральных колонн.

*Повысилась эстетизация хозяйственных и промышленных сооружений.* Александр I привлек к этому лучшие архитектурные силы. В 1804–1805 годах Ж.-Ф. Тома де Томон построил *амбары Сального буяна* на Матисовом острове (не сохранились), предназначавшиеся для хранения крупных партий сала.

*Тома де Томон Ж.-Ф. Амбары Сального буяна. 1804–1805*

Ампирная тенденция к укрупнению форм, четкой расстановке акцентов, тщательному отбору и лаконичному решению деталей сделала Сальный буян шедевром, хорошо воспринимаемым с любых расстояний. Архитектурный памятник мирового значения — перестроенное А. Д. Захаровым *Адмиралтейство*, являвшееся тогда крупнейшим промышленным комплексом Петербурга. Захарову же принадлежат смелые идеи по реорганизации обширных хозяйственно-промышленных зон. *Проект главного Гребного порта* предусматривал преобразование всей западной части Васильевского острова. Огромную территорию архитектор разделил на производственную зону и административно-жилую, меньшую по размерам. Впервые в Петербурге в административно-жилой зоне предлагался принцип свободной планировки. Производственную зону предполагалось окружить узким каналом и прорезать системой бассейнов, пересекающихся под прямыми углами. Однако проект не был утвержден. Неудачной оказалась и судьба *проекта застройки Провиантского* (Ново-Адмиралтейского) *острова*.

*Захаров А. Д. Адмиралтейство. 1804–1811*

Ф. И. Демерцов осуществил перестройку Литейного двора в *Новый арсенал* (1808–1810), ставший украшением Литейного проспекта и первым «чисто» ампирным, в духе Персье и Фонтена, сооружением Петербурга. В 1803–1807 годах по его же проекту на принципах регулярной планировки был перестроен *Охтинский пороховой завод*. Там были возведены рабочие казармы, конюшни, плотины, парадные Александровские ворота и церковь Александра Невского, ставшие украшением большого промышленного района. В 1808 году у слияния Невы с Большой Невкой Демерцов построил *Троицкие провиантские магазины*. В то время их облик достойно украсил набережную Невы. Они были снесены в 1897 году в связи со строительством постоянного Троицкого моста.

С петербургским ампиром связан *золотой век русской монументальной и декоративной скульптуры*. Работы, выполненные для Большого каскада в Петергофе, Горного института, Биржи, Казанского собора, Адмиралтейства, Главного штаба, Елагина, Павловского и Михайловского дворцов, составляют более 2/3 всей русской монументальной скульптуры XIX века. При реконструкции Большого каскада в Петер-

гофе (1800–1810) было создано 83 скульптурных элемента[20]. Для Казанского собора А. Н. Воронихин планировал 119 скульптурных элементов[21]. У К. И. Росси только на фасадах Михайловского дворца сосредоточено 309 скульптурных элементов (подсчеты автора). Крупнейшим скульптурно-архитектурным проектом века являлось Адмиралтейство. По плану А. Д. Захарова его скульптурное убранство должно было состоять из 437 элементов[22]. Один только декоративный фриз с изображением античной арматуры тянулся на 213 погонных метров.

*Демерцов Ф. И. Казармы Охтинского порохового завода. 1803–1807*

*Демерцов Ф. И. Александровские ворота Охтинского порохового завода. 1803–1807*

В сравнении с грандиозным масштабом столичного градостроения, где в летнее время концентрировалось до 75 тыс. строителей, «известия о крупном строительстве в Москве в первое десятилетие XIX века — скудны»[23]. Главным архитектором Экспедиции кремлевского строения оставался *Матвей Федорович Казаков*, несмотря на официальный уход в отставку в 1801 году. В его творчестве романтические веяния времен Петровского дворца и комплекса Царицыно угасли. Казаков превратился в старомодного «палладианца», московского «близнеца» Д. Кваренги. Примером тому служат здания Голицынской (Городской, 1796–1802) и Павловской (1802–1811) больниц.

В такой же манере работал Джованни Баттиста Жилярди, построивший в Москве по чертежам А. А. Михайлова-первого *Мариинскую больницу* (после 1804), а по собственному проекту — здание *Александровского института.* Московское «палладианство» выглядело архаизмом. Неслучайно вел. кн. Екатерина Павловна подвергла беспощадной перестройке тверской дворец М. Ф. Казакова руками еще никому не известного К. И. Росси, одержимого новыми — ампирными — идеями. Что касается частных домов московского классицизма, то почти все они оставались деревянными, оштукатуренными и раскрашенными под камень, став легкой добычей пожара 1812 года.

*Казаков М. Ф. Здание Голицынской (Городской) больницы. 1796–1802*

*Кваренги Д. Здание Мариинской больницы. 1803–1805*

«Палладианские» принципы М. Ф. Казакова совпадают с построенными в те же годы петербургскими сооружениями Д. Кваренги — зданиями Екатерининского и Смольного институтов, Мариинской больницы: 1) П-образная планировочная схема; 2) стандартная анфиладная планировка внутренних покоев; 3) традиционный невысокий купол над помещением церкви; 4) прямоугольные оконные проемы с минимальной или вовсе отсутствующей пластической обработкой; 5) господство прямоугольных объемов и гладких плоскостей; 6) принципиальное неприятие скульптурного декора; 7) неразработанность светотеневых эффектов; 8) 4–8-колонный дорический, реже — ионический портик в качестве единственного украшения.

Еще при Екатерине II, благодаря Комиссии о каменном строении Санкт-Петербурга и Москвы, свыше 300 городов России получили симметричную геометризованную планировку центральной части с расположением зданий по «красным линиям». В старых городах опорными точками при перепланировке становились места расположения храмов. Планировочные оси и общая композиция увязывались со средневековой архитектурой. Новые улицы соответствовали направлениям старых дорог, связывая планировку города с рельефом и акваториями. В городах, расположенных по берегам крупных рек, сетка улиц прокладывалась параллельно и перпендикулярно реке. С одной стороны, это отвечало традиции древнего Новгорода, а с другой — повторяло принцип планировки Литейной части Санкт-Петербурга, заложенный Д. Трезини.

Александр I не стал сразу восстанавливать уничтоженную его отцом Комиссию о каменном строении. Он пытался взвалить ее функции на отдельных архитекторов. Сначала — на *Чарльза Камерона.* Тот согласился, но продиктовал справедливые условия трудового договора. Непривычная к этому российская администрация вынуждена была их принять, но в ее глазах гениальный Камерон стал опасным бунтарем. Шотландец честно и добросовестно относился к своим обязанностям, но с первого же дня ему искали замену[24]. Нашли только к 1805 году в лице послушного и исполнительного 44-летнего холостяка *Андреяна Дмитриевича Захарова.* Камерона немедленно уволили, лишив части заслуженных им

прав и привилегий, а на Захарова взвалили огромный объем работ, явно укоротивших его век.

*Орловский А. О. Портрет Чарльза Камерона. 1809. Б., уголь*

*Щукин С. С. Портрет А. Д. Захарова. 1804. Х., м. ГРМ*

Еще в 1802–1803 годах А. Д. Захаров совершил турне по России для составления проектов и смет застройки ряда губернских городов типовыми казармами, церквями, общественными и хозяйственными сооружениями. По утвержденным в 1803 году проектам были возведены различные постройки в Архангельске, Астрахани, Казани, Николаеве, Полтаве, Ревеле, Симбирске, Херсоне, Чернигове. В 1806 году для решения тех же задач был создан *Строительный комитет при Департаменте МВД*. Разработку эстетической стороны его деятельности осуществлял *Луиджи Руска*. Не выезжая из Петербурга, он разрабатывал проекты оград, гостиных дворов, церквей, частных усадеб, которые были реализованы в Астрахани, Ижевске, Новочеркасске, Псково-Печерском монастыре, Симферополе, Ярославле. В 11 населенных пунктах по Московской дороге перестроили старые путевые дворцы.

В 1809–1812 годах были изданы «Проекты образцовых фасадов в 4 частях», включавшие 224 проекта зданий, более 60 проектов оград, ворот, служебных построек. Части 1, 2 состояли из проектов Л. Руска и У. Гесте, части 3, 4 — В. П. Стасова. В 1810 году свои лучшие проекты Руска издал в виде альбома, поднесенного императору[25]. Образцовые проекты регламентировали общий тип дома (каменный, деревянный, деревянный

на каменном подклете), размеры, размещение на участке, характер фасада (симметрию, расположение и форму проемов, ордерные детали). Но региональные мастера свободно изменяли пропорции, прорисовку и состав образцовых фасадов с учетом местных особенностей и вкусов заказчика, что придавало памятникам провинциального классицизма наивное очарование.

В период «либерального курса» в губернских и уездных городах усилилось зонирование городских территорий, которое в Петербурге действовало еще со времен Ж.-Б. Леблона. Зонирование осуществлялось по соображениям санитарно-гигиеническим (вынос на окраины боен, больниц, богаделен, кладбищ, кузниц, мастерских) и социальным (выселение из центра бедных, снос ветхих строений, благоустройство и инженерное обеспечение освободившихся территорий). Активизировалось устройство набережных, мостов, освещения и мощения улиц, водоснабжения. На фоне рядовой застройки, состоящей из зданий примерно равной высоты, высотными доминантами обычно становились пожарная каланча с античным портиком или строгий объем собора с золотым или синим куполом и портиками по сторонам. В промышленных городах Урала центром городской структуры являлся завод, скрывающий, подобно Адмиралтейству, прозаические функции за эффектным фасадом.

Сооружение церквей осталось под контролем Священного синода, в штате которого состояли архитекторы, во множестве штампующие стереотипные проекты. Храм включался в состав любого крупного казенного здания. Исключение составляли ярко индивидуальные церкви Ф. И. Демерцова, А. А. Михайлова-второго и три крупнейших кафедральных собора александровского времени: Казанский, Исаакиевский, Христа Спасителя. Их проектировка осуществлялась на основе академического конкурса, но во всех трех случаях по высочайшему распоряжению строительство было поручено архитекторам, конкурс проигравшим (Монферран, Витберг) или не принимавшим в нем участия (Воронихин).

*Тома де Томон Ж.-Ф. 1804. Проект фасада Биржи. Б., акв. ГУПС*

*Пуген А.-Ш. Книжная лавка. 1809. Акватина*

## Глава 7. Книжное дело, цензура, печать

Высочайший указ от 31 марта 1801 года снял запрет на частные типографии и ввоз иностранных изданий. Он привел к быстрому возрождению издательского дела, периодики, книжной графики. Из 1304 книг, вышедших на русском языке в 1801–1805 годах, 1224 были напечатаны в Петербурге и Москве[1]. К 1813 году в России действовало 66 типографий. В Петербурге с 1801 по 1813 год количество типографий увеличилось с 12 до 18[2]. Большинство из них были ведомственными: при Академии наук, Синоде, Сенате, Главном штабе, Государственной коммерц-коллегии, Почтовом департаменте МВД, Морском кадетском корпусе, Дирекции императорских театров. Они выполняли и частные заказы: визитные карточки, счета модных салонов и мебельных магазинов, подписные билеты на книги и журналы. Лучшей была типография Академии наук, печатавшая газеты, журналы, календари, собрания сочинений, летописи, художественную и научно-популярную литературу (в том числе переводную), словари, учебники, драматические и оперные произведения. Уникальное полиграфическое оборудование позволяло выполнять сложные заказы на многих языках с использованием формул, математических знаков и таблиц. Согласно цензурному уставу 1804 года, все типографии были переданы под контроль Министерства народного просвещения. Заводить новые можно было только с его разрешения, получить которое было непросто.

В отечественном книгоиздании все более заметную роль начинали играть типографии частные. Владельцами крупнейших из них были

И. К. Шнор и А. Плюшар. В типографии *И. К. Шнора* было издано второе собрание сочинений Г. Р. Державина, двухтомная «Эрмитажная галерея» с 75 гравюрами, первое отечественное библиографическое пособие «Систематическое обозрение литературы в России... за 1801–1806 годы». В 1806 году основал собственную типографию и книжную лавку рисовальщик и литограф *Александр Плюшар,* являвшийся одновременно директором типографии Сената. Он специализировался на издании альбомов эстампов с произведений русских и европейских художников. Расцвет этого предприятия приходится на 20–30-е годы при сыне Плюшара — Адольфе.

*Афанасьев К. Я. Портрет В. А. Плавильщикова. 1857. Офорт*

Выдающимся издателем был *Василий Алексеевич Плавильщиков* — брат знаменитого актера и писателя. В 1807 году в дополнение к книжной лавке по Суконной линии Гостиного Двора он открыл типографию. Его продукция имела художественный уклон: переводы иностранных пьес, произведения И. А. Крылова и В. А. Озерова, хрестоматия А. А. Писарева «Начертания художеств...».

Еще в 1788 году в том же Суконном ряду открыл книжную торговлю *Василий Степанович Сопиков,* а в 1798 году — *Федор Леонтьевич Свешников.* Сопиков издал произведения французских просветителей и публиковал в журналах книги о путешествиях. В его лавке появилась первая платная библиотека, но невысокого качества. В 1811 году Сопиков перешел на работу в Публичную библиотеку, где составил 5-томный «Опыт российской библиографии» (более 13 000 наименований), благодаря чему считается одним из основоположников российского книговедения. Его лавка отошла к Федору Свешникову, который до этого торговал книгами в доме Католической церкви на Невском проспекте. Еще одну лавку, в Гостином Дворе, Свешников вскоре передал своему брату Леонтию. Братья хорошо чувствовали конъюнктуру рынка: ампирная мода на античность порождала интерес к таким изданиям, как «Плутарх для юношества» и «Плутарх для прекрасного пола», а романтическая тенденция — к романам Ф. Купера и Ф. Мариэтта. Под влиянием первой русской кругосветной экспедиции вырос спрос на издаваемые Свешниковыми географические карты. Их дело было доходным. Они имели лавки и книжные склады во многих городах России.

Видное место в книжной торговле занимала *династия Глазуновых.* Братья Василий, Матвей и Иван начали торговлю в Москве, потом пере-

брались в Петербург и основали собственную типографию (1803) по месту жительства (Казанская ул., 10). Спустя восемь лет они уже владели 10 лавками. Один только И. П. Глазунов имел в Москве книжного товара на 110 тыс. руб.[3] Братья печатали, главным образом, учебники, труды членов Академии наук и преподавателей университетов, книги по истории, географии, сельскому хозяйству, медицине.

*Сопиков В. С. Опыт российской библиографии. Репринт*

В Москве крупнейшей типографией оставалось *издательство Московского университета*, однако «все вообще жалуются на недостаток учебных пособий и средств к высшему образованию: специальных и технических книг вовсе здесь не сыщешь, надобно выписывать их из Петербурга»[4], а цены на иностранные издания — баснословны. В провинции дело обстояло еще хуже. В 1823 году А. С. Пушкин писал с иронией: «Одесса город европейский — вот почему русских книг здесь и не водится»[5]. Если в Петербурге периода «либерального курса» функции издателя и книготорговца обычно совмещались в одном лице, то в помещичье-купеческой Москве чаще бывало раздельное существование типографии и магазина. Там внимание к коммерческой стороне книжного дела проявилось раньше. Отсюда стремление к дешевизне оформления и меньшие тиражи, поскольку, по свидетельству гр. Ф. П. Толстого, «зажиточное купечество ничего не читало, среднее сословие читало мало, а аристократия читала исключительно иностранные книги». Исключением был *Платон Петрович Бекетов* — владелец книжной лавки и типографии, плативший «пособие» нуждающимся писателям и стремившийся к внешнему изяществу своих изданий[6]. Московские книжные лавки теснились в центре города. Самые известные принадлежали купцам Г. Н. Кольчугину, И. В. и В. И. Базуновым, Н. Порывкину, И. Готье[7].

Указ от 31 марта 1801 года об отмене запрета на ввоз иностранных изданий являлся типичной для Александра I лицемерной декларацией. Пока пресса ликовала по поводу невиданной свободы, все иностранные издания по-прежнему досматривали созданные при Павле I специальные таможни, руководствуясь составленными тогда же списками запрещенных книг. А через год и три месяца, 8 июля 1802 года, последовал императорский указ военному губернатору Санкт-Петербурга: «...поручаю вам, собрав всех книгопродавцов, иностранными книгами

здесь торгующих, объявить им еще раз, чтоб книг запрещенных, нравам соблазнительных и законам Божеским и Гражданским противных, а особливо содержащих в себе исторические клеветы против Правительства ни под каким видом ни явно, ни тайно они не продавали и в лавках у себя не держали <...> В нарушение их обязательств книги их будут конфискованы, а сами они преданы будут суду по всей строгости законов»[8].

В 1804 году был создан Цензурный комитет и опубликован «Устав о цензуре», разработанный академиками Н. И. Фуссом и Н. Я. Озерецковским. Устав отменил предварительную цензуру книг и периодики; предписывал цензорам при рассмотрении текстов, спорных с точки зрения идеологии или нравственности, трактовать их в пользу авторов; гласил, что цензура служит «не для стеснения свободы мыслить и писать, а единственно для принятия пристойных мер против злоупотребления оною». Исследователи единодушно характеризует его как «самый мягкий за всю историю России, вплоть до нашего времени»[9], «самый либеральный по духу из действовавших впоследствии в России цензурных уставов»[10]. На бумаге — да, но на практике все обстояло иначе. В 1805 году запретили любую критику деятельности Комиссии по составлению законов[11]. В 1806 году усилились ограничения на ввоз книг из-за границы. В июне последовал цензурный запрет на переводную немецкую книгу о кабалистике[12]. К декабрю список запрещенных иностранных изданий расширился за счет книг по современной истории, публикаций, бросавших тень на царствующие династии, с симпатией отзывавшихся о республиканской форме правления и консульстве Бонапарта[13].

Отмена предварительной цензуры не касалась театральных пьес. 19 января 1806 года были запрещены две пьесы Немецкого театра[14]. 24 апреля 1806 года предварительная цензура была восстановлена для сочинений религиозного характера, которые вскоре изъяли из ведения светских цензоров[15]. После Тильзита Цензурный устав 1804 года был фактически ликвидирован.

В 1809 году в России выходило 77 названий периодической печати[16]. Основным ее видом были журналы и альманахи. Газет выходило всего 9, из них 5 — в Петербурге. «Газет не получал почти никто в провинции, почта приходила в уездные города лишь раз в неделю, по неаккуратности и своеволию почтмейстеров письма и газеты часто пропадали или лежали у них по целым месяцам»[17]. Главной официальной газетой были ежедневные *«Санкт-Петербургские ведомости»*. С 1809 года издавались *«Санкт-Петербургские сенатские ведомости»*. В интересах купечества с 1806 года публиковались *«Санкт-Петербургский прейскурант»* и *«Санкт-Петербургские коммерческие ведомости»*. Последние в 1811 году слились с органом департамента почт *«Северной почтой, или Новой Санкт-Петербургской газетой»*, выходившей два раза в неделю. В 1809–1819 годах ею руководил *Осип Петрович Козодавлев* — сановник,

занимавший одно время пост министра внутренних дел, стихотворец и переводчик. Близость редактора ко двору обеспечила «Северной почте» монопольное право на информацию о придворной жизни, внутренней и внешней политике, благодаря чему тираж газеты к 1819 году достиг рекордного уровня — 5000 экземпляров.

Столица держала лидерство и по количеству издаваемых журналов, значительно опережая Москву (в 1813 году в провинции выходило всего 3 журнала, в 1816 году — 7)[18]. Официальными ведомственными журналами были *«Периодическое сочинение об успехах народного просвещения»* (1803–1819) и *«Санкт-Петербургский журнал»* (1804–1809) — орган МВД. Большинство журналов издавалось кружками и обществами. Вольное экономическое общество выпускало *«Журнал общеполезных знаний»* и *«Северный муравей»*; Вольное общество любителей словесности, наук и художеств — *«Свиток муз»* (1802–1803), *«Северный вестник»* (1804–1805) и *«Цветник»* (1809–1810); «Беседа любителей русского слова» — *«Чтения в "Беседе любителей русского слова"»* и *«Друг просвещения»*.

До 1807 года самым популярным и влиятельным журналом в России являлся *«Вестник Европы»*, издававшийся в Москве 2 раза в месяц. Количество его подписчиков достигло 1200 человек. Создателем и первым редактором журнала был *Николай Михайлович Карамзин*, выпустивший в 1802–1803 годах 44 номера (11 частей), 465 названий публикаций. Это был первый «толстый» журнал, имевший раздел политики. Сначала источниками служили лучшие статьи из 12 немецких, английских и французских журналов, печатавшиеся в русском переводе через 2–3 месяца после первой публикации.

ВѢСТНИКЪ
ЕВРОПЫ,
издаваемый
Николаемъ Карамзинымъ.
ЧАСТЬ VIII.
МОСКВА, 1803.
Въ Университетской Типографіи
у Любш, Гауля и Гешена.

*Гиппиус Г. 1822. Портрет Н. М. Карамзина. Литография*

К 1806 году количество иностранных источников перевалило за 20[19]. Публикации охватывали все стороны жизни. Карамзин нашел оптимальное соотношение тематики, обеспечившее журналу популярность в просвещенных слоях общества: 1) политика, публикации документов, конституций, биографии современных политических деятелей — 138 (29,5%); 2) художественная литература и поэзия — 78 (16,5%); 3) происшествия, спорт, смесь — 67 (12%); 4) «проходная» беллетристика — 41 (8,5%); 5) просвещение, наука, техника, психология — 32 (6,5%); 6) эстетика, биографии деятелей художественной культуры — 29 (6%); 7) нравы, благотворительность — 23 (5%); 8) история, исторические биографии — 18 (3,5%); 9) путешествия, этнография — 18 (3,5%); 10) книжное обозрение, рецензии, литературная критика — 14 (3%); 11) философия — 4 (1%); 12) экономика — 2 (0,5%); 13) религия, атеизм — 1.

Публикации раздела «Эстетика» были посвящены теоретическим проблемам (2), моде (2), общим вопросам музыки (1), архитектуры (2), скульптуры (2), театра (1), теории и истории литературы (11, из них 4 по русской литературе), художественным коллекциям (1). Были напечатаны биографии И. П. Богдановича, Вольтера, Ф.-Г. Клопштока, В. А. Моцарта, Л. Стерна. Большинство литературных и поэтических публикаций обладало высокими художественными достоинствами. Многие из них были переведены и помещены в немецких и французских журналах. В «карамзинский» период в «Вестнике Европы» состоялся поэтический дебют П. А. Вяземского, Д. В. Давыдова, А. И. Тургенева, опубликовано 14 стихотворений Г. Р. Державина, 13 — И. И. Дмитриева, 12 — В. Л. Пушкина, 18 литературных произведений Карамзина. Из иностранных писателей были представлены С.-Ф. де Жанлис, У. Ричардсон, Ж.-Ж. Руссо, Ж. де Сталь, Хафиз, Ф.-Р. Шатобриан.

Разнообразие рубрик «Вестника Европы» и оптимальность их соотношения косвенно признал В. Г. Белинский: «Дело шло о том, чтобы педантическую школьную литературу сделать светскою, общественною и общительною, равно привлекательною и для кабинетного труженика, и для делового человека, и для светского щеголя, и для светских дам. И Карамзин сделал это не теориями, не спорами, а образчиками сочинений, которых требовал дух времени»[20].

После «пострижения» Карамзина в историки редактором, вероятно, стал *П. П.* Сумароков[21], а с части 22, № 16 за 1805 год — *М. Т. Каченовский*, возглавлявший «Вестник Европы» до конца 1807 года. За этот период количество политических публикаций сократилось на 4%, составив четверть всех материалов. Но главное было в том, что политический раздел изменился качественно: информация утратила обзорно-аналитический характер и превратилась в сводку новостей. Незначительно вырос удельный вес «проходной» беллетристики (+1%) и литературно-поэтических публикаций (+3,5%), составив пятую часть всех материалов. В этот период в журнале публиковались К. Н. Батюшков, А. Ф. Во-

ейков, С. Н. Глинка, Г. Р. Державин, И. И. Дмитриев, А. фон Коцебу, А. А. Писарев, В. В. Попугаев, В. Л. Пушкин. Однако излюбленными авторами стали В. А. Жуковский (44 произведения), С. С. Чулков (31), А. Ф. Мерзляков (22), С.-Ф. де Жанлис и Ж. де Сталь (по 18). Почти вдвое выросла историческая и историко-биографическая тематика, составив 6,5%. Вдвое увеличился раздел «Эстетика», составив 10%. Центральное место здесь по-прежнему занимали вопросы теории и истории литературы (34 публикации, 10 — о русской литературе). Но самый значительный количественный рост произошел с разделами моды (в 10 раз) и театра (в 14 раз).

*Грачев Г. И. Портрет Михаила Трофимовича Каченовского. С портрета 1842 г. Офорт*

В 1802–1807 годах — пик популярности «Вестника Европы». При снижении удельного веса и качества политического компонента его эстетический компонент действительно отражал веяния эпохи. Крен в сторону сентиментализма и раннего романтизма отчасти уравновешивался публикациями классиков (Вольтер, Фонвизин, Фирдоуси, Хафиз) и статьями о выдающихся европейских живописцах (Леонардо, Тициан, Веронезе, А. Ван Дейк, К. Лоррен, С. Роза, А. Ватто, К.-Ж. Верне).

Содержательная репрезентативность и художественные достоинства «Вестника Европы» очевидны в сравнении с другими журналами периода «либерального курса». В 1804–1806 годах московские сторонники А. С. Шишкова — П. П. Бекетов, П. И. Голенищев-Кутузов, Д. И. Хвостов, Г. С. Салтыков, Н. Н. Сандунов издавали *«Друг просвещения: Журнал литературы, наук и художеств»*. Постоянные разделы «Литература», «Науки и художества» дополнялись массой меняющихся подразделов: «Физика», «Геометрия практическая», «Гидравлика», «Механика», «Металлургия», «Гальванизм», «Экономия», «Воздухоплавание», «Судостроение», «Технология», «Садоводство», «Натуральная история», «Телеграфия», «Земледелие», «Астрономия», «Медицина», «Архитектура». С № 1 за 1805 год деление на подразделы исчезло. Наиболее значимая публикация «Друга просвещения...» — биографический словарь русских писателей Е. Болховитинова, доведенный до фамилии Кирилов. Здесь были также опубликованы 12 произведений Г. Р. Державина, 8 — С. Н. Глинки, 2 — В. Л. Пушкина, по 1 — И. И. Дмитриева, В. В. Капниста, М. М. Хераскова. Круг авторов, количество и качество публикаций явно проигрывают «Вестнику Европы».

К тому же «Друг просвещения...» отличался плохой печатью и обилием грамматических ошибок.

В 1807 году в Москве вышло 3 номера первого в России искусствоведческого *«Журнала изящных искусств»*. Издателем был профессор Московского университета *Иоганн-Готлиб Буле*, читавший историю изящных искусств в России, литературу российских древностей, мифологию и археологию. При этом он не владел русским языком. Материалы готовились на французском, а затем переводились *Н. Ф. Кошанским*. Вдохновителем был попечитель Московского учебного округа и ректор Московского университета *М. Н. Муравьев*, после смерти которого (1807) журнал закрылся. Тем не менее «Журнал изящных искусств» стал заметным явлением художественной жизни. Во всех трех номерах публиковалась аналитическая статья «Взгляд на славнейших живописцев в XVIII веке» (на самом деле речь шла о живописи XVII–XVIII веков). Там среди массы классицистов ярко выделялись Караваджо, С. Роза и «несогласный с Менгсом Д. Рейнольдс»[22]. Теоретическим вопросам искусства были посвящены публикации Н. Ф. Кошанского, И.-Г. Буле и давно покойного И.-И. Винкельмана. В программной статье говорилось, что одной из главных целей является рассмотрение национальных особенностей отечественного искусства и пропаганда творчества русских мастеров. Русскому искусству отводилось больше трети материалов: статьи Буле об иконописи и книжной миниатюре, Кошанского — о проекте памятника Минину и Пожарскому, глава о русской гравюре XVIII века из только что вышедшей в Геттингене книги профессора И.-Д. Фиорилло. Издатели видели «главную задачу в освещении и популяризации достижений русского искусства, в преодолении преклонения перед иноземными мастерами»[23]. Но эстетические установки были старомодны: классицистическая доктрина А. П. Лосенко, И.-И. Винкельмана и А.-Р. Менгса, просветительско-реалистические воззрения Г.-Э. Лессинга.

*Толстой Ф. П. Человек, читающий книгу. 1810-е. Прорезь*

*Грабарь И. Э. Заседание «Беседы любителей русского слова». 1899. Литография*

## Глава 8. Общественный сектор Просвещения и художественной культуры

Под Просвещением в исторической науке понимается эпоха культурно-исторического развития Европы, России и Америки с середины XVII до начала XIX века. Высшим ценностям Ренессанса (титаническая личность, богоравная в своих творческих возможностях) и барокко (католическая религия и церковь) Просвещение противопоставило понятия прогресс, государство, общенародное благо. Вместо религиозной веры и догматического авторитета главным критерием истины становится научный эксперимент, исторический опыт, наблюдение, логическое и математическое доказательства. Годы правления Александра I соответствуют третьему (предкризисному, 1789–1815) и четвертому (кризисному, 1815–1823) этапам российского Просвещения. Третий этап отличался открытой критикой крепостного права и распространением конституционных идей. На русском языке впервые были изданы сочинения Вольтера, Руссо, Дидро, Монтескье, Рейналя. Однако молодежь, особенно московская, воспринимала их как литературу «отсталую»[1], противопоставляя им немецкую романтическую поэзию и идеалистическую философию.

Опыт Великой французской революции привел к сдвигу правого и левого крыльев Просвещения к центру. Примером тому является А. Н. Радищев.

В деревне Калужской губернии, куда определил его на жительство Павел I, он начал писать шуточную антимонархическую поэму *«Бова»* (из 12 намеченных песней сохранились только вступление и песнь первая). В ней представлена галерея тиранов: Кир, Филипп и Александр Македонские, римские императоры. Их «зверство», «гнусность», «злоба» и «мерзость» погубили республиканские добродетели древних греков и римлян. Но Радищев уже не отрицал монархическое устройство как таковое и отдавал должное мудрым правителям — Веспасиану, Траяну, Марку Аврелию. Революция и республика уже не казались панацеей от тирании:

Ах, сия ли участь смертных,
Что и казнь тирана люта
Не спасает их от бедствий;
Коль мучительство нагнуло
Во ярем высоку выю,
*То что, нужды, кто им правит?*

*Дамон-Ортолани Д. Б. Портрет Н. М. Карамзина. 1805. Х., м. Ульяновск. ОХМ*

*НХ. Портрет А. Н. Радищева. 1790. ГЛМ*

Одновременно убежденный монархист М. Н. Карамзин опубликовал в «Московском журнале» стихотворение *«Тацит»*, в котором фактически признал, что отсутствие механизма сопротивления деспотическим режимам ведет государство к гибели:

Тацит велик; но Рим, описанный Тацитом,
Достоин ли пера его?

В сем Риме, некогда геройством знаменитом,
Кроме убийц и жертв, не вижу ничего.
Жалеть о нем не должно:
Он стоил лютых бед несчастья своего,
*Терпя, чего терпеть без подлости не можно!*

Вплоть до 1815 года в России исчезло левое крыло Просвещения. Отсюда широкий интерес к конституции США и английскому праву, вышедшим отдельными изданиями и фрагментарно, с комментариями, в журналах. Общие идеи всех российских просветителей на этом этапе были следующими: 1) отказ от радикального изменения существующей политической и социально-экономической системы при современном состоянии просвещения и общественных нравов; 2) упование исключительно на постепенные либеральные реформы сверху; 3) стремление вступить на этой почве в диалог с самодержавной властью.

Либеральное крыло (ВОЛСНХ, И. А. Крылов, В. А. Жуковский) заявляло о невозможности просвещения народа без его освобождения от крепостной зависимости или как минимум улучшения его юридического и материального положения. Эту мысль пытались внушить императору Ф.-Ц. Лагарп и Н. С. Мордвинов. Она проводилась в «Речи о просвещении человечества» А. Х. Востокова. Консервативное крыло (Н. М. Карамзин, «Беседа любителей русского слова») выдвинуло лозунг: сначала просвещение, потом — реформы. Лозунг был сформулирован еще в Уложенной комиссии (1768) гр. А. С. Строгановым: когда крестьяне «из тьмы невежества выйдут, тогда и достойными сделают себя пользоваться собственностью и вольностью»[2].

12 января 1801 года в Благородном пансионе Императорского Московского университета родилось *Дружеское литературное общество*: А. Ф. Воейков, В. А. Жуковский, А. С. и П. С. Кайсаровы, А. Ф. Мерзляков, С. Е. Родзянко, Александр и Андрей Тургеневы. Старшему участнику было 20 лет. Общая цель виделась в стремлении к литературному и нравственному совершенствованию. Юноши обсуждали вопросы морали, философии, политики, теории искусств. Все увлекались театром и немецкой литературой. Они «объявили войну» сентиментализму Н. М. Карамзина, склонному «к мягкости и разнеженности»[3]. А. И. Тургенев противопоставлял ему М. В. Ломоносова, который не боялся соединять «с великим уродливое, гигантское, чрезмерное». Этот принцип позднее был отчасти реализован А. Ф. Воейковым в сатирах, но для поэзии В. А. Жуковского и А. Ф. Мерзлякова характерна как раз та самая «мягкость и разнеженность». Утверждение, кочующее по учебникам, справочникам и статьям, что Общество выдвигало характерное для романтиков требование народности и самобытности литературы, сомнительно. Выдвигало кому, не предприняв ни одной публикации? Оно вообще не имело единых принципов и распалось после 17 собраний, не просуществовав и года.

5 июля 1801 года в Петербурге состоялось первое заседание общественной культурно-просветительской организации *Дружеское общество любителей изящного.* Его основателями были выпускники академической гимназии И. М. Борн и В. В. Попугаев, а членами — представители научной и художественной интеллигенции, выходцы из разных социальных слоев: выпускник Академии художеств, лингвист кн. А. Х. Остенек, «из любви к России принявший фамилию Востокова»[4], эстетик А. А. Писарев, секретарь Академии художеств А. Ф. Бестужев, живописцы Г.-Ф. Дуайен, А. И. Ермолаев, А. И. Зауэрвейд, А. И. Иванов, И. А. Иванов-младший, О. А. Кипренский, Ф. Ф. Репнин-Фомин, Г. И. Угрюмов; скульпторы И. П. Мартос и И. И. Теребенев; архитектор И. И. Гальберг; литераторы К. Н. Батюшков, А. Г. Волков, Н. И. Гнедич, Н. И. Греч, Д. В. Дашков, В. В. Дмитриев, А. Е. Измайлов, А. И. Красовский, М. В. Крюковский, А. Ф. Мерзляков, Н. Ф. Остолопов, И. П. Пнин, В. Л. Пушкин, Н. А. Радищев, Д. И. Языков; ученые Н. С. Арцыбашев, Г. А. Глинка, А. Ф. Севастьянов и др. Одно время к Обществу был близок В. Л. Боровиковский. Цель виделась в содействии распространению просвещения в России. Для вступления требовалось представить художественные или научные труды.

Заседания проходили раз в неделю на квартирах участников и посвящались вопросам литературы, искусства, истории, философии, естественных наук, горного дела, математики. Комментировались труды французских просветителей. Близкий к обществу книготорговец В. С. Сопиков издал за свой счет книгу Монтескье «О существе законов» в переводе Д. И. Языкова. Отчеты о заседаниях печатались в журнале *«Северный вестник»*, где пропагандировалась прогрессивная педагогическая система, поднимались вопросы о положении крепостных, о необходимости реформ. После длительных переговоров с властями живописца А. И. Иванова и публициста И. М. Борна[5] 26 ноября 1803 года при содействии попечителя Санкт-Петербургского учебного округа Н. Н. Новосильцева был высочайше утвержден устав и название организации: *Вольное общество любителей словесности, наук и художеств (ВОЛСНХ).* Вскоре почетными членами были избраны 16 сановников и выдающихся деятелей культуры, в том числе Г. Р. Державин, Н. М. Карамзин, М. М. Херасков, А. С. Шишков.

В 1801–1805 годах, когда председателями были последовательно сменявшие друг друга И. М. Борн, В. В. Попугаев, И. П. Пнин, в мировоззрении участников преобладали идеи центристского крыла французских просветителей. Общим кумиром был А. Н. Радищев, изложивший в «Беседе о том, что есть сын отечества» (1789) нравственный кодекс «истинного человека» — гражданина, защитника гонимых и угнетенных. Сын Отечества «стремится всегда к прекрасному, величественному, высокому», живет для блага своей страны, не может быть насильником, стяжателем, «любит ближнего», «не страшится трудностей, встречающихся ему при сем благородном его подвиге», и во имя идеалов «не страшится пожертвовать жизнью»[6], что А. Н. Радищев и продемонстрировал своим

ритуальным самоубийством в 1802 году. ВОЛСНХ издало собрание его сочинений без запрещенного «Путешествия из Петербурга в Москву» (в 1805 году в «Северном вестнике» была напечатана глава «Клин» без указания автора).

Эта сторона деятельности общества, участие в нем сыновей Радищева, особо привлекала советских исследователей. В их работах члены общества именовались «поэтами-радищевцами» и «русскими просветителями». Оба определения верны, но в этом видится не комплимент, а главная причина, не позволившая ВОЛСНХ стать действительно влиятельной организацией. Например, выдвинутая В. В. Попугаевым в 1804 году идея установить в Москве памятник Минину и Пожарскому возымела действие только на автора этого памятника — И. П. Мартоса. Доминирующая роль фигуры Минина — следствие полемики между С. С. Бобровым и неизвестным членом общества о необходимости сделать героями искусства людей из «низших классов». «Плебейское происхождение» спасителя Отечества Минина подчеркивалось и в рассуждении журнала «Лицей»[7]. Общественное же мнение осталось глухо и восприняло идею лишь через три года, когда после позора Аустерлица, Фридланда и Тильзита с аналогичным предложением выступили жители Нижнего Новгорода.

Необходимо иметь в виду, что деятельность «русских просветителей» разворачивалась в условиях общеевропейского кризиса идеологии Просвещения. В этой связи важно отметить, что их кумиром стал А. Н. Радищев поздний, времен «Бовы». Потому и для членов ВОЛСНХ республиканские идеалы не являлись обязательными. Патриотизм понимался как стремление «жить в обществе и для общества». Эти мысли отразились в стихотворном альманахе *«Свиток муз» (1802–1803), «Журнале российской словесности» (1805)* и единственном номере *«Периодического издания Вольного общества любителей словесности, наук и художеств» (1804).*

Самым значительным публицистическим сочинением, вышедшим под эгидой общества, был *«Опыт о просвещении относительно к России» И. П. Пнина.* Автор отстаивал мысль о невозможности просвещения крестьян без их освобождения. Как и Радищев, он не призывал к революции, но предрекал ее неизбежность, если монарх не найдет способов к пресечению злоупотреблений помещиков в отношении крепостных. «Опыт...» был выдержан в доброжелательном монархическом тоне, в нем отсутствовали сомнения в справедливости сословного строя. Сочинения Пнина и других членов ВОЛСНХ («Речь о просвещении человеческого рода» А. Х. Востокова; «Рассуждение о нищих...», «Вчерашний день, или Некоторые размышления о жалованьях и пенсиях» А. Е. Измайлова; «О политическом просвещении вообще», «О рабстве и его начале и следствиях в России» В. В. Попугаева) символизировали кризис Просвещения, превращавшегося из движения оппозиционного и независимого от феодальной власти в верноподданническое сообщество, ищущее с этой властью контакт, наивно надеясь ее «вразумить». Раньше власть терпела

обличения и оскорбления в свой адрес, бросаемые А. П. Сумароковым, Н. И. Новиковым, Д. И. Фонвизиным, И. А. Крыловым, чтобы не стать в глазах общества посмешищем или монстром. С новыми («ласкательными») просветителями она не церемонилась: повторное издание «Опыта о просвещении...» было запрещено как способствующее «разгорячению умов и воспалению страстей темного класса людей»[8].

*Пнин П. И. Игра в шашки. И. П. Пнин с сыновьями (?). 1824. Х., м. ГРМ*

Эстетическая программа Вольного общества любителей словесности, наук и художеств была аморфной. Все участники разделяли романтическое отношение А. Х. Востокова к художественной интеллигенции: «Изящного жрецы священны, / Художник, музыкант, поэт». Но выдвинутые им принципы гражданственности и народности искусства лежали в плоскости идеологии, а не эстетики. Каждый пытался реализовать их, исходя из собственных эстетических представлений. До 1807 года в литературном творчестве членов общества преобладала умирающая просветительско-реалистическая традиция. Под эгидой ВОЛСНХ были переизданы литературно-публицистические произведения, имевшие скандальную славу в предыдущие царствования: две части сатирического журнала И. А. Крылова «Почта духов» (1802); «Письма к Фалалею», «Отрывок из путешествия в* И* Т*», «Следствия худого воспитания» Н. И. Новикова (1806). Но это были прежние достижения, а литераторы ВОЛСНХ их копировали. Стремясь к отражению горькой правды жизни

и мелкосоциальных проблем, они мало заботились о художественной форме. Под их пером литература превращалась в публицистику. Так, стихотворение *Н. И. Гнедича «Перуанец к испанцу»*, фельетоны *«Негр» В. В. Попугаева* и *«Путешествие на остров подлецов» Н. П. Брусилова* в виде прозрачных аллегорий обличали абсолютистские порядки и крепостное право. «Прозаики начала XIX века в своих творческих достижениях не поднимаются до уровня таких писателей, как Фонвизин, Крылов, Радищев. Иногда здесь явственно выступают черты натурализма, в котором бытовые детали и отдельные факты преобладают над художественным обобщением и идейным осмыслением»[9].

Вторичность творчества «радищевцев» видна в романе *А. Е. Измайлова «Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества»* (1799–1801). Дотошно описывая проявления невежества, жестокости, лени, безнравственности героя, автор морализует: «Сколько у нас помещиков, не знающих истинного своего долга! Сколько таких, которые не знают, что и как родится на земле, им принадлежащей!» В сравнении с набирающей силу романтической иронией подобные просветительские сентенции казались верхом если не глупости, то наивности и старомодного педантизма. В романе содержится немало правдивых бытовых наблюдений, но тенденциозность характеристик, социально-бытовая приземленность авторской мысли, неразработанность эмоционально-психологических полутонов, лобовая нравоучительность, бесцветность литературного языка резко снижают его достоинства.

В области драматургии типичным проявлением эстетики ВОЛСНХ была трагедия *М. В. Крюковского «Пожарский»*. На премьере 21 мая 1807 года публика безумствовала. Но исполнитель главной роли А. С. Яковлев, прослушав впервые трагедию, сделался «печален и задумчив», а затем без малейшего воодушевления сказал: «Роль Пожарского славная для меня роль, потому что мне аплодировать станут так, что затрещит театр»[10]. Он сразу понял, что трагедия Крюковского в поэтическом и драматургическом смысле являлась лишь вариацией трагедии В. А. Озерова «Димитрий Донской». Крюковский смонтировал ее из тех же ампирных элементов: 1) сюжет из русской средневековой истории; 2) сентиментальная трогательность любовной коллизии, которая движет князем наравне с любовью к Отечеству; 3) высокая патетика патриотических монологов; 4) классическое триединство места, времени, действия; 5) александрийский стих; 6) полное преобладание монологического декламационного начала над диалогами и сценическим движением; 7) счастливый «сказочный» финал; 8) искажение исторической, психологической, бытовой достоверности изображаемых характеров и обстоятельств ради патриотической дидактики. Ажиотажный успех трагедии был связан с сиюминутной политической ситуацией, когда общество ожидало исхода войны. Уже через три недели, после Фридланда и Тильзита, ничто не напоминало о всеобщем восторге, и «Пожарский» тихо сошел со сцены.

Эклектичность эстетики Вольного общества любителей словесности, наук и художеств наглядно проявляется в творчестве входивших в него мастеров изобразительного искусства. Только И. П. Мартос сохранял верность ампирной стилистике; остальные — эклектики.

Глава класса исторической живописи *Григорий Иванович Угрюмов* продолжал создавать фальшиво-патетические картины на сюжеты из русской истории, а на заказ или для души писал *портреты* купцов, разительно отличающиеся от его исторических полотен прозаичной приземленностью моделей.

*Угрюмов Г. И. Портрет купца А. И. Серебрякова. 1802. Х., м. ГРМ*

*Угрюмов Г. И. Призвание Михаила Федоровича на царство. 1800. Х., м. ГТГ*

*Иван Иванович Теребенев*, движимый радищевскими представлениями об «истинном человеке», уехал в 1805 году в Тверь и устроился учителем рисования в гимназию. Забросив скульптуру, он делал эскизы картин, одни названия которых иллюстрируют диапазон идейно-эстетических исканий времени: античная классика *(«Пигмалион», «Сафо»)*, ампир *(«Муций Сцевола»)*, сентиментализм *(«Бедная Лиза», «Добродетельная римлянка»)*, рококо *(«Пастух при дневном свете очерчивает профиль своей любезной пастушки»)*, романтизм *(«Наталья, боярская дочь»)*. Вернувшись в Петербург, Теребенев создал самые гигантские ампирные горельефы Адмиралтейства, а в 1812–1814 годах стал автором феноменально популярных сатирических листов, комический эффект которых строился на подчеркнуто эклектичном смешении ампирных, романтических и реалистических приемов.

*Теребенев И. И. Рельеф Адмиралтейства. 1811–1814*

Подобная эклектичность видна и в творчестве *Андрея Ивановича Иванова*. В 1805 году он представил Обществу эскиз национально-патриотической картины: *«Петр I в лагере на реке Пруте»*, но в это же время выполнил эскизы типично ампирных композиций: *«Триумф победителя»*, *«Гораций, убивающий свою сестру Камиллу»*, *«Смерть Лукреции»*. «Поборником кудрявой пестроты» (выражение Ф. Ф. Вигеля) был *И. А. Иванов-младший*. Стеклянные и хрустальные изделия, выполненные по его чертежам, в сравнении с аналогичными работами Воронихина и Росси, восхищающими гениальной простотой, изысканной стильностью и античным чувством меры, поражали богатством, обилием декоративных элементов, стремлением выйти за рамки одного стиля. В графике Иванов к 1812 году стал наиболее последовательным реалистом, но в период членства в ВОЛСНХ был эклектиком.

Ярким примером эклектики служит эскиз картины *Флора Филипповича Репнина-Фомина «Смерть Гостомысла»*, представленный для обсуждения в обществе. Романтическим был сюжет из отечественной истории: легендарный новгородский старейшина изображен на смертном одре. Полуобнаженный торс старца сохранил рельефную мощь античного атлета. Мастерски набросанные драпировки и театральная поза

*Репнин-Фомин Ф. Ф. Смерть Гостомысла. 1804. К., сепия. ГРМ*

скорбящего воина справа — дань академизму. Скромный интерьер с деревянными балясинами вместо античных колонн демонстрировал романтическую идею народности. Скорбящие домочадцы, обступившие умирающего, одеты якобы в народную одежду — платья и кокошники рубежа XVIII–XIX веков. Кухонная утварь, бросающаяся в глаза зрителю, — вызов канонам «высокого» жанра. Она явно копировала натюрморты Ж.-Б. С. Шардена. А композиция и общая эмоциональная тональность столь же откровенно восходили к сентиментальному «Паралитику, или Плодам хорошего воспитания» Ж.-Б. Греза.

*Грез Ж. Б. Паралитик, или Плоды хорошего воспитания. Х., м. ГЭ*

*Шарден Ж. Б. С. 1731. Натюрморт с селедкой. Х., м. Париж. Лувр*

Аморфность политических и эстетических установок ВОЛСНХ, ориентация большинства на умирающую эстетику просветительского реализма и классицизма Винкельмана — Менгса привели к отходу от общества талантливой молодежи как романтиков (К. Н. Батюшков, О. А. Кипренский), так и ампирных академистов (Н. И. Гнедич, А. И. Иванов). Разочарование в просветительской идее служения Отечеству очевидно в поэзии *К. Н. Батюшкова.* По мере ослабления связи с ВОЛСНХ изменились его взгляды на задачи поэзии. В стихотворении *«На смерть И. П. Пнина»* (1805) он видел задачу в служении согражданам: «Пнин был согражданам полезен, / Пером от злой судьбы невинность защищал». Но уже в следующем году радищевская идея служения уступила место мотиву романтического бегства. В *«Совете друзьям» (1806), «Послании к Н. И. Гнедичу» (ок. 1808)* поэт отказывается «громку лиру взяв, пойти вослед Алкею», известному гражданскими стихотворениями, и предпочитает быть «летописателем веселий и любви».

То же разочарование просматривается в письмах И. И. Теребенева к А. Х. Востокову. Став учителем рисования в тверской гимназии, скульптор быстро расстался с просветительскими иллюзиями: «Таланты здесь совсем не в уважении; великие люди шатаются по миру, большая часть

людей капитал свой погребают в сундуках; люди же потароватее стараются убить скорее деньги на картах, нежели употребить их на пользу просвещения детей своих»[11]. В любви к просвещению тверские обыватели не отличались от столичных морских офицеров. По наблюдению отставного мичмана гр. Ф. П. Толстого, посещавшего в то время заседания ВОЛСНХ, они «ничем другим не занимались, кроме карточной игры, беспрестанных попоек и развратных забав»[12].

*Кипренский О. А. Портрет К. Н. Батюшкова. 1815. К., м. ГРМ*

С 1803 года многие члены Императорской Российской академии и великосветские литераторы-любители стали собираться в доме вице-адмирала *Александра Семеновича Шишкова* на Фурштадтской ул. (не сохранился) или в особняке *Г. Р. Державина*. Шишков жил подчеркнуто скромно, исключительно на доходы от государственной службы, а оброка с крепостных не брал принципиально. Он получил широкую известность благодаря своей книге *«Рассуждение о старом и новом слоге российского языка»*. Продолжая псевдонаучные лингвистические изыскания Екатерины II, Шишков считал русский язык прародителем всех языков мира и выискивал общие корни в русском и европейских языках. Адмирал был страстным проповедником русского фольклора, но в отличие от романтиков, ценивших красоты национального художественного мышления и исторической памяти, его привлекала консервативность фольклора как доказательство приверженности народа к патриархальным устоям.

«Либеральный курс» Александра I казался ему порождением «чудовищной французской революции». Отсюда абсолютное неприятие французской культуры и языка. Трактат Шишкова дышал благородным порывом противопоставить русский патриотизм галломании. Он выдвинул требование ввести в литературу язык народный, «очищенный несколько от своей грубости, возобновленный и приноровленный к нынешней нашей словесности»[13]. При этом Шишков пытался возродить теорию даже не трех, а двух штилей: церковнославянского для выражения «высоких материй» и русского — «только для предметов обыкновенных».

Главным объектом нападок А. С. Шишкова стал Н. М. Карамзин и его эпигоны за стремление уподобить русский язык салонно-утонченной модели французского. Отчасти критика была справедливой: «Господин Карамзин есть один из тех нежных путешествователей, которыя

называются у нас тонкочувственными или *сентиментальными.* Они объезжают обширные страны. Единственно для излияния своих чувствований, которые с таковою же разнообразностию могли бы они изложить, сидя в четырех углах своей комнаты. Они имеют способность с необыкновенным восторгом смотреть на самые обыкновенные случаи и, упражняя ум свой пустыми мечтаниями, в одной только их голове расположиться могущими, наполняют воображение свое всеми попадающимися им мелочами, между тем как важнейшими происшествиями пренебрегают»[14].

*Доу Д. Портрет А. С. Шишкова. 1827. Х., м. ГЭ*

Письма Шишкова к высокопоставленным лицам отличаются светским тоном и вполне изящным слогом, хотя он упорно сохранял церковнославянское написание букв и не признавал скорописи. Адмирал призывал искоренить иностранные слова и заменить их русскими, доходя до абсурда: не героизм, а *добледушие*; не калоши, а *мокроступы*; не носовой платок, а *соплехват*, не кий, а *шаропёх*; не биллиард, а *шарокат*; не фортепиано, а *тихогром*; не аудитория, а *слушалище*; не денди, а *страшилище.* Среди «шишковизмов» попадались изящные: ласковое солнышко, надёжа, любоначалие, но основная масса словообразований вызывала насмешки, принеся адмиралу прозвище *Гасильник.* Он демонстративно этого «не замечал».

Участниками салона Шишкова были, по самоопределению С. П. Жихарева, «мелкотравчатые стиходеи»: сенатор И. С. Захаров, адмирал Н. С. Мордвинов, педагог Н. И. Язвицкий, конференц-секретарь Академии художеств А. Ф. Лабзин, кн. Д. П. Горчаков, А. А. Писарев, кн. П. А. Ширинский-Шихматов, флигель-адъютант императора П. А. Кикин, написавший на ультрарусской книге Шишкова: «Mon Evangile», и другие «...почти все эти господа здешние литераторы ничего не читали из сочинений Мерзлякова и Жуковского». Когда Жихарев прочел им наизусть «Сельское кладбище» Грея в переводе Жуковского, все смотрели на него «как на человека, отыскавшего какую-нибудь редкую вещь или нашедшего клад; элегию хвалили, но вместе удивлялись и моей памяти; я сказал, что стихи Жуковского сами невольно врезываются в память, между тем как стихи П. И. Кутузова запомнить очень трудно. Эта выходка стоила мне, однако ж, дорого: меня обнесли винегретом, любимым моим кушаньем»[15].

В январе 1805 года, после премьеры комедии А. А. Шаховского *«Новый Стерн»*, остроумно осмеявшей Карамзина, спор «шишковистов» и «карамзинистов» превратился в политическую дискуссию. В ее ходе складывался новый строй литературного языка. Произошло его освобождение как от устаревших славянизмов Шишкова, так и от неологизмов, излишне употребляемых его оппонентами. Со временем к Шишкову и Державину в той или иной мере примкнули выдающиеся деятели культуры: Н. И. Гнедич, И. А. Дмитревский, И. И. Дмитриев, И. А. Крылов, С. Н. Марин, А. А. Шаховской.

2 февраля 1807 года «шишковисты» объединились в кружок *«Беседа любителей русского слова» (БЛРС)*. Членами «Беседы...» стали четыре министра, два митрополита, масса сенаторов и титулованных лиц. Иногда на заседаниях присутствовали члены-сотрудники — подающие надежды молодые люди, вроде С. Т. Аксакова, С. П. Жихарева, Ф. Ф. Вигеля. Им отводилась роль статистов, почтительно внимающих мэтрам. Еженедельные чтения продолжались не менее трех часов. На заседаниях царила благообразная скука. Присутствующие выслушивали заумные теоретические рассуждения. Посредственные стихи и художественную прозу обычно читал нанятый актер. С. П. Жихарев описал смысл и характер типичных дискуссий: «П. А. Кикин ни за что не хотел допустить, чтоб в легком стихотворении к птичке можно было употребить выражение *драгая* вместо *дорогая* и сказать *крыло*, когда надобно было сказать *крылья*. За Львова вступились Карабанов и другие, но Захаров порешил дело тем, что слово *драгая* вместо *дорогая* и в легком слоге может быть допущено, так же как и слово *возлюбленный* и *драгоценный* вместо *любезный* или *любезнейший* <...> Но что касается до выражения *крыло* вместо *крылья*, то, по совести, надлежало бы изменить его, потому что птица может рассекать воздух только двумя крыльями, а на одном в воздухе даже и держаться не может»[16]. С таким же педантизмом Шишков доказывал, что комедия должна вызывать смех не остротами, а исключительно положениями действующих лиц, в связи с чем критиковал комедии И. А. Крылова.

Минуты оживления бывали редко — если удавалось расшевелить И. А. Крылова или Н. И. Гнедича. Но атмосфера менялась до неузнаваемости, когда, по выражению Гнедича, спародировавшего шишковскую лексику, «приезжали совокупляться знатные особы обоего пола»: министры, генерал-губернатор С. К. Вязмитинов, обер-прокуроры, камергеры, сенаторы. В такие дни до вопросов языка и литературы никому не было дела. Обсуждались государственные проблемы, внешняя политика, кадровые перестановки. В этом, собственно, и заключался основной смысл существования «Беседы...».

Точкой соприкосновения ВОЛСНХ и БЛРС была ампирная эстетика. Это проявилось в одинаково восторженной оценке упомянутой трагедии М. В. Крюковского. «Он нашел средство познакомиться с Александром Семеновичем Шишковым <...> и прочитал ему всю трагедию, едва

набросанную; по совету Александра Семеновича переменил и исправил в ней многое и, при его же посредстве, сделался известным Александру Львовичу Нарышкину»[17]. Оба сообщества одинаково положительно восприняли двухтомный трактат одновременного участника ВОЛСНХ и «Беседы...» *Александра Александровича Писарева «Предметы для художников, избранные из российской истории, славянского баснословия и из всех русских сочинений в стихах и прозе»* (1807). За эту работу, а также за трактат *«Начертания художеств, или Правила в живописи, скульптуре, гравировании и архитектуре, с присовокуплением разных отрывков, касательно до художеств, выбранных из лучших сочинений»* (1808) Писарев по предложению Г. Р. Державина был избран в члены Российской академии[18]. Автор утверждал, что задачей искусства является воспитание зрителей «в народном духе». Особое значение придавалось национальной исторической тематике, сюжетам, способным разбудить гражданско-патриотические чувства аналогиями с современностью. Но художественные средства воплощения этого ампирного принципа трактовались в духе эстетики Винкельмана.

*Галактионов С. Ф. 1800-е. Вид загородного дома гр. А. С. Строганова в Новой деревне. Б., акв. ГРМ*

## Глава 9. Частный сектор Просвещения и художественной культуры

Частный сектор Просвещения и культуры помимо типографий, книготорговцев, учебных пансионов, частных театров представляли литературно-художественные салоны, влиятельные меценаты, городские особняки и загородные усадьбы российского дворянства.

Центральной фигурой третьего этапа российского Просвещения являлся *Николай Михайлович Карамзин* — глава литературного сентиментализма и раннего романтизма; реформатор русского литературного языка; основатель и первый издатель самого влиятельного журнала 1802–1807 годов; крупнейший в то время русский историк; идеолог «просвещенного абсолютизма»; хозяин литературно-художественного салона; эталон «самых честных правил» личного и общественного поведения. Этим обусловлен неослабевающий интерес к его личности и деятельности. Общественно-политические взгляды Карамзина во все времена привлекали внимание и вызывали споры.

В *«Историческом похвальном слове Екатерине II» (1801)* и на страницах *«Вестника Европы»* Карамзин защищал самодержавие как форму правления, единственно подходящую для России и «нынешнего состояния нравственности». Заслугу императрицы он видел в уважении достоинства и гражданских прав подданных, полагая, что только просвещенная монархия способна продолжить эту традицию. Карамзин осуждал крайности как республиканского, так и монархического правления: «Что сделали якобинцы в отношении к Республикам, то Павел сделал в отношении к Самодержавию: заставил ненавидеть злоупотребления оного»[1]. Он последовательно выступал за просвещение народа, но был против немедленного освобождения крестьян.

В 1804 году с помощью М. Н. Муравьева Карамзин был назначен придворным историографом и отошел от журнальной деятельности. Не имея специального исторического образования, он быстро овладел палеографией, хронологией, археографией, нумизматикой, генеалогией, историей языка, исторической географией. Объездив пол-России, ученый обнаружил и ввел в научный оборот обширный круг новых источников. Его 12-томная *«История Государства Российского»* (1804–1826) стала высшим достижением отечественной историографии первой половины XIX века, породив массовый интерес к отечественной истории и дав мощный импульс русскому романтизму. Ее достоинствами были научная достоверность; отказ от провиденциализма и раскрытие социально-политической обусловленности исторических явлений; классический литературный язык, занимательный стиль изложения; яркие, порой нелицеприятные характеристики исторических деятелей. Восхищение общества научным подвигом Карамзина нечаянно выразил один лакей. Не поняв слова «историограф», он провозгласил: «Карамзин, граф истории!» Однако оппозиционно настроенные современники не принимали историческую концепцию Карамзина. Об этом писал А. С. Пушкин: «Мне приписывают одну из лучших русских эпиграмм:

> В его "Истории" изящность, простота
> Показывают нам без всякого пристрастья
> Необходимость самовластья и прелести кнута».

В «Истории...» Карамзина самодержавие выступает главным прогрессивным фактором, обеспечившим эволюцию России от восточной деспотии к «просвещенной» монархии. Исторический материал сгруппирован по княжениям и царствованиям. История Отечества сводилась, таким образом, к истории царей. Вопрос о крепостном праве Карамзин обошел, но в других сочинениях рассматривал его как некие добродушно-патриархальные отношения отца-помещика с ленивыми, вороватыми и склонными к пьянству детьми-крестьянами. Кроме того, как заметил В. О. Ключевский, «Карамзин не изучал того, что находил в источниках,

а искал в источниках, что ему хотелось рассказать живописного и поучительного. Не собирал, а выбирал факты <...> Он не объяснял и не обобщал, а живописал, морализировал и любовался»[2].

В 1810 году Александр I, оценив благонамеренность историографа, приблизил его к своей семье, наградил орденом Св. Анны и назначил пожизненную пенсию в 2000 руб. в год. Карамзин стал его постоянным собеседником во время прогулок по Царскосельскому парку. Царь хотел предложить ему пост министра народного просвещения, но этому воспротивился М. М. Сперанский. В марте 1811 года Карамзин подал императору пространную *«Записку о древней и новой России...»*, где, рисуя идиллические картинки государственного могущества и благосостояния народа в Киевской и Московской Руси, связывал их с благотворным действием сильной самодержавной власти (за исключением Ивана Грозного) и крепостного права, якобы защищавшего крестьян от нищеты. Он обвинял Петра Великого в унижении россиян, преследовании национальных нравов, обычаев, одежды, представив его вопреки истине виновником церковного раскола. Основание Петербурга в его понимании — «блестящая ошибка».

Анализируя современное положение России, Карамзин впал в несовместимые противоречия. С одной стороны, он обрушился на идею сословного представительства, подверг критике либеральные реформы Негласного комитета, проекты Сперанского, призывал вернуться к «Екатерининским порядкам» (следовательно, возобновить массовую раздачу дворянам государственных земель с населяющими их крестьянами), выступил против отмены крепостного права, особенно с наделением крестьян землей. Создание школ, гимназий, университетов историк считал пустой тратой государственных средств, осуждал принцип автономии университетов, считал необходимым «возвысить духовенство». С другой стороны, в идеях Карамзина представляются верными предложение прекратить импорт иностранных профессоров, сделав акцент на подготовку собственных научных кадров, в том числе из мещанского сословия; критика министерств, бюрократизации государственного аппарата, призыв вернуться от авторитарного принципа руководства к коллегиальному; ограничить «грозным указом» произвол помещиков над крестьянами. Многие консервативные идеи Карамзина стали воплощаться уже с 1815 года, а при Николае I легли в основу охранительной идеологии С. С. Уварова.

Литературная деятельность Карамзина породила полемику по вопросам русского языка, став важным фактором становления русского романтизма. Карамзин выдвинул принцип: «писать, как говорят, и говорить, как пишут». Он призывал упростить, осовременить, освободить литературный язык от тяжелой церковнославянской лексики, легализовать обиходные иностранные слова: промышленность, аудитория, потребность, эпоха и т. п. В языке и искусстве он ценил элегантность, тонкость

чувства, способность воспринимать его оттенки, ориентируясь на дамский вкус. По словам П. А. Вяземского,

Россия речью той пленилась
И с новой грамотой в руке
Читать и мыслить научилась
На карамзинском языке.

В то же время Карамзин и его последователи были противниками использования народной речи и «низких понятий». Вместе с устаревшими славянизмами они выбрасывали народную стихию, уподобляя русский литературный язык гламурно-салонной модификации языка французского. Это шло вразрез с естественным процессом национально-языкового развития.

*Монье Ж. Л. Портрет гр. А. С. Строганова. 1806. Х., м. НИМРАХ*

После распада кружка Н. А. Львова — Г. Р. Державина (1803) ведущими художественными салонами столицы стали дома Строганова и Оленина. Гр. *Александр Сергеевич Строганов* устраивал в своих имениях школы для крестьян, в том числе художественные. Из своего крепостного А. Н. Воронихина он сделал великого зодчего, дав ему свободу и образование такое же, как собственному сыну. Многолетняя дружба связывала Строганова и Ф. И. Демерцова. Благодаря неизменной протекции графа эти зодчие получили ордена Св. Владимира IV степени и Св. Анны II класса, что превратило бывших крепостных в потомственных дворян. Строганову обязаны карьерой А. Менелас, В. И. Демут-Малиновский, С. И. Пименов, А. Г. Варнек. Он первым поддержал басни И. А. Крылова и часто приглашал его к себе. «Гнедич только с помощью графа мог приняться за трудный перевод "Илиады"»[3].

*Растрелли Ф. Б., Демерцов Ф. И. Строгановский дворец. 1750–1790-е*

*Воронихин А. Н. 1797. Вид Строгановой дачи. Х., м. ГРМ*

*Воронихин А. Н. Вид картинной галереи гр. А. С. Строганова. 1795–1799. Б., акв.*

В доме Строганова часто бывали В. Л. Боровиковский, Д. С. Бортнянский, А. Г. Венецианов, М. Н. Воробьев, Г. Р. Державин, А. Е. Егоров, О. А. Кипренский, М. И. Козловский, Д. Г. Левицкий, И. П. Мартос, В. К. Шебуев. Его картинная галерея по количеству и качеству произведений уступала только Эрмитажу, а коллекции минералов и различных инструментов не имели равных. Строганов с 1763 года открыл свободный доступ к этим сокровищам профессорам и учащимся Академии художеств. С тех же времен по субботам в Строгановском дворце собирался столичный клуб любителей музыки. В такие дни здесь можно было встретить элиту отечественной культуры и заезжих иностранных знаменитостей. По воскресеньям происходили балы и застолья. Дом и парк Строганова были постоянно открыты для всех, кто хотя бы раз был представлен хозяину. Император и члены его семьи бывали там постоянно. По праздникам устраивались танцы на открытом воздухе, всем посетителям бесплатно предлагались вина и яства.

Екатерина II говорила, что Строганов делает все, чтобы разориться, да никак не может. Фантастическое богатство позволяло ему быть абсолютно бескорыстным. Он никогда ничего не просил для себя, но неустанно хлопотал о подчиненных. Мудрость, такт, врожденное благородство и «большой запас веселости, которую А. Строганов не утратил и на старости лет»[4], притягивали к нему Александра I. Возможно, граф в чем-то заменял императору отца, тем более что его сын был одним из

четырех «молодых друзей» государя, членом Негласного комитета. В камер-фурьерских церемониальных журналах за 1801–1804 годы среди лиц, составляющих ближайшее окружение императора, имя А. С. Строганова встречается чаще, чем какое-либо иное (даже если учесть отсутствующие в КФЦЖ сведения о заседаниях Негласного комитета). Если важнейшие политические, экономические, образовательные проекты «либерального курса» обязаны своим рождением Негласному комитету и М. М. Сперанскому, то идеи глобальных проектов в области художественной культуры — Большой каскад Петергофа, Казанский и Исаакиевский соборы, протекционистская статья устава Академии художеств — А. С. Строганову.

*Варнек А. Г. Портрет А. В. Ступина. 1804. Х., м. ГТГ*

Одной из заслуг А. С. Строганова является поддержка *Александра Васильевича Ступина.* Художник-самоучка из арзамасских мещан, Ступин учился в Академии в 1800–1802 годах. Курса он не окончил по семейным обстоятельствам, но получил звание свободного художника. Президент одобрил его идею открыть в Арзамасе первую в русской провинции художественную школу. И. А. Акимов обучал Ступина на льготных условиях. А. Ф. Лабзин оказывал покровительство. Г. И. Угрюмов, В. К. Шебуев, А. Е. Егоров консультировали по всем разделам программы. Арзамасская школа открылась в 1802 году. Обучение длилось 3–6 лет. Все учились за счет Ступина и находились на полном его иждивении, «кроме платья». Ученики принимались без сословных и возрастных ограничений. Различий между крепостными и свободными не было. По свидетельству выпускника арзамасской школы И. К. Зайцева, «жили, как говорится, душа в душу, один за другого готовы были умереть»[5].

Дом Ступина стал своеобразным музеем с «античной» и картинной галереей. Расписание занятий и методика были как в Академии. Летом выполняли коллективные заказы (росписи). Преподавание смежных искусств было поставлено так, что организованный Ступиным театр в итоге стал городским театром Арзамаса, способным конкурировать с профессиональными заезжими труппами. Выпускники школы могли самостоятельно выполнять художественные работы, преподавать рисунок в школах, были готовы к поступлению в Академию. В 1809 году их работы потрясли преподавателей ИАХ. Им присудили серебряные медали[6],

а Ступин получил звание академика. Сына художника — Рафаила приняли в Академию на казенный кошт, И. М. Горбунова — в мастерскую А. Е. Егорова, М. П. Коринфского — будущего архитектора Казанского университета — в мастерскую А. Н. Воронихина. По предложению А. Ф. Лабзина арзамасская школа была взята под покровительство Академии, а Ступин получил право самостоятельно присуждать ученикам серебряные медали. За 23 года через его школу прошли 74 ученика[7].

Наряду с домом Строгановых все большее влияние в художественных кругах приобретал салон *Алексея Николаевича Оленина.* Его хозяин имел широкие связи при дворе, пользовался уважением столичной интеллигенции. Воспитанный в доме и окружении Е. Р. Дашковой, окончив с отличием Пажеский корпус и дрезденскую Артиллерийскую школу (1785), он удивлял интеллектуальную элиту России глубокими знаниями древней и средневековой истории, теории и истории искусств как западных, так и восточных цивилизаций. Никто не мог сказать, сколькими языками владел Оленин, казалось — всеми. В 22 года за трактат «Толкование многих военных русских старинных речений» его избрали в члены Российской академии, а «Письмо А. И. Мусину-Пушкину о Камне Тмутараканском» (1806) специалисты считают началом русской палеографии и эпиграфики. Оленин неплохо рисовал и гравировал. В 1795 году по просьбе Г. Р. Державина он исполнил виньетки и заставки к собранию его сочинений, в 1799 году — проиллюстрировал басни Хемницера. При этом он служил в Псковском драгунском полку, участвовал в Русско-шведской войне (1788–1790) и подавлении Польской революции (1793–1795).

*Дом Олениных.*
*Набережная Фонтанки, 101*

*Кипренский О. А. Портрет*
*А. Н. Оленина 1809. Б., кар. ГРМ*

В 32 года Оленин женился на дочери управляющего Придворной певческой капеллой *Елизавете Марковне Полторацкой*, всецело разделившей его научные и художественные интересы. Выйдя в отставку, он поступил на службу в Ассигнационный банк, стал управляющим Монетным

двором, а при Павле I — обер-прокурором одного из департаментов Сената и управляющим Юнкерской школой (по свидетельству выпускника этой школы Н. И. Греча, Оленин не занимался ею вовсе).

Александр I называл Оленина Tausendkunstler (Тысячеискусник). По восшествии на престол он присвоил ему звание статс-секретаря; в 1803 году назначил товарищем министра уделов; в 1806 году — управляющим Канцелярией главнокомандующего земским войском; в 1810 году — статс-секретарем Департамента гражданских и духовных дел Государственного совета; в 1811 году — директором Публичной библиотеки с исполнением обязанностей государственного секретаря[8].

Прирожденный чиновник, Оленин даже по второстепенным вопросам никогда не брал на себя инициативу и ответственность без согласования с императором, двором, высоким начальством, общественным мнением участников его салона. Показателен в этом отношении эпизод 1802 года. Подав императору докладную записку с масштабной программой переустройства Таврической губернии, Оленин отказался от должности ее губернатора[9], требующей самостоятельности в принятии решений. По своим политическим убеждениям он был сторонником абсолютной монархии, опирающейся на развитую систему бюрократических учреждений, функционирующих на основе строгих правовых норм и детально кодифицированного законодательства. На этот счет в рукописном отделе РНБ есть ряд его недатированных рукописей. Естественно, что сторонник жесткой регламентации во всем, Оленин в искусстве александровской эпохи стал классицистом номер один.

Дом Олениных на Фонтанке, 101, называли «Ноевым ковчегом». Всем оказывалось равное внимание, и все должны были чувствовать себя одинаково свободно. К. Н. Батюшков, Н. И. Гнедич, И. И. Дмитриев, Н. М. Карамзин, И. А. Крылов, С. Н. Марин, Д. С. Бортнянский, О. А. Козловский, И. А. Иванов-младший, А. Е. Егоров, О. А. Кипренский, В. П. Стасов были здесь «своими» — близкими друзьями семьи Олениных. В. А. Озеров, для которого хозяин являлся высшим авторитетом, впервые читал здесь «Эдипа в Афинах» в присутствии И. А. Дмитревского, А. А. Шаховского, Я. Е. Шушерина, А. С. Яковлева, Е. С. Семеновой (Оленин был крестным отцом ее дочерей). «Сюда обыкновенно привозились все литературные новости: вновь появившиеся стихотворения, известия о театрах, о книгах, о картинах — словом, все, что могло питать любопытство людей, более или менее движимых любовью к просвещению»[10]. Оленин содействовал известности и процветанию участников своего салона, который стал центром ампирно-академической эстетики. В 1801–1811 годах он оказал мощное воздействие на сценическое искусство, а позднее — на деятельность возглавляемой Олениным Академии художеств. Если для мастеров, группировавшихся вокруг А. С. Строганова, был характерен интерес к искусству Египта и Ренессанса, то для окружения Оленина — к чистой греческой античности, не опосредованной Ренессансом и классицизмом.

Еще одним оазисом ампирной эстетики был *салон Лавалей*. Благодаря огромному наследству (заводы, рудники, золотой прииск, более 12 тыс. крепостных) дочь статс-секретаря Екатерины II *Александра Григорьевна Козицкая* и ее муж — экс-капитан французской армии *Жан-Франсуа (Иван Степанович) Лаваль* были приняты при дворе и в высшем обществе европейских столиц. В 1814 году за ссуду в 15 000 франков они получили от Людовика XVIII графский титул.

*Тома де Томон Ж.-Ф. Дом Лаваль 1800-е*

В 1800 году Лавали купили дом на Английской набережной, возведенный в 1790-х годах А. Н. Воронихиным для гр. Г. А. Строганова. С помощью Ж.-Ф. Тома де Томона они перестроили его по последней французской моде. Это первое сооружение де Томона (ныне здание Конституционного суда РФ) впервые в столь полном объеме демонстрировало Петербургу новые ампирные веяния: ложный третий этаж, специально заниженный для устройства сводов и световых фонарей; ниши с барельефами на темы античной мифологии на месте ложных окон; зубчатый карниз, усиливающий игру светотени на фасаде; во внутренней отделке — римские кессонированные поверхности купола и арок; стильные живописные плафоны в центральном зале.

*Воробьев М. Н. 1819. Выставочный зал в доме гр. Лаваль. Б., акв. Гос. музей А. С. Пушкина*

На приемах, званых обедах, балах, домашних спектаклях, музыкальных концертах у Лавалей собирались по 300–400 человек, включая лиц царской фамилии, дипломатов, заезжих знаменитостей, представителей эстетического бомонда. К 1810 году Тома де Томон построил дачу Лавалей (не сохранилась) с открытым для прогулок горожан пейзажным парком, занимавшим всю северо-западную часть Аптекарского острова. Лавали собрали лучший в России «музей древностей» — более 50 античных скульптур, свыше 200 ваз, художественную бронзу, мраморные надгробия, мозаичный пол из дворца Нерона и многое другое. Позднее коллекция была куплена Николаем I для Эрмитажа.

Среди столичных частных коллекций выделялись собрания *Дмитрия Львовича Нарышкина* (живопись, скульптура, этрусские вазы, камеи, фарфор, инкрустированные табакерки); коллекция средневекового вооружения бывшего царского воспитателя кн. *Николая Ивановича Салтыкова*; коллекция тростей исторических лиц, документов, книг и рукописей о Марии Стюарт *Александра Яковлевича Лобанова-Ростовского,* размещенная позднее в его грандиозном дворце, сооруженном О. Монферраном.

Московские частные собрания, за исключением Шереметева, были скромнее. Среди них выделялись коллекции генерала *А. А. Тучкова* (92 картины); кн. *М. П. Голицына* (Корреджо, Рубенс, голландцы), кн. *А. И. Долгорукова* (5000 рисунков, в том числе Рафаэль, Тициан, Рубенс, Рембрандт). Славилось роскошью отделки и картинами имение Вороново гр. *Ф. В. Ростопчина*, собственноручно подожженное хозяином при приближении французов в 1812 году[11]. В 1793 году Москве завещал свои имения и капиталы умерший в Вене генерал-поручик, действительный тайный советник кн. *Дмитрий Михайлович Голицын.* К 1809 году М. Ф. Казаков построил на них здание *Голицынской (1-й Градской) больницы* и двухэтажный корпус для завещанной князем картинной галереи — 477 картин испанской, французской, голландской, фламандской школ XVII–XVIII веков[12]. Однако С. П. Жихарев еще в 1805 году предсказал ее печальный финал: «Сказывали, что эта неоцененная галерея когда-нибудь поступит в продажу, ибо считается мертвым капиталом. Многие охотники до картин острят зубы»[13]. В 1816 году галерея была частью распродана с аукциона, частью — разыграна в лотерею.

П. А. Вяземский[14] выделял московский салон *Степана Степановича Апраксина* с обширным театральным залом, где бывали литературные вечера и чтения, концерты, «благородные» любительские спектакли. Иногда играли и профессиональные труппы.

Своеобразным связующим звеном Петербурга и Москвы являлся кн. *Николай Борисович Юсупов.* Объездив в 1770–80-х годах всю Европу, он познакомился с Д. Дидро, П.-О. К. Бомарше, Вольтером, Г. Робером, Ж.-Б. С. Грезом, А. Кауфман, Ж.-Л. Давидом, А. Кановой, был одним из комиссионеров Екатерины II по закупке произведений для Эрмитажа, не забывая и себя. Исполняя при Павле I обязанности директора Императорских театров, Стеклянного и Фарфорового заводов, президента Мануфактур-коллегии, Юсупов сохранял свое влияние и позднее, несмотря на длительное проживание за границей. Он был Верховным маршалом при коронации трех императоров — Павла I, Александра I и Николая I. Именно Юсупов пригласил на службу в Россию *К. Кавоса, П. Гонзага, Ш. Дидло.* Наполеон дал ему право присутствовать на всех спектаклях в императорской ложе. «Перед отъездом из Парижа, кн. Николай Борисович испрашивал отпускной аудиенции и был допущен немедленно. После аудиенции Наполеон прислал ему на память две великолепные фарфоро-

вые вазы, старой Севрской выработки»[15]. В документах Юсупова сохранился входной билет на бракосочетание Наполеона с Марией Луизой.

*Лампи И.-Б. Портрет Н. Б. Юсупова. 1787. Х., м. ГЭ*

*Усадьба Архангельское*

В 1810 году князь купил у вдовы кн. Н. А. Голицына за 245 000 руб. имение Архангельское под Москвой и перевез туда из петербургского дома свою галерею — более 500 картин, в том числе Рембрандта, Тициана, Веласкеса, французских мастеров XVIII века. В 1812 году хозяин заблаговременно вывез коллекцию в Астрахань. Великолепный пейзажный парк был доступен для всех. В Архангельском действовала школа для крепостных художников под руководством Н. де Куртейля. Театр Юсупова с крепостной труппой актеров и музыкантов славился в обеих столицах. Его танцовщиц обучал знаменитый П. А. Иогель. Нотная коллекция Юсупова, хранящаяся ныне в РНБ, содержит более 1700 французских, немецких, русских, бельгийских, голландских, английских, итальянских изданий[16]. В 1812 году после изгнания французов кн. Юсупов был назначен главнокомандующим Кремлевской экспедицией и Московской Оружейной палатой, занимая этот пост до 1823 года. Он немало сделал для скорейшего восстановления и расцвета Москвы после пожара, заботился о сохранении ее исторического облика и противостоял попыткам уподобить ее Петербургу путем геометризованной перепланировки.

В отличие от Оленина и Строганова в личности Юсупова бросались в глаза черты крепостника. У него было более 20 тыс. крепостных, и он не знал точно, где и сколько у него имений. О глубоком презрении к крестьянам говорят имена крепостных, выписанные П. Н. Тихановым из лицевых книг Юсупова: Амбар, Аракчейко, Аразгильдяйко, Болтуха, Брызгало, Ворона, Грязнушка, Девятка, Дудка, Золотуха, Клюй, Козел, Мочало, Скоморох, Сорока, Чертенок, Чюрка и т. д.[17] При Павле I недолгий

период пребывания Юсупова на посту директора Императорских театров запомнился тем, что он активно содействовал превращению актрис в наложниц для престарелых вельмож. По утверждению Н. Н. Врангеля[18], в картинной галерее Юсупова около 300 «головок» под Роттари изображали женщин, с которыми Юсупов имел интимную связь. Крепостные танцовщицы использовались хозяином как личный гарем и стриптизерши для гостей[19].

*Боровиковский В. Л. Портрет Н. П. Шереметева. Х., м. ГРМ*

В личности гр. *Николая Петровича Шереметева* ярче, чем в какой-либо другой, отразились культурно-исторические особенности периода «либерального курса». Во-первых, разлад с «веком классицизма». «Священные» понятия «государство», «орден», «чин», «мундир» для Шереметева ценности не имели. Друг детства Павла I, кавалер орденов Андрея Первозванного и Мальтийского, директор Императорских театров, обер-гофмаршал и обер-камергер, он мог бы стать влиятельнейшим вельможей, однако должности и регалии его тяготили. Не желая имитировать бурную деятельность, он, ссылаясь на слабое здоровье, стремился избавиться от государевой службы. Александр I сделал его шефом Пажеского корпуса, но итог деятельности Шереметева таков, что вел. кн. Николай Михайлович[20] даже не упомянул об этой его должности. Сохраняя близость ко двору Марии Федоровны, ведя переписку с такими государственными деятелями, как А. А. Аракчеев, П. И. Багратион, А. Н. Голицын, В. П. Кочубей, А. К. Разумовский, Н. П. Румянцев, Шереметев являлся лицом частным. «Он был нежным, любящим сыном, мужем, отцом и братом <...> был до крайности скромен <...> глубоко убежден в суетности и непрочности богатства, лживости "лицемеров и ласкателей"»[21]. Эти качества, а также тяга к уединению на лоне природы; вызывающая любовная связь и женитьба (1801) на бывшей своей крепостной П. И. Ковалевой-Жемчуговой; гнев и опала за это со стороны многодетной, незамужней и любвеобильной Екатерины II, зорко следившей за чистотой крови знатных дворянских фамилий, делают Шереметева ярким представителем раннего русского романтизма. Именно раннего, поскольку в отличие от поколения бунтарей он не рвал демонстративно отношения со своим кругом и играл по его правилам, долго и тщательно фальсифицируя доказательства дворянского происхождения супруги.

*Аргунов Н. И. Портрет П. Ковалевой-Жемчуговой. 1802. Х., м. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина*

*Аргунов Н. И. Портрет Т. В. Шлыковой-Гранатовой. 1789. Х., м. ГРМ*

Вторая особенность графа — глубинная связь с «веком Просвещения». Шереметев — создатель и владелец лучшего в России крепостного театра, где под руководством капельмейстера *Силы Карелина* блистали артисты европейского уровня — певица *Прасковья Ковалева-Жемчугова* и танцовщица *Татьяна Шлыкова-Гранатова*, которая даже в глубокой старости демонстрировала молодым коллегам редкостную для XVIII века технику пальцевого танца. И. А. Дмитревский за обучение артистов получал от Шереметева жалованье в 2 раза большее, чем за руководство школой при Дирекции императорских театров. Вокальное искусство преподавала Е. С. Сандунова; драматическое — М. С. Синявская, балетное — Ш. Ле Пик. Ведущие артистки получали повышенное жалованье и улучшенный стол, их обучали иностранным языкам и светским манерам. Останкинский театр по глубине сцены, длине театрального зала, техническому оснащению не уступал публичным и королевским театрам Европы. При его строительстве Шереметев консультировался в письмах с администратором парижской Grand Opera Иваром[22]. Театр в Кусково давал спектакли два раза в неделю. Вход был бесплатным. После роспуска труппы в 1800 году граф оставил при себе хор, оркестр и несколько балетных артистов для концертных выступлений. Но и в таком составе бесплатные концерты труппы в Москве по четвергам и воскресеньям «негативно сказывались на доходах Петровского театра во главе с Медоксом»[23]. Сам граф профессионально играл на виолончели. Музыкальные инструменты изготовлял его скрипичный мастер *Александр Воробьев*. Дирижером капеллы служил бывший певчий *Степан Аникеевич Дегтярев*, получивший после смерти

*Чевакинский С. И., Аргунов Ф С. Шереметевский дворец (Фонтанный дом). 1750-е*

хозяина вольную и известность в качестве автора оратории «Минин и Пожарский» (1811).

Подмосковные имения Шереметева Останкино и Кусково, Фонтанный и Миллионный дома в Петербурге, загородные усадьбы в Ораниенбауме, Павловске, Петергофе, в селе Вознесенское Шлиссельбургского уезда, где хозяин принимал неаполитанского посланника герцога Каприоли[24], восхищали эффектным слиянием архитектуры с окружающим ландшафтом, благородством оформления интерьеров, художественными коллекциями. Для Шереметева работали его крепостные архитекторы *Павел* и *Яков Аргуновы*, *Григорий Дикушин*, *Алексей Миронов*, *Елизвой Назаров*, а также Д. Кваренги, А. Н. Воронихин; мастера садово-паркового искусства Кернс, Маннерс, Шредер, их русские ученики — Т. Иванов, М. Кувшинов, И. Ситов; живописцы *Павел Алмазов*, *Иван* и *Николай Аргуновы*, *Авцинахт Балагаев*, *Кондратий Фунтусов*. С Шереметевым переписывались Е. Р. Дашкова, Г. Р. Державин, Д. Кваренги, Н. А. Львов, А. Л. Нарышкин, К. И. Росси, Д. И. Хвостов, П. П. Чекалевский, И. И. Шувалов.

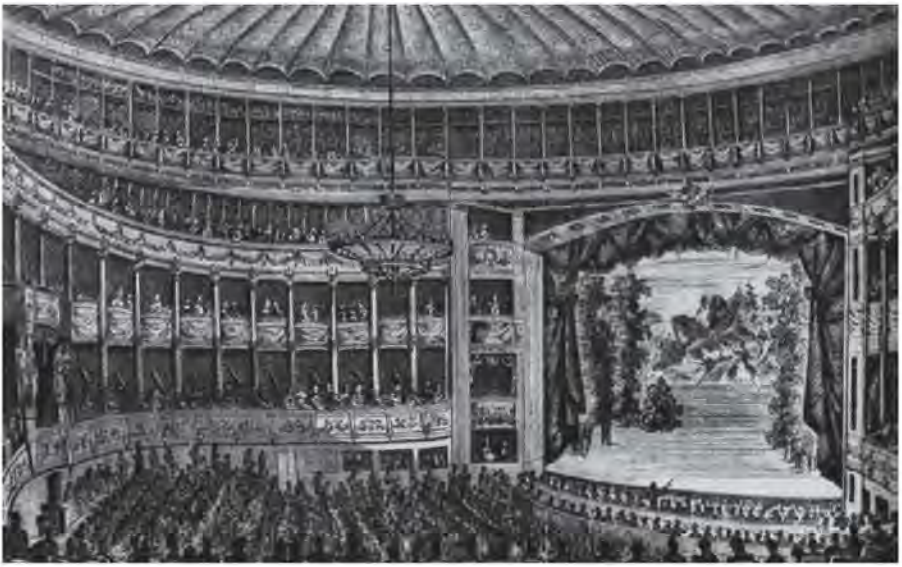
Еще одна традиция, унаследованная экс-масоном Шереметевым от века Просвещения, — широкая благотворительность. Г. Дикушин построил в 1789–1802 годах каменные церкви в селах Кусково и Вешняково. В Вешнякове функционировала богадельня, в Останкино, Кускове, Юхоти и Молодом Туце — школы для крестьянских детей, преобразованные в 1805 году в приходские училища[25]. Выпускником одного из них был будущий академик А. В. Никитенко. Граф жертвовал десятки тысяч рублей на строительство и содержание больниц, богаделен, учебных заведений, храмов, за что многократно получал благодарственные именные рескрипты от Александра I и Марии Федоровны. Вдовствующая императрица нанесла в Кусково официальный визит[26], а Сенат 25 апреля 1803 года поднес Шереметеву золотую медаль с его собственным изображением. Однако эпоха внесла коррективы и в эту деятельность. После смерти жены (1803) Шереме-

*Музей-усадьба Кусково. Большой дворец*

тев впал в религиозную экзальтацию, общался преимущественно с духовными лицами, жертвовал в основном на церковно-религиозные цели. Этим он на десятилетие предвосхитил общую духовную тенденцию русской аристократии и самого императора.

Мистицизм не мешал Шереметеву улавливать веяния «денежного века». Его имения поставляли изделия народных промыслов, а также рыбу и выращиваемые в собственных оранжереях экзотические овощи и фрукты к столам членов императорской семьи, столичной и московской аристократии. В имениях царила бюрократическая регламентация всей жизни. Личными делами графа занималась Собственная канцелярия, а имениями управляла Домовая канцелярия (Правление). Ей подчинялись вотчинные конторы, контролировавшие деятельность сельских сходов, старост, выборных. Граф лично разрабатывал привила мирских и третейских судов; бракосочетания крестьян, взимания податей; методы борьбы с коррупцией служащих; определял наказания за непослушание, пьянство, прелюбодеяния; заботился о призрении престарелых и инвалидов; давал советы по лечению венерических болезней. Немало его крестьян имели собственных крепостных, купленных на имя Шереметева. Граф совершал порой романтические поступки. Например, «Оспенный дом» на берегу Малой Невки, купленный у Воспитательного дома в 1802 году, 5 ноября 1803 года он подарил жене коллежского советника Анне Лахмановой[27]. При этом он понимал тенденции развития Санкт-Петербурга и вел успешные операции с недвижимостью. В 1801 году Шереметев дешево купил деревянный дом в Петербургской части[28], а Миллионный дом выгодно продал Департаменту уделов (1807). Продав дачу на 4-й версте Петергофской дороги банкиру А. А. Ралю, он купил дачу Ульянка подальше — на 8-й версте[29]. Заложив за 50 000 руб. в Опекунский Совет мызы Ораниенбаумского уезда, граф продолжал ими пользоваться, предоставляя для проживания и охоты друзьям — К. А. Разумовскому, Н. А. Загряжскому, Ф.-К. Лабенскому[30].

И наконец, характерное для эпохи сочетание «денежного века» и века крепостничества. Распуская труппу, Шереметев лишь самым талантливым артистам дал вольную. Остальные были переведены на должности лакеев, швейцаров, конторщиков. «Девок» выдали замуж или отослали к родителям. Даже при беглом знакомстве с архивом Шереметевых в РГИА видно, что количество дел о наказаниях крестьян в московских и рижских имениях в разы превышает количество аналогичных дел в имениях петербургских, находящихся под более бдительным контролем графа и Домовой конторы. Итогом этой стороны жизни стал последовавший после смерти Шереметева указ Домового правления «О прекращении в вотчинах духа ябеды, раздоров и всякого рода беспорядков»[31].



*Галактионов С. Ф. Большой театр. Зрительный зал. С рис. П. П. Свиньина. 1810-е. Офорт*

## Глава 10. Новая роль театра

В период «либерального курса» театр обеих столиц по общественной и эстетической значимости стал искусством номер один. Театр был *решающим фактором формирования общесословного гражданского сознания.* Литературные журналы не могли составить ему конкуренцию. Каждый из них был адресован узкой части просвещенной публики с устоявшимися общественными и эстетическими воззрениями. Театр объединял всех. Один и тот же спектакль одновременно смотрели представители всех сословий. С одной стороны, это соответствовало общеевропейскому процессу демократизации театра, а с другой — отражало сословную иерархию, разделяя зал на три страта:

1. Царская ложа и первые два ряда персональных абонированных лож амфитеатра, занятые высшими сановниками и аристократией. Здесь звучала только французская речь и царила холодная сдержанность.

2. Партер, разделенный обычно на правое (сидящее) и левое (стоящее) крыло. Там концентрировались «граждане кулис»: золотая молодежь, офицеры, литераторы, чиновники-интеллектуалы. «В то время женщины, и порядочные, и прекрасные, не считали неприличным ходить в партер»[1]. Он зеркально отражал роль интеллигенции как социальной прослойки между властью и народом, как главного двигателя культурного

прогресса. «Суд партера, а не лож или кресел — вот с чем наиболее считались актеры, импресарио и драматурги. Партер стал синонимом театра, произносящего свое суждение»[2]. «Граждане кулис» делились на враждебные лагери, поддерживая любимцев и ошикивая их соперников. Они придали театру азарт спортивных состязаний и околоспортивных страстей. Групповая солидарность всегда брала верх над эстетической объективностью. После спектаклей дело доходило до оскорблений, рукопашных схваток и дуэлей.

3. Душный раёк, занятый разночинной публикой: студентами, мещанами, купцами, приказчиками, слугами (в ливреях не допускались). Они приходили в исступление от любой удачной реплики или жеста своих кумиров и являлись для артистов главным источником обратной связи. По свидетельству Ф. Ф. Вигеля, «русский наш театр был оставлен толпе приезжих помещиков, купцов и разночинцев»[3]. Октябрь, когда помещики сидели в деревнях, ожидая конца распутицы, для театров обеих столиц был «мертвым» сезоном. Раёк давал театрам основной сбор и был двигателем их буржуазной коммерциализации.

При таком «раскладе» всеобщий восторг зала на премьере «Димитрия Донского», «Пожарского», на трагедиях с участием Е. С. Семеновой, драмах Шиллера становился актом общесословного единства.

*Театр — фактор формирования национального самосознания*, «школа нравов» и «орган патриотизма», по выражению И. И. Пнина[4]. Театральные новости ожидались с таким же нетерпением, как военные реляции, а удачная премьера вызывала восторг не меньший, чем выигранное сражение. Иностранные гастролеры теперь не всегда имели успех. «Победа» Е. С. Семеновой над m-lle Жорж была расценена как национальный триумф. Их состязание держало в напряжении публику на протяжении четырех лет. Учитывая негласную конкуренцию московской и петербургской ментальности как двух вариантов российского патриотизма, в этот ряд можно поставить триумфальные гастроли А. С. Яковлева, Е С. Семеновой, И. И. Вальберха и Е. И. Колосовой в Москве в 1807–1808 годах. Зрители одарили актрис бриллиантовыми диадемами, актеров — золотыми табакерками с бриллиантовой надписью: «За талант». Такого признания в театральной столице России петербуржцы еще никогда не получали.

*Театр выполнял функции политического клуба.* Овации публики в ответ на патриотические реплики Димитрия Донского и Пожарского (А. С. Яковлева) имели вполне реальные политические последствия. Именно в театре А. С. Пушкин устроил печально для него окончившуюся политическую акцию с портретом Лувеля. В театральном фойе стараниями М. А. Милорадовича и обер-полицмейстера И. В. Гладкова анекдотической реплике А. Ф. Лабзина был придан характер политического дела. Реакция зрительного зала и разговоры в фойе являлись камертоном общественного мнения. Потому М. М. Сперанский не пропускал ни одной премьеры, А. П. Ермолов, А. И. Кутайсов, А. А. Аракчеев знали наизусть

целые сцены из трагедий. Русская труппа — самая популярная у демократической публики, находилась под неусыпным контролем властей.

*Театр являлся непременным элементом светской жизни.* Для многих «граждан кулис» он был, прежде всего, способом обратить на себя внимание света, самореализоваться в качестве критика или драматурга. Поведение такого завсегдатая блестяще проанализировано А. С. Пушкиным в главе первой «Евгения Онегина». На премьерных спектаклях персональная ложа или билеты на хорошие места являлись для их обладателей «вывеской» общественного положения, связей, влияния при дворе и в свете. Обмен театральными впечатлениями был важной темой салонных бесед и «мазурочной болтовни». Смешение разножанровых пьес в рамках театрального вечера (комедия — балет или дивертисмент — трагедия) формировало правила театрального поведения, позволявшего в любое время входить и выходить из зала. Светский тон предписывал входить в последнюю минуту. Меломаны и балетоманы появлялись на час позже — к началу музыкально-балетной части; любители трагедий опаздывали еще на час. При входе в зал светские люди соблюдали этикет: обменивались приветствиями, раскланивались, беседовали.

Впрочем, всегда бывали исключения. С. П. Жихарев описал поведение действительного статского советника Полянского, который во время спектаклей громогласно обращался к действующим лицам. «Покажется ли на сцену Рыкалов, и вот старичок заговорит: "Вишь, какой старый скряга, вот ужо тебе достанется!" Начнет ли свою сцену Прытков, и старичок тотчас же встретит его громким приветствием: "Экой мошенник! Экая бестия! Вот уж настоящий каторжник!" При палочных ударах Скапина Жеронту в мешке старичок помирал со смеху, приговаривая: "Дельно ему, дельно; хорошенько его, хорошенько старого скрягу!" Но при появлении на сцену Болиной, игравшей роль цыганки, выходка старичка произвела общий взрыв необыкновенной веселости и аплодисментов: "Ах, какая хорошенькая! То-то лакомый кусочек! Кому-то ты, матушка, достанешься?"»[5] Поведение действительного статского советника мало отличалось от реакции мясника, у которого Е. С. Семенова покупала мясо. Когда Рауль-Синяя борода начал ее душить, мясник, «перегнувшись через барьер, гаркнул на всю залу: "Семениха!.. Не поддавайся!!"»[6] Единственное различие состояло в том, что мясника вывели из зала. Возникла даже особая группа, находившая удовольствие в том, чтобы проникать в театр без билета, занимать свободные кресла и, конфликтуя с их законными владельцами, в течение всего спектакля перемещаться с места на место. Лишь Милорадович покончил с ними, выявив и поставив на полицейский учет.

*Театр — главный двигатель развития эстетических вкусов и художественных систем эпохи.* Репертуар столичных театров был способен удовлетворить любые вкусы: классицистические трагедии Расина, Вольтера и Княжнина; ампирные трагедии Озерова и Крюковского; безбожно перекроенные Шекспир и Мольер; переложенные «на русские нравы»

французские водевили; социально-обличительные комедии Фонвизина и Капниста; «слезные» драмы Коцебу и Лессинга; выхолощенный до примитива Шиллер и многое другое. Комические и «волшебные» балеты, оперы и дивертисменты сменялись «историческими драмами с танцами». К этому добавлялась машинерия, с помощью которой над сценой летали чудовища, герои парили на облаке, с гор низвергались водопады, взрывались фейерверки, сверкали молнии, а по сцене, вращая глазами и качая головой, ходили экзотические животные. «...то Личарда — Воробьев; не двигаясь с места, двенадцать раз сряду превращается в разные виды; то у Цымбалды вырастает сажен в десять рука, и все это делается так быстро и натурально, что не успеешь глазом мигнуть, как превращение и совершилось»[7]. Если в других искусствах происходило размежевание классицизма, сентиментализма и романтизма, то на русской сцене они сосуществовали одновременно, в виде причудливого переплетения. Это ставило театр в центр эстетических дискуссий. Он синтезировал лучшие достижения поэзии и драматургии; грандиозные декорации П. Гонзага и Д. Корсини; археологически достоверные или изящно стилизованные костюмы А. Н. Оленина; оригинальную музыку О. А. Козловского, А. Н. Титова, К. Кавоса и С. И. Давыдова; хореографические достижения И. И. Вальберха, Ш. Дидло и О. Пуаро; сентиментально-реалистическую актерскую манеру Я. Е. Шушерина, ампирную манеру Е. С. Семеновой и романтическую манеру А. С. Яковлева; архитектурную мысль Д. Кваренги, Ж.-Ф. Тома де Томона, А.-Ф. Модюи, Л. Руска, С. Л. Шустова, К. Росси, О. И. Бове, А. А. Михайлова-второго. Театр многократно усиливал воздействие поэзии и прозы. Неслучайно он вовлек в свою орбиту главные литературные силы: Г. Р. Державина, В. В. Капниста, И. А. Крылова, В. А. Озерова, Н. И. Гнедича, А. А. Шаховского, П. А. Катенина, С. Н. Глинку, В. А. Жуковского. Для театра были созданы самые гениальные литературные произведения александровской эпохи — «Горе от ума» и «Борис Годунов». Для театра работали живописцы А. Е. Егоров, В. К. Шебуев, Ф. П. Толстой, А. П. и К. П. Брюлловы, А. Тозелли. Еще в конце XVIII века в журналах «Почта духов», «Зритель», «Петербургский Меркурий» появились театральная хроника и критические статьи о театре. Теперь они возникли в большинстве периодических изданий.

*Театр стал эпицентром зарождающейся массовой культуры,* поскольку большую часть репертуара составляли пьесы-однодневки, ориентированные на непритязательные вкусы разночинной публики, дававшей театрам основной доход. Эта публика боготворила любимых артистов. Для одних они олицетворяли идеалы Просвещения, для других — бесшабашно-романтический образ жизни. В XVIII веке актеры фактически являлись крепостными государства. Воспитанные в полицейской стране на эстетике классицизма, они привыкли подчинять чувства воле и разуму. Эпоха Просвещения постепенно включила лучших из них в состав художественной интеллигенции, обозначив расслоение

актерского братства на «небожителей» (премьеров) и «вьючных ослов». Романтизм, раскрепостив эмоциональные порывы, поставил актера в центр общественного внимания. Скандал в виде романтического бунта, битвы или бегства становился рекламой. Но для недворянина-артиста, зависимого от Дирекции юридически, материально и творчески, битва была исключена, бунт проявлялся в экстравагантных бытовых выходках и дебошах, а бегство — в алкоголизме и саморазрушении. Со временем все это составило богемный образ жизни, безотказно вызывающий интерес обывателя. Отсюда внимание современников и позднейших исследователей к закулисной стороне театра.

*НХ. Вид Эрмитажного театра. 1790-е. Офорт*

Театральная жизнь России возобновилась весной 1802 года по истечении годичного траура по Павлу I. Впрочем, в Москве на время коронации траур был снят, и Александр I присутствовал на спектаклях Петровского театра 23 сентября и 8 октября 1801 года. Там блистали оркестр Н. П. Шереметева, С. Н. и Е. С. Сандуновы, П. А. Плавильщиков, Я. Е. Шушерин, А. Е. Пономарев, Я. С. Воробьев, Г. Райков, семейство московского балетмейстера Соломони и др.[8] 26 января 1802 года в Эрмитажном театре иностранец Пинетта давал «служащее к удивлению действие, из многообразных видов состоящее»[9].

Каждый сезон длился с сентября по июль, прерываясь на время Великого и Успенского постов, когда были разрешены только музыкальные концерты. Спектакли обычно начинались в 18 или в 18.30, а заканчивались — в 21–21.30, поскольку с 22.00 начинались балы. Билеты продавали в день спектакля с 7 часов утра, а с 1825 года — накануне с 18.30. В Петербурге функционировало четыре театральные площадки: *Эрмитажный, Большой (Каменный), Малый (Деревянный, Казасси, Французский)* и *Новый (Немецкий) театры*. Драматические спектакли давались преимущественно в Малом театре, где по очереди играли русская и французская труппы, а в Большом ставились в основном балеты и оперы. Немецкий театр сгорел в 1805 году. К лету 1808 года Л. Руска отреставрировал здание, и в нем возобновились немецкие спектакли. Но в 1811 году после пожара Большого театра помещение Немецкого театра было передано русской труппе. Гардероба в театрах не было. Зимой в зал входили в верхней одежде или оставляли шубы лакеям в сенях. Обширные фойе использовались для

балов и маскарадов. С помощью специальных механизмов для этого можно было довольно быстро приспособить и зрительный зал.

*Лори Г. Л. ст. Вид Каменного театра. 1800-е. Раскр. офорт*

*Сабат К. Ф. Театр Казасси. 1810-е. Офорт*

Высшим театральным органом являлась *Дирекция Императорских театров,* состоявшая из Петербургской и Московской контор. В штат Петербургской конторы входили 38 человек и 30 человек сверх штата (писари, канцеляристы, специальный корреспондент в Париже и др.). В 1805–1832 годах она размещалась на Невском пр., 52. До 1816 года главой Петербургской конторы и всей Дирекции оставался кн. *Александр Львович Нарышкин.* При Александре I он «перекрасился» из «гатчинца» в либерала, слыл меценатом и хлебосолом. На его даче силами артистов и великосветских любителей ставились новые спектакли, в том числе первое представление комедии И. А. Крылова «Модная лавка» (1806). По мнению лояльного к большим начальникам М. И. Пыляева, «он был отцом всех артистов, и в устах его: "господа, прошу вас" — значило больше всяких приказаний, а: "господа, я недоволен" — приводило всех в отчаяние, а слово: "благодарю" — возбуждало полный восторг. В доме его толпилось все, что отличалось умом или талантом: шитый камзол вельможи здесь стоял рядом с кургузым сюртуком какого-нибудь разночинца; все были, как в родном доме. Особенно роскошны выходили у него праздники на его даче по Петергофской дороге. На этих праздниках сюрпризы встречали публику на каждом шагу. Все театральные труппы участвовали в празднествах и, конечно, не даром, а за весьма приличное награждение»[10].

*Здание Дирекции Императорских театров. Невский пр., 52. Садовая, 14*

Ж. де Сталь характеризует Нарышкина в иной тональности: «Дом Нарышкина всегда открыт; когда у него на даче соберется не более двадцати человек гостей, он скучает в подобном философском уединении. Учтивый к иностранцам, всегда суетливый и, тем не менее, не забывающий, как должно вести себя при дворе <...> властолюбивый, стремящийся во всем к известному азиатскому величию, в котором богатство и положение предпочитаются личным достоинствам»[11].

*Кипренский О. А. Портрет А. Л. Нарышкина. 1809. Б., кар.*

Дом Нарышкина называли «новыми Афинами», но хозяин скорее напоминал римского патриция времен Клавдиев. Его расточительность не имела границ, он всегда был в долгах, которые редко отдавал. В 1812 году кто-то похвалил храбрость его сына, который, заняв позицию, отстоял ее в бою. Нарышкин ответил: «Мы, Нарышкины, что займем, того не отдаем!» Подражая Потемкину, он имел крепостной украинский хор, собственную артиллерийскую батарею и роговой оркестр из более чем двадцати музыкантов, которых именовали по названию извлекаемых ими нот: «Соль», «Фа-диез», «Ми-бемоль». Об остроумии директора и его страсти к Бахусу ходили легенды. При закладке корабля Александр I спросил его, отчего тот не весел? «Вы, государь, в первый раз в жизни закладываете, а я каждый день», — ответил князь. Зная его любовь к игре слов, окружающие, и даже слуги, платили ему тем же: однажды он приказал слуге заложить карету, тот ее и заложил... ростовщику.

В 1804 году для облегчения своей работы Нарышкин содействовал созданию при Дирекции полуофициального *Репертуарного комитета*. Его закулисным теоретиком был А. Н. Оленин, участниками — кн. И. А. Гагарин, гр. А. И. Мусин-Пушкин, П. М. Арсеньев, поэты В. В. Капнист, И. А. Крылов, Н. И. Гнедич, С. Н. Марин, а главой — кн. *А. А. Шаховской*. Через Шаховского решалась репертуарная политика, ангажемент иностранных трупп и все вопросы, касающиеся актеров и танцовщиков. У себя дома князь устроил что-то вроде школы актерского мастерства. В 1804-1811 годах его учениками были Я. Г. Брянский, М. И. Вальберхова, Е. И. Ежова, Е. С. Семенова, С. В. Черникова (Самойлова).

*Александр Александрович Шаховской (1777–1846)* являлся карикатурой на классицистические представления о княжеском достоинстве. Высокого роста, с огромным животом, он быстро семенил коротковатыми ногами, удивляя неожиданной для его комплекции подвижностью. Столь же под-

вижным было его лицо с огромным птичьим носом, маленькими острыми глазками и длинными жидкими патлами неопределенного цвета. Обладая холерическим темпераментом, он почти всегда был нервно взвинчен, говорил писклявой скороговоркой, картавя и пришептывая. Он моментально сходился с людьми и столь же быстро наживал врагов своей запальчивостью, необъективностью, бесконечными противоречиями. Но вызывали уважение его бескорыстие, отзывчивость, готовность помочь в трудных ситуациях, деловая энергия, фанатичная преданность театру, глубокое знание его истории и теории.

*НХ. Портрет кн. А. А. Шаховского. 1830-е. Х., м. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина*

«Кн. Шаховской был фанатик своей профессии, как и Дидло; так же готов был рвать на себе волосы, войдя в экстаз, так же плакал от умиления, если его ученики верно передавали его энергетические наставления»[12]. «Молодых актрис Шаховской доводил до слез, заставляя их по нескольку раз начинать свой монолог и все кричал: "Читай своим голосом! Пищишь! Ты, миленькая, дурища, уха у тебя нет! Где у тебя размер стиха? В прачки тебе идти, а не на сцену"; "...стой, у тебя, миленький дурак, каша во рту, ни одного стиха не разберешь! На ярмарках в балаганах тебе играть! Повтори!"; «"Ты, миленький, подлец! По трактирам шляешься, а роль не учишь!"»[13]

В 1808–1809 годах в Петербурге два раза в неделю выходил *«Драматический вестник» А. А. Шаховского*, рассылавшийся подписчикам в виде непереплетенных тетрадей. В редакцию входили А. И. Ермолаев, И. А. Крылов, С. Н. Марин, А. Н. Оленин, А. А. Писарев, Д. И. Языков. Материалы публиковались, как правило, анонимно или под криптонимом. Первый номер состоял из 16 страниц; остальные номера — из 8. Там были опубликованы 21 басня Крылова, 7 стихотворений С. Н. Марина, 4 — К. Н. Батюшкова, 3 — Г. Р. Державина, 2 отрывка из «Илиады» Н. И. Гнедича. Не меньшее значение имела рецензия на спектакль А. фон Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние», направленная против немецкой «слезной драмы» («коцебятины»). Заметными публикациями стали письма Ж.-Ж. Новерра о принципах балета, статья А. С. Шишкова в защиту трагедии С. А. Ширинского-Шихматова «Пожарский, Минин и Гермоген», критика А. А. Шаховского в адрес французской труппы и m-lle Жорж,

подборка теоретических суждений о театре Вольтера, Дидро, Корнеля, Гольдони. Ряд публикаций был посвящен современному английскому, французскому, итальянскому театру, Филармоническому обществу.

ДРАМАТИЧЕСКІЙ
ВѢСТНИКЪ.

ЧАСТЬ II.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ,

Однако зарождающаяся русская театральная критика состояла из ничего не выражающих штампов: «превосходна в роли...», «пела (играла) восхитительно», «прелесть игры (пения)», «удивляет и восхищает, когда поет», «игра отличается ловкостью и искусством», «приятная живость игры», «томная и приятная игра», «никогда не была так мила», «заслуживает похвалы по голосу (игре)», «слишком робок, не имеет никакой игры», «пение (игра) мало занимает». Лишь термин «ученый голос» позволяет предположить владение техникой belcanto. Столь же аморфной была рецензия в «Санкт-Петербургских ведомостях» (1811) на концерты Б. Ромберга, которую П. Н. Столпянский[14] считал фактом рождения русской музыкальной критики: «Концерт, данный вчера в Филармоническом зале славным виолончелистом Ромбергом, доставил здешним любителям музыки величайшее удовольствие. Многочисленное собрание и всеобщее одобрение доказали, что публика наша несравненному дарованию сего редкого художника отдает полную справедливость».

«Драматический вестник» прекратил существование в апреле 1809 года. Причина состояла, видимо, в личных разногласиях между А. А. Шаховским, которого поддерживал А. Л. Нарышкин, и А. Н. Олениным, вокруг которого группировались С. Н. Марин, И. А. Крылов, А. И. Ермолаев. Некоторый свет на это проливают письма Оленина к В. А. Озерову и Д. И. Языкову: «Вам должно знать, что по некоторым со стороны Нарышкина мне сделанным неприятностям, я с домом его почти расстался, и наше знакомство теперь более шапочное», «...а с Шаховским расстался, ибо он как "Душа, погрязшая в кривых путях порока" (строка из «Поликсены» Озерова), не может уже быть знаком с порядочными людьми, его все оставили: Пушкин, Гагарин, де Бальмен, Воронцов, Марин, Арсеньев и аз»[15]. Мотивы неприязни Оленина следующие: 1) травля Шаховским перешедшей под эгиду Н. И. Гнедича Екатерины Семеновой, «чтобы воздвигнуть милую сердцу его Марию Вальберхову, которой, однако, публика

отдает должную справедливость шиканием своим и негодованием»; 2) неизбежный конфликт классициста номер один А. Н. Оленина с первым бунтарем-романтиком А. С. Яковлевым: «на репетиции ходить страшно, или обругает, или ушибет»; 3) нежелание Шаховского (и Нарышкина) выполнять по отношению к актерам жандармские функции: «Мне бы желательно в нем видеть ту же ревность в наказании актеров, когда они перед почтенною публикой себя посрамляют и тем доказывают к ней презрение; так же начальственную его власть над ними, когда они бурлят»[16]. Обвинения Оленина отражали мнения двора и света, заставив Нарышкина с 1811 года резко взяться за усиление дисциплины.

В 1811 году в Москве М. . Макаров, В. И. Козлов, Б. К. Бланк и В. С. Раевский взялись за издание *«Журнала драматического»*, который скорее являлся альманахом: 12 номеров были переплетены в 3 части. В журнале сотрудничали кн. А. А. Шаховской и кн. П. И. Шаликов. Там печатались хроника московской театральной жизни; статьи о Ф. Г. Волкове, Мольере, Ж. Тальма; восторженные рецензии на выступления артистов (Е. С. Семенова, Я. Е. Шушерин, С. В. Самойлова, А. Е. Пономарев) и отдельных трупп. Однако большую часть публикаций составляли романсы Б. К. Бланка, лирические стихи В. И. Козлова, басни и театральные анекдоты. Успеха у публики журнал не имел. Он закрылся в том же году и сразу стал библиографической редкостью.

Московскую контору Дирекции с 1804 года возглавлял *Аполлон Александрович Майков (1761–1838)*. В 6 лет он был записан рядовым в Преображенский полк, но, видимо, не служил (в графе формулярного списка за 1796 год «из какого звания» значится: «из недорослей»)[17]. В 1796 году его уволили бригадиром в статскую службу, а 12 мая 1802 года зачислили членом Дирекции по хозяйственной части, присвоив через 2 года чин действительного статского советника[18]. «Аполлон Александрович Майков во время управления Московским театром за свой прямодушный характер был уважаем как артистами, так и московскою публикою, он любил одолжать знакомых и незнакомых, они встречали у него прием ласковый, и тем более драгоценный, что в нем не было того лака светской вежливости, который часто бывает обманчивым маяком и часто садит вас на мель, когда вы думаете быть в открытом море. При всей вежливости и предупредительности в нем не было нисколько уничтоженности <...> хотя был и небогат, однако ж пользовался

*Лампи И.-Б.-мл. Портрет А. А. Майкова. 1796. Х., м.*

общим искренним уважением и радушным приемом». Он всегда советовался о репертуаре с балетмейстером, капельмейстером, машинистом. Во время споров «допускал опровергать себя, но не поддавался никогда <…> он спорил, но не вздорил» («По непременным моим правилам никому никогда не наносить никакого огорчения», — пояснял Майков[19]).

*НХ. Петровский театр в Москве. 1780. Б., акв.*

В Москве с 1780 года действовал *Петровский театр*. В нем играла частная труппа *М. Г. Медокса* — британского подданного, который до этого был профессором математики Оксфордского университета, учителем математики и физики наследника Павла Петровича[20]. В зале Петровского театра помещались до 300 человек. В 1805 году театр сгорел. Труппа ютилась в домашних театрах московских вельмож. Балетмейстер И. И. Вальберх зимой 1807/08 года описал в дневнике условия таких театров: «гнусный сарай», «холоден», «дьявольски тесен», «ходить страшно, а не только танцевать», «здесь все уборные состоят в одной комнате, которую отгораживают ширмами для женщин». По предложению сенатора А. А. Столыпина стали строить новый театр, а пока спектакли проходили *в доме Пашкова*, хозяин которого пристроил к сооружению В. И. Баженова специальное помещение. За это Высочайшим рескриптом от 22 декабря 1806 года Столыпин получил благодарность и орден Св. Анны 2-й степени[21]. Согласно тому же рескрипту неофициально существовавшая московская театральная школа перешла к Дирекции и была преобразована в *Московское императорское театральное училище*. Там обучались всего 17 учеников[22].

*Баженов В. И. Дом Пашкова. 1784–1786*

15 апреля 1808 года у Арбатских ворот открылся «великолепный *деревянный театр*, построенный архитектором *г. Росси*, форма его была наподобие греческого креста, кругом его были колонны, по среди коих была галерея, по которой можно было ходить кругом театра <…> помещение для зрителей было огромное, в случае пожара в театре публика

имела много дверей для своего спасения[23]. Этот театр сгорел в 1812 году, а Петровский театр был восстановлен О. И. Бове по проекту А. А. Михайлова-второго лишь к 1825 году, уже как Большой. В Немецкой слободе действовал частный *театр* камергера *Н. Н. Демидова*, из крепостных которого пришел на казенную сцену выдающийся трагический актер-самоучка *Степан Федорович Мочалов*. На подмостках этого театра выступали заграничные оперно-балетные гастролеры, но в основном — навербованная из петербургских ремесленников *немецкая труппа Карла Штейнсберга (ум. 1806)*. «Все эти актеры — сами декораторы, сами костюмеры, сами машинисты, сами копиисты. Штейнсберг не нанимает ни одного постороннего для надобностей своего театра»[24].

*НХ (Англия). Театр у Арбатских ворот. 1808–1812. Литография*

Стремление общественности превратить театр в политическую трибуну вызывало тревогу правительства и вело к усилению регламентации театральной жизни. Власть старалась сохранить за театром только развлекательную функцию. Отмена предварительной цензуры театра не коснулась. В договоре 1802 года Петровского театра с *французской труппой Дюпаре и Левандеса* оговаривалось, что французы имеют право играть только пьесы, утвержденные предварительной цензурой, «дабы не могли они иногда представить из них такие, кои бы относились на счет правления или противны были нравственности»[25]. Однако эта труппа имела высочайшее разрешение на гастроли по всей стране, а в провинции бывали случаи постановки пьес, не прошедших цензуру. Тогда им сдали театр еще на год, так что вопрос о гастролях отпал сам собой. После

этого договор продлевался ежегодно, несмотря на то что популярность французского театра в Москве была много ниже, чем в Петербурге.

В мае 1805 года была снова допущена на сцену крамольная «Ябеда» В. В. Капниста — высшее достижение русской комедиографии в период ее развития от «Недоросля» до «Горя от ума». На даче Нарышкина ей рукоплескал сам государь, а представления в публичных театрах имели аншлаг и сенсационный успех. Однако после трех представлений комедия без видимых причин исчезла из репертуара Императорских театров. Пресса по этому поводу хранила полное молчание.

Особое беспокойство властей вызывали частные антрепризы. Указом от 14 августа 1801 года на имя санкт-петербургского военного губернатора М. И. Голенищева-Кутузова император велел продлить на 7 лет контракты с *итальянской труппой Антонио Казасси* и *немецкой труппой Йозефа Мире*[26]. Условия были жестки: Казасси давалось монопольное право на представление итальянского репертуара в столице. В первые 3 года он получал из казны по 15 000 руб.; за первый год — сразу, остальные — в течение двух лет ежемесячно. На эти деньги Казасси обязан был в саду Аничкова дворца перестроить деревянный театр, в котором тогда хранились книги Публичной библиотеки. Через три года выплаты из казны прекращаются, и театр переходит на полную самоокупаемость. Все это время Казасси обязан соблюдать контракты с артистами, хранящиеся в Дирекции, за исключением индивидуальных контрактов с ней его актеров. Он имел право задействовать актеров императорских театров (по обоюдному соглашению) и был обязан по первому требованию предоставлять свою труппу для придворных торжеств: в Петербурге — бесплатно, в пригородах — за счет Кабинета Е. И. В. По окончании 7-летнего срока театр переходит в казну. Соблюдение контракта контролирует военный губернатор Санкт-Петербурга. Контракт с немецкой труппой, которую поставили под контроль Дирекции еще в 1801 году, отличался деталями: Мире получал тем же порядком лишь по 5000 руб. в год, но ему не надо было перестраивать театр. Он обязался выписать «лучших актеров из больших городов Германии».

До окончания срока контракта Казасси не дотянул. В 1803 году последовало распоряжение, дающее монополию на устройство публичных маскарадов и печатание театральных афиш только казенным театрам, что лишило частные антрепризы важного источника доходов. Уже в следующем году Казасси разорился. Он поступил на государственную службу: был смотрителем Большого, потом Малого и Немецкого театров, пока его не уволил в отставку П. И. Тюфякин (1818) в чине титулярного советника. Его жена — *Мария Францевна Казасси* стала надзирательницей женской половины Петербургской труппы, отличаясь жестокостью. Театр Казасси перешел в казну, а итальянская труппа распалась. В 1811 году Дирекция получила разрешение выписать в Петербург новую итальянскую труппу[27], но этому помешала война.

*Доу Д. Портрет В. А. Всеволожского. 1820-е. Х., м. ГМИИ*

В 1805 году частные антрепризы в обеих столицах были полностью запрещены. Это стало последним ударом по крепостным театрам Петербурга, которые почти все распались еще в павловское время, не выдержав конкуренции с императорскими театрами по качеству, масштабу и стоимости постановок. Исключением остались домашние театры *Всеволода Андреевича Всеволожского* в имении Рябово и гр. *Варфоломея Васильевича Толстого* в Царском Селе. В Рябово на именины хозяина съезжалось свыше пятисот гостей. Их размещали в 160 комнатах двухэтажного дворца, расположенного в центре парка. Особым успехом пользовались любительские спектакли, в которых принимали участие Ф. Н. Глинка, И. А. Крылов, Н. И. Хмельницкий, А. А. Шаховской, позднее — С. Н. Аксенов, А. А. Алябьев, А. Н. Верстовский, И. П. Мятлев. На подмостках театра Толстого блистала актриса Наталья — адресат самого раннего из сохранившихся стихотворений А. С. Пушкина («К Наталье», 1813).

В Москве пожар Петровского театра и недостаток театральных помещений продлил жизнь крепостных трупп. Они не попадали под императорский запрет, поскольку выступали в частных особняках, а базировались в богатых подмосковных усадьбах С. С. Апраксина (Ольгино), Н. А. Дурасова (Люблино), Н. К. и Н. А. Загряжских (Ярополец), А. Г. Орлова-Чесменского (Нескучное), И. П. Салтыкова (Марфино), Н. П. Шереметева (Кусково, Останкино), Н. Б. Юсупова (Архангельское). Кроме того, «являлись <...> неизвестные дотоле богатые помещики, которые как снег на голову падали из какой-нибудь дальней губернии. <...> Один из последних таковых дядей был Поздняков. <..> Он купил дом на Никитской <...> устроил в нем зимний сад, театральную залу с ложами и зажил, что называется, домом и барином: пошли обеды, балы, спектакли, маскарады. Спектакли были очень недурны, потому что в доморощенной труппе находились актеры и певцы не без дарований <...> Поздняков самодовольно угощал Москву в своих покоях и важно на маскарадах своих расхаживал наряженный не то персианином, не то китайцем»[28]. Режиссером его труппы работал *С. Н. Сандунов*, актрис обучала его жена, а декорации были «кисти Скотиевой»[29].

Тем не менее и в Москве начался распад крепостных трупп. После пожара Петровского театра решил продать свою труппу А. А. Столыпин (49 мужчин и 27 женщин за 42 000 руб.). 30 августа 1806 года артисты подали прошение на имя императора с просьбой выкупить их в казну. По совету А. Л. Нарышкина, понимавшего, что покупка обойдется казне дешевле, чем профессиональное обучение такого количества актеров, Александр I 13 октября 1806 года дал согласие, но потребовал от директора поторговаться. Столыпин снизил сумму до 32 000 руб.[30]

*НХ. Портрет гр. С. М. Каменского. 1790-е. Х., м. Ростово-Ярославский музей-заповедник*

Зато в провинции крепостные труппы переживали расцвет, выполняя функции профессионального театра. В Пензе в 1800–1810 годах было три крепостных театра, в том числе каменный театр Г. В. Гладкова, в котором играла его дворня. В 1814 году после смерти хозяина — помещика П. П. Есипова закрылся громадный деревянный театр на одной из площадей Казани. Его крепостную труппу купил гр. *Сергей Михайлович Каменский*. Он перевез ее в Орел, где к 1815 году выстроил на соборной площади в центре города деревянный театр на 500 мест. Об этом общедоступном крепостном театре с восторгом отзывались «Северная почта» и «Московские ведомости». В 1818 году Каменский пытался купить М. С. Щепкина за 12 000 руб., но это ему не удалось, и в 1821 году Щепкин получил вольную. Театр Каменского увековечен А. И. Герценом в «Сороке-воровке» и Н. С. Лесковым в «Тупейном художнике». «Актеры должны были знать свою роль безукоризненно, слово в слово, и играть без суфлера. С этой целью в ложе перед графом лежала книга, куда он записывал замеченные им на сцене ошибки и упущения, а сзади его, на стене, висело несколько плеток, с которыми он ходил за кулисы и наказывал провинившихся»[31]. Отца Каменского — знаменитого фельдмаршала, считавшегося когда-то основным конкурентом А. В. Суворова, в 1809 году убили двое крепостных музыкантов. Фельдмаршал послал их обучаться в Германию, они были в почете, но за какие-то провинности он приказал их публично высечь. После экзекуции музыканты зарубили его топорами и явились с повинной. Их приговорили к 300 ударам плетью и вечной каторге, если выживут[32].

При Екатерине II процветали любительские театры в учебных заведениях: 1-м Кадетском корпусе, Академии художеств, Смольном институте, Московском университете, Московском и Петербургском Воспитательных домах. При Александре I любительские театры сохранились только в Московском университете и Благородном пансионе (курировались супругами Сандуновыми), в Горном кадетском корпусе и Царскосельском лицее. Отсутствие любительских театров не способствовало воспитанию молодежи и порой порождало острые конфликты, например «театральный бунт» 17–18 июня 1809 года в Академии художеств[33].

Согласно рапорту дежурного профессора Ф. Ф. Щедрина, 17 июня во время занятий в натурном классе учащиеся 3-го возраста Л. Боголюбский, А. Небаров и Н. Павлов «прибили» В. Алексеева. А. Бриганзи «грубил с консьержем», а П. Свинцов «буянил в натурном классе самым непристойным образом, за что был мною выгнан из класса». На следующий день, согласно рапорту гувернера А. Гомзина, «услыша шум во втором отделении, вошел я в оное и увидел, что нижеименованные ученики 3-го возраста нещадно бьют всех воспитанников сего отделения палками, линейками и каменьями, навязанными на тесемках (а также скамьями и стульями, как утверждается в приказе президента). Ученики сии, будучи мною выгнаны из 2-го отделения, пошли в 1-е и учинили там такое же неистовство <...> Многие ученики были окровавлены и имеют знаки на теле от побоев». В избиении младших приняли участие 22 из 35 учеников 3-го возраста. По решению Совета зачинщика побоища Д. Есакова сдали в солдаты. Другие участники, а также «примеченные в пьянстве и картежной игре» (9 человек) были исключены, 3 — лишены серебряных медалей и петлиц за отличия, 9 — высечены розгами «в надежде возможного их исправления». Расследование, проведенное по приказу А. С. Строганова, пришло к парадоксальному выводу о первопричине событий. Учащиеся 3-го возраста хотели тайно устроить у себя в спальнях театр и назначили часть учеников 2-го возраста себе в помощь для изготовления декораций. Но «сии отказались и донесли о том своим гувернерам, которые объявили, что иметь театр в Академии от начальства не позволено».

Монополия императорских театров в Москве и Петербурге способствовала увеличению кассовых сборов, что давало правительству повод сократить театральные расходы. Однако сокращение шло такими темпами, что к 1811 году долги Дирекции составили около 1 млн руб.[34] На содержание русской труппы в 1803 году было ассигновано 40 500 руб., итальянской — 46 000 руб., французской — 114 400 руб. И разрыв этот увеличивался: в 1809 году русская труппа получила 54 600 руб.; французская — 175 648 руб.[35] (русская труппа состояла на тот момент из 32 штатных единиц, а французская — из 48)[36].

До 1836 года не существовало четкой грани между драмой, оперой и балетом. Согласно учебному плану Театрального училища 1793 года все воспитанники в равной мере занимались драматическим искусством, музыкой, пением, танцами и живописью. Профессиональная склонность и амплуа каждого выявлялись постепенно, к концу обучения. Это позволяло танцовщикам и танцовщицам исполнять драматические роли и оперные партии, а драматическим актерам — плясать в дивертисментах, но в целом усредняло профессиональную подготовку, особенно балетных. Тем временем обозначилась тенденция к повышению роли балетной составляющей спектаклей. В русских комических операх танцы и дивертисменты занимали иногда не меньше места, чем диалоги и вокальные номера. *А. А. Шаховской* впервые ввел развернутые балетные эпизоды (постановка И. И. Вальберха, музыка О. А. Козловского) в ампирную трагедию («Фингал» В. А. Озерова, 1805), положив начало ее превращению в пышное зрелище с шествиями, танцами и балетной пантомимой. *И. А. Крылов* включил балетные эпизоды в русскую волшебную оперу («Илья-богатырь», 1808, постановка И. И. Вальберха, музыка К. А. Кавоса).

Под влиянием сентиментализма и романтизма усложнились представления об актерском амплуа. Положение «О театральных артистах» от 28 декабря 1809 года утвердило новые амплуа, заимствованные из Комеди Франсез и сохранившиеся до 1882 года[37]. Амплуа закреплялось на многие годы, и изменить его было сложно. Это не способствовало росту актерского мастерства и погубило не одно талантливое произведение. Например, И. А. Крылов, посмотрев свою комедию «Урок дочкам», где в роли молодых девиц выступали пожилые грузные дамы, грустно пошутил: «Придется переименовать пьесу: это не урок дочкам, а урок бочкам»[38].

К началу XIX века сложились актерские династии: Вальберхи, Воробьевы, Каратыгины, Колосовы, Мочаловы, Померанцевы, Рыкаловы, Самойловы, Сандуновы. С детства они усваивали профессиональное отношение к сцене, а заодно — законы и тайные механизмы закулисной жизни. Следование этим законам влияло на творческую судьбу артиста и особенно актрисы не меньше, чем талант. «Сцена имела претензию быть школою нравов; ее изнанка имела полное право на название школа безнравственности. Были <...> и артисты и артистки нравственности безупречной и честнейших правил, но их следовало признать исключением из общего правила»[39]. В 1805 году в столичную драматическую труппу были зачислены выпускницы театральной школы С. В. Черникова (амплуа — молодая любовница и первая кокетка) с жалованьем 700 руб., Е. С. Семенова (первая роль) с жалованьем 500 руб. и Е. И. Ежова (вторая любовница и молодая дуэнья) с жалованьем 400 руб.[40] Указанные суммы — иллюстрация одного из закулисных механизмов. Дарование Семеновой еще в школе оценивалось выше, чем таланты ее соучениц.

Потому она и зачислена была на самое высокооплачиваемое амплуа, но жалованье получила меньше, чем Черникова. Секрет, видимо, в том, что Черникова была невестой певца В. М. Самойлова — представителя актерской династии, а Семенова подобных связей не имела.

В научной литературе распространенным заблуждением является утверждение о низком жалованье российских актеров, поскольку его сравнивают с доходами m-lle Жорж: 8000 руб. в год жалованья, 16 000 руб. — премия от императора и 16 000 руб. — кредит (безвозвратный)[41]. Однако самая низкая начальная ставка выпускницы Ежовой соответствовала окладу адъюнкт-профессоров Академии художеств В. И. Демут-Малиновского, С. С. Пименова, А. Е. Егорова, В. К. Шебуева, А. И. Иванова. Жалованье членов Дирекции — А. А. Шаховского, С. Н. Титова и других составляло около 4000 руб. в год, не считая квартирных. Это на 1000 руб. больше, чем получал Н. М. Карамзин за редактирование «Вестника Европы», и в два раза больше пожизненной пенсии, назначенной ему императором. Чиновники Конторы получали около 1000 руб., что соответствовало академическому окладу А. Н. Воронихина, Ж.-Ф. Тома де Томона, А. Д. Захарова, Г. И. Угрюмова. Ведущие артисты, не желавшие жить в снимаемом Дирекцией доме, сверх жалованья получали квартирные и гардеробные. В 1812–1814 годах премьерша Семенова получала вместе с квартирными 5300 руб., а премьер Яковлев 4500 руб. — в 3 раза больше, чем И. А. Крылов — завотделом русской книги Императорской Публичной библиотеки[42]. Лучшие московские артисты[43] получали значительно меньше: премьер П. А. Плавильщиков — 2500 руб.; П. В. Злов и П. С. Мочалов за первые роли, П. Р. Колпаков (благородный отец) — 1500 руб. Оплата других амплуа, в целом, соответствовала петербургской: А. А. Украсов и А. Прусаков (первый и второй любовник) — 1200 руб.; М. Кондаков (резонер) — 800 руб.; И. Медведев (третий любовник) — 500 руб. Однако длительная задержка или неполная выплата жалованья были обычным явлением даже по отношению к премьерам. С 1809 года пенсия актерам назначалась за 20 лет выслуги — в размере полного жалованья, за 15 лет — 2/3 оклада, за 10 лет — половина оклада. Перед спектаклем каждый артист получал две свечи для гримерной. Потому в театральной среде картежное выражение «игра не стоит свеч» имело иной смысл.

В 1802 году актеры столичных театров переехали в каменный трехэтажный дом Вальха на Екатерининском канале. Лучшие квартиры, которые занимали А. С. Яковлев и многодетные семьи, состояли из двух небольших сырых темных комнат. Дирекция платила домовладельцу несвоевременно, мотивируя это тем, что актеры живут слишком просторно, не по средствам. Хозяин подал жалобу Александру I, приложив к ней опись помещений, из которой следовало, «что жильцов стеснить больше нету возможности». Государь решал вопрос три года. Все это

время быт артистов порождал неуверенность в завтрашнем дне и нервозную обстановку за кулисами. Только в 1805 году был куплен более подходящий дом Кребса, и до 1810 года снят дом Латышевой, которой Дирекция годами не платила за аренду[44]. В 1810 году к Дирекции перешел дом Голидея на Екатерининском канале, 97. В нем разместились театральная школа, квартиры некоторых артистов и театральных чиновников, нотная контора, репетиционный зал и типография Похорского, где печатались афиши и пьесы. Ее заведующим стал вышедший на пенсию актер *В. Ф. Рыкалов*. Похорский мечтал о монопольном издании театральной продукции, но к 1817 году добился лишь монополии на театральные объявления[45].

*Дом Вальха. Набережная Екатерининского канала, 104 («Дом старухи-процентщицы»). Надстроен*

*Дом Голидея. Набережная Екатерининского канала, 97*

Важным источником доходов артиста являлись подарки поклонников, обычно — ювелирные изделия. Состоятельные лица и аристократы подносили их от своего имени, а малоимущие покупали сообща, по подписке. Количество и стоимость подарков были эквивалентом популярности и предметом профессиональной ревности. Со временем это породило такое явление, как договор или наем актером зрителей, которые публично вручали ему подарок, купленный за его же деньги. Чаще всего подарки вручались во время бенефиса — спектакля или концерта, до 90% сборов от которого шло в пользу бенефицианта (сумма, сопоставимая с годовым окладом). В такие дни проявлялись лучшие черты театрального братства, когда драматические актеры, музыканты, вокалисты, танцовщики, декораторы, все, от премьера до статиста, работали на одного. В бенефисах обязательно участвовали дети актеров. Их выступления трогали публику до слез и делали заметно щедрее. Раньше бенефисы получали только артисты, прослужившие не один десяток

лет. В 1798 году эту традицию сломал *А. С. Яковлев*, удостоенный бенефиса через 1,5 года после поступления на сцену. К началу 1810-х годов частотность и время бенефисов каждого актера специально оговаривались в контракте и не всегда зависели от его популярности. Так, танцовщик Ж. Ламираль в 1806 году получил с женой и дочерью бенефис через неделю после своего появления в Москве[46]. Бенефисов удостаивались также либреттисты и переводчики, например Н. С. Краснопольский за две части «Лесты, днепровской русалки».

Немалое влияние на сценическую судьбу драматических актрис и танцовщиц оказывала их интимная жизнь. Беззащитность безродных, неимущих, бесправных молодых актрис перед сексуальными домогательствами сильных мира сего была излюбленной темой пересудов. М. А. Милорадович, а за ним Николай I с незамужними актрисами императорских театров обращались как с личным гаремом. Аристократия смотрела на них как на дорогих проституток. Примерно так же представляли актерскую профессию скульпторы гр. Ф. П. Толстой и барон П. К. Клодт, когда уговаривали дочь А. Г. Венецианова Фелицату не поступать на императорскую сцену[47]. Любовная связь с актрисой или балериной для гвардейской и золотой молодежи являлась чем-то само собой разумеющимся. В ее основе порой лежала обоюдная любовь, но перед угрозой исключения из полка или лишения наследства редкие дворянские отпрыски решались жениться на «комедиантке». Им отводилась исключительно роль любовниц. В таких условиях для актрисы «пойти на содержание» означало как минимум уход из «сераля» и защиту от случайных посягательств. Если выпускницы училища довольствовались молодыми офицерами, то актрисы с творческими претензиями предпочитали людей знатных, богатых и влиятельных. А. И. Истомина была «на содержании» у гр. В. В. Шереметева, М. А. Азаревичева и Е. А. Телешова — у гр. М. А. Милорадовича, Е. С. Семенова — у кн. И.А. Гагарина, ее сестра — у кн. А. В. Долгорукова, а затем — у гр. В. В. Мусина-Пушкина, Е. И. Колосова — у кн. Н. Б. Юсупова, М. С. Синявская — у гр. Д. И. Хвостова, Е. И. Ежова — у кн. А. А. Шаховского. По поводу последней связи ходила эпиграмма:

Он злой Карамзина гонитель,
Гроза баллад,
Он маленьких ежей родитель
И им не рад.

«Содержание» нередко являлось гражданским браком и помимо материальных выгод могло помочь в карьере. Типичный пример приводит А. В. Каратыгин: «На другой день представления граф (Василий Валентинович) Пушкин, приехав к Майкову, сказал, что "если впредь другие будут играть те роли, которые поет Нимфодора Семеновна (Семенова),

то она долее служить не намерена"»[48]. Благодаря покровителям и их связям «содержанки» жили отдельно, были богаты, получали желанные роли, имели возможность «придержать» конкуренток и повод смотреть на коллег свысока. В ответ они получали зависть, недоброжелательство и интриги, особенно со стороны артистических семей, являвшихся хранителями традиций актерского братства и патриархальной чистоты семейных отношений.

*Гонзага П. Эскиз декорации к балету И. И. Вальберха и О. Пуаро «Сандрильона» на музыку Д. Штейбельта Б., акв., бистр. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина*

*Роуландсон Т. Балет. 1796. Раскр. офорт*

## Глава 11. Музыкальная жизнь и музыкальный театр

В эпоху романтизма музыка окончательно превратилась в самый массовый и демократичный вид искусства. В обеих столицах хоровое пение выливалось из открытых дверей многочисленных храмов разных конфессий, музыка звучала в театрах, на официальных праздниках и балах, в садах и парках, особняках, доходных домах и трактирах, в гостиных и людских, салонах и концертных залах. Пели на улицах, отдыхая и работая, строители. Богатые жители катались по улицам Москвы или по Неве в сопровождении хора или духового оркестра. Каждый полк имел взвод музыкантов, которые «сопровождали пением православные богослужения в походных церквах, украшали пронзительными звуками фанфар, гобоев, флейт и барабанов торжественные прохождения полков на учениях и смотрах»[1]. В обязанности военных капельмейстеров входило составление репертуара и переложение музыкальных сочинений для хора или духового оркестра. В результате «солдатскими» (в ритме марша, с переделанным текстом или в инструментальной аранжировке) становились хоровые полонезы и рондо, популярные народные и авторские песни, оперные арии и даже масонский гимн «Коль славен наш Господь в Сионе»[2].

Музыка входила в число учебных предметов гимназий, учреждений Ведомства Марии Федоровны, Военного ведомства, Пажеского корпуса,

Благородных пансионов, Лицея, Горного кадетского корпуса. Учащихся обучали нотной грамоте и хоровому пению, а в некоторых заведениях еще игре на скрипке, виолончели, контрабасе, флейте, кларнете. В женских учебных заведениях доминировали арфа и фортепиано. Пение в Екатерининском и Смольном институтах в течение 25 лет преподавал К. А. Кавос. В Горном кадетском корпусе ставились музыкальные спектакли, а важные события отмечались концертами кадетов. В высшем обществе наиболее популярными инструментами являлись фортепиано, скрипка, арфа и виолончель. В среде помещиков, офицеров, чиновников и мещан излюбленным инструментом стала гитара. Любители музыки составляли небольшие ансамбли, играли и пели под аккомпанемент. Основой репертуара была русская народная песня, разработанная в виде сольных песен, дуэтов с сопровождением, инструментальных вариаций.

Музыкальные инструменты чаще были иностранного производства, но стали появляться и отечественные: скрипки и виолончели работы И. Батова, фортепиано Л. Кестера, арфы и контрабасы Ф. Мацкевича. «Клавикордной мастер Лудвиг» извещал, что у него «есть фортепианы всяких сортов, которые как изящностию тона, так и отменною отделкою ничем не уступают выписным»[3]. Инструменты, самоучители и ноты можно было купить у частных лиц по газетным объявлениям и в специальных магазинах. В Петербургской Адресной книге С. И. Аллера за 1823 год значатся четыре лавки, где продаются ноты. В некоторых их можно было взять напрокат. «В 1822–1823 годах в Петербурге насчитывается до 40 магазинов музыкальных инструментов, до 20 дипломированных профессоров и учительниц музыки»[4]. В Москве имелся музыкальный магазин Ф. И. Грандмезона, лавки Рейнсдорпа и Г. Н. Кольчугина. Последний издавал также нотный журнал для семиструнной гитары. В отличие от Петербурга в Москве и провинции по-прежнему были популярны инструменты народные: гусли, смычковые гудки, сопелки, душки, рожки, сурьмы (трубы), домры, накры (литавры), волынки, ленки, медные рога, барабаны, бубны, торбаны (басовые лютни).

Крупнейшим нотным издательством являлось предприятие «Troubadour du Nord» актера и музыканта петербургской французской труппы *Жозефа Дальмаса*. В 1804–1829 годах он издавал еженедельный журнал с тем же названием. В нем публиковались в основном модные музыкальные новинки: ноты романсов, полонезы и рондо для фортепиано, увертюры, арии и дуэты из опер. Дальмас посвятил журнал императрице Елизавете Алексеевне, а отдельные выпуски — императору, великим княгиням, гр. С. В. Строгановой, кн. З. А. Волконской и др. Подписчиками на «Troubadour du Nord» были великосветские любители музыки. За годы существования журнала там было опубликовано около 300 отрывков с французским текстом из более 80 опер А.-М. Бертона, А.-Ф. Буальдье, П. Гаво, А. Гретри, Н. Далейрака Н. Изуара, Ф. Кауэра, Л. Керубини, Р. Крейцера, В. Мартин-и-Солера, Э. Мегюля, В. А. Моцарта, Д. Паизиелло, Д.-Б. Перголези,

А. Сальери, Д. Чимарозы, Д. Штейбельта и др. В то время публику больше интересовали не композиторы, а исполнители. Поэтому перед каждой публикацией сообщалось, кто из артистов пел произведение, а авторы иногда упоминались в оглавлениях в конце годового выпуска.

С 1807 года в журнале появились русские авторы, и преобладание «венского классицизма» заметно разбавилось романтическими веяниями. Показательна публикация «Les quatre nations ou Quatre airs nationaux» («Четыре нации или четыре народные песни»), состоящая из турецкой, немецкой, русской и английской мелодий. Иногда несколько номеров подряд посвящались одному произведению. Например, в 11 номерах были напечатаны фрагменты оперы Д. Штейбельта «Romeo et Julie» (1805), где Ромео пробуждался, Джульетта не успевала заколоться, и влюбленные бросались друг другу в объятия. «Всякий раз, что возвещалась опера *Ромео и Юлия,* надобно было выдерживать жестокие испытания у театральной кассы для получения билета»[5].

Журнал «Troubadour du Nord» адекватно отражал степень популярности той или иной оперы у публики, полагают некоторые исследователи[6]. Это вряд ли. Может быть, у великосветской публики, но официальная документация — афиши о репертуаре и сборах со спектаклей театральных трупп за 1803–1811 годы показывает, что по количеству представлений и сборам произведения перечисленных авторов далеко отставали от русских опер «Ям», «Леста, днепровская русалка», «Илья-богатырь», от «музыкальных» трагедий В. А. Озерова.

Основную массу профессиональных музыкантов-инструменталистов по-прежнему составляли крепостные. Дипломат Д. Н. Свербеев вспоминал, что его отец купил хороший квартет из скрипача, виолончелиста, кларнетиста и флейтиста за 4000 руб.[7] Домашнюю оперу во главе с буффом И. Г. Гуляевым содержал смоленский генерал-губернатор С. С. Апраксин. Распад крепостных театров активизировал выкуп музыкантов государством. Так, 2 мая 1804 года по Высочайшему повелению для Санкт-Петербургского театра были выкуплены у частных лиц за 50 000 руб. 36 музыкантов[8]. «Есть ли кто отпускает на волю людей, знающих роговую и прочую духовую музыку капелью, таковые явились бы на Моховой в дом обер-камергера Александра Львовича Нарышкина»[9], — гласило объявление «Московских ведомостей». Просветительская идея о «гнусности» рабства вела к тому, что в Петербурге для балов, маскарадов, иногда и придворных балетов все чаще нанимались вольные музыканты. Шел распад роговых оркестров, игра в которых требовала тупой дрессировки крепостных, годами извлекавших одну и ту же ноту в нужный момент. Роговые оркестры сохранялись лишь у одряхлевших «екатерининских орлов» и в отдельных полках. Оплата вольных музыкантов, особенно иностранных, соответствовала средним заработкам артистов. Например, московские музыканты Фациус и Мейер получали в 1802 году соответственно 1225 и 1800 руб., а их капельмейстер С. А. Дегтярев — крепостной Н. П. Шереметева всего 177,7 руб.[10]

С александровской эпохой связано утверждение в быту и научной литературе слова *«романс»*. Так стали называть вокальные произведения с музыкальным аккомпанементом, созданные на поэтический текст, чаще всего авторский. По сравнению с романсом 1780–90-х годов, где преобладала пасторально-идиллическая тематика, образная сфера жанра охватывает более широкий спектр лирических чувств и переживаний. Усиливаются такие качества, как простота, доступность, естественность, искренность.

