

1

05 – 1

289

Г.Ю. СТЕРНИН

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ  
ЖИЗНЬ РОССИИ  
30–40-х годов  
XIX ВЕКА**











1

05 – 1

289

УТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ  
КУЛЬТУРЫ

И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Г.Ю. Стернин

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ  
ЖИЗНЬ РОССИИ  
30–40-х годов  
XIX века

МОСКВА  
«ГАЛАРЕ»

2005

КОНТРОЛЬНЫЙ  
ЭКЗЕМПЛЯР

0052



УДК 7.0  
ББК 85  
С 79



*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ),  
проект 04-04-16230 д*

Рецензенты:  
Е.А. Борисова  
О.М. Фельдман

**Стернин Г.Ю.**



Художественная жизнь России 30–40-х годов XIX века.  
(Ин-т искусствознания Министерства культуры и массовых  
коммуникаций РФ. – М.: Галарт, 2005. – 240 с.  
ISBN 5-269-01031-3

Предлагаемое издание – шестая книга, посвященная художественной жизни России XIX – начала XX века.

В центре внимания автора – проблемы развития русской художественной культуры «гоголевского» периода. В книге подробно рассматривается взаимодействие различных видов искусства и место каждого из них в духовной истории России 30–40-х годов XIX века.

Издание предназначается для искусствоведов, художников, филологов и всех интересующихся отечественной культурой.

ISBN 5-269-01031-3

© Текст Г.Ю. Стернин, 2005  
© Издательство «Галарт», 2005  
© Государственный институт  
искусствознания Министерства культуры  
и массовых коммуникаций Российской  
Федерации, 2005



2004132114

# СОДЕРЖАНИЕ

Введение .....	4
Русские художники 1830–1840-х годов Групповой портрет в историко-культурном контексте .....	27
Между Россией и Италией Из жизни русской художественной колонии в Риме .....	57
«Образы» и «образа́» в русском искусстве и в художественной жизни России 1830–1840-х годов .....	78
Александровская колонна Огюста Монферрана – реальность и миф России 1830-х годов .....	98
Изобразительное искусство в жилом интерьере и жилой интерьер в изобразительном искусстве .....	118
Книжная иллюстрация и печатная «картинка» в искусстве и художественной жизни .....	138
Примечания .....	172
Краткая летопись художественной жизни с 1830-го по 1850-й год .....	203
Именной указатель .....	232



## ВВЕДЕНИЕ

Предлагаемая работа – очередная, шестая по счету, публикуемая книга автора по истории художественной жизни России прошлых веков. На этот раз предметом изучения стали 30 – 40-е годы XIX века – эпоха, которую есть все основания условно именовать «гоголевской», но которая вместе с тем продолжала испытывать на себе мощный духовный импульс пушкинского гения.

Основные научные задачи и методологические принципы исследования остаются прежними. Как и в предыдущих книгах, здесь казалось необходимым обозначить многосложную сферу диалога между современниками и пластическим творчеством, диалогом, дающим много для понимания исторического самосознания эпохи. Как и раньше, автор в первую очередь думал о том, чтобы, рассматривая художественную жизнь, представить изобразительное искусство органической частью художественной культуры своего времени, ее общих духовных устремлений, ее общественного бытия, ее жизнесозидательных усилий.

Стали уже почти ритуальными рассуждения об условности любого жесткого хронологического членения исторических процессов, происходивших в духовной жизни общества. Среди приводимых обычно на этот счет доводов стоит отметить, на мой взгляд, главный: любая периодизация, подчеркивая особость, самостоятельную значимость того или иного временного отрезка, заслоняет проблемы целостности национальной культуры, внутренней логики ее развития на протяжении крупных исторических эпох.

Сказанное, разумеется, в полной мере относится и к предпринятой здесь попытке сделать самозначимыми, «самоговорящими» два десятилетия – 1830-е и 1840-е



годы. О том, насколько реальная история России и самосознание современников давали для этого основания, речь впереди. Собственно говоря, одна из задач всей книги – дать ответ на этот вопрос. Для начала же хотелось использовать посредников и опереться на историографическую традицию русской общественной и научной мысли.

Хорошо известны написанные в 1850-м году слова А.И. Герцена: «Двадцать пять лет, которые следуют за 14 (26) декабря, труднее характеризовать, нежели весь истекший период со времени Петра I. Два противоположных течения, – одно на поверхности, а другое в глубине, где его едва можно различить, – приводят в замешательство наблюдателя. С виду Россия продолжала стоять на месте, даже, казалось, шла назад, но в сущности, все принимало новый облик, вопросы становились все сложнее, а решения менее простыми»<sup>1</sup>. Пытаясь разобраться в этих двух «противоположных течениях», Герцен через несколько лет после цитированного признания начинает работать над своим капитальнейшим творением – «Былое и думы».

«Пусть же “Былое и думы” заключат счет с личной жизнью и будут ее оглавлением»<sup>2</sup>, – восклицает Герцен на первых же страницах своей книги. Дело здесь, понятно, никак не сводится к сознательному авторскому эгоцентризму, заключенному в самих особенностях мемуарного жанра. Эгоцентризм этот был вынужденным, полностью мотивированным культурно-историческими реалиями времени, и в желании писателя сделать автобиографическую исповедь основой своей монументальной фрески явно обозначился отклик на потребность людей эпохи к самосознанию, к выявлению ее скрытых духовных потенций и драм.

Реальная история как «оглавление» личных судеб, как скрещение многообразных событий из частной жизни человека – такой взгляд на прошлое страны сейчас опять явно востребован гуманитарным знанием<sup>3</sup>. Можно сказать даже больше. Растущий интерес к 1830-м годам во многом объясняется как раз тем, что рассмотренное под этим углом зрения десятилетие являет собою необычайно показательный и емкий культурный «текст», позволя-

ющий с новой стороны вникнуть в истоки мирозидательной и мифотворческой энергии эпохи. Оставляя пока в стороне мемуаристику первой половины XIX века (многократно переиздававшуюся в последние годы), назову два прекрасно документированных культуроведческих исследования: Е.А. Анненкова. Аксаковы. Преданья русского семейства (СПб., 1998) и Е.Э. Лямина, Н.В. Самовер. Бедный Жозеф. Жизнь и смерть Иосифа Виельгорского (М., 1999). К названию последней книги авторы дали характерный подзаголовок – «Опыт биографии человека 1830-х годов».

«Николаевская Россия» – такое словосочетание не в качестве привычной публицистической формулы, а как обозначение конкретной социально-политической сущности российского государства 1830–1840-х годов, тоже сейчас предмет многочисленных исторических интерпретаций. Взятый и в этом аспекте изучаемый период обнаруживает свое собственное лицо, собственное понимание своей исторической миссии и свою особую манеру общественной презентации.

Известная уваровская триада – «самодержавие, правослабие, народность» – знаковое явление все тех же 1830-х годов – в современных исторических концепциях перестает быть лишь позорным клеймом официальной идеологии николаевской империи, ее стараются осмыслить как сложный, противоречивый ответ на мучительные проблемы мифологизированного общественного сознания<sup>4</sup>. Да и сама фигура Николая I в системе этих мифологических представлений обретает две ясно различимые ипостаси: российского самодержца и блюстителя домашнего-семейных устоев<sup>5</sup>.

До сих пор имелись в виду общие взгляды на эпоху. Они весьма существенны для обоснования смысловых ракурсов предпринятого исследования, его формальной структуры. При этом, естественно, необходимо постоянно помнить о том, что пространственные искусства были вовлечены в это активное мифотворчество эпохи, точнее говоря, были его основным рукотворным средством – от монументальных сооружений городских архитектурных ансамблей до скромных живописных «интерьеров», воспевающих уют домашнего крова.



Разумеется, в нашем случае большим подспорьем стал и другой круг литературных источников, помогающих уже непосредственно войти в тему, испытать ее на академическую прочность, определить спектр ее ключевых вопросов и проблем. В частности, они предполагают необходимость ответить на ряд вполне традиционных вопросов. Вот, к примеру, один из них.

Есть ли основания рассуждать об исторической и логической взаимосвязи двух избранных десятилетий, о какой-то внутренней целостности этого периода, если разуместь исторические судьбы пластических искусств и события художественной жизни, с ними связанные?

С одной стороны, вопрос выглядит давно уже решенным. В самом деле, предложенную хронологическую формулу – 1830–1840-е годы – можно встретить не раз в историографии русской художественной культуры, в том числе в работах, исследующих отечественные памятники живописи, архитектуры, графики<sup>6</sup>. О литературоведческой научно-критической традиции и говорить не приходится: авторы стоящих у ее истоков работ сразу же окрестили этот период «гоголевским» и тем самым собрали его в одно целое. Хорошо известное сочинение Н.Г. Чернышевского «Очерки гоголевского периода русской литературы» (1855–1856) и полемизирующая с ним большая статья А.В. Дружинина «Критика гоголевского периода и наши с ней отношения» (1856) придавали взятым вкупе обоим десятилетиям совершенно особый историко-литературный статус, а самому эпиту – «гоголевский» – нарицательный смысл. Подобной периодизации всячески стараются придерживаться и те, кто ищет себе опоры в уже готовых дефинициях и, в частности, заботятся о сквозной характеристике позднеромантического этапа в истории русского философско-художественного сознания.

Но, с другой стороны, только что заданный вопрос приобретает некоторую сложность, если сравнить между собою роли этих десятилетий в последовательной смене двух крупных исторических эпох. В особенности, двойственность ситуации становится очевидной, когда оказывается необходимым определить место именно пластических искусств в художественном развитии



России XIX века. Легко обнаруживается, что каждое из этих десятилетий не только имеет в науке свою собственную историко-культурную репутацию, в них справедливо усматривают свою меру причастности к историческому ходу событий, свою ориентацию в пространстве мировой культуры. С этой точки зрения изучаемый период было бы точнее именовать – «от Пушкина к Гоголю», если иметь в виду не только статические характеристики русской художественной культуры той эпохи, а сам процесс ее развития. Иными словами, переломный этап в истории отечественного искусства при более внимательном, более разностороннем исследовании оказывается в то же время этапом переходным. Примеры лежат на поверхности. Так, в 30-х годах обычно видят связь с предшествующим этапом, желание следовать многим прежним художественным ценностям, в 40-х – преимущественно ищут истоки важных тенденций второй половины девятнадцатого столетия. Правда, было немало художников, творческий путь которых захватил оба десятилетия. Достаточно назвать главные фигуры – Александра Иванова, Карла Брюллова, да и, в конце концов, Федотова, чьи ранние работы относятся еще к 30-м годам. Однако если оставить в стороне чисто биографический подход к проблеме, дело обстоит не так просто и в хронологии самого художественного процесса, и, в особенности, в летописи художественной жизни. Так, в общественной молве вокруг Брюллова, в разного рода общественных акциях, с ним связанных, «великий Карл» возносился на Олимп, прежде всего, как художник 1830-х годов, как автор главной своей картины – «Гибель Помпеи», – именно этим произведением современники измеряли его заслуги перед отечественной культурой. Александр Иванов со своим основным полотном, завершенным уже в пятидесятые годы, вообще словно перешагнул через весь изучаемый период, хотя, разумеется, никак не оставался в стороне от общих художественных устремлений эпохи. Об его многолетней работе над «Явлением Мессии» знали тогда в России лишь по слухам, по газетным и журнальным сообщениям немногочисленных посетителей римского ателье мастера.

Тема «Гоголь и пластические искусства его времени» будет в дальнейшем постоянно витать на страницах работы. Пока же стоит обратить внимание на ряд общих историко-культурных явлений, дающих основание не метафорически, а вполне буквально назвать «гоголевским» этот период русской художественной жизни, да же если оставлять в стороне достижения отечественной словесности 1830–1840-х годов.

Небезынтересно заметить, прежде всего, что уже современники склонны были оценивать деятельность ведущих живописцев эпохи мерою ее близости к творческим открытиям Гоголя. Александр Иванов «был в живописи тем же, чем Гоголь в слове»<sup>7</sup>, – решительно утверждал А.С. Хомяков. Не менее категорично прозвучало в те годы заявление авторитетного критика П.М. Ковалевского: «Федотов – это Гоголь нашей живописи»<sup>8</sup>. Многозначительная деталь: при подобных умозаключениях можно было бы ожидать по законам формальной логики поисков точек соприкосновения Иванова с Федотовым, однако, следуя другой логике, логике самого художественного процесса, никто из современников поисками параллелей между авторами «Сватовства майора» и «Явления Христа народу» не занимался. Духовно-творческая миссия Гоголя оказывалась тем самым определяющим свойством художественной культуры, обнимающим ее различные сферы, различные творческие интенции.

К сказанному необходимо добавить еще одно и то же хорошо известное обстоятельство: историко-культурная рефлексия автора «Арабесок» и петербургских повестей часто восходила к эстетическим проблемам именно пластических искусств, к размышлениям о роли мастера кисти в духовной жизни общества. Именно эта сфера мировой художественной культуры питала не только умозрительные культурфилософские построения Гоголя, в ряде случаев она становилась основой драматургии его литературных произведений, оказывалась тем магическим кристаллом, сквозь который писатель воспринимал окружающую действительность. Разумеется, здесь сказывалась утверждаемая романтизмом иерархия эстетической значимости различных видов искус-



ства, и в таком своем качестве многие патетические гоголевские суждения могли рассматриваться как естественная дань эпохе. Но в них явственно обнаруживалось и другое – непосредственная причастность Гоголя к современной ему художественной среде, поразительная способность писателя прислушиваться к ее изъявлению радости и утрюмому ропоту, его умение вникнуть и в творческие, и в житейские проблемы общественной миссии живописца<sup>9</sup>.

Культурно-бытовые взаимоотношения Гоголя с художниками – самая очевидная, документированная множеством свидетельств сторона обсуждаемого аспекта книги. Они уже неоднократно становились предметом внимания специалистов, причем это в равной мере касается и русского, и зарубежного периодов жизни писателя. Описаны важные с этой точки зрения и реальные факты гоголевской биографии, и возникшие вокруг них легенды (иногда представляющие самостоятельный историко-культурный интерес), создан свод живописных и графических портретов зачинателя послепушкинского периода русской словесности. В поведенческих мотивах писателя, в его манере держать себя с собратьями по художественным делам, в его человеческих симпатиях и антипатиях справедливо усматриваются не только личные свойства гоголевского характера, в них видят типическое свойство всей духовной атмосферы того времени<sup>10</sup>.

\* \* \*

1830-е годы – в известном смысле узловый период в истории русской художественной культуры XIX века. Не только и не столько потому, что они отмечены появлением эпохальных произведений искусства, хотя и в этом отношении они заявили о себе достаточно внятно: не говоря уже о словесности, стоит вспомнить поздние архитектурные ансамбли Росси, оперу Глинки «Жизнь за царя», картину Брюллова «Последний день Помпеи», представленные Щепкиным сценические образы Фамусова и гоголевского Городничего. Эти работы жили в сознании русского общества на протяжении всего столетия. Но главное в другом.



1830-е годы заговорили о себе, и это впервые столь громко и дружно, как о представителе и выразителе всего наступившего века, иными словами, как о времени, позволяющем охватить общим взглядом настоящее, прошлое и будущее России. Н.В. Гоголь: «Картина Брюллова («Последний день Помпеи». – Г.С.) – одно из ярких явлений XIX века. ... никогда полет гения не будет так ярок, как в нынешние времена; никогда не были для него так хорошо приготовлены материалы, как в XIX веке»<sup>11</sup>. В.Ф. Одоевский: «XIX век понял, в чем состоит задача, заданная ему провидением!»<sup>12</sup> Е.А. Баратынский: «Век шествует путем своим железным...»<sup>13</sup> И.В. Киреевский: «теперь, когда определить господствующее направление века сделалось главной общею целию всех мыслящих...»<sup>14</sup> Можно сказать, что именно в это десятилетие XIX век как таковой, впервые осознал себя в своем историческом качестве. Подобная самоидентификация 1830-х годов привлекает к ним особое внимание историка русской культуры, пытающегося вникнуть не только в готовые результаты, но и во внутреннюю логику художественного развития эпохи<sup>15</sup>.

В одной из работ Б.М. Эйхенбаума есть интересное наблюдение: «Русские люди 20-х годов (XIX века. – Г.С.) – люди не только с судьбой, но и с биографией, быстро развертывающейся и к концу 30-х годов исчерпывающей себя; русские люди 40-х годов – люди с судьбой, но без биографии: жизнь их складывается как роман без фабулы – эпизодами, очерками, без особой конструкции»<sup>16</sup>. Далее исследователь отмечает, что на пороге «сороковых годов» «встречались люди, которые, несмотря на близкий возраст, чувствовали себя уже людьми разных эпох – так резка была перемена. Историческая граница поколений легла около 1810 года – родившиеся до (1803–1806) и родившиеся после (1811–1814) сходились как враги и плохо понимали друг друга»<sup>17</sup>.

В дальнейшем еще понадобится вернуться к «возрастной» типологии деятелей пластических искусств 1820 – 1840-х годов. Пока же стоит обратить внимание на некоторые общие аспекты проблемы.

Смена поколений как непреложный исторический закон, как свойство истории делать живых людей ее залож-

никами – именно так в головах современников отпечатывалась суть переходного характера изучаемого периода. На протяжении всего XIX века нечто подобное и с той же остротой повторилось, пожалуй, лишь в самом конце столетия, в 1890-е годы. Тема эта обрела совершенно явный экзистенциальный смысл и в качестве таковой оказалась предметом напряженных поэтических рефлексий и способом общественного самоопределения личности. Само слово «поколение» стало одним из ключевых в размышлениях эпохи о самой себе, о переменчивости человеческих идеалов и судеб. Литературный соратник Пушкина и его старший друг П.А. Вяземский в самом начале 1840-х годов с горечью признавался: «Сыны другого поколения, / Мы в новом – прошлогодний цвет: / Живых нам чужды впечатленья, / А нашим – в них сочувствий нет. / ... Наш мир – им храм опустошенный, / Им баснословье – наша быть, / И то, что пепел нам священный, / Для них одна немая пыль»<sup>18</sup>.

Ситуация перелома, драматически отзывавшаяся на мироощущении людей, становилась источником душевных излияний совсем не только в тех случаях, когда пережившее себя поколение скорбело об ушедшем «золотом веке», об утраченных ценностях бытия. На нее откликнулись и пришедшие на смену творцы русской духовной культуры, откликнулись по-разному, одни – с надеждою, стараясь в настоящем прозреть будущее (их мысли на этот счет только что приводились), другие – с тревогой, признаваясь в невозможности провидеть и понять грядущее. «Печально я гляжу на наше поколение! / Его грядущее – иль пусто, иль темно»<sup>19</sup>, – писал Лермонтов в конце 1830-х годов, и этой своей «думой» поэт как будто прямо полемизировал с гоголевской верою в способность эпохи «охватить общим взглядом прошлое и будущее России», в ее возможность и даже необходимость сделать творца ясновидцем и прорицателем.

Глубокий конфликт между этими двумя взглядами на жизнь, двумя самоощущениями личности – существеннейшая сторона художественного сознания эпохи, едва ли не главная причина его внутреннего драматизма. Между пророческим витийством и сдержанными лирическими медитациями (от интимно-альбомных до пуб-



лично-учительских) – так можно было бы определить культурно-мифологическое пространство того времени, так можно было бы обозначить диапазон интонаций авторского голоса.

Одно из доказательств тому – круг тематических интересов и своеобразие жанровой структуры пластических искусств того времени. Соседство на художественных выставках грандиозных исторических композиций и скромных бытовых сцен, равно как и «кабинетной» портретной живописи – случай сам по себе вполне ординарный, отнюдь не представляющий собою отличительное свойство искусства рассматриваемых десятилетий. Изучаемый период поражает другим – разнообразием, точнее, разнородностью художественной мысли о человеке и его судьбе, мысли, воплощенной соответственно в «большом искусстве» и в камерных произведениях.

Конечно, свои поправки вносили в этом случае реальные формы бытования и распространения скульптуры, графики, живописи, как светской, так и церковной, весьма настойчиво заявлявшей в то время о своих правах. Но с их учетом оба полюса творческих исканий были каждый по-своему общественно и эстетически вполне репрезентативны.

Все эти общие рассуждения требуют еще одного корректива. На предыдущих страницах эпоха говорила голосами писателей, поэтов, философов, и это вполне естественно. По совершенно понятным причинам именно литературно-философский мир брал на себя обязанность от первого лица формулировать основные идеологемы своего времени, определять общественный статус деятеля культуры. Стоит поэтому сразу же обратить внимание на разницу (подробнее об этом пойдет речь дальше), существовавшую между «литератором» и «художником» в способах личностного самоопределения. В профессиональной среде мастеров кисти и резца корпоративные формы представительства еще сохраняли свой общественный престиж; решительное противостояние «цехового» миропорядка индивидуальному самосознанию творческой личности художники ощущают позже в середине XIX века. Многое значило и то об-

стоятельство, что пластические искусства, исключая разве первые шаги публицистической деятельности записных карикатуристов, были гораздо меньше, чем литература, вовлечены в журнально-кружковую борьбу, и потому возникавшие антагонизмы между различными течениями и личностями открыто себя не выявляли.

В художественной жизни России 1830–1840-х годов возник любопытный треугольник с тремя вершинами: Гоголь, Александр Иванов, Карл Брюллов. Были, разумеется, в ту пору и другие крупные личности, сильно влиявшие на ход искусства. Но именно внутри этой геометрической фигуры, находясь в постоянном движении, перекрещивались или же, наоборот, резко отгалкивались друг от друга разные творческие импульсы духовных исканий эпохи. Молодой Гоголь, как известно, с восторгом откликнулся на главное брюлловское полотно, «вчитав» в него многие свои тогдашние представления о мироздании, о красоте, о предназначении искусства. Но в зрелые годы ему явно стал ближе Александр Иванов, причем, что очень существенно, интерес писателя к пластическим искусствам заметно сместился с оценки картины на определение самого типа художника. Как и в случае со статьей о брюлловском «Последнем дне Помпеи», здесь тоже на глазах у читателя творилась легенда, но она создавалась уже по иному идеологическому рецепту и в сущности носила «антибрюлловский» характер. Дело не только в том, что «любимцу муз», «баловню судьбы», каковым слыл Брюллов в годы своей славы, здесь противопоставлялся художник-подвижник, художник-анахорет (кстати сказать, сам Александр Иванов не был в восторге от этой созданной ему репутации «монаха»)<sup>20</sup>. Сочиненное Гоголем «житие» Иванова должно было восполнить отсутствие той реальной «публичной» биографии, с которой обычно являлись свету художники и поэты пушкинско-брюлловского круга. Движим был писатель еще одной важной целью – обозначить главную, в его глазах, обязанность творца: осуществление своей божественной миссии.



«Не забывай, что у тебя на Руси есть апостольство и что ты должен проповедовать Евангелие правды и Ка-рамзина за себя и за Пушкина»<sup>21</sup>, – писал П.А. Вяземский В.А. Жуковскому в 1842-м году. Этот совет человека «из прошлого» (хотя Вяземскому тогда было всего лишь пятьдесят лет) и своей лексикой, и своим учительским тоном удивительным образом напоминает хорошо известные гоголевские наставления друзьям, при том, что, строго говоря, речь велась о существенно различных вещах. Но в обоих случаях «апостольство» – вид особого участия в духовной жизни новой эпохи, своеобразный кодекс нравственного служения творца художественных ценностей. Именно в такой торжественно-религиозной окраске представал в изучаемую пору жизнесозидательный смысл культуры.

«Образованный русский мир как бы впервые очнулся к тридцатым годам»<sup>22</sup> – заметил позже П.В. Анненков, оглядываясь на прошедшие годы, коим он был свидетель. О том же самом, но уже в совершенно ином контексте размышлял пушкинский ровесник Е.А. Баратынский: «Исчезнули при свете просвещения / Поэзии ребяческие сны, / И не о ней хлопочут поколения, / Промышленным заботам преданы»<sup>23</sup>. Пробуждение, возвращение к сущему как личное и общественное благо или же, наоборот, как грустное расставание с поэтическими идеалами пушкинской поры – вот существенный девиз новых десятилетий, важная отличительная черта их самосознания.

«Душевным сдвигом» назвал происшедшее на рубеже 1820-х и 1830-х годов известный русский богослов и культуровед прот. Георгий Флоровский. Началом «великого ледохода» русской мысли окрестил этот период крупнейший знаток духовной жизни России XIX века М.О. Гершензон. Едва ли не первой реакцией современников на это «пробуждение» стали усиленные попытки эпохи, точнее, ее главных представителей всмотреться в собственный облик, понять свой удел в земном мире и за его пределами. Выводы были различны, порою внутренне трагичны, порождая то волевое настроение, то желание «одомашнить» свою личную жизнь.

Сильно оживились, всплыли на поверхность эстетической мысли религиозно-философские искания, и для понимания многих творческих замыслов эпохи крайне важно иметь в виду, что в поле зрения этих императивов оказывались и частная личность, и исторические судьбы народа, а также самодержавная власть российской империи.

Значительно возрастает идеологическая роль религиозной темы в искусстве, точнее говоря, расширяется круг ее жизненных функций. Официальные художественные круги и прежде чтити и всячески поощряли обращение мастеров к сценам из Священного Писания. Но тогда речь шла обычно о первенствующем месте подобных сюжетов в иерархической системе академической эстетики. Теперь проблема значительно усложняется, обретает новые аспекты, в ней сходятся, накладываются друг на друга два мощных жизненных импульса: поэтический зов художника-миссионера и культовые потребности церковного искусства. На примере творческой биографии Александра Иванова хорошо видно, что задача эта могла превращаться в трудную дилемму и в качестве таковой сильно влиять на самосознание мастера, на его конкретную творческую программу.

Проповедовать «за Пушкина» «Евангелие Карамзина» – этот призыв Вяземского разумел уже борьбу идей в сфере историософских концепций эпохи<sup>24</sup>. Общеизвестно, что изучаемый период стал знаменательным в общественной жизни страны еще и потому, что как раз в эти десятилетия мыслящая Россия разделилась на два лагеря – западников и славянофилов. Идейная борьба между ними окрасила собою очень широкий спектр умонастроения и миропонимания людей 1830–1840-х годов – от проблем религиозно-философских и художественных до социально-политических и государственных. В чистом виде «западнического» или «славянофильского» искусства тогда не существовало, и любая попытка расчленить изобразительное творчество по этому принципу грозит обернуться грубой схемой (в литературе как раз отдельные примеры такой «партийной» принадлежности автора обнаружить можно).



Однако отклики ведшихся споров, безусловно, сказывались и на судьбах пластических искусств. При желании их можно, например, без труда обнаружить в живописных портретных концепциях, в понимании общественной и жизненной природы личности. Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить драматический индивидуализм поздних портретных образов Кипренского или же Брюллова с поэтическим утверждением органической самости человека в портретах Тропинина. Изредка просвечивали подобные различия и сквозь жизненные постулаты «исторических» картин. Но гораздо выразительнее они обнаруживали себя в том случае, когда имели то или иное отношение к весьма распространенной тогда теме «Москва и Петербург». Точнее говоря, дело касалось не самой темы как таковой, напрямую сформулированной и глубоко отрефлексированной ведущими русскими литераторами<sup>25</sup>, а самих жизненных реалий, ее постоянно питавших. Более того, пластические искусства как часть предметно-пространственной городской среды сильно способствовали созданию тех мифологизированных собирательных образов российских столиц, которые впоследствии обросли множеством историко-культурных смыслов, превратив их в знаковые полюса духовной и государственной жизни России XIX века.

Вряд ли возможно рассуждать о проблемах художественной жизни, минуя характеристику способов и форм реального бытования различных видов пространственных искусств – живописи, графики, станковой пластики (архитектура и монументальная скульптура требуют здесь специального подхода). Это касается любых эпох, но в особенности – переходных. Изучаемый период с его резкими контрастами в понимании предназначения искусства, с его трудными процессами общественного самоопределения личности – наглядный тому пример. Вернисажный ажиотаж выставочной публички, толпящейся в парадных музейных залах перед историческими полотнами прославленных академических профессоров – приметная черта столичной художественной и околосудожественной жизни 1830-х годов. Но не менее, если не более ее существенным при-

знаком (в особенности, если иметь в виду не только культурный уклад города, но и, скажем, предметно-поэтический мир усадьбы) оказались камерные формы бытия искусства. Например, типичным явлением эпохи стало развитие так называемой «кабинетной» живописи, в частности, вхождение в домашний быт интимного живописного и графического портрета.

Как эти реальные формы «диалога» искусства с жизнью влияли на сам художественный процесс, на имманентные законы его развития? Какое социальное и эстетическое своеобразие духовно-материальной среды создавала встреча этих двух, идущих с разных сторон, импульсов? Вопросы совсем не простые. Ответы на них никак нельзя вывести из чисто функционального подхода к проблемам «художник и заказчик», «творчество и коммерция», «искусство и художественный рынок» и т.д., проблемам, ныне, после долгого перерыва, вновь привлекающим к себе сосредоточенное внимание специалистов.

В свое время все эти темы были одними из главных в научных занятиях наших литературоведов, и результаты их исследований, естественно, должны обязательно учитываться<sup>26</sup>. Однако непременно надо иметь в виду иное: в русской словесности 1830–1840-х годов, с одной стороны, и в пластических искусствах того же времени – с другой, историко-культурные ситуации весьма заметно отличались друг от друга. Сошлюсь на один весьма показательный в этом смысле пример.

Давно уже отмечен характерный факт – популярнейшим видом литературы в 1830-е годы стали исторические романы и повести. Исследователи подсчитали: в период между 1831 и 1839 годами в России вышло в свет отдельными изданиями 93 отечественных исторических романа (исторические повести – отдельный счет) – больше половины всей романной продукции того периода<sup>27</sup>. Одни за другим появлявшиеся на книжном рынке исторические сочинения М.И. Загоскина, Ф.В. Булгарина, И.И. Лажечникова, К.П. Масальского, Н.А. Полевого, откликаясь на читательские потребности и оказываясь в центре внимания журнальной критики, формировали в свою очередь новое отношение писателя к художест-



венной реконструкции истории, новый способ авторского «присутствия» в событиях прошлого России<sup>28</sup>. Применительно к произведениям русской словесности семантическая аура вокруг слова «исторический» не просто магнетизировала читателя, она размывала границы между различными жанрами литературы, сложившиеся в XVIII веке и тем самым расшатывала традиционную поэтику этого вида творчества. Историческая живопись, напротив, продолжала гордо блюсти свой суверенитет, свое особое место в жанровой иерархии искусства. Собственно говоря, общим в понятии «исторический» осталась лишь этимология этого слова. Его же семантика, раздвоившись, стала представлять далекие друг от друга художественные интересы эпохи<sup>29</sup>.

Идейный замысел и пластические принципы трех главных исторических полотен, созданных в изучаемый период – «Последний день Помпеи» Карла Брюллова, «Медный змий» Федора Бруни, «Явление Мессии» Александра Иванова ясно обозначили тот торжественно-поэтический регистр, ту «декламационную» форму авторского обращения к зрителю, которые были свойственны пластическим искусствам в тех случаях, когда оно непосредственно включалось в трудные размышления эпохи об исторических судьбах человечества (относящиеся к тому же времени патетические драмы Н.В. Кукольника на исторические сюжеты подобных проблем не касались). Адресованное такому типу живописи определение – «большое искусство» помимо всего указывало на ее избранничество, своего рода «аристократизм» ее отечественной и зарубежной родословной.

Трудно, но можно найти в изобразительном искусстве какую-то, пусть очень условную, параллель той прямой ориентации на повседневный публичный спрос, которую демонстрировала историческая беллетристика 1830-х годов. Ею окажется художественная продукция совершенно иной тематической направленности – тиражная печатная графика, документально подтверждающая визуальные впечатления зрителя об окружающей его архитектурно-предметной и бытовой среде, указывающая ему на завлекательность и этнографическую характерность всевозможных сцен из городской «народ-

ной жизни». И лишь изредка воспроизводимые знаменитые архитектурные памятники прошлого были способны погружать тех, кто рассматривал «картинки», в атмосферу давно ушедших времен.

Но, конечно, куда весомее был вклад пластических искусств в русскую художественную культуру 1830–1840-х годов, связанный с творчеством совершенно иного рода. Нетрудно понять, что речь идет о портрете – живописном, графическом и, отчасти, скульптурном. Стоит вспомнить, что в изучаемый период встретились крупнейшие портретисты различных поколений. Завершали свой творческий путь В.А. Тропинин, О.А. Кипренский, А.Г. Варнек, высшими достижениями русской живописи той поры стали портретные образы К.П. Брюллова, немного, но очень выразительных портретных работ оставил Александр Иванов, прочно вошли в историю искусств камерные лирические портреты П.А. Федотова. Весьма распространенным художественным атрибутом дворянского быта стали акварельные портреты, альбомные, настольные или настенные П.Ф. Соколова, А.П. Брюллова, Г.Г. Гагарина<sup>30</sup>. Перечень легко было бы продолжить.

О философско-эстетических, идеологических, мироощущенческих предпосылках расцвета этого жанра, его многозначительной двадцатилетней эволюции уже сказано в искусствоведческой литературе много нужных и правильных слов. Совершенно справедливо отмечается обычно влияние Отечественной войны 1812 года, декабристского движения, духовной атмосферы николаевской России на формирование усложненных представлений о личности, об ее общественном предназначении, об ее психологических драмах и жизненной судьбе. В книге, трактующей проблемы именно художественной жизни эпохи, понадобится специально коснуться иных сторон дела, связанных с реальным общественным бытием портретных произведений, с их местом в повседневном культурном обиходе эпохи.

Одна из особенностей социокультурной ситуации в России изучаемых десятилетий заключалась в том, что повышенное внимание пластических искусств к человеку сопровождалось усиленным интересом человека



к своему собственному образу – к его жизненной сути и к его материальному воплощению. Проблема «человек и его портрет» издавна имела много разных выходов в повседневную реальность, соединив в себе и философские взгляды на природу художественного творчества, и социальные амбиции личности, и ее способы ориентации в окружающем мире. От портрета-двойника, обладающего магическим свойством менять реальные судьбы людей, до портрета-документа, удостоверяющего сходство образа с оригиналом и исполняющего функцию равнодушного зеркала – таков был сложный метафизический и психологический подтекст тройственных взаимоотношений между художником, моделью и зрителем.

Все эти свойства портретного жанра новыми назвать никак нельзя. Особенность заключалась в том, что 1830–1840-е годы подвергли их серьезному испытанию на способность сопротивляться надвигавшейся коммерциализации искусства. Процесс касался всех разновидностей изобразительного творчества. Но, быть может, как раз потому, что портрет прежде вводил в наиболее загадочную и сокровенную сферу духовного общения зрителя с живописью, графикой или скульптурой, участь именно этого жанра стала обозначать наиболее тревожные симптомы историко-культурных перемен<sup>31</sup>.

Стоит сразу же сказать, что опасения современников за судьбы русского искусства, вызванные массовым изготовлением портретной продукции, были сильно преувеличены, но некоторые основания все же имели. Как раз в 1830-е годы «заказной» портрет начинает превращаться в самостоятельный феномен русской культуры, объясняя своим эпитетом не столько причины появления на свет, сколько особое отношение портретиста к своей задаче, к изображаемой модели (в подобном определении часто присутствует и качественная оценка исполнения, но ее может и не быть).

Корпус дошедших до нас портретных произведений 1830–1840-х годов свидетельствует о существовании в то время двух противоположных тенденций: одна из них – действительно растущее количество заказных портретных картин и рисунков в самом точном и уз-

ком смысле слова, т. е. работ, сделанных как будто под диктовку вкусов и социального самоутверждения модели-заказчика (портреты, написанные Е.А. Плюшаром могут вполне здесь служить примером)<sup>32</sup>, другая – произведения, внушенные автору той общественной средой, «заказанные» ему тем его окружением, в духовной атмосфере которого художник чувствует себя «своим» человеком и которое представляет для него глубокий человеческий и профессиональный интерес. Такой «заказ» оказывался на деле своего рода доверенностью, выдаваемой мастеру моделью на право представлять ее, модель, в искусстве. Время сказалось и на подобных работах некоторой дистанцированностью художественного образа, нарядностью, подчас щеголеватостью цветовой поверхности холста или бумаги. Но все это – в пределах искреннего поэтического высказывания о человеке. Распространенный тогда особый вид художественного рукотворчества – камерный рисуночный и акварельный портрет такую тенденцию выражает весьма наглядно.

Характеризуя в одном из своих сочинений жизнь литературных салонов и кружков пушкинской поры, Ю.М. Лотман заметил, что участие в этой жизни ведущих писателей эпохи «превращало эту поэтическую жизнь в поэтические тексты»<sup>33</sup>. Избегая прямых аналогий между формами духовного общения представителей словесности, с одной стороны, и деятелей пластических искусств – с другой, стоит заметить, что у художников был свой специфический «инструмент» превращения «кружковой» жизни в «поэтические тексты» – натурные зарисовки в домашних альбомах гостеприимных хозяев, зарисовки, становившиеся важным фондом визуально-изобразительной культуры эпохи. Они же – прямой путь к самостоятельным портретным композициям, они – их жизненная и художественная почва. Немаловажно и другое. В системе культуры изучаемой поры графика эта – реальная оппозиция патетическому красноречию монументальных исторических полотен.

Конечно, вряд ли стоит иконографический и авторский состав портретных произведений 1830–1840-х годов превращать в ключ к пониманию расстановки художественно-литературных сил изучаемого периода.



Взаимосвязь была гораздо сложнее, хотя и в ряде случаев она фиксируется безо всякого труда, в особенности, когда дело касается материалов фамильных художественных альбомов<sup>34</sup>.

Но, пожалуй, существенней иной, более общий аспект проблемы. Как свидетельствуют те же камерные портретные работы, вхождение мастера в более широкую среду дворянского общества придавало портретной концепции образа необычное для прежних времен сочетание лирического начала с документальным, причем на протяжении изучаемых десятилетий значение портретного образа как свидетельского показания, как документа эпохи непрерывно возрастало. Это, помимо всего, вполне соответствовало внутренним тенденциям развития искусства, видоизменения оптических свойств художнического зрения.

\* \* \*

По части пластических искусств публичная жизнь в России изучаемой эпохи многообразием не отличалась. В течение 1830-х годов ее ритм, ее общую направленность определяли трехгодичные выставки Академии художеств (каждая из них продолжалась две недели). То немногое, что появлялось тогда в столичной печати по части станкового изобразительного творчества, было связано именно с этими экспозициями, встречавшими зрителя в парадных академических залах. Стоит сказать, что такой большой перерыв между публичными демонстрациями результатов творческой деятельности не раз вызывал серьезные нарекания современников, в нем видели одну из причин общественной изолированности творческого труда художников, особенно бросавшейся в глаза на фоне быстрого роста литературно-издательской продукции. Так, в одном из номеров «Художественной газеты» можно было прочесть такую характерную сентенцию: «если бы выставка была, по примеру всех стран и государств ежегодная, тогда бы почти все, что производится в России, или, точнее сказать, в С.-Петербурге по части изящных художеств, могло бы достигать до сведения публики. ... Можно ли требовать любви к предмету, когда он лишен периодической

занимательности? Можно ли недуг нравственный лечить трехгодичными приемами?»<sup>35</sup>

Возникшее в Петербурге в 1820-м году и очень многообразно проявившее себя в 1830–1840-е годы, Общество поощрения художников взялось как раз за то, чтобы по мере своих возможностей поднять общественный престиж изобразительного искусства, превратить его реальное бытие в более весомую часть социально-культурной среды, укрепить связь между художниками и публикой («угождать публике» – таков был один из пунктов декларации Общества)<sup>36</sup>.

Обществу поощрения художников исследователи обычно воздают должное прежде всего за его меценатскую деятельность и, в частности, за то, что оно субсидировало длительное пребывание в Италии ряда крупных русских мастеров, таких как Александр Иванов, братья Брюлловы. Но были и другие способы воздействия Общества на художественную жизнь, быть может, в исторической перспективе и менее значительные, но явно более ощутимые по своим ближайшим последствиям, по своему прямому влиянию на художественный быт.

В отличие от Академии художеств Общество не придерживалось какой-то определенной эстетической программы, и сам этот факт говорит о том, что уже в 1820-е годы у русского искусства появились серьезные заботы, прямого отношения к традиционным творческим задачам не имеющие. В конечном счете, дело касалось того, чтобы труд художников нашел признание не только в меняющейся системе поэтических представлений о мире, но и в новой социально-культурной ситуации. Интенсивная издательская деятельность Общества, начатая почти с первых же лет его существования – важное практическое начинание, охватывающее обе эти взаимосвязанные стороны художественного развития эпохи<sup>37</sup>.

В дальнейшем о некоторых из этих изданий понадобится говорить подробнее. Пока же хочется отметить главное: выпуская в свет многочисленные литографские листы, а также уделяя много внимания развитию в России другой печатной техники – ксилографии (в ее так называемом «факсимильном» варианте), Общество объективно помогало адаптации искусства к но-



вым эстетическим вкусам и жизненным потребностям. В недрах тиражной графической продукции формировался пластический язык, способный переводить традиционный академический рисунок в иной стилиевой регистр, в новую систему предметной изобразительности. Издавались ли литографские эстампы (неважно – объединенные одной серией или нет) или же книги, украшенные «политипажами» – и в том и в другом случае искусство настраивало глаз и воображение зрителя на «репортажную» правду, на оценку возможностей художника не представлять, а схватывать окружающую действительность.

Стараясь сделать более представительной роль изобразительного искусства в повседневной художественной жизни России, Общество использовало ради такой цели и уже испытанные средства. Так, еще в начале 1826-го года оно открывает на Невском проспекте постоянную художественную выставку, где, наряду с работами своих пенсионеров, экспонирует и произведения других известных мастеров. «Общество поощрения художников учредило сию выставку для продажи своих вещей, а между тем выпрашивает у художников лучшие их произведения, чтобы привлечь публику»<sup>38</sup>, – простодушно и точно констатировал очевидец двойственность намерений организаторов, ту весьма характерную для времени двойственность, которая впоследствии, уже в 1830-е годы, стала еще виднее и не позволяла выставке, о чем ясно свидетельствуют современники, стать значительным событием в петербургской художественной жизни. Тому же внедрению искусства в художественный быт и коммерциализации творческого труда должна была служить еще одна затея Общества: с 1837-го года оно начинает регулярно проводить художественные лотереи, где разыгрываются картины и рисунки крупнейших русских мастеров. Судя по откликам печати, эта затея оказалась для публики более привлекательной<sup>39</sup>.

Если говорить о Москве, то там изучаемый этап русской художественной жизни был отмечен серьезными фактами иного рода. Можно сказать, что как раз в 1830-е годы закладываются основы самостоятельности и своеобразности Москвы в сфере художественного образова-

ния. Происходившие события сами по себе были, возможно, не столь уже значительными, но они выглядели очень симптоматичными и уже потому весьма существенными на фоне наметившихся тенденций к размежеванию культурного самосознания двух столиц, явных попыток каждой из них сформулировать свои взгляды на природу и характер отечественного искусства.

В 1832-м году несколькими художниками и любителями был организован в Москве Натурный класс. Кстати, стоит обратить внимание на то, что само понятие «любитель», прочно вошедшее не только в бытовую лексику, но и в официальные названия литературных кружков России еще в начале XIX века, в среде художников обретает нарицательный историко-культурный смысл как раз в 1830-е годы. В следующем году создается Московское художественное общество, объединившее любителей художеств и опекавшее членов творческого кружка. События московской художественной жизни, повлекшие за собой постепенное превращение Натурного класса в Московское училище живописи и ваяния (1843), в литературе освещались уже не раз<sup>40</sup>. Существуют научные штудии, характеризующие ту художественную среду Москвы, которая вокруг этих событий формировалась и которая, в свою очередь, сильно влияла на их исторический ход<sup>41</sup>. Проблемам, связанным с топографическим своеобразием художественной жизни России изучаемого периода тоже понадобится в дальнейшем уделить должное внимание.



# РУССКИЕ ХУДОЖНИКИ 1830–1840-х годов

## Групповой портрет

### в историко-культурном контексте

Сюжет этой главы, ее подзаголовок отчасти подсказаны историко-бытовой и художественной реальностью изучаемых десятилетий. Иначе говоря, выражение «групповой портрет» употреблено здесь не только в переносном, широком смысле, но и в самом прямом, подразумевающем определенную жанровую разновидность живописной картины. Такая двусмысленность выдвигаемой темы вызвана особенностями рассматриваемого материала. Имею в виду, возможно, не самую главную, но очень явно сказавшуюся склонность самой эпохи обозначать свое время коллективными портретными мизансценами, изображающими деятелей культуры, демонстрировать их человеческое и профессиональное единение – по крайней мере в тот момент, когда они предстают перед зрителем живописного полотна, гравюры или дагерротипа.

За примерами далеко ходить не надо. Так, известная картина Г.Г. Чернецова «Парад по случаю окончания военных действий в Царстве Польском 6 октября 1831 года на Царицыном лугу в Петербурге» (1837) своей популярностью во многом обязана тому, что среди собравшейся на это зрелище публики художник изобразил знаменитостей русского литературного мира тех лет. В совсем недалеком будущем тот же Г.Г. Чернецов сочинит групповой портрет уже в самом прямом смысле слова – «Русские художники в Риме в 1842 году» (1842), где на фоне Римского форума изобразит собравшимися вместе (на деле персонажи позировали по отдельности) более тридцати участников русской художественной колонии в Риме. Долгие годы работавший в России французский живописец А. Ладюрнер в 1840 году создал картину «Торжественное собрание Академии художеств в 1839 году», исполь-

зуя все тот же «парадный» повод для того, чтобы предъявить зрителю коллективный портрет вершителей судеб изобразительного искусства России той поры, чьи имена были постоянно на слуху: А.Н. Оленина, Ф.П. Толстого, А.Е. Егорова, В.К. Шебуева, К.П. Брюллова и других. Известна по литографии и многочисленным копиям картина венециановского ученика Е.Ф. Крендовского «Семь часов вечера» – привычная интерьерная сцена, среди участников которой – братья Г.Г. и Н.Г. Чернецовы, А.П. Сапожников, В.П. Лангер. В 1830-е годы несколько уже других учеников А.Г. Венецианова создают большое полотно «Субботнее собрание у В.А. Жуковского», представляя в лицах весь цвет русской словесности первой трети XIX века. Вышедший в 1833 году альманах «Новоселье» открывался изобретательно нарисованным титульным листом (автор композиции – А.П. Брюллов, гравер – С.Ф. Галактионов), тоже как будто заявляющим о себе как о художественном документе: это не что иное, как групповой портрет крупнейших русских писателей, отмечающих новоселье знаменитой книжной лавки А.Ф. Смирдина. Желанию Александра Иванова «составить всю русскую живопись в лицах» обязан своим появлением весьма интересный с иконографической точки зрения дагерротипный снимок (1846), изображающий группу русских живописцев в Риме<sup>1</sup>.

Предлагаемая глава – попытка реконструировать художественную жизнь России 1830–1840-х годов, следуя этим побуждениям эпохи и пользуясь такими аналитическими приемами, которые позволяют адекватно откликнуться на реальные свойства творческого сознания того времени.

Еще одно пояснение необходимо. В изучаемый период художественная среда России как жизненная реальность, как явление культурно-топографическое оказалась, по существу, лишь частью культурного бытия русских мастеров изобразительного искусства – надо ли напоминать, что, скажем, в начале 1840-х годов несколько десятков русских художников, в том числе крупнейших, жили в Италии. Эта многочисленная колония (в основном пенсионеры петербургской Академии художеств) существовала интересами своего нацио-



нального искусства, много размышляла о духовных потребностях России, но вместе с тем была естественно вовлечена в природную и художественную стихию Италии, подвергалась заботам и соблазнам, постоянно возникавшим на чужбине. Творческие (и не только творческие) будни русских «итальянцев» тех лет, их несколько особые историко-культурные ориентиры – специальная исследовательская тема. Ей будет посвящена следующая глава.

\* \* \*

Наметить общую конфигурацию мысленного «группового портрета», установить приблизительный состав его персонажей можно без особого труда, благо современники вели достаточно точный учет и количества мастеров, работавших тогда в изобразительном искусстве, и численности создававшейся ими продукции.

В «Азбучном списке художников русских и чужеземных, в России проживающих», опубликованном «Художественной газетой» в 1837 году, насчитывалось 195 имен, причем отмечалось, что среди них 110 – русских, а 85 – иностранных<sup>2</sup>. Более детальные сведения на тот же счет давала газета, характеризуя состав экспонентов Академической выставки 1836 года. В этом публичном трехгодичном смотре участвовали 204 автора, в том числе «живописцев русских – 91, иностранных, по начальному образованию вне России – 27, скульпторов русских – 10». Небезынтересен и подсчет экспонатов по видовому и жанровому признаку: исторических картин, включая эскизы, – 32, портретов – 106, «картин, принадлежащих к живописи смешанной, *tableaux de genre*» – 29, пейзажей – 4, архитектурных обмеров и проектов – 68<sup>3</sup>. Специально указывалось, что среди исторической живописи преобладали, и это существенная деталь, церковные образы, сделанные на заказ.

Как видно из приведенных цифр, на выставке 1836 года явно первенствовали работы портретистов. Основывать на этом какую-либо жанровую типологию русской живописи было бы по меньшей мере неосмотрительно. Еще более опрометчиво было бы строить на

тех же сведениях профессиональную типологию артиста и считать самой распространенной в изобразительном искусстве фигуру художника – портретиста по своему призванию, по своим ведущим творческим интересам. Обилие портретных произведений в экспозиции наводило просвещенную публику на совершенно иные мысли, и касались они главным образом соотношения художественных и житейских стимулов в творчестве мастера. Глядя на рядовую выставочную продукцию, критика с горечью констатировала: в русское искусство решительно входит новый тип художника (обычно добавлялось – «молодого»), одержимого денежными заботами. Иначе говоря, в портретомании современники увидели прежде всего уступку житейским соблазнам, уступку желаниям обеспечить себе материальный достаток исполнением заказных портретных работ.

Пытаясь наметить групповой портрет художественной среды 1830–1840-х годов, можно было бы игнорировать модных исполнителей портретных заказов, если бы дело касалось всего лишь личных качеств живописцев-корыстолюбцев, – ведь совершенно ясно, что в искусстве подлинный облик эпохи определяли совсем не они. Однако историко-культурная ситуация изучаемых десятилетий заставляет отвести этим фигурам надлежащее место в общей панораме художественной жизни, хотя пока и не персонифицируя их.

Конечно, никак нельзя счесть случайностью, что именно портретных дел мастер оказался одним из основных литературных героев, стал главным воплощением философско-эстетических и житейских драм, связанных с природой изобразительного творчества. Разумею, понятно, гоголевскую повесть «Портрет» (первая редакция опубликована в 1835 г., вторая – в 1842 г.). Чертков-Чартков не только самостоятельно существует в качестве вымышленного литературного персонажа, но и оказывается важным смысловым звеном в гоголевской галерее реальных творцов живописных произведений: вполне очевидно, что и Карл Брюллов, и Александр Иванов для Гоголя – не только примеры из жизни, но тоже вполне знаковые фигуры<sup>4</sup>.



Была и еще одна существенная сторона дела, касающаяся примечательных свойств самосознания общества той поры. «Без портретов не может существовать ни одно семейство с некоторым достатком, и потому портреты нужны, необходимы и для самих художников»<sup>5</sup>, – решительно заявляла все та же «Художественная газета». И этот сильный своей массовостью новый тип заказчика, оставаясь, естественно, за кадром реконструируемого здесь коллективного портрета живописцев, серьезно трансформировал реальный человеческий облик послушного исполнителя воли заказчика, придавал ему если не респектабельность, то, во всяком случае, вальяжность, а вместе с нею – особую «фотогеничность»<sup>6</sup>.

Некоторое смещение «физиономических» акцентов в этом групповом снимке эпохи происходило еще и потому, что как раз в 1830-е годы серьезно меняет свои типовые черты социальный портрет деятеля русской культуры. Исследователи многократно отмечали, что именно тогда профессионализация литературного труда становится самостоятельной общественной проблемой, часто начинает вызывать смешанную реакцию современников, рождая тревогу за дальнейшие судьбы русской культуры. В оценке литературно-художественной борьбы все чаще пускаются в ход аргументы, связанные с общественным и бытовым поведением участников полемики. Специалисты констатируют: в начале 1830-х годов «совершилась литературно-бытовая канонизация литературы»<sup>7</sup>.

Само слово «литератор», или, как тогда предпочитали говорить, «сочинитель», обрело различные, порой противоположные смысловые оттенки, одни из которых были ориентированы на понимание историко-культурных процессов, другие имели прямое отношение к социальной характеристике общества.

Сложившаяся к тому времени фигура «литературной личности», заявившая о себе в качестве активного субъекта не только писательского мира, но и повседневной действительности, уже не раз становилась предметом интересных разысканий ученых<sup>8</sup>. Гораздо меньше внимания уделялось до сих пор «личности художественной», какой она выглядела в собственных глазах и в окружающей сре-

де, если понимать под этой личностью человека, работающего не пером, а кистью, карандашом или резцом. Серьезную разницу между ними стоит сразу же отметить. Имея ее в виду, легче вникнуть в характерные особенности тогдашней культурной жизни России.

Небольшое отступление в сферу литературно-художественного быта эпохи кажется здесь необходимым. В недавно вышедшей капитальной монографии А.В. Корниловой о художнике Григории Гагарине есть специальная глава под названием «Союз романиста и художника»<sup>9</sup>. Автор имеет в виду совершенно конкретный случай: успешное сотворчество писателя В.А. Соллогуба и художника Г.Г. Гагарина, совершивших на рубеже 1830–1840-х годов совместное путешествие по востоку Европейской России и в результате своих путевых заметок и альбомов «построивших» интересное и богато иллюстрированное издание – «Тарантас»<sup>10</sup>. Случай сам по себе неординарный, но в широком смысле, как факт тесного человеческого и творческого общения писателей и художников, совсем не уникальный, более того, достаточно характерный для эпохи. Как свидетельствуют многочисленные мемуарные сочинения и взаимные дружеские послания, почвой для подобных альянсов могли быть и заботы суетного света, и трудные размышления о смысле искусства, о жизненном предназначении творца художественных ценностей. Завсегдатаи разного рода кружков и салонов, общаясь между собой, никак не противопоставляли себя друг другу по «цеховому» признаку и, взятые вместе, могли бы стать моделями еще одного типа коллективного портрета своего времени. Назову несколько таких содружеств – от совершенно частных до общественных – в равной мере показательных с историко-культурной точки зрения.

Оставим пока в стороне хрестоматийно известный случай – Гоголь и Александр Иванов. Парный портрет этих двух великих людей, если бы таковой существовал, мог бы стать яркой эмблемой эпохи, обозначением основных центростремительных сил ее духовной культуры. На другом полюсе самопрезентации литературно-художественного мира – известная серия ехидных, насмешливых рисунков карикатуриста Н.А. Степанова, изображающая приятельское, лишенное каких-либо ус-



ловностей времяпрепровождение К.П. Брюллова и Н.В. Кукольника (нет нужды упоминать о том, что у Брюллова были и другие привязанности в литературной среде). Об этом графическом цикле тоже не стоит забывать, на него еще придется ссылаться.

Парный портрет Брюллова и Пушкина тоже мог бы стать визитной карточкой эпохи, но скорее тех ее свойств, того ощущения внутреннего родства поэтических натур, которые достались изучаемым десятилетиям в наследство от предшествующего времени. При всем своем глубочайшем почитании Александра Иванова Гоголь вряд ли бы встал перед ним на колени, умоляя художника подарить ему рисунок (вспомним, судя по всему, апокрифический рассказ о том, как Пушкин, выпрашивая брюлловский графический лист, поступил якобы таким образом)<sup>11</sup>. В свою очередь Брюллову вряд ли бы пришло в голову всерьез изобразить своего любимого поэта в виде кающегося грешника (как представил Гоголя Иванов в своем «Явлении Мессии») хотя бы потому, что сама идея христианского покаяния, судя по всему, не была определяющей ни в общем мироощущении «великого Карла», ни в его представлениях о взаимной человеческой любви.

Как правило, литературные источники, многократно описывая коллективные сборища писателей, художников, артистов, музыкантов, их взаимоотношения друг к другу, скорее просто обозначают местоположение этих союзов, этих «житийных» сцен в культурном пространстве эпохи, чем фокусируют портретные, человеческие и профессиональные свойства действующих лиц. В смысловом поле подобных словесных зарисовок обычно есть некоторая теснота, мешающая индивидуальному творческому волеизъявлению отдельных фигур, отчего их единение обретает черты, если можно так выразиться, историко-культурной и бытовой предопределенности.

Краткости ради ограничусь сведениями лишь о двух таких кружках, участники которых группировались во-круг известных деятелей Академии художеств и уже тем самым уделяли много внимания проблемам изобразительного искусства. Один из них был обязан гостепри-

имству и общественному весу А.Н. Оленина, крупной личности, президента Академии художеств с 1817 по 1843 год, весьма авторитетного культурного деятеля России первой половины XIX века<sup>12</sup>.

«Искусство и литература, – вспоминал современник, – находили скромное, но постоянное убежище в доме А.Н. Оленина. Этот достойный сановник был от природы страстный любитель искусств и литературы. При долговременной службе он все свободное время посвящал своим любимым предметам. <...> Кипренский был им взыскан и поощряем; конечно, Егоров, Шебуев, оба Брюлловы не забыли постоянного о них попечения А.Н. Оленина. Сверх того Оленин был одним из первых основателей русской археологии. <...> Возвратимся в гостиную Олениных – в эту гостиную, где почти ежедневно встречалось несколько литераторов и художников русских. Предметы литературы и искусств занимали и оживляли разговор; совершенная свобода в обхождении, непринужденная откровенность, добродушный прием хозяев давали этому кругу что-то патриархальное, семейное, что не может быть понято новым поколением»<sup>13</sup>.

Как указывают биографы Оленина, «несколько литераторов и художников», составлявших так называемый «Оленинский кружок», – это В.А. Озеров, Н.И. Гнедич, К.Н. Батюшков, кн. А.А. Шаховской, И.А. Крылов, В.А. Жуковский, А.С. Пушкин, В.Л. Боровиковский, А.О. Орловский, О.А. Кипренский, А.Г. Венецианов, К.П. Брюллов.

Другой случай – регулярные дружеские встречи писателей и художников в доме В.И. Григоровича, в тогдашнюю пору конференц-секретаря Академии художеств, несколько ранее – издателя «Журнала изящных искусств», конфиденнта в творческих делах многих крупнейших мастеров эпохи, в том числе Александра Иванова и его отца – А.И. Иванова<sup>14</sup>. Вот несколько строк об этих собраниях авторитетного свидетеля художественной жизни России В.В. Стасова: «Дом Григоровича был в те времена (в 30-х и 40-х годах) чем-то вроде очень значительного и очень влиятельного художественного центра в Петербурге. Там собирались очень часто все наши художественные знаменитости. Там бывали и Пушкин, и Жуковский, и князь Вяземский, и Гоголь (только что входив-



ший в славу), и Крылов, и Струговщиков, и множество всяких литераторов того времени, между прочим, Кукольник, Сенковский, Греч, Булгарин, но вместе с тем бывала там и вся Академия художеств, все профессора, академики, а также и все ученики, казавшиеся наиболее талантливыми и выходящими из ряда»<sup>15</sup>.

Имея в виду необычайно пестрый состав упомянутых кружков (к уже названным безо всякого труда можно было бы добавить еще несколько, включая московские), легко предположить, что во многом это был вид светского общения, что разговоры здесь касались совсем не только глубоких проблем и задач русской художественной культуры. Серьезное столкновение мнений, скажем, Жуковского и Булгарина, Пушкина и Сенковского вряд ли могло происходить, ибо спорящие стороны находились на очень разных уровнях понимания сути и природы поэтического творчества. Но сейчас речь о том, какова была разница в способах общественного и профессионального самоопределения писателей, с одной стороны, и художников – с другой, каковы были, иначе говоря, отличительные черты группового портрета мастеров именно пластических искусств? Правомочно ли распространять на эту сферу русской художественной жизни весьма ходовую тогда в писательском мире альтернативу – «литературные промышленники» или же «литературные аристократы»?

