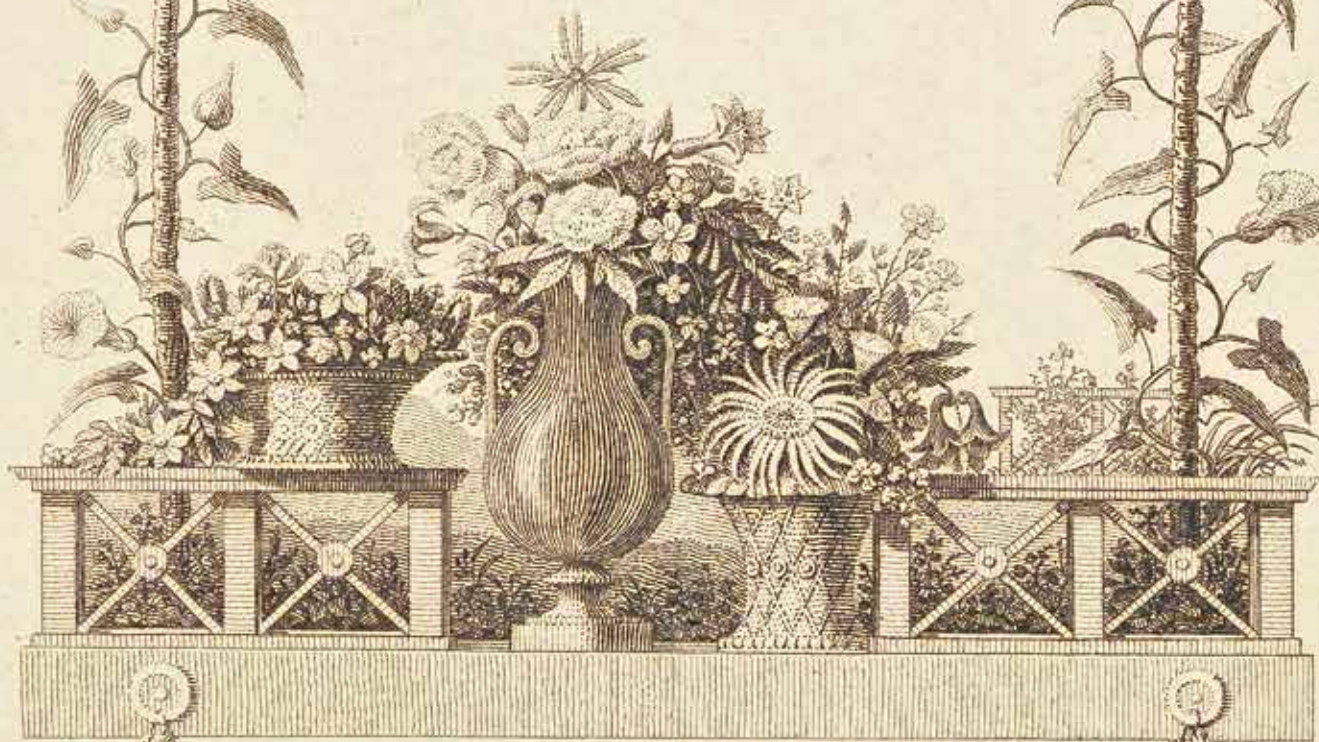


СЪВЕРНЫЕ  
ЦВѢТЫ.

1825.



С. ПЕТЕРБУРГЪ.

*S. Galaktionow.*



Г. Ю. СТЕРНИН



*Наиболее известная работа Н. И. Уткина – портрет А. С. Пушкина (1827), сделанный по горячим следам с живописного оригинала О. А. Кипренского*

## ИСКУССТВО КНИГИ И СТАНКОВАЯ ПЕЧАТНАЯ ГРАФИКА



*Городские, усадебно-парковые, сельские «виды» – существеннейшая часть русской изобразительной продукции первой трети XIX в.*



*В 1817–1818 гг. в Петербурге вышло издание, кратко именуемое «Волшебный фонарь», составленное из раскрашенных офортов, каждый из которых сопровождался текстом-диалогом*



Термины «печатная графика» или, по-иному, «гравюра» как собирательные понятия изобразительного искусства подразумевают несколько разных способов классификации пластического творчества с точки зрения его материальной природы и его художественного смысла. Прежде всего, это – особая сфера поэтического мира русской культуры, связанная с желанием мастеров резцовой гравюры, офорта, литографии и т. д. адекватно откликнуться на визуальную картину мира той или иной эпохи, на особенности ее художественного зрения.

Это и определенный разряд жанрово-видовой типологии изобразительной продукции, имеющей свою «родовую» историю, свой «генетический код». Диапазон здесь весьма значителен: от крупных по размеру портретных или сюжетных эстампов до миниатюрных декоративных виньеток на книжной странице, от настенных религиозных лубков до изощренных геральдических знаков официальных бумаг. Наконец, последнее, что постоянно приходится помнить каждому, кто пользуется подобными понятиями: здесь дают себя знать взаимоотношения между разной функциональной природой тиражируемой графики – от добросовестного решения чисто репродукционных задач до создания оригинальных произведений искусства. Взаимоотношения эти были весьма сложны, более того, они сами по себе – интересный показатель творческих интенций эпохи, и потому однозначное членение гравюры именно по такому признаку способно лишь схематизировать реальную картину.

Важно сразу же отметить, что на подобную разноприродность свойств печатной графики художественные круги России обратили специальное внимание как раз в первые годы изучаемого периода, и это – весьма симптоматичный историко-культурный факт. В 1808 г. в Петербурге выходит книга А. А. Писарева «Начертание художеств или правила в живописи, скульптуре, гравировании и архитектуре...» [1]. Автор, деятельный член Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, один из главных авторитетов в области специальных художественных знаний, рассуждал: «Можно утвердительно сказать, что из всех подражательных художеств, не исключая и самой живописи, гравирование больше всех приносит обществу пользы. В самом уже начале своем оно служит нам пособием к распространению многих отраслей наших познаний... В то время, когда славная подлинная (original) картина хранится в кабинете частного человека, где некоторые только приближенные могут оную видеть, вернейшие эстампы с оной картины дают знать всем любителям причину похвал и уважения» [2].

Эту бросавшуюся в глаза функцию гравировального искусства позднейшие специалисты комментировали бесчисленное количество раз, указывая на его растущую общественную востребованность и напря-

мую связывая причины его развития с внутренними процессами демократизации культуры (вопрос при том вовсе не сводится к собственно репродукционным возможностям эстампной техники). Констатация – бесспорная, и, скажем, приходящиеся как раз на ранние годы XIX в. первые, но весьма уверенные шаги литографии в России, кстати сказать, и репродукционной, и оригинальной, – крайне наглядный тому пример.

Но тот же Писарев, продолжая свои рассуждения о гравюре, отмечал и другое ее свойство: «Эстампы, сверх особенной своей принадлежности с точностью изображать лучшие произведения живописи, имеют еще достоинство подражать природе... Гравирование принять будет за подлинное искусство, изображающее природу средствами, ему только свойственными...» [3] Об этой стороне дела в дальнейшем понадобится еще не раз говорить. Пока же стоит обратить внимание на одно парадоксальное обстоятельство. При всей включенности печатной графики в процесс демократизации культуры, возможно, не было в то время искусства более аристократичного, более откровенно демонстрирующего щеголеватость творческой маэстрии, чем некоторые, пусть немногие портретные эстампы (листы, изготовленные Н. И. Уткиным, должны быть здесь названы в первую очередь) – гравюры на металле, сохраняющие холодноватый блеск медной пластины, с которой они оттиснуты, привлекающие глаз ювелирным узорочьем резцового штриха. «Мундирная» и геральдическая атрибутика подобных парадных изображений – органическая часть орнаментально-декоративной композиции листа. Этим тиражным отпечаткам в гораздо большей мере, чем оригинальным карандашным или акварельным портретам, свойствен вид уникального экспоната музейной коллекции. С подобным же историко-культурным феноменом мы встретимся, если станем с тех же позиций рассматривать русскую печатную книгу первой трети XIX в. – вышедшие в ту пору из типографии издания классиков русской литературы всем своим обликом ориентированы на «элитарный» бытовой обиход.

И рядом, на другом полюсе печатной графики того времени – аляповато раскрышенные сатирические офорты, обращенные к будням Отечественной войны 1812 года и сделанные как будто торопливой рукой гравера-рисовальщика, прельщенного

[1] Писарев 1808. Книга принадлежала к довольно распространенному типу сочинений того времени, сочетавших авторские рассуждения с большим компилятивным материалом.

[2] Там же. С. 58–60.

[3] Там же. С. 63–64. См. также: Русакова 1973.

На с. 536–537:  
С. Ф. Галактионов. Обложка альманаха «Северные цветы». 1825. ГМИИ им. А. С. Пушкина  
Н. И. Уткин. Портрет А. С. Пушкина. 1827. Гравюра. ГМИИ им. А. С. Пушкина  
А. Е. Мартынов. Вид Биржи и Адмиралтейства. 1821–1822. Литография. ГМИИ им. А. С. Пушкина  
Дворник и трубачист. Офорт из альбома «Волшебный фонарь». 1817. ГМИИ им. А. С. Пушкина

и остроумием английского изобразительного юмора, и грубоватым балагурством русского народного лубка. Попытаться свести воедино столь разнородный материал и определить его место в художественном мире России пушкинской эпохи – такова задача предлагаемой главы [4].

\* \* \*

Художественный вклад печатной графики, и оригинальной, и репродукционной, воспринимался и оценивался современниками по особой шкале, вне той жесткой иерархической системы жанров, которая, следуя академической эстетике, заранее устанавливала соотносительную значимость произведений живописи и рисунка. Основные ценностные ориентации складывались здесь не только в области художественно-теоретических представлений эпохи, но и в сфере повседневного бытования этой разновидности изобразительного творчества, ее реального общественного предназначения. В определенном смысле есть основания говорить об автономном эстетическом статусе гравюрной продукции, хотя возникавшие аналогии и параллели с иными видами живописно-графических изделий тоже необычайно показательны для духовного облика пушкинского времени.

И хронологически, и логически изложение материала стоит начать с так называемой бекетовской серии гравированных портретов. Стараниями известного к тому времени книгоиздателя и коллекционера, действительного члена Общества любителей Российской словесности П. П. Бекетова в 1801 г. появляется книга «Пантеон Российских авторов». Состояла она из четырех тетрадей, в каждую из них входило пять портретов и столько же биографий, рекомендуемых представленных лиц и написанных Н. М. Карамзиным. Через 20 лет, в 1821 г., усилиями того же собирателя выходит еще одно издание – «Собрание портретов Россиян, знаменитых по своим деяниям...» [5]. На этот раз книга включала 50 портретов.