Быстро росла популярность цыганских ансамблей, появившихся в столицах в конце XVIII века. Их подчеркнуто эмоциональная, темпераментная исполнительская манера с импровизациями, острыми тембровыми контрастами вокала и инструментального сопровождения, страстными чувственными плясками соответствовала духу романтической эпохи. М. И. Пыляев[11] считал первым цыганским ансамблем в Петербурге *хор Ивана Трофимова*, собранный по приказу А. Г. Орлова-Чесменского из цыган, прикрепленных к его землям. В дальнейшем этот хор услаждал Потемкина, Зубова, Зорича, пока не получил вольную.

*Соколов П. Ф. Портрет Михаила Юрьевича Виельгорского. 1830-е. Б., акв.*

Большую роль инструментальная и хоровая музыка играла в обрядах масонов. Ложу «Палестины» долгое время возглавлял *гр. Михаил Юрьевич Виельгорский*. Там «было много артистов разных специальностей», для «услаждения концертами» приобретались музыкальные инструменты, приглашались хоры «братьев гармонии». Основным жанром масонской музыки были нецерковные гимны — застольные песнопения, исполняемые при «случае». Ложа А. А. Жеребцова издала нотно-песенный сборник «Гимны и канты для ложи Соединенных Друзей на Востоке С.-Петербурга» из трех песен А. Буалдье и К. Кавоса на слова Ж. Дальмаса и В. Л. Пушкина. Они воспевали императора Александра и любовь к Отчизне[12]. Д. С. Бортнянский для петербургских «братьев гармонии» написал гимны-молитвы «Предвечный и необходимый» (стихи Ю. А. Нелединского-Мелецкого), «Гимн Спасителю» (стихи Д. И. Хвостова), «Коль славен наш Господь в Сионе» (стихи М. М. Хераскова). Эти произведения больше века были любимы и почитаемы в России. Возможно, композитор был членом одной из лож[13], но документального подтверждения тому не обнаружено.

*Дмитрий Степанович Бортнянский* в 1801–1825 годах оставался главой высшего музыкального учреждения России — *Придворной певческой капеллы.* Еще при Павле I он добился ее независимости от Дирекции театральных зрелищ и музыки, полного освобождения певчих от участия в операх. Так в русском хоровом искусстве завершился период «итальянщины», когда придворный хор был подчинен оперной жизни. Капелла вновь приобрела статус главного хора России, каковым в допетровской Руси являлся хор певчих дьяков, а еще раньше — княжеские хоры. Это соответствовало романтической тенденции к национально-культурному самоопределению. Свое влияние при дворе Марии Федоровны маэстро использовал для оказания материальной помощи певчим Капеллы и строительства для них новых жилых корпусов. Спавших с голоса певчих обычно переводили в статскую службу с присвоением чина коллежского или губернского регистратора. Многие аристократы посылали на обучение в Капеллу своих капельмейстеров и хористов. Ученики Бортнянского разъезжались по стране, неся высочайшую культуру хорового пения. Его помощником в Капелле и преподавателем пения в Театральном училище был *Фердинанд Антонолини*, сочинивший музыку к балетам Дидло «Ацис и Галатея», «Роланд и Моргана».

*Борель П. Портрет Д. С. Бортнянского. 1860-е. Литография*

*НХ. Портрет О. А. Козловского. Фототипия*

*Директором музыки Императорских театров* оставался *Осип Антонович Козловский.* Его полонез «Гром победы раздавайся», исполненный в 1791 году на потемкинском празднике в Таврическом дворце по

случаю взятия Измаила, вплоть до 1814 года выполнял функцию государственного гимна. Без «польских» Козловского не обходился ни один бал или маскарад. Написанное им музыкальное сопровождение к трагедиям «Эдип в Афинах» и «Фингал» В. А. Озерова, «Эсфирь» П. А. Катенина — самые выдающиеся достижения русской музыкальной драматургии первой четверти XIX века. По внутреннему драматизму эта музыка не уступает лучшим произведениям Бортнянского, превосходя их в передаче народной стихии. Для ее постижения статский советник Козловский «ходил в крестьянском тулупе, любил заходить в харчевни, кабаки, где прислушивался к народным песням; его нередко встречали на площадях с гуслями под мышкою, в обществе полупьяных мужиков и деревенских баб, которых он заставлял петь свои песни прямо у возов и ларей продавцов»[14].

С Дирекцией императорских театров сотрудничал генерал-майор *Алексей Николаевич Титов.* В 1799 году он прославился музыкой к балету И. И. Вальберха «Новый Вертер», став едва ли не первым русским балетным композитором. По творческой плодовитости Титов не уступал другим вельможным дилетантам — А. А. Шаховскому и Д. И. Хвостову, сочинив 12 опер, массу инструментальных и вокальных произведений, балет «Бланка, или Брак из отмщения» (1803). В них отдельные удачи теряются в море посредственной музыки. Зато он великолепно аранжировал для оркестра русские народные мелодии. Три части его оперы «Ям» имели феноменальную популярность.

*А. Н. Титов. Фото с утраченного портрета*

*НХ. Портрет Катерино Кавоса. 1820-е. Литография*

В 1798 году по приглашению Н. Б. Юсупова в Россию приехал композитор, дирижер и музыкальный педагог *Катерино Кавос* — «бескорыстный жрец искусства», «человек необыкновенно доброй сострадательной души, готовый на всякую услугу <...> Беднейшие музыканты находили в нем своего покровителя и отца; он всегда не только радушно ходатайствовал за них у начальства, но зачастую помогал им своими деньгами»[15]. Музыка Кавоса, подчиненная нуждам пантомимного действия, звучала как фон для шествий и танцев, способствуя успеху лучших балетов Вальберха и Дидло. Популярность имели арии из оперы «Илья-богатырь» на либретто И. А. Крылова (1807) и водевиля А. А. Шаховского «Любовная почта» (1806).

*Капельмейстером и педагогом Театрального училища* с 1800 года служил ученик Бортнянского *Степан Иванович Давыдов.* Он сочинял торжественные кантаты, музыку к балетам Вальберха и драматическим спектаклям. Широкую известность принесла ему музыка к 3–4-й частям тетралогии «Леста, днепровская русалка» — самой популярной оперы александровской эпохи. В 1810 году Давыдов стал *капельмейстером Московской конторы Дирекции императорских театров* и центральной фигурой в музыкальной жизни Москвы.

До Давыдова такой фигурой был *Даниил Никитич Кашин* — крепостной кн. Г. И. Бибикова, получивший музыкальное образование в капелле Г. А. Потемкина у А. Сарти. Это был первый русский полиинструменталист-виртуоз, писавший сочинения для фортепиано, скрипки, оркестра, хора, оперные арии, военную музыку. Он владел французским, итальянским и английским языками, служил капельмейстером Московского театра и *преподавателем музыки в Благородном пансионе Московского университета*. В 1798–1799 годы под его управлением в Москве проходили концерты, в которых участвовало до 250 хористов и музыкантов. М. Медокс, С. Н. Глинка и С. И. Сандунов уговорили хозяина дать Кашину вольную[16]. В творчестве Кашина в большей мере, чем у петербургских композиторов, сохранялось влияние итальянской традиции, отсутствовали зрелищный синтез искусств и романтические музыкальные веяния, обеспечившие успех музыке Козловского и Давыдова. Его музыка к пьесам С. Н. Глинки «Наталья боярская дочь», «Одни сутки царствования Нурмагаллы», «Ольга Прекрасная» успехом не пользовалась. В 1806–1807 годах Кашин издавал в Москве *«Журнал отечественной музыки»*, посвященный императрице Елизавете Алексеевне.

Освобождение придворных певчих от участия в театральных спектаклях ускорило упадок классицистической оперы. «Стиль виртуозного belcanto итальянцев был не по силам нашим доморощенным "оперистам": они находили у себя гораздо более данных подражать введенному французами непритязательному образцу оперы-водевиля»[17]. «Большая часть певцов и примадонн того времени не знала почти вовсе музыки и благодаря неусыпному тяжкому труду Кавоса пела (по слуху) в операх <...>

Чего ему стоило с каждым отдельно выдалбливать его партию <...> и потом согласовывать их вместе в дуэтах, трио, квартетах, квинтетах и, наконец, в финалах»[18]. «Первой певицей нашей оперы была меньшая сестра Семеновой, молодая, стройная и необыкновенно красивая. У нее был приятный, обширный, но совсем не выработанный голос; она фальшивила нестерпимо, и, сколько помнится, я по милости ее, равно и всех других певиц и певцов, ни разу не высиживал целой оперы»[19].

*НХ. Портрет Н. С. Семеновой. 1810-е. Кость, акв., гуашь. Гос. музей А. С. Пушкина*

Однако «в начале XIX века впервые на русской сцене появляются настоящие оперные певцы, обладающие прекрасными вокальными и актерскими данными. Украшением петербургской сцены были переведенные из Москвы *Е. С. Сандунова*, обладавшая голосом огромного диапазона и исполнявшая помимо ролей русского репертуара партии в итальянских и французских операх Далейрака, Керубини, Спончуни и Чимарозы, и превосходный бас *П. В. Злов*, исполнявший все басовые партии русского и зарубежного репертуара. В ансамбле с ними пели любимцы петербургской публики — тенор *В. М. Самойлов* и его жена *С. В. Черникова-Самойлова*»[20], обожаемая за роль русалки Лесты. Ф. Антонолини говорил, что «при средствах, которыми наделила их природа, они могли бы сделаться первоклассными артистами даже в самой Италии, если б, к сожалению, музыкальное их образование не было так ограничено; особенно Самойлов с своим неслыханным тенором — огромным, звучным, приятным, доходящим до сердца, со своими сценическими способностями мог бы быть одним из величайших драматических певцов в свете»[21]. Среди «звезд» оперной сцены водевильный «говорок» был присущ только *Якову Степановичу Воробьеву*, исполнявшему исключительно комедийные партии.

*НХ. Портрет Елизаветы Семеновны Сандуновой. 1800-е. Офорт*

*НХ. Портрет Петра Васильевича Злова. 1820-е. Литография*

С января 1804 по июль 1811 года лидерство в жанре классицистической оперы держала *французская труппа Адриена Буальдье*, «после отъезда которого и с наступлением Отечественной войны французская опера вообще и навсегда прекратила свою деятельность»[22]. Примами труппы были сестры *Ж. Филис-Андрие* (тембр ее голоса сравнивали с флейтой) и *Филис-Бертень*. Имели успех комик *Фрожер*, актер и либреттист *Клапаред*. В Петербурге Буальдье написал и поставил 9 опер. За первую из них он получил награду от Елизаветы Алексеевны. По уровню исполнения труппа французских актеров не уступала Парижской[23], но даже высшему свету они быстро надоели. «Глюк и Пиччини мирно встретились у нас на одной сцене, пропетые одними и теми же артистами, и одни и те же зрители, не давая одному перед другим преимущества, обоим с одинаковым равнодушием рукоплескали»[24].

*НХ. Портрет Василия Михайловича Самойлова. 1839. Офорт*

*НХ. Портрет Софьи Васильевны Самойловой. 1820-е. Х., м.*

Зато позиции русской комической и волшебной оперы, музыкальной основой которых служили популярные народные песни, упрочились настолько, что и французы вынуждены были отдать дань этому жанру. Так, 16 июня 1805 года после французской пьесы шла опера А. Н. Титова «Ям», в которой роль Параши исполняла певица М. Монготье, занятая в обеих труппах (это был ее бенефис).

*Музыкальной частью Немецкого театра в Петербурге* заведовал ученик Й. Гайдна *Сигизмунд Нейком*, часто наезжавший для работы в Москву к К. Штейнсбергу. За сочинение хоров к «Фаусту» Нейкому покровительствовал Гёте и приглашал его в Веймар. Однако певцы немецкого театра в сравнении с французами и русскими явно проигрывали. Даже их поклонник С. П. Жихарев, послушав исполнение Моцарта, констатировал: «Если говорить о каждом в особенности, то все исполняли дело свое хорошо, но в целом опера была изувечена: партия дона Жуана написана для баса, а ее пел тенор; дон Оттавио — роль тенора, а ее исполняла мадам Шредер, сопрано; Церлина если не совсем контральто, то самый низкий меццо-сопрано, а ее пела маленькая Гунниус, сопрано самый высокий; о Мазетто нечего и говорить: басовую партию пел контральтино. Для всех этих господ Нейком должен был партии транспонировать, и оттого в ансамблях произошла некоторая нескладица»[25]. «Не очень удовлетворительно» исполнялись и другие оперы Моцарта, Сальери, Вейгля, Кауэра.

*НХ. Портрет Сигизмунда фон Нейкома. 1800-е. Литография*

В 1802 году музыканты оркестров императорских театров основали *Петербургское Филармоническое общество*. Учредителями стали придворный банкир барон А. А. Раль, виолончелист Д. Бахман, историк и библиограф Ф. П. Аделунг, композитор и фаготист А. Булландт. Директорами избрали Д. Бахмана, А. Булландта, флейтиста Ф. Михеля, скрипачей И. Мазнера и Н. Поморского, а почетными директорами — гр. Г. А. Строганова, кн. А. Л. Нарышкина, А. А. Витовтова, А. А. Раля, гр. Михаила и Матвея Виельгорских, Ф. П. Аделунга. Открытие Филармонического общества сопровождалось концертами 24 и 31 марта 1802 года, где была исполнена оратория Й. Гайдна «Сотворение мира»*.

Члены Общества делились на три разряда, согласно которым платили взнос от 5 до 15 руб. Составленный Аделунгом устав был принят общим собранием 20 февраля 1805 года. Помимо ознакомления

публики с достижениями классической музыки и современными европейскими новинками Общество решало задачи благотворительные. Сборы от концертов (2–5 в год) вкладывались в банк, составляя капитал, из которого выплачивались пенсии вдовам и сиротам музыкантов. К началу 1805 года пенсии получали 14 вдов[26]. К 1813 году капитал, внесенный в государственный банк, составил 42 000 руб. Финансовые дела вел Раль, на квартире которого иногда проходили концерты и деловые заседания. 1 августа 1805 года общее собрание постановило принимать в члены Филармонического общества только членов Придворной певческой капеллы. Тем самым в отличие от Академии художеств Российской академии, Публичной библиотеки, «Беседы любителей русского слова» оно первым создало профессиональную управленческую структуру, огражденную от проникновения «свадебных генералов». Но, с другой стороны, вне Филармонического общества остались не связанные с Капеллой театральные музыканты и высокоодаренные любители.

*Садовников В. С. Панорама Невского проспекта. Дом Кусовникова. 1830–1835. Б., акв. Музей истории СПб.*

Концерты Санкт-Петербургского Филармонического общества проходили в богоугодных заведениях, а с 1805 г. — в специальной «филармонической зале» дома откупщика М. А. Кусовникова (Невский пр., 16/30) — поставщика Академии художеств, пожертвовавшего в 1806 г. петербургским училищам 50 000 руб.[27] Затратив 4000 руб. на ремонт зала, Филармоническое общество получило право распоряжаться им самостоятельно. Оно предоставляло его другим музыкантам, за плату сначала в 100, потом — в 150 и 200 руб. за вечер[28]. Зал всегда бывал переполнен.

Филармоническое общество тесно сотрудничало с Придворной певческой капеллой и оркестром Дирекции императорских театров. На концертах Общества впервые в России прозвучали оратории Й. Гайдна «Времена года» и Г.-Ф. Генделя «Мессия», «Реквиемы» В. А. Моцарта и Л. Керубини, кантата Моцарта «Кающийся Давид», многие хоровые сочинения И. С. Баха, Д. Россини и др. С авторскими концертами выступали пианисты Д. Фильд, И. Гуммель, скрипач Ф.-Л. Бем, певцы Е. С. Сандунова, П. В. Злов, композитор К. Кавос. Дирижировали концертами, как правило, Д. С. Бортнянский и капельмейстер французской оперы Алексис Парис.

До 1812 года на роль музыкальной столицы России не без оснований претендовала Москва. В ней «считали до 10 тысяч всех музыкантов, и во многих домах были прекрасные музыканты и виртуозы»[29]. Продолжала

действовать неофициальная *Академия музыкальная и танцевальная*, состоявшая из местных дворян-меломанов. Под ее эгидой в Московском Благородном собрании с 20 часов устраивались грандиозные симфонические, оперные и хоровые концерты с участием сотен музыкантов и хористов. «Но слушали музыку или пение очень мало: разговор был до того шумен, что заглушал не только пение, но и оркестр. Все с нетерпением ожидали минуты, когда он замолчит, чтобы можно было ходить вокруг скамеек, которыми была уставлена зала»[30].

Концерты в частных домах тоже отличались большим количеством слушателей и высоким уровнем исполнительского мастерства. В Москве было до 20 барских театров с оркестрами, давалось по 40–50 балов в день, на которых играло до 1300 крепостных музыкантов[31]. Славились балы у Обольяниновых и кн. П. М. Дашкова. У В. А. Всеволожского по четвергам разыгрывались инструментальные квартеты с участием московских и заезжих виртуозов. У Н. А. Дурасова слушали хор домашних песельников в сопровождении рожков и кларнета. Лучшей бальной музыкой славились дом и пригородная усадьба П. И. Юшкова. «Бальный оркестр его был единственный в своем роде: становясь танцевать, задавали мотив, и на него тотчас же всем оркестром играли вальс, мазурку, кадриль и что угодно. Ромберг, Лафон, Львов и другие виртуозы просиживали ночи, не танцуя, но слушая игру танцев, и удивлялись быстроте импровизаций его [Юшкова] первого бального скрипача, Ивана Григорьева»[32]. Любители «немецкой ученой музыки» собирались у актрисы Е. А. Муромцевой, где бывал друг Гайдна, «угрюмый и строгий преподаватель генерал-баса» И.-В. Геслер. Он утверждал, что «время настоящей музыки прошло, что теперь, кроме французских романсов и ученических арий Крейслера и Венцель-Миллера из "Donauwibchen" и "Teufelsmuhle", он ничего другого не слышит»[33].

К концу XVIII века балет в Европе выделился в самостоятельный род театрального искусства. На петербургской сцене самостоятельные балетные спектакли не были редкостью еще со времен Г. Анджьолини и Ш. Ле Пика, но дальнейшему развитию балета мешала система обучения, усреднявшая профессиональную подготовку танцовщиков. Большой вклад в решение этой проблемы внесли *Иван Иванович Вальберх* и *Шарль Луи Дидло*. Оба хорошо знали достижения итальянской и французской школ, являвшихся в то время законодателями балетного искусства. Оба в своей деятельности стремились использовать общие тенденции итальянского и французского балета: пластическую пантомиму как главное выразительное средство; монументальный патетический жест и скульптурно застывшие позы, особенно при фронтальных положениях тела; ведущую роль мужского танца. Эти принципы Дидло и Вальберх творчески дополняли итальянской виртуозностью прыжков и элевации с элементами акробатики. От французской школы они заимствовали плавную закругленность и жеманную выразительность движений, изящные

пируэты и прыжки с заносками. Вальберх, позднее и Дидло, стали вводить элементы русского народного танца — хороводы, танец вприсядку. Большинство балетных спектаклей по-прежнему сопровождалось сборной музыкой разных авторов. Исходя из сценария, балетмейстеры с помощью дирижера приспосабливали к нему любые подходящие музыкальные отрывки. Однако ансамблевое мышление ампира формировало взгляд на балетную партитуру как на законченное цельное произведение. Новаторами в этой области были *О. А. Козловский* и *К. Кавос*.

*Орловский А. О. Портрет Ш. Дидло. 1817. Б., уголь. ГМИИ*

«Дидло ужасно был смешон, когда стоял за кулисами и следил за танцовщицами и танцорами на сцене. Он перегибался, улыбался, семенил ногами и вдруг начинал злобно топать в такт ногой. А когда танцевали маленькие, дети, то он грозил им кулаками, и беда им была, если они путались, составляя группы. Он набрасывался на них за кулисами, как коршун: кого схватит за волосы и теребит, кого за ухо, а если кто увертывался от него, то давал ногой пинки, так что девочка или мальчик отлетали далеко. И солисткам доставалось по окончании танца. При шуме рукоплесканий счастливая танцовщица убегала за кулисы, а тут Дидло хватал ее за плечи, тряс из всей силы, осыпал бранью и, дав ей тумака в спину, выталкивал опять на сцену, если ее вызывали.

Часто Дидло гонялся за кулисами за танцовщицей, которая из предосторожности убегала со сцены в противоположную сторону, где он стоял, и пряталась от него. Взбешенного Дидло отливали водой[34].

Дидло добивался от своих учеников запредельной исполнительской техники. Они боялись его, как огня, но, повзрослев, вспоминали учителя с любовью и благодарностью. Усложнение техники танца привело к изменениям в балетном костюме. Еще в «Новом Вертере» (1799) Вальберх одел танцовщиков во фраки, а Дидло произвел революцию в этой области. Для петербургской труппы он изобрел и заказал специальную одежду у парижского чулочника Трико. С тех пор трико вошло в обиход всех балетных трупп Европы. У танцовщиков появились короткие хитоны, у танцовщиц — длинные прозрачные туники, приближенные, как

требовал ампир, к античным подлинникам. Под влиянием эстетики романтизма в балетном костюме стали воспроизводиться приметы эпохи и национального быта. Русский костюм у танцовщиц был стилизован под сарафан и кокошник, у танцовщиков — под кафтан и штаны, заправленные в сапоги. Раскрепощение тела особенно повлияло на пластику женского танца. Танцовщицы на равных вступили в соревнование с танцовщиками и к концу александровской эпохи завоевали первенство.

Из учеников Дидло самыми выдающимися были *Огюст Пуаро* — брат алчной соблазнительницы Павла I мадам Шевалье, «красавец: настоящий русский парень с умной очаровательной физиономией»[35], и *Адам Павлович Глушковский.* Закончив театральную школу (1811), Глушковский переехал в Москву и возглавил там балетную труппу. Он оставил ценные мемуары, но в творческом плане являлся лишь копиистом Дидло.

Ведущими танцовщицами до Отечественной войны были Е. И. Колосова, А. С. Новицкая и М. И. Данилова. *Евгении Ивановне Колосовой* не было равных в исполнении русских плясок. Ей блестяще удавалась балетная пантомима, где она проявила себя как трагическая актриса, создав героические образы, раздираемые страстями. *Анастасия Семеновна Новицкая* была одинаково одарена в танце и пантомиме, «с невыразимой легкостью и чистотою соединяла нежность и скромность», «в игре и танцах отличается она соединением благородства с прелестью», «скромность — душа

всех ее движений»[36]. *Мария Ивановна Данилова*, умершая от чахотки в 17 лет, не имела равных в раскрытии чувственных образов, став первой легендой русского романтического балета.

*НХ. Портрет Огюста Пуаро. 1810-е. Офорт*

*НХ. 1809. Портрет Е. И. Колосовой. Кость, акв., гуашь. Гос. музей А. С. Пушкина*

Хореографическая подготовка была обязательной для всех дворян, поскольку хорошо танцующий человек воспринимался в свете как хорошо воспитанный, и наоборот: сбивка с такта, потеря каданса поднимались на смех и расценивались как проявление общей бездарности. Обучение хореографии начиналось с пяти лет и продолжалось во всех учебных заведениях. Развитие профессионального балета повышало изящество и технику бальных танцев. Услуги хороших танцмейстеров стоили дорого. *Роза Колине* — жена Ш. Дидло, оставив сцену (1817), занялась преподаванием танцев в аристократических домах. Благодаря покровительству Марии Федоровны, ее танцевальные классы разместились в Михайловском замке[37]. «Когда в каком-нибудь доме собралась кадриль из 8 барышень, то за два часа урока брала по 100 рублей ассигнациями. Родители ее учениц были в восхищении от того, что у них учит танцевать мадам Дидло, потому что они могли похвастаться перед своими знакомыми тем, что в то время она учила Великих Княжон и была учительницей танцев в высших казенных институтах, как то в Смольном монастыре...»[38]

Репетициями выхода в свет были детские балы, а первый бал — одним из главных событий в жизни. При Александре I каждый год 1 января

устраивался народный маскарад в Зимнем дворце. «Посетителей всех видов и сословий собиралось более 30 тысяч, о полиции и помина не было <...> Когда залы переполнялись, раздавалось громовое польское, и государь с двором выступал из внутренних покоев. На мужчинах были накинуты сверх мундиров легкие венецианские эпанчи. Дамы были в кокошниках и русских платьях»[39]. Регулярно публиковались правила бального ритуала. Драматургия и музыкально-хореографические элементы бала исчерпывающе проанализированы Ю. М. Лотманом[40].

*НХ. Бал-маскарад в Зимнем дворце. 1820-е. Литография*

# Примечания к части I

## Глава 1. Эстетические приоритеты Александра I

[1] *Шильдер Н. К.* Император Александр I. Его жизнь и царствование. В 4 т. СПб., 1898–1905.
[2] Русская старина. 1883. Т. 40. С. 730.
[3] Там же. 1895. Т. 83. Май. С. 132.
[4] *Ключевский В. О.* Лекции по русской истории. Соч. в 8 т. Т. 5. М.: Госизд. соц.-эк. лит., 1958. Т. 5. С. 207.
[5] *Сухтелен П. П.* Из записной книжки // Русский архив. 1876. Кн. 1. С. 352.
[6] *Ключевский В. О.* Указ. соч. Т. 5. С. 210.
[7] РГИА. Ф. 733. Оп. 87. Д. 180. Л. 1–7; ЦГИА СПб. Ф. 139. Оп. 1. Т. 2. Д. 3049. Л. 1–2.
[8] РНБ ОР. Ф. 263. № 365. Л. 6–7.
[9] См.: *Кубасов И. А.* Драматические опыты И. М. Муравьева-Апостола. СПб.: АН. Известия отд. рус. яз. и словесности. 1904. Т. 8. Кн. 4. С. 304–319.
[10] *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб., 1996. С. 384.
[11] *Ключевский В. О.* Указ. соч. Т. 5. С. 209.
[12] *Глинка Ф. Н.* Письма русского офицера. М., 1990. С. 365–366.
[13] *Тургенев С. И.* Дневник // РНБ ОР. Ф. 585. № 5712. Л. 13.
[14] *Дараган П. М.* Из воспоминаний камер-пажа. 1817–1819 // Николай Первый и его время. М., 2000. Т. 2. С. 11.
[15] *Троицкий Н. А.* Александр I и Наполеон. М.: Высш. шк., 1994. С. 84.
[16] *Шильдер Н. К.* Указ. соч. Т. III. С. 48.
[17] *Ключевский В. О.* Указ. соч. Т. 5. С. 211.
[18] *Валишевский К.* Сын великой Екатерины. М.: Квадрат, 1993. С. 25; *Федоров В. А.* Александр I // Вопросы истории. 1990. № 1. С. 51.
[19] *Мартынов А. А.* Из хроники московских чудачеств. Лошадь в очках // Русский архив. 1876. Кн. 3. С. 379–380.
[20] *Дженкинс М.* Аракчеев. Реформатор-реакционер. М., 2004. С. 86.
[21] *Розанов А. С.* Музыкальный Павловск. Л., 1978. С. 16.
[22] *Шильдер Н. К.* Император Николай Первый: Его жизнь и царствование. СПб., 1903. С. 19.
[23] *Греч Н. И.* Записки о моей жизни. М., 2002. С. 237.
[24] *Пыпин А. Н.* Общественное движение в России при Александре I. СПб.: Академический проект, 2000. С. 53.
[25] Там же. С. 126–127.
[26] ЦГИА СПб. Ф. 139. Оп. 1. Т. 2. Д. 3096. Л. 1–2.
[27] Там же. С. 18.
[28] См.: РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1062. Л. 1–89.
[29] Цит. по кн. *Гордин А. М., Гордин М. А.* Пушкинский век: Панорама столичной жизни. Кн. 1. СПб., 1999. Кн. 1. С. 266–267.
[30] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2085. Л. 1–3.
[31] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2090. Л. 1–4.
[32] РНБ ОР. Ф. 542. № 90. Л. 20–21.
[33] *Толстой Ф. П.* Записки... // Русская старина. 1873. Т. 7. С. 45.
[34] РНБ ОР. Ф. 124. Оп. 1. № 668. Л. 1–2; Там же. № 672. Л. 1–2.

[35] *Левинсон-Лессинг В. Ф.* История картинной галереи Эрмитажа (1764–1917). Л., 1985. С. 139–143.
[36] РГИА. Ф. 469. Оп. 8. Д. 26. Л. 1–9.; Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 496. Л. 1–3.
[37] ЦГИА СПб. Ф. 448. Д. 33. Л. 4.
[38] РГИА. Ф. 789. Оп 1. Ч. 1. Д. 2107. Л. 26, 58, 59 об.
[39] РНБ ОР. Ф. 542. № 335. Л. 1.
[40] См.: РГИА. Ф. 817. Оп. 1. Д. 1076. Л. 1–162.
[41] *Дженкинс М.* Указ. соч. С. 162.
[42] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 3080. Л. 83–84.
[43] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1 Д. 1853. Л. 1–5.
[44] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1 Д. 2364. Л. 1–3.
[45] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 487. Л. 1–3.
[46] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 488. Л. 1–3.
[47] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 493. Л. 1–3.
[48] *Петров П. Н.* Сборник материалов для истории Императорской Санкт-Петербургской академии художеств. В 2 т. СПб., 1864–1865. Т. 1. С. 422.
[49] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2551. Л. 1–2.
[50] РГИА. Ф. 733. Оп. 16. Д. 122. Л. 1–16.
[51] РНБ ОР. Ф. 542. № 155. Л. 3.
[52] *Греч Н. И.* Указ. соч. С. 137.
[53] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 1553. Л. 1–2.
[54] *Каратыгин А. В.* Русский театр в царствование Александра I // Русская старина. 1880. Т. 29. С. 261–262.
[55] Здесь и далее без сносок: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 3080. Л. 2–150.
[56] *Теребенев И. И.* Из писем И. И. Теребенева А. Х. Востокову // Русская старина. 1901. Т. 105. Январь. С. 250.
[57] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2181. Л. 1–5.
[58] РГИА. Ф. 471. Оп. 1. Д. 171. Л. 1–2.
[59] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2564. Л. 1–18.
[60] *Михайловский-Данилевский А. И.* Из воспоминаний // Русская старина. 1897. Т. 92. С. 547.
[61] Там же. С. 353.
[62] РГИА. Ф. 733. Оп. 16. Д. 138. Л. 1–11.
[63] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 72. Л. 1–4.
[64] РГИА. Ф. 470. Оп. 3. 145/779-б. Д. 215. Л. 1–3.
[65] Там же. Л. 4.
[66] ЦГИА СПб. Ф. 448. Д. 48. Л. 3.
[67] *Круглова В. А.* Василий Кузьмич Шебуев (1777–1855). Л., 1982. С. 5–11; *Масалин Н.* Творчество Ф. Я. Алексеева как явление переломной эпохи // Вопросы искусствознания. М., 1994. № 2–3. С. 287–295.
[68] Дамский журнал. 1825. Ч. 10. № 7. С. 31–34.
[69] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1 Д. 1576. Л. 3.
[70] Там же. Л. 2, 4–6.
[71] *Врангель Н. Н.* Аракчеев и искусство // Врангель Н. Н. Свойства века: Статьи по истории русского искусства. СПб., 2000. С. 146.
[72] РГИА. Ф. 471. Оп. 1. Д. 422. Л. 1–3.
[73] РНБ ОР. Ф. 173. № 521. Л. 3–3 об.
[74] ЦГИА СПб. Ф. 448. Д. 39. Л. 10 об.

[75] РНБ ОР. Ф. 737. № 1. Л. 1.
[76] РГИА. Ф. 470. Оп. 3. 145/779б. Д. 33. Л. 1–2.
[77] РГИА. Ф. 470. Оп. 3. 145/779б. Д. 760. Л. 1–3; там же Ф. 471. Оп. 1. Д. 760. Л. 1–3.
[78] РГИА. Ф. 471. Оп. 1. Д. 661. Л. 1–17.
[79] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 239. Л. 1–2.
[80] РГИА. Ф. 470. Оп. 20. Д. 223. Л. 1–21.
[81] РГИА. Ф. 733. Оп. 16. Д. 23. Л. 1–5.
[82] РГИА. Ф. 733. Оп. 16. Д. 22. Л. 1–3.
[83] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2752. Л. 1–4; там же. Ф. 733. Оп. 16. Д. 83. Л. 1–3.
[84] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 1723. Л. 3.
[85] *Толстой Ф. П.* Указ. соч. С. 140.
[86] РНБ ОР. Ф. 542. № 90. Л. 17.
[87] Быт пушкинского Петербурга. Опыт энциклопедического словаря. В 2 т. СПб., 2003, 2005. Т. 1. С. 253.
[88] *Лотман Ю. М.* Колумб русской истории // Ю. М. Лотман/ Карамзин. СПб., 1997. С. 579.
[89] Николай Первый и его время. М., 2000. Т. 1. С. 136–137.
[90] Там же. С. 268.
[91] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2579. Л. 1–2.
[92] См.: *Кубасов И.* Театральные интриги в 1822 г. (В. А. Каратыгин и П. А. Катенин) // Русская старина. 1901. Т. 108. С. 293–304.
[93] РНБ ОР. Ф. 542. № 244. Л. 5.
[94] РГИА. Ф. 789. Оп. 16. Д. 36 [1816]. Л. 1–2; там же. Ф. 777. Оп.1. Д. 229. Л. 1–2.
[95] *Шубин В. Ф.* Поэты пушкинского Петербурга. Л., 1985. С. 47–52.
[96] *Греч Н. И.* Указ. соч. С. 217.
[97] *Лонгинов Н. М.* Из писем Н. М. Лонгинова С. Р. Воронцову // Русский архив. 1912. № 7. С. 360–361.
[98] См.: РГИА. Ф. 733. Оп. 118. Д. 108. Л. 4; Ф. 777. Оп. 1. Д. 35. Л. 1–18.
[99] *Гордин М. А.* Владислав Озеров. Л., 1991. С. 54.

## Глава 2. Две императрицы и художественная культура

[1] *Греч Н. И.* Указ. соч. С. 234.
[2] *Валишевский К.* Указ. соч. С. 23–24.
[3] *Врангель Н. Н.* Указ. соч. С. 30.
[4] (Николай I) Записки Николая I // Николай Первый и его время. Т. 1. С. 82.
[5] *Шильдер Н. К.* Великий князь Николай Павлович с 1814 по 1822 год // Там же. Т. 1. С. 217, 230.
[6] ЦГИА СПб. Ф. 139. Оп. 1. Т. 1. Д. 975. Л. 1–2.
[7] *Дараган П. М.* Указ. соч. С. 10.
[8] *Шильдер Н. К.* Указ. соч. С. 214.
[9] Сталь Ж. де. 1812 год. Баронесса де Сталь в России // Россия первой половины XIX в. глазами иностранцев / Сост. Ю. А. Лимонов. Л., 1991. С. 56.
[10] См.: *Аладьина Е. В.* Воспоминания институтки. СПб., 1834; *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре. С. 82; Быт пушкинского Петербурга. Т. 1. С. 262–264.
[11] РГИА. Ф. 759. Оп. 1. Ч. 2. Д. 282. № 28–29.
[12] *Лихачев Д. С.* Поэзия садов. Семантика садово-парковых стилей. Л., 1982. С. 279, 281.

[13] См.: *Раскин А. Г.* Материалы по застройке Елагина острова. Л., 1976; *Немчинова Д. И.* Елагин остров. Дворцово-парковый ансамбль. Л., 1982.
[14] ЦГИА СПб. Ф. 448. Д. 48. Л. 3.
[15] РГИА. Ф. 759. Оп. 1. Ч. 1. Д. 159. № 35, 36, 37, 78.
[16] См.: *Круглова В. А.* Василий Кузьмич Шебуев (1777–1855). Л.: Искусство, 1982.
[17] *Греч Н. И.* Указ. соч. С. 289.
[18] РГИА. Ф. 759. Оп. 1. Ч. 1. Д. 158. № 33.
[19] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 343. Л. 1–3.
[20] *Валишевский К.* Указ. соч. С. 66.
[21] Николай Первый и его время. Т. 1. С. 136.
[22] РГИА. Ф. 759. Оп.1. Ч. 2. Д. 247. № 6.
[23] *Греч Н. И.* Указ. соч. С. 87.
[24] См.: *Арнольд Ю. К.* Воспоминания // Русский архив. 1891. Кн. 2. С. 325–356.
[25] *Греч Н. И.* Указ. соч. С. 288–289.
[26] *Врангель Н. Н.* Художественная забава императрицы Марии Феодоровны // Врангель Н. Н. Свойства века: Статьи по истории русского искусства. СПб.: Журнал «Нева», 2000. С. 29–38.
[27] *Дараган П. М.* Указ. соч. С. 11–12.
[28] *Гангеблов А. С.* Из воспоминаний // Русский архив. 1886. Т. 10. С. 197.
[29] РГИА. Ф. 789. Оп 1. Ч. 1. Д. 2510. Л. 1.
[30] *Богданович М. И.* История царствования императора Александра I и Россия в его время. В 6 т. СПб., 1869–1871. Т. 4. С. 161–163; *Веневитинова М.* Празднество в Павловске 27 июля 1814 г. // Русский архив. 1887. Кн. 2. С. 341–363.
[31] РНБ ОР. Ф. 124. Оп. 2. № 293. Л. 1.
[32] Здесь и далее РНБ ОР. Ф. 143. № 165. Л. 1–5.
[34] Романов Николай Михайлович, вел. кн. Знаменитые россияне XVIII–XIX веков. Биографии и портреты. По изд. вел. кн. Николая Михайловича «Русские портреты XVIII и XIX столетий». СПб., 1996. Т. 2. С. 7.
[35] *Сталь Ж. де* Указ. соч. С. 45.
[33] *Кирсанова Р.* Механические рукава для приятной дамы. Костюм первой трети XIX в. // Родина. 2004. № 9. С. 82.
[36] *Коленкур А. де.* Из записной книжки Коленкура, наполеонова посла при нашем дворе // Русский архив. 1908. Кн. 2. С. 5.
[37] *Толстой Ф. П.* Указ. соч. С. 136–137, 143.
[38] *Рамазанов Н. А.* В. А. Тропинин // Русский вестник. Т. 36. 1861. № 11. С. 53.
[39] *Врангель Н. Н.* Романтизм в живописи александровской эпохи и Отечественная война // Врангель Н. Н. Свойства века. СПб., 2000. С. 73.
[40] РНБ ОР. Ф. 173. Оп. 1. № 521. Л. 3
[41] Там же. Л. 7.
[42] ЦГИА СПб. Ф. 448. Д. 31. Л. 6; там же. Д. 39. Л. 6.
[43] РГИА. Ф. 789. Оп. 1 Ч. 1. Д. 2628. Л. 1.
[44] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2830. Л. 1–9.
[45] *Толстой Ф. П.* Указ. соч. С. 144.
[46] *Великанова С. И.* Новые факты творческой биографии К. К. Гампельна // Русская графика XVIII — первой половины XIX века. Новые материалы. Л., 1984. С. 134–135.
[47] *Финдейзен Н. Ф.* Буальдье и придворная французская опера в С.-Петербурге в начале XIX в. // Ежегодник императорских театров. 1910. Вып. V. С. 21.

[46] *Гришкун Н. П.* Из истории французско-русских музыкальных связей последней трети XVIII — начала XIX в. (по нотным изданиям юсуповской коллекции) // Нотные издания в музыкальной жизни России. Сб. Вып. 2. СПб., 2003. С. 180.

## Глава 3. Великие князья и княгини

[1] *Врангель Н. Н.* Указ. соч. С. 53–54.
[2] *Греч Н. И.* Указ. соч. С. 149.
[3] Там же. С. 242.
[4] *Массон Ф.* Наполеон и женщины (пер. с фр.). Киев, 1990. С. 113.
[5] *Каратыгин П.* Сосницкий, Щепкин, Рязанцев, Асенкова // Русская старина. 1880. Т. 29. С. 293.
[6] РГИА. Ф. 539. Оп. 1. Д. 1050. Л. 129–131.
[7] Константин Павлович, вел. кн. Переписка с Ф. П. Опочининым // Русская старина. 1873. Т. 7. С. 634.
[8] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. В 10 т. М., 1956–1958. Т. X. С. 193.
[9] *Николай I.* Воспоминания о младенческих годах Императора Николая Павловича, записанные Им собственноручно // Николай Первый и его время. Т. 1. С. 74.
[10] *Греч Н. И.* Указ. соч. С. 295.
[11] *Тургенев С. И.* Указ. соч. // РНБ ОР. Ф. 585. № 5712. Л. 13.
[12] *Михайловский-Данилевский.* Из воспоминаний... С. 353.
[13] Завещание императрицы Марии Федоровны. 1 ноября 1826 г. // Русская старина. 1882. Т. 33. С. 119–120.
[14] *Розанов А. С.* Указ. соч. С. 21.
[15] *Данилова А.* Пять принцесс. Дочери императора Павла I. М., 2004. С. 167.
[16] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 409. Л. 1–3.
[17] *Левинсон-Лессинг В. Ф.* Указ. соч. С. 184–185.
[18] *Данилова А.* Указ. соч. С. 348.
[19] *Коленкур А. де* Поход Наполеона в Россию. Смоленск, 1991. С. 31, 221.
[20] *Альтшуллер М. Г.* Предтечи славянофильства в русской литературе (Общество «Беседа любителей русского слова»). Ann Arbor. 1984. С. 160–164.
[21] *Глинка Н. И.* Державин в Петербурге. Л., 1985. С. 186–190.
[22] *Зорин А.* Кормя двуглавого орла... Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII — первой трети XIX века. М., 2004. С. 226–227.
[23] РНБ ОР. Ф. 143. № 165. Л. 1.
[24] См.: РНБ ОР. Ф. 874. Оп. 2. № 114. Л. 1–6; *Корф М. А.* Деятели и участники в падении Сперанского // Русская старина. 1902. Т. 109. № 3. С. 469–508; *Середонин С. М.* Граф М. М. Сперанский. Очерк государственной деятельности. СПб., 1909. С. 77–80.
[25] *Ростопчин Ф. В.* Ох, французы! М., 1992. С. 246.
[26] *Лубяновский Ф. П.* Воспоминания. СПб., 1872 // Русский архив. 1872. Кн. 1. С. 261.
[27] *Семевский В. И.* Падение Сперанского // Отечественная война и русское общество / Под ред. А. К. Дживелегова, С. П. Мельгунова, В. И. Пичеты. Т. 2. СПб., 1911/1912. С. 224–225.

## Глава 4. Реформы народного образования и императорские учреждения культуры

[1] *Яковкина Н. И.* История русской культуры. Первая половина XIX века. Лекции. СПб., 1998. С. 12.

[2] *Воронов А.* Указ. соч. С. 116.
[3] РГИА. Ф. 733. Оп. 28. Д. 70. Л. 1–14.
[4] *Лотман Ю. М.* Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени // Лотман Ю. М. Карамзин. СПб., 1997. С. 703.
[5] РГИА. Ф. 733. Оп. 28. Д. 63. Л. 1–3.
[6] *Гангеблов А. С.* Указ. соч. С. 179, 182–183.
[7] РНБ ОР. Ф. 286. Оп. 2. № 97. Л. 7 об.
[8] ПСЗРИ. Т. XXXI. 1810–1811. С. 310.
[9] Быт пушкинского Петербурга. Т. 2. С. 17.
[10] Поэты пушкинского круга. Сост. В. В. Кунина. М., 1983. С. 437.
[11] См.: ЦГИА СПб. Ф. 11. Оп. 1. Д. 2. Л. 1-13; там же. Д. 57. Л. 1–11.
[12] *Грот К. Я.* Пушкинский Лицей (1811–1817). Бумаги 1-го курса, собранные академиком Я. К. Гротом. СПб., 1911. С. 74.
[13] *Мейлах Б. С.* Из неизданного литературного наследия декабристов // Декабристы и русская культура. Л., 1975. С. 190.
[14] *Пущин И. И.* Записки о Пушкине // Пушкин в воспоминаниях современников. В 2 т. М., 1974. Т. 1. С. 84.
[15] Быт пушкинского Петербурга. Т. 2. С. 21.
[16] *Греч Н. И.* Указ. соч. С. 248–249.
[17] РНБ ОР. Ф. 777. Оп. 1. № 1574. Л. 1–8.
[18] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2195. Л. 5.
[19] *Абрамов К. И., Васильченко В. Е.* История библиотечного дела в СССР (до 1917 г.). М.: Сов. Россия,. 1959. С. 51–52.
[20] РГИА. Ф. 733. Оп. 15. Д. 91. Л. 1–18.
[21] РГИА. Ф. 733. Оп. 15. Д. 12. Л. 1–3; РГИА. Ф. 733. Оп. 15. Д. 69. Л. 1–11.
[22] РГИА.Ф. 733. Оп. 15. Д. 23. Л. 1–6.
[23] Быт пушкинского Петербурга. Т. 2. С. 239.
[24] *Жихарев С. П.* Записки современника. М., 2004. С. 423–424.
[25] РГИА. Ф. 733. Оп. 14. Д. 1. Л. 1–4.
[26] *Коган Л. Р.* Маска и облик великого баснописца // РНБ ОР. Ф. 1035. № 116. Л. 6.
[27] РНБ ОР. Ф. 286. Оп. 2. № 76. Л. 11 об.
[28] *Тургенев С. И.* Указ. соч. // РНБ ОР. Ф. 585. № 5712. Л. 6; там же. № 5714. Л. 22.
[29] *Левинсон-Лессинг В. Ф.* Указ. соч. С. 158.
[30] См.: *Гамалов-Чураев С. А.* Ресторатор 9-го класса Андрей Митрохин // Старые годы. 1916. Апрель — июнь. С. 51–66.
[31] РГИА. Ф. 470. Оп. 3. 145/779-б. Д. 161. Л. 1–2; там же. Д. 217. Л. 1–17.
[32] История Эрмитажа и его коллекций. Сб. науч. тр. / Под ред. С. О. Андросова и О. Я. Неверова. Л., 1989. С. 43–49.
[33] РГИА. Ф. 469. Оп. 8. Д. 29. Л. 1–6.

## Глава 5. Императорская Академия художеств

[1] *Солнцев Ф. Г.* Моя жизнь и художественно-археологические труды // Русская старина. 1876. Т. 15. С. 113–115.
[2] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2196. Л. 2.
[3] Цит. по кн. *Целищева Л. Н.* Степан Семенович Щукин. М., 1979. С. 108.
[4] РНБ ОР. Ф. 777. Оп. 1. № 2544. Л. 4.
[5] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2049. Л. 1–6; там же. Д. 2111. Л. 1–2.

[6] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 1984. Л. 1–11.
[7] Там же. Л. 7–8.
[8] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1 Д. 1576. Л. 7–8.
[9] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 1977. Л. 1–3.
[10] Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. М.; Л.: «Academia», 1931. С. 161.
[11] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2194. Л. 1–3.
[12] РГИА. Ф. 733. Оп. 16. Д. 10. Л. 1–5.
[13] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 1469. Л. 1–2; Д. 1782. Л. 1–2.
[14] *Лисовский В. Г.* Академия художеств. Л.: Лениздат, 1982. С. 58–59.
[15] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2419. Л. 1–11.
[16] *Алпатова С. Т.* Иван Алексеевич Иванов // Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Первая половина XIX века / Под ред. А. И. Леонова. М., 1954. С. 131.
[17] РГИА. Ф. 789. АХ. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2706. Л. 1–6.
[18] РНБ ОР. Ф. 542. № 90. Л. 3

## Глава 6. Архитектура и градостроение 1801–1815 годов

[1] *Сталь Ж. де* Указ. соч. С. 39.
[2] РГИА. Ф. 470. Оп. 3. 145/779-б. Д. 238. Л. 1–8.
[5] ЦГИА СПб. Ф. 2111. Д. 4. Л. 61–61 об.
[3] ЦГИА СПб. Ф. 2111. Д. 4. Л. 38–39.
[4] См.: *Александрова Л. Б.* Луиджи Руска. Л., 1990. С. 60–61.
[6] Там же. Л. 12.
[7] Там же. Л. 5–6.
[8] См.: *Шуйский В. К.* Андреян Захаров // Зодчие Санкт-Петербурга XIX — начала XX века. СПб., 1998. С. 39–57.
[9] ЦГИА СПб. Ф. 2111. Д. 3. Л. 95–100.
[10] ПСЗРИ. Т. XXVII. Ст. 20818; ЦГИА СПб. 823. Оп. 1. Д. 270. Л. 1.
[11] ПСЗРИ. Т. XXX. Ст. 23196; ЦГИА СПб. Ф. 823. Оп. 1. Д. 269. Л. 1.
[12] См.: *Глинка Н. И.* Творчество архитектора Ф. И. Демерцова (1862–1823). Автореф. дисс... канд. искусствовед. н. Л., 1988. С. 11–12; *Мурашова Н. В.* Федор Демерцов // Зодчие Санкт-Петербурга: XVIII век. СПб., 1997. С. 949–951.
[13] См.: *Мурашова Н. В.* Федор Волков // Там же. С. 919–926.
[14] *Семенович Г. Л.* Уличное освещение города С.-Петербурга. Очерк развития освещения столицы с ее основания до 1914 г. СПб., 1914. С. 11.
[15] *Башуцкий А. П.* Панорама С.-Петербурга. СПб., 1834. Кн. 2. С. 139.
[16] *Бунин М. С.* Мосты Ленинграда. Очерки истории и архитектуры мостов Петербурга — Петрограда — Ленинграда. Л., 1986. С. 31.
[17] Санкт-Петербург — Петроград — Ленинград. Энциклопедический справочник. БРЭ. 1992. С. 248.
[18] История русской архитектуры: Учеб. для вузов / Пилявский В. И., Славина Т. А., Тиц А. А. [и др.]. СПб., 1994. С. 349.
[19] РГИА. Ф. 759. Оп. 95. Д. 51. Л. 1; там же. Д. 52. Л. 1.; там же. Д. 53. Л. 1; там же. Д. 54. Л. 1; там же. Д. 92. Л. 1.
[20] РГИА. Ф. 789. АХ. Оп 1. Ч. 1. Д. 2107. Л. 7 об.–8, 11, 15–16, 39.
[21] См.: РГИА. Ф. 817. Оп. 1. Д. 345. Л. 1–384; там же. Д. 372. Л. 1–281; там же. Д. 607. Л. 1–373; там же. Д. 801. Л. 1–187; там же. Д. 867. Л. 1–152; там же. Д. 914. Л. 1–10.

[22] *Булах А. Г., Абакумова Н. Б.* Каменное убранство Петербурга. СПб., 1997. С. 46–47.
[23] История Москвы. Т. 3. С. 649.
[24] *Швидковский Д. О.* Указ. соч. С. 523–532; *Козьмян Г. К.* Чарлз Камерон // Зодчие Санкт-Петербурга. XVIII век. С. 716–719.
[25] Reneil des dessins de differents batimens construits a Saint-Petersbourg et dans 1'interieur de Iempire de Russie par Louis Rusca. St .Petersbourg. 1810.

## Глава 7. Книжное дело, цензура, печать

[1] *Яковкина Н. И.* История русской культуры. Первая половина XIX века. Лекции. СПб.: Лань, 1998. С. 77.
[2] Быт пушкинской эпохи. Т. 2. С. 382.
[3] История Москвы. Т. 3. С. 57.
[4] *Жихарев С. П.* Указ. соч. С. 182.
[5] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. X. С. 70.
[6] *Жихарев С. П.* Указ. соч. С. 43–44.
[7] *Клейменова Р. Н.* Библиотеки и книжные лавки Москвы (Первая половина XIX века) // Книга в России. Век Просвещения. Л., 1980. С. 28–29.
[8] ЦГИА СПб. Ф. 2111. Д. 3. Л. 89–89 об.
[9] *Троицкий Н. А.* Россия в XIX веке. Курс лекций. М., 1997. С. 15.
[10] Быт пушкинской эпохи. Т. 2. С. 382.
[11] РГИА. Ф. 733. Оп. 118. Д. 56. Л. 1–8.
[12] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 9. Л. 1.
[13] Там же. Д. 15. Л. 1–4; Д. 16. Л. 1–4; Д. 17. Л. 1; Д. 25. Л. 4–7; Д. 22. Л. 1–4; Д. 25. Л. 1–3.
[14] Там же. Д. 14. Л. 1–4.
[15] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 5. Л. 1–2; Ф. 733. Оп. 118. Д. 92. Л. 1–6.
[16] См.: *Лисовский Н. М.* Библиография русской периодической печати 1703–1900 гг. В 2 т. Пг., 1915. С. 501–587.
[17] *Дубровин Н. Ф.* Русская жизнь в начале XIX века // Русская старина. 1899. Т. 97. С. 32.
[18] *Есин Б. Н.* Русская дореволюционная газета (1702–1917). М., 1971. С. 17.
[19] Вестник Европы. 1806. Ч. 40. № 13. 2-я ст. обл.
[20] *Белинский В. Г.* Николай Алексеевич Полевой // Белинский В. Г. Собр. соч. в 3 т. М., 1948. Т. 3. С. 165.
[21] Сводный каталог сериальных изданий России (1801–1825). СПб.: РНБ, 1997. Т. 1. С. 189.
[22] Взгляд на славнейших живописцев в XVIII веке // Журнал изящных искусств. 1807. Кн. III. С. 16–19.
[23] *Куник А. Р.* Изобразительное искусство в системе декабристской эстетики // Декабристы и русская культура. Л., 1975. С. 268–269.

## Глава 8. Общественный сектор Просвещения и художественной культуры

[1] *Жихарев С. П.* Указ. соч. С. 79.
[2] Цит. по кн. *Молева Н. М., Белютин Э. М.* Русская художественная школа первой половины XIX века. М.: Искусство, 1963. С. 7.

[3] *Тургенев А. И.* Речь о литературе. 1801 // Русский библиофил. 1912. № 1. С. 29.
[4] РНБ ОР. Ф. 542. № 788. Л. 2.
[5] ЦГИА СПб. Ф. 139. Оп. 1. Т. 1. Д. 10. Л. 1–7.
[6] *Радищев А. Н.* Беседа о том, что есть сын отечества. Полн. собр. соч. Т. 1. М.; Л., 1938. С. 215, 220–221.
[7] Рассуждение о Минине и Пожарском // Лицей. 1806. Ч. 2. кн. 3. С. 23–50; Ч. 4. кн. 2. С. 27.
[8] РГИА. Ф. 733. Оп. 118. Д. 50. Л. 3.
[9] *Соколов А. Н.* История русской литературы XIX века. М., 1965. Т. 1. С. 98.
[10] *Жихарев С. П.* Указ. соч. С. 408.
[11] *Теребенев И. И.* Из писем И. И. Теребенева А. Х. Востокову // Русская старина. 1901. Т. 105. Январь. С. 250.
[12] *Толстой Ф. П.* Указ. соч. С. 36.
[13] *Шишков А. С.* Собр. соч. в 3 т. СПб., 1870. Т. 3. С. 218.
[14] РНБ ОР. Ф. 862. № 3. Л. 17–18.
[15] *Жихарев С. П.* Указ. соч. С. 434.
[16] Там же. С. 356.
[17] *Греч Н. И.* Указ. соч. С. 192–193.
[18] *Иванчин-Писарев Н.* Воспоминания об Александре Александровиче Писареве // Московские ведомости. 18 января 1849. С. 78–79.

## Глава 9. Частный сектор Просвещения и художественной культуры

[1] *Карамзин Н. М.* Записка о древней и новой России в ее политическом и гражданском отношениях. М., 1991. С. 42.
[2] *Ключевский В. О.* Н. М. Карамзин // Ключевский В. О. Исторические портреты. Деятели исторической мысли. М., 1990. С. 488, 490.
[3] *Колмаков Н. М.* Дом и фамилия графов Строгановых // Русская старина. 1887. Т. 54. С. 74.
[4] Император Александр Павлович и его двор в 1804 г. / Пер с фр. // Русская старина. 1880. Т. 29. С. 798.
[5] См.: *Зайцев И. К.* Воспоминания старого учителя, 1805–1887 // Русская старина. 1887. Т. 54. С. 663–691.
[6] РГИА. Ф. 789. Оп. 20. (Строганов). 1809. Д. 57. Л. 1–2.
[7] ЦГИА СПб. Ф. 448. Д. 39. Л. 8–8 об.
[8] РНБ ОР. Ф. 542. № 355. Л. 1.
[9] РНБ ОР. Ф. 542. № 105. Л. 1.
[10] *Уваров С. С.* Дом А. Н. Оленина // Литературные кружки и салоны первой половины XIX века. М.; Л., 1930. С. 41.
[11] *Левенштерн В. И.* Записки генерала В. И. Левенштерна // Русская старина. 1901. Т. 105. С. 125.
[12] Там же. С. 691.
[13] *Жихарев С. П.* Указ. соч. С. 29.
[14] См.: *Вяземский П. А.* Допотопная или допожарная Москва. Полн. собр. соч. Т. 7. СПб., 1882. С. 84–90.
[15] *Юсупов Н. Б.* О роде князей Юсуповых. В 2 ч. СПб., 1866–1867. Ч. 1. С. 159–160.
[16] *Гришкун Н. П.* Из истории французско-русских музыкальных связей последней трети XVIII — начала XIX в. (по нотным изданиям юсуповской коллекции) // Нотные издания в музыкальной жизни России. Сб. Вып. 2. СПб.: РНБ, 2003. С. 164–185.

[17] РНБ ОР. Ф. 777. Оп. 1. № 255. Л. 9–10 об.
[18] *Врангель Н. Н.* Указ. соч. С. 59–60.
[19] *Дубровин Н. Ф.* Русская жизнь в начале XIX века // Русская старина. 1899. Т. 97. С. 18.
[20] Романов Николай Михайлович, вел. кн. Знаменитые россияне XVIII–XIX веков. Биографии и портреты. По изд. вел. кн. Николая Михайловича «Русские портреты XVIII и XIX столетий». СПб., 1996. С. 387–388.
[21] Там же. С. 387–388.
[22] *Елизарова Н. А.* Театры Шереметевых / Под ред. В. А. Филиппова. М., 1944. С. 256–330.
[23] *Божерянов И. Н.* Театральные представления в Москве // РНБ ОР. Ф. 263. № 365. Л. 15.
[24] См.: РГИА Ф. 1088. Оп. 2. Д. 403. Л. 1–23.
[25] РГИА. Ф. 1088. Оп. 17. Д. 619. Л. 1–11.
[26] Посещение Марией Федоровной села Кускова // Русский архив. 1904. Кн. 1. С. 404–406.
[27] РГИА. Ф. 1088. Оп. 2. Д. 44. Л. 1–11; там же Д. 99. Л. 1–17; РГИА. Ф. 1088. Оп. 2. Д. 46. Л. 1–8.
[28] РГИА. Ф. 1088. Оп. 2. Д. 43. Л. 1–9.
[29] РГИА. Ф. 1088. Оп. 2. Д. 45. Л. 1–14; РГИА. Ф. 1088. Оп. 2. Д. 47. Л. 1–16.
[30] РГИА. Ф. 1088. Оп. 12. Д.633. Л. 1–17; РГИА. Ф. 1088. Оп. 12. Д. 636. Л. 1; там же. Д. 639. Л. 1.
[31] РГИА. Ф. 1088. Оп. 17. Д. 767. Л. 1–9.

## Глава 10. Новая роль театра

[1] *Греч Н. И.* Указ. соч. С. 192.
[2] *Гроссман Л. П.* Пушкин в театральных креслах. Картины русской сцены 1817–1820 годов. СПб., 2005. С. 46.
[3] *Вигель Ф. Ф.* Записки. М., 2000. С. 154.
[4] *Пнин И. П.* Опыт о просвещении // Русские просветители. Т. 1. М., 1966. С. 230–231.
[5] *Жихарев С. П.* Указ. соч. С. 480.
[6] *Каратыгин А. В.* Указ. соч. С. 260.
[7] *Жихарев С. П.* Указ. соч. С. 510–511.
[8] *Божерянов И. Н.* Театральные представления в Москве... Л. 7–13.
[9] КФЦЖ. 1802. Январь — июнь. СПб., 1902. С. 54.
[10] *Пыляев М. И.* Старый Петербург. С. 412–413.
[11] *Сталь Ж. де* Указ. соч. С. 48–49.
[12] *Каратыгин П. А.* Записки. Л.: Искусство, 1970. С. 74.
[13] *Панаева А. Я.* Воспоминания. М.: Госиздат, 1956. С. 23–24.
[14] *Столпянский П. Н.* Музыка и музицирование в старом Петербурге. Л.: Музыка, 1989. С. 33.
[15] Там же. Л. 10.
[16] РНБ ОР. Ф. 542. Оп. 1. № 155. Л. 1.
[17] КФЦЖ. 1802. Январь — июнь. СПб., 1902. С. 54.
[18] РНБ ОР. Ф. 452. Оп. 1. № 475. Л. 1–7.
[19] РНБ ОР. Ф. 452. Оп. 1. № 472. Л. 4 об.

[20] *Медокс К.* Происхождение Медоксов // Русский архив. 1886. Т. 10. С. 262–265.
[21] Драматический Вестник. Ч. 3. № 71. С. 147–152.
[22] *Красовская В. М.* История русского балета. Учеб. пособ. Л., 1978. С. 49.
[23] РНБ ОР. Ф. 452. №. 448. Л. 1–2.
[24] *Жихарев С. П.* Указ. соч. С. 20.
[25] *Рогожин В. Н.* Материалы по истории цензуры и библиографии. Выписки из архивных документов и печатных изданий за 1728–1904 гг. // РНБ ОР. Ф. 1000. Оп. 2. № 1166. Л. 216.
[26] ЦГИА СПб. Ф. 2111. Д. 3. Л. 19.
[27] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 903. Л. 1–5.
[28] *Вяземский П. А.* Записные книжки. М., 1992. С. 160–161.
[29] Театральный феномен // Журнал драматический. 1811. Март. С. 203–204.
[30] РНБ ОР. Ф. 263. № 365. Л. 16–21.
[31] *Дубровин Н. Ф.* Русская жизнь в начале XIX века. С. 16.
[32] Убийство фельдмаршала гр. М. Ф. Каменского. Письмо гр. Августа Делагарди к Юрию Грифиту. Бердичев. Июль 1811 г. // Русская старина. 1875. Т. 14. С. 212–213.
[33] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2058. Л. 1–11.
[34] История русского драматического театра. В 7 т. / Под ред. Е. Г. Холодова. М.: Искусство, 1977. Т. 2. С. 36.
[35] *Яковкина Н. И.* Указ. соч. С. 219.
[36] См.: РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 39. Л. 1–50; Д. 49. Л. 1–64.
[37] *Варнеке Б. В.* История русского театра. СПб., 1916. С. 309–311.
[38] *Коган Л. Р.* Указ. соч. // РНБ ОР. Ф. 1035. № 116. Л. 2.
[39] *Каратыгин А. В.* Указ. соч. С. 260–261.
[40] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 85. Л. 1–3; Д. 1470. Л. 1–3; Д. 1457. Л. 1–3.
[41] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 205. Л. 1–13; там же. Д. 748. Л. 1–2.
[42] РНБ ОР. Ф. 542. № 507. Л. 1.
[43] См.: РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 109. Л. 1–106.
[44] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1222. Л. 1–4; Д. 465. Л. 1–3; Д. 366. Л. 1–6.
[45] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1605. Л. 1–6.
[46] *Жихарев С. П.* Указ. соч. С. 165.
[47] *Клодт Г. А.* «Лепил и отливал Петр Клодт». М., 1989. С. 178–179.
[48] *Каратыгин А. В.* Указ. соч. С. 263.

## Глава 11. Музыкальная жизнь и музыкальный театр

[1] *Лебедева-Емелина А. В., Левашев Е. М.* Русская музыка второй половины XVIII века в контексте ритуалов и церемониалов, празднеств и развлечений // Развлекательная культура России XVIII–XIX вв.: Очерки истории и теории. СПб., 2000. С. 53–54.
[2] *Липаев И. В.* Музыкальные наброски. О военных капельмейстерах // Театрал. 1896. № 96. С. 66.
[3] История Москвы. Т. 3. С. 72.
[4] *Милюков П. Н.* Очерки по истории русской культуры. В 3 т. М., 1993–1994. Т. 2. Ч. 2. С. 144.
[5] *Арапов П. Н.* Летопись Русского театра. СПб., 1861. С. 176.

[6] *Рыжкова Н. А.* Музыкальное издательство Дальмаса «Северный Трубадур» // Нотные издания в музыкальной жизни России. Сб. источниковедческих трудов. Вып. 2. СПб., 2003. С. 21.
[7] *Свербеев Д. Н.* Записки (1799–1826). М., 1899. В 2 т. Т. I. С. 59.
[8] РНБ ОР. Ф. 263. № 365. Л. 21.
[9] Объявление // Московские ведомости. 1807. № 20. С. 443.
[10] *Елизарова Н. А.* Указ. соч. С. 338.
[11] *Пыляев М. И.* Старый Петербург. С. 424.
[12] *Соколовская Т. О.* Возрождение масонства при Александре I // Масонство в его прошлом и настоящем. Т. 2. [М.]. 1915. С. 160–161, 164–166.
[13] *Финдейзен Н. Ф.* Предполагаемый масонский гимн Бортнянского // Русская музыкальная газета. 1917. № 29–30. Стб. 472.
[14] *Пыляев М. И.* Замечательные чудаки и оригиналы. М., 1990. С. 361.
[15] *Каратыгин П. А.* Записки. Л.,1970. С. 160–161.
[16] См.: *Глинка С. Н.* Записки. СПб., 1895. С. 187–296.
[17] *Финдейзен Н. Ф.* Буальдье и придворная французская опера... С. 14.
[18] *Каратыгин П. А.* Указ. соч. С. 160.
[19] *Свербеев Д. Н.* Указ. соч. Т. 1. С. 271–272.
[20] Быт пушкинского Петербурга. Т. 2. С. 136.
[21] *Жихарев С. П.* Указ. соч. С. 396–397.
[22] *Финдейзен Н. Ф.* Указ. соч. С. 17.
[23] *Арапов Н. Н.* Указ. соч. С. 101.
[24] *Вигель Ф. Ф.* Указ. соч. С. 133.
[25] *Жихарев С. П.* Указ. соч. С. 161, 397.
[27] См.: РГИА. Ф. 733. Оп. 20. Д. 38. Л. 1–15.
[28] *Альбрехт Е.(К.)* Общий обзор деятельности Высочайше утвержденного Санкт-Петербургского Филармонического общества с приложениями и с проектом изменения его устава. СПб., 1884. С. XI.
[26] Объявление // Санкт-Петербургские ведомости. 1805. № 20. 10 марта
[29] История Москвы. Т. 3. С. 71
[30] О Московском благородном собрании // Аглая. 1809. № 6. С. 10–11.
[31] *Дубровин Н. Ф.* Указ. соч. // Русская старина. 1899. Т. 97. С. 16, 252.
[32] *Шениг Н. И.* (Шениг Н. И.) Воспоминания Николая Игнатьевича Шенига // Русский архив. 1880. Кн. 3. С. 306.
[33] *Жихарев С. П.* Указ. соч. С. 44.
[34] *Панаева А. Я.* Воспоминания. М.: Госиздат, 1956. С. 31.
[35] *Жихарев С. П.* Указ. соч. С. 282.
[36] Цит. по кн. *Красовская В. М.* История русского балета. Учеб. пособ. Л., 1978. С. 44.
[37] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1561. Л. 1–8.
[39] *Стуколкин Л. П.* Преподаватель и распорядитель бальных танцев. СПб., 1894. С. 28–29.
[39] *Соллогуб В. А.* Из воспоминаний // Соллогуб В. А. Повести. Воспоминания. Л., 1988. С. 371–372.
[40] *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб., 1996. С. 90–102.

# Часть II. ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОЙНА 1812 ГОДА И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

*Кившенко А. Д. Иллюстрация к роману Л. Н. Толстого «Война и мир». Переговоры в Тильзите. 1892. Б., акв. Гос. музей Л. Н. Толстого*

## Глава 1. Культурно-исторические последствия Тильзитского мира

К 1804 году Александр I утвердился на престоле и не нуждался более в либеральных маневрах. Он отдалялся от «молодых друзей». Если в 1801–1803 годах Негласный комитет собирался свыше 20 раз, то в 1804–1805 годах — 3 раза[1]. Император приблизил А. А. Аракчеева, назначив его инспектором артиллерии. Телесные наказания, отмененные в армии 12 июня 1804 года[2], в этом роде войск были негласно восстановлены. В сентябре 1805 года возродилась Тайная экспедиция (Комитет для совещания по делам высшей полиции; с 1807 года — Комитет охранения общей безопасности).

Однако поворот к реакции был сорван Тильзитским миром, вызвавшим возмущение общественного мнения. Гр. С. Р. Воронцов — в прошлом

неизменный покровитель А. Н. Радищева, в кулуарах Сената предложил, чтобы лица, подписавшие мир, совершили торжественный въезд в столицу на ослах. С. Г. Волконский с друзьями-офицерами выбил окна в здании французского посольства. Н. Г. Волконский, получив от Наполеона бриллиантовый перстень, демонстративно отдал его французскому жандарму (Наполеон пожаловался на это «неуважение» Александру I[3]). М. С. Лунин обучил собаку кидаться на любого при слове «Бонапарт». Ф. В. Ростопчин приобрел за большие деньги бюст Наполеона и вмонтировал в него унитаз. «Ненависть к французам возрастала по часам <...> послы Наполеона Коленкур и Лористон усердно содействовали к ее распространению своею гордостью, дерзостью, тем, что называется по-французски arrogance»[4]. Многие офицеры перестали посещать дома, в которые был вхож Коленкур, и не принимали его приглашений на балы, хотя за это мог последовать арест. «В числе первых лиц двора был граф А. С. Строганов, враг Наполеона, тогдашнего нашего союзника, удалявшийся от всякого соприкосновения с Коленкуром»[5]. Императору пришлось приказать Строганову принять у себя Коленкура.

В столичных театрах публика устраивала продолжительные овации на представлениях трагедии В. А. Озерова «Димитрий Донской», когда в ответ на предложение заключить мир с Мамаем князь Димитрий (А. С. Яковлев) произносил: «Ах, лучше смерть в бою, / Чем мир принять бесчестный!» Сам Озеров счел оскорбительным служить под началом своего бывшего сослуживца и антипода М. М. Сперанского. Он подал в отставку и, не дожидаясь оформления документов, уехал в деревню. Его «бегство» должно было восприниматься как проявление общественного возмущения тильзитским курсом, оживив заодно интерес к его персоне. Во главе придворной оппозиции находились императрица Мария Федоровна и вел. кн. Екатерина Павловна. Ходили слухи о готовящемся дворцовом перевороте в пользу великой княгини.

По условиям Тильзитского мира Россия из «жандарма Европы» превратилась в статиста, обязанного не только покорно наблюдать, как Наполеон по очереди расправляется с ее потенциальными союзниками, но и принимать участие в этих расправах. У границ России возникло марионеточное Герцогство Варшавское во главе с маршалом Франции Юзефом Понятовским, выдвинувшим лозунг «Польша в границах 1772 г.». Это означало притязания на Западную Украину, Западную Белоруссию и Литву, заставляя Россию постоянно держать армию на западных рубежах и увеличивать военные расходы.

Но самым тяжким, по единодушному мнению историков, было вынужденное присоединение России к континентальной блокаде Англии, что делало неизбежным экономический, финансовый и политический кризис. Англия занимала во внешнеторговом балансе страны первое место (33,6%), являясь основным покупателем главной российской продукции: хлеба, железа, строевого леса. Объем внешней торговли России

за 1808–1812 годы сократился на 43%[6]. «Ассигнационный рубль, который в сентябре еще стоил 90 копеек серебром, к 1 января 1808 года упал на семьдесят пять, а весною давали за него только 50 копеек серебром; далее и более, через три года серебряный рубль ходил в четыре рубля ассигнациями <...> цены на все продукты по той же мере стали возвышаться»[7]. Управляющий Монетным двором А. Н. Оленин приводит другие цифры: с конца 1807 года 1 серебряный рубль = 1,3 руб. ассигнациями; к концу 1809 года = 2,86 руб. Личные годовые доходы Оленина за это время сократились с 18 000 до 9894 руб.[8]

Рескриптом от 2 февраля 1810 года были увеличены все налоги. Цены на товары первой необходимости выросли почти в 2,5 раза; подушная подать — с 1 до 3 руб. Указом от 11 февраля 1812 года был введен прогрессивный налог с дохода помещиков от их земель. Низший налог (1%) взимался с 500 руб. дохода; высший (10%) падал на имения, дававшие более 18 000 руб. дохода[9]. Налог нарушал Жалованную грамоту дворянству и вызвал ропот «благородного» сословия.

Похожая ситуация имела место в 1800–1801 годах, когда Павел I разорвал отношения с Англией и заключил союз с Наполеоном. Александр никогда не забывал, чем это кончилось. Изуродованный труп отца стал кошмарным видением его жизни. Уже в Тильзите об этом ему по очереди, не сговариваясь, напомнили верные флигель-адъютанты Н. Н. Новосильцев и П. А. Толстой. В таких условиях царь был вынужден приостановить переход к реакции и продолжить либеральные реформы. Отложив на время выдвижение Аракчеева, он взамен бывших «молодых друзей» приблизил госсекретаря М. М. Сперанского, канцлера гр. Н. П. Румянцева и президента Коллегии иностранных дел кн. А. Б. Куракина. Началась вторая серия полуреформ-полупроектов.

Члены Негласного комитета (1801–1804)

*Жерар Ф. Портрет гр. Виктора Павловича Кочубея. 1809. ГЭ*

*Монье Ж.-Л. Портрет гр. Павла Александровича Строганова. 1808. ГРМ*

*Щукин С. С. Портрет гр. Николая Николаевича Новосильцева. 1808. ГРМ*

*Олешкевич Й. Портрет кн. Адама Чарторыйского. 1810. Х., м. Вильнюс. ГХМ*

Творцы посттильзитской политики (1807–1812)

*Боровиковский В. Л. Портрет кн. Александра Борисовича Куракина. 1800–1801. Х., м. ГТГ*

*Варнек А. Г. Портрет Михаила Михайловича Сперанского. 1824. Х., м.*

*Доу Д. Портрет гр. Николая Петровича Румянцева. 1826. Х., м.*

На развитие культуры повлиял указ от 6 августа 1809 г. «О правилах производства в чины по гражданской службе и об испытаниях в науках для производства в коллежские асессоры и статские советники». Отныне каждый чиновник VIII класса и выше для получения очередного чина или должности должен был представить свидетельство об окончании университета или сдать при университете экзамен по естественным и гуманитарным наукам. Эта прогрессивная мера с целью поднять культурно-интеллектуальный уровень управленческого аппарата вызвала у массы чиновников ярость, сделав их противниками всего, что исходило от Сперанского. Отчасти они были правы, поскольку в основе реформы лежал схоластический принцип политехнизма. По этому поводу Ф. Ф. Вигель задал вопрос, на который до сих пор не могут внятно ответить дидакты и чиновники от народного образования: «Зачем нужна химия для дипломата и тригонометрия для судьи?»[10]

Другой причиной ненависти «екатерининских орлов» и придворных стал подготовленный Сперанским высочайший указ от 3 апреля 1809 года, преобразовавший чины камер-юнкера и камергера в почетные придворные звания, которые отныне получали только лица, находящиеся на действительной военной или статской службе. Раньше было наоборот: придворные чины открывали путь к чинам военным и статским.

Тильзитский мир окончательно похоронил Устав о цензуре 1804 года. Запрещалась публикация «оскорбительных выражений» в адрес Франции сочинений, «недружелюбных по отношению к Наполеону»[11]. Эти запреты можно объяснить дипломатическими соображениями, однако цензурная реакция усиливалась и по другим направлениям. В целях «защиты нравственности» запретили оперу «Дидона наизнанку» и сочинение «Прекрасный паж»[12]. Получили выговоры цензоры, пропустившие «соблазнительный» и «непристойный» романс «La Confession»[13], идею которого позднее интерпретировал А. С. Пушкин:

Христос воскрес, моя Реввека,
Сегодня следуя душой
Закону бога-человека,
С тобой целуясь, ангел мой,
А завтра к вере Моисея
За поцелуй я, не робея,
Готов, еврейка, приступить —
И даже то тебе вручить,
Чем можно верного еврея
От православных отличить.

Вскоре последовало распоряжение Цензурного комитета о запрете печатать без его разрешения музыкальные произведения, имевшие текст. Свободолюбивые мотивы стали основанием запрета к постановке пьес Немецкого театра «Эгмонт» И. В. Гёте, «Доктор Мартин Лютер» Ф. Вернера, книги «Жизнь, характер и злодеяния бунтовщика Емельки Пугачева». Подверглись гонениям антикрепостнические сочинения: рукопись Икскуля о юридическом положении прибалтийских крестьян и книга гр. В. Стройновского «Об условиях помещиков с крестьянами». Цензурный комитет запросил даже высочайшее согласие на запрещение главы из «Путешествия флота капитана Крузенштерна», где описывался произвол Российско-Американской компании и ужасающие условия перевозки пассажиров на ее судах. Но Александр I велел печатать, как есть[14].

Неизменно запрещались произведения, бросающие тень на монархический образ правления: рукопись на французском языке «Жизнь Екатерины I»; «Философское, политическое и литературное обозрение России за 1788–1789 годы», перевод 5-й песни «Генриады» Вольтера; «Жизнь, характер, политические деяния российского генерал-фельдмаршала кн. Г. А. Потемкина-Таврического» (за «неуважительные выражения в отношении к кн. Потемкину и императрице Екатерине II»)[15]. В 1808 г. был запрещен «Журнал карикатур» А. Г. Венецианова.

Высочайший указ от 31 января 1809 года запретил печатать любые книги без разрешения цензуры, что означало восстановление предварительной цензуры книг в полном объеме. Предписание министра народного просвещения от 10 августа 1809 года наложило запрет на публикацию в периодических изданиях всякой политической информации. 7 сентября 1809 года, ссылаясь на это предписание, попечитель Санкт-Петербургского учебного округа запретил раздел политических новостей в журнале «Гений времен». Сведения о политическом положении России можно было брать только из «Санкт-Петербургских ведомостей». Предписание Санкт-Петербургского Цензурного комитета от 21 февраля 1811 года запретило печатать без нового цензурного разрешения сочинения, изданные до принятия Устава о цензуре. Театральная цензура была изъята из ведения Цензурного комитета и передана Министерству

полиции. Все театральные пьесы и афиши отныне проходили там экспертизу на предмет политической и нравственной благонадежности.

Усиление реакции сопровождалось кадровыми перестановками. Попечитель Московского учебного округа и председатель Московского цензурного комитета *Алексей Кириллович Разумовский* был назначен министром народного просвещения. Его место занял *Павел Иванович Голенищев-Кутузов,* а аналогичные должности в Петербурге с 9 января 1811 года вместо либерального Н. Н. Новосильцева занял зять Разумовского *Сергей Семенович Уваров*, тоже слывший тогда либералом.

*Доу Д. Портрет А. Д. Балашова. 1819–1826. Х., м. ГЭ*

В 1809 году вместо С. К. Вязмитинова генерал-губернатором Петербурга стал генерал-адъютант *Александр Дмитриевич Балашов* — враг Сперанского, которому был обязан своим возвышением. С 17 августа 1810 года Балашов стал еще и министром полиции. К полиции, согласно § 54 Положения о министерстве, отошла функция «цензурной ревизии»: надзор за книжными лавками и типографиями, ввозимой иностранной печатной продукцией, а с 1811 года — театральная цензура. Балашов пытался расширить свои полномочия, потребовав представления сведений о всех книгах, рассматриваемых Цензурными комитетами. Это вызвало протест министра народного просвещения А. К. Разумовского, оберегавшего прерогативы своего ведомства. Он обязал подчиненных следить за всеми спектаклями, выискивая там крамолу[16], вероятно, — в целях сбора материала для компрометации конкурирующего министерства и возвращения театральной цензуры под свой контроль.

Наряду с идеологическими мотивами в деятельности Цензурного комитета заметны мотивы протекционистские: в 1811 году была установлена государственная монополия на самый массовый вид печатной продукции — календари, издававшиеся отныне только Императорской Академией наук. В издательском деле и системе народного образования позволялось использовать бумагу и сургуч только отечественного производства[17].

Фактическую ликвидацию Устава о цензуре дополнило высочайшее повеление об ужесточении карательных мер в отношении студенчества. Казенные воспитанники, студенты университетов и других высших учебных заведений отныне сдавались в солдаты за военные преступления

и «развратное поведение» (дворяне — только с санкции императора)[18]. Поскольку понятие «развратное поведение» не расшифровывалось, в эту категорию при желании начальства мог попасть любой неугодный.

Особенно вызывающей казалась внутренняя свобода «актерского братства». Это заставило А. Л. Нарышкина с 1811 года резко взяться за усиление дисциплины. Якобы в целях экономии он запретил балетным артистам участвовать в бенефисах драматических актеров. На самом деле эта мера была направлена на раскол «актерского братства». Актерам, занятым в спектакле, было предписано являться в театр за час до его начала — к 18.00. За каждое опоздание взимался штраф в 50 руб. Декораторы и технические работники сцены стали крепостными театра: им было запрещено отлучаться из города без разрешения начальства[19].

Получая высочайшие «разносы» за расточительность и мягкость по отношению к актерам, А. Л. Нарышкин, вероятно, использовал как «громоотвод» либерального А. А. Майкова, который держался с ним на равных. 1 января 1810 года Майкова перевели в Герольдию с половинным жалованьем. В письмах к Нарышкину, полных чувства собственного достоинства, он обвинял директора в неблагодарности за многократно оказанные услуги и честную службу[20]. 16 сентября 1810 года Майкова вновь назначили управляющим Московским театром, рассчитывая, что теперь он станет более ретиво исполнять жандармские функции. Но в 1811 году Майков просил императора перевести его на другую службу, мотивируя это финансовыми соображениями. Александр I решил его поощрить, поскольку в 1810–1812 годах Майков сэкономил казне 139 347 руб. В 1811 году директор Московской конторы получил высочайшую награду в 5000 руб., а 13 мая 1812 года — звание камергера высочайшего двора[21]. Карательные действия Нарышкина тоже не остались без высочайшего благоволения[22].

*Воейкова А. А. Портрет В. А. Жуковского. 1820. Б., тушь, кисть*

В посттильзитский период *«Вестник Европы»* утратил роль ведущего российского журнала. В 1808–1811 годы его возглавляли В. А. Жуковский и М. Т. Каченовский. В программной издательской статье Жуковский писал: «Политика в такой земле, где общее мнение покорно деятельной власти правительства, не может иметь особой привлекательности для умов беззаботных и миролюбивых»[23]. Данное заявление, привлечение к сотрудничеству аполитичных на тот

момент В. Л. Пушкина, К. Н. Батюшкова, П. А. Вяземского, А. Ф. Мерзлякова породили мнение, что «Вестник Европы» из журнала политического превратился в литературный[24]. На самом деле удельный вес политических публикаций в посттильзитское время достиг рекордного для данного журнала уровня — 28,5%, но 42% из них составляли поверхностные обзоры и сводки новостей, а проблемно-аналитические статьи в силу цензурных условий исчезли.

Количество биографий современных политических деятелей упало до самого низкого уровня, составив 1% (в сравнении с 3,5% при Карамзине). Объем исторических материалов сократился с 6,5 до 4,5%, а раздел эстетики — с 10 до 8,5%. Литература и поэзия остались на прежнем уровне — 20%, но доля проходной беллетристики возросла с 9,5 до 19%.

*Лангер В. П. Портрет С. Н. Глинки. 1820. Пастель, акв. Гос. музей А. С. Пушкина*

Функция «рупора патриотических идей» с 1808 года перешла к московскому *«Русскому вестнику» Сергея Николаевича Глинки*. Почитателями журнала были члены императорского дома, сановники, генералы, провинциальные помещики, иерархи православной церкви, купцы, изредка — зажиточные крестьяне[25]. Сам издатель не был «славянофилом», любил французскую литературу, но его журнал отличался консерватизмом, верноподданническим пафосом и сдержанной ненавистью к наполеоновской Франции. В основной массе публикаций наивно и неумеренно восхвалялись события и деятели отечественной истории: К. Минин, А. Палицын, А. Матвеев, Ф. Ртищев, Я. Долгорукий и др. Не ограничиваясь рассказами о подлинных исторических лицах, Глинка создавал собственные модели старины («Взор на Москву»). Однако в отличие от Карамзина, сочинившего в «Наталии, боярской дочери» образ идеального царя Алексея Михайловича, героями сочинений Глинки были люди простые, которых он наделял главными, с его точки зрения, национальными качествами: Верой и Верностью (непременно с заглавной буквы).

Запрет в печати оскорбительных выражений о Франции привел к распространению анонимных памфлетов, ходивших в списках. Одно из ярких произведений такого рода — *«Мысли вслух на Красном крыльце. Рассуждение отставного полковника Силы Андреевича Богатырева после победы под Прейсиш-Эйлау о засилии в России французского языка и нравов»*, приписываемое *Ф. В.* Ростопчину.

*Кипренский О. А. Портрет Ф. В. Ростопчина. 1809. Х., м. ГТГ*

В адрес Франции и французов там применяются следующие выражения: «Дрянь заморская»; «собака, холоп»; «копейки не стоят! Смотреть не на что, говорить не о чем. Врет чепуху, ни стыда ни совести нет»; «труслив как заяц, шаллив как кошка; хоть немного дать воли тотчас и напроказит»; «во французской всякой голове ветряная мельница, Гошпиталь и сумасшедший дом. На делах они плутишки а на войне разбойники»; «проклятые»; «закон попрали, начальство уничтожили, храмы осквернили, царя казнили, да какого царя! Отца!»; «революция пожар, французы головешки, а Бонапарте кочерга <...> мужичишка в рекруты не годится, ни кожи, ни рожи, ни видения; раз ударить — так и след простыл и дух вон». Позднее почти дословные фрагменты из этого произведения А. С. Грибоедов вложил в уста Фамусова (действие 1, явление 4; действие 4, явление 14).

К 1812 году антифранцузская риторика стала приносить реальные плоды. Проявлением гонений на «французское» воспитание стало распоряжение попечителя Санкт-Петербургского учебного округа от 3 февраля 1812 года о запрете нанимать для домашнего обучения лиц, не имеющих свидетельства российских учебных заведений. Вскоре было возбуждено уголовное дело против иностранцев Этьена, Геро и Чернини, «говоривших непристойные слова о России»[26].

*НХ. Портрет Августа фон Коцебу. 1790-е. Офорт*

В 1811 году высочайшим указом был прикомандирован к Главному штабу «король» слезно-сентиментальной драмы, самый «кассовый» и ласкаемый властями драматург *Август фон Коцебу.* В 1806 году из 24 драм, поставленных в Москве и Петербурге, 17 принадлежали его перу[27]. Он редактировал дипломатические ноты Александра I и сочинял антинаполеоновские памфлеты для европейского потребления. Император, неодобрительно относившийся к подобным писаниям А. С. Шишкова, Ф. В. Ростопчина, С. Н. Глинки (Глинка из-за этого был уволен из Дирекции

Императорских театров[28]), поощрял Коцебу, поскольку тот не являлся российским подданным.

Ущемленная национальная гордость придала невиданную популярность ампирным патриотическим трагедиям *В. А. Озерова («Димитрий Донской»)* и *М. А. Крюковского («Пожарский»)*, комедии *И. А. Крылова «Урок дочкам»*, где высмеивалась галломания части русского дворянства.

*Орловский А. О. 1812. Портрет И. А. Крылова. Б., кар.*

Самым выдающимся достижением русской поэзии этого времени стало рождение басен *Ивана Андреевича Крылова*. Некоторые из них отчетливо выразили общественное недовольство посттильзитским курсом. Басня *«Оракул» (1807)* появилась, когда стало ясно, что Негласный комитет канул в вечность и началось возвышение Сперанского, с которым связывали тильзитский курс. Популярность царя упала: «Пока был умный жрец, кумир не путал врак, / А как засел в него дурак, / То идол стал болван-болваном». Крылов, видимо, хорошо помнил, чем кончились для него подобные вольности в «Каибе» (1793). Он снизил «ранг» аналогии, заменив «царей» на «судей».

В басне *«Воспитание Льва» (1811)* современники узнавали ближайших советников государя на разных этапах его правления. Сначала Крот — швейцарец Ф.-Ц. Лагарп: «великий зверь на малые дела»; «Порядок же Кротов хорош, да для него; / А царство львиное гораздо больше норки». «Великий тактик» Барс отождествлялся с А. А. Аракчеевым: «политики не знает; гражданских прав совсем не понимает», «лишь резаться горазд». Умный Слон, «как в Греции Платон», Льву показался «неумен и неучен» — это, вероятно, «задвинутый» на должность попечителя Московского учебного округа экс-воспитатель царя М. Н. Муравьев. Наконец, появился Наполеон: «Такой же царь — пернатых царь — Орел, / Который вел / Со Львом приязнь и дружбу». Он вызвался воспитать Львенка — государственного секретаря М. М. Сперанского (в Эрфурте Наполеон просил Александра I уступить ему Сперанского в обмен на какое-нибудь княжество). По возвращении Львенок обратился к отцу по-французски — «Папá» и предложил научить зверей вить гнезда...

Ряд басен вызывал аналогии с внешнеполитическим курсом России, вынужденной после Тильзита мириться с любым произволом Наполеона. В 1808 году Наполеон заявил Н. Г. Волконскому: «Мир подо-

бен яблоку, которое я держу в руке. Мы можем его разрезать пополам, и каждый из нас получит половину». Узнав об этом, Александр I ответил: «Сначала он удовольствуется одной половиной яблока, а там придет охота взять и другую»[29].

*«Лев на ловле» (1808)*

«Теперь давай делить!
Смотрите же, друзья:
Вот эта часть моя
По договору;
Вот эта мне, как Льву, принадлежит без спору;
Вот эта мне за то, что всех сильнее я;
А к этой чуть из вас лишь лапу кто протянет,
Тот с места жив не встанет».

Басня *«Волк и Ягненок» (1809)* появилась накануне нападения Наполеона на дружественную России Австрию. Смысл афористичных формул «У сильного всегда бессильный виноват» и «Ты виноват уж тем, что хочется мне кушать» был понятен любому. Однако мысль Крылова глубже и многограннее. Басня начиналась выпадом в адрес М. Н. Карамзина:

У сильного всегда бессильный виноват:
Тому *в Истории* мы тьму примеров слышим.
*Но мы Истории не пишем;*
А вот о том, как *в Баснях* говорят.

Карамзинская «История» (с заглавной буквы) противопоставляется крыловской «Басне». И как все у Крылова, это противопоставление многозначно: то ли он уравнивает значение для русской культуры своих басен и истории Карамзина, то ли упрекает Карамзина в том, что его история — всего лишь разновидность басен. Такая реакция на титанический труд оппонента объясняется республиканскими симпатиями Крылова в период «либерального курса». Они хорошо заметны в басне *«Лягушки, просящие царя» (1809)*:

Лягушкам стало неугодно
Правление народно<...>
Чтоб горю пособить?
То стали у богов Царя они просить,
Хоть слушать *всякий вздор* богам бы и несродно.

Под «всяким вздором» здесь понимается монархическая идея, являвшаяся для Карамзина святыней. Можно представить, какие чувства испытал историк от лексики, используемой Крыловым применительно к священной особе монарха: «Царь этот был *осиновый чурбан*»; «И *плотно так он треснулся на царство*, / Что ходенем пошло трясинно государство». Басня вышла в момент, когда всерьез поговаривали о дворцовом

перевороте. Крылов, репрессированный Екатериной II и переживший Павла I, на это советует: «Живите ж с ним, чтоб не было вам хуже!», поскольку может статься, при новом царе «Ни носа выставить, ни квакнуть безопасно». При Николае I современники в полной мере смогли оценить его прозорливость.

Тильзит придал страстную политическую остроту полемике по вопросам русского языка. Все просвещенное общество разделилось на «шишковистов» и «карамзинистов». Ура-патриотизм *«Беседы любителей русского слова»* соответствовал общественным настроениям и привлек к участию в ее заседаниях таких далеких от шовинизма деятелей, как Н. И. Гнедич, О. А. Кипренский, И. А. Крылов. Под эгидой БЛРС митрополит Евгений Болховитинов составил первый словарь русских писателей и ученых. Общественная и эстетическая роль «Беседы...» достигла апогея. Ее устав был представлен А. К. Разумовским Александру I и утвержден. До 1813 года «Беседа...» состояла из 41 участника (попечители, действительные члены, члены-сотрудники) и 33 почетных членов[30]. Структура общества копировала Государственный совет, разделенный на четыре департамента. БЛРС тоже состояла из четырех разрядов во главе с членами-учредителями (А. С. Шишков, Г. Р. Державин, А. С. Хвостов, И. С. Захаров). Над ними были поставлены попечители (все министры): И. И. Дмитриев, П. В. Завадовский, Н. С. Мордвинов, А. К. Разумовский. Почетными членами были избраны Е. Болховитинов, С. К. Вязмитинов, А. Н. Голицын, И. А. Дмитревский, В. В. Капнист, Н. М. Карамзин, А. Ф. Лабзин, М. Л. Магницкий, А. Л. Нарышкин, Ю. Н. Нелединский-Мелецкий, В. А. Озеров, Ф. В. Ростопчин, М. М. Сперанский, А. С. Строганов, С. С. Уваров, писательницы А. А. Волкова, кн. К С. Урусова и др. Сочинения, прозвучавшие на заседаниях «Беседы...», публиковались затем в собственном печатном органе — *«Чтениях в Беседе любителей русского слова»* (в 1811–1815 годах вышло 19 выпусков).

На торжество по поводу официального открытия БЛРС 14 марта 1811 года в дом Державина съехался цвет сановного Петербурга (около 200 человек). Хор Придворной певческой капеллы под управлением Д. С. Бортнянского исполнил кантату «Сретение Орфеем солнца», сочиненную маэстро по этому случаю. Был приглашен император, но не явился. Д. И. Хвостов и С. Т. Аксаков видели в этом публичную демонстрацию его отношения к обществу строптивых консерваторов, называвших Сперанского, Карамзина и их сторонников чуть ли не французскими шпионами. «Строго регламентированная структура, распределение мест в списке и за столом заседаний по Табели о рангах были призваны устранить возможные внутренние конфликты между членами»[31] и продемонстрировать общественный вес организации. Однако эта помпа не соответствовала месту «Беседы...» в художественном процессе, общественном сознании и в глазах правительства, вызывая у современников насмешки.

*Львов Н. А. Дом Державина. 1791–1794. Набережная Фонтанки, 118*

Для «Беседы любителей русского слова» показательна фигура члена Государственного совета, неподкупного сенатора, действительного тайного советника, графа и графомана *Дмитрия Ивановича Хвостова (1757–1835).* Он был достопримечательностью Петербурга, порождая неиссякаемые анекдоты. «Его сочинения замечательны не тем, что плохи... он в Петербурге и Москве создавал себе имя тем, что в его сочинениях сама природа является иногда навыворот... осел лезет на рябину и крепко лапами за дерево хватает, голубь — разгрыз зубами узелки, уж — становится на колени»[32]. Хвостов был женат на племяннице А. В. Суворова, который и выпросил у Неаполитанского короля графский титул для своего родственника. Хвостов жил в собственном доме (наб. Крюкова канала, 23), где генералиссимус скончался. Говорили, что перед смертью он умолял Хвостова не компрометировать титул сочинением бездарных стихов. Это родство тоже стало объектом для острот. М. В. Милонов писал: «Прохожий! не дивись,

*Щукин С. С. Портрет Д. И. Хвостова. 1808. Х., м. ИРЛИ (Пушкинский дом)*

на эту рожу глядя; / Но плачь, и горько плачь: ему Суворов — дядя!» Добродушный, глупый, самоуверенный, щедрый, благотворительный, гостеприимный Хвостов обладал фантастической литературной плодовитостью и неуемной энергией. Он был очень богат, издавал свои опусы за собственный счет на хорошей бумаге, задаривая ими столичных и заезжих литераторов, библиотеки, училища, гостей, станционных смотрителей, случайных собеседников. Некоторые пользовались его книгами, как Пушкин:

*(«Ты и я». 1819)*

Афедрон ты жирный свой
Подтираешь коленкором;
Я же грешную дыру
Не балую детской модой
И Хвостова жесткой одой,
Хоть и морщуся, да тру.

*Кипренский О. А. Портрет С. Н. Марина. 1812. Х., м. ИРЛИ (Пушкинский дом)*

Политическая и эстетическая консервативность «Беседы...» наложила мертвящий отпечаток на творчество *Сергея Никифоровича Марина* — самого яркого, наряду с И. А. Крыловым и В. В. Капнистом, сатирика павловского времени. В условиях «либерального курса» он растерял оппозиционность. В 1805 году Марин написал высочайше одобренный марш Преображенского полка, доблестно сражался при Аустерлице, получил тяжкие ранения, укоротившие его век, и был награжден золотой шпагой «За храбрость». В 1809 году, когда, по словам Ф. Ф. Вигеля, «от генерала до солдата, все, повинуясь, роптали с негодованием», генерал Марин стал флигель-адъютантом Александра I. Его эпиграммы утратили общественную значимость и приобрели характер саморефлексии: «Во брани поседев, воспитан под шатрами, / Попал я на паркет и шаркаю ногами».

Глубокий кризис переживало *Вольное общество любителей словесности, наук и художеств*. В 1807 году его председателем стал Д. И. Языков. В 1808 году, судя по протоколам, состоялось только 8 заседаний, а в 1809-м — ни одного[33]. Деятельность Общества возобновилась лишь в мае 1810 года. К этому времени оно изменилось качественно. По разным причинам его покинули или резко сократили свое участие художники О. А. Кипренский, И. А. Иванов-младший, А. Е. Егоров, И. П. Мар-

тос, один из основателей и теоретиков — А. Х. Востоков. В 1811 году из ВОЛСНХ ушли В. В. Попугаев и И. И. Теребенев. Вместо них пришли молодые литераторы карамзинской ориентации: Д. Н. Блудов, Н. И. Греч, Д. В. Дашков (избран в 1811 году президентом), С. П. Жихарев, М. В. Милонов, П. А. Никольский, В. Л. Пушкин, Д. П. Северин. Объединение научной и художественной интеллигенции превратилось в основном в литературное, оппозиционное *«Беседе...»*.

На заседаниях читались речи и эпиграммы против А. А. Шаховского, антишишковские «сказки» и басни А. Е. Измайлова, полемические трактаты Д. В. Дашкова. Затем они публиковались в журналах Измайлова *«Цветник»* (1809–1810) и *«Санкт-Петербургский вестник»* (1812). Перебранка носила как литературный, так и политический характер: большинство членов благосклонно относились к реформам Сперанского и тильзитскому курсу. Усилившаяся лояльность к режиму была замечена властью. В ноябре 1811 года, когда почетным членом был избран новоиспеченный попечитель Санкт-Петербургского учебного округа С. С. Уваров, ВОЛСНХ получило зал в Михайловском замке. А. И. Зауэрвейд расписал его эмблемами наук и художеств, вследствие чего Общество получило второе название — «Михайловское». Непоследовательность, эклектичность идейных и эстетических установок с новой силой проявилась в марте — апреле 1812 года, когда в почетные члены был принят «шишковист» гр. Д. И. Хвостов. Д. В. Дашков выступил с «похвальным словом» Хвостову, которое являлось издевательской пародией. По требованию большинства Дашков был исключен из ВОЛСНХ. Вместе с ним ушли Д. П. Северин, С. П. Жихарев, Д. Н. Блудов и К. Н. Батюшков. Вскоре Общество приостановило свою деятельность в связи с войной.

Рост национальных чувств обусловил высокий общественный интерес к публикациям фрагментов *«Истории Государства Российского» Н. М. Карамзина*, к его же *«Записке о старой и новой России»*, к *«Слову о полку Игореве» (1800)*, *«Древним российским стихотворениям» Кирши Данилова (1804)*, где собран основной круг былин и исторических песен. Влияние этих памятников давно отмечено исследователями в литературном творчестве М. М. Хераскова, В. Т. Нарежного, В. А. Жуковского. Задачу собирания и изучения русского фольклора ставил *А. Х. Востоков* — автор первой научно обоснованной теории русского народного тонического стиха *(«Опыт о русском стихосложении», 1812)*.

Началось археологическое изучение памятников древнерусского зодчества. Под руководством митрополита *Евгения Болховитинова* в Киеве шли раскопки Десятинной церкви и Золотых ворот XI века. В 1809–1810 годах Академия художеств организовала архитектурно-этнографическую экспедицию во главе с *К. М. Бороздиным*. Ее итогом стало издание 4-томного альбома зарисовок памятников Белозерска, Вологды, Киева, Старой Ладоги, Тихвина, Череповца, Чернигова. Профессор Харьковского университета *Г. П. Успенский* опубликовал *«Опыт повествования*

*о русских древностях» (1811)*, где впервые предпринималась попытка научного анализа особенностей российского жилища и старинных садов.

Еще 6 июня 1804 года высочайшим указом было учреждено *Общество истории и древностей российских* при Московском университете. Указ предписывал доставлять Обществу для снятия копий все оригинальные летописи и хронографы из Государственного архива иностранных дел, Академии наук, Патриаршей и Типографской синодальной библиотек, Троицкой лавры и монастырей с целью издания «оригинальных древних о России летописей, с приобщением к ним нужнейших замечаний, дабы то и другое могло служить основанием в сочинении подлинной Российской истории»[34]. Председателем общества был профессор Х. А. Чеботарев, а членами — коллекционеры-дилетанты, профессора университета, археографы Н. Н. Бантыш-Каменский, К. Ф. Калайдович, Н. М. Карамзин, А. И. Мусин-Пушкин и др. Общество готовило к печати Лаврентьевский список «Повести временных лет», сборник актового материала «Русские достопамятности», но так и не издало ничего серьезного, пока за дело не взялся канцлер гр. *Н. П. Румянцев*. 3 мая 1811 года император утвердил его доклад о создании Комиссии печатания государственных грамот и договоров при Московском архиве Коллегии иностранных дел под руководством Н. Н. Бантыш-Каменского. Уже в конце 1811 года была сдана в печать часть 1 «Собрания государственных грамот и договоров». Дальнейшую работу в этом направлении приостановила война.

Похожие процессы происходили в русской музыке. В Придворной певческой капелле под руководством *Д. С. Бортнянского* собирались и изучались крюковые нотные книги с целью переложения древних знаменных песнопений киевского, греческого, болгарского распевов на современную нотацию. В это время появился анонимный «Проект об отпечатании древнего российского крюкового пения»[35].

Невиданную популярность приобрел жанр русской комической и волшебной оперы, музыкальную основу которых составляла обработка русских народных песен. Любимым произведением этого жанра стала *«Леста, днепровская русалка»* с музыкой *С. И. Давыдова* на текст *А. А. Шаховского*. По свидетельству С. П. Жихарева, в Москве цены на «Русалку» — «возвышенные»: ложа — 12 руб., кресла — 2,5 руб., партер — 1,5 руб., галерея — 1 руб.[36] Даже четверть века спустя «арии из "Русалки" напевались всеми, бальная музыка заимствовалась из "Русалки" <...> учителя на фортепиано обязаны были доставлять барышням "thema con variazioni" из "Русалки"; даже лакей, который, гуляя под качелями, делал приветствие разрумяненной красавице своего сословия, получал от нее в ответ: "Мужчины, как мухи, на свете к нам льнут!"»[37] Ария Лесты «Приди в чертог ты мой златой» стала популярным романсом и в этом качестве попала на страницы «энциклопедии русской жизни» — «Евгения Онегина».

«Леста, днепровская русалка» — яркое явление массовой культуры того времени. Это был переделанный «на русские нравы» австрийский

зингшпиль Ф. Кауэра «Das Donauweibchen» («Фея Дуная») с любовно-душещипательным сюжетом и феерией волшебных превращений. Народные песни в обработке С. И. Давыдова приобрели формы больших арий, ансамблей, полифонических канонов, а инструментовка отличалась тонким мастерством. Талантливые аранжировки Давыдова отличали «Лесту...» от других поделок подобного рода, например от «Князя-невидимки» Е. Ф. Лифанова — «ужасная галиматья, перед которою "Русалка" ничего не значит»[38].

Позиции русской оперы упрочились настолько, что и французская труппа А. Буальдье вынуждена была отдать ей дань, поставив оперу *«Татьяна, или Молодая крестьянка с Воробьевых гор»* (либретто Клапареда, музыка А. Н. Титова). «Мелтон, богатый молодой дворянин, увидев на Воробьевых горах Татьяну, дочь старого солдата Симона, влюбился в нее. Татьяна была невеста московского мещанина Филиппа. Мелтон хочет отнять у него; сей с отчаяния бросается в реку; его вытаскивают; Мелтон, переломив сердце, за верную любовь Филиппа к Татьяне награждает их деньгами и любовники соединяются. Русския песни, игрища и национальныя песни гребцов, едущих на шлюпке, болтание Марфы, старой раскащицы, простосердечие Татьяны и пламенная безпрерывная любовь Филиппа одушевляют эту пиесу»[39].

*Буальи Л. Л. Портрет композитора Адриена Франсуа Буальдье. 1804. Х., м. Руан. МИИ*

Однако популярность французской оперной труппы падала. Буальдье дружил с А. де Коленкуром, имел репутацию шпиона и уехал по окончании контракта (июль 1811), когда к тильзитской франкофобии добавился пожар Большого театра, начавшийся в новогоднюю ночь 1811 года именно после спектакля труппы Буальдье[40].

Тильзит повлиял на предприимчивого *Жозефа Дальмаса.* Помимо издательства «Trubadur du Nord» ему принадлежал трактир «Hotel du Nord», расположенный в снимаемом Дирекцией Императорских театров доме Голидея и доставлявший актерским женам массу отрицательных эмоций, умноженных на посттильзитские настроения и конкуренцию с французской труппой. Понимая это, Дальмас принял русское подданство, перевел на французский язык трагедии В. А. Озерова «Фингал» и «Димитрий Донской», написал текст трехголосной «Траурной песни» Керубини, исполненной на похоронах А. С. Строганова, вступил в масонскую

ложу Соединенных Друзей, печатал духовные сочинения Д. С. Бортнянского. В его журнале заметно увеличилось количество нотных публикаций российских авторов: К. Кавоса, Д. Н. Кашина, О. А. Козловского, А. Н. Титова и др. (всего 38 произведений, в том числе фрагменты из патриотических опер «Любовь к отечеству» и «Казак-стихотворец»). В 1811 году «Trubadur du Nord» временно закрылся, поскольку Дальмас перешел к публикации полных клавиров опер. Лучшим из них стало издание «Фингала» В. А. Озерова с параллельным русским и французским текстом, клавиром и партитурой музыки О. А. Козловского, эффектными раскрашенными гравюрами А. Е. Ухтомского по рисункам И. А. Иванова-младшего.

По схожим, вероятно, соображениям м-lle Жорж устраивала у себя вечера декламации и пения, на которых обязательно присутствовали русские артисты и музыканты. По свидетельству А. П. Глушковского, она со своим партнером Дюраном часто посещала дом М. И. Кутузова, жена которого была страстной театралкой и держала себя с француженкой как подружка. Там м-lle Жорж могла встречаться с другими друзьями дома — ярыми патриотами Н. С. Шишковым и Н. С. Мордвиновым.

*НХ. Портрет И. И. Вальберха. 1800-е. Б., акв. СПб. Театральный музей*

Возросла популярность *«патриотических» балетов*. В Петербурге их ставил Иван Иванович Вальберх. В 5-актном пантомимном балете на сборную музыку *«Новая героиня, или Женщина-казак»* (1810) переодетая в кавалерийский мундир девица следовала за женихом на войну в Пруссию и, совершив ряд подвигов, соединялась с нареченным. В Москве ученик Вальберха *И. М. Аблец* успешно ставил на мелодии народных песен русские, украинские, казацкие, уральские и другие пляски в дивертисментах, драматических и оперных спектаклях («Подмосковная девушка», «Макарьевская ярмарка», «Масленица»).

Феноменальным успехом пользовался *«Семик, или Гулянье в Марьиной роще»* на музыку С. И. Давыдова — театрализованный старинный обряд в честь весеннего пробуждения природы. «Ударным» номером там был «хор солдат в честь русского воинства», аккомпанирующих себе на дудках, ложках и гремушках.

Национально-патриотическое чувство легло в основу идеологической программы, воплощенной в 1807–1812 годах в таких архитектурных сооружениях Петербурга, как *Адмиралтейство (А. Д. Захаров)* и *Биржа (Ж.-Ф. Тома де Томон)*.

*Галактионов С. Ф. Новый Арсенал. 1822. Литография*

*Штауберт А. Е. Здание Военно-сиротского дома. 1806–1810. Московский пр., 17*

Показательно *здание Нового арсенала*, в которое *Ф. И. Демерцов* перестроил цейхгаузы Литейного двора (перестроено). Скульптурное убранство из античной арматуры тянулось вдоль 173-метрового фасада и имело характер актуальной идеологической программы: Демерцов

являлся главным архитектором Артиллерийского ведомства и личным архитектором А. А. Аракчеева. Возглавив Артиллерийское ведомство, Аракчеев драконовскими методами резко улучшил техническую сторону, дисциплину и тактику русской артиллерии, что было отмечено Наполеоном и его маршалами уже в 1807 году. Здание Нового арсенала предназначалось для администрации, архивов и музея Артиллерийского ведомства. Его масштабы, торжественные формы и тематика скульптуры призваны были подчеркнуть успехи артиллерии, достигнутые под руководством Аракчеева. Тему ее апофеоза дополняли разнообразные пушки, поставленные на невысокие постаменты вдоль соединительных корпусов. Похожая идеологическая программа была воплощена *А. Е. Штаубертом* в архитектуре *Военно-сиротского дома* (Московский пр., 17).

Еще в 1804 году Александр I поручил И. П. Мартосу разработать проект памятника Дмитрию Донскому на Куликовом поле и подписал рескрипт о всенародном сборе средств[41]. Однако идея не нашла массовой поддержки. Тильзит заставил общество вспомнить героев народных — Минина и Пожарского. Они стали в это время любимыми персонажами драматургии, поэзии, публицистики *(М. В. Крюковский «Пожарский», 1807; С. Н. Глинка «Пожарский и Минин, или Пожертвования россиян», 1807; В. М. Севергин «Похвальное слово князю Пожарскому и Кузьме Минину», С. А. Ширинский-Шихматов «Пожарский, Минин, Гермоген...», 1807; П. Ю. Львов «Пожарский и Минин, спасители отечества», 1810).* В Москве 9 марта и 6 апреля 1811 года с шумным успехом была исполнена *оратория С. А. Дегтярева «Минин и Пожарский».* В 1808 году Академия художеств объявила конкурс на *памятник Минину и Пожарскому.* Приняли участие свыше двух десятков скульпторов, но победил *И. П. Мартос*, уже четыре года трудившийся над проектом. Его модель удостоилась высочайшего одобрения. Памятник образцовым гражданам России предполагалось торжественно открыть в октябре 1812 года, в день 200-летия освобождения Москвы от интервентов. Утвержденная смета составила 150 000 руб.[42] но правительство денег не обещало. Для увековечения национальных героев народу следовало проявить такое же бескорыстие и жертвенность, как в 1612 году. МВД разослало по стране рисунки монумента, чем способствовало пропаганде идеи. В 1809 году была открыта подписка для всенародного сбора средств.

Героические сюжеты из русской истории стали ведущей темой исторической живописи. *Василий Козьмич Шебуев* выполнил серию рисунков и сепий: «Смерть Олега», «Крещение русского народа», «Возвещение победы Дмитрию Донскому», «Князь Пожарский», «Избрание Михаила Федоровича», «Стрелецкий бунт», «Петр Великий при Пруте», «Купец Иголкин», «Румянцев, в болезни поручающий Суворову начальство над войсками», «Заключение Кучук-Кайнарджийского мира» и др. Художник пытался соединить академическую завершенность с реалистической трактовкой одежды, исторических деталей и свободной романтической композицией.

*Шебуев В. К. Крещение русского народа. 1807–1809. Б., кар. ГРМ*

В 1807 году событием академической выставки стала картина *Андрея Ивановича Иванова «Смерть Пелопида» (ГРМ)* с характерным для ампира аллюзионным античным сюжетом. Фиванский военачальник Пелопид, командуя «священным отрядом», пал в битве при Киноскефалах (364 г. до н. э.), защитив ценой своей жизни города Фессалии от вторжения тирана Александра из Фер. Сюжет вызывал аналогии с героизмом русской армии в проигранном сражении под Фридландом. По официальной версии, несмотря на поражение, доблесть войск и мудрость государя спасли Россию от наполеоновского вторжения.

*Иванов А. И. Смерть Пелопида. 1807. Х., м. ГРМ*

В 1810 году была написана и помещена в Эрмитаж лучшая картина А. И. Иванова — *«Подвиг молодого киевлянина»*. Героем реминисценции на сюжет из древнерусской истории (сообщение «Повести временных лет» 968 г.) являлся не князь, не полководец, а неизвестный юноша из народа. Однако высшим достижением русской живописи этого времени стал романтический *портрет лейб-гусарского полковника Давыдова* кисти *О. А. Кипренского* (1809), без упоминания которого не обходится ни одна работа по истории русского искусства.

*Иванов А. И. Подвиг молодого киевлянина. 1810. Х., м. ГРМ*

*Кипренский О. А. Портрет полковника Давыдова. 1809. Х., м. ГРМ*

Патриотические мотивы проявились *при строительстве Казанского собора*. А. С. Строганов видел задачу в том, чтобы собор символизировал триумф русского искусства. Поэтому на строительстве применялись только отечественные материалы и работали исключительно русские мастера (более 200 человек). Из иностранцев были привлечены лишь лучший отечественный бронзовщик *Пьер-Луи Ажи* и обрусевший за четверть века директор художественного инспекциона Императорского фарфорового завода *Жак-Доминик Рашетт*. Незначительный заказ получили скульпторы *П. Сколари* и *Ф. Гишар*, а лепные работы в интерьерах были поручены *Б. Медичи*, *Ф. Торичелли* и *С.-К. Кампиони*. Однако с 1805 года началось резкое сокращение финансирования скульптурных работ. Не были выполнены «церковные трофеи». Вместо восьми статуй для ниш северного фасада отлили четыре, причем исключительно

благодаря *И. П. Мартосу, В. И. Демут-Малиновскому* и *В. П. Екимову*. Они выполнили часть работ бесплатно, из любви к Отечеству. Не были отлиты две 5-метровые статуи архангелов, не высечены две гранитные статуи апостолов у торцов Воронихинской решетки.

*Патерсен Б. Вид Казанского собора. 1811–1815. Б., акв. Ярославль. ХМ*

*Мартос И. П. Св. Иоанн Креститель. 1809. Бронза*

*Демут-Малиновский В. И. Св. Андрей Первозванный. 1809*

*Пименов С. С. Св. Владимир. 1810. Бронза*

*Пименов С. С. Св. Александр Невский. 1810*

Сокращение финансирования декоративного убранства Казанского собора означало, что в противовес художественному протекционизму А. С. Строганова обозначилась иная линия, проводимая канцлером и министром коммерции *Н. П. Румянцевым*. Он был сторонником экономии и «свободной торговли», что прямо отразилось на *скульптурном убранстве Биржи*, строительством которой он заведовал. Согласно решению Совета Академии от 14 марта 1807 года, утвержденному определением Сената от

30 марта, планировалось создать из пудожского камня: 1–2) композиции «Нептун и две реки» (И. П. Прокофьев), «Навигация, Меркурий и Река» (Ф. Ф. Щедрин); 3–6) 4 фигуры для Ростральных колонн (В. И. Демут-Малиновский, С. С. Пименов, А. А. Анисимов, И. З. Кащенков); 7–26) 20 корабельных ростр; 27–28) композиции для зала: «Время и муза Урания», «Время и Коммерция»; 29–32) 4 фигуры для печи: «Правосудие», «Закон», «Навигация», «Изобилие» (И. И. Воротилов, И. И. Теребенев, П. П. Соколов, М. П. Александров, И. М. Моисеев). 27 апреля Совет Академии утвердил эскизы Демут-Малиновского, Пименова, Кащенкова, Воротилова и Моисеева[43].

В дни Тильзита (13 июня 1807 г.) Академия передала в Комиссию Румянцева требование построить скульпторам мастерские, а также расценки на скульптуру: 1–2) по 9000 руб.; 3–6) по 5000 руб.; 27–28) по 2500 руб.; 29–32) по 1200 руб. Главные композиции предлагалось выполнить за 2 года, остальные — за 1 год и 3 месяца. Деньги за работу должны были выплачиваться в три этапа. «Корабельные же носы никто из художников Академии делать не желает». Через два дня Комиссия попросила Совет Академии мотивировать цены, сочтя их завышенными. Не получив ответа, в августе Комиссия объявила торг с участием иностранных художников. Торг выиграли французы *Франсуа Тибо* и *Жак Камберлен*. Они предложили выполнить главные композиции за 1 год, взяв за них по 5000 руб. (со стоимостью камня — 7500 руб.). Сообщив об этом в Академию, секретарь Комиссии отметил: «Но как Комиссия, предпочитая художников в ведомстве оной Академии находящихся противу посторонних художников, просит: не согласятся ли художники оной взять ниже цен, объявленных посторонними художниками, или объявленной цены по пять тысяч рублей за группу и буде согласятся, немедленно сию Комиссию известят».

29 августа последовало гневное определение Совета: «...Академия, которой собственно принадлежит давать суд о художественных изделиях, может объяснить Комиссии, что искусство и таланты художников не могут оцениться с торгу и подрядными ценами» и т. д. в том же духе. Как могла Комиссия доверить столь важный заказ художникам, неизвестным Академии? На самом деле Камберлен и Тибо, чьи имена не упоминаются в документах Академии, должны были быть ей достаточно известны своими скульптурными работами для Большого театра, выполненными в команде Ж.-Ф. Тома де Томона в 1802–1803 годы. Румянцев обвинялся в нарушении «дарованной высочайшим велением 25 ст. Устава Академии». Совет потребовал от Комиссии представить эскизы победителей торгов уже через 3 дня, к общему собранию Академии, «чтобы не вводить казну в напрасные убытки». 2 сентября 1807 года торжественное собрание Академии одобрило данное определение Совета и уведомило Комиссию Румянцева об отказе русских скульпторов снизить цены. 4 сентября состоялось рассмотрение анонимных эскизов Тибо и Камберлена.

Эскизы оказались настолько хороши, что Академия не нашла возражений. Тем более что за один из них Совет Академии три дня назад присвоил Камберлену звание назначенного в академики[44], не поняв предназначение представленной им модели. Так, благодаря «фритредерству» Н. П. Румянцева скульптурное убранство Биржи обошлось казне много дешевле. Но имелось и негативное последствие: канцлер счел дорогой и невыполнимой мечту Ж.-Ф. Тома де Томона отлить по ампирной моде всю скульптуру Ростральных колонн из чугуна, что многократно повысило бы ее эстетический эффект.

*Камберлен Ж., Тибо Ф. Ростра. 1807–1809. Чугун*

Эта история знаменовала другую тенденцию русской культуры, которую многие исследователи не замечают или игнорируют: *Тильзит усилил художественное влияние Франции*, что содействовало расцвету русского ампира. Во Франции получили или завершили художественное образование ведущие зодчие александровской эпохи: *Ф. И. Волков*, *Ж.-Ф. Тома де Томон*, *А. Д. Захаров*, *А. Н. Воронихин*, *К. И. Росси*, *В. П. Стасов*, *А. Ф. Модюи*, *О. Монферран*; скульпторы *Ф. И. Шубин*, *Ф. Г. Гордеев*, *М. И. Козловский*, *И. П. Прокофьев*, *Ф. Ф. Щедрин*, *Ж. Д. Рашетт*, *Ж. Камберлен*, *Ж. Тибо*; живописец *С. С. Щукин*, гравер *Н. И. Уткин*; балетмейстер *Ш. Дидло*, актеры *И. А. Дмитревский*, *т-Ше Жорж*. Почетными общниками Императорской Академии художеств являлись французские живописцы *Ж.-Б. Грез*, *Г. Робер*, *К.-Ж. Верне*, *Э. Виже-Лебрен*. Популярностью в России пользовались раскрашенные гравюры *Жерара Делабарта* с изображением московских видов; картины на бытовые и этнографические русские сюжеты ученика Ж.-Л. Давида *Мишеля-Франсуа Дамам-Демартре*; та же тематика в исполнении сына одного из первых профессоров Петербургской Академии *Ансельма-Франсуа Лагрене-младшего*; парадные портреты профессора ИАХ *Жана Лорана Монье*, близкого к семьям М. Н. Муравьева и А. С. Строганова; мифологические, исторические полотна и портреты кисти *Николя де Куртейля*; исторические картины и портреты (в том числе лучший портрет Д. И. Фонвизина) работы *Армана-Шарля Караффа*.

С 1807 года придворные архитекторы Наполеона Ш. Персье и П. Фонтен через посла А. де Коленкура снабжали Александра I альбомами с изображениями «всего замечательного, что строилось в Париже». Черты французского ампира явно просматривались в упомянутых ранее

архитектурных сооружениях Ф. И. Демерцова, А. Е. Штауберта, Ж.-Ф. Тома де Томона, А. Д. Захарова, в построенном К. И. Росси тверском дворце Екатерины Павловны. Под влиянием французского ампира начинают применяться металлические декоративные элементы.

*Монье Ж.-Л. Портрет имп. Елизаветы Алексеевны. 1807. Х., м.*

*Делабарт Ж. 1784–1786. Дом Пашкова в Москве. Б., акв. ГМИИ*

Не без влияния Вандомской колонны в Париже Тома де Томон к 100-летию великой битвы поставил на центральной площади Полтавы чугунную Триумфальную колонну со скульптурным убранством Ф. Ф. Щедрина.

*Дамам-Демартре М. Ф. Царское Село. Чесменская колонна. 1813. Цв. акватина. Музей истории СПб.*

*Тома де Томон Ж.-Ф.*
*Монумент Славы. 1809.*
*Полтава*

*Томир П.-Ф. 1790-е. Весталки, несущие священный Алтарь. Бронза.*
*Пушкин. Александровский дворец*

Еще в начале века «прическа наподобие римской вошла в моду под названием a la Duroc»[45], по фамилии французского посланника в Петербурге. После 1807 года женские платья по французской моде несколько укоротились, обязательными стали длинные перчатки и съемный шлейф. Распространились *эсклаважи* — носимые на одной руке парные браслеты, соединенные между собой цепочкой и символизирующие «сердечную неволю». Высоко поднятую талию платья подчеркивал изысканный наборный пояс.

*Гро А. Ж.*
*Портрет маршала Дюрока.*
*1805. Х., м. Нанси. МИИ*

*Эсклаважи*

Сверхмодными стали бронзовые изделия, выполненные придворным чеканщиком Наполеона *П.-Ф. Томиром*, где изысканность форм и тонкость работы соперничали с лаконичной простотой; античные мотивы органично сочетались с египетскими; позолота — с темной бронзой и патиной. По признанию Ф. П. Толстого, эталоном, подтолкнувшим его к осмыслению собственных принципов медальерного искусства, стала медаль в честь Египетского похода Бонапарта, отчеканенная *Д. Виван-Денономом*.

*Виван-Денон Д. Наполеон — освободитель Египта. 1799. Бронза*

Тильзит создал условия для активизации египтизирующего стиля — важной составляющей ампирной архитектуры, пластики и декоративно-прикладного искусства. Основным источником стали иллюстрированные труды: «Путешествие по Верхнему и Нижнему Египту» (1802) и «Описание Египта» в 24 томах (1809–1813), изданные под эгидой генерального директора музеев Франции Д. Виван-Денона, с которым имел научные связи смотритель Эрмитажа Ф.-К. Лабенский. В Тильзите Наполеон подарил Александру I фарфоровый сервиз. «Он состоял из нескольких сотен предметов и имел на каждой тарелке, вазе, чашке или суповой миске изображения пирамид или храмов, открытых во время египетского похода. Часть этих видов еще только готовилась к изданию и была совершенной новостью»[46]. А. Д. Захаров среди скульптур адмиралтейской колоннады отвел место египетской богине Изиде. Египетские мотивы присутствовали в облике трех фонтанов на Царскосельской дороге, построенных к 1809 году по проектам Ж.-Ф. Тома де Томона и А. Н. Воронихина, во внутреннем убранстве Павловского дворца, Горного института, в мелкой пластике. «Особенно часты у Воронихина фигуры египтян, столь типичные для ампира XIX в.»[47]. Сверхмодными стали длинные кушетки и кресла, где руки сидящих опирались на бронзовых орлов, грифонов, сфинксов (стиль «Рекамье»).

*Сливочница. Франция. 1806. Фарфор*

Общность вкусов Петербургской и Парижской Академий проявилась на осеннем Салоне 1809 года, где *Н. И. Уткин* экспонировал гравюру с картины Доменикино «Эней, спасающий своего отца Анхиза из горящей

Трои». Виртуозностью исполнения она привлекла внимание Наполеона. Он остановился, долго ее рассматривал и спросил автора: «Из какого департамента?». «Я русский, пенсионер Петербургской Академии художеств», — ответил мастер. Наполеон расхвалил произведение, наговорил комплиментов граверу и, удаляясь, несколько раз оглядывался на него[48].

*Тома де Томон Ж.-Ф. «Фонтан ведьм». 1809*

Парижская Академия тотчас присудила Уткину золотую медаль, Петербургская — произвела в «назначенные», Александр I пожаловал бриллиантовый перстень.

Музыковеды отмечают «приоритет французского романса как модели для творчества русских дилетантов <...> Русский дилетантский романс сохранил название своего французского аналога и внешние параметры его структуры. Большинство ранних образцов отечественной вокальной лирики написано в типичной для французского романса куплетной форме <...> От французского романса были восприняты основные параметры фактуры инструментального сопровождения (в основном это разнообразные типы аккордово-гармонической и мелодико-гармонической фигурации), с французской традицией связано стремление к верной декламации <...> Ранние опусы дилетантов-дворян не имеют признаков национальной характерности и представляют собой скромные попытки копирования романсов Буальдье, Паэра и других, менее известных французских композиторов»[50].

*Уткин Н. И. Эней, спасающий своего отца Анхиза из горящей Трои. 1809. Офорт*

Несмотря на падение интереса к французской опере, «все последние парижские оперные новинки <...> почти сразу же звучали и в Петербурге»[51]. Тильзит никак не отразился

на популярности балетной труппы во главе с французами *Ш. Дидло* и *О. Пуаро*. В 1809 году феноменальный успех имел «анакреонтический» балет Дидло «Амур и Психея», ставший «звездным часом» 16-летней *М. И. Даниловой*. Впрочем, в 1811 году, возможно, испуганный франкофобией, Дидло под благовидным предлогом покинул Россию (вернулся в 1816-м).

*Куртад Л. Портрет м-ль Жорж. 1870-е. Х., м. Париж. Театр Одеон*

Ходили слухи, что именно в Тильзите Александр I и Наполеон договорились о приезде в Петербург *mademoiselle Жорж*. С ее появлением французская труппа оказалась вне конкуренции. На столичной сцене стали утверждаться ампирные принципы актерской игры, а среди аристократии — ампирный стиль жизни. M-lle Жорж (Маргарита Жозефина Вимер) являлась эталоном красоты в классицистическом понимании, но изящество, игривая пластика движений, «удивительные руки», мягкость манер, чарующий тембр голоса, певучее произношение придавали этой женщине восхитительную чувственность. Такой эротический магнетизм был чужд греческой классике, но являлся непременной составной искусства эллинизма и ампира. Ее квартира была обставлена роскошными вещами, каждая из которых восхищала красотой, а все вместе они составляли ансамбль, в котором не было ни одного лишнего предмета. Ела она только на драгоценном фарфоре, который выгодно подчеркивал цвет ее лица и легкое изящество манер. Артистка имела собственный выезд — красивую карету и породистых лошадей фантастической стоимости. Одевалась она с ампирной изысканностью: классическая строгость одежды, эффектно облегающей красивую фигуру, сочеталась то с бесценными соболями, то с потрясающей красоты шалью (их

*Кипренский О. А. Портрет Е. С. Семеновой. 1828. Х., м. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина*

была у нее дюжина), то с многочисленными бриллиантами, которых всегда было ровно столько, чтобы аристократический блеск не перерастал в мещанское безвкусие.

Почти год понадобился Н. И. Гнедичу, чтобы постичь секреты м-lle Жорж и с помощью Е. С. Семеновой бросить ей вызов[52]. В соревновании двух актрис отечественная театральная литература однозначно отдает пальму первенства Семеновой. Однако иллюзия ее победы была порождена ущемленной Тильзитом национальной гордостью; разночинной публикой Большого театра в сравнении с дворянской публикой Малого театра; ампирным синтезом искусств, отсутствующим в спектаклях французской труппы: гармонией костюмов, декорационного и музыкального оформления; лучшей режиссурой спектаклей.

*Верещагин В. В. Французы в Успенском соборе. 1887–1895. Х., м. ГИМ*

## Глава 2. Война — рубеж Просвещения и «официальной народности»

В сознании современников вторжение Наполеона в Россию сопоставлялось с Батыевым нашествием и польско-шведской интервенцией. В армии «двунадесяти языков» половину составляли французы, треть — немцы и австрийцы, а остальную часть — поляки, итальянцы, бельгийцы, голландцы, испанцы. К началу войны на театре военных действий противник имел тройное численное превосходство, и армия эта до тех пор не знала поражений. В таких обстоятельствах «грозный двенадцатый год не одного "вольтерьянца" снова научил молиться»[1], и главным из них был российский император. Покинув армию 6 июля в Полоцке, он по возвращении в столицу проводил большую часть времени в молитвах и чтении Священного Писания. Позднее он заявил: «Господь шел впереди нас. Он побеждал врагов, а не мы!» На медали в честь 1812 года Александр I пове-

лел отчеканить: «Не нам, не нам, а имени Твоему!» Символичным апофеозом войны стал торжественный молебен в Париже перед строем российской армии в день Св. Пасхи 1814 года (которая совпала с Пасхой католической), на месте казни Людовика XVI. Этот молебен был воспет *В. А. Жуковским* в послании *«Императору Александру»* и запечатлен картиной *М. Н. Воробьева «Торжественное молебствие в Париже...»* (местонахождение неизвестно).

*Щукин С. С. Портрет Александра I. 1810-е. Х., м.*

6 декабря 1812 года возникла организация, ставшая самым влиятельным идейно-политическим фактором в стране на ближайшие 12 лет: был высочайше подписан доклад кн. А. Н. Голицына «Об утверждении Библейского общества в Петербурге». Общество ставило перед собой следующие задачи: 1) увеличение выпуска Библий без комментариев; 2) перевод Священного Писания на различные языки; 3) привлечение лиц различного вероисповедания для распространения выпускаемых изданий[2]. 11 января 1813 года в доме А. Н. Голицына состоялось учредительное собрание, избравшее комитет из крупных сановников во главе с президентом А. Н. Голицыным, вице-президентами гр. В. П. Кочубеем и гр. А. К. Разумовским. В Общество вступил император, внеся 25 000 руб. Академия наук, не придав этому значения, не торопилась сообщить о том в газете, издаваемой ею на немецком языке. И тотчас получила запрос-угрозу от МВД[3]. После этого Библейское общество стало расти столь быстро, что к концу года членские взносы составили капитал в 160 000 руб.[4] Заседания проходили в Таврическом дворце. Его хозяйка, Мария Федоровна, сдавала помещения в наем, но для Библейского общества сделала исключение (во всяком случае, документов об арендной плате обнаружить не удалось). В 1814 году была выпущена брошюра «О цели Российского Библейского общества и средствах к достижению оной» тиражом 35 000 экз. (при максимальных тиражах книг 1200 экз.).

*Медаль в честь 1812 г.*

*Дом кн. А. Н. Голицына. Набережная Фонтанки, 20*

25 декабря 1812 года — в день изгнания французов из России Александр I подписал составленный А. С. Шишковым манифест «Об избавлении Церкви и державы Российския от нашествия Галлов и с ними двунадесяти языков». Этот день был объявлен государственным праздником. Победа в войне истолковывалась как торжество православной самодержавно-крепостнической России над безбожной буржуазной Европой. Эти идеи составили основную тональность освещения войны в публицистике и официальном искусстве, создав условия для «христианизации» народного образования, расцвета мистического романтизма, религиозной живописи, массового строительства храмов. Ряд воспоминаний современников (С. Н. Глинка, И. И. Лажечников), официальный сборник «анекдотов»[5], послевоенная историография (А. А. Писарев, Д. И. Ахшарумов, Д. П. Бутурлин, А. И. Михайловский-Данилевский) восхваляли Божий промысел, создавший гибельные для врага климатические условия и объединивший сословия вокруг престола своего избранника Александра Благословенного. К этим публикациям вполне подходит язвительная оценка, данная позднее академиком А. В. Никитенко труду А. И. Михайловского-Данилевского: «...он, конечно, неизмеримо уступает как баснописец Крылову, но превосходит его вымыслами»[6].

Религиозно-мистические настроения россиян многократно усиливались варварством «просвещенных» европейцев по отношению к русским национальным и религиозным святыням. Как никогда остро обозначилась антитеза: европейское Просвещение — русское Православие. «Как страшно слышать рассуждения о конце мира, о вреде, происшедшем от просвещения, и подобных вещах»[7], — констатировал С. И. Тургенев. В таких условиях шло сближение «западников» (Н. М. Карамзин, А. Н. Оленин) со «славянофилами» (Ф. П. Ростопчин, С. Н. Глинка, А. С. Шишков). Карамзин, отправив семью из Москвы, переехал в дом к Ф. В. Ростопчину (первая жена Карамзина была сестрой жены Ростопчина). С эмоциональностью, несвойственной его суховатым письмам, он писал 20 августа 1812 года, что Ростопчина полюбил «как Патриот Патриота»[8]. Историк собирался принять участие в обороне Москвы, «если так угодно Богу», но покинул столицу, когда стало ясно, что она будет сдана без боя. На выезде он встретил С. Н. Глинку. Размахивая ломтем арбуза, тот пророчествовал толпе о будущем ходе событий и, увидев Карамзина, обратился к нему не без ехидства: «Куда же это вы удаляетесь? Ведь вот они приближаются, друзья-то ваши! Или наконец вы сознаетесь, что они людоеды, и бежите

от своих возлюбленных!» Карамзин промолчал, но не из страха быть разорванным толпой, как полагал Ю. М. Лотман[9], а, видимо, потому, что в тот момент их мысли совпали.

Главным фактором, направлявшим патриотические чувства россиян в русло франкофобии и шпиономании, являлась официальная пропаганда. В Москве тон задавал *Ф. В. Ростопчин* своими «афишами», насыщенными тупой ненавистью ко всему французскому и псевдонародными ура-патриотическими прибаутками. Он бросил в яму «опасного шпиона» — 16-летнего Никиту Муравьева, сбежавшего из дома в армию; приказал публично высечь своего повара-француза «за его болтовню на кухне», немца и двух французов; выслал в Вятку поляка; публично устроил бессудное убийство студента университета купеческого сына Верещагина, но не рискнул поступить так же с чиновником П. А. Мешковым.

*Венецианов А. Г. Жид обманывает вещами, цыган лошадьми, француз воспитанием! Кто вреднее? Раскр. гравюра на дереве*

После пожара Москвы петербургские «патриоты» тоже ополчились против всего французского. Огромная толпа чуть не растерзала вице-директора императорских театров кн. П. И. Тюфякина, который во время службы в Казанском соборе обратился к знакомому по-французски. Резко упала посещаемость и доходность французского театра. Император, «находя французскую труппу ненужною», 18 ноября повелел ее закрыть[10].

Губернатор С. К. Вязмитинов, именовавшийся теперь Главнокомандующим Санкт-Петербурга, запретил несколько французских изданий и приказал издателю «подозрительной» национальности А. Плюшару доставлять в министерство полиции всю отпечатанную продукцию до выпуска ее в продажу. Попечитель Санкт-Петербургского учебного округа и глава Цензурного комитета С. С. Уваров увидел в этом покушение на свои прерогативы и протестовал[11]. Император поддержал Уварова, но, оценив рвение Вязмитинова, назначил его осенью 1813 года министром полиции. Одно из первых распоряжений нового министра — предписание цензурным комитетам не принимать на рассмотрение пьес без предварительного рассмотрения их в министерстве полиции[12].

*НХ. Портрет А. С. Шишкова. 1800-е. Х., м. ИРЛИ (Пушкинский дом)*

*А. С. Шишков,* назначенный после падения Сперанского госсекретарем, был обязан писать от имени государя манифесты, рескрипты, постановления правительства. «Современники говорили, что, для возбуждения в нем красноречия, должно было сгореть Москве»[13]. В каждом манифесте, написанном с позиций крайнего монархиста и ретрограда, Шишков применял характерную для проповедей частицу «да» («Да распространится в сердцах...»), метафоричный язык, библейские цитаты и образы, славянизированную лексику. Многие соглашались с утверждением С. Т. Аксакова, что шишковские манифесты своим патриотическим красноречием «действовали электрически на целую Русь»[14], но не остались незамеченными и курьезы, порожденные страстью адмирала к «славянскому корнесловию»: «Горестная необходимость извлекла меч наш <...> Достоинство народа воспретило опускать его во влагалище»[15].

Самым шовинистическим журналом оставался *«Русский вестник» С. Н. Глинки*, издававшийся в Москве, а после ее оставления — в Петербурге. Там печатались исторические, стихотворные и прозаические произведения, посвященные былым и нынешним национальным героям, информация о многочисленных случаях самопожертвования, героизма, великодушия. Это подавалось в верноподданническом духе, идеализирующем все русское, в том числе крепостные порядки и деспотизм. Французская же армия изображалась в карикатурном виде, нация оскорблялась и принижалась, а Наполеон именовался не иначе как «неверный Голиаф», «исчадие греха, раб ложной, адской славы, изверг естества, лютый сын гиены»[16]. Журнал призывал к запрещению французской речи, к удалению из обеих столиц французских магазинов, вывесок, парикмахерских, что и

было сделано Ф. П. Ростопчиным. В 1815 году появился даже литературный журнал — *«Демокрит» А. Ф. Кропотова*, целью которого являлось осмеяние «галломании» российского высшего общества. Но поскольку авторами публикуемой прозы и стихов были лица анонимные или малоизвестные, журнал закрылся после 6 номеров. Позднее в «Рославлеве» А. С. Пушкин с иронией описал подобный «патриотизм»: «...кто высыпал из табакерки французский табак и стал нюхать русский; кто сжег десяток французских брошюрок, кто отказался от лафита и принялся за кислые щи. Все закаялись говорить по-французски; все закричали о Пожарском и Минине и стали проповедовать народную войну, собираясь на долгих отправиться в саратовские деревни».

Излюбленным пропагандистским жанром были памфлеты на Наполеона, например памфлет А. Дрызлова (или С. И. Ушакова) *«Мысли Наполеона при вступлении в Москву, или Разговор совести с различными его страстями»*. Страстей ровно 13 — «чертова дюжина»: честолюбие, коварство, бесстыдство, наглость, дерзость, властолюбие, неблагодарность, вероломство, мстительность, кровожадность, развращение, безбожие, расточительство. В подобном духе были написаны сотни сочинений, из которых объемом выделялся опус А. Я. Булгакова, а страстной ненавистью к идеологии Просвещения — *«"Рассуждение..." митрополита Филарета»*[17]. Главной причиной победы он считал верность России православию. Оно противопоставлялось идеям французского Просвещения, покрывшим «вселенную мраком ложной философии, в котором Вольтеры, Руссо, Монтескье, Дидероты блистали наподобие всепожирающих молний». Наполеон символизировал «гидру», «адом изверженной» Французской революции, а французы представали носителями атеизма и «особливым родом цыган». С 1813 года тон подобных изданий стал более цивилизованным, поскольку они предназначались для европейского читателя и курировались Академией наук.

*Гау В. И. Портрет митрополита Филарета. 1854. Б., акв.*

На фоне русской прессы относительной корректностью выделялась столичная газета *«Русский инвалид, или Военные ведомости»*, основанная в 1813 году чиновником *Павлом Павловичем Пезаровиусом.* Газета выходила сначала один, потом два раза в неделю. В ней печатались материалы по русской военной истории, об Отечественной войне, но главное место

занимали приказы по армии, сообщения о чинах и наградах, списки убитых и раненых. Весь доход, за вычетом издержек, направлялся инвалидам, солдатским вдовам и сиротам. За это Пезаровиус получил право публиковать свежие военные новости, что позволило повысить тираж до 4000 экз. К 1816 году «Русский инвалид...» стал ежедневным изданием и перешел в ведение Александровского комитета о раненых, куда и перечислялись вырученные средства. Всего в 1813–1821 годах Пезаровиус передал 1 032 424 руб.[18] В дальнейшем газета не раз выступала инициатором благотворительных общественных акций в пользу жертв и ветеранов войны.

РУССКІЙ ИНВАЛИДЪ

№ 1.

РОССІЯ.

Одной из главных причин победы России в Отечественной войне 1812 года стала ее безоговорочная победа в войне пропагандистской, где самыми эффективными видами оружия были церковная проповедь, пресса, публицистика, поэзия, графика. Вот что писал об этом А. де Коленкур: «Беспорядки и грабежи — неизбежное последствие нашего быстрого продвижения — были первым злом, и мы заставили крестьян чуждаться нас. Пожары, зажженные русскими с такой политической расчетливостью и приписываемые крестьянами французам, чуждый язык, крестовый поход, проповедуемый русским духовенством против нас, — все сочеталось воедино для того, чтобы изобразить нас в глазах этого суеверного народа в виде варваров, которые, как говорили русские, пришли низвергнуть их алтари, похитить их достояние и увести в рабство их жен и детей. И от нас бежали, как от диких зверей»[19]. Однако идеологическое оружие, как любое оружие массового поражения, не щадит и победителей. Потому 1812 год для России оказался рубежом, отделившим идеологию Просвещения от «официальной народности» — антипросвещения и официозного романтизма.

Любопытным тому подтверждением служит рукопись А. Н. Оленина «Собрание разных происшествий, бывших в нынешней войне с французами...»[20]. Ценность этих черновых записей в том, что они являются непосредственной эмоциональной реакцией Оленина на военные события. Какие же эпизоды смогли взволновать убежденного классициста, человека скрытного, рационального, дипломатичного, крайне осторожного в суждениях? Тематически их можно разделить на несколько групп:

— сюжеты «эстетские», привлекшие внимание Оленина как ценителя живописи, лингвиста, историка культуры: 1) «нартики» — фран-

*Варнек А. Г. Портрет А. Н. Оленина. Ок. 1820. Б., кар. Гос. музей А. С. Пушкина*

цузские мародеры, неизвестно почему так названные русскими крестьянами; 2) чернобородый казак, напяливший на себя трофейный мундир маршала Нея; 3) публичное чтение Кутузовым басни И. А. Крылова «Волк на псарне»; 4) солдатское мнение о медали за 1812 год «Не нам, не нам...» — 4 сюжета (9%);

— патриотизм русского народа: 1) казнь 18 крестьян своими товарищами за торговлю с французами; 2) убийство купцов за то же самое; 3) заколотые штыками 4 французских пленных и русский предатель, живьем закопанный в землю; 4) патриотические слова русского солдата; 5) единение крестьян и помещиков; 6–7) доблесть гвардии и А. И. Остермана-Толстого в битве при Кульме; 8) партизан А. С. Фигнер — 8 сюжетов (23%);

— основное внимание — 19 сюжетов (53%) Оленин уделяет теме физического, духовного и морального разложения «просвещенных» европейцев: 1) убийства женщин и детей; 2–9) осквернение и грабеж храмов, как русских, так и католических; пьянство из церковных сосудов; превращение церкви в конюшню; бивуаки из церковных образов; «готовят кушанья в церкви, а не на кухне»; расправа баварцев над купцом, отказавшимся осквернить иконостас; «любимым у французов было после всего опровергнуть престол, чтобы посередине оного напакостить»; 10–16) бивуаки из тел товарищей; людоедство; голод, «ужасная пища в госпиталях... трупы выбрасывают из больниц без погребения»; 17–19) недовольство крестьян, уставших убирать тела убитых и умерших французов; сведения о количестве захороненных врагов (266 000); досада русского гвардейца на то, что при Кульме его ранил мальчишка, и вывод о возрастном составе наполеоновской армии к осени 1813 года.

Классицист Оленин постоянно создает ампирные контрасты: редкий случай благородства пленного француза описывается лишь затем, чтобы подчеркнуть благородство русского офицера (Н. М. Муравьева), который «неприятеля жестокосердного и хищного... порицает, неприятеля благородного хвалит». По такому же принципу презрительное мнение о русской армии пленного генерала Самсони (Н.-А. Сансон) сменяется его же восторгами в адрес казаков. «Лютому Вандаму» противопоставлен «неудержимый и отважный» Остерман-Толстой. Главный же контраст — между «безбожными и жестокими французами» и «человеколюбием (присвоенным русскому народу)», «чтобы видеть меру развращенности

так называемых просвещенных народов и степень честности варваров и диких так называемых народов».

Подобные приемы и обороты, естественные для ретроградов, в записях интеллектуала Оленина — симптом кризиса Просвещения. Как и тот факт, что в период войны «Тысячеискусник» Оленин замещал «Гасильника» Шишкова в «Беседе любителей русского слова»[21]. «Не замечая» негативных сторон российской действительности, Оленин восторгается «народным умом», который «не скоро войдет в голову самых просвещенных людей». «Чего вы хотите от таких людей — ведь они все — генералы, офицеры и солдаты — все они дети неистовой французской революции — и вот ее плоды». Переход на антипросветительские позиции подтверждается ремаркой Варвары Олениной на полях рукописи: «Увы! К чему же привело просвещение? Лучше обманывать». Что и будет делать Оленин, став после 1815 года активным соучастником удушения российского Просвещения.