На рубеже 1820–1830-х годов в России произошло несколько событий, имевших прямое касательство к художественному самосознанию и практическим делам мастеров изобразительного искусства. Их трудно выстроить в один логический ряд, еще сложнее установить между ними причинно-следственную связь, более того, за ними просматриваются очень разные импульсы духовной и государственной жизни эпохи. Но именно в этой разнонаправленности, разнотипности событий была, возможно, главная отличительная черта складывающейся ситуации.

В 1826 году в Москве выходит в свет русский перевод книги «В.Г. Вакенродер. Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные А. Тиком» – сборник статей известного немецкого писате-

ля-романтика, до этого уже не раз издававшихся в Германии и ставших теперь настольным чтением тех, кому они непосредственно адресовались<sup>16</sup>. В начале 1829 года петербургская Академия художеств высочайшим указом передается в ведение Императорского двора. В 1830 году А.Г. Венецианов впервые внятно формулирует в прессе свои творческие и педагогические принципы, уже собравшие вокруг него круг учеников и последователей (так называемая «школа Венецианова»)<sup>17</sup>. В 1832 году в Москве возникает Натурный класс, впоследствии получивший наименование Рисовального, или Художественного, а в 1840-е годы преобразованный в Московское училище живописи и ваяния. В 1835 году Москва триумфально встречает вернувшегося из Италии Карла Брюллова. Еще более торжественный прием – профессиональная среда и государство были здесь едины – ждал художника в Петербурге, куда он приехал в мае следующего года. Со времени появления перед петербургской публикой брюлловского «Последнего дня Помпеи» современники склонны были вести отсчет нового этапа в истории русского искусства. Убеждение в том, что «Последний день Помпеи» стал для русской кисти первым днем, разделяли тогда многие.

За всеми этими, повторю еще раз, весьма разноречивыми событиями не только вырисовывалась сложная (на самых разных социальных уровнях) художественная идеология России, но и обозначался новый взгляд на профессиональное амплуа художника, на его место в исторической иерархии деятелей культуры. В последнем случае проблема являла себя сразу же в двух смысловых планах: общественное предназначение пластических искусств, его особая миссия в художественной жизни страны, с одной стороны, и духовный облик творца – с другой. Разумеется, схожими аспектами проблемы интересовались и те, кто вел тогда бесконечные споры о профессионализации литературного труда, о социальном и психологическом типе активно утверждавшей себя новой «литературной личности».

Существенная разница заключалась в том, что именно в это время профессионализм как таковой, как уверенное владение ремеслом применительно к плас-



тическим искусствам не только заметно растет в цене, но и становится тем отличительным признаком подлинности художнических усилий, который несколько позже будет именоваться академизмом. В известной мере академизм обезличивал индивидуальные свойства таланта, затруднял идентификацию личности мастера, но зато обеспечивал в глазах зрителей престиж художественного труда.

Живописец, график, скульптор могли нравиться публике или нет, но в любом случае их профессионализм сам по себе воспринимался не только естественным, но и необходимым условием реализации творческого замысла. Поэтическое вдохновение (то самое, которое, по слову Пушкина, «не продается») и твердо поставленная рука, хорошо усвоенное ремесло – эти две стороны художнического дара воспринимались в своем единстве. Более того, профессиональное зрение и академическая выучка – предмет особого почтения современников, внушавшего уважительное чувство дистанции между картиной, скульптурой, рисунком и зрителем. «Могу судить о художественном творении только как любитель» – такие полуизвиняющиеся, а иногда и полуироничные интонации можно очень часто встретить в рецензиях на экспонаты выставок. Стоит отметить, что в отзывах о текущей словесности подобные оговорки были совсем не в ходу. Художники, в свою очередь, вполне осознавали это свое корпоративное избранничество, и, когда в духовной атмосфере эпохи, поверх всех профессиональных перегородок стал складываться особый культ творческой личности, они к нему оказывались особенно предрасположенными (философско-мировоззренческих основ этого культа пока не касаюсь).

Находящиеся сейчас в искусствоведческом обиходе иконографические источники и документально-литературные материалы дают верную возможность реконструировать человеческий и профессиональный облик одного из весьма характерных и активных участников культурной жизни 1830–1840-х годов. На воображаемом групповом портрете художнического братства его место не в центре и не в первом ряду, но и не в последнем<sup>18</sup>. Симптоматичная для изучаемых десятилетий пе-

ременчивость его взглядов на искусство, на миссию творца, его повышенная восприимчивость ко всему тому, что происходило вокруг него, рядом с ним, делает фигуру этого человека вполне репрезентативной, почти нарицательной и в смысле ее личностных свойств, и как части определенного социума эпохи. Речь идет об А.Н. Мокрицком, поначалу верном ученике А.Г. Венецианова, а затем избравшем себе другого кумира – К.П. Брюллова.

В Русском музее хранится автопортрет Мокрицкого, созданный в середине 1830-х годов, т.е. как раз в ту пору, когда бывший венециановский ученик «заразился» Брюлловым и когда его воображение все более захватывала всероссийская молва о гениальности автора «Последнего дня Помпеи». «Прозелитизм» молодого живописца легко распознается в иконографических особенностях портретного образа, в желании продемонстрировать зрителю свою причастность к артистическому миру. Декларативно заявленные в портрете черты поэтического вдохновения модели (артистично-свободная импозантность костюма, старательно уложенные локоны выующихся волос) спорят, однако, с вполне трезвой пластической концепцией картины, с бытовой достоверностью живописной трактовки материальной плоти лица.

О творческой личности Мокрицкого можно судить не только по его живописному и графическому наследию<sup>19</sup>. Сохранился и относительно недавно был издан интересный дневник мастера, ведшийся во второй половине 1830-х годов<sup>20</sup>. Какие-либо откровения по поводу природы и смысла искусства в нем обнаружить трудно. Его историко-культурная ценность в другом: профессиональная аккумуляция многообразных жизненных ощущений художника – так можно было бы сформулировать основное содержание этого литературного документа.

«Восхищался я, читая размышления Тика об искусствах и художниках, – записывал Мокрицкий в декабре 1835 года. – Эта книжка принесла мне такое удовольствие, какое я ощущал только при поучительных повествованиях Шатобриана о переворотах и при чтении весьма немногих назидательных творений. Читать о жизни художников, каковы были Рафаэль, Микеланд-



жело, Леонардо да Винчи, Франческо Франчио, Альбрехт Дюрер и другие, – было для меня истинное наслаждение. Жизнь их светская и художественная есть великий урок для любящего искусства»<sup>21</sup>.

И еще через несколько дней, в том же дневнике: «Мы уселись, начали толковать о сем, о том, из разговора о рассуждениях Тика о художествах завязалась у нас длинная материя – любимая моего доброго Василия Ивановича [Тригоровича. – Г.С.]. Я сообщил ему читанное, и он во многом был согласен с Тиком, радовался о столкновении своих мыслей об том предмете с мыслями знаменитого автора»<sup>22</sup>.

«Отшельнические», исполненные благочестивого взгляда на мир размышления юного немецкого «любителя изящного» о художнике как о посланце небес, несущем на землю высшую, божественную правду (интересно, что как раз на рубеже 1820–1830-х годов усомнится в этом взгляде на природу человеческого гения пушкинский Сальери – «...нет правды на земле, но правды нет и выше»), попали в Россию на столичную почву, подготовленную к существенно иной концепции творческой личности, других мифологем. Полным ходом шли преобразования в Академии художеств, обретшей статус важного государственного института, как национальный праздник Петербург готовил встречу вернувшемуся из Италии Карлу Брюллову.

И почти сразу же, после только что цитированных мыслей художника, на страницах дневника можно прочесть патетическое описание этой восторженной встречи в академических залах на Васильевском острове. Мокрицкий трактует увиденное им событие как пышное театральное действо (что вполне соответствовало реальности – существовал даже развернутый сценарий праздника) с торжественными речами-тостами, с военным оркестром и хором, с радостными возгласами собравшейся публики.

«День торжества Брюллова, – изливал свою душу Мокрицкий, – был и для меня не менее торжественный: в оный положено прекрасное основание будущей судьбе моей. Вот как это было. Я был личным свидетелем этого праздника. Не простое любопытство привело

и меня в зал, где я, не будучи членом Академии, присутствовать не мог. Непреодолимое желание, напряжение всех чувств влекли меня против воли к человеку, которого ждала моя душа, взволнованная немим восторгом при взгляде на исполинское творение. Образ того человека, так величественно глядящий в картине, неотступно пребывал со мною. В чертах лица, одетых глубокою мыслию, во взоре, так смело и горделиво вперенном на разрушение природы, читал я возвышенную душу и чистое сердце, и при таком таланте? О, жалкий тот человек, кто не разделил со мною чувств моих!

Тысячи путей ведут к одной цели – славе. Науки и искусства занимают здесь главное место. Люди, опередившие нас в этом стремлении, неоспоримо имеют право на наше особенное уважение, тем более те, которые от всецелой природы одарены быстрым полетом, тем блестящим дарованием, что мы называем гениальностью»<sup>23</sup>.

На роль рядового персонажа группового портрета такой Брюллов, Брюллов-триумфатор, конечно, не подходил. Здесь требовались иные свидетельства его принадлежности к художническому братству, иной род обозначения его профессиональных уз. Как это, на первый взгляд, ни парадоксально, в изобразительную летопись, в групповые композиции конца 1830–1840-х годов Брюллов вошел не в виде героической личности, вполне сознающей красоту и значительность своего физического и духовного облика – именно таким он представил себя зрителю в картине «Последний день Помпеи», – а в существенно другой ипостаси.

Прославленный маэстро оказался одним из самых любимых героев серии графических и скульптурных шаржей Н.А. Степанова, самого острого и мастеровитого автора русской карикатуры середины XIX века. Степановские работы (главным образом, акварели)<sup>24</sup> исчисляются сотнями, они часто сопровождали журнально-альбомные издания того времени и потому давно и неизменно привлекают внимание историков русской изобразительной сатиры. Но здесь меня интересует их совершенно иной историко-культурный контекст<sup>25</sup>.



Представляя зрителю Брюллова в окружении довольно постоянного круга его близких приятелей и соотрапезников (среди них были такие разные люди, как М.И. Глинка, Н.В. Кукольник, художник Я.Ф. Янсенко, поэт В.Г. Бенедиктов, А.С. Даргомыжский), отмечая с разной степенью язвительности его «домашние» наклонности и повадки, Степанов сознательно вторгся в закулисную сторону художественной жизни. В этом можно увидеть просто желание карикатуриста демифологизировать личность «божественного Карла», спустить ее с небес на землю, а заодно – высказать свою иронию по поводу велеречивого пафоса творчества некоторых его друзей. Такие соображения, безусловно, входили в замыслы рисовальщика, были его ближайшей, служебной целью.

Но в поэтике искусства степановские акварели объективно обладали не только развенчивающим запалом. Как раз в 1830–1840-е годы закулисная, или приватная, сторона художественной жизни (впрочем, как и любой другой) – серьезный смылосозидающий и жанрообразующий ресурс русского изобразительного искусства; даже откровенно пародийные мотивы, как в случае с карикатурами Степанова, интимизировали семантическую ауру, возникающую тогда вокруг популярных личностей артистического мира. Воспроизведенный в живописи или графике, сам этот мир создавал автономную пространственно-духовную среду, открывавшую действительность с новой стороны.

Позже еще понадобится говорить, например, о той важной роли, которую в развитии русской интерьерной живописи сыграл распространенный мотив – «мастерская художника», обогативший лирическими интонациями тему домашнего, частного человеческого бытия. В поэтической системе искусства, в желании мастеров расширить содержательный диапазон своего творчества пластическая экспрессия карикатуры (степановские акварели здесь совсем не единственный пример) и умиротворенная сосредоточенность «интерьерной» живописи до поры до времени выражали совершенно разные потребности художественной личности. Но их растущее взаимоотяготение – серьезный факт самосознания русского искусства 1830–1840-х годов. Не развивая

этой самостоятельной темы, достаточно сослаться на творческий опыт П.А. Федотова. По части прижизненной славы ему было, конечно, далеко до Брюллова, хотя и никак нельзя сказать, что публичное признание совсем его миновало. Однако самого себя в жизни он видел вне выставочного успеха своих картин, вне громких журнальных похвал по его адресу. В известных федотовских сепиях (скажем, «Художник, женившийся без приданого, в надежде на свой талант», «Следствие кончины Фидельки») именно личная судьба художника, его приватный неустроенный мир стали не только главным мотивом авторской исповеди мастера, но и тем кристаллом, сквозь который он воспринимал окружающую действительность.

Да и «случай Брюллова» и в повседневной художественной жизни, и в собственной биографии прославленного артиста имел совсем не только праздничное измерение. Давно уже повелось, рассуждая о драматизме брюлловской судьбы, ссылаться на его известный автопортрет (1848), как будто специально предназначенный для того, чтобы явить зрителю истинную цену и оборотную сторону расхожей светской репутации «баловня судьбы». Для любого группового портрета, по определению снимающего тему одиночества личности, ее отрешенности от мира, такой образ Брюллова тоже не подошел бы. Кстати сказать, по той же самой причине в картину подобного жанра никак не мог бы перейти со своего позднего автопортрета (1828) О.А. Кипренский, громкой молвой о котором была полна петербургская художественная жизнь 1830-х годов и картины которого оказались предметом пристального внимания зрителей академических выставок. Но сейчас речь о другом.

Преклоняясь перед Брюлловым или же просто приглядываясь, прислушиваясь к нему, многочисленные коллеги мастера внимали прежде всего его урокам высочайшего профессионализма, старались постичь тот, как любили тогда выражаться, «механизм» в искусстве, который, по их мнению, и позволяет творцу картины, скульптуры, рисунка осуществлять свою особую миссию в духовной жизни страны. Именно в таком «меха-



низме» виделся главный секрет поразительных достижений мастера, именно за совершенное владение этим «механизмом» современники готовы были видеть в Брюлловском возвращении из Италии «явление» помазанника Божьего.

Один из самых преданных почитателей Брюллова, художник М.Н. Железнов, вспоминал: «Брюллов владел механизмом высшей степени совершенства и говорил, что тот не художник, для кого исполнение составляет труд, что копотность исполнения сообщает вялость даже самой мысли. Брюллов говорил еще, что рисовать надобно уметь прежде, нежели быть художником, потому что рисунок составляет основу искусства; механизм следует развивать от ранних лет, чтобы художник, начав размышлять и чувствовать, передал свои мысли верно и без всякого затруднения; чтобы карандаш бегал по воле мысли: мысль перевернется, и карандаш должен перевернуться. Мысль и рисунок – это муж и жена...»<sup>26</sup>

По-иному, чем прежде, стали художники примерять на себя одежду прославленных мастеров прошлого. Точнее говоря, именно теперь они почувствовали себя по-человечески готовыми осваивать это занятие. Разумеется, историко-культурная аура знаменитостей оставалась неприкосновенной. Более того, благоговейное чувство непреодолимой дистанции между современным искусством и творениями давних кумиров как раз в 1830-е годы в известном смысле даже усилилось – тому способствовали не только растущая нормативность академических предписаний, но и перенесенный на русскую почву романтический культ крупнейших фигур итальянского Возрождения, возникший в немецких художественных кругах. Повышенный интерес к уже упомянутому сочинению Вакенродера – Тика – именно из этой, последней области.

Представление о художественном произведении как таковом, о его эстетической природе и метафизической сути теперь словно раздваивается, мало того, обретает два разнонаправленных смысловых вектора. С одной стороны, постоянно растет желание не просто коллекционировать искусство, но и «музеефицировать» его, иными словами, придать ему статус особого обществен-

ного феномена, освященного исторической памятью и тайной своего давнего появления на свет, а потому находящегося по определению на значительной дистанции от современной творческой практики и даже противостоящей ей. Как раз в изучаемую эпоху и, что существенно для государственной политики, не без весьма деятельного личного участия Николая I ведется большая работа по преобразованию картинной галереи Эрмитажа (притом, что ее конкретные результаты были достаточно противоречивы)<sup>27</sup>. В 1831 году один из ведущих русских журналов публикует подписанный княгиней З.А. Волконской «Проект эстетического музея при императорском Московском Университете» – прообраз осуществленного спустя несколько десятилетий Цветаевского Музея изящных искусств имени имп. Александра III<sup>28</sup>. На рубеже 1820–1830-х годов появляется «Краткая опись предметов, составляющих Русский Музеум Павла Свинына». Коллекция стала складываться еще лет за десять до этого и, помимо предметов национальной древности, включала произведения многих крупнейших современных мастеров, однако именно теперь собрание осознается в своей концептуальной историко-художественной сути<sup>29</sup>.

Но была и другая сторона дела. Ставшая отныне для художников самой насущной сугубо профессиональная и, по сути, вполне прагматичная проблема освоения «механизма» искусства постепенно начала оттеснять на второе место сакрализованно экзальтированный взгляд на классические образцы, на божественную природу творческого гения. Копирование знаменитых, «эталонных» произведений перестало быть лишь обязательным учебным упражнением или же исполнением воли заказчика. Копии наиболее прославленных картин воспринимаются теперь не только как дубликаты «образцовых» сочинений, но и как свидетельства способности искусства продлевать реальное бытие универсальных художественных традиций.

Этот новый взгляд формировался исподволь, и прежде всего он, естественно, складывался среди художников, проводивших свои пенсионерские месяцы и годы в Италии, ибо для них постоянное общение с шедевра-



ми великих предшественников становилось чуть ли не бытовой нормой. Вдобавок ко всему копировать все чаще приходилось не только картины, извлеченные из культурной среды и специально предъявленные копиисту в качестве музейных «образцов», а работы, продолжающие существовать в своем исконном пространстве, внутри прежних предметно-живописных ансамблей. Именно так, например, обстояло дело, когда во второй половине 1820-х годов несколько русских молодых художников почти одновременно занялись копированием знаменитых рафаэлевских росписей станц Ватикана («Афинскую школу» копировал К.П. Брюллов, «Изгнание Элиодора» – Ф.А. Бруни, «Изведение апостола Петра из темницы» и «Мессу в Больсене» – П.В. Басин). Побудительные мотивы этого титанического труда внешне выглядели вполне рутинными: копируя рафаэлевские фрески, пенсионеры всего-навсего исполняли инструкции и наставления тех, кому они были обязаны своим пребыванием в Италии. Затея, однако, имела не совсем обычный функциональный подтекст: изготовленным копиям суждено было стать не столько музейными экспонатами, сколько органичной частью убранства заново отстроенных парадных интерьеров Академии художеств, иными словами, быть выразительной приметой современного понимания задач искусства. Эта самостоятельная роль исполненных композиций ставила их авторов в несколько иной историко-культурный ряд, наделяя полномочиями представлять классическое искусство, быть его гидом в культурном пространстве России второй трети XIX века. Известный русский гравер Ф.И. Иордан, сам прославившийся изготовлением гравюрных копий с картин Рафаэля, делился своими впечатлениями: «Рассматривая эти чудеса искусства и переносясь мыслию в мастерские этих богов искусства, <...> вы видите их как будто перед работою; их произведения, прожив столько веков и быв свидетелями стольких превратностей в искусстве, сохраняемые как будто богами, дошли, наконец, до наших времен, чтобы сделаться наставниками детей XIX столетия»<sup>30</sup>.

Весьма показателен еще один эпизод из русской художественной жизни того времени. В 1838 году Нико-

лай I, осматривая живописные работы, изготовленные для церкви Зимнего дворца, остался недоволен образом Иоанна Богослова, написанным Ф.А. Бруни, и велел переписать его К.П. Брюллову. Художник подчинился монаршей воле, но исполнил ее по-своему: он не стал сочинять собственное произведение, а сделал взамен отвергнутого творения Бруни копию с картины Доменикино, которая и была использована по своему первоначальному назначению, т.е., попросту говоря, украсила церковный интерьер. Задачи копииста обретали в этом случае несколько особый культурный смысл, а сам художник выступил в роли продолжателя высокой духовно-общественной миссии искусства.

Появление общей шкалы для сквозной исторической оценки если не творческого гения, то живописного мастерства, принципиальная соизмеримость профессионального ремесла авторов, далеко отстоящих во времени друг от друга – существенная сторона и самосознания художественной личности, и ее общественной репутации. В этом смысле возможная групповая презентация современных творцов (речь идет, разумеется, о крупнейших из них) оборачивалась родом сценического представления с очевидным историческим подтекстом. Кстати сказать, присутствие в подобных композициях – будь то сцены из Евангелия или же из античной литературы – автопортретов или портретов современников – характерное, хотя и косвенное, подтверждение этого нового художественного мышления второй трети XIX века<sup>31</sup>.

Творчески активных художников 1830–1840-х годов можно с достаточной степенью условности разделить на три возрастные группы. Понятно, что в общей форме такая ситуация свойственна едва ли не любому периоду истории искусств. Особенность изучаемых десятилетий заключалась в том своеобразии культурного багажа и реального профессионального опыта, которыми владело каждое из поколений. С этим напрямую был связан и способ участия художников в духовной жизни своего времени.

Вряд ли стоит добавлять, что «возрастная» типология художественных личностей того периода вовсе не обя-



зательно соответствует классификации самого искусства по какому бы то ни было признаку. Так, например, корифеями всего художественного содружества были три ровесника и три очень разных мастера. Все трое родились в 1775 году, стало быть, в николаевскую Россию пришли еще из екатерининской эпохи: двое из них – А.Е. Егоров и Андрей Ив. Иванов – оказались самыми верными хранителями традиций старой петербургской академической школы; третий – москвич В.А. Тропинин, один из зачинателей живописного бытового портрета нового столетия. Почти их сверстниками (с разницей в возрасте соответственно в один и четыре года) были В.К. Шебуев и А.Г. Венецианов – соседство этих имен, обычно разводимых в истории искусства по разным разделам, говорит само за себя. Вряд ли кем-нибудь из перечисленных мастеров Г.Р. Державин, к примеру, мог восприниматься «сходящим в гроб стариком», реликтом того этапа русской культуры, который уже ушел в прошлое.

Трудно обнаружить творческое единомыслие в среде самого молодого поколения, утверждавшего себя в искусстве изучаемой поры, т.е. тех, кто родился в 1810-е годы. Достаточно сказать, что в их числе были и вполне правоверные сторонники академической живописи (П.М. Шамшин, Ф.А. Моллер, М.И. Скотти), и родоначальники повседневных бытовых сцен в станковой картине, эстампе, книжной графике (П.А. Федотов, Г.Г. Гагарин, А.А. Агин, выходцы из венециановской школы), и рано созревший выдающийся пейзажист М.И. Лебедев.

Пожалуй, самые сложные, нагляднее всего изменявшиеся со временем взгляды на природу искусства и на общественную роль художника были у среднего поколения. Между Пушкиным и Гоголем – так можно было бы определить главные смысловые координаты того поля, на котором пребывали эти люди и которое они своим присутствием одухотворяли. Подобная формула, разумеется, никак не служит обозначением некоей промежуточной пустоты. Она здесь употреблена в прямо противоположном смысле – как указание на глубокое взаимодействие двух мощных творческих импульсов, двух основополагающих фигур. (Правда, в скобках

стоит заметить, что в изучаемый период к миру изобразительного творчества был непосредственно причастен, причем с самых разных сторон, еще один крупный представитель литературного сообщества, обладавший особым даром заботливого участия в жизни художников и потому сыгравший серьезную роль в творческих и личных судьбах многих из них. Имею в виду В.А. Жуковского, и если бы был создан групповой портрет, представлявший в лицах повседневную хронику художественного быта 1830–1840-х годов, демонстрировавший человеческие взаимоотношения между его участниками, то, во-первых, место поэта – в центре такой композиции, а во-вторых, сообразуясь с эстетическими и житейскими взглядами Жуковского, картина должна была бы являть собою интерьерную сцену в духе немецкого бидермейера<sup>32</sup>.)

Итак, между Пушкиным и Гоголем. Был у Пушкина и одногодок – К.П. Брюллов. Остальные художники, о которых идет сейчас речь, оказались или старше, порою значительно, или же чуть моложе. Первые были представлены такими крупными мастерами, как О.А. Кипренский, М.Н. Воробьев, Ф.П. Толстой. Среди вторых надо в первую очередь назвать, конечно, Александра Иванова.

Шло время, и 1830–1840-е годы все более наглядно выявляли духовный мир гоголевской поэтики, гоголевских представлений о миссии художника и назначении искусства. Ситуация определялась не только жизненным ходом событий, не только трагической судьбой. Не было здесь и простой смены «персональных» культуро-созидающих ориентиров. Происходила серьезная перегруппировка творческих сил. Разумею и широкий, историко-культурный смысл этого процесса, и совершенно буквальный, чисто человеческий. Последнее для темы главы особенно существенно, ибо перед глазами желающих дать коллективный, «персонифицированный» портрет эпохи возникали совершенно новые сюжеты, новые мизансцены, новые альянсы. В конечном счете дело касалось внешней и внутренней борьбы личности за собственное «Я», борьбы, в которой утверждалась одновременно человеческая ценность гордости и смирения, публичности и одиночества.



Важные последствия происходящего верно подчеркивает авторитетный исследователь русской культуры: «Конец 30-х годов в истории русской культуры и, шире, в истории русского сознания – время во многом переходное, неминуемо предвещающее будущий и, в сущности, уже близкий перелом. Здесь начинает исчерпывать себя цельная эпоха первой половины XIX в., эпоха, безусловно, знающая катаклизмы, но катаклизмы общественные, исторические, не ломающие непоправимо человеческую личность, не доводящие ее до двойничества, до распада. Конец 30-х годов – время видимого единства различных деятелей русской культуры, единства, которое уже обнаруживает потенциал разноликого множества. Это также время зарождения, вынашивания тех поведенческих (личных и исторических) типов, которые породят стройные и внутренне противоборствующие теории в ближайшее десятилетие»<sup>33</sup>.

Озабоченная самоосуществлением, творческая личность оказывается необычайно чувствительной к реальному миру людей и вещей, к бытовому своеобразиею окружающей среды, к заслуженной и мнимой славе общественных авторитетов. Два типа творца – художник-сочинитель и художник-наблюдатель – то решительно расходятся в своем понимании подлинного смысла искусства, то, напротив, движутся друг другу навстречу, подчас выявляя себя в намерениях одного и того же мастера. Творческое сообщество 1830–1840-х годов проще простого разделить на две обособленные группы, одну из которых представляли бы ревнители «большого искусства», сторонники монументальных исторических полотен, а другую – создатели живописи так называемых домашних сцен и бытовой графики. Но такое членение, если им соблазниться, характеризовало бы лишь видимость историко-культурной ситуации и серьезно нарушало бы истинное содержание художественной жизни эпохи. Переходное свойство изучаемого периода, помимо всего, заключалось как раз в том, что художники в стараниях найти самих себя, а также и своего зрителя нередко меняли свое творческое обличье, пытались искренне понять свое действительное призвание, свой собственный взгляд на мир. Растущий индивидуа-

лизм профессионального самосознания личности и на-  
двигавшийся эклектизм художественных принципов  
можно рассматривать, полагая, как две стороны одного  
и того же историко-культурного процесса.

Известно, например, что именно в 1830-е годы не-  
сколько учеников Венецианова покидают своего преж-  
него попечителя и наставника, прослав в его глазах «по-  
терянными людьми», и становятся обожателями другого  
мастера – Карла Брюллова. Всероссийский триумф ав-  
тора «Последнего дня Помпеи», безусловно, сыграл  
здесь свою значительную роль. Но совсем не только  
этот оглушительный успех действовал на воображение  
художественной молодежи, была и другая необычайно  
притягательная сила. Один из таких «перебежчиков»,  
побывав как-то в залах Эрмитажа, следующим образом  
«вписывал» творчество Брюллова в мировую историю  
живописи: «Вандик, Рубенс, Веласкес, Гвидо, Аннибал  
Каррачи и другие, Пуссен, Ван дер Меер, Рейсдаль, Поль  
Поттер и Клод Лоррен стали для меня понятнее. Я изме-  
рял их талантом Брюллова и удивлялся необъятности  
его. У всех у них встречал я достоинства великого моего  
наставника, а в нем одном узнаешь их всех, как будто бы  
каждый из них, переходя к источнику света, завещал ему  
ту искру божественного гения, которым освещали они  
путь своей жизни, те сокровища, которые они стяжали  
в области искусства»<sup>34</sup>.

«В нем одном узнаешь их всех» – это, конечно, неко-  
торое преувеличение восторженного почитателя брюл-  
ловского таланта, но как мерило высокой ценности ис-  
кусства, его поэтического красноречия – формулировка  
весьма показательна для времени. Подобные доводы ис-  
пользовались тогда не раз и пускались в ход, когда нуж-  
но было специально отметить портреты О.А. Кипрен-  
ского, представленные в ту пору на академических  
выставках в Петербурге<sup>35</sup>.

Для темы главы представляется существенным не-  
сколько подробнее коснуться этого художественного  
свойства эпохи.

До сих пор в кадре или за кадром воображаемого  
группового портрета находились две главные фигуры  
литературного мира России – Пушкин и Гоголь. Теперь



возникла необходимость добавить к ним третью – М.Ю. Лермонтова. Его связи с художественной средой того времени, его собственные занятия изобразительным искусством уже достаточно изучены. В частности, можно назвать сведения об известном «кружке шестнадцати», возникшем, по предположению новейшего исследователя, уже в первой половине 1830-х годов<sup>36</sup>. Но пока речь о другом – о своеобразном месте лермонтовских литературных произведений в поэтике русской культуры изучаемого периода.

Следуя оценкам современников, специалисты, и в первую очередь Б.М. Эйхенбаум, отмечали «собираательный» характер лермонтовской поэзии, «впитавшей в себя разные, даже противоречивые друг другу или борющиеся между собой стили и жанры»<sup>37</sup>. При этом констатируется, что «характерная для послепушкинской эпохи тяга к чужим литературам достигает у Лермонтова особенной силы; кроме Байрона, мы имеем в его творчестве следы близкого знакомства с Т. Муром, В. Скоттом, Гюго, Ламартином, Шатобрианом, А. де Виньи, Мюссе, Барбье, Гейне, Мицкевичем и т.д.»<sup>38</sup>.

Разумеется, наблюдения эти совершенно не ставили и не ставят под сомнение мощный, самобытный лермонтовский талант и никак не служили упреком музе поэта. Как уже отмечала литературоведческая наука, дело касается характерной для эпохи национальной потребности искусства использовать мировой художественный опыт во имя несколько особой цели – придать поэтическому высказыванию ораторскую интонацию, возвысить его до декламационного пафоса.

Задача, знакомая нам по ситуации в русском изобразительном искусстве 1830-х годов. Конечно, протезизм Брюллова, с одной стороны, и Лермонтова, с другой, имели совершенно различные профессиональные основания и эстетические стимулы. «Гибель Помпеи» и лермонтовский «Демон» (кстати сказать, создававшиеся почти одновременно) не только представляли совершенно не похожие мифопоэтические картины мира. Они решительно отличались, что для нашей темы не менее важно, способом самопрезентации личности творца<sup>39</sup>. Мелькнувшее в толпе спасающихся жителей Пом-

пей испуганное брюлловское лицо – не более чем своеобразный автограф художника, еще одно напоминание об авторе картины. Исповедальные мотивы лермонтовского «Демона» внушают читателю мысль о личной причастности автора поэмы к той жизненной драме, о которой идет речь в тексте и которая правит человеческой судьбой. Если иметь в виду некоторую театральную условность, свойственную обоим этим произведениям, то тогда брюлловские творческие интенции правомочнее сблизить с мастерством режиссера-постановщика массовых сцен, а лермонтовские – с монологическим даром трагического актера.

В научной литературе, в историософской эссеистике уже не раз обращалось внимание на склонность 1830–1840-х годов к сопоставлению двух различных типов творца – увиденного в действительности, реального, и вымышленного, порожденного художественной рефлексией эпохи. И в самом деле, их напряженные, многозначные взаимоотношения – существеннейшая сторона культуросозидательной и мифотворческой энергии изучаемого периода. Изобразительное искусство и его ведущие мастера были в этом смысле весьма показательны. В подтверждение тому можно еще раз сослаться на очень стойкую семантическую ауру, существовавшую тогда в художественной культуре вокруг имен Карла Брюллова и Александра Иванова. Мы уже частично видели, что диапазон возникавших здесь смысловых акцентов был необычайно велик: от самой откровенной иронии по адресу миссионерских притязаний зрительских кумиров и горестных лирических замет о неудачливости личной судьбы художников до сакрализации их личностей и почти обожествления их жизненного и творческого подвига. Иными словами, тема эта одной своей стороной непосредственно соприкасалась с религиозно-философской сферой художественных исканий времени, а другой – пополняла культурный багаж интимно-лирических и критических размышлений об окружающей действительности.

Альбомно-графическое наследие изучаемого периода обозначает еще один путь к пониманию той художественной мифологии, которая сопровождала личность



мастера и которая ею же творилась, внушая современникам совершенно определенный образ артиста. Разумею бывший тогда в ходу, особенно в 1830-е годы, альбомный рисунок и как род домашних занятий, и как бытовой документ эпохи, и как доверительный способ самовыражения художника<sup>40</sup>.

Строго говоря, массовая альбомная культура обычно имела довольно косвенное отношение к «ученому» искусству, хотя нередко пользовалась его плодами (бывало, например, что листы альбома украшались вырезанными из книг гравюрами, имитациями традиционных форм портретной миниатюры и т.п.). Ее историко-художественная значимость заключалась в другом. Даже самый беглый взгляд на эту сферу творчества, иногда вполне профессионального, но чаще – дилетантского, позволяет уплотнить культурное пространство эпохи конкретными бытовыми реалиями, сделать его семиотически более многозначным. Семейный альбом, в котором его владельцы или же их гости оставляли рисунки, писали стихи, сочиняли экспромты, размышляли, шутили, горевали с пером или карандашом в руках, – один из очень интересных документов русского культурного быта и, можно сказать даже шире, жизненного кодекса различных социальных кругов. Особенно показательны в этом смысле как раз 1830-е годы, когда поэтика домашнего любительского рисования нередко срасталась с эстетическими представлениями и стилевыми позициями профессионального искусства, образуя вместе с ними некое художественное единство. Подобная графика могла откликаться и на романтические штампы, и на непосредственные впечатления от увиденного в жизни, но в любом случае она имела характер подчеркнуто личного высказывания автора о мире и о себе. Обогащенная или же отягощенная средою, личность старалась продемонстрировать здесь самостоятельность своего художественного статуса.

«Дарить рисунок в альбом» – за этой формулой скрывалась не только галантная готовность к дружелюбному жесту и не только вид душевного взаиморасположения хозяев и гостей многочисленных кружков, столичных и провинциальных салонов, но и упоение художника

чувством свободы сразу от двойной зависимости: от корпоративных правил творческого волеизъявления собственного «Я» и назревавших «торговых» отношений между автором и моделью-заказчиком. Непредвзятое художническое зрение по-своему, вне устойчивых идеологем и эстетических норм соединяло вольную поэтическую фантазию с программной ориентацией на достоверность изображаемых жизненных сцен.

Для «персонификации» собирательного образа художника 1830–1840-х годов альбомный материал (если не подводить под это понятие всю камерную портретную графику) дает не очень много. Вскользь уже были упомянуты лирические брюлловские образы, варьирующиеся на страницах гагаринских альбомов середины 1830-х годов; шла речь и о совершенно иных творческих намерениях альбомного рисовальщика – о вполне «адресных» карикатурах Степанова. Стоит иметь в виду еще одно весьма примечательное собрание альбомных шаржей (о них понадобится говорить в следующей главе), где итальянские пенсионеры развлекались тем, что, изображая друг друга, создавали шуточный коллективный портрет римской колонии русских художников, вырвавшихся из Петербурга на волю.

Многие альбомные графические циклы, по верному определению исследователя, можно назвать «рисованными дневниками»<sup>41</sup>. Способность подобных рисованных серий расширить наши представления об иконографии деятелей искусства того времени – для историка художественной жизни факт, конечно, существенный. Важнее, однако, что «рисованные дневники» помогают реконструировать, минуя умозрительные схемы и отвлеченные конструкции, реальное бытие художника в мире окружавших его современников, позволяют лучше понять процесс зарождения и развития его личности, его поэтического идеала, его внутреннего диалога с персонажами рисунков и с самим собою.

В начале главы уже отмечалось желание Александра Иванова «составить всю русскую живопись в лицах». Имелся в виду совершенно конкретный повод – возможность воспроизвести дагерротипным способом оказавшуюся тогда, в феврале 1846 года, в Риме группу



итальянских пенсионеров. Желание осуществилось, но дагерротипным снимком дело не ограничилось. В черновых тетрадах Иванова находится перовой набросок, намечающий весьма выразительную композиционную схему этого многолюдного группового портрета русских художников (всего на листе изображено 19 фигур)<sup>42</sup>. По справедливому предположению исследователей<sup>43</sup>, этот беглый перовой очерк не что иное, как «проект» затейной групповой сцены, предполагавший необходимость избежать скучного, монотонного позирования моделей перед аппаратом. Взаимоотношения присутствующих, их движения, их позы явно рассчитаны на то, чтобы наделить снимок определенным жанровым началом.

В годы, когда Иванов старался скомпоновать на листе бумаги этот групповой портрет (случай, конечно, в ивановской творческой биографии вполне частный), продолжались поиски композиционного решения его главной картины – «Явления Мессии», и стоит заметить, что по многолюдности воспроизводимого зрелища «проект» дагерротипа уступает только основному творению художника и ряду «библейских эскизов».

Искать в наброске Иванова выражение какой-то самостоятельной поэтической мысли, разумеется, никак не стоит – ведь дело касается черновой, предварительной формулировки идеи. Но сама забота художника о том, чтобы пространственно организовать визуальную презентацию своих коллег, подчеркнуть их представительский вес, – такая забота привлекает внимание. Простота и в то же время сложность задачи заключалась в том, что фотомеханическим способом зрителю должны были быть предъявлены вполне земные, частные люди (для себя Иванов в этом отношении не делал никакого исключения и сердился на Гоголя, когда тот наделял его чертами святости), призванные своей профессией выполнять особую духовную миссию. Острота возникавших здесь проблем была хорошо известна Иванову по собственному творческому опыту. Имею в виду драматическую историю, связанную с намерением художника вписать Гоголя в толпу ожидающих явления Христа, т.е. придать образу писателя сразу два измерения – земное и небесное<sup>44</sup>.

«Я должен выставить жизнь лицом, а не трактовать о жизни»<sup>45</sup>, — делился с Жуковским своими мыслями Гоголь, и крайне важно, что в решении этой художественной задачи писатель отводил первое место самопознанию творца, его способности проникать в собственную душу. В глазах автора «Мертвых душ» и «Выбранных мест из переписки с друзьями» проблема личности обретала особый смысл не только потому, что концентрировала в себе ведущие творческие интенции эпохи. В гоголевском понимании она прежде всего обладала глубоким экзистенциальным содержанием, обращенным в равной мере и к внутреннему миру художника, и к окружающей его действительности. Разумелось, что совмещение этих двух сторон и есть непереносимая обязанность творца, если он по-настоящему предан своей высокой общественной миссии.

Личность художника как объект искусства совмещала в себе оба ракурса познания жизни и потому могла включаться в самые разные ее сферы — от религиозно-возвышенной, мыслимой на уровне исторических свершений, до камерно-лирической, иногда сознательно социализированной, сведенной к текущей злобе дня.

Как особый жанр живописи групповой портрет художников делал в изучаемое время первые и достаточно робкие шаги, исполняя главным образом репрезентационные функции. Но как тема «собираательная», как историко-культурный феномен, определяемый и творческой психологией, и реальными формами человеческого общения тех лет, он помогает понять существенные грани художественного сознания эпохи.



## МЕЖДУ РОССИЕЙ И ИТАЛИЕЙ

### Из жизни русской художественной колонии в Риме

Стоит только подступиться к означенной теме, как она сразу же начинает ветвиться, делиться на несколько интересных и важных аспектов, отличающихся друг от друга и возможным углом зрения на предмет, и степенью изученности материала. Итальянское пенсионерство русских художников 1830–1840-х годов как замкнутое в себе самое историко-художественное явление, как самостоятельная страница истории русского искусства уже не раз рассматривалось специалистами. Благосклонного к себе отношения оно в этом своем качестве обычно не вызывает, и при некотором различии в оценках общие о нем суждения часто совпадают. Пожалуй, самое категоричное из них принадлежит А.М. Эфросу, заявившему в свое время, что «итоги пенсионерства 1830–1850-х годов наперед предопределялись завершившимся разрывом между эпигонством итальянского искусства и живой действительностью мировой художественной культуры, осуществлявшейся в искусстве французском» и что на «николаевском искусстве “итальянизм” сказался тяжелее, чем на александровском, поскольку количество пенсионеров и соответственно потери в искусстве там были больше, чем здесь». Варьируется на разные лады, но остается общей в своей сути и причина, определившая подобное положение вещей. Говоря иными словами того же автора, дело заключалось в том, что «в предыдущую эпоху итальянское искусство давало только поправку к основному французскому влиянию, – теперь Италия стала боевым противовесом художественной Франции, плацдармом, откуда шло наступление застойного академизма, реакционной эстетики на живое развитие передового искусства, совершавшееся в наполеоновской и посленаполеоновской Франции»<sup>1</sup>.

В совершенно ином ракурсе предстает проблема итальянского пенсионерства 1830–1840-х годов, когда к нему подходят как к весьма существенному этапу в творческом развитии крупнейших русских мастеров первой половины XIX века, таких как Александр Иванов, Карл Брюллов, Федор Бруни, поздний Кипренский, Михаил Лебедев. В подобных случаях тема русских «римлян» приобретает прикладной характер, она исследуется главным образом ради того, чтобы глубже и последовательнее проследить становление отдельной творческой личности, выявить особенности ее индивидуального восприятия той благословенной страны, с которой названные художники связали долгие годы своей жизни. Формировался ли их творческий облик благодаря художественной атмосфере Италии того времени или же вопреки ей – такие вопросы в этих случаях имеют третьестепенное значение, а чаще всего и вовсе не возникают. Примером такого подхода могут служить многочисленные монографические штудии искусства той эпохи.

Цель предлагаемой главы несколько иная. Она предполагает еще один – историко-культурный – взгляд на события, касавшиеся жизни русских художников в Италии в 1830–1840-е годы. Римская колония тех десятилетий будет меня интересовать в первую очередь как относительно цельное и самостоятельное явление художественной жизни Европы, как сложившееся в Италии и весьма существенное для русской культуры художественное братство, утверждавшее собственное отношение к искусству, свою модель поведения, свои жизненные и творческие мотивы коллегиальной солидарности, наконец, свое ощущение России<sup>2</sup>.

Разумеется, без упоминания о признанных «мэтрах», о наиболее крупных авторитетах римского содружества, об их роли в повышении «общинного» самосознания русских «итальянцев» здесь тоже не обойтись. Но чаще будут называться другие имена – иногда тоже уже заслужившие себе место в истории русского искусства, а порою ныне полузабытые. В событиях, происходивших в жизни колонии, эти художники вовсе не были статистами, но их объединял не уровень таланта.



Их роднило между собою самочувствие чужестранцев, старавшихся использовать — и в профессиональном, и в человеческом смысле — все возможности своего нового бытия и потому остро ощущавших взаимную потребность друг в друге.

Отправленные в чужие края заботами петербургской Академии художеств, Общества поощрения художников или же просто попечением состоятельных «любителей искусства», молодые живописцы, скульпторы, архитекторы были и в самом прямом, и в переносном смысле постоянно на виду у русских художественных кругов; их римские студии не раз оказывались местом паломничества заезжих путешественников из России, включая визиты членов императорской фамилии. Русская печать многократно обсуждала их творческие дела, заинтересованно вникала в часто случавшиеся житейские драмы<sup>3</sup>. Заграничные пенсионеры Академии художеств и прежде пользовались вниманием покровителей отечественного искусства, их иноземное бытие и раньше примерялось к нравам и обычаям русской художественной среды. Но именно теперь, во второй четверти XIX века, творческий и общественный статус русских «пит-тори», более того, сама модель их поведения, становятся предметом самостоятельных историко-культурных размышлений о новом типе личности артиста, о художественном своеобразии эпохи, о месте Европы в духовной истории России, о путях развития русского искусства. Автор, естественно, никак не помышляет о том, чтобы откликнуться на все возникающие здесь проблемы. Хотелось коснуться лишь тех из них, которые позволяют лучше понять складывающуюся в то время художественную ситуацию в России.

Хорошо известно, как почиталась в этой колонии личность Н.В. Гоголя, насколько высок был авторитет уже успевшего прославиться земляка молодых и не очень молодых итальянских пенсионеров. Личная дружба писателя с членами римского сообщества (кстати, не очень многие художники могли ею похвастаться) была в нашем случае существенной, но лишь одной стороной дела. Гораздо важнее многообразная роль автора «Мертвых душ» как очень влиятельного ду-

ховного посредника между глубокими умственными движениями России и собственно художественными взглядами русских «итальянцев». К рассуждениям Гоголя, к его наблюдениям над творческими исканиями окружавших его в Италии художников понадобится возвращаться еще не раз.

\* \* \*

Размышляя о своей грядущей заграничной поездке, состоявшейся в 1830 году, известный русский философ и публицист И.В. Киреевский твердо заявлял: «Цель моя не смотреть, а учиться»<sup>4</sup>. Подобный же девиз мог вполне значиться в дорожных бумагах тех немалочисленных русских людей, которые тогда, как и Киреевский, ехали в Германию, чтобы услышать лекции Гегеля и Шеллинга, погрузиться в атмосферу напряженных умственных исканий европейской интеллектуальной среды. Разумеется, путешественники этого рода вовсе не были безразличны к повседневным явлениям жизни, их внимание привлекали и характерные приметы национального быта и культуры (включая, понятно, музейные памятники искусства). Заграничные письма и путевые заметки многих русских ученых и литераторов полны житейских зарисовок и тонких наблюдений над непривычным обликом чужеземных городов и нравами их обитателей. И все же главным было «не смотреть, а учиться», постигать универсальные философские системы и в них искать ответы на коренные проблемы человеческого бытия.

Переиначивая формулу Киреевского, можно сказать, что русские художники ехали за границу (и к Италии это относилось в первую очередь) как раз для того, чтобы смотреть и тем самым учиться. Дело касалось не только вполне естественной профессиональной потребности деятелей «трех знатнейших художеств» брать уроки у великих мастеров прошлого и набираться новых впечатлений от окружающей жизни. Для России в целом, переживавшей тогда сложный период своего духовного самоопределения и напряженной саморефлексии, этот вид освоения «заграницы» объективно значил нечто большее: за ним стоял столь недостающий



теоретическим исканиям визуально-чувственный способ радостного постижения всего того, что связано с видимым миром, с историческим опытом мировой художественной культуры<sup>5</sup>.

Для понимания эпохи весьма существенно и другое обстоятельство: в творческом сознании ведущих итальянских пенсионеров Россия отзывалась обеими сторонами своего исторического бытия – и общественно-философскими умозрениями, и желанием вполне предметно, наглядно освоить полноту жизни и величественную тайну мироздания. В последнем легко убедиться, если вспомнить историософские идеи и пластические принципы трех основных исторических полотен, созданных русскими мастерами в Италии: «Последний день Помпеи» К. Брюллова, «Медный змий» Ф. Бруни, «Явление Мессии» Александра Иванова. Еще более показательной в том же смысле была реакция русской художественной мысли на эти три монументальных полотна, попытки увидеть в них прежде всего некий философски-религиозный концепт, сосредоточенную медитацию художника на тему исторических судеб человечества.

Для того чтобы оказаться в Италии, русский художник-пенсионер проделывал долгий путь чуть ли не через всю Европу. Существовало два маршрута. Первый из них начинался морем – от Петербурга (точнее – Кронштадта) до Штеттина, затем путешественники пересекали европейский континент с севера на юг, проезжая такие города, как Берлин, Прага, Вена, Венеция. Таким путем попадали в Рим, например, Сильвестр Щедрин и С. Гальберг (1818), П.В. Басин (1819), Александр Иванов (1831). Второй путь был целиком сухопутным – от Петербурга через Ригу на Кенигсберг и далее на Берлин. По этому маршруту ехали в благословенный край, скажем, братья А. и К. Брюлловы (1822–1823), Н. Рамазанов (1843).

Иногда, как в случае с Александром Ивановым, в путевых инструкциях не только указывался маршрут путешествия, но и назывались главные города, где художнику надлежало остановиться на несколько дней, чтобы глубже ознакомиться с находящимися там памятниками искусства.

Дрезден не миновал уже ни один из пенсионеров, и именно там, в этом городе, за сотни верст до самой Италии, происходила первая встреча путешественников с едва ли не самой устойчивой христианизированной поэтической легендой об искусстве этой страны. Понятно, речь идет о встрече с рафаэлевской «Сикстинской мадонной», картиной, прочно вошедшей в художественное сознание России со времен известной статьи В.А. Жуковского<sup>6</sup> и уже давно обретшей значение символа, знака мирового художественного гения. Факт весьма многозначительный: первый же памятник ренессансной итальянской живописи представлял не только самим собой, он воспринимался в ореоле определенной духовно-философской традиции, где откровенная сакрализация образа сочеталась с тонкими эстетическими умозаключениями. Письменными восторгами пенсионеров дело не ограничивалось, и, например, Александр Иванов, увидев картину на пути в Италию, сделал превосходную карандашную копию головы Мадонны.

На что же настраивали себя молодые русские художники, предвкушая годы итальянской жизни? На что они реально рассчитывали и в чем больше всего преуспели?

Напутствуя уезжавшего в Рим своего приятеля, скульптора Н.С. Пименова, Н.А. Рамазанов, тоже вскоре отправившийся туда же, сочинил шутливые вирши. Были там такие строчки: «Чудная Италия – славный край / Ты для художников – суший рай»<sup>7</sup>. Этот довольно неуклюжий набор нарочито банальных слов точно определял расхожее представление художественной среды о заветной земле, лежащей по ту сторону Альп. Но дело не только в общественной молве, и не только в тех сведениях, которые передавали своим молодым коллегам старшие мастера, уже имевшие опыт итальянской жизни. В поэтической традиции русской художественной культуры первой трети XIX века сложился цельный и возвышенный образ Италии. Этот образ, в котором сошлись и пушкинская Италия «златая»<sup>8</sup>, и вдохновенный лиризм соррентских «гаваней» Сильвестра Щедрина, созданных в 1820-е годы, и ученые размышления благоговеющего перед античностью Винкельмана, не просто



манил художников – поклонение ему было для них видом душевной присяги на верность своему призванию, своему искусству.

Самосознанию петербургской художественной среды, да и самих «итальянских» пенсионеров также, была совершенно чужда та глубокая историко-культурная и психологическая проблема, которая усиленно обсуждалась в окружении Гоголя всякий раз, когда писатель решал покинуть Россию, чтобы отправиться в любимую им Италию. О возникавших здесь драматических коллизиях писалось уже многократно. Кратко обозначу суть дела двумя литературными свидетельствами. Из относящихся к 1840-му году воспоминаний С.Т. Аксакова: «Нам очень не нравился его отъезд в чужие края, в Италию, которую, как нам казалось, он любил слишком много. Нам казалось непонятным уверение Гоголя, что ему надобно удалиться в Рим, чтоб писать об России; нам казалось, что Гоголь не довольно любит Россию, что итальянское небо, свободная жизнь посреди художников всякого рода, роскошь климата, поэтические развалины славного прошедшего, - все это вместе бросало невыгодную тень на природу нашу и нашу жизнь»<sup>9</sup>. Из римского письма Гоголя С.П. Шевыреву от февраля 1843 года: «Голова моя так странно устроена, что иногда мне вдруг нужно пронестись несколько сот верст и пролететь расстояние, для того, чтоб менять одно впечатление другим, уяснить духовный взор и быть в силах обхватить и обратить в одно то, что мне нужно. Я уже не говорю, что из каждого угла Европы взор мой видит новые стороны России и что в полный обхват ее обнять я могу только, может быть, тогда, когда огляну всю Европу»<sup>10</sup>.

Отправлявшимся на берега Тибра русским художникам, конечно, и в голову не приходило ехать туда ради того, чтобы на расстоянии лучше узреть родную страну. Не «духовный взор», а непосредственные жизненные впечатления от искусства, природы, римских праздников и будней – вот на что они полагались и в чем действительно был главный творческий импульс многих их творческих замыслов. Разумеется, существовала очень большая разница между тем, каковы были эти впечатле-

ния и как они претворялись, скажем, в «жанрах» Пимена Орлова, с одной стороны, и в итальянских пейзажах Александра Иванова, с другой. Но в принципе дело не менялось, и географическая, пространственная дистанция между Россией и Италией (о часто приходивших на память сравнениях двух стран – не говорю) в обоих случаях не влияла на творческую оптику живописцев и лишь иногда несколько смещала смысловые ориентиры в сторону размышлений о сущем.

Те, кто посылал пенсионеров за границу, тоже меньше всего собирались открыть русским художникам новый предметный образ России, увиденный из «прекрасного далека». Думали они о совсем другом. И в своих строгих подробных инструкциях предписывали своим подопечным постоянно иметь перед глазами и внимательно изучать великое итальянское искусство и именно в нем черпать свое вдохновение. И однако же, объективно, на более глубоком уровне национального художественного сознания эпохи, упомянутый «гоголевский» феномен был совсем не в стороне от проблем самоидентификации творческой личности мастера изобразительного искусства в культурном пространстве Европы и России. Кстати сказать, в этом, вероятно, была одна из причин постоянного и сильного взаимотяготения Гоголя и членов русской колонии в Риме, их взаимозаинтересованности друг в друге.

\* \* \*

Постоянно поддерживая интерес русской художественной общественности к соотечественникам, оказавшимся за рубежом, современники вовсе не всегда одобряли сложившуюся ситуацию. Чем дальше, тем чаще звучали скептические голоса людей, безусловно, про себя разумеющих те процессы, которые происходили в 1840-е годы в художественной жизни Петербурга и Москвы и в сравнении с которыми оценивались творческие помыслы римских пенсионеров. «У нас художники думают, что без Италии нет искусства, не разбирая того, к какому роду склоняется талант»<sup>11</sup> – такого рода сетования высказывались тогда неоднократно. Значительно позже, имея перед глазами рас-



цветшее передвижничество, В.В. Стасов в очень сочувственной статье о рано умершем российском «итальянце» первой половины 1840-х годов В.И. Штернберге, счел возможным высказать обобщение и другого рода: «...наши русские проглядели настоящую Италию и, как ребятишки, тешились только ее блестящими игрушками и праздными пустяками»<sup>12</sup> (правда, надо сразу же отметить, что Стасов в этом случае выносил за скобки работы Александра Иванова – для этого художника критик всегда делал исключение).

Стасовская склонность модернизировать историко-художественные оценки хорошо известна, и можно было бы вовсе не вспоминать эти его ригористические слова, если бы они совсем шли мимо реальных творческих проблем. Но доля истины в них была. Живописное и графическое наследие русских пенсионеров той поры (назовем, к примеру, имена таких разных художников, как П.Н. Орлов, В.И. Штернберг, М.И. Скотти, В.Е. Раев, Н.П. Ломтев, Е.И. Ковригин, И.К. Айвазовский, С.М. Воробьев, А.Н. Мокрицкий, А.В. Тыранов) свидетельствует: не для всех итальянский искуc открывал путь к постановке серьезных творческих задач, и, вступив на землю обетованную, художественная молодежь не раз увлекалась ролью изобразителя наиболее колоритных, но не всегда самых глубоких сторон национальной жизни. Привлекали внимание несколько театральная красочность итальянского быта, свобода проявления простых человеческих чувств, праздничное мироощущение народной толпы. Карнавальные сцены, пиферрари, славящие Мадонну, красивые черноокие итальянки, умывающиеся у фонтана или же грациозным движением срывающие с ветки гроздь винограда – подобные сюжеты варьировались на все лады, создавая беззаботный обольстительный мир, полный заманчивых надежд и желаний. Кстати сказать, не остался в стороне от этих увлечений и Александр Иванов. В литературе об авторе «Явления Мессии» давно уже общим местом стало указание на весьма парадоксальный факт: многократно и очень резко выступая против *tableaux de genre*, считая такой род живописи признаком вырождения искусства, Иванов вместе с тем не считал для себя зазорным художни-

чески откликаться на повседневные жизненные радости итальянского люда – известны его превосходные жанровые акварельные композиции («Ave Maria», «Жених, выбирающий кольцо для невесты» – обе – 1839; «Октябрьский праздник в Риме. У Понте Молле», 1842 и др.).

Художник и реальная действительность – эту проблему применительно к итальянскому творчеству петербургских пенсионеров можно рассматривать обычным способом, определяя ее эстетический эффект, ее влияние на типологию самого искусства, в нашем случае на типологию русской живописи 1830–1840-х годов. Но был у этой проблемы и совсем другой план, чисто житейский. Тогдашний образ жизни в Италии выходцев из России – почти знаковая черта культурного самосознания эпохи, демонстративно выставляемая на показ и самими художниками, и сторонними наблюдателями, органически связанная с процессом формирования нового типа творческой личности. Не менее важно, что за многочисленными эпистолярными и мемуарными свидетельствами вырисовываются и новые формы художнического единения, выходящего за пределы чисто профессиональной взаимозаинтересованности мастеров друг в друге<sup>13</sup>.

Посвящая своего нежинского приятеля А.С. Данилевского в подробности римской жизни, Гоголь писал ему в мае 1838 года: «Что делают русские питторы (т.е. художники. – Г.С.), ты знаешь сам. К 12 и 2 часам к Лепре, потом кафе Грек, потом на Монте-Пинчио, потом к Bon goût, потом опять к Лепре, потом на бильярд. Зимой заводились было русские чай и карты, но, к счастью, то и другое прекратилось. Здесь чай – что-то страшное, что-то похожее на привидение, приходящее пугать нас, <...> Иногда бывает дико и странно, когда очнешься и взглядишься, кто тебя окружает. Художники наши, особливо приезжающие вновь, что-то такое... Какое несносное теперь у нас воспитание!»<sup>14</sup>

Язвительную характеристику русских художников, живших тогда в Италии, можно встретить у Гоголя не раз. Разумеется, писатель прекрасно видел разницу между членами римской колонии. Доказательство тому – глубокая, душевная дружба между Гоголем и Александ-



ром Ивановым, установившаяся, кстати сказать, в том самом году, когда были написаны только что цитированные слова. Но не лишенная аскетизма благонравность Иванова, его постоянная озабоченность философско-творческими проблемами лишь оттеняли вольный образ жизни многих его коллег, их неумение, точнее, нежелание противостоять каждодневным искушениям и соблазнам. Самое интересное заключается в том, что эти слабости своего характера члены римской колонии не особенно старались скрывать, более того, порою даже сознательно их афишировали, создавая мифологизированный образ бесшабашного артиста<sup>15</sup>. Множество откровений в письмах и воспоминаниях – тому свидетельства. Но, помимо литературных источников, есть на этот счет и другие любопытные подтверждения.

В отделе графики Третьяковской галереи хранится альбом П.И. Кривцова (названный так по имени его первого владельца, секретаря русской миссии в Италии, начальника над русскими художниками в Риме). На переплете золотом оттиснуто – «Рисунки русских художников в Риме. 1844 год». Альбом состоит из более чем тридцати акварельных шаржей, представляющих в реальных лицах шутливое жизнеописание русских художников-«римлян»: то беззаботно пирующих, то лицедействующих, примеряя на себя римскую тогу, кардинальскую мантию или же лавровый венок. Рисунки исполнены самими же пенсионерами, и в этом смысле перед нами – интересный тип иронической художнической самопрезентации. Среди авторов композиций чаще других встречаются архитектор Н.Л. Бенуа, живописцы В.И. Штернберг и М.И. Скотти. Откровенным балагурством отмечены и приложенные к альбому стихотворные комментарии, поясняющие смысл каждой сцены и расшифровывающие персональный состав изображенных. Действующие лица – большинство живших тогда в Италии русских архитекторов, живописцев, скульпторов. Среди них И.К. Айвазовский, Ф.С. Завьялов, С.М. Воробьев, Александр Иванов, Ф.И. Иордан, А.Т. Марков, А.С. Кудинов, Н.С. Пименов, М.И. Скотти, П.А. Ставассер, конференц-секретарь Академии художеств В.И. Григорович, начальник римской художественной колонии П.И. Кривцов.