К шедеврам гравировального искусства, да и просто к исправно сделанным работам листы эти причислить никак нельзя. Исполнены они были крепостными Бекетова, хотя и наученным азам резцовой гравюры пунктиром, но с трудом одолевающими технические сложности. Эстампы эти выглядят близнецами, в них нет игровой привлекательности народного лубка, но нет в них и профессиональной внятности графического языка.

И между тем ни один серьезный исследователь русской печатной графики XIX в. не проходит мимо «бекетовской» портретной

серии, специально отмечая обычно содержательную значимость ее иконографической сути. Указание совершенно справедливое, причем дело касается вовсе не меры документальной схожести конкретного исторического персонажа (об этом, как правило, нам судить не дано), а самого способа репрезентации русской истории. Стоит, кстати, заметить, что стремление «персонифицировать», представить в лицах прошлое и настоящее России – не лишенная некоей метафизической тайны особенность всей русской художественной культуры XIX в. Тому можно было бы привести множество примеров [6], ограничусь двумя: насчитывающую несколько сотен картин Военную галерею 1812 года в Зимнем дворце, а также организованную уже в самом начале следующего столетия знаменитую Таврическую выставку «исторических портретов» – величественный и трогательный жест прощания с историческими персонами России, с русской стариной. В сущности, подобная историософская установка заметно влияла на стилевые и жанровые судьбы русского изобразительного искусства, порою идя наперекор академической регламентации творчества.

Издав 70 портретов, Бекетов осуществил лишь небольшую часть своего капитального замысла – всего им было заготовлено свыше трехсот металлических пластин. Усматривать какую-то особую общественно-историческую концепцию в персональном составе «бекетовской» портретной галереи вряд ли стоит. Инициатор всей этой затеи явно исходил из уже сложившегося к началу XIX в. перечня духовных и светских лиц, вошедших в русскую историю. Столь же «номенклатурным», за единичным исключением, выглядел и представленный им «пантеон» российских авторов: здесь можно было видеть вешего Бояна и Нестора-летописца, Ломоносова и Татищева, Тредиаковского и Кантемира.

Характеризуя место печатной графики в русской культуре первой трети XIX в., надо постоянно иметь в виду обе ее ипостаси: по собственно художественным качествам она могла быть вполне маргинальным явлением пластических искусств эпохи, но при том выявлять в нем весьма характерные творческие тенденции. Более того, нередко располагаясь на периферии художественной жизни, гравюра вольно или невольно брала на себя особую роль – обозначать и оберегать границы культурного пространства, способствовать его целостности и многоохватности. Но бывало и так, что печатная графика перемещалась в центр художественных исканий своего времени, была одним из их стимулов. Продолжая рассматривать русскую портретную гравюру первой трети XIX в., здесь надобно назвать прежде всего многочисленные

[4] Весь этот необъятный материал давно уже привлекал внимание исследователей и породил весьма многообразную литературу – от обзорных исторических очерков до солидных справочных изданий, от серьезных монографий, посвященных крупнейшим мастерам русской гравюры, до обстоятельных частных публикаций. Назову пока лишь основополагающие труды: *Обольянинов 1915; Голлербах 1924; Книга в России 1925; Зеленина 1925; Коростин 1943; Холодовская 1963; Герчук 1982; Очерки по истории и технике гравюры 1987.*

[5] Полное название этого альбома см.: *Собрание портретов россиян 1821–1824.* По мнению первого биографа Бекетова П. К. Симони, «П. П. Бекетов имеет полное право, по своим заслугам на пользу отечественного просвещения, на место в Пантеоне русских деятелей около Карамзина, Новикова...» (*Симони 1908. С. 104*). Наиболее обстоятельно «бекетовские» предпочтения описаны в кн.: *Ровинский 1889. Стлб. 50, 93–97; Собрание портретов 1913; см. также: Иткина 2002.*

[6] Между прочим, на эти позднейшие увлечения русской культуры продолжало оказывать прямое воздействие и бекетовское художественное наследие. Так, уже после смерти издателя, в 1837 г., братья Иван и Петр Киреевские приобрели заготовленные некогда Бекетовым медные доски и напечатали с них около ста портретов, изданных в середине следующего десятилетия.



633

листы, созданные необычайным талантом Н. И. Уткина (1780–1863) [7].

Уткин с полным основанием числится среди тех мастеров русского изобразительного искусства, чей жизненный и духовный опыт стал одним из вполне реальных источников стойкости художественных традиций (его первые работы относятся к 1790-м гг., а последние – к 1850-м). Феномен творческого долголетия Уткина отчасти кроется в консерватизме художественно-образных задач резцовой гравюры на металле. Безусловно, давала себя знать постоянная оглядка ее мастеров на образцы старой живописи, ими репродуцируемой. Необходимость следовать воспроизводимому «эталону» сдерживала поэтическую фантазию гравера, многократно усиливая его внимание к техническим проблемам ремесла. Однако в подобной ограниченности были не только слабые, но и сильные стороны искусства резцовой гравюры, и наиболее значительные уткинские работы демонстрируют это в полной мере.

За свою творческую жизнь Уткин исполнил более 60 гравированных портретов, многие из них давно уже обрели хрестоматийную известность. Более того, некоторые крупные, иногда главные деятели государственной и культурной жизни России вошли в нашу историческую память именно в том своем зрительном облике, в котором они предстали в уткинских гравюрах [8]. По утверждению самого Уткина, творцу необходимо стремиться к тому, «чтобы каждый

предмет имел особый характер и вкус работы» [9]. Такое «предметное» отношение к изготавливаемым листам сближало гравировальное ремесло с целями прикладного творчества. О том же говорит и другая забота – сделать так, чтобы в гравюре показать «вкус работы», иными словами, чтобы выявить в ней красоту рукотворного начала. Парадокс заключался в том, что блестящее гравировальное мастерство Уткина – это, помимо всего, доведенные почти до автоматизма способы преодоления технических сложностей гравировального процесса и потому скрывающие от зрителя индивидуальные усилия художника по части фактурной изощренности пластического языка.

Противостоящие своими размерами крупным живописным холстам, уткинские гравюры как будто можно типологически поставить в один ряд с теми произведениями русского рисунка первой половины XIX в., которые принято именовать камерным портретом. Хорошо известные листы О. А. Кипренского или П. Ф. Соколова, придающие русскому искусству той эпохи редкое поэтическое обаяние, в этом ряду обычно называются первыми. Однако как раз сравнение с подобными работами ясно указывает на особый художественный статус портретных эстампов Уткина, на их апелляцию к совершенно иной зрительной оптике.

Нам не дано судить о физиономическом сходстве уткинских моделей с их лицами, явленными на гравюрных оттисках [10]. Существенно, однако, что сам вопрос об иконографической надежности этой печатной графики, об ее документальной значимости, кажется здесь не просто естественным, но и предопределенным творческими намерениями мастера, будь то наиболее известная работа Уткина – портрет Пушкина (1827), сделанный по горячим следам с живописного оригинала Кипренского, или же многие другие, тоже прочно вошедшие в историю искусства листы: портрет Карамзина (1818–1819) по рисунку А. Г. Варнека, портрет кн. А. Б. Куракина (1812) с оригинала Жана-Батиста Реньо, портрет А. С. Шишкова (1829–1832) с оригинала Джорджа Доу.

Разумеется, акварельные и карандашные портреты первой трети XIX в. тоже могут быть испытываемы на свою документальную достоверность, и, судя по всему, такой экзамен они выдерживали порою весьма успешно. Но передачей жизненного сходства как самостоятельной функциональной задачей рисунка авторы подобных работ не были особенно озабочены, гораздо больше занимала их другая художественная проблема – воплотить внутреннюю подвижность, непрерывную изменчивость портретируемой личности, ее ежеминутную включенность в жизненную стихию. Портретные образы

633 Н. И. Уткин. Портрет А. С. Пушкина. 1827. Гравюра. ГМИИ им. А. С. Пушкина

[7] Основные труды о художнике: *Ровинский 1884; Принцева 1983*.

[8] В 1794 г. Уткин поступает в гравировальный класс Академии художеств. Завершая академический курс, в 1802 г. награждается 1-й золотой медалью за гравюру «Иоанн креститель, проповедующий в пустыне», исполненную по собственному рисунку с картины Р. Менгса. В 1803 г. отправляется в Париж, где занимается у известного французского гравера Ш.-К. Бервика. В 1815 г. возвращается в Петербург. В 1817 г. становится руководителем гравировального класса, заменив на этом посту своего бывшего учителя, крупного немецкого гравера И.-С. Клаубера. В том же году получает еще одну должность – смотрителя гравюр Эрмитажа.

[9] *Ровинский 1895*. Стлб. 682.

[10] Хотя вполне определенные косвенные сведения на этот счет в литературе существуют. В частности, они касаются впечатлений современников от уткинского гравированного портрета Пушкина. Так, видевший Пушкина в 1832 г. И. А. Гончаров специально отмечал: «Лучше всего, по моему, напоминает его гравюра Уткина с портрета Кипренского» (цит. по: *Принцева 1983*, С. 75). И подобное свидетельство – не единственное.



634

в гравюрах Уткина, существовали ли они в станковых листах или же на книжной странице, напротив, извлечены из реального хода времени, незывлемы в постоянстве своих зрительных примет. Изобретательное декоративное оформление многих портретов – овальные рамки, картуши, родовые гербы – еще больше усиливало «знаковую» весомость представленных «ликов», переводило их в разряд канонических опознавательных признаков эпохи. Работа не с натуры, а с живописного или графического «оригинала», естественно, усугубляла эту некоторую отстраненность художнического взгляда [11].

В начале главы уже говорилось о том, что действительное значение различных жанров в печатной графике первой трети XIX в., соотношение их реального веса складывалось в большой мере самостоятельно, вне той жанровой иерархии, которая предписывалась строгими правилами нормативной эстетики. Более того, в художественной жизни эпохи легко просматривается обратная связь – жизненная востребованность тех или иных разновидностей изобразительного творчества начинает влиять на организационно-идеологическую ситуацию в сфере академического художественного образования, влиять на профессиональную ориентацию молодых мастеров. Изменения, происходившие в этой области под воздействием повышенного интереса к пейзажной гравюре и, шире, к видовой печатной «картинке» – наглядный тому пример [12]. На самом

рубеже XVIII и XIX столетий, в 1799 г. создается гравировально-ландшафтный класс. Примечательно, что его руководителем назначается не гравер, а уже известный к тому времени живописец-пейзажист С. Ф. Шедрин. Через два года класс этот, а по существу мастерская, из ведения Кабинета ее величества передается непосредственно в Академию художеств и наряду с основным, ранее уже существовавшим академическим гравировальным классом становится инициатором важных художественных начинаний, связанных с изготовлением и изданием русской пейзажной гравюры.