*Доу Д. Портрет Александра Александровича Писарева. 1819–1826. Х., м. ГЭ*

Похожая метаморфоза произошла с другим эстетиком — *Александром Александровичем Писаревым*. За Бородино этот гвардейский полковник был награжден орденом Св. Анны 2-й степени; за Люцен — чином генерал-майора; при Бауцене командовал гренадерской дивизией, получив ордена Св. Георгия 4-й и Св. Анны 1-й степеней; под Лейпцигом был ранен двумя пулями, награжден орденом Св. Владимира 3-й степени и прусским крестом; за Париж — орденом Св. Георгия 3-й степени; в 1815 году — сардинским орденом Св. Маврикия и Лазаря[22]. Тем печальнее, что в его *«Военных письмах и замечаниях, относящихся к 1812 году»* центральное место отводится уже не народу, а начальству и Божественному провидению. Став в 1825 году попечителем Московского учебного округа, Писарев ввел в учебных заведениях почти военную дисциплину. «Университетскому начальству предписано было сделать студентов "истинными сынами православной церкви, верноподданными государю и Отечеству", "кроткими и покорными начальству" и внушить им "добрые правила и навыки" <...> Писарев <...> грубостью, самовластием, нарушением университетского устава, выражавшимся в назначении профессоров помимо совета университета, возбудил против себя большинство профессоров»[23].

Знамением времени стало массовое строительство храмов-памятников 1812 года и полковых соборов вместо былых «римско-языческих»

триумфальных ворот, колонн и обелисков. Как правило, такие соборы и церкви становились одновременно музеями, где хранились трофеи, знамена, устанавливались мемориальные доски. Крупнейшим памятником Отечественной войне должен был стать *храм Христа Спасителя в Москве*. Указ о его строительстве был подписан императором одновременно с манифестом «Об избавлении Церкви и державы Российския...»[24]. Академия художеств объявила конкурс, на котором в 1815 году победил проект А. А. Михайлова-второго, но Александр I, «всегда наклонный к мистицизму и сумрачному расположению духа, в котором многие видели угрызения совести», выбрал «колоссальный, исполненный религиозной поэзии проект Витберга»[25], который, «как главный догмат христианства, тройственен и неразделен».

*Витберг А. Л. Проект храма Христа Спасителя на Воробьевых горах. 1817. Офорт*

«Нижний храм, иссеченный в горе, имел форму параллелограмма, гроба, тела; его наружность представляла тяжелый портал, поддерживаемый почти египетскими колоннами <...> В этой крипте должны были покоиться все герои, павшие в 1812 году, вечная панихида должна была служиться о убиенных на поле битвы, по стенам должны были быть иссечены имена всех их, от полководцев до рядовых. На этом гробе, на этом кладбище разбрасывался во все стороны равноконечный греческий крест второго храма — храма распростертых рук, жизни, страданий, труда. Колоннада, ведущая к нему, была украшена статуями ветхозаветных лиц. При входе стояли пророки. <...> Над ним, венчая его, оканчивая и заключая, был третий храм в виде ротонды. Этот храм, ярко освещенный, был храм духа, невозмущаемого покоя, вечности, выражавшейся кольцеобразным его планом. Тут не было ни образов, ни изваяний, только снаружи он был окружен венком архангелов и накрыт колоссальным куполом.

<...> мысль Витберга <...> была разработана до мелких подробностей и везде совершенно последовательно христианской теодицее и архитектурному изяществу <...> Проект был гениален, страшен, безумен — оттого-то Александр его выбрал». «Согласно местности примыкалась к нижнему храму колоннада, составляющая как бы блок горы. Стена украшена барельефами истории побед 1812 года с помещением над ними важнейших реляций и манифестов. По концам ее два памятника из завоеванных пушек, которые впоследствии времени переменились в обелиски <...> Высота всего строения, считая от подошвы горы до креста, около 110 саж., лестница, шириною более 50 саж., начинается в 70 саженях от предположенной у сего места набережной Москвы-реки»[26].

*Соколов П. Ф. Портрет Александра Лаврентьевича Витберга. 1820-е. Б., акв.*

*Александр Лаврентьевич Витберг* предложил построить храм не в тесном Кремле, а на Воробьевых горах: «Ибо нельзя обнимать красоту здания, когда нельзя его видеть свободным на довольно большое пространство, которое в городе иметь трудно <...> величина города, поглощенная отдалением, смиряется перед храмом <...> Еще одна из главнейших исторических причин избрания сего места есть та, что оно лежит между обоими путями неприятеля, взошедшего по Смоленской дороге и вышедшего по Калужской»[27].

Торжественная закладка императором храма Христа Спасителя на Воробьевых горах состоялась 12 октября 1817 года, в годовщину ухода французов из Москвы, в присутствии десятков тысяч москвичей и окрестных жителей, 50 000 войск, вызванных частично из Петербурга, и около пятисот человек духовенства. Однако в 1827 году указом Николая I строительство было прекращено, Витберг попал под суд и был сослан в Вятку, а храм Христа Спасителя, возведенный К. А. Тоном на другом месте, стал главным долгостроем XIX века, однозначно уступившим своими художественными достоинствами проекту Витберга.

Тем временем крупнейшим храмом-музеем стал *Казанский собор* в Петербурге, куда в ходе войны доставили почетные трофеи: 107 знамен и штандартов, 93 ключа от 8 вражеских крепостей и 17 городов, жезл маршала Даву. Кутузов передал в дар собору 40 пудов серебра, отбитого казаками Платова у французов. Из него для украшения интерьеров отлили *фигуры четырех евангелистов* по рисункам *А. Н. Воронихина* и моделям *И. П. Мартоса.*

*Воробьев М. Н. Похороны М. И. Кутузова. 1813. Раскр. офорт*

13 июня 1813 года в Казанском соборе при огромном стечении народа состоялось погребение М. И. Кутузова. Таким образом, Отечественная война внесла коррективы в идею Павла I, А. Н. Воронихина и А. С. Строганова: из главного храма династии Романовых собор превратился в общенациональный памятник русской воинской славы. Воронихин это осознавал и в последние годы жизни оставил попытки придать собору ренессансные черты, усилив черты ампирные.

Параллельно с *православием* в массовом сознании утверждался второй «кит» идеологической триады С. С. Уварова — *самодержавие*. 14 апреля 1814 года на заседании Сената обсуждался вопрос о приготовлении торжественной встречи императора. Ответственным за литературную часть назначили Ю. Н. Нелединского-Мелецкого, и два дня сенаторы изощрялись, выдумывая пышные титулы и эпитеты. Гр. Стройновский в длинном эссе сравнивал государя с Александром Македонским, Титом и Петром I, предложив присвоить ему титул Великий, поскольку как полководец он выше Румянцева, Суворова и Кутузова, а его императорское величие затмевает жалких Карла XII, Людовика XIV, Наполеона и Фридриха II[28]. Похожие идеи озвучивали сенаторы М. П. Миклашевский и И. С. Захаров. 16 апреля все сошлись на титуле Благословенный. 4 мая по предложению гр. Ю. П. Литта Общее собрание Сената постановило соорудить в Петербурге на всенародные средства памятник «Александру

Благословенному Императору Всероссийскому великодушному царств восстановителю». Но император, «тонкий, как лезвие бритвы», рассудил, что демонстративный отказ от памятника его сомнительным заслугам произведет пропагандистский эффект более сильный, моментальный и не требующий финансовых затрат. Специальным рескриптом он запретил возводить себе памятник[29]. По его примеру А. А. Аракчеев тотчас отказался от звания фельдмаршала.

В 1814 году вышли из печати восторженные панегирики императору анонимных авторов (издание Н. В. Всеволожского[30]) и С. С. Уварова[31], где впервые обозначились контуры теории «официальной народности». В 1818 году появилась «Александриада» Р. М. Зотова. Вновь вошли в моду «александровские» букеты: «...в память пребывания его в Берлине дамы ввели в моду носить букеты под названием александровских, которые собраны из цветов, составляющих по начальным буквам своих названий имя Alexander: Anemon (анемон), Ulie (лилия), Eichein (желуди), Xeranthenum (амарант), Accazie (акация), Neike (гвоздика), Drcifaltigkcitsblume (анютины глазки), Epheu (плющ) и Roze (роза)[32]. Вплоть до 1825 года поэтизация Александра Благословенного стала излюбленной темой для массы российских стихотворцев.

Красноречивым тому примером является составленное и изданное В. А. Жуковским *«Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году»* — свыше 150 од, песен, дифирамбов, гимнов, надписей, где стихи «мэтров» соседствуют с беспомощными, но искренними в патриотическом чувстве виршами неведомых авторов. География этого сборника включает Петербург, Москву, Тамбов, Калугу, Воронеж, Вологду, Пензу, Харьков, Тверь, Белгород, села Загорье, Борисовку, местечко Шилов и т. д. Сборник открывался стихотворением *Г. Р. Державина «Гимн лироэпический на прогнание французов из отечества»*. Своим тяжеловесным слогом, сложными инверсиями и архаичной лексикой «Гимн...» не выделяется из общей серой массы. В эпитетах, которые Державин употребил для характеристики народа, льстивые гиперболы чередуются с обломками крепостнической идеологии века Екатерины, считавшей основной чертой русского национального характера «образцовое послушание», то есть рабскую психологию:

О росс! о добльственный народ,
Единственный, великодушный,
Великий, сильный, славой звучный,
Изящностью своих доброт!
По мышцам ты неутомимый,
По духу ты непобедимый,
По сердцу прост, по чувству добр,
Ты в счастье тих, в несчастьи бодр,
Царю радушен, благороден,
В терпеньи лишь себе подобен.

Показательно, что и сталинский режим в дни Курской битвы перепечатал эти стихи в «Правде».

Заслуживает внимания посвящение, в котором поэт расставил «по ранжиру» факторы победы: «Во славу всемогущего Бога, великого государя, верного народа, мудрого вождя и храброго воинства российского». Политический консерватор Державин, поместив народ на третье место (как и Уваров в своей теории), выглядит прогрессистом в сравнении с такими авторами, как А. Е. Измайлов, Н. Ф. Остолопов, С. Н. Глинка, Д. И. Хвостов и др. В их произведениях народ отсутствует, а поэтический жар адресован царю и Богу:

Так бог на россов обратился
И в Александре ополчился
Против великих вражьих сил!..
Монарх! Одно твое реченье
Есть щит и царства огражденье.

На волне всеобщего победного ликования даже несгибаемый *И. А. Крылов* написал басню *«Чиж и Еж»*, где имелся единственный в его творчестве комплимент (хотя и двусмысленный) царствующей особе.

Самым талантливым льстецом оказался *Василий Андреевич Жуковский*, элегантно соединивший в стихотворном послании *«Императору Александру» (1814)* основные пропагандистские штампы российской публицистики. Александр I — это: «Великий», «Благословенный», «бодрый», «не гордый победитель», «младой Агамемнон», «победоносный друг» с «недоступною для почестей душой», «очами твердыми» и «светозарной вождя Царей главою». Он «стыдливо отклоняет... побед торжественный венец». «Кто славных дел Твоих постигнет простоту?»

*Кипренский О. А. Портрет В. А. Жуковского. 1816. Х., м. ГТГ*

При этом образ царя не статичен, а развивается: 1) начало царствования: «О сколь

пленителен Ты к нам тогда явился / С младым всех благостей исполненным лицом»; 2) Аустерлиц, Фридланд и Тильзит деликатно умалчиваются. Вместо этого царь противопоставлен другим монархам как образец политической мудрости:

> Цари сей грозный сон считали за покой;
> И, невнимательно, с беспечной слепотой,
> В любви к Отечеству, ко славе, к вере хладны,
> Лишь к наслаждениям одной минуты жадны.

3) 1812 год: «*в молчании народном* Царский Глас / Послышался как весть надежды и спасенья»; 4) Неман: «О сколь тогда велик, наш Царь, / Ты нам предстал! <...> / Сжимающий Вождю в виду полков десницу / И старца на свою ведущий колесницу»; 5) смерть Кутузова, который счастлив, «угасая дать Царю благословенье»; 6) Апофеоз — торжественный молебен за народ перед строем российской армии в Париже: «...везде везде свобода / Везде обилие, надежда и покой! / И все сие, наш Царь, дано земле Тобой!» Ампирная тема благодарственной молитвы властителя уже встречалась у В. А. Озерова («Димитрий Донской»), О. А. Кипренского («Дмитрий Донской по одержании победы над Мамаем»), В. К. Шебуева («Александр Невский»), С. С. Пименова («Александр Невский» в нише Казанского собора).

*Орловский А. О. Наполеон Бонапарт на острове Эльба. 1815. Б., акв. ГРМ*

«Светозарному» монарху противопоставлен Наполеон — «хищник» (2 раза), «чудовище» (2 раза), «губитель» (2 раза), «великан, / Питомец ужасов, безвластия и брани», «страшилище», «тиран», «свободы враг», «истребитель», «к человечеству презреньем ополчен». Его характеризуют «ужасный престол», «самовластительство», «кровавые персты» и мысли. Наполеон и Александр выступают центральной антитезой, как Насилие и Свобода.

Свой классицистический официоз Жуковский пытался смягчить просветительским уроком царям («Воззри на Твой народ, простертый пред Тобою, / Благослови его державною рукою!»; «Поверь народу, Царь, им будешь счастлив ты!») и ориентально-романтическим мотивом a la Гарун аль Рашид («Сокрой свой Царский блеск, втеснись без устрашенья, / Один в толпу, и там внимай благословенья!»).

Мария Федоровна была счастлива. Вместо «самых честных правил» Карамзина и «притворщика» Крылова судьба даровала ей по-восточному «ласкательного» Жуковского. «Вашему Величеству угодно было сказать мне, что мои стихи — внушенные милым дарованием, но великим удивлением к характеру лучшаго из Царей, — тронули Ваше сердце... могу ли вообразить что-нибудь выше такой награды... Слышать его из уст Вашего Величества есть счастье неизъяснимое... Счастливейшая минута моей жизни будет та, в которую удостоюсь быть представленным Вашему Величеству хотя и не осмеливаюсь ласкать себя таким счастием... Сильнейший между царями... соединяет с могуществом и прекрасную душу, верную человеческому благу... Благо народов твердо, пока Александр на троне»[33].

В сентябре 1815 года поэт стал придворным «чтецом» Марии Федоровны. В 1815–1816 годах вышли два тома «Стихотворений Василия Жуковского». А. И. Тургенев при посредничестве А. Н. Голицына поднес их Александру I, обратив внимание в сопроводительной записке на патриотическое значение творчества поэта. В канун 1817 года император подписал рескрипт, по которому Жуковский получил 4000 рублей ежегодной пожизненной пенсии[34].

Внимательным современникам понадобились годы, чтобы заметить: Александр не любил вспоминать Отечественную войну, не посещал ее памятных мест, не отмечал ее великих событий[35]. Зато «ездил и в Ваграм, и в Ватерлоо»[36].

*Теребенев И. И. 1812. Наполеонова пляска. Раскр. гравюра*

*Ольдендорф Х.-И. Пожар Москвы. Раскр. литография Шмидта. 1812*

## Глава 3. Новая роль Москвы

До Отечественной войны 1812 года в художественной культуре Петербурга преобладала ампирная тенденция, а Москва являлась столицей русского романтизма. Этому способствовал ряд факторов.

Во-первых, городская среда являлась противоположностью стильному, но чопорно-холодному монументальному Петербургу. Москва сохраняла камерность рядовой застройки с утопленными в зелени садов небольшими особняками, кривыми переулками, хорошо освещенными просторными дворами. Облик города рождал атмосферу полусельского уюта и формировал особую художественную ментальность его жителей. Основными отличиями этой ментальности были:

| Москва | Санкт-Петербург |
|---|---|
| задушевная чувствительность | рационализм |
| неторопливо-размеренный образ жизни | интенсивный темп жизни |
| неопределенность | логическая завершенность |
| открытость | сдержанность |
| контрастность | ориентация на полутона |
| живописность | графичность (линеарность) |

На любой улице «всероссийской ярмарки» купеческие шубы и поддевки смешивались с фраками дворян и чиновников, гусарскими ментиками, бухарскими халатами, татарскими шароварами, украинскими жупанами, черкесками и бурками, национальными одеждами поволжских народов и т. д.

*Бакарев А. Н. Здание Синодальной типографии на Никольской улице. 1814–1815. Раскр. литография И. Х. Дациаро. 1830-е*

*Соколов Ф. К. Никольская башня Московского Кремля. 1816–1819*

*Бакарев А. Н. Екатерининская церковь Вознесенского монастыря в Кремле. 1817. Не сохранилась*

*Бове О. И. Водовзводная башня Кремля. 1810-е*

Романтическая архитектура, подавляемая императором в Петербурге, в Москве развивалась более свободно. Осознание москвичами особой культурной роли своего города привело к появлению в «Вестнике Европы» (Ч. 48, 1809 — Ч. 64, 1812) постоянной рубрики «Московские записки», где печатались хроника художественной и светской жизни, некрологи деятелям культуры, рецензии на спектакли и новые книги.

Во-вторых, традиции московской художественной школы, где с последней трети XVIII века преобладающей тенденцией был сентиментализм и ранний романтизм, представленный именами А. П. Сумарокова, М. Н. Карамзина, И. И. Дмитриева, В. И. Баженова, М. Ф. Казакова, Ф. С. Рокотова. Их объединяло неприятие официозного пафоса классицизма, предпочтение душевных порывов холодному рационализму, склонность к морализаторству, желание «быть непричастными к злу» и «жить потише», неприятие буржуазных ценностей («злата»), поэтизация деревенской тишины.

Именно в Москве в 1808–1812 годах издавался *кн. П. И. Шаликовым* самый известный журнал сентиментального направления *«Аглая»*. В нем печатались С. Н. и Ф. Н. Глинка, Н. М. Карамзин, И. И. Лажечников А. Ф. Мерзляков, В. Л. Пушкин, публиковались романсы с нотами Д. Н. Кашина. Переводы из М. Монтеня, Н. Буало и Вольтера лишь оттеняли главную сентиментальную составляющую: Ж. Делиль, Ш. де Лакло, Ж.-Ф. Мармонтель, Ф. Петрарка, Ж. де Сталь, Л. Стерн, Э. Юнг, Ф.-Р. де Шатобриан. Большинство публикаций составляли «нежно-вздыхательные» стихи Шаликова и такие же романсы Б. К. Бланка. Их общая тональность соответствует названию самого заметного эссе: «Эротомания»[1], причем платоническая.

К середине 1810-х годов в Москве сложился особый романтический стиль жизни, черты которого отметил П. Н. Милюков: «Кабинет, заваленный книгами, в кабинете бесконечные споры на отвлеченные темы, идеальная любовь к женщинам, увлечение фантастическими повестями Гофмана, музыкой Шуберта, философией Шеллинга — вот характерные черты новой обстановки, совершенно чуждые петербургской военной молодежи»[2]. На этих традициях получили художественное воспитание А. А. Алябьев, К. Н. Батюшков, Д. В. Веневитинов, А. Н. Верстовский, П. А. Вяземский, А. С. Грибоедов, Д. В. Давыдов, В. А. Жуковский, И. И. Козлов, В. Л. Пушкин, В. А. Тропинин.

В-третьих, исторические амбиции москвичей, получившие мощную подпитку в условиях романтического интереса к отечественной истории и культуре. Ярким примером московского патриотизма является записка о Москве Н. М. Карамзина, написанная по заказу Марии Федоровны после 1813 года[3]. Изобилие памятников средневековой архитектуры, характер городской планировки служили идеальной средой для романтических реминисценций в области национальной истории. 329 церквей, близость Троице-Сергиевой лавры, удаленность от бюрократического Синода порождали благоприятные условия для превращения Москвы

в центр православия и идеалистической философии. Лобовой «патриотизм» Шишкова, вызывавший у столичной интеллигенции иронию, в Москве встречал восторженное отношение. Московские *«Вестник Европы»* и *«Русский вестник»* с 1807 года стали рупором формирующегося славянофильства, противостоящего петербургскому западничеству. Дух ведущих московских журналов в посттильзитский период вызывал недовольство правительства, создавая «отставной столице» (Ф. Ф. Вигель) репутацию центра консервативной политической оппозиции, романтического бунта и неплохого места для романтического бегства.

Наполеон верно, хотя слишком по-корсикански, понимал роль Москвы в национальном сознании русских: «Занятая неприятелем столица похожа на девку, потерявшую честь. Что хочешь потом делай, но чести уже не вернешь!»[4] Для закрепления этой идеи в обозе его армии везли бронзовую статую Наполеона работы А.-Д. Шоде, которую предполагалось установить в Кремле. Бородино с последующим оставлением Москвы оказалось стратегической ловушкой, похоронившей Великую армию, повторяя в гигантских масштабах Рущукскую операцию Кутузова. Только вот цена этой стратегии была невыносима для национального сознания. На военном совете в Филях за оставление Москвы высказались Н. Н. Раевский, А. И. Остерман-Толстой, К. Ф. Толь и П. С. Кайсаров. Травимый М. Б. Барклай де Толли уклонился от прямого ответа. Против было большинство: Л. Л. Беннигсен, Д. С. Дохтуров, А. П. Ермолов, П. Н. Коновницын, Ф. П. Уваров[5]. Их однозначно поддержал бы М. А. Милорадович[6], возможно, — М. И. Платов и В. С. Ланской, чьи мнения были куда авторитетнее мнений полковника Толя или начальника походной типографии Кайсарова. Но Кутузов Милорадовича не пригласил, а Платову и Ланскому не дал слова, как и присутствовавшему в качестве статиста Ф. В. Ростопчину[7]. Протокола же не велось. Потому представляется верным мнение Д. Н. Свербеева, С. Н. Глинки, Д. Струкова, Е. В. Тарле и других: решение о сдаче Москвы было принято задолго до совета, что, впрочем, лишний раз подтверждает стратегический и дипломатический гений Кутузова.

Еще 18 августа началась эвакуация из Москвы государственных учреждений, архивов, Университета и Воспитательного дома, Оружейной палаты, коронационных и патриарших ценностей, а 1 сентября — икон Владимирской, Иверской и Смоленской Богородиц. Митрополит Платон разрешил священникам и их причту увозить с собой сокровища из храмов. Оставляя Москву, войска плакали и встречали появление М. И. Кутузова гробовым молчанием вместо троекратного «Ура!». Части московского гарнизона вливались в общий поток с музыкой, но М. А. Милорадович на них рявкнул, и музыка умолкла. Пошедший на поправку П. И. Багратион, получив известие об оставлении и пожаре Москвы, фактически покончил жизнь самоубийством. В. А. Озеров — окончательно сошел с ума. Главный архитектор довоенной Москвы М. Ф. Казаков, узнав о масштабах разрушений, не вынес удара и умер в Рязани в октябре 1812 года.

В пожаре 2–8 сентября погибли тысячи русских раненых и бесценные культурные сокровища. В том числе библиотеки Университета; гр. Д. П. Бутурлина (30 тыс. томов стоимостью в 1 млн руб. — исторические документы, рукописи, инкунабулы); гр. А. И. Мусина-Пушкина (древнейшие рукописи, «Слово о полку Игореве»); лучшая в России частная естественно-научная коллекция П. Г. Демидова, включавшая «антики», монеты и редкие эстампы; уникальное нумизматическое собрание профессора Ф. Г. Баузе; масса частных библиотек и художественных коллекций[8]. Был сожжен 2041 каменный дом из 2567[9], а всего уничтожено 6496 домов — 71% жилого фонда, 122 церкви из 329[10], 8521 торговое помещение[11]. Из 7294 фонарей осталось 1262. Размеры реальных потерь частных лиц по Московской губернии составили 270 000 000 руб.[12]

*Кардовский Д. Н. Французы в Москве. 1912. Хромолитография*

Вынужденное отступление французов принесло Наполеону славу «нового Аттилы» (впервые это сравнение появилось в 1807 году)[13]. Были ограблены все церкви и монастыри. В Благовещенском соборе сделали горн для переплавки золота и серебра. В Успенском соборе, согласно французской записи на столпе, награбили 325 пудов серебра и 18 пудов золота[14]. Одно только серебряное паникадило в центре собора весило 113 пудов. В алтаре Архангельского собора французы устроили кухню

(по совету бежавшей вместе с ними владелицы крупнейшей французской модной лавки мадам Обер-Шальме[15], чье имущество после изгнания врага было конфисковано и распродано с аукциона). Наполеон решил украсить парижский Дом инвалидов крестом с колокольни Ивана Великого, ради чего крест был сброшен с колокольни. «Присоединили еще некоторые предметы, которые, как предполагалось, употреблялись при коронации русских императоров»[16], двуглавого орла с Никольских ворот, изображение Георгия Победоносца со здания Сената. Войска маршала Э.-А. Мортье получили приказ взорвать Кремль и все общественные здания. Взорвали четыре кремлевские башни, Арсенал, верх Никольских ворот, Дворец, выгорела Грановитая палата, пострадали соборы. Но дождь и московские патриоты сорвали план уничтожения национальных святынь.

Возрождение Москвы стало делом национальной чести. Первым в нее вступил отряд ополченцев кн. А. А. Шаховского. 17 августа 1813 года возобновились занятия в Университете; 30 ноября 1813 года — спектакли в частном театре Позднякова; 14 апреля 1814 года — балы в Дворянском собрании[17]; 30 августа 1814 года — спектакли в казенном театре, разместившемся в доме С. С. Апраксина[18]. В 1813 году была создана *Комиссия по строению города Москвы*[19] во главе с генерал-губернатором А. П. Тормасовым. Ей было ассигновано свыше 5 млн руб. Представленный в 1814 году доклад «относительно устроения Москвы и вспоможения на обстройку потерпевшим от разорения и пожара жителям оной» был рассмотрен Комитетом министров и утвержден Александром I. Комиссия получила для компенсации обывателям за сносимые здания еще 2,25 млн руб.; на нивелирование и замощение Москвы — более 1,5 млн руб. С 1815 по 1830 год для постройки зданий 260 частных лиц получили ссуды на 2 285 809,85 руб.[20] Уже к 1817 году было восстановлено 2514 домов, заново построено 623 каменных и 5551 деревянное здание[21].

Восстановлением исторических святынь ведала *Кремлевская экспедиция* во главе с кн. Н. Б. Юсуповым. Еще в 1809 году М. Ф. Казаков основал при ней *Архитектурное училище* (с 1814 года — Московское дворцовое училище) с 8-летним сроком обучения. После его смерти училище возглавляли И. В. Еготов, А. Н. Бакарев, И. Л. Мироновский. Оно располагалось в здании Сената. В его мастерской имелись чертежи и уврежи шедевров мировой архитектуры. Ученики проходили практику на строительстве. Ежегодный выпуск составлял 30–36 архитекторов для Москвы и провинции[22].

Тем временем к 1816 году *Уильям Гесте* составил в Петербурге новый генеральный план Москвы, который был утвержден Александром I и прислан для реализации. План ломал старый город, расширяя и выпрямляя улицы, прокладывая новые сквозь исторически сложившуюся застройку (например, проспект, параллельный Тверской). На окраинах у застав должны были возникнуть гигантские площади. Гесте уподоблял Москву регулярной геометризованной планировке Петербурга. Совместными

усилиями Комиссия по строению и Кремлевская экспедиция добились отмены его плана[26]. В 1816 году Комиссия разработала свой план, сохранявший историческую структуру, тенденции развития города и «штучный» подход к застройке каждой улицы. Вместе с тем в нем чувствовалось ансамблевое мышление ампира. Вокруг Кремля создавалась парадная зона. Ширина больших улиц составляла 10 саженей (21,3 м), средних — 8 (17 м), проулков — 6 (12,8 м). Типовые проекты частных домов строго регламентировали их габариты, конфигурацию, цвет, форму крыши, рисунок ограды[27].

В 1825 г. гр. *Сергей Григорьевич Строганов* основал в Москве бесплатную *Школу рисования применительно к искусствам и ремеслам* для бедных детей, в том числе крепостных. В школе были классы архитектурного черчения и практической геометрии; рисования фигур и животных; рисования цветов и украшений (орнамента). Принимались 360 человек, из них 240 — бесплатно, со снабжением красками и учебными принадлежностями за счет заведения[23]. Обучение длилось 6 лет, по 4 часа в неделю. В Школе прошли усовершенствование 42 преподавателя рисования[24]. Учебный план был слишком растянут по времени и неэффективен. За 17 лет школу окончили только 76 человек. Из них 36 работали учителями рисования; 32 — на ситценабивных фабриках; 6 — на частных фарфоровых заводах; 2 — в литографиях[25].

*НХ. Портрет гр. С. Г. Строганова. Х., м. 1853. Москва. МГХПА им. Г. С. Строганова*

Ведущую роль в Комиссии по строению играл ответственный за «фасадическую часть», руководитель архитектурной мастерской *Осип Иванович Бове.* Для Москвы он стал тем же, чем К. И. Росси для Петербурга. Через него проходили все государственные и частные проекты; сам он выстроил до полусотни зданий. Под его руководством возник новый лик Москвы, органично соединивший ампирную и средневековую архитектуру.

Река Неглинка исчезла в подземных трубах. Кузнецкий мост был разрушен за ненадобностью и как символ московской галломании. Против северо-западной стены Кремля *Доменико Жилярди** заново отстроил *Мо-*

* В документах Департамента народного просвещения архитектором всех зданий, составляющих ансамбль Университета, значится Д. Г. Григорьев. Им же подписаны чертежи фасадов и поэтажные планы (РГИА. Ф. 733. Оп. 96. Д. 323. Л. 1; Д. 324. Л. 1; Д. 325. Л. 1; Д. 326. Л. 1; Д. 327. Л. 1; Д. 328. Л. 1; Д. 329. Л. 1; Д. 330. Л. 1; Д. 331. Л. 1; Д.332. Л. 1; Д. 333. Л. 1; Д. 334. Л. 1; Д. 335. Л. 1; Д. 336. Л. 1; Д.337. Л. 1).

*сковский университет*, создав величественное ампирное сооружение. Рядом по проекту *О. И. Бове* построили *Манеж*, слывший чудом инженерного искусства благодаря перекрытию, созданному *А. А. Бетанкуром*. У кремлевской стены разбили *Александровский сад*, окруженный красивой чугунной решеткой. В 1830-х годы *Лобное место* — самый точный символ роли Москвы в отечественной истории XIV–XVII веков, было передвинуто с центра Красной площади к храму Василия Блаженного. Благоустраивалась вся территория вокруг Кремля. Возникли новые площади на пересечении радиальных и кольцевых улиц.

*Бове О. И. Панорама Москвы. Фрагмент. Ок. 1817. Б., акв.*

*НХ. Портрет О. И. Бове. Офорт*

Примером такого соединения стала *реконструкция Красной площади*. Бове расчистил ее от разномасштабных разностильных построек и возвел *Торговые ряды*. Их вытянутый фасад с сильно выдвинутыми ризалитами и центральным дорическим портиком протянулся параллельно кремлевской стене, а купол над центральной частью оказался напротив купола казаковского Сената. Перед рядами был поставлен *памятник Минину и Пожарскому* работы И. П. Мартоса.

*НХ. Императорский Московский университет. 1820-е. Литография*

*Бове О. И., Бетанкур А. А. Манеж в Москве. 1817*

Огромный пустырь перед сгоревшим до войны Петровским театром превратился в *Театральную площадь* — одну из крупнейших в Европе. Бове увязал гигантский объем здания *Большого театра* с обликом Китайгородской стены, разбил треугольный сквер, скрывший кривизну площади, а по периметру возвел единообразные по оформлению строения. Театральная площадь хорошо иллюстрирует отличительную черту московской архитектуры — тяготение к обособленности пространственных единиц и объемов. Площадь связана с Лубянским проездом и Охотным Рядом, но в отличие от площадей Петербурга эта связь не видна, не перетекает в пространство соседних площадей, создавая ощущение замкнутости[28].

У Крымской площади по проекту *В. П. Стасова* (1821) построили *Провиантские склады* — мощную безордерную постройку с торжественным ритмом глухой стены, акцентированной по центру входом с полуциркульным окном. Целые районы застраивались особняками, восстанавливались старые дома. Они составили так называемый *московский*

*ампир*, чаще всего деревянный, и потому доживший лишь до середины XIX века. Иначе и быть не могло. Указанные выше суммы, выделенные на восстановление архитектурного облика Москвы, составили более 11 млн руб. В Петербурге на эти деньги можно было только выкупить частные дома в зоне строительства здания Главного штаба (5 000 000 руб.) и оплатить в 1820–1825 годах работы по возведению Исаакиевского собора (6 145 275 руб.).

*Жилярди Д. Музыкальный павильон в усадьбе Кузьминки. 1805–1823*

*Жилярди Д. Дом Луниных. Никитский бульвар, 12*

Московский ампир проникнут идеей домашнего очага, имеет налет провинциализма, забавен и обаятелен. Кроме Бове и Жилярди выдающимся его представителем был *Афанасий Григорьевич Григорьев* — автор

лучших из сохранившихся построек — *домов Хрущевых* (ныне Музей А. С. Пушкина) и *Станицкой* (ныне Музей Л. Н. Толстого). Общая их черта — свободная планировка, живописность, динамичность и неуравновешенность композиции. Часто флигели и центральная часть дома выполнялись в разных стилях: ионический портик флигелей мог соседствовать с коринфской лоджией главной части. Каждый фасад имел свое решение, непохожее на решение других фасадов, но придающее зданию очаровательное своеобразие. Многие московские дома, например *дом Луниных*, сооруженный *Д. Жилярди*, выходили на «красную линию» торцовым фасадом, который в результате становился главным. Основной же объем прятался во дворе, изолируя здание от улицы и создавая настроение интимного уюта. Московские архитекторы выработали ряд стилистических приемов, отличавших московский ампир от петербургского: 1) не ансамблевая, а «штучная» застройка; 2) миниатюрные масштабы зданий и интерьеров с невысокими колоннами из искусственного мрамора; 3) мезонин — надстройка в одну-две комнаты над центральной частью дома. В одноэтажных домах — антресоли (второй этаж, выходящий в сторону заднего двора и сада); 4) римский прием дорического портика в арочном проеме (*Музыкальный павильон усадьбы в Кузьминках, Д. Жилярди*, 1820–1823; *Грот в Александровском саду, О. Бове*, 1820-е), не встречающийся в Петербурге; 5) в декоре — имитация лепнины в технике гризайли, преобладание лирических мотивов (женственных фигурок «слав», амуров, пальметок) вместо воинственной римской арматуры.

*Григорьев А. Г. Дом Хрущевых. Ул. Пречистенка, 12. 1815–1840-е. (Музей А. С. Пушкина)*

*Григорьев А. Г. Дом Станицкой. Ул. Пречистенка, 11. 1820-е. (Музей Л. Н. Толстого)*

«Пожар способствовал ей много к украшенью», но изменилась и роль Москвы в русской культуре. В Петербурге — военной и морской столице, соотношение мужчин и женщин было 2,5:1, несмотря на то что невозвратные потери русской армии в 1812–1815 годах составили 360 000 человек[29]. Москва же превосходила всю дворянскую Россию по количеству

состоятельных невест, богатству и широкому разгулу праздников, которым была свойственна некая семейственность. Балы по вторникам в Московском благородном собрании «привлекали до четырех тысяч персон»[30]. Московские балы разительно отличались от петербургской чопорности. Лучшим учителем бальных танцев в 1800–1850 годах был *Петр Андреевич Иогель*. «С искусством Иогель соединяет неоценимые достоинства общежития. Он находчив, остер, всегда весел и любезен. Бывший во всех аристократических домах учителем, он везде умеет держать себя, как придворный века Людовика XIV, при котором вежливость была доведена до высшей степени»[31]. На балах царило заразительное веселье, все танцевали до упаду, не выходя за рамки светских приличий. Славились маскарады *Г. Мунаретти*. В 1818 году он открыл танцевальный класс, куда ежедневно съезжались ученики различных сословий, национальностей и возраста, поскольку его дом являлся еще и школой кулинарного искусства.

Однако эмоциональной расплатой за пожар стала устойчивая франкофобия. В Москве спектакли французских трупп были убыточны, «потому что запах войны от них был слышан»[32]. Если в Петербурге либеральная речь Александра I при открытии польского сейма вызвала воодушевление, то в Москве — ужас. Например, М. М. Сперанский писал Д. А. Столыпину 2 мая 1818 года: «Вам, без сомнения, известны все припадки страха и уныния, коими поражены умы московских жителей варшавскою речью»[33]. Впрочем, ничтожность московской оппозиционности, «смелость» суждений «наших старичков» и «наших дам» хорошо известны по «Горю от ума» А. С. Грибоедова и «Пирам» Е. А. Баратынского. Еще раньше (1805) об этом писал С. П. Жихарев: «Государь, вероятно, знает и без того, что мнение Москвы состоит единственно в том, чтоб не иметь никого мнения, а делать только угодное государю, в полной к нему доверенности». В московских театрах «всякий стих, имеющий какое-нибудь отношение к государю, заглушаем был рукоплесканиями»[34].

Столь же посредственными были московские литературно-художественные организации. В 1811 году при Московском университете возникло *Общество любителей российской словесности.* Собрание в составе 21 участника избрало председателя — профессора Антона Антоновича Антонского-Прокоповича, бессменно выполнявшего эту обязанность до 1826 года. В Обществе состояли литераторы, профессора, некоторые из которых по совместительству были издателями и (или) цензорами: М. Т. Каченовский, А. Ф. Мерзляков, Н. Н. Сандунов (брат артиста и совладелец бань), И. М. Снигирев, Н. И. Страхов (ум. 1811), И. О. Тимковский, Л. А. Цветаев, П. И. Шаликов. Цель общества — «распространение сведений о правилах и образах словесности и доставление публике обработанных сочинений в стихах и прозе, на русском языке, рассмотренных предварительно и прочитанных в собрании»[35]. Консервативность цели — в насаждении теории и практики «правильных» художественных

методов, противостоящих романтической свободе творчества. При этом поборник «правильной» речи Антонский едва ли не к каждому слову добавлял частичку — то[36]. Публичные заседания в зале Благородного пансиона своим содержанием и торжественностью напоминали почившую в бозе «Беседу любителей русского слова»», а данью политике «христианизации» было хоровое пение псалмов.

*НХ. Портрет А. А. Антонского-Прокоповича. 1800-е. Х., м. МГУ*

К 1826 году вышло 25 частей «Трудов Общества любителей российской словесности», 4 части «Сочинений в прозе и стихах» и 4 тома «Речей, произнесенных профессорами в университетских собраниях». В этом объеме макулатуры достойны упоминания несколько стихотворений И. И. Дмитриева, В. Л. Пушкина, А. Ф. Воейкова. В качестве «эпохальных» фактов истории Общества отмечается присутствие на отдельных заседаниях В. А. Жуковского, К. Н. Батюшкова, Ф. Н. Глинки. Даже авторы «Истории Москвы» с их формулой: в Москве — все самое первое и самое лучшее, вынуждены были констатировать: «Если другие университетские общества, возникшие в начале XIX в., сыграли большую роль в деле развития науки, то этого никак нельзя сказать об "Обществе любителей российской словесности"»[37].

«Именно в эти годы открылись основанные при Московском университете ученые общества, которым суждено было надолго сосредоточить в себе научную жизнь России по ряду важнейших дисциплин: "Общество истории и древностей российских", "Общество испытателей природы", "Физико-медицинское общество", "Общество любителей российской словесности". Заседания обществ были доступными для студентов и для публики. О заседаниях обществ публиковалось в "Московских ведомостях" <...> В России тех лет не было другого культурного центра, подобного Москве»[38]. Уточним: подобного по своей серости. Неслучайно выпускники университета стремились уехать в Геттинген, о чем речь пойдет далее.

О бесплодности деятельности *Общества истории и древностей российских* уже говорилось, однако в 1815–1825 годах его значение резко повысилось потому, что организацию всех археографических исследований в России неофициально возглавил экс-канцлер и экс-министр коммерции *Николай Петрович Румянцев*. Не в Москве, а в его дворце на Английской набережной Петербурга объединились главные силы рос-

сийской исторической науки, археографии, этнографии, лингвистики: Е. Болховитинов, А. Х. Востоков, К. Ф. Калайдович, П. И. Кеппен, Ф. И. Круг, П. М. Строев, Д. И. Языков, историограф флота В. Н. Берх, мореплаватель И. Ф. Крузенштерн, библиограф В. Г. Анастасевич и др. Именно Румянцев скоординировал деятельность его кружка, Комиссии печатания государственных грамот и договоров, Общества истории древностей российских, ученых-корреспондентов из множества европейских стран. У московского же университетского Общества... для этого не было ни денег, ни связей, ни энергии.

Что касается *Общества испытателей природы* и *Физико-медицинского общества*, то кто из их участников может в области техники, точных и естественных наук встать рядом с петербуржцами И. П. Кулибиным, В. В. Петровым, М. В. Остроградским, П. Л. Шиллингом, Б. С. Якоби, В. Я. Струве? Выпускниками Морского кадетского корпуса — И. Ф. Крузенштерном, Ю. Ф. Лисянским, О. Е. Коцебу, В. М. Головниным, Ф. Ф. Беллинсгаузеном, М. П. Лазаревым, Ф. П. Литке, Г. И. Невельским? Выпускником Горного кадетского корпуса П. П. Аносовым? Выпускником Института инженеров путей сообщения П. П. Мельниковым? Профессорами Казанского университета Н. И. Лобачевским и Н. И. Зининым? Воспитанниками Дерптского университета Н. И. Пироговым и Э. Х. Ленцем?

В 1812–1820 годах в Петербурге издавался 21 литературный журнал; в Москве — 9; в 1813–1824 годах в столице возникло 43 новых периодических издания; в Москве — 26. «Петербургская журналистика играла ведущую роль, так как столица была центром вольнолюбивой мысли. В Москве, напротив, продолжалось господство реакционной периодики»[39]. Это утверждение слишком категорично. Достаточно вспомнить альманах *«Мнемозина»* В. Ф. Одоевского и В. К. Кюхельбекера — второе по значимости издание декабристской ориентации после «Полярной звезды». Ведущие московские журналы нельзя назвать реакционными, но можно квалифицировать как эстетически консервативные.

С окончанием Отечественной войны упал интерес читателей к *«Русскому вестнику»* С. Н. Глинки, и лидерство вернулось к *«Вестнику Европы»*. В 1813–1815 годах его фактически возглавлял А. Е. Измайлов. В этот период в журнале состоялся поэтический дебют А. А. Дельвига, А. Д. Илличевского, И. И. Пущина и А. С. Пушкина *(«К Другу стихотворцу», «Кольна», «Вот зеркало мое...», «Опытность», «Блаженство»)*. Но по возвращении В. Т. Каченовского лицеисты перестали печататься в «Вестнике...». В 1816–1825 годах удельный вес политических статей в нем сократился в сравнении с посттильзитским временем с 28,5 до 20,5%, достигнув самого низкого уровня. Раздел «Происшествия, смесь» вырос с 2,5 до 12%. На 0,5–1,5% вырос удельный вес публикаций по вопросам благотворительности и нравов, экономики, религии, философии, а раздел эстетики сократился с 8,5 до 6%. Раздел литературы и поэзии сократился с 20 до 8,5%, достигнув самого низкого уровня. При этом проходная беллетристика выросла

с 19 до 24%. Самыми публикуемыми авторами стали А. Ф. Воейков (35 публикаций), П. И. Шаликов (31), М. Н. Загоскин (26), К. Н. Батюшков (15), Ж.-Ф. Мармонтель (13). В журнале появились стихотворения и биография Байрона, произведения В. Скотта, Э.-Т.-А. Гофмана, однако дух «Вестника Европы» определяли скучные критические статьи М. Т. Каченовского против «Истории...» Н. М. Карамзина[40]; «германического» романтизма, «туманности» и «мистицизма» В. А. Жуковского; первая в русской журналистике негативная статья о творчестве А. С. Пушкина[41]; разбор «Кавказского пленника» М. П. Погодиным по канонам классицизма[42]; литературная война М. А. Дмитриева и А. И. Писарева против П. А. Вяземского, А. С. Пушкина, А. С. Грибоедова[43], «союза поэтов»[44]. «В начале двадцатых годов "Вестник Европы" был идеалом мертвенности, сухости, скуки и какой-то старческой заплесневелости»[45], — считал В. Г. Белинский. Шло неуклонное сокращение числа подписчиков: «В 1802 г. их было 1200, в 1822 г. — 1000 с небольшим, в 1824 г. — 755 и т. д.»[46].

Москва оставалась последним оплотом сентиментальной эстетики. В 1815 году *А. Ф. Мерзляков* издал 12 выпусков литературно-художественного журнала *«Амфион»,* где в полной мере проявилась элегическая доминанта московской поэзии в сравнении с героической и сатирической тональностью поэзии петербургской. Там были опубликованы программные для сентиментально-романтического направления произведения В. А. Жуковского «Эльвина и Эдвин», «Эолова арфа», «Варвик», «Алина и Альсим», элегии и дружеские послания А. Ф. Воейкова, П. А. Вяземского, В. Л. Пушкина, Д. В. Давыдова, К. Н. Батюшкова, В. К. Кюхельбекера, переводы из Ф.-Р. де Шатобриана и Ж.-Ф. Мармонтеля.

*НХ. Портрет А. Ф. Мерзлякова. 1830-е. Б., акв.*

ДАМСКІЙ
ЖУРНАЛЪ,
ИЗДАВАЕМЫЙ
КНЯЗЕМЪ ШАЛИКОВЫМЪ.
Часть вторая.
МОСКВА.
Въ Университетской Типографіи.
1823.

*Орловский А. О. Портрет кн. П. И. Шаликова. 1809. Б., сангина, уголь. Иркутск. ХМ*

С 1823 года главным оазисом сентиментализма стал *«Дамский журнал»*, выходивший два раза в месяц. Его издавал кн. *Петр Иванович Шаликов (Шаликашвили)*, за которым по милости П. А. Вяземского закрепилось прозвище Вздыхалов. Задачу журнала князь видел в том, чтобы «угодить нежному полу хотя минутным, но приятным чтением», «заменить дорогостоящую подписку подобных материалов из-за границы и чрез то большему числу соотечественниц доставить удовольствие знать новейшие моды»[47]. В журнале печатались сентиментальные повести, светские новости, хроника светской и литературной жизни Парижа, рисунки и описания модных туалетов, статьи о знаменитых женщинах, «путешествия», «письма», шарады, акростихи, басни, романсы, баллады, элегии, мадригалы, эссе. Особое внимание уделялось женщинам-писательницам, в том числе начинающим. Часть материалов печаталась на французском языке, а большинство поэтических переводов — в прозе. Карамзинский культ чувствительности и дамского вкуса Шаликов довел до предела, что вызывало иронию не только у «байронического» поколения, но даже у Карамзина и Дмитриева. Зато подобное направление импонировало императрице Елизавете Алексеевне, наградившей издателя бриллиантовым перстнем[48].

*Тропинин В. А. Портрет Н. А. Полевого. 1840-е. Б., кар. Гос. музей А. С. Пушкина*

В 1825 г. *Николай Алексеевич Полевой* издал 24 номера *«Московского телеграфа»*. Претендуя на лидерство в московской периодике, журнал отличался энциклопедичностью: словесность, философия, история, статистика, политэкономия, библиография, критика. Выходец из купеческой среды, Полевой был сторонником буржуазного развития, просвещения третьего сословия. «Московский телеграф» ориентировался на широкие слои населения и вплоть до своего закрытия (1834) стал самым читаемым русским журналом. В 1825 году в нем сотрудничали Е. А. Баратынский, П. А. Вяземский, Д. В. Дашков, В. А. Жуковский, А. И. Тургенев и др. Журнал последовательно защищал романтическое направление в литературе. А. С. Пушкин, получив первые выпуски в Михайловском, отзывался о нем одобрительно, но уже к концу года его стали раздражать поверхностные суждения, дилетантизм и «невежество» Полевого — следствия отсутствия систематического образования, купеческого происхождения и ориентации на широкую публику.

Факт снижения культурной роли Москвы в 1815–1825 годах нашел художественное отражение в «энциклопедии русской жизни» — «Евгении Онегине». Известно, что сопоставление Ленского и Онегина — антитеза наивно-восторженного идеалиста и материалиста-скептика; чистой юности и опытной зрелости; поэта-гуманитария и «глубокого эконома»; раннего (немецкого) и байронического (английского) романтизма; двух периодов в развитии общественного сознания передовой дворянской молодежи — до и после перелома 1823 года. Но есть еще одна антитеза,

отсутствующая в тексте романа, авторских примечаниях и известных автору данной книги исследованиях. Это антитеза Петербург — Москва. Вернемся к наброску духовного портрета тогдашней Москвы, сделанному П. Н. Милюковым:

*«Бесконечные споры на отвлеченные темы»:* «Меж ними все рождало споры...» Пушкин не осветил позиции героев по каждой из упомянутых им проблем, что слишком увело бы от сюжетной фабулы. Мы знаем только, что это были споры «ученого малого, но педанта» с «умом, еще в сужденьях зыбким». И разница не только в возрасте и темпераменте, но также в петербургской и московской ментальности. Педантизм Онегина (от фр. pedant — человек строгий, точный, придирчивый, преувеличенно аккуратный, приверженный к порядку до мелочей) многократно акцентирован Пушкиным. Ученость, стремление к рациональному порядку, теоретическому обоснованию чего бы то ни было — имманентное качество петербургской ментальности и культуры, противостоящее «московской безалаберщине, ерунде» (выражение Л. С. Бакста*). Разницу между Москвой и Петербургом в тематике споров отметил один из московских «любомудров» А. И. Кошелев, когда в 1826–1827 годах вместе с Д. Н. Веневитиновым, В. Ф. Одоевским, А. С. Хомяковым и В. П. Титовым обосновался в столице: «Главным предметом наших бесед была уже не философия, а наша служба с ее разными грустными и смешными принадлежностями. Впрочем, иногда вспоминали старину, пускались в философские прения и этим несколько себя оживляли»[49].

*«Идеальная любовь к женщинам».* В отличие от умудренного любовным опытом петербуржца Онегина Ленский «сердцем милый был невежда», движимый «возвышенными чувствами» и порывами «девственной мечты». Такие же «порывы девственной мечты» находим в дневнике 21-летнего московского «геттингентца» С. И. Тургенева. Он не смог выдержать соблазняющего взгляда юной немочки, отвел глаза, а потом сконфуженно констатировал в дневнике, что оказался более целомудрен, чем 17-летняя девушка. В Риге он заинтересовался было проститутками, но устыдился своего влечения и стал себя убеждать: у «нимф радости» «видна больше нужда к деньгам, чем к наслаждениям». И далее: «Я не хороший человек... мне много ума надо, чтобы хорошо вести себя. Однако я буду стараться вести себя как можно лучше»[50].

Идеальная любовь — наследие сентиментализма. До 1812 года жертвами подобной любви среди известных петербуржцев были П. И. Багратион,

* Продолжением этого конфликта стало противостояние петербургской естественно-научной школы и московской философско-идеалистической; петербургских западников и московских славянофилов; петербургских «мирискусников»-теоретиков (А. Н. Бенуа, И. Э. Грабарь, Н. К. Рерих) и московского руководства Союза русских художников; неприятие архитектурой Петербурга доминировавшего в Москве красочно-разухабистого неорусского стиля. Считаясь колыбелью русского авангарда, Москва быстро утратила именно его теоретиков-«педантов» (Н. Ф. Ларионов, К. С. Малевич, братья Бурлюки, В. В. Маяковский), органично вписавшихся в культуру и ментальность Петербурга.

П. А. Катенин, И. А. Крылов, С. Н. Марин, В. А. Озеров, А. С. Яковлев. На «байроническом» этапе идеальная любовь к женщине в Петербурге перевелась. «Сентиментальная любовь у них большая редкость», — заметила Ж. де Сталь в 1812 году[51]. Но такая любовь сохраняла свою власть над московскими уроженцами и выходцами — Д. В. Веневитиновым, Н. И. Гнедичем, В. А. Жуковским, И. И. Козловым, М. Ф. Орловым, А. И. Тургеневым, П. Я. Чаадаевым.

*«Увлечение фантастическими повестями Гофмана, музыкой Шуберта».* Эту черту московской ментальности следует понимать шире, как сохранение ориентации на немецкий романтизм в целом. Показательна в этом смысле полемика по вопросам романтизма между московским «Вестником Европы» и петербургским «Духом журналов...». М. Т. Каченовский критиковал раннее творчество В. Гюго[52], по частям напечатал трактат И. Снядецкого об английском и французском романтизме, который «вредит словесности и просвещению», ведет «к беспорядку и варварству»[53]. Г. М. Яценков же систематически помещал в «Духе журналов...» подборки из французского вестника «Des Debats» об «уродливом вкусе» немецких романтиков.

Кумиром петербуржца Онегина был Байрон; Ленского — Шиллер и Гёте, а также Стерн (*«Poor Yorick»,* — молвил он уныло») и Оссиан («отрывки северных поэм»). Это соответствовало эстетическим приоритетам москвичей с элегической тональностью их поэзии, культом Шиллера, Гофмана, Гайдна, Шуберта. В Дружеском литературном обществе все, что выходило в Германии, «переводилось, читалось и служило предметом восхищения»[54]. Шенье и Байрон Ленскому, вероятно, не знакомы. Вся его поэзия состоит из фразеологических штампов московской раннеромантической школы: «чистая любовь», «сладкое мученье», «с лирой странствовал на свете», «поэтический огонь», «возвышенные музы», «возвышенные чувства», «дева простодушная», «сон младенца», «пустыни неба», «богиня тайн и вздохов нежных», «поблеклый жизни цвет», «игры золотые», «густые рощи», «уединение», «тишина», «нечто», «туманна даль». Столь же тривиальны рифмы: «послушный — простодушной», «ясна — луна», «безмятежных — нежных». Иронизируя над Жуковским, Пушкин заглавными буквами выделяет в поэзии Ленского элегические стереотипы: «Ночь», «Звезды», «Луна». Консервативность, в том числе художественная, — отличительная черта Москвы 1815–1825 годов.

*«Увлечение... философией Шеллинга»* также следует понимать расширительно, как увлечение немецкой классической философией в целом. И вся-то она была идеалистической. При Николае I Москва стала центром русской идеалистической философии, и с тех пор всегда сохраняла эту функцию. Идеалист Ленский — «поклонник Канта»; петербуржец Онегин — материалиста Адама Смита. Ленский учился в Геттингенском университете, который располагался на землях ганноверской династии, был подчинен английским законам и являлся одним из наиболее либе-

ральных университетов Европы. Там студенты демонстративно спали на лекциях, а профессора с этим мирились, так как кроме жалованья официально получали с каждого их слушателя по 8–16 руб. в семестр[55]. Сон или аплодисменты студентов стимулировали повышение качества лекций, поэтому «геттингенские профессора на лекциях редко заглядывают в свои тетради, не так как у нас». Они больше «философствовали». Эту моду и привезли в Москву русские геттингенцы. Из московских интеллектуалов там учились А. С. Кайсаров, П. П. Каверин, Н. И., А. И., С. И. Тургеневы, будущий ректор Московского университета А. В. Болдырев, профессора И. А. Двигубский, И. П. Воинов, М. Я. Мудров. Из петербургских — только тверской выходец А. П. Куницын и киевлянин И. К. Кайданов.

Пребывание Ленского в Геттингене совпало с революционными выступлениями немецкого студенчества и террористическим актом Карла Занда. Однако ни на поэзии, ни на поведении Ленского это никак не отразилось. Он иллюстрирует московскую привычку «не иметь никакого мнения, а делать только угодное государю, в полной к нему доверенности». От немца Занда ему достались только «кудри черные до плеч», в то время как петербуржец Онегин, подобно англичанину Байрону, «острижен по последней моде».

И наконец, аспект московской ментальности, не отмеченный П. Н. Милюковым: *«Москва — большая деревня»*. У Пушкина это звучит так: «Имеет сельская свобода / Свои счастливые права, / Как и надменная Москва». И до, и после пожара основу рядовой застройки Москвы составляли небольшие особняки и деревянные дома, утопленные в зелени садов, а за ними тянулись огороды, скотные дворы, бани, хозяйственные постройки. Полусельский образ жизни, поэтизация деревенской тишины, более полувека являвшаяся лейтмотивом московской поэзии, сближали ментальность Первопрестольной с ментальностью русских помещичьих усадеб. Потому в глазах соседей-помещиков онемеченный Ленский — свой, он всего лишь *«полурусский»*, а петербуржец Онегин — *«фармазон»*, то есть франкмасон — полный космополит.

Политическая и эстетическая консервативность Москвы особенно бросалась в глаза москвичам, адаптированным Петербургом. А. С. Грибоедов писал С. Н. Бегичеву: «В Москве все не по мне. Праздность, роскошь, не сопряженные ни с малейшим чувством к чему-нибудь хорошему. Прежде там любили музыку, нынче она в пренебрежении; ни в ком нет любви к чему-нибудь изящному...»[56] «На то ли я тебя свел к Музам, чтоб ты променял их на беззубую хрычовку Москву», — упрекал А. А. Дельвиг Е. А. Баратынского. «Москва — город ничтожества», — вторил ему поселившийся в Москве А. С. Пушкин. «И словом, что Москву с теперешним умом / Не худо б запереть на время в желтый дом» (П. А. Катенин). Раньше Москва славилась задушевной чувствительностью, открытостью, радушием. «Горе от ума» и московские сцены «Евгения Онегина» свидетельствуют о том, что эти черты ушли в прошлое. Так, Баратынский, впервые увидев

Лермонтова в 1840 году, отметил в нем «что-то нерадушное, московское». Приведенные субъективные мнения отразили общую картину: в 1815–1825 годах культурно-историческая роль Москвы снизилась, и она утратила роль столицы русского романтизма.

*Бове О. И. Панорама Москвы. Фрагмент. Ок. 1817. Б., акв.*

*Буальи Л. Л. 1830. Эффект мелодрамы. Х., м. Версаль*

## Глава 4. Театральная и музыкальная жизнь 1812–1815 гг.

В театральной жизни Петербурга первой половины 1812 года современники и историки русского театра особо выделяют две премьеры. Первая — *«Козак-стихотворец» А. А. Шаховского* на музыку *К. Кавоса,* состоялась 15 мая в Эрмитажном театре и была повторена на половине Елизаветы Алексеевны. А. П. Гроссман считал эту премьеру датой рождения русского водевиля: «До него у нас были только комические оперы, после него стали появляться "оперы-водевили", пока наконец новый жанр не установился в качестве самостоятельного вида»[1].

Вторая премьера готовилась долго, с нетерпением ожидалась зрителями и состоялась 6 июня (согласно афише — 5 мая)[2] 1812 года: *французская труппа* на сцене Малого театра играла на своем родном языке специально *переведенную Ж. Дальмасом* для этого случая *трагедию В. А. Озерова «Димитрий Донской».* Заглавную роль исполнял *бенефициант Ж. Дальмас,* а роль Ксении — *m-lle Жорж.* На спектакле присутствовал весь свет. Во французском варианте трагедия растеряла национально-патриотический пафос, а роль Ксении — одна из лучших в репертуаре

Е. С. Семеновой — была заведомо проигрышной для m-lle Жорж. Возможно, именно эта роль в споре двух актрис перевесила чашу весов в пользу Семеновой. П. А. Каратыгин так пояснял столь неосмотрительный ход французской труппы: «По всем вероятиям, актер Дальмас, взявший в свой бенефис "Димитрия Донского", рассчитывал на заманчивую афишу и ради денежного интереса пожертвовал своим пресловутым патриотизмом; а может быть, он сделал это из "страха ради иудейска"».

П. А. Каратыгин, П. Н. Арапов, С. Т. Аксаков и другие современники ошибались. Французы не могли не понимать, что их ждет неудача, но, вероятно, на то был приказ сверху. Необходимо учесть былую любовную связь Наполеона с m-lle Жорж и щедрые награды, полученные от него артисткой в дальнейшем[3]. Скорее всего, эта постановка являлась частью стратегической дезинформации, которую затеял Наполеон. Сосредоточивая армию у русских границ, он послал в Россию миссию генерала Л. Нарбона с целью создания иллюзии полной франко-русской любви[4]. Обмануть Александра I не удалось. Он готовился к войне, но с присущим ему лицедейством осыпал миссию Нарбона знаками внимания. Этой ситуацией блестяще воспользовался М. И. Кутузов на переговорах в Бухаресте. Он убедил султана в том, что цель миссии Нарбона — подписание русско-французского соглашения о разделе Османской империи. Султан, получив от своей агентуры подтверждения подозрительной русско-французской дружбы (а постановка «Димитрия Донского» французами была одним из ее проявлений), подписал мирный договор. Так Кутузов спас страну от войны на три фронта, присоединив заодно Бессарабию и Западную Грузию.

С началом войны, как утверждает историографическая традиция, театральная жизнь преобразилась. Второе рождение получили политически актуальные произведения: «Пожарский» М. В. Крюковского, «Димитрий Донской» В. А. Озерова, «Освобожденная Москва» М. М. Хераскова. Феноменальный успех имела срочно сочиненная *драма С. И. Висковатова «Всеобщее Ополчение»*. С 30 августа по 11 сентября она выдержала 5 представлений. С литературно-драматургической точки зрения это была однодневка. Но зрелищность спектакля обеспечивалась вставными музыкально-драматическими номерами и балетным дивертисментом, а патриотический пафос отражал общественные настроения самого тяжкого периода войны, когда ликования по поводу Бородинской победы сменились шоком от Московского пожара.

Успех был усилен появлением на сцене в роли героического старика Усердова 75-летнего *Ивана Афанасьевича Дмитревского*. Он был так слаб, что его поддерживали другие актеры и мало кто мог расслышать его слова, но восторг и гром рукоплесканий приветствовал каждый его выход и удаление. По окончании спектакля вызывали не просто Дмитревского, а «Господина Дмитревского». Такой чести не удостоился ни один актер, ни до, ни после. Это был итог Просвещения: артист стал Господи-

ном. После чего начался перелом буржуазной эпохи, когда Господин Артист превратился в богему.

В Москве *А. А. Майков* исполнял свою должность до 1 сентября 1812 года, «давая беспрерывно в сие время спектакли, чем безпосредственно занимал внимание московской публики и устранял от оной уныние»[5]. 2 сентября он вывез в Кострому актеров, гардероб стоимостью 400 000 руб. и 20 000 руб. казенных денег[6]. Другая часть московской труппы во главе с С. Ф. Мочаловым (Я. Я. Соколов, П. В. Злов, Е. С. Сандунова, А. И. Лисицына)[7] перебралась в Петербург. Их временно поселили в доме Лефебра на Офицерской улице. Вскоре Дирекция вновь сняла дом Латышевой[8]. Московские артисты традиционно дружили с петербургскими[9] и задавали тон патриотическим настроениям, собрав для ополчения 12 000 руб. В 1814 году с их участием был поставлен *«народный водевиль» А. А. Шаховского* на музыку *С. Н. Титова «Крестьяне, или Встреча незваных»*. 20 июля 1813 года и 21 августа 1814 года в Немецком театре прошли бенефисы супругов Борк в пользу инвалидов, «за что от государя получили по перстню, осыпанному бриллиантами»[10].

*Беггров К. П. Портрет И. А. Дмитревского. 1824. Литография с рис. О. А. Кипренского*

По-прежнему блистала *Екатерина Семеновна Семенова*. Она часто выходила на сцену в русском костюме, плясала и пела в дивертисментах, лихо исполняла куплеты в «Казаке-стихотворце». Во время одного из спектаклей, получив известие о выигранном сражении, Семенова выбежала из-за кулис и от всего сердца выкрикнула: «Победа!!!» Артисты со слезами на глазах пели «Славу» «храброму графу Витгенштейну, поразившему силы вражеские», и другим генералам. Зрители собирали пожертвования для ополченцев, а один чиновник в поношенной шинели бросил на сцену бумажник, крича: «Возьмите и мои последние семьдесят пять рублей!» Подобный прием доведения зрителей до патриотического экстаза повторил в 1920 году В. Э. Мейерхольд, когда по ходу спектакля было сделано сообщение о взятии Перекопа.

Пользовалась успехом драма *Шеллера «Карл XII при Бендерах (Вендорах)»*, где *Алексей Семенович Яковлев* создал запоминающийся романтический образ шведского короля, действия и реплики которого вызывали ассоциации с Наполеоном. 1812 год был пиком славы Яковлева. Его имя гремело, оклад составил 4000 руб. + 500 руб. квартирных и бенефис за

счет Дирекции. Но уже в середине следующего года начался его путь к саморазрушению и гибели. 24 октября 1813 года артиста посадили под арест за приезд на спектакль в нетрезвом виде (по официальной версии). Яковлев перерезал себе горло. Его удалось спасти и довольно быстро поставить на ноги. О происшествии говорил весь город[11], но в Журнале распоряжений Дирекции[12], где ежедневно фиксировались поощрения и наказания актеров, об аресте Яковлева нет ни слова, а в деле «О выздоровевших и умерших артистах» отсутствует свидетельство врача[13]. Видимо, начальство позаботилось о том, чтобы придать делу нужную трактовку.

*Кипренский О. А. Портрет Е. С. Семеновой в роли Клитемнестры в трагедии Расина «Ифигения в Авлиде». 1828. Х., м. СПб. ЦТМ*

Первопричина поступка Яковлева видится в том, что первый романтик русской сцены раньше других почувствовал реакционные тенденции административной и репертуарной политики Дирекции. Его высшими достижениями были программные для романтической сцены роли Отелло, Гамлета и Карла Моора в «Разбойниках» Ф. Шиллера. Но эти спектакли, вызывавшие восторг демократической публики, давались 1–2 раза в год. После выздоровления на пожалованный ему бенефис Яковлев выбрал переведенную с французского стихотворную трагедию *«Спартак, герой германский»*. Уточнение национальности Спартака было ампирной аллюзией с битвой под Лейпцигом, где Наполеон впервые потерпел сокрушительное поражение в генеральном сражении. Но публика, воспитанная на античной истории, угадывала в Спартаке Яковлева вождя римских рабов, поднявшего их на борьбу за свободу. Спектакль не задержался на сцене: артист сыграл его три раза. Взамен ему предлагали роли

*Галактионов С. Ф. 1820. Портрет А. С. Яковлева. С рис. Е. Эстеррайха. Раскр. гр. на меди*

в слезных драмах Коцебу, ура-патриотических трагедиях Озерова и Крюковского. Все это было для него пройденным этапом и вызывало отвращение.

Еще раньше тенденции репертуарной политики осознал *Владислав Александрович Озеров*. В своем добровольном изгнании он задумал трагедию об Артемии Волынском.

*Ромбауэр Я. Портрет В. А. Озерова. 1811. Х., м. ИРЛИ (Пушкинский дом)*

Под личиной Анны Иоанновны предстояло фигурировать Александру I, Сперанскому отводилась роль Бирона, а в облике благородного лидера российского дворянства Озеров мечтал создать очередной автопортрет. Он быстро понял утопичность идеи: предков царствующего монарха трогать не разрешалось. Трагедия ни при каких обстоятельствах не могла быть поставлена на сцене, а работать «в стол» или для потомков после столь шумного успеха Озеров не хотел и не мог.

До начала войны на петербургской сцене было поставлено 78 пьес (122 представления); с 12 июня по 31 декабря — 110 (183). Эти показатели не отличаются существенно от тенденций предыдущих и последующих лет, если учесть, что с 13 по 30 июня было поставлено 19 спектаклей, то есть за первое полугодие 98 (146), за второе — 88 (160). Пиком сезона 1812 года был январь (43 представления), а самым плодотворным месяцем военного времени — сентябрь (40 представлений). Жанровый диапазон репертуара выглядит следующим образом:

| Поставлено | | 01.01.1812–12.06.1812 | | | 13.06.1812–31.12.1812 | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | всего | русских | иностр. | всего | русских | иностр. |
| Количество представлений | | 122 | 41 | 81 | 183 | 94 | 89 |
| Количество постановок | | 78 | 31 | 47 | 110 | 46 | 64 |
| Комедии и водевили | | 38 (59) | 12 (15) | 26 (44) | 49 (64) | 20 (28) | 29 (36) |
| Оперы | комические | 20 (31) | 6 (10) | 14 (21) | 25 (55) | 9 (26) | 16 (29) |
| | волшебные | 2 (6) | 1 (5) | 1 (1) | 2 (9) | 1 (8) | 1 (1) |
| | героические | 2 (4) | ---------- | 2 (4) | 3 (6) | ---------- | 3 (6) |
| | мелодрамы | 1 (2) | 1 (2) | ---------- | 2 (2) | 1 (1) | 1 (1) |
| Балетные дивертисменты | | 1 (1) | ---------- | 1 (1) | 1 (5) | 1 (5) | ---------- |
| Драмы | | 5 (7) | 1 (1) | 4 (6) | 16 (22) | 6 (10) | 10 (12) |
| Трагедии | | 9 (12) | 7 (8) | 2 (4) | 12 (20) | 8 (16) | 4 (4) |

До войны развлекательные спектакли — комедии, водевили, комические и волшебно-феерические оперы, любовно-лирические мелодрамы составляли 76,6% репертуара и 78,6% всех представлений. В военный

период их доля сократилась соответственно до 70 и 70%. С началом войны более чем втрое увеличилось количество постановок драм, на треть — трагедий, но в итоге они составили лишь 25,4% репертуара и 23% представлений. Это не означало сокращения доли комедий: количество их представлений возросло с 64 до 65%. Большинство пьес 1812 года были иностранными. Русскими спектаклями автор считает высокохудожественные переводы или переделки иностранных пьес, вроде трагедии Я. Б. Княжнина «Дидона», трагедии Вольтера «Меропа» в стихотворном переводе С. Н. Марина, комедии Вольтера «Нанина» в переводе И. Ф. Богдановича и т.п., а также произведения, грубо искажающие оригинал. Например, «Гамлет» С. И. Висковатого, где Принц Датский изначально фигурировал как правящий король, или «Леар» Н. И. Гнедича с торжеством добродетели и наказанием порока в финале. В ходе войны удельный вес русских произведений вырос с 37 до 42%, а количество их представлений с 42 до 51%. Высший удельный вес русской драматургии приходится на период с 19 ноября по 31 декабря, после закрытия Французского театра. За это время было поставлено 26 спектаклей, из них русских — 11 (42%). Однако по количеству представлений (29) показатели русских спектаклей (13) ниже средних показателей военного времени — 45%, что означало возвращение баланса русской и иностранной драматургии «на круги своя».

Самой популярной пьесой 1812 г. (12 представлений) являлись три самостоятельные части русской *комической оперы* (каждая — одноактная) *А. Н. Титова* на либретто *А. Я. Княжнина: «Ям», «Посиделки, следствие Яма», «Девишник, или Филаткина свадьба, следствие Яма и Посиделок».* С 21 июня по 27 ноября они выдержали 9 представлений. На пятки «Яму» наступала *русская волшебная опера К. Кавоса* и *С. И. Давыдова «Леста — днепровская русалка».* Две ее части выдержали 8 представлений (+5 представлений до 13 июня). Ни та, ни другая опера не имели ничего общего с военно-патриотическим пафосом. Если рейтинг популярности «Яма» взять за 100%, то рейтинги остальных спектаклей военного времени будут выглядеть так:

2-е место (8 представлений — 89%) — *«Леста — днепровская русалка»;*

3-е место (5 представлений — 55%) — патриотический дивертисмент *С. И. Висковатова «Всеобщее ополчение»;*

4-е место (4 представления — 44%) — патриотические трагедии *«Димитрий Донской» В. А. Озерова* и *«Пожарский» М. В. Крюковского.* Точно такую же популярность имели *комическая опера «Любовные свидания»* (текст Ф. Б. Гофмана в переводе Я. И. Лизогуба, музыка Н. Изуара) и *комическая опера А. Н. Титова* на либретто *А. Я. Княжнина «Легковерные»;*

5-е место (3 представления — 33%) — *«Оборотни, или Спорь до слез, а об заклад не бейся»* (комическая опера в 1 действии, пер. с фр. П. Н. Кобякова, музыка разных авторов с новыми ариями Д. Г. А. Париса); *«Оракул»* (комедия в 1 действии Ж.-Ф. Сен-Фуа, пер. с фр. П. С. Свистунова); *«Тайна»*

(комическая опера Ж. П. Солье в 1 действии, текст Ф. Б. Гофмана, пер. с фр. С. Н. Глинки); *«Прекрасная мельничиха»* (комическая опера в 2 действиях. Текст Д. Паломбы, пер. с нем. Н. С. Краснопольского, музыка Д. Паизиелло); *«Федул с детьми»* (опера в 1 действии с хорами и танцами, текст Екатерины II, музыка В. А. Пашкевича, В. Мартина-и-Солера); *«Лиза, или Торжество благодарности»* (драма в 3 действиях Н. И. Ильина). Ни один из этих спектаклей отношения к войне не имел. Как видим, популярность патриотических пьес и близко не стоит с популярностью «Яма» и «Русалки», что заставляет усомниться в традиционном утверждении о высокой идейно-патриотической роли театра в годы войны.

Не менее любопытную картину дает анализ театральных сборов. К концу 1812 года произошло общее снижение доходности спектаклей. Французский театр по-прежнему получал главный доход от представителей высшего света — владельцев абонированных лож, а русский — от обычной публики. Доходность французской труппы падала быстрее: в январе она составила 78% от доходов русской труппы; в сентябре — только 54% (причем к этому времени московскую французскую труппу перевезли в Петербург[14]). На содержание же французского театра уходило денег втрое больше, чем на содержание русского (175 648 руб. против 54 600 руб.). Пиком финансового успеха французской труппы был июнь (в связи постановкой «Димитрия Донского»), когда сборы с нее составили 56% от общей суммы сборов. В октябре эта цифра упала до 16%. Такова финансовая подоплека «политического» решения Александра I о роспуске французской труппы из 15 артистов. Их уволили с пенсией в треть оклада[15]. Пока согласовывались детали, ведущие актеры получили право на прощальный бенефис[16]. Оперная примадонна Менвиель-Фодор прощалась с петербургской публикой ролью Армантины в опере «Одна шалость» 12 декабря, то есть почти через месяц после царского распоряжения.

Следует заметить, что указанный в афишах жанр спектакля условен. Комедия, водевиль, почти все виды опер, многие драмы и трагедии являлись свободным сочетанием элементов драмы, оперы, балета и пантомимы. В театральной литературе такой спектакль обычно фигурирует под названием дивертисмент. В годы войны, после успеха «Всеобщего ополчения», заметным явлением стали патриотические дивертисменты, сбор от которых шел в пользу инвалидов войны. Их сюжетной основой служили сцены из народного быта, картины патриотического воодушевления народа, уход воинов на войну, триумфальное возвращение. Музыка составлялась из популярных народных песен, часто — казачьих и солдатских. Балетную часть дивертисментов ставили *Иван Иванович Вальберх* и *Огюст Пуаро*. В 1813–1814 годах на столичной сцене были поставлены дивертисменты: *«Торжество победы»* (сценарий Т. В. Жучковского); *«Казак и прусский волонтер в Германии»* на музыку *С. И. Давыдова*; *«Крестьяне, или Встреча незваных»* на музыку *С. Н. Титова*. Наибольшую популярность имели дивертисменты на музыку *К. Кавоса*: дилогия *«Ополчение,*

*или Любовь к Отечеству» (1813)* и *«Русские в Германии, или Следствие любви к Отечеству» (1813)*, а также *«Праздник в стане союзных армий» (1813)*; *«Торжество России, или Русские в Париже» (1814)*; *«Возвращение ополчения» (1815)*.

В дивертисментах 1813 года ампирно-сентиментальные коллизии сменялись романтическими. В «Русских в Германии...» герои «Любви к Отечеству» — отставной солдат Иван, его сын-ополченец Андрей и дочь Василиса с малюткой-внучкой — разыскивали друг друга в Германии, совершая попутно всяческие подвиги. Разбойник Бальтазар, домогаясь любви Василисы, угрожал убить ее дочь. Ей помог добрый смешной дурачок Ганс. В конце концов герои взорвали вражескую крепость, спасли знамя ополчения и получили награды из рук генерала. В финале огромный кордебалет делал военные эволюции под знаменами с надписями «За отечество!» и «Свобода Европы!».

В поздних дивертисментах восторжествовал официоз. Гений России обращался к поверженной Франции: «Видишь ли, что делает раскаяние и упование на провидение. Теперь, возвращая тебе законного государя, оно соизволяет, чтобы ты была всегда сильна, чтоб не щадила ничего для защищения Бурбонов». То же происходило в Москве. На торжества по случаю взятия Парижа в дом и сад Г. Полторацкого было допущено по пригласительным билетам 3000 дворян и купцов. Декорации представляли грандиозный храм между двумя пирамидами и жертвенниками с античной арматурой. Храм украшали иллюминированные надписи: «Спасителю Европы», «Мир и спокойствие», даты выигранных сражений. В прологе Россия в виде праведной жены благословляла Александра I. Европа бросалась ей в объятия. Хор, огромный оркестр, 5 шеренг войск пели славу великодушию императора, два Гения несли его бюст, осыпаемый лаврами. «Народы, избавленные Александром Благословенным, с умилением объявляют в приличных куплетах свою к нему благодарность и удивление»: «Вселенная, пади пред ним, Он твой спаситель! / Россия им гордись! — Он сын твой, он твой царь!»[17]

Отечественная война усилила национальные традиции в музыке. Наиболее популярными стали вокальные жанры. Их музыкальной основой была русская народная песня, а литературной — русская гражданская и лирическая поэзия. Во время войны романсы на русские тексты стали писать даже великосветские композиторы-дилетанты, например, P. S. G. — кн. *Сергей Сергеевич Голицын* — генерал-майор, флигель-адъютант императора, кавалер многих орденов, отличившийся при Смоленске и Бородино. Многие поэты стилизовали свои произведения под размер популярных народных песен, а композиторы сочиняли к понравившимся стихам столь же стилизованную музыку. Таков, например, сборник из шести песен *Федора Николаевича Глинки «Подарок русскому солдату»*. К одной из них — *«Авангардной песне»* — музыку написал *Даниил Кашин*. В 1812 году вместе с артистами московских театров Кашин поселился в

Петербурге. Под его управлением на концертах Филармонического общества исполнялись произведения на основе народных и солдатских песен. Большую популярность имели *«Песнь Донскому воинству»* и *«Военная песня на баталию при Кульме...»* для солиста в сопровождении хора и оркестра. Но самую широкую известность получила песня Кашина *«Защитник Петрова града»*, посвященная П. Х. Витгенштейну: «Хвала, хвала тебе герой, / Что град Петров спасен тобой!» Впрочем, когда выяснилась мифичность угрозы Петербургу со стороны Удино и Сен-Сира и ореол Витгенштейна после Березины, Люцена и Бауцена померк, на ту же музыку стали петь: «В победах славянин возрос, / Ликуй, Москва, в Париже Росс!»

*Дамон-Ортолани Д.-Б. Портрет кн. С. С. Голицына. 1800. Х., м. Музей В. А. Тропинина*

Близки по звучанию к патриотической песне хоровые полонезы («польские»), непревзойденным мастером которых оставался *Осип Антонович Козловский*. В начале 1813 года популярен был *«Польский с хором на победы светлейшего князя М. Л. Голенищева-Кутузова-Смоленского, спасителя Отечества»* на текст Н. П. Николаева. Музыка Козловского отличалась удачным сочетанием мощной торжественной оркестровки с романтической легкостью мелодического рисунка.

Патриотический подъем повлиял на творчество *Дмитрия Степановича Бортнянского*, писавшего последние 15 лет исключительно духовные хоровые сочинения. В 1812 году он выступил в жанре патриотической кантаты: *«Страны российски, ободряйтесь»* на стихи Г. Р. Державина 1805 года, *«Песнь ратников»* и *«Марш всеобщего ополчения в России»*. Высшим достижением в этом жанре стала музыка Бортнянского к *«Певцу во стане русских воинов»*, исполняемая солистом, хором и оркестром. Она точно соответствовала идейному и композиционному строю оды-элегии Жуковского. Мощные оркестровые проигрыши в кульминационных местах продолжали и усиливали эмоциональное воздействие поэзии.

Пользовались популярностью триумфальные и траурные марши. В основном это были программные фортепианные и оркестровые сочинения. Они создавались в связи с народными празднествами по поводу военных побед. Наибольшую известность получили *траурные марши* участника войны композитора-любителя *П. И. Долгорукова*, *марш Д. П. Салтыкова, посвященный памяти М. И. Кутузова*, и *триумфальный*

*марш* ирландского пианиста-виртуоза *Джона Филда «На победы П. Х. Витгенштейна»*. Как правило, все музыкальные новинки впервые исполнялись на концертах Филармонического общества. В ноябре 1813 года император оценил патриотический характер его деятельности и утвердил устав[18].

*Мейер К. Портрет Д. Филда. 1820. Литография*

*Бельский М. И. Портрет Д. С. Бортнянского. 1788. Х., м. ГТГ*

На патриотических произведениях стало специализироваться *издательство Жозефа Дальмаса*: «Защитник Петрова града»; куплеты в честь Александра I на слова Державина и музыку Антонолини («Ты возвратился, благодатный»); куплеты Дж. Фильда, петые в парижской Гранд-опера; аллегорическая пьеса «La siege de Paris, suivi de 1'antree des troupes alliees et du retour de madame la duchesse d'Angouleme en France»; 140 маршей Российской гвардии для духового оркестра (Marche militaire des gardes imperiales russes) в двух томах[19].

Однако воздействие музыки на население столицы, видимо, не идет в сравнение с теми чувствами, которые она порождала у народа России. Профессиональный взгляд кн. А. А. Шаховского зафиксировал ряд ярких примеров. Мрачное настроение ополченцев, только что простившихся с родными, вмиг улетучилось, как только песельники запели «Вниз по матушке по Волге». Пленный французский офицер, посаженный за стол, услышав в исполнении оркестра «Марсельезу», расчувствовался и стал предельно откровенен. На подворье разграбленного французами Страстного монастыря торжественный хор клира грянул «Царю Небесный,

утешителю». «Все наполнившие монастырское здание начальники, воины, дворяне, купцы, народ, русские и иностранцы, православные и разноверные, даже башкирцы и калмыки пали на колени, и хор народный смешался со священным пением, всеместным трезвоном колоколов и, помниться, пальбою каких-то пушек»[20].

Современники отметили, что французы отличались в грабежах умеренностью в отличие от немцев и, особенно, поляков. Последних называли «беспардонным» войском, творившим «беспардонный грабеж». Участие поляков в наполеоновском вторжении сделало неуместным использование в качестве государственного гимна *марша О. А. Козловского «Гром победы раздавайся»*, имевшего форму полонеза. После 1812 года эту функцию стала выполнять английская мелодия *«God Save the King»*, приписываемая Генделю, на русский текст *А. Х. Востокова*. Впервые она прозвучала в 1813 году на концерте Филармонического общества в пользу инвалидов[21]. Через несколько дней текст и музыка были опубликованы в печати. В 1816 году на параде в Варшаве по приказанию цесаревича Константина гимн *«Боже, царя храни»* был исполнен при встрече Александра I. Вскоре царь дал повеление военной музыке всегда играть этот гимн при встрече его особы. Сначала он исполнялся на текст *А. А. Писарева*[22], а в 1818–1832 годах — *В. А. Жуковского*[23].

*Толстой Ф. П. 1820-е. В избе. Силуэт. ГЭ*

*НХ. Переход французов через Неман. 1812–1815. Х., м. Музей-панорама «Бородинская битва»*

## Глава 5. Изобразительное искусство 1812–1815 годов

В годы войны «конкурсные программы, задаваемые ученикам Академии, почти всегда касаются военных подвигов или самопожертвований. "Представить в действии известного нижегородского гражданина Козьму Минина, подвигнувшего сердца всех сограждан своих к пожертвованию своим имуществом к спасению Отечества" — вот программа, заданная в двенадцатом году»[1]. В 1813 году в историческом и портретном классах задаются программы: «Изобразить великодушие русских воинов, уступающих свою кашицу пленным французам»; «Изобразить верность Богу и Государю русских граждан, которые быв расстреливаемы в Москве, с твердым и благочестивым видом шли на смерть, не соглашаясь исполнить повеление Наполеоново»; «Представить священника, когда он быв ограблен французами, которые сорвали у него с шеи даже спрятанную им дароносицу; бросясь сам на колени и воздев руки к Небу, молит Спасителя о спасении сей драгоценности от поругания варваров и получает оную обратно»; «Представить геройский подвиг российского генерала Раевского, когда он, взяв двух малолетних своих сыновей, идет перед войсками и сим примером возбуждает в сердцах воинов мужество»; «Выгравировать 14 картин с фронтисписом, кои представлять будут

14 достославнейших побед, одержанных российскими войсками в продолжении бывшей в 1812 году кампании». В 1814 году в классах историческом, портретном и перспективном задаются программы на изображение торжественного входа русской армии в Париж. *Огюст Дезарно* получил в 1815 году звание «назначенного» за картину «Кавалергардский офицер в сопровождении конных воинов с пистолетом в руке преследует французского карабинера, сбитого с лошади и бегущего».

Однако патриотический пафос был ширмой, скрывающей проблему: война ясно обозначила кризис академического искусства. Ни одно произведение профессоров и питомцев Академии по общественной и эстетической значимости не выдерживает сопоставления с современными им произведениями поэзии, музыки, неакадемической графики. Картина *Андрея Ивановича Иванова «Единоборство Мстислава Удалого с Ределею» (ГРМ)* представляла очередной аллюзионный сюжет из древнерусской истории:

«<Г. 1022>. Чрез несколько лет Мстислав объявил войну Касогам или нынешним Черкесам, восточным соседам его области. Князь их Редедя, сильный великан, хотел, следуя обычаю тогдашних времен богатырских, решить победу единоборством. "На что губить дружину? — сказал он Мстиславу, — одолей меня и возьми все, что имею: жену, детей и страну мою". Мстислав, бросив оружие на землю, схватился с великаном. Силы Князя Российского начали изнемогать: он призвал в помощь Богородицу — низвергнул врага и зарезал его ножом. Война кончилась: Мстислав вступил в область Редеди, взял семейство Княжеское и наложил дань на подданных»[2].

Согласно академическим канонам Иванов устранил все намеки и детали, способные бросить тень на благородство героя, — завоевательный характер его похода, окровавленный нож в руке, рабство семьи поверженного врага, порабощение его народа. Сюжет сведен только к поединку, который, согласно античному канону, не допускавшему изображения на сцене кровопролития, трактуется как кулачный бой. Прекрасно-юному, по-римски выбритому русскому воину (которому в действительности на тот момент было около 40 лет) противопоставлен бородатый варвар, лицо которого по академической традиции скопировано со статуи Лаокоона. Оба представлены идеально сложенными античными атлетами.

Их почти обнаженные тела написаны с эффектным использованием светотени. Пейзаж в духе Сальватора Розы и всадники, беснующиеся на заднем плане, возрождали экспрессию барокко. Барочным архаизмом выглядит крылатая фигура Славы-Богородицы, парящая с победным знаменем и лавровым венком над победителем. Тем не менее Совет Академии оценил картину присвоением Иванову звания профессора.

Алексей Егорович Егоров написал картину «Истязание Спасителя», (1813, ГРМ) которая считается лучшей в его творчестве. Безукоризненная моделировка обнаженных тел, высвеченных тревожной светотенью, вызывала у современников восторг. Профессор анатомии И. В. Буяльский, водя студентов в Эрмитаж, подводил их к работе Егорова и говорил: «Вот единственная картина, в которой нет ни единой ошибки»[3]. Было много желающих приобрести картину, в том числе за рубежом. За нее предлагали до 20 000 руб., но Егоров не хотел отдавать ее в частные руки. «Истязание Спасителя» действительно является шедевром академической живописи, но и свидетельством глубокого кризиса классицизма. Внешне все напоминало Рафаэля, но условный темный фон и нарочито академичная постановка полуобнаженных натурщиков лишали сюжет внутреннего драматизма. Картина не имела ничего общего с окружающей действительностью, уводя зрителя от недостойных внимания проблем современности в область «чистого» искусства, которое сводилось к демонстрации безукоризненного рисунка и светотеневых эффектов. Позднее К. Н. Батюшков писал Н. И. Гнедичу (в связи с обсуждением возможных иллюстраций к элегии «Умирающий Тасс»): «Боюсь только одного: если Егоров станет писать, то еще до смертных судорог и конвульсий вывихнет ему либо руку, либо ногу; такое из него сделает рафаэлеско, как из истязания своего, что, помнишь, висело в Академии (к стыду ее!)»[4].

58-летний адъюнкт-ректор И. А. Акимов откликнулся на события 1812 года картиной «Сатурн с косой, сидящий на камне и обрезающий крылья Амуру» (1812, ГТГ). Тривиальность аллегории, шаблонное композиционное и цветовое решение в духе феррарской школы XVII века напоминали своей художественной посредственностью средние образцы патриотической поэзии. Впрочем, художник в это время был уже

тяжело болен. Согласно его завещанию, 1000 руб. получило Женское патриотическое общество, 1000 руб. — богадельня Смоленского кладбища и 15 000 руб. Академия художеств. Проценты с этой суммы шли на оплату обучения трех детей бедных художников. Кандидатуры двоих Акимов определил сам, а третьего — Совет Академии. Им оказался талантливый портретист Михаил Иванович Теребенев — младший брат известного скульптора и графика. Кроме того, Акимов передал Академии свою коллекцию эстампов (32 шт.) и очень дорогую библиотеку по искусству — 80 названий иллюстрированных французских, итальянских, немецких и русских изданий.

Василий Иванович Демут-Малиновский создал статую «Русский Сцевола» (1813, ГРМ). Она получила высокую оценку современников и принесла скульптору звание профессора. Сюжетом послужил подвиг безымянного русского крестьянина, описанный в ноябрьском номере «Сына отечества» (1812). Французы попытались насильно мобилизовать русского мужика в свою армию, для чего поставили ему на левую руку клеймо с вензелем Наполеона. Но тот, не желая носить символ рабства, отрубил осквернённую руку. Этим он отдаленно напомнил римского воина Муция Сцеволу. Поза и лицо героя выражают непреклонную решимость. Подобно «Дискоболу» Мирона, «Сцевола» запечатлен в момент предельной концентрации: правая рука с занесенным топором замерла в верхней точке, готовая через доли секунды обрушить страшный удар. Прием контрапоста, нагота фигуры, скрытая лишь набедренной повязкой, тоже восходили к традициям греческой классики. Лицо, обрамленное бородкой и вьющимися прядями волос, разворот несколько кряжистой фигуры выражали

попытку мастера передать русские национальные черты, но в целом, в сравнении с графическими образами «Сцеволы» И. И. Теребенева и И. А. Иванова-младшего (не связанных с Академией), герой Демута-Малиновского эмоционально сдержан и манерен.

В идейном отношении классицизм вырождался в академизм, ориентированный на вкусы официальных кругов и «ученых знатоков». Примером такого перерождения является эрмитажная картина почетного общника Императорской Академии художеств Элизабет Виже-Лебрен «Гений Александра I» (1814, ГЭ). Первоначально это был портрет кн. Любомирского — лидера польской эмиграции в Париже, врага России. Польские эмигранты считали картину символом борьбы за национальное возрождение. Виже-Лебрен получила за нее сумму, в четыре раза превышающую ее обычные гонорары. К 1814 году произведение снова оказалось у художницы. Внеся незначительные изменения, она переделала «Гения Славы» в «Гения Александра I» и поднесла императору при его торжественном въезде в Париж[6]. Так символ польской свободы легко превратился в памятник душителю этой свободы.

*Шебуев В. К. Разбитие корпуса маршала Даву под Красным. 1812. Б., кар., уголь. НИМРАХ*

Робкие попытки реалистически отразить современные события предпринял Василий Козьмич Шебуев и его ученики. В 1813 году Шебуев сделал два больших рисунка: «Поражение корпуса маршала Даву при городе Красном...» и «Поражение неприятеля и совершенное истребление корпуса генерала Вандамма при селе Кульме...». Автор пытался показать масштаб сражений с документальной точностью. В первом рисунке он пользовался описаниями очевидцев, во втором — топографическим планом. Он считал важным заявить об этом в названиях произведений, чтобы повысить степень общественного доверия к ним. Но панорамное изображение поля боя сделало реалистическим только масштаб. Во всем остальном сохранились академические каноны.

*Тихонов М. Т. Расстрел русских французами в Москве. 1813. Х., м. ГТГ*

*Сазонов В. К. Расстрел русских французами в Москве. 1813. Х., м. ГТГ*

В 1813 году ученики Шебуева *В. К. Сазонов* и *М. Т. Тихонов* написали два варианта картины *«Расстрел русских патриотов французами»*. Скульптурные позы хорошо сложенных фигур переднего плана в полуантичных туниках, общая уравновешенность композиции остались от классицизма. Но типичность московского архитектурного пейзажа, группа палачей-французов, особенности вооружения и амуниции написаны с большой достоверностью.

Широкую известность, благодаря копиям и гравюре А. Е. Ухтомского, получила картина ученика С. С. Щукина *Ивана Васильевича Лучанинова «Благословение ополченца» (ГЭ)*. В ней видны погрешности в анатомии, бутафорская условность пейзажного фона, но неоспоримы и достоинства: непринужденная композиция, отказ от идеализации натуры под античные образцы, стремление к достоверной передаче национальной одежды представителей разных социальных групп и возрастов (крестьянин, ополченец, солдат, старуха, молодуха, ребенок). Единение персонажей вокруг иконы Богородицы рождает подкупающую искренность патриотического чувства, созвучную поэзии В. А. Жуковского и Ф. Н. Глинки.

По свидетельству С. И. Тургенева, на академической выставке 1813 года именно эта картина оказалась самой популярной: «Стечение народа было чрезвычайное: дворяне, купцы, художники, мужики и проч. — все толпились и любовались»[7]. Однако картине Лучанинова явно не хватало масштаба, технического мастерства, широты художественного кругозора.

Едва ли не главная причина кризиса академического искусства состояла в том, что накануне войны Академия потеряла своего гения-вдохновителя — гр. *Александра Сергеевича Строганова*. Он умер в октябре 1811 года, простудившись при освящении Казанского собора. Управление Академией перешло к вице-президенту *Петру Петровичу Чекалевскому*[8]. Из Министерства двора ее перевели в ведение Министерства народного просвещения, что привело к резкому снижению финансирования. В 1812 году после отъезда министра А. К. Разумовского в Москву Академию подчинили кн. А. Н. Голицыну, который в связи с этим был избран в почетные любители[9]. Это означало смену принципов. При независимом Строганове среди 11 почетных членов и любителей Академии были король Прусский, принц Саксен-Веймарский, три влиятельных генерала, но большинство составляли выдающиеся меценаты и люди искусства: А. Н. Оленин, Д. С. Бортнянский, А. А. Писарев, Ф. П. Толстой, А. М. Белосельский-Белозерский, Н. С. Мордвинов. Теперь эти звания стали давать исключительно чиновникам: камергеру Н. П. Свистунову, попечителю Санкт-Петербургского учебного округа С. С. Уварову[10]. В 1815 году почетным любителем стала вел. кн. Анна Павловна за то, что поднесла Академии собственный рисунок[11].

Отсутствие Строганова сразу сказалось на судьбе крупных художественных проектов. Так, в ноябре 1811 года И. П. Мартос получил 15 000 руб. для начала работы над памятником Минину и Пожарскому. По приказу министра просвещения Академия должна была выделить ему место для мастерской и выдать «надлежащие средства». Но Совет лишь оставил в распоряжении скульптора мастерскую, которой он пользовался при выполнении работ для Казанского собора. К тому же Мартос должен был делить ее с В. К. Шебуевым, писавшим для собора гигантские полотна. Ему разрешили сделать нужные перестройки, но «за свой кошт, так как сие есть част-

ное его предприятие»[12]. В 1813–1814 годах после обрушения штукатурки в Казанском соборе И. П. Мартос отказался выполнить барельефы четырех евангелистов, а А. И. Иванов, А. Е. Егоров, В. К. Шебуев и др. — написать их изображения[13], поскольку после смерти Строганова оплата труда работавших в соборе мастеров фактически прекратилась. Кроме того, члены Академии, как и все учителя, были обложены 5%-ным налогом за частные уроки[14].

Невосполнимой утратой для архитектурного класса стала преждевременная смерть *А. Д. Захарова (1811), Ж.-Ф. Тома де Томона (1813)* и *А. Н. Воронихина (1814)*. Зодчие, способные их заменить — К. И. Росси и В. П. Стасов, — работали в комитете Бетанкура и не были связаны с Академией. Московские архитекторы — О. И. Бове, Д. Жилярди, А. Г. Григорьев — тоже, а новые профессора — *братья Михайловы, И. Г. Гомзин* и *А. И. Мельников* «по сравнению с Росси и Стасовым могли считаться мастерами лишь "второго плана"»[15]. В 1817 году умер вольный общник Академии Д. Кваренги. *Ф. И. Демерцов* получил профессорское звание, но к этому времени он почти ослеп. В 1815 году вольным общником был избран *Л. Руска*, но тоже поздно. Эксплуатация со стороны императора и заграничная поездка, возможно, и триумфальный прием, устроенный его другу и коллеге Кваренги жителями Бергамо в 1811 году, привели его к решению оставить Россию. В итоге Академия потеряла ведущую роль в отечественном градостроении.

Ж.-Ф. Тома де Томон скончался 23 августа 1813 года после продолжительной болезни. По высочайшему распоряжению он обследовал останки сгоревшего Большого театра и обрушился вместе с ними[16]. Еще в 1811 году последовало распоряжение попечителя Санкт-Петербургского учебного округа «О припечатании в публичных ведомостях о смерти какого-либо профессора, прославившегося в ученом свете»[17]. Смерть де Томона, случившаяся в период летних отпусков, породила проблему с публикацией некролога. В связи с этим последовало распоряжение министра народного просвещения о предоставлении данных на всех членов Академии художеств (такое же распоряжение получила Российская Академия). Этот документ чуть ли не до нашего времени определил логику официальных некрологов мастерам искусств: 1) сколько отроду лет; 2) происхождение и место рождения; 3) образование; 4) продвижение по чинам; 5) занимаемые должности; 6) работы, «заслужившие особое внимание художников или публики, или других особенных случаев, за которые получал какие награды от высочайших особ или каких известных обществ, либо от знатнейших особ»; 7) «другие приключения, достойные особенного внимания, хотя и вне службы случившиеся»[18].

В других классах Академии тоже происходили кадровые перемены. *И. П. Мартос* стал именоваться ректором по скульптуре, а *С. С. Пименов* получил профессорство. Ведущими профессорами живописных классов стали три «столпа» русского академизма — *А. И. Иванов, А. Е. Егоров*

и *В. К. Шебуев.* Умершего главу класса портретной миниатюры *П. А. Иванова* сменил *А. Г. Варнек*, спустя рукава относившийся к своим обязанностям, интриговавший против чужих учеников и своего учителя С. С. Щукина[19]. Пейзажист *М. Н. Воробьев* получил звание академика и был назначен помощником А. И. Мельникова в класс перспективы. Талантливый акварелист советник *А. Е. Мартынов* стал преподавателем ландшафтной живописи. Братьев *Михайловых* и *А. И. Иванова* академическое начальство представило к ордену Св. Владимира[20], но безуспешно.

В 1812 году 8 учащихся 3-го возраста Академии художеств выразили желание поступить на военную службу, но непременное для этого согласие родных или опекунов получили только 6[21]. Чтобы уйти в ополчение, ученик Афанасий Власов добился своего исключения тем, что «делал разные бесчинства в столовой, грубил инспекторам, сопротивлялся при аресте»[22]. 16 профессоров и служащих Академии пожертвовали в фонд ополчения 910 руб.[23] Все ее служащие в 1812–1824 годах отчисляли из своего заработка 1 коп. с рубля на содержание военного госпиталя, а медицинский персонал бесплатно лечил раненых офицеров[24].

Эвакуация в Олонецкую губернию, а затем возвращение части имущества трети профессоров и учащихся вконец расстроили академическую жизнь. Воспитанники ходили в лохмотьях и голодали, получая на обед «соус под бобами и бобы под соусом»[25]. Перенаселенные спальни плохо проветривались. По коридорам гуляли сквозняки, разнося зловоние туалетов. По данным медосмотра 1817 года, из 278 учащихся 24 были больны золотухой и 74 — зобом[26]. Здание рушилось и приобретало неприглядный вид. Рисовальные классы были черны от копоти лампад. К концу 1816 года в кассе Академии имелось 17 руб. 26 коп. За нею числилось 280 995 руб. 29 коп. долга[27]. Академические династии — Брюлловы, Ивановы, Михайловы, Щедрины — роптали.

Резко упала дисциплина. В июне 1812 года из Академии были исключены за самовольные отлучки и «гнусное пьянство» 9 учащихся и 5 предупреждены об исключении при первом замечании в их адрес. Всего же по делу проходило 19 человек[28]. Утверждая решение Совета, министр просвещения А. К. Разумовский велел сделать золотых медалистов надсмотрщиками за товарищами «с тем, чтобы они ответствовали за их поведение», а в случае отказа сообщить им, что «такой выбор, основанный на выгодном об них мнении, при выпуске их будет много принимаем во уважение»[29]. Лучших учеников в пример другим приказано было сажать во время занятий на задние ряды, а нерадивых — на передние — поближе к преподавателю и гувернерам[30].

Эти меры были малоэффективны. В 1813 году «за шалости» был исключен ученик 2-го возраста В. Фоголев[31]; в 1814 году — ученик О. Крепейн; Н. Я. Анисимов — строго предупрежден за появление в пьяном виде на похоронах А. Н. Воронихина[32]; а А. Шатилов доставлен за пьянство к петербургскому обер-полицмейстеру[33]. В 1815 году из Академии ис-

ключили 12 учащихся 3-го возраста (13-го — М. Белоусова, А. К. Разумовский велел оставить «по уважению отличий службы дяди его»). В списке их прегрешений значилось: утром со звонком не встают, а некоторые не встают вообще; опаздывают на молитву, «в церковь из всего возраста ходит только четвертая часть»; прогуливают занятия; нарушают порядок в столовой, «буянят и звонят в бутылки»; шумят в спальнях и мешают учиться младшему возрасту; бьют стекла и ломают мебель; «проходящих по коридору обижают и грабят»; грубят; надолго самовольно покидают Академию[34]. И немудрено, поскольку в пьянстве и буйстве были замечены не только учащиеся, канцеляристы и мелкие служащие, но также церковнослужители[35]. Разумовский и Голицын направляли на воспитательские и хозяйственные должности увечных унтер-офицеров, «ради их успокоения», рассматривая такую службу как синекуру. Совет пытался возражать, но безуспешно.

Дисциплинарные решения Совета Академии в дооленинский период представляются обоснованными: среди злостных нарушителей только одно имя фигурирует в дальнейшей истории русского искусства (П. Свинцов) и только один — выходец из художественной среды (сын вольного живописца В. Николаев).

*Угрюмов Г. И. Нижегородские послы у Пожарского. 1812. Б., акв. ГТГ*

В силу вышеизложенного становится понятным, почему лучшие достижения изобразительного искусства 1812–1815 годов были созданы мастерами, не связанными с Академией. Это портретная графика *О. А. Кипренского*, батальные картины, портреты и гравюры *А. О. Орловского*, летучие листы *И. И. Теребенева*, сюжетная графика *И. А. Иванова-младшего*. Однако расцвет сатирической графики был недолгим. В 1815 году последовал правительственный запрет на распространение карикатур в России — одно из проявлений начинающейся реакции. Подлежали изъятию из библиотек и книжных лавок памфлеты и карикатуры на Наполеона, сочинения о его личной жизни, поскольку он являлся лицом коронованным[36]. Ведущими жанрами графики стали портрет и сюжетная гравюра.

*Самокиш Н. С. Подвиг солдат Н. Н. Раевского под Салтановкой. 1912. Х., м. Музей-панорама «Бородинская битва»*

## Глава 6. Ампирная интерпретация войны

Война способствовала высшему расцвету русского классицизма. Она, по выражению П. П. Свиньина, «открыла нам своих Курциев, Сцевол, Регулов». И это соответствовало действительности. Наполеоновская армия, воспитанная на культе римских легионов, столкнулась с римской доблестью русских. Я. П. Кульнев называл свою бедность «величием Древнего Рима». Он постоянно читал и даже спал, положив под голову «Сравнительные жизнеописания» Плутарха[1]. Гербовая печать П. И. Багратиона имела форму греческой амфоры, а сам он жил в ампирном Розовом павильоне Павловска, построенном А. Н. Воронихиным. А. П. Ермолов и А. И. Кутайсов в ночь перед Бородино читали друг другу Оссиана. Александр I гордился прозвищем Агамемнон Европы, присвоенным ему Ж. де Сталь.

Всю страну облетела молва о подвиге генерала Н. Н. Раевского, который под Салтановкой, спасая армию П. И. Багратиона, повел свой корпус под ураганный огонь, поставив рядом двоих сыновей, одному из которых

было 16, другому — 11 лет. Адъютант Раевского К. Н. Батюшков утверждал, что генерал смеялся над этой историей. Детей в строю не было. «Из меня сделали Римлянина <...> из Милорадовича — великого человека, из Витгенштейна — спасителя отечества, из Кутузова — Фабия <...> весь анекдот сочинен в Петербурге. Твой приятель (Жуковский) воспел в стихах. Граверы, журналисты, нувелисты воспользовались удобным случаем, и я пожалован Римлянином»[2]. Это признание в совокупности с живучестью упомянутых легенд — яркое свидетельство ампирного мышления современников.

Строгое изящество и воинственный пафос ампира хорошо соответствовали официальной интерпретации причин, характера и значения войны, породив величественные архитектурные сооружения, скульптурные монументы, памятные медали, изделия декоративно-прикладного искусства. Даже при комплектовании гвардейских полков практиковалось ампирное стремление к «большому стилю»: в Измайловский и Конногвардейский полки набирали брюнетов; в Кавалергардский — светло-русых и круглолицых; в Семеновский — с продолговатым лицом и голубыми глазами; в Павловский — курносых; в Московский — рыжих.

*Арка Тита. 81 г. Рим*

*Арка Септимия Севера. 203 г. Рим*

Программным жанром ампирной архитектуры были триумфальные арки. Эталоном являлись однопролетная арка Тита (81 г.) и трехпролетная арка Септимия Севера (203 г.) в Риме. После Аустерлица Наполеон указал на них своим архитекторам как на образцы для подражания. Первая легла в основу Триумфальной арки на площади Этуаль (Ж.-Ф. Шальгрен, 1806), но окончательный облик приняла в 1830-х годах, когда ее украсили ампирно-романтические горельефы Ф. Рюда. Вторая стала образцом для Ш. Персье и П.-Ф.-Л. Фонтена, построивших арку на площади Каррузель (1806).

19 марта 1814 года, вступая в Париж через эти арки, Александр I оценил их красоту. Вступление в Париж было достойным реваншем за Аустерлиц, в честь которого они были возведены. С этого момента появление подобных сооружений в столицах стало лишь делом времени.

*Шальгрен Ж.-Ф. Арка на площади Этуаль (де Голля). 1806. Париж*

*Персье Ш., Фонтен П. Арка на площади Каррузель. 1806. Париж*

*НХ. Вступление союзных войск в Париж. 1814. Раскр. литография*

*Кваренги Д. 1814. Нарвские триумфальные ворота. Б., акв.*

За четыре месяца, к моменту вступления гвардии в Петербург, *Д. Кваренги* построил на Нарвской дороге однопролетные *Нарвские триумфальные ворота* — ампирную бутафорию из алебастра и дерева, окрашенные под бронзу и мрамор, с квадригой, управляемой крылатым Гением мира. Скульптура, торжественные надписи, античная арматура и барельефы с изображением сражений были выполнены *И. И. Теребеневым.*

Другие триумфальные ворота в знак благодарности гвардейским полкам построил в 1817 году в Царском Селе *В. П. Стасов.* Александр I лично определил место их установки и составил надпись *«Любезным моим сослуживцам»* на русском и французском языках[3]. В 1821 году по предложению Стасова ворота перенесли на другое место и окружили полукруглой *решеткой*, исполненной по проекту *А. А. Менеласа.* Это сооружение не имело аналога в римской и французской архитектуре. Оно напоминало полуразрушенные колоннады храма Афины Афайя на острове Эгина и храма Аполлона в Коринфе. Еще в 1788–1791 годах эти формы использовал К.-Г. Лангханс в Бранденбургских воротах Берлина. Вероятно, берлинский прототип в миниатюрном варианте и лег с подачи Александра I в основу сооружения. Показательно, что в это же время бульвар на Невском проспекте, «обсаженный с обеих сторон тощими липками, занимал средину проспекта по образцу "Unter den Linden" в Берлине»[4].

*Стасов В. П. Ворота «Любезным моим сослуживцам». 1817. Царское Село*

Усиление религиозной экзальтации императора охладило его интерес к этому «языческому» жанру. Простояв 10 лет, Нарвские ворота обветшали, представляя опасность для прохожих и вызывая горькие чувства у ветеранов. В 1824 году генерал Ф. П. Уваров завещал 40 000 руб. на памятник Отечественной войне. При Николае I их решено было использовать для возведения *новых Нарвских триумфальных ворот* из кирпича и листовой меди по проекту *В. П. Стасова.* Торжественная закладка состо-

ялась в 15-летнюю годовщину Бородинской битвы, 26 августа 1827 года.

Другим программным жанром ампирной архитектуры являлась триумфальная колонна. В екатерининское время в Царском Селе появились Крымская колонна Я. Брюса и Чесменская колонна А. Ринальди. В период «либерального курса» — колонна в Полтаве Ж.-Ф. Тома де Томона и его же Ростральные колонны Биржи. Но они оказались карликами в сравнении с *Вандомской колонной*, сооруженной в Париже *А.-Д. Шоде* и *Д. Виван-Деноном* (1806–1810) по образцу колонны Траяна в Риме «из чистой бронзы». Считалось, что эту бронзу добыли, переплавив русские и австрийские пушки, захваченные при Аустерлице. Колонну венчала 3,3-метровая статуя Наполеона в виде римского императора с земным шаром в левой руке. Этот памятник унижения России в центре Парижа не давал покоя Александру и Николаю Павловичам. В 1814 году статую Наполеона уничтожили, а вместо нее установили белое знамя Бурбонов, которое французы тотчас окрестили «грязным бельем». Однако ствол колонны, сделанный из меди русских пушек и украшенный рельефами *Бозио, М.-К. Ф. Клодиона* и *Д. Виван-Денона*, остался.

*Лангханс К.-Г. Бранденбургские ворота. 1788–1791. Берлин*

*Колонна Траяна. 107 г. Рим*

Еще 14 ноября 1812 года Александр I дал именное повеление гр. Ф. В. Ростопчину о постановке в Москве памятника из отбитых неприятельских орудий[5]. Форма монумента не оговаривалась, но формулировка «из отбитых орудий» выдает прототип. В 1814 году в Риге по инициативе губернатора маркиза Ф. О. Паулуччи на средства местных купцов началось возведение триумфальной колонны с надписями на русском и

латинском языках[6]. Вскоре, однако, Александр I охладел и к этому «языческому» жанру.

Шедевром ампирной скульптуры является *памятник Минину и Пожарскому* работы *Ивана Петрович Мартоса*. Война придала этому монументу мистический смысл. В 1812 году события 200-летней давности повторились, иногда совпадая по месяцам. Имена Минина и Пожарского были у всех на устах, символизируя день сегодняшний. «Вестник Европы», «Сын отечества» и другие издания регулярно информировали о ходе работы. Во время транспортировки памятника из Петербурга в Москву по каналам Мариинской водной системы у каждой пристани собирались толпы людей. Осмотр завершался торжественным молебном. Многие шли вдоль берегов, молясь и провожая баржи до соседней пристани. Открытие памятника 20 февраля 1818 года вылилось в торжество, невиданное со времен коронации Александра I.

*Шоде А.-Д., Виван-Денон Д. Вандомская колонна. 1806–1810. Париж*

*НХ. Свержение Вандомской колонны. 1871. Литография*

5 мая 1871 г. по решению Совета Парижской коммуны колонна «из чистой бронзы» была сброшена с пьедестала как памятник милитаризму и захватническим войнам. Она оказалась внутри полой и раскололась на 6 частей. Русских и австрийских пушек хватило только на тонкую бронзовую оболочку, а внутреннее пространство было заполнено щебнем и строительным мусором.

*Мартос И. П. Памятник Минину и Пожарскому. 1818. Бронза*

Скульптурная группа Мартоса гармонично сочетает черты высокой классики и национальный колорит, рациональный расчет и эмоциональный порыв, естественную непринужденность и классицистическую геометрию. Меч, на который возложены руки героев, служит как смыслом духовного единения, так и вертикальной осью композиции. Щит с иконой Спаса является символом святого дела, но при этом прикрывает седалище Пожарского и дает опору его руке. Мартос так расположил фигуры, что объемы, выпуклости и плоскости, диагонали и вертикали, узорное обрамление оружия и гладь одежды чередуются с равномерными интервалами,

создавая музыкальный ритм. Головы и пропорции фигур были скопированы со статуи Зевса Олимпийского, но бороды, ширококостная телесная мощь, сдержанная сила и величавая простота являлись одновременно русскими национальными чертами. Античные туники напоминали крестьянскую рубаху, а «скифские» штаны в той же мере являлись элементом русской национальной одежды. Высшее мастерство технических приемов проявилось в том, что их не замечали. Для улучшения технического качества все аксессуары — шлем, щит, меч — отливались отдельно.

*НХ. 1820-е. Вид Красной площади. Литография*

Александр I, желая внести свой вклад и улучшить эстетическую сторону монумента, потребовал соорудить мраморный постамент. Скульптор был в отчаянии: в России не найти такую глыбу мрамора, а дробный постамент из нескольких кусков, если и выдержит тяжесть, то разрушит художественную цельность произведения. Его суровый пафос требовал монолитной гранитной глыбы. Эту мысль Мартос внушал везде и добился своего[7]. Император хотел видеть памятник либо в центре площади, либо рядом с храмом Василия Блаженного (где он находится сейчас). Но Бове и Мартос сумели отстоять свою точку зрения: первый московский монумент был поставлен на краю Красной площади так, что фигура Минина лицом была обращена к Торговым рядам, а рукой указывала на Кремль. Такая конфигурация усиливала идейный смысл: Торговые ряды

олицетворяли купечество и народ — главную силу ополчения, а освобождение Кремля — символа государственности и национальных святынь являлось целью ополчения.

В контексте Красной площади обнаружилось главное достоинство произведения «Фидия XIX века»: он создал идеальную архитектоническую форму, которая эффектно воспринимается с любой точки. За пределы формы выходит лишь рука Минина. Этот магнетический жест в зависимости от различных точек зрения способен изменять облик монумента, придавая ему неисчерпаемое богатство идейных и пластических нюансов. В одних ракурсах Минин указывает на Кремль как символ государственности; в других — защищает своей дланью храм Василия Блаженного; в третьих — требовательно призывает полководца (власть) исполнить свой долг; в четвертых — возносит руку к небу, взывая к высшей справедливости; в пятых — указывает на площадь, обращаясь к заполняющей ее толпе; в шестых — благословляет проходящих мимо.

*Васильев К. А. Парад 7 ноября 1941 г. 1972–1974. Х., м.*

В области миниатюрной пластики непревзойденным шедевром ампира является выполненная гр. *Федором Петровичем Толстым* в 1814–1836 годах *серия из 20 рельефов-медальонов*, посвященных Отечественной войне 1812 года. Идея ее создания возникла в 1814 году, когда скульптор исполнил *медальон с портретом Александра I* в виде Родомысла. Император был изображен погрудно, в профиль, в доспехах русского средневекового

воина. Тонкость исполнения и идейный смысл аллегории получили «высочайшее одобрение». Гр. Ф. П. Толстой приступил к разработке рисунков еще 19 медальонов: *1) «Народное ополчение»; 2) «Бородинская битва»; 3) «Освобождение Москвы»; 4) «Бой при Малом Ярославце»; 5) «Трехдневный бой при Красном»; 6) «Сражение при Березине»; 7) «Бегство Наполеона за Неман»; 8) «Первый шаг Александра за пределы России»; 9) «Освобождение Берлина»; 10) «Тройственный союз»; 11) «Сражение на высотах Кацбахских»; 12) «Бой при Кульме»; 13) «Битва при Лейпциге»; 14) «Освобождение Амстердама»; 15) «Переход за Рейн»; 16) «Сражение при Бриенне»; 17) «Бой при Арсис Сюр Об»; 18) «Сражение при Фершампенуазе»; 19) «Покорение Парижа».* Когда рисунки и описания к ним были готовы, их рассмотрел специальный комитет в составе государственного секретаря А. С. Шишкова, археолога А. А. Келера, нумизмата Ф. И. Круга, скульпторов И. П. Мартоса и Ф. Ф. Щедрина, живописца Г. И. Угрюмова. Комитет единогласно одобрил выбор тем, рисунки и описания. Для художника начались годы напряженного труда.

*Михайлов П. Н. 1809. Портрет Ф. П. Толстого. Х., м. 69 х 58. СПб. НИМРАХ*

Медаль, по мнению Толстого, должна быть ясной и доходчивой, чтобы каждый мог сразу понять, по какому поводу она выбита. Поэтому мастер стремился каждому событию войны дать символическое истолкование, соединив утонченный артистизм исполнения, лаконичность формы со сложными, едва заметными ее переходами. Сначала он изготовил восковые модели, а затем способом гравировки перевел их в металл. С металлических медальонов делались многочисленные гипсовые отливы, позволяя постепенно улучшать формы и варьировать двухцветный принцип колористического решения. Столь сложный процесс напоминал работу средневековых ювелиров, усиливая художественную уникальность каждого произведения (восковые модели хранятся в Государственном Русском музее, а полный комплект гипсовых отливок — в Эрмитаже). Все медальоны представляют собой восьмиугольник со вписанным в него кругом диаметром 15 см. В центре круга на гладком голубом или голубовато-сиреневом фоне расположены белые рельефные изображения. В нижней части медальонов (обрез) — надпись, раскрывающая содержание.

Сцены сражений выдержаны в принципах невысокого римского рельефа, но в некоторых медальонах, стремясь к большей выразительно-

сти, художник выходит за плоскость навстречу зрителю («Сражение при Фершампенуазе»). Для усиления символического смысла автор вместо тысяч воинов изображает группы из двух, трех, максимум пяти фигур («Освобождение Москвы»). Их цельные силуэты с античными пропорциями и выразительными жестами четко читаются на гладком фоне. Почти на всех медальонах в центре изображен русский воин в изящно стилизованной одежде и вооружении, которые представляют собой сплав античных и русских черт: шишак, легкие доспехи или кольчуга, длинная, до колен, рубаха. Иногда воин имеет бороду. Этим подчеркивается народный характер войны, роль ополчения или казаков в данном сражении, поскольку ношение бороды в регулярной армии запрещалось. На некоторых медальонах («Битва при Лейпциге», «Покорение Парижа») лицо героя имеет портретное сходство с Александром I — указание на его личное присутствие на поле боя. Русскому воину противостоят противники в одежде и доспехах древнего галла.

Медальон *«Народное ополчение» (1816)* — самая ранняя, а потому не совсем еще самостоятельная работа. Композиция восходит к «Клятве Горациев» Ж.-Л. Давида. Сидящая на возвышении величественная женщина олицетворяет Россию, вручающую мечи трем воинам, символизирующим три сословия. Постамент трона украшен барельефом со сценой сбора народных пожертвований. В композиции барельефа, в идее меча как оси симметрии, в стилизованном женском кокошнике России, в щите с гербом, на который она опирается, очевидно влияние Мартоса.

На медальоне *«Битва Бородинская» (1816)* два неприятеля вокруг фигуры русского воина показывают двойное численное превосходство врага (так утверждала официальная версия того времени). Один противник — галл, другой — германец. В этом отразился многонациональный состав наполеоновской армии. Еще один враг повержен к ногам русского воина. Это — символ потерь неприятеля при Бородине (треть его численности).

На медальоне *«Бой при Малом Ярославце» (1817–1818)* галльский воин яростно атакует, но его меч ломается о прочность русского оружия. На втором плане противник с портретными чертами Наполеона, бросив меч и шлем, в ужасе убегает. Вдоль его пути лежат бесформенные груды мертвых тел. Так лаконично и точно раскрывается историческое значение битвы, сокрушившей наступательную мощь Великой армии и заставившей ее отступить на разоренную войной Старую Смоленскую дорогу, обрекая на медленную, но неизбежную гибель.

Медальон *«Сражение при Березине»*, несмотря на миниатюрные размеры, создает ощущение монументальности. Величественно спокойный русский витязь, опустив оружие и глядя прямо на зрителя, указывает правым перстом на груды неприятельских тел, лошадей, вооружения, колесниц, сплошь покрывающие горизонт. Это урок и предупреждение любому агрессору. В 1920 г. это произведение легло в основу знаменитого плаката Д. С. Моора «Ты записался добровольцем?»

Битву при Бриене 29 января 1814 г., изображенную на медальоне, союзные армии проиграли, но Наполеон потерял здесь 1/6 часть своей армии. Такие потери были для него уже невосполнимы. Щит, которым прикрывается поверженный галл, украшен рельефом с изображением аллегорической фигуры Франции, выкармливающей дракона. Это намек на то обстоятельство, что Наполеон являлся выпускником Бриенской военной школы.

Медальоны Ф. П. Толстого получили мировое признание. О них с восторгом отзывался И. В. Гёте. Скульптор был избран членом всех европейских Академий, ему присудили медаль на I Всемирной выставке в Лондоне (1850). Президент Венской Академии кн. К. Меттерних, награждая Толстого медалью, писал в сопроводительном письме: «По замыслу и по выполнению эта серия замечательна... Ни одна страна не создала ничего более прекрасного в течение последних столетий»[8]. Правительство Британской империи предлагало скульптору огромные деньги за то, чтобы он дополнил серию медальонами, посвященными сражениям с участием британских войск, но гр. Ф. П. Толстой отказался.

*Сервиз. Императорский фарфоровый завод. 1814–1824. ГЭ*

*Ваза с портретом М. И. Платова. Фарфор. 1814–1825. Музей-панорама «Бородинская битва»*

*Тарелка. 1820-е. Стекло. ГЭ*

*Рюмки. 1820. Хрусталь. ГЭ*

Под влиянием Отечественной войны на фарфоровой посуде появился новый вид изображения — миниатюрные портреты героев войны, как правило, — в черно-белом тоне, стилизованном под гравюру. Такой чайный сервиз хранится в коллекции Эрмитажа. Он не имеет марки, но, вероятно, изготовлен на Императорском фарфоровом заводе. Об этом говорят не свойственные изделиям провинциальных заводов строгое благородство форм, тонкое мастерство росписи

и некий официальный дух. Сервиз отражает не столько субординацию, сколько боевые заслуги полководцев в их петербургском понимании. На противоположных бортах самого крупного предмета — чайника в фигурных рамках даны портреты М. И. Кутузова и П. Х. Витгенштейна. Таким образом, «спаситель Петербурга» уравнен со «спасителем Отечества». На остальных предметах генералы размещены согласно их боевым заслугам, а не субординации: П. И. Багратион — на сливочнике, Л. Л. Беннигсен и Я. П. Кульнев — по сторонам меньшей по размерам сахарницы, остальные генералы — на бортах чашек. Нарушение субординации в том, что Беннигсен по положению был выше, чем Багратион, а изображенный на чашке А. И. Кутайсов — выше, чем Кульнев. Известны отдельные предметы сервиза, где каждой чашке с портретом генерала соответствует блюдце, на донце которого помещены строки о данном генерале из «Певца во стане русских воинов». В эрмитажной коллекции хранится такой набор, посвященный М. И. Платову. Экзотичный атаман вообще встречается на изделиях чаще других.

Мастера художественного стекла тоже осваивали тему Отечественной войны. Вошли в моду хрустальные графины, стаканы и рюмки, стенки которых украшены медальонами из молочного стекла с торжественными надписями об Отечественной войне. Другой вариант — высокие массивные рюмки с однотонными миниатюрными портретами героев.

*Кипренский О. А. Портрет К. Н. Батюшкова. 1815. Б., кар. ИРЛИ (Пушкинский дом)*

В русской поэзии классицизм доживал последние годы. Из ампирных произведений об Отечественной войне достойны упоминания два стихотворения *К. Н. Батюшкова*. Под влиянием военных впечатлений он написал *«Переход русских войск через Неман 1 января 1813 года. Отрывок из большого стихотворения»*. Видимо, осознание всемирно-исторической значимости события заставило поэта вернуться к стилистике батальной поэзии ампира: он заменил современное вооружение античным, подобно тому, как это делали в своих сооружениях Ф. И. Демерцов, А. Д. Захаров, К. И. Росси: «сгущенных копий лес», «гремят щиты, мечи и брони» (то же у В. А. Жуковского в «Певце во стане русских воинов»: мечи, стрелы, копья, щиты, шлемы, кольчуги, брони, перуны, шатры). Однако отрывок остался незаконченным.

К идее этого стихотворения Батюшков вернулся в исторической элегии *«Переход через Рейн» (1814)*. Его ампир стал более романтичным: античная арматура (мечи, копья, дротики) соседствует с реалиями эпохи (ружья, штыки, «пушек светлой медью»). Не замыкаясь на аналогиях с Античностью, поэт парит над эпохами, свидетелем которых был Рейн. Этот исторический экскурс с романтическим акцентом на Средневековье нужен автору для национального самоутверждения (опять-таки романтического): славе «гордых Германа кочующих племен», Цезаря, рыцарей, трубадуров, орлов «нового Аттилы» Батюшков с гордостью противопоставил славу России. Милые русскому уху названия звучат не менее внушительно и грозно, чем имена народов и мест, воспетые Гомером, Вергилием, Оссианом:

И час судьбы настал! Мы здесь, сыны снегов,
Под знаменем Москвы с свободой и громами! <...>
Стеклись с морей, покрытых льдами,
От струй полуденных, от Каспия валов,
От волн Улеи и Байкала,
От Волги, Дона и Днепра,
От града нашего Петра,
С вершин Кавказа и Урала!

К началу 1820-х годов русский ампир вступил в стадию кризиса. Примером тому является скульптурное убранство арки Главного штаба, Михайловского дворца, Адмиралтейства. Эти наборы великолепных по исполнению ампирных штампов лишили ампир романтической составляющей — неповторимой индивидуальности, превратив его в академизм. Подобные квадриги, Славы, статуи воинов и арматура могли символизировать какую угодно войну какой угодно европейской нации какой угодно эпохи. Даже в отношении памятника Минину и Пожарскому возникал вопрос: что делают два полуголых римлянина в центре православной Москвы?

*Демут-Малиновский В. И., Пименов С. С. Арматура. 1819–1822. Бронза. СПб. Здание Главного штаба*

Мастерская И. П. Мартоса, где громоздились гипсовые модели его огромных статуй, одновременно служила банкетным помещением. Там хлебосольный Иван Петрович принимал коллег и учеников. В такие дни в ногах гипсовых

Спасителей Отечества ставилась посуда и бутылки, орел в ногах Потемкина, а то и сам «светлейший» служили вешалкой для полотенец и верхней одежды. Можно ли было после этого всерьез воспринимать «высокие материи» классицизма в эпоху романтической иронии? Патетика классицизма, сталкиваясь с реалиями жизни, становилась вопиющей фальшью.

В идейном смысле вырождение ампира в академизм имело два основных проявления: 1. *Профанация идеи, подмена ее художественной формой*. Это позволяло трактовать произведение как угодно. Например, идею двух групп евангелистов для Казанского собора И. П. Мартос изложил так: «...под видом трудных изгибов главных частей человеческого тела <...> можно подразумевать бывшее в настоящую войну трудное положение возлюбленного отечества, под видом замысловатых оборотов, являющихся на фигурах, можно подразумевать искусство и напряженное действие наших воинств <...> наконец, в общем и гармоническом составе моих групп со стороны всякого ревнительного россиянина может быть с особенным удовольствием подразумеваемо знаменование решительного союза государственных сословий, оказавших непоколебимую твердость, неподражаемые примеры любви к отечеству и взаимного согласия»[9]. А вот обер-прокурор Св. Синода гомосексуалист кн. А. Н. Голицын увидел в них иное содержание: «Статься может, что не имеющий понятия об изяществе художеств соблазнится, видя евангелистов толико обнаженными и в положении столь принужденном»[10].

2. *Превращение ампира в рупор идеологии аракчеевщины и Священного союза*. Приведем объяснение А. Е. Егоровым своего эскиза для барельефа В. И. Демут-Малиновского, выполненного по заказу А. А. Аракчеева. Помимо академических штампов здесь очевидны и масштаб имперских притязаний, и глубина противоречия между искусством и жизнью: «Барельеф № 1. *"Присоединение Польши и Финляндии к России"*. Россия в виде сидящей величавой жены изображенная, придержа одной рукой рог изобилия, признак *богатства*, природою и *трудами многочисленных племен ей подвластных доставляемого*, простирает другую руку для вечного соединения с пришедшими к ней. *Мудрость* в виде Минервы, *приведшая к России Финляндию и Польшу*, подает им масличную ветвь, эмблему будущего спокойствия. *Любовь* полагает у ног России щиты с гербами Финляндии и Польши, коим сопутствует богиня *гармонии* или *согласия, отныне навсегда между тремя странами утвержденного*. Геркулес, т. е. сила Империи, поправ ногой змея вражды, некогда бывшей, покоится под сению древа земли отечественной, подобно тому как *воины русские, совершив неслыханные подвиги храбрости, изумившей вселенную, успокоены под кровом благотворным, который даровало им правительство попечительное и справедливое* (это о военных посе-

лениях! (*авт.*) <...> Гений начертывает на камне годы присоединения Финляндии и Польши. Орел двуглавый осеняет оный крыльями своими. Польша довершает изображение благоденствия России и народов, благодетельному скипетру ее преданных»[11].

*Гальберг С. И. Народное ополчение. Рельеф памятника Минину и Пожарскому. 1814–1818*

*Орловский А. О. 1812–1815. Казачий патруль. Х., м. ЧС*

## Глава 7. Романтическая интерпретация войны

«Трудно рассеять русский корпус, — писал генерал А.-Г. Жомини, — *какое-то врожденное чувство* побуждает русского солдата в случае опасности собираться в кучку, нежели бежать вразброд»[1]. Это «врожденное чувство», непонятное европейцам, составляло основу русской ментальности, которую романтики называли «народностью». Ее материальные истоки — в более чем тысячелетнем существовании крестьянской общины-мира, с коллективной собственностью, ответственностью и вынужденной взаимопомощью. Национальное чувство коллективизма веками определяло своеобразие русской культуры. Если в западноевропейских средневековых домах красота концентрировалась в интерьерах и внутреннем дворике, а к улице оборачивались мрачные стены с узкими окнами-бойницами, из которых на ту же улицу выливались нечистоты, то любой дом в русской деревне всю свою красоту — резные балясины, наличники, ставни, причелины, полотенце — демонстрировал улице-миру. Поговорка «Своя рубашка ближе к телу» в той или иной интерпретации встречается в фольклоре любого европейского народа, но нигде в Западной Европе нет поговорок: «С миром беда — не убыток», «Мира не перетянешь», «На миру и смерть красна». Подобно тому, как во время деревен-

ского пожара весь мир спешит на помощь погорельцу, сельская Россия (95,6% населения) в лице армии, народного ополчения и партизанских отрядов поднялась против общего врага. Восхищение народным подвигом дало новый импульс русскому романтизму. «Народность», ее конкретные проявления и истоки стали центральной темой во всех видах и жанрах искусства.

*Доу Д. Портрет принцессы Шарлотты Августы Уэльской. 1815–1818. Х., м. Виндзор. Королевское собрание*

*Опиц Г. Э. Русские казаки на улице. Б., акв.*

Важным мотивом романтического интереса к русской «народности» был интерес к ней со стороны европейцев. Освободительная миссия русской армии впервые со времен домонгольской Руси заставила Европу перенять некоторые элементы русской культуры. И это была именно романтическая экзотика. В гардеробах европейских модниц появились наряды, напоминавшие русский сарафан, кокошник, сапожки. В Париже и других европейских городах возникли кафе быстрого обслуживания — *бистро*, поскольку русские воины, заходя пропустить чарку-другую, поторапливали хозяев: «Быстро! Быстро!» Под влиянием живописной внешности казаков бритые физиономии многих европейцев заросли бородой a la russe. В феврале 1814 года на лондонской сцене были поставлены русские оперы «Казак-стихотворец» и «Мельник: колдун, обманщик и сват»[2]. Ж.-Л. Давид и его жена в 1816 году «...уверяют, что в восхищении от русского императора и от русских вообще»[3]. Литографический портрет

поэта-партизана Д. В. Давыдова работы А. О. Орловского украсил рабочий кабинет Вальтера Скотта. В Англии, имевшей многовековую историю политической карикатуры и школу выдающихся карикатуристов (Т. Роуландсон, Д. Круикшенк, Д. Гилрей), получили признание «летучие листы» И. И. Теребенева. Круикшенк подражал Теребеневу, подчас воспроизводя его композицию и указывая иногда автора оригинала. Немецкие художники И.-М. Фольц и Ф.-В. фон Шадов тоже заимствовали у «русского Хогарта» сюжеты, темы и отдельные детали. В 1819 году Флорентийская академия заказала О. А. Кипренскому — первому из русских художников — его автопортрет для галереи Уффици. Со времен Боттичелли, Рафаэля и Дюрера это считалось честью не только для любого мастера, но и для любой национальной школы.

*Филлипс Т. Портрет М. И. Платова. 1814. Х., м. ГЭ*

*Тропинин В. А. Портрет М. И. Платова. 1816. Х., м. Музей-панорама «Бородинская битва»*

Квинтэссенцией русской экзотики являлась личность атамана Войска Донского *Матвея Ивановича Платова.* В Лондоне ему был оказан триумфальный прием. В его честь были отчеканены две медали, горожане поднесли драгоценную саблю, скульптор П. Турнерелли выполнил его бюст, а живописец Т. Филлипс — портрет. Другой портрет — кисти великого Т. Лоуренса, поместили в галерею Ватерлоо. Еще в 1807–1808 годах гр. И. И. Морков приказал своему крепостному В. А. Тропинину исполнить несколько портретов героев Русско-турецкой кампании 1807 года, в том

числе М. И. Платова. Портрет был поднесен Александру I, а тот подарил его прусскому королю (ныне — КГ, Потсдам). Ценность этой работы уникальна, поскольку почти все произведения Тропинина петербургского и украинского периодов погибли в московском пожаре 1812 года.

Едва грамотный атаман был избран почетным доктором Оксфордского университета. Портрет «зарейнского атамана» был помещен на австрийской медали в честь Венского конгресса среди 14 европейских правителей и полководцев. Слава и боевые заслуги М. И. Платова неоспоримы, но ничуть не выше заслуг Н. Н. Раевского, А. П. Ермолова, Д. С. Дохтурова, М. Б. Барклая де Толли. Однако ни один русский не был столь популярен у европейцев. Романтическая экзотичность атамана решала все. Он это понимал и всячески поддерживал свой имидж, став для фольклора XIX века почти тем же, чем стал В. И. Чапаев для века XX. «Говорили, что Платов вывез из Лондона... молодую англичанку в качестве компаньонки. Кто-то, помнится Денис Давыдов, выразил ему удивление, что, не зная по-английски, сделал он подобный выбор. Я скажу тебе, братец, отвечал он: это совсем не для хвизики, а больше для морали. Она добрейшая душа и девка благонравная; а к тому же такая белая и дородная, что ни дать ни взять ярославская баба»[4]. Когда Ф. В. Ростопчин представил ему Н. М. Карамзина, Платов сказал: «Рад познакомиться. Я всегда любил сочинителей: они такие пьяницы!» Подобные анекдоты делали имя атамана нарицательным. Так, Генрих Гейне на вопрос, как он себе представляет платоническую любовь, ответил: «Как атаман Платов»[5].

Во время Отечественной войны официозные вирши Г. Р. Державина, гимны и марши по своей популярности и близко не стояли с проникновенными *песнями Федора Николаевича Глинки,* написанными от лица русского солдата в традициях солдатского фольклора. Они быстро распространялись в войсках и позднее стали восприниматься как фольклорные: их печатали в сборниках солдатских песен без указания автора. В *«Военной песне»,* написанной в дни борьбы за Смоленск, Отечество выступает как категория личная: друг, жена, мать, сыны, невеста. Если патриотизм классициста Державина сводился к воспеванию «высоких материй» (Бог, Царь, народ, вождь, воинство), то романтик Глинка шел от интимного к общенациональному:

Там друг зовет на битву друга,
Жена, рыдая, шлет супруга,
И матерь в бой — своих сынов!
Жених не мыслит о невесте,
И громче труб на поле чести
Зовет к отечеству любовь!

Стилистика песен Глинки позднее оказала заметное воздействие на «Бородино» М. Ю. Лермонтова.

Самый ошеломляющий успех выпал на долю *оды-элегии В. А. Жуковского «Певец во стане русских воинов»*. Помимо публикации в «Вестнике Европы» (№ 23–24, 1812) и двух отдельных изданий 1813 года она распространялась тысячами списков. Для поколения 1812–1813 годов «Певец...» имел такое же значение, как вместе взятые «Священная война», «Катюша», «Синий платочек», «Темная ночь», «Жди меня» для поколения 1941–1945 годов. «Впечатление, произведенное "Певцом" не только на войска, но и на всю Россию, невообразимо. Это был воинственный восторг, объявший сердца всех. Каждый стих повторяем был как заветное слово»[6]. П. А. Вяземский писал:

Певец царей, и рати, и народа,
Он вещий твой, о Русская земля,
В святую брань двенадцатого года
Пред заревом пылавшего Кремля...

И песнь его, пророческое вече,
Зажгла восторг по радостным полкам,
И грянула побед для них предтечей
И мстительной предвестницей врагам.

*Энгр Ж. О. Д. Сон Оссиана. 1813. Х., м. Монтабан. Музей Энгра*

Произведение написано как песня, чередующая запевы певца и рефреном звучащие припевы хора воинов, являющиеся одновременно или заздравным, или заупокойным кубком. Поэтический строй «Певца...» органично соединил основные художественные веяния эпохи. Очевидно влияние поэм Оссиана. Это сама идея песни-тризны при свете луны в ночной тиши на поле брани; мчащиеся в вышине «воздушные полки» героев прошлого; упоминания Валгаалы и Одина; замена современного вооружения античным. Не менее заметно влияние «Слова о полку Игореве»: похожие метафоры («Орлом шумишь по облакам», «По полю волком рыщешь», «Бедой им в уши свищешь»); славянизированная лексика («днесь», «горе подъял ужасну брань», «мчит во срете-

нье», «зиждешь ополченья»); образ Брани-Пира; обращение к легендарному Бояну, от которого поэт протянул нить преемственности к собственной личности (Боян — Ломоносов — Петров — Державин — Жуковский).

Это было присущее романтизму национальное самоопределение художника, осознание его великой миссии:

Хвала возвышенным певцам!
Их песни жизнь победам;
И внуки, внемля их струнам,
В слезах дивятся дедам.

Жуковский объединил эти веяния элегической тональностью. Она придала стихам невиданную эмоциональную проникновенность, предопределив их феноменальный успех. Ни один современник не умел говорить о родной земле с такой искренностью, лишенной внешнего патриотического пафоса. При этом «балладник» остался верен себе: его ампирные «бестрепетные вожди» по-романтически «страшат как привиденья». Даже в патриотическом произведении красной нитью проходят меланхолический «образ милой», вера в «провидение» и мистическая идея загробной связи душ.

Центральное место занимает речь в честь «ратных и вождей». Она имела огромное пропагандистское значение, открывая стране ее героев. Благодаря Жуковскому их имена приобрели общенациональную славу. Поэт стремился каждому дать краткую характеристику, выявив наиболее яркие черты. Нельзя сказать, что это ему удалось блестяще. Самые проникновенные и точные слова посвящены павшим героям — Я. П. Кульневу, А. И. Кутайсову, П. И. Багратиону. Яркие характеристики получили и те, кого Жуковский знал лично, — М. С. Воронцов и Д. В. Давыдов. Некоторые персонажи легко узнаваемы по одному боевому эпизоду. Этот прием был оправдан в отношении П. Х. Витгенштейна («Петрополя спаситель») или А. С. Фигнера («старцем в стан врагов идет во мраке ночи»), но применительно к Н. Н. Раевскому вел к искажению образа. Генерал характеризуется эпизодом под Салтановкой («Он первый грудь против мечей / С отважными сынами»), и ни слова о его решающей роли в обороне Смоленска и Курганной высоты. Ряд образов поэт строит на сочетании портретных и функционально-должностных характеристик. Так, отличительными чертами М. И. Кутузова являются «седины», «израненное чело» и слава, достойная великих предков. М. И. Платова характеризует титул «Вихрь-атаман» и специфический род оружия: «очарованный аркан». Л. Л. Беннигсен, как самый великовозрастный из генералов, получил титул «Нестор» и намек на функциональные обязанности начальника Главного штаба: «вождь и муж совета / Блюдет врагов, не дремля, он, / Как змей орел с полета». Некоторые герои вообще лишены боевой характеристики. Романтик Жуковский заменил ее намеками на их интимные чувства, многократно преувеличенные. Например,

А. Г. Щербатов, чье имение разграбили французы, «сетует душой о трате незабвенной» и пылает мщением к дерзнувшим «возмутить покой ее могилы», а экс-«молодой друг» императора П. А. Строганов якобы «оставил мир» «в жажде чистой славы». Подобные характеристики далеки от реальности.

Есть портреты явно неудачные. Например, для 40-летнего А. П. Ермолова не нашлось иного определения, чем «витязь юный». В большинстве же случаев это набор дежурных фраз, который можно применить к кому угодно. Например,

Наш Милорадович, — хвала!
Где он промчался с бранью,
Там, мнится, смерть сама прошла
С губительною дланью.

В таком же духе даны лишенные индивидуальности характеристики П. П. Коновницына, А. И. Остермана, А. П. Тормасова, К. Ф. Багговута, Д. С. Дохтурова, П. П. Палена, А. Н. Сеславина, Н. Д. Кудашева, А. И. Чернышева, М. Ф. Орлова, П. С. Кайсарова. Отражая всеобщее предубеждение, поэт не счел возможным даже упомянуть М. Б. Барклая де Толли. Не нашлось места и таким прославленным героям, как П. А., А. А. и Н. А. Тучковы, Ф. П. Уваров, Д. П. Неверовский, А. И. Горчаков, М. Е. Храповицкий, П. Г. Лихачев. Даже позднее, когда, отвечая на огромную популярность «Певца...», поэт в зависимости от хода военных действий и судеб упомянутых лиц несколько раз перерабатывал и менял отдельные строфы, он не счел нужным вставить их имена. Эти недостатки сближают произведение Жуковского с официальным псевдоискусством, целью которого является восхваление действующего начальства в доступных ему формах. В русле официальной идеологии лежала также идея национальной богоизбранности («Он искони благословил Славянские знамена») и мысль о том, что русские воины славны «покорством».

И. Н. Розанов и Л. Г. Фризман считали, что в «"Певце..." поражает строго обдуманная стройность плана, архитектоника всего произведения, математический расчет и симметрия... "Отцов" — пять (Святослав, Дмитрий Донской, Петр, Суворов, Кутузов)... "Сынов" — генералов... — в пять раз больше — двадцать пять... "Певцов" тоже пять.... Кубок поднимается также намеренно округленное число раз — десять... и один раз во славу Бога подымается чаша»[7]. Вряд ли стоит серьезно относиться к этой «математике». Она рушится, если учесть, что среди «отцов» упоминаются «два соименных» (Иван III, Иван IV, итого — 7), а кубок в предпоследней здравице, хотя именуется чашей во славу Бога, но наполнен отнюдь не святой водой (итого 11).

Один из секретов популярности «Певца...» был связан с общей для ампира и романтизма эпикурейской поэтизацией вина и дружеского застолья:

Кто любит видеть в чашах дно,
Тот бодро ищет боя...
О всемогущее вино,
Веселие героя!

В элегии Жуковского за ночь поднимается 11 кубков: 1) «чадам древних лет»; 2) Отчизне; 3) русскому царю; 4) «ратным и вождям»; 5) «вождям, сраженным в бое»; 6) мщенью; 7) святому братству; 8) любви; 9) чистым музам; 10) «Богу сил»; 11) Прощанью. Если следовать призывам «Певца...» буквально, приняв за кубок чарку — уставную мерку русской армии (150 г), то получится 1650 г...

Но главное достижение «Певца...» состояло в том, что Жуковскому удалось потрясающе точно и проникновенно сформулировать нравственный идеал русской нации, в полной мере соответствующий христианскому этическому идеалу:

В высокой доле — простота;
Нежадность — в наслажденье;
В союзе с ровным — правота;
В могуществе — смиренье.

Обетам — вечность; чести — честь;
Покорность — правой власти;
Для дружбы — все, что в мире есть;
Любви — весь пламень страсти;
Утеха — скорби; просьбе — дань,
Погибели — спасенье;
Могущему пороку — брань;
Бессильному — презренье;
Неправде — грозной правды глас;
Заслуге — воздаянье;
Спокойствие — в последний час;
При гробе — упованье.

После 1815 года разлад между мечтой о благодарности народу и послевоенными реалиями, «мировая скорбь» по поводу итогов войны и официального ее освещения, усиление бунтарских настроений и мотивов бегства от действительности привели к тому, что в русской поэзии — ведущем роде романтического искусства — тема «грозы двенадцатого года» оказалась чем-то вроде покойника, о котором молчат, чтобы не лгать. При поддержке властей «эксклюзивное» право говорить перешло к представителям официоза, а бунтари-романтики попали под цензурный пресс. В таких условиях русская поэзия 1815–1855 годов, кроме «Бородино» М. Ю. Лермонтова, двух строф из главы VII и первой строфы из главы X «Евгения Онегина», не создала в данной тематике ничего сопоставимого по культурно-исторической значимости с достижениями

в других искусствах. Острые замечания, резкие оценки событий, явлений, деятелей 1812 года проскальзывают лишь в некоторых прозаических произведениях и письмах романтиков (А. С. Пушкин, П. А. Вяземский, Д. В. Давыдов).

Война продлила жизнь сентиментализму. Сочетание сентиментальных и героических мотивов стало одной из причин успеха *«Певца...»*, графических портретов *О. А. Кипренского*. Неизмеримо повысилась ценность мимолетных встреч. Медальоны, коробочки, табакерки, шкатулки с портретами родственников, друзей и возлюбленных стали проявлением душевной чувствительности, напоминанием о близких людях. Часто на их обороте помещались пряди волос, инициалы или трогательные надписи. «Количество миниатюр, исполненных в царствование Александра I, превышает в десятки раз все, что было сделано раньше и после»[8].

*НХ. Портрет Д. В. Васильчикова. 1812–1818. Кость, акв., гуашь*

*НХ. 1813–1816. Портрет гр. А. П. Строганова. Кость, акв., гуашь*

Среди сотен миниатюр почти не встречается изображений в полный рост, в торжественно-монументальной позе. Само их предназначение было несовместимо с классицистическим официозом и определяло интимный характер изображения — погрудный портрет с акцентом на физиономических особенностях модели, на нейтральном фоне или в домашней обстановке. Ордена и другие регалии в мужских портретах изображаются часто, но являются не основным элементом характеристики, а дополнительным; не столько признаком государственных заслуг, сколько символом грозного времени. Порой они соседствуют с предгрозовым небом, баталией на дальнем плане или, наоборот, — с умиротворенным пейзажем. В годы войны наряду с признанными мастерами

портретной миниатюры — *В. Л. Боровиковским, П. де Росси, П.-Э. Рокштулем* — возникла новая плеяда художников — академики *И. М. Жерен* и *И. А. Винберг*, преподаватель Училища глухонемых *К. К. Гампельн*, бывший крепостной Н. П. Шереметева *М. М. Зацепин*. Еще более широкое распространение получили портреты пастельные, акварельные, карандашные и гравированные. В отличие от миниатюры на эмали и кости они не требовали столь виртуозного мастерства, трудоемкой техники, создавались в 1–2 сеанса и были несравненно дешевле.