В литературе существуют лишь краткие упоминания об этом альбоме<sup>16</sup>. Как произведения графического искусства входящие в него листы и в самом деле представляют довольно рядовое явление 1840-х годов: склонность этого десятилетия к шаржу, к «портретной» карикатуре на представителей литературно-художественной среды – заметная и частично уже изученная ветвь творческих интересов русского изобразительного искусства. Иное дело – историко-культурный смысл рассматриваемой серии. Взятые с этой точки зрения акварели римского альбома оказываются выразительным комментарием к тем ироничным автохарактеристикам, которыми, даже несколько бравируя своей самокритичностью, заполняли пенсионеры многочисленные письма из Италии.

Совсем незадолго до появления этого альбома одним из петербургских пенсионеров Григорием Чернецовым был написан большой коллективный портрет «Русские художники в Риме в 1842 году»<sup>17</sup>. Персонажи те же, но система их рекомендации зрителю – совершенно иная. С одной стороны, автору было важно, особенно не мудрствуя, документально запечатлеть существенный факт художественной жизни – пребывание в Вечном городе большой группы отечественных живописцев, скульпторов, архитекторов<sup>18</sup>. С этой точки зрения основную задачу полотна можно уподобить целям дагерротипного воспроизведения действительности, благо для такого уподобления есть вполне сопоставимый конкретный пример – исполненный в 1846 году в том же Риме и совсем недавно опубликованный дагерротип «А.А. Иванов в группе русских художников»<sup>19</sup>. С другой стороны, Г. Чернецов по складу своего дарования не принадлежал к портретистам-бытописателям и не был склонен ограничивать бытие своих моделей сферой частного мира – стоит вспомнить его знаменитый «Парад на Царицыном лугу» (1837), где портретные образы прославленных русских писателей – органическая часть торжественной интонации произведения.

Итальянские пенсионеры на чернецовской картине изображены возле Римского форума, и мощные архитектурные формы древних руин это не декоративный



«задник» группового портрета, а смысловая доминанта изображенного городского пространства, его суть<sup>20</sup>. Это – особый мир, не допускающий к себе панибратского отношения, требующий от художнического взгляда на жизнь чувства исторической дистанции.

Упомянутый альбом П.И. Кривцова и чернецовское полотно по-своему фиксируют две противоположные грани творческого самосознания русских «итальянцев», два представления о собственной личности и о самом типе артиста. Между этими полюсами и располагался культурно-психологический спектр творческих интенций и поведенческих мотивов римских пенсионеров 1830–1840-х годов.

\* \* \*

Покинувшая Россию в конце 1820-х годов княгиня З.А. Волконская писала в своих путевых заметках: «Какое блаженство стремиться к Италии, удаляться от холодных ветров, от сухой песчаной земли, от ленивой природы Севера! Какое блаженство дышать весенним воздухом после долгой болезни! Ведь и зима – болезнь, страдание земли...»<sup>21</sup> В ссылках на «холодные ветры» России совсем необязательно видеть политические аллюзии, намеки на «морозную погоду» николаевского царствования (хотя, конечно, такие смысловые оттенки могли и присутствовать). Противопоставление Севера Югу – частый мотив в размышлениях деятелей русской культуры первой половины XIX века, причем оппозиция эта могла обозначать разницу и в общем мироощущении художника, и в его жизненном самочувствии, и в самой настройке его профессионального глаза<sup>22</sup>. «Я думаю, что весьма большую имеют причину все вообще художники любить Рим. <...> Нет лучше Рима под небесами для Художника»,<sup>23</sup> – заметил О.А. Кипренский в начале 1820-х годов. Почти через двадцать лет ему вторил Гоголь: «Век художника оканчивается, когда он оставляет раз Италию, и,дохнувши тлетворным дыханием севера, он, как цветок юга, никнет голову. Бруни как будто бы прихватил петербургский мороз; по крайней мере, кисть его скользит лениво и не работает»<sup>24</sup>.

Упомянув Бруни, Гоголь имел в виду долгие годы создававшееся в Риме его известное монументальное полотно «Медный змий» (1841). Писатель констатировал: в силу изложенных причин картина «стоит на том же, на чем стояла». Велик соблазн, и специалисты нередко ему поддаются, видеть в гоголевском выражении «петербургский мороз» (или в близких ему «климатических» характеристиках) метафорический смысл, разумеющий тяжелую общественно-политическую атмосферу российской столицы, чтобы затем объяснить этой атмосферой мрачную патетику и академическую велеречивость картины Бруни<sup>25</sup>.

Никак нельзя сказать, что такое толкование гоголевских слов – совершенно беспочвенно. Превращение оппозиций Север-Юг в антитезу Петербург-Рим – довольно обычный логический ход в размышлениях русских пенсионеров о своей трагической судьбе, о возможностях личности художника отстаивать свои суверенные права и в самом искусстве, и за его пределами. Хорошо известны старания того же Федора Бруни и еще больше Александра Иванова продлить свое пребывание в Италии, дабы дольше чувствовать себя свободным от надзора петербургской Академии художеств, от ее власти, обладавшей особым умением «охлаждать», «замораживать» творческую энергию личности<sup>26</sup>.

Подобной инверсии способствует и историографическая традиция, восходящая к оценкам монументальных полотен, созданных в 1830-е годы русскими художниками в Италии и сразу же обративших на себя внимание современников. Хорошо известно, например, категорическое утверждение Герцена: «страшный образ дикой, неразумной силы, губящей людей» в брюлловском «Последнем дне Помпей» – «это – вдохновение Петербурга»<sup>27</sup>. «Кровным детищем Академии»<sup>28</sup> назвал позже брюлловскую картину Александр Бенуа, извлекая ее тем самым из той «климатической» среды, где она родилась, и перемещая в иное культурно-географическое пространство – из теплой, солнечной Италии в студеной воздух петербургского Васильевского острова.

Эта антитеза, где угрюмым сумеркам Петербурга противостоит благословенная, пронизанная южным



солнцем атмосфера Вечного города, стала затем общим местом историко-культурных экскурсов, и ими можно было бы руководствоваться, если бы при этом не ускользала существенная сторона дела.

Интерес Петербурга 1830–1840-х годов к Риму постоянно поддерживался совсем не только свободолобием и творческими надеждами художественной молодежи и не только ее желанием побывать в том блаженном краю, где можно забыть про казенный дух академических мастерских и где на каждом шагу путешественника встречают великие памятники искусства прошлого. К Вечному городу как к живому свидетелю государственных установлений и торжественных церемоний Древнего Рима со вниманием присматривались и официальные российские круги, примеряя на себя атрибуты былого владычества римских цезарей<sup>29</sup>. Как раз в это время тема императорского Рима становится серьезной частью культурной рефлексии русского общества, обретая впоследствии, ближе к концу XIX века, многообразные смысловые акценты – Рим первых веков нашей эры оказывается то историческим прецедентом, то некоей параллелью современной социальной картины нравов, то временем духовных истоков христианства.

Не менее разноречиво складывались в это время взаимоотношения между Римом и Петербургом в сфере пластических искусств. Об их противостоянии говорилось и писалось много, но объективно к нему дело никак не сводилось. Приезжая в Италию, русский пенсионер, с одной стороны, ощущал себя человеком, вольным отныне самостоятельно развивать свой творческий дар, но с другой – он попадал в связанный корпоративными узами космополитический клан европейских мастеров, приверженных традициям классицизма, не лишенных прагматичного взгляда на античное искусство во имя решения современных художественных задач. Рим того времени являл собою, как точно выразился итальянский исследователь, своего рода гигантскую академическую аудиторию под открытым небом<sup>30</sup>. Выводы, которые могли извлечь из этой ситуации русские художники, не противоречили наставлениям петербургских профессоров, но лишь обогащали и углубляли их<sup>31</sup>. Впрочем,

взглядами на античность подобное сходство не ограничивалось. Высокопочитаемым музейным достоянием петербургской Академии становились копии русских пенсионеров с ватиканских фресок Рафаэля. В глазах академического начальства эти копии ватиканских станц (исполнялись они между концом 1820-х и серединою 1830 годов) считались самым надежным мерилom способностей отечественного искусства освоить, понять мировые эталоны профессионального мастерства. И, само собою разумеется, ни о каких-либо антитезах Юга и Севера речь здесь не заходила. Не шел о них всерьез разговор и тогда, когда в римских произведениях русских художников некоторые современники во что бы то ни стало старались опознать и специально отметить особую «северную» трактовку традиционных образцов итальянской живописи<sup>32</sup>.

Какие же в этом случае реальные историко-культурные проблемы вмещало в себя столь распространенное противопоставление Юга Северу или Севера Югу? Как сказывалось на художественной продукции, на размышлениях о социальном статусе творческой личности психологически совершенно естественное природно-географическое разграничение двух миров – Италии и России?

Быть может, впервые в русской культуре заграничные впечатления петербургских пенсионеров складываются теперь в самостоятельный, довлеющий себе образ иного человеческого бытия, образ, имевший свои, совершенно определенные и пространственные, и временные координаты, свои опознавательные знаки. На первом месте среди них – совершенно особое небо Италии. Оно не только пробуждает в человеке его творческие силы, не только располагает к занятиям искусством, но и благословляет плоды этих занятий. «Ах, чудное небо, ей-Богу, над этим классическим Римом! Под таким небом невольно художником станешь», – этот зачин одного из итальянских стихотворений Аполлона Майкова (1840-е годы) весьма наглядно выражает подобное мироощущение. «Южное небо», «синие небеса» – весьма распространенные в то время и семантически очень емкие предметные выражения поэтических вос-



торгов – это и почти знаковая примета той многомерной картины мира, где человеку обещано физическое и духовное блаженство, и непосредственный источник возвышенных лирических переживаний и, что не менее существенно, важный атрибут вполне реального итальянского пейзажа.

В исторической перспективе образ этот, воплощенный в живописи или графике, позже не раз вызывал нарекания, в обольщении его красотой могли видеть препятствие к подлинному художественному познанию жизни. Ранее уже цитировалась стасовская мысль о том, что «русские проглядели настоящую Италию и, как ребяташки, тешились только ее блестящими игрушками». В своем неприятии преобладающей массы итальянских картин русских художников критик был не одинок. Другой очень деятельный летописец русского искусства П.Н. Петров высказывался на этот счет не менее решительно: «...итальянские сцены и виды пишут и писали живописцы, прожившие по несколько лет пенсионерами в Италии... В картинности видов, легко находимых в Италии на каждом шагу, заключается причина пристрастия всех художников к этой стране. Как в разговорах, вечно повторяя старое, отзываются они о золотом житье в Италии, во время их молодости, так вечно обращаются и за вдохновением к этой стране, где первый попавший под руку этюд годен для картины, интересной для неприхотливых северян»<sup>33</sup>.

В мемуарной и эпистолярной литературе русских «итальянцев» явно преобладают две темы: первая, обращенная в далекое прошлое, полная художественно-исторических ассоциаций и профессионально-ориентированная, связана с живыми впечатлениями путешественников от памятников искусства – античности и Ренессанса; вторая – наоборот, лишенная какого-либо чувства исторического бытия мира, основанная на быстротечных переживаниях окружающей действительности, полностью ограниченная текущим временем, связана с очень заинтересованными описаниями современных итальянских праздников, и прежде всего с подробнейшей характеристикой знаменитых римских карнавалов<sup>34</sup>. Они никак не пересекаются друг

с другом, но вместе дают весьма характерный сплав, опору приподнято-эмоционального взгляда на жизнь.

Само искусство, рожденное в этой среде, являло несколько иной спектр авторских интересов. Оставляя в стороне монументальные исторические полотна, обычно менее других родов живописи обязанные «местной» почве (даже брюлловский «Последний день Помпеи», если и подсказан Италией, то вдохновлен Петербургом), жанровые предпочтения художников можно выстроить в такой последовательности: пейзаж, портрет, бытовая картина. Подобная иерархия вполне соответствовала жанровой структуре европейского искусства тех лет. В скульптуре преобладала станковая пластика, и это тоже вполне отвечало общим художественным интересам европейских ваятелей 1830–1840-х годов.

Из всех этих видов и жанров искусства более всего зараженной «итальянщиной» (если воспользоваться ходовым словом музыкальной среды) выглядела бытовая живопись. Именно она стала главным предметом нападок критики. Праздничная, «карнавальная» сторона жизни могла отражаться в ней прямо, сюжетно, могла сказываться и косвенно – в нарядности цветовой гаммы, в особой южной «картинности» изображаемых сцен, в желании всячески подчеркнуть внутреннюю свободу действующих лиц, национальную характерность их типажа и поведения.

Впрочем, в том образе бытия, каким он предстает в подобных работах русских пенсионеров, существуют два мира – чувственно-воспринимаемый, «натуральный» и мифологический, рожденный поэтическим воображением; они постоянно поддерживают и питают друг друга. Вакхи, сатиры, нимфы, вакханки – эти посланцы языческой античности, которым, понятно, не находилось места в грандиозных академических полотнах, повествующих о вселенских событиях в истории человечества, «одомашнивались», сближались в своей художественно-смысловой роли с праздничной толпой буйно веселящихся римских горожан. И те и другие не выдерживали библейского масштаба тех глобальных исторических потрясений и драм, ко-



торые в ту эпоху столь часто интересовали живописцев. В этом смысле и те и другие оказывались, если можно так выразиться, маргиналами «идеальной» сферы искусства. Но, быть может, именно поэтому они становились средоточием земных художнических вожделений.

Легко предвидеть возражение: все-таки не этими сценами беззаботной жизни итальянского люда русские пенсионеры 1830–1840-х годов вошли в историю русской культуры. И действительно, помимо монументальных исторических картин, давно уже обрели хрестоматийную известность созданные в Италии портреты Карла Брюллова, пейзажи Александра Иванова и Михаила Лебедева, начатые в тот период ивановские «Библейские эскизы». Но здесь речь идет о другой «русской» Италии — о том «благословенном Юге», образ которого не просто был перед глазами художника, но непосредственно влиял на его мироощущение, на его профессиональное самоопределение, на его воззрения касательно жизненной и творческой свободы личности.

Глядя на художественную ситуацию России именно с этих позиций, можно теперь, подводя итоги всему, о чем шла ранее речь, обозначить два круга вопросов. Первый из них касается судеб бытовой живописи в русском искусстве второй четверти XIX века. Полные южной неги итальянские домашние и уличные сцены в картинах петербургских пенсионеров кажутся, особенно рядом с «мыслящим жанром» Федотова, лишенными твердой авторской воли, их поэзии явно недостает подлинного лирического чувства и просто избирательной способности художнического «я». Создается впечатление, что авторы уповают на житнетворящую силу и зрелищную выразительность стихийного человеческого темперамента, в котором порою отзываются давние образы античной мифологии. Издержки подобных концепций бытовой картины впоследствии сказались очень определенно, и мы уже видели, что это отразилось на ретроспективной оценке творчества русских пенсионеров позднейшей русской критикой. Но в таком подходе к жанровой живописи заключался и определенный внутренний ресурс ее развития.

Усилиями русских «итальянцев» бытовая картина (включая и рисуночные композиции) утверждала способность искусства быть особенно восприимчивым к праздничной стороне обыденной жизни, способность делать зрителя свидетелем земных человеческих радостей. По своим художественным качествам эти работы были очень неравноценны, и совершенно правы, конечно, те исследователи, которые решительно разграничивают, скажем, итальянские жанры Карла Брюллова и бытовые сцены его многочисленных последователей и эпигонов<sup>35</sup>. Но, взятые вместе, они вводили в бытовой жанр, пусть на разном художественном уровне, тему человека, радующегося действительности и открыто выражающего это свое чувство. Такая тема будет вновь востребована русской живописью лишь через многие годы, в последние десятилетия XIX века, и, кстати сказать, «солнечная Италия» как мощный творческий импульс будет опять тогда вспоминаться в художественных кругах. Но и в ту пору, когда «человек радостный» совершенно ушел из творческого обихода русских бытописцев, картины, представляющие сцены сладостного «южного» времяпрепровождения, влияли на жанровую структуру живописи, усиливали популярность искусства, обращенного к частному миру человека.

Другая сторона дела – жизненное самочувствие самого художника, способ его самоопределения в общественной и профессиональной среде. Не покидая римской колонии русских пенсионеров, можно хорошо видеть происходившее как раз в эту эпоху размежевание двух типов творческих личностей, за каждым из которых был, в сущности, свой вид молчаливого протеста против официальной корпоративной зависимости. В лице Александра Иванова итальянский круг мастеров выдвинул едва ли не самый выразительный в русской художественной культуре XIX века тип художника-подвижника, обретающего внутреннюю свободу в духовной сосредоточенности, в умении всячески отгородиться, насколько позволяли обстоятельства, от суетных забот. На другом полюсе, представленном большинством русских «итальянцев», –



совершенно иной тип артиста, тот самый, о котором с недоумением и ехидством писал Гоголь, оглядывая итальянскую художественную среду своих соотечественников. Этот тип – многолик, его труднее персонифицировать, ибо он интересен не индивидуальными особенностями образующих его людей, а прежде всего общественной характерностью и симптоматичностью. Вовлеченный в стихию жизни в самых различных ее проявлениях и соблазнах, художник такого рода не то, чтобы идентифицировал себя с празднолюбивыми героями своих итальянских бытовых сцен, но явно разделял их представления о главных ценностях бытия, о человеческой свободе.

# «ОБРАЗЫ» И «ОБРАЗА́» В РУССКОМ ИСКУССТВЕ И В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ РОССИИ 1830–1840-х годов

Выясняя типологическое своеобразие русского искусства XVIII – XX веков, исследователи с недавних пор стали с особым тщанием и научным энтузиазмом выявлять самостоятельный общественно-эстетический статус художественных произведений, так или иначе связанных с религиозной темой, классифицировать их по своему принципу, предлагать специфический, как правило, имеющий в виду определенный конфессиональный контекст, ракурс их исследования. Намерения эти легко объяснимы – за ними стоит явная потребность наверстать упущенное и ввести в оборот большой пласт материала, до поры до времени обходившийся специалистами. «Надо думать, что восприятие эпохи Нового времени как “безрелигиозной” ныне отошло в прошлое»<sup>1</sup>, – деликатно замечает по этому поводу современный авторитетный ученый. Ныне выявляется и систематизируется монументальная церковная живопись XVIII – начала XX века, специальные статьи посвящаются станковым картинам на библейские темы, предметом основательных штудий становится иконопись того же времени, целенаправленно изучается типология храмовой архитектуры, исследуется ее связь с культовым назначением зданий, с религиозным ощущением естественного и рукотворного материального мира<sup>2</sup>.

Положительные результаты такой исследовательской ориентации – совершенно очевидны, они отвечают объективной научной необходимости восстановить реальную историческую панораму многообразного духовного бытия России во всем сложном спектре ее общественных чаяний, верований и надежд. Важный итог заключается в том, что в национальной картине мира роль визуальных представлений общества, будь то



опытных, умозрительных или же рожденных религиозной верою, становится теперь гораздо многогранней и весомей. Тоньше и глубже оказывается системный анализ русской духовной культуры Нового времени. Отмечаются необходимые и весьма существенные различия между функциональным и эстетическим в творческой природе и общественном бытии искусства, включая и культовый обиход, и повседневную жизненную практику. Выдвигается важная и нелегкая исследовательская задача – попытаться рассмотреть религиозно-знаковое, символическое содержание поздней иконы и храмовых росписей, никак не упуская из виду меру внимания автора к чувственной реальности, к стилевым особенностям образно-пластического мышления эпохи. Стоит отметить и другое. С одной стороны, именно эта сфера искусства и по существу своему, и по формам бытования, сильнее прочих тяготела к народным истокам национального мирозерцания, хотя, разумеется, никак не исчерпывала его. С другой – как никакое иное, творчество это постоянно находилось под ревнивой опекой государства. Свидетельство тому – конфликты между царской властью и художниками, то и дело всплывавшие на поверхность культурной жизни России 1830–1840-х годов как раз по поводу трактовки религиозных тем. Вот почему, вместе с этой новой ориентацией научной мысли в искусствознании отчетливо заявляет о себе одна из кардинальных проблем современной историко-культурной рефлексии – «государство-культура-общество».

Побочные результаты столь целенаправленного исследовательского метода обозначились тоже весьма определенно. Рассматриваемые по отдельности две содержательные области культуры – сакральная (по функциональному назначению или же просто по сюжетно-тематическим интенциям мастеров) и мирская отторгаются друг от друга, выглядят выразителями обособленных сторон мироощущения и мировосприятия людей того времени. Увиденное такими глазами общее культурное пространство оказывается расщепленным, не способным вместить в себя всю полноту и цельность духовного опыта эпохи. Ведущиеся сейчас бесконечные споры вокруг истолкования творчес-

кого наследия Гоголя, разграничение его на поэтическое и духовное – представляется мне с этой точки зрения весьма показательным.

Цель предлагаемой главы – взглянуть на изобразительное искусство изучаемых десятилетий именно в таком ракурсе, который помогает понять духовные импульсы гоголевского периода в их целостности, в их взаимообусловленности друг с другом. Подступаясь к этой сложной проблеме, автор, разумеется, помнит о том, что непосредственной причиной появления работ, связанных с культовым обиходом, были, как правило, государственные и церковные заказы – факт весьма и весьма немаловажный именно для историка художественной жизни. Еще без одной оговорки здесь нельзя обойтись. Автор никоим образом не претендует на то, чтобы дать хотя бы относительно систематическое, историко-художественное или типологическое описание религиозных замыслов русских мастеров 1830–1840-х годов. Более того, кажется целесообразным на время оставить в стороне реальные особенности прямого предназначения создаваемых памятников, вынеся для начала за скобки их видовые, сюжетно-тематические и даже функциональные различия. Хочется на примере уже хорошо известных фактов сосредоточить основное внимание на «стыковых» проблемах соотношения «образов» и «образов».

\* \* \*

Биографы К.П. Брюллова, повторяя друг друга, приводят выразительный эпизод из творческой жизни художника: «Работая на лесах в куполе Исаакиевского собора, Брюллов говорил: “Мне тесно! Я бы теперь расписал небо!” Изумленные ученики спросили его: – “Где же бы Вы набрали сюжетов?” – “Я изобразил бы на нем все религии народов, которые существовали от сотворения мира и торжество над всеми христианской”»<sup>3</sup>. Понятно, что упомянутая сцена относилась к 1840-м годам, т. е. к тому времени, когда уже в полную меру познавший славу художник, исполняя государственный заказ, участвовал в росписи главного петербургского храма.



Многократно цитируемые Брюлловские слова можно было бы просто счесть игрою воображения вдохновенного своей идеей мэтра, если бы не одно любопытное обстоятельство. Излагая свою творческую мечту, Брюллов довольно близко следовал программе и названию уже осуществленного в мировой живописи замысла. Имею в виду известную в середине XIX века картину немецкого художника-«назарейца» – Фридриха Овербека «Торжество религии в искусствах» (русские современники иногда именовали полотно несколько иначе – «Торжество христианской религии в изящных искусствах», и такое «прочтение» сюжета точнее определяло основную авторскую идею). Стоит попутно заметить, что тема «торжества», независимо от сути изображаемого события, была тогда в европейской живописи одной из самых сакрализованных, склонной постоянно превращаться в тему «апофеоза», обожествления. Вероятно, именно потому она издавна испытывала сильное воздействие иконографических схем религиозного искусства и, в свою очередь, сама эти схемы формировала.

Упомянутая картина Овербека – плод долголетнего самоотверженного труда (1831–1840), и, будучи выставленной в Риме, работа была воспринята как большое событие в культурной жизни Европы. Столь же серьезно отнеслись к этой монументальной композиции Овербека и русские пенсионеры в Италии. «Этот год в Риме для меня был довольно важен: я видел выставленную в студии Овербека его большую картину»<sup>4</sup>, – не без торжественности сообщал Н.В. Гоголю А.А. Иванов летом 1840-го года.

Художественные источники вдохновения немецкого мастера были Брюллову прекрасно известны. Достаточно сказать, что композиционная схема картины Овербека представляла собою легко опознаваемый гибрид двух ватиканских фресок Рафаэля – «Афинская школа» и «Диспута»: с первой из них, как известно, Брюллов в свое время изготовил прекрасную копию, вторую, находящуюся в том же зале Ватиканского дворца, он лицезрел многие годы. В художественном багаже русского мастера, в побудительных мотивах его профессиональной деятельности работа Овербека

оказалась, таким образом, посредником между искусством итальянского Возрождения и его собственными творческими интенциями.

Но это было посредничество особого рода, обладавшее самостоятельной наставительной силою, внушающее свое представление о конкретных способностях искусства вступать в союз с религиозными воззрениями общества. Для будущих размышлений над изучаемым предметом стоит сразу же более внятно сказать о смысле той трансформации, которую рафаэлевские творческие принципы претерпели в художественной концепции Овербека (качественной стороны дела, естественно, не касаюсь). Повествующие о целостном мироздании возрожденческие росписи на философско-теологические темы превратились в интерпретации «назарейского» мастера в откровенно сакрализованный предмет искусства, попросту говоря, в подобие алтарного образа.

В конце концов, не столь уже существенно, на самом ли деле Брюллов, произнося свою тираду на лесах Исаакиевского собора, держал в голове картину Овербека (о которой, безусловно, был наслышан), или же это – простое совпадение. Впрочем, в своем визионерстве русский мастер пошел значительно дальше своего немецкого коллеги, и условно обозначенную на плоскости холста «небесную сферу» мысленно замещал бесконечным простором реальных небес. Схожая теологическая идея, оставаясь в своей основе отвлеченной и дидактичной, обретала совершенно иные физические координаты, органичнее включалась в природную стихию мироздания. Правда, легко предположить и более простой, лишенный «космогонического» запала ход творческого воображения Брюллова. Не стоит забывать, что в переносном смысле именно «расписыванием неба» занимались мастера барочных плафонов и их поздние последователи, именно плафон поручено было расписывать Карлу Брюллову в Исаакиевском соборе.

Как бы там ни было, реальные события художественной жизни в сфере официально-церковного благочестия ставили перед Брюлловым, равно как и перед его коллегами (среди них были мастера, по крайней мере, двух поколений), более привычные и вполне традици-



онные задачи – сообразуясь с условиями и требованиями заказчика, исполнять иконные образы, расписывать храмы. «Фабрикой соборно-дворцовой живописи»<sup>5</sup> называл Академию художеств позднейший исследователь, имея в виду одну из ее казенных функций.

На каких художественных правах входили эти произведения в поэтический мир эпохи и какую роль они в нем играли? На каком уровне духовной культуры происходила встреча сакральных и светских импульсов творчества? Вопросы эти представляются мне очень существенными для любых попыток понять целостную картину миротворящих усилий искусства.

Сразу же возникает необходимость определить круг терминов и понятий, пользуясь которыми можно наиболее адекватно описать возникавшее здесь, и объективно, и субъективно, взаимопроникновение различных творческих намерений и заданий. С этой точки зрения нуждается в дополнительных пояснениях и само название предлагаемой главы. Дело в том, что слово «образ» в поэтической лексике вовсе не имело тогда лишь обозначительно-предметный смысл, фиксирующий, подобно портрету, земные черты конкретной личности. В его семантике отчетливо слышались в то время молитвенно-возвышенные мотивы, отсылавшие читателя к трансцендентным представлениям о мире, о божественной природе человека («Твой милый образ, незабвенный, / Он предо мной везде, всегда, / Недостижимый, неизменный / Как ночью на небе звезда...» – Ф.И. Тютчев; «Когда бы встретил я в раю / На третьем небе образ твой, / Он душу бы пленил мою / Своей небесной красотой» – М.Ю. Лермонтов). А в обиходной речи то же самое слово совершенно определенно указывало на материальный объект молитвенного предстояния, на принадлежность культового обряда, на реальный предмет церковного поклонения<sup>6</sup>.

Можно сказать, стало быть, что для современников Гоголя и Александра Иванова «образы» и «образа» – понятия не только альтернативные, они принадлежали к различным логическим категориям и в своем глубинном духовном содержании сложно соотносились друг с другом.

Подобные коннотации ходовой лексики вполне вписываются в смысловое пространство изобразительного искусства 1830–1840-х годов, где легко можно встретить и сакрализацию мирских мотивов (от бытовых сцен до пейзажа и портрета), и секуляризацию религиозных заданий (будь то церковная стенопись или же монументальные полотна на библейские темы). Процессы эти шли иногда параллельными путями, порою же решительно противостояли друг другу, оспаривая свою первенствующую роль в художественной судьбе эпохи. Они могли способствовать расширению поэтического мира искусства, быть в состоянии создавать свою, наджанровую иерархию духовных ценностей, могли и сопутствовать глубоким творческим драмам.

Попытки адекватно описать художественное сознание изучаемой эпохи встречают и другие терминологические сложности. Так, внимательно и по-своему очень придирчиво наблюдая за творческими принципами русской церковной живописи той поры, современники сплошь и рядом старались развести друг с другом и даже столкнуть между собой два понятия – икона и картина. Весьма существенно, что в этих рассуждениях неизменно учитывалась и проблема именно православного понимания сакрального искусства. «Пусть картины украшают стены наших гостиных, но им не место в церкви»,<sup>7</sup> – настаивал Гоголь. Отголоски подобной лексической строгости вошли затем в научный обиход и дают себя знать значительно позже. Имея в виду образа, написанные для Казанского собора в Петербурге в начале XIX столетия, В.Я. Курбатов почти век спустя сетовал: «Большая часть икон, хотя их писали лучшие живописцы эпохи, не особенно удачны, непонятно – рассматривать их как иконы или как картины»<sup>8</sup>.

Не нужно сильно напрягать память, чтобы отдать себе отчет в том, что за этими языковыми антиномиями стояли серьезные национально-художественные традиции и, разумеется, не в последнюю очередь – конфессиональные, восходящие к философско-религиозным представлениям о смыслообразующей, онтологической природе художественного творчества. «Случай Александра Иванова» в этом отношении более чем показателен.



Много и напряженно размышлявший о религиозном значении своего главного создания, о традиционной русской иконе, о ее художественной сути и сакрально-служебной функции, живописец писал К.А. Тону в 1843 году: «Вам угодно было знать между прочим меру настоящей моей картины *Явление в мир Мессии*, для соображения о помещении ее в Московском Храме Спасителя. ... Если бы вы позволили изъяснить при сем случае собственное мое желание, то весьма бы был я счастлив, если б она была помещена в строящейся при дворце Галерее Русских Художников, тем более, что предмет мною трактован *совершенно* исторически, а не церковно»<sup>9</sup>.

Позже дилемма эта – картина или икона – утратила свой историко-культурный дефинитивный смысл и перешла в разряд устойчивых фразеологических стереотипов. На поверхности художественной и церковной жизни она была поглощена другой, более емкой альтернативой – «традиционное», «родное» или же «чужеземное», «академическое» воплощение христианского символа веры, а в глубине религиозно-философского сознания эпохи ее подчинила себе универсальная эстетическая проблема отношения художественного образа к чувственному и воображаемому миру. Еще одно обстоятельство, вполне определенно зафиксированное современными исследователями, сильно повлияло на семантическую ауру обоих понятий. Имею в виду распространившийся, особенно в провинции обычай помещать в храме композиции на библейские сюжеты, первоначально предназначенные для музейно-выставочного обихода. Тем самым обычная станковая картина превращалась в моленный образ, а главным признаком иконы становилась в этом случае ее религиозно-служебная функция<sup>10</sup>.

В результате всего в аналитическом аппарате искусствознания появилось понятие-гибрид, по прежним представлениям, почти оксюморон: картина-икона<sup>11</sup>. Пригодное для описательной характеристики определение это отражает реальное свойство многочисленной изобразительной продукции XIX века, хотя и оставляет за скобками внутренние сложности творческих задач ее авторов.

Общеизвестно: по академической табели о рангах картины на религиозные сюжеты принадлежали к высшему классу – к разряду исторической живописи, и этого было уже достаточно, чтобы числить такие произведения среди наиболее престижных. Подобная иерархия, однако, была не только внутренним делом Академии художеств, ее эстетических доктрин. Она всячески поддерживалась государственной властью, отвечала ее взглядам на место пространственных искусств в общественной жизни России. В годы усиленного утверждения известной идеологической доктрины – «самодержавие, православие и народность» последнее обстоятельство имело особое значение для официального авторитета этой живописи.

Между тем в повседневной художественной жизни существовали свои критерии, своя система координат, определявшие род художественной продукции и ее значение для духовного развития страны. Так, в отчете Академии художеств за 1835 и 1836 годы специально, не без скрытого укора, отмечалось, что в этот период «ведущие члены Академии занимались преимущественно изготовлением образов»<sup>12</sup>. Тот же факт, но уже с определенной осуждающей интонацией, констатировался в обзоре очередной академической выставки 1836 года, где «в исторических картинах большая часть церковных образов, которые заказываются почти всегда на срок, по необходимости и от правительства, а не по любви и не от частных лиц»<sup>13</sup>. Подобные оговорки, придавая этим работам особый статус, помимо всего, как будто освобождали критику от их эстетической оценки и предполагали их главным необходимым свойством соответствие церковным требованиям. Иными словами, еще представляя перед зрителем в качестве рядового выставочного экспоната, еще не став моленным образом, картина уже мыслилась включенной в церковно-служебный обиход. Такое двойное физическое бытие многих «академических» икон не проходило бесследно для восприятия современниками их онтологического смысла, для характерного пребывания творческой мысли художников сразу в двух мирах – сакральном и свет-



ском. Здесь находился источник как сильных, так и слабых сторон мифотворческого сознания эпохи, ее смылосозидательной энергии, включая ее столь же вдохновенный, сколь и ревнивый диалог с наследием классического искусства Запада.

«Академическая» икона к изучаемому времени имела уже длительную историю, с ее стилевыми свойствами просвещенная публика давно уже свыкла, и в таком своем качестве она стала вполне привычной принадлежностью и официально-церковного, и частного быта (по крайней мере, в крупных городах). Возникает естественный вопрос: почему именно теперь этот род живописи стал предметом особого внимания и церковных, и светских кругов? Почему, размышляя о религиозной природе иконного образа, современники все меньше апеллируют к идейному авторитету «исторической живописи», а все жестче и определеннее ставят в связь с его чудодейственной жизненно-поэтической аурой?

В литературе многократно излагалась история работы Александра Иванова над запрестольным образом «Воскресение Христово» для строившегося в Москве храма Христа Спасителя. Справедливо отмечается обычно, что в этом случае художник полагал необходимым иметь понятие о том, что «как нам греки передали сей образ, когда сочинения церковные выходили из самой церкви, без претензии на академизм, который нас теперь совсем запрудил»<sup>14</sup>. Впоследствии церковный заказ был, как известно, передан строителем храма К.А. Тонном Карлу Брюллову. Как мы видели чуть раньше, Иванов склонен был разделять «историческую» и «церковную» трактовку религиозного сюжета. Всячески поощрял он и попытки некоторых своих современников теоретически обосновать различие между «иконой» и «исторической» живописью<sup>15</sup>.

Реальные факты художественной жизни, связанной с церковными делами, чрезвычайно актуализировали эти проблемы. Назовем лишь некоторые из них, оставившие заметный след в культурной хронике своего времени и уже введенные исследователями в научный оборот.

1830-е годы в художественной жизни России оказались необычайно щедрыми на крупные церковные за-

казы столичным мастерам первого ранга. Пожалуй, именно эта область искусства, консервативная по определению, стала наиболее осязаемым связующим звеном между навыками и приемами живописцев старшего поколения и творческими принципами художников, шедших им на смену и целиком принадлежавших новой эпохе, хотя и здесь разница была достаточно ощутима, и о ее вполне практических последствиях еще понадобится упоминать. В первой половине десятилетия А.Г. Венецианов пишет для собора Смольного монастыря несколько икон: запрестольный образ предстательства Божией матери, а над царскими вратами правого и левого приделов – Саваоф и Сошествие Святого Духа, для центральных царских врат художник создает Спасителя и Богоматерь. Для иконостаса Екатерининской церкви Академии художеств, освященной в 1837 году, В.К. Шебуев исполняет три композиции – Александр Невский, Великомученица Екатерина, Тайная вечеря. Ему же принадлежит и роспись церковного плафона. В те же самые годы трем прославленным (хотя и в разной мере) художникам – К.П. Брюллову, Ф.А. Бруни и П.В. Басину правительство поручает очень ответственное дело – написать три образа для Казанского собора: Брюллову – запрестольный, Взятие Божией матери на небо, Бруни и Басину – боковые, соответственно – Покров Богородицы и Введение во храм. Почти одновременно Брюллов увлеченно трудится над еще одним заказом – иконой Распятие для лютеранской церкви Петра и Павла в Петербурге. Пожалуй, именно это произведение стало наиболее высокоценимой современниками брюлловской работой в области церковной живописи<sup>16</sup>.

Наконец, в начале 1840-х годов художники приступают к исполнению самого крупного государственно-церковного заказа изучаемого периода. Речь идет о росписи и внутреннем убранстве возводившегося тогда Исаакиевского собора. За его возникновением в центре столицы напряженно следили самые разные социальные слои петербуржцев, включая царский двор. Величие архитектурно-скульптурно-живописного ансамбля храма воспринималось в единстве его сакральной значимости и светской



репрезентативности. Одно не мыслилось без другого, и в этом заключалось существеннейшее свойство русской культуры середины XIX века, важный способ ее самоутверждения в общественной жизни страны. Монументальность становилась и мерою благочестия автора, степенью его религиозного вдохновения. Идея такой нерасторжимой связи лежала и в основе общего замысла монументальной живописи храма.

Строитель Исаакиевского собора О. Монферран в июле 1841 года докладывал: «Живопись произведена будет господами Брюлловым, Бруни и Басиным лучше, нежели всяким другим художником»<sup>17</sup>. Как видим, в выборе исполнителей росписи автор сооружения не был оригинален и решил опереться на живописцев, уже имевших репутацию крупных мастеров религиозного искусства. Попросту говоря, это была та же самая троица, которая совсем незадолго до того работала над иконами для Казанского собора и в которую входили, говоря словами современника, «три главнейших представителя настоящего периода русской школы»<sup>18</sup>. Впоследствии круг живописцев-участников работы в соборе расширился. Кроме только что поименованных мастеров в него вошли В.К. Шебуев, А.Т. Марков, П.М. Шамшин, Т.А. Нефф и другие. В результате живописный ансамбль храма стал, помимо всего, образцовым памятником русскому академическому искусству XIX века со всеми его прошлыми заслугами и столь же очевидными будущими серьезными изъянами. Применительно к теме главы можно сказать даже больше: Исаакиевский собор обозначил рубеж, разделяющий две исторические эпохи в истории поисков внутренней взаимосвязи сакрального и светского.

Разумеется, приведенные факты — всего лишь единичные, хотя и выразительные эпизоды весьма многоликой истории русской церковной живописи 1830–1840-х годов. Так, необходимо помнить, что здесь остался в стороне необозримый пласт русского изобразительного искусства, связанный с деятельностью многочисленных артелей сельских иконописцев, с убранством интенсивно строившихся тогда провинциальных храмов. Интересные и примечательные сами по себе, произведения подобного рода совершенно незамени-

мы при любых серьезных попытках реконструировать художественное сознание эпохи<sup>19</sup>. Можно уверенно утверждать, что исполненные рядовыми ремесленниками церковные работы в известном смысле дают больше для понимания народных духовных традиций, для характеристики массовых художественных вкусов, чем декоративно-прикладные изделия, призванные украшать повседневный домашний быт простолюдина.

Для историка художественной жизни России специальный интерес представляют события, выявляющие исторические особенности жизненного бытования изобразительного искусства, в частности, искусства церковного. По совершенно понятной причине наибольший общественный резонанс вызывали случаи открытого вмешательства государственной власти и лично Николая I в творческие деяния мастеров, занятых исполнением иконописных заказов (частично о таких происшествиях уже говорилось ранее). Есть основания полагать, что все или почти все случаи подобного рода становились достоянием общественной молвы, получали отклик в письмах и мемуарах современников. Можно понять неустанное желание позднейших исследователей выстроить из этих фактов целостную систему «художественных вкусов» российского самодержца, хотя, как мне представляется, для обоснованного решения такой задачи необходимо углубить и расширить источниковую базу. Но безусловно и то, что каждый из таких случаев сам по себе достаточно красноречив.

В середине 1830-х годов трем весьма искусственным в иконописных делах художникам — А.Е. Егорову, В.К. Шебуеву и В.К. Сазонову было поручено исполнить образ для иконостаса Троицкого собора Измайловского полка. Посетивший церковь Николай I остался недоволен работами и склонялся к тому, чтобы передать заказ другим мастерам. Отец Александра Иванова Андрей Иванович Иванов счел важным сообщить сыну в Италию все обстоятельства происшедшего. Уже немолодой художник, сам незадолго до этого испытывавший на своей академической карьере немилость и своеволие императора, был полон сочувствия к своим коллегам и по-человечески, разумеется, был целиком на их стороне. И вме-



сте с тем многоопытному живописцу показалось необходимым сопроводить сообщаемые сыну сведения таким характерным комментарием: «Сколь случай сей не отнимает духа у художников, но за всем тем надобно после оного продолжать взятые ими на себя работы для академической церкви и показать себя достойными носимого ими звания, — это тяжелая обязанность, после столь долголетних занятий по живописи, когда укоренился уже навык писать фальшиво предметы, и манера столь же фальшивая, чтоб угодить кому-либо мягкостию, круглостию, легкостию красок, словом не делать так, как представляется предмет, а все по навыку; сюда причислить можно даже и сочинение, которое так скоро и так легко составляется, что стоит только взять карандаш и бумагу, черкнул там-сям и готово; теперь же надобно переломить себя, ибо оказалось негодным»<sup>20</sup>.

Было бы, конечно, наивно думать, что изготовленные для Троицкого храма образа вызвали недовольство Николая I из-за тех же своих изъянов, которые вызвали серьезные профессиональные нарекания Андрея Иванова. Не стоит впадать и в другую крайность, вульгаризируя суть дела и представляя этот конфликт как столкновение солдафонских невежественных вкусов с явлениями высокого искусства. Имея в виду случавшиеся в художественной жизни России 1830–1840-х годов схожие инциденты, есть основания думать, что здесь противостояли друг другу два, и оба достаточно рутинных, представления о природе иконного образа, два стереотипных взгляда на миссию церковного живописца.

Как мы видели, Александр Иванов, отказавшись поместить свою картину «Явление Мессии» в храмовое пространство, тем самым как будто решил для себя проблему «церковного» и «исторического» в религиозной живописи. Свой взгляд он определенно сформулировал и рядом высказываний. По мнению художника, главная сложность самоопределения мастера в духовном поле культуры заключается не в способах ориентации автора в различных творческих амплуа живописца, а в самом внутреннем мире творца, в глубине его понимания конечных задач искусства и способностей их реализовать. С этой точки зрения, создавать ли образы или образа —

проблема профессиональных навыков и предпочтений, не больше. Надо думать, с большой горечью воспринимал Иванов адресованные ему Гоголем суровые упреки: «Словом, вы еще далеко не христианин, хотя и замыслили картину на прославление Христа и христианства. Вы не почувствовали близкого к нам участия Бога и всю высоту родственного союза, в который Он вступил с нами»<sup>21</sup>. Словно откликаясь на эти сердитые гоголевские слова, Иванов писал через три года В.А. Жуковскому: «Если Бог поможет скоро совершить труд, то надеюсь самым делом убедить вас, что способен из житейского простого быта (*tableaux de genre*) вознестись до изображения Бога-человека»<sup>22</sup>. Понятно, что и в том и в другом случае речь шла о картине «Явление Мессии», ставшей для художника помимо всего испытанием не только его живописного мастерства, но и его способности постичь высшую истину.

Между «образами» и «обра́зами» находилось еще одно очень напряженное поле философско-религиозных интуиций, творческих рефлексий, реализованных надежд и несбывшихся ожиданий. Имею в виду ту сферу творческих занятий художников, где они выясняли свои непростые взаимоотношения с красотой – не с книжными дефинициями этого понятия, не с его метафизической характеристикой в эстетических трактатах, а именно с самой красотой в ее чувственной жизненной ипостаси и в ее качестве важнейшего атрибута художественного произведения. Какие открытия и опасности поджидают мастера, поддавшегося соблазну красоты – таким вопросом довольно часто задавались современники, определяя свой взгляд на светское и на сакральное искусство. Разумеется, отнюдь не все мастера видели главную сложность в двойственной природе красоты – божественной и демонической<sup>23</sup>.

Перед таким онтологическим взглядом на красоту вопрос о соотношении сакрального и светского приобретал новые смысловые акценты, провоцировал новые возможные принципы историко-культурной типологизации материала. Конечно, с точки зрения функциональной – предмет молитвенного поклонения или же атрибут украшения гостиной – деление



всей изобразительной продукции на «образы» и «образа» целиком оставалось в силе, и даже в известном смысле усугублялось — уже знакомые нам размышления на этот счет Александра Иванова достаточно красноречивы. И все же, чем дальше, тем больше давала о себе знать другая шкала оценок, в своей основе чисто эстетическая, но никак не лишенная религиозной подоплеки. Умение живописца схватить и воплотить в своем светском произведении красоту и полнокровность жизненного бытия обретает в глазах современников значение не только профессионального художнического деяния, но и духовного опыта религиозно настроенного человека. Творчество Карла Брюллова и споры вокруг него весьма показательны в этом смысле для художественного самосознания эпохи.

Никому из современников не приходило в голову считать Брюллова религиозным живописцем в прямом значении слова, и это несмотря на то, что ему пришлось за свою жизнь выполнить немало ответственных церковных заказов. Как и в случае со многими его академическими коллегами, подобные работы, конечно, влияли на творческую репутацию художника, но служили лишь дополнительным свидетельством его совершенной профессиональной оснастки. К тому, о чем уже мимоходом говорилось по этому поводу, необходимо добавить еще одно важное событие творческой биографии художника — его участие в росписи Исаакиевского собора. Об этом цикле брюлловских живописных работ специалисты писали уже многократно, справедливо подчеркивая обретенные здесь автором возможности реализовать свой дар монументалиста (именно во время этой работы Брюллов, как мы помним, ощутил желание и потребность «расписать небо»). Из-за надвигающейся болезни мастер не смог довести до конца свой многолетний труд, но того, что было им уже сделано, оказалось вполне достаточно для оценки Брюллова как художника, сумевшего найти пластический модуль не только для живописной организации огромного храмового пространства, но и для превращения канонической схемы церковной росписи в самостоятельный мир поэтических образов<sup>24</sup>.

Рассуждая на тему, обозначенную в названии главы, стоит, естественно, постоянно помнить о церковных работах мастера. Но применительно к творческому наследию именно Брюллова вопрос о светском и сакральном в русской живописи изучаемых лет представляется более целесообразным рассматривать на другом материале и в несколько иной системе идейных ориентиров эпохи.

В связи с недавними юбилейными выставками произведений Брюллова в печати появились работы, обогатившие фактографию творчества мастера, внесшие в его истолкование новые существенные акценты. Автор одной из таких интересных статей среди прочего выдвинул на обсуждение выразительный документ того времени, опубликованный (с некоторыми неточностями) более века назад и после этого впервые здесь воспроизводившийся<sup>25</sup>. Речь идет о письме о. Игнатия (Брянчанинова), адресованном Карлу Брюллову. Автор письма – крупный церковный деятель, известный своим пасторским служением. «Давно видел я, – обращался о. Игнатий к художнику, – что Душа ваша в земном хаосе искала красоты, которая бы ее удовлетворила. Ваши картины – это выражения сильно жаждущей души. Картина, которая бы решительно удовлетворила Вас, должна бы быть картиною из вечности. Таково требование истинного вдохновения. Всякая красота, и видимая и невидимая, должна быть помазана Духом; без этого помазания на ней печать тления – она не может удовлетворить человека, водимого истинным вдохновением. Ему надо, чтоб красота отзывалась жизнью, вечною жизнью. Когда же из красоты дышет смерть, – он отвращает от такой красоты свои взоры»<sup>26</sup>.

Рассуждая о сущности красоты, о. Игнатий, естественно, исходил из теологических концепций мироздания, из представлений о верховенстве божественных сил природы. Но его похвалы по адресу Брюллова – не только отклик религиозного почитателя брюлловского творчества. Кажется, что некоторые общие мысли о красоте вдохновлены здесь, навеяны не просто символом веры святителя, но вполне реальными свойствами произведений художника и потому весь пассаж соединяет



в себе учительство и зрительскую благодарность автора послания.

Красота, извлеченная из всемирного хаоса, но необескровленная, представленная в своем ликовании и чувственном блеске, «красота, отзывающаяся жизнью» – это и есть в самом деле главный духовный потенциал брюлловской живописи и графики. Быть может, в первую очередь это касается портретных образов мастера.

И камерные, и парадные портреты Брюллова типологически имели много общего с произведениями подобного жанра других европейских школ, хотя часто их превосходили, и потому сами по себе никак не могут считаться явлением уникальным. Впечатление об их особости начинало возникать тогда, когда они включались в поэтическое пространство именно русского искусства и начинали прямо или косвенно подвергаться испытанию православной культурной традицией. Двойному испытанию – «святостью» и «красотою» – подвергся и как будто давно уже найденный художественный компромисс «академических» образов, тех самых, которые в изобилии поставлялись иконных дел мастерами. Драматическая сложность историко-культурной ситуации вызывала современников на размышления и о способах воплощения в искусстве религиозных идеалов, и о жизненном смысле светского творчества.

С одной стороны, было очевидно, что, скажем, торжествующая земная красота Ю.П. Самойловой в знаменитых парадных композициях Брюллова и благочестивое смирение человеческой воли в церковных ликах, что все это на общей шкале жизненных ценностей эпохи не просто полюса, но и довлеющие себе самостоятельные духовные миры. Но с другой – становилось столь же ясно, что в поисках концепции человеческой личности подобные крайности не были безразличны друг к другу, более того, ощущали между собою онтологическую связь, и в этом заключался постоянный источник творческих коллизий русского художественного сознания 1830-1840-х годов. Основная проблема заключалась в том, чтобы, если использовать выразительное слово Аполлона Григорьева, «отеле-

силь» красоту как идею, как выразителя божественных сил природы, не потеряв при этом религиозное благочестие образа. Появляются новые мотивы и во взглядах на мировое художественное наследие. В частности, ранее царивший в русских художественных кругах «культ Рафаэля» начинал порою трансформироваться в своего рода «рафаэлевский соблазн», в двусмысленный религиозный искус земною красотой прославленных Возрожденческих Мадонн.

Конфессиональный ригоризм и суровая аскетичность делали опасения на этот счет столь преувеличенными, что, кажется, они могут быть оставлены историком русской культуры без особого внимания. Но для общей ориентации эпохи в духовных ценностях искусства они представляются весьма показательными. «С кого итальянские живописцы писали изображения святейших жен? – риторически вопрошал только что цитированный о. Игнатий. – Со своих любовниц. Знаменитые Мадонны Рафаэля выражают самое утонченное сладострастие. ... Иконы некоторых святых мучеников итальянские любострастные живописцы написали со своих товарищей разврата. ... Все движения, все позы, все физиономии на итальянских картинах и вообще на картинах, написанных западными еретиками и изображающих священные предметы – чувственны, страстны»<sup>27</sup>.

Строгость подобного приговора можно было бы отнести на счет твердости богословско-проповеднической позиции автора. Частично так оно, конечно, и было. Но вот близкое суждение человека, находившегося вне церкви и обладавшего особым, неповторимым даром ценить в русской культуре ее поэтические ресурсы. Имею в виду Аполлона Григорьева, в середине 1850-х годов делившегося своими итальянскими впечатлениями со своим тезкой, поэтом Аполлоном Майковым: «Но во всех этих Мадоннах (рафаэлевские у compris – но исключая Мадонн Фра Беато Анджелико) я вижу просто идеалы женственности, – как во всем католичестве все более и более вижу язычество, мифологию, а не христианство. Все, что православие сохранило как символ, как линии, – напоминающие и возводящие к иному миру, католичество развило в мифы, отелесило так, что видимое заменило



собою невидимое. Эта идея во всем и повсюду. ...Крайнее последствие этого – Мадонны с любовниц...»<sup>28</sup>

И через несколько месяцев тому же адресату: «Главное во всяком искусстве – вера, вера и вера в создаваемый им мир, – единство мирозерцания с талантом»<sup>29</sup>.

Заключали ли в себе эти историко-культурные курсы определенные сентенции, адресованные отечественным творцам сакрального искусства? Безусловно, хотя к ним дело никак не сводилось. В смене художественных симпатий, в явно тенденциозных истолкованиях Рафаэля нетрудно видеть некий аналог общеевропейскому «прерафаэлитскому» движению, и в таковом качестве они интересны и показательны сами по себе. Развивать эту самостоятельную тему здесь не место. Но в приведенных критических мыслях сказывались и прямые опасения за судьбы русского «академического» иконописания. Имитация красоты и как религиозного переживания видимого мира, и как захватывающего глаз зрелища – вот что постепенно становится отличительным свойством тех живописных произведений, которые были предназначены стать моленными образами. За примерами далеко ходить не надо: достаточно вспомнить церковные образа таких мастеров, как П.М. Шамшин, Т.А. Нефф, А.Т. Марков.

И последнее, о чем хотелось бы здесь сказать. Программно «красивые» поздние академические образа, в которых явственно просматривается «итальянский след» – обольщение римских пенсионеров красотой итальянских женщин, эти образа оказали весьма заметное влияние на развитие светского салонного искусства. И дело совсем не только в стилевом родстве этих двух типов изобразительного творчества. Авторы салонных картин умело использовали ту «покровительственную» функцию, которой по определению была наделена религиозная живопись, долженствующая помогать зрителю приобщаться к «мирам иным».

# АЛЕКСАНДРОВСКАЯ КОЛОННА ОГЮСТА МОНФЕРРАНА— РЕАЛЬНОСТЬ И МИФ РОССИИ 1830-х годов

30 августа 1834 года в Петербурге произошло событие, волею монаршей власти превратившееся в многолюдное действо<sup>1</sup> и долго потом отзывавшееся в литературно-художественной среде. В этот день на Дворцовой площади была открыта и освящена сооруженная по проекту Огюста Монферрана Александровская колонна — памятник Александру I. Торжество удостоили своим присутствием император и члены царской семьи. Здесь же выстроившаяся многотысячная гвардия превратила церемонию в грандиозный военный парад.

К событию город готовился старательно. За две недели до происшедшего профессор Академии художеств Андрей Иванович Иванов писал своему сыну в Италию: «У нас делаются большие приготовления к Александрову дню, в который полагают открыть памятник Александру I и Отечественной войны 1812, 13 и 14 годов; ко дворцу с площади пристроена богатая лестница во второй этаж оною, по которой будет парадный выход на площадь государя с генералитетом... все площади от Дворцовой до Сената очищаются...»<sup>2</sup>

Теперь, имея перед глазами и поныне высящийся монумент, всего надежнее и проще обсуждать его с точки зрения той конкретной роли, которую он играл и играет в организации городского пространства. С той поры, как установленный на Марсовом поле в самом конце XVIII века знаменитый Румянцевский обелиск был перенесен на Васильевский остров, а произошло это в 1818 году, центральные площади Петербурга остались без ясно выраженного и стоящего на земле вертикального ориентира, организующего зрительные впечатления городского обывателя. Для пространственно-композиционного оформления Дворцовой площади такой ориентир был



важен вдвойне после того, как напротив Зимнего дворца возникло величественное здание Главного Штаба, и поэтому появилась явная необходимость обозначить центростремительное пространственное движение внутри этого архитектурного ансамбля. Александровская колонна стала именно таким завершающим элементом градостроительной концепции столичного центра<sup>3</sup>.

Но для современников этот профессиональный планировочно-архитектурный смысл открывшегося монумента если и осознавался, то был не только не единственным, но даже и не главным. Он включался в гораздо более широкие размышления о судьбах России, об историческом опыте страны, о решительных сдвигах в общественном и национальном самосознании народа. Даже в природной стихии, обрушившейся на город в канун открытия колонны, виделся провиденциальный смысл. Среди многих стихотворных и прозаических откликов на произошедшее событие была весьма знаменательная статья В.А. Жуковского. Вот ее наиболее выразительные фрагменты: «Все соединилось, чтобы дать сему торжеству значительность глубокую. День накануне был утомительно душен; к ночи все небо задернулось громовыми тучами; ...наконец, запылала гроза; молния за молниями, зажигаясь в тысячи местах, как будто стояли над городом, одни зубчатыми стрелами крестили небо, другие вспыхивали как багровые снопы, иные широким пожаром зажигали целую массу облаков... Было что-то похожее на незыблемость Промысла в этой колонне, которая, не будучи еще открытой, уже стояла на своем месте посреди окружающего ее мрака и бури, твердая как тайная воля спасающего Бога, дабы на другой день, под блеском очищенного неба, торжественно явиться символом совершившегося Божия обета. ...Чему надлежало совершиться в России, чтобы в таком городе, такое собрание народа, такое войско могло соединиться у подножия такой колонны?... Там, на берегу Невы, подымается скала, дикая и безобразная, и на той скале всадник, столь же почти огромный, как сама она; и этот всадник, достигнув высоты, осадил могучего коня своего на краю стремнины; и на этой скале написано Петр, а рядом с ним Екатерина; и в виду этой скалы воздвигну-

та ныне другая, несравненно огромное, но уже не дикая, из безобразных камней набросанная громада, а стройная, величественная, искусством округленная колонна. ... и на высоте ее уже не человек скоропреходящий, а вечно сияющий ангел, и под крестом сего ангела издыхает то чудовище, которое там, на скале, полураздавленное, извивается под копытами конскими... И ангел, венчающий колонну сию, не то ли он знаменует, что дни боевого создания для нас миновались... что наступило время создания мирного; что Россия, все свое взявшая, извне безопасная, врагу недоступная или погибельная, не страх, а страж породнившейся с ней Европы, вступила ныне в новый великий период бытия своего, в период развития внутреннего, твердой законности, безмятежного приобретения всех сокровищ общежития...»<sup>4</sup>

Автор этой патетической тирады был близок тогда к императорскому двору, что, возможно, как-то сказалось на «одическом» строе его речи. Но главное заключалось совсем в другом. В историософских рассуждениях Жуковского, в мифологизированных образах его поэтической фантазии легко угадывается духовная атмосфера 1830-х годов, их желание сформулировать идеологическую программу применительно к самым разным уровням общественной жизни – от государственного до частного. Но самое для нас интересное – старание поэта противопоставить друг другу два монумента, два художественных образа России<sup>5</sup>. Апелляция к бронзовому «кумиру» станет выглядеть совершенно органичной, вполне в духе времени, если вспомнить, что за год до этого был написан пушкинский «Медный всадник» (опубликован, как известно, несколько позже, в 1837 г.)<sup>6</sup>.

Впрочем, не только глубокомысленными умозрениями был движим автор только что цитированной статьи. Серьезным импульсом поэтических импровизаций Жуковского вполне могли стать конкретные впечатления и от воздвигнутого гранитного монолита, и от его местоположения в пространстве центральных петербургских площадей: не только фигуральный, но и почти буквальный смысл заключался в его словах о том, что Александровский столп и Медный всадник существуют «в виду» друг друга, и, стало быть, их сравнение выгляде-



ло в глазах читателей газетной статьи не риторической фигурой опытного литератора, а лишь выводом из реальных жизненных наблюдений. Нужно помнить в связи с этим, что теперешнего бульвара перед зданием Адмиралтейства тогда еще не существовало, и зримое пространственное единство трех площадей – Дворцовой, Исаакиевской и Сенатской воспринималось очевидцами вполне отчетливо. Более того, Монферран вначале предполагал передвинуть фальконетовский памятник Петру I и расположить его на одной композиционной оси с воздвигавшейся Александровской колонной, желая подчеркнуть тем самым планировочную и смысловую взаимозависимость двух композиционных центров и двух символов петербургского архитектурного ландшафта<sup>7</sup>.