Городские, усадебно-парковые, сельские «виды» – от парадно-возвышенных до камерно-лирических, от протокольно-«портретных» до весьма условных – существеннейшая часть русской изобразительной продукции первой трети XIX в.; и надо подчеркнуть, как раз те мастера, которые работали в тиражной графике, пользовались здесь повышенным спросом на свой труд. Забегая несколько вперед, стоит обратить внимание на еще одно обстоятельство: в дальнейшем, в особенности после возникновения в России литографии, изделия графиков-живописцев стали еще более характерной приметой повседневного художественного обихода, стали еще более целенаправленным способом «оживления» человеком окружающей его среды.

О поэтических, мироощущенческих предпосылках формирования русского пейзажного жанра сказано уже много важных и глубоких слов [13]. Благодаря многолетней музейно-публикационной работе петербургских и московских специалистов теперь есть возможность полнее представить последовательность появления основных циклов пейзажной печатной графики, уточнить состав ее ведущих авторов [14]. Некоторые имена среди последних стоит сразу же назвать: Степан Филиппович Галактионов (1778–1854), Андрей Григорьевич Ухтомский (1770–1852), братья Иван Васильевич (1777–1848) и Козьма Васильевич (1776–1813) Ческие. Как и Уткин, все они были учениками руководителя гравировального класса Игнатия Себастиана Клаубера. На работы многих из них придется еще ссылаться неоднократно и по разным поводам.

Два художественных начинания, открывавшие собою новый, XIX век, дают основания видеть в них истоки двух различных тенденций в развитии печатной гравюры. Одна из них тяготела к лирической интонации, к знакомым ландшафтным мотивам, другая больше склонялась к «экзотике», к «раритетным» видам, к документально-познавательной цели. В дальнейшем, ближе к середине столетия, явно возобладает вторая – достаточно увидеть, как на страницах периодиче-

[11] Стоит упомянуть в связи с этим о довольно специфическом творческом опыте, обретенном Уткиным во время его французского пенсионерства. Находясь в Париже, он принял деятельное участие в подготовке двух солидных изданий – «Греческая иконография» и «Римская иконография». В обоих случаях дело заключалось в том, чтобы средствами гравюры воспроизвести на бумаге античные бюсты прославленных людей древности. Понятно, что умение дистанцироваться от предмета изображения – непременное условие реализации такого замысла.

[12] Русякова 1973; Камелова 1985.

[13] Разумею в первую очередь фундаментальный труд А. А. Федорова-Давыдова (Федоров-Давыдов 1953/2). Книга эта – прекрасный пример сочетания ювелирной фактографической работы с широкими обобщениями историко-культурного свойства. Излагая историю пейзажной гравюры пушкинского времени, автор главы во многом опирается именно на этот труд.

[14] Камелова 1960; Невоструева 1961; Наумов 1984/1; Камелова 1985; Мифолобова 1985; Скорнякова 1996.



ских изданий видовой гравюра превращалась в средство сухого художественного «репортажа». В пушкинское же время они порою интересно взаимодействовали друг с другом, рождая поэтический и вместе легко опознаваемый, топографически конкретный образ местности, близкой человеку окружающей среды.

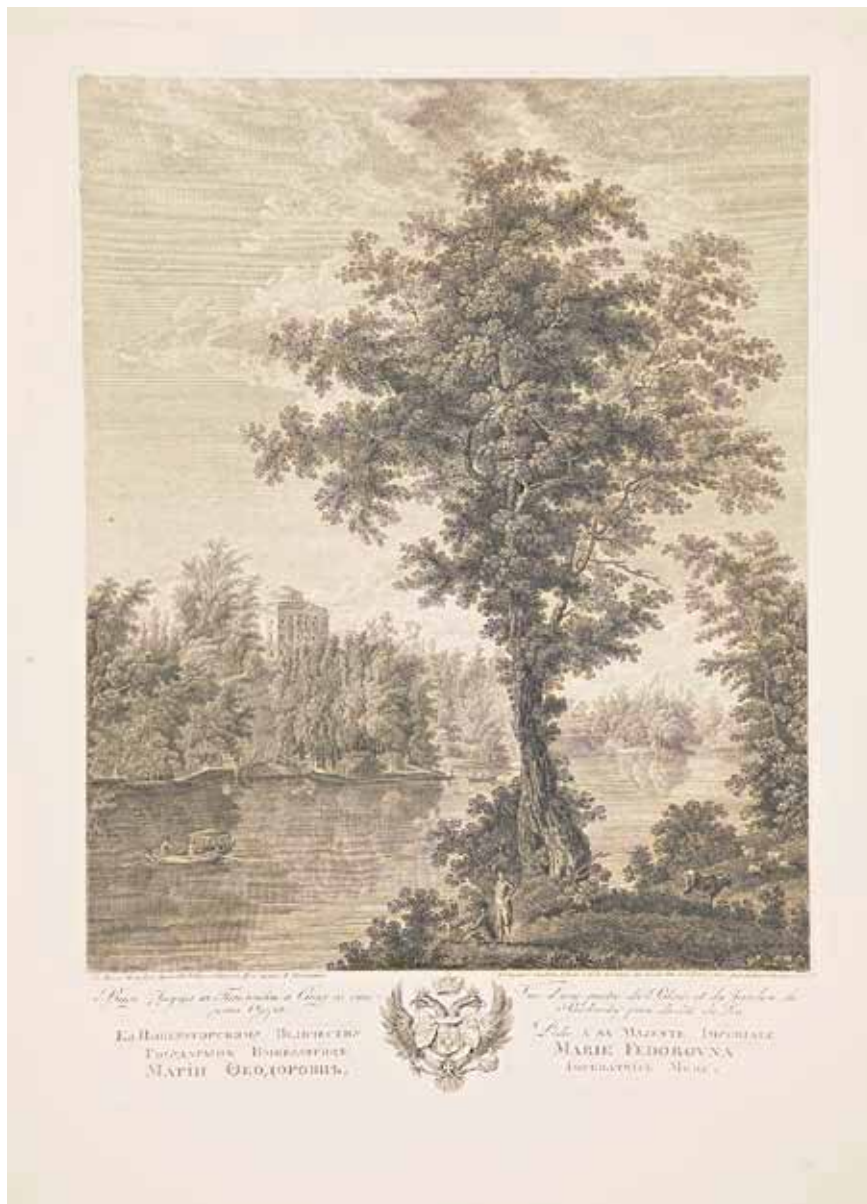
В 1800–1807 гг. появилась первая серия гравюр, изображающих пригороды Петербурга. Из 23 листов 21 воспроизводит картины Щедрина, и потому, естественно, главная тема, привлекающая к себе внимание исследователей, – русская пейзажная живопись рубежа веков и видовой эстамп.

Известно, что ближайшее отношение к этому замыслу, равно как и к самой организации гравировально-ландшафтного класса, имел Павел I, и по сему случаю эстампы должны были изготавливаться по тем щедринским картинам, где художник изображал дворцы и парки царских резиденций – Павловска, Гатчины, Петергофа.

Картины Щедрина давно уже причислены к значительным произведениям русской живописи того времени, ясно обозначена их роль в отечественной художественной культуре. А как с этой точки зрения выглядели их гравированные «реплики», каково самостоятельное место созданных листов в творческих открытиях эпохи?

Ясно, что тиражируемые оттиски расширяли круг любителей изящного, имевших возможность приобщиться к достижениям лучших живописцев. Но это – лишь одна и совсем не главная сторона дела. Авторы эстампов – Галактионов, Ухтомский, братья Ческие, И. Д. Телегин – усиливали декоративную зрелищность «оригиналов». Кружевная вязь изысканных линий резца не только условно обозначает пышные кроны старых парковых деревьев, но и подчеркивает особую, «музейную» респектабельность, нарядную самооценку зрительного образа. Кажется, что граверы в этом случае, внимательно следуя живописно-пространственным поискам нового столетия, вместе с тем хорошо помнили давние традиции русской гравюры, с петровских времен любившей изъясняться торжественно-возвышенным слогом.

И одновременно возникали работы, являвшие другую тенденцию в русской видовой гравюре начала XIX в. Имею в виду крупноформатные, порою просто громоздкие «атласы», издававшиеся при популярных в то время разного рода «путешествиях» и путевых «записках» [15]. Каждый из таких атласов-альбомов включал по несколько десятков резцовых гравюр, причем предметно-сюжетные композиции обычно перемежались географическими схемами. Гравюры эти, часто выполненные крупными



635

мастерами резца, не столько иллюстрировали сопровождаемый ими текст, сколько выполняли самостоятельную функцию, используя познавательные-деловые, а то и вовсе учебные возможности зрительного образа. При желании и в этих листах можно обнаружить следы традиционных художественных интенций мастеров русской печатной графики – на этот раз их намерений рекомендовать себя зрителю добросовестным и бесхитростным свидетелем воспроизводимых сцен. Но в такой как будто документальной правде старательного рисовальщика теперь заключено еще одно свойство: на гравюрах – неведомый, всегда немного загадочный мир дальних стран, не схожие с привычными природные ландшафты, ясно обозначенный тип туземных обитателей, таинственное царство пернатых и т. д.

[15] *Путешествие флота капитана Сарычева 1802; Путешествие капитана Биллингса 1811; Крузенштерн 1809–1812.* Список подобного рода изданий можно было бы без труда продолжить. Среди участников этих книг – едва ли не все ведущие граверы того времени: Клаувер, Галактионов, Ухтомский, братья Ческие и др.

В дальнейшем пейзажно-видовая печатная графика станет одним из наиболее распространенных типов изобразительной продукции. Более того, к ней нередко будут апеллировать исследователи, рассуждая о способности пластических искусств проникаться пушкинским мироощущением эпохи. Но прежде чем продолжить характеристику этого интересного раздела русской печатной «картинки», необходимо обратить внимание на еще один весьма заметный эпизод в истории отечественной гравюры того времени. Разумею знаменитую серию сатирических офортов, созданных в пору Отечественной войны 1812 года.

Оказавшая сильнейшее воздействие на общественное самосознание России, война вызвала многочисленные отклики в самых различных сферах художественного творчества современников. Многими десятками исчисляются литературные произведения, являвшие собою отклик на военную эпопею. От торжественных од и песнопений до раешных рифмованных сентенций, от документально-хроникерских журнальных очерков до напряженных лирических раздумий – таково было многообразие видов и жанров русской словесности, рожденное современными событиями.