Подобно поэтам, ведущие мастера русской романтической живописи тоже уходили от непосредственного изображения Отечественной войны. В этой тематике лишь графические портреты О. А. Кипренского и силуэты гр. Ф. П. Толстого можно поставить в ряд достижений европейского романтического искусства. *Орест Адамович Кипренский* в годы войны почти оставил живопись, сменив кисть на итальянский карандаш и пастель. Отдельные *портреты* имеют черты парадности (*великие князья Николай и Михаил, М. И. Голенищев-Кутузов, П. А. Строганов, И. А. Гагарин, Д. В. Давыдов, А. С. Фигнер*). Другие — проникнуты глубокой симпатией к модели (*К. Н. Батюшков, Н. М. Муравьев, М. Ф. Орлов*). В каждом из них художник стремился передать неповторимый характер и душевное благородство.

Одним из лучших является *портрет неизвестного военного (1812, ГРМ)*. Сохранив инкогнито модели и замаскировав светотенью знаки отличия, Кипренский создал обобщенный образ защитника Отечества. Сильный энергичный разворот фигуры, голова, обрамленная непослушными кудрями, волевое лицо с резкой складкой говорят о характере прямом и несколько разочарованном. Яркой деталью является Георгиевский крест. Учитывая немолодой возраст модели, кресту должны были предшествовать другие награды, но у неизвестного их нет, а сам крест полузакрыт бортом мундира. Такая деталь может трактоваться как признак романтика-оппозиционера (если отсутствуют другие награды, значит, военный либо штрафник, либо демонстративно не носит ордена, пожалованные данным режимом).

Интересен *портрет генерал-майора Е. И. Чаплица (1813, ГТГ)*. Командуя кавалерийской дивизией в армии Тормасова, он отличился 28 июля 1812 года, отбив у саксонцев город Кобрин. Противник потерял около 2000 убитыми и столько же пленными; потери русских составили 74 убитых, 181 раненый. В ноябре 1812 года Чаплиц, преодолев во

главе партизанского отряда за четыре дня 170 верст, разгромил польско-литовский шляхетский полк и овладел городом Слоним. На портрете Кипренского, благодаря ракурсу сверху вниз, бравый рубака с густой шевелюрой и гусарскими усами предстает с неожиданной стороны: его прикрытые глаза и грустная улыбка создают лирическое настроение тихой печали. По живости характера и передаче яркой индивидуальности эта работа не уступает портрету Чаплица кисти Д. Доу, представленному в Военной галерее 1812 года.

*Толстой Ф. П. Наполеон у костра. 1820-е. Силуэт*

Выдающимся достижением русского искусства стали силуэты и фронтальные изображения (прорези), созданные гр. *Федором Петровичем Толстым.* В основном это развернутые по горизонтали сценки, вырезанные из цельного куска черной плотной бумаги с максимальным размером 12,5 х 5,5 см. Всего в музеях СНГ их находится 186 (большинство не датировано). Среди них немало батальных сцен. На столь малом пространстве художник разворачивает повествовательные сюжеты, в которых участвуют до 17 фигур. При этом реалистично передаются особенности амуниции, характерные отличия родов войск, трепетание листвы, стволы сломанных деревьев, кустарники, зыбь болота, пламя костра, очертания далекой кирхи. Например, в силуэте *«Наполеон у костра»* безошибочно угадывается фигурка Бонапарта. Характерно скрестив руки на груди, он сидит на стуле, положив одну ногу на барабан, и смотрит с мрачной задумчивостью на пламя костра. Справа греются у огня четыре маршала. За спиной императора у походного стола трое адъютантов составляют приказ. Их ожидают два офицера, а третий отдает распоряжение всаднику.

Четверо отдыхающих на бивуаке кирасир (в высоких касках) прислушиваются к их разговору. Часовой, замыкающий левую часть композиции, невозмутимо охраняет поставленные в пирамиду ружья. Это повествование разворачивается на мизерном пространстве длиной 11,3, высотой 4 см, где фигурка Наполеона имеет размер 1,5 х 1,5 см.

Крупнейшим памятником романтического воплощения темы является *Военная галерея 1812 года в Зимнем дворце*. Идея ее создания родилась у Александра I после посещения галереи Ватерлоо в Виндзоре, где размещены портреты европейских генералов — участников наполеоновских войн. Большинство из них выполнено президентом Лондонской Королевской академии *Томасом Лоуренсом*. Фактура его письма часто академически гладка, но он привнес в нее романтическую взволнованность образов, внутренний порыв, тонкие валеры и любовь к ярким цветовым контрастам. Не без влияния Лоуренса красный цвет вскоре стал излюбленным в палитре О. А. Кипренского и К. П. Брюллова.

Решив создать в Зимнем дворце похожую галерею русской военной славы, Александр I звал Лоуренса в Россию, но тот предложил своего ученика *Джорджа Доу* — члена Флорентийской, Парижской, Стокгольмской, Мюнхенской и других академий, придворного живописца герцога Кентского. На конгрессе Священного союза в Аахене Доу получил официальное предложение и весной 1819 года прибыл в Петербург[9]. Невероятная скорость работы, уверенная техника и мастерство передачи портретного сходства сделали Доу самым престижным портретистом среди высоких особ.

*Голике В. А. Автопортрет с семьей и Джорджем Доу. 1834. Х., м. ГРМ*

Однако приглашение англичанина для создания галереи русской национальной славы воспринималось как одно из проявлений иностранного засилья. К этому времени заслуженным признанием пользовались А. Г. Венецианов, О. А. Кипренский, В. А. Тропинин, А. Г. Варнек, П. Ф. Соколов, но только Тропинин был привлечен к косвенному участию в важном государственном заказе. Он писал портреты генералов, живущих в Москве, и присылал их в Петербург, где в мастерской Доу их переписывали, подгоняя под общий формат и цветовую гамму. Раздражение усугублялось и личными качествами Доу, который «делал деньги», не гнушаясь никаких заказов, и беспощадно эксплуатируя приданных ему мастеров — *В. А. Голике, Е. И. Гейтмана*

и *А. В. Полякова*. Обычно Доу лишь набрасывал композицию, а остальное делали русские. На заключительной стадии маэстро быстро проходился кистью по их работам и ставил подпись. Случалось, что вместо оплаченного портрета маслом заказчик получал раскрашенную литографию, наклеенную на холст, что стоило на порядок ниже. В 1828 году расследование Общества поощрения художников установило, что из 329 портретов Военной галереи Доу написал около 150. Остальные выполнены Поляковым и Голике. Англичанину пришлось с позором покинуть Россию.

*Доу Д. 1819–1826. Портрет П. И. Ивелича. Х., м. ГЭ*

*Доу Д. 181–1826. Портрет В. В. Ешина. Х., м. ГЭ*

*Доу Д. 1819–1826. Портрет Я. А. Потемкина. Х., м. ГЭ*

> «Портреты его большею частию имеют разительное сходство, хотя не изящное <...> Кисть г-на Дова груба, колорит сыр, освещение слишком резко; однако ж надобно отдать ему честь за непринужденную легкость его механизма. Планы лица всегда набросаны хотя и резко, но с удивительной смелостью и верностью, обнаруживающими большое искусство, ловкость и неимоверный навык в работе. Эта решительная уверенность в рисунке, смело одна возле другой накиданные краски невольно нравятся, как нравится все резкое и смелое в душе и характере человека, хотя оно и не всегда прекрасно»[10].

Тем временем *К. И. Росси* осуществил перестройку шести комнат Зимнего дворца в *Военную галерею 1812 года*. После пожара 1837 года отделка интерьера была несколько изменена В. П. Стасовым. В сравнении с романтическими портретами архитектурное и скульптурное убранство галереи сохраняло ампирные черты с коробовым сводом, сильно профилированными карнизами, колесницей Победы, статуями античных воинов, фигурами Слав, композициями из арматур. Торжественное открытие галереи состоялось 25 декабря 1826 года.

Главную стену, стягивающую на себя перспективу галереи, занял *портрет Александра I* кисти Доу, замененный вскоре конным портретом работы *Франца Крюгера* — придворного живописца прусского короля. За мастерские изображения лошадей немцы прозвали его Лошадиным

Крюгером[11]. Он изображал «не столько людей в одеждах, сколько одежды на людях»[12]. У его персонажей «лица такие же суконные, как и мундиры»[13]. На смежных стенах, перпендикулярно к царскому портрету расположены столь же казенные *конные портреты Фридриха Вильгельма III (Ф. Крюгер)* и *Франца I (И.-П. Крафт)*.

*Чернецов Г. Г. Военная галерея 1812 г. в Зимнем дворце. 1827. Х., м. ГЭ*

В центре галереи, по сторонам двери, ведущей в Георгиевский зал, разместились большие статуарные *портреты Кутузова* и *Барклая де Толли* (369 х 270 см). На противоположной стене им соответствуют *портреты А.-У. Веллингтона* и *вел. кн. Константина Павловича*. Они написаны *Доу*, но, за исключением портрета Барклая, не относятся к числу лучших его работ. Остальные 329 погрудных портретов русских генералов размещены в пять рядов на боковых стенах галереи. 13 рам с именами генералов остались пустыми: их портреты не были написаны. Большинство работ обладает высокими живописными достоинствами. Но их изобилие, погрудный формат, ограниченность вариантов композиционных схем и колористической гаммы в целом создают впечатление утомительного однообразия.

*Доу Д. Портрет Кутузова. Х., м. 1819–1821. П. ГЭ*

*Доу Д. Портрет М. Б. Барклая де Толли М. Б. 1819–1821. Х., м. ГЭ*

*Доу Д. Портрет вел. кн. Константина Павловича. 1819–1821. Х., м. ГЭ*

*Доу Д. Портрет герцога А. У. Веллингтона. 1819–1821. Х., м. ГЭ*

Романтизм резко повысил популярность батального жанра, который у классицистов ограничивался эпохой античности, у мастеров просветительского реализма не был в почете, а с искусством рококо и сентиментализма был вовсе несовместим. Ф. Гойя, А. О. Орловский, Т. Жерико, Э. Делакруа возродили цветовую и композиционную экспрессию барокко, обогатив ее страстной авторской позицией и психологической углубленностью образов. Однако за исключением отдельных произведений Орловского и Гойи романтики первой четверти XIX века уходили от изображения конкретных событий современной войны, предпочитая типологический сюжет или картину-портрет. Лидерство в жанре современной баталии перешло к мастерам ампирно-романтического направления (Антуан Гро, Франсуа Жерар). Со временем романтическая составляющая их творчества отступила, превратив ампир в добротно сделанный официоз, наполненный протокольными подробностями.

*Гро А. Ж. Наполеон в битве при Прейсиш-Эйлау. 1807–1808. Х., м. Париж. Лувр*

*Дезарно О.-Ж. Атака кавалерии Уварова в Бородинском сражении. 1815. Х., м. ГЭ*

Среди петербургских баталистов подобного рода крупнейшим был ученик А. Гро, пленный французский офицер *Огюст Дезарно*, живший у Всеволожских в имении Рябово[14]. В 1815 году он получил звание назначенного за картину *«Бородинское сражение» (ГЭ)*, запечатлев атаку Ф. П. Уварова на левый фланг французов. Художник убедительно изобразил на среднем плане схватку русских кавалеристов с неприятельской артиллерией, панораму поля боя, затянутого пороховыми тучами. Подобно барону Гро, у Дезарно официозная фальшь сосредоточена на переднем плане: генералы Ф. П. Уваров и В. В. Орлов-Денисов, восседая в парадно-статичных позах на мчащихся лошадях, благосклонно взирают на французского офицера (автопортрет), который, не обращая внимания на неприятеля, оказывает помощь раненому товарищу, умильно глядя ему в глаза.

В 1827 г. Дезарно получил звание академика за картину *«Преследование казаками отступающих французов» (ГЭ)*. Он изобразил момент своего пленения. Французский гусар в центре пытается отбиться саблей от атакующего казака, но пика уже приставлена к его груди и через долю секунды проткнет его насквозь. На снегу лежит опрокинутый вместе с лошадью французский офицер (автопортрет), заслоняющийся рукой от копыт коня своего обреченного товарища. Романтические детали (экзотическая для француза русская зима, живописные одеяния казаков и башкирского всадника, яркая военная амуниция французов, экспрессивные позы коней и всадников) вписаны в уравновешенную классицистическую композицию. Гладкая живопись, строгий академический рисунок, отсутствие световоздушной среды разрушают ощущение естественности и динамики, превращая происходящее в хорошо скомпонованную застывшую театральную сценку.

Важным принципом романтической эстетики являлась ирония и самоирония, где, согласно Ф. Шлегелю, «все должно быть шуткой, и все должно быть всерьез, все простодушно-откровенным и все глубоко-притворным»[15]. Самой распространенной формой романтического притворства являлся маскарад. Образ маскарада символизировал, с одной стороны, фальшь и лицемерие, а с другой — дух карнавальной вольности, возможность обличать этот мир «из-под таинственной холодной полумаски» — рыцарских доспехов романтической души. Игра и притворство стали художественным приемом и стилем жизни: «...носи личину в свете / А философом будь, запершись в кабинете»[16]. Отечественная война придала понятию «маскарад» новые аспекты. Этим словом иронично обозначалось

бегство французов из России, когда, спасаясь от холода, они надевали на себя все, что придется.

В военной жизни самые известные переодевания были связаны с именами партизан Д. В. Давыдова, А. С. Фигнера, кавалерист-девицы Н. А. Дуровой, а в искусстве они стали едва ли не обязательным сюжетным ходом «патриотических» водевилей и дивертисментов военного времени. Русские дворяне, руководившие в Москве действиями поджигателей, носили мужицкие кафтаны и накладные бороды[17]. Например, в таком виде попал в плен к французам флигель-адъютант императора генерал Фердинанд Федорович Винценгероде[18], отбитый на следующий день партизанами.

*Доу Д. Портрет Ф. Ф. Винценгероде. 1819–1826. Х., м. ГЭ*

*Толстой Ф. П. Ополченец. 1816–1820. Прорезь*

*Теребенев И. И. Крестьянин увозит у французов пушку. 1813. Раскр. офорт*

## Глава 8. Война и эклектика

Война перемешала мировоззренческие, этические и эстетические представления Просвещения, ампира и романтизма. Чего стоит один конфликт между Барклаем и Багратионом: шотландское хладнокровие и реалистический прагматизм столкнулись с романтическим восточным темпераментом. Первое отдавало национальные святыни на поругание врагу с рациональным расчетом на стратегические выгоды, в которые тогда никто не верил. Второе влекло русскую армию в смертельную западню, но зато с фанфарно-патриотическим громом, в котором любое поражение могло выглядеть победой духа. «Ты немец! — кричал Багратион. — Тебе все русское нипочем!» «А ты дурак, — отвечал Барклай, — хоть и считаешь себя русским»[1]. Начальник штаба 1-й армии А. П. Ермолов, стороживший в этот момент у дверей, символизировал ампирную позицию: «Командующие очень заняты. Совещаются между собой!».

Нечто похожее наблюдалось и во французской армии, где реалистическое начало олицетворяли А. Бертье и Л. Даву. Багратион о Барклае всегда спрашивал: «Что делает мой Даву?»[2] Барклай и Даву даже внешне были похожи. И. Мюрат и М. Ней являлись «отпетыми» романтиками. О Мюрате Наполеон говорил: «Гений в седле, олух на земле»[3]. «Его злополучная страсть к пышным костюмам приводила к тому, что этот храбрейший из королей, этот король храбрецов имел вид короля с бульварных подмостков»[4]. Одеждой и манерами Мюрату откровенно подражал М. А. Милорадович[5]. Маршал Ней, носивший титул «храбрейший из храбрых», по мнению Наполеона, имел золотое сердце, но слабую голову. Романтический

характер Нея в полной мере проявился во время французского отступления, когда его измотанные войска бесстрашно атаковали русских, неоднократно спасая от полного разгрома то один, то другой французский корпус. Именно Ней после Березины спас остатки Великой армии, которую сдал ему Наполеон (около 33 000 человек). Русские офицеры уважали Нея. Его расстрел в 1815 году режимом Бурбонов вызвал у них осуждение и послужил одним из толчков к появлению первых тайных обществ.

*Зенф К. А. Портрет кн. М. Б. Барклая де Толли. 1816. Офорт*

*НХ. Портрет Луи Никола Даву. 1810-е. Офорт*

Наполеон занимал среднюю позицию. В его характере скептичный рационализм и энциклопедизм Просвещения, цинизм политикана уживались с мистическим фатализмом и корсиканским культом семьи. Свой манифест о вторжении в Россию он закончил фразой, достойной как ампирной трагедии, так и романтической баллады: «*Рок влечет* за собой Россию; *ее судьбы* должны свершиться». Грабеж Москвы 2–8 сентября романтик Наполеон организовал с классицистической регламентацией: первый день принадлежал Старой гвардии, второй — Молодой гвардии, третий — корпусу Даву, а далее — разным армейским корпусам. Эклектичность была присуща и искусству французского ампира, причем в большей мере, чем ампиру петербургскому. М. Талейран считал: «Роскошь Бонапартов не была ни немецкой, ни французской; это была смесь, в некотором роде искусственная роскошь, заимствованная отовсюду. В ней было нечто торжественное, как в Австрии, и какое-то смешение европейского с азиатским, заимствованное из Петербурга. Она рядилась в тоги, взятые в Риме Цезарей, но зато сохранила лишь очень немногое от старинного французского двора, где великолепие отлично скрывалось под очарованием изящного вкуса. Такая роскошь была прежде всего неприлична, а слишком явное пренебрежение приличием всегда вызывает во Франции насмешку»[6].

*Жерар Ф. Портрет Иоахима Мюрата. 1801. Х., м. Версаль*

*Жерар Ф. Портрет маршала Мишеля Нея. 1805. Х., м. ЧС*

Эклектика свойственна искусству любого времени, но максимально расцветает на переломе исторических эпох, на пике борьбы отживающих художественных систем с новыми. Начиная с готики, увеличение эклектичной художественной продукции всегда отражало конъюнктуру рыночного спроса на нее. Эпоха наполеоновских войн не была исключением. В апреле 1814 года в Берлине С. И. Тургенев записал: «Я гулял по утру и нашел еще интересную картинку, представляющую Наполеона во всем императорском наряде, прощающегося с женою; pedant к Гектору, прощающемуся с Андромахой. Неужели и теперь эти картины находят купцов; между тем оне окружены карикатурами на того же Наполеона»[7].

*Давид Ж. Л. Портрет Наполеона Бонапарта. 1812. Х., м. Вашингтон. НГ*

В. А. Жуковский в 1821 году на границе Саксонии и Богемии слышал в исполнении нищих музыкантов песню «Прощание Бонапарта с Францией», которая, «кажется, стала народною. Я слышал ее и на Bastey, и после на Sclossberg подле Теплица»[8].

В России 1812–1815 годов и позднее главной «витриной» эклектики в публицистике и литературной критике являлся *журнал Николая Ивановича Греча «Сын отечества»*. Около 20 сентября 1812 года цензор И. О. Тимковский предложил Гречу перевести статью, которую хотел опубликовать попечитель Санкт-Петербургского учебного округа С. С. Уваров. Уваров остался доволен и предложил Гречу возглавить издание нового патриотического журнала или альманаха. Тот тотчас предложил название: «Сын отечества» — так подписался под своим последний письмом брат Греча Александр, погибший при Бородино. Проект еженедельного альманаха тиражом 400–600 экземпляров получил одобрение министра А. К. Разумовского и государя[9]. Греч хотел начать издание с января 1813 года, но Разумовский передал ему надежду императора видеть первую книжку уже на следующей неделе. Первый же номер украсила талантливая *«Гусарская песня» И. А. Кованько* с такой концовкой:

Побывать в столице слава,
Но умеем мы отмщать:
Знает крепко то Варшава,
И Париж то будет знать.

*Орловский. Портрет Н. И. Греча. 1850. Литография*

СЫНЪ ОТЕЧЕСТВА.

ИСТОРИЧЕСКІЙ, ПОЛИТИЧЕСКІЙ
И
ЛИТЕРАТУРНЫЙ

ЖУРНАЛЪ.

ЧАСТЬ ДВАДЦАТЬ ЧЕТВЕРТАЯ.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ

1815.

Вскоре А. Н. Оленин доложил о Гречe Александру I, рекомендовав его как своего ученика. Издатель получил «благосклонное пособие» в 1000 руб., а потом еще 10 000 руб. Вероятно, по распоряжению императора чрезвычайно осведомленный А. Н. Оленин передавал Гречу «разные материалы». Очень быстро «Сын отечества» получил репутацию «журнала 1812 года».

Первое время там печатались политические и исторические статьи, лишь косвенно относящиеся к войне с Наполеоном: о доблести предков, о походе Дария в Скифию, о борьбе Испании за независимость и т.п. Вскоре наряду с военными реляциями появились басни И. А. Крылова, материалы, высмеивающие французскую армию, ее императора, патриотическая публицистика (например, *«Послание к русским» А. П. Куницына*, в котором война рассматривалась как начало борьбы за свободу русского народа). После войны здесь была опубликована программная для декабристской публицистики и эстетики *статья Ф. Н. Глинки о необходимости иметь историю Отечественной войны*. Однако сразу же обозначилась идейно-политическая и эстетическая «всеядность», ставшая визитной карточкой Греча. Наряду с произведениями талантливыми публиковались материалы откровенно слабые или реакционные. Например, в № 3 было напечатано *«Письмо из Тамбова» С. С. Уварова* с холуйским предложением возвести в изнасилованной, ограбленной и сожженной Москве колонну во славу государя с надписью: «Александру I, по взятии Москвы не отчаявшемуся, благодарная Россия». *«Рассуждение» митрополита Филарета* о французах как «особливом роде цыган» тоже было напечатано в «Сыне отечества».

Такое эклектичное смешение принципов было присуще всей художественной культуре России 1812–1825 годов. В ней отсутствовали «чистые» реалисты, поскольку просветительский реализм В. И. Майкова, М. Д. Чулкова, Д. И. Фонвизина, А. Н. Радищева исчез еще в конце XVIII века, трансформировавшись в сентиментализм или лишенный художественных достоинств натурализм (А. Е. Измайлов, В. Т. Нарежный, «радищевцы»). Большинство выдающихся архитекторов и скульпторов оставались классицистами (в ампирной модификации), но в живописи такими были только А. Е. Егоров и А. И. Иванов. То же и с «чистыми» романтиками. Таковыми можно признать лишь В. А. Жуковского, Д. В. Давыдова, Е. А. Баратынского, А. О. Орловского, С. Ф. Щедрина, А. Менеласа, А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского. Другие деятели русской культуры сочетали в своем творчестве принципы ампира, сентиментализма, романтизма и реализма, соединяя их порой в одном произведении.

У большинства живописцев романтические черты (внешний или внутренний порыв, психологизм образов, отказ от идеализации натуры, современная одежда и антураж, яркая цветовая гамма, непринужденная композиция, интерес к броским национальным и народным элементам, пленэр) соседствовали с чертами ампирно-академическими (театральность поз

и движений, торжественный пафос, логичная уравновешенная композиция, сдержанный колорит, условное освещение, исправление натуры в соответствии с античным эталоном, минимум деталей) либо с чертами натуралистическими (протокольно-точное копирование массы ненужных деталей, серость и приземленность персонажей, пейзажа, композиции). Органичное соединение принципов разных художественных систем было доступно только гениям, порождая такие шедевры, как «Горе от ума», «Евгений Онегин», лучшие басни И. А. Крылова, силуэты и акварели Ф. П. Толстого, картины А. Г. Венецианова — произведения ампирные по форме, романтические по духу и реалистические по содержанию. Тонкое сочетание ампирных, сентиментальных и романтических мотивов присуще лучшим произведениям К. Н. Батюшкова, А. А. Дельвига, В. А. Тропинина, О. А. Кипренского. Все остальные — эклектики.

Самым одаренным из них был *Иван Иванович Теребенев*. В 1812–1815 годах феноменальную популярность имели его летучие листы — предшественники современного агитационного и сатирического плаката. Они выставлялись в окнах книжных лавок, вследствие чего там с утра до вечера толпился народ. За время войны Теребенев создал не менее 52 листов. В 1815 году типография В. А. Плавильщикова выпустила азбуку *«Подарок детям в память 1812 года»*, состоящую из 34 карикатур (по числу букв алфавита) с остроумными двустишиями под каждой. Теребенев подготовил издание, исполнив большинство рисунков, которые были гравированы на меди очерковой линейной манерой и предназначались для раскраски. Его имя стало настолько популярным, что любые карикатуры на Наполеона и его армию, независимо от их авторства (а в этом жанре работали А. Н. Оленин, И. А. Иванов-младший, А. Г. Венецианов, С. П. Шифляр, неизвестные художники), стали называть «теребеневскими листами». Тематически они составляют четыре раздела:

*Героизм русской армии и народа.* Чтобы подчеркнуть героический пафос, художник называет персонажей именами античных героев: «Русский Геркулес», «Русский Сцевола», но от античности здесь ничего нет. Наоборот, автор всегда подчеркивает национальные особенности русской одежды, бородатых лиц, ширококостную телесную мощь. В этих рисунках сатирический элемент почти отсутствует. Обычно они имеют повествовательный характер. В большинстве листов использован прием контрастного сопоставления русских и французов.

> Одним из лучших является *«Русский Сцевола»* на тот же сюжет, что и статуя В. И. Демут-Малиновского. Неустрашимости русского мужика противопоставлен ужас на лицах французских солдата и офицера, наблюдающих эту сцену. С помощью напряженных выразительных линий художник мастерски утрирует состояние аффекта, усиливая комизм дырявыми французскими сапогами, штанами и рукавами, сквозь которые виднеется щуплое тело.

*Сатира на французскую армию.* Очень выразителен рисунок *«Французские мародеры, испугавшиеся козы»*. В основу сюжета легла байка о том, что в одной деревне несколько французов потребовали у старухи-крестьянки хлеба. Она заявила, что у нее осталась лишь одна коза. Французы поняли «коза» как «казак» и удрали из деревни. С большой изобретательностью, используя остро динамичные позы, художник передает состояние ужаса, охватившее пятерых неприятелей. Один оцепенел; другой, разинув рот от страха, забрался под стол; третий отпрянул, как от привидения; четвертый, крадучись, пытается удрать; пятый на полусогнутых ногах в полуобмороке готов упасть навзничь.

Особенно доставалось неприятелю во время его бегства. Изощренным издевательством дышат карикатуры *«Французский вороний суп»* на сюжет крыловской басни «Ворона и Курица», *«Смотр французским войскам на обратном походе через Смоленск»*, *«Ретирада французских генералов»*, *«Ретирада французской конницы, которая съела своих лошадей в России»*.

Восьмерку кавалеристов верхом на трубе, знаменах, саблях возглавляет маршал Мюрат на игрушечной лошадке-палочке. Его физиономия с крючковатым носом не имела ничего общего с реальными чертами неаполитанского короля. Усиливая комический эффект, художник вводит забавные бытовые детали. Мюрат почему-то изображен на коньках, у кирасира вместо каски дамская шапочка, польский улан одет в женский салоп, а мамелюк держит на плече лошадиный окорок.

Подобные карикатуры соответствовали духу официальной пропаганды, выставлявшей врага полным ничтожеством. Не избежал Теребенев и обычной для пропагандистских войн фальсификации. Например, карикатура *«Наполеон, разбитый на равнинах при Люцене, прикладывает себе пластыри»*. Общеизвестно, что битву при Люцене проиграли союзные армии.

*Критика современного французского общества.* Рисунки на эту тему у И. И. Теребенева в отличие от А. Г. Венецианова довольно редки.

Один из них — *«Крушение всемирной монархии»*. Под ударами казачьей пики и гвардейского ружья Наполеон на троне вылетает из распадающейся адской бочки, в которой сидит рогатый дьявол. Бочка покоится на груде черепов, костей и камней с надписями: «Подлость», «Шарлатанство», «Полыганье, то есть Мончестер», «Подкупы», «Интриги». От полного распада бочку сдерживает бечева и обруч с надписью: «Континентальная система». Заклепки с надписями «Голландия», «Швейцария», «Виртемберг», «Гессен», «Вестфалия», «Италия» стали бесполезны, как и мешок с надписью «контрибуции».

Карикатуры на Наполеона: *«Угощение Наполеону в России»*, *«Русская баня»*, *«Русская пляска»*, *«Нос, привезенный Наполеоном с собой из России в Париж»*. Сюжетом для них часто служили народные песни, возникшие во время войны. Иногда Теребенев сам сочинял подписи. Например, к карикатуре «Угощение Наполеону в России»:

*Теребенев И. И. Русская баня. 1813. Раскр. офорт*

Свое добро тебе приелось,
Гостинцев русских захотелось;
Вот сласти русские, поешь — не подавись.
Вот с перцем сбитенек, попей — не обожгись.

«Теребеневские листы» открыли новую страницу в истории русской графики, став образцом высокохудожественной эклектики. Их эффект

основан на сочетании, казалось бы, несовместимых художественных принципов. С одной стороны — ампир: *«Русский Геркулес», «Русский Сцевола»*; лаконичные, выразительные по замыслу и рисунку сюжеты; академические каноны композиции; патетические скульптурные позы персонажей; неяркая, но весьма искусная раскраска от руки. С другой стороны — романтизм: общее для ампира и раннего романтизма контрастное сопоставление добра и зла; иллюстрации к народным песням; виртуозная передача острого, доведенного до гротеска жеста, самой неуловимой мимики. С третьей стороны — реализм: тщательное воспроизведение приземленных бытовых деталей, типичность персонажей и обстоятельств.

*Генерал-майор Сеславин. 1815–1826. Лубок*

Наряду с работами профессиональных художников во время войны появилось множество безымянных листов — *народных картинок (лубков)*. Они издавались большими тиражами и распространялись с помощью ходебщиков. Простота и доступность художественного языка делали лубок самым массовым видом искусства. В названиях картин часто использовались русские пословицы и поговорки. Особую популярность имели лубочные портреты полководцев. Обычно их изображали на фоне воинского строя, на лихом коне, в парадной форме и орденах, с поднятой обнаженной саблей. Изображение войск примитивно — в виде одинаковых солдатиков, размещенных ровными рядами. Так же наивна и порой груба раскраска. Одним мазком кисти закрашивались мундиры целого ряда солдат, другой мазок покрывал всю линию шапок или сапог, третий — линию леса на горизонте или землю.

«Инкубатором» эклектики стали наиболее востребованные жанры художественной культуры, неподвластные Академии, цензуре и другому начальству, — частные дома и дачи, портретная миниатюра, надгробия. Яркий пример — *надгробие М. Б. Барклаю де Толли,* исполненное *В. И. Демут-Малиновским (1823–1824)* для усыпальницы полководца *в имении Бекгоф* близ Тарту. Расположенный в центре интерьера бронзовый бюст полководца выполнен в традициях римской гермы. Однако образ суро-

вого римлянина разрушает одна деталь, не позволяющая принимать его всерьез, — орден Андрея Первозванного на груди. По сторонам от бюста расположены две бронзовые женские статуи в натуральную величину. Справа — Минерва венчает героя лавровым венком, держа в левой руке щит с гербом Барклая и попирая ногой неприятельские знамена и пушки. Слева — склоненная над погребальной урной сидящая плакальщица. У ее ног — щит с российским гербом. Идейно-смысловым центром надгробия оказался *барельеф со сценой вступления русских войск в Париж*.

*Демут-Малиновский В. И. Надгробие М. Б. Барклаю де Толли в Бекгофе. 1823–1824. Тарту*

Фигура фельдмаршала помещена в центре. Величественным жестом руки он указывает на горящие предместья вражеской столицы. Мастер робко попытался выйти за рамки канона: нарушил равновесие скоплением свиты в правом углу; отказался от традиций античного рельефа в пользу рельефа ренессансного (промоделировал дальние планы по законам линейной перспективы, изобразив панораму дымящегося Монмартра); одел фельдмаршала и свиту не в античные и не в современные одежды, а в гибрид средневековья и современности.

Каждый элемент надгробия обладает высокими художественными достоинствами. Грация женских фигур, плавность пышных драпировок, игра различных материалов — бронзы, мрамора, порфира, золота, гранита создают торжественное великолепие, но являют собой нагромождение предметов и смешение стилей. Нарушение чувства меры сместило смысловые акценты. Бюст фельдмаршала, призванный быть идейной доминантой ансамбля, растворяется между двумя женскими статуями. В итоге интерьер гробницы полководца оказался больше похож на лавку антиквариата. Симптоматичным был тот факт, что гипсовая модель надгробия получила широкое одобрение на академической выставке.

*Французский пехотный офицер. 1820-е. Фарфор*

Наступление эклектики особенно заметно в жанре мелкой пластики. С середины 1810-х годов Императорский фарфоровый завод стал испытывать конкуренцию со стороны частных заводов. Самыми известными из них были *заводы Ф. Ф. Гарднера* в Дмитрове, *А. Г. Попова* под Москвой, *Териховых и Киселева*, *А. Т. Сафронова*, *братьев Самсоновых* в Гжели; *Ф. С. Батенина* в Петербурге. К ним перешло лидерство в производстве фарфоровых фигурок. В отличие от стильных ампирных вещей Императорского фарфорового завода и московского завода Н. Б. Юсупова в изделиях частных заводов преобладали романтическая и натуралистическая тенденции. В анималистическом жанре скрупулезно воспроизводились зоологические особенности разных зверей. Фигурки крестьян, купцов, денди, лихих вояк разных родов войск отличались карикатурностью черт либо подчеркнутым бытовизмом поз и движений, точным изображением одежды и амуниции.

Широкой популярностью пользовались бронзовые и чугунные чернильные приборы. В их комплект входил пресс для бумаг. После

войны это изделие стало предметом особого изобретательства. Прессы изготовляли в виде фигурок ополченцев, воинов различных родов войск как русских, так и французских. Часто в основе их композиционного и стилистического решения лежали крышки этрусских саркофагов.

*Лежащий ополченец. Пресс для бумаг. 1820-е. Чугун. ГЭ*

Исчерпывающее представление о художественных принципах этой продукции дает *письменный пресс в виде бюста М. И. Кутузова (Музей-панорама «Бородинская битва»)*. Он имеет выверенные, симметричные завершенные формы. Каждая деталь орденов, эполет, мундира выполнена с высочайшей точностью и искусством. Однако образ Спасителя Отечества, идея служения Родине, высокие государственные регалии, полудрагоценные материалы понадобились лишь затем, чтобы служить прессом для бумаг, а то и для колки орехов. В этом — романтическая ирония. Она усиливается кавказским орлиным носом и густой жесткой шевелюрой, вовсе Кутузову не свойственными. Возникает противоречие между классицистическим пафосом, ампирным мастерством исполнения, романтической карикатурностью и прозаичным функциональным предназначением вещи.

*НХ. Освобождение Вязьмы 1812. Х., м. Музей-панорама «Бородинская битва»*

## Глава 9. Проблема реалистической интерпретации

Глобальные исторические потрясения во все времена порождали в искусстве всплеск стихийного реализма. Он проявлялся в предельно точном изображении актуальных событий, явлений, личностей по принципу «что вижу, то и пою» с целью дать обществу исчерпывающую информацию. В русской поэзии образцом такого реализма является *послание К. Н. Батюшкова «К Дашкову»*. Побывав осенью 1812 года в сожженной Москве, поэт — ветеран двух войн, был потрясен: «Я видел, целые семейства всех состояний, всех возрастов в самом жалком положении; я видел то, чего ни в Пруссии, ни в Швеции видеть не мог: переселение целых губерний! Видел нищету, отчаяние, пожары, голод, все ужасы войны и с трепетом взирал на землю, на небо и на себя». Эти наблюдения Батюшков изложил почти дословно в своем стихотворном послании:

Я видел сонмы богачей,
Бегущих в рубищах издранных,
Я видел бледных матерей,
Из милой родины изгнанных!
Я на распутье видел их,
Как, к персям чад прижав грудных,
Они в отчаяньи рыдали...

Почти документальная достоверность элегии, острая боль за судьбы народа потрясли современников. В 1812–1815 годах это произведение адъютанта генерала Н. Н. Раевского перепечатывалось пять раз.

*Волков Р. М. Портрет И. А. Крылова. 1813. Х., м. ГТГ*

Высшим достижением русской реалистической поэзии военного времени стали *басни И. А. Крылова*. К. Н. Батюшков утверждал: «В армии его басни все читают наизусть. Я часто слышал их на биваках с новым удовольствием». Причем читали и тонкие знатоки, и едва грамотные солдаты. Крылов с незапамятных пор был другом семьи М. И. Кутузова. При 24-летней разнице в возрасте они поразительно похожи по характеру, уму, образованности, темпераменту, телосложению. Классицист Державин был певцом Суворова; реалист романтической эпохи Крылов — Кутузова. Это позволяет увидеть итог эволюции «высоких» жанров. При сохранении патриотического содержания торжественная ода сменилась ироничной басней; «высокий» языковой стиль — речью народно-поэтической и даже разговорной; оценка жизненных явлений с позиций монархического государства и дворянства — оценкой с позиций народных и национальных.

Поэт разделял взгляды главнокомандующего на характер, цели и стратегию войны. Поэтому его басни являлись важным морально-политическим фактором. Например, Крылов послал фельдмаршалу рукописный экземпляр *«Волка на псарне»*, где изображалась попытка Наполеона вступить в мирные переговоры с Кутузовым. 6 октября, еще до появления произведения в печати, объезжая войска после Тарутинского сражения, Кутузов прочитал окружающим «дельную басенку»: «Ты сер, а я, приятель, сед». Другое известное чтение состоялось через месяц, после битвы под Красным. За неделю до этого, 30 октября, фельдмаршал получил письменный «разнос», в котором царь упрекал его в пассивности и требовал усилить атакующие действия. «Наши молодые горячие головы негодуют на старика, что я удерживаю их порывы. Они не обращают внимания на обстоятельства, которые делают гораздо более, нежели сколько могло бы сделать наше оружие. Не прийти же нам за границу, как толпе бродяг»[1], — писал Кутузов. И действительно, русская армия, выступившая из Тарутина в составе 130 000 человек, по прибытии в Вильно насчитывала 27 464 человека[2]. При таких обстоятельствах в ноябрьском

выпуске «Сына отечества» появилась басня *«Обоз»*, где «лошадь сверху, молодая, / Ругает бедного коня за каждый шаг».

Поэт поддерживал фельдмаршала даже в спорных ситуациях. Показательна басня *«Щука и Кот»* — отклик на Березинскую операцию. Согласно официальной версии, остатки французской армии ускользнули из России по вине адмирала П. В. Чичагова. Наполеону удалось обмануть его и нанести контрудар. Чичагов отступил, бросив обоз и раненых («И крысы хвост у ней отъели»). «Беда, коль пироги начнет печи сапожник, / А сапоги тачать пирожник», — сокрушался Крылов, намекая на неспособность адмирала (Щука) руководить сухопутными операциями. Между тем французские и некоторые отечественные историки (П. А. Жилин, Н. А. Троицкий) считают, что именно Чичагов проявил на Березине наибольшую активность, а ответственность за относительную неудачу лежит на Кутузове и Витгенштейне. Басни Крылова не столько выражали, сколько формировали общественное мнение. Любопытен в этой связи эпизод похорон Кутузова. «Когда гроб народ нес мимо матросских казарм, то матросы выбежали помогать, но народ закричал им, чтобы не беспокоились, что он один донесет, а они бы дожидались, когда Чичагов умрет, чтобы его нести»[3].

Особую группу составляют басни на тему народного патриотизма. Самая известная — *«Ворона и Курица»*, где Крылов опять всецело поддержал стратегию Кутузова:

> Когда Смоленский Князь,
> Противу дерзости искусством воружась,
> Вандалам новым сеть поставил
> И на погибель им Москву оставил.

Обличение «новых вандалов» сближало басни Крылова с официальной антифранцузской пропагандой. Типичны в этом смысле *«Волк и Кукушка» (1813)* и *«Безбожники» (1814)*. Однако Крылов был далек от шовинизма С. Н. Глинки, Ф. В. Ростопчина, А. С. Шишкова. В баснях *«Раздел» (1812)*, *«Лисица и Сурок» (1813)*, *«Лягушка и Юпитер» (1814)* от взора сатирика не укрылись коррупция, эгоизм, сословное своекорыстие дворянства, его сетования на понесенные убытки. «А смотришь, помаленьку, / То домик выстроит, то купит деревеньку». На «битву народов» под Лейпцигом Крылов откликнулся басней *«Заяц на ловле» (1813)*: «Большой собравшися гурьбой / Медведя звери изловили; / И в чистом поле задавили». Здесь осмеивались попытки русских и иностранных генералов присвоить себе славу разгрома Наполеона, похитив ее у народа России. Знаменитая басня *«Лебедь, Щука и Рак» (1814)* отражала противоречия внутри антифранцузской коалиции. В ней была лишь легкая ирония, но по мере того, как в ходе Венского конгресса отношения между союзниками обострились до предела, ирония Крылова уступила место байроническому сарказму *(«Лев и Барс», «Собачья дружба», обе 1815)*.

Видимо, как и большинство современников, И. А. Крылов питал надежды на царскую милость народу. В басне *«Чиж и Еж»*, как уже говорилось, имелся единственный в его творчестве комплимент правящему императору: «Я б Александра пел». Возможно, ее следует рассматривать как поощрительный аванс за грядущую либерализацию режима. Однако Крылов быстро понял свою ошибку. Басня *«Крестьяне и Река» (1814)* проникнута идеей бессмысленности верноподданнических сетований и упований на добрую волю царя, отдавшего страну на откуп Аракчееву: «На младших не найдешь себе управы там, / Где делятся они со старшим пополам».

*Скотти Д. Сражение при Бородине. 1812–1813. Оформ*

В изобразительном искусстве военного времени попытки непосредственного изображения современности обрекались на неудачу господством академических канонов. Так, в 1813 году придворный гравер *Сальваторе Карделли* возглавил работу над альбомом *«Коллекция 12 гравированных картин, представляющих следствия достопамятнейших побед, одержанных над неприятелем российскою армиею в 1812 году»*. Гравюры были сделаны по рисункам *Джованни Скотти* при участии *И. Беггрова* и *С. Федорова*. Для всей серии характерна однотипная горизонтальная композиция с четким делением трех планов, статичность, ошибки

в анатомии и перспективе, невыразительность исполнения. Те же недостатки присущи большинству гравированных портретов, ставших приметой времени, свидетельством всенародной популярности героев. В 1813 году вышла в свет первая тетрадь *«Галереи знаменитых российских полководцев 1812 года»* — портреты, *гравированные Ф. Вендрамини* по рисункам *Л. Сент-Обена*; в 1814 году — вторая тетрадь; в 1816 и 1821 годах — третья и четвертая. Всего Сент-Обен выполнил 34 портрета. Даже в лучших из них задача раскрытия характера подменяется сочетанием портретного сходства, официальной парадности, протокольно точного изображения орденов и мундиров.

Среди «летучих листов» ярко выделяются работы *Ивана Алексеевича Иванова-младшего*. Некоторые имеют те же сюжеты, что и произведения Теребенева. Их сравнение позволяет увидеть различия эклектичной манеры Теребенева и реалистической манеры Иванова.

Теребенев остался скульптором, выстраивая композиции по принципу античного рельефа. Например, в *«Русском Сцеволе»* он сосредоточил внимание на трех фигурах первого плана, придав им скульптурно выразительные позы. Второй и третий планы отсутствуют, композиция и пейзажный фон предельно упрощены. И. А. Иванов же выстраивает сюжетное повествование (8 фигур), сочетая композиционные каноны ампира с реалистической достоверностью деталей, поз и движений. Яростный взмах топора его «Сцеволы» преисполнен романтической страсти, которая превосходит эмоциональный заряд аналогичных образов Теребенева и Демут-Малиновского.

Скульптурность Теребенева и графичность Иванова очевидны при сравнении листов *на тему басни Крылова «Ворона и курица»*. Теребенев упростил композицию до выразительности барельефа с гротесковой комичностью поз и мимики. Иванов разместил четырех французов, варящих в котле ворон, на фоне Кремлевской стены и Спасской башни, символизирующих мощь Российского государства. Он насытил диагональную композицию массой реалистических деталей. Такая повествовательность отвлекала зрителя, ослабляя агитационно-пропагандистский эффект. В этом одна из причин того, что листы называли «теребеневскими», а не «ивановскими».

*Теребенев И. И. Французский вороний суп. 1812. Раскр. гравюра*

*Иванов-младший И. А. Иллюстрация к басне И. А. Крылова «Ворона и курица». 1814. Офорт*

Зато, кроме А. О. Орловского, Иванову не было равных в жанре сюжетной гравюры. К лучшим ее образцам относятся раскрашенные офорты *«Изгнание неприятеля из Москвы»*, *«Разбитие Мюрата при селе Дмитровском»*, *«Торжественное вступление русской гвардии в Петербург...»*, *«Празднество в Санкт-Петербурге 19 марта 1816 г...»*. Их документальная повествовательность отвечала запросам современников, желавших иметь как можно больше информации о важнейших событиях. Отсюда масса реалистических подробностей.

Например, на раскрашенной гравюре *«Торжественное возвращение петербургского ополчения из походов 1812–1814 годов»* воспроизведены обстоятельства торжественного молебна, архитектурные формы Исаакиевского собора работы А. Ринальди, построения ополченцев. На переднем

плане на фоне толпы зрителей выделены отдельные мизансцены: старушка обнимает вернувшегося сына, ополченец опустился на колени перед стариком-отцом, молодуха подает кувшин сидящему на земле инвалиду с медалью на груди, разносчики предлагают свои товары.

В 1815–1853 годах господствующие художественные системы придали теме Отечественной войны ампирный или романтический характер. А поскольку обе системы были идеализирующими, созданные ими образы войны и ее героев лишь отчасти соответствовали реальности. Проблему реалистической интерпретации кратко сформулировал А. С. Пушкин:

Властитель слабый и лукавый,
Плешивый щеголь, враг труда,
Нечаянно пригретый славой,
Над нами царствовал тогда
<...>
Гроза двенадцатого года
Настала — кто тут нам помог?
Остервенение народа,
Барклай, зима иль русский бог?

При Александре и Николае Павловичах реалистическое художественное отражение этих вопросов было невозможно. В годы войны и после цензура[4] вымарывала из писем все, касающееся бессмысленных жертв,

бездарных командиров, плохого снабжения армии, жестокости населения по отношению к пленным французам, массовых эпидемий, провокаторских действий военного командования и гражданской администрации с целью разжигания ненависти к французам (например, вышеупомянутый «маскарад» флигель-адъютанта Винценгероде или приказ Ф. В. Ростопчина московскому обер-полицимейстеру от 1 сентября 1812 года о вывозе из Москвы всех пожарных труб)[5].

Исследователи второй половины XIX — начала XX века (А. Н. Попов, К. А. Военский, В. И. Харкевич и др.), отбросив мифы о решающей роли царя, о богоизбранности русского народа и безбожии французов, выявили реальные причины войны — экономический конфликт из-за континентальной блокады. Они опровергли тезис дворянской историографии о единении сословий вокруг престола. Оказалось, что были и коллаборационисты, сотрудничавшие с врагом. Архиепископ Могилевский Варлаам привел к присяге на верность Наполеону некоторых дворян, купцов и чиновников своей епархии, за что был судим Синодом, лишен сана и пожизненно заточен в монастырь[6]. Депутат от дворянства Виленской губернии Прозор подал петицию Наполеону от жителей Могилевской губернии, «удручаемых сорокалетним тиранством соседей», с клятвой верности Наполеону и бранью «против наших хищников»[7]. Вел. кн. Николай Павлович записал в путевом журнале 1816 года: «В Белоруссии дворянство, состоящее почти все из весьма богатых поляков, отнюдь не показало преданности к России, и, кроме некоторых витебских и южных могилевских дворян, все прочие присягнули Наполеону»[8].

В «щукинском архиве» представлено 23 дела, возбужденных против представителей податных сословий и мелких чиновников. 20 из них стандартны — обвинения в сотрудничестве с врагом, а 3 — уникальны: о членовредительстве во избежание военной службы; о рядовом, грабившем в Москве вместе с французами; о канцеляристе Родионове, собиравшем по подложной бумаге деньги для раненых офицеров[9]. Обвиняемыми по этим делам проходили 8 чиновников, 5 купцов, 4 крестьян и дворовых, 3 представителя национальных меньшинств, 3 мещан, 1 пономарь[10]. В ноябре 1812 года за сотрудничество с оккупантами были арестованы профессор Московского университета Х. Штельцер, лектор французской словесности Ф. Виллерс, титулярный советник Сущев, учителя Мерсан и Реми. После 2,5-летнего разбирательства только Штельцеру удалось оправдаться и получить вознаграждение. Остальные за недостаточностью улик были амнистированы Сенатом или подвергнуты административным взысканиям[11].

За месяц пребывания французов в Москве имелись многочисленные примеры благородства неприятеля. Но ни одно художественное произведение об Отечественной войне не отражает в достаточной мере реальной картины разрушений и грабежа, насилия и пыток местных жителей с целью получения сведений о спрятанных сокровищах. Грабили всех — русских,

иностранцев, своих же, даже офицеров, а ограбленных москвичей употребляли в качестве рабов-носильщиков. В этом аду артисты местной французской труппы Авроры Бюрсэ и другие иностранцы дали для оккупантов 11 спектаклей в доме Позднякова на Никитской[12]. «На Кузнецком Мосту нашлось много не слишком суровых красавиц, которые охотно переехали на Девичье Поле и увеселяли своим смехом и песнями обеды и ужины соотечественников»[13]. Французы наладили в Москве четко действующий валютный обмен: чтобы избавиться от тяжелой медной монеты они за 10 коп. серебром давали 25 руб. медью. Россиян, желавших разбогатеть таким образом, оказалась так много, что перед самым уходом французы за 25 руб. меди требовали уже 1 руб. серебром[14].

Количество крестьянских бунтов в 1812 году стало рекордным для первой четверти XIX века: 62 бунта в 32 губерниях. Треть из них была подавлена лишь с помощью войск[15]. Это более чем в три раза превышает среднегодовые показатели предыдущего десятилетия. Даже в условиях феодальной реакции в 1818 и 1822 годах произошло соответственно 40 и 46 крестьянских выступлений[16]. К тому же нет полных сведений о выступлениях против помещиков на оккупированной территории. В Витебске бывали случаи, когда крестьяне ловили хозяев и приводили на расправу к французам. Это прекратилось лишь после того, как французы расправились с жалобщиками. Партизанское движение в Литве и Белоруссии было направлено как против завоевателей, так и против местных помещиков.

Бунты происходили и в войсках. В ноябре 1812 года ополченцы произвели бунт и массовые грабежи в г. Инсаре. В декабре взбунтовались 8-й казачий пехотный полк и часть 1-го казачьего пехотного полка Пензенского ополчения[17]. По масштабам мародерства россияне мало уступали неприятелю. А. Д. Бестужев-Рюмин доносил министру юстиции, что массовый грабеж Москвы начался до вступления в нее французов[18]. «Пред самым тем временем... как вступил Француз в Москву, приказано было разбивать в кабаках бочки с вином. Народ-то на них и навалился; перепились пьянехоньки. Вино течет по улицам, а иные припадут к мостовой и камни лижут. Драки. Крик!»[19] Кн. А. А. Шаховской, первым въехавший в освобожденную Москву, свидетельствовал: «Подмосковные крестьяне <...> уверясь в выходе неприятеля из Москвы и полагаясь на суматоху нашего вступления, приехали на возах, чтобы захватить недограбленное <...> Почти все, что захватили неприятели в Москве, отправилось на Дон»[20]. Размах мародерства в русской армии породил специальный манифест А. С. Шишкова от лица императора[21].

Мысли о Божьем промысле, о богоизбранности царя и народа уступили место анализу ошибок Наполеона. Сегодня вызывает сомнение традиционный вывод зарубежной и отечественной историографии о том, что конечной целью Наполеона являлось сокрушение Англии, а Россия была последним препятствием на этом пути. Неслучайно этот вопрос мягко обошли в своих работах Е. В. Тарле, С. Б. Окунь, П. А. Жилин. Англия на тот

момент представляла для Франции меньшую опасность, чем Россия, нейтрализовавшая к лету 1812 года северный (Швеция) и южный (Османская империя) фланги создаваемой Наполеоном коалиции. Охваченная экономическим кризисом и луддитским движением, Англия казалась ему обреченной. В апреле 1812 года он отклонил предложение английского Кабинета об урегулировании всех спорных вопросов при условии восстановления на испанском престоле Фердинанда VII, а на сардинском — Виктора Амадея[22]. 15 мая 1812 года началась война между Англией и США, в немалой степени спровоцированная французской дипломатией[23].

Стал очевиден авантюризм Наполеона в подходе к двум глобальным проблемам. Во-первых, у него не было стратегического плана. Непревзойденный тактик, импровизатор на поле боя, он и в области стратегии решил сымпровизировать, за что жестоко поплатился. Начиная войну, Наполеон мечтал разгромить русскую армию в приграничном сражении, после чего, как в Тильзите, продиктовать условия мира. Однако он предвидел возможность отступления противника вглубь необъятной территории. На этот случай Наполеон планировал войну в три кампании: в 1812 году взять Смоленск, в 1813 году — Москву, в 1814 году — Петербург. В 1805–1807 годах этот план мог бы иметь шансы на успех, но в 1812 году являлся утопией. Франция переживала жестокий экономический кризис. Еще больнее он ударил по оккупированным и марионеточным странам, усиливая антифранцузские настроения. Война в Испании оттягивала значительные силы. Буржуазия и армия роптали. Они устали от войн и мечтали попользоваться плодами побед. В таких условиях планировать трехлетнюю войну мог только политический самоубийца. В горящем Смоленске, войдя в кабинет императорского дворца, Наполеон бросил шпагу на стол и раздраженно сказал: «Все. Кампания окончена!» Это была трезвая оценка ситуации. Но осознание неизбежности политической катастрофы в случае затягивания войны заставило его наступать дальше, навстречу катастрофе военной.

Во-вторых, Наполеон отказался использовать в свою пользу антикрепостнические настроения в России. Генерал Бонапарт, возможно, отменил бы рабство и на этой почве попытался бы найти поддержку местного населения. Но императору Наполеону нужна была быстрая победа. Отмена крепостного права сделала бы его в глазах российского дворянства и императора смертельным врагом, исключив возможность каких бы то ни было переговоров. К тому же русский царь мог в ответ со своей стороны отменить крепостное право и этим аннулировать выгодные для французов политические последствия.

Российское правительство учитывало такую возможность. Оно было встревожено размахом крестьянских волнений и витавшими в воздухе мыслями об отмене крепостного состояния. По приказу Ф. В. Ростопчина у московских колоколов перерезали веревки, чтобы «ночные удальцы московские» «не ухнули в набат»[24], призывая к бунту. Правительство с опаской

относилось к созыву ополчения, боясь скопления вооруженных крестьянских масс. Ведущая роль в ополчении должна была принадлежать дворянству, но современники называли его «дворянским ополчением без дворян». Многие пытались освободиться как от участия в ополчении, так и от финансовых тягот, с ним связанных. С. Г. Волконский на вопрос царя о настроениях народа ответил: «Каждый крестьянин — герой». — «А дворянство?» — спросил царь. — «Стыжусь, что принадлежу к нему — было много слов, а на деле ничего»[25]. Поступки дворян-патриотов, вроде гр. М. А. Дмитриева-Мамонова, пожертвовавшего ополчению весь наличный капитал, вызывали у светского общества насмешки. Об этом напомнил А. С. Пушкин в «Рославлеве»: «...“маменьки”, узнав о пожертвованиях Мамонова, сразу заметили, “что граф уж не такой завидный жених”, а один молодой дворянин, заявил, что у него имеется на 30 000 р. долгов и что он бы их с готовностью пожертвовал “на алтарь отечества”».

«...многие жители Петербурга, особливо из дворян, при приближении французов в 1812 году, и будучи уверены, что Петербург будет завоеван как Москва, наделали много долгов, в надежде не платить их при всеобщем смятении, от чего особенно сапожники и портные потеряли»[26]. М. С. Щепкин в своих записках передал характерный разговор в гостиной: «Вообразите, какое счастье Ивану Васильевичу: он отдавал в ополчение 9 человек, а возвратился всего 1. Так что он получил 8 рекрутских квитанций и все продал по 3 тысячи, а я отдала 26 человек, и на мою беду все возвратились. Такое несчастье».

На подобном фоне подвиг семейства Ростовых, сочиненный Л. Н. Толстым, являлся не типичной нормой, а романтическим исключением. О том же свидетельствует судьба цинично брошенных в Москве Кутузовым и Милорадовичем 3 тыс. русских раненых, 700 из которых сгорели в подожженном французами Вдовьем доме[27].

Стали достоянием гласности склоки между командующими 1-й и 2-й армий. Например, Багратион по поводу сдачи Смоленска писал: «...подлец, мерзавец, тварь Барклай отдал даром преславную позицию». Были опубликованы взаимные доносы друг на друга М. Б. Барклая де Толли, М. И. Кутузова и Л. Л. Беннигсена. Последнему, по справедливому мнению

*Шмаринов Д. А. Иллюстрация к роману Л. Н. Толстого «Война и мир». Наташа и раненые. 1953–1955. Б., черн. акв., уголь. Музей Л. Н. Толстого*

П. М. Майкова[28], особенно не повезло в историографическом освещении. Его заслуги приписываются то Багратиону, то Кутузову. Виной тому немецкое происхождение, ведущая роль в убийстве Павла I, конфликты с Кутузовым. Однако именно Л. Л. Беннигсен — первый европейский генерал, заставивший отступить при Пултуске легендарного Ланна, а при Прейсиш-Эйлау «сыгравший вничью» с самим Наполеоном. Не только в художественной литературе (Л. Н. Толстой), но и в историографии противостояние Беннигсена главнокомандующему расценивалось чуть ли не как вредительство и пособничество врагу (П. А. Жилин[29]) или как ограниченность и неспособность понять гениальные планы Кутузова (К. Маркс и Ф. Энгельс[30], Е. В. Тарле, С. Б. Окунь[31]).

*Доу Д. Портрет Леонтия Леонтьевича Беннигсена. 1819–1826. Х., м. ГЭ*

*Бородинская битва. Исходное положение*

Центральным эпизодом послужил инцидент накануне Бородинского сражения. Кутузов в 1,5 км южнее флешей поставил в «засаду» корпус Н. А. Тучкова. «Беннигсен, который, ничего не поняв в замысле Кутузова <...> приказал вывести 3-й корпус из прикрытого кустарниками и отчасти лесом места, куда его поместил Кутузов, и поставил его так, что о внезапности нападения уже речи быть не могло <...> Произвольное вторжение Беннигсена в план фельдмаршала, во-первых, лишало Багратиона шансов сильного и, главное, внезапного в нужный момент удара по атакующим флеши французам и, во-вторых, непоправимо сводило к нулю всю кутузовскую идею "засады". Сквозь туман лживых свидетельств и самовосхвалений этого ненавидевшего Кутузова интригана Беннигсена многие мемуаристы совсем не разглядели и даже не упоминают о его произвольном образе действий в данном случае <...> Весь план и повеление Кутузова сводятся к нулю к большему вреду для дела и притом тайком, за спиной главнокомандующего»[32].

Подобные обвинения создавали хорошо знакомый образ врага-вредителя, но вряд ли к ним стоит относиться серьезно. Во-первых, Кутузов обязан был известить начальника Главного штаба о своих намерениях относительно корпуса Тучкова, но не сделал этого. Беннигсен обязан был сообщить Кутузову о своем приказе Тучкову вплотную приблизиться к Багратиону и тоже этого не сделал. Если это интрига, то обоюдная. Во-вторых, приказ Беннигсена имел веские основания. Разрыв в 1,5 км между Тучковым и Багратионом, разделение их позиций Смоленской дорогой открывали коннице Понятовского, которая в любой момент могла быть поддержана кавалерией Мюрата, возможность стремительного прорыва во фланг и тыл Багратиона. Конечно, Тучков мог бы нанести неожиданный фланговый удар, но достаточно ли было для этого сил одного корпуса? Учитывая почти тройное превосходство французов на южном фланге, можно уверенно сказать: нет. В результате возникла бы угроза окружения и уничтожения Тучкова. По существу план Кутузова копировал идею Дрисского лагеря. Только вот идея эта была придумана не пруссаком Фулем, не австрийцем Вейротером и не ганноверцем Беннигсеном, а славным русским фельдмаршалом. Как показал ход сражения, приказ Беннигсена лишил русские войска на южном фланге гипотетических преимуществ фактора внезапности, зато реально усложнил французам захват флешей. Думается, что и Кутузов во время сражения по достоинству оценил действия Беннигсена. В официальных документах он ни словом не обмолвился об этом инциденте, а в рапорте Александру I писал: «...генерал Беннигсен советами своими усердно мне спомошествовал, находясь лично в опаснейших местах»[33].

Скорее всего, конфликт был порожден обычной для русской армии и всего управления неразберихой, очковтирательством. Об этом часто упоминается в письмах, записках и мемуарах. Например, дежурный генерал 2-й армии поэт-сатирик С. Н. Марин писал: «...навалили писать реляцию 26 числа (Бородино), это и скучно, и хлопотно: иной был пьян,

как стелька, а произведен за Бородино! Государя винить нечего, он полагается на главнокомандующих, а те верят корпусным, а те обманывают; их-то я бы велел на 1/2 часа повесить»[34]. Это о Д. С. Дохтурове, Н. Н. Раевском, М. И. Платове, П. П. Коновницыне и других легендарных генералах. Откровения Марина о поголовном пьянстве находят подтверждение и в «гусарщине» Д. В. Давыдова, и во всенародно любимом «Певце во стане русских воинов» В. А. Жуковского.

Подобные эпизоды — повседневная проза героической эпопеи, не нашли правдивого отражения в искусстве, как и поражения русской армии после 1812 года под Люценом, Бауценом, Дрезденом, Шампобером, Монмирайлем, Реймсом, Шато-Тьерри. Кстати, после Бородина и в 1813 году Александр I проявил удивительную волю, упорно отвергая предложения членов семьи (Мария Федоровна, Константин Павлович), ближайших советников (А. А. Аракчеев, Н. П. Румянцев) и союзников начать переговоры с Наполеоном. В этом он нашел поддержку Елизаветы Алексеевны, Екатерины Павловны и Антонии Вюртембергской[35]. Русская художественная культура вслед за историографией глухо игнорирует «теорию золотого моста» — обвинение, брошенное в 1812 году российскому правительству и Главному штабу представителем английского командования при российском Главном штабе генералом Робертом-Томасом Вильсоном в том, что они своей пассивностью при отступлении французов сознательно построили Наполеону «золотой мост» для бегства из России, чтобы иметь благовидный предлог для русского вторжения в Европу.

Благодаря искусству «гроза двенадцатого года» в массовом сознании воспринимается в ампирно-романтическом ореоле, дополненном *«Войной и миром» Л. Н. Толстого*, реалистической *живописью В. В. Верещагина*, панорамой *Ф. А. Рубо*, динамичными *акварелями и литографиями Н. С. Самокиша* и *Б. С. Зворыкина*, иллюстрациями к роману Толстого *Л. О. Пастернака, А. П. Апсита, Д. С. Шмаринова*. Эти произведения и созданный по их мотивам *фильм С. Ф. Бондарчука* действительно являются самыми выдающимися образцами реалистического воплощения темы. Вопрос в том, насколько реалистического?

Явное принижение у Л. Н. Толстого и В. В. Верещагина роли Наполеона и Кутузова, генералов и маршалов, преувеличение созидательных способностей народных масс были очевидны уже современникам. Эти недостатки являлись ответной реакцией реализма на созданный ампиром и романтизмом культ сильной личности. Л. Н. Толстой является великим реалистом в изображении народного подвига, типичных обстоятельств, национальной и социальной психологии, в портретах представителей разных социальных групп и государственных институтов. Однако в трактовке личности (Пьера, Андрея, Наташи, княжны Марьи) он остался неисправимым романтиком. Хрестоматийные духовные искания этих героев действительно были свойственны лучшей части дворянской молодежи, только вот часть эта была ничтожно мала не только в 1812-м,

но и в 1825 году. Данное обстоятельство превращало реалистическую типичность героев в романтическую исключительность. Видимо, и Толстой это понимал. На склоне лет он отрекся от своего романа, назвал его «дребеденью» и отказался от выдвижения его на Нобелевскую премию.

*Верещагин В. В. В покоренной Москве. Поджигатели, или Расстрел в Кремле. 1887–1895. Х., м. ГИМ*

В 1920-х годах недостатки романа Л. Н. Толстого стали очевидны в сравнении с *тетралогией Марка Алданова «Мыслитель» («Девятое термидора», «Чертов мост», «Заговор», «Святая Елена, маленький остров»)*, которую И. А. Бунин выдвигал на Нобелевскую премию. Персонажи Алданова лет на десять постарше героев «Войны и мира», но отличаются от них прозаической бесцветностью, прагматичной приземленностью мыслей, чувств и поступков. У Толстого типажи вроде Жеркова, Берга, Друбецкого, кн. Каракина, его дочери Жюли были проходными или второстепенными, создавая контраст как главным героям, так и персонажам простонародным (Тушин, Каратаев, Щербатый). У Алданова, согласно правде истории и правде жизни, Берги и Друбецкие заняли главное место. Писатель считал, что именно они «безраздельно владычествуют на про-

тяжении сорокалетнего периода русской истории 1815–1855 годов. Это они расстреливали декабристов на Сенатской площади, они брали штурмом Варшаву, они победили Гергея, они готовили Севастопольский погром; их исторические имена Дибич, Бенкендорф, Уваров, Клейнмихель, Шварц, Орлов, Закревский, Чернышев, Кампенгаузен, Дубельт — всех не перечтешь. Берги и Друбецкие, несомненно, делали историю».

Эпопея Алданова охватывает период европейской истории с 1794 по 1817 год. Однако, боготворя Толстого и не желая с ним конкурировать, писатель исключил из нее время с 1801 по 1815 год. В итоге Отечественная война 1812 года все еще не получила достойной реалистической интерпретации.

# Примечания к части II

## Глава 1. Культурно-исторические последствия Тильзитского мира

[1] *Сафонов М. М.* Протоколы Негласного комитета // Вспомогательные исторические дисциплины. Л.,1976. Вып. 7. С. 192–199.
[2] Рескрипт императора Александра Павловича о прекращении жестокого обращения с солдатами, 12 июня 1804 г. // Русская старина. 1881. Т. 32. С. 659–660.
[3] Романов Николай Михайлович, вел. кн. Знаменитые россияне. С. 844.
[4] *Греч Н. И.* Указ. соч. С. 199.
[5] Там же. С. 232.
[6] *Кузнецов И. В., Лебедев В. И.* История СССР. XVIII — середина XIX. Пособ. для учителей. М., 1958. С. 115–125.
[7] *Вигель Ф. Ф.* Указ. соч. С. 216.
[8] РНБ ОР. Ф. 542. Оп. 1. № 407. Л. 1–3.
[9] *Ключевский В. О.* Лекции по русской истории. Т. 5. С. 226.
[10] *Вигель Ф. Ф.* Указ. соч. С. 227.
[11] РГИА. Ф. 733. Оп. 118. Д. 98. Л. 1; Д. 112. Л. 1–2; Ф. 777. Оп. 1. Д. 25. Л. 1–3; Д. 34. Л. 1–8.
[12] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 83. Л. 1–4; Ф. 733. Оп. 118. Д. 220. Л. 1–3.
[13] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 136. Л. 1.; там же. Ф. 733. Оп. 118. Д. 230. Л. 1–2.
[14] РГИА. Ф. 733. Оп. 118. Д. 151. Л. 1.
[15] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 68. Л. 1–3; Д. 82. Л. 1; Ф. 733. Оп. 118. Д. 111. Л. 1.
[16] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 96. Л. 1.
[17] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 101. Л. 1–2; Д. 145. Л. 1–2; Д. 129. Л. 1–2.
[18] ЦГИА СПб. Ф. 139. Оп. 1. Т. 1. Д. 569. Л. 1–3.
[19] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 880. Л. 1–8; Д. 891. Л. 1–4.
[20] РНБ ОР. Ф. 452. Оп. 1. № 475. Л. 1–7.
[21] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 269. Л. 1–11; РНБ ОР. Ф. 452. Оп. 1. № 459. Л. 1; № 457. Л. 1 об.
[22] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 778. Л. 1–5.
[23] *Жуковский В. А.* Письмо из уезда к издателю // «Вестник Европы». 1808. Ч. 37. №. 11. С. 8.
[24] *Гиппиус В. В.* «Вестник Европы» 1802–1830 годов // Уч. зап. ЛГУ. Л. 1939. № 46. Сер. филол. н. Вып. 3. С. 201–228.
[25] *Дружинин Н. М.* Освободительная война 1813 г. и русское общество // «Вопросы истории». 1963. № 11. С. 40.
[26] Бумаги, относящиеся до Отечественной войны 1812 г., собранные и изданные П. И. Щукиным. В 10 т. М., 1897–1908. Т. 3. С. 118–119.
[27] *Медведева И. И.* Екатерина Семенова. Жизнь и творчество трагической актрисы. М., 1964. С. 36.
[28] *Глинка С. Н.* Указ. соч. С. 227–235.
[29] (Романов) Николай Михайлович, вел. кн. Знаменитые россияне... С. 844.
[30] *Альтшуллер М. Г.* Предтечи славянофильства... С. 365–370.
[31] *Лямин Е. Э.* Общество «Беседа любителей русского слова». Автореф. канд. дисс. М., 1995. С. 13–14.
[32] *Дмитриев М. А.* Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869. С. 82.
[33] *Базанов В. Г.* Вольное общество любителей российской словесности. Петроза-

водск, 1949. С. 129–131.
[34] ПСЗРИ. Т. XXVIII. Ст. 21335.
[35] Алакрицкий. Проект об отпечатании древнего российского крюкового пения // РНБ ОР. Ф. 550. Оп. XII. № 718. Л. 1–20.
[36] *Жихарев С. П.* Указ. соч. С. 19.
[37] Сообщение издателя // Московский телеграф. 1829. Ч. 30. С. 379, 383.
[38] *Жихарев С. П.* Указ. соч. С. 510–511.
[39] *Финдейзен Н. Ф.* Буальдье и придворная французская опера... Л. 36–37.
[40] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 898. Л. 1
[41] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 1723. Л. 4–5.
[42] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2183. Л. 1–3.
[43] Здесь и далее РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 1944. Л. 1–20.
[44] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 1977. Л. 1–3.
[45] *Греч Н. И.* Указ. соч. С. 142.
[46] *Бродский Б. И.* Жизнь в веках. М., 1990. С. 46.
[47] *Воронихин А. Н., Томон Т. де, Захаров А. Д.* Из фондов Эрмитажа (к 225-летию со дня рождения). Каталог выставки. Л., 1986. С. 12.
[48] *Принцева Г. А.* Николай Иванович Уткин. Л.,1983. С. 34.
[50] *Долгушина М. Г.* Жанр романса в творчестве русских дилетантов первой трети XIX века // Нотные издания в музыкальной жизни России. Сб. источниковедческих трудов. Вып. 2. СПб., 2003. С. 192–193.
[51] *Рыжкова Н. А.* Указ. соч. С. 15.
[52] См.: *Островский О. Б.* Художественная культура Санкт-Петербурга 1801–1825-е. гг. Эволюция художественных систем. СПб.: Д.А.Р.К., 2014. С. 142–147.

## Глава 2. Война — рубеж Просвещения и «официальной народности»

[1] *Грабарь И. Э.* // О русской архитектуре. М., 1969. С. 68.
[2] РГИА. Ф. 808. Оп. 1. Д. 311. Л. 10.
[3] РГИА. Ф. 733. Оп. 118. Д. 254. Л. 1–2.
[4] *Познанский В. В.* Очерк формирования русской национальной культуры. С. 95.
[5] *Ушаков С. И.* Анекдоты достопамятной войны россиян с французами. Ч. 1–3. СПб., 1813–1814.
[6] *Никитенко А. В.* Дневник. В 3 т. М., 1956. Т. 3. С. 403.
[7] *Тургенев С. И.* Указ. соч. // РНБ ОР. Ф. 585. № 5713. Л. 59.
[8] *Карамзин Н. М.* Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866. С. 168.
[9] *Лотман Ю. М.* Сотворение Карамзина. С. 279.
[10] РГИА. Ф. 497. Оп.17. Д.87. Л. 1–3.
[11] РГИА. Ф. 733. Оп. 118. Д. 255. Л. 1–4.
[12] РГИА. Ф. 733. Оп. 118. Д. 270. Л. 1–12.
[13] *Греч Н. И.* Указ. соч. С. 236.
[14] *Акасаков С. Т.* Указ. соч. Т. 2. С. 305–306.
[15] *Шишков А. С.* Собр. соч. в 3 т. СПб., 1870. Т. 2. С. 466.
[16] *Глинка С. Н.* Неизменность французского злоумышления против России // Русский вестник. 1812. Кн. IX. С. 1–4.
[17] *Филарет (Дроздов В. М.)* Разсуждение о победе России в войне... // Сын Отечества. 1812. Ч. 2. № 7. С. 73–75.
[18] *Рогова А. И.* «Русский инвалид, или Военные ведомости» // Пушкин в прижиз-

ненной критике. С. 492.
[19] *Коленкур А. де.* Поход Наполеона в Россию. Смоленск, 1991. С. 188.
[20] РНБ ОР. Ф. 542. № 11. Л. 1–40.
[21] *Альтшуллер М. Г.* Крылов в литературных объединениях 1800–1810 годов // Иван Андреевич Крылов. Проблемы творчества. Л., 1975. С. 173–174.
[22] *Иванчин-Писарев Н.* Воспоминания об Александре Александровиче Писареве // Московские ведомости. 18 января 1849. С. 78–79.
[23] *Романов Н. М.* Знаменитые россияне... С. 856.
[24] ПСЗРИ. Т. XXXII. № 25296.
[25] Здесь и далее: Герцен А. И. Былое и думы. Киев, 1976. С. 280–284.
[26] *Витберг А. Л.* Записки академика А. Витберга, строителя храма Христа Спасителя в Москве // Русская старина. 1872. № 1. С. 12–13.
[27] Там же // 1872. № 2. С. 183–184.
[28] *Безродный А. В.* Приготовления к торжественной встрече Александра I в 1814 г. // Русская старина. 1897. Т. 92. С. 651–658.
[29] РГИА. Ф. 1329. Оп. 6. Д. 20. Л. 1.
[30] См.: Император Александр в Париже, или Беспримерные черты величия, правосудия и благости русского царя, дарующего миру мир. М., 1814.
[31] *Уваров С. С.* Император всероссийский Александр I и Бонапарте. СПб., 1814.
[32] *Жихарев С. П.* Указ. соч. С. 149.
[33] РНБ ОР. Ф. 286. Оп. 2. № 113. Л. 1.
[34] РНБ ОР. Ф. 286. Оп. 2. № 232. Л. 1–3.
[35] *Шильдер Н. К.* Император Александр I... Т. IV. С. 50.
[36] *Романов Н. М.* Николай Михайлович, вел. кн. Император Александр I. Т. I. С. 212.

## Глава 3. Новая роль Москвы

[1] *Шаликов П. И.* Эротомания (эссе) // Аглая. 1808. Ч. 3. Сентябрь. С. 58–63.
[2] *Милюков П. Н.* Указ. Соч. Т. 2. С. 189.
[3] РНБ ОР. Ф. 336. Оп. 1. № 1. 1817. Л. 1–19.
[4] Цит. по кн. *Троицкий Н. А.* Россия в XIX веке. С. 40.
[5] *Богданович М. И.* История Отечественной войны 1812 года по достоверным источникам. В 3 вып. СПб., 1859–1860. Т. 3. С. 326–328; *Харкевич В. И.* Военный совет в Филях // Военный сборник. 1903. № 1. С 41–47; Бородино, 1812 / Б. С. Абалихин, Л. П. Богданов, В. П. Бучнева и др. / Под ред. П. А. Жилина. М., 1989. С. 226.
[6] *Попов А. Н.* Французы в Москве в 1812 году // Русский архив. 1876. Кн. 1. С. 232.
[7] *Левенштерн В. И.* Записки генерала В. Левенштерна // Русская старина. 1901. Т. 105. С. 105.
[8] *Шевырев С.* История Императорского Московского университета, написанная к столетнему его юбилею... М., 1855. С. 369–370.
[9] Сообщение издателя // Сын отечества. 1814. № 39. С. 36.
[10] Бумаги, относящиеся до Отечественной воины 1812 г., собранные и изданные П. И. Щукиным. В 10 т. М., 1897–1908. Т. 4. С. 76–78.
[11] История русского и советского искусства. С. 179.
[12] История Москвы. Т. 3. С. 145, 329–330.
[13] См.: Выписки из летописей пятаго века (с фр.) // Вестник Европы. Ч. 33. № 10. Май. 1807. С. 150–157.
[14] *Тяжелов А.* Из событий 1812 г. во время занятия Москвы французами // Чте-

ния в Московском обществе любителей духовного просвещения. М., 1869. Кн. 8. С. 74–75, 78.

[15] *Шаховской А. А.* Двенадцатый год. Воспоминания. Коммент. П. И. Бартенева // Русский архив. 1886. Т. 11. С. 386.

[16] *Коленкур А. де.* Указ. соч. С. 172–173.

[17] Возобновление в Москве дома Благородного собрания. Отношение гр. Ф. В. Ростопчина слободско-украинскому предводителю дворянства 14 апреля 1814 г. // Русская старина. 1899. Т. 98. С. 286.

[18] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1264. Л. 1–15.

[19] ПСЗРИ. Т. XXXII. № 25337.

[20] История Москвы. Т. 3. С. 146.

[21] История русского и советского искусства. С. 179.

[22] *Безсонов С. В.* Сто пятьдесят лет архитектурного образования в Москве. М., 1940. С. 16–17.

[23] О Московской школе рисования в отношении к искусствам и ремеслам // Московский вестник. 1827. Ч. 5. № 18. С. 222–225.

[24] *Гартвиг А.* Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, учрежденная в 1825 г. графом С. Г. Строгановым. М., 1901. С. 162.

[25] История Москвы. Т. 3. С. 476.

[26] См.: *Будылина М. В.* Планировка и застройка Москвы после пожара 1812 г. // Архитектурное наследство. 1951. № 1. С. 135–174.

[27] См.: *Федоров-Давыдов А. А.* Архитектура Москвы после Отечественной войны 1812 г. М., 1953. С. 3–51.

[28] История русского и советского искусства. С. 180–181.

[29] *Жилин П. А.* Гибель наполеоновской армии в России. М., 1974. С. 394.

[30] *Второв И. А.* Москва и Казань в начале XIX века. Записки Ивана Александровича Второва // Русская старина. 1891. Апрель. С. 3.

[31] *Глушковский А. П.* Воспоминания балетмейстера. М.; Л., 1940. С. 196.

[32] РНБ ОР. Ф. 452. Д. 448. Л. 2–2 об.

[33] *Сперанский М. М.* Письма М. М. Сперанского Д. А. Столыпину // Русский архив. 1869. Т. 3. С. 1707.

[34] *Жихарев С. П.* Указ. соч. С. 198, 240.

[35] *Антонский-Прокопович А. А.* Приветственное слово при вступлении в члены Общества любителей российской словесности (П. И. Шаликова) // Вестник Европы. 1817. Ч. 91. № 2. С. 153–154.

[36] *Вяземский П. А.* Из старой записной книжки // Русский архив. 1876. кн. 1. С. 62.

[37] История Москвы. Т. 3. С. 506.

[38] Там же. Т. 3. С. 76.

[39] Очерки по истории русской журналистики и критики. Т. I. XVIII век и первая половина XIX века. Л., 1950. С. 125.

[40] *Каченовский М. Т.* От киевского жителя к его другу // Вестник Европы. 1819. Ч. 101. № 18 (сентябрь). С. 122–127.

[41] *Глаголев А. Г.* Еще критика (письмо к редактору) // Вестник Европы. 1820. Ч. 111. № 11 (июнь). С. 213–220; *Глаголев А. Г.* Ответ на письмо к издателю «Сына отечества» // Вестник Европы. 1820. Ч. 112. № 16 (август). С. 283–296.

[42] *Погодин М. П.* О Кавказском пленнике (А. С. Пушкина) // Вестник Европы. 1823. Январь. № 1. С. 35–57.

[43] *Писарев А. И.* Несколько слов о мыслях одного критика о комедии «Горе от ума» А. С. Грибоедова // Вестник Европы. 1825. № 10. С. 108–121; *Писарев А. И.* Против замечаний неизвестного УУ на суждения о комедии «Горе от ума» (А. С. Грибоедова) // Вестник Европы. 1825. № 23/24. С. 198–224.
[44] Д. Врс-в. Союз поэтов // Вестник Европы. 1822. № 19 (окт.). С. 209–211.
[45] *Белинский В. Г.* Н. А. Полевой. Полн. собр. соч. Т. 9. С. 683.
[46] Сводный каталог сериальных изданий России (1801–1825). Т. 1. С. 191.
[47] *Шаликов П. И.* Уведомление о Дамском журнале // Дамский журнал. 1823. Ч. 3. № 18 (ноябрь). С. 223.
[48] РГИА. Ф. 535. Оп.1. Д. 27. Л. 271–278.
[49] *Шубин В. Ф.* Поэты пушкинского Петербурга. Л., 1985. С. 217.
[50] РНБ ОР. Ф. 585. № 5711. Л. 168.
[51] *Сталь Ж. де.* Указ. соч. С. 51.
[52] О новых одах Виктора Гугона и о поезии романтической // Вестник Европы. 1824. № 13. С. 45–56.
[53] *Снядецкий И.* О творениях классических и романтических // Там же. 1819. № 7. С. 197; № 8. С. 300.
[54] *Платонов С. Ф.* Русские студенты в Геттингене в 1802–1804 гг. (по материалам архива братьев Тургеневых) // РНБ ОР. Ф. 585. № 1910. Л. 2.
[55] Там же. Л. 9–9 об.
[56] *Фомичев С. А.* Грибоедов в Петербурге. Л., 1982. С. 55.

## Глава 4. Театральная и музыкальная жизнь 1812–1815 годов

[1] *Гроссман Л. П.* Пушкин в театральных креслах. Картины русской сцены 1817–1820 годов. СПб., 2005. С. 162.
[2] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1097. Л. 56–57.
[3] См.: *Массон Ф.* Наполеон и женщины (пер. с фр.). Киев, 1990. С. 110–115.
[4] *Военский К. А.* Приезд генерал-адъютанта Наполеона I Нарбонна в Вильну в мае 1812 г. 1907 // РНБ ОР. Ф. 152. Оп. 1. № 152. Л. 1–4.
[5] РНБ ОР. Ф. 452. Оп. 1. № 457. Л. 1 об.–2.
[6] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1151. Л. 1–6.
[7] РНБ ОР. Ф. 263. № 52. Л. 4 об.
[8] См.: РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1077. Л. 1–4. РГИА; там же. Д. 807. Л. 1–59.
[9] *Каратыгин П.* Сосницкий, Щепкин, Рязанцев, Асенкова // Русская старина. 1880. Т. 29. С. 295–296.
[10] *Каратыгин А. В.* Указ. соч. С. 264.
[11] *Тургенев С. И.* Указ. соч. // РНБ ОР. Ф. 585. № 5711. Л. 83.
[12] РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 14. Л. 1–378.
[13] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1195. Л. 1–44.
[14] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1150. Л. 1–3.
[15] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1137. Л. 1–43.
[16] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1076. Л. 1–4.
[17] РНБ ОР. Ф. 542. № 701. Л. 1–4.
[18] Сообщение издателя // Русский инвалид. 1813. № 46. 19 ноября.
[19] *Рыжкова Н. А.* Указ. соч. С. 25..
[20] *Шаховской А. А.* Двенадцатый год... С. 373, 378, 391.
[21] *Липаев И. (В.)* Музыка и театр в эпоху Отечественной войны. СПб., 664.

[22] *Писарев А. А.* Гимн русскому царю. На голос «God Save the King». М., 1826.
[23] *Крутов В. В.* Боже, царя храни!: История первого российского гимна. М.,1998. С. 99.

## Глава 5. Изобразительное искусство 1812–1815 годов

[1] Здесь и далее: *Петров П. Н.* Сборник материалов для истории Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств. В 2 т. СПб., 1864–1865. Т. II. С. 25, 41, 45, 50, 57, 60, 66.
[2] *Карамзин Н. М.* История государства Российского. М., 1991. Т. II–III. С. 16.
[3] *Мроз Е. К.* Алексей Егорович Егоров // Русское искусство. Очерки... Первая половина XIX века. С. 31.
[4] *Батюшков К. Н.* Соч. в 3 т. СПб.,1886. Т. III. С. 457.
[6] *Немилова И.* Французская живопись XVIII века в Эрмитаже. Научный каталог. 1982. С. 160–161.
[7] РНБ ОР. Ф. 585. № 5711. Л. 51.
[8] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2175. Л. 1–2.
[9] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2253. Л. 1–2.
[10] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2259. Л. 1.
[11] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2582. Л. 1–3.
[12] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2183. Л. 2.
[13] РГИА. Ф. 733. Оп. 16. Д. 38. Л. 1–9; там же. Д. 48. Л. 1–4.
[14] ЦГИА СПб. Ф. 139. Оп. 1. Т. 1. Д. 1112. Л. 1–4.
[15] *Лисовский В. Г.* Академия художеств. С. 74.
[16] *Грабарь И. Э.* Петербургская архитектура в XVIII и XIX вв. СПб., 1994. С. 330.
[17] ЦГИА СПб. Ф. 139. Оп. 1. Т. 1. Д. 660. Л. 1–2.
[18] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2357. Л. 4; там же. Ф. 733. Оп. 14. Д. 15. Л. 1–3.
[19] *Солнцев Ф. Г.* Моя жизнь и художественно-археологические труды // Русская старина. 1876. Т. 15. С. 317–318.
[20] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2269. Л. 1–7.
[21] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2245. Л. 1–19.
[22] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2249. Л. 1–4.
[23] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2279. Л. 1–5.
[24] РГИА. Ф. 789. Оп. 16. Д. 70 (1815 г.). Л. 1–11.
[25] *Солнцев Ф. Г.* Указ. соч. Т. 15. С. 127.
[26] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2683. Л. 2 об.
[27] *Оленин А. Н.* Краткое историческое сведение о состоянии Императорской Академии художеств с 1764 по 1829 год. СПб., 1829.
[28] РГИА. Ф. 733. Оп. 16. Д. 32. Л. 1–8.
[29] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2237. Л. 1–3 об.
[30] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2316. Л. 1–3.
[31] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2327. Л. 1–4.
[32] РГИА. Ф. 733. Оп. 16. Д. 54. Л. 1–6.
[33] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2406. Л. 1–4.
[34] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2491. Л. 1–23.
[35] РГИА. Ф. 789. Оп. 16. Д. 196 (1813 г.). Л. 1.
[36] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 214. Л. 1–3.

## Глава 6. Ампирная интерпретация войны

[1] *Глинка С. Н.* Записки. С. 102.
[2] *Батюшков К. Н.* Соч. М.; Л., 1934. С. 374–375.
[3] РНБ ОР. Ф. 737. № 50. Л. 1–3.
[4] *Дараган П. М.* Указ. соч. С. 8.
[5] Бумаги, относящиеся до Отечественной войны 1812 г. Т. 1. С. 120.
[6] Надпись на колонне, воздвигнутой в городе Риге в память 1812–1814 годов // Русский архив. 1886. Т. 10. С. 268–269.
[7] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2494. 1815. Л. 1–2.
[8] *Кузнецова Э. В.* Федор Петрович Толстой. 1783–1873. М., 1977. С. 75.
[9] Мастера искусства об искусстве / Под ред. А. А. Губера и др. В 7 т. М., 1965–1969. Т. VI. С. 178.
[10] *Шурыгин Я. И.* Казанский собор. Л., 1987. С. 48.
[11] РНБ ОР. Ф. 737. № 70. Л. 1–2.

## Глава 7. Романтическая интерпретация войны

[1] Цит. по кн. *Окунь С. Б.* История СССР. Лекции. Ч. 2 (1812–1825). Л. 1978. С. 6.
[2] *Тургенев С. И.* Указ. соч. // РНБ ОР. Ф. 585. № 5711. Л. 152.
[3] Там же. № 5714. Л. 26.
[4] *Вяземский П. А.* Из старой записной книжки. С. 195.
[5] *Гончаренко Н. В.* Гений в искусстве и науке. М., 1991. С. 249.
[6] *Плетнев П. А.* Соч. и переписка. Т. III. СПб., 1885. С. 76.
[7] *Фризман Л. Г.* Указ. соч. С. 39.
[8] *Врангель Н. Н.* Очерки по истории миниатюры в России // Старые годы. 1909. Октябрь — декабрь. С. 542.
[9] *Михайловский-Данилевский А. И.* Из воспоминаний // Русская старина. 1897. Т. 92. С. 547–548.
[10] О художнике Дове // Московские вести. 1828. Ч. 7. № 2. С. 124–125.
[11] *Власов С. Г.* Указ. соч. Т. 2. С. 457.
[12] Отечественная война 1812 года в художественных и исторических памятниках из собраний Эрмитажа / Под ред. В. М. Глинки и А. В. Помарнацкого. Л., 1963. С. 15.
[13] *Врангель Н.* Портретная выставка в Таврическом дворце. «Искусство». 1905. № 5–7. С. 136.
[14] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2540. Л. 1–2; там же. Оп. 16. Д. 166 (1816 г.). Л. 1–2.
[15] *Шлегель Ф.* Фрагменты / Хрестоматия по зарубежной литературе XIX в. Ч. 1. М., 1955. С. 22.
[16] *Словцов П. А.* Послание к М. М. Сперанскому // Поэты 1790–1810-х гг. Л., 1970. С. 209.
[17] *Мильчина В. А.* Маскарад в русской культуре конца XVIII — начала XIX века // Культурологические аспекты теории и истории русской литературы. М., 1978. С. 44–45.

## Глава 8. Война и эклектика

[1] Троицкий Н.А. Россия в XIX веке. Курс лекций. М., 1997. С. 42.
[2] Ермолов А. П. Записки 1797–1826 гг. М., 1991. С. 160.

[3] *Гончаренко Н. В.* Указ. соч. С. 34.
[4] *Коленкур А. де* Указ. соч. С. 346.
[5] *Левенштерн.* Указ. соч. С. 115.
[6] *Талейран М.* Мемуары. М., 1959. С. 230.
[7] *Тургенев С. И.* Указ. соч. // РНБ ОР. Ф. 585. № 5711. Л. 185.
[8] РНБ ОР. Ф. 286. Оп. 2. № 76. Л. 8 об.
[9] *Греч Н. И.* Указ. соч. С. 205–208.

## Глава 9. Проблема реалистической интерпретации

[1] *Кутузов М. И.* Сб. документов. В 5 т. / Под ред. Л. Г. Бескровного. М., 1950–1956. Т. 5. С. 240.
[2] *Жилин П. А.* Указ. соч. С. 257, 323.
[3] *Тургенев С. И.* Указ. соч. // РНБ ОР. Ф. 585. № 5711. Л. 22.
[4] См.: РНБ ОР. Ф. 1000. Оп. 3. № 114. Л. 1–16; *Шильдер Н. К.* Перлюстрация писем в 1813–1814 гг. // Русская старина. 1890. Т. 68. Декабрь. С. 704–708.
[5] Бумаги, относящиеся до Отечественной войны... Т. 1. С. 96.
[6] *Военский К. А.* О присяге Наполеону в Могилевской губернии // РНБ ОР. Ф. 152. № 90. Л. 1–9.
[7] РНБ ОР. Ф. 609. № 428. Л. 1–2.
[8] *Шильдер Н. К.* Великий князь Николай Павлович с 1814 по 1822 год. С. 239.
[9] Бумаги, относящиеся до Отечественной войны 1812 г... Т. 4. С. 202–205; Т. 1. С. 126–127; Т. 3. С. 115–117.
[10] Там же. Т. 1. С. 22, 123–124; Т. 2. С. 72–73, 109–110; Т. 4. С. 141–150, 211–224, 249–256, 323–324; Т. 5. С. 180–182; Т. 6. С. 46; Т. 7. С. 97; Т. 9. С. 128–129.
[11] *Военский К. А.* Московский университет и С.-Петербургский учебный округ в 1812 г. М. б/г. С. 121–161.
[13] *Попов А. Н.* Французы в Москве в 1812 году. С. 451.
[14] История Москвы. Т. 3. С. 114.
[15] *Абалихин Б. С.* Особенности классовой борьбы в России 1812 г. // Из истории классовой борьбы в дореволюционной и Советской России. Волгоград, 1967. С. 130.
[16] *Семевский В. И.* Волнения крестьян в 1812 г., связанные с Отечественной войной // Отечественная война и русское общество / Под ред. А. К. Дживелегова и др. СПб., 1912. Т. 5. С. 76–93.
[17] Бумаги, относящиеся до Отечественной войны 1812 г. Т. 4. С. 156–175; Т. 7. С. 170; Т. 9. С. 82–84.
[18] *Бестужев-Рюмин А. Д.* О происшествиях, случившихся в Москве во время пребывания в оной неприятеля в 1812 году. Донесение члена Вотчинного департамента А. Д. Бестужева-Рюмина министру юстиции // Чтения в Обществе истории и древностей российских. М., 1859. Кн. 2. Отд. V. С. 163–166.
[19] *Попов А. Н.* Указ. соч. С. 245.
[20] *Шаховской А. А.* Двенадцатый год. С. 386, 379.
[21] *Шишков А. С.* Собр. соч. Т. 2. С. 434.
[22] *Талейран М.* Указ. соч. С. 235.
[23] *Тарле Е. В.* Наполеон. Избр. соч. в IV т. Ростов н/Д., 1994. Т. II. С. 267; История дипломатии. М., 1959. Т. 1. С. 514–515.

[24] *Глинка С. Н.* Записки о 1812 годе Сергея Глинки, первого ратника Московского ополчения. СПб., 1836. С. 68.
[25] *Волконский С .Г.* Записки. Иркутск, 1992. С. 193.
[26] *Тургенев С. И.* Указ. соч. // РНБ ОР. Ф. 585. № 5711. Л. 14.
[27] *Окунь С. Б.* Указ. соч. С. 40.
[28] См.: *Майков П. М.* К биографии гр. Л. Л. Беннигсена. СПб., 1905.
[29] *Жилин П. А.* Указ. соч. С. 202–203.
[30] *Маркс К., Энгельс Ф.* Беннигсен. Соч. М., 1955–1966. Т. 14. С. 113–116.
[31] *Окунь С. Б.* Указ. соч. С. 26, 31.
[32] *Тарле Е. В.* Бородино. Избр. соч. в 4 т. Ростов н/Д., 1994. Т. 1. С. 406, 421.
[33] *Кутузов М. И.* Сб. документов. Т. 4. Ч. 1. С. 195.
[34] *Романов Н. М.* Знаменитые россияне XVIII–XIX веков. С. 513.
[35] *Богданович М. И.* Указ. соч. Т. 3. С. 345–346.

*Иванов-младший И. А. Вступление гвардии в Санкт-Петербург. 1814. Раскр. офорт*

# Часть III. ПЕРИОД АРАКЧЕЕВЩИНЫ И ДЕКАБРИЗМА

## Глава 1. Аракчеевщина и Священный союз

Отечественная война, всколыхнув массовый патриотизм и национальную гордость, породила в обществе либеральные надежды, опасные для существующего политического режима и социально-экономического строя. Это привело к усилению жандармского контроля и идеологическому «промыванию мозгов». Подозрительность Александра I с годами возросла. Он охладел к Ф.-Ц. Лагарпу, не одобрившему в 1815 году «крестового похода» против Наполеона, поощрял доносы, читал корреспонденцию супруги. «Черные кабинеты» перлюстрировали письма, причем не только частные, но и служебные[1]. После войны царь по примеру Бонапарта учредил в Петербурге три полиции: А. А. Аракчеева, генерал-губернатора М. А. Милорадовича и военную. Помимо прочих обязанностей они следили друг за другом. Сверх того специальная агентура следила за А. Д. Балашовым, А. Н. Голицыным, митрополитом Филаретом и А. А. Аракчеевым.

Надежды ополченцев на «волю» как награду за подвиг оказались тщетны. Манифест «Об избавлении державы Российския от нашествия

галлов...» гласил: «Крестьяне, верный наш народ — да получит мзду свою от Бога». Глубоко символичен описанный И. Д. Якушкиным эпизод торжественного вступления гвардии в Петербург в 1814 году: «Во время молебствия полиция нещадно била народ, пытавшийся приблизиться к выстроенному войску». Какой-то мужичок перебежал дорогу перед конем Александра I. «Император дал шпоры своей лошади и бросился на бегущего с обнаженной шпагой. Полиция приняла мужика в палки. Мы не верили собственным глазам и отвернулись, стыдясь за любимого царя. Это было во мне первое разочарование на его счет»[2]. Не этот ли эпизод лег в основу центральной коллизии «Медного всадника»?

А. С. Грибоедов задумал трагедию об Отечественной войне, в которой романтический конфликт между мечтой и действительностью приобрел зловещие черты времени: доблестный ополченец возвращается к прежнему состоянию. Но это уже не раб, а человек с высоким чувством собственного достоинства, спаситель Отечества и освободитель Европы. Быть холопом он больше не может и не желает. Неизбежное столкновение с помещиком оканчивается отчаянием и самоубийством героя.

Учреждение в 1816 году военных поселений современники расценили как «мщение русскому народу». Там бывшие ополченцы превратились в рабочий скот, дрессируемый палочной муштрой. Если в период «либерального курса» Александр I прекратил раздачу государственных крестьян дворянам, то в 1810–1817 годах было передано в частные руки свыше 10 тыс. душ мужского пола. Возобновилась раздача государственных земель в частные руки. Один только М. М. Сперанский получил в 1816 году 7000 десятин[3]. Еще 350 тыс. казенных крестьян были сданы в аренду частным лицам[4]. Закрепощение осуществлялось также переводом государственных крестьян в удельное ведомство или припиской к казенным заводам. Указ от 3 марта 1822 года вновь разрешил ссылать крепостных в Сибирь за «дурные поступки», «причиняющие беспокойство помещикам».

Оскорблением национального чувства было восстановление телесных наказаний и плац-парадной муштры в вооруженных силах, кадровая политика императора. Герои войны увольнялись в отставку или задвигались на второстепенные должности. Их место занимали лица, пережившие 1812 год в резервах, штабах и обозах. В этот же ряд вставали факты немецкого засилья при дворе Марии Федоровны; приглашение иностранца Д. Доу для создания галереи русской военной славы; назначение иностранца А. А. Бетанкура главой всех архитектурно-строительных работ в России; громкая свара между иностранцами О. Монферраном и А.-Ф. Модюи за право урвать свою долю от финансирования Исаакиевского собора. Всю страну облетела саркастичная шутка А. П. Ермолова: «Ваше величество, произведите меня в прусаки». Противодействие иностранному засилью стало одной из задач декабристов.

*Винберг И. А. Портрет Александра I. 1823. Кость, акв., гуашь. ГРМ*

Эти факты опровергают заблуждение М. Г. Альтшуллера: «Известно, что Александр и после завершения победоносной войны не оставлял своих преобразовательных либеральных замыслов <...> Александр проявил сугубое недовольство манифестом 30 августа 1814 года, подводившим итоги победоносной войны и намечавшим пути дальнейшего развития страны. Началось со спора о роли русских дворян в русском обществе. В манифесте это сословие было поставлено выше воинства <...> Для Александра же это сословие становилось главным тормозом на пути преобразований, с чем императору пришлось столкнуться еще до войны 1812 года <...> Ненависть либерального царя к крепостному праву он (А. С. Шишков) <...> считал "несчастным предубеждением"»[5]. Если данный тезис довести до логического конца, то получится: «ненависть либерального царя к крепостному праву» привела к замене консерватора А. С. Шишкова на либерала А. А. Аракчеева...

Купаясь в лучах славы «победителя Наполеона» и сосредоточив в своих руках внешнюю политику, Александр I большую часть времени проводил за границей, а управление государством передал гр. *Алексею Андреевичу Аракчееву*, «сделал его козлищем, на которого падали все грехи, все проклятия народа»[6]. Уезжая из страны, царь оставлял ему чистые бланки со своей подписью, на которых тот мог писать любые распоряжения. Ни один министр не мог попасть на прием к императору без санкции временщика. Их экипажи выстраивались в очередь у его дома. Н. М. Карамзин, прибывший в 1816 году в Петербург для представления государю «Истории Государства Российского», ждал аудиенции два месяца, пока ему не передали слова Аракчеева: «Верно, Карамзин меня знать не хочет. Он приехал сюда и даже не прислал мне карточку». Историк нанес визит временщику, и через два дня получил аудиенцию у императора[7]. Гр. Ф. П. Толстой, пришедший передать Аракчееву предложение стать почетным членом Вольного общества учреждения училищ по методе взаимного обучения, был допущен к нему только после предварительных допросов в 5 инстанциях: унтер-офицер, чиновник, дежурный адъютант, дежурный штабной полковник, генерал П. А. Клейнмихель. М. С. Сперанский, вынужденно уступая Аракчееву своего секретаря Г. С. Батенькова,

дал ему инструкцию из 3 пунктов, последний из которых гласил: «Никогда не давать графу заметить, а лучше и не думать, что я могу, кроме его, иметь к государю другие пути»[8].

Это был финал российского Просвещения. «Богоизбранной» и «просвещенной» монархией управлял «подлый раб и хам», «Вельзевул» (Н. Н. Греч), «разъяренный бульдог» (Ф. Ф. Вигель), «большая обезьяна в мундире» (Н. А. Саблуков) с «мутными глазами» и «гнусавым голосом», которая, по преданию, вырывала с мясом усы у солдат, одному из них откусила ухо, и с гордостью называла себя «истинно русским неученым дворянином» (Аракчеев не говорил по-французски и писал едва читаемыми каракулями, похожими на арабскую вязь).

*Доу Д. Портрет гр. А. А. Аракчеева. 1823. Х., м. ГРМ*

В своем имении Грузино Аракчеев завел образцовую чистоту, порядок, молчание и трепет, которые приводили императора в восторг и служили примером для всей империи. Царь приезжал сюда 11 раз, даты его пребывания были зафиксированы золотом на мраморных плитах в парадном зале дворца. Грузино являлось центром аракчеевских владений общей площадью около 35 кв. км, где все подверглось регулярной перепланировке. Деревни перемежались лесами, полями и каждый ландшафтный элемент был четко разграничен Волховом и системой великолепно вымощенных дорог. Все дома в деревнях были кирпичными или каменными, но их цвет, конструкция и декор в каждой деревне имели некоторые особенности. Само Грузино состояло из улицы одинаковых розовых домов, расположенных на одинаковом расстоянии друг от друга. Каждый дом был поделен на две семьи. Крестьянам запрещалось иметь сараи и скотные дворы, чтобы не нарушать регулярность планировки. Окрестные парки с причудливо вьющимися дорожками, цветниками, статуями, беседками, руинами, катальными горками, мостиками, «островами любви» посреди искусственных прудов, обложенных гранитом, славились чистотой, поскольку в обязанность крестьянских детей входило подбирать листья и мусор, прячась в специальных будках, врытых в землю и замаскированных кустами.

Дворня, одетая в русские народные одежды, эскизы которых прислал директор Московской конторы Императорских театров А. А. Майков[9], ходила строевым шагом, угадывая и исполняя любое желание хозяина мо-

ментально и подобострастно, согласно разработанному графом этикету[10]. Это достигалось с помощью вымоченных в специальном рассоле палок и розог. По примеру Павла I экс-гатчинец Аракчеев довел абсолютистскую регламентацию до высшего предела, граничащего с абсурдом. Он лично составил «Правила о свадьбах», заставлявшие бедных жениться исключительно на богатых и наоборот; «Краткие правила для матерей-крестьянок Грузинской вотчины» с рекомендациями по кормлению, уходу и воспитанию младенцев. «Аракчеев любил, чтобы рождались больше мальчики, и женщинам, рождавшим девочек, он угрожал даже штрафом»[11]. Он вмешивался в ход церковных служб, незаметно следил за прихожанами. «Беда была неосторожному за улыбку или перешептывание с соседом»[12]. Крестьянам были строго запрещены веселья, пляски и песни, за исключением церковных песнопений. Для получения разрешения на свадьбу Аракчеев экзаменовал их на знание молитв.

Он закрыл в округе все питейные заведения, строго наказывал за пьянство, но потерпел крах, как и все борцы за русскую народную трезвость. Его любимый воспитанник (или сын от Н. Ф. Минкиной) Михаил Шумский, адъютант Александра I, стал алкоголиком, публично опозорив благодетеля в глазах императора. Пытаясь в пьяном виде отдать царю рапорт, он «направил лошадь вперед и тяжело плюхнулся на землю, сломав саблю и сильно повредив левый глаз»[13]. По версии Н. И. Греча, частную гимназию которого окончил Шумский, «он подошел к государю, споткнулся, упал, и его вырвало»[14]. После смерти матери Шумский ушел в запой. Аракчеев в одном письме признался: «В ответ он сказал, что не любит меня, не хочет со мной оставаться и не сделал бы этого даже за миллионы рублей»[15]. Шумский служил по артиллерийскому ведомству, и в октябре 1826 года, после отставки Аракчеева, повздорил с начальством. Генерал назвал его «бастардом». В отместку во время спектакля в театре Шумский надел на его лысую голову дынную корку. Шумского разжаловали и сослали на Кавказ.

*Матюшин И. И. Портрет Н. Ф. Минкиной. 1886. Офорт*

Жена сбежала от Аракчеева через год совместной жизни (1807), после того как кучер отказался везти ее по указанному адресу, предъявив составленный мужем список домов, которые ей запрещено посещать. Сожительницей Аракчеева в Петербурге была генеральша *Варвара Петровна Пукалова*, а в Грузино — его бывшая крепостная *Настасья Федоровна Минкина* (в интимной обстановке она называла его

«Лёля»). В отсутствие хозяина она обладала в Грузино такой же властью, какую Аракчеев имел в России в отсутствие царя. Перед Минкиной заискивали генералы и сановники, писали ей доносы и присылали дорогие подарки. В 1825 году ей нанес множественные ножевые ранения и перерезал горло от уха до уха повар В. Соловьев, после того как она довела до самоубийства его друга (из-за недостачи 2 бутылок вина из 1000, закупленных Аракчеевым в 1822 году[16]) и истязала его сестру раскаленными щипцами для завивки волос[17]. Соловьева запороли насмерть.

Жестокий и холодный Аракчеев обладал колоссальной энергией, трудолюбием, государственными способностями. «Однажды летом государь предложил Карамзину съездить вместе с Аракчеевым в Новгородские поселения и лично ознакомиться с ними и порядком их. Отказываться было невозможно. Карамзин и Аракчеев отправились вдвоем в коляске. Двое суток, а может быть, и трое, проводят они друг с другом почти безразлучно <...> Карамзин возвратился с некоторыми впечатлениями, выгодными для Аракчеева. Он убедился в уме его, в распорядительности, в некоторых свойствах, нужных для государственного человека»[18]. Аракчеев был предельно пунктуален (не мог существовать без часов), рационален и чистоплотен (на этой почве запретил заводить свиней в Грузино и прилегающих селах). Он не брал взяток и отказался в 1814 году от звания фельдмаршала, понимая, какие насмешки в обществе вызовет такая милость. Даже оппозиционер П. А. Вяземский констатировал: «Пошлого чванства в нем не было»[19]. Аракчеев трезво оценивал свои способности, признавшись однажды: «Если бы у меня была треть ума Сперанского, я бы был великим человеком»[20].

Он был человеком искренним и убежденным в божественном происхождении любой императорской воли, какой бы абсурдной она ни являлась. Аракчеев обладал талантом интуитивно чувствовать и упреждать желания царствующего монарха. «Когда император Александр пожаловал ему свой портрет, осыпанный алмазами, то он алмазы вернул и просил дозволения носить один портрет»[21]. Аракчеев имел способность моментально и искренне менять свое мнение с учетом настроений государя. Например, он был противником военных поселений и составил проект постепенной отмены крепостного права, но, уловив неудовольствие царя, стал самым ярым их защитником.

Вместе с тем, он был натурой сентиментальной, любящей и страдающей, искренне любил обоих императоров, хранил все вещи, с ними связанные, вплоть до кусочка гроба, перьев, лоскутов мундиров. В парке перед его домом были установлены памятник Павлу I и три памятника Александру I. В завещании он назначил награду за лучшее сочинение о царствовании Александра I. Узнав о гибели Минкиной, граф «с криком и воплем бросился на траву, рвал на себе волосы, рвал землю, бился в судорогах и кричал <...> он при этом осквернил свои уста страшным богохульством. Вид его в это время был ужасен, пена клубилась у рта»[22]. Всю

оставшуюся жизнь Аракчеев спал на диване, залитом ее кровью, устроил памятник и мемориальные доски двум ее собачкам, не расставался с ее голубой чашкой.

*Воробьев М. Н. Вид Грузино со стороны Волхова. 1811–1813. Х., м.*

М. Дженкинс при упоминании о литературных вкусах временщика из свидетельств П. П. Свиньина и Н. К Отто отметил только его «невероятный вкус к порнографии»: «Порой в его библиотеке среди духовной и научной литературы попадались такие книги, как "Нежные объятия в браке и веселье с любовницами", "Любовники и супруги, или Мужчины и женщины", и то и се, читай, смекай и, может, слюбится, и прочая тому подобные...» В этом пассаже фраза «среди духовной и научной литературы» растворяется. Между тем библиотека в Грузино являлась одной из крупнейших частных библиотек России — около 11,5 тыс. наименований. В ней имелись древние манускрипты и 192 наименования книг по живописи и архитектуре. Художественные коллекции Аракчеева после его смерти были распроданы на аукционе. Для их оценки Академия художеств откомандировала академиика А. А. Васильева, который доносил,

что «по большому количеству эстампов, а равно живописных портретов и картин, экспертизу произвести он не может и в несколько месяцев»[23].

Любопытную информацию о читательских интересах Аракчеева дает список книг, купленных у И. П. Глазунова в 1815 году. Причем расплатился граф только через 3 года[24]. Позднее он много лет не спешил расплатиться с С. И. Гальбергом, исполнившим для Грузино статую Александра I[25]. Многие из этих названий фигурируют в счете на оплату услуг переплетчика от 22 декабря 1815 года как книги для Канцелярии Генерал-инспектора всей артиллерии[26]. Сравнение этих документов позволяет установить издания, купленные Аракчеевым «для души». Помимо «Русской иерархии», «Русского вестника» за 1815 год, календарей, двух книг по ботанике и «Душеньки» И. Ф. Богдановича среди них числятся лучшие русские художественные новинки: собрание сочинений В. А. Жуковского; либретто популярных опер А. А. Шаховского («Иван Сусанин», «Казак-стихотворец», «Крестьяне, или Встреча незваных»); комедия «Молодые супруги» П. А. Катенина и А. С. Грибоедова; «Азбука» с рисунками И. И. Теребенева; «Правила гармонические» и «Гитарная школа». Две последние книги были, вероятно, приобретены для личной капеллы Аракчеева, состоявшей из 20 певчих во главе с *Семеном Алексеевым* и инструменталистов под руководством капельмейстера *Калливода*. В состав оркестра входили струнные инструменты, кларнеты, гобои. Музыкантов и певчих обучали как специальным дисциплинам, так и общеобразовательным[27].

*Демерцов Ф. И. Дом Аракчеева. 1797–1799. Набережная р. Мойки, 35*

Еще в 1797–1799 гг. у слияния Мойки и Зимней канавки Демерцов построил дом Аракчеева с изысканно закругленным углом, предвещавшим новую — ампирную моду. Тогда же командир Преображенского полка Аракчеев облюбовал для размещения полка участок напротив Таврического сада. В 1802–1804 гг. при его поддержке Ф. И. Демерцов и Ф. И. Волков разработали образцовые проекты казарм, заложив принципы их художественного оформления, сохранявшиеся на протяжении всей александровской эпохи.

Грузино являлось образцом не только административным, но эстетическим. С восторгом отзывались о нем Ф. В. Булгарин, В. А. Жуковский, Н. М. Карамзин, А. Н. Оленин, А. А. Писарев, П. П. Свиньин. Великолепная

архитектура усадьбы была создана по проектам Ф. И. Демерцова (1799–1816) и В. П. Стасова (1816–1833). Оба были приписаны к возглавляемому Аракчеевым Департаменту артиллерии, исполняя заодно неофициальную должность его личного архитектора.

Благодаря Аракчееву (а также А. С. Строганову) *Федор Иванович Демерцов* за перестройку Охтинского порохового завода получил орден Св. Владимира IV степени, давший бывшему крепостному права потомственного дворянина.

Профессор Римской академии *Василий Петрович Стасов*, дожив до 47 лет, не создал ничего существенного. Фортуна улыбнулась ему в апреле 1816 года. У нее оказалась физиономия Аракчеева. В связи с прогрессирующей слепотой Ф. И. Демерцова временщику нужен был новый личный архитектор. Он предложил эту неофициальную должность Стасову и, получив согласие, отправил его в Грузино. Уже через месяц Стасов стал членом Комитета строительных и гидравлических работ, а в дальнейшем — главным архитектором Совета военных поселений. Аракчеев ходатайствовал перед Александром I о поручении ему престижного заказа — Павловских казарм на Марсовом поле, уговорив не объявлять конкурс, а назначить Стасова высочайшим распоряжением. Так для зодчего началось золотое время.

Оба архитектора пользовались неизменным покровительством Аракчеева. Он был крестным отцом одной из дочерей Демерцова, приглашал зодчих на обеды в узком кругу и письменно обращался к ним: «Любезный друг», «Милостивый государь», «С истинным почтением и дружбою честь имею быть ваш покорный слуга граф Аракчеев»[28]. Он подчеркнуто благосклонно относился к *И. П. Мартосу*, чей сын служил одним из адъютантов Аракчеева, оставив о нем интересные записки[29], а также к *А. Е. Егорову* и *В. К. Шебуеву*. В Грузино работал архитектор *З. Ф. Краснопевков* и постоянно жил парко- и мостостроитель надворный советник *А. И. Минут (Минута)*, создавший великолепный пейзажный парк (М. Дженкинс, не ссылаясь на источники, утверждал, что крестьяне его ненавидели и говорили, что он «просто ел людей»). Аракчеев предлагал покровительство граверу *Н. И. Уткину*, исполнившему его портрет. Уткин рассыпался в благодарностях, но обращаться к временщику

*Уткин Н. И. Портрет А. А. Аракчеева. С оригинала И.-Ф. Вагнера. 1818. Офорт*

не пробовал[30], опасаясь, видимо, неудовольствия своих братьев — декабристов Никиты и Александра Муравьевых.

*Демерцов Ф. И., Стасов В. П. Главный дом. Грузино. Не сохранился*

*Грузино. Чугунная беседка в парке. Не сохранилась*

Главная резиденция Аракчеева в Грузино представляла собой трехэтажный каменный дом с бельведером и подвальным этажом на сводах (Ф. И. Демерцов, В. П. Стасов). Он соединялся каменной террасой с боковыми двухэтажными флигелями (нижний этаж — камень, верхний — дерево). В облике центральной усадьбы акцентировались новомодные ампирные элементы: чугунная балюстрада; кружевная чугунная решетка с римской арматурой; гранитные статуи львов по сторонам главного входа; широкие парадные лестницы флигелей; ажурные беседки из чугуна, а по периметру усадьбы — «этрусские» треножники с тяжелыми орлами. Автором большинства декоративных сооружений являлся, вероятно, крепостной художник *Иван Семенович Семенов* — серебряный медалист Академии[31]. Высокими архитектурными достоинствами обладали еще 5 каменно-деревянных сооружений. Гостевые домики, флигели и комнаты аракчеевской резиденции производили впечатление комфортом и предусмотрительностью хозяина. В дамских покоях имелись любые туалетные и почтовые принадлежности, «библиотека избранных поэтов и романов», фортепиано, все для рукоделия[32].

*Демерцов Ф. И. Собор Андрея Первозванного в Грузино. Не сохранился*

*Грузино. Интерьер собора Андрея Первозванного. И. П. Мартос. Памятник Павлу I. Не сохранился*

Предметом особой гордости был каменный *собор Св. Андрея Первозванного (Ф. И. Демерцов)* с куполом на барабане, окруженном колоннадой, и колокольней. Для кованых царских врат ушло 1,5 пуда серебра. 25-пудовая бронзовая люстра в 40 свечей — подарок Александра I, была выполнена в Париже Ледюром (1818) в стиле ампир. Убранство дополняли бра и два бронзовых ларца работы *П.-Л. Ажи*. Напротив алтаря висел образ св. Андрея Первозванного кисти А. Е. Егорова. В соборе по проекту *Ж.-Ф. Тома де Томона* был установлен памятник тринадцати офицерам Гренадерского полка имени Аракчеева, «падшим за веру, Царя и Отечество на полях брани в кровавые годы 1812, 1813, 1814». На пьедестале из тосканского порфира и черного аспида громоздились шлемы, мечи, латы, ружья работы *Ажи*, а над ними — крылатая Ника, исполненная *М. Г. Крыловым*[33]. В противоположном приделе позднее был похоронен сам Аракчеев. Над его могилой установили памятник Павлу I работы *И. П. Мартоса* — одно из лучших, судя по описаниям, произведений мастера. Надгробную плиту украшала надпись: «Да пребудет и прах мой у подножия Твоего изображения». Рядом лежали корона и скипетр. Коленопреклоненный бронзовый римский воин с портретными чертами Аракчеева скорбно склонялся на гранитный постамент. Восхищал пластический ритм фигуры в эффектном сочетании с рельефами из арматур. Все статуи отливал *В. П. Екимов.*

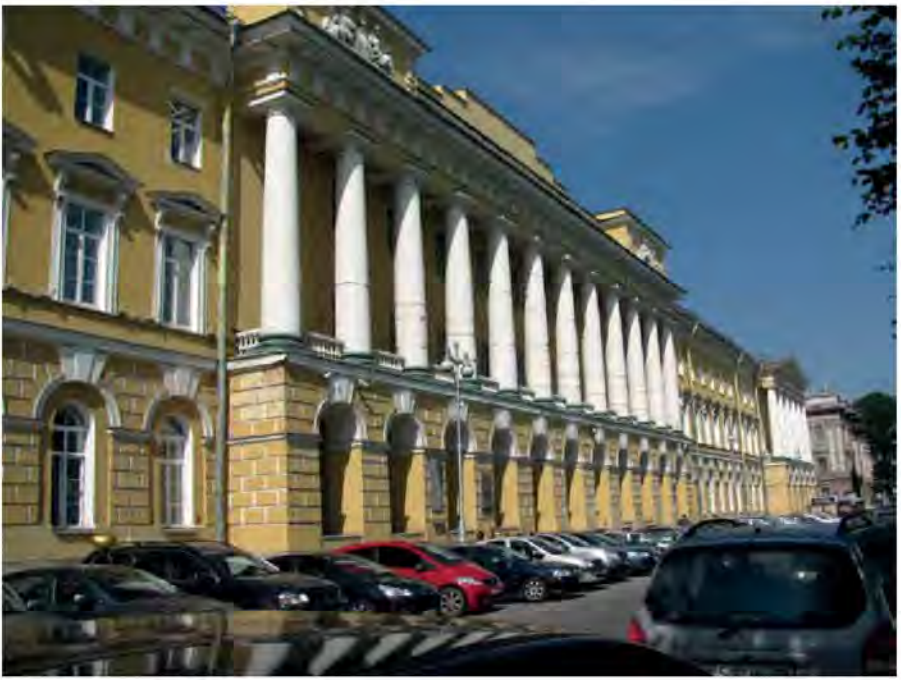
Мартос исполнил также четыре лепных овальных медальона на парусах. Учитывая ампирное единство всех художественных элементов храма и непритворную религиозность Аракчеева, не заслуживает доверия невесть откуда взятое сообщение М. Дженкинса: «Внутри храма были зеркала, которые при нажатии искусно спрятанного выключателя поворачивались, открывая картины с любовными сценами»[34].

Справа от собора был расположен 16-колонный ионический портик со сверхмодными чугунными колоннами. Внутри стояла статуя Андрея Первозванного работы И. П. Мартоса, а надпись на архитраве гласила: «Царская награда подданному в 1820 году». От собора к дому вела широкая перспектива, которую хозяин называл «мой Невский проспект».

*НХ. Грузино. Пристань. 1820-е. Офорт*

В. П. Стасов не без влияния стрелки Васильевского острова устроил на берегу Волхова пристань с широкой лестницей. Набережная и спуски были облицованы гранитом, а по сторонам лестницы на пьедесталах установлены статуи львов (парные львам перед парадным входом в усадьбу). Рядом Стасов возвел две трехъярусные башни с высокими позолоченными шпилями.

Аракчеев сыграл заметную роль в утверждении ампирно-академического направления в русском искусстве, особенно в архитектуре и пластике. Благодаря ему в Петербурге появились новые *образцовые казармы Ф. И. Демерцова и Ф. И. Волкова* (1802–1804), *Новый арсенал Ф. И. Демерцова* (1809). Данные сооружения символизировали восходящую фазу ампира. С Аракчеевым же связано и начало нисходящей стадии. Это *Павловские казармы В. П. Стасова* на Марсовом поле.



На площади 300 х 500 м архитектор создал комплекс, включавший церковь, госпиталь, конюшни, склады, кухни и другие хозяйственные строения. Но прозаическая многофункциональность скрыта за парадным фасадом. В сравнении с идеальной гармонией Росси и пристроенным позднее домом Адамини в сооружении Стасова бросается в глаза неравномерное распределение масс. Стремясь создать на фасаде игру светотени, он причудливо углубил аттик и вынес вперед мощный дорический антаблемент центральной части. В результате центр оказался чрезмерно обременен скульптурой. Архитектор предлагал в центральном портике поставить два ряда колонн, межоконные пространства над вторым этажом украсить барельефами, а по сторонам входов установить скульптурные композиции. Если бы замысел осуществился, ощущение тяжести и нарушение чувства меры были бы еще очевиднее.

О казенном ампире Аракчеева дает представление опись его штаб-квартир в шести округах военных поселений[35]. Мебель и посуда там распределялись «по ранжиру»: в парадных помещениях — мебель из дорогой карельской березы, хрусталь, фаянс. Благородно-утонченный фарфор медведеподобный Аракчеев не любил. В Грузино имелись шкафы с фарфором, но в быту он пользовался фаянсовым «столовым сервизом польским» из 59 предметов[36]. В кабинетах и адъютантских помещениях в основном — красное дерево, фаянс; в служебных помещениях — «простое дерево», дуб, ясень, железные кровати. В архитектурных вкусах временщика бросается в глаза соединение изящества и казенщины. Так, в проектах фонарей работы А. И. Минуты изысканность линий металлических держателей сочетается со «шлакбаумным» окрасом[37]. Ампирные парадные покои дворца в Грузино имели трехцветный окрас российского флага. На таком агрессивном фоне размещались 3 барельефа (В. И. Демут-Малиновский по эскизам А. Е. Егорова), портреты Павла I (Д. Г. Левицкий), Александра I и Аракчеева (Д. Доу), бюсты-гермы. По поводу ампира Аракчеева и Стасова энергично высказался И. Е. Репин — сын военного поселенца из Чугуева: «Что за гадость! Я ненавижу этот стиль. Он напоминает мне поганое время Аракчеева и всей связанной с этим временем тягости жизни стольких миллионов теперь свободных людей. Я ненавижу его...»[38]

Параллельно с усилением политической реакции продолжались заигрывания с либерализмом. В 1815 году Александр I подписал конституцию Царства Польского. Как уже говорилось, это вызвало неоднозначную реакцию. Н. И. Греч писал: «Русские были огорчены дарованием исконным врагам нашим прав, которых мы сами не имели. Награждены были люди, лезшие на стены Смоленска и грабившие Москву, а защитники России, верные сыны ее, оставлены были без внимания, им заплатили Варяго-Русскими манифестами Шишкова»[39]. Общественное разочарование гениально отразил *И. А. Крылов в басне «Туча»*:

Над изнуренною от зноя стороною
Большая Туча пронеслась;
Ни каплею ее не освежа одною,
Она большим дождем над морем пролилась
И щедростью своей хвалилась пред Горою.
«Что сделала добра
Ты щедростью такою? —
Сказала ей Гора. —
И как смотреть на то не больно!
Когда бы на поля свой дождь ты пролила,
Ты б область целую от голода спасла,
А в море без тебя, мой друг, воды довольно».

Стремясь скорректировать общественное мнение, Александр I при открытии сейма в марте 1818 года заявил о намерении распространить подобный порядок на Россию, когда она достигнет «надлежащей зрелости»[40]. Его речь произвела сильное впечатление в стране и Европе, но ненадолго.

В 1818–1820 годах были изданы книги К. И. Арсеньева «Российская статистика» и А. П. Куницына «Право естественное». В них обосновывалась необходимость отмены крепостного права. В журналах публиковались тексты европейских и американской конституций. В 1816–1819 годах по просьбе местных помещиков было отменено крепостное право в Прибалтике. Двенадцать сановников получили секретные распоряжения подготовить проекты отмены крепостного права для русских губерний. Император поручил Н. Н. Новосильцеву составить «Уставную государственную грамоту» в духе польской конституции. В 1820 году проект получил высочайшее одобрение и был положен под сукно, как и все документы подобного рода.

Окончательный поворот к реакции определился с 1821 года. Враждебность консервативного дворянства идее либеральных реформ, революционный подъем в Европе, бунт Семеновского полка (октябрь 1820 года) побудили императора навсегда отказаться от либеральных идей и душить «гидру революции» только карательными мерами. Начались поиски тайных обществ. В мае 1821 года И. В. Васильчиков подал Александру I список членов Союза благоденствия, но царь бросил его в камин, заявив, что в молодости сам разделял их взгляды: «Не мне подобает карать». «Такая мягкость объясняется нежеланием демонстрировать всей Европе наличие в России революционной оппозиции и традиционной практикой Александра I расправляться с неугодными без лишней огласки, незаметно»[41]. Так, в мае 1818 года по высочайшему распоряжению был заточен в Шлиссельбург друг В. А. Жуковского отставной офицер Генерального штаба Тимофей Эберхард фон Бок. В «Записке», адресованной дворянскому собранию Лифляндской губернии, он раскрывал тяжкое положение крепостных, солдат, пороки административной системы, обосновывая реальность угрозы народного восстания. В 1820 году за верноподданнические записки был арестован, заточен в Шлиссельбург, а потом сослан В. Н. Каразин; за вольнолюбивые стихи и действия — А. С. Пушкин. В 1822 году уволили с поста и сослали вице-президента Академии художеств А. Ф. Лабзина. Тогда же был выслан из Петербурга П. А. Катенин, арестован и 6 лет отбывал заключение член Южного общества В. Ф. Раевский. В 20-х годах по политическим мотивам были отстранены от занимаемых должностей Н. И. Греч, В. К. Кюхельбекер, П. А. Вяземский, А. А. Дельвиг, Е. А Энгельгардт, генералы М. Ф. Орлов, П. С. Пущин, П. Д. Киселев, А. С. Меншиков, М. С. Воронцов, сослан в Финляндию Е. А. Баратынский. В августе 1822 года высочайший указ запретил масонские ложи и

любые тайные общества. За год до этого была запрещена публикация масонских песен и других сочинений[42]. Подписки о неучастии в тайных обществах были взяты у всех государственных служащих, в том числе у служащих Академии художеств и Дирекции Императорских театров[43].

Разочарование и ропот мыслящих современников вызывала внешняя политика. Ее орудием был Священный союз монархов Европы, акт о котором императоры России, Австрии и Пруссии подписали в сентябре 1815 года в Париже. 25 декабря 1815 года Манифест о создании Священного союза стал законом Российской империи. С этого времени русский царь выступал, по выражению В. О. Ключевского, как «карауульный часовой чужих престолов против народов». На всех конгрессах союза главным был вопрос о подавлении революционных движений в странах Европы и их колониях. Восстановление с помощью русских штыков свергнутых династий и феодальных порядков, срыв процесса национального объединения в Германии и Италии, закрепление разделов Польши вели к тому, что в сознании европейцев благодарность и восхищение Россией сменились разочарованием и ненавистью. Подлинным патриотам было стыдно. Потому и первые собрания будущих декабристов возникли в Париже, в частях русского оккупационного корпуса М. С. Воронцова, офицеры которого раньше других почувствовали эту смену настроений.

В 1819–1820 годах в Европе назревала новая революция. Германия была охвачена массовыми волнениями. В марте 1819 года в Мангейме студент Карл Занд заколол кинжалом драматурга Августа фон Коцебу. К этому времени сентиментальный немец стал агентом Священного союза и личным информатором Александра I. Он сообщал о внутренних делах в германских государствах, советовал нужные карательные меры, печатно призывал к ужесточению цензуры и ликвидации автономии университетов, став в глазах соотечественников национальным предателем. Террористический акт вызвал ужас среди монархов. Российское правительство запретило своим подданным учиться в Гейдельбергском, Йенском, Гессенском и Вартбургском университетах, в иезуитских училищах[44]. Зато передовая общественность Германии и Европы признала Занда своим героем. Его казнь оплакивало немецкое студенчество, могила стала местом паломничества, Пушкин неоднократно воспел Занда в стихах, а «бабушка женской эмансипации» Аврора Дюдеван увековечила в своем литературном псевдониме — Жорж Занд.

Во Франции против Бурбонов поднималась почти вся нация. В феврале 1820 года в Париже от руки ремесленника-бонапартиста Луи Лувеля пал наследник французского престола герцог Беррийский, племянник Людовика XVIII. Испанские повстанцы заставили короля Фердинанда VII восстановить отмененную им конституцию 1812 года, а неаполитанцы — своего короля Фердинанда I («Бомбу») ввести конституцию

по образцу испанской. Летом 1820 года началась революция в Португалии, а весной 1821 года — в Пьемонте. Эти события царь воспринял как угрозу всем существующим монархиям и себе лично. На конгрессах в Троппау и Лайбахе было узаконено право военного вторжения стран Священного союза в любую страну, где произойдет революция. Первыми жертвами стали Неаполь и Пьемонт. Весной 1821 года они подверглись австрийской оккупации. Александр I вызвал с Кавказа А. П. Ермолова и поставил во главе войск, которые должны были поддержать австрийцев в Италии, но русская помощь, к счастью, не понадобилась. В 1822 году было санкционировано вторжение Франции в Испанию для подавления революции. После этого испанские Бурбоны получили от Священного союза финансовую помощь для подавления революций в Латинской Америке.

*Фольц Й.-М. Убийство А. фон Коцебу. 1820. Литография*

В угоду реакционному единству Священного союза император жертвовал национальными интересами. Он «ввел невыгодные для русских промышленников таможенные тарифы. Это привело к сокращению числа фабрик и заводов, и без того немногочисленных, оказалась подорванной русская торговля, росли цены, тысячи рабочих остались без заработка, помещики без оброков»[45]. В 1820 году восстание на Дону охватило, по официальным данным, 250 селений, более 30 тысяч человек[46]. Создание «единого народа христианского» — одна из целей Священного союза, шло вразрез с романтической идеей национальности.

В марте 1821 года вспыхнуло национально-освободительное восстание в Греции. Его вождем Александр I желал видеть своего флигель-адъютанта кн. Александра Ипсиланти — греческого генерала на русской службе, потерявшего руку при Бородино. После того как в день Св. Пасхи 1821 года турки повесили на воротах церкви в Константинополе 80-летнего патриарха Греции и трех митрополитов, император предъявил султану ультиматум, потребовав прекратить зверства по отношению к христианскому населению. Султан ультиматум отверг. Это был открытый вызов, но Александр I молча «утерся»: по меркам Священного союза греческое восстание считалось революционным. Царь подписал совместную декларацию монархов, которая обязала греков вернуться под власть Турции.

*НХ. Портрет А. К. Ипсиланти. 1810-е. Х., м. Гос. музей А. С. Пушкина*

*Хесс П. фон. Казнь патриарха Греции Григория V. 1835. Раскр. литография*

Жандармская внутренняя и внешняя политика, предательство по отношению к грекам порождали главный романтический конфликт времени — между неимоверно выросшей после Отечественной войны национальной гордостью и непрестанным ее оскорблением действиями «просвещенного» монарха.

*Кардели С. Освободители Европы. 1815. Офорт*

*Боровиковский В. Л. 1824. Сон Владимира Боровиковского. К., М. Сергиев Посад. ГОИАХМЗ*

## Глава 2. Кризис российского Просвещения

Потрясения 1812 года и знакомство в 1814 году в Париже с баронессой Б.-Ю. Крюденер сделали Александра I «царственным мистиком» экуменического толка. Император общался с разного рода «пророками» и «пророчицами», покровительствовал немецким евангелистам, мистикам-мартинистам, американским и английским квакерам, бывал в келье какого-то схимника, у скопцов. Его посещали мысли об оставлении престола и уходе в монастырь. Он поручил А. С. Шишкову составить для себя выписки из библейских текстов и приблизил архимандрита-самоистязателя Фотия, который носил железные вериги и спал в гробу. Отвращение Фотия «к дамским шляпкам и перчаткам приводит его в изступление», однако «чернобурая шуба его ценилась баснословно дорого, из того же меха сапоги до несколько тысяч»[1]. «Подлый архимандрит Фотий

в надгробной речи (Н. Ф. Минкиной) утешал Аракчеева, что зарезанная поступит в сонм великомучениц»[2].

Под покровительством царской четы в Михайловском замке с 1817 года проходили собрания «духовного союза» (21 постоянный участник) во главе с *Екатериной Филипповной Татариновой*. Перейдя из лютеранства в православие, она почувствовала в себе дар пророчества и страсть к благотворительности. Их главного прорицателя — юродивого музыканта Никиту Федорова, царь произвел в чиновники[3]. При дворе и в обществе секту называли «русскими квакерами». Ритуалы секты были заимствованы у хлыстов и скопцов. Участниками бдений бывали обер-прокурор Св. Синода и министр А. Н. Голицын, директор Департамента просвещения В. М. Попов, обергофмейстер Р. А Кошелев, митрополит Санкт-Петербургский Михаил, вице-президент Академии художеств А. Ф. Лабзин, В. Л. Боровиковский. В двух молельнях имелось 13 икон; из них 6 — кисти В. Л. Боровиковского и 1 — его ученика И. И. Олешкевича[4].

*Серяков Л. А. Портрет архимандрита Фотия. 1881. Офорт*

*Боровиковский В. Л. 1820-е. Явление Иисуса Христа с голгофским крестом молящейся Е. Ф. Татариновой. Х., м. ГТГ*

У Боровиковского «отношения с сектой Татариновой складывались тяжело и непонятно». «Мистические бдения вконец разрушили психику, он сделался бессилен <...> стал много пить». Татаринова приставила к нему ученика Феденьку, который признался, что его задача «в случае смерти Боровиковского сейчас же сообщить в секту, чтобы они успели захватить и его картины, и имущество»[5].

Кроме Татариновой в Петербурге действовали общество А. П. Хвостовой, секты скопцов, Линделя, Фесснера, Гесснера

и «много прочих иных»[6], даже секта «братьев-свиней». В нее входили 9 французов и 1 русский, которые обвинялись в «дурном поведении» и «чрезвычайно опасных политических убеждениях»[7]. В Таврическом дворце — сдаваемой в наем собственности Марии Федоровны — отвели помещения для мусульманских богослужений[8].

При этом 20 декабря 1815 года именным указом, автором которого был А. С. Шишков[9], в Петербурге был закрыт Иезуитский колледж, иезуиты в течение суток высланы полицией из обеих столиц[10], а их имущество именным указом от 25 мая 1816 года конфисковано в казну. Этот акт имел предысторию. Учебные заведения иезуитов давали глубокое и разностороннее образование. Правительство ценило их как эффективное средство против распространения среди элитной молодежи атеизма и радикальных идей. В 1812 году указом Александра I Полоцкая иезуитская коллегия была переименована в Академию с правами университета, и все иезуитские учреждения в России перешли под ее контроль. Однако к началу 1810-х годов стало нарастать негативное отношение к иезуитам.

Еще в 1807 году *Александр Иванович Тургенев* по заданию Н. Н. Новосильцева составил историю иезуитов в России и пришел к мысли о необходимости их изгнания[11]. Он приписал им грехи времен Игнасио Лойолы, известные каждому гимназисту: властолюбие, коварство, цинизм, развращенность, враждебность к любой государственной власти и национальной идее. И никаких поправок на век Просвещения и Французскую революцию.

*Бушарди Э. Портрет А. И. Тургенева и В. А. Жуковского. 1827. Акватина*

Фигура А. И. Тургенева не являлась предметом специального научного изучения, вероятно, в силу своей посредственности. Исследователи традиционно считают его деятелем прогрессивным. Выпускник Московского университета; создатель Дружеского литературного общества; верный друг, бескорыстный и благотворительный, принявший деятельное участие в судьбе В. А. Жуковского, П. А. Вяземского, К. Н. Батюшкова, А. С. Пушкина, Е. А. Баратынского, И. И. Козлова; литератор и историк; активный член «Арзамаса»; брат выдающегося декабриста; человек, вхожий во все значимые литературно-художественные салоны и сообщества. Но была другая сторона, не менее значимая: бессменный секретарь Российского Библейского общества; директор департамента Духовных дел; помощник А. Н. Голицына в деле удушения российского Просвещения.

Тургенев жил в доме Голицына. Министр относился к нему как к сыну (а может быть, еще нежнее), поскольку с детства дружил с отцом Тургеневых. Привыкший к роли интеллектуального лидера в университетском Благородном пансионе и Дружеском литературном обществе, закрепивший московские навыки отвлеченного философствования в Геттингене, А. И. Тургенев после переезда в Петербург, вероятно, ощутил некоторую ущербность своих представлений и кругозора в сравнении с учениками иезуитов — П. А. Вяземским, К. Н. Батюшковым, Ф. Ф. Вигелем, Ф. П. Толстым и др. Всегда двуличный («духовные» должности не мешали ему наслаждаться богохульственными стихами Пушкина и Вяземского), он, возможно неосознанно, связал свое ущемленное честолюбие с иезуитами.

Отечественная война 1812 года дала новый импульс. Во время наполеонова нашествия иезуиты в отличие от русского населения не покидали мест жительства[12]. Орден Иисуса требовал от своих участников почти военного подчинения, был закрыт для контроля со стороны властей. Это давало повод обвинить иезуитов в прозелитизме. «Иезуиты завладели общественным воспитанием, вербуя питомцев преимущественно в богатых и знатных семействах, и только учреждение Царскосельского лицея спасло от иезуитских рук многих юношей и в числе их будущее светило нашей литературы, Пушкина»[13], — гласила официальная версия. «В реальной деятельности ордена в России "миф о иезуитах", разумеется, не находит подтверждения»[14]. Нет никаких доказательств, что волна обращений в католичество в среде русской аристократии и интеллигенции (П. Я. Чаадаев, М. С. Лунин, З. А. Волконская, Е. П. Ростопчина и др.) явилась следствием пропаганды иезуитов. Наоборот, вероятно, это была реакция свободно мыслящих личностей на политику принудительной «христианизации».

Главная причина изгнания иезуитов видится в их передовых педагогических методах, основанных на индивидуальном подходе к внутреннему миру, способностям и интересам каждого ученика с целью воспитания энциклопедически образованной и самостоятельно мыслящей личности. Такая личность критически воспринимает действительность, не поддается официальной пропаганде и представляет потенциальную угрозу любому деспотическому или коррупционному режиму, при которых «Тьфу, как счастлив тот, кто скот»[15]. Поскольку ни одно учебное заведение России, кроме Лицея, не могло конкурировать с иезуитами по качеству гуманитарного образования, устранение конкурентов вызвало удовлетворение профессорско-преподавательской среды. Однако менее чем через 5 лет, когда передовые педагогические принципы и методы стали укореняться в практике российских университетов, их и Лицей удушили, подобно иезуитам.

Вдохновителем религиозно-мистической реакции был обер-прокурор Св. Синода кн. *Александр Николаевич Голицын*, сменивший в 1816 году А. К. Разумовского в должности министра народного просвещения.

Проигравший в карты свою жену, «вольтерьянец и эпикуреец в молодости, князь Голицын в зрелые годы обратился к благочестию с резко выраженной сентиментальной и мистической окраской <...> Голицын в сущности никогда не знал "ни православия, ни кривославия"; с большим легкомыслием он брался объяснять самые сложные богословские вопросы и создал себе своеобразный пантеон, в котором уживались верования самых непримиримых религий и сект <...> Он постоянно искал "излияния Святого Духа" и откровений, вечно гонялся за пророками и пророчицами, за знамениями и чудесами: <...> то исцелял бесноватых, то удостоивался в мистическом экстазе испытать подобие страданий Спасителя от игл тернового венца»[16]. При этом, «воспитанный при дворе и только для двора», А. Н. Голицын обладал способностью передразнивать голоса и манеры, представителей высшего духовенства[17].

*Брюллов К. П. Портрет кн. А. Н. Голицына. 1840. Х., м. ГТГ*

Опорой Голицына стали новый попечитель Московского учебного округа и глава Московского цензурного комитета в 1817–1825 годах кн. *А. П. Оболенский*, попечитель Санкт-Петербургского учебного округа, председатель Санкт-Петербургского цензурного комитета *С. С. Уваров* и сменивший его в 1821 году еще более реакционный *Д. П. Рунич*. Голицын был бессменным президентом Петербургского *Библейского общества*, которое высочайшим повелением от 4 сентября 1814 года было переименовано в Российское. Дата его основания внесена в месяцеслов[18]. В состав управляющего Комитета, работавшего в доме Голицына на Фонтанке, входили министры и сановники. Ежегодно устраивались торжественные собрания в Таврическом дворце. В 1816 году император подарил Библейскому обществу дом в Михайловском саду[19], где была устроена типография. К 1824 году оно имело 89 отделений в России, издав 876 000 экземпляров Библии на 43 языках. К 1822 году приход только петербургского отделения общества равнялся 2 816 293 руб.[20] Эта сумма составляла 1,6% государственных расходов на Отечественную войну и заграничные походы[21]; 11,9% морских расходов государства, 16,4% от содержания двора, 20,7% от содержания МВД, 41,4% от содержания Министерства духовных дел и народного просвещения[22]. Она была почти в 4 раза больше суммы, выделенной в том году на строительство Исаакиевского собора; в 156,4 раза больше, чем обошлось в 1819–1822 годах содержание ланкастерских школ для сиротских детей Семеновского, Егерского и Московского пол-

ков. Ее хватило бы на покупку 938 картин русских мастеров, равных по стоимости «Гумну» А. Г. Венецианова.

Без принадлежности к Библейскому обществу не было хода ни по службе, ни при дворе. Проповедь благочестия, лицемерие и ханжество стали необходимым служебным качеством. От всякого служащего ежегодно требовали свидетельство о принятии Св. причастия. Обязательной была показная благотворительность, сущность которой выражает эпиграмма из архива А. Н. Оленина:

Помещик Балабан Христу во угожденье
Для бедных на селе построил дом призренья
И нищих для него наделал из крестьян.

На собраниях Библейского общества рядом с петербургским митрополитом Филаретом сидели католический епископ, лютеранские и англиканские проповедники. «Интернациональным идеям прогресса, идеям буржуазной революции нужно было противопоставить космополитический религиозный фанатизм. На борьбу с революцией должны были выступить вместе не только православный русский император, протестантский прусский король и католический австрийский император, но и священник, пастор и ксенз. Библейские общества и призваны были объединить представителей различных религиозных верований и направить все их силы, как говорил Голицын, на "мнимопросвещенных" врагов»[23].

В апреле 1817 — августе 1818 годов Голицын решил дополнить влияние Библейского общества ежемесячным журналом «Сионский вестник», назначив его редактором глубоко верующего человека, масона, вице-президента Академии художеств *Александра Федоровича Лабзина*. «Я не сам затеял писать журнал мой, а по явному повелению», — напоминал Лабзин Голицыну позднее[24]. Там печатались рассуждения о «внутренней церкви», конце света, свидетельства духовидцев, рассказы о чудесах веры и молитвы, о привидениях и магнетизме. Журнал получил одобрение М. М. Сперанского, который собирался опубликовать в нем свои переводы трудов Фомы Кемпийского[25]. «Сионский вестник» был убыточен: число подписчиков незначительно, годовая подписка стоила 25 руб., а каждый лист обходился в 125 руб.[26] Видимо, он существовал

СІОНСКОЙ
ВѢСТНИКЪ,
ЖУРНАЛЪ
НРАВСТВЕННО-ХРИСТІАНСКОЙ,
ИЗДАВАЕМЫЙ
АЛЕКСАНДРОМЪ ЛАБЗИНЫМЪ.
САНКТПЕТЕРБУРГЪ.
1817.

исключительно на негласные дотации министра. Однако после третьего номера Голицын передал журнал в цензурное ведомство Духовной Академии, которое Лабзин назвал «главные мои противники». Публикации «Сионского вестника» отдавали протестантизмом, позволяя обвинить издателя в «злоумышлении против церкви». Но основная причина гнева Голицына — статья о влиянии масонов на императора. Она афишировала былые связи, которые Александр I хотел бы скрыть от огласки, и не учитывала перемен в отношении царя к масонству. 17 июля 1818 года Лабзин просил Голицына освободить его от издания «Сионского вестника». Тот одобрил его решение. В Высочайшем указе от 17 ноября 1824 года «Сионский вестник» фигурировал среди 13 наименований вредных масонских книг и согласно указу от 14 мая 1825 года подлежал изъятию из книгохранилищ и всякого употребления[27].

Охлаждение министра к «Сионскому вестнику» объясняется еще и тем, что Высочайшим указом от 24 октября 1817 года Министерство просвещения и Духовное ведомство были слиты в единое *Министерство духовных дел и народного просвещения* во главе с *А. Н. Голицыным* (МДДиНП), который к тому же оставался главой Библейского общества. Такой «административный ресурс» позволял забыть о скомпрометировавшем себя журнале. Началась стремительная «христианизация» народного образования. Во всех учебных заведениях были введены обязательные ежедневные чтения Нового Завета[28] при сохранении в приходских и уездных училищах уроков Закона Божия. В 1819 году этот предмет был введен и в программы гимназий, а естественная история, философские науки, эстетика, начала политэкономии, коммерции и технологии исключены из гимназического курса[29]. Во всех университетах появились кафедры богословия[30].