«Вознесся выше он главою непокорной / Александрийского столпа» – эти горделивые и торжественные строки Пушкина, где поэт умышленно использует несколько архаизированную лексику, явно разумели не только физическую величину колонны. «Высота» здесь – и мера осуществления гражданской миссии, уровень общественного признания. Иными словами, это было некоторым посягательством на первенствующую роль авторитета русской монаршей власти, и недаром Жуковский, редактор первого издания стихотворения, был вынужден по требованию цензуры заменить словосочетание – «Александрийского столпа» иным – «наполеонова столпа»<sup>8</sup>.

Приведенные пушкинские строки интересны для нас, кроме всего, тем, что к самому монументу поэт отнюдь не испытывал восторженных чувств. В литературе неоднократно ссылаются на его дневниковую запись от ноября 1834 года: «Я был в отсутствии – выехал из Петербурга за пять дней до открытия Александровской колонны – чтоб не присутствовать при церемонии вместе с камер-юнкерами, – своими товарищами...»<sup>9</sup> Ссылаются и на прямую иронию Пушкина по отношению к воздвигнутому памятнику<sup>10</sup>. И если Пушкин все же, именую свой творческий подвиг нерукотворным памятником, сравнивал его величие с высотой Александрийского столпа и превращал это сравнение в многозначную по-

этическую метафору, то, стало быть, воздвигнутый на Дворцовой площади монумент быстро и прочно вошел в сознание современников, оказался своего рода эмблемой эпохи.

В художественные расчеты Монферрана действительно входило желание поразить зрителя размером проектируемого им монумента. И на словах, и на деле архитектор не скрывал того, что, осуществляя свой замысел, совершенно откровенно следовал уже заслужившим мировое признание образцам, образцам, имевшим знаковый смысл и в том архитектурном пространстве, где они находились, и в идейной атмосфере своего времени. Наиболее близкими историческими прецедентами оказались для него колонна Траяна в Риме и Вандомская колонна в Париже. Сделать свою колонну выше всех предыдущих – такова была одна из важных целей Монферрана, и он достиг ее (высота колонны вместе со статуей – 47,5 м).

Но дело было не только в абсолютном размере гранитного сооружения. Тема колонны как традиционного архитектурного мотива обретает к этому времени самостоятельное образно-содержательное звучание, не зависящее от обычных размышлений об архитравной конструкции, об ордерной объемно-планировочной композиции здания. Она включается в иной, более широкий контекст идейно-художественных исканий эпохи. Впечатление сведущего в искусстве современника от возводившегося по соседству в те же годы и тем же Монферраном Исаакиевского собора помогает войти в суть возникавших здесь историко-культурных рефлексий.

Как известно, при сооружении Исаакиевского собора колонны всех четырех его портиков устанавливались на своих местах до возведения наружных стен храма, и уже в 1830-м году перед петербургским обывателем предстало выразительное зрелище: на стилобате будущего здания стояли свободно, не связанные друг с другом и не обремененные какими-либо конструктивно-несущими функциями 48 круглых и высоких гранитных стволов. Делясь своими впечатлениями о строительстве собора, О.А. Кипренский еще за два года до этого писал С.И. Гальбергу в Рим, в город, где сохранившиеся фраг-



менты, главным образом, колонны древних форумов – едва ли не главное напоминание о величии градостроительных идей античного Рима: «У нас начал расти <...> Храм Исаакиевский. Уже четыре колонны постановлены, красоты и величины неимоверной; но я крайне опасаясь, любя изящное, чтобы сии прекраснейшие колонны не были засорены посредственною архитектурою посредственного французского архитектора Монферрана»<sup>11</sup>.

Стройная высокая колонна не как архитектурная деталь, а как довлеющий себе художественный образ, обладающий самостоятельной выразительностью и красотой – в таком своем качестве она и раньше существовала в творческом арсенале русских зодчих, но использовалась преимущественно как принадлежность дворцово-парковых и усадебных ансамблей<sup>12</sup>. Чесменская колонна в Царском Селе и колонна Орла в Гатчине – первое, что приходит здесь на память. Включенные в несуетливую, органическую жизнь природы, непосредственно возникая из глади воды или же вырастая из естественного рельефа местности, эти стоящие особняком мемориальные сооружения своим содержательным смыслом, своей семантикой были обращены и к идее государственного триумфа, и к поэтике чувств, и к мысли о высокой значимости частной человеческой судьбы. Оказавшись в центре главной столичной площади, соседствуя с барочной архитектурой Зимнего дворца и торжественным размахом арки Главного штаба, колонна как определенный архитектурно-пластический мотив становилась воплощением иных идейно-художественных символов.

Вокруг Александрийского столпа, самого способа его изготовления и сложной установки на площади возникала еще одна весьма характерная для эпохи семантическая аура, о которой стоит сказать подробнее, ибо в ней напрямую сказывались примечательные мифологемы того времени.

Мы уже видели, что, сравнивая два памятника – Петру I Фальконе и Александру I Монферрана, Жуковский первый из них уподоблял скале «дикой и безобразной» (причем речь шла не только о гранитной глыбе-постаменте, но и о фигуре всадника), второй – тоже скале, но

уже совсем иной, представляющей собою «стройную, величественную, искусством округленную колонну». В суждениях современников об Александровском столпе эти два слова – скала и колонна – сопрягались постоянно, причем в самых разных смысловых планах. Точнее говоря, именно в превращении куска дикой гранитной скалы в мощное и стройное рукотворное изделие видели главный результат творческой воли архитектора, причем, что крайне существенно, обсуждение строительно-технических проблем обычно так или иначе оказывалось связанным с истолкованием идейно-художественного смысла воздвигавшегося монумента.

Внешние поводы для такой филиации идей возникали на каждом шагу, они находились на поверхности петербургской художественной жизни. Начать с того, что при строительстве Исаакиевского собора и Александровского столпа впервые в истории русского зодчества к уличному пространству были обращены огромные гранитные монолиты (внутри храма монолитные колонны были использованы уже раньше, в Казанском соборе).

Сам процесс вырубки, или, как выражались современники, «выламывания», «вылащивания», колонны из огромного каменного утеса сильно действовал на воображение очевидцев, воспринимался ими как некий, почти символический акт. В очерке, специально посвященном заготовке и поставке первых гранитных гигантов для Исаакиевского собора, Н.А. Бестужев подчеркивал: «Мы ищем удивительных вещей в чужих краях, с жадностью читаем древние истории, повествующие нам о исполинских подвигах тогдашней архитектуры, за каждой строчкой восклицаем: чудно! невероятно!.. И проходим мимо сих чудных, невероятных колонн с самым обыкновенным любопытством...»<sup>13</sup>

Журнально-газетными статьями и другими словесными откликами дело не ограничивалось. Доставка Александровской колонны с невского берега на Дворцовую площадь и ее воздвижение на отведенном для нее месте – популярные сюжеты живописи и графики 1830-х годов, причем художники хотя и основывались на своих натуральных впечатлениях, никак не чувствовали себя простыми репортерами. Картины А.Г. Денисова «Подъем



Александровской колонны» (1832), Е. Тухаринова «Поднятие колонны» (1832) или же литография Л.П.А. Бишебуа и А.Ж. Байе (по рисунку О. Монферрана) «Установка Александровой колонны на Дворцовой площади» (1836) могут служить тому примерами. Вздрыбленный город – так можно определить зрительный образ, возникавший в этих работах. Оставляя в стороне зарисовки строительства того же Исаакиевского собора, есть основания утверждать, что в обширнейшей иконографии пушкинско-гоголевского Петербурга мы не найдем других случаев столь пристальной, по-своему драматичной фиксации самого процесса рождения, возникновения нового архитектурного памятника.

Александровский столп, красующийся на своем месте, освобожденный от лесов и подъемных устройств, задающий масштаб пространству площади и окружающим зданиям – еще более распространенный сюжет современного изобразительного искусства. Чуть позже об этом понадобится говорить подробнее. Пока лишь стоит отметить, что тот визуальный образ гранитного монумента, в каком он явился изощренному глазу и поэтической фантазии художников, помогает понять жизненную укорененность уже упомянутой оппозиции Жуковского «дикая скала – колонна»,<sup>14</sup> ее историософский смысл: необузданной, стихийной мощи молодого российского государства, ведомого Петром, здесь противопоставлена твердая, но упорядоченная сила, приведенная в жесткую систему власть русской монархии эпохи Александра I и Николая I. При большом желании каждый из этих исторических смыслов можно соотнести с двумя художественными концепциями, с двумя этапами в развитии стиля – соответственно, с ранней и поздней стадиями классицизма.

«Ты выше, чем колонна Рима / Поставил знаменье креста»<sup>15</sup>. Это – сказано про Александрийский столп уже спустя более семидесяти лет В.Я. Брюсовым. Цитированные строки его стихотворения касаются еще одной ипостаси монумента, остро воспринимавшейся современниками, оказавшейся предметом многочисленных споров между заказчиками памятника и его исполнителями.

По своему замыслу Александрийский столп должен был заключать в себе двойную мемориальную функцию: религиозную в своей сути – служить памяти о конкретном умершем человеке, императоре Александре I, и гражданскую – увековечивать исторические победы русского народа в Отечественной войне 1812-го года. Совмещение в одном монументе двух таких различных задач – случай совсем не уникальный. Все решает их соотношение друг с другом. Желание увенчать колонну фигурой ангела с крестом было как раз ответом, по-своему вполне программным, на возникающие здесь идейно-художественные коллизии. Автор статуи Б.И. Орловский, кстати сказать, завоевавший право на изготовление скульптуры в ходе серьезной конкурентной борьбы внутри академического синклита, следующим образом пояснял свое понимание стоявшей перед ним цели: «Ежели цель монумента увековечить память, драгоценную отечеству, то событие необыкновенное, великое, и ежели цель аллегорического изображения, долженствующего украшать оный, есть: выразить и передать память сию современникам и потомству, то необходимо, чтобы мысль аллегории сей была выражена ясно, свойственно и прилично веку нашему и понятию народному. Вот условия, на которых я согласовал аллгорию мою, изображающую ангела, попирающего крестом змия. Крест есть религия, ангел – образ кротости, змий же есть зло, коварство, хитрость»<sup>16</sup>.

Как известно, работая над фигурой ангела, Орловский одновременно выполнял еще один государственный заказ, самым прямым образом связанный с идеей прославления российских побед в Отечественной войне 1812 года. Разумею, понятно, два его памятника, поставленные у Казанского собора в Петербурге – М.И. Кутузову и М.Б. Барклаю-де-Толли. На этот раз идея оказывалась персонифицированной в образах выдающихся русских полководцев. Несмотря на то, что оба монумента были предназначены стоять в непосредственном соседстве с храмом, а в одном случае – и вблизи могилы героя войны (останки Кутузова были захоронены в Казанском соборе) художественная мысль автора лишена здесь какого-либо религиозного звучания.



И своей «рядовой» градостроительной ролью в застройке Невского проспекта, и внимательностью скульптора к психологической достоверности образа оба памятника были рассчитаны на то, чтобы, возвышаясь над повседневной жизненной атмосферой, не порывать с окружающей архитектурно-предметной средой, восприниматься ее органической частью. Оба монумента как смысловые и пространственные ориентиры главной столичной улицы хорошо бы вписались в тот зрительный и «средовой» образ городской жизни, которую зритель мог видеть на известной, создававшейся в те же самые годы «Панораме Невского проспекта» В.С. Садовникова.

Вознесенная на сорокаметровую высоту фигура ангела с крестом, венчающая Александрийский столп, существовала в совершенно другом смысловом поле и откликалась на иные духовные и профессионально-творческие интересы русского искусства 1830-х годов. Орловский был не совсем прав, называя эту свою скульптурную группу аллегорией, хотя элементы иносказания, скажем в виде попанной змеи, здесь присутствовали (как они присутствуют тем же способом в памятнике Петру I Фальконе, никоим образом не превращая этим Медного всадника в аллегорическую статую).

«Ангелы» Петербурга – верхний ярус архитектурно-пространственной среды города, цельность которой определяется здесь, вдали от земли, не планировочно-композиционными акцентами, а знаковым смыслом этих вестников небесного мира. Чтобы убедиться в сказанном, стоит поставить в один ряд ангела, венчающего шпиль Петропавловского собора (к нему можно добавить не дошедшие до нас фигуры трубящих ангелов, расположенных на аттике здания), ангелов со светильниками, находящихся на Исаакиевском соборе и, наконец, ангела с крестом, стоящего на Александрийском столпе.

Ангел с крестом Орловского потому и стал эмблемой николаевского времени, что прочно входил в историко-культурный контекст 1830-х годов, эпохи, весьма заметно окрашенной религиозными настроениями. Периодом «философского пробуждения», «душевного сдвига» назвал рубеж 1820–1830-х годов прот. Георгий Флоров-

ский<sup>17</sup>. Еще более определенно высказался на этот счет Ю.М. Лотман: «...для России в 1830-е годы идеи Просвещения стали перерастать в “новое христианство” Сен-Симона, в социально-утопические идеи, пышно расцветшие во второй трети XIX века. Именно та культурная традиция, которая выступала в XVIII в. в авангарде отрицания христианства, в середине XIX торжественно возвратила образу Христа роль центрального культурного символа»<sup>18</sup>. К выразительной мысли ученого можно лишь добавить, что особое внимание в России 1830-х годов к религиозным ценностям – это не только результат трансформации просветительских идей, но и гораздо глубже укорененные в русском обществе и вышедшие тогда на поверхность особенности национального самосознания культуры.

Сейчас мы сочтем, конечно, большим преувеличением написанные в 1846 году слова Н.В. Кукольника о том, что «наша школа почти исключительно до нашего времени посвящала труды свои Церкви»<sup>19</sup>. Но, оспаривая эту точку зрения, стоит в свою очередь еще раз посмотреть на художественную хронику России 1830-х годов. Она предстает не совсем такой, какой долгие годы мы ее привыкли видеть.

Распространенность библейских сюжетов в русской исторической живописи 1830–1840-х годов – факт общеизвестный, хотя его обычно связывают лишь с эстетической программой Академии художеств и потому нехотя включают в сакральную сферу самоощущения личности<sup>20</sup>. Гораздо менее изучена та область творческой деятельности ведущих мастеров эпохи, которая была непосредственно связана с исполнением заказов церкви и которая была прямо обращена к ее служебно-обрядовым функциям – будь то росписи храмовых стен или же отдельные образы. Между тем в ряде случаев именно эти работы создавали художнику имя, именно на них основывалась его профессиональная репутация. Без многочисленных работ для церкви трудно представить себе творческий облик таких мастеров религиозной живописи 1830-х годов, как А.Е. Егоров, В.К. Шебуев, Ф.А. Бруни, П.В. Басин. Да и монументально-декоративный дар Карла Брюллова, его склонность вовлекать зри-



теля в мировые проблемы бытия предстанут в сильно обедненном виде, если из наследия художника изъять труды, специально обращенные к церковному молящемуся люду.

А к кому обращался венчающий Александровскую колонну ангел Орловского? Рассчитывал ли автор на то, что между фигурой ангела и публикой, его лицезреющей, должен возникать вид сакрального общения?

Одну существенную деталь стоит сразу же отметить. В представлениях современников, воспитанных на классицизме, колонна как самостоятельный архитектурно-пластический мотив связывалась главным образом с языческой античностью и, коли своими мемориальными функциями она весьма активно включалась в систему идеологических символов совершенно иной эпохи, иконографию монумента необходимо было «христианизировать». Авторы памятника могли в этом смысле опереться на уже определенную историческую традицию<sup>21</sup>. Иными словами, решение авторов Александрийского столпа увенчать свое сооружение фигурой ангела само по себе могло вполне основываться лишь на желании оснастить монумент необходимой религиозной атрибутикой.

«Лик дать статуе покойного императора Александра» — таково было решительное указание Николая I, осмотревшего один из вариантов венчающей фигуры<sup>22</sup>. Освящение и открытие колонны организаторы рассчитывали приурочить ко дню тезоименитства умершего царя (что на деле и произошло), и высочайшее повеление придать бронзовой фигуре ангела портретные черты усопшего монарха могло иметь и чисто ритуальный смысл. Это был способ лишний раз намекнуть на божественную природу личности царя, не нарушая условности «деперсонифицированной» религиозной христианской символики и оставаясь в пределах метафорической образности.

Участие Орловского в создании Александрийского столпа, кроме всего, требовало от скульптора решения сложных архитектурных задач. Каким образом добиться того, чтобы сама колонна не воспринималась лишь подставкой для завершающей фигуры, а смотрелась

вместе с нею как устремленное вверх единое пластическое целое? Каким должен выглядеть большой крест в руках ангела, чтобы стать необходимой частью всей скульптурной композиции? Ведавшая делами строительства комиссия по ходу своей работы отвергла несколько проектов скульптурной группы, в том числе те, которые были представлены другими участниками конкурса.

В результате долгих и сложных поисков мастера поза ангела с крестом на вершине Александрийского столпа обозначает самостоятельный полет вестника небесных сфер и вместе с тем полностью подчинена вертикальному движению ствола колонны. Каждая из этих ипостасей бронзовой фигуры по-своему включена и в пространственные координаты Дворцовой площади, и в семантическое поле ее архитектурно-декоративного убранства, включая, разумеется, скульптурное оформление незадолго до этого воздвигнутого здания Главного штаба. Точнее говоря, именно в смысловой взаимосвязи этих двух ипостасей рождался образ, не только помогавший физической ориентации зрителя в городской среде, но и обращенный к его внутреннему, духовному самоощущению. В этом легко убедиться, если, в частности, посмотреть на монумент с давно облюбованной фотографами точки зрения – из-под двойного пролета арки Главного штаба. Растреллиевский фасад Зимнего дворца воспринимается в этом случае то ли театральным «задником», то ли барочным иконостасом, светящимся, торжественным, замыкающим затененное, почти интерьерное пространство переднего плана, и в центре этого зрелища – колонна с летящим ангелом, обретающая смысл и выразительной части архитектурного ансамбля, и многозначительного сакрального знака.

Весьма существенная грань темы, обозначенной в названии главы – Александрийский столп в русском изобразительном искусстве 1830-х годов. Разумеется, дело совсем не в том, чтобы специально выяснять иконографию колонны в том ее виде, в каком она предстает в творчестве живописцев и графиков того времени, речь идет о совершенно другом. Представляется важным уяснить роль Александровской колонны в виде часто повторяющегося сюжетного мотива в городском,



точнее, петербургском пейзаже 1830-х годов. Как свидетельствуют многочисленные картины и графические «виды», мотив этот привлекал художников и сам по себе, и, что не менее интересно, как некая смысловая доминанта тех театрально-парадных зрелищ, которые разыгрывались по случаю торжественного освящения и открытия монумента. Колонна оказывалась как бы главным действующим лицом грандиозного спектакля, воспринимавшегося то с высоты окружающих зданий, то с позиции его непосредственных участников и свидетелей. Забегая несколько вперед, стоит заметить, что в эволюции интерьерной живописи той поры тоже был свой пространственно-композиционный и предметно-содержательный модуль, свой указующий жест на внутренний смысл человеческого бытия. Имею в виду излюбленную тему «интерьеристов» — «мастерская художника». В монументальных «парадах» на тех же смыслообразующих ролях, хотя и демонстрируя иной мировоззренческий комплекс эпохи, оказались многолюдные сцены-события, определяющие собою весь ход официальной жизни страны. Партикулярный человек, включенный в происходящее на его глазах историческое действие, становился здесь предметом особого художнического интереса.

Александровскую колонну писали и рисовали многие мастера, но один из них оказался особенно усердным по этой части. Имя энтузиаста, положившего много сил на изображение «столпа» — В.Е. Раев. Отнюдь не самый крупный пейзажист той эпохи, он вместе с тем явил себя человеком, тонко воспринимающим атмосферу николаевского Петербурга сквозь череду таинственных преображений визуальных образов столицы. Трансформации эти в художественном восприятии Раева суть результаты и небесных сил природы, и созидательных возможностей человека, и верховной воли монаршего властителя страны.

Александровская колонна для Раева — не просто овеществленная в холодном гранитном монолите память о российском монархе, о победах русского оружия в Отечественной войне 1812 года, овеществленная, а потому и отгороженная от прямых человеческих сопер-

живаний. «Столп» живет у него самостоятельной жизнью, различными сторонами своего публичного бытия, влияя на физическое и духовное пространство города. Недаром художник посвящает монументу целый триптих. В центральной его части монумент предстает в своей наиболее распространенной смыслообразующей и композиционной роли: здесь изображено уже знакомое нам торжественное событие – парад 30 августа 1834 года по случаю освящения и открытия колонны. Точнее говоря, на этом полотне перед зрителем – образ «парада» как ритуализированного, машинизированного зрелища, не только преобразующего облик Дворцовой площади, но и внушающего свой способ ощущения мира. В двух других частях этого живописного цикла Раев резко меняет художническую оптику, предлагая иное истолкование жизненного смысла художественного памятника. «Александровская колонна во время грозы» и «Александровская колонна при вечернем освещении» – так именуются эти картины, причем необычный свет, извлекающий из тьмы гранитный колосс, привлекает здесь художника не просто как интересный оптический эффект, а как источник, одушевляющий и драматизирующий реальное существование монумента, раскрывающий его способность служить поэтической метафорой своего времени.

Раевская иконография Александровской колонны недавно оказалась предметом специального аналитического экскурса Г.З. Каганова<sup>23</sup>. Повторять интересные наблюдения специалиста вряд ли стоит, и потому к только что сказанному добавлю лишь ряд любопытных деталей, оставшихся вне поля зрения исследователя. Несколько лет тому назад более чем скромным тиражом вышли мемуары Раева, дающие довольно редкую возможность сопоставить словесно формулируемые впечатления художника от тех конкретных явлений действительности, которые затем воплотились в живописных работах автора<sup>24</sup>.

Для профессионального опыта Раева существенно, что в молодости он какое-то время работал помощником у известного французского живописца-баталиста А.И. Ладюрнера, приехавшего в 1830-м году в Петербург выпол-



нять заказы Двора и написавшего, в частности, свою монументальную версию «Парада на Дворцовой площади по случаю освящения Александровской колонны». Как вспоминает художник, «в мастерскую Ладюрнера очень часто приходил посмотреть император Николай Павлович и всегда смотрел, что я написал, и говорил мне, чтобы я не ошибался, а писал бы верно». Но ошибаться, по мнению высочайшего гостя, «значило не просчитать какую-нибудь пуговицу, погончики, кисточку на кивере»<sup>25</sup>.

Центральная часть уже упомянутого триптиха Раева (художник, по его словам, писал этот вид Дворцовой площади с адмиралтейской крыши) – прямой отклик на эту «парадную» традицию европейской живописи, надевшаяся художника полномочиями летописца государственной жизни, традицию, приватизированную в России официальной идеологией, хотя к ней никак не сводимую (позже еще будет повод сказать об этом несколько слов). Совершенно в другом смысловом измерении, в иной материальной и духовной субстанции предстает Александрийский столп в тех раевских композициях, где воздвигнутый гранитный монумент взят «в упор», сам по себе, вне определенных пространственных и композиционно-декоративных связей с окружающей городской средой.

В мемуарах, написанных значительно позже, уже в 1860-е годы, Раев засвидетельствовал свои впечатления от колонны, увиденной им в не совсем обычной ситуации: при свете молнии и при освещении горящих вокруг светильников. Вряд ли автор, сочиняя эти пассажи, мог сверять зрительную память с картинами, сделанными лет на тридцать раньше, но когда-то созданный образ визуальный и теперешний образ литературно-описательный эмпирически совпадают друг с другом, хотя и имеют характерные различия. Приведем один такой абзац мемуариста, держа при этом в голове ранее уже цитированный вдохновенный газетный отчет Жуковского об открытии Александрийского столпа.

«Накануне открытия колонны, – вспоминал Раев, – ночью была сильная гроза. Молния ежеминутно озаряла весь Петербург, гром гремел без умолку. ...Я пошел на Дворцовую площадь, чтобы полюбоваться эффектом.

Пьедестал колонны был закрыт полотном. Оно намокло от дождя и от сильного ветра живописно драпировало весь пьедестал; при блеске молнии видно было, как [оно] обрисовывало изваянные на нем фигуры. Я заметил все это и непременно предположил написать картину, которую вскоре и исполнил»<sup>26</sup>.

Эти бесхитростные слова вполне подходят для описания того «портрета» колонны, который был создан художником на полотне. Лишь одна деталь, сознательно или нет опущенная мемуаристом, не только существенно дополняет картинный образ, но и включает его художественный смысл в иную систему поэтического мышления. На картине Раева грозовые разряды не просто выхватывают из окружающей ночной тьмы ствол колонны и задрапированные рельефы на ее цоколе, они с графической четкостью выявляют силуэт венчающей скульптуры, и этот контраст между яркими всполохами и молчаливой строгостью темной фигуры ангела – основа сюжетной драматургии картины, придающей всей сцене явный метафорический подтекст.

Чтобы лучше проникнуть в творческое сознание художника, стоит отметить одну любопытную частности. Дело в том, что приблизительно за полтора месяца до того, как Раев, оказавшись на Дворцовой площади в канун торжественного события, был захвачен зрелищем величия стихийных сил природы, в Петербург было доставлено долгожданное брюлловское полотно «Последний день Помпеи», привезенное и вскоре выставленное сначала в Эрмитаже, а затем – в Академии художеств<sup>27</sup>. Весь художественный Петербург был под впечатлением картины, ее образы, ее пластический язык, ее световые эффекты были предметом постоянного внимания выставочной публики. В частности, сильное впечатление производил мотив падающих с храма статуй языческих богов, мотив, который Пушкин, увидев картину, выразил в известных строках: «Земля волнуется – с шатнувшихся колонн / Кумиры падают! ...»

Не составляет никакого труда обозначить общее свойство названных произведений Карла Брюллова и Раева. Оно издавна, хотя и достаточно условно, именуется романтизмом, о нем упоминает едва ли не каждый,



кто пишет о художественном мировосприятии того времени. Природные катаклизмы, таинственные знамения небесных сил, видимые знаки божественной воли в мировой истории и человеческой судьбе – все эти темы и в самом деле многое значили и в сюжетном репертуаре живописи изучаемой поры, и, главное, в многослойности содержательного смысла искусства, тяготевшего то к элементарной метафоре, то к откровенному символу.

В пределах этой поэтики, этой смыслосозидающей системы образов художники давали разные ответы на главные вопросы: о судьбах мира, о самоощущении личности, о стойкости или гибели высших человеческих ценностей. Брюлловская «Гибель Помпеи» оптимизма не внушала. Александровская колонна у Раева, осененная фигурой «крестоносного» ангела, тоже подверглась натиску стихии, но она его выдерживает, драматическая ситуация лишь подчеркивает ее прочность, а вспышки молний, ясно рисуя контуры темной громады, придают пластическому образу монумента видимость обобщенного, отвлеченного символа.

Совершенно иной случай – памятник в пространстве центральных петербургских площадей. Сильно дистанцированная от зрителя, встроенная в торжественный архитектурный ансамбль, с одной стороны, и в строгие ранжиры многотысячных войсковых каре – с другой, Александровская колонна в изображении «парадных» сцен становилась частью уже иного художественного мифа, лишённого метафорического подтекста. Об этом свидетельствуют и упомянутая центральная композиция раевского триптиха, и прочие распространенные в то время картины-«парады».

При всей любви императора к подобного рода живописи и всяческого внимания к ней, рассматривать ее лишь как официальный образ николаевской России, значит серьезно упрощать и русскую художественную жизнь 1830-х годов, и проблемы искусства той поры. Интересно, что признанные западные сочинители разного вида парадных торжеств пользовались у нас поддержкой не только Двора. К ним более чем благосклонно относились те художники, чьи творческие помыслы были весьма далеки от желания воспеть державное мо-

гущество страны. Назову в качестве примера хвалебные слова А.Г. Венецианова, написанные им в 1831 году о картине известного немецкого «парадописца» Франца Крюгера «Парад прусского королевского полка при короле Фридрихе-Вильгельме III ...»<sup>28</sup> Кстати сказать, полотно это было заказано немецкому художнику в 1824 году Николаем I, непосредственным участником парада, тогда еще великим князем. Очень подробно описывая композицию, Венецианов хвалил ее в первую очередь за то, что «у Крюгера везде отчетность, везде наблюдение натуры!»<sup>29</sup> Автор статьи специально отмечал особую способность Крюгера использовать сюжет для того, чтобы, не нарушая торжественного величия сцены, написать множество жизненных «групп» и уместить в картине около 120 портретов. Свои размышления Венецианов доводил до логического конца и утверждал, что подобного типа произведения правильнее числить не по разряду исторической живописи, а считать их «картинами в домашнем роде»<sup>30</sup>.

Для русских художников, писавших в 1830-е годы петербургские парады (с Александровской колонной или без нее), крюгеровские сочинения были одним из образцов. Весьма заметный живописец той эпохи Г.Г. Чернецов был в их числе. Его большая и наиболее популярная картина «Парад по случаю окончания военных действий в царстве Польском 6 октября 1831 года на Царицыном лугу в Петербурге» (1837) написана с явной оглядкой на Крюгера<sup>31</sup>. Хорошо известен фрагмент полотна, являющий собою групповой портрет А.С. Пушкина, И.А. Крылова, В.А. Жуковского и Н.И. Гнедича.

Часто и вполне справедливо исследователи отмечают иконографическую ценность этой работы художника, превратившего разношерстную петербургскую толпу праздных свидетелей парада в портретную галерею реальных лиц (подсчитано, что для картины Чернецов зарисовал с натуры 223 фигуры)<sup>32</sup>. Для темы главы важнее принципиальная творческая установка мастера. Желание и умение в трактовке одного жизненного события объединить два разных понимания людской массы, два смысловых уровня человеческого бытия – официально-государственный, апеллирующий к державным



чувствам, по определению безликий, и частный, приватный, утверждающий самоценную значимость личности, ее самостоятельную историческую судьбу – вот что кажется здесь самым главным, выявляющим характерные свойства всей художественной идеологии 1830-х годов.

Другой парад – на Дворцовой площади в августе 1834 года – тоже не прошел мимо художнического внимания Г.Г. Чернецова. Возникшая позже по следам этого события картина (ее название «Парад на Дворцовой площади», 1839) скромнее по размеру и гораздо менее известна. Любопытно, что работая над ней, художник мог наблюдать рождение другого полотна на тот же сюжет, создававшегося соседом по мастерской, уже упомянутым французом А.И. Ладюрнером<sup>35</sup>.

«Парад на Дворцовой площади» Г.Г. Чернецова легко ставится в типологический ряд с живописными и графическими произведениями 1830-х годов, изображающими этот торжественный день в жизни имперской столицы. Основные из них уже назывались. В пространственном построении композиции Александровская колонна то несколько удалялась от зрителя, то, наоборот, приближалась к нему, но всегда оставалась центром, геометрическим и смысловым, той «вселенной», которой правит твердая власть и человеческая воля. В этих случаях панорама петербургских центральных площадей превращалась почти в чертеж, и оголенный в идейно-функциональном отношении Александрийский столп оказывался его эмблемой, его фирменным знаком. Тема приватной жизни города, как и самостоятельного бытия колонны, уходила из подобных работ, обретая существование в иных жанрах искусства.

## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ЖИЛОМ ИНТЕРЬЕРЕ И ЖИЛОЙ ИНТЕРЬЕР В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Обозначенные в названии главы темы могут быть отнесены к двум совершенно разным сферам гуманитарного знания: к проблемам бытования искусства в реальной жизни своего времени, к социологии вкуса, с одной стороны, и к собственно истории искусства, к изучению эволюции определенного живописного жанра – с другой. Соответственно, целесообразность раздельного подхода к объявленной исследовательской задаче – несомненна, ибо каждый из этих случаев требует выявления и систематизации своего круга исторических явлений, предусматривает свой угол зрения на прошлое художественной России. Но многие очень существенные аспекты развития русской художественной культуры обнаруживают себя именно там, где обе темы, разным способом связанные с духовной жизнью эпохи, соприкасаются друг с другом, более того, обнаруживают свою тесную взаимозависимость. Задача предлагаемой главы в том и заключается, чтобы обнаружить эти точки соприкосновения и попытаться наметить те историко-культурные импульсы, которые возникали каждый раз, когда личность попеременно становилась то источником художественных идей эпохи, то возбудителем ее эстетических потребностей, то объектом творческого внимания художников. Пространство и стены дома как физического пристанища, как места философических раздумий, наконец, как вместительницы жизненных страстей и драм обладали в этом смысле особой способностью вбирать в себя и наглядно демонстрировать разные стороны человеческого бытия, различные грани общественных амбиций и личных интересов<sup>1</sup>.



Как вспоминает М.Ф. Каменская, дочь известного русского художника первой половины XIX века Ф.П. Толстого, в импровизированной зале-мастерской другой русской знаменитости и соседа по дому – И.П. Мартоса находились два «громадные алебастровые слепка» с его монументов. «По правую руку памятник Минину и Пожарскому, а по левую – памятник великолепному князю Тавриды (т.е. Г.А. Потемкину – *Г.С.*); о нем помню, что он кудрявой головой доставал до самого начала свода, а около ног у него зачем-то сидел орел... За неимением особой столовой в квартире ректора (Мартос был в те годы ректором Академии художеств. – *Г.С.*) и по невозможности поставить в залу, кроме двух памятников, какой-нибудь буфетца или шкафик, изображения великих людей приспособили по хозяйству: в ногах у Минина и Пожарского всегда стоял судок с горчицей, уксусом и прованским маслом, корзина с ложками, ножами и вилками; на остальные свободные места гости мужеского пола всегда наваливали свои шляпы. ...Князь Потемкин всегда стоял настороже за шкатулкой с чаем и сахаром, лоточком с булками и грудой чайных чашек; на голову орла вешали просушиваться чайное полотенце»<sup>2</sup>.

Судя по контексту, мартосовская мастерская описана здесь мемуаристкой в том ее виде, в каком она выглядела во второй половине 1820-х – начала 1830-х годов. Легко допустить, что эта словесная зарисовка представляет весь антураж в несколько шаржированном виде, более того, представленная картина имеет даже некоторый пародийный оттенок. Но, как всякий гротеск, подобная сцена являет собою «изнанку» и вполне реальных художественных проблем, и действительных форм общественного бытования искусства.

Начнем с художественных явлений, как бы совмещающих в себе эти два плана. «Мастерская художника» – к такому сюжету русские мастера-интерьеристы обращались в изучаемое время не раз. Назову сразу же некоторые из них: А.А. Алексеев. Мастерская художника А.Г. Венецианова (1827); А.В. Тыранов. Мастерская братьев Чернецовых (1828); Н. Зайцев. Мастерская художника; К.А. Зеленцов. Мастерская П.В. Басина (1833); К.А. Ухтомский. В мастер-

ской художника (1836). Точнее было бы говорить здесь не о какой-то одной сюжетной линии в интерьерной живописи и графике второй четверти XIX века, линии, кстати сказать, количественно довольно скромно представленной, а о самостоятельной поэтической теме, чутко отзывавшейся на профессиональное и человеческое самоощущение художника. И дело даже не только в самоощущении авторов подобных картин и рисунков. Бытовая «заземленность» обстановки мартосовской мастерской так шокировала мемуаристку именно потому, что находилась в резком противоречии с тем «типовым» визуальным образом ателье артиста, который существовал в представлении современников как некое предметное, вполне осязаемое воплощение творческих интенций эпохи.

Интимно-поэтический мир студий, представленных на холсте или бумаге, находится как бы под двойной защитой: ему покровительствуют, берегут его внутренний и внешний покой две силы – физическая (прочные стены комнаты) и духовная, связанная с самим предназначением этих интерьеров. Присутствует ли в изображаемой мастерской сам художник или же его там нет (последний тип картины получил в зарубежной науке специальный иконографический титул «*L'atelier sans maître*» – «Ателье без мастера»), главное для художника – передать медитативную, довлеющую себе атмосферу творческого деяния<sup>3</sup>.

Предметно-пространственная среда явленных зрителю рабочих комнат, на первый взгляд не лишена некоторого однообразия, в ней часто есть даже несколько наивный дидактизм, подобный тому, который свойствен сословной атрибутике «костюмных» портретов. Однако стоящие у стен почти обязательные гипсовые слепки с легко узнаваемых античных памятников – не только указания на род занятий хозяина мастерской. Они ориентируют наблюдателя в комнатном пространстве и, главное, обозначают то особое время, в котором пребывает художник, общаясь постоянно с творениями далекой старины, и в которое старается заключить зрителя автор картины. Существенно и то, что копии статуй Венеры Медицейской и Геракла Фарнезского, как они



изображены в картине А. Алексеева, увидены глазами не столько педанта-профессионала, сколько вполне «домашнего» человека, живущего в эпоху иных человеческих ценностей и потому позволяющего себе легкую иронию по поводу идеалов и норм античной пластики. Разумеется, совершенно невозможно представить себе эти гипсовые фигуры в роли вешалки для шляп или же подставки для сосудов с гастрономическими специями — они окутаны в картине художественной легендой, охраняющей их от такого использования. И все же, о каких-то отдаленно схожих тенденциях в отношении к искусству, в понимании его места в бытовой среде, здесь есть основания говорить. Если не в духовной субстанции художественного памятника, то в его материальной природе (в скульптурных произведениях она, конечно, особенно ощутима) все сильнее начинает просвечивать предметно-«вещная» сторона. Интересно, что процесс этот шел навстречу прямо противоположному — настойчивому вовлечению изделий прикладного творчества, попросту говоря, «вещей» в духовно-«идеальную» сферу человеческого бытия.

В дальнейшем понадобится более внимательно взглянуться в интерьерную живопись изучаемого времени, в частности, в те знаковые и предметные роли, которые отводились произведениям искусства в сюжетно-пластическом решении картины. Пока же стоит сказанное ранее соотнести с реальными фактами художественной жизни России той поры. Факты показывают, что в действительности русские мастера оставались преданными почитателями античности и увлеченно старались, насколько это было в их силах, постичь подлинную суть древних памятников. В особенности, понятно, это касалось ваятелей. Так, например, на академической выставке 1836 года экспонировались сразу три мраморные копии так называемого «Бельведерского торса», созданные тремя молодыми, но уже известными скульпторами — А.В. Логановским, П.А. Ставассером и Ант.А. Ивановым<sup>4</sup>. На первом месте в этом профессиональном искусстве было желание проникнуть в поэтическое содержание именно оригинала, проникнуть сквозь позднейшие оттенки его восприятия и как нормативного учебного «образца»,

и как подручного средства домашнего эстетического воспитания<sup>5</sup>.

Но дело не только в отношении к античности. Проблемы «искусство – зритель – вещь» и «вещь – зритель – искусство» стояли тогда шире и многообразней. 1830-е годы, кроме всего прочего, знаменательны тем, что в это время со стороны художественных кругов предпринимаются любопытные попытки введения пластических искусств в домашний обиход, точнее говоря, попытки расширить репертуар «домашнего» искусства за пределы популярной эстампной продукции, скульптурных слепков, живописных и графических портретных работ. Так, в конце 1836 года Общество поощрения художников организует в Петербурге первую «патриотико-художественную» лотерею, дававшую шанс любителям искусства стать обладателем картины или рисунка ведущих русских мастеров тех лет. Судя по всему, начинание оказалось успешным, и вскоре «Художественная газета» (само ее появление как раз в эти годы – тоже весьма симптоматичный факт) доводила до сведения читателей: «Общество поощрения художников сделало блистательный опыт открытия первой художественной лотереи; публика со своей стороны показала усердие к художествам, которым могла бы гордиться всякая нация; достаточно было одного слуха для того, чтобы разошлась в одном Петербурге тысяча билетов»<sup>6</sup>. Через некоторое время газета высказалась по этому поводу еще более определенно: «Первая лотерея художественная, разыгранная от Общества, послужила доказательством, что любовь к художествам развита у нас до той степени, на коей может уже она содействовать правительству и любителям изящного к возвышению художеств в отечестве»<sup>7</sup>.

Последняя газетная фраза не лишена некоторого лукавства. Между художественными интересами государства, с одной стороны, и «любителей изящного», – с другой, гармонии не было, хотя и не было особых драматических коллизий. И дело касалось совсем не только жесткости тех казенных установок в образовании и художественной политике, которых упорно придерживалась Императорская Академия художеств.



В конце концов, не идя наперекор официальным академическим предписаниям, успешно творили в эту эпоху многие крупнейшие мастера. Строгая иерархия жанровой системы искусства, нормативность эстетических теорий объективно оказывались обузой для живого художественного процесса прежде всего и раньше всего именно в сфере общественного бытования пластических видов творчества, и этот факт осознавался современниками вполне отчетливо. Так, проакадемически настроенная «Художественная газета» в обзоре уже упомянутой выставки 1836 года с горечью писала: «Портретная живопись, преобладавая в области искусства, лишает его возможности процветать в других частях, несмотря на самые благоприятные для искусства обстоятельства. ... Без портретов не может существовать ни одно семейство с некоторым достатком, и потому портреты нужны, необходимы и для самих художников; все так, но наши обвинения нимало не теряют от того своей справедливости, а любви к художествам все-таки нет. Например, выставка на 32 исторические картины включительно с эскизами заключала 106 портретов. Какое неравенство ужасное...»<sup>8</sup>

Это сразу же бросавшееся в глаза «ужасное неравенство» многократно становилось предметом критических споров, причем, что существенно, полемика неизменно касалась только что отмеченной стороны проблемы. Так, довольно известный литературный деятель Д.Ю. Струйский (как поэт публиковался под псевдонимом «Трилунный»), откликаясь все на ту же академическую выставку, вопрошал: «К чему ведет молодого художника портретная живопись? Какая будущность? Обеспечить свое существование! А любовь к искусству, обширное поле живописи, которое остается не разработанным? ...

Многие винят публику, которая не заказывает юным воспитанникам и художникам исторических картин, и потому невольно будто бы увлекает их к портретной живописи. Это несправедливо»<sup>9</sup>.

Впрочем, объективности ради необходимо тут же заметить, что «заказной» портрет в широком смысле этого понятия – явление, конечно, не новое; он вовсе не всегда превращал художника в покорного исполнителя чу-

жой воли и совсем необязательно служил автору лишь средством заработать на жизнь.

На своеобразную ситуацию, сложившуюся в культурном быте изучаемого времени вокруг портретного жанра, интересно посмотреть и с несколько иной стороны. Как раз на рубеже 1820-х и 1830-х годов в общественной атмосфере России все сильнее дают себя знать взгляды, ставящие под сомнение универсальную значимость традиционных ценностей и уложений дворянской художественной культуры. Заметнее всего это сказывается в постановке вопроса о социальном статусе литературного труда, о типе писателя-профессионала (неприятие прежнего, официального положения художника придет позже, примерно через четверть века). Весьма показательный пример – известные регулярные выступления авторитетного «Московского Телеграфа» против «литературного аристократизма», воспринимавшиеся современниками серьезным симптомом происходивших историко-культурных процессов. Менявшиеся читательские и зрительские потребности, общественное самосознание литературы как вида «цеховой» деятельности – вот к чему апеллировали, в первую очередь, сторонники этой позиции.

Единодушного одобрения подобные взгляды отнюдь не вызывали. Более того, жизнеощущение тех самых лет порождало у других сожаление о былом, ностальгические мысли о поэтической цельности ушедших эпох. Вспоминали написанное в 1830-м году стихотворение Пушкина «К вельможе», обращенное к Н.Б. Юсупову, тогдашнему владельцу одной из красивейших подмосковных усадеб XVIII века – Архангельское: «Я вдруг переносюсь во дни Екатерины./ Книгохранилище, кумиры и картины,/ И стройные сады свидетельствуют мне,/ Что благосклонствуешь ты музам в тишине,/ Что ими в праздности ты дышишь благородной./ Я слушаю тебя: твой разговор свободный/ Исполнен юности. Влиянье красоты/ Ты живо чувствуешь. С восторгом ценишь ты/ И блеск Алябьевой, и прелесть Гончаровой./ Беспечно окружась Корреджием, Кановой,/ Ты, не участвуя в волнениях мирских,/ Порой насмешливо в окно глядишь на них/ И видишь оборот во всем крутообразный».



Известный литератор М.А. Дмитриев (кстати сказать, ровесник того самого Н.А. Полевого, который наиболее рьяно выступал в 1830-е годы против «глупого и ничтожного аристократизма литературного») с грустью вспоминал о людях прошлого (мемуары писались в 1860-е годы): «Нет, много было ума и привлекательности в людях прошедшего века, и много хорошего в аристократическом воспитании, в аристократических привычках и манерах!

Последние наши вельможи: Строгановы, Юсуповы и еще немногие – были все из века Екатерины и сохраняли остатки этого типа в царствование Александра. Но при Николае Павловиче, хотя были тоже знатные люди, выскочившие из ничего, как при Павле, но вельмож уже не было»<sup>10</sup>.

В этой разноречивой духовной атмосфере, где открытая тоска по «вельможам» соседствовала с резким неприятием аристократического барства, портреты как жанр искусства и, если угодно, просто как предметы художественного рынка, являли собою некий усредненный знаменатель общественных настроений, становились выразителем и жизненных реалий эпохи, и ее представлений о самой себе, исчисляя исторические судьбы России в категориях надсословных, индивидуальных человеческих судеб. Семейные портретные галереи, а они были самой укорененной в быту частью художественного наследия, олицетворяли в самом точном смысле слова ушедшие десятилетия, превращали невидимую связь времен в физически осязаемую магическую силу портретных «ликов». Но значение подобных произведений этим вовсе не ограничивалось. Как предметы культурного обихода они способны были соединить, выстроить в одну смысловую линию, а порою и в один зрительный ряд как раз то, что в социально-психологических представлениях современников начинало выглядеть решительной антитезой: историко-генеалогическую гордость знати, всячески берегущуюся ею историческую память, с одной стороны, и честолюбивое самосознание личности, утверждающей свою собственную жизненную ценность, свое текущее житье-бытье.

Разумеется, специалисту, изучающему историю развития портрета в русской живописи и графике 1830–1840-х годов, в первую очередь бросается в глаза не это родство функционально-бытового назначения исследуемого материала, не сходство его особых форм вовлечения зрителя в смысловое пространство картины, а пестрота, порою несовместимость различных авторских идей, пластических исканий психологических характеристик и, конечно, просто несоизмеримость художественной значимости возникавших в то время работ<sup>11</sup>. В самом деле, достаточно самого поверхностного взгляда, чтобы увидеть коренное различие между портретными произведениями, скажем, поздних Варнека и Кипренского, Карла Брюллова, Тропинина, П.Ф. Соколова, с одной стороны, и Евгения Плюшара (кстати сказать, одного из героев не раз уже упомянутой академической выставки 1836 г.), Т.А. Неффа, брюлловских эпигонов, множества безымянных авторов заказных портретов – с другой<sup>12</sup>. Но сейчас речь не об этом.

Когда в начале XX века С.П. Дягилев решил представить «в лицах» двухвековую историю России, разумею, понятно, устроенную под его началом знаменитую Таврическую «историко-художественную выставку русских портретов», он смело включил в экспозицию изображения не только августейших особ и родовитой знати, но и многочисленных деятелей русской культуры, а также просто «служивого люда» самого разного ранга. Результат был интересен не только потому, что выставка таким образом наглядно демонстрировала социальный срез общества. Экспозиция погружала зрителя в ту историко-культурную стихию, в которой это общество существовало, которую оно постоянно питало жизненными токами и которая, в свою очередь, была способна проявлять власть над людьми. Не смущался Дягилев и тем, что на стенах одного и того же экспозиционного зала, под стеклом одной и той же витрины соседствовали портреты самого разного качества – и портреты, к примеру, К.П. Брюллова, В.А. Тропинина, П.А. Федотова, П.Ф. Соколова, П.В. Басина (если брать изучаемый период) и многочисленные анонимные работы полудилетантского свойства. Все они и своими достоинствами, и столь же



очевидными слабостями воспринимались достоверными художественными свидетельствами поэтического мира своей эпохи, ее эстетических и житейских потребностей<sup>13</sup>.

Ретроспективно-культуртрегерские помыслы организатора выставки сказались здесь в полной мере. Для нашей темы важно специально отметить их существеннейшую сторону: умение увидеть за историко-художественными проблемами культурно-бытовой ареал портретного искусства, прозреть в картинных «ликах» не только участников и свидетелей исторических событий России, но и постоянных спутников повседневной домашней жизни<sup>14</sup>.

Оказываясь вожаком собственностью своего владельца, становясь неотъемлемой принадлежностью его жилища, портретные работы (речь идет о тех из них, которые визуально входили в предметно-пространственный образ домашнего интерьера) вступали в сложные смысловые взаимоотношения с окружавшей их средой, впитывали в себя частицы бытия, рассеянные в атмосфере дома и, в свою очередь, влияли на ее содержательный облик, сюжетно, знаково «персонифицировали» течение времени.

Хорошо известны лермонтовские строки, написанные на самом рубеже 1830–1840-х годов: «Тот век прошел, и люди те прошли;/ Сменили их другие; род старинный/ Перевелся; в готической пыли/ Портреты гордых бар, краса гостиной,/ Забытые тускнели...»<sup>15</sup> Как увидим дальше, знакомые нам социально-психологические мотивы эпохи русская интерьерная живопись восприняла по-своему, акцентируя иные стороны происходивших перемен. Элегическая тема забытого, заброшенного жилища как особый вид поэтического высказывания о жизни, как специальная живописно-пластическая задача художников в то время интересовала мало. Если пустое, «гулкое» интерьерное пространство, лишенное повседневного присутствия человека, являвшееся зрителю свою архитектурно-декоративную самоценность, и становилось предметом серьезного профессионального внимания живописцев и графиков, то в этом случае они обращались к «портретированию» парадных зал и апар-

таментов. Возникавшие как раз в изучаемое время бесчисленные «виды» дворцовых помещений – самое наглядное тому доказательство.

Собственно говоря, именно подобные работы дают основание формально классифицировать интерьерную живопись и графику как самостоятельный род изобразительного искусства, обязанный своим существованием учебным или служебным заданиям. «Списывание интерьеров» – это нескладное выражение рождено как раз такими творческими установками. В изображении дворцовых зал, внутрихрамовых пространств, других публичных помещений могли использоваться свои сюжетные ходы, своя система декоративного убранства, но главным искомым результатом оставался оптический эффект.

При всей схожести авторских намерений работы этого рода вовсе не были художественно равнозначимыми. Так, например, А.В. Тыранов в двух своих парадных интерьерах – «Перспективный вид Эрмитажной библиотеки» (1826) и «Вид Большой церкви Зимнего дворца» (1829), стараясь добросовестно передать холодноватую, но впечатляющую торжественность дворцовой архитектуры, не отстранял свое лирическое «я» от этого красивого и величественного зрелища, не скрывал мироощущенческую позицию художника. Несколько более официально-протокольной, но тоже не лишенной личного восприятия архитектурно-пространственной среды выглядит трактовка дворцовых интерьеров в серии акварелей Н.Г. Чернецова, исполненной в 1837 году – Библиотека, Приемная, Кабинет. Но можно назвать сколько угодно совершенно иных примеров, где торжествовал ремесленный навык. Достаточно, скажем, сослаться на картины и рисунки Э.П. Гау, художника, который на протяжении нескольких десятилетий исправно и, надо сказать, виртуозно исполнял роль видописца дворцовых зал и галерей.

Повторю еще раз: картины, изображающие домашнюю среду обитания человека, будучи формально ответвлением интерьерного жанра, развивались по существенно иным законам поэтики. «Обживание» комнатного пространства – весьма приметная сторона эволюции межжанровых и даже межвидовых связей (например, растущее



взаимодействие театрально-сценических и картинных мизансцен) русского искусства XIX века. Как определенный жанр интерьерная картина зародилась в недрах перспективной живописи, и эта родословная долго определяла ее особое место в идейно-содержательной структуре изобразительного искусства. Очевидный интерес авторов интерьерной картины к утверждению реальных ценностей материальной действительности нередко вызывает соблазн рассматривать подобные произведения как отчасти осознанную, отчасти стихийно возникшую антитезу (эстетическую и стилевую) академическим историческим полотнам, воспевающим общественную доблесть и религиозно-нравственные идеалы. Для изучаемого времени такое противостояние – действительно очень характерный факт. Но не им, точнее, не только им было движимо искусство. Для судеб интерьерной картины, для понимания художественного смысла возникавших здесь оппозиций куда важнее было то обстоятельство, что, будучи ответвлением перспективных заданий, она формировалась в целеустремленном и глубоко осмысленном соперничестве с пейзажным жанром. Именно в споре с вольными перспективными инвенциями пейзажных фантазий, утверждавших способности художнического глаза раздвигать видимые границы действительности, складывался пространственно определенный и чувственно конкретный образ реального мира, образ, важная часть обаяния которого – как раз спасительные границы. В комнатных стенах художники видели не только, если можно так выразиться, вещественную, материальную оболочку жизненных будней человека, но в некую суверенную поэтическую форму его бытия (впрочем, это «интерьерное» мышление могло сказываться и на работах пейзажного жанра. Один из очень наглядных примеров – итальянские пейзажи М.И. Лебедева 1830-х гг.).

Давно уже признано особое место творчества и педагогической системы А.Г. Венецианова в стремлении искусства поэтически интерпретировать пространство, находящееся внутри домашних стен<sup>16</sup>. Часто вспоминают наставление мастера: «писать картину а la Натура». Многие, взятые почти наугад «интерьеры», созданные кистью самого руководителя школы или его учеников – от К.А.

Зеленцова до Г.В. Сороки – свидетельствуют о том, что Венецианов вовсе неспроста писал слово *Натура* с большой буквы. Воспроизводить *Натуру* значило, в его глазах, не просто добросовестно постигать окружающую жизнь, но и уметь видеть в этой повседневности отблеск большого Мира. Общие «натурфилософские» истоки двух рядов перспективной живописи – пейзажной и интерьерной – и с этой точки зрения просматриваются вполне отчетливо.

Именно потому, и это стоит подчеркнуть, в системе тех художественных представлений, которыми были движимы живописцы, «обживание» интерьерного пространства отнюдь не обязательно значило его «обывование». Более того, как мы увидим дальше, суть поэтики «комнатного» жанра 1830–1840-х годов, его содержательно-смысловое ядро формировалось как раз в постоянной дружбе-вражде этих двух способов художнического истолкования предметно-пространственной среды. Интерьерное пространство жилого дома как жизнетворящее и жизнеохраняющее начало человеческого бытия – такова была исходная творческая посылка ведущих мастеров. Стоит теперь обратить внимание на метаморфозы, происходившие с этим предназначением искусства на протяжении изучаемого периода.

В общей форме изменения устанавливаются необычайно просто – достаточно, к примеру, сравнить такие хрестоматийные произведения «комнатного» жанра 1820–1830-х годов, как картины К.А. Зеленцова («В комнатах», «Гостиная с колоннами на антресолях») с живописью и сепиями П.А. Федотова, чтобы ощутить серьезное историческое движение поэтической мысли<sup>17</sup>.

Для того, чтобы вникнуть в суть и причины этой эволюции, интересно взять некоторые распространенные тогда сюжетные мотивы. Один из них оказался столь характерным, что не раз входил в условное название самих картин. Имею в виду семейный портрет в интерьере (Ф.П. Толстой «Семейный портрет», 1820; Неизвестный художник «Семейный портрет Половцовых и Татищевых», конец 1830-х – начало 1840-х гг.; Неизвестный художник «Семейный портрет в интерьере», 1840-х гг. и т.д.).



Любой семейный портрет по определению включает в себе некий «метафизический» смысл, вовлекающий в те же философические раздумья о жизни, что и созерцание фамильной портретной галереи, развешанной в ряд на стенах дома. Изображенные вместе родители и дети, другие представители разных поколений, это – схваченное художником реальное движение времени, олицетворенное в конкретных человеческих возрастах, судьбах, движение, имеющее двустороннее развитие – и в прошлое, и в будущее. Семейный портрет в интерьере в том виде, в каком часто трактовало эту тему русское искусство второй четверти XIX века, вдвойне бывает проникнут бытийственными настроениями. Чтобы убедиться в сказанном, достаточно взглянуть на только что упомянутый «Семейный портрет», написанный Ф.П. Толстым (кстати сказать, изображенная на картине одна из дочерей художника – та самая М.Ф. Каменская, чьи воспоминания цитируются в начале главы). Картина свидетельствует: в поэтический образ устойчивой и размеренно-спокойной домашней жизни органично входят, поддерживая друг друга, прозрачно ясная пространственная характеристика мизансцены, исключаящая мелкие, суетливые движения изображенных персонажей, и благородство тихого общения представленных членов семьи<sup>18</sup>.

Федотовское «Сватовство майора» (1848) по составу действующих лиц (дочь, мать, отец) тоже можно назвать семейным портретом в интерьере, только с той существенной оговоркой, что, начиная именно с этой картины, тема семьи в русской живописи XIX века обретает иной жизненный смысл, другую жанрообразующую роль. Меняется и художественно-образная функция интерьера. Комнатное пространство постепенно утрачивает свою лирическую самоценность, перестает быть знаком материальной и духовной устойчивости поэтических форм человеческого бытия и становится вспомогательным средством композиционного построения фабулы картины.

Произведения Федотова находятся у самого начала этого пути, на них, как уже многократно отмечалось исследователями, вполне заметны следы прежнего, поэти-

ческого взгляда на предметный мир<sup>19</sup>. Определяя несколько по-особому специфические черты федотовского творчества, можно сказать, что в своей сущностной характеристике интерьеров художник очень умело и тонко балансирует между двумя образными трактовками комнатного пространства – как прочного домашнего жилища и как неуютного жилья.

Рассматривая поэтическую и стилевую концепцию того или иного живописного интерьера, специалисты, как отечественные, так и зарубежные, очень часто обращают внимание на окна как на источник света и как на смысловую связь пространства комнаты с Миром большим, простирающимся вокруг<sup>20</sup>. В федотовских интерьерах окон, как правило, нет (исключение – небольшое замерзшее оконце в «Анкре»). Вместо окон сюжетобразующую роль берут на себя двери как предметный знак непрерывно меняющихся мизансцен, жизненных ситуаций, иными словами, как вещественное доказательство прямой зависимости человеческих судеб от коварно изменчивых житейских обстоятельств. Если основное пространство, в котором происходит действие федотовских «жанров», уподобить театральной сцене, то двери можно сравнить с доверительно открытым зрителю взглядом за кулисы. При этом важная особенность сюжетных построений Федотова заключается в том, что он выносит на сцену как раз «закулисную» сторону изображаемых событий, а главные, движущие мотивы действия, напротив, демонстрирует как бы за кулисами, в раме дверных проемов. Рука нежданного посетителя, отодвигающего дверной полог, вынуждает молодого тщеславца прервать свою скучную трапезу, чтобы вступить в исполнение привычной роли («Не в пору гость. Завтрак аристократа»). «Закулисные» приготовления к иным ролям диктуют слова и поведение купеческого семейства, в то время как сватающийся офицер – главный виновник семейного переполоха, остается пока еще там, за дверью, за пределами основного сценического пространства картины. Примеры подобного рода можно было бы продолжить, назвав, положим, «Разборчивую невесту». Призрачность самостоятельного бытия людей и вещей становится от всего этого еще более очевидной.



В сюжетной экспозиции интерьеров 1830–1840-х годов, связанных, условно говоря, с венециановской традицией, можно тоже увидеть сколько угодно дверных проемов (к уже упомянутым картинам Зеленцова, Толстого стоит добавить работы Л.К. Плахова, Г.К. Михайлова, Н.И. Подключникова и других, безымянных «интерьеристов»). Но роль этих архитектурно-конструктивных элементов в пространственном решении композиции здесь – прямо противоположна. Обозначая спокойный, размеренный ритм уходящей в глубь анфилады комнат, настежь распахнутые двери не скрывают за собой никаких тайн, они никак не участвуют в сюжетной интриге картины, наоборот, являют собою стабилизирующее начало той поэтической домашней атмосферы, в которой пребывают изображенные люди. Перед зрителем – жилище, не просто оберегающее частную жизнь человека, но и настраивающее его на размышления о серьезных проблемах бытия. В этом своем качестве «интерьер» как тема искусства, как определенный художественный образ словно переместил «человека размышляющего» из внешнего мира, в котором он находился, созерцая извне декламационные исторические полотна, в пространство самой картины, делая его объектом поэтического изображения.