Пластические искусства не остались в стороне от этих общественных настроений. Серьезно изменялся круг излюбленных тем, сюжетов, образов, о чем вполне определенно свидетельствуют, например, и репертуар монументально-декоративной скульптуры, и иконография живописных и графических портретов, и перечень академических «программ», задававшихся тогда ученикам «исторического» класса. Что еще существенней, заметно трансформировалась вся поэтическая система, и это, как мы увидим дальше, сильно влияло на общие стилиобразующие принципы. В частности, народная освободительная война вызвала к жизни новые, ранее не известные массовые формы профессионального художественного творчества. Речь идет об огромной серии, числом более 200 графических листов, главным образом сатирического свойства, авторы которых с переменным успехом пытались объединить в одной композиции, в одной зрелищной сцене различных изобразительный язык, пластически разные типы художественного высказывания [16].

В искусствоведческой литературе уже многократно указывалось на совершенно отчетливую фольклорную основу антинаполеоновских офортов, на близость их образного строя к творческим приемам русского народного лубка [17]. Было время, когда эта очевидная близость признавалась главным художественным достоинством изучаемых работ. Подобная точка зрения, к сожалению,

несколько упрощает взаимосвязи между эстетическими и социологическими интенциями эпохи. На практике эта явная ориентация на лубок извлекала на поверхность художественной жизни России очень разные явления искусства – от изощренных стилизаторских графических опусов до аляповатых и плакатно-дидактичных поделок. Разными были и способы утверждения авторских позиций в стихийном театральном маскарадном потоке «перелицованного» мира – от нарочитой повторяемости и потому безликого пластического приема до подчеркнутого своеволия индивидуального графического росчерка. Сам по себе такой диапазон – весьма характерная черта поэтического пространства России первой трети XIX в.

Первые изобразительные отклики на Отечественную войну 1812 года появились почти сразу же после начала военных событий. Уже через две недели после того, как стало известно о вторжении наполеоновских войск на русскую землю 1 июля 1812 г., стараниями военного губернатора и главнокомандующего Москвы Ф. В. Ростопчина была издана «афиша» – довольно грубая подделка под народный лубок. Возможно, что это была даже не сознательная подделка, а просто изделие весьма неумелого ремесленника. Под изображением приводился текст длинной «рацеи», также являвшийся собою образец подражания стилю балаганных речений. Должно заметить, что ростопчинские «афиши» стали потом почти нарицательным обозначением суррогатов народного творчества, изготавливаемых в совершенно открытых агитационно-политических целях.

Вскоре сатирические листы начали издаваться и в Петербурге. По крайней мере, уже в ноябре 1812 г. печатались объявления о систематическом выходе в свет и продаже все новых и новых «картин», созданных столичными мастерами и выпущенных тамошними издателями. Однако основная масса этой графической продукции, определявшая ее главные, типовые черты, появилась в следующем, 1813 г. В 1814 г. выходят последние листы и, как бы подводя итоги сатирическому творчеству русских мастеров, в самые последние дни этого года печатается знаменитая азбука «Подарок детям в память 1812 года» – своеобразная антология «народных картинок», состоящая из 34 наиболее известных графических сцен.

Если говорить о системообразующей роли печатной графики военных лет, то стоит обязательно отметить, что именно она находится у истоков самого прямого союза изобразительного искусства с журнальной публицистикой, союза, который впоследствии будет столь много значить для поэтики

[16] Отправным пунктом в изучении русской сатирической графики 1812 г. по сей день остается классический труд Д. А. Ровинского «Русские народные картинки» (Ровинский 1881). Существует и солидное исследование, специально посвященное этому материалу: Верещагин 1912. См. также: Стернин 1964. Результаты необычайно ценных изысканий приведены в статье: Черкесова 1971. Ряд важных сведений по этой части содержат монографические работы о творчестве А. Г. Венецианова, И. И. Тербенева, И. А. Иванова.

[17] Ровинский в своем указанном труде вообще причислял все эти листы к разряду «русских народных картинок».



русской художественной культуры XIX в. Наиболее тесной эта связь была с очень авторитетным в то время журналом «Сын отечества»: сюжеты многих изображаемых сцен художники заимствовали как раз оттуда, из публиковавшихся там историй, происшествий, донесений. В подобной «журналоцентристской» ориентации сатирических листов 1812 г. была, естественно, сугубо практическая и общественная необходимость, а в смысле перспективы развития искусства она была способна одновременно повышать его творческий вес и сокращать сроки его художественного бытия, переводя материал в разряд исторических документов своей эпохи.

Главными творцами сатирических офортов Отечественной войны 1812 года традиционно называют трех известных художников: Алексея Гавриловича Венецианова, крупного скульптора начала XIX в. Ивана Ивановича Теребенева и заметного графика-иллюстратора Ивана Алексеевича Иванова. Их авторство устанавливается и подписями под многими рисунками, и документальными источниками. Многие листы (почти половина) обычно числились по разряду анонимных или же считались продукцией третьестепенных ремесленников. Сравнительно недавно атрибуционные изыскания специалистов существенно изменили картину. Косвенные, но вполне убедительные факты позволили идентифицировать в качестве исполнителей сатирических эстампов ряд видных фигур русской художественной культуры. Среди них такие заметные имена, как А. Н. Оленин, А. Е. Егоров, Ф. П. Толстой, А. Е. Мартынов [18]. «Персонифицированный» список участников предприятия удлинился, как видим, за счет личностей определенного творческого склада, причастных Академии художеств, и это, помимо всего, позволяет шире подойти к вопросу об отношении профессионального искусства того времени к эстетике народного лубка.

По сюжетно-тематическому, а в известной мере и по стилевому признаку эту печатную графику можно разделить на две большие группы. Первая из них, более многочисленная, состоит из произведений, славящих находчивость, храбрость, идущий до самопожертвования героизм русских людей в их борьбе против наполеоновской армии. Таковы листы, являющие зрителю безвестных народных героев, – «Русский Сцевола», «Русский Курций», «Русский Геркулес», «Вологодский ратник», «Героическая твердость восьмидесятилетнего старца», «Дух неустрашимости русских», «Сычевцы», «Володимерцы» и многие, многие подобные им композиции [19]. На будущее стоит обратить внимание, что самими своими заглавиями эстампы эти обнаруживали причастность и к народной молве, и к исторической

мифологии – смесь весьма характерная для общественного сознания эпохи. Художественное своеобразие «картинок» – прямое следствие подобной двойственности творческого арсенала их авторов.

Вместе с приходом в политическую графику Отечественной войны новых художников-профессионалов ясно обозначилась вторая большая группа листов, по преимуществу сатирического характера. Разумеется, это вовсе не значит, что в «картинках» первых месяцев войны вовсе отсутствовала сатира. Но именно теперь она стала главным стимулом публицистических замыслов. К традициям народного лубка прибавился и многолетний опыт английской карикатуры. Частой мишенью злого сарказма становился Наполеон – сатирическое мастерство английских рисовальщиков именно здесь оказалось востребованным в полную меру.

По количеству сатирических эстампов, так или иначе связанных с наполеоновскими войнами, английские мастера значительно превосходили всех своих европейских коллег, в том числе и русских. Но дело не только в количестве. Имея наиболее развитые традиции в этой сфере искусства, располагая первоклассными профессиональными карикатуристами, английское изобразительное творчество оставило хрестоматийные образцы антинаполеоновской сатиры [20]. Имена Джеймса Гильерея, Томаса Роулэндсона, Джорджа Круикшенка и многих других в истории искусства справедливо почитаются наравне с ведущими представителями европейской художественной культуры начала XIX в.

Русские сатирические офорты 1812 г. подобной общеевропейской славой не пользовались, хотя известны случаи, когда некоторым из этих офортов были обязаны своими карикатурами те же англичане. Но как достояние отечественной культуры они, безусловно, заслуживают специального внимания.

Не только своим содержанием гравюры эти следовали конкретным событиям военной эпопеи 1812 г., они непосредственно существовали в атмосфере ратных подвигов, гражданской доблести, всенародной борьбы с вражескими армиями и потому меньше всего были рассчитаны на то, чтобы творить благостный покой, создавать домашний уют, улаждая взор взыскательного любителя изящного. Функциональная сторона дела многое объясняет в художественной природе этих листов, в интонационной напористости их графического языка. Оказываясь весьма специфическим продуктом своего времени, «картинки» вместе с тем указывали на скрытые возможности господствующей в «большом искусстве» пластической системы, а если говорить конкретнее, на

[18] Черкесова 1971.

[19] Жизненный смысл этой группы листов мог бы быть определен словами известного участника Отечественной войны Ф. Н. Глинки: «Сия война ознаменована какою-то священной важностью, всеобщим стремлением к одной цели. Поселяне превращали серп и косу в оружие оборонительное, отцы вырывались из объятий семейств, писатели из объятий независимости и Муз, чтобы стать грудью за родной предел» (Глинка 1815/2. С. 154).

[20] Grand-Cartere 1895.



636

способность стилевых свойств классицизма адаптироваться к разного рода модификациям художественного языка.

Интересно, что лучше всего способностью классицизма адаптироваться к утилитарно-агитационным задачам сатирического жанра воспользовался мастер, сильнее других своих коллег вовлеченный в творческие искания «большого искусства». Имею в виду уже упомянутого Теребенева, скульптора, много и плодотворно занимавшегося монументально-декоративной пластикой [21]. «Нашим Гогартом» назвал его один из видных современников, и это была совсем не единственная высокая оценка теребеневского творчества в сфере печатной графики [22]. Об этом его умении работать в разных художественных регистрах идейно-гражданственного пафоса классицизма говорят многие его известные сатирические композиции, такие как «Ретирада французской конницы, которая съела своих лошадей в России», «Русская пляска», «Разрушение всемирной монархии», «Мыльный пузырь», «Кукольная комедия», «Французский вороний суп», «Русский Сцевола». Особенно показателен последний из названных листов [23].