*М. Л. Магницкий. Дагеротип*

Знаменосцем «крестового похода» против Просвещения стал *Михаил Леонтьевич Магницкий*. Выпускник Благородного пансиона Московского университета, Магницкий в период «либерального курса» был атеистом, писал стишки, носил якобинскую дубинку и бляху с надписью «Droit de l' homme» («Право человека»). Он сочувствовал деятельности Негласного комитета, а после Тильзита стал ярым сторонником Наполеона, конституционной монархии английского образца и ближайшим сотрудником М. М. Сперанкого. Падение Сперанского увлекло

за собой и его. До 1816 года Магницкий находился в административной ссылке в Вологде. Почувствовав новое направление политических ветров, он превратился в пример набожности и благочестия, заслужив благоволение Голицына. Магницкий стал Симбирским губернатором, основателем и главой местного Библейского общества[31]. От студентов он требовал воздержания, соблюдения постов и обрядов, чтобы каждый имел при себе Библию, Новый Завет и Псалтырь.

До начала 20-х годов губернатор Магницкий был врагом уездных и приходских училищ, призывая к их ликвидации и введению ланкастерской системы обучения, особенно для народов Поволжья. Гонения на ланкастерские школы сделали Магницкого их лютым врагом и страстным защитником уездных и приходских училищ, которые до этого он неустанно «кошмарил». После Указа о роспуске Библейского общества (1824) он стал главным гонителем своего же детища. Вместо былой набожности Магницкий стал поощрять ночные университетские балы и маскарады, куда приглашалось до 500 дам. Как характеризовал его А. Ф. Воейков,

Я за должность — христианин
Я за орден — мартинист
Я за землю — мусульманин
За аренду — атеист.

М. Л. Магницкий потратил свыше 300 000 руб. из бюджета Казанского университета, не представив финансового отчета. Он назначал профессорами лиц, не имевших ученых степеней, за 6 лет ни разу не выезжал в подчиненный ему Казанский учебный округ и университет, управляя ими из Петербурга[32]. Его оружием были политические доносы, в которых он прибегал к бесстыдной клевете. Они же погубили его карьеру. После смерти Александра I, разбирая бумаги брата, Николай I обнаружил донос Магницкого о том, что вел. кн. Николай Павлович поощряет «вредных профессоров, изгоняемых правительством»[33].

В 1819 году, изучив конфискованные у всех студентов конспекты, Магницкий потребовал публичного разрушения Казанского университета как рассадника вольнодумства и устраивал на университетской площади сожжения книг французских просветителей. Император поручил ему ревизию университета. В результате было уволено более половины профессоров, разорена библиотека, десятки студентов сданы в солдаты, введен казарменный режим и за семь лет не было напечатано ни одного научного труда. Магницкий учредил должность директора по экономической, полицейской и нравственной части, дав ему «инструкцию», согласно которой древние языки должны изучаться по писаниям святых отцов; история начиналась с христианства; вместо римского права введено византийское; философские учения велено излагать в духе апостольских посланий, а политические науки — на основе Вет-

хого Завета. В преподавании всех наук утвердился «дух Святого Евангелия», «языческие» понятия были заменены «христианскими». Например: «Гипотенуза в прямоугольном треугольнике есть символ сретения правды и мира, правосудия и любви, через ходатая Бога и человеков, соединившего горнее с дольным, небесное с земным»[34]. При этом типографию Казанского университета Магницкий предлагал передать Магометанскому духовному управлению[35]. Особую ненависть вызывал у него предмет естественного права.

В 1821 году жертвой подобной ревизии стал *Петербургский университет*. Еще 22 марта 1818 г. попечитель Санкт-Петербургского учебного округа *Сергей Семенович Уваров* произнес речь в торжественном собрании Главного педагогического института о пользе просвещения и высказал надежду на превращение института в университет. В январе 1819 года он обратился с этим предложением к императору, получил согласие, и 14 февраля 1819 года на торжественном открытии Университета произнес «ультралиберальную речь, за которую впоследствии сам себя посадил бы в крепость»[36]. Такая оценка современника ввела в заблуждение некоторых исследователей, преувеличивших либерализм Уварова, поскольку имеют в виду его же взгляды и дела николаевской эпохи и (или) сравнивают его с Руничем.

*Кипренский О. А. Портрет С. С. Уварова. 1813. Х., м. ИРЛИ (Пушкинский дом)*

Тонкий знаток и поклонник античности, «диалектик из "Арзамаса"», Уваров ратовал за «введение основательного классического образования»[37]. Звучит прогрессивно и либерально, поскольку в речи нет комментариев по этому поводу. На деле Уваров имел в виду созданную им позднее систему мертвящего «педагогического классицизма»: 1) абсолютное преобладание гуманитарных наук над всеми остальными; 2) абсолютное господство древних языков, античной истории и словесности; 3) исключительно репродуктивные методы обучения, направленные на заучивание информации; 4) целенаправленное исключение из преподавания сюжетов, тем и предметов, способных вызвать невыгодные аналогии с современным состоянием России; 5) «распространение здравых начал нравственности, на религии утвержденных»[38]. «Либерализм» состоял в реальной заботе о материальном обеспечении учебного процесса и в признании принципов университетского самоуправления.

Уваров всегда был «флюгером» с медленной реакцией. Вероятно, его ввели в заблуждение либеральные жесты в области народного образования, подобные политическим демаршам императора в условиях усиливающейся реакции. В 1817 году был открыт Благородный пансион при Главном педагогическом институте — закрытое заведение для потомственных дворян с 4-летним сроком обучения по углубленной гимназической программе (из 49 учеников, поступивших в 1817 году, полностью прошли курс — 8)[39]. В январе 1819 года в Одессе был основан *Ришельевский лицей*, на содержание которого императорским указом выделялся кредит министерства финансов в 300 000 руб. и часть сумм, получаемых одесским портом от экспорта хлеба. Тогда же была *реорганизована в лицей Волынская гимназия*[40]. Правительство поддерживало ланкастерские школы.

К 1819 году у Уварова появился конкурент — *Дмитрий Павлович Рунич*. Сын Владимирского гражданского губернатора, он недолго служил в Семеновском полку, выйдя в отставку (1797) в звании прапорщика. В юности участвовал в масонских ложах, где его наставниками были Н. И. Новиков и А. Ф. Лабзин[41]. В 1813 году, когда Рунич был замначальника почтового ведомства в Москве, министр внутренних дел О. П. Козадавлев обвинил его в присвоении казенных денег[42]. Но в 1815 году Рунич написал «слезницу» на высочайшее имя о своих заслугах и убытках во время войны. Указом от 11 февраля 1816 года он был произведен в действительные статские советники и вскоре получил ссуду в 40 000 руб. 17 февраля 1818 года он обратился к Голицыну с просьбой назначить его членом Главного правления училищ. Для его воззрений уже тогда была характерна фраза, записанная им в 1850-х годах: семинарист М. М. Сперанский «памятен как чума или холера», поскольку ввел в России философию и вольнодумство Европы[43]. Рунич ненавидел предмет естественного права, считая, что оно «основано на грехе и лжеразуме». Голицын поддержал его, увидев в нем возможную замену Уварову, который слишком увлекался античностью в ущерб христианству и критиковал действия Магницкого в Казанском университете. 1 марта 1819 года А. Н. Голицын намекнул об этом во всеподданнейшей записке[44]. Неделю спустя император подписал указ о назначении Рунича членом Главного правления училищ[45].

Тем временем Уваров отдавал должное официальным веяниям. Он распорядился купить каждому студенту Евангелие за счет университета[46] и запретил принимать в студенты лиц моложе 17 лет[47]. Директором Благородного пансиона был назначен приятель «Старушки»-Уварова *Дмитрий Александрович Кавелин* — экс-«арзамасец» «Резвый кот», «Кавелин-дурачок, / Крститель Галича, Магницкого дьячок»; «белоглазый» «кардинал-племянник.., который добивается в инквизиторы»[48]; «дурак и пустомеля <...> жалкий и глупый, но тихий лицемер»[49]. Он сразу получил ссуду 40 000 руб. для ремонта своего дома[50] (для сравнения: «неблагонадежный» экстраординарный профессор А. И. Галич получил ссуду в 400 руб.

с вычетом из жалованья[51], а жалованье правоведу М. Г. Плисову установлено в 300 руб./год[52]). При поддержке Уварова профессор Я. В. Толмачев перевел «Похвальное слово Траяну». Оно было поднесено императору, и тот, оценив выгодные для себя аллюзии, наградил переводчика бриллиантовым перстнем[53].

Летом 1820 года последовало предписание министра А. Н. Голицына «О немедленном прекращении беспорядков в учебных заведениях». Видимо, это была перестраховка от возможного гнева императора, поскольку неясно, в чем конкретно проявлялись «известные вам беспорядки». Уваров дал предписание своему округу, состоящее из таких же начальственных угроз и, получив с мест рапорта в столь же аморфных выражениях, отчитался о выполнении директивы[54]. В такой ситуации в январе 1821 года произошел бунт воспитанников Благородного пансиона Петербургского университета, спровоцированный увольнением по политическим мотивам их любимого гувернера *В. К. Кюхельбекера*. Воспитанники устроили обструкцию назначенному на его место Ленинскому. «Требование о возвращении Кюхельбекера сопровождалось активными действиями против надзирателей, вплоть до избиения одного из них, и сооружением в классе баррикад»[55].

26 февраля 1821 года ряд воспитанников, в том числе *Лев Сергеевич Пушкин*, были исключены из пансиона. А. Н. Голицын распорядился ужесточить надзор за воспитанниками. Разбирательство инцидента приклеило ярлык «неблагонадежных» ведущим преподавателям — будущим фигурантам «дела профессоров»: *А. И. Галичу (логика и нравственная философия)*, А. П. Куницыну (право), *Э.-В. С. Раупаху* (история философии, немецкий, французский, латинский, греческий языки), *Д. С. Чижову, К. Ф. Герману* (политэкономия; автор библиографического обозрения по российской статистике, ставший благодаря Уварову инспектором классов при Обществе благородных девиц), *К. И. Арсеньеву* (география, статистика, древняя история; в 1820 году пожалован орденом Св. Анны 3-й, степени[56]). А. П. Куницын и либеральный инспектор А. А. Линдквист были уволены. Линдквиста отстранили также от присутствия в Строительном комитете, назначив вместо него П. Д. Лодия[57]. Исполняющим обязанности директора Благородного пансиона назначили Я. В. Толмачева[58]. Уваров протестовал, но в апреле 1821 года был вынужден подать прошение об отставке по болезни, а в мае попечителем Санкт-Петербургского учебного округа стал Рунич.

Следствием было «снижение уровня обучения: к середине 1820-х годов Благородный пансион уже мало отличался от второразрядных частных пансионов. Среди учителей было распространено взяточничество»[59]. Класс химии закрыли как «не нужный»[60]. Одновременно взялись за Первую Санкт-Петербургскую гимназию (Петер-шуле). Еще Уваров отдал один ее флигель под тюрьму, а Рунич добавил кладовую. Зловещая абсурдность такого соседства была столь очевидной, что флигель вскоре вернули гимназии[61].

ПРАВО ЕСТЕСТВЕННОЕ

Профессорами

ИМПЕРАТОРСКАГО

Лицея

САНКТПЕТЕРБУРГЪ,

Поводом для продолжения репрессий в Санкт-Петербургском университете послужила публикация в «Сыне отечества» книги *А. П. Куницына «Право естественное»*. Она получила положительные отзывы ректора, профессора политических и юридических наук *М. А. Балугьянского* и директора Царскосельского лицея *Е. А. Энгельгардта*. Однако Рунич признал книгу «сбором пагубных лжеумствований», где «происхождение верховной власти прослеживалось не от Бога, а от соглашения между людьми»[62]. Куницын был уволен из университета, а Балугьянский — с поста ректора, но пока оставлен профессором. Вместо избираемого ректора административно назначили Кавелина[63]. 19 сентября 1821 года были отстранены от чтения лекций профессора Арсеньев, Галич, Герман и Раупах[64]. 22 сентября Рунич по примеру Магницкого конфисковал у опальных профессоров тексты лекций и тайно собрал конспекты студентов с целью идеологической проверки[65]. Эта практика сохранялась все годы управления Рунича.

30 октября 1821 года состоялось чрезвычайное собрание Конференции СПбУ, а 3, 4 и 7 ноября Рунич и Кавелин устроили судилище над передовыми профессорами. «Профессоры университета разделились на две стороны — белую и черную <...> Первые придерживались своего мнения и выражали оное по искреннему убеждению, по долгу правды и чести; последние — по зависти, подлости и желанию выслужиться у начальства»[66]. Согласно Н. И. Гречу, на «белой стороне» были М. А. Балугьянский, П. Д. Лодий (декан философско-юридического факультета), политэкономист Д. С. Чижов, Ф. Б. Грефе, М. Г. Плисов, Н. И. Бутырский, М. Ф. Соловьев; на черной — отставной поручик, «специалист» по статистике, географии и истории Е. Ф. Зябловский; Я. В. Толмачев, адъюнкт-профессор всеобщей истории Рогов, В. М. Попов. В итоге были отстранены от преподавания четыре профессора. *А. И. Галич* — за то, что в своей книге *«История философских систем»* подробно излагал основы разных учений вместо их критики и опровержения с позиций православия. *К. Ф. Герман* не использовал Священное Писание на

лекциях по статистике, а *К. И. Арсеньев* — по геодезии и географии. *Э.-В. Раупаха* и правоведа М. Г. Плисова обвинили в преподавании новейшей истории на российском языке и в отказе от учебного пособия Роллена и Боссюэта, устаревшего еще во времена М. В. Ломоносова. В 1823 году Раупаху разрешили уехать за границу, отказав вернуть конфискованный архив и тексты лекций[67]. Арсеньеву прекратили выплату жалованья и запретили поступать на какую-либо службу до окончания «дела 4-х»[68]. Бутырский был уволен из Благородного пансиона и заменен Толмачевым. Он подал жалобу, и после долгих интриг должность ему возвратили (при Николае I)[69]. В 1823 году был уволен Галич[70]; в 1824 году — Балугьянский, Герман и Арсеньев[71].

7 декабря 1821 года Рунич и Кавелин при молчаливом участии и. о. ректора Университета Е. Ф. Зябловского, директора гимназии И. О. Тимковского и инспектора Ф. И. Мидтендорфа устроили расправу над профессором *Моисеем Гордеевичем Плисовым* во время экзамена по естественному праву в Санкт-Петербургской гимназии. Рунич задавал ученикам вопросы, не касающиеся предмета (пересказать наизусть десять заповедей, десятисловие и т. п.), впадал в длинные рассуждения, из которых, «однако ж, никто не понял ничего». На попытки Плисова вмешаться Кавелин дважды громко пригрозил вывести его вон. Рунич «все больше заряжался посторонними рассуждениями», грубо прерывая ответы учеников, высказывая суждения «в довольно обидных насчет профессора выражениях о безумии ученых и т. п.». Некоторым ученикам был поставлен ряд проблемных вопросов одновременно, что является вопиющим нарушением методических требований: «Что есть государство? Что есть верховная власть? Каким образом люди оставили естественное состояние? Что такое подчиненность?» Плисов заявил, что эти проблемы относятся не к естественному праву, а к государственному, которое, согласно утвержденной программе, они еще не проходили. Но Рунич велел ему молчать. Плисову стало дурно, и он покинул аудиторию. Рунич донес министру: «Хотя в тетрадках Плисова не найдено ничего предосудительного, но это самое и доказывает, что он человек вредный, ибо при устном преподавании мог прибавлять, что ему вздумается»[72]. Плисова уволили, а естественное право исключили из гимназического курса[73].

Причина травли Плисова — поддержка им Галича и его коллег. По тем же мотивам вскоре были уволены создатели кафедры востоковедения французские профессора И.-Ф. Деманж и Ж.-Ф. Шармуа[74]. Проделать подобное с профессором латыни и словесности Ф. Б. Грефе и философом-правоведом П. Д. Лодием не удалось потому, вероятно, что первый находился под покровительством Марии Федоровны и написал ей жалобу о расправе над коллегами[75], а второй был известен императору, который являлся крестным отцом его сына[76]. Тем не менее Лодий счел за благо взять

длительный отпуск, дав повод лишить себя заведования кафедрой философии. По возвращении ему пришлось стать преподавателем права. Это его не устраивало, и он подал в отставку[77]. В итоге «чистки» в Санкт-Петербургском университете было исключено 29 студентов из 59[78]. Новое правление ввело инструкцию Магницкого[79]. С 1824 года во всех учебных заведениях было запрещено преподавание статистики[80].

Подобным гонениям в Московском университете подвергся профессор *И.-Ф. Буле*, в Дерптском — *Г.-Ф. Паррот*, в Харьковском — *И. Е. Срезневский* и *И.-Г. Шад*. Основатель Харьковского университета В. Н. Каразин послал царю жалобу на увольнение и высылку за границу профессора философии И.-Г. Шада, подкрепив ее показаниями других лиц. 20 августа 1819 года Александр I через А. Н. Голицына объявил В. Н. Каразину выговор за утруждение монарха чтением личной корреспонденции и защиту Шада. Министр приказал «истребовать от статского советника Каразина подписку, чтобы он под опасением жесточайшего наказания не отваживался беспокоить его величество»[81]. Тем временем попечитель Харьковского учебного округа З. Я. Карнеев сам раздавал ученые степени нужным людям. Профессора написали протест, но попечитель приказал их «призвать в Харьковское губернское правление и сделать им строжайший выговор, с подтверждением, что ежели впредь окажут подобное непослушание, то будут преданы суду»[82].

В 1820 год была введена плата за обучение в Московском университете. Вынужден был оставить пост директора Лицея Е. А. Энгельгардт. На его место назначили строевого генерала, а Лицей передали Управлению военно-учебных заведений. Позднее он был переведен из Царского Села в Петербург и, получив название Александровского, превратился в рядовое военно-учебное заведение.

«Из новых лиц, — замечает об этом поколении историк петербургского университета, — не было, за исключением Сенковского, ни одного, которое бы о знаниях и способностях своих заявило чем-нибудь в ученом мире»[83]. По причине явной профессиональной непригодности пришлось уволить верного Руничу Рогова. Но император высоко оценил действия «христианизаторов». 19 ноября 1821 года университет получил титул «Императорский». Кавелину было пожаловано 3000 десятин земли, Руничу — 5000 десятин на правах аренды[84] и орден Св. Владимира 2-й степени. Ставленники Рунича — Е. Ф. Зябловский, А. А. Дегуров, Я. В. Толмачев, переметнувшийся на их сторону Н. И. Бутырский и недосягаемый для Рунича Ф.-Б. Греффе получили денежное вознаграждение и право занимать кафедры по совместительству[85]. Экстраординарные профессора Н. И. Бутырский, Н. П. Щеглов и В. А. Шнейдер стали ординарными, а письмоводитель Рунича получил в награду 2000 руб.[86]

Библейское общество и министерство Голицына обрели решающее идеологическое и политическое влияние, но по сути обе структуры

являлись узаконенным сектантством, нарушая прерогативы православной церкви. «Составилась партия антиголицынская, ничем не лучше в нравственном отношении <...> ее составляли петербургский митрополит Серафим, отданный преосвященным митрополитом Московским Платоном из семинаристов в монахи, чтоб спасти его от позорного наказания за какое-то мерзкое преступление; петербургский обер-полицмейстер пьяный Иван Васильевич Гладков; сестра его, игуменья казанского женского монастыря Назарета, Прасковья Михайловна Нилова, урожденная Бакунина, и еще некоторые особы, собиравшиеся у вдовы Державина»[87]. Во главе церковных оппозиционеров встал архимандрит *Фотий*. Среди мистиков он имел сеть осведомителей, скупал и жег их издания, чтобы не разошлись в публике, вел ханжескую переписку с А. Н. Голицыным и А. Ф. Лабзиным, пытаясь выявить их агентов в своем окружении. Фотия поддерживали влиятельные сенаторы и страстные ура-патриоты Н. С. Мордвинов и А. С. Шишков. Втроем они склонили на свою сторону А. А. Аракчеева, который видел в Голицыне главного конкурента в борьбе за влияние на императора.

К 1823 году европейское революционное движение было подавлено, а Священный союз из-за греческого вопроса дал трещину. В таких условиях Александр I перешел к поддержке официального православия. Еще в конце 1821 года из столицы были высланы Б.-Ю. Крюденер и ее секта, поскольку она «проповедовала грядущее мистическое торжество русского царя в стенах храма Святой Софии»[88] после того, как царь предал греков. В июле 1822 года из Михайловского замка выселили секту Татариновой. В мае 1824 года Синод усилиями Аракчеева и Фотия добился отставки А. Н. Голицына и упразднения МДДиНП. Деятельность Российского Библейского общества прекратилась. Официально оно было закрыто указом Николая I от 12 апреля 1826 года.

«С победой Фотия и Шишкова над Голицыным... можно считать, победила идея "православия и народности"»[89]. Но для российского Просвещения и художественной культуры это означало лишь смену палачей. Политика правительства в области народного образования показывала лживость формулы «сначала Просвещение, потом реформы». В 1802 году в Петербургской губернии (самой образцово-показательной) было 2003 учебных заведения, в 1810 году — 2482, а к 1824 году — 1341[90] — на 40% меньше, чем в павловское время. В 1813 году приказом министра народного просвещения было запрещено принимать в гимназии «детей несвободных состояний» без специального разрешения министра. К 1825 году из 553 губернских и уездных городов России 131 город не имел ни одной школы[91]. За все это бывший министр гр. А. К. Разумовский получил от государя императора орден Андрея Первозванного, а от лицеиста А. С. Пушкина — «доброе» пожелание:

Ах! Боже мой, какую
Я слышал весть смешную:
Разумник получил ведь ленту голубую.
— Бог с ним! Я недруг никому:
Дай бог и царствие небесное ему.

При А. С. Шишкове, сменившем А. Н. Голицына на посту министра народного просвещения (1824–1828), ничто не изменилось. «Рунич в министерстве Шишкова всячески старался к нему подбиться. На экзамене гимназии Шишков, утомясь испытанием учеников в каких-то скучных предметах, вздумал посмотреть книги, разложенные на столе перед ним, для раздачи в награду ученикам. Взял одну и развернул: "О старом и новом слоге русского языка"; другую: "Разговор о словесности"; третью: "Детская библиотека" — все его собственные сочинения! Он видимо смутился. Шутники говорили, что потом, когда он, по приглашению попечителя, пришел к нему на завтрак, дети Рунича (а их была куча) запели хором из "Детской библиотеки": "Хоть весной и тепленько, а зимой холодненько" и проч.» [92]. Вскоре Рунич крупно проворовался и был уволен со службы.

*Кипренский О. А. Портрет А. С. Шишкова. 1825. Х., м. СПб. НИМРАХ*

«Гасильник» заявлял: «Обучить грамоте весь народ или несоразмерное числу оного количество людей принесло бы более вреда, нежели пользы»[93]. «Просвещение, состоящее в том, чтобы под именем мнимой набожности хитрыми оборотами мысли поколебать веру и сделать людей безбожниками! Просвещение. Чтобы под именем *романтизма* уронять все изящные творения, оподлять благородство чувств, унизить и спутать язык, дабы невежество, удивляясь и восхищаясь невразумительности произносимых с восхищением слов, почитало их высоким дарованием и премудростию! Просвещение, чтобы все гнуснейшие преступления и пороки человеческие, как бы обыкновенные вещи, изображать живыми правилами в книгах и в театральных представлениях, дабы не утвержденное в благонравии сердце не чуждалось их и отвыкло от неупоминаемой нигде и заглушаемой ими добродетели!»[94]

Целенаправленное удушение просвещения позволяло правящему режиму отказаться от либеральных реформ под предлогом непросвещенности народа. Это вело к окончательному разочарованию в идее «просвещенного» абсолютизма. Без свержения существующего строя просвещение стало невозможным. Период аракчеевщины был переходом от Просвещения к декабризму — революционному движению с целью насильственного изменения общественно-политического, экономического строя и культуры в соответствии с идеалами Просвещения, пропущенными сквозь призму романтизма.

*Толстой Ф. П. Александр I в сельской церкви. 1820-е. Силуэт*

*Воробьев М. Н. Здание Академии художеств. 1817. Б., акв. ГРМ*

## Глава 3. А. Н. Оленин и Императорская Академия художеств

Процессы, происходящие в российском Просвещении, отразились на деятельности Императорской Академии художеств, пришедшей в упадок в период вице-президентства *Петра Петровича Чекалевского* (1811–1817). В конце 1816 года по распоряжению министра А. Н. Голицына для обследования Академии был создан Комитет во главе с госсекретарем А. Н. Олениным[1]. В мае 1817 года Высочайшим рескриптом Оленин был назначен президентом Академии, а Комитет расформирован[2]. Вступая в должность, Оленин просил А. Н. Голицына походатайствовать об освобождении его от обязанностей госсекретаря с сохранением лишь 3000 руб. столовых и 2200 руб. жалованья президента (его финансовые потери составили бы 40 руб. в год)[3], но император не дал ему отставки. Назначение «Тысячеискусника» на столь важный для русского искусства пост было воодушевленно воспринято деятелями культуры, особенно — близкими к салону Оленина и Публичной библиотеке. С восторгом писал об этом К. Н. Батюшков, отметив, между прочим, эстетические критерии президента, которые быстро стали тормозом русского искусства:

Президент, который без педантства,
Без пузы барской и без чванства,
Забот неся житейский груз
И должностей разнообразных бремя,

Еще находит время
В снегах отечества лелеять знобких муз;
Лишь для добра живет и дышит,
И к сим прибавьте чудесам:
Как Менгс — рисует сам,
Как Винкельман красноречивый — пишет.

*Варнек А. Г. Портрет А. Н. Оленина. 1824. Х., м.*

«С поступлением А. Н. Оленина вся Академия как будто в испуге проснулась... во все вникал сам; доверял только себе и никому более»[4]. С 1811 года рацион питания в столовой составлял 33 коп. в день[5]. Оленин сразу улучшил его, введя третье блюдо[6], снабдил учеников добротной одеждой. Но в 1821 году улучшения в этой области прекратились. Определением Временного правления Академии рацион питания учащихся был определен не выше 75 коп. в день. В праздничные дни сверх этой суммы выделялись деньги на изюм, жаркое, яблоки «и проч.»[7]. Президент всегда приезжал на церковные службы, по-суворовски питался в академической столовой в присутствии учеников пищей из одного с ними котла.

Оленин — бывший чиновник Ассигнационного банка и управляющий Монетным двором, прежде всего установил соответствие сумм, выделяемых на содержание Академии по штату 1802 года: (146 000 руб. ассигнациями = 108 040 руб. серебром), с курсом 1817 года (432 160 руб. асс. = 36 500 руб. серебром)[8], что означало сокращение реального государственного финансирования втрое. Затем он сопоставил суммы, определенные уставом 1764 года, с реально полученными в 1817 году (с учетом инфляции 1:4). Получилось:

| Статья | положено | получено | разница | % финансирования |
|---|---|---|---|---|
| Продовольствие | 35 995 x 4 = 143 980 | 60 463 | - 83 517 | 42% |
| одежда, белье | 21 948 x 4 = 87 792 | 30 808 | - 56 984 | 35% |
| отопление, освещение, транспорт | 14 294 x 4 = 57 176 | 27 065 | - 30 111 | 49% |
| бумага, холст, краски, материалы | 8990 x 4 = 35 960 | 3968 | - 31 992 | 11% |
| хозяйственные нужды | 490 x 4 = 1960 | 1080 | - 880 | 55% |

Оленин быстро понял, что Академия должна сама заботиться о своем материальном благополучии. Он провел разумное сокращение штатов, что позволило увеличить жалованье нужным чиновникам[9], из которых президент формировал опору своей власти, оказывая мелкие любезности профессорско-преподавательскому составу. Это не составляло труда и создавало имидж отзывчивого начальника. Например, он позволил 11-летнему сыну профессора И. А. Иванова, гениальному Александру, посещать занятия в художественных классах и пользоваться библиотекой[10].

С помощью Голицына Оленину удалось убедить императора сократить число воспитанников с 300 (фактически с 278) до 240 человек, 80 из которых были своекоштными[11]. Для этого был проведен «строжайший разбор всем воспитанникам Академии как со стороны способностей их к художеству, так и поведения», медосмотр[12] и экзамены по рисунку с оригиналов, гипсов и натуры. Итоги рассматривала комиссия в составе всех профессоров, директора Воспитательного училища Головачевского и конференц-секретаря Лабзина. При Строганове и Чекалевском академический Совет неохотно шел на увеличение платы за обучение, мотивируя это тем, «что в Академию на воспитание поступают обыкновенно люди бедные»[13]. К моменту прихода Оленина в Академии обучалось 77 своекоштных учеников (в том числе А. П. Брюллов, Ф. Г. Солнцев, К. И. Рабус), из них 25 крепостных[14]. Оленин увеличил плату за обучение своекоштных с 360 до 600 руб. Случаи их перевода в число воспитанников с освобождением от платы за обучение бывали, но редко[15]. Доход извлекался даже от спекуляции восковыми свечами[16]. Уже в 1818 году из денег, ассигнованных министерством и полученных за счет экономии, было положено в заемный банк с целью получения процентов 150 000 руб.[17]

Это позволило начать капитальный ремонт академического здания. В главном корпусе в то время существовал сквозной проезд с набережной Невы в круглый двор. Из него открытые лестницы вели на второй этаж. Зимой проезд заносило снегом, стены и колонны верхнего вестибюля покрывались льдом и разрушались. *А. А. Михайлов-второй* устроил *парадный нижний вестибюль* с расходящимися от него широкими чугунными лестницами. По его же проекту была сделана чугунная лестница между 2-м и 3-м этажами, которая удачно вписалась в замкнутое, освещенное верхним светом помещение. Были поставлены эффектные дубовые филенчатые двери с резьбой, уборные вынесены из главного здания во дворы, фасады оштукатурены, упорядочена планировка жилых и учебных помещений, применена более совершенная система освещения. *По проекту А. Н. Оленина* стены и своды украсили живописные панно и рельефы, аллегорически раскрывающие назначение учебного заведения: горельефы *«Живопись» С. С. Пименова, «Архитектура», В. И. Демут-Малиновского, «Скульптура» И. П. Мартоса, «Воспитание» И. П. Прокофьева*; панно *С. А. Безсонова* с изображением Аполлона, Минервы и Славы маслом по штукатурке *по эскизам В. К. Шебуева, А. И. Иванова и А. Е. Егорова*.

В академическом саду был построен *новый учебный корпус* по проекту *А. А. Михайлова-второго* (1819–1821), где разместили баню, прачечную и ряд учебных мастерских. В 1822 году *А. А. Михайлов-второй* восстановил после пожара *Натурный класс*, который, по мнению «Отечественных записок» (как правило, предвзятому), «превосходит известные подобные классы, даже самый Ватиканский, производством, удобностью и освещением».

*Чугунная лестница Академии художеств*

*Галактионов С. Ф. Проект здания с портиком А. А. Михайлова-второго в саду Академии. 1820-е. Офорт*

В 1818 году Оленин выписал из Англии гипсовые слепки с мраморов, украденных лордом Эльджином с афинского Акрополя, подарил Академии свою коллекцию «старинных русских, современных ему французских и японских оружий» и «разного скарба диких народов», населяющих острова Тихого океана»[18]. Он создал археологическое собрание, включавшее коллекцию ваз, точных зарисовок вещей и памятников. Оленин занимался составлением «Полного живописного курса археологии и этнографии для художников», просил командующего Отдельным Кавказским корпусом А. П. Ермолова помочь в приобретении восточных «всякого рода платий, оружия, скарба домашнего и проч.»[19] Памятуя о «театральном бунте» 1809 года, президент дал согласие на создание любительского театра[20]. Спектакли шли по воскресеньям 2 раза в месяц. На них бывали члены семьи и салона Олениных, артисты, но на танцевальные вечера дамы не допускались. В круглом дворе зимой устраивали каток, а в соседнем дворе — катальные горы[21]. Сообщения о медалистах Академии ежегодно публиковались в газетах[22].

С 1818 года возобновилось заграничное пенсионерство золотых медалистов. Первыми отправились в Италию скульпторы С. И. Гальберг и М. Г. Крылов, пейзажист С. Ф. Щедрин, архитектор В. А. Глинка. С 1814 года Оленин через Г. И. Вилламова пересылал Марии Федоровне портреты,

миниатюры, гравюры, чтобы обратить ее внимание на талантливых художников (например, А. Е. Есакова)[23]. Он принял горячее участие в судьбе скульптора *Бориса Ивановича Орловского*, убедив императрицу Елизавету Алексеевну уговорить помещика Шатилова отпустить своего крепостного на волю. В 1822 году Орловский был зачислен в Академию и вскоре отправлен в Италию[24]. Президент покровительствовал талантливому глухонемому художнику *Карлу Карловичу Гампельну*, который много лет прожил в доме Олениных.

*Михайлов Г. К. Вторая Античная галерея в Академии художеств. 1836. Х., м. ГРМ*

Президент ввел строгую регламентацию всей академической жизни, повседневный контроль за ходом занятий каждого ученика, отмечая в классной книге «ленивых, непокорных и не знавших урока». Были разработаны детальные учебные планы. Усилилось преподавание теоретических курсов: пластической анатомии, теории изящных искусств, теории зодчества, введено изучение археологии и этнографии. Но при этом было исключено преподавание смежных искусств, что негативно отразилось на общекультурном уровне учащихся.

Академическая библиотека ежегодно пополнялась 500–600 книгами, в том числе новейшими иностранными изданиями по вопросам искусства, истории, археологии, словесности[25]. В 1824 году в качестве учебников было закуплено 75 экземпляров книги А. А. Писарева «Предметы для художников, избранные из российской истории» и 400 экземпляров его же «Начертания художеств...». С точки зрения эстетики 20-х годов обе книги были уже архаикой. Их купили по приказу А. Н. Голицына и ходатайству Человеколюбивого общества[26]. С 1819 года президент неизменно проводил подписку в Академии на «Русский инвалид», а «Полярную звезду» заметил только после второго выпуска[27].

Преподаватели и пенсионеры должны были представить отчеты о своей художественной и педагогической деятельности, объемом от 2 (А. Г. Варнек[28]) до 72 листов (В. А. Глинка[29]). Учителя общеобразовательных дисциплин не могли ни на йоту отойти от утвержденных Советом текстов лекций. Совет попал под неусыпный контроль президента, неизменно одобряя любые его начинания, что позволяло Оленину в сложных ситуациях прикрывать свою некомпетентность, ошибки и авторитаризм мнением Совета Академии.

В 1820 году после 5-летнего перерыва в залах Академии открылась выставка профессоров и питомцев. С 1824 года отчетные выставки стали устраиваться каждые три года. Они всегда являлись волнующим событием культурной жизни. Авторитет Академии стал незыблем. Росло число вольноприходящих учеников из высшего общества и офицеров, которые за плату могли посещать занятия и пользоваться указаниями профессоров. Считалось престижным получать номера первого десятка, а стать почетным членом Академии — великой честью. В 1822 году заслуги Оленина были отмечены медалью правительства Нидерландов[30].

Однако деятельность Оленина на посту президента далеко не однозначна. Он удалил из Академии крепостных, запретил принимать их впредь и не выдал в 1821 году аттестатов своекоштным пенсионерам П. Шарову и И. Мичурину, как крепостным[31]. При этом не запрещалось учить крепостных у профессоров Академии частным образом. Д. Н. Свербеев назвал Оленина «игрушкой в руках Аракчеева»[32]. Другие исследователи утверждают, что Оленин лишь выполнил предписание министра А. Н. Голицына, который, по словам президента, уверял, что так «Его Императорскому Величеству Благоугодно»[33]. Однако в РНБ имеется недатированный черновик письма Оленина Голицыну, показывающий, что инициатива исключения крепостных исходила именно от Оленина[34]. Получив согласие, президент разослал помещикам письма с предложением даровать своим пенсионерам свободу или забрать их из Академии[35]. Никто из 25 помещиков дать вольную не согласился. «Почему господам не иметь права отдавать выучить и сделать настоящим человеком из своих людей, но приневолить меня никто не может сделать его вольным», — писал Оленину А. А. Аракчеев[36]. В ответном письме Оленин разъяснил

свою позицию[37]. Во-первых, Академия, давая образование и внутреннюю свободу, меняла сознание крепостного, делая его возвращение под власть помещика крахом личности. Во-вторых, Оленин видел в крепостных причину «упадка нравственности воспитанников». Ложность этого утверждения рассмотрим далее.

Добиться серьезного улучшения финансирования художественного творчества питомцев Оленину не удалось. 6 ноября 1817 года он известил Совет о том, что А. Н. Голицын передал ему высочайшее изволение отпускать, начиная с 1818 года из Кабинета Е. И. В. по 10 000 руб. ежегодно «на награждение художников, трудившихся в исполнение заданных академиею программ»[38], согласно 34-й дополнительной статье устава. Первые три года царское обещание выполнялось, но в 1821 году деньги не поступили[39]. В 1822 году просимая сумма удвоилась[40], а в 1823 году — утроилась[41]. Только после этого Академия получила причитающееся за 1821–1822 годы. И все началось сначала: к 4 ноября 1825 года долг Кабинета по данной статье вновь составил 30 000 руб.[42] Неудачей закончилась и попытка закрыть питейные заведения вблизи Академии. То, что удалось сделать для Публичной библиотеки, применительно к Академии не сработало, поскольку не только император, но и министры уже поняли, что «ласкательный» к вышестоящим Оленин все стерпит.

«Лучшая награда всех моих попечений, — писал он Голицыну, — визит Императора в Академию»[43]. Г. И. Вилламову: «Академия была бы щастлива если бы она удостоилась Всемилостивейшим Посещением Его Императорского Величества. Я сам по сему поводу намеревался сего дня по утру явиться, чтобы узнать волю Его Величества <...> осмеливаюсь просить покорнейше ваше превосходительство принять на себя труд довести сие до сведения Его Императорского Величества <...> Во ожидании всемилостивейшаго и вожделенного сего для Академии случая имею честь быть с истинным почтением и совершенною преданностию Вашего Превосходительства покорнейший слуга Алексей Оленин. 6 сентября 1821 г.»[44] Приглашая актера А. Н. Рамазанова для руководства театром и обучения воспитанников танцам, президент видел задачу в том, чтобы научить их «ловко ходить и кланяться»[45].

Почти во всем, что делал Оленин на постах президента Академии, директора Публичной библиотеки и в своем салоне, чувствуется «двойное дно». Всю жизнь совмещая по нескольку должностей и синекур, Оленин запретил ряду своих подчиненных работу по совместительству[46]. По его приказу академическая гауптвахта была переведена в Первый кадетский корпус[47]. Внешне это выглядело гуманно, но реально означало, что провинившиеся ученики отныне будут иметь дело не с гувернерами, знающими их много лет, а с унтер-офицерами, которые в полной мере выместят на них свое кастовое презрение к статским. Во время академических выставок, чтобы отделить «чистую публику» от «толпы зевающего народа», Оленин сделал вход бесплатным только в течение половины срока

работы выставки. В это время пускали представителей двора и бомонда. Остальные могли посетить выставку во второй период ее работы, когда вход был платным.

*Доу Д. Портрет А. Н. Оленина. 1820-е. Х., м. ГТГ*

К 1817 году в передовой европейской педагогике закрытые учебные заведения подвергались активной критике. Первый президент Императорской Академии художеств И. И. Бецкой — создатель таких заведений в России, под конец жизни признал, что их питомцы напоминают «население диких лесов», а система воспитания, основанная на изоляции детей от общества, — несостоятельна. Максимально возможное разрушение этой изоляции — одна из причин успеха Лицея. Оленин придерживался противоположных взглядов, насаждая аракчеевский казарменный дух. Свидания учащихся с родственниками были сокращены до двух раз в месяц. Домашние отпуска сохранились только как исключительная мера поощрения за примерное поведение. Срок пребывания у родителей в течение каникулярного месяца сократился до 1 недели[48]. Ученикам запрещалось собираться группами, гувернеры круглосуточно следили за их действиями, разговорами, настроениями[49].

*Боровиковский В. Л. Портрет А. Ф. Лабзина. 1790-е. Х., м. ГТГ*

Заискивания Оленина перед власть имущими вылились в «дело Лабзина». 13 сентября 1822 года на заседании Совета Академии почетными любителями заочно выбирали министра финансов гр. Д. А. Гурьева, гр. А. А. Аракчеева и министра внутренних дел гр. В. П. Кочубея[50]. По утверждению Оленина, кандидатуры предложил не он, а Совет, но это — его обычный ход. Однако вице-президент А. Ф. Лабзин выступил против данных кандидатур. Про Кочубея он сказал: «Двух копеек не стоит, сей надутый и ничего не знающий»[51], а когда подошла очередь Аракчеева, спросил, за какие заслуги его из-

бирают почетным любителем? Оленин, смутившись, ответил, что граф Аракчеев близок к государю. На это Лабзин заметил: «Тогда я предлагаю избрать в почетные академики кучера Илью (Байкова)! Он не только близок к государю, но еще и сидит перед ним». «...избегая неприятных с ним объяснений, — писал Оленин, — и уважая тяжкую его болезнь, рассудил дать этому делу оборот не столь серьезный, сказав г-ну Лабзину, что я не премину известить новоизбранных членов в почетные любители о чести, которую им сделал Александр Федорович, предложив к совместному с ними выбору кучера Ильи. Сей неожиданный ответ мой произвел в собрании невольный общий смех, который привел г-на Лабзина в некоторое негодование, ибо он с сердцем ответил мне: "Извольте им это сказывать, я их не боюсь"»[52].

18 сентября в антракте спектакля русской труппы обер-полицмейстер И. В. Гладков и генерал-губернатор М. А. Милорадович по очереди выспрашивали у Оленина подробности происшествия. Президент поинтересовался, о каком происшествии идет речь, и, когда они все ему пересказали, вынужден был подтвердить верность их сведений. В свою очередь Оленин пытался выяснить источники их информированности, но безрезультатно. Из театра оба приехали в дом Оленина и потребовали составить официальную бумагу. Оленин задержался с ее составлением на сутки в связи с помолвкой старшей дочери Варвары. «Милорадович пожаловался на Оленина министру народного просвещения. Пришлось Оленину держать ответ перед тем и другим»[53]. Увидев, что дело приняло серьезный оборот, Оленин 20 сентября написал Голицыну политический донос на Лабзина: «Я неоднократно имел честь Вам изъявлять крайнее мое удивление на счет смелости, с каковою Вице Президент Имп. Акад. Художеств ДСС Лабзин обыкновенно изъясняется с Правительством и о Государственных людях в самом присутствии правления Академии и Совета <...> до сих пор и не было почти ни одного заседания Правления или Совета Академического, в котором А. Ф. Лабзин не позволял бы себе многих резких суждений на счет правительства <...> Еще в недавнем времени, именно при объявлении Высочайшего повеления о закрытии масонских лож и других тайных обществ, он делал в присутствии 22 членов Совета Академического весьма необдуманные замечания о бесполезности сей меры»[54].

Это была скрытая угроза самому Голицину, чьим протеже считался Лабзин. Министр, над которым уже «сгущались тучи» в лице Фотия, Аракчеева, Шишкова, Мордвинова, сразу отрекся от Лабзина, написав ему ханжеское письмо. Он упрекал вице-президента в «нехристианском поведении», гордыне, неуважении к власти, нарушении «обыкновений между благовоспитанными людьми», неблагодарности к императору, «оказавшему вам милость свою вручением ордена Св. Владимира 2-й степени». Упоминался и провал «Сионского вестника»: «Вместо того чтобы писать в таком духе, в котором покойный митрополит Михаил говорил свои проповеди — вы начали писать масонского хода пиесы»[55]. Для

*НХ. 1810-е. Портрет А. Ф. Лабзина. Офорт*

Лабзина это не было сюрпризом. Что такое Голицын, он сформулировал в своих письмах еще в 1818 году: «...на все ответствовано было властию и силою Министра, которая, видимо, поставлена не на то, чтобы покровительствовать и благодетельствовать своим подчиненным, но чтобы быть их шпионами и палачами <...> Что касается до В. М. П., то он не что иное, как Секретарь, человекоугодничающий из своих выгод и сделавший себе из слабости своей христианскую добродетель, смирение и послушание, чем и успокаивает свою совесть. Он никогда не разнится в мнении своем с своим Командиром; и ежели К. скажет: надобно Л-ну нос откусить, он без зазрения совести побежит и скажет: пожалуйте ваш нос, мне велено его откусить, и текст подведет: "Вечна душа властям принадлежащим да повинуется"»[56]. «Христианство его все состоит в трусости и подлости <...> если ему скажут пойди откуси Л. или Р. ногу, он не усумнясь скажет: пожалуйте мне вашу ногу, мне откусить ее вам велено; нет власти яко не от Бога»[57].

8 октября Милорадович отправил объяснение Оленина Аракчееву, а тот — Александру I, находившемуся в Вероне. Император 20 октября через Голицына просил сделать Оленину строжайший выговор за то, что он «властью, ему присвоенной», не укротил неприличное поведение Лабзина и сразу же не донес начальству о «сем дерзком поступке»[58]. Министр доложил императору, что, когда он «высказывал самый серьезный выговор», Оленин был «смиренный и кающийся». Однако в письме императора Аракчееву от того же числа (за подписью генерал-адъютанта П. М. Волконского — кузена Оленина) о выговоре Оленину нет ни слова: «Государь император прочел записку вашего сиятельства и отношение к вам президента Академии художеств Оленина насчет поступка Действительного Статского Советника Лабзина, повелевает вам: призвать Лабзина к себе и объявить ему, что столь наглое поведение терпимо быть не может, то следствие чего указом Сенату сего числа данным отставлен он от службы, а вашему Сиятельству поручается немедля выслать Лабзина из С.-Петербурга в его деревни, буде имеет, о чем дать наперед справку, если же не имеет никакого нигде потомства, то по сношению вашему с управляющим Министерством Внутренних дел избрать один из уездных городов отдаленной губернии для жительства его и отослать туда под особый надзор полиции с запрещением выезда из оного, без особого на то высочайшего разрешения»[59].

Лабзин писал императору, но безрезультатно. «До высылки из Петербурга Лабзин содержался под домашним арестом; многие воспитанники ходили прощаться к нему, но он им велел не посещать его, говоря, что "вас за это могут наказать". Постигшая невзгода нисколько не смутила и не огорчила его: он остался точно таким же, каким всегда мы привыкли его видеть»[60]. Его сослали сначала в Сингилей, затем — в Симбирск, где он умер в январе 1825 года в возрасте 59 лет.

Молва приписала вину за беды Лабзина Оленину. Президент пытался спасти репутацию. Он просил П. М. Волконского о смягчении участи Лабзина (понимая бесполезность такой просьбы), писал Голицыну о своей жалости к Лабзину, страдающему «тяжкою падучею болезнью»: «У него нет пристанища без службы, и я составлю несчастие того человека, который меня почитает своим врагом. Нет, лучше и этот крест я понесу на себе и не осрамлю Академии»[61]. Граверу А. Г. Ухтомскому Оленин передал 300 руб. для Лабзина, попросив не сообщать Лабзину, от кого эти деньги, «несмотря на великое огорчение, которое он мне нанес необдуманным своим поступком и на многие другие огорчения»[62]. «Как не гордиться мне быть дочерью такой высокой души», — пишет Варвара Оленина на полях этого письма. Однако 300 руб… Та же Варвара получила в эти дни в качестве приданого среди 987 наименований подарков 40 изделий из золота и драгоценных камней, 27 комплектов столового серебра, 25 предметов мебели, 7 шуб[63]. К тому же Оленин зачем-то сохранил черновик столь деликатного письма, видимо, как памятник собственному благородству.

Защитники Оленина полагают, что опубликованная ими переписка «снимает с А. Н. Оленина малейшую тень нарекания по отношению к судьбе, постигшей Лабзина, и неопровержимо доказывает, что он не только не был доносчиком на своего конференц-секретаря, но еще всячески старался смягчить его проступок и, рискуя своим собственным положением, смело протянул опальному руку помощи»[64]. Однако в поле зрения этих авторов попали только письма, причем не все, хранящиеся в фонде Оленина в РНБ, — те самые, которые он специально сохранил в свое оправдание. Сопоставление данных писем с документами РГИА мало что оставляет от «неопровержимых» доказательств. Впрочем, это только внешняя канва «дела Лабзина», которое традиционно рассматривается как анекдот, иллюстрирующий жестокость аракчеевщины, благородство или неблагородство Оленина. Автору это дело видится в ином свете.

С момента своего назначения президентом Оленин вступил в борьбу с конференц-секретарем Лабзиным за власть над Академией. Именно Лабзин в 1800 году предложил Павлу I ввести должность конференц-секретаря и был назначен именным указом «прямо на имя Академии, а не через Сенат, и это единственный высочайший указ, последовавший на имя Академии»[65]. У Лабзина были сильные позиции. В 1800 году он возглавил масонскую ложу «Умирающий сфинкс», а в 1809 году — «Вифлеем», среди членов которых были В. Л. Боровиковский, А. Л. Витберг, Д. Г. Левицкий,

Д. П. Рунич. Лабзин и Рунич были знакомы с детства и переписывались с 1797 по 1819 год. «Наделенный от природы всеми качествами, необходимыми для руководства другими, властолюбивый Лабзин гипнотически действовал на людей, входивших с ним в соприкосновение. С виду гордый, надменный, он был добр и приветлив с людьми бедными и угнетенными, но с теми, кто был выше его, обращался сухо, с преувеличенною суровостью, которой не было в существе его характера; напротив, он любил шутку, был остроумен, и беседа с ним была приятна»[66].

Между Олениным и Лабзиным возникали постоянные трения. Лабзину покровительствовал А. Н. Голицын, по представлению которого Лабзин в 1816 году был награжден орденом Св. Владимира 2-й степени. В 1817 — начале 1818 года император приказал выделить пособие на издание «Сионского вестника», стал его подписчиком, присвоил издателю чин тайного советника и назначил сенатором. Лабзин являлся членом Комитета Библейского общества, был близок с В. Н. Каразиным и умеренным крылом Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, многие члены которого были вхожи в дом Оленина. Авторитет А. Ф. Лабзина был таков, что даже Ф. В. Ростопчин прислал ему письмо с оправданиями своих действий в 1812 году[67]. В целом конференц-секретарь вызывал симпатию коллег и учащихся, в то время как президент, по собственному признанию, «полюбовался подписью <...> на стенах написанной, в которой меня величали: *Оленин Собака* <...> что все лучше, нежели быть названным вором или дураком»[68].

Поскольку по уставу Лабзин являлся вторым лицом после президента, Оленин начал с разграничения функций (художественная, учебная, хозяйственная, воспитательная, полицейская), стремясь переложить на конференц-секретаря самые непопулярные — воспитательную и полицейскую (благочиние). В мае 1817 года в частном письме Оленину Лабзин просил уволить его из Академии, так как 18 лет числился секретарем с жалованьем 1350 руб., в то время как начальники отделений получают по 2500 руб., а молодые художники за надзор за остальными — по 1500 руб. Оленин пообещал ему место вице-президента «с прибавлением к оному столовых денег». Лабзин рассыпался в благодарностях за «благодеяние»[69], однако в отличие от оперативного в подобных вопросах Строганова Оленин не спешил выполнять обещание. Осенью император уехал из страны, а в декабре 1817 года Оленин написал первые доносы Голицыну на Лабзина[70]. Тем не менее стараниями министра в январе 1818 года высочайшим указом Сенату Лабзин был объявлен вице-президентом Академии художеств. Чтобы нейтрализовать его влияние, «по убеждению президента», должность конференц-секретаря занял надворный советник А. И. Ермолаев — сотрудник Публичной библиотеки, экспедитор Госканцелярии, знаток русских древностей, близкий и послушный друг Оленина, малоуважаемый профессорами и почти презираемый учащимися.

В 1818 году после закрытия «Сионского вестника» позиции Лабзина пошатнулись, он попал под подозрение государя, отношения с Голицыным резко охладели, а с Руничем Лабзин окончательно порвал в начале 1819 года, добившись исключения его и еще 6 членов из ложи «Умирающий сфинкс» как «морально умерших»[71]. Однако Оленин по-прежнему считал его фаворитом Голицына и периодически жаловался на него министру, отмечая «строптивый характер» и «пустословие». Переписка Оленина и Лабзина 1817–1822 годов ставит под сомнение традиционную оценку Лабзина как «врага просвещения» и вскрывает ряд принципиальных вопросов, в которых, по мнению автора, Лабзин был прогрессивнее Оленина.

Лабзина беспокоил крайне низкий уровень знаний учащихся по общеобразовательным предметам. Он ратовал за усиление их преподавания. Оленин — напротив, за отмену преподавания смежных искусств и увеличение времени на изучение специальных дисциплин, взяв курс на превращение художника в ремесленника-чиновника.

Оленин с бюрократическим бездушием относился к личностям учащихся. В 1817 году у него вызвали раздражение индивидуальные характеристики учеников 1–2-го возрастов, составленные К. И. Головачевским. «Я желаю, чтобы в изготовленных вами ныне списках противу каждого воспитанника отмечаемо было только по свойствам оного: 1. хорошего (разумеется, поведения), но неспособен. 2. посредственного и неспособен. 3. худого и неспособен; или 1. хорошего и способен. 2. посредственного, но способен. 3. худого, но способен. Также означить рачение или нерадивость каждого воспитанника»[72]. К 1825 году сложилась система оценки успеваемости учащихся: 1) знания по общеобразовательным предметам (1–3 балла); 2) знания в специальных дисциплинах (1–6 баллов); 3) «благонравие» (1–6 баллов). 6 баллов за «благонравие» = 9 баллам по другим предметам[73], так что «благонравные» холуи и бездари всегда имели преимущество. «Неблагонравным» же с 1823 года выдавался аттестат самой низкой 4-й степени, независимо от их успехов и способностей. Подход Оленина к учащимся зависел также от заслуг и степени влияния их родителей или опекунов. Лабзин же выступал за единство педагогических требований ко всем учащимся без исключений: «Ученик 4-го возраста П. Александров, обучающийся в классе живописи баталий, вчера поднят в коридоре безчувственно пьяным. Он уже несколько раз попадался пьяным и прежде, и его хотели давно выключить, но все за него упрашивали»[74].

Лабзин был противником введенной Олениным бюрократической документации и призывал ее сократить, ссылаясь на опыт четырех предшественников президента. Он выступал ходатаем за мелких служащих, призывая Оленина увеличить им жалованье или позволить работу по совместительству. «Я смел бы по сему присовокупить уверение мое, не только за себя, но и за всех прочих, что вы точно всеми были бы довольны, если бы отложили напрасное предубеждение о подчиненных ваших, как будто они враги ваши»[75].

Стремясь нейтрализовать Лабзина, Оленин по всякому поводу собирал послушный ему Совет. В одном из писем Лабзин напомнил, что по уставу Совет должен собираться 2 раза в месяц, а в остальное время его функции выполняет вице-президент, за вакантностью этой должности — конференц-секретарь. При этом Лабзин постоянно проводит мысль о повышении роли Совета в принципиальных вопросах.

Главное, что раздражало Лабзина, — добровольный отказ Оленина от важнейших прав президента и Академии. «Я не знаю, на что г. Президент отнимает и у себя, и у Академии право посылать или не посылать в чужие края воспитанников? На что подвергает себя стеснению или зависимостью от другой власти, в том, на что вы полное имели право и разве лишили оного себя тем, что стали представлять о сем Государю? На что нам сковывать себе руки в разсуждении приема вольных пенсионеров, платящих за себя? Почему 80? Почему не 180; если бы вы того захотели, и Академия нашла бы в том удобство?» «Мне хотя бы не оставаться в Академии, но я все желаю, чтобы она удержала свои права»[76].

*Бруни Ф. А. Раскаяние разбойника. 1816. Б., тушь, перо. ГТГ*

К этому добавлялось «человекоугодие» президента. Вопиющим нарушением устава стало заграничное пенсионерство Ф. А. Бруни и П .В. Басина. В 1816 году рисунок Бруни «Раскаяние разбойника» понравился Елизавете Алексеевне, и она подарила ему золотые часы. У него появились высокие покровители — гр. Н. Н. Новосильцев и гр. Ю. П. Литта. В 1819 году конкурсная картина Бруни «Улисс, потерпевший кораблекрушение, перед царевной Навзикаей» провалилась при баллотировке. Художник подумывал оставить Академию, но вместо этого оказался пенсионером в Италии. Ничем не выделявшийся Басин получил такую же привилегию исключительно благодаря Оленину, который особо благоволил к этому 25-летнему вольноприходящему ученику, поскольку Басин вырос в чиновничьей семье и имел чин титулярного советника.

При Оленине упало количество и качество присваиваемых академических званий. Только за 7 из 11 лет президентства А. С. Строганова в назначенные было избрано 43 человека (в среднем по 6 человек в год), из которых 23 (53,5%) оставили более или менее заметный след в искусстве. При П. П. Чекалевском эти показатели снизились соответственно до 13 человек (2,1 человека в год), 4 (30,5%); при Оленине в 1817–1825 годах — составили 24 (3 человека в год) и 11 (45,8%). По остальным академическим званиям показатели выглядят так:

| | А. С. Строганов. 1804 – 27.09.1811 (7 лет) | | П. П. Чекалевский Октябрь 1811 – май 1817 (6 лет) | | А. Н. Оленин Июнь 1817 – декабрь 1825 (8,5 лет) | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| **академики** | 56<br>8,2 чел./год | 34<br>61% | 21<br>3,5 чел./год | 14<br>33,3% | 12<br>1,5 чел./ год | 4<br>33,3% |
| **советники** | 7<br>1 чел/год | 6<br>87 % | 3<br>0,5 чел. /год | 2<br>66,6% | 1<br>0, 1 чел./ год | 1<br>100% |
| **адъюнкт-профессора** | 6<br>0,8 чел./год | 6<br>100% | — | — | — | — |
| **профессора** | 7<br>1 чел./год | 6<br>87% | 6<br>1 чел./год | 6<br>100% | 3<br>0,4 чел./год | 3<br>100% |
| **адъюнкт-ректоры** | — | — | 1<br>0,1 чел./год | — | 1<br>0,12 чел./год | 1<br>100% |
| **ректоры** | 1<br>0,1 чел./год | 1<br>100% | 1<br>0,1 чел./год | 1<br>100% | 2<br>0,2 чел./год | 2<br>100% |
| **почетные ректоры** | — | — | — | — | 1<br>0,1 чел./ год | 1<br>100% |
| **вольные общники** | 5<br>0,7 чел./год | 4<br>80% | 2<br>0,3 чел./год | 1<br>50% | 21<br>2,6 чел./год | 9<br>43% |
| **почетные члены** | 8<br>1,1 чел./год | 4<br>50% | 3<br>0,5 чел./год | 1<br>33,3% | 4<br>0,5 чел./год | 1<br>25% |
| **почетные любители** | 3<br>0,4 чел./год | 2<br>66,6% | 5<br>0,8 чел./год | 1<br>20% | 4<br>0,5 чел./год | — |

В сравнении с президентством Строганова очевидно резкое снижение количества и качества членов Академии, составлявших плоть и кровь русского искусства — академиков, адъюнкт-профессоров и профессоров. Зато возросло количество «свадебных генералов» — адъюнкт-ректоров и ректоров, в чьи обязанности не входило обучение питомцев (они могли это делать только на добровольных началах). Резко увеличилось количество вольных общников при столь же резком снижении их качества. Что касается почетных членов и почетных любителей, то в эту категорию при Оленине попадали почти исключительно люди, не имевшие отношения к искусству, занимавшие высокие государственные посты, близкие ко двору, способные оказать Академии покровительство, но редко реализующие эту способность. В своем письме-отречении от Лабзина Голицын напомнил пункт устава, согласно которому в почетные члены избираются именно подобные люди. Это позволяет предположить, что Лабзин принципиально выступал против данного пункта устава, называя его «человекоугодием». Зная о том и учитывая характер вице-президента, Оленину нетрудно было предугадать его поведение и смысл реплик на заседании 12 сентября 1822 года.

В связи с этим видится еще один аспект «дела Лабзина». Возможно, что доносы на него Оленина, систематически посылаемые Голицыну, были частью политической игры по дискредитации министра ДДиНП. Оленин таким образом тонко его провоцировал и собирал компромат. Деспотичный, но честный, глубоко верующий, по-человечески порядочный, Лабзин для Оленина был легко предсказуем, как и Голицын, не придававший

значения оленинским доносам. И президент использовал эту предсказуемость в интересах как личных, так и стоящей за его спиной партии. 22 мая он написал Голицыну очередной донос на Лабзина. Однако 1 августа по представлению министра Лабзин высочайшим распоряжением получил за выслугу лет прибавку к жалованью в 3000 руб.[77] 2 сентября Академия была об этом официально уведомлена. Тем временем 31 августа «Христолюбивый Алексий» за что-то удостоился письменного благословения от архимандрита Фотия[78] — непримиримого врага Лабзина и Голицына. 14 сентября Голицын подтвердил получение от Оленина записки «о квартире Лабзина» (видимо, речь шла об улучшении жилищных условий), но, уведомленный о позавчерашних событиях, министр на сей раз проявил осторожность: «Не лучше ли оставить до возвращения Государя — чтобы спросить его волю»[79]. Все перечисленное превращало Лабзина в глазах императора в образец неблагодарности и ставило под удар его многолетнего покровителя.

После падения Лабзина Оленин повел атаку на саму должность вице-президента: «Случайно установленное звание Вице-Президента, о котором и помышления не было при учреждении сей Академии; (как то доказывает ее Привилегия, Устав и первый ее Штат) смущает дух некоторых членов сей Академии»[80]. В итоге должность осталась вакантной до 1828 года. После замены Голицына Шишковым Оленин получил полную власть над Академией. Он поощрял тайное доносительство. Известными его информаторами были архитектор Н. Е. Ефимов (возможно, благодаря этому обстоятельству Совет в 1821 году присудил золотую медаль ему, а не А. П. Брюллову) и попечитель русских пенсионеров в Италии кн. А. Я. Италинский.

В отличие от Чекалевского Оленин не пытался противиться назначению на воспитательские должности инвалидов, людей некомпетентных, но лично преданных президенту. Это имело негативные последствия. За «худое поведение отбывали наказание в Инспекторском доме служители Михайлов, Д. и В. Ивановы. На Михайлова это не подействовало, и его отослали в Инспекторский департамент[81]. «Без чувств пьяными» или «в буйстве» были доставлены к обер-полицмейстеру служители М. Иванов и Фарсов[82]. Самовольные отлучки из Академии учеников, служителей и натурщиков были обычным делом. За «противную нравственность и шалость» был исключен воспитанник 1-го возраста Бышев, взят полицией «без чувств пьяным» ученик Салин[83]. В декабре 1825-го был отдан под суд ученик 3-го возраста А. Глинский, который на уроке из озорства нанес шрапером (инструмент для гравирования) смертельную рану своему сверстнику В. Гурскому[84]. Тогда же исключили ученика 3-го возраста С. Воронченкова, совершившего многочисленные кражи часов, готовален и шинелей товарищей с целью их продажи на толкучем рынке. По его утверждению, вырученными деньгами он делился с чиновником Академии губернским секретарем И. Котовым. Тот все отрицал, но его тоже уволили[85].

Разговоры учащихся во время занятий, несвоевременный приход к ним посетителей, протесты против плохой еды, жалобы на гувернеров квалифицировались как «предерзость и буйство». В 1820 году, несмотря на несогласие большинства членов Совета, Оленин исключил 6 учащихся 3-го возраста, в том числе сына С. С. Щукина (возможно, в отместку за «квартирный бунт» Щукина против высокого начальства в 1814 году). Главным основанием послужила найденная при обыске переделанная ария из оперы «Встреча незваных»:

Ну, ребята, чур, дружнее
За товарищей стоять,
С злым начальством жить тошнее,
От него чем погибать.
Полно, полно уж доколе
Нам на сих тварей смотреть,
Лучше быть солдатом в поле,
Чем их глупости терпеть[86].

Примером педагогической некомпетентности воспитателей стали события 30 июня 1823 года. В этот день летних каникул был праздник, и воспитанников навещали близкие. Инспектор Т. В. Васильев поймал пьяным ученика 3-го возраста Алексеева и потребовал выдать собутыльников. Когда тот отказался, инспектор посадил его под арест в помещении лазарета. Весть о случившемся распространилась мгновенно, и, когда Васильев появился в помещениях 4-го возраста (по его терминологии — «в казарме»), «ученики пришли в волнение и произвели весьма неприятный крик». Васильев молча ретировался, а оставшийся гувернер Предтеченский потерял контроль над ситуацией. Учащиеся бросились в лазарет, «целый 4 возраст и часть 3 возраста с большим буйством и криком <...> стали бить стекла руками и ногами, разбивши подняли раму и вытащили пьяного ученика Алексеева, служителя прибили, а няньке ушибли руку». Смотрителя лазарета обругали и грозили физической расправой. Освободив товарища, учащиеся постепенно успокоились, Предтеченскому удалось увести их в рекреацию, где их окончательно успокоил дежурный профессор А. А. Михайлов-второй. Через три недели по высочайшему рескрипту[87]4 ученика были исключены без сдачи в солдаты («в уважение раскаяния их»), а остальным объявлено, что впредь за подобное их ожидает солдатчина. Инспектора Васильева уволили, а Предтеческого понизили в должности[88].

Все перечисленное показывает ошибочность мнения о том, что с приходом Оленина «пьяницы и бузотеры были выгнаны»[89]. Очевидна и ложность утверждений президента о том, что главной причиной низкой нравственности воспитанников являлось наличие в Академии крепостных. Приведенные эпизоды датируются 1821–1825 годами, когда ни одного крепостного в Академии уже не было.

На таком фоне любопытной деталью, дополняющей образ Оленина, является расправа с учениками 4-го возраста Иосифом Даль-око и Михаилом Михайловым за 1,5 месяца до их выпуска[90]. По официальной версии, 17 июня 1818 года (период летних каникул) они приехали пьяные в Академию на извозчике и отказались ему платить. Тот поднял шум, на который собрались дежурные гувернеры и преподаватели. Один из воспитанников пошел занимать деньги у товарищей, а другой остался заложником. В рапорте Головачевского сказано, что дело было улажено мирно, «извозчик остался доволен», а о том, что воспитанники были пьяны, нет ни слова. Тем не менее их заставили написать заявления об уходе по собственному желанию и исключили в период каникул, когда Михайлов был в отъезде, а Даль-око лежал в лазарете. Причем в характеристике Михайлова отмечается его «талант», хорошее поведение и музыкальные способности. Архитектор Даль-око талантом и хорошим поведением не отличался, но таких в Академии было множество. Видимо, решающим стало то обстоятельство, что Даль-око был протеже покойного президента А. С. Строганова и обучался на средства его невестки. Это был акт мелкой личной мести Оленина памяти своего благородного предшественника, не раболепствующего перед властью.

В отличие от Строганова, никогда ничего не просившего для себя и неустанно хлопотавшего о подчиненных, Оленин в 1815 году просил царя о финансовой помощи[91]. В. А. Оленина, оправдывая отца, написала на полях этого письма: «Дитя не плачет — мать не встает». По такому же принципу Оленин относился к подчиненным: ничего не предпринимал без их просьбы и был для них таким же «либеральным деспотом», каким Александр I был для России.

Идеальный чиновник-бюрократ, Оленин слабо разбирался в главном — художественной деятельности своих подчиненных. В письме А. И. Ермолаеву по поводу академической выставки 1824 года он признался, что не представляет, какие и чьи работы можно выставить: «хорошо, если бы ее не было, и без того мне хлопотно нынешний год»[92]. По художественным вопросам он мог диктовать свое мнение только нижестоящим. Когда же требовалась его экспертная оценка для начальства, он всегда прикрывался мнением Совета. Так, в 1821 году Оленин просил А. Н. Голицына осмотреть выставленный в Эрмитаже портрет Елизаветы Алексеевны кисти Р. М. Волкова, который автор хотел посвятить императору. Волков был средним живописцем, но вошел в фавор благодаря парадным портретам лиц императорской фамилии, М. И. Кутузова, И. А. Крылова, имел одно время «эксклюзивное» право писать портреты императора для присутственных мест[93]. Голицын потребовал заключение Академии. Оленин составил опросник для баллотировки по принципу «да» — «нет»: «1) Правильно ли написана фигура в разсуждение пропорций и хорошо ли она скомпонована? (+2; -25); 2) Хорошо ли выражено тело лица, плеч и рук? (+3; -24); 3) Хорошо ли изображено пла-

тье и мантия? (+11; -16); 4) Хорошо ли написаны принадлежности, как то: подушки и покрывала, бархатный ковер, кресла позолоченные, балдахин и стулья? (+17; -10); 5) Правильна ли перспектива разных предметов? (+8; -19); 6) Похож ли портрет? (-23; Г. И. Угрюмов, А. И. Иванов, В. И. Демут-Малиновский, И. П. Прокофьев ответа не дали, поскольку никогда не видели императрицу); 7) Достойна ли работа представлению Е. И. В.? (+3; -24)»[94]. Покровительствуя до этого Волкову, писавшему для Публичной библиотеки портреты сотрудников, Оленин, увидев такой расклад, тотчас присоединился к мнению большинства. Более того, по тем позициям, где Р. М. Волков получил максимальное количество баллов, Оленин поставил минус, особо подчеркнув это в письме к министру. Что касается составленного им опросника, то как понимать критерии «правильно», «хорошо»? Можно представить, какие оценки получили бы по этой шкале современные ей «Данте и Вергилий» Э. Делакруа, «Скачки в Эпсоме» Т. Жерико, пейзажи Д.-М. У. Тернера, фантасмагории Ф. Гойи.

*Волков Р. М. (?) Портрет имп. Елизаветы Алексеевны. 1823. Х., м. Нижний Тагил. ХМ*

О художественной зашоренности Оленина и возглавляемого им Совета свидетельствует их протест руководству московской Комиссии для строений о прекращении «злоупотребления, могущаго послужить к унижению достоинства Императорской Академии»[95]. Злоупотребление состояло в том, что в адрес-календаре на 1818 год архитекторы Бове и Элькинский фигурировали как академики, хотя не представили еще заданных им программ. Насчет А. Ф. Элькинского, возможно, справедливо, но относительно О. И. Бове подлинный ценитель искусств должен был бы понять, что его работы могут служить не к «унижению», а к чести Академии, и сделал бы все, чтобы связать с ней имя этого зодчего. Но Оленин, как всегда, предпочел формально следовать букве закона.

Не выдерживает критики и утверждение о том, что «Оленин поощрял интерес художников к национальным проблемам и народной истории»[96]. Документы говорят об обратном. На экзаменах в классе исторической живописи героико-патриотические темы из русской истории сменились религиозной тематикой. В «Правилах для художественных месячных и третных экзаменов» 1818 года «программы, задаваемые ученикам четвертого возраста живописного исторического, портретного и миниатюрного

классов, также скульптурного, медальерного и резного на камнях, должны быть непременно исторического содержания и почерпнуты главнейше из Священного Писания или из исторических, а частью из баснословных преданий знаменитейших в древности народов, как то: греков, римлян и других»[97]. Интерес к национальным проблемам и национальной истории проснулся у А. Н. Оленина только в начале 1830-х годов под давлением репрессий Николая I против мастеров-классицистов.

Как правоверный академист, Оленин признавал только идеальную натуру, добившись через Голицына высочайшего разрешения выбирать натурщиков из солдат столичных полков[98]. Учебные программы выписывались исключительно из заповедника академизма — Миланской академии[99]. В то время как для европейских мастеров все большее значение приобретал жанр ню, Оленин не допускал в Академию женщин-натурщиц. При голицынской «христианизации» индифферентность президента в этом вопросе вполне понятна, но она не изменилось и при Николае I — большом ценителе женских прелестей.

Для уточнения имиджа А. Н. Оленина как ценителя и знатока мирового искусства интересной деталью может послужить его отношение к распродаже коллекции гр. Вальмодена Гимборна 1 сентября 1818 года в Ганновере. Коллекция включала 483 картины и рисунка голландских, фламандских, итальянских, немецких мастеров XV–XVIII веков. Серьезного внимания заслуживали как минимум 70 произведений, в том числе работы Андреа дель Сарто, Джорджоне, П. Веронезе, Тициана, Пармиджанино, П. Брейгеля «Мужицкого», Л. Краннаха, П.-П. Рубенса, Рембрандта, А. Ван Дейка, Н. Пуссена. Предварительная оценка коллекции составила 6000 фридрихдоров (110 000 руб.)[100].

Опись коллекции гр. Вальмодена, датируемая февралем 1818 года, была своевременно прислана министру А. Н. Голицыну. Тот передал ее на рассмотрение Совета Академии художеств лишь 3 августа — менее чем за месяц до начала аукциона. В постановлении академического Совета чувствуется такое же закамуфлированное безразличие, обусловленное тремя мотивами: 1) Оленин мог быстро и эффективно решить проблему экспертной оценки и покупки коллекции, но это не входило в круг его служебных обязанностей. Зная императора, он, вероятно, понимал: прояви он энергию в данном вопросе, царь добавит ко всем его обязанностям еще и пополнение эрмитажных собраний; 2) необходимость предварительного осмотра произведений: «Все сии обстоятельства, имеющие важное влияние на ценность картин не иначе могут быть обсуждены, как при виде самих произведений»; 3) застойность академической эстетики, не признающей, например, пастозного письма позднего Тициана, приводившего в восторг романтиков: «…иная картина может быть действительно писана славным мастером, например Тицианом, но если она есть произведение его глубокой старости, то никак не может равняться с теми картинами, которые он писал в свое цветущее время»[101]. В итоге аукцион прошел без России.

Закономерным результатом оленинского руководства и насаждаемой им эстетики стал «бунт» лучшего ученика Академии *Карла Павловича Брюллова*. Конфликт начался в *1819 году,* когда художник представил конкурсную картину *«Нарцисс» (ГРМ).*

Выбор темы Советом был выпадом против романтической саморефлексии. Желая усилить идею, Брюллов придал персонажу некую женоподобность и автопортретные кудри. Это индивидуализировало образ и вызвало неодобрение академистов. Моделировка обнаженной мужской фигуры, ее отражение в воде, речная осока на переднем плане, преломление отражения опущенных в воду пальцев продолжали разработку живописно-технических проблем, начатую учителем Брюллова — А. И. Ивановым в «Подвиге молодого киевлянина» (1809). Однако Совет осудил новаторские черты произведения. Брюллова упрекали в «предосудительной фантазии»: античный персонаж изображен на фоне неклассического пейзажа, не выдуманного, а написанного с натуры в Строгановском парке. Художник «осмелился» показать упавшую на ногу Нарцисса тень от дерева, чем «нарушил» чистоту идеальной формы[102].

В 1821 году Брюллов выиграл Большую золотую медаль и право на заграничную командировку. Однако по совету А. Е. Егорова ему и Н. Е. Ефимову предложили трехлетнюю стажировку в стенах Академии. В сравнении с незаслуженным пенсионерством Бруни и Басина это выглядело явной дискриминацией. Но Брюллов не возражал, надеясь отправиться за границу с братом, который, проиграв Ефимову спор за Большую золотую медаль, ждал следующего года для реванша. Карл просил дать ему в руководители Г. И. Угрюмова, но Оленин назначил А. И. Ермолаева, который как живописец и рисовальщик был много ниже своего ученика. Тогда Брюллов отказался от пансиона и вышел из состава пенсионеров Академии. Где-то на Крестовском острове во время дружеской пирушки в честь окончания Академии он поднял бокал за профессоров и предал Оленина анафеме[103], вероятно, с расчетом на то, что президенту об этом доложит Н. Е. Ефимов.

В заслугу Оленину ставится разработка правил для обеспечения авторского права художников. Однако дело растянулось на 23 года, и президент проявил к нему явное пренебрежение. Начало положило отношение министра народного просвещения президенту Академии художеств от 7 февраля 1824 года о том, что при Департаменте народного просвещения создается проект Правил, определяющих право собственности сочинителей, переводчиков, издателей, их наследников и преемников. Аналогичные правила предлагалось составить в отношении рисунков, гравированных на меди, дереве, литографированных. 27 февраля Совет Академии ответил, что намерен сначала составить предварительный проект, потом утвердить его на Совете и лишь затем дать на рассмотрение президенту, то есть Оленин лишь поставил бы подпись на плодах коллективного творчества. 23 декабря 1824 года в Академию пришла просьба министра А. С. Шишкова ускорить работы. Он приложил письмо Д. Доу, в котором тот предлагал обратить в пользу авторов любые копии с их произведений и запретить копирование без согласия авторов. 23 мая 1825 года Шишков еще раз напомнил Оленину о проблеме, посетовав, что президент не отвечает на его письма. Эта любопытная деталь показывает отношение А. Н. Оленина к двум министрам: энергичному и опасному космополиту А. Н. Голицыну и дряхлому ура-патриоту А. С. Шишкову, который к тому же являлся братом оленинской тещи.

Лишь 13 июля 1825 года последовал ответ. Оленин предлагал: 1) при продаже художниками произведений право нового собственника подразделить на безусловное и условное — когда составляются письменные условия; 2) «утверждение права собственности должно производиться путем приложения к художественным работам казенного клейма или штампа вместе с таковым же собственно художнику принадлежащим»; 3) изготовить и раздать художникам персональные штампы; 4) подделка штампа или подписи художника должна преследоваться по закону. И это все плоды деятельности Оленина с 7 февраля 1824 года по 7 сентября 1827 года[104] в столь важном для каждого художника деле.

В первой половине 1820-х годов в стенах Академии и среди ее выпускников складывалась «романтическая оппозиция» оленинскому курсу: А. П. и К. П. Брюлловы, А. Г. Венецианов, А. Л. Витберг, С. И. Гальберг, Ф. И. Иордан, О. А. Кипренский, А. О. Орловский, В. А. Тропинин, С. Ф. Щедрин. Позднее архитектор-реконструктор Ф. Г. Солнцев, боготворивший Оленина, констатировал: «...справедливость требует упомянуть, что Алексей Николаевич не пользовался расположением своих подчиненных, почему — решительно недоумеваю»[105]. В. А. Оленина в числе врагов своего отца упоминает также Ф. В. Булгарина, Н. И. Греча, А. И. Зауэрвейда, цензора А. И. Красовского, М. Е. Лобанова, К. А. Тона, А. И. Тургенева[106].

*Щедрин С. Ф. Вид в Сорренто. 1825–1826. Х., м. Тверь. ОКГ*

Романтик Сильвестр Щедрин, чьи пейзажи с изображением «dolce far niente» («прекрасного ничегонеделанья») имели заметный успех в Европе, стал «невозвращенцем». Официально свой отказ вернуться сын профессора скульптуры Императорской Академии художеств мотивировал состоянием здоровья. Но в частных письмах С. Ф. Щедрин, обожаемый неаполитанскими рыбаками, мальчишками, бандитами, был более откровенен: «А в Петербурге что бы я был? <...> Судьба указывает пальцем прямо, чего я должен ожидать: чин советника, 600 жалованья, в одном кармане платок, в другом табакерку, в жилете ключ от комода, в котором будет лежать сюртук»[107].

Подводя итог, приведем мнение будущего вице-президента Императорской Академии художеств, гениального художника, почетного члена всех европейских академий, безупречного дворянина, патриота и гражданина гр. Ф. П. Толстого: «Оленин своим управлением сделал для Академии более вреда, нежели пользы»[108]. Справедливость этой оценки подтверждается неоспоримым фактом: почти все лучшие достижения русского искусства 1817–1825 годов созданы мастерами, не связанными с Академией (К. И. Росси, О. И. Бове, Д. Жилярди, Л. Руска, А. Менелас, О. Монферран, П. Гонзага, П. Ф. Соколов, В. А. Тропинин); связанными с ней лишь формально (В. П. Стасов, П. П. Соколов, А. Г. Венецианов, И. А. Иванов-младший, О. А. Кипренский, А. О. Орловский, Ф. П. Толстой, Н. И. Аргунов); и заграничными пенсионерами, оказавшимися вне ее досягаемости (С. И. Гальберг, П. В. Басин, Ф. А. Бруни, К. П. Брюллов, М. Н. Воробьев, С. Ф. Щедрин). Для этой группы показательна творческая судьба Петра Васильевича Басина. В Италии он стал ярким, подающим надежды ампирным романтиком, но, вернувшись в родные стены, превратился в скучнейшего академиста. Всему этому оленинская Академия может противопоставить лишь памятник Минину и Пожарскому (созданный до прихода Оленина) и одесского «Дюка» И. П. Мартоса, отдельные работы А. А. Михайлова-второго, Ф. Ф. Щедрина, А. Г. Варнека, А. Е. Егорова, В. К. Шебуева, Н. И. Уткина. Что касается С. С. Пименова и В. И. Демут-Малиновского, то их творческие удачи, редкие в эти годы, связаны не с Академией, а с работой в команде К. И. Росси (у Пименова еще и в качестве художника Императорского фарфорового завода).

*Академия художеств. Круглый двор*

*Беггров К. П. Арка Главного штаба. 1822. Раскр. литография*

## Глава 4. Архитектура и градостроение

1815–1825 годы — время высшего расцвета ампира в русской архитектуре. Находясь в побежденном Париже, Александр I был восхищен начатой перестройкой города, являвшейся торжеством ансамблевого мышления ампира. «Северный Перикл» решил превзойти Наполеона и в этой области. Он давно интересовался творчеством его придворных архитекторов Шарля Персье и Пьера Фонтена. В 1814 году Александр I встречался с Фонтеном в Тюильрийском дворце, а год спустя, на следующий день после вторичного вступления союзников в Париж, зодчий преподнес ему альбом своих проектов[1]. В 1822 году Фонтен был избран вольным общником Академии художеств[2]. При назначении О. Монферрана строителем Исаакиевского собора сыграло, видимо, определенную роль и то обстоятельство, что он являлся учеником Ш. Персье.

Грандиозные градостроительные задачи требовали концентрации архитектурных сил, регламентации норм и правил строительства, а с этим в Петербурге обстояло неважно. Д. Кваренги, Л. Руска и Ж.-Ф. Тома де Томон числились по Придворному ведомству; А. Д. Захаров и И. Г. Гомзин — по Морскому; В. П. Стасов — по Полицейскому; Ф. И. Демерцов — по Артиллерийскому; А. Е. Штауберт — по Военному; А. Менелас — при МВД, А.-Ф. Модюи, А. А. Михайлов-второй (с 1812 года и де Томон) подчинялись Дирекции Императорских театров; П. Д. Шретер

и И. И. Шарлемань — Гоф-интендантской конторе; В. О. Мочульский — попечителю Санкт-Петербургского учебного округа. И везде были свои стандарты и правила. Высочайшим рескриптом от 3 мая 1816 года для рассмотрения и корректировки строительства в столице был создан *Комитет строений и гидравлических работ (КСГР)* под председательством инженер-генерал-лейтенанта А. А Бетанкура. В состав Комитета вошли *П. П. Базен, К. И. Росси, В. П. Стасов, А. А. Михайлов-второй, А.-Ф. Модюи*. Правителем канцелярии назначили Ф. Ф. Вигеля, а чертежниками работали учащиеся и выпускники Академии художеств — А. П. Брюллов, К. А. Тон, А. И. Штакеншнейдер, А. Ф. Щедрин, для которых работа в Комитете стала хорошей профессиональной школой.

*НХ. Портрет А. А. Бетанкура. 1810-е. Х., м. СПб. Исаакиевский собор*

Уроженец Канарских островов *Август (Августин) Августович Бетанкур-и-Молино* был потомком конкистадора-первооткрывателя этого архипелага. Окончив Парижскую политехническую школу, он служил Испании в разных европейских странах, изучая новейшие достижения в инженерном деле и занимаясь промышленным шпионажем. В 1797 году его за это арестовали в Лондоне и выслали за пределы Британии. Испанский король Карлос IV и особенно фаворит королевы Мануэль Годой высоко ценили Бетанкура. Ему было поручено устройство светового телеграфа между Мадридом и Кадиксом, он создал и возглавил Корпус инженеров путей сообщения, был членом Совета финансов, директором Королевского кабинета машин, интендантом армии, главным директором почт. Но какие-то нелады с бездарной верховной властью заставили Бетанкура покинуть Испанию. В 1807 году он издал в Париже ряд сочинений по гидравлике и механике. Эти работы создали ему репутацию основоположника теории механизмов и машин.

В 1808 году Бетанкур поступил на русскую службу и был зачислен в свиту Александра I в чине генерал-лейтенанта. Он честно и ревностно служил России, был немногословен, вспыльчив, имел «доброе сердце и веселый нрав». Под руководством Бетанкура был перестроен Тульский оружейный завод, спроектирован артиллерийский завод в Казани, осуществлен перевод Макарьевской ярмарки в Нижний Новгород. В Петербурге и его пригородах Бетанкур руководил модернизацией Императорского Александровского чугунолитейного завода, строительством

Таицкого водопровода для водоснабжения Царского Села. Он изобрел огромную машину для очистки Кронштадтского порта и выполнил все инженерные расчеты, связанные со строительством Исаакиевского собора. По проекту Бетанкура было построено *здание Экспедиции заготовления государственных бумаг* (ныне фабрика Гознак), для которой он сам сконструировал ряд машин.

Комитету строений и гидравлических работ подчинялись ведомства, между которыми были распределены функции. *Корпус военных и морских инженеров* занимался строительством и оформлением набережных и каналов. Фактическим куратором этих работ был заместитель Бетанкура профессор Института Корпуса инженеров путей сообщения генерал-лейтенант *Пьер Доминик (Петр Петрович) Базен*. Совместно с Э.-Х. Анертом Базен построил первый в стране каменный эллинг в комплексе зданий Нового Адмиралтейства, руководил сооружением Обводного канала (1816–1821), созданием по его берегам промышленной зоны, расширением Кронштадтского порта. По проекту Базена были построены Шлиссельбургские шлюзы. После наводнения 1824 года он разработал проект защиты города от наводнений, который в советское время лег в основу Дамбы.

*НХ. Портрет Пьера Доминика (Петра Петровича) Базена. 1820-е. Литография*

Еще в 1804 году по инициативе и под руководством генерал-инженера *Петра Корниловича Сухтелена* была основана *Инженерная школа* в Михайловском замке. Сухтелен был известен как строитель Ревельского (Таллинского) порта. Во время Отечественной войны и заграничных походов под его руководством были созданы инженерные сооружения на полях решающих сражений, в том числе Дрисский лагерь. К счастью для русской армии, генерал Сухтелен поддержал решение М. Б. Барклая де Толли об оставлении своего детища без боя.

3 июля 1817 года генерал-инспектором по инженерной части был назначен вел. кн. Николай Павлович, вступивший 20 января 1818 года в управление Инженерным корпусом[3]. Одновременно он командовал бригадой, что отвлекало его от инженерного дела, к которому чувствовал большое влечение и, став императором, любил говаривать: «мы, инженеры», «наша инженерная часть». Реальным главой Инженерного корпуса до 1819 года оставался П. К. Сухтелен, руководивший одновременно

реконструкцией набережной Фонтанки, Аничкова, Чернышева и Старо-Калинкина мостов. 24 ноября 1819 года Александр I утвердил доклад великого князя «Об учреждении *Главного инженерного училища*» вместо Инженерной школы. Начальником был назначен гр. Е. К. Сиверс. 16 марта 1820 года состоялось торжественное открытие училища в Михайловском замке, который с этого времени стал называться Инженерным.

*Доу Д. Портрет вел. кн. Николая Павловича. Ок. 1822. Х., м. ГЭ*

Функция городской планировки отошла к *Межевому училищу*, а *Корпус горных инженеров* отвечал за земляные работы и фундаменты. На слабых грунтах Петербурга техника возведения фундаментов была доведена до совершенства. Так, при строительстве Казанского собора вырыли котлован около 32 500 кубометров и глубиной 8,5 м, вбив в основание фундамента свыше 18 000 свай длиной от 6 до 13 м[4]. При расширении фундамента Исаакиевского собора вбили 10 762 сваи диаметром 26–28 см и высотой 6,5 м[5]. В Петербурге в день забивалось от 2 (ноябрь) до 5 свай (лето). Обычно фундамент делали из плит плотного слоистого известняка, добывавшегося у села Путилова близ Ладожского озера. Подвал, часто и нижний этаж перекрывали сводами. Цоколь лицевали гранитом или пудожским камнем.

*Доу Д. Портрет П. К. Сухтелена. 1819–1826. Х., м. ГЭ*

Строительством дорог и мостов занимался Корпус инженеров путей сообщения, подчинявшийся Главному управлению путей сообщения (ГУПС). С 1819 года ГУПС возглавил А. А. Бетанкур параллельно с руководством КСГР.

Высококвалифицированные кадры инженеров-путейцев готовил Институт корпуса инженеров путей сообщения, основанный Бетанкуром в 1810 году в выкупленном казной дворце Н. Б. Юсупова (набережная Фонтанки, 115). К 1823 году А. Д. Готман пристроил к дворцу специальный учебный корпус. Институт являлся аристократическим учебным заведением, где обучались сыновья титулованной знати, иностранных дипломатов и знатных эмигрантов.

*Алексеев Ф. Я. Вид на Михайловский замок. 1799–1800. Х., м. Гос. музей А. С. Пушкина*

*Растрелли Ф. Б, Кваренги Д. Юсуповский дворец. Набережная Фонтанки, 115. 1750–1790-е*

*Готман А. Д. Учебный Корпус Института инженеров путей сообщения. 1823*

Высочайшим указом от 30 октября 1815 года повелевалось по всем улицам, набережным и площадям учредить тротуары из каменной плиты, которые должны были возвышаться над мостовой и огораживаться черными чугунными столбиками, расположенными на расстоянии 2 сажен (2,25 м) друг от друга. С 1817 года началась установка чугунных или гранитных тумб с цепями, отделявшими тротуары от проезжей части. Мостовые на площадях, перед казенными и общественными зданиями содержалась за счет казны или города. Мощение улиц перед жилыми домами оставалось повинностью домовладельцев вплоть до 1917 года. Они нанимали рабочих, которые занимались этим с 15 мая по 1 октября. В 1825 году по проекту В. П. Гурьева в Петербурге на Большой Морской улице была создана первая торцовая мостовая. Она состояла из цилиндрических бревен смолистых пород. Их торцам придавали правильную шестиугольную форму одинаковых размеров, забивали в грунт и скрепляли между собой деревянными шипами. Торцовые мостовые делали дорогу идеально ровной, частично избавили улицу от пыли, но требовали частой починки и были очень дорогостоящими. Поэтому торцовой была только центральная часть улицы, а обочины, предназначавшиеся для ломовых извозчиков, по-прежнему мостились булыжником.

Под эгидой Комитета строительных и гидравлических работ достиг апогея курс на эстетизацию казарм, хозяйственных и торговых построек.

В облике *Ямского рынка* (1819) В. П. Стасов впервые отказался от традиционного решения торгового здания в виде аркад. Внешне это здание с ампиром не имеет ничего общего. Но эффектная античная колоннада по всему периметру сугубо утилитарного сооружения, появление островка высокой греческой классики в центре петербургского захолустья продолжали ампирную тенденцию, начатую Демерцовым, Захаровым, Тома де Томоном.

Благодаря деятельности КСГР «постройка новых зданий в Петербурге производится с быстротою, почти невероятною для жителей провинций,

никогда не посещавших столицы. Едва только положат фундамент, как чрез пять месяцев является уже огромный каменный дом в три и более этажей, в котором на другой год все комнаты, от чердака до уголка дворника, наполняются постояльцами»[6].

По утверждению Ф. Ф. Вигеля огромный дом кн. А. Я. Лобанова-Ростовского (1820–1821) был возведен О. Монферраном «в одно лето»[7]. Однако эти впечатления обманчивы. С подобной скоростью заселялись только доходные дома. Остальные сооружения год-два стояли для просушки и осадки, и только после этого приступали к их оштукатуриванию и художественной отделке.

К 1825 году в Петербурге имелось 156 мостов, в том числе 29 каменных и 7 чугунных[8]. «Строительство мостов <...> стало своего рода опытным полигоном для отработки конструктивных систем, которые определят во многом развитие архитектуры после 1830 г.»[9]. Появился новый тип мостов — *цепные (висячие)*. Авторство их конструкции принадлежит *А. Л. Витбергу*. В 1809 году он разработал первый в мире проект цепного моста (через Неву). Конструкция отличалась экономичностью. Она не требовала подводных работ, все конструктивные элементы являлись типовыми и могли быть поставлены на поточное производство. Их транспортировка и сборка были просты, не зависели от времени года. Достаточно было забить сваи и укрепить на них опоры для несущих цепей. Однако проект Витберга разделил участь одноарочного моста И. П. Кулибина, модель которого, установленную в Таврическом саду Г. А. Потемкина в 1791 году, разобрали в 1816 году[10]. Об идее Витберга вспомнили только в 1821-м, когда в Англии по проекту Т. Телфорда был сооружен цепной мост через пролив Мэкей.

Практическая разработка цепных мостов связана с именами *П. П. Базена* и *В. М. Треттера*. В 1823 году по проекту Базена был построен первый в Петербурге висячий пешеходный *цепной мостик в Екатерингофском парке* (не сохранился). На нем проверялись эксплуатационные перспективы разработанных автором чугунных опорных свай и большепролетных систем. После этого в Петербурге и пригородах по технологическим схемам Базена было построено около 30 цепных и других мостов, многие из которых стали достопримечательностями городского ландшафта.

*Базен П. П. Первый Инженерный мост через Мойку. 1824–1825*

*Базен П. П. Второй Инженерный мост через Воскресенский канал. 1824–1826*

В период «либерального курса» в столичном мостостроении утилитарная функция преобладала над эстетической. В 1819 году Александр I отверг подготовленный У. Гесте проект Театрального и Конюшенного мостов и утвердил высокохудожественный проект Е. А. Адама. В 1823–1826 годах было сооружено пять *цепных мостов по проектам В. К. Треттера*, которые закрепили тенден-

*Адам Е. А., Треттер В. К. Театральный и Мало-Конюшенный мосты. 1819–1831*

цию перемещения столичного мостостроения из области инженерно-технической в эстетическую.

*Беггров К. П. Пантелеймоновский мост в Петербурге. 1826. Раскр. литография*

Основными конструктивными и декоративными элементами *Пантелеймоновского моста* через Фонтанку (длина — 43; ширина — 10,7; высота — 7,5 м[11]) являлись чугунные порталы в виде египетских колонн с антаблементом. Фризы и карнизы были украшены изящным золотым орнаментом. Стыки звеньев цепей прикрывали золоченые розетки, а сами цепи были пропущены через пасти львиных масок. Все это дополнялось фонарями на цепях и перильными ограждениями «россиевского» рисунка. Тонкое сочетание египетских, готических и ампирных мотивов создавало незабываемое романтическое впечатление. В восприятии А. П. Остроумовой-Лебедевой «он казался совсем кружевным. Через его ажурные устои просвечивало небо, деревья Летнего сада. Во время дождя он темнел, рисуясь выше и стройнее. Иногда он покрывался инеем и стоял как сказочное волшебное видение»[12].

В 1825–1826 годах по проекту Треттера был построен *Египетский мост* через Фонтанку (длина — 54,8; ширина — 11,7; высота — 6,5 м[13]). Конструктивно он мало отличался от Пантелеймоновского, но его декор и возлежащие по сторонам сфинксы уже не стилизовали, а копировали египетские мотивы. Оба моста являлись транспортно-пешеходными. К сожалению, они не сохранились.

Сегодня представление о романтических мостах Треттера дают лишь пешеходные *Банковский* и *Львиный цепные мосты* через Екатерининский канал (1825–1826). Они имеют почти одинаковые размеры, построены по одной конструктивной схеме, схожи изящными силуэтами и контурами провисающих цепей. Однако система декора придает каждому из них неповторимое очарование. Особенно выразительны чугунные грифоны Банковского моста, выполненные *Павлом Петровичем Соколовым*. Напряженные шеи, вытянутые вперед и упирающиеся в пьедестал лапы, мощная мускулатура и позолоченные крылья по силуэту и фактуре ампирно изысканны, но создают ощущение романтического титанизма. Важным декоративным элементом обоих мостов являются литые чугунные ограждения. Ажурный рисунок ограждения Банковского моста перекликается с металлическими вставками каменной ограды Ассигнационного банка работы Луиджи Руска, но не копирует их рисунок, а конкурирует с ним в изяществе.

*Треттер В. К., Соколов П. П. Львиный мостик. 1825–1826*

*Треттер В. К., Соколов П. П. Банковский мостик. 1825–1826*

Повысилась *эстетизация уличного освещения*. С 1820-х годов для фонарных опор вместо массивных гранитных подставок использовались изящные чугунные столбы, отлитые по рисункам П. П. Базена. Широкое распространение получили настенные фонари, крепившиеся перед входами в магазины и общественные здания. Над созданием уличных фонарей работали многие архитекторы и скульпторы. Шедеврами ампира являются светильники перед Елагиным дворцом, на Иоанновском, Большом и Мало-Конюшенном мостах, отлитые по рисункам К. И. Росси, фонари П. П. Соколова для Банковского, Львиного, Египетского мостов и др.

*Базен П. П. Фонарь на Сенатской площади. 1820-е*

*Росси К. И. Фонарь Иоанновского моста. 1820-е*

*Росси К. И. Фонарь на Большом Конюшенном мосту. 1828*

*Соколов П. П. Фонарь Львиного моста. 1825–1826*

*Соколов П. П. Фонарь Банковского моста. 1825–1826*

*Росси К. И. Фонарь перед Елагиным дворцом. 1818–1822*

*Росси К. И. Фонарь на Мало-Конюшенном мосту. 1829–1830*

*Брюллов А. П. Фонари Михайловского театра. 1833*

К Комитету Бетанкура перешли архитектурно-градостроительные функции Академии художеств, что привело к резкому снижению ее роли в этой сфере деятельности. Комитет фактически отделил архитектуру от строительства. Это разделение сохранялось вплоть до эпохи модерна и для своего времени было прогрессивным. Лучшие зодчие были освобождены от огромного объема подготовительной черновой работы и могли сосредоточиться на решении художественных задач. Следствием стал апогей петербургского и русского ампира. Но, с другой стороны, это вело к отрыву архитектурной мысли от инженерно-строительной практики, а со временем — к обезличиванию парадного облика столицы. Например, утвержденный Комитетом бледно-желтый цвет корпусов с белыми фронтонами, колоннами, пилястрами и фризами в александровскую эпоху вызывал восхищение, а к концу николаевской эпохи, когда весь город и вся страна покрылись подобными сооружениями, стал восприниматься как символ казенного бездушия. Единственной областью архитектуры, сохранившей независимость от КСГР, осталось храмовое строительство. Оно находилось под контролем Св. Синода, который поручал разработку крупнейших соборов архитекторам Академии художеств.

*Митуар Б. Ш.*
*Портрет К. И. Росси.*
*Х., м. 1820-е*

С 1816 года главным архитектором Комитета строительных и гидравлических работ стал *Карл Иванович Росси*, отвечавший за разработку и экспертизу всей художественной стороны городского строительства. Он работал с постоянным коллективом архитекторов, строителей, живописцев, скульпторов, мастеров по дереву и металлу, но сам делал проекты мебели, подбирал обои, набрасывал контуры скульптурных групп. Подавляя подчас творческую свободу сотрудников, в том числе таких, как А. А. Михайлов-второй, В. И. Демут-Малиновский, С. С. Пименов, И. П. Прокофьев, П. Трискорни, Дж. Скотти, А. Виги, Б. Медичи, зодчий концентрировал их усилия, создавая шедевры художественной организации пространства. К 1818 году Росси построил одноэтажные *павильоны Аничкова дворца*. С этой работы началась грандиозная реконструкция столичного центра от Чернышева моста до Суворовской площади на берегу Невы и от Фонтанки до Сенатской площади. Впервые в мире была проведена сознательная и рациональная перепланировка больших частей города с выкупом частновладельческих участков, что на Западе начали широко применять лишь в 1870-х годах.

Росси решительно сносил и перестраивал сооружения предшественников, если они не соответствовали высокой патетике его архитектуры. И наоборот, эффектно обыгрывал удачные их постройки. Например, при строительстве ансамбля Михайловской площади взял за основу декор и пропорции здания Ордена иезуитов Л. Руска, а вновь проложенную Михайловскую улицу вывел на его же портик Перинной линии Гостиного Двора.

*Росси К. И. Павильон Аничкова дворца. 1817*

Непревзойденным шедевром ансамблевого мышления ампира является *Михайловский дворец*. С помощью романтического *Михайловского сада* Росси органично соединил его с соседними ориентирами — Михайловским замком, Летним садом, Марсовым полем. Зодчий разрушил стену поперек Садовой улицы, отделявшую от города императорские сады, перебросил через Мойку *Михайловский (Садовый) мост* и продолжил улицу до набережной Невы. В результате Садовая снова, согласно плану П. М. Еропкина 1737 года, стала важной транспортной магистралью города, ведущей к плашкоутному Троицкому мосту и Петербургскому острову. Улучшая связь с Литейной стороной, Росси спроектировал *сеть чугунных мостов через Фонтанку и Мойку*. Перед главным фасадом дворца возникла *Михайловская площадь* с двумя кварталами одинаковых домов и уютным сквером по центру. Сквозь существующую застройку зодчий проложил *Михайловскую улицу*, открывшую вид на главный фасад дворца с Невского проспекта. *Инженерной улицей* он соединил дворец с набережными Фонтанки и Екатерининского канала. Таким образом, дворец стал архитектурной доминантой, стянувшей на себя обширные городские пространства между Фонтанкой и Екатерининским каналом, от Невского проспекта до набережной Невы за Марсовым полем.

*План центральной части Санкт-Петербурга, перепланированной К. И. Росси*

К востоку от этого комплекса по проекту Росси формировалась *Манежная площадь со зданиями Манежа и Экзерциргауза Михайловского замка.* В обработке их фасадов широко использованы рельефы из арматур и дубовых ветвей, выполненные, вероятно, С. С. Пименовым и В. И. Демут-Малиновским.

*Росси К. И. План ансамбля Михайловского дворца*

*Руска Л. Портик Перинной линии. 1805–1806*

*Росси К. И. Михайловский дворец. 1819–1825*

*Росси К. И. Михайловская улица. 1819–1825*

*Росси К. И. Манеж Михайловского замка. 1823–1824*

В соседстве с ансамблями Адмиралтейства и Биржи стала очевидной необходимость реконструкции главной площади страны — Дворцовой. Александр I решил придать ей парадный вид по ампирной моде, а заодно перевести поближе к дворцу любимые учреждения — *Главный штаб, министерства иностранных дел и финансов.* Работы велись в 1819–1829 годах. Одна только покупка частных домов в зоне застройки обошлась в 5 млн руб. Здания, возведенные когда-то Ю. М. Фельтеном на западной стороне участка, Росси перестроил в один трехэтажный корпус для Главного штаба. Симметрично к нему он создал такой же корпус, соединив их триумфальной аркой в единое сооружение протяженностью около 580 м. Продолжая строение вдоль набережной Мойки, архитектор возвел новые здания для министерств иностранных дел и финансов.

Многие сооружения Росси основаны на новаторском приеме. В здании Главного штаба таковым является система триумфальных арок. Большая

Морская улица пересекала площадь под углом. Росси пропустил улицу сквозь систему из трех арок. Первая была установлена на переломе Большой Морской и замкнула ее; вторая, встав под углом к первой, повернула улицу; а третья вывела ее на Дворцовую площадь по центральной оси Зимнего дворца. При этом зодчий настолько мастерски распределил формы и конструкции, что излом улицы практически незаметен. Его трехарочная система раскрывает панораму площади постепенно, наращивая эстетический эффект по мере движения зрителя.

Дугообразную композицию фасадов Росси позаимствовал у Ф. Б. Растрелли, который при Елизавете Петровне разработал план установки в центре Дворцовой площади конного монумента Петру I работы своего отца, окружив его с противоположной стороны двойной дугообразной колоннадой. Вынужденное соперничество с Растрелли было одной из главных трудностей. Ампирное здание не должно было затмить императорскую резиденцию. Росси согласовал основные членения здания Главного штаба с Зимним дворцом и расположил триумфальную арку на одной оси с аркой проезда в курдонер дворца. Гигантские фасады здания Главного штаба как крыльями охватили площадь. Динамике, причудливой фантазии и чувственности архитектуры Растрелли Росси противопоставил торжественное спокойствие, безупречное изящество, завершенность форм, гармонию чувственного и рационального начал.

Император по-прежнему вникал во все детали важных построек, особо опекая А. Л. Витберга[14] и В. П. Стасова. Например, 17 января 1820 года он прислал Стасову «описание нового построения карнизов для больших строений с чертежами оных, изобретение проф. Дерптского университета Паррота <...> для сведения вашего и употребления в нужных

случаях, когда найдется удобным»[15]. Изменившиеся архитектурные вкусы Александра I стали одной из причин его согласия на отставку былого фаворита *Луиджи Руска*. Фантастический объем выполненных им работ вел к варьированию одних и тех же элементов: ризалит, портик, аркада, ниша, декоративный карниз. Руска избегал скульптуры или ограничивался ее минимумом. Почти во всех постройках он оперировал палладианскими прямоугольными объемами. Это придает его сооружениям некоторую сухость. Лучшие постройки — *дом Ордена иезуитов, манеж Кавалергардского полка, портик Перинной линии, церковь Всех Скорбящих Радость* — являются украшением микрорайона, великолепно вписаны в существующий ансамбль и способны конкурировать с окружающими зданиями. Но ни одно из них не является градообразующим или доминантным.

*Беггров К. П. Арка Главного штаба. 1822. Х., м. ГРМ*

*Руска Л. Манеж Кавалергардского полка. 1803–1806*

*Руска Л. Церковь иконы Всех Скорбящих Радость. 1817–1819*

*Варнек А. Г. Портрет В. П. Стасова. 1820-е. Х., м. ГРМ*

К 1817 году царь нашел замену Руска в лице *Василия Петровича Стасова*, столь же послушного, скупого на дорогостоящий ампирный декор, феноменально трудоспособного и непроницаемого для окружающих. «Мрак... изображали его взоры... Он, кажется, был человек не злой, но всегда угрюмый, как будто недовольный»[16]. Только в 1817–1820 годах Стасов перестроил и восстановил после пожаров в Царском Селе, Ораниенбауме, Петергофе 850 комнат[17], разработал массу проектов для Москвы и провинциальных городов, не считая крупных проектов в Петербурге и пригородах. Например, в апреле — мае 1817 года император в карандашной записке Стасову просто перечислил без комментариев 16 садово-парковых сооружений Царского Села, видимо, напоминая об известном разговоре[18]. То ли получив урок из отставки Руска, то ли под влиянием Аракчеева, царь осыпал Стасова милостями: пожизненный пенсион в 2000 руб. за Павловские казармы (1817); бриллиантовый перстень за рисунок фейерверка в Ораниенбауме (1817); перстень за отделку Китайских деревень в Царском Селе (1818); высочайшая благодарность из Троппау «за разные рисунки» (1819); награда за реставрацию после пожара Царскосельского дворца (1823); орден Св. Владимира 3-й степени (1824); бриллиантовый перстень за переделку апартаментов Марии Федоровны в Царском Селе, Петергофе, Ораниенбауме (1824), перстень от Марии Федоровны за то же (1825); высочайшее благоволение за отделку комнат в Каменноостровском дворце (1825)[19].

Исследователи единодушно считают Стасова архитектурным антиподом К. И. Росси: «Самый строгий из всех русских архитекторов позднего классицизма <...> Будучи приверженцем классической монументальности, архитектор приходит подчас к прямолинейному выражению идеи мощи: тяжелые колонны словно вырастают из земли, кубические объемы становятся статичными и грузными»[20]. Если Л. Руска символизировал восходящую фазу: от «палладианства» к ампиру, то Стасов — нисходящую: от ампира к академизму. Главные постройки Тома де Томона, Воронихина, Захарова, Росси, преобразуя окружающее пространство, стягивали на себя его перспективу. Стасов же, по старинке, вписывал сооружение в имеющееся пространство. В результате его *Конюшенный двор*, способный по своим художественным достоинствам стать доминантой

микрорайона, оказался закрыт с двух сторон более высокими сооружениями. Ограниченность пространственного мышления Стасова отчетливо видна в облике *Спасо-Преображенского собора (1827–1829).* Самое изящное сооружение зодчего резко проигрывает в контексте окружающей его площади — невзрачной, разномасштабной, разностильной. Если у Росси архитектурные формы и скульптурное обрамление составляли нерасторжимый синтез, то у Стасова, особенно в *комплексе казарм Павловского полка*, — сумму палладианской геометрии и ампирного декора.

*Стасов В. П. Здание Конюшенного ведомства. 1817–1822*

*Стасов В. П. Спасо-Преображенский собор. 1826–1829*

В сравнении с Росси и Стасовым «мастером второго ряда» считается *А. А. Михайлов-второй*. Однако невыгодное о нем впечатление возникло потому, что его сооружения в Петербурге *(здание Российской Академии, церковь Св. Екатерины*) подверглись позднейшим перестройкам, варварски исказившим первоначальный облик. К тому же уровень их финансирования неизмеримо ниже, чем у Стасова и Росси. Отчасти это было следствием отсутствия у профессора Академии влиятельных покровителей.

Ансамблевое мышление и декоративность ампира требовали больших финансовых затрат, вступая в противоречие со скупостью императора. По идеологическим соображениям он оплачивал дорогостоящие затеи Росси, но по-прежнему стремился к экономии. Например, при строительстве здания Главного штаба запретил сносить выкупленные здания, велев использовать их стены. Из 29 505 440 руб., затраченных на строительство Исаакиевского собора в 1818–1841 годы, на александровскую эпоху пришлось 6 145 275 руб.[21] (20%). Среднегодовое финансирование составило 768 159 руб. — 52,6% от среднегодового финансирования николаевского времени (1 460 010 руб).

Следует, однако, учесть ряд до конца не изученных обстоятельств. Глава Комиссии по строительству Исаакиевского собора престарелый гр. Н. Н. Головин говорил: «Я сижу на деньгах и окружен врагами со всех

сторон»[22]. За эти деньги шла нешуточная схватка. А. Ф. Модюи написал императору не менее 8 доносов на О. Монферрана, жестко критикуя не только его проект, но и личные качества, обвиняя в самозванстве, подлоге личных документов и присвоении себе звания кавалера Почетного легиона. Монферран, которому явно покровительствовал генерал-губернатор М. А. Милорадович, высокомерно отмалчивался. А тем временем герой Отечественной войны увечный подполковник Петр Егорович Борушникевич, назначенный в Комиссию «ради успокоения», не пожелал успокаиваться. Он проводил самочинные расследования, обнаружив массу загадочных происшествий. Например, четыре баржи с мрамором для Исаакиевского собора, добытым в Питерлакских каменоломнях, затонули во время шторма. А через некоторое время этот мрамор «всплыл» на частных стройках Санкт-Петербурга... Борушникевич писал рапорты начальству, что вызывало открытую ярость Милорадовича и его подчиненных. Подполковника всячески третировали и завели следственное дело, но он упорно продолжал свои расследования. Итогом стала приостановка работ в 1822–1825 годах и создание Комитета при Академии художеств во главе с А. Н. Олениным, члены которого, думается, стремились урвать для себя столь доходный заказ. Все это, однако, не оправдывает резкого сокращения финансирования инженерно-земляных и каменотесных работ.

К середине 1820-х годов проявились симптомы кризиса ампирной архитектуры. Исчезла «китайщина» и романтические неостили — неготика и неорусский, игравшие в XVIII веке заметную роль в творчестве В. И. и П. В. Неелловых, Ю. М. Фельтена, В. И. Баженова, М. Ф. Казакова. Отдельные элементы этих стилей сохранились в единичных интерьерах и садово-парковых сооружениях «чистых» романтиков (А. Менелас, И. А. Иванов-младший). В творчестве мастеров, ориентировавшихся на французский ампир (Ж.-Ф. Тома де Томон, А.-Ф. Модюи, О. Монферран), раньше и ярче чем у других проявилась тяга к роскоши. Так, *Ж.-Ф. Тома де Томон* планировал построить новый театр вместо Малого. «Проекты оформления зрительного зала интересны тем, что наряду с классицизмом архитектор проектирует отделку в "готическом вкусе" и "перуанском стиле" (где колонны изображены в виде пальм). При всей курьезности подхода к экзотическим стилям сам факт обращения к ним у такого строгого приверженца классицизма симптоматичен»[23]. В оформлении *зрительного зала Большого театра* (1817) по проекту *А.-Ф. Модюи* многочисленные колонны были отделаны под мрамор. Позолоченные скульптурные элементы с преобладанием мотива венков почти не оставляли на стенах свободного пространства. Зал освещался гигантской бронзовой люстрой и бронзовыми бра на стволах колонн. Он весь сиял и искрился золотом[24]. *А. А. Бетанкур*, воспитанный на мавританской архитектуре Альгамбры, причудливом «платереско» и «чурригереско», тоже был, по выражению Ф. Ф. Вигеля, «поборником кудрявой пестроты». Зарождались идеи «историзма» и «разумного выбора».

*Монферран О. Кресло. 1830. Береза*

Основным любителем романтических неостилей являлся *Огюст Монферран*. В 1816 году он завоевал расположение А. Бетанкура увражем, где искусно сгруппировал в одну композицию Траянову колонну, статую Марка Аврелия, арку Септимия Севера, Капитолийскую волчицу, обелиски и прочие римские достопримечательности[25]. В поднесенном Александру I альбоме проектов Исаакиевского собора было все, «чего изволите-с»: китайский, индийский, готический, византийский, ренессансный, античные варианты собора. Их объединяло общее качество — помпезная роскошь. Этим же отличаются имеющиеся в записной книжке зодчего рисунки зданий, светильников, ваз, часов, посуды, мебели[26]. В 1824 году Монферран разработал *проект переделки Литейного двора* под средневековую ратушу. Причудливые фасады предполагалось украсить витыми колонками, стрельчатыми арками, «розами», крестоцветами, статуями рыцарей, трофеями, знаменами, балюстрадами и другими готическими изощрениями. Александр I неизменно отвергал романтические затеи Монферрана и других зодчих в черте города. Однако элементы романтических неостилей активно вторгались в область мостостроения, осветительной техники, прикладного искусства, убранства интерьера.

В середине 20-х годов началось размежевание ампира и романтизма. Дифференцировалось отношение к египетской тематике. Архитекторов раннего ампира интересовали монументальность и декоративно-пластические качества египетского искусства. В этом они уподобляли его греческой классике. Идейно-содержательная сторона памятников древнего Египта оставалась неизвестной. Перелом начался в 1822 году, когда Франсуа Шампольон расшифровал первые иероглифы. Он опередил коллег из разных стран, работавших над секретами египетской письменности. В Петербурге таковыми являлись декабрист Г. С. Батеньков и дипломат И. А. Гульянов. Последний бывал в салонах Карамзиных и Олениных, где вел заочную полемику с французским оппонентом[27]. В 1825 году «Вестник Европы» опубликовал статью о новейших достижениях научной египтологии[28]. А. Н. Оленин тоже интересовался данной проблемой, пытался завязать переписку с Ф. Шампольоном[29] и настоял в 1821 году на приобретении казной египетских мумий[30].

То же происходило в других европейских столицах. Оленин утверждал: «Все Кабинеты древностей, музеи, большие библиотеки в Европе

стараются оные приобретать». Датчане заплатили за мумию, которая «покрыта была во многих местах золотыми бляхами», более 6000 франков (почти 6000 руб.)[31]. Антиквары неуклонно повышали цены на любые египетские предметы, книготорговцы — на книги о Египте. В 1816 году за два тома иллюстрированного английского издания «Путешествие в Палестину и Египет» для личной библиотеки императора кн. А. Н. Голицын выложил 772 руб. — сумму, почти в 20 раз превышавшую стоимость в лавке Глазуновых только что вышедшего собрания сочинений Н. М. Карамзина[32]. Египет наводнили археологи-дилетанты и авантюристы-кладоискатели. Но чем больше удавалось узнать об истории и культуре Египта, тем загадочнее становилась древнеегипетская цивилизация. Ее секреты не поддавались рациональному объяснению. Понятия «Египет» и «мистика» стали почти синонимами. Для поклонников классицизма, воспитанных на логически ясной, понятной античной истории и культуре, Египет становился все более непостижимым. «Мэтры» почти отказались от египетской тематики, и она стала достоянием «чистых» романтиков, падких на мистику и экзотику. В таких условиях в 1823–1832 годах появились цепные мосты В. К. Треттера, Египетские ворота Царского Села И. А. Иванова-младшего, А. Менеласа и В. И. Демут-Малиновского, набережная К. А. Тона перед Академией художеств с подлинными египетскими сфинксами. Эти сооружения стали вершинами египтизирующего стиля XIX века, знаменуя его отделение от классицизма и превращение в самостоятельное стилевое направление романтической архитектуры и пластики.

Ампир стал ориентироваться исключительно на римскую античность, отказываясь от других своих источников. Это обрекало на повторение одних и тех же художественных средств и приемов, способствуя перерастанию ампира в академизм, черты которого просматриваются в сооружениях Л. Руска, В. П. Стасова, И. Г. Гомзина, А. Е. Штауберта, А. И. Мельникова. Логика развития ампира превратила монументальную скульптуру в «служанку» архитектуры. «Скульптура приобретает черты подчеркнутого спокойствия, триумфального величия. Она существенно отличается от пластики начала XIX века. В ней отсутствуют порыв, взволнованность и эмоциональность. Архитектура стала довлеть над другими видами искусства, отчего синтез подчас приобретал черты механического соединения элементов различных искусств. Это отразилось и на характере совместной работы скульпторов и архитекторов; зодчие в своих проектах давали подробнейшую разработку скульптурных композиций, пропорций фигур, их пространственного размещения, мельчайших орнаментальных мотивов. Скульптура приобретала подчеркнуто декоративную функцию, что значительно снижало ее идейную роль в ансамбле»[33].

*Сапожников А. П. В книжном магазине А. Ф. Смирдина. 1833–1834. Б., тушь, кисть. Гос. музей А. С. Пушкина*

## Глава 5. Цензура, книгоиздание, журналистика

Усиление политической реакции сопровождалось ужесточением цензуры. Циркуляром министра народного просвещения от 24 января 1813 года была введена предварительная цензура нот, эстампов и ландкарт[1]. С 1814 года единственным источником информации о военных действиях стал «Военный журнал», издаваемый при Главной императорской

квартире. Остальные издания могли только перепечатывать его публикации[2]. Н. И. Греч, назначенный цензором на волне успеха «Сына отечества», сразу после войны был уволен[3]. В 1816 году цензоры Санкт-Петербургского комитета получили выговор за разрешение к печати неопубликованного высочайшего рескрипта на имя президента Варшавского Сената гр. Островского со словом «цареубийство», а П. П. Пезаровиус и Н. И. Греч — за публикацию этого рескрипта[4]. Согласно Высочайшему указу от 25 апреля 1816 года материалы о современном положении Польши можно было заимствовать только из варшавских газет, подконтрольных русской администрации[5].

В 1817 году была установлена государственная монополия на издание генеалогических таблиц царствующих династий[6]. Тогда же последовал запрет Санкт-Петербургского Цензурного комитета на публикацию информации о судебных тяжбах[7]. А. Н. Голицын предписал цензурным комитетам не пропускать никаких сведений о правительственных распоряжениях и установлениях без согласования с министерством, к сфере которого относится обсуждаемый вопрос. Так возникла множественность цензур.

По министерскому циркуляру от 14 мая 1818 года обо всем, касающемся правительства, можно было писать «только по воле самого правительства, которому лучше известно, что и когда сообщить публике»[8]. С 1818 года право Санкт-Петербургского Цензурного комитета санкционировать новые периодические издания перешло к Министерству полиции[9], а после его упразднения в 1819 году — к МВД. Предписанием А. Н. Голицына от 19 января 1819 года все чиновники Департамента народного просвещения обязаны были следить за периодикой и доносить директору о найденной там крамоле[10]. С 1819 года было запрещено цитировать в прессе законы[11]. Любая самостоятельная критика действий генералов, государственных чиновников или учреждений встречала гнев цензуры и весной 1820 года была полностью запрещена[12]. В 1821 году последовал запрет на публикации о положении крестьян в России[13]. 16 января 1822 года Д. П. Рунич подписал распоряжение «О недозволении ни в каком случае ничего не печатать прежде цензурного одобрения»[14]. В 1825 году запретили любые публикации о военных поселениях, кроме одобренных А. А. Аракчеевым[15].

8 августа 1825 года были посажены в крепость цензоры Г. В. Лерхе и Д. И. Гуммель, пропустившие одобренную министром внутренних дел В. П. Кочубеем книгу Брокгауза «Conversations-Lexicon». В ней «учение о Богородице изложено было по догматам протестантской церкви»[16]. Комитет цензуры иностранной в 1820–1822 годах запретил почти четверть изданий, поступивших на его рассмотрение. В том числе: публицистику Б. Констана, Д.-Ж. Ф. Прадта, Биньона, исторические труды А. Тьера и Ф.-О. М. Минье, произведения Ж.-Ж. Руссо и П.-А. Гольбаха, «Десять лет изгнания» Ж. де Сталь, «Петербургские вечера» Ж. де Местра[17]. Все это дает

основание утверждать: печально известный Цензурный устав 1826 года («чугунный») не внес в цензурную политику ничего принципиально нового. Он лишь узаконил status quo конца александровской эпохи.

ДУХЪ
ЖУРНАЛОВЪ.
КНИЖКА

Жертвой политической цензуры стал первый русский дайджест «*Дух журналов*, или Собрание всего, что есть лучшего и любопытнейшего во всех других журналах, по части истории, политики, государственного хозяйства, литературы, разных искусств, сельского домоводства и пр.». Его издавал статский советник цензор *Григорий Максимович Яценков* с 1815 по июнь 1818 года еженедельно, с июля 1818 по 1820 год — дважды в месяц. Статьи группировались по разделам: «История и политика», «Политика», «Архив исторический и политический», «Государственное хозяйство», «Новейшие путешествия», «Наблюдатель Отечества». Каждый раздел по окончании года можно было переплести в отдельную книгу. Беллетристика занимала незначительное место, а в 1819–1820 годах вовсе исчезла. Первоначально самым объемным был раздел «История и политика», где печатались тексты международных договоров, речи высших сановников России, официальные документы. Со временем возросла роль разделов «Политика» и «Государственное хозяйство». В первом печатались тексты конституций, статьи о парламентах, во втором — вопросы современной экономики России и других стран, некоторые сравнительные данные. Журнал стремился сохранять объективность; пропаганде идей свободной торговли противостояли аргументы сторонников протекционизма (критика экономических работ Н. И. Тургенева и Н. С. Мордвинова). Завуалированная критика крепостного права не мешала объективно показывать положение промышленного пролетариата в странах Запада.

Уже в мае 1815 года публикации «Духа журналов...» (и «Русского инвалида») стали поводом строгого замечания Санкт-Петербургскому Цензурному комитету за пропуск статей, содержащих критику правительства и резкую полемику между издателями, а также за публикацию статьи «Дух Екатерины II», «содержащей выпады против русского правительства»[18]. В сентябре 1816 года Яценков был отстранен от цензурирования собственного журнала с выговором от министра народного просвещения за публикацию статей, «не заслуживающих одобрения»[19]. В феврале

1817 года ему строго запретили печатать статьи «с обсуждением мероприятий правительства»[20], а летом 1818 года — статьи «о положении крестьян и о деятельности правительства»[21]. Тогда же было возбуждено дело о запрещении «Духа журналов». Оно окончилось выговором Г. М. Яценкову за публикацию «двух изъяснений в адрес правительства», а цензору И. О. Тимковскому — за пропуск статей, «содержащих выражения против монархического правления»[22]. В феврале 1819 года Цензурный комитет получил замечание за разрешение статей в «Духе журналов», «содержащих критику гражданских учреждений». Имелись в виду рассуждения под статьей «О сохранных кассах»[23].

Последним поводом к закрытию издания послужила перепечатка статьи из лондонской «Таймс» «Надежды англичан по случаю новаго тарифа русского», в которой А. Н. Голицын усмотрел «оскорбительную критику постановления русского правительства о тарифе»[24]. С этого момента «Дух журналов» попал под его особый контроль. Д. П. Рунич потребовал от издателя объяснений по поводу данной статьи. 1 октября 1820 года Голицын официально известил Рунича, что в 17 и 18 книжках нашел «такие мысли и выражения, кои явно восстают на монархические правительства, что совершенно противно Уставу о цензуре»[25]. 3 октября 1820 года Яценков был уволен из Цензурного комитета, а 6 октября министр приказал закрыть журнал с 1821 года[26].

Цензурный контроль усилился и над научными публикациями. В 1817 году при Министерстве духовных дел и народного просвещения был создан Ученый комитет, который занимался рассмотрением программ и учебников на предмет их идеологической благонадежности, «Чтоб грамоте никто не знал и не учился», — сыронизировал А. С. Грибоедов. В 1821 году было запрещено переведенное с польского историческое сочинение о Лжедмитрии I, ставившее под сомнение официальную версию угличского убийства[27]. Н. И. Гречу запретили пропагандировать в «Сыне отечества» достижения российской науки, педагогики, печатать статьи о научных сообществах и отдельных ученых, поскольку монопольное право на публикацию этой информации имел скучнейший официальный «Журнал Департамента народного просвещения» во главе с Н. Ф. Остолоповым.

В отношении к художественной литературе символичным был запрет «Кандида» Вольтера «за антирелигиозные мысли»[28]. В целях борьбы с бунтарско-байронической этикой и эстетикой под усиленный контроль попал ведущий жанр романтической прозы — роман. Печальная участь постигла самый яркий роман допушкинской поры *«Российский Жиль Блаз...» Василия Трофимовича Нарежного.* В 1814 году были напечатаны три его части, но остальные три были запрещены и опубликованы только в советское время. Нарекания цензуры вызвали образы представителей высшего дворянства: крепостника-садиста, насильника, азартного игрока и преступника князя Светлозарова (Головорезова), а также

светлейшего князя Латрона (от лат. Latro — разбойник) — всесильного вельможи, в котором узнавался Г. А. Потемкин[29].

В 20-х годах самыми запрещаемыми иностранными авторами стали П.-Ж. Беранже, А. Шенье и особенно Д. Г. Байрон. В 1820 году Д. П. Рунич писал в частном письме: «Кто заразился бреднями Байрона, тот погиб навеки; подобные впечатления, особенно в юных сердцах, с трудом изглаживаются. Поэзии Байронов... родят Зандов и Лувелей!.. Стихотворения его исполнены смертоносного яда, такой философии, которую изрыгает один только ад. Прославлять поэзию лорда Байрона есть то же, что восхвалять и превозносить убийственное орудие, изощренное на погибель человечества»[30].

Однако было бы ошибкой считать, что увлечение Байроном воспринималось российскими властями как политическая неблагонадежность. Если бы действительно было так, то самыми неблагонадежными оказались бы наиболее пылкие поклонники Байрона — его первый переводчик на русский язык аполитичный К. Н. Батюшков; придворный чтец императрицы Марии Федоровны и наставник будущей императрицы Александры Федоровны В. А. Жуковский, который перевел не что-нибудь, а «Шильонского узника»; слезный сентименталист И. И. Козлов; М. Т. Каченовский и политически стерильный кн. П. И. Шаликов. В своих журналах они публиковали произведения Байрона в прозаическом переводе, а также его биографию. И не только не пострадали за это, но наоборот, Шаликов получил бриллиантовые перстни от обеих императриц. Потому что Байрон в 1820-х годах являлся общеевропейской модой. Позднее такой же модой станет так называемый легальный марксизм конца XIX века, когда Маркса читали даже члены царской фамилии, выхолащивая из него все, что казалось им лишним. Примерно так же поступали с Байроном упомянутые российские литераторы.

Из-за обилия средневековых мистических мотивов с участием нечистой силы многолетние цензурные мытарства пришлось пройти балладам В. А. Жуковского «Старушка» и «Ивиков вечер» («Смальгольмский барон»), «Замок Литтлькот» В. Скотта в переводе В. Н. Оленина. Было запрещено невинное любовное стихотворение под предлогом неприличия печатать подобное в первую неделю Великого поста[31], а статья о ядовитых грибах — на том основании, что «грибы — постная пища православных и писать о вредности их — значит подрывать веру и распространять неверие»[32]. В целях «защиты нравственности» в 1818 году запретили «соблазнительную» переводную повесть «Разбойник с Апеннинских гор» (о карбонариях цензура еще не ведала)[33]. В Публичной библиотеке возник недоступный для читателей спецхран, где хранились запрещенные цензурой газеты и романы[34]. В Академии художеств в специальной комнате под замком упрятали мраморную статую Наполеона работы А. Кановы, подаренную жителями Гамбурга И. Х. Витгенштейну[35]. Была запрещена свободная продажа литографских камней, а все отпечатки с мая 1823 года

подлежали рассмотрению цензуры[36]. В 1824 году был арестован и сослан под надзор полиции студент Московского университета А. П. Павлов за напечатание в частной типографии своей комедии «Ложный мизантроп, или Нашла коса на камень» с исключенными цензурой местами[37].

На таком фоне остаются в тени разумные решения Цензурного комитета. Это подтверждение запрета 1808 года на публикацию без разрешения Медицинского совета рецептов и сообщений о лекарствах[38]. Рецензирование кулинарных рецептов и книг было передано Медико-хирургической академии и медицинским факультетам университетов[39]. Повысились требования к соблюдению грамматических норм[40]. Ряд решений был направлен на пресечение откровенного плагиата и защиту авторского права. В целом верным представляется распоряжение министра А. С. Шишкова «О непомещении в журналах оскорбительных критик[41], под которыми понимались «не столько полезные о словесности суждения, сколько бранные одного с другим переписки». Например, тупые басни и сказки А. Е. Измайлова в адрес Ф. В. Булгарина («Каков безграмотный чугунный лоб Фадей!») или П. П. Свиньина («Павлушка медный лоб»):

Лжет бездельник, как холоп,
Обмануть всех хочет.
Я бесстыдного лгуна,
Вора Павла Скотина
За язык, в пример другим,
На сосну повесил.

В 1813–1825 годах число петербургских типографий увеличилось с 18 до 22[42]. По сравнению с периодом «либерального курса» темпы их появления снизились почти в 4 раза. Крупнейшими оставались упомянутые ранее государственные типографии. Они выполняли и частные заказы. Например, типография Главного штаба отпечатала «Полярную звезду на 1824 год». При типографиях Главного штаба и Иностранной коллегии имелись гравировальные мастерские, выполнявшие иллюстрации к книгам и журналам. Но ведущая роль принадлежала *частным литографиям* Беггрова, Гельмерсена, Заценговена, Зейделя, Плюшара. В 1815–1825 годах значение частного сектора повысилось и в издательском деле, где лидерство держали книготорговцы И. П. и М. П. Глазуновы, И. Т. Лисенков, В. А. Плавильщиков, И. В. Сленин, И. К. Шнор. В Адресной книге Санкт-Петербурга на 1823 год числились также типографии Иоанеса, Крайя, Иверсена, Байкова. Появились книгоиздатели из среды литераторов: Н. И. Гнедич, Н. И. Греч, П. А. Плетнев, П. А. Вяземский.

Книги в России печатались быстро. Их себестоимость была много ниже, чем в Европе, но качество печати, особенно иллюстраций, — тоже. Обычный типографский тираж составлял 1200 экз. При тираже в 1000 экз. печатный лист обходился вместе с бумагой около 49 руб. С 1816 года снижение себестоимости осуществлялось путем увеличе-

ния формата книги, применения более компактного шрифта, замены дорогой гравюры литографией. Для многих помещиков, купцов и мещан книги оставались лишь престижным элементом интерьера. Поэтому главную роль для успешной торговли играла красота и богатство переплета. Большинство авторов печатали книги за свой счет и сдавали их на комиссию в книжные лавки. В «век Просвещения» и «век романтизма» книготорговцы взимали за продажу 10–15% (в сравнении современными 50–150%).

*Фридриц И. П. 1824. Портрет И. В. Сленина. Литография*

*Иван Васильевич Сленин* развернул книжную торговлю в доме Энгельгардта (Невский пр., 30). У него продавались новинки французской и русской художественной литературы. Постоянными клиентами были все столичные литераторы. Сленину принадлежит заслуга первого издания «Истории Государства Российского». Он заплатил Н. М. Карамзину фантастический гонорар — 50 000 руб. Только здесь можно было приобрести «Руслана и Людмилу»: Сленин скупил весь тираж. Он же был издателем «Северных цветов» и двух выпусков «Полярной звезды».

*Василий Алексеевич Плавильщиков* во время войны издавал «теребеневские листы». В 1815 году, после преждевременной смерти своего друга — скульптора И. И. Теребенева, Плавильщиков женился на его вдове и воспитал его сына — будущего автора эрмитажных Атлантов. С 1817 года В. А. Плавильщиков издавал журналы «Невский зритель», «Отечественные записки», иллюстрированный ежемесячник «Волшебный фонарь», драматургические произведения А. С. Грибоедова и П. А. Катенина, П. А. Плавильщикова. В сентябре 1815 года его лавка переместилась из Суконной линии Гостиного Двора на набережную Мойки у Исаакиевской площади. Подчеркивая отрыв от купеческой среды, Плавильщиков впервые назвал свое заведение *книжным магазином*, который отличался простором и удобствами. Хозяин создал при нем библиотеку, уникальную по количеству и подбору книг (к 1823 году — 28 000 томов), которые выдавались за небольшую плату. Магазин служил местом дружеских встреч ученых, литераторов, интеллигентов. С 1823 года, после смерти Плавильщикова, магазин и выкупленную у наследников типографию возглавил его приказчик *Александр Филиппович Смирдин*.

В области иллюстрированных изданий лидерство по-прежнему принадлежало *типографии Александра Плюшара*. Популярностью пользовались напечатанные им в 1819–1827 годах альбомы «Живописное

путешествие от Москвы до китайской границы», «Nouvelles vues de St.-Petersbourg», «Collection de vue de St.-Petersbourg et de ses environs», «Русские с натуры...» с рисунками и акварелями А. Е. Мартынова, А. К. Ухтомского, П. А. Александрова, А. О. Орловского.

Большую роль в книжной торговле играли «развалы» на рынках, крупнейшие из которых находились на Сенной площади и в Апраксином дворе. Там книги продавались за бесценок, а купить можно было редкие русские и иностранные издания, в том числе запрещенную политическую и эротическую литературу. Владельцы «развалов» нанимали в трактирах «ходебщиков» («холодных букинистов»), разносивших книги в мешках по домам, трактирам, местам гуляний, рынкам. У них можно было купить книги в рассрочку или взять почитать за небольшую плату.

В столице проще было добиться разрешения на издание альманаха, нежели журнала. Журнал предполагал некую общественно-политическую концепцию; альманах являлся изданием карманного формата, включавшим в себя стихи, прозу, художественно-критические статьи, виньетки и картинки, необязательно объединенные идейно или художественно-стилистически. Большинство альманахов издавалось раз в год, как правило, к Рождеству или Пасхе. Все столичные журналы и альманахи были связаны с теми или иными общественными объединениями и литературными группировками. Независимыми являлись «Сын Отечества», «Отечественные записки» и «Невский зритель».

НЕВСКІЙ ЗРИТЕЛЬ
ЕЖЕМѢСЯЧНОЕ
ИЗДАНІЕ.
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.
САНКТПЕТЕРБУРГЪ

Судьба ежемесячника *«Невский зритель»* символизировала конец политической журналистики в александровской России. Журнал издавался с января 1820 по июнь 1821 года (18 книжек, 6 частей) чиновником Департамента горных и соляных дел *Иваном Матвеевичем Сниткиным*. Он имел постоянные разделы: «История и политика», «Воспитание», «Нравы», «Литература», «Критика», «Изящные искусства», «Смесь», «Политические новости». В эволюции «Невского зрителя» можно выделить четыре этапа:

Январь — апрель 1820 года, когда соиздателем был В. К. Кюхельбекер, возглавивший разделы «Литература» и «Критика». Интерес либеральной публики к журналу определило удачное сочетание политического и художественного компонентов. В первом привлекали внимание социально-политические и экономические статьи И. М. Сниткина, в которых он

смело ратовал за буржуазные преобразования в экономике, одобрительно писал о европейских конституциях, с симпатией сообщал о развитии революции в Испании. Поэтический раздел представляли стихотворения А. А. Бестужева, В. К. Кюхельбекера, В. А. Жуковского, Е. А. Баратынского, А. А. Дельвига, 6 произведений А. С. Пушкина. В критическом разделе выделялась статья В. К. Кюхельбекера «Взгляд на текущую словесность», где автор со свойственной ему полемичностью и непоследовательностью отстаивал романтическое понимание «народности».

Май — сентябрь 1820 г. Раздел «История и политика» фактически исчез. Все упомянутые литераторы прекратили сотрудничество. «Журнал наводнился эпигонскими произведениями Д. Хвостова, Ф. Синельникова, Г. П. Кругликова и М. А. Яковлева. В разделе "Критика" звучат громкие дифирамбы Хвостову, появляется здесь и статья о "Руслане и Людмиле" с резкими нападками»[43]. Такая метаморфоза — следствие «Каразинской истории» (см. гл. 7). В это время Пушкин был уже на юге; Баратынский — в Финляндии; Кюхельбекер — во Франции; Жуковский разочаровался в предмете своей любви гр. С. А. Самойловой и собирался в заграничное турне; Дельвиг проходил «приручение» у Оленина в Публичной библиотеке без жалованья. Вероятно, Сниткину дали понять, что он может разделить судьбу Пушкина, чье послание «Кюхельбекеру», опубликованное в «Невском зрителе», Каразин в своем доносе от 4 июня 1820 года расценил как пример «неуважения к правительству» со стороны «безумной молодежи»[44].

Октябрь 1820 — апрель 1821 года. Разделы «Литература» и «Критика» возглавили К. Ф. Рылеев и О. М. Сомов. Статьи Сниткина проникнуты тревогой по поводу «общественной безнравственности», которая может привести к несчастью — революционному бунту. На таком фоне апофеозом общественного успеха «Невского зрителя» стала публикация в октябре 1820 года, когда Петербург ждал царского приговора Семеновскому полку, сатиры *«К временщику»*, подписанной *«К. Рылеев»*. Гражданское мужество поэта, бросившего вызов Аракчееву, восхищало и вызывало тревогу за судьбу автора. Другие публикации Рылеева — два сатирических очерка из цикла «Провинциал в Петербурге» ничем не выделялись. Рылеевский провинциал, озирая соблазны столичной жизни, периодически восклицал: «O tempera, o mores!» Однако после сатиры «К временщику», создавшей Рылееву поэтическое и политическое имя, любое его произведение не оставалось без внимания. А. А. Аракчеев потребовал наказать поэта и цензора, но его соперник А. Н. Голицын через своего секретаря А. И. Тургенева предложил указать места, в которых генерал усмотрел выпады в свой адрес. Не желая стать посмешищем, временщик сделал вид, будто поверил подзаголовку «Подражание Персиевой Сатире "К Рубеллию"». Гнев Аракчеева удалось погасить, но с января 1821 года раздел «История и политика» резко сократился. «Сниткин недвусмысленно отрекается от прежних конституционных взглядов и встает на открыто

охранительные позиции. Развитие его как политического мыслителя оказалось удивительно близко и синхронно процессам размежевания сил, которые проходили в это время в "Союзе благоденствия"»[45].

Апрель — июнь 1821 года. Рылеев и Сомов ушли, остались одни писатели-эпигоны. Сниткин счел за благо прекратить издание, вернул подписчикам деньги за не вышедшие номера и канул в неизвестность.

*Тимм В. Ф. Портрет Н. И. Греча. 1850-е. Литография*

Самым влиятельным литературным журналом 1815–1823 годов оставался *«Сын отечества» Николая Ивановича Греча*, выходивший до 1825 года еженедельно, а с 1825 года — дважды в месяц. Редакция, квартира Греча и типография, купленная им в 1817 году у Дрехслера[46], располагались в перестроенном В. П. Стасовым доме Косиковского на Невском, 15. В этом же здании размещались типография А. Плюшара, редакция «Отечественных записок» П. П. Свиньина, ресторан Talion. Постоянными сотрудниками являлись Ф. В. Булгарин, А. Ф. Воейков и А. В. Никитенко, но Греч был единовластным. Он отбирал и редактировал материалы, правил корректуру. Журнал условно делился на рубрики: современная история и политика; русская история; литературный отдел (изящная словесность); известия о выходящих в России книгах (литературная критика). У Греча печатались лучшие литературные силы: Е. Баратынский, К. Н. Батюшков, А. А. и Н. А. Бестужевы, Ф. В. Булгарин, А. Ф. Воейков, П. А. Вяземский, Ф. Н. Глинка, Н. И. Гнедич, А. С. Грибоедов, Д. В. Давыдов, А. А. Дельвиг, В. А. Жуковский, П. А. Катенин, И. А. Крылов, В. К. Кюхельбекер, К. Ф. Рылеев, О. М. Сомов. А. С. Пушкин опубликовал здесь 9 стихотворений и «Письмо к издателям» — отклик на полемику П. А. Вяземского и М. А. Дмитриева о «Бахчисарайском фонтане».

*Садовников В. С. Панорама Невского проспекта. Дом Косиковского. 1830–1835. Б., акв. Музей истории СПб.*

На всех этапах своей литературной деятельности Н. И. Греч проявлял уникальное чувство политической и рыночной конъюнктуры, меняя с их учетом тональность публикаций журнала и направленность своей об-

щественной деятельности, всегда оставаясь с финансовой прибылью и в зоне общественного интереса. О периоде 1815–1825 годов он вспоминал: «Я был в то время отъявленным либералом, напитавшись этого духа во Франции»[47]. Однако его либерализм по-прежнему граничил с политической и эстетической всеядностью. На страницах «Сына отечества» статьи А. П. Куницына и И. М. Муравьева-Апостола в защиту конституционного правления соседствовали с ретроградскими выступлениями А. С. Шишкова; закамуфлированные под романтизм ампирные опусы К. Ф. Рылеева и А. А. Бестужева — с бунтарским романтизмом А. С. Пушкина, П. А. Вяземского, О. М. Сомова; романтики-архаисты П. А. Катенин, В. К. Кюхельбекер, А. С. Грибоедов оказывались в одной компании с их ампирно-академическими оппонентами — С. С. Уваровым, Н. И. Гнедичем, В. И. Панаевым. Столь же нейтральной была квартира Греча, где по четвергам собирался весь литературный Петербург, от декабристов до ярых охранителей. Нейтральной была и его бескорыстная помощь талантливым литераторам — мерзавцу А. Ф. Воейкову, прагматику Ф. В. Булгарину, декабристу А. А. Бестужеву, бунтарю В. К. Кюхельбекеру, новых «честных правил» А. С. Грибоедову. После раскола Вольного общества любителей словесности, наук и художеств Греч участвовал сразу в обеих его группировках — Вольном обществе любителей российской словесности и «Измайловском» обществе, являясь одновременно членом ложи «Избранного Михаила» и вице-председателем Вольного общества учреждения училищ по методе взаимного обучения. В 1814–1857 годах он каждые четыре года оплачивал обучение в Петербургской гимназии одного воспитанника из сирот офицеров, погибших в Отечественной войне, или ее ветеранов[48].

Примером отличного понимания конъюнктуры рынка могут служить 12 выпусков *«Библиотеки для чтения»*, изданные Н. И. Гречем в 1822–1823 годы. Там посредственные произведения «благонамеренных» (А. М. и Д. М. Княжевичи, В. И. Панаев, А. Е. Измайлов и др.) соседствовали с переводами из Шиллера, Ж.-Ж. Руссо, С. Ф. де Жанлис, К. де Местра. «Восточные повести» Ф. В. Булгарина, «Листок из дневника гвардейского офицера» и «Замок Венден» А. А. Бестужева, «Два путника» и «Заветное зеркало» Ф. Н. Глинки представляли достижения русской романтической прозы того времени. Они были важны для популяризации авторов, но не гарантировали финансового успеха. Для его обеспечения с ними соседствовали две повести сверхмодного Э.-Т.-А. Гофмана. При этом проигнорирован еще более модный, но политически опасный

БИБЛІОТЕКА
ДЛЯ ЧТЕНІЯ,
ЖУРНАЛЪ
ТОМЪ ПЕРВЫЙ.
САНКТПЕТЕРБУРГЪ.

Байрон. Для закрепления финансового успеха публиковались арабские и восточные пословицы, исторические анекдоты, фрагмент из «Записок» Д. Казановы и «одно из последних сочинений покойного Коцебу», гибель которого от «кинжала Зандова» возродила интерес к «коцебятине». За эту «всеядность» А. С. Пушкин назвал журнал Греча «Сукин Сын Отечества»[49]. Он считал, что «"Сына отечества" и "Вестники Европы" / Полезны для ума, а более для жопы». Ему вторил А. Ф. Воейков:

Вот Плутов! Нахал в натуре,
Из чужих лоскутков сшит:
Он цыган в литературе
А в торговле книжный Жид.

Выдающейся фигурой русской журналистики является *Фаддей Венедиктович Булгарин* — «папа» отечественной «желтой» прессы и массовой культуры. В 1819 году он стал соредактором, а с 1825 года — соиздателем «Сына отечества». К 30 годам Булгарин прожил жизнь, достойную персонажа романтического романа, и неслучайно стал одним из основоположников этого жанра в русской литературе. Греч и Белинский называли его «отцом русского романа». Его *«Иван Иванович Выжигин»* отличается захватывающими перипетиями, обилием бытовых сцен, добродушным юмором, масштабностью действия от Киргизии до Венеции, просветительской манерой «поучать развлекая». Здесь было все, что угодно невзыскательному читателю.

Поляк по национальности, сын соратника Т. Костюшко, в честь которого и назван — Тадеуш, он окончил Первый кадетский корпус и в неполные 18 лет получил орден Св. Анны за Фридланд, где был тяжело ранен в живот. Булгарин участвовал в Русско-шведской войне 1808–1809 годов, но за пасквиль против начальства был арестован и уволен в отставку, оказавшись без средств. Этим эпизодом оканчиваются его мемуары. Булгарин перебрался в Варшаву, оттуда — в Париж, где добровольно вступил в армию Наполеона. Позднее его обвиняли в том, что во время Отечественной войны он воевал в армии врага (А. С. Пушкин, А. Е. Измайлов):

*НХ. Портрет Ф. В. Булгарина. 1840-е. Б., цв. кар. Гос. музей А. С. Пушкина*

Ну, исполать Фадею
Пример прекрасный подает!
Против Отечества давно ль служил злодею,
А «Сын Отечества» теперь он издает.