Жилище или жилье, «дом» или временное пристанище (если подойти к этой дилемме не отвлеченно, но так, как она сказывалась на самочувствии и способе поведения людей того времени) – такой вопрос применительно к федотовским интерьерам может показаться несколько ригористичным. В самом деле, если оставить в стороне поздние произведения Федотова и, прежде всего, его «Анкор, еще анкор!», где бездомность, бесприютность героя – смысловая доминанта картины, не только ее сюжета, но и живописно-пластической характеристики пространственной среды, если, повторю, оставить в стороне немногие живописные и рисуночные работы подобного свойства, а взять основные федотовские «жанры» 1840-х годов, то делить эти интерьеры на «жилище» и «жилье» можно лишь весьма условно.

И все же вопрос этот обоснован хотя бы потому, что не был безразличен самому Федотову, много размыш-

лявшему и о жизненной доле своих героев, и о возможных способах художнического вмешательства в окружающую среду. Домашний интерьер и как вместилище человеческих страстей, и как пространственно-композиционная основа картины, определяющая драматургию сцены – все это было открыто трудным рефлексиям художника, иными словами, образ бытия человека в повседневной жизни утверждался в самых разных своих ипостасях. Характеристика пространственно-предметной среды и в «Свежем кавалере», и в «Сватовстве майора», и в «Завтраке аристократа» свидетельствует: угроза превратить жилище в жилье – одно из самых серьезных и художественно глубоко прочувствованных предупреждений Федотова тому миру, который оживал в его картинах.

Попадала ли в поле зрения «интерьеристов» та особая страсть современников постоянно лицезреть себя и своих предков, запечатленными кистью или карандашом, о которой говорилось ранее, вторгались ли эти художники в сферу «домашних» взаимоотношений человека той поры с искусством? Попросту говоря, часто ли портретные произведения непосредственно входили в характеристику «комнатной» предметно-пространственной среды, в поэтику интерьерного жанра? Вопросы эти касаются совсем не только внешней наблюдательности художника, профессиональной зоркости его глаза. Не забудем, что присутствие портрета в жилом интерьере не просто документировано зарубежной и русской художественной литературой, оно не раз оказывалось в ней важной сюжетообразующей ситуацией, полной драматического смысла и провоцировавшей писателя на серьезные размышления о философско-эстетической природе портретного жанра. Примеры, думаю, можно не называть – они постоянно в ходу у историков культуры.

Возвращаясь к живописному интерьеру 1830–1840-х годов, стоит для начала назвать случаи самого непосредственного отклика художника на тему «портретная картина в комнатах». К нашей теме они прямого отношения не имеют, но от этого не становятся менее показательными для художественного сознания эпохи. Так,



в середине 1830-х годов один из венециановских учеников Г.К. Михайлов пишет картину «Портретная в доме В.Н. Кочубея». Изображается довольно типичная для богатых дворянских апартаментов зала, специально предназначенная для фамильных портретных галерей. «Шпалерная» развеска «мундирных» портретов в золоченых рамах, расставленная по стенам строгая мебель – все это придает комнатному пространству торжественно-парадный характер, а самим картинам, в нем находящимся – вид музейных экспонатов. Постоянный, вседневный контакт этих портретных образов с обитателями жилища как будто полностью исключен, люди и искусство словно существуют порознь, в совершенно разных сферах культурного быта.

Другой случай – несколько иного рода, но тоже не совсем обычный. Имею в виду картину тех же 1830-х годов, написанную коллективно (тот же Г.К. Михайлов совместно с некоторыми другими учениками Венецианова) – «Субботнее собрание у В.А. Жуковского»<sup>21</sup>.

Произведение это не раз привлекало внимание специалистов, но исключительно с точки зрения иконографии изображенных лиц<sup>22</sup>. Картина в самом деле интересна в первую очередь тем, что представляет известнейших литераторов эпохи, среди которых легко узнаются Пушкин, Гоголь, Крылов<sup>23</sup>. Поддаются опознанию, хотя существуют разночтения, и другие персонажи. Для темы нашей главы важно отметить, что зрительный портретный ряд представлен в картине как бы в удвоенном виде: он обозначен и «натуральными», живыми знаменитостями времени, и множеством графических, скульптурных и живописных портретных произведений, определяющих собою не только систему убранства интерьера, но и всю его духовную атмосферу. Жилым в точном смысле слова это комнатное пространство не назовешь. Но стоящие на камине бюсты и висящие на стенах окантованные графические листы непосредственно включены в живое течение жизни, они воспринимаются органической частью творческого мировосприятия хозяина кабинета, его поэтического мира.

Все то, о чем говорилось ранее, не должно создавать впечатления, что портреты – доминирующая часть

изобразительной продукции (оригинальные холсты, живописные копии, рисунки, гипсовые слепки, одноцветные гравюры, раскрашенные эстампы и т.д.), украшавшей жилой интерьер изучаемой эпохи. Собственно говоря, применительно к портретным произведениям слово «украшать» не совсем точно. По своей жизненной функции они скорее «освящали» повседневный быт и призваны были не столько радовать глаз, сколько внушать почтение к хозяевам дома, утверждать определенную модель поведения личности, форму и способ ее общественной репрезентации. В роли декоративного элемента домашнего убранства обычно выступало другое искусство – или модные картины современных русских живописцев, или же ходовые образцы искусства прошлого, чаще всего обретшие широкую популярность от их воспроизведений в печати<sup>24</sup>. Картины, слепки, эстампы именно такого рода имели обыкновение обретать в сознании современников статус бытовой «вещи» (правда, были и смешанные варианты: скажем, часто находившаяся в то время на стене комнаты гравюра с рафаэлевской «Сикстинской мадонны» воспринималась в своем двойном знаковом смысле: и как вид иконы, осеменяющей семейный мир, и как шедевр мировой истории искусств). «Картины те же, какие вы встречаете во всех гостиных, имеющих претензию на великолепие»<sup>25</sup> – так рецензент определил живопись, которую П.А. Федотов в своей «Разборчивой невесте» поместил на стене комнаты, где девица не первой молодости выслушивает любовные признания запоздалого жениха. Речь идет о двух моднейших в то время произведениях русского академического жанра – «Девушке с тамбурином» А.В. Тыранова и «Невеста» Ф.А. Моллера. Близкие по типу картины (точнее – копии с них) опознаются без особого труда и в ряде других «интерьеров» эпохи. Совершенно особая тема – место и значение в убранстве жилых покоев вольных пейзажных фантазий и вполне реальных городских «видов». Отмечу лишь принципиальный момент: если портреты вносили в духовную атмосферу интерьера центростремительную силу, то пейзажи обозначали силу центробежную.



В системе убранства жилых комнат в том их виде, в каком они предстают в русском живописном интерьере 1830–1840-х годов, портретные композиции количественно уступали часто другим жанрам изобразительного творчества. Вместе с тем они более внятно обозначали поэтику домашнего бытия человека, более отчетливо дифференцировали ее общественные и художественные принципы. Можно выразиться даже категоричнее: портреты, помещенные на стенах изображаемых интерьеров, определяли сам смысл существования «комнатного» жанра как художественного свидетельства, утверждающего себя частного образа жизни.

# КНИЖНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ И ПЕЧАТНАЯ «КАРТИНКА» В ИСКУССТВЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ

Предлагаемая глава в известном смысле служит продолжением предыдущей. Автору вновь хотелось посмотреть на те реальные функции изобразительного искусства, которые определяли его особое место в повседневной жизни человека 30–40-х годов XIX века, а также формировали его конкретную жанровую структуру и пластический язык. Проблему эту, как и в предыдущем случае, представлялось целесообразным соотнести с иной – какова была готовность самого искусства откликаться на художественные потребности людей того времени или, если вопрос поставить несколько по-иному, в какой мере эти потребности отвечали объективным законам развития изобразительного творчества. Как социальная злоба дня сказывалась на общей философско-эстетической ориентации эпохи?

Изучаемый здесь материал обладал рядом специфических свойств. Смысловые оттенки самого слова «картинка», а именно таково было обиходное журнальное обозначение этого типа художественной продукции, очень точно выражали не только физические параметры подавляющего большинства произведений печатной графики, но и их качественную характеристику. Здесь слышались и ноты домашнего, интимного отношения к подобным изделиям графического ремесла, и несколько высокомерно-пренебрежительный тон.

Была ли эта печатная графика, включая книжную иллюстрацию, всего лишь периферией того «большого искусства», в следовании которому эпоха видела свою главную цель и образцами которого она многократно о себе заявляла? Вопрос этот, на каком бы уровне его ни ставить (от общего художественного сознания 30–40-х годов до творческих интенций отдельных мастеров),



вовсе не риторичен и не так элементарен, как может показаться на первый взгляд, если ограничиться простым сравнением, скажем, брюлловских портретов с любой «политипажной картинкой» изучаемого периода. Конечно, нам сейчас представляется односторонней точка зрения, возводившая журнальную и книжную графику той поры в наиболее перспективный и многообещающий вид творческой деятельности. Категоричнее других такую позицию выразил несколько позже, в 1860-е годы, В.В. Стасов: по мнению критика, «первые зерна» нового направления в русском искусстве крылись в «тех бесчисленных иллюстрациях всевозможных книг, романов, поэм, драм, комедий, путешествий, биографий, историй, в тех легионах карикатур на современную жизнь, нынешние происшествия и нынешних людей, которые играли в наше время такую действительную, важную роль и на которые, однако же, старая привычка и старая каста художников запрещали смотреть как на что-то серьезное и художественное»<sup>1</sup>. Но и взгляд стасовских оппонентов, действительных или подразумеваемых, оставлявший тиражной графике место на задворках серьезной творческой деятельности, тоже мешает понять художественную эпоху в ее сложной целостности, во взаимосвязи ее различных откликов на окружающий мир. Применительно к проблемам художественной жизни тех лет односторонность подобных суждений ощущается вдвойне, ибо мешает понять те конкретные исторические формы, в которых рождался и складывался новый тип культуры. Имею в виду, понятно, русскую художественную культуру 1830–1840-х годов. Цель предлагаемой главы заключается как раз в том, чтобы, постоянно учитывая многообразные пути вхождения печатной графики в художественную жизнь, попытаться обозначить ее важную культуростроительную роль и именно с этой стороны подойти к ее характеристике.

\* \* \*

Если попытаться определить характерные приметы культурного обихода России в изучаемое время, если постараться выяснить те способы, благодаря которым плас-

тические искусства становились влиятельной силой не только художественной мифологии эпохи, но и повседневного общественного быта, то одним из первых явлений подобного рода понадобится назвать, безусловно, быстрое распространение многообразных форм печатной, тиражной графики. («Живопись раздробилась на низшие ограниченные ступени: гравировка, литография и многие мелкие явления были с жадностью разрабатываемы в частях. Этим обязаны мы XIX веку», – не без досады замечал Н.В. Гоголь в 1834 году в своей известной статье о брюлловском «Последнем дне Помпеи».) Новшества касались и ее технических основ, и ее художественных принципов, и главное – ее культурно-созидательной роли.

Начнем с последнего, самого для нас существенного. Обозревая литературную и художественную панораму эпохи, современная журнальная и газетная критика с невиданным до того постоянством отзывалась на создававшуюся печатно-изобразительную продукцию. Прежде всего, это касается 1840-х годов и относится к такой разновидности гравюры и литографии, как иллюстрация. Правда, отмечая указанное обстоятельство, стоит иметь в виду некоторые особенности критической лексики той поры – само слово иллюстрация обросло тогда в европейской художественной жизни (Россия здесь лишь следовала установившейся традиции) таким множеством культурных смыслов, что стало почти нарицательным обозначением различных (и вербальных, и изобразительных) способов фиксации научно-познавательных устремлений эпохи. В понятиях того времени, иллюстрировать – значит представлять зрителю и читателю экзотические страны, неведомые народности, архитектурные чудеса света, новейшие технические изобретения, загадочные явления природы и т.д.<sup>2</sup>. Учитывать это семантическое своеобразие тогдашнего обиходного словоупотребления необходимо.

Но был еще один вопрос, в поисках решения которого создавалось свое, очень ясно выраженное смысловое поле вокруг все того же термина. Это – проблема внутренней взаимосвязи между литературным способом освоения жизни и наглядным, пластически образом. Такой аспект имел уже самое прямое отношение



к историко-художественным размышлениям эпохи, к ее попыткам осознать место различных видов творчества в культурном развитии страны. Именно в этом контексте иллюстрация и как реальное явление искусства, и как языковая примета времени будет нас интересовать в дальнейшем.

«Настал иллюстрированный/ В литературе век» – так в начале 1840-х годов определил наступившую эпоху Н.А. Некрасов в стихотворном фельетоне «Говорун». «Тьма книг и политапажей/ В столице развелась», – утверждал автор и заключал: «Чем книга напшигована/ Постигнуть нет ума:/ В ней все иллюминировано,/ А в тексте – мрак и тьма!»

Ехидство поэта вызывали совершенно конкретные, легко узнаваемые факты иллюстрационно-издательской практики тех лет, и он их в строках своего сочинения почти прямо называл. «Увидишь тут Суворова/ (Известный был герой),/ Историю которого/ Состряпал Полевой./ Одетого как барина/ Во всей его красе,/ Увидишь тут Булгарина,/ В бекеше, в картузе./ Различных тут по званию/ Увидишь тут гуляк/ И целую компанию/ Салопниц и бродяг».

Рашная интонация этих некрасовских речений под стать характеру той книжной продукции, которая здесь имеется в виду. Знакомясь с фельетоном, читатель получал и по сути, и по форме изложения почти «дагерротипное» и потому легко узнаваемое воспроизведение вполне конкретных ремесленных поделок, заполнявших книжный рынок обеих столиц и, быть может, впервые в русской культуре, сознательно апеллировавших к «сниженным», невзыскательным вкусам городского обывателя. На книжных изданиях подобного рода в дальнейшем еще понадобится кратко остановиться.

Но, называя настоящее время «иллюстрированным веком», Некрасов ссылаясь на имена и других художников, указывал читателю и на иной тип иллюминированных книг, и с этой точки зрения его ирония обретала несколько двусмысленный характер: пройдет всего буквально два-три года, и сам поэт будет прилагать немало усилий для подготовки изданий, снабженных «политапажами», и именно «картинкам» будет придавать самое

серьезное значение. На эту непоследовательность стоит сразу же обратить внимание, ибо подобная позиция очень определенно отражала реальные противоречия художественной жизни эпохи.

Многое из тех решительных изменений, которые происходили и в художественных принципах печатной графики 1840-х годов, и в сфере ее общественного бытования, коренилось в предшествующем десятилетии. Именно тогда, в 1830-е годы становится все более и более заметным ее желание видоизменить свое обычное творческое и жизненное амплуа, выйти за пределы границ, традиционно обозначающих ее место в общей системе пластических искусств. Можно сказать, что гравюра и литография, будучи включенными в книгу или же существуя в станковых формах, начинают представлять от имени многообразных сторон русской художественной культуры, объективно исполняя при этом двоякую роль: то обозначая целостность этой культуры, ее постоянную заботу о самосохранении, то, наоборот, выявляя ее конфликтную природу, разнонаправленность ее внутренних тенденций<sup>3</sup>.

Когда А.С. Пушкин увидел иллюстрацию А.В. Нотбека к «Евгению Онегину» («Невский альманах на 1829 год», вышел в Петербурге в 1828 г.), где Онегин изображен стоящим рядом с поэтом у каменного парапета невской набережной, иллюстрацию, начисто лишенную поэтического обаяния пушкинского текста, он откликнулся на нее откровенным сарказмом: «Вот перешед чрез мост Кокушкин,/ Опершись..... о гранит,/ Сам Александр Сергееч Пушкин/ С мосье Онегиным стоит». Прошло около двадцати лет, и другой гений русской литературы Н.В. Гоголь, узнав о намерении известных иллюстраторов издать «Мертвые души» в сопровождении своих рисунков, был более категоричен. На просьбу художников благословить их на осуществление этого серьезного замысла, писатель ответил решительным отказом. Вот его одно из главных возражений: «...я – враг всяких политипажей и модных выдумок. Товар должен продаваться лицом, и нечего его подслащивать этим кондитерством. Можно было бы допустить излишество этих родов только в таком случае, когда оно слишком художественно.



Но художников-гениев для такого дела не найдешь, да притом нужно, чтобы для того и самое сочинение было классическим, приобретшим полную известность, вычищенным, конченным и не наполненным кучею таких грехов, как мое»<sup>4</sup>.

Это гоголевское суждение многократно комментировалось исследователями, и сопоставлять его с пушкинским взглядом на книжную иллюстрацию лишь с тем, чтобы обозначить разницу двух эпох в их отношениях к изобразительному истолкованию литературного текста – не совсем корректно: слишком сильно различались художественные индивидуальности и человеческие характеры этих деятелей русской культуры, слишком по-своему оценивал каждый из них свое жизненное предназначение, свою писательскую миссию. И тем не менее к определенным историко-культурным выводам такое сравнение приводит, помогая понять «изнутри» времени реальную логику фактов.

Пушкинская пора оставляла за книжной иллюстрацией право на автономную область художественных проблем, творческих исканий, и вопрос о внутреннем соответствии пластического образа словесной ткани иллюстрируемого текста не казался первостепенным. Художники, а вслед за ними и критики гораздо больше внимания уделяли тому, насколько плотно книжная «картинка» входила в общий стилиевой контекст изобразительно-предметной культуры эпохи. Таковы, к примеру, иллюстрации С.Ф. Галактионова, А.П. и К.П. Брюлловых, И.А. и М.А. Ивановых, И.В. Ческого (называю и авторов рисунков и гравюров; в отдельных случаях функции рисовальщика и гравера совмещались в одном лице) к произведениям А.С. Пушкина, И.А. Крылова, Г.Р. Державина, В.А. Жуковского, В.А. Озерова, Ф.В. Булгарина и других писателей. Рисунки обычно откликались на те или иные сюжетные ситуации иллюстрируемого текста, но только в той мере, которая позволяла им сохранить связь с композиционно-пластическими и театральными игровыми принципами «большого искусства». Строго обозначенная граница между изобразительным полем гравюры и белыми полями бумаги (попросту говоря, между оттиском награвированной металлической плас-

тины и тем, что осталось за его краями) уподоблялась раме картины, призванной подчеркнуть зрелищно-декоративную и смысловую самостоятельную целостность представленной сцены. С этой точки зрения не было никакой разницы в том, касалось ли дело эпической трагедии или бытовой прозы, была ли главным действующим лицом пушкинская бредущая кухарка или же на первом плане красовался во всей своей богатырской мощи Дмитрий Донской<sup>5</sup>. Подобная «картинка» казалась лишь внешне связанной с книгой, при большом желании она могла быть из нее изъята и без ущерба для себя быть предъявленной зрителю в виде станковой графической композиции.

Самостоятельная значимость изобразительного сопровождения литературного текста особенно наглядно проявилась в таком весьма распространенном в 1830-е годы типе книжной продукции как альманахах<sup>6</sup>. Альманахи и сборники, много способствовавшие движению русской словесности по ее основным, магистральным путям, оказались в то же время характернейшей приметой культурного быта изучаемой поры. В них овеществлялась, материализовывалась собирательная энергия литературно-художественных сил эпохи, они утверждали ее эстетическое кредо. Можно сказать, что альманахи и литературные сборники становились и вывеской художественных устремлений времени (красноречивы подчас были сами их названия), и ходовым атрибутом повседневной, интеллектуальной жизни общества.

Есть еще одна веская причина для того, чтобы, рассматривая проблемы печатной «картинки» 1830–1840-х годов, выясняя особенности ее бытия в художественной жизни, вспомнить о литературных альманахах той поры. Как тип издания, как определенная форма общественной презентации отечественной словесности, альманахи воспринимались видом коллективного творческого отчета литераторов, и в этом своем качестве уподоблялись периодическим публичным смотрам других видов искусства. Подобные наблюдения высказывались неоднократно. Так, по мнению «Литературной газеты», высказанному в 1830-м году, удел русских альманахов — «быть годовыми выставками литературных произведе-



ний»<sup>7</sup>. Почти в тех же выражениях писал о месте этих изданий в литературной жизни журнал «Телескоп»: «Итак, альманах у нас значит более, чем игрушка. Это – ежегодная выставка литературы, если можно так выразиться»<sup>8</sup>. И наконец, предлагалось уже прямая аналогия: «Издания этого рода книг можно сравнить с выставками, которые бывают в Академии Художеств. Труды литераторов, так же как художников, и без экспозиции получили бы принадлежащее им назначение, т.е. вошли бы в общий итог произведений национальных талантов и действовали бы, каждый в своем месте и собственной силою, на совершенствование ума и вкуса народного. Но соединение их под один взгляд приносит особенную пользу»<sup>9</sup>.

В цитированных словах речь шла, понятно, о формах общественного представительства именно словесности. А как с этой точки зрения обстоит дело с изобразительным материалом? Уместно ли здесь проводить какие-то параллели с публичными, пусть камерными, экспозициями творчества художников?

Взятые вместе издания подобного рода номинально представляли зрителю творчество довольно значительного круга мастеров. Но, во-первых, надо иметь в виду, что издатели альманахов в разных случаях по-разному понимали сами принципы изобразительного сопровождения литературной части книги, и в этом смысле соединения в них «картинок» «под один взгляд» не происходило. «Невский альманах», к примеру, предпочитал включать в книгу собственно иллюстрации – помимо уже упоминавшейся гравюры к «Евгению Онегину» и еще четырех графических откликов на тот же текст, он в других своих выпусках поместил четыре иллюстрации к пушкинскому «Бахчисарайскому фонтану» и одну – к «Борису Годунову». «Северные цветы» шли по иному пути: внимание издателей привлекали гравюры репродукционного толка, воспроизводившие на страницах альманаха художественные памятники «большого искусства». Вот, например, состав изобразительной части одного из выпусков «Северных цветов» (на 1826 г.): фронтиспис – писал О. Кипренский, гравировал И. Фридриц; ангел – рисовал Т. Тверской со статуи И. Мартоса,

гравировал Е. Гейтман; Сусанна – писал А. Егоров, гравировал И. Ческий; Иоанн Креститель – писал В. Шебуев, гравировал С. Галактионов; отдыхающий садовник – рисовал О. Кипренский; вход в храм Гроба Господня – писал М. Воробьев, гравировал И. Ческий.

Во-вторых, и это главное, становясь частью книжного ансамбля, произведение кисти, карандаша, резца обретало в глазах современников лишь одну, но очень определенную функцию – украшать, делать «изящным» типографское изделие, определять его внешний облик, превращать его в желанный подарочный предмет. Именно в этой плоскости современная критика любила тогда сопоставлять русскую альманашную литературу с подобной же печатной продукцией Запада. «Что такое альманахи в нынешней Европе? – вопрошал автор только что цитированной рецензии “Литературной газеты”. – Игрушки взрослых людей, подарки на новый год, книжки, которых главное достоинство состоит в картинках и богатом издании. ...Мы, русские, давно уже известны охотою – подражать всему иноземному. И альманахи не ушли от замечательности нашей: мы ввели их в употребление, но, кажется, ранее, чем бы следовало. ...Альманахи наши не блещут картинками по причине очевидной; мы не имеем еще художников, которые посвятили бы свои таланты на подобную работу...»<sup>10</sup> Отсюда и специфический взгляд на особое место альманахов в литературно-художественном быте эпохи. Имея в виду известный альманах «Полярная звезда», ее издатель А.А. Бестужев еще в первой половине 1820-х годов подчеркивал, что «она понравится многим; что не пугая светских людей сухой ученостию, она проберется на камин, на столики, а может быть, и на дамские туалеты и под изголовья красавиц»<sup>11</sup>. Кстати сказать, вероятно, именно такое представление о роли изобразительного сопровождения альманаха, представление, исключаящее постановку серьезных содержательных проблем графического истолкования текста, было одной из причин насмешливо-снисходительного взгляда Пушкина на весьма далекую от иллюстрируемого текста «картинку» Нотбека к «Евгению Онегину»<sup>12</sup>. Это же обстоятельство позже могло вызвать и прямо противоположную реакцию.



В частности, оно помогает понять сердитые гоголевские слова, сказанные писателем в ответ на желание художников выпустить иллюстрированное издание «Мертвых душ». Незачем «подслащивать» книгу разного рода «кондитерством» – такое возражение мог выдвинуть человек, кроме всего прочего привыкший постоянно слышать про «украшательское» назначение книжной графики.

В те самые 1830-е годы обозначились пути, выводившие печатную «картинку» из этого ее довольно двусмысленного положения и обеспечивающие ей вполне самостоятельное место не только в системе пластических искусств, но и в культурном обиходе своего времени. Разумею, прежде всего, издание иллюстрационных сюжетов в виде отдельных альбомов или же специальных папок с листовыми гравюрами-иллюстрациями, предполагавшими и художественную самоценность, и физическую самозначимость творческого труда «иллюминатора» текста<sup>13</sup>. Известные иллюстрации Ф.П. Толстого к поэме И.Ф. Богдановича «Душенька» (вышли в свет в 1834 г.) – самое наглядное художественное издание такого рода<sup>14</sup>. Художник-иллюстратор ощущал себя в этом случае мастером, вовлекавшим зрителя в свой собственный поэтический мир безо всяких литературных посредников.

А начиналось все опять же с альманаха: в «Полярной звезде» на 1824 год (книга вышла в Петербурге в 1824 г.) впервые была представлена читателю-зрителю иллюстрация Толстого к «Душеньке». Впоследствии художник работал над гравюрами к поэме Богдановича уже безо всякой оглядки на возможную необходимость их включения в художественно-декоративную конструкцию книги. Автор гораздо больше думал о том, чтобы его листы надежнее и прочнее вошли в круг тех образов и сюжетов, которые перефразировали (по теперешней терминологии – перекодировали) классическое художественное наследие на жизненный лад современного мироощущения. Избранный Толстым ясно выраженный горизонтальный формат рисунков сам по себе затруднял их вхождение в целостный книжный ансамбль, но зато способствовал высвобождению поэтической энергии художественной мысли,

расширял пространственно-пластические возможности вольных графических инвенций.

Между скульптурным рельефом и театральным просцениумом – так можно было бы определить основные пространственные ориентиры предлагаемых в рисунках композиционных схем. Эта двойственность, этот компромисс довольно точно отражает отношение художника к античности. Оставаясь столь же условной, что и в известных медальонах Толстого, посвященных Отечественной войне 1812 года, она вместе с тем представляла здесь в иной своей ипостаси, переставала быть лишь средством поэтического иносказания, цель которого – подчеркнуть одновременно и «связь времен», и историческую дистанцию. В отличие от множества «виньеточных» Психей первых десятилетий XIX века, являвших собою чисто декоративный элемент книжных титулов и фронтисписов и лишь указывавших на поэтический род сопровождаемого текста, Психея-Душенька Толстого – и поэтический символ, и реальная героиня со своею собственной жизненной судьбой.

Еще более характерной, более распространенной приметой русского культурного обихода 1830-х годов стала печатная «картинка» иного свойства. Она имела другую художественную генеалогию и свой способ вхождения в повседневный городской быт. Речь идет о многочисленных видовых литографиях, издававшихся тогда в Москве и Петербурге. Художественные и технические истоки этого рода творческой деятельности внимательно изучены специалистами,<sup>15</sup> и в предлагаемой главе остается затронуть лишь отдельные историко-культурные аспекты рассматриваемого материала.

Видовая литография 1830-х годов – прямая наследница аналогичной печатной продукции предшествующего десятилетия. Пользовалась, например, популярностью у современников и у позднейших коллекционеров созданная в самом начале 1820-х годов серия известных литографических листов «Собрание видов Санкт-Петербурга и его окрестностей». Издавалась сюита петербургским Обществом поощрения художников, а ее авторами были крупные русские рисовальщики и граверы той поры<sup>16</sup>. В отличие от иллюстрационной графики



этот тип печатных изделий в изучаемую эпоху внешне оставался вполне традиционным – как повелось с самого начала, в основе городских «видов» лежал строгий топографический принцип, и в подписи к каждому листу назывался воспроизводимый объект: здание, улица, часть архитектурного ансамбля. Не боясь преувеличений, можно сказать даже больше: типологически, как определенный отклик изобразительного искусства на общественно-эстетические интересы времени, видовая литография оказалась одним из самых заметных связующих звеньев между двумя этапами русской художественной культуры первой половины XIX века.

И все-таки изменения происходили. Не всегда заметные при первом взгляде на «картинку», а иногда и вполне очевидные, они указывали на зарождение новых существенных тенденций, предвещавших серьезную эволюцию не только печатной графики, но и всей образно-жанровой системы русского изобразительного искусства. Знамением времени в этом смысле стала знаменитая «Панорама Невского проспекта», выполненная по рисункам В.С. Садовникова (литографы И. и П.С. Ивановы) и вышедшая в свет двумя частями – в 1830 и в 1835 годах<sup>17</sup>. Откликаясь на появление первой части «Панорамы», современная газета так описывала это издание: «Панорама Невского проспекта». Под сим названием г. Прево, смотритель выставки произведений русских художников, издает ряд литографированных картинок, представляющих церкви, дома и другие памятники зодчества, находящиеся на Невском проспекте на протяжении от Аничкова дворца до Адмиралтейства. Картинки сии, склеенные вместе, составляют свиток или бумажную ленту около десяти аршин длиною и шесть вершков шириною для одной, и столько же для другой стороны Невского проспекта...»<sup>18</sup>

Показательно, что в последние годы анализ «Панорамы» Садовникова провоцировал специалистов на серьезные общие размышления о Петербурге 1830-х годов<sup>19</sup>. Можно сказать и по-другому. Интересные попытки ученых реконструировать способ ориентации людей того времени в петербургской предметно-пространственной и духовной среде в большой мере опи-

рались на мироощущенческие особенности садовниковской «Панорамы»<sup>20</sup>.

Оценивая культурную ситуацию в России той поры, с точки зрения, меня здесь занимающей, Г.З. Каганов приходит к выводу, точно формулирующему суть дела: «Городской быт стал неотъемлемой частью пространственного образа города. Но и образ города стал неотъемлемой частью быта. Никогда еще городские виды в таком количестве и так глубоко не проникали внутрь частной жизни, как в 1830-е годы»<sup>21</sup>. Одну деталь при этом стоит оттенить. Петербург Садовникова живет самостоятельной жизнью, но и в этой жизни есть уже сложившийся распорядок, являющий себя и в архитектурно-пространственном образе города, и в поведении участников повседневных уличных сцен. Во множестве изображенные вывески на домах – скорее знаковая примета устойчивой городской атмосферы, некая семиотическая окраска городской застройки,<sup>22</sup> чем указание на конкретную утилитарную роль каждого здания и чем свидетельство наблюдателя о суетности реальной действительности. То же самое можно сказать и о том, как ведут, как держат себя представленные на рисунках обитатели Невского. В этом желании художника выявить органичность городского бытия, где пестрота бытовых мелочей лишь подчеркивает поэтическую целостность общей картины – основное своеобразие рассматриваемой графической серии, определившее ее особое место в художественной жизни.

Уже во второй половине 1830-х годов литография подобного рода утрачивает свой уравновешенный взгляд на мир и включается в несколько иной ряд художественно-смысловых представлений эпохи. Внешне сохраняя многие жанровые признаки видового эстампа, печатная «картинка» теряет некоторые прежние свои культурные функции и обретает новые. Меняется и репертуар архитектурных тем, которым отдают теперь предпочтение рисовальщики-видописцы. Многочисленные «дациаровские» (называемые так по имени издателя – И. Дациаро)<sup>23</sup> серии тиражных графических изображений Москвы и Петербурга, исполнявшиеся обычно не очень известными зарубежными мастерами и продававшиеся не только в обеих российских столи-



цах, но и в Париже, должны быть здесь названы в первую очередь. Изготовленные в разных размерах – от большого, способного украсить стену интерьера до гораздо более скромного, альбомного – эти литографии, часто оживленные разного качества раскраской, стали характерной принадлежностью изобразительно-предметной среды эпохи.

Несомненно, правы те исследователи, которые уподобляют эту эволюцию метаморфозам темы города в русской литературе второй трети XIX века, конкретнее, отличию Петербурга «пушкинского» от Петербурга гоголевского «Невского проспекта». Ссылкой на эти верные наблюдения можно было бы вполне ограничиться, они действительно объясняют очень многое, если бы одновременно не шел еще один важный процесс. Имею в виду менявшееся как раз в те же годы соотношение вербальных и визуальных художественных форм в культуросозидательной деятельности искусства, в самой структуре художественного мышления<sup>24</sup>.

Два, казалось бы, взаимоисключающих свойства присущи «дациаровским» сериям. С одной стороны, многие из этих листов создают впечатление, что рисовальщики «видов» решили в этом случае сознательно уступит литераторам роль дотошных хроникеров окружающей жизни, исследователей «физиологии» вседневных городских драм, признав превосходство изобразительных возможностей слова в характеристике психологии уличной толпы, скрытых мотивов ее поведения. Зрительный образ архитектурных ансамблей или же отдельных зданий создается с явным учетом документальных задач, но вместе с усилением документализма появлялась некоторая отстраненность художнического взгляда на действительность. Противостоящими живой уличной стихии (впрочем, всегда условно обозначенной автором литографии) выглядят дома и храмы, жесткой рукой вписанные в окружающее пространство, а не пребывающие в нем.

Тема города как целостной пространственной, жизне-творящей среды, легко охватываемой глазом, но и обладающей своей историко-культурной непроницаемостью, отходит здесь на второй план, перед другим авторским

заданием – воспроизвести памятник зодчества со всеми привлекательными и общедоступными приметами его архитектурного облика. Все это в равной мере относится к листам, где изображаются и петербургские «виды» («Аничков дворец», «Биржа», «Михайловский замок», «Адмиралтейская площадь» и другие), и московские (многочисленные здания и соборы Кремля, «Дом военного генерал-губернатора», «Сухарева башня», «Гостиный двор», «Опекунский совет» и другие).

Если и не способом пластического построения образа, не графическим языком, то своей установкой на жизненподобие, а также своей прямой бытовой функцией подобные эстампы были сродни «репортерским» гравюрам, заполнявшим периодические иллюстрированные издания 1830–1840-х годов, как в России, так и на Западе. Это был вид изобразительной продукции, апеллирующей к любознательности читателя-зрителя, к его способности довольствоваться откровенно «мозаичной», лоскутной картиной земного мира.

В пределах той же изобразительной системы, той же молчаливой тройственной договоренности между издателем, художником и зрителем возникали и некоторые новые смысловые акценты. Исследователи уже обращали внимание на то, что среди видописи изучаемой поры значительно увеличивается число листов, изображающих церковные постройки, монастыри, святые места<sup>25</sup>. Добавлю, что подобные новации касались не только печатной графики, и не только российских видов. С этой точки зрения листы дациаровской фирмы – еще одна иллюстрация хорошо известных свойств русской, в особенности московской, духовной жизни изучаемого времени: душевный сдвиг, религиозно-философское пробуждение, порыв к православной вере.

Но это была иллюстрация совершенно особого рода, ее сакральный смысл ни в коем случае нельзя преувеличивать. Она жила представлениями массового общественного сознания, откликаясь не столько на глубокие верования эпохи, сколько на волны, от них расходившиеся и сильно влиявшие на вкусы, на способы оформления бытовой среды.



Известные на этот счет факты говорят о совершенно разных адресатах подобного рода изобразительной продукции. Например, преданный, сердечный почитатель крупных деятелей славянофильства Е.И. Попова специально отметила в своем известном дневнике (запись 1847 г.) существенное в ее глазах событие: княжна Шаховская подарила Е.А. Свербеевой, женщине, тоже разделявшей мысли и чаяния «русской партии» «купленный на базаре живописный вид Данилова монастыря»<sup>26</sup> (стоит иметь в виду, что монастырь этот для многих славянофильских семей был воплощением родовой памяти, символом благочестия). Касаясь схожих фактов, на совершенно другую сторону дела обратил внимание П.А. Федотов, когда в своей картине «Сватовство майора» (1848) не без иронии украсил стены изображенной купеческой гостиной «портретом митрополита» и опять же «видом монастыря».

И как будто наперекор такому «путеводительскому» взгляду на задачи и возможности тиражного эстампа в те же годы и тот же издатель выпускает в свет литографии, демонстрирующие совершенно иное понимание места печатной «картинки» в системе визуальных представлений о действительности. Имею в виду прежде всего вышедшую в 1842–1843 годах численностью около пятидесяти листов серию под названием «Scènes populaires russes» (иногда на родной лад – «Русские народные сцены», а порою просто «Scènes russes»). Автор литографий (за единичными исключениями) – известный рисовальщик, иллюстратор и карикатурист середины XIX века, позднее – педагог Р.К. Жуковский<sup>27</sup>.

«Нельзя не обратить внимания на коллекцию прекрасных картинок, изображающих в весьма верных и замысловатых очерках нашу уличную жизнь»<sup>28</sup> – так встретила петербургская печать появление первых двенадцати литографий этой серии. И через год та же газета: «Главное достоинство карикатур или, лучше сказать, очерков народной жизни г. Жуковского состоит в том, что они говорят сами за себя, без всякой подписи. ... Каждый день мы равнодушно проходим мимо разных народных сцен и почти не замечаем их: Жуковский выставит их в картинке, и вы невольно остановитесь перед

ними; иные заставят вас улыбнуться, иные задуматься. Эти художнические шутки имеют свой национальный смысл, который иногда дает им то достоинство, что они перестают быть шутками. Характер народный и физиология нашей жизни в них ярко высказываются. Это и есть главная причина необыкновенного их успеха: не только в России, но и за границей. Издатель этих народных сцен г. Дациаро сказывал нам, что у него в Париже и Германии разошлось в нынешнем году этих рисунков слишком три тысячи экземпляров»<sup>29</sup>.

Основные мысли газетного рецензента выявляются безо всякого труда: созданные Жуковским «картинки» «говорят сами за себя», это – во-первых, и, во-вторых, в них «ярко высказывается» «характер народный и физиология нашей жизни». Легко установить и ключевое слово этой тирады – «физиология». Пришедшее в нашу словесность, в наш журнально-газетный быт из лексикона французской литературы и содержащее в своей этимологии явный позитивистский оттенок, оно стало у нас на сравнительно недолгое время ходовым термином, указующим не только на избранный объект изображения, но и на сам характер весьма целенаправленных творческих интересов культуры. У нас еще не раз будет возможность убедиться в сказанном, а пока лишь стоит заметить, что обозначаемая этим понятием художественная позиция рисовальщика была сознательно противопоставлена той, которую занимали многочисленные «сниматели» городских видов.

Излюбленный Жуковским тип рисунков – жанровые, крупнофигурные сцены. Жизненная среда, в которой они происходят – будь то уличное происшествие или же домашняя перебранка – лишена сколько-нибудь определенных пространственных координат. Кажется, что автор тем самым умышленно устраняет любую мысль о каких-либо устойчивых, завершенных формах бытия, и в этом, быть может, главный смысл саркастических «шуток» художника. Только что цитированный газетный репортер во многом прав, утверждая, что «картинки» говорят сами за себя, их действительно можно с интересом разглядывать, минуя подрисуночный текст, оценивать изобретательность мастера по части придумывания раз-



личных житейских ситуаций. Словно желая облегчить это самостоятельное «чтение» рисунков, проникновение в их суть, Жуковский вводит в свой замысел изобразительную публицистику, разумеющую конкретный персональный адрес: несколько листов серии являют собою «портретную» сатиру на различные похождения Булгарина, на его бесцеремонные попытки общественного самоутверждения.

И все же, внутренними скрепами композиций, стержнем их сюжетной драматургии, как правило, оказывается литература, точнее говоря, те диалоги изображенных персонажей (а «разговор» между ними – почти непременный способ их представления зрителю), которые даются в подписях под рисунками. Именно эти тексты не только проясняют смысл происходящего, но и переводят масочно-водевильный, «игровой» характер сцен в план бытовых жизненных эпизодов. Сюита листов на распространенную тогда тему купеческих и гостинодворских нравов – доказательство сказанному.

Наиболее известна часто воспроизводимая по разным поводам автолитография Жуковского «Разъезд из Александринского театра»<sup>30</sup>. Исполненная тогда же, что и «Русские народные сцены», имевшая серьезные цензурные неприятности,<sup>31</sup> работа эта – любопытная и симптоматичная для начала 1840-х годов – попытка художника совместить задачи видовой тиражной графики (топографически рисунок определен и обстоятелен) с внимательной, хотя и несколько односторонней характеристикой уличного петербургского многолюдья. Перед нами – вовсе не завсегдатаи театральных кресел, обсуждающие, как в гоголевском «Театральном разъезде», только что увиденный спектакль<sup>32</sup>. Намерения Жуковского здесь гораздо более элементарны, более рассчитаны на социальную злободневность. В профессиональном плане они ориентированы, прежде всего, на актуальные проблемы «малых форм» изобразительного искусства, усиленно искавших своего пути к постижению повседневной городской суеты. Театральный разъезд для Жуковского – всего лишь удобный повод для того, чтобы проникнуть в жизнь разношерстной толпы, чтобы представить на рисунке эту толпу и как

зрелищное уличное действо, и как «физиологию» петербургских нравов.

В дальнейшем тиражная печатная графика перестает оказывать сколько-нибудь серьезное воздействие на формирование жанровой структуры русского изобразительного искусства. С одной стороны, она становится верной спутницей, а порою и двойником пейзажной станковой картины, перелагая на язык эстампа, главным образом, литографского карандаша, живописно-пластические принципы построения художественного образа. Был у печатной графики и другой исход – в откровенный шарж, в изобразительную публицистику, и поиски самостоятельного статуса в общественной жизни именно на этой творческой основе. Два периодических издания, каждое из которых составило в результате внушительную альбомную серию карикатур – «Ералаш» (1846–1849) и «Знакомые» (1856–1858; литературное приложение – «Листок Знакомых») должны быть здесь названы в первую очередь. Кстати сказать, в последнем из них значительную роль играл тот самый Жуковский, о котором только что шла речь. Но все это – особая тема.

Возвращаясь в изучаемую эпоху, точнее, к исходу 1830-х годов, мы встречаемся с еще одним очень существенным кругом проблем в исследуемой здесь сфере культуры. Дело касается опять же книжной иллюстрации и ее попыток новым способом самоутвердиться в художественной жизни, ее желания стать соучастницей реального историко-культурного процесса.

Освобождаясь от непосредственного соседства с иллюстрируемым текстом и превращаясь по существу в станковую «картинку» (об этом уже говорилось ранее на примере рисунков Ф. Толстого к «Душеньке»), книжная графика тем самым обнаруживала свою безучастность и к проблеме стилевой и смысловой взаимосвязи между словом и зрительным образом. Растущая роль литературно-описательных способов освоения действительности заставляла книжную иллюстрацию почувствовать опасность оказаться в стороне от тех глубоких перемен, которые происходили в идеологии и внутренней структуре русской культуры (включая изменения в повседневном художественном быте, в формах обще-



ственного бытования искусства). Была своя закономерность в том, что рубеж 1830–1840-х годов проходит в очень настойчивых попытках иллюстрации не просто вновь внедриться в книгу, но и органически вписаться в текстовую полосу страницы и даже зрительно быть ее неотъемлемой частью<sup>33</sup>. Иначе говоря, в это время рождается новый тип художника-иллюстратора, желающего стать не только по своему творческому амплуа, но и по сути используемых выразительных средств ближайшим соратником, а иногда и толмачом писателя в идейно-образной характеристике действительности.

Оценивая особенности культурного развития России 1830-х годов, современники, а вслед за ними и позднейшие исследователи, многократно связывали друг с другом два различных процесса: становившееся все более заметным преобладание прозаических жанров словесности над поэзией, с одной стороны, и быстро растущие книжные тиражи, увеличивающееся число людей, занятых чтением – с другой<sup>34</sup>. Книжная иллюстрация разными своими свойствами оказалась причастной и к той и к другой эволюции. Она одновременно несла на себе печать и художественных, и социологических проблем эпохи, и в этой своей функции играла особую роль в художественной культуре изучаемых десятилетий. Оставаясь по своей природе разновидностью изобразительного искусства, книжная графика вовлекалась в жанровые, стилевые трансформации, происходившие в словесном творчестве, и тем самым указывала на возможные новые принципы творческого альянса между писателем и художником.

Размышляя о той дистанции, которую предстояло пройти навстречу друг другу изобразительному искусству и литературе на уровне общекультурных устремлений эпохи, интересно сопоставить два весьма заметных события в петербургской художественной жизни 1830-х годов. Первое – отмеченное торжественным обедом открытие общедоступной библиотеки для чтения при книжной лавке известного издателя и книготорговца А.Ф. Смирдина. Состоялось оно в феврале 1832 года и вошло в летопись культурной хроники под названием «смирдинского новоселья»<sup>35</sup>. Через сравнительно не-

долгое время, в июне 1836 года, случился повод громко и публично отметить событие, льстящее профессиональным амбициям и общественному самолюбию иной художественной среды, связанной не с литературой, а с изобразительным искусством. Имею в виду пышную встречу, устроенную Академией художеств своему прославленному питомцу К.П. Брюллову по его возвращении из Италии.

На обеде, устроенном в честь Смирдина, присутствовало несколько художников: А.П. Брюллов, С.Ф. Галактионов, К.А. Зеленцов, Н.И. Уткин (кстати, все они в то или иное время работали в печатной графике). Но, естественно, главными участниками торжества были литераторы, причем русская словесность первой трети века была представлена необычайно разносторонне. Свое почтение хозяину дома засвидетельствовали и Пушкин, и Гоголь, и Жуковский, и князь Одоевский, и Булгарин, и Греч, и граф Хвостов, и многие, многие другие писатели и журналисты.

В противоположность этому вольному, хотя и праздничному застолью встреча Брюллова с его академическими коллегами сильно походила на театральное действо (любопытно, что существовал сценарий праздника, утвержденный министром императорского двора). В самом характере церемониала было нечто общее с академической патетикой брюлловского «Последнего дня Помпеи» – картины, за которую прежде всего и славили художника. Вот одно из свидетельств очевидца: «По приезде Брюллова в Петербург Академия подготовила своему дорогому вскормленнику встречу и празднество. Это было в 1836 году 11 июня. Величавые галереи, наполненные антиками, получили праздничный вид; казалось, самые статуи, игравшие важную роль в художественном образовании Брюллова, принимали участие в готовившемся торжестве. У входа помещались ученики и часть их составляла оркестр и хор, приготовивший приветствие в стихах. Оркестр находился в конце зала. Все мы с нетерпением ожидали появления гениального человека. Наконец двери распахнулись – вошел Брюллов, окруженный маститыми представителями Академии и всеми ее членами-художниками. Запели



приветствие; голоса и ноты, находившиеся в руках поющих, дрожали от сильного волнения; но вскоре оркестр и хор слились в полную гармонию, которая завершилась громкими, единодушными кликами: "Да здравствует Брюллов!" Полковой оркестр загремел торжественным маршем и все двинулись через анфиладу зал к обеденному, роскошно убранному столу, который располагался в той самой зале, где была помещена картина "Последнего дня Помпеи". Неизгладимое впечатление, когда вся шумная масса старых и молодых художников, перешагнув порог зала, в котором находилось знаменитое произведение, прямо против двери, в одно мгновение смолкла и взоры всех устремились на создателя, созерцавшего свой труд в новом месте, при новом освещении»<sup>36</sup>.

О смирдинском празднестве литературных источников меньше. Известно, что «обеденный стол накрыт был в большом зале библиотеки, посреди шкапов, наполненных произведениями нашими и наших предшественников. В шестом часу сели за стол, пестрым строем и пишущие и читающие. Любопытно и забавно было видеть здесь представителей веков минувшего, истекающего и наступающего, видеть журнальных противников, выражающих друг другу чувства уважения и приязни; критиков и раскритикованных, взаимно объясняющихся: страстные уверения, усердные обещания, невинные остроты искрились, как шампанское в бокалах»<sup>37</sup>.

Недостаток литературных свидетельств восполнялся тем, что событие это оказалось запечатленным изобразительным искусством, точнее говоря, как раз книжной графикой. Имею в виду нередко воспроизводимый фронтиспис к первой части альманаха «Новоселье», где само застолье изображено, казалось бы, с документальной неприязательностью. Исполненная участниками торжественного обеда (гравюра С.Ф. Галактионова по рисунку А.П. Брюллова), что само по себе возводило ее в особый ранг – свидетельства, а не поэтической фантазии, «картинка» откликалась на художественную злобу дня, исправно исполняя вместе с тем композиционно-пластические и содержательно-пояснительные функции графически-декоративного элемента книги. Отличаясь

строгостью линий гравюры на меди и ясной логикой пространственного построения, фронтиспис оказался в то же время одним из ранних примеров включения в книгу современной жанрово-бытовой сцены. Но главное даже в другом. Не задаваясь целью графически интерпретировать тот или иной конкретный литературный текст, авторы гравюры явно чувствовали необходимость выразить культурно-психологический «текст» (в семиотическом смысле этого понятия), старались, иными словами, адекватно передать празднично-деловую атмосферу этого события литературной жизни. Насколько брюлловский триумф, судя по его описанию, требовал изобразительно-го решения наподобие традиционных «апофеозов» и вполне мог бы стать предметом какой-нибудь плафонной росписи, настолько смирдинское новоселье легко укладывалось в графическую форму делового «отчета», не случайно вклеенная в книгу гравюра стала на деле коллективным портретом писателей во вполне приватном облике, включенных в реальную жизненную обстановку.

Спустя десять лет после выхода в свет альманаха «Новоселье», в самом начале 1842 года, столичная публика увидела на прилавке первый из выпусков книги под заглавием «Наши, списанные с натуры русскими»<sup>38</sup> и под многозначительным титулом «Первое роскошное русское издание». Всего появилось 14 выпусков. Автором ряда помещенных здесь очерков, а также душою всего издания был видный литератор того времени А.П. Башуцкий<sup>39</sup>.

Применительно к этим выпускам, появлявшимся на свет в бумажной обложке, слово «роскошное» имело довольно специфический смысл. Самым дорогостоящим изданием среди вышедших в России книг они отнюдь не были. Выходившие ранее во множестве книги с гравюрами на металле по всем стандартам полиграфического дела имели гораздо более высокую цену, чем «Наши», украшенные иллюстрациями, исполненными в ксилографической технике. Да и сами по себе вклеенные в книгу оттиски с гравированных стальных или медных пластин выглядели гораздо более эффектно и нарядно, чем «политипажи», напечатанные на той же бумаге, что и текст. И между тем современники отнес-



лись к этому сильному эпитету со всей серьезностью. Вот, к примеру, авторитетное мнение В.Г. Белинского: «На обертке Наших недаром сказано: “Первое роскошное русское издание”: в самом деле, доселе едва ли кто мог даже мечтать о возможности на Руси подобного издания. ...Рисунки гг. Тима, Щедровского и Шевченки отличаются типическою оригинальностью и верностью действительности; резаны они на дереве бароном Клотом, Дерикером и бароном Неттельгорстом: этого слишком достаточно для изящества издания. ... Да, Наши, как свидетельство наших успехов в деле вкуса и искусства, должны радовать всякое русское сердце»<sup>40</sup>.

Вряд ли целесообразно, составляя оценочную шкалу русского изобразительного искусства, брать в главные советчики литературную критику, в том числе ее крупнейших представителей – ее суждения по части творчества живописцев, скульпторов, графиков совсем не всегда отвечали истине. Но как раз в изучаемые десятилетия, когда складывался новый тип культуры, когда менялись взаимоотношения между разными видами духовной деятельности, мысли человека, глядящего на изобразительное искусство сквозь проблемы русской словесности, становятся существенным ориентиром. В этом смысле убеждение Белинского в том, что «типической оригинальности и верности действительности» в рисунках «слишком достаточно для изящества издания» симптоматично и содержит определенный полемический оттенок. В характеристике самой словесности такой комплимент звучал бы в устах критики довольно общим местом, подобная же похвала, адресованная иллюстрации, формулировала не совсем обычный критерий в эстетической оценке изобразительной продукции.

О «Наших», как о примечательном факте истории русского книжного искусства XIX века, как о важном эпизоде в творческой биографии иллюстраторов этого издания, отчасти поименованных Белинским, можно говорить много<sup>41</sup>. В дальнейшем мне еще придется коснуться некоторых деталей. Но в целом задача главы – иная.

Как бывало и прежде, новая эстетика, поиски новых способов визуального изображения жизни стимулировали интерес и к новациям технического свойства. Для

художественных кругов России в изучаемые годы таким предметом самого пристального внимания становится ксилография. «Это искусство сделалось ныне потребностью нашего века», – заявлял автор пространной статьи «Гравирование на дереве»,<sup>42</sup> опубликованной на рубеже 1840-х годов, и такое выступление критики было совсем не единичным. Точнее говоря, дело касалось так называемой торцовой гравюры на дереве, появившейся в Англии еще в конце XVIII века, затем распространившейся во Франции. Оказавшись востребованной русской культурой исследуемого времени, она утвердилась в ней усилиями нескольких заметных мастеров<sup>43</sup>. «Факсимильная» гравюра на дереве, как она еще называлась (а также сделанная с нее металлическая отливка – собственно политипаж), ценилась, прежде всего, за способность точно воспроизводить в печати живой карандашный набросок, не замыкая его в самом себе и не навязывая ему свою пластическую интерпретацию натуры. Откликаясь на писательскую речь, такая гравюра вслед за воспроизводимым ею рисуночным оригиналом предпочитала слову-образу слово-предмет, предмет во плоти, в его материальной сущности. Важно было и то, что торцовая гравюра могла печататься в один прокат с текстом книги. В родословной такой «картинки», такого «политипажа» появлялась двойная связь с иллюстрируемой литературой – содержательно-смысловая и формально-зрительная.

Об одном из участников этого издания стоит отдельно сказать несколько слов не только потому, что он был автором большинства иллюстраций книги. Важнее другое: современники не раз связывали его имя с первыми шагами русской книжной графики 1840-х годов. Это – В.Ф. Тимм<sup>44</sup> – изобретательный автор небольших графических композиций – полужанров, полувиньеток, сноровистый, хотя порою и довольно поверхностный, бытописатель. Ему, пожалуй, больше, чем остальным рисовальщикам, может быть адресована популярная в то время двусмысленная похвала – «бойкий карандаш». Своими рисунками Тимм умело попадал в шуточный тон писателей-очеркистов, меньше ему давались серьезные интонации русской словесности. Недаром одной из са-



мых удачных его работ стали иллюстрации к известной своим салонным остроумием и балагурством книге И. Мятлева «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой» (1840–1844; книга дважды переиздавалась). Совершенно откровенно пользовался Тимм находками модных зарубежных рисовальщиков, что не раз с укором отмечали современники. В особенности его художническую натуру привлекали женские типы Гаварни.

Почти одновременно с иллюстрированием сборника «Наши» Тимм работал над многочисленными рисунками к серии маленьких книжек, вышедших в 1842–1843 годах под названием «Картинки русских нравов». В обоих случаях ставилась сходная задача – ввести читателя в зримый мир повседневных, жизненных реалий, составить из этих реалий незамысловатый калейдоскоп, где непрестанно мелькали бы разрозненные выразительные приметы окружающей действительности. Беглая натурная зарисовка выступает здесь сразу в двух ролях: самозначимой и служебной, комментирующей литературный текст<sup>45</sup>.

Город-образ – эта смыслосозидающая тема видовой печатной «картинки», из иллюстрации подобного типа полностью уходит. Не трогает художников-книжников и зрелище столичного многолюдья, городской стихии как пугающий символ новых форм социального бытия. Сам по себе уличный типаж как характерный «портрет» определенной профессии, как несколько театрализованный образ по-своему франтоватого простолюдина-ремесленника (излюбленный в свое время сюжет художников знаменитого «Волшебного фонаря») тоже не вдохновляет теперь художников. Точнее говоря, из печатной графики уходит не сам интерес к типажу, а «перечислительная» демонстрация характерных примет жизни уличного простолюдинства, хотя литературный материал «физиологических сборников» строился обычно как раз по принципу перечисления различных социальных типов.

Водовоз, шарманщик, гробовой мастер, сваха, ворожея, салопница – этих персонажей рисунков трудно назвать фигурами, определявшими городскую толпу, они не столько характеризуют ее повседневный улич-

ный образ, сколько обозначают вязкий быт «петербургских углов», его шевеление, лишенное внятного жизненного смысла.

Несомненно, подобная печатная графика, а к ней еще понадобится вернуться, постоянно подпитывала «нравственно-критический» репертуар федотовского направления в искусстве, способствовала его общественному самоопределению в художественной жизни и, шире, в русской художественной культуре. Интересные творческие планы самого Федотова, напрямую связанные с печатной графикой того времени, планы, частично осуществленные, а частично оставшиеся в проекте,<sup>46</sup> – важное, хотя и совсем не единственное доказательство сложившейся ситуации. Глядя отсюда на книжную иллюстрацию 1840-х годов, можно без особого труда установить, локализовать во времени и пространстве, ее историко-культурный и культурно-бытовой статус. Способствует тому и полное совпадение обиходного названия этого типа графической продукции – «картинка» – с утвердившейся номенклатурой литературных занятий («картинки русских нравов»): и в том и в другом случае, сознательно или нет, указывается на специфический, ограниченный характер поставленной художественной задачи. Преодоление этой ограниченности, превращение, в буквальном и в переносном смысле слова, «картинки» в «картину» – существенная сторона художественного процесса<sup>47</sup>.

После всего сказанного настала пора назвать еще четыре иллюстрационных цикла 1840-х годов. Сразу же перечислю издания, в которых они буквально друг за другом увидели свет: «Физиология Петербурга», ч. 1–2, 1845; «Тарантас» В.А. Соллогуба, 1845; «Сто рисунков из сочинения Н.В. Гоголя "Мертвые души"», 1846–1847; «Иллюстрированный альманах», 1848.

Что касается «Физиологии Петербурга», то эта книга и по своему содержанию, и по системе графического сопровождения текста – известный уже по предыдущим изданиям тип художественного единомыслия, союз «натуральной школы», основного направления русской словесности 1840-х годов, и бытовой графики, союз, сложившийся вокруг темы вседневной городской жизни. Рожденная в работе над «Тарантасом» уния писателя



и художника, В.А. Соллогуба и Г.Г. Гагарина, вовлекает в сферу творческих поисков более широкое географическое и культурное пространство, опирается на существенно иные литературные и рисовальные традиции<sup>48</sup>. Сочинение Соллогуба написано в жанре «путевых впечатлений», и это уже само по себе предполагало другую драматургию иллюстрационного цикла и соответствующий сюжетный репертуар рисунков, сопровождающих текст. Гагарин не просто следует этой развернутой во времени экспозиции жизненного материала, но и выявляет ее основные смысловые узлы<sup>49</sup>. Прежде всего, здесь совершенно по-иному «опредмечивается», визуализируется городская тема, она оказывается прочно включенной в историко-архитектурный контекст, более того, обретает социально-утопическую окраску. Среди художественных истоков некоторых гагаринских композиций можно назвать ранее уже упоминавшиеся видовые эстампы 1830-х годов с их повышенным интересом к сакральным памятникам зодчества. Фантастический образ города как символ духовного и природного российского ландшафта демонстративно заявлен художником уже на авантитуле книги, и этот сложный орнаментальный рисунок становится ключом к тематическому и пластическому истолкованию текста.