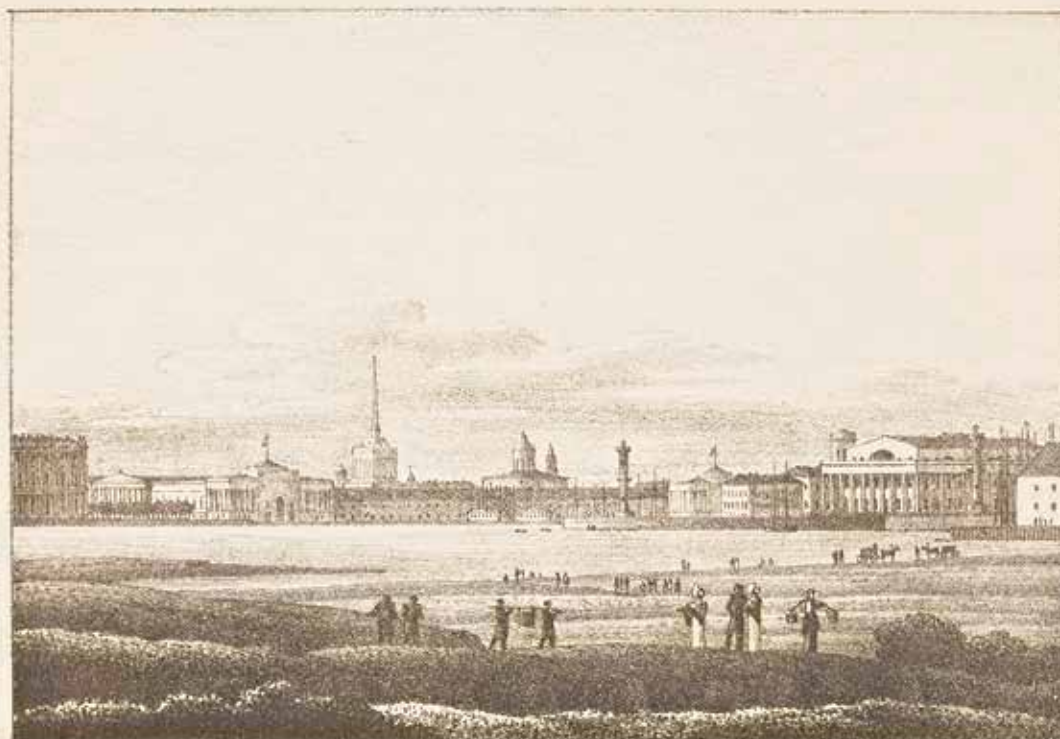
Как это обычно бывало в графике 1812 г., «Русский Сцевола» – прямой отклик на реальную историю, рассказанную в одном из номеров «Сына отечества»: не желая «служить орудием Наполеона или принадлежать к числу преступных исполнителей воли тирана», русский крестьянин отрубил себе руку, заклеивленную французскими солдатами. И само уподобление этого героического поступка подвигу легендарного римского героя не было придумано художником – оно было также сделано автором журнальной заметки.

Подобная инверсия – почти знаковое явление русского культурного сознания первой трети XIX в., его поэтического арсенала. «Русский Сцевола» – частый герой русского искусства той эпохи. Та же журнальная заметка, которая сподвигла Теребенева на изготовление упомянутого офорта, вдохновила его собрата по основной профессии, известного скульптора Василия Ивановича Демут-Малиновского на создание большой статуи «Русский Сцевола» (1813). Тот же подвиг был изображен в одноименном листе Иванова, в гравюре Доменико Скотти «Русский герой 1812 года».

[21] См.: Каганович 1956.

[22] Например, весьма авторитетный современник А. Х. Востоков был совершенно убежден в том, что скульптурные произведения Теребенева «прославили его не столько, сколько сочиненные и гравированные им ...карикатуры, кои по справедливости заслужили, чтобы публика отличила их и за рисунки, и за изобретение между всеми порожденными сим временем произведениями площадного русского художества» (Востоков 1815. С. 164–165).

[23] Многие оригинальные рисунки, сделанные Теребевым для этих гравюр, хранятся в Русском музее и Третьяковской галерее.



*Vue de L'Amirauté et de la Bourse.*

637

Сатирическая сцена у Терebeneва не только дает иное толкование темы, но и обнаруживает совершенно другое ее пространственно-пластическое воплощение. В гравюре весьма характерным образом совмещается несколько изобразительных приемов, свойственных различным зрелищным искусствам эпохи: строгая схема академической композиции, театральное, точнее, фарсовое красноречие сценического представления, откровенное балагурство народного лубка.

Выстроенные по всем правилам академического ранжира три действующих лица: русский крестьянин посередине и два французских солдата по бокам от него – словно представляют зрителю драматическую пантомиму. Подчеркнутая демонстративность движений и поз персонажей еще более усиливает сценический эффект, и потому рисунок, кроме прочего, выглядит своеобразной «перелицовкой» театрально-велеречивых исторических полотен. Терebeneвский Сцевола, замахнувшись топором на свою свободно протянутую руку, вряд ли на деле сможет привести в исполнение свою угрозу, его трагическое намерение, его роковой жест воспринимаются не в буквальном, а в условно-символическом смысле. Но оттого одержимые ужасом вражеские солдаты кажутся вдвойне посрамленными

и смешными, а сам подвиг русского простого человека обретает особую семантическую значимость. Нравственные сентенции гражданского толка соединяются здесь с житейским морализмом народной мудрости, очень напоминая в этом смысле рожденные атмосферой Отечественной войны крыловские басни.

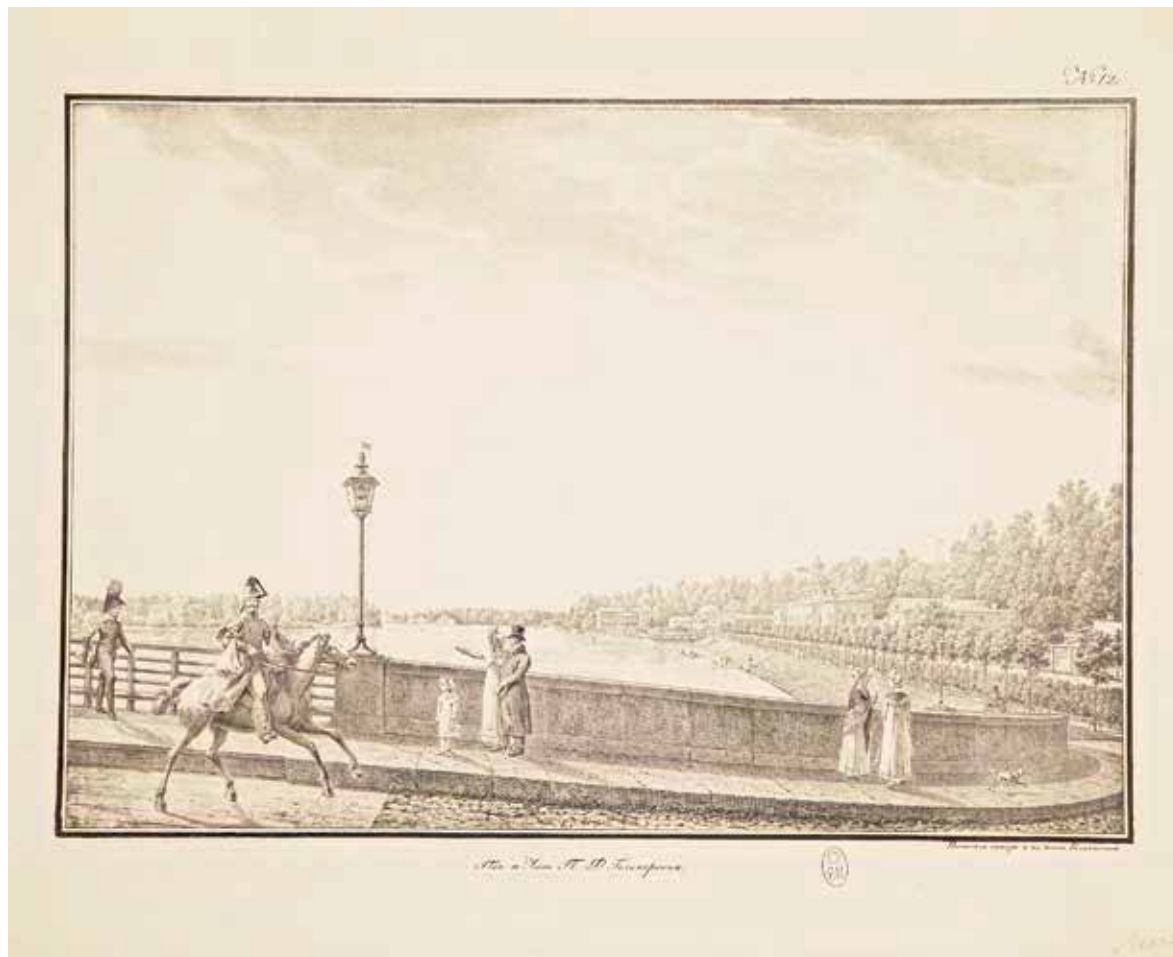
Иные свойства художественных ресурсов эпохи использовал в своих сатирических офортах А. Г. Венецианов [24]. Точнее сказать, молодой художник, совсем еще не искушенный в эстетических проблемах академической школы живописи, с прямотой и простодушием неофита решил испытать профессиональную печатную графику в новой для нее роли – будоражить общество, высмеивая его социальные изъяны.

Оказавшись в Петербурге, Венецианов затевает «Журнал карикатур на 1808 год в лицах» [25]. По замыслу он должен был иметь вид тетрадей по несколько офортных в каждой. Едва начавшись, издание было запрещено цензурой, а почти все отпечатанные листы вместе с офортными досками – уничтожены. Из единичных сохранившихся гравюр наиболее известен лист «Вельможа» (по мотивам одноименной оды Державина). Фантазия сочинителя рисунка здесь явно преобладает над уровнем технического исполнения. Глядя на офорт, трудно даже

[24] Холодовская 1963.  
С. 635, 636

[25] Бабинцев 1948.





638

сказать, где кончается сознательная трансформация натуры и начинается художественная неуклюжесть малоопытного рисовальщика сатирической сцены. Упор сделан на «самоговорящие» бытовые детали композиции, и в несообразном их взаимоотношении друг с другом заключается основной комический эффект карикатуры.

В политическую графику 1812 г. Венецианов пришел со своим, весьма определенным кругом тем. Главный объект его сарказма – галломания русского дворянского общества начала века. Для русской культуры – тема совсем не новая, в литературе и театре она обсуждалась на разные лады задолго до наполеоновских войн, и в своих сатирических офортах Венецианов больше опирается именно на эту прочную традицию, чем на патриотические идеи, рожденные конкретными боевыми буднями («Деятельность француженки в магазине», «Французский парикмахер», «Французское воспитание» и др.). В оживлении интерьерных мизансцен, в поисках драматургического решения избираемых сюжетов молодой сатирик явно оглядывается на Уильяма Хогарта и, если не сравнивать художественный уровень его офортов с работами великого англичанина – такое сравнение просто бессмысленно, – именно Венецианов, а не Тербенев по самому смыслу его сатирического пафоса

заслуживает прозвища «наш Гогарт». Стоит заметить интереса ради, что уподобление русских жанристов Хогарту – то как похвала, а то и как упрек – впоследствии станет одним из самых общих мест отечественных суждений об искусстве.