Однако Булгарин против Отечества не воевал. Он сражался в Испании, подобно тысячам его соотечественников, которые воспринимали и воспринимают Наполеона как освободителя Польши от российского, прусского и австрийского ига. После падения Наполеона и пятилетних скитаний по Европе Булгарин обосновался в Петербурге. Он знал польский, украинский, французский, латынь, понимал испанский, обладал уникальной деловой хваткой, всегда держал слово и выполнял обещания, был «человеком не злым, добрым, сострадательным, благотворительным и в минуту порыва готовым на пожертвование». При этом любезный со всеми, Булгарин, если его задевали, проявлял независимый упрямый польский норов: становился обидчивым, агрессивным, подозрительным, мстительным, легко затевал драки[50].

СѢВЕРНЫЙ АРХИВЪ,

ИСТОРІИ, СТАТИСТИКИ

И

ПУТЕШЕСТВІЙ,

Ѳ. Булгаринымъ

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЛИСТКИ,

ЖУРНАЛЪ

НРАВОВЪ и СЛОВЕСНОСТИ

ПРОЗА.

Ф. В. Булгарин стал одним из крупнейших русских издателей. С 1822 года он издавал *«Северный архив, журнал истории, статистики и путешествий»*. Журнал получил высокую оценку Н. П. Румянцева, который, однако, не одобрял попытку сделать из него «точку соединения… между ученою Европою и Россиею»[51], предлагая сосредоточиться только на русской истории. В 1823–1824 годах вышло 29 номеров *«Литературных листков*, или Журнала нравов и словесности, издаваемого Ф. Булгариным» — бесплатного приложения к «Северному архиву». В 1825 году оба издания слились. Основные рубрики журнала: «Проза», «Стихотворения», «Волшебный фонарь, или Разные известия» (литературная критика, некрологи, сообщения об увеселениях, городские известия, моды,

театральные новости). «Именно здесь формируется журналистская позиция Булгарина: ориентация на массового читателя, точное ощущение конъюнктуры, коммерческий подход к литературе. Новизна и занимательность материалов, дидактическое нравоописание, активная полемическая направленность с претензией на объективность и беспристрастие — все эти качества отличали "Литературные листки", задуманные как журнал "легкой прозы и поэзии"»[52].

СѢВЕРНАЯ ПЧЕЛА.

№ 93.

С 1825 года Ф. В. Булгарин и Н. И. Греч стали издавать газету *«Северная пчела»*, выходившую 3 раза в неделю. Первая и вторая полосы отводились внутренним известиям и заграничным новостям; третью и четвертую заполняли критика, фельетоны, рассказы, стихи (в том числе Ф. И. Глинки, К. Ф. Рылеева, А. С. Пушкина, Н. М. Языкова), рецензии, новости моды, реклама. В 1825 году «Северная пчела» еще не имела «эксклюзивного» права на публикацию политической информации, но уже в это время отличалась оперативностью, сообщая новости раньше конкурентов. Булгарин добился права печатать в «Северной пчеле» театральные рецензии, принципами которых были «благонамеренность и тон благородный, веселый, не площадный, не педантский», «чтобы превосходный артист получил должную ему награду». Л. П. Гроссман считал: «Только с этого момента у нас робко возникает театральная критика как постоянный отдел печати»[53].

В декабре 1824 года Булгарин издал единственный выпуск театрального альманаха «Русская талия». Он состоял из критических статей, биографий актеров и фрагментов из новых пьес А. А. Жандра, А. А. Шаховского, Н. И. Хмельницкого и других, в том числе опального П. А. Катенина. Но главное — Булгарин опубликовал явления 11–14-е из первого действия

и все третье действие «Горя от ума», еще только ожидавшего своей цензурной участи. Эта публикация оказалась единственной при жизни А. С. Грибоедова. В результате было запрещено не только последующее издание альманаха, но и печатание в журналах любых фрагментов театральных пьес[54].

К 1826 году сложилось эстетическое и издательское кредо Ф. В. Булгарина: лояльность к существующему строю, уход от политических вопросов или легкое их касание в виде слухов, анекдотов; просветительский дидактизм, лучшими образцами которого Булгарин считал произведения Д. И. Фонвизина и А. С. Грибоедова. Идя по их стопам, он заменил педантичную моральную проповедь забавным колким («забористым») фельетоном. В «Северной пчеле» он ввел рубрику «Нравы», где достоверность информации подменил анекдотичностью («Говорят...», «Сказывают...», «Нам передавали...» и т. д.). Тематика фельетонов простиралась от порицания бытовых пороков и «модного воспитания» до вопросов литературы и философии. По признанию А. С. Пушкина, «читать его весело».

Эстетическая позиция Булгарина адекватно отразила процесс развития русского романтизма. Его хвалебные отзывы получили произведения И. Ф. Богдановича, Ю. Н. Нелединского-Мелецкого, К. Н. Батюшкова, В. А. Жуковского (на фоне травли Жуковского декабристами), А. С. Пушкина («великий поэт, делающий честь нашему веку»[55]), А. С. Грибоедова. Справедливым нападкам подверглись П. А. Вяземский (за чрезмерную политизированность и язвительность творчества); В. К. Кюхельбекер (за эклектизм и путаницу эстетических воззрений); Б. М. Федоров (за художественную бездарность и сервильный тон). Однако симптоматичной была резкая критика А. А. Дельвига и Е. А. Баратынского. С одной стороны, в их поэзии Булгарин видел дворянскую элитарность, чуждое ему и массовому читателю эпикурейство, а с другой — одним из первых уловил завуалированное байроническое бунтарство и «мировую скорбь». По этим же мотивам он позднее стал гонителем М. Ю. Лермонтова. Булгарин не принимал байронизма. В своих критических статьях и литературных произведениях он выхолащивал из романтизма бунтарский дух, «мировую скорбь» и тонкую душевную рефлексию, оставляя только исторические реминисценции патриотического характера, экзотико-феерическую сторону и «народность» в ее фольклорно-бытовом понимании.

Закономерно, что при Николае I Булгарин стал одним из столпов официозного романтизма.

В русской культуре Булгарин — основоположник буржуазного (коммерческого) подхода к литературе и журналистике. Свои взгляды он изложил в ряде статей. Его обзоры театральной жизни, рецензии, повести, стихи, критические статьи осознанно ориентировались не на просвещенную дворянскую элиту, а на массового читателя («средний класс») — мелкое и среднее чиновничество, провинциальное дворянство, купечество, мещанство. В то время как русская литература и поэзия стремились поднять читателя до высочайшего интеллектуально-духовного уровня, Булгарин, наоборот, снижал планку идейных и эстетических критериев до восприятия обывателя: «король Гостиного двора» (Николай I); «ориентация на вкусы Апраксина двора» (В. Г. Белинский); «Место романа в передней» (С. Т. Аксаков); «Я часто застаю своего слугу Александра за чтением "Выжигина"» (А. С. Грибоедов)[56]. К 1826 году отрицательное отношение к Булгарину сложилось у Дельвига, Жуковского, Вяземского, Баратынского, Кюхельбекера. С эстетической и культурно-исторической точек зрения бульварное чтиво Булгарина не идет в сравнение с произведениями его оппонентов, но в понимании духа, нравов и тенденций эпохи он оказался много прозорливее, как Молчалин против Чацкого. Его журнально-издательская деятельность была прибыльна, а деятельность его оппонентов окончилась крахом. Например, А. С. Пушкин, взявшись за издание «Современника», на момент своей гибели задолжал казне 138 000 руб. — сумму, составлявшую его камер-юнкерское жалованье за 27,5 лет вперед[57].

Булгарин довел до совершенства ряд принципов и приемов, до сих пор эффективно используемых массовой культурой и «желтой» прессой. Он едко и остроумно высмеивал опечатки и ошибки (географические, исторические, статистические, речевые, логические) в изданиях конкурентов. Эту склонность Булгарина пытался использовать А. С. Пушкин в 1824 году: «Вы принадлежите к малому числу тех литераторов, коих порицания или похвалы могут быть и должны быть уважаемы. Вы очень меня обяжете, если поместите в своих листках здесь прилагаемые две пьесы. Они были с ошибками напечатаны в "Полярной звезде", отчего в них и нет никакого смысла»[58]. Булгарин, конечно, понял, что Пушкин хочет с его помощью публично «щелкнуть по носу» Бестужева и Рылеева, а самому остаться в тени и с гонораром. Он перепечатал стихи, дипломатично отметив: «...они были напечатаны в другом издании с некоторыми ошибками»[59]. Вместо смакования ошибок конкурентов, Булгарин вместе со стихами опубликовал и письмо Пушкина. Это привело поэта в ярость, поскольку он попал в собственную «яму».

Булгарин привнес в русскую журналистику сенсационность, ради которой котрафактно публиковал фрагменты произведений и частные письма литераторов, чье творчество вызывало общественный интерес. Например, посвященную А. И. Истоминой строфу из «Евгения Онегина», услышав ее

от Л. С. Пушкина. Однако в сравнении с Воейковым или Ольдекопом Булгарин в этом плане человек вполне порядочный. То, что исследователи традиционно ставят ему в вину, столь же традиционно «не замечется» в журнальной деятельности Бестужева и Рылеева: «Я давно уже не сержусь за опечатки, но <...> мне грустно видеть, что со мною поступают, как с умершим, не уважая ни моей воли, ни бедной собственности. Это простительно Воейкову, но "el la aulem, Brute!"», — писал Пушкин Бестужеву, когда тот напечатал строки, которые поэт просил не печатать[60].

«Северная пчела» отличалась оперативностью информации о происшествиях, уголовной и светской хроники. Булгарин завел сеть информаторов в средних слоях общества, щедро платя им, если информация того стоила. «Для достижения своей цели он употреблял все возможные средства: с утра до вечера таскался по сенаторским и обер-прокурорским передним, навещал секретарей и стряпчих, кормил и подкупал их, привозил игрушки и лакомства их детям, подарки женам и любовницам»[61].

Обходя официальные запреты, Булгарин первым стал помещать в «Северной пчеле» коммерческую рекламу. Она печаталась между литературными статьями, фельетонами, прозой и поэзией, восхваляя владельцев трактиров, магазинов, фабрик, их продукцию (самовары, обувь, средства от насекомых и т. п.). Булгарин проявлял неистощимую изобретательность, создавая рекламу в прозе, стихах, в виде вставных сюжетов своих фельетонов и информационных сообщений.

Ф. В. Булгарин считается одним из инициаторов «журнальных войн» — острой, порой грубой словесной перебранки с оппонентами: А. Е. Измайловым, А. Ф. Воейковым, Н. А. Полевым. Скандальные склоки вызывали безотказный интерес обывателя, повышали доходность изданий, но превращали журналистику в зловонную клоаку. «С приездом Воейкова из Дерпта и с появлением Булгарина литература наша совсем погибла. Подлец на подлеце, подлецом погоняет»[62], — считал А. А. Дельвиг.

Однако Ф. Ф. Вигель писал, что А. А. Бестужев говорил ему о Булгарине «с участием и уважением и даже хвалился тесными связями с ним». Это подтверждал и Н. И. Греч, чьи сведения о партнере-конкуренте, верно передают характер Булгарина, но фактическая их достоверность почти всегда сомнительна. Например, байка о том, что Булгарин во время следствия над декабристами сдал жандармам О. М. Сомова, когда тот, выйдя из крепости, зашел к нему, пошутив, что бежал из-под стражи. К. Ф. Рылеев, которому Булгарин посвятил роман «Мстислав Удалой», считал его своим другом и отдал накануне ареста часть своего архива. А. С. Грибоедов подружился с Булгариным в 1817 году после того, как в Варшаве на руках у Булгарина скончался друг Грибоедова по Иркутскому полку Петр Гениссен. Перед смертью он писал поэту о Булгарине с симпатией и благодарностью[63]. Доброжелательные отношения связывали Булгарина с А. И. и Н. И. Тургеневыми, В. К. Кюхельбекером, И. А. Крыловым, Н. М. Карамзиным.

В вину Булгарину традиционно ставят описание В. К. Кюхельбекера, благодаря которому тот якобы был опознан и схвачен на границе. «Коллежский асессор Кюхельбекер: росту высокого, сухощав, глаза навыкате, волосы коричневые, рот при разговоре кривится, бакенбарды не растут, борода мало зарастает, сутуловат и ходит немного искривившись, говорит протяжно, отроду ему около 30 лет»[64]. Думается, что это описание надо бы поставить Булгарину в заслугу. Своей внешностью, манерами и речью Кюхля выделялся из толпы, как слон в магазине. Булгарин мог бы указать с дюжину примет, по которым его узнал бы любой, но не сделал этого. Кроме того, он в это время, как мог, помогал выпутаться Ф. Н. Глинке и А. С. Грибоедову.

*Серяков Л. Портрет А. Ф. Воейкова. 1881. Офорт*

Типичным носителем нравов нарождающейся буржуазной журналистики был *Александр Федорович Воейков*. Приятель В. А. Жуковского и братьев Тургеневых по Благородному пансиону и Дружескому литературному обществу, он был известен как литературный критик, автор ходившей в списках сатиры «К Сперанскому об истинном благородстве» (1806), патриотических стихотворений 1812 года, как переводчик Вергилия, Вольтера и программной для сентиментализма поэмы Ж. Делиля «Сады, или Искусство украшать сельские виды» (1816). Вместе с В. А. Жуковским и А. И. Тургеневым Воейков выпустил 12-томное «Собрание образцовых русских сочинений и переводов» (1815–1817). Среди его «несмешных сатир»[65] популярность имел *«Дом сумасшедших»*, ходивший в списках с 1814 года и всю жизнь дополнявшийся автором. В сатире язвительно осмеивались литературные нравы, друзья и недруги, некоторые высокие чиновники — Д. П. Рунич, М. Л. Магницкий, П. А. Клейнмихель и др. За это произведение Воейков был принят в «Арзамас» с характерным прозвищем «Дымная печурка». В 1814 году Жуковский выхлопотал ему место профессора русской словесности в Дерптском университете. Там Воейков писал доносы на коллег, был заносчив и груб с зависимыми от него людьми и домашними, получал наслаждение, сообщая дурные известия, говоря и делая гадости. Он был умен, необуздан, язвителен до мизантропии, но если хотел, мог производить выгодное впечатление, легко заводил нужные знакомства.

В 1820 году его уволили за склоки из Дерптского университета, и Воейковы перебрались в Петербург. Вскоре он отметился в «Вестнике Европы» критикой «Руслана и Людмилы», настолько завистливой, мелочной и тупой, что даже невозмутимый И. А. Крылов не выдержал и написал в защиту поэмы Пушкина вторую из четырех эпиграмм в своей жизни:

Напрасно говорят, что критика легка,
Я критику читал «Руслана и Людмилы».
Хоть у меня довольно силы,
Но мне она ужасно как тяжка!

НОВОСТИ
ЛИТТЕРАТУРЫ,
С. ПЕТЕРБУРГЪ.

В конце 1821 года, после запрещения Цензурным комитетом издания *«Русского инвалида»* на польском и немецком языках, а также публикаций на политические темы, П. П. Пезаровиус отказался от редакторства, и газета оказалась на грани закрытая. В. Жуковский помог Воейкову взять «Русский инвалид» в аренду с 1822 года. Большую часть каждого номера, состоявшего из 4 страниц, занимали высочайшие приказы. По совету жены Воейков стал издавать еженедельник *«Новости литературы, или Прибавления к "Русскому инвалиду"»*. До конца 1825 года соредактором «Новостей...» был В. И. Козлов, но душой издания — А. А. Воейкова, дававшая мужу советы, помогая в литературной обработке материалов. «Новости литературы...» состояли из отделов прозы и поэзии, являясь скорее литературным сборником, чем журналом. В отделе прозы основное место занимали переводные произведения и критические статьи. Отдел поэзии представляли произведения Е. А. Баратынского, К. Н. Батюшкова, П. А. Вяземского, Д. В. Давыдова, А. А. Дельвига, А. С. Пушкина (9 стихотворений), К. Ф. Рылеева и др. Во многих случаях это были контрафакции, перепечатанные из других журналов без каких-либо согласований. Так, в 1824 году издатели «Полярной звезды» ознакомили Воейкова с началом поэмы Пушкина «Братья разбойники». Тот моментально напечатал его, опередив Бестужева с Рылеевым и оставив Пушкина без гонорара.

На страницах «Русского инвалида» и «Литературных прибавлений...» Воейков развернул травлю конкурирующих изданий, которая граничила с доносами. В частной переписке литераторов появились термины «воейковщина», «воейковствовать». Узнав о тяжкой болезни жены, Воейков заблаговременно написал ей эпитафию, оставив ее на видном месте. После 14 декабря 1825 года он послал в Москву на разные адреса 20 анонимных доносов, написанных рукой писаря, которому Воейков платил по 5 руб. за донос[66]. Апофеозом «воейковщины» стала история с Булгариным. В 1821 году, проиграв какое-то дело в Сенате, Булгарин написал Воейкову записку: «Все пропало. Я погиб. Злодеи меня сгубили. Проклинаю день и час, когда я приехал в Россию. Не знаю, что делать и на что решиться, чтобы выпутаться из ужасного моего положения. Ф. Булгарин». Четыре

года спустя, когда началось следствие по делу декабристов, Воейков послал эту записку в полицию, приписав к ней дату: «15 декабря 1825 г.». Булгарин был арестован, и ему пришлось доказывать свою непричастность к тайному обществу[67]. Итогом стало вышеупомянутое описание Кюхельбекера.

Большое значение имела журнально-издательская деятельность Павла Петровича Свиньина. До 1812 года он учился вольноприходящим в Академии художеств, но не закончил ее. Во время Отечественной войны Свиньин служил в русской миссии в Филадельфии, принимал участие в переговорах с генералом Ж.-В. Моро, согласившимся в 1813 году возглавить союзные армии. За акварели с видами США Свиньин получил звание «почетного академика», аннулированное потом А. Н. Олениным как несоответствующее уставу[68]. Энергичный Свиньин обожал знаменитостей, свободно чувствовал себя в салонах, среди литераторов, художников, любителей искусств. В 1816–1828 годах он издал 5-томные «Достопримечательности Санкт-Петербурга и его окрестностей» с параллельным текстом на русском и французском языках и собственными иллюстрациями, гравированными С. Ф. Галактионовым. В этой работе город и пригороды — Павловск, Царское Село, Стрельна, Кронштадт, Петергоф — впервые рассматривались как единое органичное целое. Свиньин выпускал периодическое издание «Пантеон славных российских мужей» (1818–1819, совместно с А. Ф. Кропотовым) и два ежегодника «Отечественные записки» (1816–1818), где печатал в основном исторические, этнографические и биографические материалы. Параллельно он сотрудничал в других журналах.

ОТЕЧЕСТВЕННЫЯ
ЗАПИСКИ,
САНКТПЕТЕРБУРГЪ

*Свиньин П. П. Автопортрет. 1828. Литография*

В 1820-е годы «Отечественные записки» превратились в ежемесячный журнал, где печатались описания памятников старины, разнообразные письменные и фольклорные источники, исторические статьи Е. А. Болховитинова, Ф. Н. Глинки, Д. В. Давыдова, А. О. Корниловича, М. П. Погодина, Н. А. Полевого, К. Ф. Рылеева, И. А. Стемпковского, П. М. Строева. Некоторые из них получили высокую оценку академика П. И. Кеппена[69]. В художественных и критических публикациях «приверженность издателя <...> к классицистическим нормам <...> склонность Свиньина к просветительскому дидактизму приведет к тому, что он будет восхищаться романами Булгарина ничуть не меньше, чем поэмами Пушкина»[70]. Страстный патриот, он писал очерки, эссе, басни и стихи «о единственно русском в России», неустанно разыскивал и славил «самородные» таланты. При этом подлинные источники и серьезные исторические статьи в его журнале соседствовали с фальсификациями; талантливые стихи А. С. Пушкина или Д. В. Давыдова — с графоманством неведомых авторов; высокотехничные гравюры С. Ф. Галактионова и А. Е. Ухтомского — со слабыми работами самого издателя. Склонность Свиньина к сенсационным рассказам о русских талантах-самородках, недостоверность сообщаемых сведений подрывали доверие к журналу, снижая ценность лучших публикаций. Ироничное отношение общественности к Свиньину и его журналу проявилось в тенденциозной эпиграмме П. А. Вяземского, получившей восторженную оценку А. С. Пушкина, по поводу статьи Свиньина «Поездка в Грузино». А. Е. Измайлов осмеивал и оскорблял Свиньина в своих баснях, а А. С. Пушкин — в рассказе «Маленький лжец». Н. В. Гоголь увековечил его в образе Хлестакова, одним из источников которого стали враки Свиньина, пересказанные автору Пушкиным.

*Г. И. Спасский. Фототипия с утраченного портрета*

АЗІАТСКІЙ ВѢСТНИКЪ,

Григоріемъ Спасскимъ.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.

В 1818–1827 годы член Вольного общества любителей словесности, наук и художеств *Григорий Иванович Спасский* издавал журнал *«Сибирский вестник»*, переименованный с октября 1824 года в *«Азиатский вестник»*. Здесь публиковались сочинения и переводы, касавшиеся наук, искусств и словесности азиатских регионов России и стран Востока, описания путешествий, «разные новейшие сведения». Издание стало важным источником ориентальной тематики русского романтизма. Им, в частности, пользовался К. Ф. Рылеев при написании поэмы «Войнаровский». Оттого «ляпсусов», вроде «юрт бревенчатые стены», в этой поэме меньше, чем в других его произведениях.

В александровской России авторское право находилось в зачаточном состоянии. В заключение данной главы представляется уместным взглянуть на проблемы книгоиздания и журналистики 1815–1825 годов глазами А. С. Пушкина, для которого в период южной и особенно Михайловской ссылки они оказались чрезвычайно актуальными, поскольку литературное творчество стало почти единственным источником его доходов. Переписка поэта 1823 — начала 1826 годов позволяет сделать ряд выводов.

*Пушкина* и его единомышленников *возмущало превращение «суки цензуры*[71] *в полицию нравов»,* которая бесцеремонно уродует их произведения в ущерб гармонии и здравому смыслу. Даже о политически невинном П. И. Шаликове министр А. Н. Голицын писал: «…почти в каждой из сих книжек содержатся мнения, писанные в духе эпикуреизма или предосудительные по другим отношениям <…> целию настоящей жизни и щастия постановляют чувственные наслаждения»[72]. В «Кавказском пленнике» цензура не пропустила выражения «небесный пламень», «долгий поцелуй», «томительную негу вкусила тут она вполне». В стопе «И много Радостных ночей / Судьба на долю ниспослала» нецеломудренное слово «ночей» было заменено идиотским сочетанием «ей дней», которое противоречило смыслу, поскольку Черкешенка могла встречаться с Пленником только по ночам. Моральный ущерб, наносимый цензурой, дополнялся ущербом финансовым: «Цеховой старшина находит мои ботфорты не по форме, обрезывает, портит товар; я в накладе; иду жаловаться частному приставу»[73]. Свои чувства Пушкин излил в «Послании к цензору» (1823) и «Втором послании цензору» (1824). Эти стихи были рассчитаны на распространение в общественных кругах, в том числе способных повлиять на отношение власти к печати.

*Пушкин вполне разделял курс* Булгарина, Бестужева, Греча, Рылеева *на коммерциализацию литературного творчества.* «На конченную свою поэму я смотрю, как сапожник на пару своих сапог: продаю с барышом»; «…за деньги, за деньги, за деньги — таков я в наготе моего цинизма»; «Благо я не принадлежу к нашим писателям 18-го века: я пишу для себя, а печатаю для денег, а ничуть для улыбки прекрасного пола»; «Я уже поборол в себе отвращение к тому, чтобы писать стихи и продавать их, дабы

существовать на это, — самый трудный шаг сделан. Если я еще пишу по вольной прихоти вдохновения, то, написав стихи, я уже смотрю на них только как на товар по столько-то за штуку»; «стихами торгую en gros, а свою мелочную, лавку № 1 запираю»[74].

*Тропинин В. А. Портрет А. С. Пушкина. 1827. Х., м. Гос. музей А. С. Пушкина*

Письма Пушкина выявляют *несколько типичных издательских «плутней»*. Во-первых, отсутствие практической хватки и старомодное просветительское бескорыстие, лишающее авторов доходов. Это касалось Н. И. Гнедича — издателя «Руслана и Людмилы» и «Кавказского пленника». Говорить об этом с Гнедичем Пушкин не решался, не желая портить отношения с человеком, который по-отцовски обожал и опекал его: «...ни Гнедич со мной, ни я с Гнедичем не будем торговаться и слишком наблюдать каждый свою выгоду, а с Гречем я стал бы бессовестно торговаться, как со всяким брадатым ценителем книжного ума»[75]. Гонорар Пушкина за «Кавказского пленника» составил 500 руб., а за «Бахчисарайский фонтан», уже без участия Гнедича, — 2500 руб.[76] Продажа отдельных глав «Евгения Онегина» принесла поэту не менее 25 000 руб. чистого дохода, а «Борис Годунов» был продан А. Ф. Смирдину за 10 000 руб.[77]

Во-вторых, конкурентная борьба между издателями, наносящая финансовый ущерб авторам. Типична в этом смысле упомянутая история с публикацией Воейковым «Братьев разбойников». Но Воейков был не одинок. «Гнедич <...> разгласил, будто бы все новые стихи, обещанные мною Я. Толстому, проданы уже ему, Гнедичу. Толстой написал мне письмо пресухое, в котором он справедливо жалуется на мое легкомыслие, отказался от издания моих стихотворений, уехал в Париж»[78].

В-третьих, прямые контрафакции. В 1824 году цензор и издатель «Санкт-Петербургских новостей» Е. И. Ольдекоп контрафактно издал немецкий перевод «Кавказского пленника» с параллельным русским текстом. Пушкин подал жалобу, но переводы можно было печатать без позволения автора, а случай издания параллельных текстов не был предусмотрен законом. Другой вариант мошенничества — публикация без разрешения авторов их произведений в сборниках (на это жаловался И. А. Крылов[79]). Для литераторов, имевших общественную славу, ничем не лучше «пиратов» были «друзья». «Друг Муханов» «без спросу взял у

меня начало "Цыганов" и распустил его по свету. Варвар! Ведь это кровь моя, ведь это Деньги! теперь я должен и "Цыганов" распечатать, а вовсе не вовремя». «Вот что пишет мне Вяземский: "В "Благонамеренном" читал я, что в каком-то ученом обществе читали твой "Фонтан" еще до напечатанный". На что это похоже? И в Петербурге ходят тысячи списков с него — кто ж после будет покупать»; «...предложение Селивановского, за три поэмы 12 000 р., кажется, должен я буду отклонить по причине новой типографической плутни. "Бахчисарайский фонтан" перепечатан»; «эдак с голоду умру — с отцом да с Ольдекопом. Прощай, я бешен»[80]. Главным поставщиком пушкинских произведений «пиратам», имея с того свою выгоду, был Лев Сергеевич Пушкин, не уступавший брату феноменальной памятью на стихи.

Оставаясь аристократом от литературы, за деньги Пушкин мирился с нравами буржуазной журналистики, которая «Разводит опиум чернил / Слюною бешеной собаки». После публикации Булгариным его письма поэт был в ярости: «Булгарин хуже Воейкова — как можно печатать партикулярные письма — мало ли, что мне приходит на ум в дружеской переписке — а им бы все и печатать. Это разбой»; «Каков Булгарин и вся братия! Это не соловьи-разбойники, а грачи-разбойники». Но, получив извинения и гонорар, Пушкин явно смягчился. Его не смутило «Булгаринское вранье» — заметка о высокой цене на издания сочинений Пушкина («Литературные листки», 1824, № VII), что являлось рекламой. «Ты спрашиваешь, зачем пишу я Булгарину? потому что он мне друг. Есть у меня еще друзья: Сабуров Яшка, Муханов, Давыдов и проч. Эти друзья не в пример хуже Булгарина. Они на днях меня зарежут — покамест я почтенному Фаддею Бенедиктовичу послал два отрывка из "Онегина", которых нет ни у Дельвига, ни у Бестужева, не было и не будет... а кто виноват? все друзья, все треклятые друзья»[81].

На тех же принципах Пушкин строил отношения с А. Ф. Воейковым. С одной стороны, он осмеял его в образе Курилки-журналиста, чья «вонючая лучинка» ассоциировалась с арзамасским прозвищем «Дымной Печурки». Но с другой стороны, «так как Воейков ведет себя хорошо, то думаю прислать и ему стихов — то ли дело не красть, не ругаться по матерну, не перепечатывать, писем не перехватывать и проч. — люди не осудят, а я скажу спасибо. Да тиснуть еще мою "Птичку" да четыре стиха о *дружбе*: Что дружба? легкий пыл похмелья...»[82] Подобная «педагогика» имела успех. Бестужев и Рылеев, учившиеся у Булгарина деловой хватке, уплатили Пушкину за право публикации в «Звездочке» разговора Татьяны с няней 600 руб.[83] (по 10 руб. 71 коп. за строчку).

Мечтая о словесности «благородно-независимой» от меценатов и современных журнально-издательских нравов, Пушкин хотел бы создать собственный журнал, способный объединить лучшие литературные силы: «...ничего легче б было, если б мы были вместе и печатали бы завтра, что решили бы за ужином вчера». Его мечта частично воплотилась

в декабре 1824 года, когда *А. А. Дельвиг* при посредничестве И. В. Сленина выпустил в свет первую из семи книжек ежегодного альманаха *«Северные цветы»*. В ней центром внимания стали «Граф Нулин» и отрывки из «Евгения Онегина» в изысканном обрамлении поэзии А. Е. Баратынского, П. А. Вяземского, А. А. Дельвига, И. И. Козлова, Д. И. Языкова.

*Кольман К. И. 1825. Восстание на Сенатской площади. Б., акв. Гос. музей А. С. Пушкина*

## Глава 6. Декабристы и художественная культура

Альтернативой реакционному политическому курсу, бесплодным либеральным жестам и верноподданническим ожиданиям царской милости стала деятельность декабристских организаций. Инициатива их создания исходила от офицеров, доказавших свой патриотизм на полях сражений. П. И. Пестель, С. П. Трубецкой, М. Ф. Митьков имели золотое оружие за Бородино. А. С. Норов потерял ногу на Утицком кургане. На разных участках Бородинского поля сражались А. Ф. Бригген, И. Д. Якушкин, Ф. Н. Глинка, Ф. П. Шаховской. Генерал М. А. Фонвизин командовал партизанским отрядом. М. И. Муравьев-Апостол был ранен под Кульмом. С. П. Трубецкой, Н. М. Муравьев, С. И. Муравьев-Апостол и М. С. Лунин отличились под Лейпцигом. Известными боевыми генералами являлись С. Г. Волконский и М. Ф. Орлов. Последний принял капитуляцию Парижа и стал первым его комендантом. «Мы были дети 1812 года, — говорил М. И. Муравьев-Апостол, — принести в жертву все, даже самую жизнь ради любви к отечеству было сердечным побуждением нашим»[1]. Подвиг народа, спасшего Отечество и освободившего Европу, открыл этим дворянам вопиющее противоречие между высокими моральными

качествами народа и его рабским положением, породив искреннее желание отблагодарить народ. Исторически декабристы знаменуют переход от верхушечных дворцовых переворотов и эволюционного Просвещения к революционному насилию с целью коренного изменения всего социально-экономического, политического строя и культуры. В культурологическом аспекте они олицетворяют связь эпох Просвещения и романтизма.

Декабристы являлись неотъемлемой частью салонной жизни. Близость к ним, в той или иной мере, отразилась на судьбе и творчестве многих деятелей культуры. Среди декабристов оказалось немало представителей художественной интеллигенции: *Г. С. Батеньков, А. А. и Н. А. Бестужевы, П. И. Борисов, А. О. Корнилович, В. К. Кюхельбекер, А. И. Одоевский, В. Ф. Раевский, Я. И. Ростовцев, К. Ф. Рылеев.* Под следствием находились *Ф. В. Булгарин, В. А. Глинка, Ф. Н. Глинка, А. С. Грибоедов, А. А. Жандр, П. А. Оленин, О. М. Сомов, Ф. П. Толстой*, под подозрением — *П. А. Вяземский, Н. И. Греч, А. А. Дельвиг, А. С. Пушкин, П. Я. Чаадаев.* Декабристские издания и связанные с ними литературные организации стали важным центром формирования ампирной и романтической эстетики. На их волне начался золотой век русской поэзии.

*На ранней стадии движения, безусловно, преобладали просветительские черты.* Декабристы были воспитаны на идеях о естественном равенстве людей; о всенародном благе и общественном договоре; о разделении и независимости законодательной, исполнительной и судебной властей; о решающей силе общественного мнения. В их рядах находились сыновья М. Н. Муравьева и В. В. Капниста, племянники Н. И. Новикова и Д. И. Фонвизина. Для каждого члена организаций была обязательна филантропическая деятельность. Во время заграничных походов их наблюдения в Германии, Голландии, Бельгии, Франции убеждали в преимуществах капиталистического найма в сравнении с крепостным трудом. Уровень жизни народов, порабощенных Наполеоном, оказался много выше, чем уровень жизни народа-освободителя. Желание разгадать причины этого парадокса вело к изучению буржуазных конституций, увлечению трудами Адама Смита. Заметную роль в становлении российской политэкономии сыграли трактаты «Опыт теории налогов» Н. И. Тургенева, «О государственном кредите» М. Ф. Орлова. Это был рациональный научный анализ, унаследованный от эпохи Просвещения, как и широкий энциклопедизм.

По уровню знаний в разных областях члены Северного общества — Г. С. Батеньков, А. А. и Н. А. Бестужевы, Д. И. Завалишин, В. К. Кюхельбекер, М. С. Лунин, Е. П. Оболенский, А. И. Одоевский, И. И. Пущин, С. П. Трубецкой, Н. И. Тургенев, И. Д. Якушкин лишь немногим уступали лидеру — *сыну выдающегося поэта, лингвиста, одного из воспитателей Александра I и попечителя Московского учебного округа* — Никите Михайловичу Муравьеву, который в свои 22 года «один стоил целой академии».

*Кипренский О. А. Портрет Никиты Михайловича Муравьева. 1815. Б., кар. ГИМ*

*«Зеленая книга»* — первая серьезная программа декабристов (1817) определила четыре направления деятельности: правосудие, филантропия, просветительство, «общественное хозяйство». Конечной целью провозглашалась отмена крепостного права и введение конституции, дающей политические свободы всем гражданам. Основной путь — активное воздействие на общественное мнение. Согласно уставу Союза благоденствия, его члены обязаны были внушать «стремление к общему благу», «превозносить добродетели, унижать порок». В решении этих задач главная роль отводилась публицистике, поэзии, литературной критике и театру, которые должны были подготовить общественное мнение к восприятию революционных замыслов и действий. Отсюда пристальное внимание к «Арзамасу», «Зеленой лампе», Вольному обществу любителей словесности, наук и художеств, Вольному обществу любителей российской словесности.

Заметным актом благотворительной деятельности декабристов стало основание Ф. П. Толстым и Ф. Н. Глинкой «Заведения для продажи разных вещей в пособие бедным всякого рода состояния». Их поддержал В. А. Плавильщиков, в книжном магазине которого шла запись в ланкастерские школы, продавались вещи в пользу бедных. Н. И. Тургенев передал всю выручку от продажи «Опыта теории налогов» в пользу крестьян, содержащихся в тюрьме за недоимки. И. Д. Якушкин бесплатно отпустил на волю всех своих крепостных. Под эгидой декабристских организаций или при участии отдельных членов возникли культурно-просветительские объединения. В 1818 году в Петербурге было создано *Вольное общество учреждения училищ по методе взаимного обучения*. Его цель — организация начальных народных училищ и создание для них учебных пособий. Общество контролировало деятельность *ланкастерских школ*.

Ланкастерская система (по имени английского педагога-квакера) благодаря рациональной организации учебного процесса позволяла обучать в одном помещении до 1000 учеников. Они распределялись по уровню подготовки на классы, находящиеся в поле зрения учителя. Во главе класса ставился «старший» — лучший ученик, обучающий свой класс с помощью учителя и «надзирателей» из учащихся. Группы по 6–10 человек попеременно учились чтению, письму, счету. При устных занятиях

группы выстраивались у настенных таблиц, по очереди читая вслух, заучивая и отвечая на вопросы «старшего». При письменных занятиях класс писал под диктовку «старшего» палочками на песке или грифелем на аспидных досках. Домашние задания отсутствовали, книги и тетради не требовались. Учебный процесс состоял из последовательных звеньев. Переход от одного звена к другому осуществлялся с помощью свистков, колокольчиков, наглядных сигналов и устных команд. Учащиеся заходили в класс, занимали отведенные помещения, осматривались «старшим», рассаживались по скамьям, готовили доски, писали под диктовку, показывали написанное, исправляли ошибки, разделялись на группы, маршировали к стене, читали вслух указанное место и т. д. Действия «старших» планировались учителем и осуществлялись по его команде. Телесные наказания не допускались. Стимулирующим средством было соревнование. Ответы оценивались «старшим» и соответственно оценке ученик переставлялся на то или иное место в строю. Лучшие получали наградные ярлыки и особые премии; худшие — специальные значки. Успех в учении открывал любому возможность стать «старшим». Обстановка в школе, единообразные движения и сигналы напоминали массовую игру, занимательную и дисциплинирующую.

*НХ. Англия. Ланкастерская школа. Офорт*

Школы возглавлялись общественным советом. Они воспитывали чувство ответственности, навыки коллективной работы. По расчетам французских педагогов, традиционное начальное обучение 1000 детей продолжалось 4 года и обходилось в 14 4000 франков, обучение такого

же числа детей по ланкастерской системе продолжалось 2 года и стоило 9500 франков[2]. Однако обучение носило исключительно репродуктивный характер, подавляло самостоятельную мысль и творчество учеников, игнорировало их индивидуальные особенности и интересы. Роль учителя сводилась лишь к административной функции.

В начале 1819 года устав Вольного общества учреждения училищ по методе взаимного обучения был утвержден, и оно открыло училище для 250 мальчиков. Председателем был избран *Ф. П. Толстой*, первым помощником — *Ф. Н. Глинка*, вторым помощником — *Н. И. Греч*, секретарем по иностранной части — *В. К. Кюхельбекер*, секретарем по русской части — *В. И. Григорович*. Членами общества являлись как «политики» (братья Тургеневы, Муравьевы-Апостолы, С. П. Трубецкой, И. Г. Бурцев, Н. М. Муравьев, М. Ф. Орлов, В. Ф. Раевский, М. Н. Новиков, Г. С. Батеньков), так и художники — Н. И. Гнедич, В. А. Плавильщиков. А. Г. Венецианов, А. А. и Н. А. Бестужевы. Почетными членами состояли С. С. Уваров, А. Н. Оленин, В. А. Жуковский, И. А. Крылов, Д. И. Хвостов, В. И. Панаев, И. П. Мартос. В типографии Греча печатались «таблицы складов» для обучения чтению и письму. Общество стремилось расширить программу обучения, включив краткие сведения по географии и русской истории. Отчеты о его деятельности публиковались в «Соревнователе просвещения и благотворения» и «Сыне отечества».

Правительство сначала поддержало ланкастерскую систему, стремясь использовать ее для воспитания религиозных и верноподданнических чувств, уважения к имущему классу, властям и патриархальным семейным традициям. В 1816 году для ее изучения в Англию были командированы 4 студента Главного педагогического института[3]. Ланкастерские школы возникли во многих городах, селениях и гарнизонах. В 1817 году по указанию Александра I для подготовки руководителей школ был создан Учительский институт при Санкт-Петербургском Главном педагогическом институте[4]. По высочайшему повелению в министерстве Голицына составили таблицы для чтения из Св. Писания, использование которых стало обязательным[5]. 19 июля 1819 года император посетил гвардейскую ланкастерскую школу Павловского полка. Он остался доволен и велел учредить подобные школы в Егерском, Кавалергардском, Московском и Преображенском гвардейских полках. Н. И. Греч получил перстень и был назначен директором с жалованьем 5000 руб. В начале 1820 года Мария Федоровна поручила ему ввести ланкастерский метод в Петербургском, Гатчинском воспитательных домах и двух училищах для дочерей солдат гвардии. В марте 1820 года, осмотрев плоды его деятельности, императрица сказала: «Вот человек, которого можно было бы употребить при воспитании моего внука»[6]. В 1820 году для руководства школами взаимного обучения был создан правительственный комитет в составе М. Л. Магницкого, С. С. Уварова, И. И. Мартынова, Д. П. Рунича[7]. Цензура запретила публикацию иностранных изданий, критикующих ланкастерскую систему[8].

Однако параллельно, с января 1820 года, начались репрессии. Была установлена цензура учебных прописей, а еще раньше — монополия министерства на издание учебных таблиц[9]. Д. П. Руничу поручили ревизию ланкастерских школ, и он негативно оценил их деятельность[10]. Из школ изъяли сначала настенные учебные таблицы Греча, в которых царь усмотрел «искусную подготовку к революции», а в 1821 году — остальные таблицы[11]. После бунта Семеновского полка в октябре 1820 года Александр I велел искать зачинщиков среди учеников и организаторов ланкастерских школ. Полковые училища были переданы под контроль Министерства духовных дел и народного просвещения. По личному распоряжению императора за Н. И. Гречем установили слежку, завели дело и в январе 1821 года уволили с государственной службы, наградив по представлению Марии Федоровны орденом Св. Анны 2-й степени[12]. Ф. П. Толстой попал под негласный полицейский надзор. За публичное чтение стихов опального Пушкина лишился должности воспитателя Благородного пансиона В. К. Кюхельбекер. «Бунт» воспитанников в его защиту окончился исключением зачинщиков, инспектора А. А. Линдквиста и «делом профессоров».

К началу 1822 года правительству стало известно, что в школе Пассека под Смоленском мальчики учились читать по запрещенной цензурой книжке «О правах и обязанностях гражданина». Одна из причин ареста и тюремного заключения *В. Ф. Раевского* состояла в том, что он обучал солдат с помощью прописей, где давались сведения о Вашингтоне, Кироге, Мирабо, разъяснялись понятия «конституция», «восстание», «свобода», «равенство». С 1822 года новые ланкастерские школы не открывались, применяемые ими формы обучения были запрещены в кадетских корпусах, а в других школах допускались только при обучении чтению, письму и арифметике[13]. После того как в отчете Вольного общества учреждения училищ... за 1821 год цензура вымарала «выражения, намекающие на стеснение правительством его деятельности»[14], Общество в октябре 1822 года объявило о самороспуске. Дальнейшая просветительская деятельность стала невозможна.

*НХ. Портрет Владимира Федосеевича Раевского. Х., м. Богословка. Дом-музей В. Ф. Раевского*

К началу 20-х годов честное служение режиму воспринималось декабристами как аморальное. Реакцией на религиозную экзальтацию, мистицизм и ханжество, возведенные в ранг государственной политики, проводимой в жизнь гомосексуалистом А. Н. Голицыным, стал демонстративный переход в католичество и распространение «чистого афеизма». «Даже если бы бог существовал, его следовало бы упразднить», — заявил на следствии А. П. Барятинский[15]. Яркими примерами вольтерьянского религиозного кощунства являются «Гавриилиада» А. С. Пушкина и «Подражание Беранже» А. А. Дельвига.

«Способ жизни революционера связывает конспирацию с правом на двойное поведение. Искренность в этих ситуациях вызывает презрение как политическая незрелость. Нормой для революционера оказывается жизнь в двойном мире — высокой моральности со "своими" и разрешенного аморализма в отношениях с противниками»[16]. Сентиментальные размышления на этот счет колебали волю, а потому не приветствовались.

Неслучайно А. А. Бестужев осмеивал сентиментализм — тех, кто вначале «вздыхал по-Стерновски», потом «любезничал по-Французски» и, наконец, «залетел в тридевятую даль по-Немецки»[17]. «Ты знаешь, что я не Стерновой секты <...> Как я страшусь общего порока сентиментальности!» — писал А. И. Одоевский кузену[18]. Допустимый аморализм вел к тому, что среди декабристов оказалось немало образцовых службистов, сделавших при аракчеевском режиме блестящую карьеру, не слишком разбираясь в средствах (Г. С. Батеньков, А. А. Бестужев, С. Г. Волконский, К. Ф. Рылеев, П. И. Пестель, Н. И. Тургенев и др.), а подлинных бунтарей — единицы (М. С. Лунин, П. Я. Чаадаев, В. К. Кюхельбекер, отчасти А. И. Якубович). Декабристы негативно относились к бунтарям, поскольку те вызывали повышенное внимание властей, создавая угрозу тайным обществам. В этом одна из причин их дистанцирования от А. С. Пушкина.

Байроническая этика деформировала нравственные представления. Ложь на официальном следствии не считалась нечестностью; любовник, приобретенный за деньги, не считался подлецом; шулерство не считалось пороком[19]. Нормой жизни стали фатализм, жажда острых ощущений, гусарская бравада, азартная игра. Пример — действия на Сенатской площади «игрока по натуре» А. И. Якубовича. Выпускник Благородного пансиона Московского университета, прирожденный бретер, слывший отчаянным храбрецом, чьим именем горцы пугали своих детей, он трижды подъезжал к Николаю I и беседовал с ним, имея за пазухой заряженные пистолеты. Но в ход их не пустил, выбирая, по выражению Н. Я. Эйдельмана, «в какую сторону спонтировать». Характером, поведением и репутацией Якубович не отличался от главы русской тайной полиции за границей Ивана Петровича Липранди. Ф. Ф. Вигель, сравнивая Липранди с его коллегой — знаменитым сыщиком-провокатором Видоком, писал: «...одною ногой стоял на ультрамонархическом, а другою на ультрасвободном грунте, всегда готовый к услугам победителей той или другой стороны»[20].

*Бестужев Н. А. Портрет А. И. Якубовича. 1831. Б., акв. Москва. Музей декабристов*

*НХ. 1810-е. Портрет И. П. Липранди. Б., акв. Гос. музей А. С. Пушкина*

Притворство и тактика тайного вооруженного заговора, идущая на смену легальной просветительской пропаганде, противоречили христианской морали, ампирной и сентиментальной этике, не допускавшим двуличия даже ради благородной цели. На ранней стадии движения некоторые деятели (Ф. Н. Глинка, Ф. П. Толстой), пытались выработать новые «честные правила», но в 1821–1823 годах все оказались перед альтернативой: революция или реакция. Нежелание большинства делать выбор в ту или иную сторону привело к расколу и роспуску Союза благоденствия, окончательно размежевав либералов и революционеров.

*В сознании будущих декабристов идеология Просвещения сменялась бунтарским романтизмом.* Члены тайных обществ изучали современные революции в Неаполе, Пьемонте, Испании, где огромную роль играли молодые революционеры, офицеры, дипломаты, юристы, литераторы. Складывался культ романтического бунтаря и «цареубийственного кинжала». Это было время, когда «Надев широкий боливар, / Онегин едет на Бульвар», демонстрируя столь нелепым для Петербурга головным убором симпатию к вождю латиноамериканской революции. В 1818 году И. Д. Якушкин и М. С. Лунин предложили для обсуждения в Союзе благоденствия два плана цареубийства, достойных авантюрного романа. Рылеев в послании «К временщику» писал: «О, как на лире я потщусь того прославить, / Отечество мое кто от тебя избавит». «Пестель считал

по пальцам лиц царской семьи, которых, по его мнению, надо было физически истребить (всех поголовно)»[21]. Еще раньше эту идею высказал А. С. Пушкин в оде «Вольность» (1817):

Самовластительный злодей,
Тебя, твой трон я ненавижу!
Твою погибель, смерть детей
С жестокой радостию вижу.

Возмущенное политическое сознание декабристов напоминало мироощущение Мирабо, Лафайета, Дантона, Демулена, Бриссо, Робеспьера, Ромма, Барраса, Бонапарта накануне 1789 года. Например, А. С. Пушкин называл Н. И. и А. И. Тургеневых «оба Мирабо». Внешнее и внутренне сходство Пестеля с Бонапартом вызывало опасения даже у его соратников. Рылеев целенаправленно создавал себе имидж «русского Робеспьера-Неподкупного». Но у подавляющего большинства сограждан степень общественного возмущения была много ниже, чем в предреволюционной Франции. Это обрекало декабристов на романтическое одиночество, противопоставление своего узкого круга «черни», в том числе «черни светской» (определение А. С. Пушкина), «черни златой» (определение А. А. Дельвига), «блестящей сволочи» (определение А. И. Одоевского).

Стремление изменить действительность порождало вопрос о роли и допустимой степени революционного насилия. Богатый материал для размышлений давала Великая французская революция. Анализируя ее опыт, декабристы сделали ряд программных выводов. Признавая заслуги лидеров буржуазии — Мирабо, Лафайета, отчасти — жирондистов, они с ужасом и омерзением относились к якобинской диктатуре, Парижской коммуне, санкюлотам и их вождям, считали абсолютно недопустимым участие в революции народа. Если уж цивилизованные французы шокировали мир невиданной кровожадностью, то чего следует ожидать от потомков Стеньки Разина и Емельки Пугачева? В этом главная причина поражения декабристов, но в этом же — их величайшая ответственность перед Отечеством. Революцию необходимо ограничить. Она должна остановиться либо на первой стадии, оставив власть в руках крупной буржуазии и «перекрасившегося» дворянства, либо сразу перейти в стадию полувоенной диктатуры-директории, которая должна быть способна, если потребуется, железной рукой задушить нового Бонапарта.

Прежде чем передать власть демократически избранным органам, директория должна за 5–10 лет провести буржуазно-демократические преобразования: 1) отмену крепостного права; 2) аграрную реформу с наделением крестьян землей и частичной конфискацией крупного помещичьего землевладения; 3) ликвидацию сословных привилегий

и ограничений, обеспечение равенства граждан перед законом; 4) замену подушной подати всеобщим прогрессивным подоходным налогом; 5) замену рекрутской повинности всеобщей воинской обязанностью; 6) реформирование образования и печати, превращение их в рупор идеологии Просвещения, российского патриотизма и республиканской гражданственности; 7) использование в этих целях театра, литературы, изобразительного искусства и архитектуры.

В качестве будущих директоров декабристы в разное время рассматривали кандидатуры: Г. С. Батенькова, А. П. Ермолова, Д. П. Киселева, Н. С. Мордвинова, И. М. Муравьева-Апостола, П. И. Пестеля, Д. Н. Сенявина, М. С. Сперанского, А. С. Шишкова. Все кандидаты обладали качествами харизматичного лидера, строго придерживались представлений о чести и морали, были эталоном личного бескорыстия, каждый считался лучшим в своей области и символизировал особый вариант российского патриотизма. Однако, думается, такое правительство не могло состояться ни при каких условиях. Слишком вопиющая разница в воззрениях осторожных конституционалистов-западников Сперанского и Киселева; радикального республиканца-демократа и шовиниста Пестеля; ярых славянороссов и монархистов Мордвинова и Шишкова; эпикурейца Муравьева-Апостола; Ермолова, у которого, по выражению кн. Г. Л. Эристова, «ум легкого, а язык дурного поведения». Словом, данный прожект — не что иное, как порожденная ампиром и романтизмом идея коллективного Бонапарта-реформатора.

В политике, этике и эстетике декабристы являлись представителями ампира — классицизма, пропущенного сквозь призму романтизма. Большинство из них разделяло этические принципы: «римляне не одолжались», «служить бы рад, прислуживаться — тошно», «честь выше присяги». Абсолютный приоритет общественных, государственных, идеологических ценностей над личными, семейными, эстетическими, конфессионально-этническими связывает декабристов с высшей фазой русского классицизма и делает «охранителями наизнанку». И декабристы, и охранители, оставаясь классицистами, рядились в романтические одежды, не принимая при этом ни созерцательного романтизма, ни байронизма.

Имидж романтиков декабристам придало падение с высоты привилегированного сословия до положения бесправных узников, апостолов «гордого терпения». Но главным образом — подвиг их жен, в сравнении с которым бледнеют античные или ампирные трагедии на тему любви и долга. Примечательно, что Е. И. Трубецкая, А. Г. Муравьева, М. Н. Волконская руководствовались примером не из античной, а из русской истории — подвигом кн. Н. Б. Долгорукой (Шереметевой), воспетом в повести С. Н. Глинки «Образец любви и верности супружеской, или Бедствия и добродетели Натальи Борисовны Долгорукой, дочери фельдмаршала Б. П. Шереметева» (1815), в думе Рылеева «Наталия Долгорукова».

Почти все декабристы отдали в той или иной мере дань литературному творчеству. Проявлением их патриотизма был постепенный отказ от французского и переход в устном и письменном общении между собой на русский язык. Например, в переписке А. И. и В. Ф. Одоевских письма до 1821 года написаны по-французски. Затем удельный вес французской речи снижается, а с 1823 года братья переходят только на русский язык[22].

Публицистика, художественная проза, поэзия, драматургия находились в центре внимания декабристов. Они стремились взять под контроль ведущие литературные объединения, в результате чего эти объединения распадались. Например, «Арзамас» «дал трещину» в 1817 году, когда в него вошли члены Союза спасения *М. Ф. Орлов* («Рейн»), *Н. И. Тургенев* («Варвик») и *Н. М. Муравьев* («Адельстан»). Под их влиянием в творчестве *А. С. Пушкина* («Сверчок»), *П. А. Вяземского* («Асмодей») и *А. И. Тургенева* («Эолова арфа») стала преобладать политическая сатира. Н. И. Тургенев писал в дневнике: «Третьего дня был у нас "Арзамас". Нечаянно мы отклонились от литературы и стали спорить о политике внутренней. Все согласны в необходимости уничтожить рабство; но средства предпринимаемые не всем нравятся»[23]. «Свободолюбцы» предлагали увеличить количество членов, создать периферийные организации и начать издание журнала, «коего статьи новостью и смелостью идей пробудили бы внимание читающей России». «Старшие» и «средние арзамасцы» принципиально не желали выходить за рамки дружеского общения и чисто литературной деятельности. Не прошло и полугода, как «Арзамас», по выражению Ф. Ф. Вигеля, «тихо заснул вечным сном» в первой половине 1818 года. Данный факт хронологически совпал с разработкой «Зеленой книги» и трансформацией Союза спасения в Союз благоденствия.

В апреле 1819 года возникла *«Зеленая лампа»* — дружеский литературно-музыкальный кружок, собиравшийся под зеленым абажуром на квартире сына «петербургского Креза» *Никиты Всеволодовича Всеволожского*. В «Зеленую лампу» входило свыше 20 членов, в том числе А. А. Алябьев, Д. Н. Барков, А. Н. Верстовский, Н. В. и А. В. Всеволожские, Ф. Н. Глинка, Н. И. Гнедич, А. А. Дельвиг, Д. И. Долгоруков, И. А. Жадовский, П. П. Каверин, П. Б. Мансуров, А. С. и Л. С. Пушкины, А. Г. Родзянко, А. А. Токарев, Я. Н. Толстой, С. П. Трубецкой, А. Д. Улыбышев, В. В. Энгельгардт, Ф. Ф. Юрьев. По примеру масонов все носили перстень с опознавательным знаком — изображением лампы. При вступлении в общество каждый давал клятву о неразглашении тайн. На дружеские встречи обычно сходились по субботам, раз в 2–3 недели (всего не менее 22 раз), поздно вечером, по окончании спектаклей. Каждый читал или исполнял свои произведения. Особой популярностью пользовались вольнолюбивая лирика, политическая сатира, исторические сочинения, отчеты Д. Н. Баркова или Н. В. Всеволожского о репертуаре театров. Участники переводили французские комедии, оперы, водевили, писали сами, рецензировали спектакли, вели театрально-критические дискуссии. Заседания завершались

шумным ужином, где лились рекой шампанское, остроты и каламбуры. Дамы на собрания не допускались. За «дружеским вином» каламбуры порой переходили в выражения более крепкие, за что слуга по прозвищу Калмык невозмутимо и беспощадно взимал штраф.

*Дезарно О. Портрет Н. В. Всеволожского. 1817. Х., м. Гос. музей А. С. Пушкина*

*Дом Всеволожского. Екатерингофский пр. (Римского-Корсакова), 35*

Унаследованные от «Арзамаса» якобинские колпаки, водружаемые на головы участников, являлись уже не шалостью, а символом политических симпатий. По свидетельству А. Г. Родзянко, «каждый раз читались стихи против государя и против правительства»[24]. На одном из заседаний редактор петербургской газеты «Journal de St.-Petersbourg» музыкальный критик *Александр Дмитриевич Улыбышев* прочитал утопию *«Сон»*. В воображении автора Михайловский замок превратился во Дворец собрания представителей, Аничков дворец — в Русский Пантеон, украшенный бюстами выдающихся сынов Отечества (идея, порожденная Французской революцией и наполеоновским ампиром). Над бывшим императорским дворцом развевается знамя с обезглавленным двуглавым орлом (что сделают большевики с орлами на всех решетках Петербурга). В бывших казармах разместились школы, академии, библиотеки. На месте Александро-Невской лавры высится Триумфальная арка Свободы. Повсюду в городе звучит музыка, все ходят в русских национальных одеждах... В такой идейной атмосфере возникло приписываемое Пушкину четверостишие:

Мы честных граждан позабавим
И у позорного столпа
Царя последнего удавим
Кишкой последнего попа.

Декабристы рассматривали «Зеленую лампу» как литературный филиал Союза благоденствия. С. П. Трубецкому было поручено определить кандидатов для принятия в тайное общество. Но к концу 1820 года «Зеленая лампа» прекратила существование, поскольку попала под негласный надзор полиции в связи с расследованием бунта Семеновского полка.

С 1820 года центром просветительской и художественной деятельности декабристов стало *Вольное общество любителей российской словесности (ВОЛРС)*, которое именовалось также *«Обществом соревнователей»* и *«Ученой республикой»*. Его основали в Петербурге 17 января 1816 года члены масонской ложи «Избранного Михаила» братья А. Д. и И. Д. Боровковы, Е. П. Люценко, А. А. Никитин. По мере вхождения в общество литераторов Ф. Н. Глинки (1816), А. Е. Измайлова, Н. И. Греча (1818), А. А. Дельвига, П. А. Плетнева, В. Н. Каразина, В. К. Кюхельбекера (1819), Н. А. Цертелева, О. М. Сомова, А. А. Бестужева (1820), Н. И. Кутузова, Н. И. Гнедича, Е. А. Баратынского, Ф. В. Булгарина. Н. А. Бестужева, К. Ф. Рылеева (1821), В. И. Туманского (1822), В. Н. Григорьева, Н. М. Языкова, М. А. Дмитриева, И. И. Козлова, А. С. Грибоедова, Н. А. Полевого (1824) и других, по мере избрания почетными членами И. А. Крылова, В. А. Жуковского, К. Н. Батюшкова, С. С. Уварова (1818) оно стало литературным, хотя велась и благотворительная деятельность. Часть собранных средств передавалась на выкуп талантливых крепостных и поддержку неимущих студентов[25].

19 января 1818 года Общество получило официальный статус. Президентом был избран гр. С. П. Салтыков, но 16 июля 1819 года его сменил *Федор Николаевич Глинка*, занимавший этот пост до конца существования ВОЛРС. К 1820 году появилось постоянное место собраний в доме Вейвода на Вознесенском пр. (ныне — № 41, перестроен). С января 1818 года Вольное общество любителей российской словесности издавало журнал *«Соревнователь просвещения и благотворения»* (с № 4 за 1818 год — *«Труды вольного общества любителей российской словесности»*). Там печатались «Европейские письма» В. К. Кюхельбекера, «Записки о Голландии в 1815 г.» Н. А. Бестужева, научно-популярные статьи по русской истории, географии, этнографии, фольклористике, о королях и правителях, о русских обрядах и обычаях, то есть все романтически исключительное. Особое внимание уделялось освободительному движению в Греции. Поэтический отдел был представлен произведениями К. Ф. Рылеева, Ф. Н. Глинки, В. Н. Григорьева. Автором лучших критических статей (разборы «Кавказского пленника», антологических стихотворений Пушкина, Вяземского) был редактор журнала *Петр Александрович Плетнев*. Шагом вперед в теоретическим осмыслении романтизма стал печатавшийся в «Соревнователе...» *трактат Ореста Михайловича Сомова «О романтической поэзии»*. Однако многие члены ВОЛРС печатались в других изданиях, особенно в «Сыне отечества», а «Соревнователь...» наполнялся случайным материалом.

СОРЕВНОВАТЕЛЬ
ПРОСВЕЩЕНИЯ
И
БЛАГОТВОРЕНИЯ.
1825.
№ IV.

ТРУДЫ
ВЫСОЧАЙШЕ УТВЕРЖДЕННАГО
ВОЛЬНАГО ОБЩЕСТВА
ЛЮБИТЕЛЕЙ
РОССІЙСКОЙ СЛОВЕСНОСТИ.
1825 ГОДЪ.
ЧАСТЬ XXX.
САНКТПЕТЕРБУРГЪ.

Собрания проходили каждый понедельник. На них читались произведения «соревнователей», велись дискуссии по вопросам истории, философии, искусства, обсуждался состав очередных номеров журнала.

*Беггров К. П. Портрет Ф. Н. Глинки. 1819. Литография*

Федор Николаевич Глинка, являвшийся одновременно членом Коренной управы Союза благоденствия и адъютантом генерал-губернатора М. А. Милорадовича, составил для себя и общества памятку: «Порицать: 1) Аракчеева <...> 2) военные поселения, 3) рабство и палки, 4) леность вельмож, 5) слепую доверенность к правителям канцелярий <...>, 6) жестокость и неосмотрительность уголовной палаты, 7) крайнюю небрежность полиции при первоначальных следствиях. Желать: открытых судов и вольной цензуры. Хвалить: ланкастерскую школу и заведение для бедных у Плавильщикова»[26].

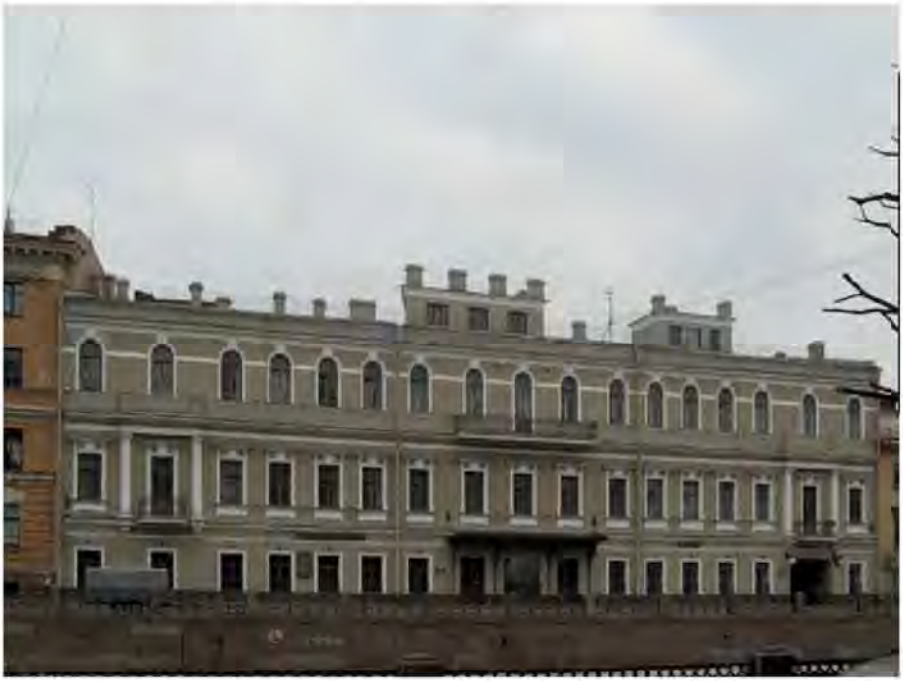
До весны 1820 года почти все члены ВОЛРС являлись одновременно участниками ВОЛСНХ. После «каразинской истории» радикальная часть ВОЛРС порвала с ВОЛСНХ. В Вольном обществе любителей российской словесности возросла роль «левых михайловцев» — А. А. и Н. А. Бестужевых, В. К. Кюхельбекера, А. О. Корниловича, К. Ф. Рылеева, Н. И. Тургенева. Собрания стали бурными, эстетические и политические страсти накалялись, но неизменным был дух демократизма, свободного обмена мнениями.

*Кипренский О. А. Портрет Н. И. Гнедича. 1823–1824. Х., м. ИРЛИ (Пушкинский дом)*

В июне 1821 года действительным членом общества был избран *Николай Иванович Гнедич*. Откликом на это событие стала его *«Речь о назначении поэта»*, прочитанная перед «соревнователями». Исходя из идеи просветителей «мнение есть властитель мира», поэт видел задачи литературы в формировании этого мнения. Воздействуя на умы и сердца современников и потомков, литератор сражается с невежеством и пороком, вершит моральный суд потомства. Неся гражданскую ответственность перед обществом, он должен служить образцом любви к Отечеству и родному слову. Для него позорно пресмыкаться перед властью («ласкать могуществу»), покрывать разврат и пороки. Речь была встречена с восторгом. Гнедич стал арбитром в литературных спорах. Рылеев вынес на его суд свои Думы и посвятил думу «Державин». Глинка отметил заслуги Гнедича на одном из собраний. Похвальный отзыв о творчестве Гнедича был напечатан в «Полярной звезде». «Судья и друг поэтов молодых» (по выражению Плетнева) вскоре был избран вице-президентом ВОЛРС. «Речь о назначении поэта» с купюрами наиболее острых мест была опубликована в «Соревнователе...», а полный текст издан отдельной брошюрой, весь тираж которой конфисковала и уничтожила полиция. Такое внимание со стороны «левых михайловцев» и цензуры напугало Гнедича. Он резко охладел к обществу (в 1823 году присутствовал на 2 собраниях из 45[27]), и «соревнователям» пришлось избрать нового вице-президента.

Эта история заставила «левых» охладить пыл. На заседаниях ВОЛРС не велась прямая политическая пропаганда. Рылеев и Бестужев присматривались к «соревнователям», намечая в их среде кандидатов в тайное общество.

С 1824 года кандидаты приглашались на «русские завтраки» Рылеева в его роскошной восьмикомнатной казенной квартире в здании Российско-Американской компании (наб. Мойки, 72). В третьем часу дня на стол ставился графин водки, а на закуску — крупные ломти ржаного хлеба и кочаны кислой капусты. Так псевдоромантик Рылеев понимал «народность», «национальность» и держал во дворе дома корову[28] как символ близости к народу. На «русских завтраках» велись откровенные разговоры о литературе, искусстве, политике, кадровых назначениях. В выражениях не стеснялись. Помимо литераторов, входивших в тайное общество, тут бывали Булгарин, Греч, Дельвиг, Мицкевич, Сомов, читал свою комедию Грибоедов, Гнедич — отрывки из «Илиады», а Лев Пушкин — новые стихи брата. О делах Северного общества не говорили. Эта тема поднималась в вечерние часы, когда круг посетителей становился уже (обычно — Бестужевы, Завалишин, Каховский, Оболенский). На этот уровень в начале 1825 года был допущен только А. С. Грибоедов.



*Российско-Американская компания. Набережная Мойки, 72*

С 1823 года центральной трибуной декабристской эстетики стал альманах *«Полярная звезда»*, издаваемый А. А. Бестужевым (Марлинским) и К. Ф. Рылеевым в типографии Н. И. Греча. Его участниками были Е. А. Баратынский, К. Н. Батюшков, Ф. В. Булгарин, Д. В. Веневитинов, А. Ф. Воейков, П. А. Вяземский, Ф. Н. Глинка, Н. И. Гнедич, Н. И. Греч, А. А. Грибоедов. Д. В. Давыдов, А. А. Дельвиг, В. А. Жуковский, Н. М. Карамзин, И. А. Крылов, А. О. Корнилович, В. К. Кюхельбекер, П. А. Плетнев, А. С. Пушкин, О. И. Сенковский, О. М. Сомов, В. И. Туманский, Н. М. Языков и др. Альманах включал произведения разных жанров: стихотворения, отрывки из поэм, эпиграммы, мадригалы, повести, очерки, письма, литературные и исторические эссе. Центральное место отводилось русской поэзии, но уделялось внимание и театральным вопросам. «Полярная звезда» первой дала восторженный отзыв о комедии Грибоедова «Горе от ума», опубликовала многие думы Рылеева, басни Крылова «Василек», «Крестьянин и Овца», 16 произведений Пушкина.

Изданный на добротной бумаге альманах отличался ампирным изяществом оформления, выполненного С. Ф. Галактионовым, И. А. Ивановым-младшим и И. В. Ческим. Три книжки карманного формата (10,3 х 7,5 см) за 1823, 1824 и 1825 годы разошлись с небывалым успехом. Первая, тиражом 1200 экземпляров, была распродана за 10 дней. Подобную скорость распространения имели только басни И. А. Крылова и «История Государства Российского» Н. М. Карамзина. Представительный состав авторов, разнообразие тематики и жанров, высокий художественный уровень большинства публикаций порождали интерес к альманаху как у демократической публики, так и у охранителей. Литературные обзоры Бестужева сохраняли салонный тон «Дамского журнала», изобилуя сентиментальными оборотами: «стихи Плетнева можно уподобить гармонике»; «полуразвернувшиеся розы стихотворений М. Дмитриева

обещают в нем образованного поэта». В 1825 году обе императрицы пожаловали издателей ценными подарками. А. Н. Бестужев стал членом цензурного комитета.

С другой стороны, «Полярная звезда» наряду с «Северной пчелой» знаменовала буржуазную тенденцию в организации журнального дела. Это сходство подсознательно зафиксировал В. И. Туманский в письме Ф. В. Булгарину: «Кланяйся нашей остроумной сволочи: Гречу, Рылееву, Бестужеву, Корниловичу»[29]. Их объединяло стремление к коммерческому успеху, профессионализации писательского труда, независимости литературы от меценатов и книготорговцев. Две первые книжки вышли при содействии И. В. Сленина, который платил только типографу и издателям. Готовя третью книжку, издатели почти отказались от его посредничества, что позволило выплатить авторам альманаха неплохие гонорары. Лично А. А. Бестужеву и К. Ф. Рылееву «Полярная звезда» принесла 1500–2000 руб. чистой прибыли[30]. Стремление к коммерческому успеху привело к тому, что в первом выпуске стихи лучших русских поэтов соседствовали с посредственными произведениями К. Ф. Рылеева, А. Ф. Воейкова, А. Е. Измайлова и откровенно слабыми публикациями Н. Ф. Остолопова, М. Е. Лобанова, П. Г. Абодовского, Д. И. Хвостова. «В сем благодетельном ковчеге / Спаслись и люди, и скоты», — пошутил по этому поводу А. С. Пушкин.

В январе 1824 — июле 1825 года *В. К. Кюхельбекер* и *В. Ф. Одоевский* при финансовой помощи *А. С. Грибоедова* выпустили в Москве 4 книжки альманаха *«Мнемозина...»*, имевшие большой успех. Если на первую часть было 157 подписчиков, то вскоре Кюхельбекер сообщал, что собирается «отпечатать еще до 600 экземпляров первой части, а остальных частей сразу 1200»[31]. В «Мнемозину» входили разделы «Стихотворения», «Критика и антикритика» (В. К. Кюхельбекер), «Философия», «Военная история», «Изящная проза» (В. Ф. Одоевский), «Путешествия», «Смесь». Из ведущих русских поэтов в альманахе печатались Е. А. Баратынский, П. А. Вяземский, Д. В. Давыдов, А. С. Пушкин. В последнем выпуске В. К. Кюхельбекер опубликовал статью *«О направлении нашей поэзии...»*, где развернуто изложил свою эстетическую доктрину.

Другим программным документом являются написанные *А. А. Бестужевым (Марлинским)* критические обзоры российской словесности, которыми открывались все три выпуска «Полярной звезды». По мнению ряда исследователей, «на тот момент в литературной критике Бестужеву не было равных»[32]. Он тоже так считал и утверждал в третьем номере «Полярной звезды»: «У нас есть критика, а нет литературы». Это вызвало отповедь А. С. Пушкина: «Что же ты называешь критикою? "Вестник Европы" и "Благонамеренный"? библиографические известия Греча и Булгарина? свои статьи? но признайся, что это все не может <...> почесться уложением вкуса. Каченовский туп и скучен, Греч и ты остры и забавны — вот все, что можно сказать об вас — но где же критика?»[33]

*Кипренский О. А. Портрет К. Ф. Рылеева. 1824. Б., кар.*

*Матюшкин А. Портрет А. А. Бестужева-Марлинского. 825–1830. Офорт*

*НХ. Портрет В. К. Кюхельбекера. 1820-е. Литография*

*Пракситель. Афродита Книдская. IV в. до н. э. Римская копия*

*Вильгельм Карлович Кюхельбекер, Александр Александрович Бестужев (Марлинский)* и *Кондратий Федорович Рылеев* — три ведущих литератора и эстетика декабризма, мнили себя «романтиками до конца ногтей». Советская филология им не отказывала, позиционируя как идеологов «героического» романтизма, хотя и не очень последовательных. На самом деле *декабристы являются не романтиками, а ампирными эклектиками.* Отметим основные особенности их эстетики.

*Иное отношение к античности.* Ориентация на античную историю и культуру — центральный признак классицизма и ампира. Для декабристов она перестала быть «классикусом». Только В. К. Кюхельбекер еще в Лицее превзошел всех в знании античной истории и литературы, а потом на этой почве подружился с Н. И. Гнедичем, составлявшим вместе с А. Н. Олениным, С. С. Уваровым и Ф. П. Толстым «квартет» ведущих эллинистов русской культуры. Античность навсегда осталась для Кюхельбекера источником этических и эстетических критериев. Например, об А. И. Одоевском он писал: «...это как бы прекрасный отрывок из Виргилия, в котором открываешь все новые красоты при каждом чтении»[34].

А. А. Бестужев, критикуя «Евгения Онегина», увещевал А. С. Пушкина: «Возвышенных предметов немало, и они ждут тебя! Стоит ли вырезывать изображения из яблочного семечка <...> когда у тебя в руке *резец Праксителя*»[35]. Данное сравнение свидетельствует, что Бестужев — сын конференц-секретаря Императорской Академии художеств, выросший, по собственному признанию, «между алебастровыми богами и героями», в античном искусстве разбирался слабо. Под «возвышенными предметами» он понимал категории гражданственности, тираноборчества, свободы и т. п. Однако к Праксителю это отношения не имеет. В историю искусства он вошел как автор «Афродиты Книдской» — первой в греческой классике обнаженной женской статуи, которая сделала остров Книд местом массового паломничества. Для мастеров ампира она стала образцом гармонии, задумчивого лиризма и эротизма образов. Неужели Бестужев призывал Пушкина к усилению этих сторон творчества?

К. Ф. Рылеев из античности черпал лишь гимназический набор имен-символов (Сократ, Цезарь, Цицерон, Кассий, Брут, Катон), употребляя их независимо от того, обличал ли Аракчеева, воспевал ли Мордвинова или Байрона:

«К временщику»: (1820)
Тиран, вострепещи! Родится может он
Иль *Кассий*, или *Брут*, иль враг царей — *Катон*!

«Гражданское мужество»: (1823–1824)
Увы, Аттил, Наполеонов
Зрел каждый век своей чредой:
Они являлися толпой...
Но много ль было *Цицеронов*?..
Лишь Рим, Вселенной властелин,
Сей край свободы и законов,
Возмог произвести один
И *Брутов* двух и двух *Катонов*.

«На смерть Байрона»: (1823)
Здесь спит возвышенный поэт!
Он жил для Англии и мира,
Был, к удивленью века, он
Умом *Сократ*, душой *Катон*
И победителем Шекспира.

В эстетике декабристов в полной мере проявился ампирный принцип аллюзионности: из античных сюжетов и образов они выбирали только те, которые способны вызвать политические аналогии с современностью.

*Антиисторизм.* Ампирной ориентации на античность декабристы, подобно романтикам, противопоставили широкий пространственно-временной диапазон от Средневековья до современности. Но в отличие от романтиков их художественное мышление антиисторично. Они вкладывали в уста персонажей собственные этические и политические суждения, грубо искажая национальную, историческую и социальную психологию,

поведение, речь. Например, у Рылеева коррумпированный самовлюбленный политикан князь Артемий Волынский размышляет о собственной персоне:

За край родной иль за свободу,
*Забывши вовсе о себе,*
*Готов всем жертвовать народу.*

Дмитрий Донской обращается к войску с такой речью:

Летим — и возвратим народу
Залог блаженства чуждых стран:
Святую праотцев свободу
И *древние права граждан.*

В понимании истории декабристы смыкались с охранителями: они ее не изучали, а выбирали лишь то, что соответствовало их политическим и эстетическим представлениям. Они неизменно приносили историческую истину в жертву идеологии. Отличие состояло в политической окраске. Охранители выискивали в истории исключительно подвиги «за веру, царя и Отечество», декабристы — исключительно героическую борьбу против деспотизма. И те, и другие в понимании историзма в литературе, драматургии, поэзии остались на позициях классицизма 70–80-х годов XVIII века.

*Ампирные черты художественного мироощущения.* Романтики выдвигали на первый план гедонистическую, коммуникативную и аксиологическую функции искусства. В творчестве и эстетике декабристов доминировала воспитательно-пропагандистская функция, как и у сторонников умирающего классицизма. В. К. Кюхельбекер «вернейшим признаком души поэтической» провозглашал «страсть к высокому и прекрасному»[36]. Такое видение объединяло классицистов и романтиков, но декабристы под «высоким» и «прекрасным» понимали священные категории классицизма: *Отечество, свободу, доблесть, достоинство, мужество, честь, подвиг, жертву.* Им противостояли «низкие» понятия: тираны, цепи, ярем, бичи. Эпитеты и оценки в произведениях декабристов, как правило, касаются категорий не личных, а общественно-политических и отличаются классицистической однозначностью. Родина всегда *милая*, цель — *славная*, знамя — *святое*, думы, песни, мысли сердца, мечтания, души, поэты — *высокие, возвышенные.* Противоположные эмоционально-экспрессивные эпитеты используются в изображении враждебного политического лагеря. Власть, временщики, ханжи, злодеи, тирания всегда *подлые, коварные, ужасные, низкие, гнусные, мерзкие.*

Порицая классицистов за жесткую регламентацию изящного, авторы «Полярной звезды» пришли к не менее нормативной эстетике. «Дайте нам не условный, а избранный мир»[37], — призывал А. А. Бестужев. «Избран-

ность» проявлялась в том, что явления жизни не описывались, не анализировались, а выступали абстрактными понятиями, которые перечислялись и оценивались устами или мыслями идеального героя-гражданина. Персонажи и лирические герои произведений декабристов обладали ясным, как у Кассия и Катона, пониманием собственной обреченности, готовностью к самопожертвованию во имя Родины, свободы и общественного блага. Они противостояли и лирическому герою раннеромантической поэзии, и байроническому индивидуалисту. Герой и его антиподы по-прежнему представали в классицистическом черно-белом цвете.

Советские литературоведы считали шагом вперед стремление осмыслить связь героя-гражданина с народом, государством. На самом деле это был шаг назад — к «героическому» классицизму Д. И. Фонвизина («Каллисфен», 1786), Я. Б. Княжнина («Вадим Новгородский», 1789), А. Н. Радищева («Беседа о том, что есть сын отечества», 1790-е). Идея безоговорочного подчинения личных интересов общественным, Отечеству, каким бы мерзким оно ни было, связывала декабристов с классицизмом. Виновниками «мерзостей» они считали исключительно «тиранов» и их слуг. Типичными порождениями классицизма были мечтания декабристов о красивой революции «в белых перчатках»; высокопарность письменной и устной общественной речи; театральность общественного поведения, рассчитанная на будущих историков, поэтов, художников, драматургов; преобладание фразы и позы над делом.

У романтиков-бунтарей политические мотивы встречались часто, но не доминировали над остальной тематикой и всегда были пропущены сквозь восприятие лирического героя, что придавало им страсть, проникновенность и глубокую человечность. У декабристов политическая тематика стала всепоглощающей. Ради агитационного эффекта педантичный «эллинист» Кюхельбекер в «Аргивянах» нарушил единство места, заменил александрийский стих пятистопным ямбом, во многих фрагментах отказался от рифмы и, согласно канону античной трагедии, ввел хор пленных аргивян, который периодически давал морально-политическую оценку героям и событиям. Декабристы стремились даже лирическим жанрам придать прямолинейный агитационный характер. Отсюда их единодушное неприятие «Евгения Онегина». Бестужев призывал Пушкина поставить героя «в контраст со светом», чтобы усилить обличительную тональность. Рылеев готов был «до второго пришествия» спорить, что «Онегин» ниже «Бахчисарайского фонтана» и «Кавказского пленника»[38].

Образцом псевдоромантизма и политической зашоренности является стихотворение В. К. Кюхельбекера *«На смерть Чернова» (1825)*. Поводом к его созданию послужила дуэль члена Северного общества поручика Семеновского полка Н. П. Чернова с флигель-адъютантом В. Д. Новосильцевым 14 сентября 1825 года. Новосильцев сделал предложение сестре Чернова, но мать Новосильцева сочла брак с девушкой из «среднего класса»

недопустимым для своего сына-аристократа. Под ее давлением жених расторг помолвку, дав слово Чернову, что не будет больше встречаться с его сестрой. Вскоре, случайно встретив бывшую невесту на балу, он заговорил с ней. Чернов, застав их за этой беседой, счел честь сестры оскорбленной и вызвал Новосильцева на дуэль. Секундантами Чернова были К. Ф. Рылеев, П. И. Пестель и Н. Пражецкий. Дуэль состоялась в Озерках. Чернов был убит наповал, а Новосильцев смертельно ранен. Стихотворение Кюхельбекера декабристы и их товарищи воодушевленно декламировали на своих собраниях накануне восстания:

Клянемся честью и Черновым:
Вражда и смерть временщикам,
Царя трепещущим рабам,
Тиранам, нас угнесть готовым!
<...>
На наших дев, на наших жен
Дерзнешь ли вновь, любимец счастья,
Взор бросить, полный сладострастья,—
Падешь, перуном поражен.

Так, говорят нерусским словом,
Святую ненавидят Русь
Я ненавижу их, клянусь,
Клянуся честью и Черновым.

*Сад Лесотехнической академии. Место дуэли Н. П. Чернова и В. Д. Новосильцева*

История этой дуэли изобиловала романтическими коллизиями. Мать, желая счастья сыну, привела его к смерти. Брат, защищая честь сестры, погиб сам и убил любимого ею человека, потому что понимал, если этого не сделает он, к барьеру встанут его младшие братья. Роковая любовь девушки, окончившаяся гибелью двух самых дорогих людей. Герой-любовник, вынужденный делать выбор между любовью к женщине и любовью к матери, между счастьем и карьерой. Для подлинного романтика это могло бы стать «золотым дном». Но классицист Кюхельбекер окрасил историю в черно-белый цвет, выбрав из нее только мотив социального неравенства, позволявший изобразить Новосильцева «царя трепещущим рабом». В восприятии поэта русский аристократ олицетворяет иностранное засилье. Прямая революционная агитация с использованием славянизмов (девы, перуны, дщери, пришлецы) дополнялась выпадами в адрес противников эстетических («говорят нерусским словом»).

*Классицистическая иерархия жанров.* Приоритет общественно-значимого содержания и воспитательной функции искусства побуждал декабристов пропагандировать исключительно «высокие» жанры — политическую оду, героическую поэму и трагедию, позволявшие прямолинейно противопоставить полярные общественные и эстетические позиции. «Ужели хочет он изгнать все легкое и веселое из области поэзии? куда же денутся сатиры и комедии?» — писал А. С. Пушкин о А. А. Бестужеве[39]. В светской жизни декабристы демонстративно отказались от танцев, считая их пустым времяпрепровождением. Представления об иерархии жанров — еще одна точка соприкосновения декабристов с охранителями. Для тех и других священными оставались имена М. В. Ломоносова, Г. Р. Державина, В. П. Петрова (для В. К. Кюхельбекера — еще и А. С. Шишкова, С. А. Ширинского-Шихматова, С. С. Боброва), а идейным и стилистическим эталоном — ораторские интонации с обилием вопросов, восклицаний, обращений, лозунгов, имеющих общественно-политическую направленность. Малые лирические жанры (элегии, мадригалы, послания) Кюхельбекер не считал «подлинной поэзией», а Рылеев стремился их максимально политизировать. Оттого стихи Рылеева подобны аскетичной церковной проповеди: в них иногда присутствует едкий сарказм, но не знакомо чувство юмора.

Репутацию романтика Рылееву создал изобретенный им *жанр думы* — типичный пример ампирной эклектики, заимствующей от романтизма только внешние атрибуты. Цель рылеевских дум — гражданская дидактика классицизма: «знакомить <...> со светлейшими эпохами народной истории» (Рылеев), «возбуждать доблести сограждан подвигами предков» (Бестужев) и с помощью ампирных исторических аллюзий обратиться к обществу с революционным призывом. «Думы Рылеева и целят, и все невпопад», — считал А. С. Пушкин[40]. Рылеев подчеркивал их романтические черты — связь с национальной историей и народной традицией: «Дума, старинное наследие от южных братьев наших, наше

русское, родное изобретение. Поляки заняли ее от нас». Однако в его думах нет ни истории, ни жанрово-стилистических особенностей народного творчества. Преобладают риторические вопросы, восклицания, обращения, придающие изложению ораторский стиль.

В Думах Рылеева присутствует основной признак романтизма: исключительный герой в исключительных обстоятельствах. Но исключительность героев лишь в том, что они являются борцами за национальную независимость *(Мстислав Удалой, Дмитрий Донской, Богдан Хмельницкий)*, гражданскую свободу *(Артамон Матвеев, Яков Долгорукий, Артемий Волынский)* и государственные интересы *(Ермак, Державин)*. Эти мотивы варьируются на все лады. Исключительность Рылеев трактует с позиций ломоносовско-державинского классицизма. Его герои часто приносят личные интересы в жертву общественным, но конфликт между частным и общим отсутствует, поскольку для героев общественное становится глубоко личным. Это отличает их от окружающей толпы, от рефлексирующего героя романтической лирики, от байронического бунтаря-индивидуалиста. Герои Рылеева — ампирные. От идеальных персонажей классицизма их отличают лишь внешние романтические атрибуты: народное происхождение или связь с народом; славянская национальность, одежда, речь; принадлежность не к античной, а к русской истории; не разум, а чувства как двигатель поведения. Но чувства исключительно «высокие», пропущенные сквозь призму рациональных категорий «государство», «власть», «свобода», «народ».

В композиционном строе дум сразу бросается в глаза математическая схема классицизма: 1) описание места действия; 2) речь или внутренний монолог героя; 3) нравоучение. «Кланяюсь планщику Рылееву», — писал А. С. Пушкин, отметив, что думы Рылеева «слабы изобретением и изложением. Все они на один покрой: составлены из *общих мест* <...> Национального, русского нет в них ничего, кроме имен»[41]. Рылеев стремился скрыть рассудочность приемами романтического камуфляжа: динамичными батальными сценами, перепевающими эпизоды из баллад Жуковского и «Руслана и Людмилы», эффектными картинами природы (великолепный пейзаж в «Ермаке»), национальным «натюрмортом»:

Вот скатерть простая на стол постлана;
Поставлено пиво и кружка вина,
И русская каша и щи пред гостями,
И хлеб перед каждым большими ломтями.

*Ампирное (имперское) понимание «народности» и «национальности».* Эти категории романтической эстетики служили декабристам еще одним элементом камуфляжа своего имперского классицизма. «Народность» и «национальность» для декабристов — это «русские завтраки» Рылеева с подчеркнуто национальной водкой и кислой капустой. Это его

призыв к соратникам выйти 14 декабря на Сенатскую площадь в русских кафтанах[42]. П. И. Пестель предлагал в «Русской правде» при проведении военной реформы взять за образец древнерусское платье: *«Кафтаны и зеленыя длинныя Штаны»*, иностранные названия заменить русскими: не сабля, а *рубня*; не пика, а *тыкня*; не каре, а *толпник*; не стройся!, а *в рядобронь*!; не тирания, а *зловластие*; не республика, а *общедержавие* и т. д. Там же он изложил свое понимание «народности»: «Малые племена, подвластные большому государству не могут ограждаться правом народности», «лучше и полезнее» если они «сливались бы совершенно в общий состав»[43].

Высоко ценя в искусстве черты национальной самобытности, стремясь выявить их в произведениях древней и современной словесности, А. А. Бестужев критиковал «подражательность», но в собственном литературном творчестве (*повести «Роман и Ольга», 1823; «Ревельский турнир», 1825*) являлся не более чем эпигоном Вальтера Скотта. За это А. С. Пушкин в письмах методично называл его «Walter». В своих статьях Бестужев именовал отечественных живописцев «русский Рейсдаль» или «русский Доменикино», игнорируя при этом национально-самобытное творчество В. А. Тропинина и А. Г. Венецианова, поскольку в нем не было показного героизма и лобовой дидактики.

В. К. Кюхельбекер ратовал за создание «поэзии истинно русской». Под ней он понимал ампир, наряженный в русские одежды, славянизированную шишковскую лексику и противопоставленный «недоговаривающей поэзии Байрона».

Декабристы использовали элементы народной поэзии: *«Что не ветр шумит во сыром бору»* (А. Бестужев), *«на борзом коне»* (В. Кюхельбекер), *«красная девица», «гой-еси»* (Ф. Глинка). Но фольклорные вкрапления встречаются у них гораздо реже, чем у Крылова, Жуковского, Дельвига. Они являются одним из приемов «романтического камуфляжа», имеют либо эстетский оттенок, либо прямолинейный агитационный характер. Например, Рылеев, признавая на словах недопустимость народной революции, написал более десяти стихотворных прокламаций (некоторые — в соавторстве с А. А. Бестужевым) для воздействия «на ум народа», став пионером этого жанра в России. В них популярные нежно-вздыхательные романсы и подлюбные песни превратились в радикальные политические призывы («А что силой отнято / Силой выручим мы то»). Вероятно, сами же соратники положили конец подобным писаниям, подстрекавшим народ к самостоятельному выступлению.

*Преобладание содержания над художественной формой.* Подобно классицистам и просветителям декабристы ценили содержание произведения много выше, чем художественную форму. Проблемы ритмики, строфики, мелодики волновали их мало. Излюбленными мишенями декабристской критики стали либерал В. А. Жуковский и монархист Н. М. Карамзин — два великих реформатора русского литературного

языка. Декабристы, признавали благотворное воздействие Жуковского на язык русской поэзии, но считали пагубным «влияние его на дух нашей словесности» (К. Ф. Рылеев). А. Н. Бестужев объявил пороком романтическую «любовь к безвкусным шуточкам простолюдинов». Он критиковал поэтическую свободу П. А. Катенина и сомкнулся в этом с главным «классиком» Н. И. Гнедичем. В понимании поэтического языка оба остались в шорах ломоносовской теории «трех штилей». При этом собственную языковую свободу Бестужев не ограничивал. Например, в адрес оленинской Академии художеств он писал: «Малютку природу, которая имела несчастье родиться недворянскою — по приговору Академии выгнали за заставу *как потаскушку*»[44].

Только В. К. Кюхельбекер усердно работал над аллитерациями, поскольку был другом А. С. Пушкина, А. А. Дельвига, Е. А. Баратынского, А. С. Грибоедова. Это не мешало ему быть почитателем А. С. Шишкова и старославянского языка. Однако гражданское содержание поэзии Кюхельбекер ценил выше, чем благозвучие. Даже Пушкина он позднее причислил к «очистителям языка», которые «из слова русского, богатого и мощного, силятся извлечь небольшой, благопристойный, приторный, искусственно тощий, приспособленный для немногих язык». Пушкин же о поэтическом языке своего друга писал так: «Читал стихи и прозу Кюхельбекера — что за чудак! Только в его голову могла войти жидовская мысль воспевать Грецию великолепную, классическую, поэтическую Грецию, Грецию, где все дышит мифологией и героизмом, — славяно-русскими стихами, целиком взятыми из Иеремия. Что бы сказал Гомер и Пиндар?»[45]

*Непоследовательное отношение к реалистическим тенденциям.* А. А. Бестужев не признавал жанровой живописи, если она не наталкивала на социально-политические размышления. В своих обзорах он даже не упомянул А. Н. Радищева, пренебрежительно отозвался об ироикомической поэме В. И. Майкова «Елисей...». В «Горе от ума» он выше всего ценил обличительные монологи Чацкого в сопоставлении с монологами Фамусова. Обыденность героя и содержания «Евгения Онегина» казалась ему несовместимой с его ампирными представлениями о высоком назначении поэзии. В Онегине он увидел только «франта, который душой и телом предан моде». Бестужев ругал произведения, где «есть и Русский квас и Русский хмель <...> есть и лубочные картинки нашего быта, раскрашенные матушкою грязью; есть все в них, кроме Русского духа, все, кроме Русского народа»[46]. При этом он высоко ценил басни и прозу А. Е. Измайлова — типичного представителя подобного «реализма».

Что могло бы произойти с Просвещением, свободой совести, печати, художественного творчества в случае их победы? Это можно представить по одной фразе из «Русской правды»: «Законы веры христианской везде требуют одинаковых правил нравственности». О перспективах свободы печати свидетельствует показательный пример. В 1811 году Александр I, как уже упоминалось, не позволил Цензурному комитету исключить из

«Путешествия флота капитана Крузенштерна» главу о злоупотреблениях Российско-Американской компании. Второе издание книги вышло без этой главы. Видимо, ее исключили новые цензоры — фактический управляющий Российско-Американской компании К. Ф. Рылеев и член Санкт-Петербургского цензурного комитета А. А. Бестужев (Марлинский).

Вышеупомянутый «Сон» А. Д. Улыбышева с идеей грандиозной архитектурной и духовной перестройки Санкт-Петербурга не уступает печально известным фантазиям Робеспьера. Аскетичный в личной жизни «Неподкупный» был почитателем античных доблестей и покровителем «революционного классицизма» (Ж.-Л. Давид, К.-Н. Леду, Ф.-Ж. Тальма). Аскет К. Ф. Рылеев тоже почитал античные доблести, а «дорогому другу» Ф. В. Булгарину пообещал: «Когда случится революция мы тебе на "Северной пчеле" голову отрубим»[47]. И отрубил бы, как Робеспьер «милому другу» Демулену.

Прощаешь ты врагам своим—
Я не знаком с сим чувством нежным
И оскорбителям моим
Плачу отмщеньем неизбежным.
Лишь временно кажусь я слаб,
Движеньями души владею;
Не христианин и не раб,
Прощать обид я не умею.

И вот в такой «романтической» идиллии жители Петербурга должны были наслаждаться музыкой и носить русские кафтаны...

*НХ. Франция. Из крови тирана взойдут семена свободы. 1793. Гр. на дер.*

*Дом С. С. Уварова. Малая Морская, 21. Место собраний «Арзамаса»*

## Глава 7. Общественные художественные объединения

Важным фактором в развитии эстетической и общественно-политической мысли стали общественные объединения. Их нередко называют «литературными» или «художественными», чтобы отличить от масонских лож, великосветских салонов и организаций декабристов. Одни объединения имели официально зарегистрированный устав («Беседа любителей русского слова»; Вольное общество любителей словесности, наук и художеств; Вольное общество любителей российской словесности; Общество поощрения художников; Филармоническое общество), другие существовали неформально в виде кружков («Арзамас», «Зеленая лампа», «Союз поэтов», «Любомудры»). К 1815 году такие кружки появились в юнкерской школе при Сенате, в Педагогическом институте и Лицее.

С сентября 1815 года самым влиятельным общественно-литературным объединением стал *«Арзамас»*. Он нанес смертельный удар по устаревшим литературным нормам и системе духовных ценностей «Беседы любителей русского слова», наглядно продемонстрировав преимущества

таланта, опирающегося на достижения европейского Просвещения, перед консерватизмом, ищущим спасения в православии и самодержавии. Деятельность «Арзамаса» завершила реформу русского литературно-поэтического языка, подготовив почву для высшего расцвета романтизма и золотого века русской поэзии. Документация и переписка участников «Арзамаса» полностью изданы[1] и исследованы литературоведами. Остается добавить некоторые комментарии.

Поводом к оформлению «Арзамаса» послужила премьера комедии А. А. Шаховского «Липецкие воды, или Урок кокеткам». Потому свою историю «Арзамас» вел от «Липецкого потопа». Этот факт — одно из свидетельств сохранения в 1815 году ведущей роли театра в синтезе искусств. Под обаянием «Арзамаса» исследователи иногда не обращают внимания на остроумие, с каким Шаховской осмеял в образе Фиалкина только что обласканного властями В. А. Жуковского. Он то прямо цитировал стихи «балладника», то пародировал их образно-стилистический строй. Зато это отметили исследователи творчества А. А. Шаховского. Такая поляризация — следствие порожденной «Арзамасом» традиции литературного интриганства (партийности). Для своих членов «Арзамас», по определению П. А. Вяземского, являлся «школой литературного товарищества», но для других — В. К. Кюхельбекера, П. А. Катенина, А. С. Грибоедова — «арзамасской шайкой», которая вопреки эстетической объективности в творчестве «собратьев» отмечала только достоинства, а произведения оппонентов и критику со стороны встречала дружным неприятием.

Серьезности Просвещения и классицизма «арзамасцы» противопоставили маскарадно-издевательскую иронию романтизма: жареного гуся, как любимое общее блюдо и эмблему общества; шутливые прозвища участников, взятые из баллад Жуковского; обстановку дружеского веселья и дурачеств; непрестанно совершенствуемый ритуал приема в общество.

Можно представить, что испытал, например, грузный, страдающий одышкой Василий Львович Пушкин, когда его положили на диван в жарко натопленной комнате, укутали шубами и заставили выслушать чтение какой-то бездарной трагедии, от начала до конца. Потом его долго водили с завязанными глазами по лестницам уваровского дома и предложили подстрелить из лука чучело — символ дурного вкуса. Тут

*Гампельн К. К. Портрет В. Л. Пушкина. 1824. Б., сангина. Гос. музей А. С. Пушкина*

из-за занавески выскочил мальчик и пальнул в него из пистолета. Василий Львович не знал, что заряд холостой, и упал на пол...[2]

В истории русской культуры «Арзамас» стал первым опытом тотальной десемиотизации духовных ценностей. В данном случае — ценностей, связанных с официальным пониманием Просвещения и «высоких» категорий классицизма (государство, патриотизм, долг и т. д.). «Арзамасский» стиль общения одинаково остроумно превращал в фарс веками отработанный ритуал Парижской академии; чопорную чиновно-бюрократическую иерархию «Беседы любителей русского слова»; плохо скрытую официальность салона А. Н. Оленина; таинственную многозначительность практически бесполезных масонских лож (каждый член давал клятву о неразглашении тайн); яростные словесные дебаты тайных политических обществ («арзамасцы» называли друг друга «гражданами», очередного председателя собрания и новых членов обязали носить якобинский красный колпак); действия «христианизаторов» (Д. В. Давыдов, В. Л. Пушкин, П. А. Вяземский составили московское отделение — «дольнее». Название пародировало лексику Магницкого и др.).

Главная причина распада «Арзамаса» — прием в него троицы будущих декабристов — Н. М. Муравьева, Н. И. Тургенева, М. Ф. Орлова. Их планы совершенно не устраивали *«старших арзамасцев»* (Д. Н. Блудов, Ф. Ф. Вигель, Д. В. Дашков, Д. А. Кавелин, М. А. Салтыков, С. С. Уваров), уповавших на здравомыслие императора, которое заставит его вернуться к правительственному либерализму в духе Сперанского. *«Средние арзамасцы»* (К. Н. Батюшков, А. Ф. Воейков, Д. В. Давыдов, С. П. Жихарев, В. А. Жуковский, А. А. Плещеев, В. Л. Пушкин, Д. П. Северин) вообще чурались политики. «Арзамас» распался тихо и деликатно, под предлогом служебных командировок его членов. Жуковский и Жихарев уехали в Москву, Орлов — в Киев, Блудов — в Лондон, Дашков — в Стамбул, Вяземский — в Варшаву, Батюшков — в Италию.

7 декабря 1816 года, после четырехлетнего перерыва, вызванного войной, возобновилась деятельность *Вольного общества любителей словесности, наук и художеств*. Фактически это была новая организация. Те, кто стоял у ее истоков — И. П. Пнин, В. В. Попугаев, И. И. Теребенев, — умерли. Другие — И. М. Борн, А. Х. Востоков, Д. В. Дашков, Д. Н. Блудов, К. Н. Батюшков, А. И. Зауэрвейд, А. А. и И. А. Ивановы, И. П. Мартос, Ф. Ф. Репнин-Фомин, Г. И. Угрюмов, О. А. Кипренский в ней уже не участвовали, либо присутствовали иногда в качестве гостей или почетных членов. ВОЛСНХ стало преимущественно литературным объединением, которое возглавил поэт и прозаик *Александр Ефимович Измайлов*, отчего общество стали называть *Измайловским*. Заседания по-прежнему проходили в Михайловском замке каждый четверг, поэтому общество называли еще *Михайловским*. Его художественная и общественная роль возросла в 1817–1818 годах, когда в него вошли Ф. Н. Глинка, Н. И. Греч, А. А. Дельвиг, О. М. Сомов, В. И. Туманский, Е. А. Баратынский, П. А. Плетнев и «левые михайловцы» — А. А. Бестужев

и В. К. Кюхельбекер. Почетными членами ВОЛСНХ состояли и Н. И. Гнедич, И. А. Крылов, В. А. Жуковский, П. А. Вяземский, А. С. Пушкин.

БЛАГОНАМѢРЕННЫЙ
ЖУРНАЛЪ
ИЗДАВАЕМЫЙ
Ѳ. Измайловымъ.
КНИГА. № 12.
1818.

С 1818 года «измайловцы» стали издавать ежемесячный журнал *«Благонамеренный»*. 65,5% его публикаций занимала хроника столичной жизни, непринужденно сообщаемая в виде анекдотов и слухов, такие же выписки из иностранных журналов, проходная беллетристика, анонимные мадригалы, эпиграммы, шарады. А. А. Бестужев («Полярная звезда на 1824 год») характеризовал «Благонамеренный» как журнал «домашний», «забавный для своего круга». Прозаические переводы произведений Д. Г. Байрона, Вергилия, Вольтера, А.-Р. Лесажа, Д. Мильтона, Тита Ливия, Э. Парни, Пиндара, А. Попа, Ж.-Ж. Руссо, Сафо, В. Скотта, Л. Стерна, Т. Тассо, Ф. Шиллера и других в 1818–1825 годах составили менее 2% всех публикаций. Среди 31 более или менее известного автора «Благонамеренного» в первый период (до июля 1820 года) печатались Е. А. Баратынский, А. А. и Н. А. Бестужевы, П. А. Вяземский, Ф. Н. Глинка, Д. В. Давыдов, А. А. Дельвиг, В. Н. Каразин, В. К. Кюхельбекер, П. А. Плетнев, А. С. Пушкин, К. Ф. Рылеев. Однако удельный вес их публикаций составил 6,3%, в то время как на долю «певцов 15-го класса» (братья Княжевичи, Н. Ф. Остолопов, Б. М. Федоров и др.) приходилось 28,2%. Публикации общественно-политического содержания (статьи В. Н. Каразина, А. Е. Измайлова) не поднимались выше верноподданнических сетований.

1 марта 1820 года ветеран и вице-президент общества *Василий Назарьевич Каразин* читал на собрании ВОЛСНХ рассуждение *«Об ученых обществах и периодических сочинениях в России»*. Он нападал на либеральные идеи («права человека», «свобода совести»), отстаивал необходимость правительственного надзора за прессой, литературной и научной деятельностью. Каразин осуждал Н. И. Греча за публикацию в «Сыне отечества» материалов о революции в Испании, призывал исключить из «Соревнователя просвещения и благотворения» легкую и эротическую поэзию, придать журналу научную и национально-историческую ориентацию. Ему с жаром возражали Ф. Н. Глинка, В. К. Кюхельбекер, А. А. Дельвиг, Н. И. Греч, А. С. Пушкин[3]. В. Н. Каразин счел это опасным вольнодумством и написал попечителю ВОЛСНХ министру внутренних дел гр. В. П. Кочубею пространную верноподданническую записку *«О странном направлении умов в России»*, адресованную императору. Он предлагал конкретные

меры по улучшению народного образования и участи крестьян. В противном случае Россия заразится «духом развратной вольности». В качестве носителей такового Каразин назвал С. Г. Волконского, К. Ф. Рылеева и бывших лицеистов. Он сообщил, что Пушкин — сочинитель эпиграмм, в которых «высочайшее лицо названо весьма непристойно» (имелся в виду Noel «Ура! в Россию скачет кочующий деспот»). Для поэта эта записка, наложившись на историю с портретом Лувеля, окончилась южной ссылкой.

На заседании ВОЛСНХ 15 марта 1820 года после жарких споров Каразин и его сторонники — Н. А. Цертелев, Б. М. Федоров и еще 5 человек покинули собрание. Оставшиеся участники исключили их из Общества. 21 апреля 1820 года В. Н. Каразин через В. П. Кочубея передал Александру I записку с благодарностью за прощение его долгов казне и предупреждением об угрозе революции. В. П. Кочубей получил приказ царя разобраться в существе заявлений Каразина. Тем временем в ВОЛСНХ победили сторонники изгнанного вице-президента. 2 июня 1820 года решение об исключении В. Н. Каразина было пересмотрено. Учитывая его научно-просветительские заслуги и активную общественно-политическую позицию, Общество постановило предать инцидент забвению.

4 июня 1820 года Каразин написал новый донос Кочубею: «Кюхельбекер, изливая приватно свое неудовольствие, называл государя Тиберием». Нападкам подверглись также Дельвиг, Пушкин и издания, печатающие их стихи, — «Благонамеренный», «Невский зритель», «Соревнователь...». «...вообразите, что все это пишут и печатают безстыдно не развратники, запечатленные уже общим мнением, но молодые люди, едва вышедшие из царских училищ, и подумайте о следствиях такого воспитания!»[4] В приватной беседе Каразин обратил внимание МВД на публичное чтение Кюхельбекером стихотворения «Поэты» в тот момент, когда «высылка Пушкина сделалась гласною». Он подверг нападкам Царскосельский лицей, откуда выходят «недоброжелатели» правительства, связанные «каким-то подозрительным союзом, похожим на масонство»[5]. Донос стал одним из оснований репрессий против Благородного пансиона, Петербургского университета, Лицея и ланкастерских школ. 20 ноября 1820 года В. Н. Каразина арестовали и бросили в Шлиссельбургскую крепость. Просидев полгода, он был сослан в деревню.

В контексте данной книги «каразинская история» имеет символический смысл. Во-первых, она символизирует закономерную трансформацию «ласкательных» просветителей в охранителей. Еще в 1817 году Каразин опубликовал в «Вестнике Европы» пространную статью в защиту крепостного права[6]. Однако в «Опыте сельского устава»[7] он предлагал улучшить правовое и имущественное положение помещичьих крестьян путем создания Общества добрых помещиков. 5 мая 1820 года записку В. Н. Каразина с предложением об учреждении такого общества гр. И. Каподистрия подал Александру I[8]. Среди подписавших ее были М. С. Во-

ронцов, А. С. Меншиков, А. И. и Н. И. Тургеневы и др. Об отмене крепостного права Каразин не помышлял, а все улучшения связывал исключительно с доброй волей помещиков. Идея «гуманного» рабства объединяла ярых охранителей с такими «либералами» и «просветителями», как В. Н. Каразин, М. М. Сперанский, Д. В. Дашков, Д. Н. Блудов, С. С. Уваров, П. Д. Киселев, А. Н. Оленин. Для них переход на охранительные позиции начался не после 14 декабря 1825 года, а гораздо раньше, в отличие от М. С. Воронцова, Н. И. Греча, Ф. В. Булгарина, Ф. Н. Глинки. В этом — и признак кризиса Просвещения, и реакционная преемственность александровской и николаевской эпох.

*Де Шатобур. Портрет В. Н. Каразина. 1803. Кость, акв., гуашь. ГЭ*

Во-вторых, знамением времени был авантюризм Каразина, шедший на смену «честным правилам» классицистов и просветителей. Еще в 1799 году В. Н. Каразин, после отказа Павла I отпустить его за границу, пытался бежать, но был пойман. Он настолько чистосердечно раскаялся, в таких тонах расписал свою страсть к наукам и желание принести пользу Отечеству, что не только избежал наказания, но заслужил благоволение императора. Александр I в начале царствования был потрясен запиской Каразина, излагавшей планы либеральных реформ, особенно в области народного образования. Все это было написано умно, тактично, с подкупающей искренностью и задушевностью[9]. Став правителем дел Комиссии училищ (1802), Каразин сыграл решающую роль в создании университета на своей родине — в Харькове, вместо Киева. «Он сообщил государю о крупном пожертвовании (100 000) на университет харьковского дворянства раньше, чем получил согласие самих дворян. Этим он заставил своих собратий волей-неволей быть щедрыми»[10], и, сверх того, заложил собственные поместья.

В 1804 году Каразин был уволен с выговором «за превышение власти», но еще несколько лет надоедал императору записками и проектами, пока в 1807 году с него не взяли подписку в том, чтобы он под страхом сурового наказания больше не посылал бумаг государю[11]. Однако в сентябре 1817 года, когда Александр I посетил Харьков, Каразин сумел заинтересовать его... идеей практического использования атмосферного электричества[12]. В 1819 году он опять написал царю. На сей раз — о произволе попечителя Харьковского учебного округа З. Я. Карнеева и репрессиях против профессора И.-Г. Шада. В ответ он получил запрет писать императору «навсегда». Тем не менее в 1820 году Каразин несколько раз этот запрет нарушил. Запиской от 21 апреля об угрозе революции он заинтриговал

государя. Пользуясь этим, В. Н. Каразин с 13 мая по 17 ноября 1820 года подал В. П. Кочубею для передачи императору 7 тетрадей со своими критическими мыслями по поводу положения крестьян, порядков в армии, религиозной политики, гонений на иезуитов, действий М. Л. Магницкого и З. Я. Карнеева, современных социально-политических доктрин (Ферран, Бентам, Шатобриан и др.)[13]. Свои взгляды Каразин излагал менторским тоном, нудно, в виде педантичных лекций по банальным предметам, упиваясь собственной просвещенностью. Нетрудно представить ярость Александра I, «не дочитавшего до конца ни одной серьезной книги», когда он понял, что впустую потратил столько времени на политическое графоманство В. Н. Каразина. Полгода Шлиссельбурга — не самое строгое наказание.

Таким образом, стремление быть ближе к власти, чтобы иметь возможность ее «вразумлять», обернулось желанием выслужиться любой ценой. Подобный авантюризм, при различии целей, объединял охранителей (А. Н. Голицын, М. Л. Магницкий, Д. П. Рунич, А. А. Писарев и др.) с декабристами (П. И. Пестель, К. Ф. Рылеев, А. А. Бестужев, С. Г. Волконский и др.) Один из признаков кризиса Просвещения состоял в том, что в этот ряд политиканов еще до 14 декабря влились представители последнего поколения российских просветителей. (В. Н. Каразин, С. С. Уваров, А. Н. Оленин, А. И. Тургенев и др.).

*Уткин Н. И. Портрет Н. М. Карамзина. 1815. Офорт*

Даже Н. М. Карамзин — эталон «самых честных правил», не устоял. 14 декабря 1825 г. 59-летняя гордость русской словесности, подобно лакею, бегала каждый час на Сенатскую площадь, чтобы доложить Марии Федоровне о ходе событий. Потом Карамзин пытался «вразумлять» Николая I. Уж не благодаря ли этим вразумлениям родилась формулировка сверхзадачи николаевского царствования и методы ее реализации: «Революция на пороге России. Но клянусь, Я не допущу ее в Россию, пока во мне сохранится последнее дыхание жизни». В итоге умирающий Карамзин, следовавший всю жизнь принципу «римляне не одолжались», вынужден был 22 марта 1826 г. написать императору: «Медики решительно советуют мне пожить во Флоренции, но с семейством многочисленным и состоянием недостаточным, особенно с того времени, как наши крестьяне, подобно другим, худо платят оброк, не могу и думать о путешествии»[14]. Денежная ссуда от Николая I последовала незамедлительно, но было уже поздно.

В-третьих, в 1820 году В. Н. Каразин поступил в точности так, как когда-то советовал Н. М. Карамзин, критикуя А. Н. Радищева за попытку возмутить общественное мнение путем публикации «Путешествия из Петербурга в Москву», вместо того, чтобы верноподданнически поднести его матушке-императрице. В начале александровского царствования подобный ход обеспечил Каразину карьерный взлет. Теперь за то же самое он был общественностью изгнан из ВОЛСНХ, а властью брошен в тюрьму. Это наглядно демонстрировало утопичность былых упований на гуманность и просвещенность государственной власти, ее способность оценить бескорыстие и благородство подданных. Тихая кончина «Арзамаса» и «Зеленой лампы», раскол Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, серьезные противоречия внутри Вольного общества любителей российской словесности были проявлениями кризиса Просвещения. Оно оказалось перед альтернативой: лояльность к государственному порядку, преступному по отношению Просвещению, или переход на позиции бунтарского романтизма и декабризма, преступные по отношению к этому государственному порядку и таящие для Просвещения угрозы иного рода.

«Каразинская история» окончательно расколола ВОЛСНХ. Самая талантливая его часть вместе с некоторыми участниками «Зеленой лампы» перешла в Вольное общество любителей российской словесности, а сторонники А. Е. Измайлова (Ф. В. Булгарин, В. Н. Григорьев, М. А. Корф, П. А. Плетнев, О. М. Сомов, В. И. Туманский и др.), продолжая официально именоваться ВОЛСНХ, сгруппировалась вокруг журнала «Благонамеренный».

«Измайловцы» собирались в доме Инженерного департамента (современный участок д. 31 на Литейном пр.), в квартире Измайлова (Лиговский пр., 11) и салоне С. Д. Пономаревой. Связующим звеном между ними и Вольным обществом любителей российской словесности были Н. И. Гнедич, А. А. Дельвиг, О. М. Сомов, Н. И. Греч. «Благонамеренный» охотно предоставлял свои страницы начинающим литераторам. Это позволило в 1822 и 1825 годах превратить ежемесячник в еженедельник. Однако качество художественных публикаций неуклонно снижалось. Доля сочинений А. Е. Измайлова в 1818 — июне 1820 года составляла 30%; в 1820–1822 годах — 38%, а в 1823–1825 годах — 52,5%. Возросла также роль Н. Ф. Остолопова, Б. М. Федорова, Д. И. Хвостова.

*НХ. 1820-е. Портрет А. Е. Измайлова. Б., тушь, кисть*

Дельвиг и Баратынский справедливо назвали сторонников Измайлова «литераторами задней шеренги» и «певцами 15-го класса». Степень сотрудничества с «Благонамеренным» ярких талантов снижалась. После «каразинской истории» в нем прекратили публиковаться А. А. Бестужев, Д. В. Давыдов, А. А. Дельвиг; с 1823 года — Н. А. Бестужев, Е. А. Баратынский, П. А. Вяземский, А. С. Норов, В. Ф. Одоевский, П. А. Плетнев, А. С. Пушкин, К. Ф. Рылеев. Уменьшилось участие Ф. Н. Глинки, В. К. Кюхельбекера, М. В. Милонова, В. И. Панаева, О. М. Сомова, В. И. Туманского. Эстетические установки «благонамеренных» были эклектичны. С одной стороны, многочисленные басни и очерки Измайлова сочетали консервативное морализаторство с натуралистическими тенденциями его басен и романа «Евгений...»:

А. Ф. Воейков
«Дом сумасшедших»

«Мой предмет: носы с прыщами,
Ходим с музою в трактир
Водку пить, есть лук с сельдями...
Мир квартальных — вот мой мир».

С другой стороны, «Благонамеренный» стал трибуной идеологов «чистого» искусства. Журнал наводнили сатирические заметки и эпиграммы, направленные против мистического романтизма В. А. Жуковского[15], ампирного романтизма А. А. Дельвига[16]. В. И. Панаев ставил в вину А. А. Дельвигу и Е. А. Баратынскому обращение к «сладострастным, вакхическим и даже *либеральным мотивам*», «решительный тон в суждениях», «непомерное самолюбие» и «не очень похвальное поведение». Оба направления «благонамеренных» объединяла аполитичность, особо проявлявшаяся в салоне С. Д. Пономаревой.

В Москве кризис Просвещения произошел раньше, чем в Петербурге. Там так и не сложилось общественно-просветительских и литературных организаций, сопоставимых по культурно-исторической значимости с ВОЛСНХ, ВОЛРС, «Арзамасом», «Зеленой лампой», Обществом поощрения художников. Крупнейший литературный *кружок* (около 20 участников) собирался с 1823 года на квартире отошедшего от Союза благоденствия *Семена Егоровича Раича* раза два в неделю для совместного чтения и обсуждения произведений и переводов участников, для сообщений о новых книгах. В кружок входили В. П. Андросов, П. И. Колошин, А. И. Кошелев, М. А. Максимович, А. Н. Муравьев, В. И. Оболенский, В. Ф. Одоевский, Д. П. Ознобишин, М. П. Погодин, Н. В. Путята, В. П. Титов, А. Ф. Томашевский, Ф. И. Тютчев, С. П. Шевырев. Иногда появлялись Д. В. Веневитинов, В. К. Кюхельбекер, А. С. Норов, Н. А. Полевой. На заседаниях читались и обсуждались также философские трактаты Окена, Фихте, Шеллинга, Гегеля, «Бахчисарайский фонтан» А. С. Пушкина, отрывки из «Истории Петра», сочинение «О могуществе и упадке Турецкой империи», велись разговоры «о греках», «об английских королях», «о правлении», о новых министрах. Со временем заседания переместились на квартиру сенатора

Г. Н. Рахманова в Училище колонновожатых, где однажды их посетил «начальник Москвы» кн. Д. В. Голицын. Целью было положено «перевести всех греческих и римских классиков и перевести со всех языков лучшие книги о воспитании». Члены кружка защищали национальный характер воспитания и высказывались против засилья гувернеров-иностранцев[17]. Кружок издавал *журнал «Новые Аониды»* (по аналогии с журналом *Н. М. Карамзина 1796–1797 годов*), где в числе других печатались Е. А. Баратынский, П. А. Вяземский, Ф. Н. Глинка, Н. И. Гнедич, В. А. Жуковский, И. А. Крылов, А. С. Пушкин, Ф. И. Тютчев.

Одновременно возник *кружок «любомудров»* («архивных юношей»): Д. В. Веневитинов, И. В. Киреевский, А. И. Кошелев, В. Ф. Одоевский, М. П. Погодин, Н. М. Рожалин, В. П. Титов. Главой был кн. *Владимир Федорович Одоевский*, имевший тесные контакты со своим кузеном-декабристом и В. К. Кюхельбекером. Однако на деятельности кружка это не отразилось. «Любомудры» принципиально уходили от политики в область философии. Самому старшему из них (Погодину) было 23 года, остальным — по 17–19. Протоколы своего кружка юноши торжественно сожгли после 14 декабря 1825 года. Если для П. А. Вяземского, А. А. Грибоедова, А. А. Дельвига, А. С. Пушкина уничтожение личных архивов было необходимой мерой предосторожности, то для других, в том числе «любомудров», — модным поветрием, чтобы прослыть «ужасными либералами». Так поступил, например, не касавшийся политики «слезный» сентименталист И. И. Козлов[18], которому слепота и паралич гарантировали полную безнаказанность даже в случае вины. Отсутствие документации позволило позднее М. П. Погодину[19] приписать «любомудрам» увлечение естественными науками, а А. И. Кошелеву[20] — идейную связь с декабристами и политическую оппозиционность. В это верится с трудом, как и в последнюю часть вывода советской историографии: «В литературе широко распространена трактовка кружка "любомудров" как чисто шеллингианского по направлению, ученического по характеру и реакционного по политическим установкам»[21].

Специфика московских литературно-просветительских организаций состояла не только в преобладании философской направленности, что неизменно отмечается в научной литературе. В условиях неуклонного усиления цензурного гнета, реакционного пересмотра программ гимназий и университетов, резкого сокращения или запрещения преподавания естественного, римского, современного права, философии, статистики, новой истории и словесности высшее гуманитарное образование в России становилось фикцией. В Москве, как отмечалось ранее, проблемы с научной и учебной литературой стояли гораздо острее, чем в Петербурге. Поэтому главная и, как правило, не декларируемая цель московских кружков — взаимное гуманитарное самообразование. Дефицит книг породил наиболее эффективную его форму — изложение окружающим содержания ценной книги в виде доклада/реферата. Эта традиция,

возникшая в кружках Раича и «любомудров», нашла прямое продолжение в деятельности кружков второй половины 20–30-х годов, сделав Московский университет центром общественной мысли России. Но только потому, что всякое иное направление культурно-просветительской деятельности, кроме взаимообразовательного, стало невозможным. Москва оказалась к этому более подготовленной, чем организации Петербурга, ориентированные на общественно-просветительскую деятельность и общественный резонанс.

Рост популярности изящных искусств и усиление бюрократических тенденций в деятельности Академии художеств привели к появлению в 1821 году *Общества поощрения художников (ОПХ)*, которое существенно дополняло Академию. Официально признанная дата основания общества вызывает сомнения. Из «Книги записей денежных выдач художникам за исполненные ими работы. 1820–1823»[22] следует, что уже в 1820 году художникам было выдано 7055 руб., в том числе 300 руб. А. Тозелли и 1557 руб. С. Ф. Галактионову (из них 350 руб. — за обучение Г. Г. Чернецова).

Общество поощрения художников было создано по инициативе столичных меценатов — сенатора кн. *Ивана Алексеевича Гагарина*, императорского статс-секретаря *Петра Андреевича Кикина*, художника-любителя гр. *Александра Ивановича Дмитриева-Мамонова*, флигель-адъютанта и гравера-любителя *Льва Ивановича Киля*, военного топографа *Федора Федоровича Шуберта*. В 1821 году Общество насчитывало всего 10 членов[23]. Активными участниками стали гр. *Ф. П. Толстой* и *В. И. Григорович*. Изначально ОПХ было организацией аристократической и вело официальную документацию на французском языке. К 1823 году был утвержден устав на основе уставов «Учреждения общества художников в Соединенных Американских штатах, основанного в Филадельфии Мая 1810 г.» и французского «Reglemens de la Sosiete d'encouragement des Artistea». Цель общества: «1) Всеми возможными средствами помогать художникам, оказывающим дарование и способность к распространению везде Изящных художеств. 2) Разными полезными и приятными изданиями стараться угождать публике»[24]. В том же году устав был утвержден Александром I. Государь распорядился ежегодно выплачивать Обществу 5000 руб. из Кабинета Е. И. В. Роль этой субсидии в становлении ОПХ была очень важна и возрастала с каждым годом. В 1823 году она составила 10,7% всех финансовых поступлений; в 1824 году — 11,2%; в 1825 году — 17,3%[25].

«Чтоб сделаться членом Общества надлежит или внести единожды не менее 2000 руб. невозвратно, или вносить ежегодно по 200 руб., обязавшись подпискою; или быть полезну Обществу по сведениям о художествах»[26]. В категорию «полезных» (не платящих взносы) попали А. Г. Варнек, М. Н. Воробьев, Ф. П. Толстой, со временем — В. И. Григорович. В 1825 году в ОПХ состояли 50 членов и 12 служащих[27]. Деятельность велась по нескольким взаимосвязанным направлениям.

*Кипренский О. А. Портрет кн. И. А. Гагарина. 1811. Х., м. ГРМ*

*Боровиковский В. Л. Портрет П. А. Кикина. 1820-е. Х., м.*

*Кипренский О. А. Портрет А. И. Дмитриева-Мамонова. 1815. Пастель. ГРМ*

*Гладыш Я. Портрет Ф. Ф. Шуберта. 1807. Х., м.*

*Просветительско-пропагандистская* деятельность заключалась в том, что Общество приобретало произведения отечественных и иностранных художников и тиражировало их в технике литографии и ксилографии. Одним из новшеств было издание литохромий — литографий, иллюминированных масляными красками. Автором такой техники ОПХ считало А. Г. Венецианова[28]. Широкого спроса литохромии не имели, поскольку стоили до 50 руб. при средней цене черно-белой литографии 1,2 руб. Для пропаганды отечественного искусства Общество издавало серии гравюр и литографий: «Виды Санкт-Петербурга»; «Рисовальная школа» (серия образцовых голов и тел, «всемилостивейше принятая обеими императрицами» в 1822 году), «Рисунки знаменитых происшествий из российской истории», а также отдельные оттиски с картин и эстампов русских и зарубежных художников. В 1823 году было отпечатано 30 011 литографских листов и 155 архитектурных чертежей; в 1824 году — 54 994 и 330. В целях пропаганды и сохранения для потомков статуй из гипса и мягкого камня ОПХ заказывало авторам их копии в бронзе. Благодаря этому в числе прочих были отлиты барельеф И. П. Мартоса с аттика Казанского собора «Источение воды Моисеем», статуи И. П. Прокофьева «Актеон» и Ангел с купола собора Св. Екатерины на Васильевском острове. Общество оказывало поддержку игнорируемому Академией А. Г. Венецианову и ученикам его Сафонковской школы — А. В. Тыранову и Н. С. Крылову. Это было важно, поскольку к 1827 году долги Венецианова в связи с содержанием школы составили боле 4 тыс. руб.[29]

Наиболее полезной для русского искусства была *спонсорско-благотворительная* деятельность. В 1820–1823 годах ОПХ выплатило 71 724 руб. 98 художникам. Почти треть этой суммы (31,6%) досталась действительно талантливым мастерам: К. П. Беггрову, А. П. и К. П. Брюлловым, А. Г. Варнеку, С. Ф. Галактионову, Е. И. Гейтману, О. Дезарно, Н. Е. Ефимову, А. Е. Мартынову, В. С. Садовникову, М. И. Теребеневу, А. Тозелли, К. А. Тону,

Н. И. Уткину, А. Е. Ухтомскому, Г. Г. Чернецову. В 1822 году Общество отправило на стажировку в Италию А. П. и К. П. Брюлловых сроком на 3–4 года с годовым содержанием 4100 руб. каждому. В оплате участвовали 14 человек, в том числе В. П. Кочубей, Е. А. Болховитинов (?) (по 500 руб./год), П. А. Кикин, А. И. Дмитриев-Мамонов (по 300 руб.), К. А. Нарышкин и гр. Шереметев (по 150 руб.). Остальные 8 подписей лиц, плативших от 150 до 300 руб., неразборчивы[30].

*Бруни Ф. А. Князь Олег прибивает свой щит к вратам Царьграда. 1820-е. Офорт*

С 1824 года выделялось три медали выпускникам Академии художеств. Первыми золотые медали второго достоинства получили А. А. Иванов за картину «Приам испрашивает у Ахилла тело Гектора», Н. Терский (Тверской) за картину «Спаситель, являющийся к св. женам по воскресении» и И. Фридриц за гравированный портрет Н. Н. Бантыш-Каменского с оригинала Н. И. Аргунова. Обладатели большой золотой медали получали право продолжить обучение за границей на средства Общества. Формой спонсорской поддержки мастеров стали конкурсы, объявляемые ОПХ. Например, за иконы для церкви Александровской мануфактуры художник Т. Р. Головня по представлению Общества получил денежную награду от Марии Федоровны. В 1825 году премии от ОПХ получили 4 пейзажа братьев Чернецовых. По решению Комитета Общества некоторым художникам назначались целевые пособия. Так, Ф. А. Бруни получил 100 червонцев для создания рисунков на темы из русской истории. Братья Г. Г. и Н. Г. Чернецовы были командированы в Костромскую губернию для снятия видов, благодаря чему позднее возникла их знаменитая панорама Волги.

*Фридриц И. П. Портрет Н. Н. Бантыш-Каменского. С оригинала Н. И. Аргунова. 1824. Офорт*

Благотворительная деятельность принесла ОПХ авторитет, сделав его укором казенной Академии. За 40 лет на средства Общества было выкуплено из крепостной неволи 10 художников, в том числе

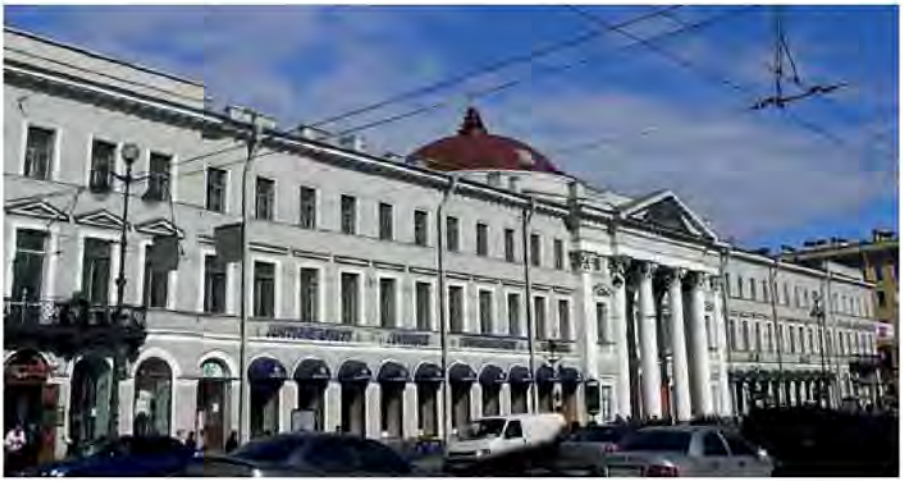
В. А. Тропинин, А. И. Иванов, В. Е. Раев. Стипендии и пенсии ОПХ позволили уехать на стажировку в Италию А. А. Иванову и П. К. Клодту, встать на ноги малоимущим Н. Г. и Г. Г. Чернецовым, Т. Г. Шевченко, И. С. Щедровскому. Именно Общество разоблачило махинации Д. Доу. В. А. Голике с помощью ОПХ был зачислен в Академию художеств, а А. В. Поляков освободился от крепостной зависимости, получил ежемесячную 30-рублевую стипендию и поселился на квартире, снимаемой Обществом.

*Иванов А. А. Приам испрашивает у Ахилла тело Гектора. 1824. Х., м. ГТГ*

*Учебная деятельность* в 1820–1825 годах проявлялась в том, что ОПХ потратило 1750 руб. на качественное обучение *Григория Григорьевича Чернецова*, что составило 73% суммы, в которую обошлось бы его обучение в Академии художеств[31]. В 1825 году были открыты рисовальные классы при ОПХ. Преподавателями в них работали А. Г. Варнек, Ф. П. Толстой, М. Н. Воробъев, Н. И. Уткин. Годовой билет стоил 30 руб. В отличие от Академии Общество поощряло не учебные работы, а творческие.

К 1826 году ОПХ стало способно вести самостоятельную *выставочную деятельность*. Первая выставка открылась 27 января 1826 года в доме Голландской церкви на Невском пр., 20, в магазине художественных произведений А. Прево. Из 20 картин 14 представляли лучшие на тот момент достижения русской живописи: 1) О. А. Кипренский. Портрет А. С. Шишкова; 2) А. Г. Варнек. Автопортрет; 3) М. Н. Воробьев «Внутренность Иерусалимского храма»; 4–5) С. Ф. Щедрин «Римские воды»;

6–7) К. П. Брюллов «Итальянский полдень», портрет Львова; 8–9) А. Г. Венецианов «Крестьянка», «Русская крестьянка»; 10–12) Н. С. Крылов «Мальчик с кошкой», «Мальчик, пускающий мыльные пузыри», «Мальчик с метлою»; 13) А. В. Тыранов «Мальчик, чистящий сапоги»; 14) П. В. Басин «Неаполитанец с женой»[32]. «Со времени открытия выставки (27 января) комнаты наполнены беспрестанно любителями изящных искусств и любопытными. Мы прислушивались к различным мнениям, и все они согласны касательно одного предмета: все посетители единодушно изъявляют благодарность свою»[33], — писал Ф. В. Булгарин. Однако успех русской школы был искусственным, поскольку современную европейскую живопись представляли малоговорящие имена Ван Лаера, Абельса, Гюдена.



*Здание Голландской церкви. Перестроено в 1831–1834 гг. П. П. Жако*

*Коммерческая деятельность* ОПХ успехом не увенчалась. Общество приобретало большинство работ своих пенсионеров и продавало в магазине Прево в здании Голландской церкви. Туда сдавались произведения А. П. и К. П. Брюлловых, А. Г. Венецианова, М. Н. Воробьева, С. И. Гальберга, К. А. Зеленцова, А. А. Иванова, О. А. Кипренского, Н. С. Крылова, Ф. П. Толстого, А. В. Тыранова, Г. Г. и Н. Г. Чернецовых, С. Ф. Щедрина и еще 7 художников. Там же можно было купить французские фигурки зверей и птиц. Для художников продавались холсты, краски, манекены и другие аксессуары. Вся выручка шла на помощь художникам и издательскую деятельность. Но до 1826 года коммерческая деятельность ОПХ была убыточной. В 1823 году финансовый дефицит от поступивших в продажу и нереализованных литографий, литографских камней, медных досок, оригинальных произведений, печатных публикаций составил 48 024 руб. (при

бюджете Общества в 46 502 руб.). В 1824 году эта сумма увеличилась до 77 150 руб. (при бюджете 44 469 руб.). В отчетах за 1824 и 1825 годы причинами дополнительных расходов названы отсутствие собственной литографической мастерской и выставочного зала.

Не более удачной оказалась *издательская деятельность*. В 1820–1825 годах идейно-эстетические установки ОПХ не отличались от академических. Так, отправляя братьев Брюлловых в Италию, Общество снабдило их инструкциями: выплата пенсиона прекращалась в случае политической нелояльности питомцев, увлечения «французским стилем», то есть бунтарским романтизмом, и «низким» бытовым жанром. В качестве эталонов назывались имена Леонардо, Рафаэля, Винкельмана, Менгса и других академистов[34].

*Варнек А. Г. Портрет В. И. Григоровича. 1818. Х., м. ГРМ*

Консервативность эстетических установок проявилась и в публикациях печатного органа ОПХ *«Журнала изящных искусств»*. Он издавался в 1823–1825 годах *Василием Ивановичем Григоровичем*, который одновременно был назначен инспектором Академии художеств и вскоре стал зятем ректора по скульптуре И. П. Мартоса. В журнале планировались разделы: 1) история художеств; 2) обычаи, обряды, костюмы древних и новых народов; 3) изящная словесность; 4) биографии; 5) художества в России; 6) критика; 7) смесь. Рубрикация была условной. Фрагменты из теоретических трудов А.-Р. Менгса печатались то в рубрике «История художеств», то в рубрике «Словесность». Большинство информационных материалов и критических статей в равной степени соответствовали рубрикам «Художества в России», «Критика», «Смесь». Целью объявлялось «распространение правильных понятий об Изящных Искусствах» для «просвещения молодых художников, любителей искусства и поэзии», «совершенствования вкуса»[35]. Годовая подписка — 30 руб. (с доставкой — 35 руб.) принималась в типографии Н. И. Греча, магазинах Плавильщикова, Сленина и на квартире Григоровича.

В отчете ОПХ за 1823 год признается: «Публика мало поддержала еще периодическое сочинение»[36]. «Журнал отражал жизнь двух главных центров русского искусства: Академии художеств и Общества поощрения художников, и давал богатый материал по описаниям произведений русских художников: живописцев, скульпторов, архитекторов,

граверов и т. д. <...> Несмотря на интересное содержание журнала, чрезвычайно изящную внешность, в которой было много вкуса, любви и понимания книги, наша публика отнеслась к нему с обычным индифферентизмом, и журнал должен был прекратиться»[37]. В приведенных цитатах следствие выдается за причину. «Обычный индифферентизм» — это итог редакторской политики В. И. Григоровича. Около половины текста занимали пространные теоретические эссе, интересные только специалистам, переводы из сочинений И.-И. Винкельмана и А.-Р. Менгса, отражавшие эстетическую мысль полувековой давности. Рубрика «Обычаи, обряды и костюмы древних и новых народов», способная вызвать интерес романтиков, свелась к публикации теоретической статьи «О костюме» в переводе М. Г. Плисова и фрагментов монографии А. Монже о костюме древних персов. Раздел биографий был представлен лишь двумя статьями В. И. Григоровича о Рафаэле и Микеланджело — художниках давно и хорошо известных. Раздел «Критика» был посвящен исключительно античным и ренессансным произведениям. Исключение — анализ иллюстраций Ф. П. Толстого к поэме И. Ф. Богдановича «Душенька». В рубриках «Художества в России» и «Смесь» больше половины печатного объема занимали официальные отчеты о собраниях Академии художеств и деятельности ОПХ, письма к издателю и ответы на них, где последовательно отстаивалась эстетика Винкельмана и Менгса.

Достоинством журнала Григоровича была хроника художественной жизни, дававшаяся в виде объявлений. Из них можно было узнать о возвращении в Россию В. А. Глинки, О. А. Кипренского, о смерти Г. И. Угрюмова, Ф. Я. Алексеева, М. М. Иванова, Ф. Ф. Щедрина, В. Л. Боровиковского, о высочайших заказах и наградах художникам. Наибольший интерес представляла статья издателя об академической выставке[38], обзоры творчества и отдельных произведений русских художников[39], «за которые Григоровича часто упрекали в недостатке почтительности <...> Поскольку в первой четверти века классицизм и романтизм еще очень тесно соприкасались, часто даже переплетались, Григорович отдавал должное и романтизму, в частности, положительно отзывался о работах О. А. Кипренского, С. Ф. Щедрина»[40].

Подобные утверждения преувеличивают романтическую составляющую воззрений В. И. Григоровича. Объектом внимания журнала были

почти исключительно художники-академисты: П. В. Басин, В. И. Бриоски, Ф. А. Бруни, К. И. Головачевский, В. И. Демут-Малиновский, И. Е. Еггинк, А. Е. Егоров, А. И. Иванов, Ф. И. Ковшенков, И. П. Мартос, А. А. Михайлов-второй, Г. И. Угрюмов, Н. И. Уткин, В. К. Шебуев, Ф. Ф. Щедрин; эклектики Ф. Я. Алексеев, А. Г. Варнек, М. М. Иванов. Ф. П. Толстого и братьев Брюлловых Григорович хвалил не за романтические черты творчества, а за академические. Лишь 4 романтика удостоились его беглого внимания: А. Г. Венецианов, М. Н. Воробьев, О. А. Кипренский, С. Ф. Щедрин. Таким образом, соотношение персоналий 21:4 не в пользу романтизма.

Приверженность к застойной эстетике — главная причина неудачи журнала. Видимо, стремясь сгладить академическую сухость и расширить читательскую аудиторию, Григорович ввел раздел «Словесность», где было напечатано 15 произведений, в том числе 2 отрывка из «Илиады» Н. И. Гнедича и 6 стихотворений Ф. Н. Глинки. Однако анакреонтические стихи Глинки, аналогичные произведения Гёте и Тассо в переводе П. А. Плетнева, отрывки из «Илиады» Гнедича, из расиновой «Федры» в переводе М. Е. Лобанова, из «Виргилиевой Энеиды» в переводе Д. П. Шелехова лишь подчеркнули господство ампирного академизма. Что касается утверждения о «чрезвычайно изящной внешности, в которой было много вкуса», то заметим: из 14 напечатанных в журнале офортов заслуживали внимания только 6 — две иллюстрации Ф. П. Толстого к «Душеньке», чертежи пьедестала и статуи герцога Ришелье для Одессы И. П. Мартоса и два плана Большого театра в Москве А. А. Михайлова-второго. Остальное — средние образцы тогдашней графики, выполненные с чужих оригиналов.

Все перечисленное не способствовало популярности «Журнала изящных искусств». Он имел около 130 подписчиков[41], в том числе попечителей всех учебных округов. Журнал был убыточным и издавался нерегулярно. В 1823 году вышло 5 номеров, в 1824-м — 1, в 1825-м — 3. Еще в июле 1822 года Григорович обратился к министру финансов Д. А. Гурьеву с просьбой взять будущий журнал под покровительство и получил из Кабинета Е. И. В. 8000 руб., на которые журнал существовал в 1823 году. Когда деньги кончились, издатель обратился за поддержкой к А. Н. Оленину; тот — в МДДиНП[42]. Переписка тянулась весь 1824 год, в течение которого журнал не выходил. В конце года Александр I выделил 9000 руб. единовременного пособия[43]. Этого хватило на выпуск трех номеров, после чего «Журнал изящных искусств» закрылся.

*Толстой Ф. П. Иллюстрация к поэме И. Ф. Богдановича «Душенька». 1820–1833. Б., тушь, перо. ГТГ*

*НХ. Великосветский салон. 1830-е. Б., акв. Гос. музей А. С. Пушкина*

## Глава 8. Меценаты и литературно-художественные салоны

Лишившись государственной поддержки, Просвещение существовало благодаря деятельности общественных объединений, частных лиц и отдельных высокопоставленных чиновников. Среди частных лиц не было равных *Николаю Петровичу Румянцеву*, который в 1814 году подал в отставку со всех постов. В 1813 году на собственные средства он организовал кругосветную экспедицию лейтенанта О. Е. Коцебу. В своем гомельском имении Румянцев открыл первую в России ланкастерскую школу для крепостных детей. В его особняке на Английской набережной, как уже говорилось, собирался кружок любителей российских древностей. П. М. Строев обследовал монастырские библиотеки и архивы. Были установлены тесные связи с немецкими, польскими и французскими учеными. Академики Ф. И. Круг и П. И. Кеппен собирали материалы в архивах Англии, Германии, Италии, Испании. Итоги изысканий были опубликованы в научных сборниках «Софийский Временник», «Собрание славянских памятников, находящихся вне России», «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым», «Памятники Российской словесности XII в.», «Белорусский архив древних грамот», «Законы

вел. кн. Иоанна III и его внука царя Ивана Васильевича». Почти все они были изданы на личные средства экс-канцлера. Н. П. Румянцев оставался на позициях просветительского религиозного скепсиса и имел на этой почве острые столкновения с кн. А. Н. Голицыным[1].

*Сазонов В. К. Портрет гр. Н. П. Румянцева. 1810-е. Х., м. ГРМ*

*Глинка В. А. Особняк Н. П. Румянцева. Английская набережная, 44 (Музей истории СПб.)*

В особняке Румянцева находилось собрание русской и европейской живописи, одна из лучших в России и мире библиотек. Она насчитывала 28 512 томов редких изданий, среди которых были инкунабулы, книги, изданные Франциском Скориной, Иваном Федоровым и Петром Мстиславцем. Собрание рукописей состояло из 810 единиц хранения, исторический отдел насчитывал 1200 томов, 638 ландкарт и чертежей, 1500 монет и медалей, а в Минералогическом кабинете было представлено 13 000 образцов различных пород[2]. При жизни Румянцева его собранием широко пользовались ученые и литераторы. Согласно его завещанию библиотека, собрание монет, картин и минералов должны были стать городским музеем Санкт-Петербурга.

Брат мецената, Сергей Петрович Румянцев, завершил подготовку к этому в 1828 году. Раз в неделю музей был полностью открыт для публики. В остальные дни посетители допускались только в библиотеку. В 1831 году Румянцевский музей и библиотеку передали Министерству просвещения. Последствия были катастрофическими. Здание ветшало, а министерство не выделяло денег на его поддержание. В 1860 году директор Публичной библиотеки М. А. Корф — лицеист Пушкинского выпуска «Модя», распорядился перевести библиотеку и музей Румянцева в Москву, наивно надеясь, что деньги от продажи румянцевского особняка

пойдут на нужды Публичной библиотеки. Это был акт беззакония, нарушение воли покойного создателя музея и крупнейшая культурная катастрофа в дореволюционной истории Петербурга. Протесты общественности во внимание не принимались.

*Лоуренс Т. 1818. Портрет М. С. Воронцова. Х., м. ГЭ*

В русской провинции среди подвижников культуры и Просвещения не было равных наместнику юга России гр. *Михаилу Семеновичу Воронцову*. «Полумилорд» получил образование в Англии, а первую боевую награду — на Русско-иранской войне (1804) за то, что вынес из тыла врага тяжелораненого товарища. На Бородинском поле он командовал Сводногренадерской дивизией, находившейся в самом пекле — на Багратионовых флешах. Его дивизия выдержала 5 атак, пока не была почти полностью уничтожена. «Полуподлец» Воронцов не прятался за спины солдат, получил тяжкую штыковую рану, но оставался в строю, не теряя «английского» хладнокровия, пока не лишился сознания от потери крови. Жуковский в «Певце...» посвятил его подвигу 24 строки — больше, чем кому бы то ни было. Другие эпизоды Отечественной войны сделали «полумилорда» национальным героем. 6 января 1813 года летучий отряд Воронцова овладел г. Бромберг, захватив стратегические запасы французской армии[3]. В 1814 году Воронцов выиграл сражение при Кроане у самого Наполеона. Его корпус первым вошел в Париж. Командуя русским оккупационным корпусом во Франции, «полуподлец» Воронцов, игнорируя директивы из Петербурга, стал единственным русским генералом, запретившим в своих войсках телесные наказания, и первым ввел ланкастерскую систему обучения солдат. Герцог Веллингтон жаловался на все это Александру I, сочтя опасным прецедентом. «Полукупец» Воронцов заплатил из личных средств долги офицеров своего корпуса[4], «дабы никакое нарекание не пало на русские войска». По возвращении в Россию его корпус был расформирован, нововведения расценены как результат «якобинской заразы», а сам генерал уволен в отставку в возрасте 46 лет.

Назначенный наместником юга России, Воронцов обосновался в Одессе в октябре 1823 года, едва оправившись от лихорадки, полученной в длительной инспекционной поездке (в Кишиневе он отстранил от должности всю полицию, грабившую и убивавшую людей в остроге, чтобы не могли пожаловаться)[5]. Ему достался край, процветавший при Г. А. Потемкине (1783–1791) и А.-Э. Ришелье (1791–1814), но пришедший

в упадок при А. Ф. Ланжероне (1814–1823). Ставя задачу всемерного расцвета края, Воронцов «железной рукой в бархатной перчатке» стремился создать социальную опору своей власти в лице аристократии, дворянства, русского и иностранного купечества, способных чиновников, деятелей науки и культуры, влиятельных иностранцев. В Одессе «полуневежда» Воронцов был попечителем театра, отпустив на его содержание из личных средств 18 000 руб.[6], содействовал организации сельскохозяйственного общества, музея древностей, публичной библиотеки, покровительствовал профессору И. П. Бларамбергу — первому археологу края и создателю школы краеведов-исследователей. При Воронцове центр Одессы приобрел образцовый ампирный облик, до сих пор определяющий восприятие города. Его дворец, парк и художественные коллекции в Алупке могут поспорить с императорскими резиденциями. Когда Николай I в связи с европейскими революциями закрыл медалистам Академии художеств выезд за границу, именно Воронцов предложил направлять их в Закавказье, чем способствовал расцвету ориентальной тематики в изобразительном искусстве, мавританского и русско-византийского стилей в архитектуре. Его управление оценивается как «золотой век Одессы»[7].