Более действенную смыслообразующую роль играют здесь бытовые мотивы. Пользовавшийся в юном возрасте наставлениями Карла Брюллова, имевший опыт иллюстрирования прозы и поэзии Пушкина, Гагарин знал цену сюжетно-композиционной организации жанрового рисунка. В лучших иллюстрациях к «Тарантасу» — это касается и сбора тарантаса в дорогу, и чинного купеческого чаепития — художник сумел соединить «репортерскую» достоверность преходящего факта со сценической выразительностью представленного события. Пускаясь в дальний путь от Москвы до Казани, Гагарин не впервые оказывался в положении путешествующего рисовальщика-наблюдателя, но именно здесь, в сотрудничестве с Соллогубом, такое человеческое и художническое состояние обернулось сознательным драматургическим приемом всего графического цикла: тарантас — дороги — Россия.

Этот необычайно богатый возможностями способ проникновения в физическое и духовное бытие России, способ многостороннего художественного освоения окружающей жизни, естественно, заставляет вспомнить гоголевские «Мертвые души» (которые, кстати сказать, Соллогуб, работая над «Тарантасом», хорошо знал). Интересно, с другой стороны, что, приступая к подготовке иллюстраций к «Мертвым душам» и извещая об этом читателей, инициатор затеи, гравер Е.Е. Бернарнский, ссылаясь на свой опыт изготовления «картинок» именно к «Тарантасу» как свидетельство надежности своей репутации.

Гоголь в художественной жизни России 1830–1840-х годов – узловая, сквозная тема предлагаемой книги, и потому имя писателя, его творения многократно упоминаются в разных главах и по различным поводам. Оставляю в стороне круг проблем, непосредственно связанных с обозначением места Гоголя в литературном движении эпохи, в ее идейно-философских исканиях, тем более, что здесь есть возможность отослать читателя к почти необъятному перечню исследовательских работ<sup>50</sup>. Но и на долю той сферы художественной жизни, которая складывалась тогда вокруг творческих забот и устремлений пластических искусств, остается множество существенных историко-культурных вопросов, частично уже обговоренных в специальной литературе, а частично ждущих своей постановки<sup>51</sup>. При этом приходится постоянно иметь в виду, что феномен Гоголя воплотил в себе глубокие духовные импульсы эпохи, влиявшие на самые разные виды творческой деятельности и, что существенно, на их взаимоотношения друг с другом.

Несколько загадочным, на первый взгляд, выглядит тот факт, что в изучаемые десятилетия первый серьезный конфликт между писателем и художниками, решившими иллюстрировать его произведения, оказался связанным как раз с Гоголем, причем дело касалось не каких-то готовых результатов, а самого намерения мастеров дать изобразительное истолкование литературных образов. Имею в виду, понятно, недовольство Гоголя желанием двух уже широко признанных деятелей книжной графики – А.А. Агина и Е.Е. Бернарнского иллюстрировать «Мертвые души» и его категорический



отказ дать на это разрешение. Доводы писателя ранее уже приводились, они касались, мы помним, не личностей художников, а принципа.

Как понимать такую нетерпимость Гоголя, во многих других случаях покровительственно относившегося к мастерам изобразительного искусства и порою даже видевшего именно в них подлинных выразителей творческих интенций века? Оберегал ли здесь писатель от постороннего вторжения свой личный поэтический и визуальный мир<sup>52</sup> или же сказывались гоголевские представления о специфической роли различных видов искусства в осуществлении духовной миссии русской художественной культуры?

На вопросы эти предстоит в дальнейшем ответить. Они – из числа тех, которые возникают теперь, при ретроспективном взгляде на художественное прошлое России. Ни Агин, ни Бернардский, столкнувшись с жесткой позицией Гоголя, ими, конечно, не задавались. Им предстояло найти практический выход из сложившейся ситуации.

Задумав иллюстрировать гоголевскую поэму, художники собирались сделать сто больших рисунков, издаваемых специальными выпусками, отдельно от самой книги, а также исполнить, выражаясь их собственными словами, «сто гравюр маленьких в текст». Сочетание крупноформатных изображений с небольшими, «виньеточными» – принцип, уже утвердившийся к тому времени в графическом сопровождении «физиологических очерков». Именно так выстраивались иллюстрационные сюиты и в «Наших», и в «Физиологии Петербурга», и в «Петербургском сборнике». Отрицательное отношение Гоголя к возникшему замыслу вынудило мастеров отказаться от «ста маленьких гравюр в текст» и полностью сосредоточиться на «картинках» рассчитанных на самостоятельную жизнь.

Здесь не место излагать детали всех перипетий сложной издательской судьбы этого начинания<sup>53</sup>. Замечу лишь, что в своем полном виде графическая серия увидела свет спустя почти полвека, в 1892 году под названием «Сто четыре рисунка к поэме Н.В. Гоголя “Мертвые души”».

Иллюстрации к «Мертвым душам» – не первая совместная работа Агина и Бернардовского. Позади были созданные общими стараниями «политипажи» и в «Художественной газете», и в «Литературной газете», и в ряде ведущих книжных изданий 1840-х годов. Вообще, надо сказать, согласные усилия ксилографа и рисовальщика, часто требовавшие взаимного компромисса в решении творческой задачи – существенная сторона успехов книжной «картинки» того времени, в особенности, если учесть, что каждый из двух членов этого содружества представлял в искусстве свою профессионально-художественную школу и, в конечном счете, свое понимание выразительных возможностей пластического языка.

Только что говорилось о брюлловском влиянии на Гагарина. В еще большей мере «брюлловский» искус испытал на себе А.А. Агин, занимавшийся под руководством Карла Брюллова в классе портретной и исторической живописи Академии художеств. Многие из дошедших до нас агинских рисунков, именно рисунков, а не гравюр, с них исполненных, можно отнести к добротным постановочным штудиям, где основное – уверенное владение карандашом, тщательность отделки фактуры, «картинность» графического образа. Но главное было даже не в этой опоре художника на академическую пластическую традицию. В агинских рисунках выразилась определенная двойственность художнического самощущения автора: убежденного «брюлловца», с одной стороны, и увлеченного мастера бытовой иллюстрации, следующего «заземленной» жизненной правде «физиологического очерка» – с другой. В двойном ракурсе предстал перед рисовальщиком и Гоголь со своими «Мертвыми душами», и это позволило Агину адекватнее, лучше сказать, стереометричнее воспринять художественный масштаб поэмы, особенности ее образной структуры.

Как мастеру, постигшему брюлловские рисовальные уроки, Агину был свойствен художнический натиск и на изображенную натуру, и на сами структурно-созидательные, миротворящие принципы иллюстрируемого текста. Разумеется, речь идет не о каком-то сотворчестве – на подобную роль истолкователь гоголевских обра-



зов отнюдь не претендовал. Вернее говорить здесь о стремлении найти особый предметно-пластический и психологический способ изобразительного прочтения поэмы. Такая активная позиция определила не только большое достоинство рисунков, их серьезную значимость для последующей эволюции искусства, но и некоторые их изъяны. Эти неизбежные издержки стали той реальной ценою, которую должна была платить русская культура, искавшая новых форм взаимосвязей различных видов художественного творчества.

Характеризуя особенности гоголевской поэтики, Андрей Белый заметил, что у писателя «предмет излучает специфический колорит: «ни то, ни се»<sup>54</sup>. Через это «ни то, ни се» художники должны были прорваться к открытой Гоголем России, к самой действительности, увиденной глазами создателя «Мертвых душ». Для иллюстраторов, выражающих свои художественные идеи через мир овеществленный, мир «опредмеченный» задача была не из легких.

Интересная деталь: из ста с лишним листов гораздо больше половины построено на диалоге, на «разговоре» действующих лиц между собой. Иногда это сцены, где персонажи усердствуют в обмене бессмысленными репликами (поясняющий подрисовочный текст – серьезный содержательный ресурс иллюстраций), порою же художники воспроизводили в мимике, жестах фигур по-своему доверительные и расчетливые беседы. На пяти листах изображены последовательные стадии разговора Чичикова с Собакевичем, на нескольких рисунках свою деликатную тему герой поэмы обсуждает с Маниловым и т.д.

Перед нами, по существу, – инсценировка поэмы, перевод повествовательной литературной формы в драматургическую. Такая интерпретация иллюстрируемого текста прежде всего придавала длительности изображаемых событий, кроме чисто фабульного, еще одно измерение – сценическое, измерение, системой отсчета которого служит «разговорное» время, – время, в которое гоголевские герои выясняют свои отношения, обмениваются учтивостями, вслух притворяются и столь же громко заглазно клянут друг друга. Листая альбом с первой

гравюры до последней, зритель, таким образом, погрузился в мир, «озвученность» которого становилась еще одним свидетельством его жизненной достоверности.

«Человек стоящий» и «человек сидящий» – так можно было бы определить с известной долей условности различие одного из существенных признаков русской исторической картины, с одной стороны, и формировавшейся жанровой живописи – с другой. Как нетрудно понять, его конечная причина заключалась в разнице основных эстетических посылок и композиционно-образных установок этих двух сфер изобразительного творчества: подвиги реальных и мифологических героев, исторические баталии, мировые катаклизмы требовали для своей демонстрации совершенно иных мизансцен, иной сюжетостроительной роли человеческого образа, чем изображение размеренного домашнего бытия, даже если оно время от времени взрывается внутренними конфликтами. Известные рисуночные штудии Федотова «Как люди садятся» обладают в этом смысле ясно выраженным знаковым смыслом, указывая на четкую жизненную целенаправленность художественных интересов мастера.

Иллюстрационную сюиту Агина и Бернардского тоже можно было бы назвать – «Как люди сидят». На это обратили внимание уже современники. Один из них, известный литературный критик Валериан Майков, посвятивший «ста рисункам» обстоятельную статью, специально отметил, что «особенно хорошо умеет художник посадить Чичикова вполоборота на кончике стула»<sup>55</sup>. В самом деле, эта не раз повторяющаяся в рисунках чичиковская поза, в каждом случае обоснованная сюжетно и психологически, служит не только пластическим конденсатом образа, но и, если угодно, изобразительной метафорой многих жизненных ситуаций поэмы. В таком качестве предстает облик героя, например, в сцене разговора с губернаторской дочкой. Облаченная в неизменный фрак плотная, округлая фигура Чичикова, сидящего на кончике мягкого стула, выявляет характер человека, его увертливость, обходительность его манер. И вместе с тем весь пластический образ – это классическое «общее место», действительное «ни то, ни се», «че-



ловек во фраке», появления которого в искусстве так опасались некоторые сторонники прежней эстетики.

У предлагавшегося здесь способа изобразительной интерпретации гоголевского восприятия мира, гоголевского литературного стиля была и другая существенная сторона. Только что упомянутый Валериан Майков, извещая читателей о выходе в свет первых выпусков иллюстраций, заявлял: «Говорить о достоинстве рисунков к “Мертвым душам” — значит говорить о живописной стороне поэмы Гоголя»<sup>56</sup>. Но как раз такой взгляд на задачи иллюстраторов лишь в очень скромной мере был поддержан графическим циклом Агина и Бернардского, за что критик впоследствии не преминул упрекнуть художников. Дело не только в том, что иллюстраторы прошли мимо сильных пейзажных картин поэмы, скажем, известного описания усадьбы Манилова или же сада Плюшкина. С точки зрения морфологии искусства писатель и художник здесь словно менялись своими привычными местами. Пластическая содержательность черно-белого языка ксилографии не столько вбирала в себя живописную стихию и необычайное визуальное богатство гоголевской образности, сколько, напротив, подчиняла ее выразительную силу повествовательно-драматургической задаче. В этом смысле книжная иллюстрация 1840-х годов была уже полностью включена в основные структурообразующие процессы русского изобразительного искусства, помогая, в частности, обособиться и самоутвердиться жанровой картине в ее новом качестве.

## ПРИМЕЧАНИЯ

### ВВЕДЕНИЕ

<sup>1</sup> Герцен А.И. Собр. соч. в тридцати томах. Т. 7. М., 1956, с. 209.

<sup>2</sup> Там же. Т. 8, с. 12.

<sup>3</sup> См., например, вышедший недавно коллективный труд историков: Человек в мире чувств. Очерки по истории частной жизни в Европе и некоторых странах Азии до начала Нового времени. Под ред. Ю.Л. Бессмертного. М., 2000.

<sup>4</sup> Андрей Зорин. Кормя двуглавого орла... М., 2001.

<sup>5</sup> Весьма показательны в этом смысле состав и название вышедшего недавно сборника мемуаров о Николае I: Николай I. Муж. Отец. Император. (М., 2000).

<sup>6</sup> Например: Сарабьянов Д.В. Основные пути развития живописи 30–40-х годов XIX века. – Вестник Московского университета, 1953, № 4; Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. М., 1978 (глава 3); Алексеева Т.В. Художники школы Венецианова. М., 1982 (введение); Борисова Е.А. Русская архитектура в эпоху романтизма. СПб., 1997 (глава – «Романтизм и русская архитектура 1830–1840-х годов»).

<sup>7</sup> Хомяков А. Картина Иванова. Письмо к редактору. – Русская беседа. 1858, III, кн. II, с. 2.

<sup>8</sup> Ковалевский П. О художествах и художниках в России (по поводу выставки в петербургской Академии художеств). – Современник, 1860, т. 83, № 10, отд. «Современное обозрение», с. 372.

<sup>9</sup> Эта сторона дела специально подчеркнута в интересной публикации недавнего времени: Верецагина А.Г. Гоголь о «Последнем дне Помпеи». – В сб.: Русское искусство нового времени. Шестой выпуск. М., 2000.

<sup>10</sup> Некрасова Е.Н.В. Гоголь и А.Иванов. Их взаимные отношения. – Вестник Европы, 1883, № 12; Шенрок В. Гоголь и пенсионеры С.-Петербургской Академии художеств в Риме. – Артист, 1894, кн. 11–12; Евсеев И.Е. Отношения Гоголя и Жуковского к искусству и художникам., СПб., 1902; Маишовец Н.Г. Гоголь в кругу художников. М., 1955 (для исследуемой проблемы эта книга имеет особую ценность).



- <sup>11</sup> *Гоголь Н.В.* Собр. соч. в девяти томах. Т. 6. М., 1994, с. 275, 277.
- <sup>12</sup> *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. Л., 1975, с. 19.
- <sup>13</sup> *Баратынский Е.А.* Стихотворения и поэмы. Л., 1958, с. 196.
- <sup>14</sup> *Киреевский И.В.* Критика и эстетика. М., 1979, с. 81.
- <sup>15</sup> См., например: Россия. Русская интеллигенция и западный интеллектуализм. Материалы международной конференции в Неаполе. Сост. Б.А. Успенский. Москва–Венеция, 1999. 2/10/.
- <sup>16</sup> *Эйхенбаум Б.М.* Павел Васильевич Анненков. – В кн.: П.В. Анненков. Литературные воспоминания. Л., 1928, с. XIII.
- <sup>17</sup> Там же.
- <sup>18</sup> *Вяземский П.А.* Стихотворения. М.–Л., 1969, с. 313.
- <sup>19</sup> *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч. в четырех томах. Т. 1. М., 1957, с. 23.
- <sup>20</sup> Подробнее об этом см.: И. Виноградов. Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. М., 2001, с. 12.
- <sup>21</sup> Памятники культуры. Новые открытия. 1979. Л., 1980, с. 39.
- <sup>22</sup> *Анненков П.* Литературные воспоминания. М., 1989, с. 192.
- <sup>23</sup> *Баратынский Е.А.* Стихотворения и поэмы. Л., 1958, с. 196.
- <sup>24</sup> Призыв Вяземского, помимо всего, намекал, можно полагать, на совершенно конкретный факт историографии русского общества: в 1829 году вышел последний, двенадцатый том «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина, в том же году, как будто ей на смену появилось сочинение, излагавшее русскую историю в совершенно ином ракурсе – «История русского народа» Н.А. Полевого (издание прекратилось в 1833 г. на шестом томе).
- <sup>25</sup> Напомню основные, хрестоматийно известные статьи: *Пушкин А.С.* Путешествие из Москвы в Петербург (1833–1835); *Гоголь Н.В.* Москва и Петербург (1836), опубликована в следующем году под названием Петербургские записки 1836 года; *Герцен А.И.* Москва и Петербург (начало 1840-х гг.), опубликована значительно позже, уже в «Колоколе»; *Белинский В.Г.* Петербург и Москва. – «Физиология Петербурга», СПб., 1845.
- <sup>26</sup> Разумею работы таких виднейших специалистов, как Ю.Н. Тынянов, В.Б. Шкловский, Б.М. Эйхенбаум и их последователей.
- <sup>27</sup> *Дамидно Ребеккини.* Русские исторические романы 30-х годов XIX века (библиографический указатель). – Новое литературное обозрение, 1998, № 34. Автор статьи приводит слова, написанные тогда же издательским деятелем и литератором Панкратием Сумароковым: «В наше время тысячи романов бывает раскуплены, распроданы и даже расхвалены, может быть, только за то, что в заглавии их прибавлено волшебное слово исторический» (Там же, с. 417).
- <sup>28</sup> Положение существенно не меняется от того, что русская литература подобного рода часто следовала популярным образцам зарубежных исторических сочинений. Особенно сильным было влияние романов Вальтера Скотта. См. об этом: *Альтишуллер Марк.*

Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х годов. СПб., 1996.

<sup>29</sup> Размежевание коснулось еще одной стороны дела. Писателей влекли к себе, в первую очередь, человеческие деяния и судьбы, связанные с русской стариной. Среди наиболее популярных тем: начало династий Романовых, эпоха Смуты, Отечественная война 1812 г. Художники тоже апеллировали к национальному чувству зрителей, к их желанию включиться в распознавание исторических загадок российского прошлого, но делали это иным способом. В отличие от изобразительного искусства начала XIX в. столь любившего воспевать подвиги национальных героев, авторы исторической живописи последующих лет к русским сюжетам почти не обращаются, явно предпочитая опираться на образы и события Священного Писания. Подробнее об этом: *Молева Н., Белютин Э.* Русская художественная школа первой половины XIX века. М., 1963, с. 106 и далее.

<sup>30</sup> В систематизации этого обширного материала и в его общей историко-художественной характеристике важную роль сыграл коллективный труд: *Очерки по истории русского портрета первой половины XIX века.* М., 1966. (М.М. Ракова, Т.В. Алексеева, И.М. Шмидт и другие). Специфика именно графического камерного портрета, правда, преимущественно более раннего периода, тонко выявлена в почти одновременно вышедшей книге: *Поспелов Г.Г.* Русский портретный рисунок начала XIX века. М., 1967.

Большую ценность представляют связанные с этой темой публикационные труды: *Русский акварельный и карандашный портрет первой половины XIX века из музеев РСФСР.* Авторы-составители и авторы вступительных статей С.М. Горбачева, С.В. Ямщиков. М., 1983; *Гончарова Н.Н.* Русский дворянский портрет в графике первой половины XIX века. Из собрания Государственного Исторического музея. М., 2001.

<sup>31</sup> Поэтике и «морфологии» портретного образа в русском искусстве посвящены в последнее время интересные и глубокие работы. Назову в первую очередь: *Геннадий Вдовин.* Становление «я» в русской культуре XVIII века и искусство портрета. М., 1999; *Татьяна Карпова.* Смысл лица. Русский портрет второй половины XIX века. Опыт самопознания личности. СПб., 2000; *Карев А.А.* Портретный образ в контексте русской художественной культуры XVIII века. Автореферат докторской диссертации. М., 2000.

<sup>32</sup> Выразительный материал, касающийся этой культурно-социологической и художественной проблемы, стал недавно предметом специальной работы. См.: *Валгина Ю.И.* Русский портрет второй четверти XIX века (портретисты «средней руки»). Автореферат кандидатской диссертации. М., 1997



<sup>33</sup> Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992, с. 158.

<sup>34</sup> См. по этому поводу: Корнилова А.В. Мир альбомного рисунка. Л., 1990.

<sup>35</sup> Выставки художественных произведений в 1836 году. – Художественная газета, 1836, ноябрь, № 8, с. 122. Точности ради стоит отметить, что, начиная с 1837 г., Академия стала устраивать так называемые «годовые» (или – «годичные») выставки работ художников, претендующих на академические звания, а также их руководителей.

<sup>36</sup> Парадоксально, но факт: до сих пор отсутствует мало-мальски обстоятельная история Общества поощрения художников, сводящая воедино разные стороны активности этой организации за почти вековой период ее деятельности в русской культуре. Существующие краткие очерки (Собко Н.П., Столпянский П.Н.) этой задачи не решают.

<sup>37</sup> Комелова Г. Петербургское общество поощрения художеств и его деятельность в 20–40-х гг. XIX в. – Сообщения Государственного Эрмитажа. XIII. Л., 1958; Наумов В.А. Графические издания Общества поощрения художников 1820–1840-х годов. – Русская графика XVIII – первой половины XIX века. Новые материалы. Л., 1984.

<sup>38</sup> Аполлон Щедрин. Письма в Италию к брату Сильвестру. 1825–1830. Сост., автор редакции текстов, вступит. статьи и коммент. М.Ю. Евсеев. СПб., 1999, с. 19. Письмо от 13 февраля 1826 г.

<sup>39</sup> Вот одно из таких суждений: «Первая лотерея художественная, разыгранная от Общества, послужила доказательством, что любовь к художествам развита у нас до такой степени, на коей может уже она содействовать правительству и любителям изящного и повышению художеств в отечестве». – Художественная газета, 1837, ноябрь, № 21, с. 331.

<sup>40</sup> Дмитриева Н. Московское училище живописи, ваяния и зодчества. М., 1951.

<sup>41</sup> Среди последних работ такого рода: Степанова С.С. Художественная среда Москвы второй трети XIX века. Автореферат кандидатской диссертации. М., 1997. См. также: Степанова С.С. Московская художественная школа в XIX веке. Проблемы начального периода и перспективы роста. – В кн.: XIX век. Целостность и процесс. Вопросы взаимодействия искусств. М., 2002, с. 294–306.

## РУССКИЕ ХУДОЖНИКИ 1830–1840-х годов

### Групповой портрет в историко-культурном контексте

<sup>1</sup> Работе этой недавно была посвящена специальная публикация. См.: *Гусева Е.Н.* О дагерротипе «А.А. Иванов в группе русских художников в Риме». – Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1995. М., 1996.

<sup>2</sup> Художественная газета, 1837, № 9–10, апрель.

<sup>3</sup> Там же, 1836, № 8, ноябрь.

<sup>4</sup> О гоголевской типологии творческой личности и о реальной ситуации в русской художественной среде 1830-х гг. существует давняя, обстоятельная, хотя и обзорная работа: *Киселев А.* Типы русских художников в произведениях Гоголя в связи с господствовавшими в его время воззрениями на задачи живописи. – *Артист*. 1894, № 44, декабрь, книга 12-я; см. также: *Машиковцев Н.Г.* Гоголь в кругу художников. Очерки. М., 1955. В размышлениях о методологических аспектах проблемы должна быть учтена работа: *Кривцун Олег.* Художник в истории русской культуры: эволюция статуса. – *Искусствознание* 1/00. М., 2000.

<sup>5</sup> Художественная газета, 1836, № 11–12, декабрь.

<sup>6</sup> «Дома у себя, в мастерской, – рассказывает о Чарткове Гоголь, – он завел опрятность и чистоту в высшей степени, определил двух великолепных лакеев, завел щегольских учеников, переодевался несколько раз в день в разные утренние костюмы, завивался, занялся улучшением разных манер, с которыми принимать посетителей, занялся украшением всеми возможными средствами своей наружности, чтобы произвести ею приятное впечатление на дам...» (*Гоголь Н.В.* Собр. соч. в девяти томах. Том третий. М., 1994, с. 84).

<sup>7</sup> *Гриц Т., Тренин В., Никитин М.* Словесность и коммерция. М., 1929, с. 172.

<sup>8</sup> Разумею хорошо известные работы В.А. Каверина, Ю.М. Лотмана, Ю.Н. Тынянова, Б.М. Эйхенбаума, В.Б. Шкловского.

<sup>9</sup> *Корнилова А.В.* Григорий Гагарин. М., 2001.

<sup>10</sup> Начало работы над книгой восходит к концу 1830-х гг. В свет издание вышло в 1845 г. и сразу же вызвало одобрительные отзывы.

<sup>11</sup> Автор этой версии события – известный брюлловский почитатель – художник *А.Н. Мокрицкий* (*Мокрицкий А.Н.* Воспоминания о К.П. Брюллове. – Отечественные записки. Т. 103, 1855, с. 165–166). О сомнительности версии см. коммент. А.В. Корниловой к воспоминаниям Мокрицкого в кн.: *А.С. Пушкин в воспоминаниях современников*. Т. 2. М., 1974, с. 479.

<sup>12</sup> Разносторонняя государственная, общественная и творческая деятельность А.Н. Оленина, его дружеские связи засвидетельствованы множеством современников. Например: *Греч Н.И.* Записки



о моей жизни. М.–Л., 1930; *Вигель Ф.Ф.* Записки. Кн. 1–2. М., 2003. См. также: *Голубева О.Д.* А.Н. Оленин. СПб., 1997.

<sup>13</sup> *Уваров С.* Дом А.Н. Оленина. – Литературные салоны и кружки. Первая половина XIX века. Редакция, вступительная статья и примечания Н.Л. Бродского. М.–Л., 1930, с. 39–41.

<sup>14</sup> Обстоятельный, хорошо документированный очерк жизни и творчества В.И. Григоровича см. в работе: *Верецагина А.Г.* Русская художественная критика двадцатых годов XIX века. М., 1997 (глава – «Журнал изящных искусств» В.И. Григоровича. 1823–1825). См. также: *Вацуро В.Э.* Дельвиг и искусство. – Советское искусствознание. 22. М., 1987.

<sup>15</sup> *Стасов В.В.* Статьи и заметки, не вошедшие в собрание сочинений. Т. 2. М., 1954, с. 301.

<sup>16</sup> Издание этой книги – плод деятельности московского кружка Любомудров. Среди переводчиков – В.П. Титов, Н.А. Мельгунов, С.П. Шевырев.

<sup>17</sup> Письмо к издателю «Литературных прибавлений к «Русскому инвалиду» от известного нашего художника А.Г. Венецианова о картине «Берлинский парад», писанной Крюгером. – Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1831, № 33, 25 апреля. Вторая часть статьи напечатана тогда не была. Впервые опубликована в кн.: *Венецианов Алексей Гаврилович.* Статьи. Письма. Современники о художнике. Составление, вступительная статья и примечания А.В. Корниловой. Л., 1980.

<sup>18</sup> Кстати сказать, это утверждение имеет не только фигуральный смысл. Ранее уже шла речь о двух групповых портретах русских художников тех лет – картине Г.Г. Чернецова и дагерротипе Александра Иванова. И в том и в другом случае художник, о котором идет здесь речь, помещен сзади и сбоку.

<sup>19</sup> В наиболее полном списке произведений Мокрицкого, составленном Т.В. Алексеевой, значится около двадцати дошедших до нас его работ (*Алексеева Т.В.* Художники школы Венецианова. М., 1982).

<sup>20</sup> Дневник художника А.Н. Мокрицкого. Составитель, автор вступительной статьи и примечаний Н.Л. Приймак. М., 1975. Кстати сказать, составителю книги принадлежит и принятая сейчас датировка упомянутого автопортрета Мокрицкого.

<sup>21</sup> Там же, с. 56.

<sup>22</sup> Там же, с. 57.

<sup>23</sup> Там же, с. 81–82.

<sup>24</sup> В своем большинстве хранятся в Институте русской литературы (Пушкинский Дом). Несколько листов находятся в ГТГ.

<sup>25</sup> Конечно, если вести специальный разговор о брюлловской иконографии той поры, перечень художественных произведений легко расширить. К примеру, сразу же приходят на память сделан-

ные с натуры альбомные зарисовки Г.Г. Гагарина, известный рисунок П.В. Басина «К.П. Брюллов за мольбертом» (1836), а также брюлловский портрет, исполненный В.А. Тропининым (1836). Нельзя, разумеется, не вспомнить и популярный среди современников бюст Брюллова работы И.П. Витали (1836).

<sup>26</sup> Цит. по кн.: К.П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников. Составитель и автор предисловия Н.Г. Машковцев. М., 1952, с. 153.

<sup>27</sup> См. об этом: *Врангель Н.Н.* Искусство и государь Николай Павлович. — Старые годы, 1913, июль—сентябрь (перепечатано в кн.: Свойство века. Статьи по истории русского искусства барона Николая Николаевича Врангеля. СПб., 2001); *Левинсон-Лессинг В.Ф.* История картинной галереи Эрмитажа (1764–1917). Л., 1985.

<sup>28</sup> *Иткина Л.* Княгиня З.А. Волконская как автор «Проекта эстетического музея при императорском Московском Университете». — ИТГ. Вопросы русского и советского искусства. Вып. 1. М., 1971.

<sup>29</sup> *Семенов Г.* Русский Музеум. — Панорама искусств '77. М., 1978.

<sup>30</sup> Записки ректора и профессора Академии художеств Федора Ивановича Иордана. М., 1918, с. 151.

<sup>31</sup> У мастеров предшествующего поколения можно найти весьма наивные, по нашим теперешним представлениям, доводы против подобной «контаминации» истории и современности. Так, Андрей Ив. Иванов, отец Александра Иванова, сильно сомневаясь в правомочности решения Брюллова наделить одного из персонажей «Последнего дня Помпеи» своими портретными чертами, с недоумением писал: «А желание оставить на картине портрет свой неуместно тем более, что она представляет последний день Помпеи, а с оною и конец всех ее жителей, в числе коих и себя он изображает, как будто бы сим определяя конец своему поприщу по живописи...» (Русский художественный архив. 1892. Выпуск третий, с. 156).

Драматичнее, конфликтнее складывалась ситуация, когда Александр Иванов, работая над «Явлением Мессии», взялся изобразить одного из персонажей картины — «ближайшего к Христу» — с лицом Н.В. Гоголя. Подобная «персонификация» образа, игравшая в глазах художника важную роль в идейно-религиозной и психологической трактовке события, судя по всему, долго и напряженно обсуждалась с писателем, и по ходу дела гоголевский облик претерпевал существенные изменения. Подробнее об этом см.: *Машковцев Н.Г.* Гоголь в кругу художников.

<sup>32</sup> Из-за близости Жуковского к царскому двору, кстати сказать, помогавшей ему быть заступником художнических интересов, его действительная роль в русской культуре долгие годы признавалась с большими оговорками. Справедливость восстанавливается лишь в последние годы: выходит в свет многотомное собрание его сочи-



нений, переиздан известный труд Александра Веселовского «В.А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения», выпущена солидная антология «В.А. Жуковский в воспоминаниях современников».

<sup>33</sup> Анненкова Е.И. Аксаковы. Преданья русского семейства. СПб., 1998, с. 48–49.

<sup>34</sup> Дневник художника А.Н. Мокрицкого, с. 146. Запись относится к апрелю 1838 г.

<sup>35</sup> Так Андр. Ив. Иванов, увидев в Петербурге исполненный Кипренским портрет князя А.М. Голицына, писал своему сыну в Италию в октябре 1836 г.: «Все тут, даже и самые околичности написаны рукой мастера своего дела, и если бы не фрак нынешний и не манишка обличали его в новейшем произведении, то можно было бы почестъ сие произведение совершенно древним, т.е. времен Тициана, Поль Веронеза, Тинторетто и других знаменитых художников, – таково подражание!» (Русский художественный архив. 1892. Выпуски третий и четвертый, с. 181). Любопытно заметить, что те же самые приметы портрета А.М. Голицына вызвали раздражение, почти гнев О.И. Сенковского: «Какая мне надобность до того, что г. Кипренский преискусно подделался на этом портрете под кусок старого Тицианова полотна! Я знаю, что это не Тициан, и не стану судить как о памятнике Тицианова века: я вижу, что тут не время сделало из батиста парусину, но сам художник, что не два столетия закоптили и исцарапали небо, но каприз живописца, и упрекаю того, кто этому причиною. Напишите портрет точно так, как написал бы Тициан теперь, сегодня! Тогда только покажете вы настоящее искусство» (из статьи «Выставка художественных произведений», 1836. – Цит. по: Орест Кипренский. Переписка. Документы. Свидетельства современников. Составление, текстологическая подготовка, вступительные статьи, комментарии Я.В. Брука, Е.Н. Петровой. СПб., 1994, с. 479).

<sup>36</sup> Корнилова А.В. Указ. соч. (глава «"Кружок шестнадцати" в кавказский период»).

<sup>37</sup> Эйхенбаум Б. О литературе. Работы разных лет. М., 1987, с. 151.

<sup>38</sup> Там же, с. 166.

<sup>39</sup> Отечественное лермонтоведение многократно так или иначе касается этой проблемы. Среди самых последних работ, имеющих к ней прямое отношение см.: Гудкова А.А. Мифология личности в русском искусстве 30-х годов XIX века: Лермонтов М.Ю. Автореферат кандидатской диссертации. Ярославль, 2001.

<sup>40</sup> В последние десятилетия альбомному рисунку много интересных публикаций посвятила А.В. Корнилова (этим же проблемам посвящена и ее кандидатская диссертация). Результаты всех

этих тщательных исследований обобщены в кн.: *Корнилова А.В.* Мир альбомного рисунка. Л., 1990.

<sup>41</sup> Там же.

<sup>42</sup> Впервые рисунок опубликован в уже упомянутой статье: *Гусева Е.Н.* О дагерротипе «А.А. Иванов в группе русских художников в Риме».

<sup>43</sup> *Аскарянц А.В., Машиковцев Н.Г.* Архив А.А. и С.А. Ивановых. — Записки Отдела рукописей Государственной библиотеки им. В.И. Ленина. Вып. 20. М., 1958, с. 7.

<sup>44</sup> См. прим. 31.

<sup>45</sup> *Гоголь Н.В.* Собр. соч. в девяти томах. Т.6. М., 1994, с. 240.

## МЕЖДУ РОССИЕЙ И ИТАЛИЕЙ

### Из жизни русской художественной колонии в Риме

<sup>1</sup> *Эфрос А.* Два века русского искусства. М., 1969, с. 143–144, 145, 166. Работа над этой книгой начата была автором еще в конце 1930-х годов; готовилась к изданию в 1948 г. Ср. замечание Александра Бенуа о Риме того времени как о «столице академической ереси» (Александр Бенуа. История живописи в XIX веке. Русская живопись. СПб., 1901, с. 98).

<sup>2</sup> Понятно, что при такой постановке вопроса значение первоисточника приобретает не только само искусство, но и мемуарная и эпистолярная литература, где дни и труды членов римской колонии предстают увиденными их собственными глазами. Хорошо известны изданные письма Александра Иванова, Сильвестра Щедрина, братьев Брюлловых, Гальберга. Помимо них, назову, к примеру, развернутое свидетельство мемуариста: Записки ректора и профессора Академии художеств Федора Ивановича Иордан. М., 1918. Среди последних работ на эту тему: *Кисунько В.* Два века «русской Италии». — Советский музей, 1988, № 3, 4; *Соколова М.В.* Художественная жизнь Рима первой половины XIX века. Автореферат кандидатской диссертации. М., 1995; *Маркина Л.* Федор Моллер. М., 2002; (раздел «Русские и иностранные художники в Риме»); Воспоминание об Италии. Свидетельства. — Альбом-каталог выставки в ГРМ. СПб., 2003; *Sugrobova O.* Die russischen Maler in Rom // *Russische Malerei der Biedermeierzeit* Katalog. Kassel, 1999.

<sup>3</sup> Обычно русская периодическая печать обсуждала текущие дела изобразительного искусства в связи с обзором очередных петербургских художественных выставок. Для итальянских пенсионеров в этом смысле делалось исключение: авторы статей представляли в этом случае не выставочными рецензентами, имеющими дело лишь с завершенными произведениями, а посетителями рим-



ских ателье, позволяющими себе рассуждать о творческой психологии членов римской колонии как о самозначимом факте русской художественной культуры того времени. См., например: *Тимофеев А.* Русские художники в Риме. – Библиотека для чтения, 1835. Т. XI, № 1; *Шевырев С.* Русские художники в Риме. – Москвитянин, 1841, № 11–12; *Чижов Ф.В.* О работах русских художников в Риме. М., 1845; *Рамазанов Н.А.* Русский художник за границей в сороковых годах. – Русский вестник, 1877, № 11; 1878, № 2. Картины жизни римской художественной колонии значительно дополняет опубликованная позже мемуарная и эпистолярная литература.

<sup>4</sup> Письма братьев Киреевских. – Русский архив, 1894, № 10, с. 208.

<sup>5</sup> Впрочем, пребывание в Италии внушало не только чувство довольства земным миром. Хорошо знавший Италию тех лет Ф.И. Буслаев в одной из своих поздних мемуарных статей специально подчеркивал: «От всех европейских городов "вечный Рим" отличается еще торжественным и роковым обаянием смертной памяти: *temento mori* – мани, текел, фарес! Вся наслоившаяся многими столетиями римская почва переполнена тлением костей человеческих и полита кровью в течение многих и многих поколений... Пилигримы ходят на Восток поклоняться Гробу Господню в Иерусалим и на Запад великомученикам, погребенным в римских катакомбах» (*Буслаев Ф.* Римская вилла кн. З.А. Волконской. – Вестник Европы. 1896. Т. 1, № 1–2). Иными словами, у тех приезжих, кто ступал по римской земле, историческая память получала чисто человеческое измерение, не лишенное некоторого мистического оттенка. Русские посетители знаменитой римской виллы З.А. Волконской не раз отмечали, что одна из самых впечатляющих ее частей – находившаяся в парке «Аллея воспоминаний», уставленная мемориальными памятниками усопшим – от поэта Дмитрия Веневитинова до императора Александра I.

<sup>6</sup> *Жуковский В.* «Рафаэлева мадонна» (Из писем о Дрезденской галерее). – Полярная звезда на 1824 год. Напомню: выражение «гений чистой красоты» перешло в знаменитое пушкинское стихотворение именно из этой статьи. «Именно в Дрездене, – очень точно замечает по этому поводу И.Е. Данилова, – перед знаменитой картиной Рафаэля, и создавалась та зрительская установка, с которой являлись русские путешественники в Италию...» (*Данилова И.Е.* Уффици глазами русских второй половины XIX – начала XX века. – Панорама искусств. 8. М., 1985, с. 308).

<sup>7</sup> Дневник и записки Н.А. Рамазанова. – Русский художественный архив. М., 1892. Вып. III, с. 142.

<sup>8</sup> См. об этом специальную работу: *Хлодовский Р.И.* Пушкин и «Италия золотая». – В кн.: Россия и Италия. М., 1993.

<sup>9</sup> *Аксаков С.Т.* История моего знакомства с Гоголем. М., 1960, с. 39.

<sup>10</sup> Там же, с. 107.

<sup>11</sup> Журнал «Иллюстрация», 1845, № 36.

<sup>12</sup> *Стасов В.В.* Живописец В.И. Штернберг. В кн.: Статьи и заметки, не вошедшие в собрания сочинений. М., 1954. Т. II, с. 325 (первоначально статья напечатана: Вестник изящных искусств. 1887. Т. V. Вып. 5).

<sup>13</sup> В последнее время документальный материал подобного рода пополнился двумя интересными публикациями: *Раев В.Е.* Воспоминания из моей жизни. М., 1993; *Дневник художника Николая Ломтева. 1844–1851.* М., 1996. Оба текста подготовлены к печати и прокомментированы М.М. Раковой. Жизненная и творческая психология «малых» русских художников, находившихся в 1830–1840-х гг. в Италии, – предмет специального внимания исследователя. Опираясь на публикуемые ею источники, М.М. Ракова подчеркивает: «Работая помногу и часто весьма успешно, эти молодые художники тем не менее увлекались свободой своего существования, столь необычной для них прежде, в Петербурге» (*Дневник художника Николая Ломтева*, с. 12).

<sup>14</sup> Переписка Н.В. Гоголя. В 2-х тт. Т. 1. М., 1988, с. 56. Автор письма перечисляет здесь названия очень известных в то время римских остерий.

<sup>15</sup> Временами трудно бывало разобраться, где кончаются реальные похождения российских пришельцев, а где начинается их своеобразное хвастовство своими эскападами, и это обстоятельство нередко ставило под серьезную угрозу судьбы художников, их творческие репутации. Так, например, когда Николай I оказался в Италии и посетил римскую колонию, некоторые чиновники сделали все, чтобы довести до его сведения «дурные слухи» о поведении русских пенсионеров, и сопровождавшему императора вице-президенту Академии художеств Ф.П. Толстому с трудом удалось эти слухи опровергнуть (Император Николай Павлович и русские художники в Риме в 1839 г. Письмо гр. Ф.П. Толстого к В.И. Григоровичу. – *Русская старина*, 1878. Т. XXI).

<sup>16</sup> Например: *Стасов В.В.* Живописец В.И. Штернберг. Указ. соч., с. 333; *Гершензон М.* Декабрист Кривцов. М., Берлин. 1923, с. 343; *Битюцкая С.И.* Штернберг В.И. – Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования. Т. 1. М., 1956.

<sup>17</sup> В научный оборот картина введена относительно недавно. См.: *Серый Г.* Неизвестная картина Г.Г. Чернецова. – Звенья. М., 1951. Основные усилия публикатора были направлены на то, чтобы выяснить топографию изображенной сцены и определить персональный состав портретируемых. Картина демонстрировалась недавно на большой выставке в Русском музее. См.: Художники братья Чернецовы и Пушкин. Каталог выставки. Автор статей Г. Голдовский. СПб., 1999.



<sup>18</sup> Задача именно документальной презентации подчеркнута авторским названием картины: «Вид Форо-Романо, с портретами всех русских художников, находящихся в Риме». Таковых на картине оказалось, вместе с попечителями пенсионеров, сорок три человека.

<sup>19</sup> См.: Гусева Е.Н. О дагерротипе «А.А. Иванов в группе русских художников в Риме». Стоит специально отметить проведенное в статье внимательное иконографическое исследование публикуемого памятника.

<sup>20</sup> Положение несколько не меняет тот факт, что композиционно этот групповой портрет представляет собою некоторую инсценировку: в пространство ранее найденного архитектурно-пейзажного «вида» художник вписывал свои модели, позировавшие ему в мастерской.

<sup>21</sup> Сочинения Зинаиды Александровны Волконской. Париж, Карлсруэ, 1865, с. 8.

<sup>22</sup> Оппозиция Север-Юг в русской романтической литературе первой половины XIX в. уже давно служит предметом специальных исследовательских интересов. Наглядный и выразительный пример: Лотман Ю.М. Поэтический мир Тютчева. – В сб.: Тютчевский сборник. Таллин. 1990. В некоторых случаях, как представляется, моделирование творческого сознания исключительно под углом зрения бинарных оппозиций, в том числе оппозиции Север-Юг, несколько схематизирует смысловое поле культуры. См., например: Boele O. The North in Russian romantic literature. Amsterdam, 1996. Осторожности требует этот семиотический принцип и в изучении изобразительного искусства.

<sup>23</sup> Орест Кипренский. Переписка. Документы. Свидетельства современников. Сост., текстологическая подгот., вступит. статьи и коммент. Я.В. Брука, Е.Н. Петровой. СПб., 1994, с. 146, 148.

<sup>24</sup> Переписка Н.В. Гоголя. Т. I, с. 321–322.

<sup>25</sup> Для полностью обоснованных суждений на этот счет было бы интересно, кроме всего, сравнить полотно Бруни с двумя картинами на тот же сюжет, созданными французскими мастерами – Эженом Роже и Филиппом Комэра, и удостоенными в 1833 г. Римской премии. См.: Harding J. Les peintres pompiers. Paris, 1980, p. 94.

<sup>26</sup> В этом смысловом поле слова «холод», «мороз» обретали подчас весьма изощренную и многозначную семантику. Так, в середине 1820-х гг. Кипренский наставлял своего приятеля, скульптора С.И. Гальберга, находившегося тогда в Италии: «Живите в Раю Земном и оживляйте мраморы. Совет мой крепко в душе своей держите: что лучше холодные камни дешево продавать, нежели самому замерзнуть на любезной родине. Честь Отечеству делать можно везде» (Орест Кипренский. Указ. соч., с. 150).

<sup>27</sup> Герцен АИ. Собр. соч., в 30-ти тт. Т. 2. М., 1954, с. 40.

<sup>28</sup> Бенуа А. История живописи в XIX веке. Русская живопись. СПб., 1901, с. 67.

<sup>29</sup> Подробнее об этом см.: Кнабе Г.С. Римская тема в русской культуре и в творчестве Тютчева. – В сб.: Тютчевский сборник. Таллин, 1990.

<sup>30</sup> Понти К. Русские художники в стране «Красоты»: к вопросу о взаимодействии и взаимовлияниях. – В кн.: Произведения русских художников из музеев и частных коллекций Италии. Каталог выставки. 1991, с. 22. Хочется особо отметить данную в статье содержательную характеристику творческих взаимосвязей между работавшими тогда в Италии деятелями различных национальных художественных школ. В искусствоведческой литературе на русском языке этот важный вопрос освещен здесь наиболее внятно.

<sup>31</sup> Следование академическим принципам петербургских наставников-классицистов особенно наглядно сказывалось в пенсионерских штудиях русских архитекторов. Так, одним из наиболее излюбленных занятий прибывших из России молодых зодчих стали в это время археологические исследования и обмеры римских форумов, а также проекты «реставрации» античных памятников Древнего Рима. См. об этом: Нащокина М.В. К истории русской академической школы первой половины XIX века (Архитектурные «реставрации» античных памятников). – Советское искусствознание. 24. М., 1988.

<sup>32</sup> Таков, например, характерный пассаж С.П. Шевырева из его римских впечатлений: «Было смело, после Мадонны Рафаэля, Гвидо, Сассоферато, Мурильо, изобразить Мадонну новую. Но Бруни умел найти и новый образ для своей Мадонны, и новое положение. Он изобразил ее чертами девы северной: в задумчивых, томных глазах, в бледном колорите, в эфирном стане ... вы видите эти признаки Мадонны северной, Мадонны, скажу, Русской...» (Москвитин, 1841, ч. VI, № 11. Отд. «Художественная критика». с. 149).

<sup>33</sup> Петров П. Италиянские сцены и виды в русской живописи... – Северное сияние, 1863. Т. 2, стлб. 53, 55.

<sup>34</sup> Вот несколько таких ярких, почти «хронометражных» описаний этих особых уличных зрелищ: А.П. Брюллов в письме родителям в марте 1824 г. – Кубасов Ив. Архив Брюлловых. СПб., 1900, с. 41–45; Раев В.Е. Воспоминания, с. 151–154; Рамазанов Н.А. Русский художник за границей. – «Русский вестник», 1878, № 2, с. 696–705.

<sup>35</sup> Ракова М.М. Жанровая живопись второй четверти XIX века. – В сб.: Русская жанровая живопись XIX – начала XX века. М., 1964.



# «ОБРАЗЫ» И «ОБРАЗА́» В РУССКОМ ИСКУССТВЕ И В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ РОССИИ 1830–1840-х годов

<sup>1</sup> *Бусева-Давыдова Ирина*. О духовных основах поздней русской иконы. – Вопросы искусствознания. X (1/97). М., 1997, с. 186.

<sup>2</sup> Столичное и провинциальное храмовое строительство, поздняя русская икона (с постоянным различием – народная и «академическая»), музейные картины на библейские сюжеты, церковная монументальная живопись и подготовительные к ней работы – вот те основные историко-культурные явления, вокруг которых сосредоточена специальная литература по названной теме. Среди характерных новаций концептуального свойства: двухвековой синодальный период в общественной жизни России часто предстает теперь довлеющим себе этапом религиозного творчества в истории русской художественной культуры (*Тарасов О.Ю.* Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995; *Кириченко Евгения*. Государство и религия. Государственная политика в области культового зодчества в синодальную эпоху. – Вопросы искусствознания. X (1/97); Иисус Христос в христианском искусстве и культуре XIV – XX веков. Каталог выставки в ГРМ. СПб., 2000; *Кириченко Евгения*. Запечатленная история России. Кн. 1–2. М., 2001; Святая земля в русском искусстве. Каталог выставки в ГТГ. М., 2001; Русское церковное искусство Нового времени. М., 2004). В перечне подобной литературы, появившейся в последние годы, можно найти и фундаментальные справочные работы, и топографические указатели, и весьма целенаправленные проблемно-теоретические статьи.

<sup>3</sup> Цит. по: *Рамазанов Николай*. Материалы для истории художеств в России. М., 1863, с. 180. Ср.: А. Сомов. Карл Павлович Брюллов и его значение в русском искусстве. СПб., 1899, с. 19; Несколько слов о К.П. Брюллове и о И.К. Айвазовском. – Репертуар и Пантеон театров. СПб., Т. 1, отд. 1. 1847, с. 2.

<sup>4</sup> Переписка Н.В. Гоголя в двух томах. Т.2, М., 1988, с. 445. Любопытная деталь. По настоянию В.А. Жуковского цесаревич Александр Николаевич заказал художнику реплику этой картины. Исполненная в 1843 г. она находится ныне в Государственном Эрмитаже (*Либман М.Я.* Жуковский и немецкие художники. – В сб.: Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры. М., 1980, с. 303).

<sup>5</sup> *Никольский Виктор*. История русского искусства. Берлин, 1923, с. 152.

<sup>6</sup> См.: *Даль Владимир*. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. II. М., 1955. Впрочем, употребление слова «образ» в этом,

чисто богословском смысле вошло и в поэзию того времени («Другим курил я фимиам, / Но все носил в святые сердца; / Молился новым образом, / Но с беспокойством староверца» – Е. Баратынский).

<sup>7</sup> Гусева Е.Н. Воспоминания Г.П. Галагана о Н.В. Гоголе. – Памятники культуры. Новые открытия. 1984. Л., 1986, с. 68.

<sup>8</sup> Курбатов В.Я. Петербург. СПб., 1913, с. 179. Споры в России середины XIX в. о соотносительном смысле двух понятий – «икона» и «картина» – могли бы стать предметом самостоятельного исторического экскурса, ибо в этой оппозиции сказывалось не только столкновение двух различных взглядов на сущность религиозного искусства, но и общие размышления эпохи о национальном художественном самосознании. См., напрмер: О иконописании. М., 1845 (автор книги – преосвященный Анатолий, епископ Могилевский и Мстиславский), а также развернутую рецензию на эту книгу Ф.В. Чижова – О иконописании (Москвитянин. М., 1846, ч. IV, № 7).

<sup>9</sup> Виноградов И. Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. М., 2001, с. 285–286. Как свидетельствует вся обширная переписка Александра Иванова, поиски ответа на эту проблему – существеннейшая сторона общественного и творческого самоопределения художника.

<sup>10</sup> Бусева-Давыдова Ирина. Указ. соч., с. 192 («По художественной форме “академическое” иконописание не отличалось от живописи на религиозные темы (то есть не служившей в качестве моленного образа). Грань между иконой и картиной в произведениях этого круга, – решительно заявляет автор, – определялась исключительно функционально»).

<sup>11</sup> Например, Михаил Красилин. Русская икона XVIII – начала XX веков. – История иконописи. Истоки. Традиции. Современность. М., 2002.

Пока оставляю в стороне те встречные процессы, которые в изучаемую эпоху происходили внутри традиционных иконописных схем. Встречное движение двух сфер русской художественной культуры XIX века – сакральной и светской – серьезная самостоятельная проблема. Интереснее всего, пожалуй, о ней пишут сейчас наши музыковеды. См.: например: Рахманова М.П. Musica sacra и musica profana в России XIX века. – В сб.: XIX век. Целостность и процесс. М., 2002.

<sup>12</sup> Отчет Императорской Академии художеств за 1835 и 1836 гг. – Второе прибавление в «Художественной газете», 1836, 15 октября.

<sup>13</sup> Там же, 1836, декабрь, № 11, 12.

<sup>14</sup> Иванов Александр Андреевич. Его жизнь и переписка. 1806–1858. Издал Михаил Боткин. СПб., 1880, с. 181. Письмо отправлено из Рима в феврале 1845 г. и адресовано Н.М. Языкову.



<sup>15</sup> В июне 1848 г. Иванов писал Гоголю из Рима: «Добрый наш Ф.В. Чижев хочет написать рассуждение об иконной и исторической живописи, но говорит, что ему недостает для этого начитанности, которую на себя берут духовные лица. Я его утвердил в чувствованиях, сказав, что явление этой книги будет совершенно согласно с требованием нашего времени». (Переписка Н.В. Гоголя в двух томах. Т. 2, с. 481). Разноречия во взглядах на церковное искусство между Александром Ивановым и официальными крутами дали основание Александру Бенуа позже специально отметить «характерную участь Иванова, единственного религиозного художника, которого дала “мистическая” Россия, и, кажется, единственно оставшегося без всякого дела для церкви». (*Бенуа Александр*. Гольмен Гент. – газета Речь, СПб., 29 октября (11 ноября) 1910, № 297).

<sup>16</sup> А.Н. Мокрицкий, посетивший мастерскую Брюллова в те дни, когда создавалась эта икона, записал в своем дневнике: «Я застал его за работой. Он рисовал этюд для образа “Распятие”. Голова Христа, Божией матери, Иоанна и Магдалины поразили меня возвышенною своею печалью – чудные головы, я не мог глаз оторвать от этих бесподобных изображений. ... В минуты отдыха я читал ему из Пушкина. “Моцарта” и “Сальери” нашел он слабым, и подлинно, мала и слаба причина, выставленная автором для такого страшного дела». (Дневник художника А.Н. Мокрицкого. М., 1975. Сост., автор вступит. статьи и примеч. Н.Л. Приймак, с. 93–94). Запись от 26 ноября 1836 г.

<sup>17</sup> Цит. по: *Верещагина А.Г.* Ф.А. Бруни. Л., 1985, с. 156.

<sup>18</sup> Художественная газета, 1840, июль, № 14.

<sup>19</sup> Художественная критика XIX в. в лице тех ее представителей, которые были связаны с церковью, в своих рассуждениях по этому поводу шла значительно дальше, усматривая в различии между «столичными» и «местными» художественными школами противостояние двух направлений в русской культуре. Один из таких деятелей, священник В. Владимирский решительно заявлял в 1863 г.: «Со времени учреждения Академии художеств русское искусство резко распалось на два лагеря, на две партии, на две империи: восточную и западную. Столица одной – Академия художеств в Петербурге, столица другой – Палех, Холуй, Суздаль. Академисты с презрением смотрят на суздальцев и зовут их работу татарщиной; суздальцы с таким же расположением смотрят на живописцев академической школы и зовут их работы немечиной, тальянским письмом! Девиз одних – “натура”, девиз других – “предание”. Пароль одних – итальянцы, Рим; пароль других – предание, подлинники. Арсенал одних – Эрмитаж, залы Академии; арсенал других – старинные церкви. Большинство образованного люда стоит за немечину, за академиков, а масса простонародья – за родное, за Суздаль» (цит. по: *Виноградов И.* Указ. соч., с. 13).

В подобных рассуждениях, безусловно, присутствует оттенок конфессиональной ориентации автора. Но выдвигаемая оценка ситуации включает в себе и более широкий историко-культурный смысл, и именно он будет меня в дальнейшем интересовать.

<sup>20</sup> Русский художественный архив, 1892, вып. третий и четвертый, с. 170. Письмо датировано августом 1835 г. Из дальнейшей судьбы этих произведений: иконы Егорова и Сазонова были заменены образами, написанными Н.А. Майковым, иконы Шебуева, «подправленные» тем же Майковым, остались на месте ( *Круглова В. Василий Кузьмич Шебуев. Л., 1982*).

<sup>21</sup> Переписка Н.В. Гоголя в двух томах. Т.2, с. 452. Письмо датировано мартом 1844 г.

<sup>22</sup> *Иванов Александр Андреевич. Его жизнь и переписка. Указ. соч., с. 246. Письмо отправлено из Рима в 1847 г.*

<sup>23</sup> Пройдет несколько десятилетий, и этот искус станет для авторов серьезным испытанием на благочестие, драматургической основой художественных замыслов, предметом напряженных медитаций философско-литературных и художественных кругов. Хорошо известны слова Ф.М. Достоевского, сказанные устами Мити Карамазова: «Красота – это страшная и ужасная вещь! ... Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с богом борется, а поле битвы – сердца людей». (*Достоевский Ф.М.. Полн. собр. соч. в тридцати томах. Том XIV. Л., 1976, с. 100*).

<sup>24</sup> О степени участия Карла Брюллова в росписях Исаакиевского собора и о последующей судьбе этих его работ см.: *Никитин Н.П. Огюст Монферран. Л., 1939; Ацаркина Э.Н. Карл Павлович Брюллов. М., 1963; Петрова Е.Н. Картоны К.П. Брюллова и П.В. Басина для Исаакиевского собора. – Русская графика XVIII – первой половины XIX века. Л., 1984; Петринова Е.Ф. П.В. Басин. Л., 1984.*

<sup>25</sup> *Степанова Светлана. Два письма. Штрихи к портрету «великого Карла». – Русская галерея. 2001/1.*

<sup>26</sup> Там же, с. 38.

<sup>27</sup> Цит. по: *Виноградов И. Указ. соч., с. 398.*

<sup>28</sup> *Григорьев Аполлон. Письма. М., 1999, с. 151.*

<sup>29</sup> Там же, с. 203.

## АЛЕКСАНДРОВСКАЯ КОЛОННА ОГЮСТА МОНФЕРРАНА – РЕАЛЬНОСТЬ И МИФ РОССИИ 1830-х годов

<sup>1</sup> Великая княжна Ольга Николаевна, дочь Николая I, вспоминала по этому поводу: «В августе 1833 года в Петербурге была построена Александровская колонна и через год, в августе следующего го-



да, освящена, что оба раза послужило поводом к большим торжествам, которым Папа отдавался всей душой. Он любил такие церемониальные всенародные торжества и умел их обставлять так хорошо и с таким блеском, что воспоминание о них оставалось еще долго». Сон Юности. Воспоминания великой княжны Ольги Николаевны. — В кн.: Николай I. Муж, отец, император. М., 2000, с. 210.

<sup>2</sup> Русский художественный архив. 1892, вып. 3, 4, с. 163. Увидевший несколькими годами позже уже водруженную колонну, известный французский литератор и путешественник маркиз де Кюстин счел монумент одним из показательнейших сооружений николаевской России. «Над Петербургом высится колонна: это самый большой кусок гранита, когда-либо обработанный человеком, включая и египетские памятники» ( *де Кюстин Астольф*. Россия в 1839 году. Т. 1. М., 2000, с. 362).

<sup>3</sup> Этот факт единогласно подчеркивают исследователи творчества Монферрана. См.: *Никитин Н.П.* Огюст Монферран. Проектирование и строительство Исаакиевского собора и Александровской колонны. Л., 1939; *Ротач А.Л.* Александровская колонна. Л., 1966; *Ротач А.Л., Чеканова О.А.* Монферран. Л., 1979.

<sup>4</sup> Северная пчела, 1834, 8 сентября.

<sup>5</sup> Антитеза — «Памятник Петру I Э.М. Фальконе — Александровская колонна» вновь востребована современной наукой, размышляющей о модели русской государственности на разных этапах развития общественного самосознания народа. См.: *Осват А.Л., Тименчик Р.Д.* «Печальную повесть сохранить». М., 1985; *Кнабе Г.С.* Русская античность. М., 1999.

<sup>6</sup> Впрочем, существует предположение, что поэма Пушкина стала известна его ближайшим друзьям уже в начале 1834 г. (*Осват А.Л., Тименчик Р.Д.* Указ. соч., с. 32–33).

<sup>7</sup> *Никитин Н.П.* Указ. соч., с. 236.

<sup>8</sup> Пушкинскому стихотворению посвящено специальное исследование: *Алексеев М.И.* Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг». Л., 1967. В книге дается сводка многочисленных литературных откликов на это произведение.

<sup>9</sup> *Пушкин А.С.* Собр. соч., в 10-ти тт. Т. IX. М., 1981, с. 40.

<sup>10</sup> Так Пушкину приписывают эпиграмму: «В России дышит все военным ремеслом / И ангел делает на караул крестом» (*Осват А.Л., Тименчик Р.Д.* Указ. соч., с. 40).

<sup>11</sup> *Кипренский Орест.* Переписка. Документы. Свидетельства современников. Сост., текстологическая подготовка, вступит. статьи и коммент. *Брука Я.В. и Петровой Е.Н.* СПб., 1994, с. 168. О зарубежных прототипах Александровской колонны см.: *Кириченко Е.И.* Вандомская колонна в Париже и Александрийский столп в Петербурге: символика уподоблений и противопоставления. — В кн.: Россия и Франция XVIII–XX веков. М., 1995.