Когда заходит речь о России послевоенной, историки культуры справедливо обычно указывают на существенный факт: жизненную обоснованность поэтического идеала эпохи в душевных свойствах участников и свидетелей героической эпопеи 1812 г., в личных биографиях людей, чьи судьбы оказались тесно связанными с историческими реалиями страны. В изобразительном искусстве того времени это вылилось в расцвете портретного жанра, в особенности, что весьма показательно, в значительных успехах портрета камерного, позволявшего, никак не нарушая общего представления о высоком достоинстве человеческой личности, бережнее и доверительнее проникать в интимный духовный мир модели [26]. Печатная графика не оставалась в стороне от этой сферы творческих интересов мастеров, но она, безусловно, уступала здесь карандашным или акварельным изображениям, часто обнаруживая свою «вторичность» в самом прямом и переносном смысле слова.

Однако была область изобразительного творчества, где печатная «картинка» первен-

[26] Этому разделу русского искусства первой половины XIX в. посвящено несколько серьезных исследований: Поспелов 1967/1; Лотман, Марченко, Павлова 2000; Гончарова 2001.



639

ствовала, более того, где она сильно помогает ощутить поэтическую атмосферу пушкинского времени. Речь идет о жанровой и видовой гравюре конца 1810-х – начала 1820-х гг.

Как уже не раз бывало в истории мирового искусства, новые художественные потребности эпохи, возникавшие социологические проблемы его реального участия в жизни рождали новые технические способы и средства отображения визуальной картины мира. Многовековое развитие печатной графики, отмеченное сменой различных ее разновидностей, – едва ли не самый наглядный тому пример. В России одним из таких заметных хронологических рубежей стала весна 1816 г., когда появилась на свет первая русская литография. Самые ранние ее шаги на русской почве несколько десятилетий тому назад были досконально исследованы А. Ф. Коростиным, и результаты его изысканий по сей день остаются основополагающими [27]. Возникновение литографских оттисков, «картинок», воспроизводящих рисунки, исполненные на литографском камне, вовсе не отменяло, как мы еще увидим, существования традиционных

форм гравюры (офорта, резцовой гравюры на металле, ксилографии и т. д.), но сильно потеснило их. Используемая поначалу в прикладных целях, например в картографии, литографская техника очень скоро стала служить творческим задачам изобразительного искусства, существенным нуждам его общественного бытия.

Никак нельзя счесть чистой случайностью тот факт, что первой литографией в России стал лист Александра Осиповича Орловского «Всадники». Вместе с другой работой того же автора – «Башкир и киргиз верхом» она вошла в состав альбома «Гравюры на камне, исполненные в С.-Петербурге в 1816 году» [28]. Для крупного рисовальщика, каковым к тому времени уже зарекомендовал себя Орловский, глубоко постигшего экспрессивную силу линий импульсивно движущегося карандаша или пера, литография являла собою оптимальную печатную технику, наиболее открытую свободе графических импровизаций и динамических композиционных решений. Была своя закономерность в том, что несколько позже, в 1820-е гг., художник стал одним из ведущих мастеров русской жанровой лито-

[27] Коростин 1943.

[28] В альбоме участвовали 11 рисовальщиков и среди них: С. П. Шифляр; прославленный в будущем мастер акварельного портрета П. Ф. Соколов; только что приехавший в Россию архитектор О. Монферран; коллекционер и художник-любитель П. П. Свиньин (Коростин 1943).

графии. Характеризуя творчество Орловского, позднейшие авторы не упускают случая напоминать адресованные ему пушкинские строки: «Бери свой быстрый карандаш, / Рисуй, Орловский, ночь и сечу!», и в этом взгляде современника на мастера его печатная графика сыграла совсем не последнюю роль.

Одновременно с первым альбомом «Гравюры на камне...» в Петербурге вышло еще одно весьма примечательное издание. В истории русского искусства оно именуется обычно кратко – «Волшебный фонарь». Для замысла издателя, для поэтической идеологии эпохи характерно выглядело его полное название: «Волшебный фонарь, или Зрелище С.-Петербургских расхожих продавцов, мастеров и других простонародных промышленников, изображенных верною кистью в настоящем их наряде, и представленных разговаривающими друг с другом, соответственно каждому лицу и званию» [29]. В 1817 – начале 1818 гг. появилось 12 выпусков «Волшебного фонаря». Вместе они составили около 200 страниц: 40 раскрашенных офорт-ов и сопровождавший каждый из них текст-диалог. Офорты не подписаны, мнения об их авторе расходятся, в последнее время исследователи склонны отводить главную роль художнику венециановского круга Капитону Алексеевичу Зеленцову. «Господин и извозчик», «Дворник и трубочист», «Торговка и щеголек», «Кухарка и фонарщик», «Кормилица и разносчик», «Почтальон и градской страж» – вот некоторые заглавия этих жанровых двухфигурных сцен.

Разглядывая «картинки» альбома, проще всего рассуждать об усилении демократических тенденций русской культуры, о расширении жизненного кругозора изобразительного искусства. В конечном счете так оно и было. Авторам и самим гравюр, и словесных диалогов совсем не безразлична сословная принадлежность представляемых фигур, и в том, чтобы обозначить типажную характеристику простонародных обитателей петербургских улиц, явно заключалась одна из основных художественных задач. Поэтические намерения рисовальщиков к этому, однако, никак не сводились.

Состав действующих лиц «Волшебного фонаря» социально значим для художника лишь в той мере, в какой он позволяет представить многообразие (а в диалогах – и многогласие) городской толпы, а потому определяет органическое свойство повседневной жизненной среды. В этом смысле особый, демонстративно-обозначительный способ выстраивания зрелищного ряда здесь сродни знаменитой пушкинской зарисовке оживающей петербургской улицы: «Встает купец, идет разносчик, / На биржу тянется извозчик, / С кувшином охтенка спешит, / Под

ней снег утренний хрустит. / Проснулся утра шум приятный». На подобное сходство художественного приема исследователи уже обращали внимание [30]. К этому стоит добавить еще одну немаловажную деталь. Раскрашивая свою «верною кистью» офортный оттиск, художник вовсе не старается убедить зрителя в полной жизненной правдоподобности рисунка. К создаваемым листам никак не подошел бы девиз, взятый на вооружение позднейшими иллюстраторами: «наши, спланные с натуры». Подчеркнутая достоверность одежды, других бытовых деталей соседствует здесь с типажно-декоративной условностью самих персонажей (чему, кстати сказать, вполне соответствует приводимая в тексте их умышленно стилизованная речь), с нарочито показной манерой представлять себя публике. Это именно «картинки», отброшенные на экран волшебным фонарем, требующие для своего опознания немногих, но красноречивых, бросающихся в глаза примет.

Не обошлись издатели альбома и без только что появившейся в России литографии. Имею в виду фронтиспис «Русский народный праздник», где на фоне Александровской лавры и Смольного монастыря представлено многолюдное и красочное народное гуляние. Лист этот, помимо всего, интересен тем, что представляет одно из примечательных произведений печатной жанровой графики 1820-х гг. – по-своему уникальную десятиметровую гравюру «Екатерингофское гулянье», исполненную заметным русским рисовальщиком того времени Карлом Карловичем Гампельном [31].

Своим особым форматом эта длинная, склеенная из 12 частей бумажная лента напоминает «панорамы» XVIII в. Сходство касается не только формата. И там, и там главное – необычность пространственного решения композиции. В обоих случаях художники заботились о том, чтобы из реальных примет городского пейзажа сотворить многозначимое «зрелище». Но художественная природа этого «зрелища», его смысловые доминанты становятся теперь существенно иными. Вместо безмолвного величия пребывающих вне времени городских ансамблей пришла сумятица, безостановочная смена сцен людского быта. Тема народного гулянья в этом случае – возможность испытать изобразительное искусство на его способность передавать стихию столичной уличной жизни.

Город и печатная графика – весьма существенный исследовательский ракурс, коли речь идет о сюжетостроительных усилиях русского искусства первой половины XIX в. Стоит помнить о том, что печатная графика – типичнейший продукт городской культуры и в самом прямом, функциональ-

[29] Сравнительно недавно издательство «Книга» осуществило факсимильное воспроизведение этого альбома. Издание включает обстоятельную статью: *Осетров 1988*.

[30] Например: *Осетров 1988*.

[31] О. К. Гампельне, заметном русском рисовальщике 1820–1830-х гг. см.: *Коростин 1943; Комелова 1961; Великанова 1984*.



ном смысле, и в более широком – идеологическом. В прямом – ибо эстампы в это время создавались и тиражировались применительно к потребностям городского обывателя, напоминая ему о его собственном месте в сутолоке повседневной действительности. Если же говорить о другом, более широком аспекте, то надо иметь в виду, что, во-первых, архитектурно-предметная среда становится в это время излюбленным мотивом гравиров-рисовальщиков, и, во-вторых, образ города, увиденного изнутри, воспринятого его современным обитателем, оказывается ведущим свойством специфической эстампной поэтики. Позволительно сказать и решительнее. Одна из выразительных особенностей художественного процесса заключалась как раз в том, что эволюция этого образа в печатной графике (от темы праздничного многолюдного гуляния до изображения персонажей, одержимых прозаическими повседневными заботами) стала весьма показательным атрибутом историко-художественной линии развития русского изобразительного искусства первой половины XIX в.

Уже была упомянута одна из работ Орловского «Всадники» – первенец русской литографии. К городскому жанру ее причислить никак нельзя. В дальнейшем, однако, Орловский как мастер печатной графики многократно выказывает себя наблюдательным и заинтересованным свидетелем уличных сцен. Издавая свои эстампы и отдельными листами, и целыми тематическими сериями, художник определенно был склонен брать на себя роль летописца городского быта, порою даже жертвуя ради этого своею страстью к эмоциональной патетике пластических образов [32]. Обуздывая свой художнический темперамент, Орловский свою давнюю любовь рисовать разгоряченных коней в этом случае удовлетворяет тем, что создает несколько графических сюит на «лошадиные» сюжеты, глубоко укорененные в повседневной городской действительности. Таковы его многочисленные «тройки», «извозчики», «бега».