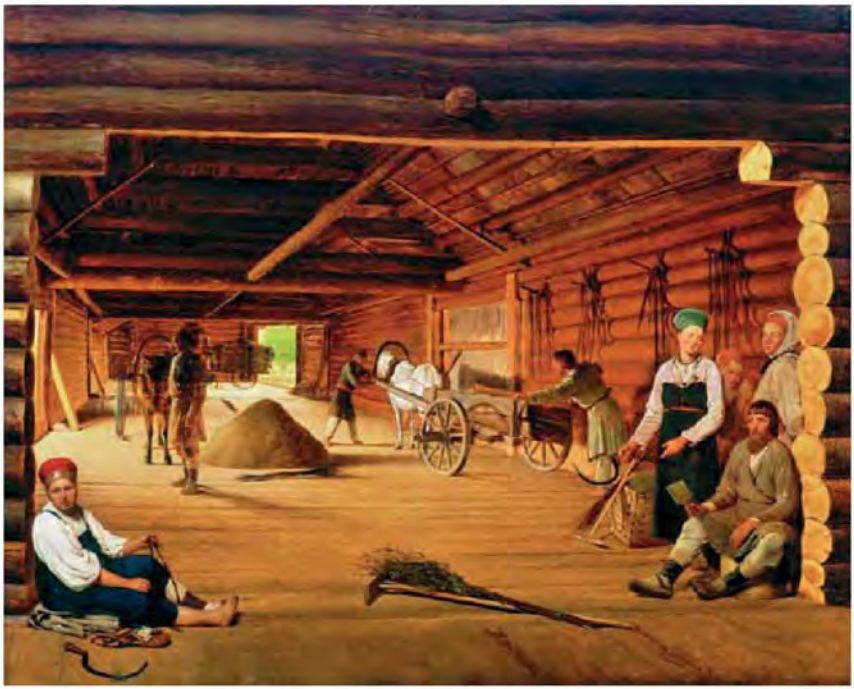
*Одесса. Приморский бульвар*

*Блор Э., Харрисон Т., Боффо Ф. Алупка. Воронцовский дворец. 1828–1848*

Настоящим подвигом во имя отечественного искусства стала меценатская деятельность выдающегося живописца Алексея Гавриловича Венецианова.

*Джорджоне. Спящая Венера. Х., м. 1508–1510. Дрезден. КГ*

*Венецианов А. Г. Автопортрет. 1811. Х., м. ГТГ*



*Венецианов А. Г. Гумно. 1821–1822. Х., м. ГРМ*

*Тициан В. Динарий кесаря. 1516. Д., м. Дрезден. КГ*

*Венецианов А. Г. Жнецы. 1824–1827. Х., м. ГРМ*

*Венецианов А. Г. Спящий пастушок. 1823–1826. Х., м. ГРМ*

Романтическое бунтарство Венецианова состояло в том, что каждая крупная его работа несла в себе художественное открытие. Многие из них являлись дерзкой творческой интерпретацией классических произведений мировой живописи. «Гумно» было ответом на выставленную в Эрмитаже картину Ф. М. Гране «Внутренний вид хоров в церкви Капуцинского монастыря на площади Барберини в Риме» (1821). «Спящий пастушок» навеян «Спящей Венерой» Джорджоне. Фрагментарная композиция, положение правой руки и приближенные к зрителю лица *«Жнецов»* возрождали излюбленный композиционно-драматический прием Тициана («Динарий кесаря», «Браво»). Однако к первоисточнику эти произведения имели такое же отношение, какое имел «Евгений Онегин» к «Паломничеству Чайльд-Гарольда», а «Капитанская дочка» — к романам Вальтера Скотта. Опираясь на классические образцы, Венецианов воспевал физическую и душевную красоту русского крестьянина, родной деревенский быт и природу. Национальный колорит выходит на первый план в любой его работе. Это делает Венецианова крупнейшим романтиком русской живописи 1820-х гг. Романтическим являлся и диапазон художественных прототипов: итальянский Ренессанс, испанское барокко, сентиментализм, ампир.

В 1811 году по случаю женитьбы и получения звания назначенного в академики сын московского купца и мелкий чиновник А. Г. Венецианов получил от отца в наследство маленькое имение в Тверской губернии. К 1815 году оно уже состояло из пяти деревень (617 десятин; 40 мужчин, 33 женщины)[8]. В 1819 году академик Венецианов вышел в отставку. Зимой он жил в Петербурге, а остальное время проводил в деревне Сафонково. Там он стал рачительным хозяином: вставал в 5–6 часов утра, завел конный и масломолочный завод, увлекся агрономией, мелиорацией, траволечением. О крестьянах Венецианов заботился, как отец, обучал их ремеслам, устроил больницу и школу для мальчиков. Самый бедный из его мужиков имел двух лошадей. В Сафонкове он создал первую в русской деревне художественную школу, набирая в нее талантливых юношей, в основном — крепостного состояния. Учениками сафонковской школы были выдающиеся в дальнейшем русские мастера: С. К. Зарянко, К. А. Зеленцов, Е. Ф. Крендовский, Н. Г. Крылов, Л. К. Плахов, Г. В. Сорока, А. В. Тыранов и др. По договоренности с Олениным выпускники школы Венецианова на льготных условиях зачислялись в Академию художеств. В отличие от В. А. Тропинина А. Г. Венецианов мечтал об академической должности, чтобы талант его воспитанников не уродовали другие преподаватели, «рихтуя» их под академические стандарты. Но гуманистическая тональность его творчества была несовместима с казенным духом олениновской Академии.

До сих пор не оценена по достоинству меценатская и коллекционерская деятельность *Павла Петровича Свиньина*. Ироничное к нему отношение А. С. Пушкина, П. А. Вяземского, А. Е. Измайлова предопределило восприятие его фигуры последующим российским литературоведением. Между тем благодаря статье Свиньина о крепостном поэте и актере Иване Семеновиче Сибирякове[9], поддержанной стихами Ф. Н. Глинки и П. А. Вяземского, было собрано 10 000 руб. для выкупа поэта. Из них 6000 руб. собрал Свиньин и «соревнователи». Свиньин первым опубликовал восторженные отзывы о творчестве А. Г. Венецианова и В. А. Тропинина[10], лично ходатайствовал перед гр. И. И. Морковым об освобождении Тропинина от крепостной неволи. Он покровительствовал архитектору Алексею Максимовичу Горностаеву — будущему автору Валаамского монастыря и Успенского собора в Хельсинки, оплатил позднее их совместное путешествие по России и дал денег на заграничную стажировку. Именно Свиньин в 1820 году обратил внимание П. А. Кикина на бездушное отношение А. Н. Оленина к Г. Г. Чернецову. В результате юный талант стал первым пенсионером Общества поощрения художников[11].

В 1820-х годах поднималась в печати, обсуждалась в салонах, на заседаниях и в отчетах Общества поощрения художников необходимость общедоступного музея русского искусства. Но правительство ограничилось лишь созданием отдела русского искусства в Эрмитаже. В 1819 году П. П. Свиньин основал в своем доме первый *общедоступный Русский*

*музеум*. Дом располагался в центре Петербурга — на Михайловской площади, на том самом месте, где в начале XX века внук Свиньина возвел величественное здание Музея этнографии.

*Свиньин В. Ф. Музей этнографии. 1902. На месте Русского музеума П. П. Свиньина*

*Никитин И. Н. 1725. Петр I на смертном одре. Х., м. ГЭ*

*Угрюмов Г. И. Испытание силы Яна Усмаря. 1797. Х., м. ГРМ*

*Лосенко А. П. Жертвоприношение Авраама. 1765. Х., м. ГРМ*

Русский музеум включал собрание живописи, рукописей, книг, монет, оружия, бытовой утвари, предметов из малахита, яшмы, серебра, фарфора. В коллекции живописи насчитывалось более 80 произведений, в том числе: «Петр I на смертном одре» И. Н. Никитина, мозаичный портрет Петра I М. В. Ломоносова, «Зевс и Фетида» и «Жертвоприношение

Авраама» А. П. Лосенко, «Испытание силы Яна Усмаря» Г. И. Угрюмова, работы И. А. Акимова, Ф. Я. Алексеева, К. П. Брюллова, А. Г. Варнека, А. Г. Венецианова, А. Е. Егорова, О. А. Кипренского, Д. Г. Левицкого, И. В. Лучанинова, А. О. Орловского, В. А. Тропинина, Н. Г. Чернецова, В. К. Шебуева, С. Ф. Щедрина, С. С. Щукина, скульптуры В. И. Демут-Малиновского, М. И. Козловского, И. П. Мартоса, С. С. Пименова, И. П. Прокофьева, П. П. Соколова, Ф. П. Толстого, Ф. И. Шубина. На почетном месте висел романтический портрет Свиньина у Ниагарского водопада кисти В. А. Тропинина.

Однако рядом находились слабые произведения самого автора, фальшивки, вроде ковша Бориса Годунова или кашника Алексея Михайловича, и курьезные вещи — чепчик и картины, сотканные из паутины. Подобное соседство портило впечатление от коллекции. К этому добавлялось экстравагантное поведение хозяина. Он постоянно дежурил у окна своего музеума. Увидев знакомых, с криком: «Miwaй! Miwaй!» выбегал в халате на Михайловскую площадь и зазывал к себе. Если во время экскурсии он увлекался, «синдром Мюнхаузена» становился неконтролируемым. Рассказывая, например, о Ниагарском водопаде, он мог в своих фантазиях броситься в его воды спасать прекрасную индианку.

Судьба Русского музеума — еще одна печальная страница финальной фазы Просвещения. Выход в отставку (1824) ухудшил материальное положение Свиньина, заставив отказаться от пополнения коллекции и продать музей (1830). Он предложил казне купить собрание и создать на его основе первый в России публичный художественный музей. Дело тянулось пять лет и кончилось ничем. Свиньин вынужден был пустить коллекцию с молотка. Лишь собрание рукописей приобрела Академия наук.

Если не считать раздвоением личности коллизию семья-служба, то одним из следствий кризиса Просвещения стало растроение личности интеллектуала. В одних качествах он выступал на военной или гражданской службе, которая в силу сложившихся реалий вызывала отвращение, но являлась для большинства основным источником существования. Другие качества проявлялись в политических, культурно-просветительских и литературных объединениях, где реализовывались познавательные и эстетические интересы, выплескивались гражданские и патриотические чувства. А третьей личностью он становился во время досуга вне семьи, в окружении друзей — дворян и хорошо образованных разночинцев. Там он отдыхал душой, расслаблялся, становясь предельно искренним, но при этом, стараясь произвести самое лучшее впечатление. Эту третью функцию выполняли салоны, где центральной фигурой являлась хозяйка или хозяин, определявшие степень комфортности, душевный и интеллектуальный тон общения.

В исторической, литературоведческой, искусствоведческой литературе нет единой трактовки термина «салон». По мнению Ф. В. Ростопчина, салоны возникли из желания «возродить французскую любез-

ность, убитую революцией»[12]. Для литературоведов главным критерием является участие литераторов. Кружок Н. П. Румянцева они не решаются назвать салоном, а вот его филиал — собрания в доме академика *Петра Ивановича Кеппена* фигурируют как салон[13], поскольку в альбоме хозяина есть записи Ф. Н. Глинки, А. А. Дельвига, Н. М. Карамзина, И. А. Крылова, А. В. Никитенко, рисунки Ф. П. Толстого и Н. И. Уткина. Однако стоит задуматься, что привлекало их в доме географа, этнографа-слависта, издателя? Возможность дружеского общения, релаксации или обширная информация, которой он владел благодаря научным связям в славянских странах? Стало быть, это салон или ученое сообщество? Другой пример — собрания у пушкинского приятеля Н. В. Всеволожского. Там проходили заседания Союза благоденствия и «Зеленой лампы». Для салона это слишком серьезно. Но здесь же по субботам Всеволожский устраивал и оплачивал дружеские вечеринки бомонда, лихие кутежи «золотой молодежи» с актрисами или цыганами. А это уже иная крайность.

Нечто похожее представляла собой в 1817–1818 годах квартира С. Н. Бегичева и А. С. Грибоедова в упоминавшемся ранее актерском доме Валька (Екатерининский канал, 104/25). Здесь бывали собратья Грибоедова по ложе «Соединенных друзей» (П. И. Пестель, С. Г. Волконский, И. А. Долгоруков, М. И. Муравьев-Апостол, П. Я. Чаадаев) и партнеры по «драматургическому цеху» (П. А. Катенин, А. А. Шаховской, А. И. Чепегов, А. А. Жандр, Н. И. Хмельницкий). В это время С. Н. Бегичев был принят Н. М. Муравьевым в «Союз благоденствия» и привез в столицу написанную в Москве «Зеленую книгу»[14]. Маловероятно, что он не ознакомил с ней «друга и брата». В отсутствие Бегичева у Грибоедова квартировал П. П. Каверин, и тогда «дум высокое стремленье» сменялось застольями «пасынков здравого рассудка» (самоопределение Грибоедова). Обе ипостаси обычно символизировали одни и те же люди.

Ю. М. Лотман, А. А. и М. А. Гордины, И. Б. Чижова и другие авторы характеризуют салон расплывчато: «полная свобода салонного красноречия»; «неподвластная цензуре устная культура салона»; «особенный кодекс светского поведения, пытающийся приподнять жизнь гостиной над окружающим существованием»; «салонный сговор, сословная игра, привносящая в реальность смысл, красоту и гармонию»; «набожное следование "хорошему тону", дающему духовную опору». Но это лишь условия «сословной игры». Первый петербургский салон Н. А. Львова — Г. Р. Державина был одновременно художественным, светским, деловым и семейным клубом. Теперь функции разделились. Салон стал сферой исключительно дружеского общения, но при этом — местом апробации политической или эстетической мысли и моделирования связи творец — реципиент — творец. Завсегдатаи, следуя правилам светского поведения и романтического притворства, вынуждены были постоянно держать интеллектуальную форму. Это сделало салоны местом рождения многих поэтических, графических и музыкальных экспромтов, но никто не знает, как долго эти экспромты вынашивались в голове автора.

*Пушкин А. С. Автор и Онегин на набережной Невы. 1824. Б., перо, тушь*

*Гейтман Е. И. Иллюстрация к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». 1827. Офорт*

Например, А. С. Пушкин в ноябре 1824 г. писал из Михайловского: «Брат, вот тебе картинка для "Онегина" — найди искусный и быстрый карандаш. Если и будет другая, так чтоб все в том же *местоположении.* Та же сцена, слышишь ли? Это мне нужно непременно»[15]. Под рисунком даны пояснения: «1 хорош — 2 должен быть *опершися на гранит,* 3 лодка, 4 крепость, Петропавловская». Спустя 4 года, когда в одном из салонов Пушкину показали в «Невском альманахе» выполненную по его замыслу иллюстрацию Е. И. Гейтмана с оригинала А. В. Нотбека, он тут же набросал «экспромт»:

Не удостоивая взглядом
Твердыню власти роковой,
Он к крепости стал гордо задом:
Не плюй в колодец, милый мой.

От неформальных общественно-литературных объединений и кружков салоны отличались некоторыми чертами.

Во-первых, частным финансированием со стороны хозяина (хозяйки) дома.

Во-вторых, наличием главного лица — хозяина и (или) хозяйки вместо выборного председателя. Некоторые исследователи преувеличивают роль хозяек и культурно-историческое значение дамских литературно-светских салонов. Это справедливо только применительно к первой

половине николаевского царствования, когда всякие иные формы общественной жизни — военные и студенческие кружки, неофициальные общественные организации самораспускались, поскольку любое мужское сообщество вызывало политические подозрения властей.

В-третьих, преимущественно дружеский или флиртовый характер общения со светскими разговорами, сплетнями, обменом мнений по вопросам внутренней и внешней политики, обсуждением литературных и театральных новинок, застольем, танцами, пением, музицированием, играми, шарадами, буриме, акростихами, картами. Литературная, музыкальная и иная деятельность являлась равнозначными элементами. Образцом для любого дворянского салона служил высший свет. А там, по утверждению В. А. Жуковского, «поэт, заморская обезьяна, Ventriloque и тому подобные редкости стоят на одной доске — для каждой из них одинаковое, равно продолжительное и равно непостоянное внимание»[16]. Нарушение этого баланса означало превращение салона в светское, научное, художественное или политическое объединение.

В-четвертых, участие представителей разных сословий, искусств и профессий, что отличало литературно-художественные салоны от светских.

Значение салонов в том, что в них пересекались одни и те же люди: цвет научной общественности (у Румянцева, Кеппена, Голицыной, Олениных); русско-европейский эстетский бомонд (у Строгановых, Олениных, Карамзиных, Лавалей, Жуковского, Волконской); литераторы «всех мастей и расколов»; разухабистый актерский «чердак»; декабристы; лучшие представители высшего света; «светская чернь». Все это перемешивалось на собраниях у Кеппена, политических и литературных бдениях у Всеволожского, его же «субботах», домашних спектаклях у Ф. Ф. Кокошкина, «понедельниках» Ф. Н. Глинки, П. Я. Чаадаева, «средах» или «воскресеньях» Ф. П. Толстого, «четвергах» Н. И. Греча, Е. М. Багреевой (урожденной Сперанской), «средах» и «субботах» Лавалей, «субботах» В. А. Жуковского, «воскресеньях» Строгановых, на приемах у Муравьевых, Воейковых, Н. П. Брусилова, Ф. В. Булгарина, А. Р. Томилова, Е. И. Голицыной, С. Д. Пономаревой, а в Москве — у З. М. Волконской, И. И. Дмитриева, А. П. Елагиной, В. Ф. Одоевского, В. Л. Пушкина, С. Е. Раича, Е. П. Ростопчиной.

Салоны стали важным фактором художественной жизни, но влияли в основном на мастеров второго-третьего плана, являясь «трамплином» для начинающих. Удачный дебют у Лавалей, Олениных, Шаховского мог ускорить общественное признание дебютанта. «Нельзя ли будет прочесть прежде несколько сцен в доме Лаваль или инде? Это, может быть, подействует на театральный ареопаг»[17], — писал П. А. Вяземский А. И. Тургеневу, пытаясь провести на сцену комедию Ж.-Ф. Реньяра «Игрок». Гении же относились к салонам не слишком серьезно. Приведем два варианта восприятия салона: 1) А. Е. Измайлов: «В Петербурге с нынешней зимы завелись в некоторых домах литературные собрания. В положенный

день на неделе сходятся там <...> пять, десять человек известных литераторов и молодых людей, желающих сделаться известными, пьют чай, разговаривают о материях, Словесности, Наук и Художеств касающихся, сообщают друг другу свои замечания, наблюдения, открытия, обсуживают вместе и общими силами важные предметы, сходятся и расходятся, чтоб завтра <...> продолжить начатое. Польза таких собраний очевидна. Желательно, чтоб они больше и больше входили в обыкновение»[18]; 2) А. С. Пушкин в «Балладе» (1820), сочувствуя хозяйке салона (Е. М. Олениной), желающей получить в альбом стихи знаменитостей:

Но Жуковский наш заснул,
Гнедич заговелся,
Пушкин бесом ускользнул,
А Крылов объелся.

*НХ. В салоне Олениных. 1830-е. Б., акв. Гос. музей А. С. Пушкина*

*Иванов-младший И. А. Приютино. 1825. Б., акв. Гос. музей А. С. Пушкина*

Среди литературно-художественных салонов столицы центральным оставался *дом Алексея Николаевича Оленина*. В 1819 году Олонины переехали с набережной Фонтанки, 97, в дом на Мойке у Синего моста (не сохранился). В просторной гостиной, украшенной картинами, античными слепками, этрусскими вазами, гости собирались почти каждый день после 15 часов. Обед подавали в 16 часов. По будням — скромный, по праздникам — обильный, из нескольких десятков блюд. Неизменно обсуждались новости искусства. К. Н. Батюшков, Н. И. Гнедич, В. А. Жуковский, Н. М. Карамзин, О. А. Кипренский, И. А. Крылов были здесь «своими». Появлялись С. Т. Аксаков, Д. Н. Блудов, А. Г. Варнек, Ф. Ф. Вигель, Ф. Н. Глинка, А. Е. Егоров, И. А. Иванов-младший, А. А. Плещеев, В. П. Стасов, Ф. П. Толстой, С. С. Уваров, Н. И. Уткин, В. К. Шебуев. Из музыкантов блистали А. А. Алябьев, молодой М. И. Глинка, А. С. Грибоедов. В домашних спектаклях участвовали Е. С. Семенова и И. И. Сосницкий. В доме Олениных произошло знакомство А. С. Пушкина и А. П. Керн (1819), приходившейся хозяйке племянницей. Бывали А. А. и Н. А. Бестужевы, М. П. Бестужев-Рюмин,

С. Г. Волконский, П. А. Катенин, Н. М. и А. М. Муравьевы, С. И. и М. И. Муравьевы-Апостолы, С. П. Трубецкой, А. И. и Н. И. Тургеневы, гвардейские офицеры — сослуживцы сыновей хозяина, придворные, известные иностранцы — все «что было в Петербурге хорошо образованного, отличавшегося своими дарованиями, умом и познаниями»[19]. Побывав у Олениных, А. Гумбольдт заявил: «Я объехал оба земных полушария и везде должен был только говорить, а здесь я с удовольствием слушал»[20]. «Здесь писал свои чудные декорации Гонзаго и строил свои театральные машины славный механик итальянец Бриганций»[21], — приврал М. И. Пыляев, не представляя реальных размеров декораций Гонзага, веса и площади театральной машинерии.

По существу салон Олениных был частно-государственным, поскольку хозяин являлся членом Государственного совета, исполняющим обязанности госсекретаря, директором Публичной библиотеки и президентом Академии художеств. Он владел колоссальным объемом новейшей художественной и политической информации, но от разговоров на политические темы всегда уклонялся. Трудно даже вообразить реакцию будущих декабристов, узнай они, что в кабинете хозяина хранится один из трех экземпляров отречения Константина Павловича от престола в пользу брата Николая. Даже в дневниковых записях, подробнейшим образом описывая «игру в волан российской короной» с 27 ноября по 13 декабря 1825 года, Оленин ни словом не обмолвился о событиях 14 декабря[22]. Осторожность в суждениях, скрытность, дипломатические увертки — основное качество Оленина на службе и в неформальном общении. Это облекалось в светские формы «приветливого доброжелательства», которое иногда доходило до карикатурности и «заставляло иных сомневаться в его искренности». Например, Н. И. Тургенев характеризовал Оленина: «тарабарщик», «шут», «жалок», «в маленьком теле маленькая душа». Оленин был скрытно тщеславен: хранил в своих бумагах поверхностный очерк, уравнивающий культурно-историческое значение его салона с «Беседой любителей русского слова» и Вольным обществом любителей словесности, наук и художеств. Возможно, автором был С. С. Уваров. Некоторые характеристики и эпитеты в адрес салона совпадают с его мемуарами[23].

Особым домашним вниманием и любовью Олениных был окружен холостяк И. А. Крылов. Здесь, вероятно, проявлялись его нереализованные отцовские чувства. Он с детства обучал дочерей Олениных — Варвару и Анну игре на скрипке. Но одновременно через Оленина власть контролировала потенциально опасного и непредсказуемого сатирика. Он это понимал и отразил в басне *«Соловьи»* (1824):

А мой бедняжка Соловей,
Чем пел приятней и нежней,
Тем стерегли его плотней.

На полях этой басни В. А. Оленина сделала пометку: «Для батюшки А. Н. Оленина». В. А. Жуковский при первом посещении дома Олениных безошибочным чутьем романтика констатировал: «место собрания авторов, которых он хочет быть диктатором»[24]. При этом энергичный и властный государственный секретарь трепетал перед своей парализованной, но сверхделовой деспотичной тещей Агафоклеей Александровной Полторацкой — старшей сестрой А. С. Шишкова, вдовой директора Придворной певческой капеллы, обладательницей огромного состояния, откупов и заводов, 4000 крепостных душ, трех домов на Фонтанке и 22 детей.

Летом жизнь салона Олениных перемещалась в усадьбу Приютино в 17 верстах от столицы. Общий сбор происходил за завтраком, обедом и ужином. В остальное время каждый развлекался как хотел. Вечерами гости, дочери и сыновья хозяина «фигурировали» в шарадах, играли в фанты, лапту, горелки, участвовали в театрализованных представлениях с фейерверками и иллюминациями. Весело и шумно отмечались дни рождения (2 мая) и именины (5 сентября) хозяйки. Гостей бывало столько, что не хватало сливок от 17 коров. Некоторые жили здесь месяцами. Для Крылова под постоянное жилье оборудовали баньку. Красочную картину приютинской жизни изобразил К. Н. Батюшков в стихотворном «Послании к А. И. Тургеневу».

В отличие от салонов великосветских крепостничество у Олениных «не кололо глаза». На праздниках никогда не было крепостных музыкантов, «пляшущих и играющих для господ из-под палки»[25]. Но Оленин всегда чутко следовал придворным веяниям. До 1826 года современники подчеркивали европейский дух его салона («приятности европейской жизни»), а при «квасном» патриоте Николае I — привязанность к русскому старинному укладу. На масленичной неделе, по русскому обычаю, у Олениных за столом бывало до 17 сортов блинов, любимым напитком стал квас[26].

*Дом Муравьевых. Набережная Фонтанки, 25*

В 1814 году вдова М. Н. Муравьева *Екатерина Федоровна* купила трехэтажный дом на Фонтанке, 25. С ней поселились сыновья — Никита и Александр Муравьевы, добрачный сын М. Н. Муравьева гравер Николай Иванович Уткин и племянник Екатерины Федоровны Константин Николаевич Батюшков. Постоянными гостями стали кн. П. А. Вяземский, Н. И. Гнедич, В. А. Жуковский, О. А. Ки-

пренский, И. А. Крылов, А. С. Пушкин, П. Ф. Соколов, гр. Ф. П. Толстой. Порой они оказывались в одной компании с друзьями молодых Муравьевых — А. Ф. Бриггеном, М. С. Луниным, М. Ф. Митьковым, С. И. и М. И. Муравьевыми-Апостолами, А. И. и Н. И. Тургеневыми, П. Я. Чаадаевым, И. Д. Якушкиным и др. В праздничные дни за стол садилось до 70 человек. Общение обычно выливалось в жаркие политические и эстетические споры.

*Соколов П. Ф. Портрет Е. Ф. Муравьевой. 1827. Б., кар. ГТГ*

В 1816 году в Петербург переехала *семья Карамзиных*. Московские патриоты, они тяжело привыкали к Северной столице. По приказу Александра I им отвели летний дом в Царском Селе[27]. Осенью 1818 года по приглашению Е. Ф. Муравьевой они заняли третий этаж ее особняка и прожили здесь до 1823 года. Вскоре возник салон Карамзиных, где появлялась та же публика, что у Муравьевых и Олениных. Душой салона была вторая жена историка — *Екатерина Андреевна Карамзина*. Внебрачная дочь кн. А. И. Вяземского (П. А. Вяземский приходился ей сводным братом), она вышла замуж за овдовевшего Н. М. Карамзина 24-х лет, став ему идеальной женой, советчиком, критиком, помощником и корректором. Ее ум, красота, образованность, деликатность, величественное достоинство, искренняя сердечность к людям вызывали уважение, в том числе у императора, который иногда открывал балы полонезом с Екатериной Андреевной.

У Карамзиных никогда не играли в карты. Беседы, как правило, касались светских тем, литературы, искусства. Николай Михайлович редко присоединялся к гостям. Он был на вершине славы, но к 1820 году почувствовал охлаждение гостей к его дому. Причиной были монархические воззрения историка. Он написал императору записку, в которой резко выступил против восстановления независимости Польши. Столь же пагубным он считал ограничение самодержавной власти: «Дать России конституцию — в модном смысле есть нарядить какого-нибудь важного человека в гаерское платье <...> Россия не Англия, даже и не Царство Польское <...> Самодержавие есть душа, жизнь ее»[28]. Лояльность Карамзина режиму император отметил распоряжением печатать «Историю Государства Российского» без прохождения цензуры[29]. Автор получил чин статского советника, орден Св. Анны 1-й степени, был избран почетным членом Академии наук (1818).

*Венецианов А. Г. Портрет Н. М. Карамзина. 1825. Х., м. Гос. музей А. С. Пушкина*

*НХ. Портрет Е. А. Карамзиной. 1830-е. Х., м. Гос. музей А. С. Пушкина*

*Дом Карамзиных в Царском Селе*

К Никите и Александру Муравьевым, чей покойный отец был близким другом Карамзина, историк относился как к собственным детям. Ему не нравилось их вольнодумное окружение и не доставило радости, когда

«Никитушка» принес тетрадь со своими возражениями на концепцию «Истории Государства Российского». Карамзин ее взял, рассчитывая «утереть нос» 23-летнему юнцу, но обнаружил равного оппонента. Равного в смысле методологии. Замечания Муравьева касались только предисловия. Прав был А. С. Пушкин, заметив, что восьмитомный труд требует более обстоятельного разбора. Тем не менее историк увидел убежденного конституционалиста и противника крепостничества. Методологическому принципу Карамзина «история принадлежит царю» Муравьев противопоставил принцип «история принадлежит народам»[30]. Скрепя сердце, Николай Михайлович дал согласие на публикацию замечаний. Впрочем, при существующих цензурных условиях записка Н. М. Муравьева не могла быть опубликована. Она распространялась в списках. Отношения с «мальчишками»-«скороспелками» охладели.

В 1823 году Карамзины переехали во флигель построенного А. Д. Захаровым Мижуева дома (ул. Моховая, 41 / Гагаринская, 16), где семья историка прожила до 1832 года.

Непросто складывались отношения Н. М. Карамзина с А. С. Пушкиным. Еще в московском доме родителей мальчик слушал его рассказы как завороженный. Позднее Карамзин навещал его в Лицее, опекал, журил за шалости. Поэт был частым гостем в петербургской квартире Карамзиных. Его антиправительственные стихотворения и выходки, нелицеприятные эпиграммы, дерзкое поведение вызывали у Карамзина нескрываемое раздражение. Бунтарский романтизм Пушкина был ему чужд, но, когда над поэтом нависла беда, историк сделал все, чтобы смягчить царское наказание. Ясно понимая роль Пушкина в русской словесности, он бранил «Узника», снисходительно хвалил «Цыган» и «Бахчисарайский фонтан». Пушкин разочаровал его кишиневскими похождениями и конфликтом с М. С. Воронцовым. Карамзин однозначно встал на сторону наместника, чем вызвал гнев поэта. Точку в их отношениях поставила «Гавриилиада». Нетрудно было понять, кого имел в виду Пушкин в образе Моисея, возникшем в монологе беса:

Бог наградил в нем слог и ум покорный,
Стал Моисей известный господин.
Но я, поверь, — историк не придворный,
Не нужен мне пророка важный чин!

Подобные выпады историк привык не замечать. Его возмутило кощунство над Евангелием. Он написал поэту резкое письмо о полном разрыве отношений. Пушкин встал в позу обиженного. Пока он находился в Михайловском, усилиями друзей удалось несколько сгладить конфликт. Сдержанная вялая переписка возобновилась. Больше они никогда не виделись, но Пушкин каялся: «Введи меня в семейство Карамзина, скажи им, что я для них тот же. Обними из них кого можно: прочим — всю мою душу»; «Ты увидишь Карамзиных — тебя да их люблю страстно. Скажи им от меня что хочешь»; «Я обещал Николаю Михайловичу два года ничего не писать против правительства и не писал»; «Что Карамзины? я бы к ним писал, но боюсь приличия — а все люблю их от всего сердца» и т. д.[31]

Н. М. Карамзин считал декабристов государственными преступниками, но понимал, что их преступление порождено бескорыстной любовью к Отечеству. Он писал Николаю I, умоляя смягчить участь повстанцев. В его семье царила атмосфера человеческого сочувствия арестованным. Ему посчастливилось умереть 22 мая 1826 года, не дожив до приговора и казни декабристов, с верой в грядущую царскую милость.

Оппоненты Карамзина находили приют в особняке кн. *Евдокии (Авдотьи) Ивановны Голицыной* («Princesse Nocturne») на Большой Миллионной, 30. Этот дом стал оазисом ночной жизни светского Петербурга. Княгиня едко иронизировала по поводу пиетета историка к коронованным особам, но в отличие от декабристов не допускала возможности насилия по отношению к ним. Карамзин с раздражением называл Голицыну «Пифией». Ее салон «был артистически украшен кистью и резцом лучших современных российских художников». Он обладал какой-то таинственной аурой, соответствующей общественному реноме хозяйки.

*Дом Е. И. Голицыной. Ул. Миллионная, 30*

*Грасси Й. Портрет кн. Е. И. Голицыной. 1800- е. Х., м. Гос. музей А. С. Пушкина*

Сведения о салоне до 1812 года отсутствуют. Возможно, эта аура чем-то копировала дух салонов Жозефины Бонапарт, Каролины Мюрат, мадам Рекамье, мадам де Сталь, в которых княгиня имела успех во время заграничного турне с экс-мужем. Однако семейная жизнь урожденной Измайловой (по матери кн. Юсуповой) не задалась с самого начала. В 19 лет ее выдали замуж по приказу Павла I за некрасивого, глупого и богатого кн. Сергея Михайловича Голицына. Супруги расстались через 1,5–2 года совместной жизни.

*Рокштуль П. Э. Портрет кн. М. П. Долгорукова. 1807–1808. Кость, акв., гуашь. ГЭ*

*Егоров А. Е. 1820-е. Портрет Е. И. Голицыной. Х., м. ГТГ*

Единственной любовью «Princesse Nocturne» стал блестящий гвардейский генерал кн. Михаил Петрович Долгоруков. Страсть была взаимной. Голицына просила мужа о разводе, но тот отказал. Много лет спустя, когда С. М. Голицын задумал жениться на А. О. Смирновой-Россет, она тоже ему откажет в разводе. Отчаянный Долгоруков стал искать смерти и нашел ее в 1808 г. в битве при Иденсальме на глазах своих друзей-однополчан — И. П. Липранди, К. Н. Батюшкова и Ф. И. Толстого Американца[32]. Голицына замкнулась в горе и навсегда закрыла сердце для любви. Неслучайно А. Е. Егоров изобразил ее в образе весталки.

Княгиня стала страстной патриоткой шишковского толка, отличаясь романтически-экстравагантным поведением. Ей приписывают идею создания храма Христа Спасителя — памятника, где «все сословия должны быть равны <...> никакие происки и богатство не должны давать право быть первым среди героев <...> И поэтому последний из крестьян может

этим правом воспользоваться»[33]. Она лично изготовила для храма знамя и шокировала в 1814 году московское Благородное собрание, явившись туда в сарафане и кокошнике. В 1815–1816 годах, путешествуя по Европе, кн. Голицына сблизилась с М. Ф. Орловым, М. С. Воронцовым, С. И. Тургеневым. С этого времени ее салон стал резко отличаться от остальных. Когда-то цыганка нагадала ей смерть в ночном сне. Поэтому «Princesse Nocturne» принимала по ночам, а спала днем. В ее салоне главным предметом бесед были вопросы политики. Представители высшего света (кн. И. А. Гагарин, гр. В. В. Мусин-Пушкин и др.) идейно сталкивались с либералами (М. С. Воронцов, С. И. Тургенев и др.) и декабристами (Н. И. Тургенев, М. Ф. Орлов, М. С. Лунин и др.). Сама княгиня была «конституциалисткой», считая, что только правовое государство способно предотвратить грядущие социальные потрясения. В дискуссиях принимали участие К. Н. Батюшков, П. А. Вяземский, В. А. Жуковский, И. И. Козлов, А. С. Пушкин, актриса французской труппы Л. Фюнель.

А. С. Пушкин прислал Голицыной рукописный экземпляр оды «Вольность», ясно понимая, что эта рукопись способна упрятать его в каземат, окажись она в заинтересованном ведомстве. Княгиня опекала юного поэта, пыталась смягчить ему условия ссылки. Когда стало известно о его переводе в Одессу, в салон специально был приглашен находившийся в Петербурге М. С. Воронцов. По просьбе хозяйки сестра М. С. Лунина пригласила набиравшего популярность А. Н. Верстовского, который «из дружбы к Пушкину» исполнил романс «Черная шаль». По молчаливому сговору в эту ночь все хвалили Пушкина. Воронцов, безусловно, все понял, но отношения с поэтом не сложились не по его вине.

«Благонамеренные» и «певцы 15-го класса» примерно раз в месяц находили приют у *Софии Дмитриевны Пономаревой*. Ее салон в доме на Фурштатской, у Таврического сада (не найден), отличался легкомыслием и аполитичностью. Завсегдатаи называли себя «Сословием Друзей Просвещения» или «С. Д. П.». В названии и аббревиатуре обыгрывались инициалы хозяйки. Но чаще они именовали себя «мотыльками», а хозяйку — «попечителем мотыльков». Здесь необходимо было разговаривать в духе изящной словесности, высоко ценился юмор, а прославление красоты и мудрости хозяйки было центральной, если не единственной темой поэтических экспромтов.

Очаровательная Софи Поздняк рано вышла замуж за сына откупщика — чиновника Акима Ивановича Пономарева. Она владела четырьмя языками, неплохо рисовала, декламировала стихи, как правило, — присутствующих гостей, играла на фортепиано, пела, танцевала, обладала актерскими способностями. Ее розыгрыши не раз вводили в конфуз новичков. Пришедший гость мог, например, обнаружить в зале толпу поклонников, скорбящую у гроба, в котором лежала хозяйка. Отдыхая летом на даче, она переодевалась кучером или крестьянкой и разыгрывала эту роль так, что даже знакомые не всегда ее узнавали.

*С. Д. Пономарева. Фото с несохранившегося портрета*

Стремясь распространить свою славу за пределы салона, Пономарева сумела завлечь к себе Е. А. Баратынского, К. Н. Батюшкова, Ф. В. Булгарина, А. Х. Востокова, Н. И. Гнедича, Н. И. Греча, А. А. Дельвига, А. А. Жандра, А. Е. Измайлова, А. Д. Илличевского, П. А. Катенина, О. А. Кипренского, Д. М. и А. М. Княжевичей, И. А. Кованько, К. И. Кольмана, И. А. Крылова, В. К. Кюхельбекера, В. И. Мошкова, Н. Ф. Остолопова, В. И. Панаева, П. А. Плетнева, А. В. Поджио, К. Ф. Рылеева, О. М. Сомова, Б. М. Федорова, П. Л. Яковлева. Но из мэтров завсегдатаями стали только влюбленные в хозяйку Дельвиг и Баратынский. Остальные не задерживались. В своем салоне С. Д. П. выступала высшим художественным экспертом, а для Батюшкова, Востокова, Гнедича, Жандра, Катенина, Кипренского, Крылова, Кюхельбекера ее вкусы оставляли желать много лучшего. Например, о страстно влюбленном в нее посредственном сочинителе идиллий Владимире Ивановиче Панаеве она писала:

Нет, нет — Панаев не поэт!
Скажу на зло, наперекор всех мнений:
Нет, нет, он не поэт — он Гений!

Особой благосклонностью хозяйки пользовался А. Е. Измайлов и его сотрудники. Многое из того, что писалось в альбомы Пономаревой, публиковалось затем на страницах «Благонамеренного». С помощью С. Д. П. Измайлов имел материал для заполнения своего журнала, а Пономарева — рекламу своего салона и своей особы.

«Princesse Nocturne» принимала у себя дам, но не любила их общества, поскольку слишком возвышалась над ними интеллектуально. Ее математическое сочинение «De l'analyse de la force», изданное в Париже в 1835–1837 годах, высоко ценил профессор Санкт-Петербургского университета М. В. Остроградский. «Покровительница мотыльков» женщин не принимала вообще. Это разрушило бы смысл ее салона: быть для каждого единственным объектом поклонения, «возбуждая своим утонченным участием и нескромными телодвижениями чувственность каждого»[34]. «Она своим тонким кокетством умела возбудить страсть, но останавливала ее и... предлагала чистую дружбу. Ей нужно было безусловное поклонение всех. Обольстить, победить и посмотреть насмешливо на результаты

обольщения <...> Первое условие хозяйки литературного салона — ей писать можно, но нельзя ждать эпистолярного ответа. <...> Софи могла читать письма, дневники и стихи, посвященные ей, она хвалила их содержание и слог, создавала в изящной форме литературный анализ. А бедные влюбленные все ждали ответа на чувства. Все, кто окружал хозяйку салона, приобретали опыт в выражении чувств и эмоций, но надежды на взаимность то возгорались от мимолетно брошенного намека, то затухали вовсе от холодного и полного невнимания»[35].

В доме Пономаревых жила итальянка Тереза — наперсница хозяйки. Основная ее задача состояла, видимо, в том, чтобы своим внешним безобразием подчеркивать женскую привлекательность С. Д. П. «Краснеть от зависти ты женщин заставляешь / И от стыда мужчин, со всем уменьем их», — писал О. М. Сомов. Кроме А. А. Дельвига и Е. А. Баратынского на более чем дружеские чувства хозяйки претендовали А. Д. Илличевский, П. А. Плетнев, В. И. Панаев, А. Е. Измайлов, флигель-адъютант Р. Р. Анреп, декабрист А. В. Поджио, сын португальского консула Лопец и масса сослуживцев мужа. Что касается А. И. Пономарева, то к нему относились со снисходительным добродушием: к 8 часам вечера он бывал навеселе, а к 11 его укладывали спать. Измайлов позднее утверждал, что С. Д. П. «сама опустила флаг: предпочла меня всем»:

Блажен, кто на тебя взирать украдкой смеет,
Три крат блажен, кто говорит с тобой;
Тот полубог прямой,
Кто выманить, сорвать твой поцелуй умеет,
Но тот бессмертьем насладится,
Чьей смелою рукой твой пояс раскрутится!

Другие участники салона утверждали, что это ложь, называли воспоминания Измайлова «гнусными, нескромными и хвастливыми»[36]. Как бы там ни было, но конец С. Д. П. был ужасен. Она умерла от «воспаления в мозгу» в возрасте 29 лет.

Известностью и уважением пользовался *салон Александры Андреевны Воейковой*. Когда в 1820 году Воейковы перебрались из Дерпта в Петербург, они по предложению В. А. Жуковского поселились вместе с ним на углу Невского и Караванной. В столице Воейков сблизился с Гречем, Блудовым, Тургеневыми. А. И. Тургенев помог ему получить должность в департаменте духовных дел, а Н. И. Греч сделал соредактором «Сына отечества» и выхлопотал место преподавателя русской словесности в Артиллерийском училище. Появились деньги, что позволило Воейковым открыть в 1822 году салон где, по свидетельству А. И. Тургенева, «ежедневно и ежечасно» собирались «литераторы всех расколов и всех наций, художники, музыканты», постоянно звучала поэзия и обсуждались литературные новинки. Помимо В. А. Жуковского частыми гостями были Е. А. Баратынский, Н. А. Бестужев, Ф. В. Булгарин, Н. И. Гнедич, Н. И. Греч,

А. А. Дельвиг, Н. М. Карамзин, И. И. Козлов, Л. С. Пушкин, Д. И. Языков, А. И. и Н. И. Тургеневы, которых хозяин метко окрестил «братьями Гракхами».

*Невский пр., 64 (перестроен). Дом, где жил В. А. Жуковский и Воейковы*

*НХ. Портрет А. А. Воейковой. Офорт*

В определенном смысле хозяйка — младшая сестра платонической возлюбленной Жуковского Маши Протасовой (Мойер) — была антиподом С. Д. П., обезоруживая кротким обаянием ангела. Она много читала, переводила, собрала обширную библиотеку на разных языках, занималась рисованием, музыкой, обладала литературным дарованием. К «миленькому Сандрочке» Жуковский питал братскую любовь, с нее писал образ Светланы, ей посвятил «Двенадцать спящих дев». А. И. Тургенев и И. И. Козлов были влюблены в нее тихо и безнадежно, Д. И. Языков от любви сходил с ума, Е. А. Баратынский называл своей «музой-вдохновительницей». Но она хранила жертвенную верность негодяю-мужу, а тот в присутствии гостей унижал ее. После одной сальности, сказанной Воейковым, «Светлана» заплакала, а «кроткий Жуковский схватил палку и безжалостно избил статского советника и кавалера по обнаженным плечам. А на другой день опять помогал ему, во имя Александры Андреевны»[37]. Петербургский климат и выходки Воейкова оказались гибельными для «Светланы». Началась чахотка. В 1826 году она уехала на лечение в Италию и менее чем через три года скончалась в Ливорно.

Главным театральным салоном страны оставался «чердак» кн. *Александра Александровича Шаховского* в верхнем этаже дома Клеопина на Средней Подьяческой (Малая Подьяческая, 12). Ежедневно по вечерам «тут можно было увидеть и литератора, и артиста, и даровитого актера, и хорошенькую актрису, и шалуна офицера, а иногда и ученого академика»[38]. Гостей встречал «довольно засаленный»[39] лакей Макар, а новичков и одиноких посетителей «убалтывала» гражданская жена князя — комическая актриса Екатерина Ивановна Ежова, которая, по

*Пушкин А. С. А. А. Шаховской. Шарж. 1817. Б., тушь, перо*

мнению П. А. Каратыгина, «много вредила ему в общественном мнении». Постоянными гостями были Д. Н. Барков, Д. Н. Бегичев, А. А. Бестужев, отец и сыновья Всеволожские, А. С. Грибоедов, А. А. Жандр, П. А. Катенин, М. Е. Лобанов, Я. Н. Толстой, Н. И. Хмельницкий. Запросто бывали представители высшего света, в том числе генерал-губернатор М. А. Милорадович, перед которым хозяин явно заискивал. Интеллектуальный тон и эстетические приоритеты задавал «триумвират»: Катенин — Грибоедов — Шаховской. Во многом благодаря этому общению Грибоедову в «Горе от ума» удалось гениально соединить серьезность и глубину Катенина с юмором и живостью Шаховского. В декабре 1818 года П. А. Катенин привез на «чердак» А. С. Пушкина по его просьбе. Поэта радушно приняли, читали и восторженно хвалили его стихи. «Один из лучших вечеров моей жизни; помнишь?.. На чердаке князя Шаховского»[40], — вспоминал он позднее. После распада «Арзамаса» «чердаки» стали для поэта продолжением «школы литературного товарищества». Он посещал их ежедневно. «Триумвират» видел в нем гения, но юного, которого допустимо поучать[41] Это задевало его самолюбие, и с возникновением «Зеленой лампы» Пушкин перешел туда.

*Дом Клеопина (Чердак А. А. Шаховского). Малая Подьяческая, 12*

На «чердаке» велись беседы, кипели споры о театре и искусстве, завязывались романы, читались произведения гостей, ставились сценки из спектаклей, в которых любители оказывались партнерами знаменитых и начинающих артистов. Хозяин продолжал штамповать «комедий шумный рой» и как постановщик драматических жанров в то время не имел равных. Пока он заведовал репертуарной частью, на столичной сцене были представлены классицистические трагедии с тираноборческими мотивами. Это не соответствовало настроениям начальства, поэтому увольнение князя в 1818 году добавило к его репутации ореол оппозиционера. В 1821 году А. А. Майков вновь пригласил Шаховского в Дирекцию, где тот проработал до 1824 года.

«Чердак» все это время функционировал, являясь студией для воспитанников Театрального училища и молодых актеров. Для них Шаховской был наставником, покровителем и внимательным другом.

«Его положительно нельзя упрекнуть в корыстолюбии. Я не помню ни одной его пьесы, которая не шла бы в бенефис артистов, и, разумеется, эти пьесы отдавались им без всякого вознаграждения <...> Между тем как он, будучи с директорами театров всегда в дружеских отношениях, мог бы легко продавать свои пьесы в казну и иметь от этого большие выгоды»[42]. В 1815 году Шаховской помог вернуться на сцену Марии Вальберховой. Ему обязаны карьерой Любовь Дюр, Александра Колосова, Мария Азаревичева, Василий Каратыгин. В январе 1822 года ради М. И. Вальберховой, которая, потеряв отца-балетмейстера, должна была содержать братьев и сестер, Шаховской, отбросив обиды, поехал на поклон к Е. С. Семеновой и уговорил поучаствовать в бенефисе былой соперницы.

Князь сыграл решающую роль в увековечении памяти И. А. Дмитревского и оказании помощи его семье. Через своих друзей — экс-«беседчиков» Д. И. Хвостова и А. С. Шишкова он «надавил» на А. А. Майкова и М. А. Милорадовича. Генерал-губернатор доложил Александру I, и тот 13 декабря 1821 года дал согласие на устройство бенефиса в честь покойного Ивана Афанасьевича. Бенефис много раз откладывался и состоялся в межсезонье — 10 июля 1822 года исключительно стараниями Шаховского. Князь привлек к участию «звезд» русской драматической и оперно-балетной трупп. Вырученные 3500 руб.[43] пошли на сооружение надгробного памятника. Российская академия собрала своему покойному члену 2700 руб.; Мария Федоровна добавила к этой сумме 300 руб.; а 3000 руб. от императора «долго не были получены из кабинета»[44]. Таким образом, взнос частного сектора русской художественной культуры был самым крупным, что адекватно отразило его культурно-историческую роль.

Домашние спектакли и дружеские вечеринки устраивались также на квартире *Каратыгиных* в доме Голидея. Их постоянными участниками были семейства Вальберхов и Колосовых, а зрителями — профессиональные актеры, Шаховской, Катенин и лица из их окружения, в том числе А. С. Пушкин, который, по свидетельству А. М. Колосовой (Каратыгиной), был здесь «своим». Саша Колосова однажды в шутку сравнила Пушкина с обезьянкой, а он ответил ей стихами:

Всё пленяет нас в Эсфири:
Упоительная речь,
Поступь важная в порфире,
Кудри черные до плеч,
Голос нежный, взор любови,
Набеленная рука,
Размалеванные брови
И огромная нога!

Домашние спектакли ставились также у *Михаила Николаевича Загоскина*. Их оформляли юные братья Брюлловы, а участниками бывали И. А. Крылов, Н. И. Гнедич, В. А. Жуковский, К. Н. Батюшков, братья Бестужевы.

Одним из оазисов духовной жизни Петербурга (1817–1824) и Москвы (1824–1826) являлся салон кн. *Зинаиды Александровны Волконской*. Дочь «московского Аполлона» — кн. А. М. Белосельского-Белозерского, она получила отличное домашнее образование. Петь ее учил А. Буальдье, а Ж. Дальмас посвятил ей издание романсов. К ней благоволил Александр I. Вместе с мужем — егермейстером кн. Никитой Григорьевичем Волконским княгиня сопровождала императора в заграничных походах, на дипломатических конгрессах, была влиятельной «светской львицей» России и Европы. «...дом этот скоро сделался центром умственной и артистической жизни "грибоедовской Москвы". Красота, ум и образование княгини, ее чудный контральтовый голос и особый, присущий ей дар привлекать к себе сердца собирали на ее музыкально-литературные вечера и театральные представления не только московскую знать, но и профессоров, художников и музыкантов. Она была избрана в почетные члены Общества истории и древностей российских; восторженными поклонниками ее были Пушкин, приславший ей свою поэму "Цыганы" с известным стихотворением "Среди рассеянной Москвы", и Мицкевич, посвятивший "северной Коринне" одно из лучших своих стихотворений — "Греческая комната". Страстно влюблен был в нее молодой рано умерший поэт Д. В. Веневитинов»[4.5].

*Мясоедов Г. Г. Пушкин и его друзья слушают декламацию Мицкевича в салоне кн. З. А. Волконской. 1877. Х., м. Гос. музей А. С. Пушкина*

*Лидер Ф. Портрет кн. Никиты Григорьевича Волконского. 1822. Кость, акв., гуашь*

*Кипренский О. А. Портрет кн. З. А. Волконской. 1829. Х., м. ГЭ*

*Овербек И. Ф. Германия и Италия. 1828. Х., м. Дрезден. КГ*

В 1815 — начале 1830-х годов после поражения в наполеоновских войнах Франция переживала морально-политический кризис, а «лабораторией» европейского искусства вновь стала Италия. Там подолгу жили представители разных национальных школ и художественных ориентаций, проходили интернациональные выставки. Артистические кафе были ареной дружеских попоек и эстетических дискуссий. Позиции романтиков (Д. Г. Байрон, Стендаль, Н. Паганини, Т. Жерико) были сильны на севере и юге Италии, а Рим оставался оплотом академистов (А. Канова, Б. Торвальдсен, В. Камуччини). К академистам ходили на поклон все русские художники — ученики старинных единомышленников и собутыльников этой троицы — А. Е. Егорова, В. К. Шебуева, В. И. Демут-Малиновского. Ампирно-романтический лагерь представляли часто наезжавший в Италию И. В. Гёте, Ж.-О. Д. Энгр и австро-немецкие художники «назарейцы».

В 1817–1822 годах семья Волконских едва ли не каждое лето проводила в Италии. Их дом близ площади Иоанна Латеранского с видом на римскую Кампанью стал средоточением духовной жизни «русского Рима». На вечерах, в театрах, в кафе «Греко», на карнавалах и званых обедах русские держались тесной веселой компанией, которую в разное время представляли П. В. Басин, К. Н. Батюшков, Ф. А. Бруни, К. П. и А. П. Брюлловы, С. И. Гальберг, В. А. Глинка, Н. Е. Ефимов, В. А. Жуковский, А. А. Иванов, О. А. Кипренский, М. Г. Крылов, Ф. М. Матвеев, Б. И. Орловский, К. А. Тон, С. Ф. Щедрин. С. И. Гальберг вспоминал: «Когда мы, русские пенсионеры, стали с ней познакомее, она начала приглашать нас на свои музыкальные вечера, что здесь, в Риме, называется приглашать в академию. Мало-помалу эти музыкальные вечера превратились в оперу, и мало-помалу мы сами из зрителей превратились в актеров»[46]. Частыми гостями салона кн. Волконской бывали Г. Доницетти, Д. Россини, Б. Торвальдсен, В. Камуччини, О. Верне.

*Бруни Ф. А. Портрет З. А. Волконской в костюме Танкреда. 1820. Х., м. ГРМ*

З. А. Волконская имела много родных и друзей среди декабристов. После подавления восстания она открыто выражала свое сочувствие восставшим и попала под тайный надзор полиции. Княгиня переселилась в Италию, перешла в католичество и стала святой (beata) католической церкви.

*Варнек А. Г. Портрет А. Р. Томилова. 1813–1821. Х., м. ГРМ*

Архитекторы и живописцы собирались у видного коллекционера и мецената, крестника Екатерины II *Алексея Романовича Томилова* в доме на Второй Спасской (ул. Рылеева, не сохранился). Летом жизнь салона перемещалась в усадьбу Успенское, на берегу Волхова близ Ладоги. Некоторые русские художники и заезжие иностранцы проживали у Томиловых месяцами. Коллекция А. Р. Томилова включала работы Рембрандта, Рубенса, Риберы, Тьеполо, а вкусы склонялись к романтизму. Совместно с М. В. Войтенко он сочинил незаконченный трактат «Мысли о живописи и эстетика Юнга». Томилов и члены его семьи дружили с И. А. Крыловым, В. А. Перовским, семействами Мордвиновых, Толстых, Философовых. У него бывали В. Л. Боровиковский, К. П. Брюллов, А. Г. Варнек, А. Г. Венецианов, А. Е. Егоров, Д. Кваренги, О. А. Кипренский, А. О. Орловский, К.-Х. Рейхель, Ж.-Ф. Тома де Томон, В. А. Тропинин, А. В. Тыранов. Коллекция Томилова считалась крупнейшим частным собранием работ современных русских мастеров, которым хозяин давал не только приют, но дружеский совет, отеческую и материальную поддержку.

*Росси П. де. Портрет кн. А. Л. Нарышкина. 1805. Кость, акв., гуашь. ГРМ*

*Лапуйль. Портрет кн. П. И. Тюфякина. 1810-е. Офорт*

## Глава 9. Театральная аракчеевщина

Проявлением реакционного курса являлась театральная политика и интриги внутри Дирекции императорских театров. Директор *Александр Львович Нарышкин* был либеральным сибаритом и «добрым барином» для многих артистов. Со временем он стал профессионалом театрального дела, приобрел организационный опыт и художественную интуицию, но его легкомыслие и расточительность вели к перерасходу государственных средств. К тому же он не проявлял должного усердия в искоренении вольнодумства на сцене и в театральной среде. В 1812 году в помощь Нарышкину был назначен вице-директор — камергер кн. *Петр Иванович Тюфякин*[1]. В раннем детстве он воспитывался вместе с Александром I и до своего вице-директорства заведовал посадкой деревьев на Невском проспекте[2]. В театральном деле Тюфякин ничего не смыслил, но был сторонником жесткой экономии и старался выслужиться перед императором.

На рубеже 1813–1814 годов А. Л. Нарышкин отправился за границу в свите имп. Елизаветы Алексеевны, о чем давно мечтал, а управление театрами сосредоточил в своих руках П. И. Тюфякин[3]. Он подтвердил распоряжения Нарышкина по ужесточению дисциплины[4]; повысил цены на все места, кроме райка, а на маскарады — с 1 до 4 руб.; обложил в угоду имп. Марии Федоровне 10%-ным налогом в пользу воспитательных домов сначала бенефисы[5], а затем и все спектакли[6]. Согласно буржуазным

веяниям с 1816 года не только иностранцы, но и русские актеры были переведены на индивидуальные контракты. С 1825 года контракты стали типовыми[7]. До 1819 года финансовые отчеты Дирекции составлялись по «третям» (январская, майская, сентябрьская). Тюфякин сократил документацию, отчитавшись по Большому и Малому театрам за полугодия, а по Немецкому театру — за год. Однако в дальнейшем, после его увольнения, все вернулось «на круги своя». Были введены торги на право содержать буфеты в театрах и маскарадах. К моменту возвращения конкурента Тюфякину удалось погасить долги Дирекции и установить контакт с министром внутренних дел В. С. Ланским, ведавшим театральной цензурой. В глазах государственной администрации он зарекомендовал себя идеальным театральным руководителем.

Кн. А. Л. Нарышкин пытался взять реванш. 16 февраля 1816 года в своей квартире на Дворцовой площади он представил популярнейшие комедии: «Влюбленного Шекспира», «Нового Стерна» А. А. Шаховского, а «ударным» номером стали «Молодые супруги» — громкий дебют А. С. Грибоедова в соавторстве с П. А. Катениным. Вход был «бесплатен и свободен»[8]. 10 мая Нарышкин поставил в покоях Марии Федоровны и императора оперу Д. Паизиелло «Мельничиха» («Molinara») и трагедию П. А. Катенина «Эсфирь». Александр I выразил благоволение, наградил подарками актеров Самойлова, Гуляева, Семенову-меньшую[9], пригласил Катенина на ужин, но судьба Нарышкина была предрешена. К этому времени решающее значение для императора имели не художественные достоинства спектаклей, а лояльность артистов и членов Дирекции реакционному политическому курсу. Нарышкина уволили в 4-месячный отпуск[10], обернувшийся 2-летним политическим изгнанием. Тюфякин стал гофмейстером высочайшего двора[11] и «театральным Аракчеевым».

«Сластолюбивый невежда, нетрезвый аристократ, он ничего не понимал ни в литературе, ни в искусстве; его одалиски фигурировали и на сцене, и в закулисном мире. Его деспотизм не укрощался никаким приличием»[12]. Своей фаворитке певице Л. Миллер-Бендер Тюфякин платил по 300 руб. за выход[13]. В 1818 году он неделю продержал на съезжей актера А. М. Булатова, отказавшегося от роли, не соответствующей его амплуа[14]. 8-летнему воспитаннику театрального училища, пробежавшему во время спектакля позади сцены, директор подбил глаз подзорной трубой. «Воспитанница Постникова столь жестоко была бита оплеухами госпожою Казасси, что теперь находится от сего в лазарете»[15]. Никаких мер к Казасси принято не было. Тюфякин требовал абсолютного подчинения и не терпел возражений. Артисты, не имевшие высоких покровителей, стали холопами Дирекции. Если годовой репертуар Ф.-Ж. Тальма составлял 13–15 ролей, то у Якова Григорьевича Брянского, выполнявшего функцию премьера в 1816–1820 годах, — свыше 30 ролей[16].

Действия кн. Тюфякина соответствовали желаниям Александра I. В письме А. А. Аракчееву по поводу отказа А. М. Булатова от роли он

писал: «Аахен, октября, 24-го 1818. Наглость сия мне крайне не нравится. Я нахожу слабо было поступлено по сему делу. По сему объяви военному генерал-губернатору и министру юстиции, да строго быть надсматриваемо, и даже прочих, и при первой дерзости арестовать виновного и, посадя в смирительный дом, уже не иначе из оного выпустить, как с выключением из труппы и отсылкою на житье в Вятскую, Пермскую или Архангельскую губернию в пример другим, весьма мало заботясь, что устройство труппы от того потерпит. Я предпочитаю иметь дурной спектакль, нежели хороший, но составленный из наглецов. В России они терпимы быть не должны»[17].

*Жерар Ф. Портрет Александра I. 1817. Х., м. ГЭ*

В 1818 году А. Л. Нарышкин с помощью директора Московской конторы А. А. Майкова, вернулся из-за границы и пытался дипломатично напомнить о себе императору. Узнав об этом, П. И. Тюфякин предпринял демарш, попросив годичный отпуск для поездки за границу. Император сделал выбор в его пользу, наградив орденом Св. Владимира 2-й степени. Тюфякин настолько почувствовал собственную неуязвимость, что в 1819 году отказал А. А. Аракчееву, просившему откомандировать на 3 месяца музыканта Рудольфа для обучения музыкантов военных поселений[18]. В 1818 году Тюфякин добился увольнения из театральной дирекции кн. Шаховского, в 1820 году — экс-«арзамасца» А. А. Плещеева.

*НХ. Портрет Федора Федоровича Кокошкина. 1820-е. Б., тушь, перо*

Вместо Шаховского из Москвы был приглашен драматург и актер-любитель *Федор Федорович Кокошкин*. Его назначили учителем декламации в Театральном училище. Кокошкин вызывал смех «фамусовскими» манерами, маскируя подчеркнутой важностью свою посредственность. Но ему прощали московский

провинциализм за добрый нрав, хлебосольство и преданность театру.

Желая поставить на место капризную, надменную интриганку *Екатерину Семеновну Семенову*, П. И. Тюфякин не давал ей новых ролей. Это делало заметными для опытных театралов ее сценические штампы. В 33 года она не могла состязаться в изяществе с юной А. М. Колосовой, не могла заворожить зрителей той незримой духовно-чувственной связью с партнером, которую когда-то демонстрировала А. Д. Каратыгина в паре с А. С. Яковлевым. Привыкшая к абсолютному успеху, Семенова сочла за благо в 1820–1822 годах оставить сцену. Она не могла жить без театра и, уходя, точно знала, что вернется. Потому в очередной раз отвергла предложение официально стать кн. Гагариной. Своим уходом Семенова решала несколько задач. Во-первых, нанести удар по позициям Тюфякина с тем, чтобы по возвращении всегда диктовать свои условия ему или любому другому директору. Во-вторых, дать зрителям время пресытиться юной грацией Колосовой, не подкрепленной мастерством, отточенным годами. Тогда они оценят, чего лишилась с уходом Семеновой. В-третьих, взять паузу для осмысления причин относительных неудач и найти способы их преодоления. В-четвертых, попробовать себя на поприще театрального мэтра и теоретика. На своей домашней сцене в особняке кн. И. А. Гагарина Семенова стала заниматься с двумя ученицами — дочерьми членов театральной Дирекции — Пелагеей Лобановой и Марией Азаревичевой. Все ее расчеты оправдались, за исключением бездарных учениц. Но за это заплатил П. А. Катенин.

*Брюллов К. П. Портрет Е. С. Семеновой. 1836. Х., м. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина*

5 июля 1821 года директор П .И. Тюфякин уехал в Париж для пополнения французской труппы[19]. Тем временем генерал-губернатор М. А. Милорадович обвинил его в ужасающем состоянии быта воспитанников Театрального училища. Он добился увольнения Тюфякина и замены его экс-директором Московской конторы *Аполлоном Александровичем Майковым*. Сначала Майков был назначен директором Театрального училища[20], а с декабря 1821 — по 1823 год — директором театральных зрелищ обеих столиц[21]. Последнее назначение являлось реакцией Александра I на опасный сепаратизм кн. Н. Б. Юсупова. В 1818 году он подал на высочайшее имя записку с предложением дать Московскому театру

самостоятельность и вывести его из-под юрисдикции Петербургской конторы[22]. Лишь в 1823 году относительная самостоятельность Московского театра была восстановлена. Директором Московской конторы был назначен *Ф. Ф. Кокошкин*. С января 1825 года все театральные дела решал особый Комитет[23], куда входили сановники, возвращенный в Дирекцию в 1824 году руководитель театральных трупп А. А. Шаховской и директор А. А. Майков. Главное же управление над театральными зрелищами сосредоточилось в руках генерал-губернатора.

*Доу Д. Портрет Михаила Андреевича Милорадовича. 1819–1825. Х., м. ГЭ*

Генерал-губернатор гр. *Михаил Андреевич Милорадович* оказался не лучше Тюфякина. В 1822 году балерина А. С. Новицкая отказалась от роли, не соответствующей ее данным. Генерал устроил ей «разнос», угрожая смирительным домом. Через несколько дней Новицкая умерла от «нервической горячки»[24]. Тем временем Александр I, потрясенный игрой вернувшейся на сцену Е. С. Семеновой, повелел выплачивать ей пожизненную пенсию в 4000 руб. ежегодно, а сверх того — 300 руб. за каждый выход[25]. Подчеркивая свое расположение к артистке, столь ценимой императором, Милорадович стал травить ее конкурентку — *Александру Михайловну Колосову*, отнимая у нее роль за ролью. Удрученная 20-летняя актриса вынуждена была взять отпуск и уехать вместе с матерью за границу. Ее партнера — *Василия Андреевича Каратыгина*, в угоду Семеновой, Милорадович лишил всех ролей и посадил в Петропавловскую крепость за то, что тот облокотился на край стола в присутствии директора А. А. Майкова. По свидетельству Р. М. Зотова[26], Каратыгин был арестован за дерзкий ответ на справедливое замечание Майкова. «Просидев в каземате сорок два часа, Каратыгин был выпущен по просьбам театральных воспитанниц, имевших на гр. Милорадовича гораздо более влияния, нежели мольбы поруганной матери безвинного арестанта, которой он отвечал, когда она в слезах упала к его ногам: "Я видел кровь — меня не тронут слезы". И еще: "Я люблю комедии только на сцене"», — сообщает П. А. Каратыгин.

Покровительством Милорадовича пользовалась его любовница — бездарная *Мария Аполлоновна Азаревичева*, навязчиво протежируемая Семеновой. В такой ситуации и прогремела «катенинская история». Вскоре из страны выслали иностранца, который ошикал Е. И. Ежову — сожительницу А. А. Шаховского. Месяц отсидел в московской тюрьме

композитор А. А. Алябьев за то, что, не дождавшись официального ответа на прошение об отставке, явился в театр в статском платье. П. Н. Арапов утверждал, что «подлец Шаховской» «через друга своего Майкова» пожаловался на него Милорадовичу и тот приказал Арапова арестовать за публикацию водевиля, в виньетке которого Шаховской узнал карикатуру на себя[27]. За малейшее пререкание с начальством попасть на съезжую и даже в Петропавловскую крепость мог любой.

Без генерал-губернатора не решался ни один значимый вопрос театральной жизни. Чтобы получить разрешение на бенефис, «разряженные в пух и прах бенефицианты начинали визиты по старшинству: во-первых, к его сиятельству гр. Михаилу Андреевичу Милорадовичу, после него к вельможам, оттуда к именитым купцам...»[28] «Гусарский офицер князь Щербатов во время балета аплодировал той, которая ему нравилась. Граф Милорадович, заметив это, прислал к эскадронному командиру князя приказ: "чтобы Щербатов и прочие офицеры не всем аплодировали", на что тот и отвечал: чтобы прислать ему реестр в полк, кому хлопать и кому — нет!»[29] Даже к А. Н. Оленину Милорадович прислал жандарма с требованием немедленно явиться к нему в связи с конфликтом Монферрана и Модюи по поводу строительства Исаакиевского собора. Однако после жесткой отповеди Оленина со ссылкой на распоряжение императора генерал-губернатор резко дал «задний ход»[30].

Милорадович строго следил за нравственностью в актерской среде. Особой его благосклонностью пользовалась женская половина труппы и воспитанницы Театральной школы. Для них летом генерал снимал дачу в Екатерингофе, куда посторонним доступа не было. На ее обустройство из городского бюджета ушло более 1 млн руб. Милорадович появлялся там непременно с подарками, один или с узким кругом высокопоставленных лиц, включая великих князей. Дача эта имела определенную репутацию, и вокруг нее рыскали ревнивые поклонники юных актрис.

Разумные действия Милорадовича можно перечесть по пальцам. Он создал губернаторскую «бронь» (12 билетов)[31], запретил посторонним находиться за кулисами во время спектаклей[32] и положил конец проникновению в театры безбилетных зрителей. «Баярд» был орудием интриг Е. С. Семеновой. Когда она неожиданно пошла на мировую со всем «актерским братством», он тоже резко сменил гнев на милость. В 1824 году Милорадович убедил императора отменить непопулярный в артистической среде 10%-ный налог с бенефисов в пользу Воспитательного дома[33]. Налог был переложен на Французский театр[34].

По версии К. Ф. Куликовой[35], директор А. А. Майков, превратившийся в «чистого администратора и надсмотрщика за артистами», не понял изменившейся закулисной ситуации. Осенью 1824 года прошли успешные гастроли А. М. Колосовой в Москве. Тем временем Майков по привычке нашел «какой-то ничтожный повод», добился увольнения Колосовой, а ее роли передал своей дочери Азаревичевой. На этот раз

возмущение Е. С. Семеновой, «актерского братства» и «граждан кулис» было единодушным. В результате Милорадович в 1825 году (к этому времени вместо М. А. Азаревичевой его содержанкой стала Е. А. Телешова) уволил Майкова и фактически приказал Комитету вновь принять в штат уволенную артистку. Комитет, три месяца назад поддержавший Майкова, тотчас назначил Колосовой фантастическое жалованье — 6000 руб. в год.

*НХ. Портрет А. М. Колосовой (Каратыгиной) в роли Гермионы в трагедии Ж. Расина «Андромаха». 1821. Офорт*

*Тропинин В. А. Портрет В. А. Каратыгина. 1842. Х., м. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина*

Эта версия увольнения А. А. Майкова и ряд негативных его оценок вызывают сомнения, поскольку опираются только на свидетельства пострадавшего семейства Каратыгиных-Колосовых и не увязываются с фактами биографии, официальными и мемуарными характеристиками Майкова. Между тем А. М. Колосова наивно сообщает факты, дающие основание считать ее увольнение справедливым. Продолжить гастроли в Москве ей предложил московский военный генерал-губернатор Д. В. Голицын, поскольку наводнение 7 ноября 1824 года остановило театральную жизнь Петербурга. Голицын обещал написать об этом Милорадовичу. Но Колосова задержалась дольше: «...по возвращении моем в Петербург директор театров сделал мне строжайший выговор за мою просрочку, и *так как театры были уже открыты*, то мне для первого выхода по возвращении назначили играть самую ничтожную роль изо

всего моего репертуара». Артистка отказалась, а это всегда рассматривалось как тяжкий дисциплинарный проступок. Милорадович приказал арестовать ее. Тогда Колосова поехала в Царское Село, подкараулила императора, изложила ему свою жалобу и пыталась вручить письменное прошение. Он предостерег ее от этого и обещал поговорить с Милорадовичем. Подача письменного прошения лично императору со времен Елизаветы Петровны считалась государственным преступлением. Когда-то живописец де Вельи пытался подать прошение Екатерине II во время сеанса. Он был немедленно выслан из страны, и только французское подданство спасло его от батогов и тюрьмы.

*Пушкин А. С. Портрет А. М. Колосовой. 1819. Б., тушь, перо*

Колосова легко отделалась: «Третьего января (1825) прислана мне была бумага об отставке меня от театра за неуместную жалобу государю императору с приказанием явиться в театральную контору под арест на одни сутки». Секретарь Дирекции Р. М. Зотов приоткрывает обстоятельства принятия этого решения: «...когда первая актриса русской труппы Колосова имела неудовольствие и ссору с А. А. Майковым и тот представил об этом комитету, и когда два члена, Милорадович и Шаховской, объявили, что ее надобно уволить вовсе от службы, — то два остальных члена, Долгоруков и Кутайсов, объявили свое несогласие на это решение. Составился журнал (я составлял его), и граф Милорадович сообщил на другое утро *высочайшее повеление*, чтоб исполнить по решению старшего члена. Колосова была уволена и уже после кончины Милорадовича принята опять на службу с зачислением прежних лет»[36]. Р. М. Зотов неточен: Колосова вернулась в июне 1825 года.

Среди высших театральных чиновников России А. А. Майков — наиболее порядочный и независимый. Не в его характере была столь явная травля Колосовой и такая же протекция Азаревичевой. Даже П. А. Каратыгин признает: «Мы с братом были озадачены такой нелепой выходкой Майкова, тем более что он был человек очень простой и вовсе не взыскателен к другим насчет наружных знаков уважения»[37]. Патриотическая деятельность Майкова в 1812 году, личное мужество при тушении пожара в московском театре (дом Апраксина), быстрое восстановление здания вызывали уважение. В 1815 году он получил высочайшее вознаграждение

в 12 000 руб., в 1816 году — 1000 руб., в 1818 году — золотую табакерку[38]. Жандармские выходки Майкова можно объяснить только общей формулой русского реализма XIX века: «среда заела».

С 1801 по 1825 год Майков служил в одном чине — действительного статского советника. Он не боялся вступать в конфликты с московским генерал-губернатором В. В. Долгоруковым, сохранял в отношениях с ним чувство собственного достоинства[39]. В 1823 году Майков представил финансовый отчет петербургских театров за 1822–1823 годы, из которого следовало, что дефицит театрального бюджета составил 187 574 руб. В примечаниях он подчеркнул, что по штату 1766 года правительство должно с учетом инфляции выделять Дирекции 900 000 руб./год, а выделяет 453 640 руб.[40] Милорадович доложил императору, и тот приказал выплатить Дирекции 200 000 руб. из средств Городской Думы[41]. Это, вероятно, не входило в финансовые расчеты генерал-губернатора, и он затаил на Майкова злобу. У Майкова было 9 детей, из них 6 несовершеннолетних. Старший сын — штабс-капитан артиллерии, служил под началом Милорадовича[42]. После перевода в Петербург директор 4 года не видел семью, оставшуюся в Москве. Он получил такую возможность только в июне 1825 года. Из Москвы он просил Милорадовича оставить его в Первопрестольной или устроить в Петербурге вместе с семьей[43]. М. А. Милорадович воспользовался случаем. Он уволил А. А. Майкова 31 августа 1825 года[44] и хотел возбудить против него уголовное преследование[45]. Вскоре был уволен А. А. Шаховской, в Комитет введены безынициативные кн. *И. А. Гагарин* и гр. *П. И. Кутайсов*, а Майкова заменил *Н. Ф. Остолопов*[46]. Относительно Майкова Милорадович успел пожалеть. После смертельного ранения генерал-губернатора экс-директор не отходил от его постели и присутствовал при кончине. По свидетельству неизвестного ученика Ш. Дидло, Милорадович за 30 минут до смерти ходатайствовал о Майкове перед адъютантом императора[47].

В 1817 году в Петербурге открылся *Большой театр*, перестроенный после пожара по проекту А.-Ф. Модюи. Роскошная отделка зрительного зала с обилием позолоты поражала, но отвлекала от восприятия спектаклей. Зимой в театре было холодно, гуляли сквозняки. Зрители жаловались на плохую акустику и видимость. Приспосабливаясь к неудобствам зала, актеры вынужденно форсировали голос, огрубляли жесты, отказывались от полутонов, что вызывало разочарование искушенных театралов. Модюи получал справедливые нарекания от Майкова и в ответ писал на него доносы[48]. За это он был лишен Майковым бесплатной персональной ложи в им же построенном театре[49].

В 1817 году в Петербург вновь прибыла сильная французская труппа. Революционные события в Германии повысили общественный интерес к Немецкому театру. Но в 1819 году он был закрыт в связи со строительством здания Главного штаба. Его труппа изредка выступала на сцене Малого театра. Там же с 1823 года играла французская труппа, деля

сцену с русской драматической труппой. Эрмитажный театр, как упоминалось, перестал использоваться по назначению. После наводнения 1824 года по высочайшему распоряжению театральные представления в городе были запрещены на два месяца. Наводнение нанесло ущерб Большому театру. Около года он находился на ремонте. В новогоднюю ночь 1825 года открылся общедоступный *деревянный театр у Чернышева моста*, построенный по проекту Е. А. Шустова[50]. Он воспринимался как символ возрождения города, пережившего страшное наводнение. Театр был невелик, но красив и удобен для актеров и публики. Это было первое в России театральное здание, освещенное газовыми светильниками. Через два месяца они стали причиной пожара, спалившего театр дотла[51]. Таким образом, театральная жизнь Петербурга, ограниченная Малым театром, оказалась нарушенной, а в ноябре, после получения известия о смерти императора, все театры были закрыты.

*Алексеев Ф. Я. (?) Наводнение в Петербурге 7 ноября 1824 г. Театральная площадь. Х., м. Музей истории СПб.*

*Ухтомский Д. В. Дом Апраксиных. Москва. Ул. Покровка, 22. 1760-е*

*Бове О. И., Элькинский А. Ф. Дом Варгина (Малый театр). Москва. Театральный проезд, 1. 1821–1824*

В период аракчеевщины функция театральной столицы России окончательно перешла к Москве. С 1814 года спектакли императорской труппы проходили в доме *С. С. Апраксина*. Здесь 4 сентября 1817 года состоялся дебют 17-летнего *Павла Степановича Мочалова* в трагедии В. А. Озерова «Эдип в Афинах». С 1817 года вновь открылся *театр в доме Пашкова*, куда переехала русская труппа, а сцена в доме Апраксина в начале 20-х годов была передана итальянской оперной труппе. Балетная часть итальянской труппы состояла из крепостных рязанского помещика Г. П. Ржевского. 14 октября 1824 года в доме, арендованном у купца Варгина, перестроенном О. И. Бове и А. Ф. Элькинским, открылся *Малый театр* на 660 мест, где ставились в основном балеты.

6 января 1825 года в Москве состоялось торжественное открытие *Большого театра*, построенного О. И. Бове по проекту А. А. Михайлова-второго. По своим размерам и благоустройству это был второй театр Европы, после Миланского[52]. «В решении интерьера отсутствовало выделение особых лож, как царской, губернаторской, директорской и прочих лож. Зрительные места вплотную подходили к порталу сцены, как бы объединяя во единое целое и зрителей, и актеров без промежуточных барьеров. Здесь все одинаково, просто, но в то же время и торжественно. В данном решении интерьера, наряду со стилевыми качествами всего сооружения, профессором Михайловым сделан крупнейший шаг в смысле демократизации зрительных мест в зале»[53]. Огромная сцена с новейшей машинерией была одинаково приспособлена для оперно-балетных и драматических спектаклей.

Глава Московской конторы Дирекции *Ф. Ф. Кокошкин* преподавал декламацию воспитанникам московского Театрального училища. Он был страстным приверженцем ампирной драматургии, не любил Шиллера и Шекспира. Но именно Кокошкин пригласил из Тулы гениального *Михаила Семеновича Щепкина*, дебют которого состоялся на сцене дома Пашкова 20 сентября 1822 года[54]. После смерти А. С. Яковлева (1817) и ухода со сцены Е. С. Семеновой (1826) в драматической труппе Петербурга ак-

тером, способным поспорить с П. С. Мочаловым в романтическом репертуаре, был только В. А. Каратыгин, но артистов, равных М. С. Щепкину в репертуаре реалистическом, в петербургской труппе не оказалось и, думается, не могло оказаться вследствие репертуарной и административной политики Дирекции.

Театральная политика диктовалась стремлением не допустить превращения театра в политический клуб, где «вольностью дыша», бранили власти, аплодировали героям-тираноборцам и расхаживали с портретом Лувеля. Полиции было известно также о том, что на обедах у А. И. Якубовича гости слушали страстные монологи из трагедий в исполнении В. А. Каратыгина. Репертуарная политика Дирекции превращала театр в легкое светское развлечение. «Бунтарский» романтизм на сцену не допускался. Пример — «Орлеанская девственница» Шиллера, переведенная политически лояльным В. А. Жуковским. Министр внутренних дел В. П. Кочубей предложил сократить и изменить текст, что искажало смысл произведения. Поэт отказался, и трагедия не увидела сцены. Предметом нападок цензуры стали монологи Иоанны, где явно звучала мысль А. Н. Радищева и К. Ф. Рылеева: «народ тиранствами ужасен разъяренный»:

Иоанна — королю: И род твой будет цвесть, доколь любовь
Он сохранит к себе в душе народа;
Лишь гордостью погибнуть может он;
И в низкой хижине, откуда ныне
Спаситель вышел твой, таится грозно
Для правнуков виновных истребленье.

Классицистическая трагедия сдавала позиции. Ее тираноборческий пафос не устраивал правительство. Например, в мае 1816 года после премьеры трагедии П. А. Катенина «Эсфирь» сын генерала Сухтелена отметил в записной книжке: «Я слышал, как роль Амана примеряли к А»[55], то есть к Аракчееву. Мыслящую же публику все меньше устраивал пафос государственно-патриотический. «В "Цинне" — заговор против императора: ужасно и подумать! В "Полиевкте" — христианский мученик. Четьи-минеи на театре... еще ужаснее!» — иронично писал П. А. Катенин А. М. Колосовой, обсуждая выбор пьесы для ее бенефиса[56]. Усиление реакции во внутренней и внешней политике заставляло воспринимать классические трагедии, ура-патриотические пьесы и дивертисменты как издевательство над национальным и гражданским чувством. В трагедиях В. А. Озерова теперь находили массу несуразностей, удивляясь, как они могли нравиться раньше. Стала раздражать даже ампирная актерская манера. В этом была одна из причин временного ухода со сцены Е. С. Семеновой. С ее уходом стали исчезать из репертуара трагедии Корнеля, Расина, Озерова.

Под влиянием А. А. Шаховского в сценическом искусстве возобладали балеты, пышные зрелища, комедии, водевили, мелодрамы. А. С. Грибоедов жаловался ссыльному П. А. Катенину: «У Шаховского прежние погремушки, только имя новое. Он вообразил себе, что перешел в романтики, и с тех пор ни одна сказка, ни одна басня не минует его рук, все перекраивает»[57]. Например, в «Бахчисарайском фонтане», поставленном под названием «Керим-Гирей, крымский хан» (1825), пушкинские стихи Шаховской исправлял, сокращал и дополнял собственными виршами. Постановка отличалась масштабностью, пестротой красок, экзотичностью костюмов. Сцены сражений сменялись пением, плясками в гареме, пантомимой и монологами. За исключением гробов и оживших мертвецов, здесь были все внешние атрибуты романтизма, кроме самого романтизма.

Реакционные тенденции театральной политики стали причиной ухода из драматургии И. А. Крылова (1808) и В. А. Жуковского (1824), заставили В. А. Озерова отказаться от идеи трагедии об Артемии Волынском (1811), привели к гибельному саморазрушению крупнейшего романтика-бунтаря А. С. Яковлева, сделали «литературным однодумом» А. С. Грибоедова, не допустили на сцену при жизни автора высшее достижение мировой реалистической драматургии того времени — «Бориса Годунова» А. С. Пушкина. По высочайшему указу 1815 года «суждения об императорском театре и актерах, находящихся на службе его величества, почитаются неуместными во всяком журнале». В апреле 1824 года, после публикации Ф. В. Булгариным фрагментов из «Горя от ума», последовал запрет печатать в журналах фрагменты театральных пьес. Генерал-майору Д. Е. Кашкину запретили издание театрального журнала «Мельпомена»[58]. И только «Северная пчела» в 1825 году получила право печатать отчеты о спектаклях по согласованию с III Отделением[59]. Итогом эпохи стала утрата театром ведущей роли в художественной культуре обеих столиц.

*Буальи Л. Л. Раёк в опере. 1830. Х., м. Лондон. ЧС*

*Виже-дю-Виньо Г.-Ж. Л. Вечер в Мальмезоне. Жозефина и Александр I играют на арфе в 1814 г. 1861. Д., м. ЧС*

## Глава 10. Музыкальная жизнь и музыкальный театр

Русская музыка александровской эпохи не ознаменовалась явлениями, которые можно было бы сопоставить с высшим достижением современного ей бунтарского романтизма — творчеством Бетховена. Она соответствовала раннеромантическим тенденциям, которые выражали К.-М. Вебер в Германии, Ф. Шуберт в Австрии, Д. Россини в Италии. Русская музыкальная школа формировалась в Петербурге, но к 1823 году ее свежие силы (С. И. Давыдов, А. А. Алябьев, А. Н. Верстовский, Мих. Виельгорский, А. С. Грибоедов) сосредоточились в Москве, сделав ее в содружестве с москвичами (И. И. Геништа, В. Ф. Одоевский, А. Л. Гурилев, школа гитаристов) столицей русского музыкального романтизма 1820-х годов.

В церковно-хоровой музыке романтическая тенденция сдерживалась государственной регламентацией. По указу Александра I от 14 февраля 1816 года, «...все, что ни поется в церквах по нотам, должно быть печатанное и состоять или из собственных сочинений Директора Придворного хора, действительного статского советника Бортнянского, или других

известных сочинителей, но сих последних сочинения непременно должны быть печатаны с одобрения г. Бортнянского»[1]. Таким образом, Бортнянскому отводилась видная роль в политике «христианизации». По высочайшему распоряжению маэстро сочинил единую для всей империи литургию. В ней подчеркнуто сохранялась национальная традиция: «простое» (древнее одноголосное) пение, не свойственное итальянизированной манере Бортнянского. На титульном листе имя композитора не указывалось.

*НХ. Портрет Д. С. Бортнянского. 1820-е. Офорт*

Однако в структуру своих хоровых концертов он широко внедрял лирические интонации русских и украинских народных песен («Вдоль по улице метелица метет», «Камаринская», «Ехав козак за Дунай» и др.), что делало их близкими всем слоям населения. В хоровых произведениях композитор нередко использовал древнерусские законы распевности, сочетания и повторения звуков, но старался облечь их в формы европейских, главным образом итальянских, новшеств, подобно тому, как В. А. Жуковский стилизовал русские фольклорные мотивы под английскую или немецкую неоготику. При этом Бортнянский оставался сентименталистом. В народной песенности его привлекали умильно-лирические и праздничные интонации. Его музыка мелодична, распевна, задушевна, создает чувство умиротворения, возвышенной радости, но не способна потрясти или эпатировать слушателя. Музыка духовная, эталоном которой являются фуги Баха, в интерпретации Бортнянского становится музыкой душевной. Сентиментальные черты его хоровых концертов позднее нарочито подчеркнул М. И. Глинка: «Что такое Бортнянский? — Сахар Медович Патокин»[2].

В Петербурге продолжало действовать *Филармоническое общество*. В начале 1820-х годов оно снимало зал в доме Купеческого (Коммерческого) собрания на Английской набережной. Зал всегда бывал переполнен. Здесь в 1825 году состоялось первое выступление будущего мастера русского романса *Александра Егоровича Варламова*. В концертах постоянно участвовала Придворная певческая капелла и лучшие музыканты-солисты: Е. С. Сандунова, Н. С. Семенова (вокал), Дж. Филд (фортепиано), Мих. Ю. Виельгорский (виолончель), А. Ф. Львов (скрипка). В 1824 году Капелла под управлением Д. С. Бортнянского исполнила «Торжественную мессу» Бетховена, по просьбе автора. Самым масштабным был концерт в пользу бедных 9 апреля 1819 года, организованный Филармоническим и Женским патриотическим обществами[3]. Стремясь

не отстать, Дирекция Императорских театров организовала 19 марта 1821 года в особняке Д. А. Державиной концерт в пользу инвалидов с участием 400 музыкантов гвардейских полков, хоров придворных, полковых и театральных певчих. Помимо пропаганды европейских музыкальных достижений Санкт-Петербургское филармоническое общество продолжало оказывать помощь музыкантам и хористам. В 1824 году с теми же целями под эгидой наместника М. С. Воронцова возникло Одесское филармоническое общество, издававшее музыкальный журнал «Troubadur d' Odessa».

Жалованье российских музыкантов было низким. Так, в 1823 году из 15 музыкантов оркестра Императорского московского театра 8 скрипачей, многие из которых были крепостными, трубач О. Давыдов, тромбонист Н. А. Ефремов получали, включая квартирные и дрова, 450–600 руб. в год; трубач В. С. Соколов и контрабасист П. Крючков — 750–800 руб.; флейтист А. Крючков и скрипач-солист И. Г. Ломанов — 1000–1200 руб.; иностранец контрабасист Б. И. Отто — 1900 руб.; хористка А. Чичагина — 180 руб. + квартиру и стол при школе[4]. Низкая оплата труда музыкантов являлась принципиальной позицией власти. Например, крепостной скрипач московской итальянской труппы А. М. Ахматов получал 960 руб. Дирекция выкупила его за 4000 руб., половину из которых музыкант заплатил сам. Дирекция назначила ему жалованье 600 руб.+ 150 квартирных и дрова, но генерал-губернатор Д. В. Голицын велел сократить жалованье до 500 руб.[5]

Оскорбительно низок был и социальный статус профессионального музыканта. Отец А. Н. Верстовского отказался от сына, когда тот поступил на службу дирижером в московский театр. М. И. Глинку отец называл «скоморохом»[6]. Зато для иностранных музыкантов Россия оставалась источником обогащения. «Ежегодно из всех стран Европы артисты, изобретатели, антрепренеры и... шарлатаны стремились в столицу Севера к Великому посту, когда прекращение публичных спектаклей и балов доставляет их талантам и зрелищам богатую жатву, а петербургской публике — невинное наслаждение»[7]. В начале 1820-х годов в Петербурге гастролировали скрипач П. Роде, виолончелист Б. Ромберг, пианист И.-Н. Гуммель, певица А. Каталани и др.

Постоянно звучала музыка в *салонах Строгановых, Олениных, З. А. Волконской*, где песни и романсы «певались непременно каждый вечер». Квартетные концерты проходили у «первого концертиста» императорских театров скрипача *Франца Бема*, обучавшего игре на скрипке А. Ф. Львова, М. И. Глинку, А. Н. Верстовского[8]. Музицировали в доме генерала гр. Е. К. Сиверса. «Графиня Сиверс пела первого сопрано, — у нее был голос верный, звонкий и приятный. Второго сопрано пела г-жа Крюковская. Брат графини Крюднер и Гиппиус, оба хорошие музыканты, пели басовые партии. Первого тенора — брат Гиппиуса, а, когда случалось нужно, я пел второго тенора. Исполняли только классические пьесы... Аккомпаниро-

вал обыкновенно Мейер на фортепиано. Кроме пения, иногда исполняли и другие пьесы; я помню, что в один из музыкальных вечеров произвели два квинтета — один Моцарта, а другой Бетховена (оба Es-dur) с духовыми инструментами», — вспоминал М. И. Глинка[9].

В Москве ведущим музыкальным салоном стал дом композитора гр. *Михаила Юрьевича Виельгорского.* Путешествуя по Европе (1808), он брал уроки у Л. Керубини и познакомился с Л. Бетховеном, став на всю жизнь его поклонником и пропагандистом творчества. Брат Виельгорского — *Матвей Юрьевич*, был виолончелистом-виртуозом. Еще при их отце возникла традиция регулярных домашних музыкальных вечеров. В 1816–1825 годах она получила продолжение в семье Михаила — в его московском доме и в имении Луизино Курской губернии. На вечерах исполнялись фортепианные переложения симфонических произведений Моцарта, Бетховена, Баха, Генделя и др. Домашними силами ставились итальянские и французские оперы.

*Брюллов К. П. Портрет гр. Матвея Юрьевича Виельгорского. 1828. Х., м. Минск. ГХМ Беларуси*

*Соколов П. Ф. Портрет гр. Михаила Юрьевича Виельгорского. 1830-е. Б., акв.*

В инструментальных жанрах усилилось стремление к поэтизации бытовых танцев. У Шуберта и Вебера они приобрели утонченно-лирический оттенок. В России эта тенденция проявилась в некоторых полонезах О. А. Козловского, вальсах А. С. Грибоедова. Музыкальной сенсацией

1817 года стала аранжированная *Осипом Антоновичем Козловским «Барыня»*, исполненная театральным оркестром на одном из маскарадов. Мотив моментально стал моден и исполнялся в петербургских гостиных. В. В. Стасов назвал «зарей русской музыки» М. И. Глинку, имея в виду его «Камаринскую». Думается, справедливо переадресовать этот титул О. А. Козловскому. В том же году композитор вышел в отставку с поста директора музыки Императорских театров[10]. В этой должности его сменил Катерино Кавос. Он создал «превосходный и огромный оркестр, составленный из лучших музыкантов, в числе коих находятся даже отличные виртуозы»[11].

К середине 1810-х годов камерная музыка стала восприниматься как «звучащая автобиография» композитора. В связи с этим окончательно оформились два жанра романсовой музыки: *элегии* — лирико-философские песни-размышления с размеренным ритмом, созданные на поэтический (чаще всего авторский) текст, и *«русская песня»* — музыкально-поэтическая стилизация фольклорных песен. Расцвет этих жанров связан с «золотым веком» русской поэзии. Мастерами фольклорных стилизаций были А. А. Дельвиг, А. Ф. Мерзляков, Н. Г. Цыганов. Композиторы-романтики стремились музыкальными средствами передать завершенность, ритмику, эмоциональные оттенки, смысловые и звуковые акценты стихотворной строфы. Оба жанра отличаются широкой распевностью (мягкими женскими окончаниями фраз, внутрислоговыми распевами), плавным ритмом, лирическими интонациями.

*Н.Х. Портрет А. А. Алябьева. 1830-е. Литография*

Ведущим мастером романсовой лирики стал *Александр Александрович Алябьев* — гусар-повеса с громадными усами, шумными повадками, сибирским добродушием и отзывчивым сердцем. В 1812 году он сражался в партизанском отряде Д. В. Давыдова, в составе Иркутского полка участвовал в битве под Лейпцигом, дошел до Парижа, имел ранения и боевые награды. В Иркутском полку его другом стал А. С. Грибоедов. В 1815–1825 годах Алябьев обращался преимущественно к созерцательно-элегическим образам: юношеским стихам А. С. Пушкина («Певец», «Слеза», «Погасло дневное светило»), поэзии В. А. Жуковского («Голос с того света», «Верность до гроба»), фольклорным стилизациям А. А. Дельвига («Соловей»). Некоторые произведения рождались одновременно с первым исполнением или публика-

цией поэтических текстов. Основное выразительное средство романсов Алябьева — простая мелодия с ясным интонационным строем, национальной тембровой и ритмической окраской. Обычно она сдержанна и неширока по диапазону, но отличается особой эмоциональной чуткостью и душевной проникновенностью.

Еще один романтический жанр — *баллады* с мистическими, сказочными, средневековыми, древнеславянскими, восточными мотивами, сюжетами из народных легенд и преданий. Аккомпанемент фортепиано или оркестра воссоздавал картины бури, сражений, скачки, звона мечей. Крупнейшим мастером таких баллад был *Алексей Николаевич Верстовский*. Он всегда стремился их театрализовать. Так, в 1823 году композитор написал баллады «Черная шаль» (текст А. С. Пушкина), «Три песни» и «Бедный певец» (текст В. А. Жуковского). Они были оркестрованы и показаны публике в декорациях в виде музыкально-драматических монологов костюмированных артистов. Верстовский не цитировал фольклорные темы, а стилизовал их в духе немецкой романтической оперы, русского городского романса и цыганского фольклора. Характерен в этом отношении романс «Старый муж, грозный муж». Текст этой песни Пушкин включил в поэму «Цыганы», а нотную запись переслал Верстовскому. Но композитор создал свой вариант, не похожий на страстную цыганщину и напоминающий скорее оперные арии К.-М. Вебера.

*Соколов П. Ф. 1810-е. Портрет А. Н. Верстовского. Б., цв. кар., сангина. Гос. музей А. С. Пушкина*

На «байроническом» этапе романтизма неуклонно росла популярность цыганских ансамблей. После смерти *Ивана Трофимова*, который в 1812 году вместе со всем мужским составом цыганского хора ушел в ополчение, петербургский ансамбль возглавил *Илья Осипович Соколов*, плясавший до 70 лет, как юноша. Цыгане выступали в лучших трактирах, доводя посетителей до исступления. Солистку хора *Стешу* ездили слушать со всех концов России. Солистка — *Таня (Демьянова)* своими песнями доводила Пушкина до истерических припадков. Языков лежал у ее ног. Итальянская певица *Анжелика Каталани*, чьи гонорары в Петербурге (1820) поставили рекорд — 25 руб. за билет[12], что в 3–5 раз выше обычных расценок, подарила цыганке кашемировую шаль, плакала и уверяла, что Таня — лучшая из всех певиц, каких она когда-либо слышала[13].

Гр. Федор Иванович Толстой Американец женился на певице московского цыганского ансамбля *Авдотье Тугаевой*[14]. Танцовщики московской императорской труппы «с таким рвением друг перед дружкой старались усовершенствоваться в русских танцах, что брали уроки у русских; многие нарочно ездили к цыганкам и платили им большие деньги, чтобы только перенять их манеры в народной пляске»[15].

*Виже-Лебрен Э. Портрет Анжелики Каталани. 1806. Х., м. США. ЧС*

Под влиянием «цыганщины» излюбленным инструментом в быту мелкого дворянства, офицерства и чиновничества стала гитара. Ее популярность была такова, что к началу 20-х годов сформировалась национальная школа гитарного исполнительства и возникла особая форма инструмента, распространенная только в России, — семиструнная гитара. Под ее аккомпанемент исполняли вариации на народные темы, плясали, пели романсы, русские и застольные песни. Родоначальником русской школы гитаристов считается москвич *Андрей Осипович Сихра*. Он воспитал группу выдающихся гитаристов — С. Н. Аксенова, В. С. Алферьева, М. Т. Высоцкого, В. И. Моркова, М. А. Стаховича, а в 1820-х годах издавал нотный *«Журнал для гитары»* и *«Петербургский журнал для гитары»*.

*Тропинин В. А. Гитарист. В. И. Морков (?) 1823–1832. Х., м. ГТГ*

Рост популярности национально-романтических жанров отразился на деятельности издательства *Ж. Дальмаса*. Он перевел на французский балладу А. С. Пушкина «Черная шаль» и издал с музыкой А. Н. Верстовского (1825). «Пожалуй, это один из первых — если не самый первый — перевод текста Пушкина на французский язык»[16]. Дальмас издал также многие произведения А. А. Алябьева, музыку для семиструнной гитары Алферьева.

1820-е годы — время кризиса оперного искусства, в котором сохранялись классицистические каноны исполнительской манеры и сценического движения. «Итальянщина» многими воспринималась как проявление иноземного засилья и противопоставлялась национально-романтическим музыкальным тенденциям. Критике подвергались также жанры русской комической и волшебной оперы, вроде «Русалки» и «Яма». Подобно литературным произведениям декабристов, русскими там были только имена, одежда, элементы местного колорита и популярные народные мелодии, аранжированные под «итальянщину» или «германщину». Опера не выдерживала конкуренции с балетами Ш. Дидло, уступив им сцену. Но параллельно зарождался интерес к романтической опере в лице Джоаккино Россини. В 1820 году в Петербурге впервые была представлена его «Елизавета, королева английская», затем — «Сорока-воровка» (1821), «Севильский цирюльник» (1822), «Турок в Италии» (1823) и др.

*Тома де Томон Ж.-Ф. Театр оперы и балета. Одесса. Перестроен в 1880-х гг.*

Опера сохраняла популярность в Москве и провинции. Итальянская оперная труппа работала в Одессе. В ее составе были 3 примадонны, 2 тенора, 4 буффа, «несколько певцов на другие амплуа», оркестр из

24 человек. Итальянцы ставили оперы Чимарозы, Доницетти, Россини. Для массовых сцен привлекались солдаты местного гарнизона. Театр на 800 мест, построенный по проекту Ж.-Ф. Тома де Томона, был убыточен. На его содержание из городской казны выделялось 35 000 руб./год, 18 000 руб. отпустил из личных средств М. С. Воронцов[17], а машинерия, декорации, костюмы были подарены Дирекцией императорских театров по распоряжению Александра I[18]. У искушенных петербуржцев и москвичей Одесский театр вызывал иронию (А. С. Пушкин) или отвращение (Ф. Ф. Вигель, В. Ф. Вяземская). Однако в 1819 году итальянскую оперную труппу из Одессы пригласила московская контора Дирекции. Для этого было создано акционерное общество. Император «в доказательство Своего Монаршаго благорасположения к столичному городу Москве, благоволил взять десять акций, повелев следующие за оные деньги, по тридцати тысяч рублей ежегодно, отпускать в течение трех лет, в которые существовать будет общество Итальянской оперы». По окончании срока (9 октября 1824 года) московские акционеры удержали итальянцев еще на 3 года. На содержание труппы ушло 225 598 руб., которые заплатили главные меценаты: Н. Б. Юсупов (80 199 руб.), Д. В. Голицын (75 199 руб.), М. П. Голицын (70 199 руб.). Часть убытка — по 22 559 руб. с каждого им должны были возместить остальные 7 акционеров из числа московской аристократии[19]. Итальянская опера была убыточна и просуществовала не более 5 лет[20].

Шла стремительная трансформация оперы в водевиль. Крупнейшим мастером этого жанра стал *А. Н. Верстовский*. В 1819–1825 годах на петербургской сцене были поставлены водевили «Бабушкины попугаи», «Карантин», «Дом сумасшедших», «Новая шалость», «Учитель и ученик», «Проситель», «Хлопотун». В этих совместных творениях А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского исследователи приписывают Алябьеву лирическую проникновенность и песенно-романсовые интонации, а Верстовскому — черты театральности и комедийность. Бойкие водевильные куплеты Верстовского моментально расходились в публике и нравились исполнителям, которые обычно были драматическими актерами, не обладавшими певческими голосами. «В музыке Верстовского окончательно сформировался весь "музыкальный кодекс" русского водевиля с его характерными музыкальными жанрами: сольными куплетами, дуэтами, финальными ансамблями, увенчивающими каждый акт»[21]. Психологическая углубленность и лиризм отличали его музыкальные образы от произведений С. И. Давыдова, А. Н. Титова, К. Кавоса и позднейших водевильных пьес, где музыка сводилась к несложным куплетам, исполняемым «говорком». Иногда в музыке Верстовского слышатся украинские и польские интонации, но, как заметил В. Ф. Одоевский, «едва ли не с Буальдье копировал Верстовский форму бесконечных полонезов в своих операх и водевилях»[22]. В его творчестве, за исключением балета, представлены все музыкально-драматические жанры: опера, водевиль, мелодрама,

драматическая кантата, прологи, музыкальные картины, интермедии. Верстовский стремился к театрализации музыкального действия, чтобы максимально совпадало музыкальное и визуальное воплощение каждого образа и детали. Поиски синтеза музыки с драмой, мимикой, пластикой, декоративным искусством сближают его с Карлом-Марией Вебером, творчество которого он хорошо знал и пропагандировал.

В балетном искусстве главным выразителем сентиментально-романтической тенденции оставался *Иван Иванович Вальберх (ум. 1818)*. С классицизмом его балеты связывало финальное торжество добродетели и наказание порока. При этом балетмейстера привлекали запутанные конфликты, контрастные переходы от благоденствия к несчастью, столкновения натур возвышенных и низменных. Излюбленным временем действия стало средневековье; фоном — сельские праздники, мрачные замки, рыцарские пиршества и сражения; центральной темой — роковая страсть, побеги из тюрем, неразрешимая тайна. В области художественных средств Вальберх был консервативнее Дидло. Он использовал сборную музыку; основу действия по-прежнему составляла пантомима; танец был вставным номером, мало связанным с сюжетом; каждая мизансцена оставалась логически изолированной.

*Шарль Дидло*, вернувшийся в Петербург в 1816 году, продолжал ставить мифологические балеты: «Ацис и Галатея» (1816), «Тезей и Арианна...» (1817), «Евтимий и Евхариса...» (1820). Но теперь анакреонтические балеты были потеснены романтическими — на темы из средневековой истории и «готических» романов. В связи с этим изменился художественный язык. Как и в балетах Вальберха, ведущую роль приобрела пантомима, а танец отошел на второй план. Он стал изысканным обрамлением сюжета в первом и последнем актах, часто исполнялся не главными персонажами. Если у Вальберха масштабные дивертисменты кочевали из балета в балет почти без изменений, то постановки Дидло пленяли разнообразием приемов, богатством фантазии, яркой романтической контрастностью.

*НХ. Портрет Шарля Дидло. 1820-е. Кость, акв., гуашь. ГРМ*

Один из лучших балетов — *«Рауль де Креки, или Возвращение из крестовых походов» (1819)*, где романтические эффекты были не самоцелью, а средством раскрытия душевных переживаний персонажей. Классицистическая патетика и эмоциональная однозначность движений сменились

поиском естественности, попытками выразить чувства разнообразные и противоречивые. Романсы, исполняемые героями, являлись не вставными номерами, а были связаны с сюжетом, служили частью их характеристики, настроений, психологически углубляя образы, повышая эмоциональную напряженность действия. «Постановка этого балета была самая роскошная и стоила 5000 р.»[23], — утверждал А. Е. Измайлов. Однако в некоторых балетах Ш. Дидло пантомимные диалоги и монологи перемежались массовыми сценами; возвышенное и повседневное, трагическое и комическое, лирическое и героическое иногда являло собой нагромождение романтических эффектов, уподобляя эти балеты не лучшим картинам друга Дидло А. О. Орловского и «вальтерскоттовщине» А. А. Шаховского.

К началу 1820-х годов из учеников Дидло выросла школа романтических танцовщиц. Самой яркой была *Авдотья Ильинична Истомина*. В быту и на сцене она пленяла нескрываемым эротическим магнетизмом, естественной непосредственностью, не знала равных в ролях обаятельных проказниц, поражала фантастической техникой пируэтов и элевации, умноженной на красоту и очарование дерзновенной юности. Ее движения создавали впечатление сиюминутных импровизаций на неожиданные повороты сюжета или мелодического рисунка («смычку волшебному послушна»). Юный А. С. Пушкин, по собственному признанию, «волочился» за ней, «подобно Кавказскому пленнику», гр. В. В. Шереметев поплатился из-за нее жизнью, В. П. Завадовский и А. С. Грибоедов — положением в обществе. Огромный успех танцовщице принесли роли Лизы в балетной комедии *«Лиза и Колен, или Тщетная предосторожность» (1821)*, Зефиретты в водевиле А. А. Шаховского *«Феникс, или Утро журналиста»*, но подлинным триумфом стал водевиль *«Путешествующая танцовщица, или Три сестры невесты»*, где Истомина исполнила сразу четыре разнохарактерные роли.

Со временем в ее репертуаре стали преобладать роли романтические. В балете *«Дезертир»* героиня Истоминой, *крестьянка Луиза*, пытаясь освободить жениха, переодевалась в мужское платье, проникала в тюрьму и спасала его от казни. В *«Руслане и Людмиле»* Истоминой, по отзыву современников, блестяще удалось сочетать княжеское достоинство с «милыми женскими недостатками». В балетах *«Калиф Багдадский...»* и *«Кавказский пленник...»* Истомина впервые на русской балетной сцене создала психологически и этнически достоверные образы восточных красавиц, сражающихся за свою любовь.

Основной соперницей Истоминой была *Екатерина Александровна Телешова*. Зрители и критика отмечали «соблазнительное лукавство» ее танца, артистизм пантомимной игры, непревзойденное мимическое дарование. С особым успехом она выступала в характерных ролях. Если Истоминой лучше удавались характеры положительные, образы озорных кокеток, то Телешова не имела равных в передаче характеров

отрицательных и трагически-греховных (Федра, Волшебница в *«Руслане и Людмиле»*).

*НХ. Портрет Авдотьи Ильиничны Истоминой. 1815–1820. Кость, акв., гуашь. Гос. музей А. С. Пушкина*

*Кипренский О. А. Портрет Екатерины Александровны Телешовой в роли Зелии. 1828. Х., м. ГТГ*

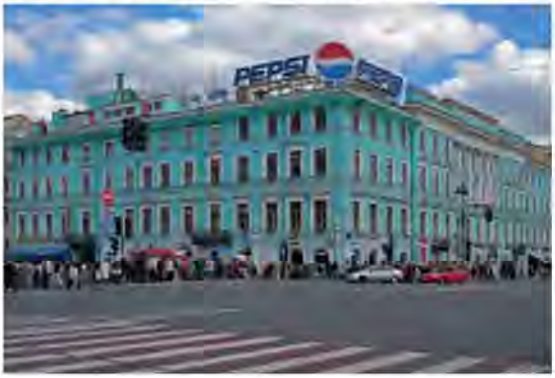
На московской сцене балетная труппа во главе с *Адамом Павловичем Глушковским* лишь повторяла постановки Ш. Дидло и О. Пуаро. С 1823 года в танцевальных партиях Глушковского сменили братья *Жозеф и Жан Ришары*. Некоторое оживление внесло появление в 1818 году итальянского танцовщика и балетмейстера *Фортунато Бернаделли*. Он поставил сказочно-комедийного балет А. А. Алябьева «Волшебный барабан, или Следствие Волшебной флейты», где комические ситуации строились на том, что никто не мог удержаться от танца при звуке барабана. Хорош был гротесковый актер *Фердинанд Урбани* в ролях комических стариков и старух, а в русских и цыганских плясках был неподражаем *Иван Карпович Лобанов*, чернокудрый с окладистой бородой, одетый в красный кафтан. «Театр стонал от восторга», «до того вертляв и бешен, что не было возможности уследить его движений».

В середине 1820-х годов наряду с испанскими танцами — фанданго, болеро, качуча — приобрели популярность танцы китайские, индийские, турецкие. Из одного дивертисмента в другой переходил, например, танец с кокосами. «Знать Петербурга находила такие пляски слишком простыми и грубыми. Там русский танец становился иногда на сцене "боярским", изящество его делалось жеманнее, лихость — сдержаннее. Все

же и там русская пляска, пусть сверх меры "облагороженная", появлялась в балетах, операх и драмах»[24].

В условиях аракчеевщины изменился дух великосветских балов. Они были регламентированы, подобно вахтпараду. Тон задавал император: «При перемене дам он строго наблюдал старшинство чина и общественное положение их мужей»[25]. К началу 1820-х годов на волне «байронизма» французская манера исполнения мазурки и котильона сменилась английской: кавалеры стали угрюмо молчаливы, томны, ленивы в движениях, создавая видимость, что танцуют против воли, от скуки. Декабристы и «римляне» вовсе отказались от танцев, считая их пустым времяпрепровождением.

Альтернативой мог бы стать бал-маскарад, раскрепощающий личность, защищенную «таинственной холодной полумаской», но аракчеевщина наложила мрачноватый отпечаток и на эту сторону светской жизни. В докладе Аракчеева, высочайше утвержденном 23 марта 1816 года, «каждый театр в государстве обязан давать маскарады для увечных воинов однажды в год <...> возвышая при сем случае цену за вход»[26]. Датой ежегодных общественных маскарадов в пользу инвалидов было объявлено 6 октября — день битвы под Лейпцигом. В виде особой привилегии право на организацию маскарадов могли получить частные лица.

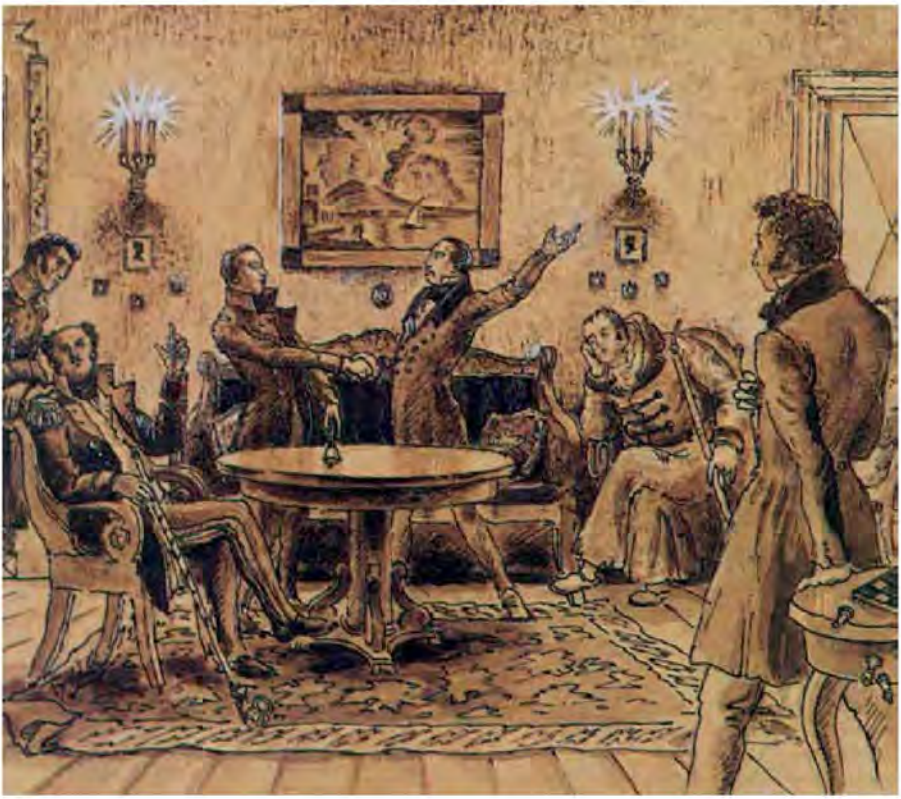



*Дом Энгельгардта. Невский пр., 30*

В Петербурге таким правом пользовался отставной полковник Василий Васильевич Энгельгардт — «Тщедушный и полувоздушный, / Тузу козырному послушный»[27]. Однако маскарады в его доме мало напоминали романтический дух Парижа, Вены, Венеции. Сюда допускали только дворян, но отсутствовали лица из высшего общества, и была слишком высокая входная плата — 10 руб. Во время танца, партнеры обязаны были снять маски, но танцы бывали редко. Участники просто прогуливались по залу, за что П. А. Вяземский называл маскарады «моционом». «Маскарады Энгельгардтова дома, всегда без танцев, имели вид похоронного шествия и утомляли мундирным однообразием костюмов, монахов или пилигримов, маркизов и пьерро. Несмотря на такой меланхолический характер этих собраний, они постоянно, около 3-х часов ночи, увенчивались однообразным пьянством в буфете, а иногда и дракою»[28].

Много популярнее был бюргерский Шустер-клуб на Невском пр. у Адмиралтейства. Там собирались приезжие и обрусевшие иностранцы, в том числе Д. Кваренги, П. Брюлло с сыновьями и зятем (П. Ф. Соколовым), О. Монферран, Ф.-К. Лабенский, А. О. Орловский, О. А. Козловский, бывали сыновья Н. А. Львова, О. А. Кипренский. Маскарады с танцами и затеями — почтой, лото, фантами пользовались большим успехом. Но светским людям появляться здесь считалось неприличным, а гвардейским офицерам грозило исключение из полка.

*Орловский А. О. Бал. 1824. Б., черн. акв. ГМИИ*



*Добужинский М. В. Пушкин в Каменке. 1924. Б., тушь, перо, кисть. Гос. музей А. С. Пушкина*

## Глава 11. Золотой век русской поэзии. Политический спектр

В 1815–1825 годах лидерство в иерархии искусств перешло к поэзии. Начался ее золотой век, главные завоевания которого до сих пор остаются непревзойденными: классическая русская баллада, элегия, эпиграмма; басни И. А. Крылова; лучшая русская стихотворная комедия «Горе от ума»; лучший роман в стихах «Евгений Онегин». Золотой век отличался сложным переплетением поэтических тенденций, конкуренцией и взаимовлиянием поэтических школ. Наряду с крупнейшими фигурами — И. А. Крылов, А. С. Грибоедов, А. С. Пушкин — сложились поэтические группировки: 1) архаисты — А. С. Шишков, С. Н. Глинка, А. А. Шаховской, П. А. Ширинский-Шихматов и др.; 2) ранние (сентиментальные) роман-

тики — Ю. Н. Нелединский-Мелецкий, А. Ф. Мерзляков, П. И. Шаликов, Ф. Н. Глинка и др., среди которых возвышались два мэтра: В. А. Жуковский и К. Н. Батюшков; 3) мастера ампирной ориентации — полемизирующие между собой Н. И. Гнедич и П. А. Катенин, а также К. Н. Батюшков и А. А. Дельвиг; 4) поэты-декабристы; 5) поэты «пушкинского круга». В особую группу можно выделить поэтов-сатириков, не вписывающихся ни в одну из группировок: Н. С. Марин, М. В. Милонов, отчасти — А. Ф. Воейков и др. Условность этого деления в том, что П. А. Вяземский и В. К. Кюхельбекер могут быть отнесены и к декабристам, и к «пушкинскому кругу»; декабристы К. Ф. Рылеев и В. К. Кюхельбекер — к мастерам ампирной ориентации; поэты «пушкинского круга» И. И. Козлов, В. И. Туманский, Н. М. Языков — к раннеромантической школе В. А. Жуковского и К. Н. Батюшкова.

Из всех поэтических школ доминирующим вниманием литературоведов пользуются поэты «пушкинской плеяды». Однако нет внятного ответа на вопрос: что объединяет этих поэтов, кроме исторической эпохи и безоговорочного признания лидерства Пушкина? До 1825 года сам Пушкин ограничивал «плеяду» участниками «союза поэтов»: Кюхельбекер, Дельвиг, Баратынский. После 1825 года в нее попали поэты, группировавшиеся вокруг «Северных цветов» А. А. Дельвига и «Современника» А. С. Пушкина. Позднее в «пушкинский круг» зачислили всех современников поэта: его учителей и предшественников (Жуковский, Батюшков, Давыдов, Гнедич); главных поэтических конкурентов (Крылов, Грибоедов); друзей-оппонентов (Катенин, Кюхельбекер, Вяземский); великовозрастных (Глинка, Козлов), старших (Рылеев, Плетнев) и младших (Языков, Туманский, Григорьев, Веневитинов) почитателей-эпигонов. В результате хронологические рамки «плеяды» составили 109 лет: с 1769 (год рождения Крылова) по 1878 (год смерти Вяземского). Литературно-географические границы «пушкинского круга» объединяют основную массу петербуржцев с москвичами (Вяземский, Давыдов, Веневитинов), одесским жителем Туманским и дерптским буршем Языковым. Не менее аморфна политическая физиономия «плеяды». Она включает представителей всего политического спектра, за исключением крайних охранителей.

Но самым существенным является отсутствие общей художественной программы. Фигура Пушкина оказалась единственной точкой соприкосновения многих эстетических антагонистов. «Школа гармонической точности» Жуковского и Батюшкова здесь соседствует с внешне лихой, но столь же гармонически точной «гусарщиной» Давыдова. Ампирно-романтические категории античности и народности — главные ориентиры Дельвига и Кюхельбекера, совсем чужды «новейшим плакальщикам» Баратынскому и Козлову. Эти два наследника «школы гармонической точности» и поэтической «гладкописи» оказались в одной компании с «тяжелым, будто влачащимся по земле стихом» (определение Н. В. Гоголя) Вяземского и оппонентами «арзамасской шайки» — Грибоедовым,

Катениным, Кюхельбекером. Двое последних фактически отрицали основополагающий пушкинский принцип — романтическую свободу творчества, стремясь к созданию нового, ампирно-романтического канона. В этом они находили понимание Бестужева, Рылеева, отчасти — Вяземского, и все вместе утверждали приоритет гражданских и тираноборческих мотивов над всеми остальными. Их противоположностью были наследники традиций галантной поэзии — Козлов, Языков, Баратынский, Дельвиг, лучше всех усвоившие пушкинскую легкость стиха. В конечном итоге для поэтов «плеяды» общими оказались лишь некоторые принципы романтической поэзии:

— смешение поэтического вымысла с реальной действительностью;

— поэтизация свободно мыслящей и чувствующей личности;

— убежденность в сакральном статусе поэта и поэзии, противопоставление их государственной службе, толпе, черни (исключение — Рылеев);

— культ дружества и братства с обязательными пирами и корпоративной солидарностью, как в поэзии, так и в жизни.

Стремление к романтической исключительности проявилось в попытке выйти из тени Пушкина и найти собственный поэтический имидж, как это сделали Крылов, Давыдов, Грибоедов. Невозможность состязаться с Пушкиным в природной гениальности, поэтическом мастерстве и универсальности дарования ограничивала диапазон поисков русских поэтов отдельными излюбленными жанрами, сюжетами, темами, соответствующими особенностям их темперамента и образа жизни. Вечно восторженный, нервно взвинченный, нескладный Кюхельбекер упорно пытался реанимировать восторженную оду и экзотические античные размеры. Дельвиг поддерживал имидж улыбчиво-добродушного мудреца-лентяя, на все реагируя словечком: «Забавно!» Язвительно-колкий политизированный Вяземский всегда находил повод быть к чему-нибудь в оппозиции. Баратынский в стихах и в жизни — разочарованный меланхолик; Веневитинов — юный старик-философ; Рылеев — «не поэт, а гражданин»; Языков — разгульный вечный студент; Козлов — несчастный страдалец, героически превозмогающий паралич и слепоту, но при этом постоянно «давящий на жалость».

Учитывая вышеизложенное, представляется более продуктивным выделить не школы, а основные поэтические тенденции: 1) безоговорочная победа поэтов раннего романтизма — Батюшкова и Жуковского — над эпигонами классицизма в лице «архаистов» шишковского толка; 2) развитие ампирной поэтической тенденции в творчестве Гнедича, Батюшкова, Катенина, Дельвига, поэтов-декабристов. Творчество декабристов как апогей и кризис ампирной тенденции; 3) расцвет «бунтарского» романтизма в творчестве Грибоедова, Пушкина, Вяземского, Давыдова, Баратынского, Дельвига; 4) возникновение группы «младших архаистов» (Кюхельбекер, Катенин, Грибоедов), стремившихся окрасить достижения европейской романтической поэзии русским простонародно-бытовым

и языковым колоритом, выработать национальные формы стиха, отличные от четырехстопного ямба карамзинистов и Пушкина. Ю. Н. Тынянов[1] справедливо включал в этот ряд архаистические, простонародные басни И. А. Крылова в сравнении с эстетской басней И. И. Дмитриева; 5) органичное перерастание романтизма в реализм в творчестве Крылова, Грибоедова, Пушкина; 6) поэзия А. С. Пушкина как высшее достижение и программа развития русской литературы XIX века; 7) разработка отдельных направлений этой «программы» поэтами «пушкинского круга».

В условиях кризиса Просвещения, противостояния идеологии декабризма и охранительства поэзия оказалась единственным родом искусства, неподконтрольным аракчеевскому режиму, где в самой полной мере и с полной откровенностью выразились наболевшие чувства и мысли. Произошел невиданный и высший в XIX веке взлет русской политической поэзии. Наши представления о масштабах его искажены. Такие стихи ходили в списках, выполняя функции политических манифестов, вынося приговор существующему режиму и заставляя, по выражению П. И. Пестеля, «умы клокотать». Общество впервые осознало, что «поэт в России больше, чем поэт». В период следствия над декабристами и позднее стихи уничтожались, ибо представляли угрозу для любого, у кого их обнаружат. По окончании следствия Николай I приказал изъять из дел все стихи и сжечь. В мемуарной литературе упоминается масса несохранившихся произведений такого рода, приписываемых Пушкину, Рылееву, братьям Бестужевым, Кюхельбекеру, Одоевскому, Вяземскому, Полежаеву, Дельвигу, Давыдову, Глинке, Катенину, неизвестным авторам. В таких условиях политический компонент поэзии на равных конкурировал с эстетическим. Иногда они настолько взаимосвязаны, что прозорливость или слепота политическая оказываются тождественны прозорливости или слепоте художественной. Отсюда важность исследования политического спектра русской поэзии золотого века.

Если рубеж XVIII–XIX веков ознаменовался сдвигом противоположных полюсов Просвещения к центру, то в период аракчеевщины политический спектр усложнился. Прежде чем перейти к его рассмотрению, следует пояснить: применяемые далее категории, вроде «радикалов», «крайних радикалов», «либералов» и т. д., условны. Задача видится в том, чтобы раскрыть сущность политических позиций, различия между ними, а какие ярлыки на них навесить — вопрос непринципиальный.

*Поэты-охранители (архаисты)* шишковской ориентации — Н. Ф. Остолопов, С. Н. Глинка, Д. И. Хвостов, П. А. Ширинский-Шихматов, А. А. Шаховской и др. В их творчестве слились воедино консервативность политическая (защита самодержавного феодально-крепостнического строя) и эстетическая (защита омертвевших канонов и языковых норм). Бездарность идеалов и ценностей, которыми они вдохновлялись, порождала бездарную поэзию. Сегодня все они забыты, кроме Г. Р. Державина, которого современники и исследователи (за исключением М. Г. Альтшуллера)

всячески стараются отделить от «шишковистов». Признавая былое новаторство и великие заслуги Державина, думается, что в начале XIX века он стал «тормозом» русской поэзии.

Кавалер ордена Андрея Первозванного и министр юстиции свои государственные посты и заслуги всегда ценил выше поэтических. Изображая из себя «римлянина», вроде Н. С. Мордвинова, на деле Державин мечтал о статусе вельможи, вроде Г. А. Потемкина или А. А. Аракчеева. Он требовал от министров отчеты, публично обличал сослуживцев, орал на подчиненных, открыто называл Негласный комитет «якобинской шайкой», выступал в Сенате за восстановление обязательной службы для дворян. Поэт-классицист Державин правильно понимал, что такая мера способна повысить роль дворянства в жизни государства, но министр юстиции Державин обязан был понимать ее незаконность: нарушалась Жалованная грамота дворянству. В октябре 1803 года Александр I уволил его «в чистую». Поэт и особенно его жена тяжело переживали отставку.

*Абрамов Е. Вид усадьбы Званка с Волхова. 1807. Б., акв.*

Теоретически Державин вроде бы смыкался с романтиками. Он отстаивал значение творческого вдохновения, восторгался Оссианом, литературой и фольклором народов Востока. Но при этом до декабря 1806 года даже не слышал о Мерзлякове и Жуковском[2]. Он завидовал успеху трагедий В. А. Озерова и вдохновлял его травлю со стороны А. С. Шишкова. Поэт много времени проводил на лоне природы в Званке, написал одно из лучших раннеромантических стихотворений *(«Евгению. Жизнь Зван-*

*ская», 1807),* стал попивать, пытался заводить «амуры» с бывшей подопечной, которая была младше его на 33 года. Но в жизни и большинстве произведений Державин являлся центральной фигурой «шишковского» классицизма, вдохновителем и спонсором «Беседы любителей русского слова», которая чаще всего собиралась в его доме и распалась сразу после его смерти (1816).

*Аргунов Н. И. Портрет Г. Р. Державина. 1801. Х., м. ГТГ*

Именно от Державина шла чиновная регламентация «Беседы...». Н. И. Гнедич в письме В. В. Капнисту отметил, что в доме поэта «уже и стулья расставлены, где кому сидеть». Державин никогда не упускал случая покрасоваться в мундире и орденах, был «свадебным генералом» на разных торжествах, в том числе на знаменитом экзамене в Лицее. Он затеял тяжбу со своим соседом А. А. Аракчеевым из-за ничтожного клочка земли. Временщик шел на уступки, предлагал мировую, но Державину доставляло классицистическое удовольствие тягаться с таким вельможей. «Ай, Моська! Знать она сильна...», — продекламировал И. А. Крылов в разгар этой тяжбы.

*Боровиковский В. Л. Портрет Д. А. Державиной. 1813. Х., м. ГТГ*

Досаду у современников вызывали драматургические опусы Державина. Он считал их высшим своим достижением. На самом же деле музыкальное представление «Добрыня...», драма «Пожарский...», трагедии «Ирод и Мариамна», «Евпраксия», «Темный», «Атабалибо...», оперные либретто «Батмендий», «Рудокопы», «Грозный...» были лишены острой сюжетной фабулы, отличались аморфностью персонажей, обилием ненужных эпизодов и деталей, демонстрировали полное непонимание специфики сценического искусства. Для всех, кроме Державина, читать или слушать эти произведения было мукой. «Меня поразило в нем то,

что он не чувствовал настоящих превосходных красот в своих стихотворениях и ему нравились в них именно те места, которые менее того заслуживали», — свидетельствовал С. П. Жихарев. Даже друг Державина И. И. Дмитриев, услышав, что мэтр работает над какой-то оперой, «вроде Метастазия», сказал: «Разве вроде безобразия»[3].

Единственная трагедия, поставленная на столичной сцене («Ирод и Мариамна»), выдержала благодаря игре А. С. Яковлева и А. Д. Каратыгиной два представления. Но после второго Яковлев зашел к Державину и сказал: «Умри, Державин! Ты переживаешь свою славу. Чтоб ты, великий муж, слава России, не писал больше стихов: будет с тебя!» Он продекламировал опешившему поэту начало оды «Бог» и растворился в ночи[4]. «Паршивый баран»[5] Державин продолжал добиваться постановки своих пьес. Чтобы избавиться от него, А. А. Шаховской подарил старые декорации, реквизит, и Державин стал ставить спектакли в своем домашнем театре.

«...перечел я Державина всего, и вот мое окончательное мнение <...> Ей-богу, его гений думал по-татарски — а русской грамоты не знал за недосугом. Державин, со временем переведенный, изумит Европу, а мы из гордости народной не скажем всего, что мы знаем об нем (не говоря уж о его министерстве). У Державина должно сохранить будет од восемь. Да несколько отрывков, а прочее сжечь. Гений его можно сравнить с гением Суворова — жаль, что наш поэт слишком часто кричал петухом»[6]. Это — приговор А. С. Пушкина.

*Поэты аполитичные* в своем искусстве — К. Н. Батюшков, Н. И. Гнедич, Е. А. Баратынский, И. И. Козлов.

*Константин Николаевич Батюшков* был ветераном кампаний 1807 и 1808–1809 годов, адъютантом Н. Н. Раевского в 1813 году, вступал в Париж в 1814 году. Член Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, позднее — «Арзамаса», он являлся страстным ироничным борцом за романтическую свободу творчества. Даже в военное время (1813), пародируя В. А. Жуковского, Батюшков написал оду-пародию «Певец или певцы в беседе славяно-россов», где от всей души поглумился над «Беседой любителей русского слова»:

Напьемся пьяны музам в дань,
Как пили наши деды!
Разсудку гибель, вкусу брань,
Хвала сынам беседы!
Пусть Ломоносов был умом
И нас еще умнее,
За пьянство стал безсмертен он!
А мы его пьянее.

Друзья! Большой бокал отцов
За лавку Глазунова!
Там царство вечное стихов

Шихматова лихого!..
Там все знакомо для певцов!
Там наши детки милы!
Кладбище мирное стихов,
Бумажные могилы!
Там царство тленья и мышей!
Там — Николев почтенный,
И древний прах календарей,
И прах газет священный!

*НХ. Портрет К. Н. Батюшкова. 1810-е. Цинк., м. Гос. музей А. С. Пушкина*

Однако после 1815 года поэт стал относиться к политике с суеверным ужасом, считал ее абсолютно несовместимой с религиозной нравственностью. Помимо братских отношений с Никитой и Александром Муравьевыми у него завязалась дружба с Ф. Н. Глинкой, М. И. Луниным, С. И. Муравьевым-Апостолом, М. Ф. Орловым, Н. И. Тургеневым, но на политических и эстетических воззрениях Батюшкова это не отразилось. Под влиянием пережитых войн, усилившейся религиозности, постоянного безденежья, материальной зависимости от отца и старших сестер, неразделенной любви к воспитаннице Олениных А. Ф. Фурман, увлечения «турецким табаком»[7] у поэта стала прогрессировать наследственная душевная болезнь. Он это предвидел еще в ранней юности. По утверждению Н. М. Муравьева[8] и Н. И. Греча[9], полное сумасшествие Батюшкова началось под влиянием Неаполитанской и Пьемонтской революций. Он воспринял их как безумие и начало Апокалипсиса. Последней каплей послужило известие о наличии тайных организаций в России.

Ампирный академист *Николай Иванович Гнедич* в «Речи о назначении поэта» создал себе имидж общественного деятеля, но на деле, как показало его вице-председательство в ВОЛРС, был аполитичен. В начале 20-х годов некоторые его произведения («Военный гимн греков», «Простонародные песни нынешних греков») воспринимались как бунтарско-романтические, но не по воле автора. Во-первых, под влиянием греческого восстания, двуличной позиции Александра I, байронизма все, связанное с Грецией, приобрело политическую актуальность и оппозиционный дух. Во-вторых, «Гнедич как эллинист, напитанный духом классических

творений, переносил в собственные произведения такие идеи, которыми было свойственно восхищаться древним грекам, выше всего ценившим республиканские добродетели. Таким образом, он очень часто увлекался к прославлению вольности и свободы, называя даже иногда свободу *святою*, Гомера *пророком*, о древних царях и греческих тиранах выражался с особою жестокостью, озлоблением»[10], — писал профессор истории, географии и статистики ИСПбУ цензор А. Л. Крылов, защищая Гнедича от политических обвинений.

*Кипренский О. А. Портрет Н. И. Гнедича. 1810-е. Копия с утраченного оригинала. Х., м. Гос. музей А. С. Пушкина*

*Евгений Абрамович Баратынский*, наезжая в Петербург из Финляндии, подружился с К. Ф. Рылеевым и А. А. Бестужевым. Он называл их «милыми собратьями», а они видели в нем не только талантливого поэта, но и жертву деспотического режима, друга А. С. Пушкина и В. К. Кюхельбекера. Бестужев готовил к изданию сборник его стихотворений, однако союз Баратынского с декабристами не состоялся. Эпиграмма на Аракчеева («Отчизны враг, слуга царя», ок. 1824) оказалась единственным его политическим произведением. Поэт выступал на стороне «измайловцев» против политизации Вольного общества любителей российской словесности. Общение с Рылеевым и Бестужевым охладело до такой степени, что Баратынский забрал у них рукописи для готовящегося сборника, который так и не вышел. Бестужев тотчас сообщил Пушкину, что «перестал веровать» в талант Баратынского.

*Берже Ф. Портрет Е. А. Баратынского. 1831. Б., акв. Гос. музей А. С. Пушкина*

По своему характеру Баратынский был не деятель, а созерцатель. Его разлад с декабристами вызван не столько неверием в их политические перспективы (он не очень-то в них вникал), сколько человеческой порядочностью.

Своим участием в оппозиции и тайном обществе он мог скомпрометировать друзей — В. А. Жуковского, Д. В. Давыдова, А. И. Тургенева, П. А. Вяземского, А. А. Закревского, которые в это время активно старались облегчить его участь. Кроме того, Баратынский хорошо понимал реалии «денежного века», где поэт зависит либо от аристократии и двора («плоды лакейских муз»), либо от вкусов «литературной сволочи» («Не стыдно ль ум и вкус повергнуть на позор / И правдой авторской смешить Гостиный двор»). Его аполитичность с позиций байронического скепсиса проявилась в послании «Гнедичу, который советовал автору писать сатиры» (1823):

Но если полную свободу мне дадут
Того ль я устрашу, кому не страшен кнут,
Кого и Божий Гнев в заботу не приводит?
Наставник плох умом и явно сумасбродит
Положим, что в стихах скажу ему я так:
«Ты добрый человек, но слушай: ты дурак».

*Иван Иванович Козлов* неплохо разбирался в современных политических событиях и революциях. Декабристы отмечали «полезность» бесед с ним. Однако поэзия Козлова абсолютно аполитична. Он восторженно принял «бунтарский» романтизм. Байрон стал его кумиром. Многочисленные переводы, частые упоминания и обращения к Байрону создали Козлову репутацию самого пылкого байрониста русской поэзии. Однако нельзя не согласиться с оценкой А. Н. Бестужева, высказанной в письме к А. С. Пушкину от 9 марта 1825 года: «...не дай Бог судить о Байроне по его переводам: это лорд в Жуковского пудре». И действительно, байронизма в поэзии Козлова не больше, чем романтизма в поэзии Рылеева. Козлов лишил его резкой обличительности и вызывающей художественной свободы. Вольнолюбивые мотивы в его творчестве нередки («Пленный грек в темнице», 1822; «Молодой певец. Перевод из Т. Мура»; «Ирландская мелодия», 1823), но они касаются лишь официально дозволенных тем: Греция, Ирландия. Но никогда — Германия, Италия, Польша, тем более Россия. Все вольнолюбие Козлова дышит слезной сентиментальностью с ее охами, вздохами, увы и ахами:

*Кипренский О. А. Портрет Ивана Ивановича Козлова. 1823–1827. Б., кар. Гос. музей А. С. Пушкина*

Родина святая,
Край прелестный мой!
Все тобой мечтая,
Рвусь к тебе душой.
Но, увы, в неволе
Держат здесь меня,
И на ратном поле
Не сражаюсь я!

Любой романтический конфликт, взятый в основу своего произведения, Козлов упрощал до сентиментального примитива, освобождал от семантической многозначности, уходил от политической тематики, сохраняя внешнюю привлекательность с помощью четкого ритма, сладкозвучия, эффектных картин и эпитетов.

Аполитичные поэты — яркие таланты. Они внесли большой вклад в развитие поэтики, но аполитичность сужала идейный и жанровый диапазон творчества, позволив потомкам причислить их к лагерю «чистого искусства».

*Либералы*, оставшиеся на позициях удушаемого властью Просвещения, — В. А. Жуковский, И. А. Крылов, А. А. Дельвиг, Ф. Н. Глинка.

*Брюллов К. П. Портрет В. А. Жуковского. 1835. Б., акв. Гос. музей А. С. Пушкина*

*Василий Андреевич Жуковский* в 1808–1811 годах напечатал в «Вестнике Европы» ряд публицистических статей, где проводил мысль о необходимости облегчения участи крепостных. Общественный резонанс имел очерк *«Печальное происшествие, случившееся в начале 1809 года»*, где поэт поднял вопрос о трагическом положении крепостной интеллигенции, раскрыл вопиющее противоречие между дарованиями, тонкой душевной организацией этих людей и их рабским положением. В отличие от А. С. Пушкина, В. А. Жуковский не обличал в стихах крепостного права. В начале 1820-х годов он просто отпустил на волю всех своих крепостных (4 человека), ничего с них не взяв. В общении с друзьями он осуждал внутреннюю и внешнюю политику режима, но решительно воспротивился политизации «Арзамаса». П. А. Вяземский сетовал, что в Жуковском «нет ни капли конституционной крови».

В 1817–1818 годах поэт вступил в масонскую ложу «Астрея». Он читал «Зеленую книгу», но, возвращая ее С. П. Трубецкому, сказал, что подоб-

ные «благодетельные» и «высокие» мысли требуют от человека чрезвычайных добродетелей, а он «не чувствует в себе достаточно к тому силы». Ставя во главу угла душевно-нравственные качества личности, поэт гнушался политики как официальной, так и оппозиционной, поскольку любая из них деформировала нравственность и разрушала моральные табу. 16 декабря 1825 года в письме А. И. Тургеневу Жуковский оценил события на Сенатской площади как преступный бунт политических авантюристов. Но, узнав об участии друзей и знакомых, пересмотрел свое отношение и, подобно Н. М. Карамзину, воспринял произошедшее как трагедию, вина за которую лежит на обеих политических сторонах.

В. А. Жуковский — учитель будущей императрицы Александры Федоровны и воспитатель Александра II, в поэзии не поднимался выше верноподданнических «уроков царям», видя в этом смысл своей придворной службы. До 1815 года «гробовых дел мастер» (выражение П. А. Вяземского) воспринимался как русский поэт номер один. В годы аракчеевщины уход от актуальных проблем современности, сильных страстей остановил его творческое развитие на стадии раннего романтизма. Предметом художественного исследования Жуковского оставались чувства интимные, возвышенные. Его поэзия игнорировала категории низменного, обыденного, прозаичного. Потому, за исключением «Певца во стане русских воинов», стала излюбленной мишенью для проповедников «гражданственности» во всех ее мастях и оттенках: архаистов, декабристов, охранителей, славянофилов, демократов 40–90-х годов XIX века, соцреалистов.

*Иван Андреевич Крылов* был почетным членом многих обществ, но относился к ним со скептичным юмором:

Как это, что мы не начнем —
Суды ли, общества учены заведем, —
Едва успеем оглянуться,
Как первые невежды тут вотрутся.

В 1814–1819 годах он создал наибольшее количество басен, имевших острый политический подтекст. Трудно сказать, являлся ли он республиканцем или конституционалистом. Скорее всего, подобно позднему Радищеву, Крылов не придавал значения форме правления, считая главным сущность проводимой политики. Потому в баснях доставалось как коронованным Львам, Орлам, так и разного рода Советам. Крылов, несомненно, был государственником — приверженцем сильной, просвещенной и гуманной власти *(«Кот и Повар», 1812; «Конь и Всадник», 1814)*. Его удручала невозможность «открыть глаза на правду» *(«Комар и Пастух», 1814)*. В басне *«Орел и Крот» (1814)* современники и исследователи усмотрели осуждение Александра I за пренебрежение общественным мнением, за политику в области печати и просвещения:

Но кстати ли Орлу принять совет из норки,
И от Крота? А где же похвала,
Что у Орла
Глаза так зорки?..

«Глаза так зорки» — намек на физическую и политическую близорукость императора. К чему это может привести? За 104 года до Екатеринбургской трагедии Крылов предсказал финал династии Романовых: «...дуб его свалился / И подавило им Орлицу и детей». Чтобы избежать катастрофы, власть должна учесть мнение либеральной части дворянства, знающей настроения и нужды народа:

«Когда бы ты не презрел мною, —
Из норки Крот сказал, — то вспомнил бы, что рою
Свои я норы под землёй
И что случаясь близ корней,
Здорово ль дерево, я знать могу верней».

*Эггинк И. Е. Портрет И. А. Крылова. 1834. Х., м.*

В басне *«Мирская сходка» (1816)* показан механизм ответственных кадровых назначений: «В овечьи старосты у льва просился волк. / Стараниями кумушки-лисицы / Словцо о нем замолвлено у львицы». В концовке Крылов сформулировал печальную национальную традицию: при подготовке и проведении глобальных реформ всегда игнорируется мнение тех, кто в этих реформах больше всего нуждается:

Да что же овцы говорили?
На сходке ведь они уж, верно, были?
Вот то-то нет! Овец-то и забыли!
А их-то бы всего нужней спросить.

Бывший чиновник Ассигнационного банка Крылов разбирался в вопросах политэкономии и знал учение Адама Смита. Басни *«Скупой и Курица» (1819)*, *«Свинья под дубом»*, *«Дикие козы» (1824)* объединяет идея экономической бесперспективности крепостного права, неверие в возможность реформирования системы, основанной на полной власти помещика над производителями *(«Госпожа и две служанки», 1816)*. В басне *«Лиса-строитель» (1815)* Крылов первым из русских поэтов заклеймил военные поселения. Такие настроения сближали его с декабристами, но Крылов оставался просветителем. Своим творчеством он стремился «вразумить» власть. Многочисленные примеры того, что «Мишенькин совет

лишь попусту пропал», что «Васька слушает, да ест», не поколебали его убеждения в недопустимости насильственных действий. Прямую критику существующего строя и пропаганду радикальных идей он считал тяжким преступлением, поскольку их итогом станет неуправляемая революция — Раздор. Ее образ встает в басне *«Алкид» (1818)*. В стремлении не допустить народной революции Крылов сходился с декабристами, но он лучше понимал необратимость революционной пропаганды, предвидел, что с ее помощью декабристы разбудят революцию, а дальше она сметет все, включая их самих. Потому в баснях *«Сочинитель и Разбойник» (1816)*, *«Котенок и Скворец» (1824)* он обрушился на радикальное крыло французских просветителей и их русских последователей.

БАСНИ

И. А. КРЫЛОВА.

ВЪ ШЕСТИ ЧАСТЯХЪ.

ЧАСТЬ ШЕСТАЯ.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.

В деятельности декабристов Крылов одним из первых разглядел непременные для политиканов двойные стандарты. Проповедуя свободу и обличая «рабство», лишь единицы из них отпустили на волю своих крепостных. Они считали недопустимым вмешиваться и даже интересоваться жизнью крестьян в имениях своих товарищей. В басне *«Волк и Пастухи» (1816)* будущие декабристы выступают в образах пастухов и псов: «Спокойно пастухи барашка потрошат, / А псы смирнехонько лежат». На что Волк (охранитель-крепостник) резонно замечает: «Какой бы шум вы здесь все подняли, друзья, / Когда бы это сделал я!»

Крылов не принял байронизма, увидя в нем развитие радикальных идей Просвещения. В басне *«Пчела и Мухи» (1817)* принцип «служить бы рад, прислуживаться тошно», романтическое бегство поэт оценил как «праздность» и противопоставил ему архаичное понимание патриотизма времен Ломоносова и Державина. Идейная противоречивость творчества Крылова 1814–1819 годов отражала кризис российского Просвещения. Не желая делать выбор между реакцией и революцией, поэт взял «паузу». Весной 1819 года вышло издание басен Крылова в 6 книгах. «Санкт-Петербургские ведомости» сообщили, что автор желает «сим новым и последним изданием заключить достославное поприще свое». В следующие четыре года поэт не напечатал ни одной басни и годами не брался за перо.

Оставив поэзию, Крылов маялся, не зная, к чему приложить свои титанические способности. Увидев жонглера, он в две недели выучился жонглировать не хуже. Ошеломив однажды своим искусством Олениных

и их гостей, поэт больше никогда к мячикам не прикасался[11]. Однажды у Олениных зашел разговор о том, что в зрелом возрасте трудно выучить иностранные языки. 49-летний Крылов не прореагировал, но с этого дня начал читать Библию, сравнивая древнегреческий текст со славянским. Потом занялся греческими классиками. Через некоторое время Гнедич попросил Оленина перевести стих из «Илиады», который ему не давался. Пока Оленин размышлял, подошел Крылов и с ходу перевел. Оба «эллиниста» опешили. Зная крыловское лукавство, Гнедич заявил: «Вы случайно затвердили этот стих да и щеголяете им!» Крылов тут же перевел другой стих и третий. Оба принялись уговаривать его взяться за перевод «Одиссеи». Поэт поддался было, но остановился на первой же странице. Уход от острых проблем российской действительности в мир античности противоречил всему духу его творчества.

К 50 годам Крылов стал фигурой исторической. Только при жизни автора его басни побили все рекорды тиражности — 77 000 экземпляров[12]. Французский прозаический перевод басен был издан в Париже. Гостинодворцы вступали в драки за право обслужить Крылова и наперебой просили его быть арбитром в спорах. Слухи о его выходках и высказываниях, с подачи Н. И. Гнедича и М. Е. Лобанова — сослуживцев и соседей, становились анекдотами. Его зазывали в каждый дом и «обхаживали» в аристократическом Английском клубе. Потому и власти старались «приручить», обласкать и контролировать Крылова через Оленина.