<sup>12</sup> О некоторых памятниках такого рода см. в статье: *Рязанцев И.В.* Монументы усадеб (к проблеме классификации). – *Русская усадьба*. Вып. 4 (20). М., 1998. Общему характеру русской парковой архитектуры конца XVIII – первой половины XIX в. посвящены хорошие страницы в кн.: *Борисова Е.А.* Русская архитектура в эпоху романтизма. СПб., 1997.

<sup>13</sup> Сын Отечества, 1820, № XLIV, ч. 651.

<sup>14</sup> Эта оппозиция давала себя знать и в изобразительном искусстве в виде семиотически содержательной пластической метафоры. Так, в «Медном змий» Ф.А. Бруни, картине, создававшейся одновременно с эпопеей, связанной с постановкой Александрийского столпа, но завершенной позже, чудотворящая колонна, прикоснуться к которой спешат обезумевшие люди, изображена на фоне обломка темной, мрачной скалы, своим видом еще более оттеняющей очеловеченные, облагороженные формы монумента, источающего благодать.

<sup>15</sup> *Брюсов Валерий*. Собр. соч., в 7-ми тт. Т. 2. М., 1973, с. 78.

<sup>16</sup> Цит. по: *Шурыгин Я.И.* Борис Иванович Орловский. Л.–М., 1962, с. 58. Книга эта – пример хорошо документированного, обстоятельного исследования, могущего служить надежным источником.

<sup>17</sup> Прот. Георгий Флоровский. Пути русского богословия. Париж, 1983, с. 234.

<sup>18</sup> *Лотман Ю.М.* Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция. – В кн.: Из истории русской культуры. Т. V (XIX век). М., 1996, с. 401.

<sup>19</sup> *Кукольник Н.В.* Картины русской живописи. СПб., 1846, с. 81.

<sup>20</sup> Правда, среди работ последнего времени можно найти примеры и иного рода. См.: *Ракова Магдалина*. К вопросу о библейском сюжете в русской станковой картине 1800–1850-х годов. – Вопросы искусствознания. X (1/97). М., 1997.

<sup>21</sup> Так Монферран наверняка хорошо знал судьбу древнеримских колонн Траяна и Аврелия: завершавшие их когда-то статуи этих императоров были в конце XVI века заменены соответствующими фигурами апостола Петра и апостола Павла.

<sup>22</sup> *Шурыгин Я.И.* Указ. соч., с. 53.

<sup>23</sup> *Каганов Г.З.* Санкт-Петербург: образы пространства. М., 1995. Здесь же стоит упомянуть содержательные аннотации к этим картинам Раева, помещенные в каталоге большой выставки Русского музея «Романтизм в России» (СПб., 1995). Автор аннотаций – С. Моисеева.

<sup>24</sup> *Раев В.Е.* Воспоминания из моей жизни. Предисловие, общая редакция и примечания М.М. Раковой. М., 1993.

<sup>25</sup> Там же, с. 72.

<sup>26</sup> Там же, с. 74.



<sup>27</sup> Как сообщали газеты, в Эрмитаже картина экспонировалась между 12 и 17 августа, а в залах Академии художеств она выставлялась с 28 сентября по 5 октября 1834 г.

<sup>28</sup> Письмо к издателю «Литературных прибавлений к "Русскому инвалиду"» от известного нашего художника А.Г. Венецианова о картине «Берлинский парад», писанной Крюгером. – Литературные прибавления к «Русскому инвалиду», 1831, № 33, 25 апреля. Полностью впервые опубликовано в кн.: Алексей Гаврилович Венецианов. Статьи. Письма. Современники о художнике. Сост., вступит. статья и примеч. А.В. Корниловой. Л., 1980. О российской популярности Крюгера см.: *Асвариц Б.И.* «Совершенно модный живописец». Франц Крюгер в Петербурге. СПб., 1997.

<sup>29</sup> Там же, с. 53.

<sup>30</sup> Там же, с. 55.

<sup>31</sup> Впрочем, слово «оглядка» здесь не очень подходит: сознательное следование Крюгеру предписывалось в этом случае самими условиями императорского заказа на картину. В одном из документов того времени сообщалось: «Григорий Чернецов ... имеет весьма лестное поручение написать вид, изображающий парад на Царицыном лугу, в ту меру, как написана известная картина Крюгера» (Отчет комитета Общества поощрения художников за 1829, 1830 и 1831 годы. СПб., 1832, с. 7).

<sup>32</sup> Интересные подробности, касающиеся выбора портретируемых персонажей, истории создания полотна см. в содержательном, хорошо документированном исследовании: Григорий Голдовский. Художники братья Чернецовы и Александр Сергеевич Пушкин. – Альбом-каталог ГРМ «Художники братья Чернецовы и Пушкин». СПб., 1999.

<sup>33</sup> См. об этом: Художники братья Чернецовы и Пушкин, с. 132.

## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ЖИЛОМ ИНТЕРЬЕРЕ И ЖИЛОЙ ИНТЕРЬЕР В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

<sup>1</sup> «Каждый уголок Петербурга и его окрестностей, все красивые залы дворцов и частных домов – все было перерисовано и переписано. Особенно полюбились всем анфилады разноцветных комнат с сидящими в креслах хозяевами, иногда с целой семьей, иногда с одной фигурой – то мечтающей девицей, то читающим "Дидерота" дедушкой с трубкою в зубах, с смешной "Фиделькою" у ног». (*Грабарь Игорь*. О русской архитектуре. М., 1969, с.71).

<sup>2</sup> Каменская М. Воспоминания. М., 1991, с. 147.

<sup>3</sup> Этот изобразительный мотив многократно привлекал внимание как зарубежных, так и отечественных исследователей. См., например: *Степанова Светлана*. Мир художника в зеркале мастерской. – Русская галерея. 1–2/2000.

<sup>4</sup> Краткий обзор выставки Императорской Академии художеств. 1836. Первое прибавление в «Художественной газете». 1836, 28 сентября.

<sup>5</sup> Желание современных мастеров постичь поэтический мир древности специально отметил А.С. Пушкин, написав в том же 1836 г. стихотворение, обращенное к другому крупному русскому скульптору тех лет Б.И. Орловскому: «Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую: / Гипсу ты мысли даешь, мрамор послушен тебе: / Сколько богов и богинь, и героев!.. Вот Зевс громовежец, / Вот исподлобья глядит, дуя в цевницу сатир».

<sup>6</sup> Художественная газета, 1837, февраль, № 4, 5.

<sup>7</sup> Там же, 1837, ноябрь, № 21.

<sup>8</sup> Выставки художественных произведений в 1836 году. – Художественная газета, 1836, декабрь, № 11, 12.

<sup>9</sup> Литературные прибавления к «Русскому инвалиду» на 1837 год, № 7, 19 февраля.

<sup>10</sup> *Дмитриев М.* Главы из воспоминаний моей жизни. М., 1998, с. 279–280. Пушкинскому стихотворному посланию и возникшей вокруг него пристрастной полемике посвящена специальная статья, много дающая для понимания социальной психологии и общественного настроения эпохи: *Вацуро В.Э.* «К вельможе». – Стихотворения Пушкина 20–30-х годов. Л., 1974. Разумеется, здесь сказывалась разница в социальном происхождении спорящих друг с другом людей – обстоятельство, многократно подчеркивавшееся исследователями. Но сводить к этому всю историко-культурную суть проблемы вряд ли продуктивно.

<sup>11</sup> Портретное творчество крупнейших русских мастеров первой половины XIX века – одна из наиболее изученных частей изобразительного искусства России. Среди общих трудов, посвященных этой теме, назову: *Очерки по истории русского портрета первой половины XIX века*. М., 1966; *Поспелов Г.Г.* Русский портретный рисунок начала XIX века. М., 1967; *Стерлигов А.Б.* Портрет в русской живописи XVII – первой половины XIX века. М., 1985.

<sup>12</sup> Для изучения этой, условно говоря, второй группы портретных произведений (хотя и совсем не только ее) много значили прошедшие некоторое время тому назад две большие выставки – «Неизвестные и забытые портретисты XVIII – первой половины XIX века» и «Русский акварельный и карандашный портрет первой половины XIX века». Интересной попыткой осмыслить тот портретный материал изучаемого периода, который обычно



остается за пределами общих и монографических работ по истории русского портрета, стало недавнее диссертационное исследование Ю.И. Волгиной. См.: *Волгина Ю.И.* Русский портрет второй четверти XIX века (портретисты «средней руки»). Автореферат кандидатской диссертации. М., 1997.

<sup>13</sup> Не так давно был опубликован любопытный архивный документ – опись портретов, принадлежавших семье Олсуфьевых (Союз художников СССР показывает собрание картин XVIII–XIX веков из Зарайского музея. Каталог выставки. М., 1982. Публикатор – Екатерина Иванова). Список составлялся в 1880-е годы; в это время фамильная портретная галерея оказалась уже разделенной на три части и была явлена обитателям и гостям петербургских апартаментов баронессы Е.А. Розен, бывшего московского дома князя С.В. Святополк-Четвертинского и подмосковной усадьбы княгини Н.Ф. Четвертинской. В описи значится более ста произведений, лишь небольшая часть подлежит идентификации (что и сделано публикатором описи), но состав портретировавшихся моделей позволяет с уверенностью предположить, что среди авторов картин было множество второстепенных мастеров.

<sup>14</sup> В 1920-е гг., чрезвычайно интересовавшиеся формами общественного бытования искусства в духовной истории России и их влиянием на развитие различных видов и жанров художественного творчества (вспомним работы Ю.Н. Тынянова, Б.М. Эйхенбаума), была сделана попытка музеефицировать интерьер московского жилого дома середины XIX века. Для этой цели был выбран сохранивший свое убранство особняк А.С. Хомякова. Репутация хозяина дома, одного из самых влиятельных людей русской умственной жизни 1830–1840-х гг., человека, особенно чуткого семейные традиции в исторической эволюции философско-нравственных и религиозных воззрений общества, делала избранный памятник во многих отношениях вполне репрезентативным. Вот некоторые сведения, касающиеся убранства этих комнат при жизни владельцев: парадная спальня – в простенке между киотом и печью, над диваном – парные портреты А.С. и Е.М. Хомяковых (масло, исполнены в 1842 г.); под ними небольшой портрет А.М. Валуевой (сестры Е.М. Хомяковой) работы неизвестного художника 1830-х гг. Рядом с ним – миниатюрный портрет княжны А.Д. Абамелек, известной кроме всего тем, что она была воспета Пушкиным; маленькая зала – налево от зеркала – карандашный портрет Е.А. Языковой, матери поэта, работы неизвестного художника, под зеркалом – парные портреты А.М. и Н.М. Дондуковых-Корсаковых, акварели неизвестного художника середины XIX в., между ними – портрет Л.Т. Барановой работы П.Ф. Соколова. На стене над диванчиком ряд портретов, среди них в центре портрет А. Киреевского (дед А.С. Хомякова и дядя братьев И.В. и П.В. Киреевских); кабинет и диванная –

на боковых полках портреты А.С. Хомякова (дагерротип) и Е.М. Хомяковой, на стене – портрет Гоголя работы Ф.А. Моллера, в простенках между окон – портрет Н.М. Языкова (гравюра Иордана) и литография К. Афанасьева, изображающая Д.В. Веневитинова в гробу, акварельный портрет Д.А. Валуге и т.д. (Все сведения эти, включая названия комнат, взяты из кн.: *Шапошников Б.В.* Бытовой музей сороковых годов. Путеводитель. М., 1928). Впоследствии, после долгого перерыва, еще не раз делались попытки реконструировать, но уже в условиях экспозиционных зал, интерьеры той эпохи. Эти опыты тоже зафиксированы в литературе. См.: Убранство русского жилого интерьера XIX века. По материалам выставки в Павловском дворце-музее. Составитель и автор текста *Кучумов А.М.* Л., 1977; Художественное убранство русского интерьера XIX века. Очерк-путеводитель. Л., 1986 (авторы-составители разделов, посвященных интересующей нас эпохе – *Гусева Н.Ю., Орлова К.А., Петрова Т.А., Уханова И.Н.*).

<sup>15</sup> Используемый Лермонтовым эпитет «готический» обладал для читателя того времени именно в этом контексте актуально-многозначной семантикой. Здесь он – не просто дань романтической лексике, но и слово-указатель, отсылающее к весьма популярному тогда виду зарубежной, главным образом, английской литературы, к так называемым «готическим романам» с их очень распространенной сюжетной интригой – портретами-призраками, оживающими в темных, мрачных пространствах полузаброшенных средневековых замков и обретающими таинственную власть над живыми людьми. См. также: *Хачатуров С.В.* «Готический вкус» в русской художественной культуре XVIII в. М., 1999.

<sup>16</sup> В последние десятилетия об этом интересно писали Т.В. Алексеева, М.М. Ракова, А.Н. Савинов, Д.В. Сарабьянов. Проблема поэтического образа пространства специально рассмотрена на этом материале в статье: *Аленов М.М.* Образ пространства в живописи «à la nature». К вопросу о природе венециановского жанризма. – Советское искусствознание. 83, вып. 1., М., 1984.

<sup>17</sup> Впрочем, выстраивать здесь слишком жесткий, однолинейный эволюционный ряд тоже не следует: можно вспомнить, к примеру, что всего лишь два года отделяют федотовского «Свежего кавалера» от картины Г.В. Сороки «Кабинет в Островках», что к тем же 1840-м г. относятся «интерьеры» Ф.М. Славянского, столь отличные от жанровых полотен Федотова. Стало быть, точнее говорить о характере ведущей исторической тенденции в развитии интерьерного жанра.

<sup>18</sup> Любопытная деталь. Как отмечает автор обстоятельной монографии о художнике, первоначально Толстой изобразил лишь анфиладу комнат, без каких-либо фигур на переднем плане. И лишь потом, по настоянию своих коллег, он ввел в композицию



группу из четырех человек. (Кузнецова Э.В. Федор Петрович Толстой. М., 1977, с.150).

<sup>19</sup> В развернутом виде эта точка зрения выражена в статье: *Алленов М.М.* Эволюция интерьера в живописных произведениях П.А.Федотова. – Русское искусство XVIII – первой половины XIX в. М., 1971.

<sup>20</sup> Важным источником размышлений отечественных специалистов на эту тему стала статья: *Schmoll J.A.* Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei. – In: *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts.* München, 1970.

<sup>21</sup> Вот как описывает причины появления картины один из ее авторов: «Василий Андреевич Жуковский пожелал иметь перспективный вид своего кабинета и в нем портреты лучших своих друзей и приятелей; нужно было поместить более десяти человек и всех написать с натуры. Кажется, Михайлов написал кабинет, другие ученики писали фигуры; на мою долю достались тоже две фигуры» (*Мокрицкий А.Н.* Воспоминания об А.Г. Венецианове и учениках его. – В кн.: *Алексей Гаврилович Венецианов. Статьи, письма, современники о художнике. Составление, вступительная статья и примечания А.В. Корниловой.* Л., 1980, с.254). Подробнее об этой картине см.: *Маишковиц Н.* Гоголь в кругу художников. М., 1955, с. 32–33. Полотно приобрело известность в литературных кругах того времени. Один из известных литераторов, П.А. Плетнев вспоминал: «Есть очень любопытная картина, представляющая кабинет Жуковского, когда после он жил в той части Зимнего дворца, которая называлась Шепелевским домом. На ней видишь группы людей в разных положениях. Это портреты литераторов и других лиц, собиравшихся у него. Всех заметнее и живописнее тут Крылов рядом с Пушкиным». (В.А. Жуковский в воспоминаниях современников. М., 1999, с. 438).

<sup>22</sup> *Певзнер Л.И.* А.С. Пушкин в портретах. – Художник, 1980, № 2; *Павлова Е.В.* А.С. Пушкин и его время в изобразительном искусстве первой половине 19 века. Л., 1985.

<sup>23</sup> Как уже говорилось ранее, групповые портреты писателей и художников – весьма характерная черта изучаемого периода русского искусства. В причинах распространения этого типа портретов можно видеть оборотную сторону растущего индивидуалистического самоощущения личности. Сказывался здесь, безусловно, и усиливающийся интерес к документальной фиксации действительности. Об этом свойстве искусства понадобится еще говорить, рассматривая эстампную и журнальную графику того времени.

<sup>24</sup> Вот один из опытов реконструкции подобного «домашнего» репертуара изобразительного искусства. В 1830-е гг. был изготовлен так называемый «Нащокинский домик» – уменьшенная модель

одной из квартир близкого друга Пушкина, П.В. Нащокина. Модель воспроизводила все детали убранства апартаментов. Уже в наше время специалисты Эрмитажа идентифицировали произведения искусства, висевшие на стенах комнат: три раскрашенные литографии с картин известного голландского художника XVII века Герарда Доу – «Большая», «Старик и старуха, читающие Библию», «Аптека»; «Распятие» – раскрашенная масляными красками литография с одноименной картины французского художника XVIII века Пьера Приюдома (*Назарова Г.И.* «Нащокинский домик». – В кн.: Пушкин и его время. Вып. первый. Л., 1962). См. также: *Сарнова Ольга*. «Недостает только живых человечиков ...». – Русское искусство. II / 2004.

<sup>25</sup> [Таевский В.П.] Выставка в императорской Академии художеств. Октябрь, 1849. – Современник, 1849, № 11, отд. II, с. 80.

## КНИЖНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ И ПЕЧАТНАЯ «КАРТИНКА» В ИСКУССТВЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ

<sup>1</sup> *Стасов В.В.* Избр. соч. в трех томах. Т. 1. М., 1952, с. 103–104.

<sup>2</sup> Так, в 1845 г. под названием «Иллюстрация» в России возник специальный еженедельник, посвященный «живописной хронике» современной жизни. Журнал этот не просто следовал уже установившемуся типу зарубежных публикаций подобного рода (в частности, лондонскому «Illustrated London News» и парижской «Illustration»), но и часто заимствовал у них готовые типографские клише. Об «Иллюстрации» и предшествовавших ему аналогичных изданиях в России и за рубежом подробнее см.: *Чаушанский Д.Н.* Начало журнального художественного репортажа на Западе и в России. – сб. Книга, вып. II, М., 1960. Также: Русские иллюстрированные еженедельники в XIX веке. – Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. 1984, № 1.

<sup>3</sup> Задача предлагаемой главы позволяет лишь мимоходом касаться столь же интересных, сколь и специальных проблем, связанных с изучением иллюстрации как органической части художественного ансамбля книги, ее эстетики. Проблемы эти не раз становились предметом исследовательского внимания. Назову в первую очередь: *Сидоров А.А.* Искусство русской книги XIX–XX веков. – В кн.: Книга в России. Часть вторая. М., 1925 (работа эта сыграла очень важную роль в историографии указанной темы); *его же*. История оформления русской книги. М.–Л., 1946; *Герчук Ю.Я.* Эпоха политипажей. Русское типографское искусство первой трети XIX века. М., 1982.



<sup>4</sup> Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. Т. 13. Л., 1952, с. 45.

<sup>5</sup> Разумеется, пластический язык иллюстрации ясно отражал стилевые установки художника, и в одних случаях преобладал классицизм, в других – романтизм. Но стилевая типология в качестве исходной аналитической посылки меня здесь не занимает.

<sup>6</sup> А.А. Сидоров замечает по этому поводу: «Отдельные гравированные листочки живут особой своей жизнью за прокладками из папиросной бумаги; на соседней страничке текст литературного произведения, к которому они относятся, часто представляется распространенной подписью к картинкам». (Сидоров А.А. Искусство русской книги... Указ. соч., с. 175).

<sup>7</sup> Литературная газета, 1830, 6 января, № 2.

<sup>8</sup> Телескоп, 1832, № 2, с. 297.

<sup>9</sup> Современник. Т. IX, 1839, с. 86.

<sup>10</sup> Литературная газета, 1830, 6 января, № 2.

<sup>11</sup> Цитирую по статье: *Кашин И.П.* Альманахи двадцатых-сороковых годов. – Книга в России. Часть вторая. М., 1925, с. 105. Несколько лет спустя в отечественной науке появилось еще одно интересное исследование русских альманахов: *Гриц Т., Тренин В., Никитин М.* Словесность и коммерция. Под ред. В.Б. Шкловского и Б.М. Эйхенбаума. М., 1929 (глава – Эволюция альманахов и литературные сборники Смирдина). См. также аннотированный библиографический указатель: *Смирнов-Сокольский Ник.* Русские литературные альманахи и сборники XVIII–XIX вв. М., 1965.

<sup>12</sup> Это никоим образом не значит, что Пушкин вообще был безразличен к зрительной интерпретации его сочинений. Хорошо известны решительные и конкретные указания поэта касательно графического истолкования издаваемых текстов: «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» (Из письма Л.С. Пушкину от ноября 1824 г.). – *А.С. Пушкин.* Собр. соч. в десяти томах. Т. IX. М., 1981, с. 150. В письме сделан карандашный набросок той самой композиции, которой столь малоуспешно пытался следовать Нотбек в только что упомянутой иллюстрации.

В другом письме (Л.С. Пушкину и П.А. Плетневу от марта 1825 г.): «Виньетку бы не худо; даже можно, даже нужно – даже ради Христа сделайте, именно: *Психея, которая задумалась над цветком*». – Там же, с. 170.

<sup>13</sup> Замечание А.А. Сидорова на этот счет: «Гравюра на меди и вытеснившая ее литография влеклись в стороны, становились альбомными листами... То, что именно в переходное время 30-х годов появились новые попытки разрешения задачи, представляется незабвенной их заслугой». (Сидоров А.А. Искусство русской книги. Указ. соч., с. 196).

Стоит, между прочим, заметить, что современниками процесс этот оценивался не столь однозначно. Не без некоторого опасения за судьбы словесности одна из газет писала: «Ныне господствует в литературе нашей *иллюстрация*, страсть к изданиям с картинками, гравюрами, литографиями, политипажами. Прежде картинки прилагались к литературным произведениям, нынче, наоборот, прилагают литературу к картинкам. Такова мода. Кто выиграл, предшественники или мы: это еще пока вопрос не решенный.

Но что публика охотнее рассматривает картинки, чем читает русские книги, — это дело поконченное». (Литературная газета, 1842, 20 декабря).

<sup>14</sup> Над иллюстрациями к «Душеньке» Толстой работал почти пятнадцать лет — с 1820 по 1833 г. За это время художник исполнил не только карандашные рисунки, но и собственноручно изготовил по ним шестьдесят три резцовые гравюры.

<sup>15</sup> Среди основополагающих работ назову: *Тевяшов Е.Н.* Описание нескольких гравюр и литографий. СПб., 1903; *Адарюков В.Я.* Очерк по истории литографии в России. — Аполлон, 1912, № 1; *Коростин А.Ф.* Начало литографии в России. М., 1943.

<sup>16</sup> На протяжении 1821–1824 гг. вышло шесть тетрадей (в общей сложности — 24 большеформатных литографии. Листы печатались с двух камней и порою еще раскрашивались). Среди участников издания — С.Ф. Галактионов, К.П. Бегтров, А.П. Брюллов. Подробнее об этой серии см.: *Комелова Г.Н.* Виды Санкт-Петербурга и его окрестностей. Изд. 2-е. Л., 1961; *Наумов В.А.* Графические издания Общества поощрения художников 1820–1840-х годов. — Русская графика XVIII — первой половины XIX века. Новые материалы. Л., 1984; *Миролюбова Г.А.* Новые материалы к истории создания серии литографий «Виды Санкт-Петербурга и окрестностей» (1821–1826). — Культура и искусство России XIX века. Л., 1985.

<sup>17</sup> Сравнительно недавно переиздана в виде специального альбома: *Панорама Невского проспекта*. Л., 1974. Воспроизведению литографий предпослана содержательная статья публикатора И.Г. Котельниковой — *Панорама Невского проспекта В.С. Садовникова*.

<sup>18</sup> Литературная газета, 1830, № 15. Цит. по: *Котельникова И.Г.* Указ. соч., с. 61–62.

<sup>19</sup> См.: *Каганов Г.З.* Санкт-Петербург: образы пространства. М., 1995 (глава — Невские проспекты).

<sup>20</sup> См.: *Борисова Е.А.* Русская архитектура в эпоху романтизма. СПб., 1997 (глава — Город и его восприятие в эпоху романтизма в России).

<sup>21</sup> *Каганов Г.З.* Указ. соч., с. 103.

<sup>22</sup> Семиотическая роль вывески в поэтическом «прочтении» архитектурного пейзажа Петербурга XIX — начала XX в. — самостоятельная и серьезная историко-культурная тема. Повышенный ин-



терес Садовникова к «вывесочному» антуражу городской среды – любопытный эпизод в развитии этой темы от пушкинского времени до блоковского.

<sup>23</sup> Интересные подробности о его издательской деятельности см. в хорошо документированной статье: *Мирялобова Г.А.* Издательство И. Дациаро в Москве. – В книге-альбоме: Москва и окрестности в литографиях фирмы Джузеппе Дациаро. М., 1996.

<sup>24</sup> Стоит, для начала, обратить внимание на характерную деталь. Рассуждая о восприятии Петербурга 1830-х гг., специалисты довольно часто приводят финальные фразы из гоголевского «Невского проспекта»: «О, не верьте этому Невскому проспекту! ... Все обман, все мечта, все не то, что кажется! ... Он лжет во всякое время, этот Невский проспект...» Меньше обращается внимания на то, что у Гоголя трагической жертвой этого обмана, этого развенчания мечты оказывается именно художник и по профессии, и по призванию, человек, пытавшийся соизмерять свой жизненный и поэтический идеал с картинным образом «перуджиновой Бианки». Именно ему приходит в голову ставшая потом крылатой мысль о «вечном раздоре мечты с существенностью». Отныне Гоголь в своих известных статьях станет связывать творческие возможности искусств, их достижения с иной духовной сферой, с иным способом художественного освоения мира.

<sup>25</sup> Например: *Каганов Г.З.* Дациаровская Москва. – В книге-альбоме: Москва и окрестности в литографиях фирмы Джузеппе Дациаро. М., 1996. См. также: *Скорнякова Н.Н.* Гравированные и литографированные виды Москвы 1810-го – 1830-х годов. В кн.: Из истории русской изобразительной культуры XVIII–XX вв. М., 1991; *Скорнякова Наталия.* Старая Москва. Гравюры и литографии XVI – XIX веков из собрания Государственного Исторического музея. М., 1996.

<sup>26</sup> Из московской жизни сороковых годов. Дневник Елизаветы Ивановны Поповой. СПб., 1911, с. 49.

<sup>27</sup> О художнике см.: *Стернин Г.Ю.* Рудольф Казимирович Жуковский. – В кн.: Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина XIX века. М., 1958. Вся упомянутая серия подробно, хотя и не без отдельных пропусков, описана в кн.: *Тевяшов Е.* Описание нескольких гравюр и литографий. СПб., 1903.

<sup>28</sup> Литературная газета, 1842, 15 ноября.

<sup>29</sup> Там же, 1843, 26 сентября.

<sup>30</sup> Впервые была издана в виде приложения к журналу «Репертуар и Пантеон» (1843, кн.1). В этом же номере журнала был помещен «Очерк для объяснения картины», в котором подробно описывался сюжет литографии.

<sup>31</sup> По требованию цензора Жуковский должен был заменить некоторые сцены. В своем первоначальном виде запрещенная

часть композиции воспроизведена в кн.: Ежегодник императорских театров. Сезон 1903–1904 г. СПб., 1904. В этом же выпуске «Ежегодника» опубликовано письмо Жуковского к Ф.А. Кони, касающееся этой истории: «Призывал меня Обер и так был недоволен, что чуть не вышел из границ приличия. ... Вот как у нас нельзя ничего рисовать. Это такое необычайное явление, что Обер ужасается: “Как можно, – говорит он, – чтоб на картинке возили городовые пьяниц, – разве это видано где-либо? Как можно представлять хожалых, провожающих на веревочке воришек? Ведь вы на русской службе, а срамите русских!” и т.д. Но разве я виноват, что это почти ежедневно случается. ... Я вчера был похож на кролика в крокодиловой пасти: со всех сторон торчали крючкообразные носы и попеременно, как будто высываясь один из-за другого, с язвительною улыбкой и изумлением смотрели на меня; это были негодяи, разного сорта твари, неопрятные, полуодетые..., одним словом, это вертеп!» Эта фразеология художника – довольно точный эквивалент его графического языка.

<sup>32</sup> И все же стоит обратить внимание на то, что «Театральный развезд» Гоголя был напечатан как раз в том же году, когда художник работал над этой своей «картинкой». Нельзя исключить, что хотя бы ее название было подсказано Жуковскому гоголевским сочинением.

<sup>33</sup> Речь идет о ведущей тенденции, абсолютизировать ее не надо. Вот лишь один весьма красноречивый пример книжной графики противоположного свойства. В 1844 г. выходит книга В. Даля «Похождение Христиана Христиановича Виольдамура и его Аршета». В нее было включено свыше пятидесяти офортных очерковых гравюр, исполненных по рисункам А.П. Сапожникова. Задуманы они были до текста и независимо от него как серия станковых листов, связанных между собою единым сюжетным повествованием.

<sup>34</sup> Особенно показательны в этом смысле работы наших специалистов 1920-х гг. См., например, выше уже упомянутую книгу: *Гриц Т., Тренин В., Никитин М.* Словесность и коммерция (книжная лавка А.Ф. Смирдина). Под ред. В.Б. Шкловского и Б.М. Эйхенбаума. М., 1929.

<sup>35</sup> Известно, что одним из конкретных результатов этой встречи стал подготовленный ее участниками знаменитый альманах «Новоселье», вышедший в свет двумя изданиями (1833–1834 и 1845–1846). Его появление, по словам современника, «произвело фурор».

<sup>36</sup> *Рамазанов Николай.* Материалы для истории художеств в России. Кн.1. М., 1863, с. 190.

<sup>37</sup> Северная пчела, 1832, 23 февраля.

<sup>38</sup> Заглавие это было калькой с названия вышедших почти в то



же время в Париже европейских «физиологий». В одном случае это был перевод английского издания: *Les Anglaise peint par eux-même*. P. 1840–1841 v. 1–2, а в другом – многотомное издание нравоописательных очерков французских писателей: *Les Francaise peint par eux-même. Encyclopedie morale de XIX siecle*. P.L.Curmer éd. 1840–1842. v. 1–2.

<sup>39</sup> Об А.П. Башуцком и об этом его предприятии см. содержательную статью: *Охотин Н.Г.* Башуцкий А.П. и его книга. – Приложение к факсимильному изданию «Наши, списанные с натуры русскими». М., 1986.

<sup>40</sup> *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т. 5, М., 1954, с. 602.

<sup>41</sup> Подробнее о художественном облике этой книги и об ее иллюстраторах см.: *Стернин Г.Ю.* У истоков новой книжной графики. – Приложение к факсимильному изданию «Наши, списанные с натуры русскими». М., 1986.

<sup>42</sup> Художественная газета, 1840, 8 января. За несколько лет до этого со статьей «О гравировании на дереве» выступил журнал «Живописное обозрение», сам обильно иллюстрируемый «политипажной» графикой (Т.1, 1835, с. 305–308).

<sup>43</sup> Некоторые существенные исторические сведения см.: *Гасельблат Ю.* Гравирование на дереве в России. – Вестник изящных искусств. 1887, т. 5. О художественном смысле всех этих нововведений см.: *Сидоров А.А.* Искусство русской книги... Указ. соч.

<sup>44</sup> Основным монографическим исследованием творчества В.Ф. Тимма остается книга: *Верещагин В.* Русская карикатура. Т.1. Общий обзор и характеристика работ В.Ф. Тимма. СПб., 1911. См. также: *J. Genss. Briefe Wilhelm Timm's an seinem Vater.* Tartu, 1931. См. также: *Тарасов Л.* В.Ф. Тимм. М., 1954; *Федорова В.И.* Памятник русского книжного искусства 1840-х годов ... – В кн.: *Культура и искусство России XIX века.* Л., 1985.

<sup>45</sup> «Я набрасываю сейчас прилежно рисунки к болгаринской “Салопнице” и ежедневно хожу со своим блокнотом на охоту, принося свою добычу домой, – сообщает Тимм в одном из своих писем. – К сожалению, никак не могу найти проклятую салопницу – полиция не терпит их на улице». (*Briefe ...*, письмо от 6 января 1842 г.).

<sup>46</sup> С разной мерой обстоятельности об этой стороне творчества художника говорится во всех общих работах о Федотове. См. также специальную статью: *Шумова М.Н.* Так называемая «нравственно-критическая серия» рисунков П.А. Федотова. – В кн.: *Русская графика XVIII – первой половины XIX века.* Новые материалы. Л., 1984.

<sup>47</sup> Ясности ради стоит подчеркнуть, что дело касалось не трансформации жанрово-видовой структуры искусства – менялась лишь иерархическая система его эстетических ценностей. На протяжении всей второй половины XIX века, вплоть до начала нового

столетия, различные формы печатной графики все более явственно начинают обслуживать «большое искусство», помогая ему выполнять его общественные функции.

<sup>48</sup> Авторство Г.Г. Гагарина в рисунках к «Тарантасу» долгие годы оспаривалось. Теперь оно установлено окончательно. Точно определено и время создания иллюстраций – 1839–1840 гг. Подробнее об этом см.: *Савинов А.* Григорий Григорьевич Гагарин. М., 1957; *Кантор А.* Григорий Гагарин – иллюстратор «Тарантаса». – Приложение к факсимильному изданию: Тарантас. Путевые впечатления. Сочинение графа В.А. Соллогуба. М., 1982; *Корнилова А.В.* Григорий Гагарин. Творческий путь. М., 2001.

<sup>49</sup> Впрочем, будучи спутником Соллогуба в той самой его поездке из Москвы в Казань, впечатления от которой легли в основу «Тарантаса», Гагарин как автор рисунков не просто исполнял волю писателя, а стал прямым соавтором и общей идеи сочинения, и его композиционного плана.

<sup>50</sup> Перечислить все эти работы нет никакой возможности. Из сравнительно недавно вышедших книг назову лишь одну, близкую мне самой постановкой вопроса: *Манн Ю.* В поисках живой души. «Мертвые души». Писатель – критик – читатель. М., 1984.

<sup>51</sup> В первую очередь здесь должна быть названа богатая материалом и тонкими наблюдениями книга: *Маишковиц Н.Г.* Гоголь в кругу художников. М., 1955. Многие аспекты проблемы «Гоголь и изобразительное искусство» внимательно и глубоко рассмотрены в работе: *Сарабьянов Д. П.А.* Федотов и русская художественная культура 40-х годов XIX века. М., 1973.

<sup>52</sup> О визуальном мире Гоголя как об органической составляющей поэтической фантазии писателя см. важную статью: *Лотман Ю.М.* Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. – Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 209. Труды по русской и славянской филологии. XI. Литературоведение. Тарту, 1968. Ряд интересных наблюдений, специально касающихся семантики гоголевских визуальных образов см. в работе: *Летин В.А.* Визуализация художественной картины мира Н.В. Гоголя. Автореферат кандидатской диссертации. Ярославль, 1999.

<sup>53</sup> Подробнее см.: *Стернин Г.Ю.* Иллюстрации А.А. Агина и Е.Е. Бернардовского к «Мертвым душам» Гоголя. – Приложение к факсимильному изданию «Сто рисунков из сочинения Н.В. Гоголя «Мертвые души». А. Агин. Гравировал Е. Бернардовский. М., 1985.

<sup>54</sup> *Белый Андрей.* Мастерство Гоголя. М.–Л., 1934, с. 23.

<sup>55</sup> Отечественные записки. Т. 52, 1847, № 5, отд. 8, с. 173.

<sup>56</sup> Там же. Т. 50, 1847, № 1, отд. 8, с. 65.



# КРАТКАЯ ЛЕТОПИСЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ с 1830-го по 1850-й год

Составители – Л.С. Алешина и Г.Ю. Стернин.  
Даты отмеченных событий, происходивших в России,  
даются по старому стилю

## 1830

### ЯНВАРЬ

С 1 января в Петербурге начала выходить «Литературная газета». Редактор-издатель – А.А. Дельвиг (№ 1–64), затем – О.М. Сомов. Ближайшее участие в организации и редактировании газеты принимали А.С. Пушкин и П.А. Вяземский. Газета выходила до лета 1831 года. Последний номер – 5 июля.

Вышел из печати первый том «Истории русского народа» Н.А. Полевого. «Еще до появления этой книги она была осуждаема и превозносима. ... Он (Полевой) философским духом следит за событиями и старается приметить, как образовали они судьбу народа. Это заслуга важная» (Никитенко А.В. Дневник в 3-х томах. Т. 1. М., 1955, с. 88–89. Запись от 15 января 1830 г.).

19 января по высочайшему повелению А.Г. Венецианов получает звание живописца его имп. величества.

### МАЙ

А.А. Иванов в качестве пенсионера Общества поощрения художников уезжает из Петербурга в Италию. По дороге посещает Германию. Останавливается на некоторое время во Флоренции, затем обосновывается в Риме.

### АВГУСТ

28 августа К.И. Росси докладывает об окончании строительства зданий Главного штаба и министерств на Дворцовой площади Петербурга напротив Зимнего дворца.

### СЕНТЯБРЬ

21 сентября в петербургской Академии художеств открылась очередная выставка, на которой демонстрировались художественные произведения за три предыдущих года. Экспозиция делилась на две части: на одной стороне зала размещались картины академистов, на другой – А.Г. Венецианова (5 работ) и его учеников (32 работы). «Холера уже в Москве... Жизнь, почуяв врага, напрягается и гото-

вится на борьбу с ним» (Никитенко А.В. Дневник. Т. 1. с. 93. Запись от 25 сентября 1830 г.).

## ОКТАБРЬ

О.А. Кипренский, находящийся в Италии, участвует в художественной выставке в Неаполе. Среди показанных им работ – «Портрет отца» (А.К. Швальбе), «Девочка в маковом венке с гвоздикой в руке» и другие.

4 октября в Петербург вернулся П.В. Басин, находившийся с осени 1819 года в Италии в качестве пенсионера Кабинета Александра I.

## НОЯБРЬ

8 ноября в Сорренто умер Сильвестр Ф. Щедрин.

## ДЕКАБРЬ

6 декабря снят карантин, введенный в Москве по случаю эпидемии холеры. Объявлен свободный въезд в Москву.

«Иstekший год вообще принес мало утешительного для просвещения в России. Над ним тяготел унылый дух притеснения...» (Никитенко А.В. Дневник. Т. 1, с. 95. Запись от 30 декабря 1830 года).

## В ТЕЧЕНИЕ ГОДА

В России издан труд Фр. Шлегеля «История древней и новой литературы» (СПб., 1829–1830).

Принят новый устав Академии художеств, согласно которому возраст поступающих увеличивался до 14 лет.

В.К. Шебуев стал исполнять обязанности ректора по живописи петербургской Академии художеств.

В Петербурге при Академии художеств основано Архитектурное училище, существовавшее до 1842 года.

В Петербурге вышла из печати первая часть «Панорамы Невского проспекта» (теневая сторона). Литографии И. Иванова по акварелям В.С. Садовникова. Издатель – А.М. Прево.

В.И. Григорович назначен преподавателем истории искусств в петербургской Академии художеств. Почетный вольный общник Академии художеств и ее конференц-секретарь с 1829 года Григорович играл значительную роль в художественной жизни Петербурга. В его квартире собирались многие литераторы и художники.

С.Ф. Галактионов назначен управляющим пейзажным гравировальным классом петербургской Академии художеств.

В Москве в Рисовальной Строгановской школе (открылась в 1825 г.) организуется класс технического рисования.



## ЯНВАРЬ

1 января П.В. Басин удостоен звания академика. Ему поручено исполнять должность профессора живописи петербургской Академии художеств.

10 января О.А. Кипренский получает звание профессора исторической и портретной живописи второй степени.

14 января умер А.А. Дельвиг. «Барон Дельвиг умер после четырехдневной болезни... Ему было 33 года. О нем все сожалеют как о человеке благородном» (Никитенко А.В. Дневник. Т. 1, с. 97. Запись от 16 января).

26 января в Петербурге состоялась премьера комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума». «Эту пьесу играют каждую неделю... Театральная дирекция, говорят, выручает от нее кучу денег» (Никитенко А.В. Дневник. Т. 1, с. 102. Запись от 16 февраля 1831 г.).

27 ноября этого же года «Горе от ума» было показано в Москве. Профессор петербургской Академии художеств Андрей Ив. Иванов вынужден подать в отставку ввиду недовольства Николая I картиной художника «Смерть Кульнева».

## НАЧАЛО ГОДА

А.А. Иванов обосновывается в Риме. Согласно пожеланию Общества поощрения художников начинает работать над картоном с росписи «Сотворение человека» Микеланджело. Одновременно разрабатывает эскизы собственных композиций, в частности «Аполлон, Кипарис и Гиацинт».

## МАРТ

5 марта Совет Академии художеств в Петербурге рассмотрел «Курс рисования и анатомии» В.К. Шебуева. По предложению Совета автор сократил его и дал новое название – «Антропометрия или размеры тела человеческого с образцовых произведений древних и с натуры для учащихся изобразительным искусствам». В том же году первый выпуск учебного пособия «Антропометрия» вышел из печати. Фронтиспис издания нарисовал К.П. Брюллов, рисунки автора награвированы Н.И. Уткиным.

## АПРЕЛЬ

25 апреля в «Литературных прибавлениях к газете “Русский инвалид”» опубликовано письмо А.Г. Венецианова к издателю, посвященное разбору картины Ф. Крюгера «Парад в Берлине», привезенной в начале года в Петербург и выставленной в Зимнем дворце. В дни пасхальных праздников в Петербурге устраиваются балаганы и народные гулянья. «Сегодня же был в балагане Лемана, – пишет А.В. Никитенко. – Шутовские выходки этого полуартиста до-

вольно забавны... К Леману нелегко пробраться. У дверей его храма удовольствий так тесно, как в церкви в большой праздник до проповеди» (Никитенко А.В. Дневник. Т. 1, с. 105–106. Запись от 22 апреля 1831 г.).

## МАЙ

20 мая на вечере у П.А. Плетнева А.С. Пушкин знакомится с Н.В. Гоголем.

## ИЮНЬ

В Петербурге началась эпидемия холеры. «Наконец холера со всеми своими ужасами явилась и в Петербурге. Повсюду берутся строгие меры предосторожности. Город в тоске. Почти все сообщения прерваны. Люди выходят из домов только по крайней необходимости или по должности». (Никитенко А.В. Дневник. Т. 1, с. 106–107. Запись от 19 июня 1831 г.). «На Сенной площади произошло смятение... Народ явно угрожает бунтом, кричит, что здесь не Москва» (там же, 21 июня). «Болезнь свирепствует с адскою силой. Стоит выйти на улицу, чтобы встретить десятки гробов на пути к кладбищу. Народ от бунта перешел к безмолвному глубокому унынию» (там же, с. 109. Запись от 28 июня).

## АВГУСТ

8 августа О.А. Кипренский избран советником Академии художеств Неаполя.

## ЛЕТО

Начало знакомства Н.В. Гоголя и А.О. Смирновой-Россет.

## ОКТАБРЬ

Выход в свет в середине месяца брошюры В.А. Жуковского и А.С. Пушкина «На взятие Варшавы» (Варшава была взята царскими войсками в конце августа). Жуковский поместил здесь «Старую песнь на новый лад», Пушкин – стихотворения «Клеветникам России» (написано в августе 1831 г.) и «Бородинская годовщина».

## ДЕКАБРЬ

В Петербурге в новом доме на Невском проспекте открылась книжная лавка А.Ф. Смирдина.

## В ТЕЧЕНИЕ ГОДА

Начало знакомства К.П. Брюллова и М.И. Глинки, встретившихся в Неаполе.

В Москве начал выходить журнал современного просвещения «Телескоп». Издатель – Н.И. Надеждин. «Критикою “Телескопа” было положено основание критики гоголевского периода», –



писал Н.Г. Чернышевский. Журнал выходил два раза в месяц, в 1834 году – еженедельно. Запрещен 20 октября 1836 года.

В Петербурге в доме графа Н.П. Румянцева на Английской набережной открыт публичный музей, получивший название «Румянцевский музей».

В Академии художеств введен курс «Теория изящного в живописи, ваянии и зодчестве». Читался В.И. Григоровичем.

## 1832

### ЯНВАРЬ

1 января вышел первый номер ежемесячного московского журнала «Европеец», издававшийся И.В. Киреевским. Номер открывался программной статьей издателя «Девятнадцатый век», которая стала причиной запрещения журнала. До этого, однако, успел выйти еще один номер.

### ФЕВРАЛЬ

В Петербурге открылась библиотека для чтения, размещавшаяся в том же здании, что и книжная лавка Смирдина. 19 февраля А.Ф. Смирдин устроил по этому случаю званый обед для петербургских литераторов и любителей литературы, на котором присутствовало около пятидесяти человек. Среди них – И.А. Крылов, А.С. Пушкин, В.А. Жуковский, П.А. Вяземский, Н.В. Гоголь, Ф.В. Булгарин, Н.И. Греч. На обед были приглашены и художники – А.П. Брюллов, К.А. Зеленцов, С.Ф. Галактионов, Н.И. Уткин. Событие было отмечено изданием альманаха «Новоселье» (СПб., 1833), на титульном листе которого были запечатлены участники этого торжества. Среди авторов рисунков и гравюр – А.П. Брюллов, С.Ф. Галактионов, И.В. Ческий, Е.Н. Долгов, К.А. Зеленцов, К.Я. Афанасьев, С. Гейнеринг. В следующем, 1834-м году вышел второй том «Новоселья». В 1845–1846 годах альманах был переиздан.

### ИЮНЬ

«В Петербург привезены на греческом корабле два гранитные сфинкса работ древних Египтян; они будут служить украшением пристани академической» (Из письма А.И. Иванова сыну – А.А. Иванову от 15 июня 1832 г. – «Русский художественный архив», 1892, вып. 2, с. 92).

Первое знакомство Н.В. Гоголя с Москвой.

### ИЮНЬ – НАЧАЛО ИЮЛЯ

В Риме, в выставочном зале на Пьяцца дель Пополо, демонстрируются 18 картин О.А. Кипренского. В их числе – «Портрет отца» (А.К. Швальбе), «Портрет Ев. В. Давыдова», «Читатели газет в Неаполе».

## АВГУСТ

31 августа состоялось торжественное открытие Александринского театра в Петербурге, построенного по проекту К.И. Росси.

## СЕНТЯБРЬ

20 сентября на заседании петербургской Академии художеств были удостоены звания Почетного вольного общника А.И. Дмитриев-Мамонов, Л.И. Киль, И.И. Шамбо, В.И. Панаев и др.

Тогда же В.К. Шебуев удостоен звания ректора по живописи, А.Е. Егоров – заслуженного профессора, А.Г. Варнек и А.П. Брюллов – профессоров второй степени. Избраны «назначенными» К.П. Бегров, К.К. Мейснер, Ф.Н. Рисс, Н.Г. Чернецов.

## ДЕКАБРЬ

Товарищ министра народного просвещения С.С. Уваров в своем отчете о деятельности Московского университета от 4 декабря выдвигает идею Православия, Самодержавия и Народности, рассматривая их как «истинно Русские христианские начала».

В 1833 году Уваров становится министром народного просвещения.

## КОНЕЦ ГОДА

В Москве начались регулярные собрания художников для работы с натуры, что положило начало созданию Натурного класса, преобразованного в 1833 году в Художественный класс.

На основе Натурного класса в Москве возникает Московское художественное общество. Официально зарегистрировано оно под этим названием лишь в 1843 году.

## В ТЕЧЕНИЕ ГОДА

Вышла в свет книга президента Академии художеств А.Н. Оленина «Опыт об одежде, оружии, нравах, обычаях и степени просвещения славян от времени Трояна и Русских до нашествия татар. Период первый. Письмо к г. академику в должности профессора Басину, или опыт к составлению полного курса Истории, Археологии и Этнографии для питомцев Санкт-Петербургской Императорской Академии художеств».

Вышел в свет перевод книги итальянского профессора Ж. Дель Медико «Анатомия для живописцев и скульпторов». Перевод осуществлен живописцем П.В.Басиным.

В Петербурге основано Училище гражданских инженеров.

## 1833

## МАРТ

21 марта С.С. Уваров назначен министром народного просвещения.



## АПРЕЛЬ

28 апреля Николаем I утвержден первый устав Общества поощрения художников, основанного в Петербурге в 1820 году. Цели Общества – «Содействовать успехам изящных искусств в России; ободрять и поощрять дарования русских художников».

## МАЙ

6/18 мая римскую мастерскую О.А. Кипренского посещает В.А. Жуковский.

## ВЕСНА

О.А. Кипренский участвует в выставке итальянских и иностранных художников в Риме. Среди его новых работ – портрет Б. Торвальдсена. В сентябре показывает свои работы на флорентийской выставке иностранных и итальянских художников.

## ИЮНЬ

1 июня московский «Натурный класс» преобразован в «Публичный художественный класс».

## ИЮЛЬ

6 июля на торжественном заседании Московского университета с речью «О современном направлении изящных искусств» выступил Н.И. Надеждин. В этом же году речь была дважды опубликована. В июльском номере журнала «Телескоп» (№ 11) напечатан «Проект эстетического музея при Имп. Московском университете», в составлении которого участвовали С.П. Шевырев, М.П. Погодин и кн. З.А. Волконская, подписавшая публикацию проекта. В нем говорилось о необходимости создания музея копий, слепков, макетов и моделей знаменитых памятников искусства и архитектуры, начиная с древности до современности.

## АВГУСТ

31 августа П.А. Плетнев выступил в Петербургском университете с речью «О народности в литературе».

## СЕРЕДИНА ГОДА

К.П. Брюллов завершил работу над картиной «Последний день Помпеи». Летом она была выставлена в его римской мастерской для публичного обозрения. Осенью картина была показана на художественной выставке в Милане и получила многочисленные восторженные отзывы. В 1834 году картина выставилась в Париже. В том же году привезена в Петербург.

## ОКТЯБРЬ

1 октября в Петербурге в Академии художеств открылась очередная трехгодичная выставка. На ней были показаны работы крупнейших живописцев того времени – К.П. Брюллова, П.В. Басина, М.Н. Воробьева, Ф.А. Бруни, В.К. Шебуева, О.А. Кипренского и других. Выставка пользовалась большим успехом у многочисленных зрителей. Ей было посвящено несколько восторженных статей в газетах и журналах. Особенно отмечались картины Кипренского «Читатели газет» и Бруни «Триумф Горация и смерть сестры его», пейзажи С.Ф. Шедрина, портрет детей гр. Витгенштейна Брюллова.

## В ТЕЧЕНИЕ ГОДА

Вышел из печати шестой том «Истории русского народа» Н.А. Полевого, посвященный эпохе Ивана Грозного. Продолжения работы над следующими томами не последовало.

В Риме состоялась выставка произведений русских художников, находящихся в Италии.

В.К. Шебуев закончил роспись купола конференц-зала петербургской Академии художеств – «Торжество на Олимпе».

Ф.П. Толстой закончил свой многолетний труд – рисунки к поэме И.В. Богдановича «Душенька», начатый еще в 1820 году.

Конференц-секретарь петербургской Академии художеств В.И. Григорович становится Секретарем Комитета Общества поощрения художников в Петербурге. Был им до 1842 года.

В Петербурге вышел в свет путеводитель по Эрмитажу, составленный В. Боголюбовым: «Обзор картинных галерей Эрмитажа...»

В Дворцовом архитектурном училище в Москве введен по инициативе М.Д. Быковского курс «Теория архитектуры в эстетическом отношении», читавшийся им самим.

## 1834

## ЯНВАРЬ

3 января П.А. Федотов по окончании Московского кадетского корпуса прибывает в Петербург, куда был направлен служить в лейб-гвардии Финляндском полку.

15 января в бенефис В.А. Каратыгина на петербургской сцене была впервые поставлена пьеса Н.В. Кукольника «Рука Всевышнего Отечество спасла». За критическую рецензию на эту пьесу, помещенную в журнале «Московский телеграф», издававшемся Н.А. Полевым с 1825 года, журнал был запрещен.

## МАРТ

Среди литераторов возникают планы издания энциклопедии. «Сегодня было большое собрание литераторов у Греча. Здесь находи-



лось, я думаю, человек семьдесят. Предмет заседания – издание энциклопедии на русском языке. Это предприятие типографщика Плюшара. В нем приглашены участвовать все сколько-нибудь известные ученые и литераторы» (Никитенко А.В. Дневник. Т. 1, с. 139. Запись от 16 марта 1834 г.).

#### МАЙ

15 мая в Италию в качестве пенсионера Академии художеств отправляется М.И. Лебедев.

#### ВЕСНА

А.А. Иванов совершает поездку на север Италии (Болонья, Венеция, Падуа, Виченца, Милан и др.).

#### ИЮЛЬ

В Россию прибыла картина К.П. Брюллова «Последний день Помпеи». 12–17 августа картина экспонировалась в Эрмитаже, 28 сентября – 5 октября – в Академии художеств Петербурга. Картина вызвала огромный интерес зрителей.

#### АВГУСТ

18 августа в Петербурге состоялось торжественное открытие Нарвских триумфальных ворот, возобновленных В.П. Стасовым взамен обветшавших деревянных ворот Дж. Кваренги.

30 августа на Дворцовой площади Петербурга торжественно открыта и освящена Александровская колонна.

#### ЛЕТО

В Петербурге на пристани возле здания Академии художеств, сооруженной по проекту К.А. Тона, установлены древнеегипетские сфинксы (XIII век до н. э.), найденные при раскопках Фив.

#### ДЕКАБРЬ

14 декабря в Петербурге прошла премьера оперы Д. Мейербера «Роберт-Дьявол».

#### В ТЕЧЕНИЕ ГОДА

П.А. Федотов начинает посещать рисовальные классы Академии художеств.

Вышел в свет сборник рассказов В.Ф. Одоевского «Пестрые сказки». В Петербурге вышли в свет три тома «Панорамы Санкт-Петербурга» А.Г. Башуцкого.

В Петербурге начал выходить журнал словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод «Библиотека для чтения». Это был ежемесячник. Первый издатель – А.Ф. Смирдин, с 1841 года – К.А. Полевой. Редакторы Н.И. Греч, О.И. Сенковский и другие.

Вышла в свет книга А.Н. Сапожникова «Начальный курс рисования». Издало ее петербургское Общество поощрения художников. Книга затем неоднократно переиздавалась.

Появился на русском языке (перевод В.П. Лангера) трактат Ф. Миллици «Как должно смотреть на художественные произведения».

## 1835

### МАРТ

31 марта объявлен приговор А.И. Герцену, Н.П. Огареву и другим по делу «О пении пасквильных стихов» в Москве.

### АПРЕЛЬ

25 апреля в Петербурге умер скульптор И.П. Мартос.

### МАЙ

В Петербурге основано Училище правоведения.

### МАЙ–ДЕКАБРЬ

К.П. Брюллов участвует в научно-художественной экспедиции вдоль берегов Малой Азии, Турции и Греции.

### ИЮЛЬ

В журнале «Библиотека для чтения», т. 11 появилась статья А.В. Тимофеева «Русские художники в Риме. Рим. Апреля 7. 1835».

### ЛЕТО

Недовольство Николая I иконами, выполненными известными живописцами А.Е. Егоровым и В.К. Шебуевым для новостроящегося Троицкого Измайловского собора в Петербурге, вызвало оживленные толки в петербургских литературно-художественных кругах. А.В. Никитенко: «Двум первоклассным живописцам нашим, Егорову и Шебуеву, заказаны образа для иконостаса церкви в Измайловском полку. Образа были написаны, одобрены назначенною для того комиссиею и поставлены в церковь. Приезжает министр имп. двора и находит образа не по своему вкусу: он ли сам это нашел, или какой-нибудь флигель/адъютант/ – любитель изящного – неизвестно. Только следует приказ: “Отдать образа обратно Егорову и Шебуеву за то, что они дурно написаны, а деньги, если оные уже выданы им, взыскать с них в казну; если же не выданы, то и не выдавать и внести это в их послужные списки” (Никитенко А.В. Т. 1, с. 172. Запись от 13 июня 1835 г.).

Андр. Ив. Иванов пишет: «Государь недоволен образами, написанными в Троицкую церковь г. Шебуевым, г. Егоровым и проч... почему и приказал возвратить образа художникам, написавшим, истребовав от них полученный задаток». (Письмо сыну А.А. Иванову от 4



августа 1835 г. – Русский художественный архив, 1892, вып. 3, 4, с. 169).

#### СЕРЕДИНА ГОДА

В Москве начал выходить первый русский иллюстрированный журнал-еженедельник «Живописное обозрение». Издатель – А.И. Семен. В каждом томе его было до 300 иллюстраций-политипажей.

#### ДЕКАБРЬ

25 декабря после долгих лет, проведенных на чужбине, в Москву приехал К.П. Брюллов.

#### В ТЕЧЕНИЕ ГОДА

В Петербурге вышла из печати вторая часть «Панорамы Невского проспекта» (солнечная сторона). Акварели В.С. Садовникова литографировал П.С. Иванов. Издатель – А.М. Прево.

В Москве два раза в месяц начал выходить журнал «Московский наблюдатель». Издавался группой литераторов, среди которых – Е.А. Баратынский, И.В. Киреевский, М.П. Погодин, А.И. Кошелев, А.С. Хомяков, Н.М. Языков и др. В 1838–1839 годах издателем стал Н.С. Степанов, а неофициальным редактором – В.Г. Белинский.

### 1836

#### ФЕВРАЛЬ

2 февраля в Петербурге на Адмиралтейской площади сгорел балаган И.А. Лемана. Об этом бедствии, унесшем множество жизней, современники многократно сообщали в своих письмах и дневниках (В.А. Жуковский, А.В. Никитенко, Андр. И. Иванов и другие).

#### ФЕВРАЛЬ-МАРТ

В Петербурге вышел первый том журнала «Современник», основанного А.С. Пушкиным. До конца года вышло еще три тома. Среди опубликованных до гибели Пушкина произведений – его «Капитанская дочка», статья Н.В. Гоголя «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 годах».

#### МАРТ

А.С. Пушкин посещает мастерскую скульптора Б.И. Орловского в Академии художеств, где знакомится с моделями статуй М.И. Кутузова и М.Б. Барклай-де-Толли, подготавливаемыми для памятников перед Казанским собором в Петербурге. Это посещение вызвало известный стихотворный отклик поэта.

## АПРЕЛЬ

19 апреля в Петербурге состоялось первое представление комедии Н.В.Гоголя «Ревизор». 25 мая того же года премьеры «Ревизора» прошла в Москве, в Малом театре.

## МАЙ

Знакомство К.П. Брюллова с А.С. Пушкиным: «...Я успел уже посетить Брюллова. Я нашел его в мастерской какого-то скульптора, у которого он живет /И.П. Витали, который лепил бюст художника/. Он очень мне понравился. Он хандрит, боится русского холода и прочего, жаждет Италии, а Москвой очень недоволен... Мне очень хочется привезти Брюллова в Петербург. А он настоящий художник, добрый малый, и готов на все...» (А.С. Пушкин. Письма к жене. Л., 1986, с. 76–77. Письмо от 4 мая). 18 мая Пушкин пишет жене: «Брюллов сейчас от меня. Едет в Петербург скрепя сердце; боится климата и неволи» (Там же, с.81).

23 мая К.П. Брюллов приезжает в Петербург. В июне отправляется во Псков для сбора материалов к картине «Осада Пскова».

## ИЮНЬ

11 июня в петербургской Академии художеств был устроен торжественный прием в честь К.П. Брюллова. Н.А. Рамазанов: «...Все мы с нетерпением ожидали появления гениального человека. Наконец двери распахнулись – вошел Брюллов... взоры всех устремились на создателя, созерцавшего свой труд в новом месте, при новом освещении...» (Рамазанов Н.А. Материалы для истории художеств в России. Кн.1. М., 1863, с. 190). См. также главу: Русские художники 1830–1840-х годов.