Первая половина 1820-х гг. – время интенсивной творческой деятельности Орловского-литографа. Исполненные в этой технике его графические листы появляются буквально один за другим, а в ряде случаев выходят в свет несколькими изданиями. Порою литографии создавались по рисуночным оригиналам, исполненным гораздо раньше, и в этом смысле они как бы подытоживали долголетний художественный опыт Орловского. Заглавия альбомов, состоявших в значительной части из литографий Орловского, сами по себе весьма красноречивы. Среди них, например, *Souvenirs de Saint-Petersbourg* («Воспоминания о Петербурге») или же *Collection de Cris et Costumes* («Кол-

лекция костюмов и выкриков русских торговцев»), обе – 1833 г.

Внешне задачи художника здесь очень близки тем, которые ставили перед собой авторы «Волшебного фонаря». Как и прежде, несколькими годами ранее, рисовальщик стремится воссоздать «читающей» публике хорошо ей знакомые впечатления от самой обычной уличной среды, напомнить ее визуальный образ, ее звуки и запахи («коллекция выкриков» – с такими заголовками мог выступить художник, воспринимавший шумную атмосферу уличного бытия как органическое свойство окружающего мира). «Разносчики», «мусорщики», «извозчики», «сбитенщики» – для русской печатной «картинки» такие сюжеты были уже не новы. Но, быть может, как раз из-за этого внешнего сходства особенно заметны отличия творческих принципов Орловского. В его композициях социальный типаж как таковой гораздо более самозначим, изображаемые персонажи включены в жизненную стихию, хотя тоже не лишены некоторых демонстративных функций, они не стараются специально рекомендовать себя зрителю, как это делают действующие лица «Волшебного фонаря», ведя несколько театрализованные диалоги. В молчаливой занятости своим делом представленных фигур яснее выявляется их действительный жизненный статус. В этом смысле демократизм литографий Орловского более основателен и достоверен [33].

Видовая печатная графика 1820-х гг. – это значительный раздел русской пейзажной гравюры первой трети XIX в. и самостоятельная проблема отечественной художественной культуры пушкинской эпохи. В обеих своих ипостасях, связанных, понятно, друг с другом, она неоднократно привлекала к себе внимание исследователей. Так, например, ранний период петербургского Общества поощрения художников, впоследствии много значившего в жизни творческой среды, чаще всего оказывается в поле зрения специалистов именно в связи с успешной издательской деятельностью этого авторитетного кружка покровителей искусства [34]. Значительное место отводится обычно видовой печатной «картинке» и поискам «знаковых» явлений пластического восприятия окружающего мира.

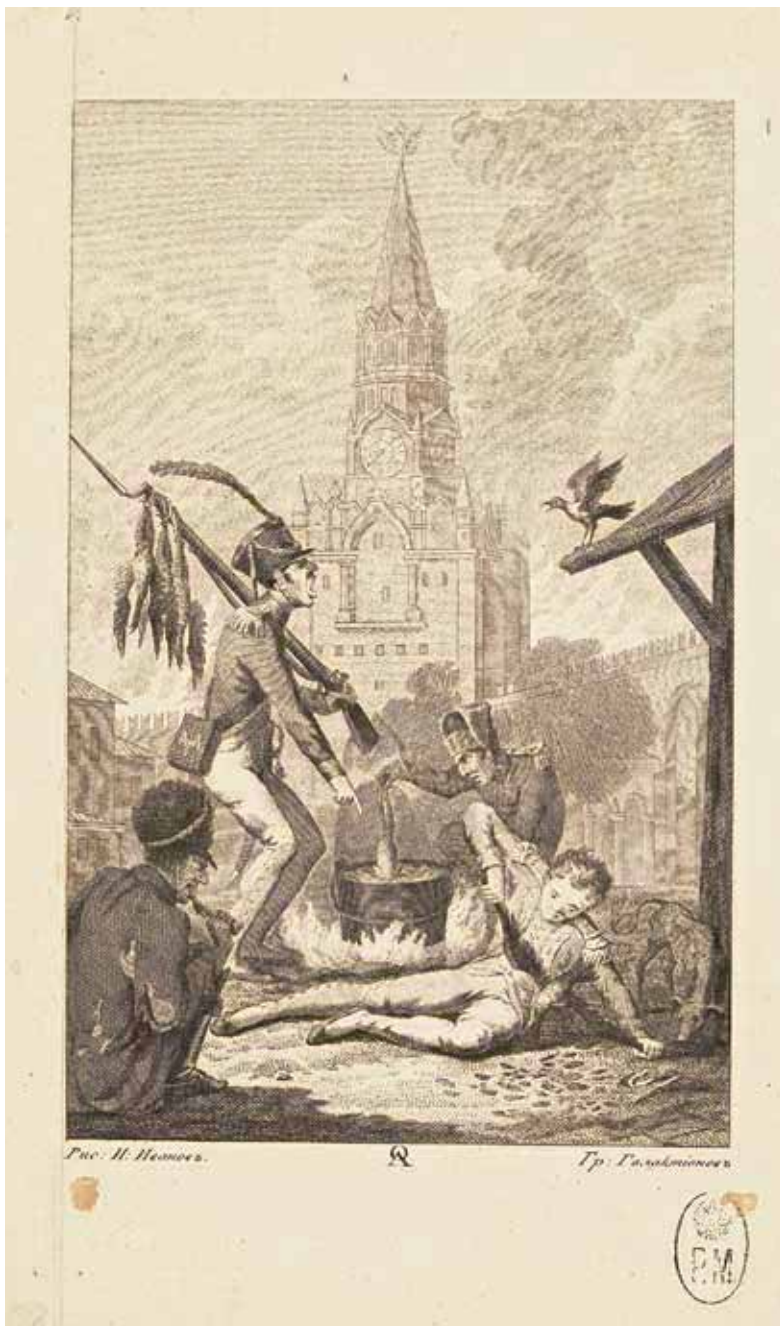
Основное отличие видовой графики 1820-х гг. от пейзажной гравюры самого начала XIX в. фиксируется сразу же и без особого труда. Отныне на листе бумаги – город сам по себе, город как таковой, иногда оживленный прохожими и медленно плывущими лодками, порою – совсем пустынный. Его зримые ориентиры – архитектурные ансамбли, площади, проспекты, реки, каналы – определяют не только простран-

640 И. А. Иванов. Иллюстрация к басне И. А. Крылова «Ворона и курица». 1815. Из книги «Басни Ивана Крылова, в трех частях». СПб., 1815. ГМИИ им. А. С. Пушкина

[32] Творчество Орловского, поляка по происхождению, внимательно изучено русскими и польскими специалистами. Применительно к теме этой главы стоит специально отметить: *Верещагин 1913; Орловский 1958; Ацафкина 1971.*

[33] Исполнял Орловский и жанровые эстампы, должностные иллюстрировать определенный литературный текст. Так, среди графического наследия художника часто упоминаются его работы к изданному в Петербурге сочинению: *Drouille 1819.* По существу, однако, это – те же самостоятельные станковые композиции, приложенные к книге в виде специального альбома литографий.

[34] *Комелова 1960; Наумов 1984/1; Мифолобова 1985.*



640

[35] Назову лишь несколько наиболее известных размышлений на эту тему, возникших в 1830–1840-е гг.: А. С. Пушкин, «Путешествие из Москвы в Петербург» (1833–1835); Н. В. Гоголь, «Москва и Петербург» (1836), опубликовано в следующем году под названием «Петербургские записки 1836 года»; А. И. Герцен, «Москва и Петербург» (начало 1840-х гг.), опубликовано значительно позже, уже в «Колоколе»; В. Г. Белинский, «Петербург и Москва» (Белинский 1845).

ственную систему композиции рисунка, но и поэтическое содержание пластического образа. Среди изображенных поселений первенствуют, вне сомнения, Петербург и Москва, причем «петербургский» материал явно преобладает и количественно, и качественно. Можно сказать и конкретнее: «топографическое» разграничение русской печатной графики 1820-х гг. нередко оказывается основой и другой дифференциации изучаемого материала – по взглядам авторов «картинок» на свою роль видописцев. Рядом с пластически выверенными композиционно-пространственными концепциями петербургских «видов» графические интерпрета-

ции московских городских пейзажей выглядят нередко более архаичными и ориентированными на особый, «самобытный» колорит представляемых сцен, на узнаваемо-наставительный содержательный смысл гравюры.

Некоторые причины такой художественной неоднородности видовой печатной графики элементарны и ни в каких специальных разъяснениях не нуждаются, будучи связанными с очень разным профессиональным уровнем исполнителей эстампов. Среди рисовальщиков и гравёров петербургских «видов» были, мы это еще увидим, лучшие мастера отечественного графического искусства пушкинской поры. Создатели «московских» эстампных серий часто значительно слабее владели карандашом или резцом.

Но была и другая причина, укорененная в историософских взглядах эпохи, рожденная той, в каждом случае своей, семантической аурой, в которой виделась современникам жизненная миссия обеих российских столиц. Чуть позже это различие в общественном статусе Москвы и Петербурга станет предметом напряженных социально-исторических рефлексий, любимым способом выяснения оппозиций, характеризующих сложные вековые судьбы России [35]. Визуальный образ обоих городов, как он складывался в печатной графике 1820-х гг., не имел, конечно, столь глубокой идеологической нагрузки, но в своем конкретном, предметном содержании предполагал не менее выразительный и контрастный контекст.

Видовые литографии Петербурга, увидевшие свет в 1820-е гг., уже не раз становились предметом детального изучения. Освещены, хотя и с разной степенью подробности, творческие биографии их создателей. Если говорить совсем кратко, хроника появления этих эстампов выглядела следующим образом. В 1821–1822 гг. появляется большая, около 100 листов, серия литографий, изображающая Петербург и его окрестности. Исполнена она была известным пейзажистом Андреем Ефимовичем Мартыновым. В 1821–1826 гг. начали выходить серии «Собрание видов Санкт-Петербурга и окрестностей», а в 1826 г. – гравированное «Собрание планов, фасадов и разрезов примечательных зданий С.-Петербурга». Одновременно Общество поощрения художников выпустило большое количество отдельных листов с видами города. Первое издание состояло из шести тетрадей, в каждой из которых было четыре листа. Среди авторов композиций – и уже хорошо известные столичному зрителю деятели искусства, такие как С. Ф. Галактионов и А. П. Брюллов (они обычно исполняли литографии по соб-



641

ственным рисункам), и менее заметные мастера – К. П. Беггров, К. Сабат, С. П. Шифляра и др.