Вернувшись в поэзию в 1824 году, он писал больше, чем когда бы то ни было. Итогом стала *«Седьмая книга басен»*, увидевшая свет в грозовой атмосфере 1825 года и оказавшаяся самой политической из девяти книг поэта. На первом месте, где традиционно красовалась «Ворона и Лисица», читатель обнаружил «Коня и Всадника»:

Как ни приманчива свобода,
Но для народа
Не меньше гибельна она,
Когда разумная ей мера не дана.

Эту мысль развивали басни *«Два мужика»*, *«Котел и Горшок»*. В первой осуждалось поголовное пьянство народа, вторая — остроумно иллюстрировала утопичность идеи равенства. Проповедь радикальных идей Крылов по-прежнему считал аморальной *(«Котенок и Скворец»)*, но еще больше «тумаков» досталось правящему сословию. В баснях *«Мельник»*, *«Мот и Ласточка»*, *«Дикие козы»*, *«Скупой»* осмеивались жадность, расточительность, экономическая безграмотность дворянства.

Скандальный успех имела *«Рыбья пляска»*, в основе которой лежал подлинный случай. Во время своих разъездов по стране Александр I остановился в доме какого-то губернатора. Он уже готовился к отъезду, когда под окном собралась большая депутация местных жителей, чтобы подать императору жалобу на губернаторский произвол. Царь спросил губернатора, чего хотят эти люди. Тот ответил, что народ желает принести его величеству благодарность за процветание края. Император депутацию не принял, а губернатора наградил за усердие.

Тут, старосту лизнув Лев милостиво в грудь,
Еще изволя раз на пляску их взглянуть,
Отправился в дальнейший путь.

Впервые за много лет вмешалась цензура. Крылов был вынужден переделать концовку: Лев распознал обман и пустил в ход когти.

Не осталось без внимания баснописца и удушение российского Просвещения *(«Голик»)*. Откликом на расправу Д. П. Рунича с профессурой и студентами Петербургского университета стала басня *«Пестрые Овцы»*. Поэт назвал главного вдохновителя этого погрома — Александра I («Лев пестрых невзлюбил Овец...»). Легко угадывались царские советники. А. А. Аракчеев (Волк): «Вели без дальних сборов / Овец передушить. Кому о них жалеть?»; А. Н. Голицын (Лиса) предложил назначить овцам в пастухи волков. Волки — Д. П. Рунич, М. Л. Магницкий и другие блестяще справились с задачей: «Не только пестрых там Овец — / И гладких стало мало». С невозмутимой откровенностью Крылов сформулировал политический смысл аракчеевщины, а еще шире — макиавеллизма как принципа почти всех российских правителей нового

и новейшего времени — осуществлять «непопулярные» меры руками угодливых подчиненных, оставляя имидж главы государства священным и незапятнанным. «Какие ж у зверей пошли на это толки? — / Что Лев бы и хорош, да все злодеи волки». В истории русской литературы это была первая басня, запрещенная цензурой.

14 декабря 1825 года Крылов оказался на Сенатской площади в тот момент, когда пуля П. Г. Каховского сразила М. А. Милорадовича. Поэт затерялся в толпе и оказался возле самого каре. Повстанцы его узнали и стали кричать: «Иван Андреевич, уходите, пожалуйста, скорей!» Он колебался, но возгласы становились настойчивее. И Крылов исчез. Никто не знает, чего он хотел, о чем думал и что чувствовал. Несомненно одно: его поэтическая активность пошла на убыль, а политический контекст басен ушел в тень. Как заметил П А. Плетнев, он в себе «похоронил, может быть, нескольких Крыловых»[13].

*Лангер В. П. Портрет А. А. Дельвига. 1830. Офорт*

Отзывы современников об *Антоне Антоновиче Дельвиге* необычны единодушием: «Грек духом», «талант прекрасный и ленивый» (А. С. Пушкин); «Душой и лирой древний грек» (Н. М. Языков); «классическое, античное явление, неожиданное в наше время и будто бы взятое прямо из школы Платона»; «важный, степенный, торжественный, как Олимп, на котором жили боги» (Н. М. Коншин). Образ добродушного мудреца-лентяя с отменным чувством юмора, погруженного в эпикурейские наслаждения, застенчивого, склонного к уединению, тишине и прогулкам в парке с томиком стихов в руке, сочетаясь с мирной, душевно и эстетически утонченной поэзией, создал Дельвигу репутацию аполитичного лирика.

Однако в 1814–1815 годах круглый троечник и «лентяй» Дельвиг первым из лицеистов стал регулярно печатать свои стихи. Ему обязан первой публикацией Пушкин: тайком от друга Дельвиг послал его стихи в «Вестник Европы». В 1819 году он таким же образом открыл России Баратынского. Еще в Царском Селе Дельвиг вместе с Пушкиным присутствовал на заседаниях офицерского кружка «Священная артель». С возникновением «Зеленой лампы» он стал членом этой самой радикальной художественной организации. Одновременно Дельвиг участвовал в деятельности Вольного общества любителей словесности, наук и художеств. На заседании 1 марта 1820 года поэт

был одним из пяти оппонентов В. Н. Каразина, который в своем доносе поставил Дельвига в ряд носителей «духа развратной вольности». После раскола ВОЛСНХ он перешел в Вольное общество российской словесности, где особенно сблизился с Ф. Н. Глинкой и А. А. Бестужевым. Именно по его ходатайству в общество был принят К. Ф. Рылеев, причем в качестве рекомендации Дельвиг публично продекламировал послание «К временщику». Он печатался в «Полярной звезде» и бывал на «русских завтраках» Рылеева. В 1825 году его уволили из Публичной библиотеки. Одной из причин было посещение ссыльного Пушкина в Михайловском. Имя Дельвига числилось в следственном «Алфавите декабристов». На рассвете 13 июля 1826 года, в день казни декабристов, Дельвиг находился у ворот Петропавловской крепости среди тех немногих, кто пришел выразить государственным преступникам немое сочувствие, отдавая себе отчет о возможных последствиях.

Таким образом, при кажущейся аполитичности Дельвиг всегда находился в эпицентре литературной и общественно-политической жизни. Однако политику он презирал и считал уделом людей посредственных. Его мышление было не столько политическим, сколько историко-философским, а потому — глубже и дальновиднее, чем у современников. Это отметил юноша Пушкин, который, судя по его иронии, тоже недооценил глубину дельвиговой мысли:

Се самый Дельвиг тот, что нам всегда твердил,
Что, коль судьбой ему даны б Нерон и Тит,
То не в Нерона меч, но в Тита сей вонзил —
Нерон же без него правдиву смерть узрит.

Если Нерон (54–68) олицетворял кровавого деспота, то Тит (79–81) — один из лучших императоров, «любовь и утешение человечества». Он правил в согласии с Сенатом, оказал помощь населению Помпей, погибших от извержения Везувия в 79 году. При нем в Риме были построены великолепные термы, триумфальная арка, открыт Колизей. Тит был одним из любимых персонажей Екатерины II и ее внуков. Правление Веспасиана и Тита стабилизировало Римскую империю, продлив жизнь чудовищному рабовладельческому обществу. Точно так же правление «матушки» Екатерины и «либерального» Александра I продлило жизнь феодально-крепостническому обществу в России. Если смотреть на интересы государства и народа в исторической перспективе, то такие правители, стабилизируя отжившую свой век социально-экономическую и политическую систему, ведут общество к застою и отставанию от других народов. Этим они наносят больший вред, чем деспоты вроде Нерона или Павла I.

Поэзии Дельвига чужды прямые политические призывы, но отдельные стихотворения остроумным глумлением над официально насаждаемой системой ценностей оставляют позади громогласные тирады декабристов.

Однажды бог, восстав от сна,
Курил сигару у окна
И, чтоб заняться чем от скуки,
Трубу взял в творческие руки;
Глядит и видит вдалеке —
Земля вертится в уголке.
«Чтоб для нее я двинул ногу,
Черт побери меня, ей-богу!

О человеки всех цветов! —
Сказал, зевая, Саваоф, —
Мне самому смотреть забавно,
Как вами управляю славно.
Но бесит лишь меня одно:
Я дал вам девок и вино,
А вы, безмозглые пигмеи,
Колотите друг друга в шеи
И славите потом меня
Под гром картечного огня.
Я не люблю войны тревогу,
Черт побери меня, ей-богу!

Меж вами карлики-цари
Себе воздвигли алтари
И думают они, буффоны,
Что я надел на них короны
И право дал душить людей.
Я в том не виноват, ей-ей!
Но я уйму их понемногу,
Черт побери меня, ей-богу!

Попы мне честь воздать хотят,
Мне ладан под носом курят,
Страшат вас светопреставленьем
И ада грозного мученьем.
Не слушайте вы их вранья,
Отец всем добрым детям я;
По смерти муки не страшитесь,
Любите, пейте, веселитесь...

*Федор Николаевич Глинка* — кавалер боевых орденов и золотого оружия, с 1812 года служил адъютантом М. А. Милорадовича, сохранив эту должность и в 1818 году, когда Милорадович стал столичным генерал-губернатором. Глинка выступал ходатаем за опальных, был желанным и активным участником чуть ли не всех столичных обществ, в том числе Коренной управы Союза благоденствия и «Зеленой лампы», председателем Вольного общества любителей российской словесности. Вызывали уважение его энергия, патриотизм, литературная слава, готовность по-

могать всем нуждающимся. «Соревнователи» называли его «истинным другом человечества», «витязем добра и чести», «защитником страждущих». В 1821 году они заказали К. П. Беггрову литографический портрет своего председателя и поместили на почетном месте.

В январе 1820 года на квартире Глинки состоялось совещание Союза благоденствия. Присутствовали П. И. Пестель, С. И. и М. И. Муравьевы-Апостолы, Н. М. Муравьев, И. А. Долгоруков, Н. И. Тургенев, М. С. Лунин, И. Д. Якушкин «и ряд других членов тайного общества»[14]. Председательствовал гр. Ф. П. Толстой. Обсуждался вопрос о желательной форме государственного устройства России. П. И. Пестель отстаивал идею демократической республики, Ф. Н. Глинка — конституционной монархии во главе с Елизаветой Алексеевной. После обсуждения все, в том числе хозяин, проголосовали за республику. Однако через год, после самороспуска Союза благоденствия, ни Глинка, ни Толстой в Северное общество не вступили. Тактика тайного вооруженного заговора, сменившая просветительную пропаганду, была им чужда, поскольку противоречила нормам христианской морали и ампирной этики. Оба остались либералами и просветителями.

1821–1823 годах Глинка отошел от масонов, декабристов, правительственного лагеря, «от литераторов и собраний». Милорадович, уважавший своего адъютанта, выделил ему бесплатное казенное жилье, но Глинка порвал и эту связь, переселившись по предложению В. А. Всеволожского в дом Хованской, хорошо ему знакомый по заседаниям «Зеленой лампы». В прошении об отставке он писал Милорадовичу: «...я вижу и чувствую, что способности мои недостаточны; усердие незаметно, честность неуместна, а терпение уже все истощилось. Вот почему мне непременно должно отсюда уйти: куда — не знаю... Провидение скажет»[15]. Вслед за М. В. Ломоносовым и Г. Р. Державиным Глинка стал писать поэтические переложения псалмов Давида. Они печатались на страницах ведущих изданий, имели успех как у «гасильников» в Библейском обществе, так и у оппозиционеров-«соревнователей». В некоторых псалмах возникает тема поэта-пророка — поборника справедливости и добра. Иногда Глинка упрекает Бога в равнодушии к земным делам, и обличительный пафос преобладает над религиозным:

Немей, орган наш голосистый,
Как занемел наш в рабстве дух!
Не опозорим песни чистой:
Не ей ласкать злодеев слух!

Увы, неволи дни суровы
Органам жизни не дают:
Рабы, влачащие оковы,
Высоких песней не поют!

Ф. Н. Глинка сохранил дружеские связи с Е. П. Оболенским, С. П. Трубецким, К. Ф. Рылеевым. На рубеже ноября — декабря 1825 года он зашел к Рылееву и обнаружил там группу заговорщиков, обсуждавших план восстания. При его появлении все умолкли. Рылеев обратился к присутствующим: «Будем, господа, продолжать, при Федоре Николаевиче, кажется, можно». Поняв, о чем речь, Глинка не задержался и, уходя, бросил: «Смотрите вы, не делайте никаких насилий». 14 декабря он был на Сенатской площади, к восставшим не примкнул, но подходил и разговаривал с ними. Через две недели его арестовали, потом выпустили, а в марте 1826 года снова арестовали и посадили в Петропавловскую крепость. На допросах Глинка старался представить ранние декабристские общества исключительно благотворительными и просветительскими организациями. В июне 1826 года его освободили и перевели на гражданскую службу в Олонецкую губернию.

В крепости Ф. Н. Глинка написал *«Песнь узника»* — пожалуй, наиболее совершенное свое произведение, особенно вступительный «петербургский ноктюрн»:

Не слышно шуму городского,
В заневских башнях тишина
И на штыке у часового
Горит полнощная луна.

«Песнь...» иллюстрирует переломность 1825–1826 годов для творчества Глинки и всех его современников. Пятое четверостишье — самооценка романтического героя, является как композиционным центром произведения, так и идейным, если рассматривать его в контексте эстетики декабризма:

Сосватал я себе неволю,
Мой жребий — слезы и тоска!
Но я молчу, — такую долю
Взяла сама моя рука.

Но дальше все упования узника связаны «со святой Руси отцом», иллюстрируя перерождение просветителей в охранителей:

«О русский царь! в твоей короне
Есть без цены драгой алмаз.
Он значит — милость! Будь на троне
И, наш отец, помилуй нас!
А мы с молитвой крепкой к богу
Падем все ниц к твоим стопам;
Велишь — и мы пробьем дорогу
Твоим победным знаменам».

Поэты либерального лагеря находились в нравственной оппозиции к режиму, но были противниками насильственных действий. Гнушаясь политики, они неплохо в ней ориентировались и, прямо или косвенно, выражали свое отношение. Это расширяло круг отражаемых проблем и явлений, придавая их поэзии актуальность, идейную многозначность и общественную значимость. Их воздействие на современников и потомков гораздо сильнее, чем влияние предыдущей группы.

*Радикалы* — Д. В. Давыдов, А. С. Грибоедов, А. С. Пушкин.

*Денис Васильевич Давыдов* разделял политические идеи декабристов, был со многими связан родством и дружбой, но в тайных обществах не участвовал. После басни *«Голова и ноги» (1802)* власти зорко за ним следили и придирались на каждом шагу. Взятие им Дрездена пытались приписать другим генералам. В 1814 году у Давыдова отобрали генеральское звание, присвоенное якобы по ошибке. Звание скоро вернули, но оскорбление осталось. В 1822 году Александр I отклонил рапорт Давыдова о переводе в Кавказский корпус.

*Гампельн К. К. Портрет Д. В. Давыдова. 1830-е. Литография*

Но главное, поэт понимал невозможность изменения строя без участия народа: «Мне жалок Орлов <...> Как он ни дюж, а ему <...> не стряхнуть самовластие в России. Этот домовой долго еще будет давить ее, тем свободнее, что, расслабясь ночною грезою, она сама не хочет шевелиться <...> Я представляю себе свободное правление как крепость у моря, которую нельзя взять блокадою, приступом — много стоит, смотри Францию. Но рано или поздно поведем осаду и возьмем с осадою <...> войдем в крепость и раздробим монумент Аракчеева <...> Но Орлов об осаде и знать не хочет, он идет к крепости по чистому месту, думая, что за ним вся Россия двигается»[16].

*Александр Сергеевич Грибоедов* с детства дружил с И. Д. Якушкиным. В университете он учился вместе с Н. М. Муравьевым, А. И. Якубовичем, П. П. Кавериным, И. Д. Щербатовым, Н. И. Тургеневым, П. Я. Чаадаевым, С. П. Трубецким. Потом входил в одну масонскую ложу с М. И. Муравьевым-Апостолом, П. И. Пестелем, С. Г. Волконским, И. А. Долгоруковым, П. Я. Чаадаевым. На Кавказе поэт подружился с В. К. Кюхельбекером. В Москве эта дружба упрочилась. По прибытии в Петербург он познакомился с А. И. Одоевским, и вскоре между ними не было тайн. В июле — сентябре 1824 года Грибоедов скрывался на даче Одоевского

*НХ. Портрет А. С. Грибоедова. Кость, гуашь. 1820-е. Гос. музей А. С. Пушкина*

в Стрельне от назойливого внимания почитателей. Можно предположить, что в это время там побывало немало членов Северного общества. Точно известно, что состоялось близкое знакомство с А. А. Бестужевым.

В начале 1825 года Грибоедов поселился в квартире А. И. Одоевского на Исаакиевской площади, которая была местом сбора офицеров. Под диктовку автора или хозяина они переписывали «Горе от ума» для распространения в войсках. От Грибоедова ничего не скрывали, он активно участвовал в обсуждении политических проблем и планов. Бывал он и у К. Ф. Рылеева, который в феврале — марте 1825 сообщил Е. П. Оболенскому и С. П. Трубецкому о приеме Грибоедова в Северное общество. По пути на Кавказ поэт встречался в Киеве с С. И. Муравьевым-Апостолом, М. П. Бестужевым-Рюминым и другими «южанами», вероятно — по поручению Северного общества. 12 декабря 1825 года на обеде у А. П. Ермолова в Грозной Грибоедов вдруг произнес: «В настоящую минуту в Петербурге идет страшная поножовщина»[17].

На склоне лет А. А. Жандр на вопрос биографа, какова была «действительная степень участия Грибоедова в заговоре 14 декабря», ответил: «Да какая степень? Полная»[18]. И это не вызывает сомнений, хотя подробности отношений Грибоедова с декабристами остались загадкой благодаря чрезвычайно удачному для поэта стечению обстоятельств, опыту общения со следственными органами, которого не было у большинства декабристов, и незаурядному конспиративному дарованию. Хорошо известна его скептичная оценка восстания декабристов: «Сто прапорщиков хотят переменить весь государственный быт России». В сочетании с другими фактами она позволяет предположить наличие у Грибоедова собственных воззрений на революционную тактику. Вероятно, он считал, что для успешного государственного переворота малой кровью недостаточно деятелей уровня Рылеева, Трубецкого, Пестеля. Нужны «густые эполеты» — либерально настроенные генералы, командующие как минимум корпусами и имеющие авторитет в войсках. Таковыми виделись на тот момент А. П. Ермолов, П. Д. Киселев, М. С. Воронцов, отставные генералы А. С. Меншиков и М. Ф. Орлов, а также М. А. Милорадович, представлявший интересы вел. кн. Константина Павловича[19]. По утверждению А. И. Тургенева, как минимум четверо из них знали и ожидали: «без нас не обойдутся». Не исключено, что Грибоедов, имевший дипломатический

опыт и связи в высших военных кругах благодаря службе у А. П. Ермолова и родству с И. Ф. Паскевичем, являлся «миссионером» в штабе Ермолова.

Вел. кн. Николай Михайлович считал, что, кроме «Горя от ума», все, написанное Грибоедовым, «не выше посредственности»[20]. Н. К. Пиксанов назвал поэта «литературным однодумом». Это верно, но причиной тому являлось ясное осознание невозможности своего дальнейшего творческого развития при сложившихся исторических и личных обстоятельствах. А они были таковы, что лишают оценку Пиксанова обидного смысла и превращают в комплимент гениальной прозорливости Грибоедова.

Во-первых, цензурные злоключения «Горя от ума» отбили охоту писать комедии. Еще до 14 декабря 1825 года он понял, что при нынешних политических и художественных реалиях ему нет места в русской драматургии. Если уж «Горе от ума» не сумело пробиться в печать и на сцену, то какие перспективы могли ожидать драму о русском ополченце, который по царскому повелению вынужден вернуться под палку господина? Любой из своих замыслов Грибоедов был способен довести до высшего художественного совершенства, но цензурно-политические условия открывали зеленый свет только официозу и псевдоромантизму, которые он перерос «Горем от ума». Он нередко повторял, что перестал писать стихи и хочет всецело отдаться музыке.

Во-вторых, в 1826–1829 годах Грибоедов оказался в эпицентре сразу четырех политических конфликтов: 1) следствие по делу декабристов, сделавшее любой социально-обличительный мотив в его творчестве равным самоубийству; 2) Русско-иранская война 1826–1828 годов, грозившая России потерей всего Закавказья; 3) дискредитация и отставка А. П. Ермолова, поставившие Грибоедова в крайне двусмысленное положение с точки зрения личной чести, поскольку он, с одной стороны, являлся «ермоловцем», а с другой — близким родственником И. Ф. Паскевича; 4) разработка Туркманчайского трактата и гибельные лично для Грибоедова последствия его реализации. К лету 1828 года он ясно осознавал, что его посылают в Тегеран на верную гибель. Ему оставалось жить полгода, а он за это время успел страстно влюбиться и жениться. Эти обстоятельства делали серьезную литературную деятельность практически невозможной.

У *Александра Сергеевича Пушкина* первые признаки интереса к политике проявились в 1814 году, когда в Царском Селе квартировал вернувшийся из Парижа лейб-гвардии Гусарский полк. Другом поэта стал 13-летний подпоручик Н. Н. Раевский. Сын генерала был на два года младше Пушкина, но имел всероссийскую известность благодаря боевому эпизоду под Салтановкой, воспетому В. А. Жуковским. Вероятно, он стал наставником в вопросах чести: в семье Раевских царил культ этой категории. В кругу офицеров Пушкин получал уроки романтической свободы, учился противостоять деспотизму в любых его проявлениях, впитывал рассказы о войне, политические мнения и оценки.

*Чириков С. Г. Портрет А. С. Пушкина. 1813– 1816. Б., акв. Гос. музей А. С. Пушкина*

Заметную роль в пробуждении его политического сознания сыграл профессор А. П. Куницын, прививший лицеистам либерально-конституционные идеи и неприятие «рабства». В 1816 году в доме Карамзина Пушкин познакомился с П. Я. Чаадаевым[21]. Его эрудиция и острый скептичный ум заворожили юношу. Либерально-конституционные идеи померкли, уступив место радикальным республиканским убеждениям. Окончательно оформило политические воззрения Пушкина в первый петербургский период его жизни участие в «Арзамасе» и «Зеленой лампе». Под влиянием М. Ф. Орлова, Н. И. Тургенева, Н. М. Муравьева, Ф. Н. Глинки, С. П. Трубецкого в лирике Пушкина все большее место занимали тираноборческие мотивы.

Поэт заинтересовался творчеством А. Н. Радищева. Еще в Лицее он зачитывался поэмой «Бова». Н. А. Тургенев заново открыл ему оду «Вольность» и «Путешествие из Петербурга в Москву»[22]. Вяземский в это время собирал материалы для написания биографии Радищева. В салоне Карамзиных личность «бунтовщика хуже Пугачева» стала предметом споров между хозяином и его оппонентами — Пушкиным и Вяземским. При таких обстоятельствах родилась *«Деревня»*. Начатая в духе сентиментальной идиллии, она переросла в радищевское социальное обличение, дополненное категориями политэкономии А. Смита и Н. А. Тургенева: «Здесь барство дикое, без чувства, без закона, / Присвоило себе насильственной лозой / И *труд*, и *собственность*, и *время* земледельца».

Расправа «просвещенной» Екатерины II с Радищевым, Княжниным, Новиковым навсегда предопределила отношение к ней Пушкина: «Тартюф в юбке и в короне», «обманщик, ханжа, пагубный комедиант». Позднее он сравнил с ней «Марину-суку — ибо она полька, и собою преизрядна (вроде Катерины Орловой)»[23]. Эти оценки не изменились до конца жизни. В стихотворении *«Мне жаль великия жены...» (1825)* ностальгия по имперскому величию сочетается с едкой иронией в адрес личных качеств императрицы:

Старушка милая жила
Приятно и немного блудно,
Вольтеру первый друг была,
Наказ писала, флоты жгла,
И умерла, садясь на судно.

В 1817–1820 годах ближайшее окружение поэта составляли члены тайных организаций. Он посещал собрания Союза благоденствия у И. А. Долгорукова и заседания «Зеленой лампы». Концентрированным выражением политических взглядов Пушкина в этот период стала *ода «Вольность» (1817)*. Ненависть к тирании вела поэта не только к нравственному, но эстетическому ослеплению. Михайловский замок, с его романтическими формами и необычным окрасом, даже в период забвения мог казаться аляповатым, вызывающим, помпезным, но только не «унылым». Даже унылой осенью он ярко выделяется на фоне окружающего пейзажа. Однако Пушкин использует именно это определение, руководствуясь не художественными критериями, а политическими — «памятник тирану».

Большое впечатление на Пушкина произвели террористические акты К. Занда и Л. Лувеля. Он воспел Занда в стихотворении *«Кинжал»*, а в эпиграмме *«На Аракчеева»* призвал применить подобный метод к временщику. В отличие от тайных замыслов декабристов его словесный терроризм был на виду у правительства. Одновременно поэт создал чудесные лирические стихотворения, «Руслана и Людмилу», но его имидж в глазах общества и власти определяли произведения политические. Это подчеркнул Александр I в «разносе» Энгельгардту: «...наводнил Россию возмутительными стихами: вся молодежь наизусть их читает». Жуковский после восстания декабристов упрекал Пушкина в том, что «зреющее поколение» было воспитано на его «буйных, одетых прелестью поэзии, мыслях», что списки его «возмутительных для порядка и нравственности» стихов были обнаружены в бумагах каждого из «действовавших».

В апреле 1820 года после доноса В. Н. Каразина поэта вызвали к генерал-губернатору М. А. Милорадовичу для объяснений по поводу стихотворений «Деревня», «Вольность», «К Чаадаеву», «Noel» («Ура! В Россию скачет кочующий деспот»). Пушкин пленил Милорадовича «своим благородным тоном и манерой», исписав целую тетрадь стихами. Генерал-губернатор принес эту тетрадь Александру I и сообщил, что от имени монарха простил поэта. Император выразил недовольство[24]. Почти одновременно ему доложили о том, что в Большом театре Пушкин показывал знакомым портрет террориста Лувеля с надписью «Урок царям». Урок бунтарско-романтический: кинжал народного мстителя вместо высокопарного ампирного обличения, вместо обращенной к здравому смыслу просветительской проповеди, вместо задушевно-сентиментальной беседы. Поэту грозила Сибирь или Соловки. Только хлопоты Н. М. Карамзина, В. А. Жуковского, П. Я. Чаадаева, Ф. Н. Глинки смягчили его участь.

На юге романтическая вера в силу «цареубийственного кинжала» не ослабла. Там Пушкина окружали члены Южного общества, еще более радикальные, чем петербуржцы. Летом 1821 года он нарисовал портрет Марата в окружении Шарлотты Корде, Луи Лувеля и Карла Занда. Смысл рисунка тот же: урок тиранам. Личности тираноубийц пленяли бескорыстием

и готовностью к самопожертвованию во имя свободы. Они демонстративно карали тиранов, избавляли от них Отечество, совершая акт народного правосудия. Однако Пушкин никогда не считал тираноубийство панацеей от тирании, понимая, что самопожертвование героев-одиночек не способно реально изменить общество. На смену одному деспоту придут новые. В оде «Вольность» он одинаково осудил казнь французским народом Людовика XVI («плаха вероломства») и убийство дворянами-заговорщиками Павла I («бесславные удары»). Его отталкивала аморальность цареубийц в сравнении с Корде, Зандом, Лувелем. Но главное, и французский народ, и русские заговорщики имели лучшую альтернативу: ограничить «преступную порфиру» «законом»-конституцией. Мечта о гуманном законе («рабство, падшее по манию царя») венчает «Деревню». Однако аракчеевщина и практика Священного союза убедили поэта в иллюзорности подобных мечтаний, заставляя воспринимать царей только как тиранов.

*НХ. Портрет Л. Лувеля. 1820. Литография*

В Петербурге, общаясь с представителями умеренного крыла Союза благоденствия, Пушкин воспринял как аксиому мысль о недопустимости народной революции. В оде «Вольность» «преступная порфира» самодержавия и «преступная секира» революции выступают в одинаково омерзительном виде, поскольку революция не изменила положения «галлов скованных». На юге поэту пришлось вновь задуматься об этом. Важную роль сыграл П. И. Пестель. Его занимал вопрос о революционной диктатуре, и он утверждал: «Франция блаженствовала под управлением Комитета Общественного Спасения»[25]. Решив составить собственное мнение, Пушкин изучил сочинения Сен-Жюста. Вслед за Карамзиным он проникся уважением к личности Робеспьера Неподкупного. Марат же в его понимании — «палач уродливый», олицетворение уличной толпы, живущей низменными инстинктами. На одном из рисунков выстроен ряд: Мирабо, Робеспьер, Наполеон — этапы эволюции свободы в диктатуру. Попытки Робеспьера обуздать алчные устремления буржуазного общества вызывали у Пушкина сочувствие, но он понимал обреченность подобных действий[26]. В связи с этим вставал вопрос об отношении к революционному террору. Кишиневский сослуживец поэта П. И. Долгоруков писал в дневнике: «Пушкин ругает правительство, помещиков, говорит остро и убедительно», публично заявляя, что если бы в России вспыхнуло крестьянское восстание, то он бы лично «затягивал петли» на шеях крепостников-помещиков[27].

Жизнь довольно быстро развеяла романтический ореол революции. В 1821 году Пушкин оказался свидетелем начала войны Греции за независимость. Одновременно под руководством Тудора Владимиреску восстала турецкая Молдавия. Александр I предъявил султану ультиматум. Пушкин с воодушевлением воспринял эти события, надеясь, что борьба против тирании Турции заставит императора пересмотреть вопрос о тирании в России. Он называл аракчеевский режим «внутреннее турецкое иго», Петербург — «северным Стамбулом», А. И. Тургенева — «муфти», его брата-декабриста — «мятежным драгоманом»[28]. Поэт готовился принять участие в войне, начал изучать турецкий язык, просил друзей приостановить хлопоты о его возвращении в Петербург. Но Александр I дал отбой. Вместе с Пестелем Пушкин принял участие в переговорах с руководителями греческого восстания и стал очевидцем раскола в их рядах. Восстание Владимиреску вылилось в крестьянскую войну с насилием, грабежами, истреблением как турок, так и местных помещиков. Ипсиланти получил царский приказ подавить народное движение. Начался кровавый конфликт, предельно обострivший национальную ненависть между румыно-молдаванами и греками. Командование русской армии закулисно разжигало конфликт, рассчитывая стать главным фактором в решении греческой проблемы, а деятели тайных обществ интриговали против собственного командования.

Некоторыми впечатлениями Пушкин делился в письмах: В. Л. Давыдову (?), март 1821: «В Яссах все спокойно. Семеро турков были приведены к Ипсиланти и тотчас казнены — странная новость со стороны европейского генерала. В Галацах турки в числе 100 человек были перерезаны; двенадцать греков также убиты».

В. Л. Давыдову (?), июнь 1823 — июль 1824: «...толпа трусливой сволочи, воров и бродяг, которые не могли выдержать даже первого огня дрянных турецких стрелков, составила бы забавный отряд в армии графа Витгенштейна. Что касается офицеров, то они еще хуже солдат... — ни малейшего понятия о военном деле, никакого представления о чести, никакого энтузиазма — французы и русские, которые здесь живут, выказывают им вполне заслуженное презрение; они все сносят, даже палочные удары, с хладнокровием, достойным Фемистокла. Я не варвар и не проповедник Корана, дело Греции вызывает во мне горячее сочувствие, именно поэтому-то я и негодую, видя, что на этих ничтожных людей возложена священная обязанность защищать свободу».

П. А. Вяземскому, 24–25 июня 1824: «Греция мне огадила. О судьбе греков позволено рассуждать, как о судьбе моей братьи негров, можно тем и другим желать освобождения от рабства нестерпимого. Но чтобы все просвещенные европейские народы бредили Грецией — это непростительное ребячество. Иезуиты натолковали нам о Фемистокле и Перикле, а мы вообразили, что пакостный народ, состоящий из разбойников и лавочников, есть законнорожденный их потомок и наследник их школьной славы»[29].

Греческое восстание продемонстрировало изнанку революционного движения. Поэт болезненно ощутил пропасть между народом и дворянской интеллигенцией, разочаровался и в революционном вождизме, и в революционном народе. Почти написанную поэму о волжских разбойниках он уничтожил, оставив лишь авантюрно-романтический отрывок *(«Братья разбойники»)*. Под влиянием новостей о подавлении революций в Неаполе, Пьемонте, Испании, о торжестве реакции его охватила байроническая «мировая скорбь», свидетельством которой являются неоконченные стихотворения *«Недвижный страж дремал...», «Зачем ты послан был и кто тебя послал?», «К Чаадаеву» (1823–1824)*. Поэт ясно осознал неизбежность выбора между Просвещением и реакцией: «Где капля блага, там на страже / Уж просвещенье иль тиран!» *(«К морю», 1824)*.

Отношение к революции было тесно связано с отношением к личности и политике Наполеона («мятежной вольности наследник и убийца»). В Лицее под влиянием общественных настроений и официальной пропаганды Пушкин написал стихотворение *«Наполеон на Эльбе» (1815)*, проникнутое осуждением «губителя», который «Европе цепь ковал». Но через пять лет осуждение Наполеона не встречало сочувствия. В Кишиневе В. Ф. Раевский подверг пушкинское стихотворение язвительной критике. С этого времени поэт пытался переосмыслить образ Наполеона. Его прогрессивную роль он видел лишь в том, что благодаря Наполеону произошло пробуждение России, давшее толчок декабризму. Но к личности Бонапарта, подсознательно ощущая свое с ним духовное родство («Мы все глядим в Наполеоны»), Пушкин относился неприязненно. Он отмечал в нем только презрение к морали, холодный эгоизм честолюбца, деспотизм, олицетворение «денежного века» и демонстративно не замечал привлекательных качеств личности, прогрессивной роли в разрушении феодальных режимов и порядков в Италии, Бельгии, Германии, Польше.

В презрительных отзывах о греках, недооценке Наполеона проявились признаки пушкинского шовинизма, давшего печальные всходы в 1830–1833 годах. Подобно Наполеону и Пестелю певец свободы являлся одновременно певцом империи. Это ясно проявилось в «Кавказском пленнике», где симпатии автора разрываются между свободолюбием горцев и имперскими чувствами. Г. П. Федотов[30] и С. Л. Франк[31] справедливо видели в этом важнейшее отличие Пушкина от Байрона и Вальтера Скотта, для которых свобода личности была выше национальных и имперских амбиций. Они однозначно встали бы на сторону горцев. Пушкин — наоборот: «Кавказский край... Ермолов наполнил его своим именем и благотворным гением... Должно надеяться, что эта завоеванная сторона, до сих пор не приносившая никакой существенной пользы России, скоро сблизит нас с персиянами безопасною торговлею, не будет нам преградою в будущих войнах — и, может быть, сбудется для нас химерический план Наполеона в рассуждении завоевания Индии»[32].

Национальный Гений тоньше всех прочувствовал парадоксальную специфику российского патриотизма, в котором неразрывно сплелись

три компонента: 1) чувство стыда и боли за Отечество, порожденное всем ходом российской истории и преобладающее над чувством национальной гордости. Это — патриотизм для «внутреннего потребления»; 2) ура-патриотизм — удел подлецов и идиотов. Однако при общении с иностранцами таковым становится каждый русский: «Я, конечно, презираю отечество мое с головы до ног, — но мне досадно, если иностранец разделяет со мною это чувство»; 3) зависть к более цивилизованным народам, порожденная пониманием собственной неполноценности: «...когда воображаю Лондон, чугунные дороги, паровые корабли, английские журналы или парижские театры и ------ — то мое глухое Михайловское наводит на меня тоску и бешенство»[33].

На юге изменилось самосознание поэта. По аналогии с Андре Шенье и Овидием он стал оценивать свое творчество как обличение деспотического режима Александра I, воспринимая себя и внушая читателям образ свободолюбивого певца, сосланного тираном. Тем самым Пушкин ставил себя на один уровень и с мировым классиком, и с царем, превращаясь в фигуру политическую. Эта самооценка не изменилась до конца его дней. Природная гениальность и абсолютное лидерство в своей области роднили Пушкина с Ломоносовым и Суворовым. Неблагожелательные выпады в свой адрес он точно так же расценивал, как выпады против дела, которому служит, и в конечном итоге — против России и Свободы. Порой это мешало ему быть объективным, как, например, в конфликте с наместником М. С. Воронцовым, которого поэт оклеветал в своей знаменитой эпиграмме.

Тогда впервые проявилась дворянская спесь Пушкина. «У нас писатели взяты из высшего класса общества. Аристократическая гордость сливается у них с авторским самолюбием. Мы не хотим быть покровительствуемы равными. Вот чего подлец Воронцов не понимает. Он воображает, что русский поэт явится в его передней с посвящением или с одою, а тот является с требованием на уважение, как шестисотлетний дворянин, — дьявольская разница!». «Ты сердишься за то, что я чванюсь 600-летним дворянством (NB. мое дворянство старее)». «Видел ли ты Николая Михайловича? идет ли вперед "История"? где он остановится? Не на избрании ли Романовых? Неблагодарные! Шесть Пушкиных подписали избирательную грамоту! да двое руку приложили за неумением писать! А я, грамотный потомок их, что я? где я...» Эта спесь делала Пушкина правее не только декабристов, мечтавших об отмене сословных привилегий и равенстве граждан перед законом, но и либерала И. А. Крылова, писавшего в басне «Гуси»: «Оставьте предков вы в покое — им по делам была и честь / А вы, друзья, годны лишь на жаркое».

Ссылка в Михайловское в июле 1824 года из всех радостей жизни оставила поэту только творчество, заставив осмыслить жизненный, художественный и политический опыт за 10 лет и окончательно превратив его в Национального Гения. Пушкин впервые по-настоящему погрузился в мир русской природы, заново открыл для себя богатства фольклора.

Полученные впечатления накладывались на былые размышления о роли народа в истории и революции. Прощанием с байронизмом стала поэма *«Цыганы» (1824)*. Ее герой — проповедник вольности и свободы для себя, превратился в тюремщика и палача свободы другого. В этом был итог размышлений над словами и делами революционных вождей.

«Заточение» неизмеримо повысило ценность переписки. Письма П. А. Вяземского, В. А. Жуковского, А. А. Дельвига, И. И. Пущина, К. Ф. Рылеева, А.А. Бестужева держали Пушкина в курсе общественно-политической и литературной жизни, подталкивая к четкому определению своих эстетических и идейно-политических позиций. В Михайловском он написал *III и IV главы «Евгения Онегина»*, *«Бориса Годунова»*, *«Графа Нулина»*, *около 90 стихотворений*. Радикальные друзья расценивали широту его творческого диапазона как недостаток. «Любовь ли петь, где брызжет кровь», — писал узник Тираспольской крепости В. Ф. Раевский. К тому же склоняли К. Ф. Рылеев и А. А. Бестужев. Но Пушкин уже перерос декабристов.

В январе 1825 года Михайловское посетил И. И. Пущин. Он первым без «дипломатии» дал утвердительный ответ на вопрос поэта о существовании тайного общества. Этот визит всколыхнул былые вольнолюбивые настроения, но на смену юношескому максимализму пришли философская и политическая зрелость. Европейские революции и Греческое восстание показали трагическую разобщенность между просвещенными кругами общества и народом. Общаясь с Пущиным, поэт понял, что и в замыслах декабристов народ участия не примет. Поэтому вряд ли он верил в успех движения.

*Ге Н. Н. Пушкин и Пущин в Михайловском. 1875. Х., м. Харьков. ХМ*

Этот скепсис на виду в *«Борисе Годунове»*. Там народу отводится главное место: слово «народ» произносится в первых строках первой сцены, является самым частым (повторяется больше 50 раз), а финальная ремарка («народ безмолвствует») предрекает страшный конец самозванцу. «Борис Годунов» — констатация разрыва Пушкина с декабристами. Понимание закономерностей исторического процесса не могло не породить скептичного отношения к их тактике и многим программным установкам. Но это отношение чрезвычайно осложнялось дружбой, братской любовью, восхищением нравственным величием их подвига, чувством сострадания. В дальнейших отношениях с декабристами Пушкин будет проявлять именно эти чувства, а скепсис всячески скрывать.

Д. В. Давыдов, А. С. Пушкин, А. С. Грибоедов, разделяя радикальные идеи, скептически относились к возможности их реализации в современной России. Если бы 14 декабря 1825 года Пушкин и Грибоедов находились в Петербурге, то, скорее всего, оказались бы в рядах повстанцев. Об этом Пушкин откровенно заявил Николаю I. Но оказались бы исключительно по мотивам дружбы и чести. В методах и многих идеях декабристов они разочаровались задолго до 14 декабря. Политическая прозорливость либералов-просветителей и радикалов соответствуют прозорливости художественной. С именами В. А. Жуковского, И. А. Крылова, А. С. Грибоедова и А. С. Пушкина связаны высшие достижения русской поэзии.

*Левые радикалы (декабристы)* — К. Ф. Рылеев, А. А. Бестужев, В. К. Кюхельбекер, а также *Петр Андреевич Вяземский*, которого назвали «декабристом без декабря». Речь идет не о политических воззрениях. В отличие от Пушкина и Грибоедова Вяземский, даже если бы и находился в Петербурге 14 декабря 1825 года, совершенно точно не примкнул бы к восстанию, поскольку был принципиальным противником насильственных действий по отношению к власти. С декабристами Вяземского сближает главное качество его прозы и поэзии — публицистичность и предельная политизированность, хотя у него больше черт, унаследованных от эпохи Просвещения — энциклопедической эрудиции и вольтерьянской язвительности. П. А. Вяземского особо занимала тема «поэт и власть». Он собирал материалы по этому вопросу, связанные с биографиями Д. И. Фонвизина, А. Н. Радищева, А. П. Сумарокова, В. А. Озерова. Большинство его произведений не имело шансов пройти цензуру и ходило в списках.

*Соколов П. Ф. 1830-е. Портрет кн. П. А. Вяземского. Б., акв.*

С 1817 года кн. П. А. Вяземский служил в Варшаве в канцелярии Н. Н. Новосильцева и принимал участие в разработке польской конституции[34]. Либеральная речь Александра I при открытии Сейма в марте 1818 года произвела на поэта сильное впечатление. Летом 1819 года император принял его по служебным делам. Очарованный Вяземский в следующем году в числе других дворян подал царю петицию с предложением создать орган для подготовки раскрепощения крестьян. Император отказал, и Вяземский перешел в оппозицию. В это время появилось его самое острое политическое стихотворение *«Негодование»*. Когда А. И. Тургенев поручил подчиненному переписать его, тот прибежал с выпученными глазами: «Дрожь берет при одном чтении, не угодно ли вам поручить писать другому?»:

Здесь, у подножья алтаря,
Там, у престола в вышнем сане,
Я вижу подданных царя,
Но где ж отечества граждане? <...>
Свобода! О младая дева!
Посланница благих богов!
Ты победишь упорство гнева
Твоих неистовых врагов.

От подобных сочинений К. Ф. Рылеева стихи П. А. Вяземского выгодно отличались страстной романтической экспрессией. И только. Остальное — ампирные штампы: вера в конечное торжество добра («союз между граждан и троном»); абстрактность абсолютного порока («насильство», «бесстыдство», «губительная лесть», «коварства торжество», «порок с улыбкой дикой зверства» и т. д.); противопоставление ему столь же абстрактной добродетели («поруганная честь», «святыня правосудья», «служенье истине»); антитеза возвышенного певца и толпы; традиционный мотив «Памятника». Относительно новыми были мотивы «мировой скорби» («Обширная темница мира / Являет мне одних рабов») и религиозного скепсиса:

Где ж судия необольстимый?
Что ж медлит он земле суд истины изречь?
Когда ж в руке его заблещет ярый меч
И поразит порок удар неотразимый?

Подобно пушкинской оде «Вольность» и поэзии декабристов политическая мысль Вяземского господствует над поэтической и ведет к ослеплению: о своей персоне он пишет так, будто до него не существовало ни Фонвизина, ни Радищева, ни Пушкина: «Свобода! Пылким вдохновеньем, / Я первый русским песнопеньем / Тебя приветствовать дерзал».

Зная о перлюстрации писем, князь открыто критиковал в них российские порядки, руководствуясь принципом: «Пусть правда доходит до ушей, только бы не совсем пропадала в пустынном воздухе». Напри-

мер: «...в России от дурных мер, принимаемых правительством, есть спасение: дурное исполнение». В итоге в апреле 1821 года его отстранили от службы при Новосильцеве, не позволив даже вернуться в Варшаву за семьей. В ответ князь демонстративно сложил с себя звание камер-юнкера и поселился в Москве. Однако членом тайного общества он не стал. Скептичный рационализм обрекал Вяземского, подобно П. Я. Чаадаеву, А. С. Грибоедову, П. П. Каверину, смотреть на затеи лиц уровня С. П. Трубецкого, П. И. Пестеля, К. Ф. Рылеева с «язвительной улыбкой».

В свою очередь декабристы, изучавшие князя как кандидата в тайное общество, сочли его недостойным. Один из доносов Николаю I утверждал: «Образ мыслей Вяземского может быть достойно оценен по одной его стихотворной пьесе "Негодование", служившей катехизисом заговорщиков, которые чуждались его единственно по бесхарактерности и непомерной склонности к игре и крепким напиткам»[35]. Эти склонности, однако, не помешали стать членами общества М. С. Лунину, И. А. Анненкову, А. И. Якубовичу и др. Что касается «бесхарактерности», то П. А. Вяземский, следуя убеждениям молодости, продолжал обличать рабство и деспотизм даже тогда, когда его друзья, включая Пушкина, смирились и склоняли к тому же князя. После 1848 года, следуя убеждениям зрелости, он стал видным охранителем, столь же презрительно игнорируя обвинения в предательстве идеалов молодости. Главная причина неучастия Вяземского в декабристских организациях состояла в том, что он оставался просветителем: ратовал за осторожные реформы в духе Сперанского, разъяснял, поучал, иронизировал, обличал, но отвергал насильственные действия.

Подобно декабристам Вяземский, ставя превыше всего категорию гражданственности, то есть идеологическую функцию искусства, стремился политизировать даже такие жанры, как дружеское и любовное послание, мадригал:

Пусть щук поболе народится,
Чтоб не дремали караси;
Пусть белых негров прекратится
Продажа на святой Руси...

Мысль, конечно, замечательная, но насколько она уместна в новогоднем послании сибариту и жизнелюбцу В. Л. Пушкину, который чурался политики, как бес ладана? В творчестве декабристов и П. А. Вяземского доминирует не поэтическая, а политическая мысль. Ориентация на «бунтарский» романтизм и ампир сделала их поэзию более совершенной в сравнении с «архаистами». И только. В художественном отношении они безнадежно уступают остальным группам.

# Примечания к части III

## Глава 1. Аракчеевщина и Священный союз

[1] ЦГИА СПб. Ф. 139. Оп. 1. Т. 1. Д. 970. Л. 1–4.
[2] *Якушкин И. Д.* Записки // Декабристы. Избранные сочинения. В 2 т. Т. 1. М., 1987. С. 382.
[3] *Булгарин Ф. В.* Фаддей Булгарин. Воспоминания. М., 2001. С. 650.
[4] *Федоров В. А.* Александр I. С. 59.
[5] *Альтшуллер М. Г.* Предтечи славянофильства... С. 349–350.
[6] *Греч Н.* И. Указ. соч. С. 139.
[7] *Дженкинс М.* Аракчеев. Реформатор-реакционер. М., 2004. С. 158–159.
[8] *Батеньков Г. С.* Граф М. М. Сперанский и граф А. А. Аракчеев (по воспоминаниям Г. С. Батенькова) // Русская старина. 1897. Т. 92. Октябрь. С. 87.
[9] РНБ ОР. Ф. 452. № 463. Л. 1–2; там же. № 484. Л. 1–2.
[10] *Булгарин Ф. В.* Поездка в Грузино // Новоселье. 1846. Т. III. С. 203.
[11] Настасья Федоровна Минкина, домоправительница гр. Аракчеева // Русская старина. 1884. Т. 41. С. 482.
[12] Граф Аракчеев и военные поселяне 1809–1831. СПб., 1871. С. 23.
[13] *Грибовский В. М.* Аракчеев как не герой // Исторический вестник. 1906. Т. 106. С. 868–869.
[14] *Греч Н. И.* Указ. соч. С. 293.
[15] *Грибовский В. М.* Указ. соч. С. 875.
[16] РНБ ОР. Ф. 29. № 10. Л. 331.
[17] *Романович Е. М.* Предсмертные дни и кончина гр. Аракчеева // Русский архив. 1868. Кн. 1. С. 283–289; *Неустроев А. Н.* Убийство любовницы графа Аракчеева Настасьи Шумской (Минкиной) // Русская старина. 1871. Февраль. С. 242–244; (Сулакадзев) Убийство любовницы гр. Аракчеева Настасьи Шумской (Минкиной) // Русская старина. 1871. Т. 3. С. 242–243; *Пупарев А. Г.* Убийство любовницы гр. Аракчеева Настасьи Федоровны Шумской, 1825 // Русская старина. 1871. Т. 4. С. 262–294.
[18] *Вяземский П. А.* По поводу записок графа Зенфта // Русский архив. 1876. Кн. 1. С. 370.
[19] Там же. С. 477.
[20] *Ильинский.* Граф Александр Андреевич Аракчеев. Рассказы из его жизни священника села Грузина, Ильинского // Русская старина. 1872. Т. 5. С. 471.
[21] *Вяземский П. А.* Указ. соч. С. 474–475.
[22] *Неустроев А. Н.* Указ. соч. С. 242–244.
[23] *Врангель Н. Н.* Аракчеев и искусство // Врангель Н. Н. Свойства века: Статьи по истории русского искусства. СПб., 2000. С. 136.
[24] РНБ ОР. Ф. 29. № 9. Л. 53.
[25] *Гальберг С. И.* Скульптор Самуил Иванович Гальберг в его заграничных письмах и записках. 1818–1828. Собрал В. Ф. Эвальд. СПб., 1884. С. 158, 161, 163.
[26] РНБ ОР. Ф. 29. № 9. Л. 54.
[27] Там же. Л. 286–287; Врангель Н. Н. Указ. соч. С. 117.
[28] РНБ ОР. Ф. 737. № 51. Л. 3 об., 4 об., 7 об., 16, 20.
[29] См. Записки инженерного офицера Мартоса // Русский архив. 1893. Кн. 2. С. 305–368, 449–512.

[30] См.: *Принцева Г.* Указ. соч. С. 64–66.
[31] *Петров П. Н.* Сборник материалов... Т. II. С. 77, 80.
[32] *Свиньин П. П.* Поездка в Грузино // Сын отечества. 1818. Кн. XLIX. С. 22–23.
[33] *Писарев А. А.* Собор Св. апостола Андрея Первозванного в селе Грузино // Сын отечества. 1816. № 11. С. 137–183.
[34] *Дженкинс. М.* Указ. соч. С. 82.
[35] РНБ ОР. Ф. 29. № 9. Л. 271–292.
[36] Там же. Л. 161–162.
[37] РНБ ОР. Ф. 29. № 10. Л. 227–228.
[38] *Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. М., 1988. С. 173.
[39] *Греч Н. И.* Указ. соч. С. 241.
[40] См.: Речь, произнесенная Государем императором Александром I при открытии сейма Царства Польского, 15 марта 1818 г. // Русская старина. 1873. Т. 7. С. 612–615.
[41] *Федоров В. А.* Александр I. С. 66.
[42] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 344. Л. 1–2.
[43] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 170. Л. 1–50; РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2348. Л. 1–12.
[44] РГИА. Ф. 733. Оп. 89. Д. 23. Л. 1–48.
[45] *Познанский В. В.* Очерк формирования русской национальной культуры. С. 91.
[46] *Окунь С. Б.* Указ. соч. С. 127–128.

## Глава 2. Кризис российского Просвещения

[1] РНБ ОР. Ф. 874. Оп. 2. № 282. Л. 2, 6.
[2] *Марченко В. Р.* Автобиографическая записки государственного секретаря Василия Романовича Марченки // Русская старина. 1896. Т. 86. С. 309.
[3] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1866. Л. 1–2.
[4] РНБ ОР. Ф. 1000. Оп. 2. № 1233. Л.1–19.
[5] *Боровиковский В. Л.* Из записной книжки художника В. Л. Боровиковского // Девятнадцатый век. Исторический сб., издаваемый П. Бартеневым. М., 1872. С. 213–219; Алексеева Т. В. В. Л. Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII–XIX вв. М., 1975. С. 389–411,
[6] *Фотий.* Из записок юрьевского архимандрита Фотия о скопцах, хлыстах и других тайных сектах в Петербурге в 1819 году // Русский архив. 1869–1873. Кн. 2. С. 1448.
[7] «Общество свиней» и изгнание его членов за границу в 1824 г. // Русская старина. 1881. Т. 30. С. 183–186; Высылка из России членов «Общества свиней» в 1824 г. // Русская старина. 1881. Т. 31. С. 298–299.
[8] РГИА. Ф. 470. Оп. 2. (133) Д. 14. Л. 1–14.
[9] РГИА. Ф. 1673. Оп.1. Д. 18. Л. 1–3.
[10] *Белологов И.* Указ. соч. Т. 1. С. 397–399; Остафьевский архив князей Вяземских. В 5 т. Изд. гр. С. Д. Шереметева. Под ред. В. И. Саитова. СПб., 1899–1912. Т. 1. С. 397–400.
[11] *Сухомлинов М. И.* Исследования и статьи по русской литературе и просвещению. В 2 т. СПб., 1889. Т. 2. С. 31–32.
[12] *Коленкур А. де.* Указ. соч. С. 91.
[13] *Сухомлинов М. И.* Указ. соч. Т. 1. С. 29.
[14] Быт пушкинского Петербурга. Т. 1. С. 237.
[15] *Вяземский П. А.* Из старой записной книжки. С. 191.

[16] Романов Николай Михайлович, вел. кн. Знаменитые россияне... С. 588.
[17] *Толстой Ф. П.* Указ. соч. С. 40.
[18] РГИА. Ф. 733. Оп. 87. Д. 16. Л. 1–2.
[19] РГИА Ф. 470. Оп. 1. (86) Д. 28. Л. 1–20.
[20] *Пыпин А. Н.* Российское библейское общество // Вестник Европы. 1868. № 8. С. 699–703.
[21] См.: *Жилин П. А.* Указ. соч. С. 394.
[22] РНБ ОР. Ф. 542. № 435. Л. 1–2.
[23] *Окунь С. Б.* Указ. соч. С. 114.
[24] РНБ ОР. Ф. 338. № 6. Л. 1.
[25] РНБ ОР. Ф. 731. № 2110. Л. 1–1 об.; РНБ ОР. Ф. 731. № 1896. Л. 1–3 об.
[26] Здесь и далее: РНБ ОР. Ф. 338. № 6. Л. 15, 10, 16–17 об.
[27] РНБ ОР. Ф. 1000. Оп. 3. № 1179. Л. 1–2.
[28] РГИА. Ф. 733. Оп. 87. Д. 7. Л. 1–61.
[29] РГИА. Ф. 733. Оп. 87. Д. 46. Л. 1–13; РГИА. Ф. 733. Оп. 89. Д. 11. Л. 1–20.
[30] РГИА. Ф. 733. Оп. 89. Д. 9. Л. 1–4.
[31] Михаил Леонтьевич Магницкий, новые данные к его характеристике... 1812–1844 гг. // Русская старина. 1875. Т. 14. С. 478–491, 639–650.
[32] РНБ ОР. Ф. 1000. Оп. 2. № 792. Л. 1–22.
[33] *Окунь С. Б.* Указ. соч. С. 111.
[34] Цит. по кн. *Троицкий Н. А.* Россия в XIX веке. С. 71.
[35] РГИА. Ф. 733. Оп. 87. Д. 143. Л. 1–5.
[36] *Греч Н. И.* Указ. соч. С. 246.
[37] *Уваров С. С.* Речь, произнесенная в чрезвычайном собрании Конференции Главного педагогического института 14 февраля 1819 г. // С.-Петербургский университет в первое столетие его деятельности». Т. 1. С. XVIII–XIX.
[38] Там же. С. XVIII–XIX.
[39] ЦГИА СПб. Ф. 139. Оп. 1. Т. 1. Д. 1761. Л. 1–42.
[40] О Волынском лицее // Журнал Департамента народного просвещения. 1821. Ч. 1 (март). С. 274–276.
[41] *Азизова Е. Н.* Государственная и общественно-политическая деятельность Д. П. Рунича // Консерватизм в России и мире. Воронеж, 2004. Ч. 1. С. 147; *Кондаков Ю. Е.* Либеральное и консервативное направления в религиозных движениях в России в первой четверти XIX века. СПб., 2005. С. 52–53.
[42] Московский университет и С.-Петербургский учебный округ в 1812 году. С. 267-273
[43] *Кондаков Ю. Е.* Указ. соч. С. 55
[44] Московский университет и С.-Петербургский учебный округ в 1812 году. С. 273–276.
[45] ИРЛИ. ОР. Ф. 263. Оп. 2. Д. 95. Л. 73.
[46] ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 1. Т. 1. Д. 227. Л. 1.
[47] ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 1. Т. 1. Д. 114. Л. 1.
[48] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. X. С. 13.
[49] *Греч Н. И.* Указ. соч. С. 246–247.
[50] ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 1. Т. 1. Д. 193. Л. 1–2.
[51] ЦГИА СПб. Ф. 139. Оп. 1. Т. 2. Д. 2387. Л. 1–5; там же. Ф. 14. Оп. 1. Т. 1. Д. 203. Л. 1; там же. Д. 204. Л. 1.
[52] Там же. Оп. 3. Т. 1. Д. 33. Л. 1.

[53] *Толмачев Я. В.* Автобиографическая записка // Русская старина. 1892. Т. 75. С. 713–714.
[54] ЦГИА СПб. Ф. 139. Оп. 1. Т. 2. Д. 2405. Л. 1–4.
[55] *Косачевская Е. М.* Н. Д. Маркович. 1804–1860. Л., 1987. С. 41.
[56] РГИА. Ф. 733. Оп. 20. Д. 258. Л. 1–22; ЦГИА СПб. Ф. 139. Оп. 1. Т. 1. Д. 1181. Л. 1–3; ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 1. Т. 1. Д. 88. Л. 1; Д. 95. Л. 1.
[57] ЦГИА СПб. Ф. 139. Оп. 1. Т. 2. Д. 2594. Л. 1–19; Д. 3431. Л. 1–7.
[58] РГИА. Ф. 733. Оп. 20. Д. 259. Л. 1–5; ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Т. 1. Д. 128. Л. 1.
[59] Быт пушкинского Петербурга. Т. 1. С. 78.
[60] ЦГИА СПб. Ф. 139. Оп. 1. Т. 2. Д. 3350. Л. 1–2.
[61] ЦГИА СПб. Ф. 139. Оп. 1. Т. 2. Д. 2412. Л. 1–10; Д.2721. Л. 1–2; Д. 2986. Л. 1–7; Д. 3005. Л. 1–6.
[62] ИРЛИ ОР. Ф. 263. Оп. 3. Д. 12. Л. 3–4.
[63] ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Т. 1. Д. 108. Л. 1–2; Ф. 139. Оп. 1. Т. 2. Д. 2640. Л.1–19.
[64] ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 1. Т. 1. Д. 290. Л. 1.
[65] ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 1. Т. 1. Д. 290-а. Л. 1; Д. 290-а. Л. 1.
[66] *Греч Н. И.* Указ. соч. С. 246–247.
[67] ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Т. 1. Д. 276. Л. 1; ЦГИА СПб. Ф. 139. Оп. 1. Т. 2. Д. 3148. Л. 1–5; РГИА. Ф. 733. Оп. 20. Д. 273. Л. 1–15.
[68] ЦГИА СПб. Ф. 139. Оп. 1. Т. 2. Д. 2912. Л. 1–2; РГИА. Ф. 733. Оп. 20. Д. 289. Л. 1–8.
[69] ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 1. Т. 1. Д. 503. Л. 1; Д. 609. Л. 1; Д. 515. Л. 1; Ф. 139. Оп. 1. Т. 2. Д. 3842. Л. 1–10.
[70] ЦГИА СПб. Ф. 139. Оп. 1. Т. 2. Д. 3141. Л. 1–5.
[71] РГИА. Ф. 733. Оп. 20. Д. 312. Л. 1–39.
[72] РНБ ОР. Ф. 542. № 423. Л. 1–6.
[73] РГИА. Ф. 733. Оп. 20. Д. 253. Л. 1–3.
[74] РГИА. Ф. 733. Оп. 20. Д. 254. Л. 1–10; ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 1. Т. 1. Д. 305. Л. 1; Оп. 3. Т. 1. Д. 277. Л. 1–3.
[75] РГИА. Ф. 759. Оп. 1. Ч. 1. Д. 204. №1.
[76] РГИА. Ф. 733. Оп. 20. Д. 75. Л. 1–2.
[77] ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Т. 1. Д. 145. Л. 1; Оп. 1. Т. 1. Д. 448. Л. 1–4; Оп. 1. Т. 1. Д. 466. Л. 1–4.
[78] РГИА. Ф. 733. Оп. 20. Д. 276. Л. 1–79; Д. 288. Л. 1–162.
[79] ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 1. Т. 1. Д 300. Л. 1–3.
[80] ЦГИА СПб. Ф. 139. Оп. 1. Т. 2. Д. 3473. Л. 1–4.
[81] РГИА. Ф. 1101. Оп. 1. Д. 223. Л. 1–10.
[82] *Милюков П. Н.* Указ. соч. Т. 2. Ч. 2. С. 288.
[83] Там же. С. 267.
[84] РГИА. Ф. 733. Оп. 20. Д. 237. Л. 1–13; Д. 292. Л. 1–3.
[85] РГИА. Ф. 733. Оп. 20. Д. 274. Л. 1–18.
[86] ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 1. Т. 1. Д. 449. Л. 1–2; Оп. 3. Т. 1. Д. 282. Л. 1–2.
[87] *Греч Н. И.* Указ. соч. С. 256.
[88] *Зорин А.* Ука.з соч. С. 335.
[89] *Познанский В. В.* Указ. соч. С. 101.
[90] *Воронов А.* Историко-статистическое обозрение учебных заведений Санкт-Петербургского учебного округа. СПб., 1854. С. 116.
[91] *Ерошкин Н. П.* История государственных учреждений дореволюционной России. М., 1983. С. 183.
[92] *Греч Н И.* Указ. соч. С. 254.

[93] Цит. по кн. *Каптерев П. Ф.* История русской педагогии. Пг., 1915. С. 335.
[94] *Шишков А. С.* Записки, мнения и переписка адмирала А. С. Шишкова. Т. 1. С. 14–15.

## Глава 3. А. Н. Оленин и Императорская Академия художеств

[1] РГИА. Ф. 733. Оп. 16. Д. 78. Л. 1–18.
[2] РГИА. Ф. 733. Оп. 16. Д. 92. Л. 1–25; Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2726. Л. 1–2.
[3] РНБ ОР. Ф. 542. № 90. Л. 3.
[4] *Солнцев Ф. Г.* Указ. соч. С. 316.
[5] РГИА. Ф. 789. Оп. 16. Д. 64 (1811 г.). Л. 1.
[6] РГИА. Ф. 789. Оп. 16. Д. 118 (1817 г.). Л. 1.
[7] РГИА. Ф. 789. Оп. 1 Ч. 2. Д. 67. Л. 1.
[8] РНБ ОР. Ф. 542. № 557. Л. 1–4.
[9] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2633. Л. 1–3; Д. 2689. Л. 1–5.
[10] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2688. Л. 1.
[11] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2722. Л. 1; Ф. 733. Оп. 16. Д. 152. Л. 1–9.
[12] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2683. Л. 1.
[13] *Петров П. Н.* Сборник материалов... Т. II. С. 20.
[14] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2723. Л. 1–5.
[15] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2677. Л. 1–2; Оп. 1. Ч. 2. Д. 62. Л. 1–3.
[16] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2755. Л. 1.
[17] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2743. Л. 1–7.
[18] *Оленин А. Н.* Указ. соч. С. 63.
[19] РГБ. Ф. 211. № 3621, 6/1–2. Л. 4.
[20] РГИА Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2702. Л. 1.
[21] *Солнцев Ф. Г.* Указ. соч. С. 315–316.
[22] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2757. Л. 1.
[23] РНБ ОР. Ф. 143. № 81. Л. 2; РГИА. Ф. 759. Оп. 1. Ч. 1. Д. 208. № 2.
[24] РГИА. Ф. 733. Оп. 16. Д. 176. Л. 1–35; Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 173. Л. 1–20; Д. 202. Л. 1–4.
[25] РГИА. Ф. 789. Оп. 20 (Оленин, 1817). Д. 82. Л. 50–60.
[26] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 291. Л. 1–6; Д. 305. Л. 1–13.
[27] РГИА. Ф. 789. Оп. 16 (1824 г.). Д. 29. Л. 1.
[28] РНБ ОР. Ф. 542. № 519. Л. 1–2.
[29] РНБ ОР. Ф. 542. № 523. Л. 1–72.
[30] РНБ ОР. Ф. 542. № 251. Л. 1.
[31] РГИА. Ф. 733. Оп. 16. Д. 87. Л. 1–4; Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2690. Л. 1–3, Оп. 1. Ч. 2. Д. 65. Л. 1–9.
[32] *Свербеев Д. Н.* Указ. соч. Т. 2. С. 355.
[33] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2690. Л. 1.
[34] РНБ ОР. Ф. 542. № 90. Л. 14–15.
[35] РНБ ОР. Ф. 1000. Оп. III. № 13. Л. 1–2.
[36] *Оленин А. Н.* Переписка А. Н. Оленина и А. А. Аракчеева // Русская старина. 1875. Т. 14. № 10. С. 284.
[37] Там же. С. 286–287.
[38] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 403. Л. 1.
[39] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 14. Л. 1–6.
[40] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 168. Л. 1.

[41] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 232. Л. 1–5.
[42] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 362. Л. 1; Д. 403. Л. 5–5 об.
[43] РНБ ОР. Ф. 542. № 90. Л. 38.
[44] РНБ ОР. Ф. 143. № 81. Л. 1–1 об.
[45] *Ацаркина Э. Н.* Карл Павлович Брюллов. М., 1963. С. 45.
[46] РНБ ОР. Ф. 542. № 232. Л. 2 об.
[47] РГИА. Ф. 789. Оп. 16. Д. 97. (1821 г.) Л. 1–4.
[48] РГИА. Ф. 733. Оп. 16. Д. 146. Л. 1–3.
[49] РГИА. Ф. 789. Оп. 20 (Оленин, 1817). Д. 20. Л. 1об.–2.
[50] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 183. Л. 1–6.
[51] Письма главнейших деятелей в царствование императора Александра I (1807–1829) / Сост. Н. Ф. Дубровин. СПб., 1883. С. 358.
[52] РНБ ОР. Ф. 542. № 116. Л. 9.
[53] *Голубева О. Д.* Указ. соч. С. 110.
[54] РНБ ОР. Ф. 542. № 90. Л. 28–36.
[55] РНБ ОР. Ф. 203. № 8. Л. 2 об.– 3 об.
[56] РНБ ОР. Ф. 338. № 6. Л. 1.
[57] РНБ ОР. Ф. 656. Д. 26. Л. 88.
[58] Алексей Николаевич Оленин 1763–1843 // Русская старина. 1875. Т. 14. С. 295.
[59] РНБ ОР. Ф. 29. № 10. Л. 84.
[60] *Солнцев Ф. Г.* Указ. соч. С. 119.
[61] Письма главнейших деятелей в царствование Императора Александра I. С. 360.
[62] РНБ ОР. Ф. 542. № 146. Л. 1.
[63] РНБ ОР. Ф. 542. № 891. Л. 1–6.
[64] Алексей Николаевич Оленин... С. 292.
[65] РНБ ОР. Ф. 542. № 232. Л. 13–14.
[66] (Романов) Николай Михайлович, вел. кн. Знаменитые россияне... С. 591.
[67] *Ростопчин Ф. В.* Оправдательное письмо гр. Ф. В. Ростопчина к А. Ф. Лабзину. 1813 // Русский архив 1912. Кн. 1. С. 604–605; см. также: *Бессонов П. А.* Указ. соч. С. 817–836; *Дмитриев М. А.* Воспоминание о Лабзине // Русский архив. 1866. Т. 2. С. 837–860.
[68] РНБ ОР. Ф. 542. № 90. Л. 14.
[69] РНБ ОР. Ф. 542. № 232. Л. 8 об., 18 об., 10.
[70] РНБ ОР. Ф. 542. № 90. Л. 16, 19.
[71] *Кондаков Ю. Е.* Либеральное и консервативное направления в религиозных движениях в России в первой четверти XIX века. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. С. 68–69.
[72] РГИА. Ф. 789. Оп. 20. (Оленин, 1817). Д. 61. Л. 1–2.
[73] *Петров П. Н.* Указ. соч. Т. 2. С. 212–213.
[74] РНБ ОР. Ф. 542. № 232. Л. 7.
[75] Там же. Л. 19.
[76] Там же. Л. 11 об., 14.
[77] РГИА. Ф. 733. Оп. 16. Д. 171. Л. 1–7.
[78] РНБ ОР. Ф. 542. № 328. Л. 1.
[79] РНБ ОР. Ф. 542. № 194. Л. 3.
[80] РНБ ОР. Ф. 542. № 90. Л. 39.
[81] РГИА. Ф. 789. Оп. 16. Д. 157 (1821 г.). Л. 1–4; Д. 116 (1822 г.). Л. 1–8; Д. 154 (1822 г.). Л. 1–5.

[82] РГИА. Ф. 789. Оп. 16. Д. 123 (1823 г.). Л. 1–2; Д. 120 (1824 г.). Л. 1–2.
[83] РГИА. Ф. 789. Оп. 2. Д. 18. Л. 1–2; Оп. 16. Д. 102 (1825 г.). Л. 1–2.
[84] РГИА. Ф. 789. Оп. 2. Д. 463. Л. 1–13.
[85] РГИА. Ф. 789. Оп. 2. Д. 465. Л. 1–8.
[86] РГИА. Ф. 733. Оп. 16. Д. 144. Л. 1–6; Ф. 789. Оп. 19 (отд. VIII). Д. 53. Л. 248–248 об.
[87] РГИА. Ф. 733. Оп. 16. Д. 191. Л. 1–21.
[88] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 224. Л. 1–15.
[89] *Голубева О. Д.* Указ. соч. С. 90.
[90] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2775. Л. 1–12.
[91] РНБ ОР. Ф. 542. № 258. Л. 1–2.
[92] РНБ ОР. Ф. 542. № 96. Л. 3.
[93] РГИА. Ф. 733. Ф. 16. Д. 27. Л. 1–12; там же. Д. 89. Л. 1–20. ЦГИА СПб. Ф. 139. Оп. 1. Т. 1. Д. 1139. Л. 1–3.
[94] РГИА Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 15. Л. 2–3.
[95] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2765. Л. 1 об.
[96] *Голубева О. Д.* Указ. соч. С. 92.
[97] РГИА. Ф. 789. Оп. 19 (1818 г.). Д. 50. Л. 35–36.
[98] РГИА. Ф. 733. Оп. 16. Д. 101. 1–3.
[99] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2718. Л. 1–3; там же. Д. 2796. Л. 1–3.
[100] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2862. Л. 2–38.
[101] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2816. Л. 3.
[102] *Гагарин Г. Г.* Воспоминания о Карле Брюллове // Зурна. Тифлис, 1857. С. 15–16.
[103] *Ацаркина Э. Н.* Указ. соч. С. 38; *Корнилова А. В.* Карл Брюллов в Петербурге. Л., 1976. С. 21–28.
[104] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 237. Л. 1–9.
[105] *Солнцев Ф. Г.* Указ. соч. С. 316.
[106] РНБ ОР. Ф. 542. № 564. Л. 3.
[107] *Федоров-Давыдов А. А.* С. Ф. Щедрин // Русское искусство. Очерки... С. 313–314.
[108] *Толстой Ф. П.* Указ. соч. С. 124.

## Глава 4. Архитектура и градостроение

[1] См.: Monuments de Paris envoyes a 1'empereur de Russie (1809–1815). Paris, 1815.
[2] РНБ ОР. Ф. 542. № 326. Л. 1.
[3] *Шильдер Н. К.* Великий князь Николай Павлович с 1814 по 1822 год. С. 275–276.
[4] *Шурыгин Я. И.* Казанский собор. Л., 1987. С. 16.
[5] *Бутиков Г. П.* Музей Исаакиевский собор. Л., 1991. С. 18.
[6] *Пушкарев И. И.* Описание Санкт-Петербурга и уездных городов Санкт-Петербургской губернии. В 4 ч. СПб., 1839–1842. Ч. 1. С. 125.
[7] *Вигель Ф. Ф.* Указ. соч. С. 433.
[8] *Боголюбов А. Н.* Августин Августинович Бетанкур. М., 1969. С. 130–151.
[9] История русской архитектуры. С. 346.
[10] РГИА. Ф. 471. Оп. 1. Д. 555. Л. 1–3.
[11] См.: РГИА. Ф. 206. Оп. 1. Д. 497. Л. 1–337.
[12] *Полякова Е. И.* Город Остроумовой-Лебедевой. М., 1983. С. 11.
[13] См.: РГИА. Ф. 206. Оп. 1. Д. 587. Л. 1–320.
[14] *Витберг Ф. А.* Указ. соч. С. 10–17; *Седов В. В.* Архитектор Александр Лаврентьевич Витберг (1787–1853). М., 1987. С. 5–7.
[15] РНБ ОР. Ф. 737. № 1. Л. 29.

[16] *Вигель Ф. Ф.* Указ. соч. С. 361.
[17] *Салита Е. Г.* Стасовы в Петербурге. Л., 1982. С. 25.
[18] РНБ ОР. Ф. 737. № 50. Л. 2.
[19] *Врангель Н. Н.* Аракчеев и искусство. С. 146–147.
[20] История русского и советского искусства. С. 179.
[21] РНБ ОР. Ф. 542. № 551. Л. 1–2.
[22] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2857. Л. 267. Далее Л. 1–358.
[23] А. Н. Воронихин. Т. де Томон. А. Д. Захаров. Из фондов Эрмитажа (к 225-летию со дня рождения). Каталог выставки. Л., 1986. С. 16.
[24] *Либсон В. Я.* Архитектура интерьера театра эпохи русского классицизма. Автореф. дис... канд. архит. М.: Изд. Акад. архит. СССР, 1950. С. 9.
[25] *Вигель Ф. Ф.* Указ. соч. С. 363.
[26] РНБ ОР. Ф. 1000. Оп. 2. № 898. Л. 22–58.
[27] РНБ ОР. Ф. 542. № 1036. Л. 1–2.
[28] *Мальт-Брен К.* О гиероглифах египетских и о новейших открытиях по сей части древностей // Вестник Европы. 1825. № 4 (февр.). С. 284–298.
[29] РНБ ОР. Ф. 542. № 150. Л. 1–3.
[30] РНБ ОР. Ф. 542. № 254. Л. 1–4.
[31] РНБ ОР. Ф. 542. № 116. Л. 4–7.
[32] РГИА. Ф. 471. Оп. 1. Д. 637. Л. 1–5.
[33] *Александрова Л. Б.* Василий Иванович Демут-Малиновский. 1779–1846. Л., 1980. С. 24–25.

## Глава 5. Цензура, книгоиздание, журналистика

[1] РГИА. Ф. 733. Оп. 118. Д. 246. Л. 1–13.
[2] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 172. Л. 1–2; РГИА. Ф. 733. Оп. 118. Д. 280. Л. 1–14; ЦГИА СПб. Ф. 139. Оп. 1. Т. 1. Д. 1125. Л. 1–3.
[3] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 155. Л. 1-2; Д. 204. Л. 1–2.
[4] ЦГИА СПб. Ф. 139. Оп. 7. Д. 6. Л. 1–18.
[5] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 206. Л. 1–3.
[6] РГИА. Ф. 777. Оп.1. Д. 212. Л. 1–7.
[7] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 230. Л. 1–3.
[8] *Сухомлинов М. И.* Исследования и статьи по русской литературе и просвещению. В 2 т. СПб., 1889. Т. 1. С. 429.
[9] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 265. Л. 1–3.
[10] РГИА. Ф. 733. Оп. 87. Д. 55. Л. 1.
[11] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 275. Л. 1.
[12] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 305. Л. 1–3.
[13] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 343. Л. 1–4; ЦГИА СПб. Ф. 139. Оп. 1. Т. 2. Д. 2604. Л. 1–5.
[14] ЦГИА СПб. Ф. 139. Оп. 1. Т. 2. Д. 3041. Л. 1–3.
[15] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 442. Л. 1–17.
[16] *Греч Н. И.* Указ. соч. С. 292.
[17] Быт пушкинского Петербурга. Т. 2. С. 384.
[18] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 200. Л. 1– 9; ЦГИА СПб. Ф. 139. Оп. 7. Д. 5. Л. 1–2.
[19] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 221. Л. 1–5.
[20] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 243. Л. 1–4.
[21] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 266. Л. 1–10.
[22] РГИА. Ф. 733. Оп. 118. Д. 424. Л. 1–11; Д. 437. Л. 1–4; Д. 469. Л. 1–2.

[23] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 293. Л. 1–3; ЦГИА СПб. Ф. 139. Оп. 1. Т. 1. Д. 2102. Л. 1–5.
[24] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 327. Л. 1–2.
[25] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 328. Л. 1–7.
[26] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 340. Л. 1–16. ЦГИА СПб. Ф. 139. Оп. 1. Т. 2. Д. 2561. Л. 3; РГИА. Ф. 733. Оп.118. Д. 470. Л. 1–4.
[27] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 353. Л. 1–4.
[28] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 256. Л. 1–3; Д. 268. Л. 1–3.
[29] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 174. Л. 1–2.; Д. 176. Л. 1–2; Д. 215. Л. 1–3.
[30] Цит. по кн.: *Маслов В. И.* Начальный период байронизма в России. Историко-библиогр. очерк. Киев, 1915. С. 12.
[31] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 403. Л. 1–4.
[32] Цит. по кн.: *Кузнецов И. В., Лебедев В. И.* История СССР XVIII — середина XIX. Пособ. для учителей. М., 1958. С. 239.
[33] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 257. Л. 1–3.
[34] РГИА. Ф. 733. Оп. 15. Д. 31. Л. 1–4.
[35] РГИА. Ф. 733. Оп. 16. Д. 52. Л. 1–4; Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2426. Л. 1–2.
[36] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 404. Л. 1–4.; Ф. 733. Оп. 87. Д. 116. Л. 1–19; ЦГИА СПб. Ф. 139. Оп. 1. Т. 2. Д. 3230. Л. 1–2.
[37] РГИА. Ф. 733. Оп. 29. Д. 33. Л. 1–31.
[38] РГИА. Ф. 733. Оп. 118. Д. 125. Л. 1; РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 231. Л. 1.
[39] РГИА. Ф. 733. Оп. 118. Д. 251. Л. 1–2; ЦГИА СПб. Ф. 139. Оп. 1. Т. 1. Д. 2008. Л. 1–2.
[40] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 191. Л. 1–3.
[41] ЦГИА СПб. Ф. 139. Оп. 1. Т. 2. Д. 3494. Л. 1–3.
[42] Книжная торговля / Под ред. М. В. Муратова, И. Н. Накорянова. М.; Л., 1925. С. 14.
[43] *Вильк Е. А.* «Невский зритель» // Пушкин в прижизненной критике 1820–1827. СПб., 1996. С. 489–490.
[44] *Базанов В. Г.* Очерки декабристской литературы. Поэзия. М.; Л., 1961. С. 146.
[45] *Вильк Е. А.* Указ. соч. С. 88.
[46] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 244. Л. 1–2.
[47] *Греч Н. И.* Указ. соч. С. 440.
[48] См.: РГИА. Ф. 733. Оп. 20. Д. 155. Л. 1–67.
[49] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. X. С. 44.
[50] *Греч Н. И.* Указ. соч. С. 441–442, 445–446.
[51] *Булгарин Ф. В.* Из архива Ф. В. Булгарина // Русская старина. 1901. Т. 105. С. 383.
[52] *Шаронова А. В.* Литературные листки // Пушкин в прижизненной критике. С. 481.
[53] *Гроссман Л. П.* Пушкин в театральных креслах. С. 71.
[54] РГИА. Ф. 733. Оп. 118. Д. 561. Л. 1–3.
[55] *Булгарин Ф. В.* «Бахчисарайский фонтан», поэма А. С. Пушкина // Литературные листки. 1824. № 15. С. 75.
[56] *Львова Н. Н.* Каприз Мнемозины // Булгарин Ф. В. Сочинения. М., 1990. С. 11–17.
[57] *Бартенев П. И.* О Пушкине. М., 1992. С. 322, 443.
[58] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. X. С. 79.
[59] *Пушкин А. С.* Элегия. Нереида // Литературные листки. 1824. № 4. С. 134–135.
[60] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. X. С. 78.
[61] *Греч Н. И.* Указ. соч. С. 440–441.
[62] Цит. по кн. *Иезуитова Р. В.* Жуковский в Петербурге. Л., 1976. С. 181.

[63] *Фомичев С. А.* Грибоедов в Петербурге. С. 70.
[64] См.: *Гастфрейнд Н. А.* Побег и поимка Вильгельма Кюхельбекера. СПб., 1904.
[65] См.: *Колбасин Е. Я.* Воейков с его сатирою «Дом сумасшедших» // Колбасин Е. Я. Литературные деятели прежнего времени. СПб., 1859. С. 241–291.
[66] *Греч Н. И.* Указ. соч. С. 428–429.
[67] *Фомичев С. А.* Указ. соч. С. 135.
[68] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2134. Л. 1–5.
[69] РНБ ОР. Ф. 679. № 56. Л. 1–2.
[70] *Потапова Г. Е.* «Отечественные записки» // Пушкин в прижизненной критике С. 489–490.
[71] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. X. С. 69.
[72] РГИА. Ф. 733. Оп. 118. Д. 506. Л. 5–5 об.
[73] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. X. С. 57.
[74] Там же. С. 57, 80, 83, 767, 151.
[75] Там же. С. 34.
[76] И-Пъ. Еще несколько слов о «Бахчисарайском фонтане» не в литературном отношении // Пушкин в прижизненной критике. С. 192–193.
[77] Быт пушкинского Петербурга. Т. 1. С. 253.
[78] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. X. С. 78.
[79] Прошение И. А. Крылова в СПб цензурный комитет о запрещении печатать его сочинения издателям сборников // Русская старина. 1900. Т. 104. С. 362.
[80] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. X. С. 98, 111, 124–125, 84, 136–137.
[81] Там же. Т. X. С. 84, 86, 127.
[82] Там же. С. 134.
[83] Там же. С. 139.

## Глава 6. Декабристы и художественная культура

[1] Декабристы. Поэзия, драматургия, проза, публицистика, литературная критика. Сост. В. Орлов. М.; Л., 1951. С. 510.
[2] *Дружинин Н. М.* Декабрист И. Д. Якушкин и его ланкастерская школа // Дружинин Н. М. Избранные труды: революционное движение в России в XIX в. М., 1985. С. 397.
[3] Отправка молодых педагогов за границу в 1816 году. Инструкция // Русская старина. 1880. Т. 29. С. 179–180.
[4] Сообщение редактора // Журнал Департамента народнаго просвещения. 1821. Ч. 1 (янв.). С. 67–83; февр. С. 154–161.
[5] РГИА. Ф. 736. Оп. 1. Д. 2. Л. 1; Д. 3. Л. 1–26.
[6] *Греч Н. И.* Указ. соч. С. 288–289.
[7] См.: РГИА. Ф. 736. Оп. 1. Д. 5. Л. 1–9; Ф. 733. Оп. 20. Д. 283. Л. 1–230.
[8] РГИА. Ф. 733. Оп. 87. Д. 117. Л. 1–5.
[9] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 309. Л. 1–3; ЦГИА СПб. Ф. 139. Оп. 1. Т. 2. Д. 2353. Л. 1–3.
[10] РГИА. Ф. 736. Оп. 1. Д. 10. Л. 1–11.
[11] См.: РГИА. Ф. 733. Оп. 87. Д. 50. Л. 1–32; Д. 147. Л. 1–42; ЦГИА СПб. Ф. 139. Оп. 1. Т. 2. Д. 2859. Л. 1–4.
[12] ЦГИА СПб. Ф. 139. Оп. 1. Т. 2. Д. 2600. Л. 1–4.
[13] РГИА. Ф. 736. Оп. 1. Д. 18. Л. 1–16.
[14] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 386. Л. 1–6.
[15] Восстание декабристов. М., 1953. Т. VIII. С. 262–263.

[16] *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре. С. 341.
[17] *Бестужев-Марлинский А. А.* Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 г. // Бестужев-Марлинский А. А. Соч. в 2 т. М. Т. 2. С. 551–552.
[18] РНБ ОР. Ф. 539. Оп. 2. № 826. Л. 25–25 об.
[19] *Волконский С. Г.* Указ. соч. С. 130.
[20] *Вигель Ф. Ф.* Указ. соч. С. 398.
[21] *Троицкий Н. А.* Россия в XIX веке. С. 100.
[22] См.: РНБ ОР. Ф. 539. Оп. 2. № 826. Л. 1–39.
[23] Литературные кружки и салоны первой половины XIX века. М.; Л., 1930. С. 43.
[24] *Родзянко А. Г.* Записки // Русская старина. 1890. № 11. С. 505.
[25] РГИА. Ф. 733. Оп. 28. Д. 358. Л. 1–4.
[26] *Базанов В. Г.* Указ. соч. С. 16.
[27] РНБ ОР. Ф. 777. Оп. 1. № 1552.
[28] Рассказы о Рылееве рассыльного «Полярной звезды» // Литературное наследство. Т. 59. 1954. С. 254.
[29] *Коган Л. Р.* Пушкин и Туманский. Пушкин и М. С. Воронцов. Главы из дисс. 1940. Авториз. машиноп. // РНБ ОР. Ф. 1035. № 62. Л. 11.
[30] *Оболенский Е. П.* Воспоминания // Верные сыны Отечества. Воспоминания участников декабристского движения в Петербурге. Л., 1982. С. 235.
[31] *Кюхельбекер В. К.* [Соч.] Л., 1939. Т. 1. С. 190.
[32] *Баландина Н. Н.* «Полярная звезда» — альманах декабристов. Автореф. дисс... канд. филол. н. М., 1955. С. 7–8.
[33] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. X. С. 145.
[34] *Шубин В. Ф.* Поэты пушкинского Петербурга. С. 25.
[35] *Бестужев-Марлинский А. А.* Письмо А. С. Пушкину 9 Марта. 1825. Т. 2. С. 626–627.
[36] *Кюхельбекер В. К.* Путешествие, дневник, статьи. Л., 1970. С. 456–457.
[37] *Бестужев-Марлинский А. А.* О романе Н. Полевого «Клятва при гробе Господнем». Т. 2. С. 564.
[38] См.: *Рылеев К. Ф.* Письма Рылеева к Пушкину // Русский архив. XIX век. Кн.1. С. 376–382.
[39] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. X. С. 118.
[40] Там же. С. 141.
[41] Там же. С. 143, 192.
[42] Воспоминания Бестужевых. М.; Л., 1951. С. 36.
[43] *Пестель П. И.* «Русская Правда» // Восстание декабристов. Т. VII. С. 113–216, 264–268, 407–410, 527–546, 609–611.
[44] *Бестужев-Марлинский А. А.* О романе Н. Полевого «Клятва при гробе Господнем». Т. 2. С. 592.
[45] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. X. С. 43–44.
[46] *Бестужев-Марлинский А. А.* Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 г. С. 551.
[47] *Греч Н. И.* Указ. соч. С. 443.

## Глава 7. Общественные художественные объединения

[1] *Боровкова-Майкова М. С.* Протоколы литературного общества «Арзамас». Л., 1926; Арзамас и арзамасские протоколы / Ввод. ст., ред. и прим. М. С. Боровковой-Майковой. Л. ,1933; Арзамас (Литературный кружок в Петербурге 1815–1818) / Под ред. В. Э. Вацуро, А. Л. Осповата. В 2 т. М., 1994.

[2] Арзамас. Т. 1. С. 331–347; Пиксанов Н. К. Дядя и племянник // Пушкин А. С. Соч. Т. 5. СПб., 1911. С. XXXVIII- IL.
[3] *Кубасов И. А.* А. С. Пушкин — член С.-Петербургского Вольного общества любителей словесности, наук и художеств // Русская старина. 1899. № 5. С. 471–474.
[4] *Бычков А. Ф.* Мнение современников об А. С. Пушкине и его произведениях // Русская старина. 1899. Т. 98. С. 278–279.
[5] *Базанов В. Г.* Ученая республика. С. 132–139.
[6] *Каразин В. Н.* Одна глава из рукописи («Защищение противу иностранцев существующей ныне в России подчиненности поселян их помещикам»: Поднесено слобод. укр. дворян. собр.) // Вестник Европы. 1817. Ч. 91. № 2 (янв.). С. 104–134.
[7] *Каразин В. Н.* Опыт сельского устава для помещичьего имения, состоящего на оброке. СПб., 1819.
[8] *Каразин В. Н.* Записка В. Н. Каразина, переданная Александру I М. С. Воронцовым и А. С. Меншиковым через гр. Каподистрия... // Русская старина. 1871. Т. 3. С. 366.
[9] Первое послание Василия Назаровича Каразина к императору Александру I, 22 марта 1801 г. // Русская старина. 1871. Т. 4. С. 68–80.
[10] *Милюков П. Н.* Указ. соч. Т. 2. С. 285.
[11] РНБ ОР. Ф. 601. Оп. 1. № 2036. Л. 1.
[12] *Каразин В. Н.* О возможности применить электрическую силу верхних слоев атмосферы к потребностям человека. 1819 // Русская старина. 1873. Т. 7. С. 228–235.
[13] *Каразин В. Н.* Записка В. Н. Каразина, представленная Александру I через министра внутренних дел гр. В. П. Кочубея. 1820 // Русская старина. 1870. Т. 2. Декабрь. С. 541–566; 1871. Январь. С. 16–38.
[14] Николай Первый и его время. Т. 1. С. 136.
[15] *Цертелев Н. А.* Спор. Отрывок из моего журнала // Благонамеренный. 1820. Ч. 9. № 5. С. 307–315; № 6. С. 391–397.
[16] *Цертелев Н. А.* Письмо к г. Марлинскому // Благонамеренный. 1820. Ч. 9. № 13. С. 15–32.
[17] История Москвы. Т. 32. С. 371–374.
[18] См.: *Грот К. Я.* Дневник И. И. Козлова. СПб., 1906.
[19] *Погодин М. П.* Воспоминание о кн. В. Ф. Одоевском // В память о кн. В. Ф. Одоевском. М., 1869. С. 52–53.
[20] *Кошелев А. И.* Записки... (1812–1883 годы). Берлин, 1884. С. 13.
[21] История Москвы. Т. 3. С. 374–375.
[22] РНБ ОР. Ф. 708. № 764. Л. 1–66.
[23] Быт пушкинского Петербурга. Т. 2. С. 114–115.
[24] ЦГИА СПб. Ф. 448. Д. 24. Л. 2.
[25] ЦГИА СПб. Ф. 448. Д. 48. Л. 1–6.
[26] Там же. Л. 2.
[27] РНБ ОР. Ф. 708. № 765. Л. 207.
[28] ЦГИА СПб. Ф. 448. Д. 39. Л. 13.
[29] РНБ ОР. Ф. 173. № 521. Л. 4.
[30] РНБ ОР. Ф. 708. № 766. Л. 1.
[31] РНБ ОР. Ф. 708. № 764. Л. 1–66.
[32] Выставка искусственных произведений от Общества поощрения русских художников // Отечественные записки. 1826. Ч. XXV. С. 74–82.
[33] Сообщение редактора // Северная пчела. 1826. № 14. 2 февраля.
[34] ИИРАН. Ф. 448. Св. 2. Д. 18.

[35] *Григорович В. И.* Объявление // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1. № 5. С. 430–432; ЦГИА СПб. Ф. 448. Д. 24. Л. 1–2.
[36] ЦГИА СПб. Ф. 448. Д. 31. Л. 7.
[37] *Адарюков В. Я.* Гравюра и литография в книге XIX века // Книга в России. М., 1925. С. 372.
[38] *Григорович В. И.* О выставке произведений в Императорской Академии художеств // Журнал изящных искусств. 1825. Ч. 2. № 1. С. 40–77.
[39] *Григорович В. И.* Сведение о Григории Ивановиче Угрюмове и его произведениях // «Журнал изящных искусств». 1823. Ч. 1. № 1. С. 62–69.
[40] Сводный каталог сериальных изданий... Т. 2. С. 420.
[41] Там же. С. 420.
[42] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 333. Л. 1–4.
[43] Сообщение редактора // Журнал изящных искусств. 1825. Ч. 2. № 1. С. 3.

## Глава 8. Меценаты и литературно-художественные салоны

[1] *Бартенев Ю. Н.* Из записок // Русский архив. 1886. Т. 10. С. 154–155.
[2] *Кестнер К. И.* Материалы для описания Румянцевского музеума. М., 1882. С. 17–19.
[3] *Жилин П. А.* Гибель наполеоновской армии в России. М.: Наука, 1974. С. 153–156, 332–333.
[4] Знаменитые россияне... С. 739.
[5] *Лонгинов Н. М.* Переписка с С. Р. Воронцовым. С. 409.
[6] *Булгаков А. Я.* Записки // Русский архив. 1901. Февраль. С. 75.
[7] *Синявер М. М.* Архитектура старой Одессы. Л.: ССХ. 1935. С. 24–40; Знаменитые россияне... С. 741.
[8] *Петинова Е. Ф.* Венецианов в Петербурге. Л.: Лениздат, 1992.
[9] *Свиньин П. П.* Природный русский стихотворец (И. С. Сибиряков из Рязани) // Вестник Европы. 1818. Ч. 102. № 23 (дек.). С. 227–234; (Красильников А. А.) Выкуп стихотворца Ивана Сибирякова // Русский архив. 1873. Кн. 1. С. 638–643.
[10] *Свиньин П. П.* Взгляд на новые отличные произведения художеств, находящиеся в Петербурге // Отечественные записки. 1824. № 48. С. 165–166.
[11] ЦГИА СПб. Ф. 448. Д. 1-а. Л. 7–7 об.
[12] *Ростопчин Ф. В.* Письма гр. Ф. В. Ростопчина гр. С. Р. Воронцову. С. 109.
[13] *Баренбаум И. Е., Костылева Н. А.* Указ. соч. С. 188.
[14] Восстание декабристов. Т. XX. С. 469–474.
[15] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. X. С. 107.
[16] Цит. по кн. *Иезуитова Р. В.* Жуковский в Петербурге. С. 74–75.
[17] Остафьевский архив князей Вяземских. Т. 1. С. 60.
[18] *Левкович Я. Л.* Литературная и общественная жизнь пушкинской поры в письмах А. Е. Измайлова к П. Л. Яковлеву. С. 161–162.
[19] *Толстой Ф. П.* Указ. соч. С. 133.
[20] *Солнцев Ф. Г.* Указ. соч. С. 620.
[21] *Пыляев М. И.* Старый Петербург. С. 410.
[22] РНБ ОР. Ф. 542. № 34. Л. 1–33.
[23] РНБ ОР. Ф. 542. № 788. Л. 1–3; *Уваров С. С.* Литературные воспоминания // Современник. 1851. Т. 27. № 6. Отд. II. С. 40–42.
[24] *Жуковский В. А.* Письмо А. П. Киреевской от 11 июня 1815 // Уткинский сборник. М., 1904. С. 13.

[25] *Каменская М. Ф.* Указ. соч. С. 337.
[26] РНБ ОР. Ф. 542. № 877. Л. 23.
[27] РГИА. Ф. 471. Оп. 1. Д. 537. Л. 1–3.
[28] Цит. по кн.: *Познанский В. В.* Указ. соч. С. 94.
[29] РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 218. Л. 1–2.
[30] См.: *Муравьев Н. М.* Записка Никиты Муравьева об «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина // Декабристы-литераторы. Литературное наследство. М., 1954. Т. 59. С. 582.
[31] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. С. 101, 111, 141, 165, 173, 181, 202.
[32] См.: *Голицын Н. С.* Бой при Иденсальме в Финляндии 15 (27) октября 1808 г. // Русская старина. 1890. Т. 65. Январь. С. 99–103.
[33] РНБ ОР. Ф. 286. Оп. 2. № 271 (фр. яз.). Л. 1–3; там же. № 272 (неполный русский перевод). Л. 1–10.
[34] *Свербеев Д. Н.* Указ. соч. Т. 1. С. 226.
[35] *Чижова И. Б.* Хозяйки литературных салонов Петербурга первой половины XIX в. СПб., 1993. С. 41.
[36] См.: Бурнашев [В. П. Эртаулов]. Воспоминания об А. Е. Измайлове // Дело. 1874. № 4. С. 151–198; (Панаев В. И.). Воспоминания... // Русская старина. 1892. Т. 76. 469–496.
[37] *Греч Н. И.* Указ. соч. С. 427-428.
[38] А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1980. С. 8.
[39] *Жихарев С. П.* Указ. соч. С. 503.
[40] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. X. С. 180.
[41] См.: *Фесенко Ю. П.* Пушкин и Грибоедов // Временник Пушкинской комиссии. 1980. Л., 1983. С. 101–106.
[42] *Каратыгин П. А.* Указ. соч. С. 157–158.
[43] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2342. Л. 1–3.
[44] РНБ. ОР. Ф. 542. № 336. Л. 1.
[45] Романов Николай Михайлович, вел. кн. Знаменитые россияне. С. 840–841.
[46] Там же. С. 840–841.

## Глава 9. Театральная аракчеевщина

[1] РГИА. Ф. 471. Оп. 1. Д. 308. Л. 1–2; РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1036. Л. 1–4.
[2] ЦГИА СПб. Ф. 2111. Д. 3. Л. 93.
[3] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1257. Л. 1–5.
[4] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1237. Л. 1–5.
[5] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1389. Л. 1–11.
[6] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1401. Л. 1–11.
[7] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2924. Л. 1–3.
[8] *Каратыгин А. В.* Указ. соч. С. 267–268.
[9] РНБ ОР. Ф. 452. Оп. 1. № 517. Л. 7–7 об.
[10] РГИА. Ф. 471. Оп. 1. Д. 614. Л. 1–11.
[11] РГИА. Ф. 471. Оп. 1. Д. 613. Л. 1–3.
[12] *Каратыгин П. А.* Указ. соч. С. 94.
[13] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1279. Л. 1–2; там же. Д. 1006. Л. 7–19.
[14] См.: РГИА Ф. 497. Оп. 1. Д. 1672. Л. 1–38.
[15] РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 19. Л. 2.
[16] *Панаева А. В., Некрасова Е. Я.* Г. Брянский (1791–1853) // Артист. 1893. С. 78.

[17] РНБ ОР. Ф. 29. № 48. Л. 69.
[18] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1892. Л. 1–3.
[19] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2125. Л. 1–2.
[20] РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 68. Л. 1.
[21] РНБ ОР. Ф. 452. Оп. 1. № 452. Л. 2.
[22] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1785. Л. 1–9.
[23] РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 72. Л. 2–24.
[24] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2434. Л. 12–18.
[25] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1470. Л. 28–37.
[26] См.: Из «Записок». Р. М. Зотова / Гроссман Л. П. Указ. соч. С. 275–276.
[27] РНБ ОР. Ф. 291. № 43. Л. 1–1 об.
[28] *Каратыгин А. В.* Указ. соч. С. 257.
[29] Там же. С. 274.
[30] РНБ ОР. Ф. 542. № 254. Л. 3–4.
[31] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2861. Л. 1–3.
[32] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2911. Л. 1–3.
[33] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2666. Л. 1–3.
[34] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2457. Л. 1–13.
[35] *Куликова К. Ф.* Российского театра первые актеры. Л., 1991. С. 203–209.
[36] *Зотов Р. М.* Указ. соч. С. 273.
[37] *Каратыгин П. А.* Указ. соч. С. 46.
[38] РНБ ОР. Ф. 452. Оп. 1. № 452. Л. 1–2.
[39] РНБ ОР. Ф. 452. Оп. 1. № 468. Л. 1–4.
[40] РНБ ОР. Ф. 452. Оп. 1. № 449. Л. 1–3.
[41] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2680. Л. 1–9.
[42] РНБ ОР. Ф. 442. Оп. 1. № 472. Л. 2.
[43] Там же. Л. 9.
[44] РГИА Ф. 497. Оп. 1. Д. 2936. Л. 1–8.
[45] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2938. Л. 1–3.
[46] РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 128. Л. 1–2; Ф. 497. Оп. 1. Д. 2769. Л. 1–17; РГИА. Ф. 498. Д. 138. Л. 1.
[47] РНБ ОР. Ф. 452. Д. 448. Л. 2 об.
[48] См.: РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2657. Л. 1–116.
[49] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2830. Л. 1–15.
[50] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2691. Л. 1–2; Д. 2620. Л. 1–24.
[51] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2667. Л. 1–25; РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2851. Л. 1–6.
[52] *Медерский Л. А.* Жизнь и творчество архитектора А. Михайлова. Автореф. дисс... канд. архитект. Л., 1962. С. 11–13.
[53] *Михайловский М.* Юбилей Московского Большого театра // Ежегодник имп. театров. Сезон 1899–1900 // 1900. С. 228.
[54] *Дурылин С. Н.* Первые дебюты Щепкина в Москве // Театр и драматургия. 1934. № 9. С. 36.
[55] *Сухтелен П. П.* Из записной книжки // Русский архив. 1876. Кн. 1. С. 351.
[56] *Катенин П. А.* К истории русского театра. Письма П. А. Катенина к А. М. Колосовой (1822–1826) // Русская старина. 1893. Т. 77. Март. С. 625–656; Т. 78. Апрель. С. 189.
[57] *Пиксанов Н. К.* Грибоедов. Исследования и характеристика. Л., 1934. С. 211.
[58] РГИА. Ф. 733. Оп. 118. Д. 520. Л. 1–12.
[59] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2846. Л. 1–2.

## Глава 10. Музыкальная жизнь и музыкальный театр

[1] РГИА. Ф. 499. Оп. 1. Д. 2954. Л. 1.
[2] *Ковалев К. П.* Бортнянский. М., 1989. С. 270.
[3] *Измайлов А. Е.* О концерте в пользу бедных (9 апр. 1819 г. в зале Филармон. о-ва) // Благонамеренный. Ч. 6. № 7. 18 апреля. 1819. С. 64–66.
[4] РНБ ОР. Ф. 263. № 52. Л. 1–6.
[5] Там же. Л. 13–14 об.
[6] *Финдейзен Н. Ф.* Музыка в русской общественной жизни начала XIX века // Русская Музыкальная газета 1899. № 48.
[7] Сообщение редактора // Отечественные записки. 1820. Ч. 1. № 1. С. 125.
[8] *Асафьев Б. В.* Музыка в кружках русских интеллигентов 20–40-х годов // Музыкознание. Сб. ст. Л., 1928. С. 5–10.
[9] *Глинка М. И.* Записки. Л., 1953. С. 45.
[10] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ч. 1. Д. 1833. Л. 1–17.
[11] *Соц В. С.* О Санкт-Петербургском российском театре // Сын отечества. 1820. Ч. 65. № 41. С. 9.
[12] *Каратыгин А. В.* Указ. соч. С. 271.
[13] См.: *Щербакова Т. А.* Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России. М., 1984. С. 34–37.
[14] *Толстой С. Л.* Федор Толстой Американец. М., 1990. С. 30–31.
[15] *Глушковский А. П.* Воспоминания балетмейстера. М.; Л. 1940. С. 111.
[16] *Рыжкова Н. А.* Указ. соч. С. 25.
[17] *Булгаков А. Я.* Записки // Русский архив. 1901. Февраль. С. 75.
[18] *Лернер С.* Одесская старина. Одесса, 1902. С. 15–16.
[19] РНБ ОР. Ф. 263. № 52. Л. 10–12.
[20] История Москвы. Т. 3. С. 574.
[21] История русской музыки. Вып. 1. С древнейших времен до середины XIX века / Келдыш Ю. В., Левашовой О. Е. 4-е изд. М., 1990. С. 341.
[22] *Одоевский В. Ф.* Несколько слов о контате и контатах Верстовского // РНБ ОР. Ф. 539. Оп. 2. № 42. Л. 6–7 об.
[23] *Измайлов А. Е.* «Рауль де Креки или Возвращение из крестовых походов», большой пантомимный балет в 5 действиях, соч. г. Дидло // Благонамеренный. 1819. Ч. 6. № 9. С. 197–198.
[24] *Красовская В. М.* История русского балета. С. 54.
[25] *Дараган П. М.* Указ. соч. С. 8.
[26] *Танеев С.* Маскарады в столицах // Русский архив. 1885. Т. 2. С. 150.
[27] Пушкин в воспоминаниях современников. В 2 т. М., 1974. Т. 1. С. 110.
[28] *Пржецлавский О. А.* Очерки петербургской жизни // Русская старина. 1874. Т. 1. С. 468.

## Глава 11. Золотой век русской поэзии. Политический спектр

[1] См.: *Тынянов Ю. Н.* Архаисты и новаторы. Л., 1929.
[2] *Жихарев С. П.* Указ. соч. С. 275.
[3] Там же. С. 96, 283.
[4] *Глинка Н. И.* Державин в Петербурге. Л., 1985.
[5] *Греч Н. И.* Указ. соч. С. 137.
[6] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. X. С. 148.

[7] РНБ ОР. Ф. 197. Оп. 1. № 38. Л. 9.
[8] Воспоминания и рассказы деятелей тайных обществ 1820-х гг. Т. 1. С. 46.
[9] *Греч Н. И.* Указ. соч. С. 338.
[10] *Шубин В. Ф.* Указ. соч. С. 138.
[11] См.: *Кеневич В. Ф.* Библиографические и исторические примечания к басням Крылова. Сб. ст. СПб.: АН, 1866. С. 336–340.
[12] *Лобанов М. Е.* Жизнь и сочинения И. А. Крылова. СПб., 1847. С. 65.
[13] *Плетнев П. А.* Жизнь и сочинения И. А. Крылова. СПб., 1847. С. ICVIII.
[14] *Нечкина М. В.* Декабристы. М.: Наука, 1984. С. 43; см. также *Дружинин Н. М.* Декабрист Никита Муравьев. С. 90–91.
[15] ИРЛИ. Ф. 265. Оп. 2. Д. 684. Л. 1.
[16] Друзья Пушкина. Переписка. Воспоминания. Дневники. В 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 12–13.
[17] *Фомичев С. А.* Грибоедов в Петербурге. Л., 1982. С. 111.
[18] А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1980. С. 269.
[19] *Федоров В. А.* А. П. Ермолов и его «Записки» // Записки А. П. Ермолова 1797–1826 гг. М., 1991. С. 15.
[20] Романов Николай Михайлович, вел кн. Знаменитые россияне. С. 821.
[21] *Тарасов Б.* А. С. Пушкин и П. Я. Чаадаев (Эпизоды творческой дружбы) // Солнце нашей поэзии... С. 83–97.
[22] *Лотман Ю. М.* Источники сведений Пушкина о Радищеве (1819–1822) // Лотман Ю. М. Пушкин. С. 765–785.
[23] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. X. С. 189.
[24] Петербургские встречи Пушкина. С. 175–177.
[25] *Трубецкой С. П.* Записки декабриста кн. С. П. Трубецкого. СПб., 1906–1907. С. 12–13.
[26] *Лотман Ю. М.* Об отношении Пушкина в годы южной ссылки к Робеспьеру // Лотман Ю. М. Пушкин... С. 322–323.
[27] *Долгоруков П. И.* Воспоминания о Пушкине // Сто лет со дня смерти А. С. Пушкина. М., 1938. С. 65–66.
[28] Полн. собр. соч. Т. X. С. 30.
[29] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. X. С. 23–24, 92–93, 99 (фр.), пер. 768–769.
[30] *Федотов Г. П.* Певец империи и свободы // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX — первая половина XX в. М., 1990. С. 356–374.
[31] *Франк С. Л.* Пушкин как политический мыслитель; там же. С. 396–421; *Франк С. Л.* Пушкин об отношениях между Россией и Европой; там же. С. 452–464.
[32] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. X. С. 17–18.
[33] Там же. С. 208.
[34] РНБ ОР. Ф. 167. № 12. Л. 1–49; там же. № 13. Л. 1–2.
[35] *Шубин В. Ф.* Указ. соч. С. 166.

*Толстой Ф. П. У заставы. Силуэт. 1820-е*

## Заключение

Годы правления Александра I (1801–1825) были для русской художественной культуры временем крайне противоречивым. С ним связан золотой век русской архитектуры, монументальной скульптуры, портретной миниатюры, высший в XIX веке расцвет русского театра, начало золотого века русской поэзии. Но какова во всем этом личная заслуга императора? Художественные вкусы Александра I оказали благотворное влияние на развитие русской, особенно столичной архитектуры и градостроения. Но ампирный вкус и масштаб мышления государь проявлял только в отношении официально-парадной части обеих столиц, стремясь сэкономить на всем остальном. Личные качества Александра I — скупость, «либеральный деспотизм», стремление подавлять общественное мнение и диктовать свое видение проблем, подозрительность, нелюбовь к литературе, поэзии, музыке, проблемной драматургии, равнодушие к изобразительному искусству стали мощным фактором торможения русской культуры.

Александр I редко вмешивался в художественные процессы лично. Он поручил это компетентным якобы чиновникам — президентам Императорской Академии художеств и Российской академии, директорам Императорских театров, Придворной певческой капеллы, Стеклянного и Фарфорового заводов, председателям цезурных комитетов, главам комитетов по строению крупнейших архитектурных объектов — Биржи, Казанского собора, храма Христа Спасителя, Комитета строительных и гидравлических работ. Государь их не опекал, но в случае чего строго взыскивал и делал «царственные разносы». В результате в руководстве художественной культурой возобладали бюрократические тенденции. Мастера искусств рассматривались властью исключительно как чиновники, а крайне редкие «свободные художники» — как «наглецы», уклоняющиеся от государственной службы. Поощрения мастеров искусств были

скромны, далеко не всегда адекватны их заслугам и вовсе несоизмеримы с материальным и моральным ущербом, наносимым враждебными выпадами императора и его подручных. В оплате труда иностранные мастера имели несправедливые преимущества.

Вторым после императора лицом, оказавшим заметное воздействие на официально-парадную сторону русской художественной культуры, была его мать — вдовствующая императрица Мария Федоровна. Она руководила воспитанием, в том числе эстетическим, всех дочерей и младших сыновей — Николая и Михаила. Однако эстетическое воспитание удалось только в отношении великих княжон. Ведомство императрицы Марии Федоровны возглавляло женское образование, социальное призрение и благотворительность в России. В этих сферах были достигнуты заметные успехи, но женское образование приобрело приземленно-практичный дух, расцвели показуха и канцелярщина.

Резиденции императрицы в Павловске и на Елагином острове стали для русского дворянства эталоном дворцовой и усадебной жизни. Здесь работали лучшие российские зодчие — Ч. Камерон, В. Бренна, А. Н. Воронихин, К. И. Росси, великий декоратор П. Гонзага. К строительству же зданий для своего ведомства императрица привлекала зодчих с противоположными качествами — склонных к архитектурной простоте, дешевизне и функциональности. Художественные вкусы вдовствующей императрицы отличались эклектичностью. Ее двор воспринимался как олицетворение немецкого засилья, а литературно-художественный салон по своему духовно-интеллектуальному уровню уступал лучшим частным салонам Петербурга и Москвы. После 1812 года Мария Федоровна сыграла ведущую роль в формировании культа Александра Благословенного. Она стремилась привлечь к этому ведущих мастеров искусств, но преуспела только в отношении В. А. Жуковского.

Обаянием и тонким художественным вкусом обладала императрица Елизавета Алексеевна. Из всех Романовых она вызывала наибольшие симпатии у современников. Императрица по-настоящему любила музыку, живопись, поэзию, поддерживала мастеров сентиментального и ампирно-романтического направлений. Общность художественных вкусов обеих императриц продлила жизнь русскому сентиментализму.

Среди остальных членов императорской семьи великие князья Константин и Михаил отличались эстетической недоразвитостью. Вкусы Николая Павловича вопреки матери и царственному брату тяготели к англо-немецкому «дворцовому» романтизму. Меценатская деятельность Марии Павловны способствовала высшему культурному расцвету герцогства Саксен-Веймар. Среди ее придворных и министров были И. В. Гёте, Ф. Шиллер, А. Гумбольт и др. Великая кн. Анна Павловна, выйдя замуж за наследника голландского престола, способствовала развитию русско-голландских культурных связей. В 1807–1812 годах заметное влияние на русскую художественную культуру оказала личность вел. кн.

Екатерины Павловны. Ее двор в Твери стал центром антитильзитской и антисперанской оппозиции, важным культурным и политическим центром, а сама Тверь превратилась в третью столицу России. Однако со смертью первого мужа великой княгини принца Георга Ольденбургского, вторым ее замужеством и отъездом за границу Тверь утратила свое значение.

Большое влияние на общеобразовательный и эстетический уровень творцов и реципиентов художественной культуры оказало развитие народного образования. Система народного образования 1804–1811 годов отличалась бесплатностью обучения, преемственностью программ на всех четырех уровнях и отсутствием бюрократических управленческих структур. В число обязательных предметов гимназий и некоторых высших учебных заведений вошли музыка и хореографическая подготовка. Благодаря применению передовых педагогических принципов непревзойденным достижением отечественной педагогики стал Царскосельский лицей. Однако эти принципы действовали только в первые годы его существования. Образовательные реформы стимулировали широкое строительство зданий для учебных заведений, которые становились частью парадного облика городов.

В тильзитский период начались гонения на «французское» воспитание. В 1815 году из обеих столиц были высланы иезуиты, применявшие передовые педагогические методы. Государство поддерживало ланкастерские школы, которые могли бы в короткие сроки решить проблему начального образования всего населения. Но параллельно с 1817 года началась реакционная «христианизация» народного образования. В условиях усиления цензурного гнета сокращались или исключались из преподавания естественная история, философские науки, эстетика, статистика, начала политэкономии, коммерции и технологии, естественное, римское и современное право, новейшая история и словесность. В учебных заведениях насаждался казарменный дух.

В 1819–1822 годах идеологическому, кадровому и организационному погрому подверглись Казанский и Петербургский университеты, Царскосельский лицей, 1-я Петербургская гимназия, отчасти — другие университеты страны. Начались гонения на ланкастерские школы, вследствие чего Вольное общество учреждения училищ по методу взаимного обучения заявило о самороспуске. Все это делало высшее гуманитарное образование в России фикцией, создавая, с одной стороны, широкую социальную базу массовой и официозной культуры, а с другой — толкая любознательную часть студенчества в кружки взаимного самообразования. Победа «православной оппозиции» в 1824 году означала для российского Просвещения лишь смену палачей. Целенаправленное его удушение позволяло режиму отказаться от либеральных реформ под предлогом непросвещенности народа. Это вело к разочарованию ведущих мастеров искусств в идее «просвещенного» абсолютизма, поставив художественную культуру перед альтернативой: революция или реакция.

Важным культурно-историческим фактором являлась деятельность государственных учреждений, непосредственно связанных с художественной культурой. В работе Императорской Публичной библиотеки достижениями были бесплатность услуг, обязательное направление в библиотеку двух бесплатных экземпляров всех выходящих в России печатных изданий, привлечение на службу выдающихся литераторов, библиографов, ученых, художников, достойная оплата труда библиотекарей. Однако пополнение Императорской Публичной библиотеки зарубежными, редкими изданиями и рукописями шло в основном за счет частных пожертвований.

Упадок переживала Императорская Российская академия, фактически превратившаяся в филиал салона А. С. Шишкова и «Беседы любителей русского слова». Подавляющее большинство ее членов составляли лица знатные, мало известные в читательских кругах, а то и вовсе бездарные. Публикуемые Академией труды подвергалась справедливой критике как устаревшие и не отражающие происходящих в языке изменений.

Высшим музыкальным учреждением России оставалась Придворная певческая капелла во главе с Д. С. Бортнянским. Освобождение певчих от участия в операх завершило в русском хоровом искусстве период «итальянщины», и Капелла вновь приобрела статус главного хора России. Там собирались и перекладывались на современную нотацию старинные нотные книги. Хор Придворной певческой капеллы участвовал в концертах, знакомя слушателей с классикой и новинками русской и европейской хоровой музыки. Выпускники Капеллы возглавляли музыкальную жизнь в провинции и частных усадьбах.

На судьбе Эрмитажа, состоянии фондов и помещений благотворно сказалось его сохранение в дворцовом ведомстве. Посещаемость Эрмитажа соответствовала средней посещаемости европейских музеев, уступая только Лувру. Управляющий Ф.-К. Лабенский улучшил правила работы музея и создал реставраторскую школу во главе с А. Ф. Митрохиным. Однако в 1822 году по царскому распоряжению у реставраторской школы отобрали помещение. Какой-либо государственной структуры или комиссионеров, ответственных за пополнение эрмитажных коллекций, не существовало. Приобретения носили случайный характер. Под давлением общественного мнения в Эрмитаже возник неофициальный отдел русского искусства, что имело большое патриотическое значение, уравнивая русскую школу с европейскими. Современное зарубежное искусство было представлено мастерами второго-третьего ряда, а с 1818 года его покупки прекратились. Безразличие императора к пополнению коллекций отразилось на деятельности заинтересованных ведомств.

В истории Императорской Академии художеств 1800–1811 годы стали золотым веком благодаря президентству А. С. Строганова. Впервые академические звания были присвоены женщинам (Э. Виже-Лебрен и Е. Либрехт). Был высочайше закреплен приоритет мастеров Академии

на получение государственных заказов, но в оплате труда иностранцы по-прежнему имели преимущество. «Протекционизм» Строганова ухудшил положение мастеров, не связанных с Академией. Жалованье профессоров в разы уступало жалованию ведущих артистов. Распределение жилья между преподавателями было далеко от справедливости. В академической иерархии привилегированным искусством являлась архитектура, а самым дискриминируемым — гравюра. Во время наполеоновских войн резко сократилось количество пенсионеров Академии за границей.

В 1812–1815 годах большинство конкурсных программ касалось военных подвигов и самопожертвования. Однако явно обозначился кризис академизма. Лучшие достижения были созданы мастерами, не связанными с Академией. Она утратила ведущую роль в архитектуре и градостроении. Наряду с факторами художественными причиной кризиса стала смерть А. С. Строганова и перевод Академии из Министерства Императорского Двора в ведение Министерства народного просвещения, что резко ухудшило ее материальное положение и обострило внутренние проблемы.

А. Н. Оленин, возглавивший Академию в 1817 году, улучшил питание, одежду, порядок, осуществил капитальный ремонт здания, восстановил академические выставки и любительский театр, усилил регламентацию академической жизни. Лучшие выпускники вновь получили возможность продолжить обучение за границей. Однако ликвидация обучения смежным искусствам снизила общекультурный уровень художников. Оленин насаждал казарменный дух, изгнал из Академии крепостных, но ему не удалось улучшить дисциплину и условия творчества учащихся. Он слабо разбирался в художественной деятельности подчиненных. При нем упало количество и качество присуждаемых академических званий. Устранив единственного серьезного оппонента — А. Ф. Лабзина, «Оленин своим управлением сделал для Академии более вреда, нежели пользы». В ее стенах и среди выпускников складывалась «романтическая оппозиция» оленинскому курсу.

В развитии архитектуры и градостроения тон по-прежнему задавал Санкт-Петербург. Эта сфера художественной деятельности находилась под особо пристальным контролем Александра I. В период «либерального курса» шли масштабные работы по строительству казарм, благоустройству городских и полковых территорий. Началась эстетизация хозяйственных и промышленных сооружений. Плашкоутные мосты вытеснялись каменными, деревянными и чугунными. Распространялись армокаменные и металлические конструкции, чугунные элементы декора. Повысилась роль монументальной и декоративной скульптуры. Работы, выполненные в 1801–1825 годах для украшения архитектурных сооружений Петербурга и пригородов, составляют более 2/3 всей русской монументальной скульптуры XIX века.

В 1816 году для концентрации архитектурных работ в столице был создан Комитет строений и гидравлических работ (КСГР). Его художественную

часть возглавил К. И. Росси. Комитету подчинили ряд ведомств. Впервые в мировой практике началась рациональная перепланировка больших частей города с выкупом частновладельческих участков. В результате деятельности Комитета была доведена до совершенства техника возведения фундаментов, строительство тротуаров и мостовых, достигла апогея эстетизация мостов, уличного освещения, казарм, хозяйственных и торговых построек. Повысилось идеологическое и художественное значение триумфальных сооружений, общественных зданий и дворцов. Вместе с тем проявились симптомы кризиса ампирной архитектуры: торможение романтических неостилей, тяга к роскоши, превращение монументальной скульптуры в «служанку» архитектуры. Ампир стал ориентироваться только на римскую античность, отказываясь от других своих источников, что вело к его перерастанию в академизм.

Масштабы строительства в Москве были скромнее, поскольку выделяемые ей казенные средства были много меньше. Для восстановления Москвы после пожара 1812 года была создана специальная Комиссия. Под руководством О. И. Бове и подчиненных ему архитекторов возник новый лик города, органично соединивший ампирную и средневековую архитектуру. Сложился «московский ампир», выработавший ряд оригинальных стилистическаих приемов.

В провинции разработку городского строительства с 1806 года осуществлял Строительный комитет при Департаменте МВД. Его архитекторы разработали типовые проекты оград, гостиных дворов, общественных зданий, церквей, частных усадеб. По этим проектам местные архитекторы возводили сооружения во всех городах империи, внося в их конфигурацию, масштаб и декор изменения, продиктованные местной спецификой. Распространенными типами высотной доминанты становились пятиглавый собор, пожарная каланча с античным портиком, а в промышленных городах — завод, скрывающий прозаические функции за величественным фасадом. Усилилось зонирование городских территорий по санитарно-гигиеническим и социальным параметрам.

Снятие запрета на частные типографии и ввоз иностранных изданий привело к быстрому возрождению издательского дела, периодики, книжной графики. В 1804 году был принят Устав о цензуре — «самый мягкий за всю историю России». Однако он стал целенаправленно удушаться с 1806 года, а Тильзитский мир негласно его похоронил. Цензурные ограничения привели к распространению анонимной политической публицистики антифранцузского и антинаполеоновского содержания.

В 1813-1825 годах цензура неуклонно ужесточалась. «Черные кабинеты» перлюстрировали частные и служебные письма. Была введена предварительная цензура пьес, нот, эстампов, ландкарт, а 16 января 1822 года фактически восстановлена тотальная предварительная цензура. Информацию о военных действиях, современном положении Польши, правительственных распоряжениях, военных поселениях,

о деятельности государственных чиновников и учреждений можно было печатать только с позволения ведомства, в ведении которого находился данный вопрос. Это означало возникновение множественности цензур. Запрещалось распространение карикатур и литографских камней, цитирование в прессе законов, публикация фрагментов театральных пьес, информация о судебных тяжбах и положении крестьян. Методично преследовались жанры романа, эпикурейской лирики, неоготической мистики. Произведения русских поэтов цензура сокращала и «исправляла» в ущерб гармонии и здравому смыслу. Провинившиеся цензоры сурово наказывались, вплоть до заточения в крепость. В Публичной библиотеке и Академии художеств появились «спецхраны». Цензурный устав 1826 года («чугунный») не внес в цензурную политику ничего принципиально нового, лишь узаконив status quo конца александровской эпохи. При этом вопросы авторского права привлекли легкое внимание властей только в середине 1820-х годов.

В 1802–1807 годах самым влиятельным литературно-художественным журналом являлся «Вестник Европы». Его редактор Н. М. Карамзин нашел оптимальное соотношение тематики. В тильзитский период лидерство перешло к шовинистическому «Русскому вестнику» С. Н. Глинки. В 1812 году он задавал тон франкофобии и шпиономании, а репутацию «журнала 12-го года» получил «Сын отечества» Н. И. Греча, остававшийся до 1823 года самым влиятельным литературно-художественным журналом. Судьба первого русского дайджеста «Дух журналов» и ежемесячника «Невский зритель» символизировала конец политической журналистики в александровской России. С 1823 года в борьбу за лидерство включились декабристские альманахи «Мнемозина» и «Полярная звезда», а в 1825 году — разночинный «Московский телеграф» Н. А. Полевого и «Северные цветы» А. А. Дельвига. Заметны были московские журналы сентиментального направления: «Аглая» (1808-1812), «Амфион» (1815), «Дамский журнал» (с 1823), пользовавшиеся покровительством императриц. В 1807 и 1809 годах появились первые искусствоведческие журналы — «Журнал изящных искусств» и «Драматический вестник», но широкого успеха не имели. Недолго длилось издание В. И. Григоровичем другого «Журнала изящных искусств» (1823-1825) — печатного органа Общества поощрения художников. Причина неудачи этих журналов в их официально-академических эстетических установках.

Выдающейся фигурой русской журналистики являлся Ф. В. Булгарин — основоположник коммерческого подхода к литературе и журналистике, основоположник русской массовой культуры, «желтой» прессы и ее синтеза с прессой официозной. Булгарин изобрел ряд приемов, до сих пор применяемых отечественной журналистикой. У него учились коллеги: Н. И. Греч, А. Е. Измайлов, П. П. Свиньин, А. Ф. Воейков, А. А. Бестужев (Марлинский), К. Ф. Рылеев.

1801–1815 годы завершают третий (предкризисный) этап российского Просвещения (1789–1815). Он отличался открытой критикой крепостного права; распространением конституционных идей; отказом от радикального изменения существующей политической и социально-экономической системы при современном состоянии народного просвещения и общественных нравов. Последнее поколение российских просветителей уповало исключительно на постепенные реформы сверху и искало на этой почве контакт с самодержавной властью. За счет в основном частных пожертвований пополнялись фонды Публичной библиотеки. Частный сектор Просвещения и художественной культуры доминировал в издательском деле и книжной торговле. Он оказал решающее влияние на развитие книжной и портретной графики, портретной миниатюры, траурно-мемориальной скульптуры, камерной музыки, лирической поэзии. Благодаря частному сектору началось культурное пробуждение провинции. Это проявилось в росте количества и активности провинциальных театров, возникновении художественных школ А. В. Ступина в Арзамасе, А. Г. Венецианова в Сафонкове, Г. А. Строганова в Москве.

Центральной фигурой третьего этапа Просвещения являлся Н. М. Карамзин — глава сентиментализма и раннего романтизма, реформатор русского литературного языка, основатель самого влиятельного журнала 1802–1807 годов, крупнейший русский историк и идеолог, хозяин литературно-художественного салона, эталон «самых честных правил» личного и общественного поведения.

Гр. А. С. Строганову принадлежат идеи глобальных проектов в области художественной культуры. А. Н. Оленин в искусстве александровской эпохи был «эллинистом» номер один, оказавшим мощное воздействие сначала на сценическое искусство, а с 1817 года — на возглавляемую им Императорскую Академию художеств. Связующим звеном петербургской и московской культуры являлся кн. Н. Б. Юсупов. В личности и деятельности гр. Н. П. Шереметева отразились культурно-исторические особенности периода «либерального курса»: разлад с «веком классицизма»; глубинная связь с «веком Просвещения»; мистицизм; сочетание веяний «денежного века» и века крепостничества. Выдающимся организатором археографических исследований и объединителем сил исторической науки был гр. Н. П. Румянцев, завещавший родному городу свой дворец, музей и библиотеку. Заметную роль в утверждении ампирно-академического направления в русском искусстве сыграл гр. А. А. Аракчеев. Если в 1801–1815 годах ведущая роль в поддержке Просвещения и изящных искусств принадлежала государству и меценатам-вельможам, то в 1815–1825 — общественным организациям и частным салонам Олениных, Муравьевых, Карамзиных, Е. И. Голицыной, С. Д. Пономаревой, А. А. Воейковой, В. А. Жуковского, Н. И. Греча, А. А. Шаховского, А. Р. Томилова, З. А. Волконской.

Среди общественных культурно-просветительских организаций 1801–1815 годов самой влиятельной была «Беседа любителей русского

слова». Ее официальная цель — защита норм русского литературного языка и стремление противопоставить русский патриотизм галломании. На деле она стремилась стать фактором политическим, узурпируя функции Императорской Российской академии и претендуя на роль рупора общественного мнения. Ее общественная и эстетическая значимость достигла апогея на волне франкофобии в тильзитский период. Однако вельможный состав, консервативные эстетические установки, литературная бездарность большинства членов при торжественной помпезности заседаний явно не соответствовали реальной роли «Беседы...» в художественном процессе.

Вольное общество любителей словесности, наук и художеств, основанное литераторами-«радищевцами», стремилось к отражению мелкосоциальных проблем, мало заботясь о художественной форме. Эклектичность политических и эстетических установок привела к отходу от общества многих талантов. В 1808–1812 годах оно переживало кризис. После перерыва, вызванного войной, ВОЛСНХ возобновило деятельность, но фактически это была новая организация, преимущественно литературная. Многие его члены являлись одновременно участниками Вольного общества любителей российской словесности (ВОЛРС) и ранних декабристских организаций. В 1820 году в результате «каразинской истории» произошел раскол ВОЛСНХ на ВОЛРС и «Измайловское общество». ВОЛРС стало центром художественно-просветительской деятельности декабристов, а сторонники А. Е. Измайлова сгруппировалась вокруг журнала «Благонамеренный» и салона С. Д. Пономаревой. «Каразинская история» иллюстрировала кризис российского Просвещения: трансформацию «ласкательного» просветительства в охранительство; утопизм былых упований на гуманность и просвещенность государственной власти; авантюризм, идущий на смену «честным правилам» классицистов и просветителей.

Литературное объединение «Арзамас» стало первым опытом тотальной десемиотизации устаревших литературных норм и реакционных ценностей, демонстрируя преимущества свободного таланта, опирающегося на достижения европейского Просвещения, перед консерватизмом, ищущим спасения в православии и самодержавии. Деятельность «Арзамаса» завершила реформу русского литературного языка, подготовив почву для расцвета романтизма и золотого века русской поэзии. Вместе с тем «Арзамас» породил традиции литературного интриганства. В 1819–1820 годы ему наследовала «Зеленая лампа», которую декабристы рассматривали как литературный филиал Союза благоденствия.

В Москве кризис Просвещения проявился раньше. Там не сложилось общественно-просветительских и литературных организаций, сопоставимых по культурно-исторической значимости со столичными. В Москве проблема наличия современной общественно-политической, научной и учебной литературы стояла гораздо острее, чем в Петербурге. Поэтому специфика московских организаций (Дружеское литературное общество, Общество

любителей российской словесности, кружок С. Е. Раича, «Любомудры») состояла не только в преобладании философской направленности, но и в том, что главной, хотя и недекларируемой целью являлось взаимное гуманитарное самообразование участников. Петербургские же организации стремились, прежде всего, к влиянию на общественное мнение.

Петербургское Филармоническое общество знакомило публику с достижениями и новинками европейской классической музыки, давало материальную помощь семьям музыкантов. В 1824 году с теми же целями возникло Одесское Филармоническое общество. Рост популярности изящных искусств и усиление бюрократических тенденций в деятельности Академии художеств привели к появлению в 1821 году Общества поощрения художников. Оно вело просветительскую, благотворительную, учебную, коммерческую и издательскую деятельность. Важную роль в его финансировании играла субсидия Александра I, составлявшая 10,7–17,3% денежных поступлений. Общество издавало «Журнал изящных искусств» и тиражировало методом литографии и литохромии произведения русских и зарубежных мастеров. Однако его издательская и коммерческая деятельность были убыточны.

В период «либерального курса» по общественной и эстетической значимости искусством номер один стал театр. Он являлся решающим фактором формирования общесословно-гражданского и национального самосознания, политическим клубом, элементом светской жизни, главным двигателем развития эстетических вкусов и художественных систем эпохи, эпицентром зарождающейся массовой культуры. В театральном искусстве Александр I отдавал предпочтение французской комической опере и водевилю, а после 1815 года вовсе охладел к театру. Он задавал тон политике Дирекции Императорских театров, превращавшей театр в легкое светское развлечение или рупор охранительных идей. Государь зорко следил за сохранением дисциплины и политической лояльности в театральной среде, строго наказывая за их нарушение.

Сложились актерские династии, усвоившие профессиональное отношение к сцене и законы закулисной жизни. С 1816 года все актеры были переведены на индивидуальные контракты. Артисты, не имевшие высоких покровителей, оказались холопами Дирекции.

С 1805 года в обеих столицах были запрещены частные антрепризы, что стало последним ударом по крепостным театрам. С 1809 года неуклонно ужесточалась административная и репертуарная политика Дирекции. Даже в 1812 году лидировали развлекательные оперы «Ям» и «Леста — днепровская русалка», а рейтинг патриотических спектаклей составил 44–55% их популярности. «Бунтарский» романтизм на сцену не допускался. Ампирная трагедия сдавала позиции: ее тираноборческий пафос не устраивал власть, а пафос государственно-патриотический — мыслящую публику. С 1821 года возобладали спектакли, где господствовала экзотико-феерическая сторона. К 1826 году функция театральной столицы

России окончательно перешла к Москве. Реакционная театральная политика стала причиной гибельного саморазрушения А. С. Яковлева, преждевременной отставки Е. С. Семеновой, ухода из драматургии И. А. Крылова, В. А. Озерова, В. А. Жуковского, А. С. Грибоедова. Итогом эпохи стала утрата театром ведущей роли в художественной культуре обеих столиц.

Основную массу профессиональных музыкантов составляли крепостные, но распад крепостных театров активизировал их выкуп государством. Низкая оплата труда и низкий социальный статус профессиональных музыкантов были принципиальной позицией власти. Для иностранных же музыкантов, антрепренеров, артистов Россия оставалась источником обогащения. Инструменты были в основном иностранного производства, но стали появляться и отечественные. В Москве и провинции сохраняли популярность инструменты народные.

В 1807–1815 годах в русской музыке резко усилились национальные традиции. Повысилась популярность русской комической и волшебной оперы, бытовых танцев. С 1815 года излюбленными жанрами стали элегии, «русские песни» (А. А. Алябьев), баллады со сказочно-фольклорными, мистическими, восточными, древнеславянскими, средневековыми мотивами (А. Н. Верстовский). Росла популярность цыганских ансамблей. Возникла русская школа гитаристов и национальная форма инструмента — семиструнная гитара. Пришла в упадок классицистическая опера, где до 1811 года лидерство держала французская труппа А. Буальдье. Шла быстрая трансформация оперы в водевиль. В хоровой музыке романтическая тенденция сдерживалась государственной регламентацией. Русская музыкальная школа соответствовала уровню раннеромантических тенденций, которые выражали К.-М. Вебер в Германии, Ф. Шуберт в Австрии, Д. Россини в Италии.

Величайшим балетмейстером эпохи был Ш. Дидло, сделавший революцию в области исполнительской техники и балетного костюма. Под влиянием ансамблевого мышления ампира формировался взгляд на балетную партитуру как на цельное произведение. После 1816 года в балетном репертуаре анакреонтические балеты были потеснены романтическими — ориентальными, на темы из средневековой истории и «готических» романов. В связи с этим изменился художественный язык. Получили популярность восточные, испанские, китайские, индийские танцы.

В 1815–1825 годах лидерство в иерархии искусств перешло к поэзии. Начался ее золотой век, главные завоевания которого остаются непревзойденными: классическая русская баллада, элегия, басня, эпиграмма, лучшая русская стихотворная комедия, лучший роман в стихах. Произошел высший в XIX веке взлет русской политической поэзии. В доарзамасский период сохранялось различие московской сентиментально-элегической школы и петербургской, где преобладала героическая и сатирическая тональность. После 1815 года наряду с крупнейшими фигурами (И. А. Крылов, А. С. Грибоедов, А. С. Пушкин) сложились поэтические

группировки: архаисты; ранние (сентиментальные) романтики; мастера ампирной ориентации; поэты-декабристы; поэты «пушкинского круга»; поэты-сатирики. Эта классификация условна, особенно применительно к «пушкинскому кругу» («плеяде»), куда со временем зачислили многих эстетических антагонистов. Общими для поэтов «плеяды» оказались лишь некоторые принципы романтической эстетики, попытки выйти из тени Пушкина и найти собственный поэтический имидж.

Политический спектр поэзии золотого века составляли: 1) поэты-охранители (Г. Р. Державин, С. Н. Глинка, Д. И. Хвостов, Н. Ф. Остолопов и др.). В их творчестве слились консервативность политическая и эстетическая. Бездарность идеалов и ценностей, которыми они вдохновлялись, порождала бездарную поэзию; 2) поэты аполитичные (К. Н. Батюшков, Н. И. Гнедич, Е. А. Баратынский, И. И. Козлов) внесли большой вклад в развитие поэтики, но аполитичность сужала идейный и жанровый диапазон творчества, позволив потомкам причислить их к лагерю «чистого искусства»; 3) либералы, оставшиеся на позициях удушаемого властью Просвещения (В. А. Жуковский, И. А. Крылов, А. А. Дельвиг, Ф. Н. Глинка). Они находились в нравственной оппозиции режиму, но были противниками насильственных действий. Гнушаясь политики, они неплохо в ней ориентировались, прямо или косвенно выражая свое отношение. Это расширяло круг отражаемых проблем и явлений, придавая их поэзии актуальность, идейную многозначность и общественную значимость. Их воздействие на современников и потомков сильнее, чем влияние предыдущей группы; 4) радикалы (Д. В. Давыдов, А. С. Пушкин, А. С. Грибоедов), разделяя идеи декабристов, скептически относились к возможности их реализации в современной России предлагаемыми методами. Политическая прозорливость либералов и радикалов соответствует прозорливости художественной. С именами В. А. Жуковского, И. А. Крылова, А. С. Грибоедова и А. С. Пушкина связаны высшие достижения русской поэзии; 5) левые радикалы — декабристы (К. Ф. Рылеев, А. А. Бестужев, В. К. Кюхельбекер, а также П. А. Вяземский) являлись «охранителями наизнанку» и стремились политизировать даже малые лирические жанры. В их творчестве доминирует не поэтическая, а политическая мысль. Ориентация на «бунтарский» романтизм и ампир сделала их поэзию более совершенной в сравнении с «архаистами», но остальным группам они безнадежно уступают.

Мощное влияние на русскую культуру оказали преходящие факторы эпохи. Тильзитский мир и реформы М. М. Сперанского активизировали политическую активность общества. Ответом стало ужесточение цезуры, карательных мер в отношении студенчества и артистов. Общественное раздражение тильзитским курсом выразили некоторые басни И. А. Крылова. Ущемленная национальная гордость придала невиданную популярность патриотическим балетам, трагедиям В. А. Озерова и М. А. Крюковского, русской комической и волшебной опере. Резко повысился интерес

к русской истории и фольклору. Началась общественная полемика по вопросам русского языка. Национально-патриотическое чувство воплотилось в ряде архитектурных сооружений Петербурга. Любимыми художественными персонажами стали Минин и Пожарский, а ведущей темой исторической живописи — героические сюжеты из русской истории. Вместе с тем Тильзит столь же резко усилил художественное влияние Франции, что содействовало высшему расцвету русского ампира.

Отечественная война 1812 года всколыхнула религиозно-мистические настроения россиян, остро обозначив антитезу: европейское Просвещение — русское Православие. Идея торжества православной самодержавно-крепостнической России над безбожной буржуазной Европой легла в основу освещения войны в публицистике и официальном искусстве, создав условия для «христианизации» народного образования, расцвета мистического романтизма, религиозной живописи. После 1812 года возросло строительство военно-триумфальных сооружений, но вместо былых «римско-языческих» триумфальных ворот, колонн и обелисков преобладание получили православные часовни, храмы-памятники и полковые соборы. Параллельно в массовом сознании утверждался второй «кит» идеологической триады С. С. Уварова — самодержавие. Поэтизация Александра Благословенного стала излюбленной темой официального искусства.

После войны сложился новый архитектурный облик Москвы, но изменилась ее роль в русской культуре. Москва превратилась в центр православия и идеалистической философии, утратив функцию столицы русского романтизма. Ее литературно-художественные и научно-просветительские организации, дух ведущих журналов отличались серостью, политической и эстетической консервативностью.

Война способствовала высшему расцвету русского классицизма, породив величественные архитектурные сооружения, скульптурные монументы, памятные медали, изделия декоративно-прикладного искусства. Но в начале 1820-х годов начался кризис ампира. Он проявлялся в профанации гражданской идеи, подмене ее художественной формой, в превращении ампира в рупор идеологии аракчеевщины и Священного союза.

Война продлила жизнь сентиментализму. Его черты явно проявились в мотивах поэзии, лирических музыкальных жанрах, миниатюрных, графических и акварельных портретах. Восхищение народным подвигом дало новый импульс русскому романтизму. «Народность», ее конкретные проявления и истоки стали центральной темой всех видов и жанров искусства. Важным мотивом интереса к русской «народности» был интерес к ней со стороны европейцев. Отечественная война усилила национальные традиции в музыке. Высшим достижением раннего русского романтизма, стала ода-элегия В. А. Жуковского «Певец во стане русских воинов», органично соединившая основные художественные веяния эпохи. Однако в 1815–1825 годах ужесточение цензуры, разлад между мечтой о благодарности народу и послевоенными реалиями, неприятие официозного

пафоса освещения войны, усиление бунтарских настроений, «мировой скорби» и мотивов бегства от действительности привели к тому, что ведущие русские романтики уходили от непосредственного изображения Отечественной войны.

Война перемешала мировоззренческие, этические и эстетические представления Просвещения, ампира и романтизма. «Витриной» эклектики в публицистике и литературной критике стал журнал Н. И. Греча «Сын отечества», а в искусстве — наиболее востребованные жанры, неподвластные государственному контролю, — частные дома и дачи, портретная миниатюра, надгробия, мелкая пластика. Большинство мастеров сочетали в своем творчестве принципы ампира, сентиментализма, романтизма и реализма, соединяя их порой в одном произведении. Самое талантливое явление художественной эклектики — «летучие листы» И. И. Теребенева.

В 1812–1815 годах тема Отечественной войны получила реалистическую интерпретацию в стихотворениях К. Н. Батюшкова, баснях И. А. Крылова, «летучих листах» И. А. Иванова-младшего. Однако в русской художественной культуре до сих пор не нашли достойного отражения такие проблемы, как бессмысленные жертвы из-за бездарности командиров; склоки между командующими; провокационные действия властей; плохое снабжение армии, неразбериха, очковтирательство, повальное пьянство; жестокость населения по отношению к пленным французам; массовые эпидемии; масштабы коллаборационизма; крестьянские и военные бунты; «теория золотого моста»; поражения русской армии после 1812 года; воля и упорство Александра I в 1812 и 1813 годах; паника внутри его семьи и окружения.

Отечественная война 1812 года и заграничные походы породили в обществе либеральные надежды, опасные для политического режима и социально-экономического строя. Ответом стало установление режима аракчеевщины и организация Священного союза монархов Европы. Александр I функцию культурной столицы Европы закрепил за Парижем; полякам — дал права, о которых десятилетиями мечтали российские просветители, а русскому народу заплатил военными поселениями, восстановлением «пруссачества» в вооруженных силах, реакционными кадровыми перестановками, усилением влияния иностранцев, ужесточением цензуры, удушением российского Просвещения. Жертвой негласных политических репрессий стал ряд деятелей русской художественной культуры. Жандармская внутренняя и внешняя политика, предательство по отношению к грекам порождали главный романтический конфликт времени — между неимоверно выросшей после Отечественной войны национальной гордостью и непрестанным ее оскорблением действиями «просвещенного» монарха.

Общественным ответом стало движение декабристов. Исторически декабристы знаменуют переход от верхушечных дворцовых переворотов и эволюционного Просвещения к революционному насилию с целью

коренного изменения всего социально-экономического и политического строя, идеологии и культуры. В культурологическом аспекте они олицетворяют связь эпох Просвещения и романтизма через ампир как высшую стадию классицизма. В деятельности и литературном творчестве декабристов проявились черты ампира: абсолютный приоритет общественных, государственных, идеологических ценностей над личными, семейными, эстетическими, конфессионально-этническими; мечты о красивой революции «в белых перчатках»; высокопарность письменной и устной речи, театральность общественного поведения, рассчитанные на будущих историков, поэтов, художников, драматургов; преобладание фразы и позы над делом. В своих эстетических воззрениях декабристы олицетворяли ампирную эклектику. Античность для них перестала быть «классикусом». Их произведения отличались антиисторизмом; господством воспитательно-пропагандистской функции искусства над всеми остальными; пиететом к «священным» категориям классицизма (государство, власть, свобода и т. д.); классицистической однозначностью оценок; идеальностью героев; безоговорочным подчинением частного общему; классицистической иерархией жанров; приоритетом общественно значимого содержания над художественной формой; ампирным (имперским) пониманием «народности» и «национальности».

К началу 20-х годов в сознании декабристов идеология Просвещения сменилась бунтарским романтизмом. Но у основной массы сограждан степень общественного возмущения была много ниже, что обрекало декабристов на романтическое одиночество. Они стремились взять под контроль ведущие литературные объединения, в результате чего эти объединения распадались. Декабристы являлись частью салонной жизни и общественных организаций. Близость к ним отразилась на судьбе и творчестве многих деятелей культуры. Среди декабристов оказалось немало представителей художественной интеллигенции. Декабристские издания и литературные организации стали важным центром формирования ампирной и романтической эстетики. На их волне начался золотой век русской поэзии. Однако их эстетические воззрения, радикальные проекты образовательных и культурных преобразований таили для русской культуры потенциальное зло, не меньшее, чем аракчеевщина.

*Толстой Ф. П. 1820-е. Нападение разбойников. Силуэт*

**О. Б. Островский**

# АЛЕКСАНДР I И РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

Ответственный редактор *А. Барагамян*
Верстальщик *Т. Качанова*
Корректор *Г. Барышева*

Подписано в печать 16.05.2019.
Формат 60x90/16. Усл. печ. л. 39.
Тираж 450 экз. Заказ № 2019-05-16.

Издательство «Директ-Медиа».
117342, Москва, ул. Обручева, 34/63, стр. 1.
Тел./факс: + 7 (495) 334-72-11.
E-mail: manager@directmedia.ru
www.biblioclub.ru
www.directmedia.ru

Отпечатано в филиале «Чеховский Печатный Двор»
АО «Первая Образцовая типография»
142300, Московская область, г. Чехов,
ул. Полиграфистов, д. 1
Сайт: www.chpd.ru,
E-mail: sales@chpd.ru,
тел.: (495) 988-63-41