## ЛЕТО

Ф.А. Бруни вернулся из Италии в Петербург.

26 июля по распоряжению Николая I Ф.А. Бруни и К.П. Брюллов назначены «профессорами второй степени по части живописи исторической и портретной».

## АВГУСТ

В Петербурге начала выходить 2 раза в месяц «Художественная газета». Издатель-редактор – Н.В. Кукольник, в 1840–1841 годах – А.Н. Струговщиков. В первом номере издатель заявил о главной задаче газеты – информировать русского читателя о русском и мировом искусстве.

## СЕНТЯБРЬ

24 сентября Совет петербургской Академии художеств в своем собрании постановил присвоить звание академика А.А. Иванову



за картину «Явление Христа Марии Магдалине» и А.Т. Маркову за картину «Фортуна и нищий».

28 сентября в Петербурге в Академии художеств открылась очередная трехгодичная выставка. Экспонировались среди прочих картина Александра Иванова «Явление Христа Марии Магдалине» и эскизы к «Медному змию» Ф.А. Бруни – картине, о которой уже извещала пресса, хотя она еще и не была доставлена из Италии. Среди других работ: Г.Г. Чернецов «Парад и молебствие по случаю окончания в Царстве Польском военных действий в 1831 г. на Марсовом поле», О.А. Кипренский «Сивилла Тибуртинская» и портреты Б. Торвальдсена и А.М. Голицына, статуи А.В. Логановского «Парень, играющий в свайку» и Н.С. Пименова «Парень, играющий в бабки».

## ОКТЯБРЬ

В журнале «Телескоп» (1836, № 15) опубликовано первое «Философическое письмо» П.Я. Чаадаева. «Ужасная суматоха в цензуре и литературе. В 15 номере «Телескопа» напечатана статья под заглавием «Философские письма». Статья написана прекрасно; автор ее Чаадаев. Но в ней весь наш русский быт выставлен в самом мрачном виде. Политика, нравственность, даже религия представлены как дикое, уродливое исключение из общих законов человечества. ...Журнал запрещен» (А.В. Никитенко. Дневник. Т. 1, с. 188. Запись от 25 октября).

О.А. Кипренский скончался в Риме 12/24 октября. В октябре следующего года петербургская Академия художеств приобретает у вдовы художника для своего музейного собрания портреты Б. Торвальдсена и Ев.В. Давыдова, а также незаконченный портрет императрицы Елизаветы Алексеевны.

## ОКТЯБРЬ-НОЯБРЬ

В октябрьском номере (№ 6) «Художественной газеты» извещается, что в ближайшее время в Петербурге будет проведена первая «патриотико-художественная» лотерея.

## НОЯБРЬ

27 ноября в Большом театре Петербурга состоялось первое представление оперы М.И. Глинки «Иван Сусанин», впоследствии названной «Жизнь за царя». Премьера была приурочена к тому дню, когда, по преданию, Сусанин совершил свой подвиг.

## ОСЕНЬ

А.С. Пушкин посещает выставку в Академии художеств. Его внимание привлекли работы молодых скульпторов Н.С. Пименова «Парень, играющий в бабки» и А.В. Логановского «Парень, играющий в свайку». Как вспоминают свидетели, поэт воскликнул: «Наконец,

и скульптура в России явилась народная». Тогда же он написал два четверостишия об этих произведениях, напечатанных в № 9–10 (декабрь) «Художественной газеты».

### В ТЕЧЕНИЕ ГОДА

Ф.П. Толстой оканчивает серию медальонов на события Отечественной войны 1812–1814 годов.

В.И. Демут-Малиновский назначен ректором по отделу скульптуры петербургской Академии художеств.

А.И. Зауервейд назначен руководителем батальной мастерской петербургской Академии художеств.

В Москве основана первая школа технического рисования.

## 1837

### ЯНВАРЬ

22 января в Малом театре Москвы состоялось первое представление трагедии Шекспира «Гамлет» в переводе Н.А. Полевого с П.С. Мочаловым в главной роли. В.Г. Белинский посвятил этому событию большую статью «Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета», напечатанную в журнале «Московский наблюдатель» в мартовском и апрельском номерах за 1838 год.

29 января после смертельного ранения на дуэли скончался А.С. Пушкин.

Сохранилось пять зарисовок с умершего Пушкина. Три из них выполнены профессиональными художниками: Ф.А. Бруни, А.Н. Мокрицким, А.А. Козловым, два — дилетантами: В.А. Жуковским и А.Н. Струговщиковым. Гипсовый слепок с лица Пушкина сделан был формовщиком П. Балиным под руководством С.И. Гальберга.

А.В. Никитенко: «Важное и в высшей степени печальное происшествие для нашей литературы: Пушкин умер от раны, полученной на дуэли... Мы понесли горестную, невознаградимую потерю...

...Февраль I. Похороны Пушкина. Это были действительно народные похороны...» (Никитенко А.В. Дневник. Т. 1, с. 194, 196. Записи от 29 января и 1 февраля 1837 г.). Как известно, после состоявшегося в этот день отпевания поэта в Конюшенной церкви в Петербурге, гроб с телом поэта был отправлен для погребения в Святогорский монастырь близ усадьбы Михайловское Псковской губернии.

### ФЕВРАЛЬ-МАРТ

В Петербурге проведена Первая художественная лотерея Общества поощрения художников. В лотерее разыгрывалось 8 картин (среди них работы Венецианова, Щедровского, Мокрицкого, Лапченко) и 6 рисунков (Басина, Егорова, Бруни и др.). Лотерея прошла весьма успешно.



## ВЕСНА

Н.В. Гоголь приезжает в Рим и знакомится с русскими художниками, пребывающими там, в том числе с Александром Ивановым. В Риме устроена выставка работ русских художников, приуроченная к приезду в Рим великого князя Михаила Павловича.

## ИЮНЬ

В начале июня в пятой книжке журнала «Современник» напечатана поэма А.С. Пушкина «Медный всадник» (написанная в 1833 г.).

## АВГУСТ

4 августа в Неаполе умер крупный русский художник-пейзажист М.И. Лебедев.

Н.В. Гоголь читает в Бадене у А.О. и Н.М. Смирновых первые главы поэмы «Мертвые души».

## СЕНТЯБРЬ-ОКТАБРЬ

В петербургской Академии художеств проходит годовая выставка художественных произведений. «Годовая выставка художественных произведений не может никогда почитаться выставкою в европейском значении сего слова; она есть ни что иное как экзамен желающим получить ученые академические звания... для публичных посещений нет почти никакой нужды; для просто любопытствующих тут мало пользы; для знатоков и любителей имп. Академия никогда не закрывала своих зал» («Художественная газета», 1837, сентябрь, № 17, 18, с. 292).

## ОКТАБРЬ

30 октября открыта первая в России железная дорога от Петербурга до Павловска.

## НОЯБРЬ

5 ноября начата установка колонн новостроящегося Исаакиевского собора в Петербурге (автор проекта О. Монферран).

24 ноября освящена новая Екатерининская церковь в здании петербургской Академии художеств. Три композиции для ее иконостаса выполнены В.К. Шебуевым, четыре других образа и плафон «Сошествие Св. духа на апостолов» — П.В. Басиным.

## ДЕКАБРЬ

16 декабря в Петербурге умер Б.И. Орловский, не дожив нескольких дней до открытия созданных им памятников М.И. Кутузову и М.Б. Барклаю-де-Толли у петербургского Казанского собора.

Вечером 17 декабря в петербургском Зимнем дворце начался грандиозный пожар, длившийся более 30 часов. Он уничтожил залы второго

и третьего этажей. Как отмечали современники, помимо значительных художественных и материальных ценностей пожар уничтожил исторический памятник, неразрывно связанный с различными событиями русской жизни второй половины XVIII – первой трети XIX века. 25 декабря в Петербурге перед Казанским собором торжественно открыты памятники М.И. Кутузову и М.Б. Барклаю-де-Толли работы Б.И. Орловского.

## В ТЕЧЕНИЕ ГОДА

Совет петербургской Академии художеств рассмотрел предложение А.Н. Демидова о проведении конкурса на тему «Петр I в один из тех случаев, когда соображал одну из исполинских и глубоких своих идей, которыми он возвел наше прекрасное отечество на высшую степень славного его могущества». Академия установила срок конкурса – декабрь 1838 года и две премии. На конкурс было представлено 7 картин, в том числе работы А.И. Иванова и А.Г. Венецианова. Однако все картины были признаны неудовлетворительными, а конкурс был объявлен несостоявшимся.

## 1838

### ФЕВРАЛЬ

2 февраля в Петербурге русские литераторы и художники торжественно отметили 70-летие И.А. Крылова и 50-летие его творческой деятельности.

### НАЧАЛО ГОДА

Вышел из печати «Альманах на 1838 год», изданный В.А. Владиславлевым. Альманах был снабжен рядом воспроизведений с портретов и картин О.А. Кипренского, В.К. Шебуева, А.Г. Венецианова, В.И. Гау, гравированных С.Ф. Галактионовым, Н.И. Уткиным, Ф. Райтом, К.Я. Афанасьевым.

### АПРЕЛЬ

К.П. Брюллов пишет портрет В.А. Жуковского, который был предназначен для розыгрыша в лотерее. Полученные деньги пошли на выкуп Т.Г. Шевченко из крепостной зависимости. В Петербурге проведена 2-я художественная лотерея Общества поощрения художников. Среди 53 картин, разыгрывавшихся в лотерее, было много работ А.Г. Венецианова и его учеников.

### МАЙ

Братья Г.Г. и Н.Г. Чернецовы отправились в путешествие по Волге. Целью их было создание панорамы обоих берегов реки. Плавание продолжалось полгода. Художники исполнили почти две тысячи рисунков общей длиной 746 метров.



22 мая состоялось открытие «воксала» в Павловске. Здание, построенное по проекту А.И. Штакеншнейдера у конечной станции железной дороги, впоследствии прославилось своим концертным залом.

## СЕНТЯБРЬ

Ф.А. Бруни отправляется в Италию для продолжения работы над картиной «Медный змий».

## СЕНТЯБРЬ-ОКТЯБРЬ

В петербургской Академии художеств состоялась годовая выставка художественных произведений.

## ДЕКАБРЬ

Отлита из бронзы первая группа «Укротителей коней» работы П.К. Клодта, предназначенная для украшения Аничкова моста в Петербурге.

## В ТЕЧЕНИЕ ГОДА

Скульптор П.К. Клодт получает звание профессора петербургской Академии художеств и становится заведующим ее литейной мастерской.

# 1839

## ЯНВАРЬ

В Петербурге начал выходить ежемесячный учено-литературный журнал «Отечественные записки». Издатель – А.А. Краевский. Один из отделов журнала именовался «Художества». С середины 1839 года отдел критики и библиографии возглавил В.Г. Белинский, ставший вскоре идейным руководителем журнала.

## НАЧАЛО ГОДА

В Петербурге вышел первый том альманаха «Сто русских литераторов», изданный А.Ф. Смирдиным. Из предположенных десяти томов в дальнейшем вышло только три. Представлены были произведения, отобранные самими авторами, сопровождаемые их гравированными портретами, а также иллюстрациями. Среди авторов иллюстраций – К.П. и А.П. Брюлловы, К.А. Зеленцов и др. В Петербурге вышел в свет альманах «Утренняя заря», изданный В.А. Владиславлевым. Альманах был украшен гравюрами с картин известных художников. Он продолжал выпускаться ежегодно до 1843 года, давая, как и прежде, воспроизведения с картин русских мастеров. В последнем выпуске (1843) была помещена статья Н.В. Кукольника «Исторические заметки о картинках, помещенных в альманахе “Утренняя заря” на 1843 г.»

## МАРТ

26 марта состоялось торжественное открытие петербургского Зимнего дворца, восстановленного и отчасти реконструированного после пожара 1837 года.

## АПРЕЛЬ

В Петербурге проведена очередная художественная лотерея Общества поощрения художников. Среди разыгрываемых картин – произведения В.К. Шебуева, А.Е. Егорова, П.В. Басина, А.Г. Венецианова.

## МАЙ

1 мая в Петербурге умер скульптор С.И. Гальберг, многолетний профессор скульптурного класса Академии художеств.

17 мая в Петербург приезжает немецкий архитектор Лео фон Кленце, приглашенный Николаем I для разработки проекта нового музейного здания. Пробыл в Петербурге два месяца. 23 июля было утверждено его «Предложение об устройстве Музеума».

## АВГУСТ

26 августа на Бородинском поле под Москвой открыт памятник в честь Отечественной войны 1812 года. Автор проекта – А.А. Адамини. Событие это превратилось в «великое патриотическое торжество» (Анненков П.В. Литературные воспоминания. 1960, с.152).

## СЕНТЯБРЬ

10 сентября в Москве состоялась закладка храма Христа Спасителя по проекту К.А. Тона. Храм сооружался в память Отечественной войны 1812 года.

В Петербурге открылась очередная выставка Академии художеств.

## ДЕКАБРЬ

В.Г. Белинский переезжает из Москвы в Петербург, чтобы вести критический отдел в журнале «Отечественные записки».

## В ТЕЧЕНИЕ ГОДА

Петербургское Общество поощрения художников издает альбом офортов Ф.А. Бруни «Очерки событий из Российской истории» (10 листов). Над гравюрами художник начал работать еще в середине 1820-х годов. Замысел его, первоначально гораздо более обширный, включающий до 60 листов, полностью осуществлен не был. Появление первого программного документа славянофильства – статьи А.С. Хомякова «О старом и новом».

В Петербурге начато строительство Мариинского дворца по проекту А.И. Штакеншнейдера. Здание завершено в 1844 году.



П.Ф. Соколов получает звание академика.

В Москве состоялась первая после организации Художественного класса выставка работ учащихся.

В Петербурге при Обществе поощрения художников основана Рисовальная школа для вольноприходящих учащихся.

## 1840

### ФЕВРАЛЬ

2–4 февраля в Петербурге проведена 3-я художественная лотерея, организованная Обществом поощрения художников.

### МАРТ

«Художественная газета» в № 6 от 15 марта публикует статью «Русские художники в Риме. Иванов, Марков и Завьялов. (Выписка из письма. Рим. 18/30 января 1840 г.)».

### МАРТ-АПРЕЛЬ

П.А. Федотов, оставаясь на военной службе, начинает заниматься в петербургской Академии художеств под руководством К.П. Брюллова.

### ЛЕТО

Братья Григорий и Никанор Чернецовы отправились в Италию, где пробыли до сентября 1842 года. Основным местом пребывания был Рим с окрестностями, но посетили также Венецию, Флоренцию и Неаполь.

### СЕНТЯБРЬ

Утвержден окончательный проект музея Новый Эрмитаж в Петербурге Л. фон Кленце.

### В ТЕЧЕНИЕ ГОДА

Профессор петербургской Академии художеств А.Е. Егоров вынужден подать в отставку из-за того, что исполненные им иконы для Екатерининской церкви Царского Села Николай I нашел «неудовлетворительными».

В Петербурге начал издаваться отдельными тетрадями сборник «Памятник искусств и вспомогательных знаний». Издатель – Е.Ф. Фишер. В издании помещались описания произведений мирового искусства, литографированные их воспроизведения. Во 2-м томе (СПб, 1842) был опубликован «Указатель музеума Академии художеств».

Упразднено Воспитательное училище при петербургской Академии художеств, существовавшее с 1764 года.

## ЯНВАРЬ

В январе в Петербурге начала выходить «Портретная и биографическая галерея словесности, наук, художеств и искусств». Издание выходило отдельными выпусками. В каждом из них речь шла о двух крупнейших деятелях русской литературы и искусства. Первый, январский выпуск посвящен А.С. Пушкину и К.П. Брюллову. Текст сопровождался портретами, исполненными П.Ф. Соколовым и литографированными В. Шертлем.

## АПРЕЛЬ

В Собрании Совета петербургской Академии художеств от 12 апреля заслушано повеление императора Николая I, чтобы «при составлении проектов церквей сохранять вкус древнего византийского зодчества», для чего предлагалось руководствоваться чертежами К.А. Тона.

## ВЕСНА

Ф.А. Бруни, находящийся в Риме, окончил картину «Медный змий». В конце июня картина была отправлена в Россию.

## НОЯБРЬ

20 ноября в Петербурге открыт новый Аничков мост через Фонтанку, украшенный группами «Укротители коней» работы П.К. Клодта.

## ДЕКАБРЬ

В самом конце декабря в Петербурге вышли первые четыре выпуска сборника «Наши, списанные с натуры». Издатель – книгопродавец Я.А. Исаков, редактор – А.П. Башуцкий. В 1842 году издание продолжилось. Вышло 14 выпусков. Содержание их составляли «Физиологические очерки», освещающие русские типы и нравы. Среди авторов – А.П. Башуцкий, В.И. Даль, Г.Ф. Квитка-Основьяненко. Текст иллюстрировался гравюрами по рисункам В.Ф. Тимма, Е.И. Ковригина, Т.Г. Шевченко и И.С. Щедровского.

## КОНЕЦ ГОДА

Н.В. Гоголь заканчивает работу над первым томом «Мертвых душ».

## В ТЕЧЕНИЕ ГОДА

В Москве начал выходить ежемесячный журнал «Москвитянин». Редактор-издатель – М.П. Погодин, ближайший сотрудник – С.П. Шевырев. В журнале «Москвитянин» (№ 11) появилась статья С.П. Шевырева «Русские художники в Риме. Из путевых записок 1840 года».



## ФЕВРАЛЬ

В Петербург приехал и выступил с концертами Ф. Лист.

## МАЙ

Выходит из печати первый том поэмы «Мертвые души» Н.В. Гоголя.

## СЕНТЯБРЬ

Картина Ф.А. Бруни «Медный змий» выставлена в Петербурге, сначала в Зимнем дворце, затем в Академии художеств.

## СЕНТЯБРЬ-ОКТЯБРЬ

В петербургской Академии художеств проходит очередная художественная выставка.

## ОКТЯБРЬ

В пяти номерах газеты «Санкт-Петербургские ведомости» опубликована статья профессора петербургского университета Ф.В. Чиждова «Русские художники в Риме (Письмо к А.Н. Очкину)». Подавляющая часть статьи посвящена Александру Иванову и его работе над картиной «Явление Мессии».

## НОЯБРЬ

27 ноября в Петербурге состоялось первое представление оперы М.И. Глинки «Руслан и Людмила». Как писал сам автор: «Костюмы для главных действующих лиц сделаны были по указанию Карла Брюллова. Брюллов сообщил также свои соображения о декорациях Роллеру...» (М.И. Глинка. Записки. Л., 1953, с. 163).

## В ТЕЧЕНИЕ ГОДА

Начато строительство Нового Эрмитажа в Петербурге по проекту Л. фон Кленце и под наблюдением особой комиссии, в которой главную роль играл В.П. Стасов. Открытие Нового Эрмитажа состоялось в феврале 1852 года.

В Петербурге открыто Строительное училище, созданное в результате слияния Архитекторского училища при Академии художеств и Училища гражданских инженеров.

В Петербурге начал выходить сборник «Картинки русских нравов». Очерки Ф.В. Булгарина, Н.И. Греча, В.И. Даля, Н.В. Кукольника сопровождались гравюрами по рисункам В.Ф. Тимма. Всего вышло шесть выпусков, часть которых издана в 1843 году.

В Петербурге издается сборник «Театральный альбом». Помимо нот, биографий артистов, содержания спектаклей в издание входили портреты актеров, композиторов, писателей, литографии сцен спектаклей, исполненные в основном по рисункам В.Ф. Тимма.

## ФЕВРАЛЬ

В февральском номере журнала «Библиотека для чтения» (т. 56, отд. 3) опубликована статья Н.В. Кукольника «Современные искусства в России».

## АПРЕЛЬ

17 апреля в Петербурге умер многолетний (с 1817 г.) президент Академии художеств А.Н. Оленин. После его смерти президентом назначен герцог Максимилиан Лейхтенбергский.

В апреле Комиссией по строительству Исаакиевского собора в Петербурге утверждены «Условия на производство живописи в соборе». Среди художников, привлеченных к работе в соборе, — Ф.А. Бруни, К.П. Брюллов, П.В. Басин, В.К. Шебуев и др.

## МАЙ

В мае в Париже вышло первое издание книги А. Де Кюстина «Russie en 1839» («Россия в 1839 г.»). Издание книги на русском языке было запрещено царской цензурой.

25 мая Совет петербургской Академии художеств рассматривает проект Устава Московского Художественного общества и состоящего при нем Художественного класса. Устав был утвержден 1 октября 1843 года.

## ДЕКАБРЬ

5 декабря Художественный класс в Москве преобразован в Училище живописи и ваяния.

## КОНЕЦ ГОДА

Ф.А. Бруни получает разрешение уехать в Италию, где в течение 1844–1845 годов, он работает над картонами для будущих росписей Исаакиевского собора в Петербурге.

## В ТЕЧЕНИЕ ГОДА

Н.И. Уткин назначен хранителем эстампов петербургской Академии художеств.

Вышло в свет издание «Портреты именитых людей Российской церкви» (40 портретов), осуществленное братьями И.В. и П.В. Киреевскими. Портреты, входившие в собрание П.П. Бекетова (общим числом 306 штук), были отпечатаны с гравированных медных досок. Издание продолжилось в следующем, 1844 году. На этот раз было опубликовано 42 портрета под заголовком «Изображения людей знаменитых или чем-нибудь замечательных, принадлежащих по рождению или заслугам Малороссии».

В Москве основана Вторая школа технического рисования.



В Москве в ведение государства переходит Рисовальная Строгановская школа и Рисовальная школа при архитектурном Дворцовом училище.

## 1844

### ЯНВАРЬ

1 января торжественно открылось Училище живописи и ваяния в Москве.

10 января ушел в отставку с военной службы П.А. Федотов. Продолжил занятия в петербургской Академии художеств в классе профессора батальной живописи А.И. Зауервейда.

### ВЕСНА

В Петербурге вышел сборник «Дамский альбом, составленный из отборных страниц русской поэзии», иллюстрированный 18-ю рисунками Е.И. Ковригина.

### ОКТАБРЬ

25 октября в Петербурге умер руководитель батальной мастерской в Академии художеств А.И. Зауервейд.

### НОЯБРЬ

9 ноября в Петербурге умер баснописец И.А. Крылов.

### В ТЕЧЕНИЕ ГОДА

Из печати вышла книга И.П. Мятлева «Сенсации и замечания г-жи Курдюковой» с иллюстрациями В.Ф. Тимма.

Училище живописи и ваяния в Москве покупает дом Юшкова на Мясницкой улице, в котором в дальнейшем оно и существовало многие годы.

## 1845

### ЯНВАРЬ

Окончен строительством и освящен Мариинский дворец в Петербурге, сооруженный по проекту А.И. Штакеншнейдера.

### НАЧАЛО ГОДА

Вышел в свет сборник «Физиология Петербурга» (в двух частях) под ред. Н.А. Некрасова. Авторы иллюстраций-политипажей – Е.И. Ковригин, А.А. Агин, Р.К. Жуковский, В.Ф. Тимм, гравированы Е.Е. Бернадским.

В Москве вышла из печати (без имени автора) книга «О иконописании» (автором был епископ Анатолий Мартыновский).

## МАРТ

Вышла из печати повесть В.А. Соллогуба «Тарантас» с иллюстрациями Г.Г. Гагарина.

В марте в Москве состоялась первая после открытия Московского училища живописи и ваяния выставка ученических работ. Экспонировалось 196 произведений.

## МАЙ

28 мая в петербургской Академии художеств началась аукционная распродажа «книг, картин, эстампов и других, относящихся до художественной части вещей», принадлежавших покойному О.А. Кипренскому. Аукцион продолжался несколько дней июня, а затем возобновлялся в августе и сентябре.

## ДЕКАБРЬ

4/16 декабря во время кратковременного пребывания в Риме Николай I посещает мастерскую Александра Иванова, где знакомится с картиной «Явление Мессии».

## В ТЕЧЕНИЕ ГОДА

В Петербурге начало выходить еженедельное издание «Иллюстрация». Целью журнала было давать «описание России в ее общественных и частных зданиях, в подвигах и трудах замечательных соотечественников, в нравах и обычаях народа, в художествах, искусствах и науках». Редактор-издатель – Н.В. Кукольник, с 1847 года – А.П. Башуцкий. Журнал просуществовал до 1849 года.

В Москве вышла из печати книга И.М. Снегирева «Памятники Московской древности с присовокуплением очерка монументальной истории Москвы и древних видов и планов древней столицы. Сочинение Ивана Снегирева, с 3 планами и 23 картинами, по рисункам академика Солнцева, отпечатанными красками и 18 гравированными и литографированными рисунками». М., 1842–1845.

## 1846

## ФЕВРАЛЬ

22 февраля умер Н.А. Полевой. «Полевой умер. Это большая потеря. Он был необыкновенный человек. Всеобщее участие и сожаление» (Никитенко А.В. Дневник. Т. I. Запись от 22 февраля 1846 г., с. 297).

## МАРТ

В начале марта в Рим из Парижа, где он изучал математику, приехал младший брат Александра Иванова, архитектор Сергей Иванов, посланный за границу в качестве пенсионера петербургской Академии художеств.



## АПРЕЛЬ

В петербургской Академии художеств проведена очередная выставка.

## ВЕСНА

Братья Н.Г. и Г.Г. Чернецовы вновь отправляются в Италию, где пробыли до осени 1848 года.

## ИЮЛЬ

16 июля в Петербурге умер скульптор В.И. Демут-Малиновский.

## СЕНТЯБРЬ

27 сентября Совет петербургской Академии художеств постановил: «Профессоров 2-й степени по живописи исторической и портретной: Карла Брюллова, Федора Бруни и Петра Басина, как пробывших в сей степени 10 лет и принесших преподаванием пользу художествам и учащимся в Академии, возвести в профессеры I степени». (Сборник материалов для истории С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования составил П.Н. Петров, ч. III, с. 54–55. Извлечение из постановлений Совета Академии художеств).

## ДЕКАБРЬ

26 декабря в Москве умер поэт Н.М. Языков.

## КОНЕЦ ГОДА

В Петербурге вышел из печати сборник «Картины русской живописи», изданный под редакцией Н.В. Кукольника и открывающий его программной статьей «Русская живописная школа». В книге были помещены гравюры с картин В.Л. Боровиковского, А.Е. Егорова, А.А. Иванова, А.Г. Венецианова, М.Н. Воробьева, Ф.А. Бруни, В.К. Шебуева, К.П. Брюллова.

## В ТЕЧЕНИЕ ГОДА

В.Г. Перов поступает в Школу живописи А.В. Ступина в г. Арзамасе. В журнале «Москвитянин» (1846, № 7) напечатана статья Ф.В. Чиждова «О иконопочитании».

В Петербурге начал издаваться альбом карикатур «Ералаш». Издатель и автор большинства рисунков М.Л. Невахович. Ему помогали И.А. Пальм и Н.А. Степанов. Альбом выходил 4 раза в год до 1849 года.

В Москве состоялась вторая ученическая выставка Московского училища живописи и ваяния.

В Петербурге вышел из печати «Петербургский сборник», изданный Н.А. Некрасовым. В нем дебютировал Ф.М. Достоевский повестью «Бедные люди». Среди других произведений – рассказ И.С. Тур-

генева «Помещик» с 19-ю рисунками А.А. Агина, гравированными Е.Е. Бернардомским.

В альманахе «Московский литературный и ученый сборник» напечатана статья Ф.В. Чижова «О работах русских художников в Риме». Начало работы художников над росписями Исаакиевского собора в Петербурге. К.П. Брюллов расписывал плафон собора, но в 1847 году по болезни не смог продолжать работу. Окончить роспись по эскизу Брюллова было поручено П.В. Басину.

## 1847

### ЯНВАРЬ

1 января в Петербурге вышел первый номер журнала «Современник» под новой редакцией. Официальным редактором был А.В. Никитенко, по существу же журналом руководили Н.А. Некрасов и И.И. Панаев. Ведущую роль в критическом отделе играл В.Г. Белинский.

1 января в Петербурге вышла в свет книга Н.В. Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями». Сочинение вызвало многочисленные и противоречивые отклики.

### НАЧАЛО ГОДА

П.А. Федотов показывает К.П. Брюллову свои картины «Утро чиновника, получившего первый орден» («Свежий кавалер») и «Разборчивая невеста», получает полное одобрение мастера и поддержку дальнейших работ в этом жанре.

### ОКТЯБРЬ

В Петербурге состоялась очередная годовичная выставка Академии художеств. Среди экспонированных произведений — картины П.А. Федотова «Разборчивая невеста» и «Свежий кавалер».

### ОСЕНЬ

Скульптор Н.А. Рамазанов переезжает из Петербурга в Москву и становится преподавателем скульптуры в Училище живописи и ваяния.

### ДЕКАБРЬ

4 декабря в результате несчастного случая погиб А.Г. Венецианов. Александр Иванов получает от Н.В. Гоголя посвященную ему главу из книги «Выбранные места из переписки с друзьями».

А.И. Герцен знакомится в Риме с Александром Ивановым, обсуждает с ним книгу Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями».



## НАЧАЛО ГОДА

Отпечатан «Иллюстрированный альманах», подготовленный Н.А. Некрасовым и И.И. Панаевым в качестве приложения к журналу «Современник». Иллюстраторами были П.А. Федотов, А.А. Агин, Н.А. Степанов, М.Л. Невахович, Е.Е. Бернадский. При повторном рассмотрении в цензурном комитете альманах был запрещен к выходу в свет.

## ИЮЛЬ

12 июля в Петербурге от холеры умер отец Александра Иванова живописец Андрей Ив. Иванов.

## АВГУСТ

3 августа в имении Мерчик близ Харькова умер акварелист П.Ф. Соколов.

24 августа в Петербурге скончался архитектор В.П. Стасов.

## СЕНТЯБРЬ

30 сентября П.А. Федотов получает звание академика петербургской Академии художеств.

## ОСЕНЬ

Исполненные А.И. Тербеневым статуи атлантов для портика Нового Эрмитажа в Петербурге установлены на место.

## В ТЕЧЕНИЕ ГОДА

Петербургская Академия художеств объявляет конкурс на сооружение памятника И.А. Крылову.

Существовавший при Московском университете с 1816 года «мюнц-кабинет» преобразован в Кабинет изящных искусств и древностей.

В Московском училище живописи и ваяния состоялась выставка И.К. Айвазовского.

Александр Иванов начинает работу над «Библейскими эскизами». Академия художеств в Петербурге торжественно отметила 50-летний юбилей художественно-педагогической деятельности В.К. Шебуева.

## ЯНВАРЬ

В Москве в залах Училища живописи и ваяния состоялась 4-я художественная выставка.

## АПРЕЛЬ

3 апреля торжественно открыт Большой Кремлевский дворец в Москве, построенный по проекту К.А. Тона. На открытии присутствовал Николай I в сопровождении царской фамилии.

6 апреля в Петербурге умер от холеры архитектор К.И. Росси. К.П. Брюллов уезжает за границу для лечения.

## СЕНТЯБРЬ-ОКТЯБРЬ

В петербургской Академии художеств состоялась очередная художественная выставка. Среди представленных произведений показана картина П.А. Федотова «Сватовство майора», привлекавшая к себе множество зрителей.

## НОЯБРЬ

26 ноября Совет петербургской Академии художеств одобрил к сооружению проект памятника И.А. Крылову работы П.К. Клодта.

## КОНЕЦ ГОДА

Ф.А. Бруни назначен начальником второго отделения Эрмитажа, ведавшего в основном произведениями живописи. В качестве такового Бруни занимался также и закупками картин на зарубежных аукционах.

## В ТЕЧЕНИЕ ГОДА

Начинает работу «Комиссия об окончательном осмотре картин, находящихся в имп. Эрмитаже и загородных дворцах». Возглавлял Комиссию Ф.А. Бруни. В нее входили также П.В. Басин и Т.А. Нефф. В работу Комиссии постоянно вмешивался Николай I, который и решил окончательно судьбу коллекции.

В Петербурге вышел в свет «Литературный сборник с иллюстрациями», изданный редакцией журнала «Современник». Среди литературных произведений стоит отметить главу «Сон Обломова» И.А. Гончарова из романа «Обломов». Авторы иллюстраций – А.А. Агин, М.Л. Невахович. Гравер Е.Е. Бернарнский.

## В ТЕЧЕНИЕ ГОДА

В Петербурге вышел в свет «Музыкальный альбом с карикатурами». Автор карикатур – Н.А. Степанов.

В Петербурге учреждается комитет для устройства при Академии художеств мозаичного отделения, главной задачей которого была подготовка мозаичистов для перевода росписей Исаакиевского собора в мозаику. Одним из членов комитета был Ф.А. Бруни.



## ЯНВАРЬ

В январе граф А.Ф. Ростопчин открыл частную картинную галерею в собственном особняке на Садовой улице в Москве. Был издан каталог с описанием 282 картин, 26 мраморных скульптур, а также произведений декоративно-прикладного искусства.

## ФЕВРАЛЬ–ИЮНЬ

Пребывание П.А. Федотова в Москве. Знакомство его с С.П. Шевыревым, А.Н. Островским, М.П. Погодиным и другими представителями литературно-научных московских кругов.

## АПРЕЛЬ

В Москве в залах Училища живописи и ваяния состоялась 5-я художественная выставка. На ней были показаны 4 картины и эскизы сепией П.А. Федотова. В мае выставка произведений Федотова была устроена в Ростопчинской галерее.

## МАЙ

Ф.И. Иордан, закончив гравюру с картины Рафаэля «Преображение», над которой он трудился 15 лет, вернулся в Петербург. Здесь он получил звание профессора.

## ОКТЯБРЬ

В Петербурге в залах Академии художеств открылась ежегодная художественная выставка.

## НОЯБРЬ

21 ноября в Петербурге открыт Николаевский мост – первый постоянный мост через Большую Неву.

## КОНЕЦ ГОДА

В Москве вышел в свет «Драматический альбом», изданный и составленный драматургом и историком русского театра П.Н. Араповым и Авг. Роппльтом. В нем опубликованы пьесы русских авторов, очерк развития русского театра, а также портреты крупнейших русских артистов начиная с XVIII века.

## В ТЕЧЕНИЕ ГОДА

На Аничковом мосту в Петербурге установлены две новые группы «Укротителей коней» П.К. Клодта взамен прежних парных (дважды повторяющихся) групп.

# ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ \*

Абамелек А.Д. 193	Анатолий (еп. Могилевский и Мстиславский) 186	126, 178, 188, 204, 205, 208, 210, 216, 217, 220, 224, 226, 228, 230
Агин А.А. 47, 166-168, 170, 171, 202, 225, 228-230	Анджелико, Фра Беато 96	Батюшков К.Н. 34
Адамини А.А. 220	Анненков П.В. 15, 173, 220	Башуцкий А.П. 160, 211, 222, 226
Адарюков В.Я. 198	Анненкова Е.А. 6, 179	Бегров К.П. 198, 208
Айвазовский И.К. 65, 67, 185, 229	Арапов П.Н. 231	Бекетов П.П. 224
Аксаков С.Т. 63, 181	Асварищ Б.И. 191	Белинский В.Г. 161, 173, 201, 213, 216, 219, 220, 228
Аксаковы 6, 179	Аскарянц А.В. 180	Белый Андрей 169, 202
Александр I 98, 103, 105, 106, 125, 181, 204	Афанасьев К.Я. 194, 207, 218	Белютин Э.М. 174
Александр Николаевич (Александр II) 185	Ацаркина Э.Н. 188	Бенедиктов В.Г. 41
Алексеев А.А. 110, 121	Байе А.Ж. 105	Бенуа А.Н. 70, 180, 184, 187
Алексеев М.И. 189	Байрон Дж.Г. 51	Бенуа Н.Л. 67
Алексеева Т.В. 173, 174, 177, 194	Балин В. 216	Бернардский Е.Е. 166-168, 170, 171, 202, 225, 228-230
Алленов М.М. 194, 195	Баранова Л. Т. 193	Бессмертный Ю.Л. 172
Алышпуллер М.Г. 173	Баратынский Е.А. 11, 15, 173, 213	Бестужев А.А. 146
Алябьева А.В. 124	Барбье О. 51	Бестужев Н.А. 104
	Барклай- де-Толли М.Б. 106, 213, 217, 218	Битюцкая С.И. 182
	Басин П.В. 45, 61, 88, 89, 119,	Бишпебуа Л.П.А. 105

**\*Составитель**  
**Л.С. Алешина**



- Богданович И.Ф.  
147, 210
- Боголюбов В.  
210
- Борисова Е.А.  
172, 190, 198
- Боровиковский В.Л.  
34, 227
- Боткин М.П.  
186
- Бродский Н.Л.  
177
- Брук Я.В.  
179, 183, 189
- Бруни Ф.А.  
19, 45, 46, 58, 61,  
69, 70, 88, 89, 108,  
183, 184, 187, 190,  
210, 214-216, 219,  
220, 222-224, 227,  
230
- Брюллов А.П.  
20, 24, 28, 34, 61,  
143, 158, 159, 180,  
184, 198, 207, 208,  
219
- Брюллов К.П.  
8, 10, 11, 14, 17,  
19, 20, 24, 28, 30,  
33, 34, 36, 38-40,  
42, 43, 45, 46, 48,  
50-52, 58, 61, 75,  
76, 80-82, 87-89,  
93-95, 108, 114,  
126, 143, 158,  
159, 165, 168,  
176, 178, 180,  
185, 187, 188, 205,  
206, 209-214, 218,  
219, 221-224, 227,  
228, 230
- Брюсов В.Я.  
105, 190
- Брянчанинов  
(о. Игнатий)  
94, 96
- Булгарин Ф.В.  
18, 35, 141, 143,  
158, 207, 223
- Бусева-Давыдова И. Л.  
185, 186
- Буслаев Ф.И.  
181
- Быковский М.Д.  
210
- Вакенродер В. Г.**  
35, 43
- Валуев Д.А.  
194
- Валуева А.М.  
193
- Ван дер Меер  
(Вермер  
Делфтский) Я.  
50
- Ван Дик (Ван Дейк) А.  
50
- Варнек А.Г.  
20, 126, 208
- Вацуро В.Э.  
177, 192
- Вдовин Г.В.  
174
- Веласкес Д.  
50
- Веневитинов Д.В.  
181, 194
- Венецианов А.Г.  
28, 34, 36, 38, 47,  
50, 88, 110, 119,  
129, 130, 135, 177,  
191, 195, 203,  
205, 216, 218,  
220, 227, 228
- Верещагин В.А.  
201
- Верещагина А.Г.  
172, 177, 187
- Веронезе П.  
179
- Вигель Ф.Ф.  
177
- Виельгорский И.М.  
6
- Винкельман И.  
62
- Виноградов И.А.  
173, 186-188
- Виньи А. де  
51
- Витали И.П.  
178, 214
- Владиславлев В.А.  
218, 219
- Волгина Ю.И.  
174, 193
- Волконская З.А.  
44, 69, 178, 181,  
183, 209
- Воробьев М.Н.  
48, 146, 210, 227
- Воробьев С.М.  
65, 67
- Врангель Н.Н.  
178
- Вяземский П.А.  
12, 15, 16, 34, 173,  
203, 207
- Гаварни П.**  
163
- Гагарин Г.Г.  
20, 32, 47, 165,  
168, 176, 178,  
202, 226
- Гаевский В.П.  
196
- Галаган Г.П.  
186
- Галактионов С.Ф.  
28, 143, 146, 158,  
159, 198, 204, 207,  
218
- Гальберг С.И.  
61, 102, 180, 183,  
216, 220
- Гассельблат Ю.  
201
- Гау В.И.  
218
- Гау Э.П. 128
- Гвидо (Гвидо Рени)  
50, 184
- Гегель Г.  
60

- Гейне Г. 51  
Гейнеринг С. 207  
Гейтман Е. 146  
Герцен А.И. 5, 70, 172, 173, 184, 212, 228  
Герчук Ю.Я. 196  
Гершензон М.О. 15, 182  
Глинка М.И. 10, 41, 206, 215, 223  
Гнедич Н.И. 34, 116  
Гоголь Н.В. 9-11, 14, 30, 32-34, 47, 48, 50, 55, 56, 59, 63, 64, 66, 69, 70, 81, 83, 84, 92, 135, 140, 158, 164, 166-169, 171-173, 176, 178, 180-183, 185-188, 194, 196, 199, 200, 202, 206, 207, 213, 214, 217, 222, 223, 228  
Голдовский Г.Н. 182, 191  
Голицын А.М. 179, 215  
Голубева О.Д. 177  
Гончаров И.А. 230  
Гончарова Над. Н. 174  
Гончарова Нат. Н. 124  
Горбачева С.М. 174  
Грабарь И.Э. 191  
Греч Н.И. 35, 158, 176, 207, 210, 211, 223  
Грибоедов А.С. 205  
Григорович В.И. 34, 39, 67, 177, 182, 204, 207, 210  
Григорьев А.А. 95, 96, 188  
Гриц Т. 176, 197, 200  
Гудкова А.А. 179  
Гусева Е.Н. 176, 180, 183, 186  
Гусева Н.Ю. 194  
Гюго В. 51  
Давыдов Ев.В. 215  
Даль В.И. 185, 200, 222, 223  
Данилевский А.С. 66  
Данилова И.Е. 181  
Даргомыжский А.С. 41  
Дациаро И.Х. (Дж.) 150, 154, 199  
Дельвиг А.А. 177, 203, 205  
Дель Медико Ж. 208  
Демидов А.Н. 218  
Демут-Малиновский В. И. 216, 227  
Денисов А.Г. 104  
Державин Г.Р. 47, 143  
Дерикер Г.В. 161  
Дидро Д. 191  
Дмитриев М.А. 125, 197  
Дмитриева Н.А. 175  
Дмитриев-Мамонов А.И. 208  
Дмитрий Донской 144  
Долгов Е.И. 207  
Дондуковы-Корсаковы А.М. и Н.М. 193  
Достоевский Ф.М. 188, 227  
Доу Г. 196  
Дружинин А.В. 7  
Дюрер А. 39  
Евсеев М.Ю. 175  
Евсеев И.Е. 172  
Егоров А.Е. 28, 34, 47, 90, 108, 146, 188, 208, 212, 216, 220, 221, 227  
Екатерина II 99, 124, 125  
Елизавета Алексеевна, имп. 215  
Железнов М.Н. 43  
Жуковский В.А. 15, 28, 34, 35, 48, 55, 62, 92, 99, 100, 113, 116, 135, 143, 158, 172, 178, 179, 181, 185, 195, 206, 207, 209, 213, 216, 218  
Жуковский Р.К. 153-156, 199, 200, 225



- Завьялов Ф.С.  
67, 221
- Загоскин М.И.  
18
- Зайцев Н. 110
- Зауервейд А.И.  
216, 225
- Зеленцов К.А.  
119, 130, 158, 207,  
219
- Зорин А.Л.  
172
- Иван Грозный**  
210
- Иванов Ал-р А.  
8, 9, 14, 16, 19, 20,  
24, 28, 30, 32-34,  
48, 52, 54, 55, 58,  
61, 62, 64, 65, 67,  
68, 70, 75, 76, 81,  
83, 84, 87, 90-93,  
172, 173, 176-178,  
180, 183, 186-188,  
203, 205, 207, 211,  
212, 214, 215, 217,  
221, 223, 226-229
- Иванов Андр.И.  
34, 47, 90, 91, 98,  
178, 179, 205, 207,  
212, 213, 218, 229
- Иванов Ант.И.  
121
- Иванов И.  
149, 204
- Иванов И.А.  
143
- Иванов М.А.  
143
- Иванов П.С.  
149, 213
- Иванов С.А.  
180, 226
- Иванова Ек.  
193
- Иордан Ф.И.  
45, 67, 178, 180,  
194, 231
- Исаков Я.А.  
222
- Иткина Л.З. 178
- Каверин В.А.**  
176
- Каганов Г.З.  
112, 150, 190,  
198, 199
- Каменская М.Ф.  
119, 131, 192
- Канова А.  
124
- Кантор А.М.  
202
- Карамзин Н.М.  
15, 16, 173
- Каратыгин В.А.  
210
- Карев А.А.  
174
- Карпова Т.Л.  
174
- Каррачи А.  
50
- Кашин И.П.  
197
- Кваренги Дж.  
211
- Квитка-
- Основьяненко Г.Ф.  
222
- Киль Л.И.  
208
- Кипренский О.А.  
17, 20, 34, 42, 48,  
50, 58, 69, 102,  
126, 145, 146,  
179, 183, 189,  
204-207, 209, 210,  
215, 218, 226
- Киреевский А.  
193
- Киреевский И.В.  
11, 60, 173, 207, 213
- Киреевские, братья  
И.В. и П.В.  
181, 193, 224
- Кириченко Е.И.  
172, 185, 189
- Киселев А.  
176
- Кисунько В.Г.  
180
- Кленце Л. фон  
220, 221, 223
- Клодт К.К.  
161
- Клодт П.К.  
219, 222, 230, 231
- Кнабе Г.С.  
184, 189
- Ковалевский П.М.  
9, 172
- Ковригин Е.И.  
65, 222, 225
- Козлов А.А.  
216
- Комелова Г.Н.  
175, 198
- Комэра Ф.  
183
- Кони Ф.А.  
200
- Корнилова А.В.  
32, 175-177,  
179, 180, 191,  
195, 202
- Коростин А.Ф.  
198
- Корреджо А.  
124
- Котельникова И.Г.  
198
- Кочубей В.Н.  
135
- Кошелев А.И.  
213
- Краевский А.А.  
219
- Красилин М.М.  
186
- Крендовский Е.Ф.  
28
- Кривцов П.И.  
67, 69

- Кривцовы, братья  
Н.И., П.И., С.И.  
182
- Кривцун О.А.  
176
- Круглова В.  
188
- Крылов И.А.  
34, 35, 116, 135,  
143, 195, 207, 218,  
225, 229, 230
- Крюгер Ф.  
116, 177, 191, 205
- Кубасов И.  
184
- Кудинов А.С.  
67
- Кузнецова Э.В.  
195
- Кукольник Н.В.  
19, 33, 35, 41, 108,  
190, 210, 214,  
219, 223, 224,  
226, 227
- Курбатов В.Я.  
84, 186
- Кутузов М.И.  
106, 213, 217, 218
- Кюстин А. де  
189, 224
- Ладюрнер А.И.  
27, 112, 113, 117
- Лажечников И.И.  
18
- Ламартин А.М.  
51
- Лангер В.П.  
28, 212
- Лапченко Г.И.  
216
- Лебедев М.И.  
47, 58, 75, 129,  
211, 217
- Левинсон-  
Лессинг В.Ф. 178
- Лейхтенбергский  
Максимилиан  
224
- Леман И.А.  
205, 206, 213
- Леонардо да Винчи  
39
- Лермонтов М.Ю.  
12, 51, 83, 173,  
179, 194
- Либман М.Я.  
185
- Лист Ф.  
223
- Логановский А.В.  
121, 215
- Ломтев Н.П.  
65, 182
- Лоррен К.  
50
- Лотман Ю.М.  
22, 108, 175, 176,  
183, 190, 202
- Лямина Е.Э. 6
- Майков А.Н.  
72, 96
- Майков В.Н.  
170
- Майков Н.А.  
188
- Манн Ю.В.  
202
- Маркина Л.А.  
180
- Марков А.Т.  
67, 89, 97, 215,  
221
- Мартос И.П.  
119, 145, 212
- Мартыновский  
Анатолий, еп.  
225
- Масальский К.П.  
18
- Машковцев Н.Г.  
172, 176, 178,  
180, 195, 202
- Мейербер Д.  
211
- Мейснер К.К.  
208
- Мельгунов Н.А.  
177
- Микеланджело  
38, 205
- Милиция Ф.  
212
- Минин К.  
119
- Миролюбова Г.А.  
198, 199
- Михаил Павлович,  
вел. кн.  
217
- Михайлов Г.К.  
133, 135, 195
- Мицкевич А.  
51
- Моисеева С.В.  
190
- Мокрицкий А.Н.  
38, 39, 65, 176,  
177, 179, 187,  
195, 216
- Молева Н.М.  
174
- Моллер Ф.А.  
47, 136, 180, 194
- Монферран О.  
3, 89, 98, 101-103,  
105, 188-190, 217
- Мур Т.  
51
- Мурильо Б.Э.  
184
- Мюссе А. де  
51
- Мятлев И.П.  
163, 225
- Надеждин Н.И.  
206, 209
- Назарова Г.И.  
196
- Наумов В.А.  
175, 198
- Нащокин П.В.  
196
- Нащокина М.В.  
184



- Невахович М.Л.  
227, 229, 230
- Некрасов Н.А.  
141, 225, 227-229
- Неттельгорст О.П.  
161
- Нефф Т.А.  
89, 97, 126, 230
- Никитенко А.В.  
203-206, 211-213,  
215, 216, 226, 228
- Никитин М.  
176, 197, 200
- Никитин Н.П.  
188, 189
- Николай I  
6, 44, 45, 90, 91,  
109, 113, 116,  
125, 172, 182,  
188, 189, 205,  
209, 212, 214,  
220-222, 226, 230
- Никольский В.А.  
185
- Нотбек А.В.  
142, 146, 197
- Овербек Ф.**  
81, 82
- Огарев Н.П.  
212
- Одоевский В.Ф.  
11, 158, 173, 211
- Озеров В.А.  
34, 143
- Оленин А.Н.  
28, 34, 176, 177,  
208, 224
- Олсуфьевы  
193
- Ольга Николаевна,  
вел. кн.  
188
- Орлов П.Н.  
65
- Орлова К.А.  
194
- Орловский А.О.  
34
- Орловский Б.И.  
106, 107,  
109, 190, 192,  
213, 217, 218
- Осват А.Л.  
189
- Островский А.Н.  
231
- Охотин Н.Г.  
201
- Очкин А.Н. 223
- Павел I**  
125
- Павлова Е.В.  
195
- Пальм И.А.  
227
- Панаев В.И.  
208
- Панаев И.И.  
228, 229
- Певзнер Л.И.  
195
- Перов В.Г.  
227
- Петинова Е.Ф.  
188
- Петр I  
5, 99, 101, 103,  
107, 189, 218
- Петров П.Н.  
73, 184, 227
- Петрова Е.Н.  
179, 183, 188, 189
- Петрова Т.А.  
194
- Пименов Н.С.  
62, 67, 215
- Плахов Л.К.  
133
- Плетнев П.А.  
195, 197, 206, 209
- Плюшар Е.А.  
22, 126, 211
- Погодин М.П.  
209, 213, 222, 231
- Подключников Н.И.  
133
- Пожарский Д.М.  
119
- Полевой К.А.  
211
- Полевой Н.А.  
18, 125, 141, 173,  
203, 209, 216, 226
- Попова Е.И.  
153, 199
- Поппи К.  
184
- Поспелов Г.Г.  
174, 192
- Потемкин Г.А.  
119
- Поттер П.  
50
- Прево А.М.  
149, 204, 213
- Приймак Н.Л.  
177, 184
- Прюдом П.  
196
- Пуссен Н.  
50
- Пушкин А.С.  
12, 15, 16, 33-35,  
47, 48, 50, 101,  
114, 116, 124,  
135, 142, 143,  
146, 158, 165,  
173, 176, 181,  
182, 187, 189,  
191-193, 195-197,  
203, 206, 207,  
213-217, 222
- Пушкин Л.С.  
197
- Раев В.Е.**  
65, 111-115, 182,  
184, 190
- Райт Ф. 218
- Ракова М.М.  
174, 182, 184,  
190, 194
- Рамазанов Н.А.  
61, 62, 181, 184,  
185, 200, 214, 228

- Рафаэль  
 38, 45, 72, 81, 97,  
 181, 184, 231  
 Рахманова М.П.  
 186  
 Ребеккини Д.  
 173  
 Рейсдаль Я. ван  
 50  
 Рисс Ф.Н.  
 208  
 Роже Э.  
 183  
 Розен Е.А.  
 193  
 Роллер А.А.  
 223  
 Роппольт А.  
 231  
 Росси К.И.  
 203, 208, 230  
 Ростопчин А.Ф.  
 231  
 Ротач А.Л.  
 189  
 Рубенс П.П.  
 50  
 Румянцев Н.П.  
 207  
 Рязанцев И.В.  
 190  
 Савинов А.Н.  
 194, 202  
 Садовников В.С.  
 107, 149, 150, 198,  
 204, 213  
 Сазонов В.К.  
 90, 188  
 Сальери А.  
 39  
 Самивер Н.В.  
 6  
 Самойлова Ю.П.  
 95  
 Сапожников А.П.  
 28, 200, 212  
 Сарабьянов Д.В.  
 172, 194, 202  
 Сарнова О.М.  
 196  
 Сассоферато  
 184  
 Сербеева Е.А.  
 153  
 Свиньин П.П.  
 44  
 Святополк-  
 Четвертинский С.В.  
 193  
 Семен А.И.  
 213  
 Семенов Г.  
 178  
 Сенковский О.И.  
 35, 179, 211  
 Сен-Симон К.А.  
 108  
 Серый Г.С.  
 182  
 Сидоров А.А.  
 196, 197, 201  
 Скорнякова Н.Н.  
 199  
 Скотт В.  
 51, 173, 174  
 Скотти М.И.  
 47, 65, 67  
 Славянский Ф.М.  
 194  
 Смирдин А.Ф.  
 28, 157, 158, 197,  
 200, 206, 207, 211,  
 219  
 Смирнов-  
 Сокольский Н.П.  
 197  
 Смирнова-  
 Россет А.О.  
 206  
 Смирновы А.О.  
 и Н.М.  
 217  
 Снегирев И.М.  
 226  
 Собко Н.П.  
 175  
 Соколов П.Ф.  
 20, 126, 193, 221,  
 222, 229  
 Соколова М.В.  
 180  
 Соллогуб В.А.  
 32, 164-166, 202,  
 226  
 Солнцев Ф.Г.  
 226  
 Сомов А.И.  
 185  
 Сомов О.М.  
 203  
 Сорока Г.В.  
 130, 194  
 Ставассер П.А.  
 67, 121  
 Стасов В.В.  
 34, 65, 139, 177,  
 182, 196  
 Стасов В.П.  
 211, 223, 229  
 Степанов Н.А.  
 32, 40, 41, 54, 227,  
 229, 230  
 Степанов Н.С.  
 213  
 Степанова С.С.  
 175, 188, 192  
 Стерлигов А.Б.  
 192  
 Стернин Г.Ю.  
 199, 201, 202  
 Столпянский П.Н.  
 175  
 Строгановы  
 125  
 Струговщиков А.Н.  
 35, 214, 216  
 Струйский Д.Ю.  
 123  
 Ступин А. В.  
 227  
 Суворов А.В.  
 141  
 Сумароков П.П.  
 173  
 Сусанин И. 215



- Тарасов Л.М. 201  
Тарасов О.Ю.  
185  
Тверской Т.  
145  
Тевяшов Е.Н.  
198, 199  
Теребенев А.И.  
229  
Тик А.  
35, 38, 43  
Тименчик Р.Д.  
189  
Тимм В.Ф.  
161-163, 201, 222,  
223, 225  
Тимофеев А.В.  
181, 212  
Тинторетто Я.  
179  
Титов В.П.  
177  
Тициан  
179  
Толстой Ф.П.  
28, 48, 119, 130,  
131, 147, 148, 156,  
182, 194, 195,  
198, 210, 216  
Тон К.А.  
85, 87, 211, 220,  
222, 230  
Торвальдсен Б.  
209, 215  
Тренин В.  
176, 197, 200  
Тропинин В.А.  
17, 20, 47, 126,  
178  
Тургенев И.С.  
227  
Тухаринов Е.  
105  
Тынянов Ю.Н.  
173, 176, 193  
Тыранов А.В.  
65, 119, 128, 136  
Тютчев Ф.И.  
83, 183, 184
- Уваров С.С.  
177, 208  
Успенский Б.А.  
173  
Уткин Н.И.  
158, 205, 207, 218,  
224  
Уханова И.Н.  
194  
Ухтомский К.А.  
119
- Фальконе Э.М.**  
103, 107, 189  
Федорова В.И.  
201  
Федотов П.А.  
8, 9, 20, 42, 47, 75,  
126, 130-134, 136,  
153, 164, 170,  
194, 195, 201, 202,  
210, 211, 225,  
228-231  
Фишер Б.Ф.  
221  
Флоровский Г. прот.  
15, 107, 190  
Франча Ф.  
39  
Фридрих-  
Вильгельм Ш.  
116  
Фридриц И.  
145
- Хачатуров С.В.**  
194  
Хвостов Д.И.  
158  
Хлодовский Р.И.  
181  
Хомяков А.С.  
9, 172, 193, 194,  
213, 220  
Хомякова Е.М.  
193, 194
- Чаадаев П.Я.**  
215
- Чаушанский Д.Н.  
196  
Чеканова О.А.  
189  
Чернецов Г.Г.  
27, 28, 68, 116,  
117, 119, 177, 182,  
191, 215, 218,  
221, 227  
Чернецов Н.Г.  
28, 119, 128, 182,  
208, 218, 221, 227  
Чернецовы, братья  
Г.Г., Н.Г.  
101, 218  
Чернышевский Н.Г.  
7, 207  
Ческий И.В.  
143, 146, 207  
Четвертинская Н.Ф.  
193  
Чижев Ф.В.  
181, 186, 187, 223,  
227, 228
- Шамбо И.И.**  
208  
Шампин П.М.  
47, 89, 97  
Шапошников Б.В.  
194  
Шатобриан Ф.Р.  
38, 51  
Шаховской А.А.  
34  
Швальбе А.К.  
204, 207  
Шебуев В.К.  
28, 34, 47, 88-90,  
108, 146, 188,  
204, 205, 208,  
210, 212, 217, 218,  
220, 224, 227, 229  
Шевченко Т.Г.  
161, 218, 222  
Шевырев С.П.  
63, 177, 181, 184,  
209, 222, 231

Шекспир В.  
216  
Шеллинг Ф.  
60  
Шенрок В.И.  
172  
Шертль В.  
222  
Шкловский В.Б.  
173, 176, 197, 200  
Шлегель Фр.  
204  
Шмидт И.М.  
174  
Штакеншнейдер А.И.  
219, 220, 225  
Штернберг В.И.  
65, 67, 182  
Шумова М.Н.  
201  
Шурыгин Я. И.  
190

**Щедрин А.Ф.**  
175  
Щедрин Сильв.Ф.  
61, 62, 175, 180,  
204, 210  
Щедровский И.С.  
161, 216, 222  
Щепкин М.С.  
10

Эйхенбаум Б.М.  
11, 51, 173, 176,  
179, 193, 197, 200  
Эфрос А.М.  
57, 180

**Юсупов Н.Б.**  
124  
Юсуповы 125

**Языков Н.М.**  
186, 194, 213, 227  
Языкова Е.А.  
193  
Ямщиков С.В.  
174

Яненко Я.Ф.  
41  
**Boele O.**  
183  
**Genss J.**  
201  
**Harding J.**  
183  
**Schmoll J.A.**  
195  
Sugrobova O.  
160

На обложке:  
А.А. Иванов  
Ветка. Этюд  
Конец 1840-х –  
начало 1850-х гг.  
ГТГ

### **Стернин Григорий Юрьевич**

Художественная жизнь  
России 30–40-х годов  
XIX века

Редактор  
Г.П. Конечна  
Компьютерная верстка  
Г.К. Кочетковой  
Корректор  
Е.Н. Куткина

Подписано в печать  
17.11.2004  
Формат 84х108/32  
Бумага офсетная  
Гарнитура шрифта  
GaramondC  
Уч.-изд. л. 15,10  
Усл.печ. л. 12,60  
Тираж 800 экз.  
Заказ № 5527  
Изд. № 3-963

Издательство “Галарт”  
125319, Москва,  
ул. Черняховского, 4а  
Тел./Факс 151-25-02  
Отдел реализации  
тел. 151-12-41  
www.qalart-moscow.ru  
E-mail qalart@m9com.ru

Отпечатано в  
ОАО “Можайский  
полиграфический  
комбинат”  
143200, г. Можайск,  
ул. Мира, 93





70p

05--3410







2004132114