Пространственный образ Петербурга – не только популярнейший «сюжет» тиражируемых листов, но и один из наиболее устойчивых пластических стереотипов русского видового искусства в целом, печатной графики в особенности. На протяжении более чем векового периода, начиная с петровских лет и кончая позднепушкинской эпохой, современники старались предъять публике строгое торжественное зрелище, впечатляющее масштаб своего обозримого пространства и требующее для воплощения на холсте или бумаге ясно выраженную горизонтальную композицию. И когда Пушкин, уже в 1830-е гг., любясь Петербургом, именовал его «Петра твореньем», он явно имел в виду не только историческое происхождение архитектурных ансамблей города (кстати сказать, к тому времени уже сильно преобразованных), а именно эти главные топографические приметы Северной Пальмиры, создававшие простор и для свободы поэтической фантазии, и для «тяжелозвонкого скаканья» грозного всадника.

Не изменяя этим давним изобразительным приемам русского искусства, видовые эстампы 1820-х гг. являли зрителю свой, вещественно более осязаемый и, если угодно, более «стильный» облик Петербурга.

Классический пример тому – хорошо известная автолитография Галактионова, на которой изображена площадь перед зданием

Биржи, фланкируемая ростральными колоннами, с видимыми на дальнем плане Зимним дворцом и Адмиралтейством. Архитектурные сооружения не только организуют зрелищное пространство рисунка, они – питательная среда духовного и физического бытия города. Вскоре ставшие опознавательным признаком властной силы российского государства, изображенные памятники зодчества здесь – еще органическая, неотъемлемая часть повседневной жизни столичных обитателей, и красота архитектурных форм пока еще существует в мире и согласии с мироощущением рядового горожанина.

В пределах одной и той же серии литографий и даже внутри одной и той же тетради контрастно менялись городские виды, пейзажные мотивы, пространственные ракурсы. Наряду с центральными улицами и площадями художник мог столь же увлеченно сделать предметом своего рисунка живописные петербургские окрестности или же какой-нибудь отдельный архитектурный памятник. Для усиления жизненной выразительности сцен в них порою откровенно включались элементы бытового жанра (например, автолитографии Брюллова «Сенная площадь» и «Гуляние на Крестовском острове», литография Беггрова по рисунку Сабата и Шифляра «Горы на Царицыном лугу»), и тогда возникали «картинки», находившиеся на грани пейзажных «видов» и народных сцен. Но именно на грани – в содержании даже самых многосюжетных рисунков доминировал образ городского





642

пространства, образ, подчиняющий себе повседневную жизненную суету, сколь бы ни была она примечательна сама по себе, и выстроенный по всем правилам архитектурно-перспективной композиции.

Печатная графика с изображением Москвы имела и несколько иные функциональные истоки, и свои особые типологические признаки [36]. Иконография «видов» древней столицы испытывала заметное влияние двух обстоятельств. Первое из них – карамзинская литературная традиция, создававшая вокруг московских достопримечательностей стойкую семантическую ауру, превращающую некоторые топографические ориентиры городского пространства в систему исторических координат [37]. Прежде всего речь идет, понятно, о Кремле и его соборах, но не только они привлекали внимание художников. Складывался набор излюбленных зданий и архитектурных комплексов, преимущественно религиозного назначения, так или иначе вовлеченных в историческую летопись русской жизни. Второе обстоятельство – многочисленные зарисовки Москвы, сделанные заезжими иностранцами мастерами-путешественниками, с обостренным любопытством воспринимавшими «чужеземный» характер московских памятников зодчества и вдобавок ко всему часто ориентировавшимися на чужестранного зрителя [38].

Как было уже видно, изготовление эстампов, объединенных в специальные

циклы, тематические или топографические, – явление довольно обычное в изучаемые десятилетия. Среди этих, повторю, вполне типовых случаев одна серия гравюр сильно отличалась от подобного рода изданий и своим замыслом, и своим исходным материалом, и, наконец, своими художественными задачами. Вышла она в свет позже, в 1840 г., но основная работа над входящими в нее рисунками велась значительно раньше – в 1820 – первой половине 1830-х гг. Речь идет о 63 иллюстрациях Ф. П. Толстого к поэме И. Ф. Богдановича «Душенька» [39]. Точнее говорить здесь о новом типе изобразительного отклика на литературный текст – о внекнижной иллюстрационной сюите, следующей фабуле произведения, но оставляющей художнику простор для его пластических инвенций.

Скульптор и медальер, хорошо знающий самостоятельную предметно-обозначительную и пластическую роль выверенной контурной линии, непревзойденный в России мастер очерковой гравюры на металле, Толстой неспроста обратился именно к такому сочинению, которое представляло собою позднюю литературную обработку античного мифа. Эту двойственность генетического кода иллюстрируемого текста художник использовал сполна. В пушкинскую пору творение Богдановича, несмотря на шутильный тон, по своей поэтической системе выглядело уже довольно архаично, но Толстой обратил внимание на иное ее свойство: созвучные новой эпохе интимные мотивы

[36] Основопологающее исследование этого материала: *Скорнякова 1996*.

[37] Дело не только в том, что как раз во второй половине 1810–1820-х гг. выходили в свет имевшие большой общественный резонанс тома главного сочинения Карамзина «История государства Российского». В 1817 г. знаменитым писателем и историографом было создано сочинение, непосредственно касавшееся Москвы: «Записка о московских достопримечательностях». По существу, это был один из первых путеводителей по древней столице.

[38] Так, с участием иностранных издателей и мастеров были изданы как раз в 1820-е гг. первые иллюстрированные путеводители и планы Москвы.

[39] В это число входит и титульный лист альбома. Гравировал рисунки сам Толстой.

в истолковании одной из самых лирических легенд древнего мира [40].

Композиционный способ пластической презентации изображаемых событий и самих героев представляет собою тонкое сочетание принципов античного скульптурного рельефа и театральной сцены – тип изящно стилизованных под Древнюю Грецию «живых картин». В толстовских рисунках (и в гравюрах тоже) персонажи поэмы одновременно пребывают в своем исторически обособленном мире античного эпоса и демонстрируют свою жизненную явь. Пользуясь искусствоведческой терминологией, можно сказать, что перед нами сделанная крупным мастером графическая сюита, позволяющая вникнуть в процесс формирования бидермейеровских начал в русском изобразительном искусстве. Весьма показателен в этом смысле наиболее часто воспроизводимый лист – Душенька любит себя собой в зеркале: сквозь орнаментально-изысканную «очищенную» красоту античной залы и статуйной пластики женской фигуры проглядывают черты будуарной завлекательности современной интерьерной сцены. Упреком художнику это никак служить не может. Стоит подчеркнуть совсем другое. Иллюстрационная сюита к «Душеньке» – грустное, глубоко прочувствованное расставание мастера с уходящими поэтическими идеалами [41].

\* \* \*

Тема «искусство книги» сама по себе, и в особенности применительно к пушкинской эпохе, не просто многогранна, она позволяет поглядеть на проблемы художественной культуры с двух противоположных сторон [42]. Прежде всего, книга как таковая являет собой предметное воплощение духовных реалий эпохи, и в этом смысле – «самоговорящим» символом ее творческих устремлений. И если мы склоняемся к тому, чтобы назвать отечественную культуру первой трети XIX в. именем великого поэта, то как раз книжная продукция и в первую очередь, естественно, прижизненные издания Пушкина, дает конкретные, а не экстраполируемые основания величать эпоху именно так. Вместе с тем как материальное изделие, как торговый продукт книга в глазах того же Пушкина (вспомним строки из его знаменитого «Разговора книгопродавца с поэтом»: «Наш век – торгош; в сей век железный / Без денег и свободы нет...») оказалась зримым, наглядным свидетельством иных тенденций русской общественной жизни, таких ее сторон, которые находились если не в открытой вражде, то в решительном споре с поэтическими интенциями эпохи, со свободным душевным волеизъявлением творческой личности [43].

Книга как плод совместного труда автора и издателя, художника и типографа формировалась под постоянный аккомпанемент этой полемики, то и дело всплывавшей на поверхность культурного быта. Многое значила, понятно, и усложнявшаяся типология книжных изданий с точки зрения способов и форм организации литературного материала. Так, например, на общую направленность книжного искусства изучаемого периода весьма заметно влияла распространенность (особенно в 1820-е гг.) альманахов как особой разновидности книгоиздательской продукции эпохи [44]. На представлениях об искомом пластическом образе книги столь же определенно сказывалось реальное соотношение между поэтическими и прозаическими жанрами публиковавшейся тогда литературы. Более того, можно сказать, что художественный облик русской книги первой трети XIX в. складывался, главным образом, в поисках мастеров-книжников адекватного изобразительного отклика на стихотворную речь.

Поиски эти совсем не всегда завершались успехом, и причины тому вовсе не обязательно определялись какими-либо сознательными усилиями иллюстраторов придать книге более осязаемую товарную ценность. Корни возникавших здесь серьезных проблем могли находиться в совершенно иной плоскости реалий творческого сознания эпохи и быть связанными с элементарной несовместимостью художественных индивидуальностей сотрудничавших авторов. Хорошо известны, например, саркастические высказывания Пушкина по поводу некоторых «картинок», сопровождавших в книге его тексты. Известны и весьма конкретные суждения поэта о способах зрительного истолкования его поэтических образов.

«Эпохой политипажа» справедливо назвал этот период в истории русского книжного искусства Ю. Я. Герчук [45]. Исследователь имел в виду ту особую роль, которую играли тогда в оформлении книги типографские, наборные декоративные элементы, а также способы их компоновки на книжной странице. Строго вычерченные, геометризованные «образцовые шрифты», окаймляющие титул орнаментальные рамки, виньетки-эмблемы (в виде лир, театральных масок, военных трофеев и т. д.), обращенные и к декоративной композиции листа бумаги, и к смысловому содержанию трактуемого текста – все эти слагаемые книжного ансамбля создавали вполне устойчивый тип книги, органически вписывали ее пластический образ в господствующий стиль эпохи. Принятые в ту пору небольшие форматы книжных изданий вполне отвечали функциональной структуре предметно-«вещного» мира, делали книгу любимой принадлежностью повседневного домашнего быта.

[40] Ходила эпитафия: «Наш Богданович милую поэму написал, / Но Пушкина стихи ее убили; / К ней граф Толстой рисунки начертал, / И Душеньку рисунки воскресили» (цит. по: Сидоров 1946. С. 258).

[41] Наиболее обстоятельно этот иллюстрационный цикл рассмотрен в: Кузнецова 1977.

[42] Среди основополагающих работ на эту тему: Книга в России 1925; Сидоров 1946; Герчук 1982.

[43] Конфликт этот сильно влиял на художественное самосознание и общественное самочувствие современников. По отношению к нему часто определяли свои творческие позиции основные участники литературной борьбы эпохи. Материалы по этому поводу впоследствии многократно привлекали внимание исследователей. См., например: Гриц, Тренин, Никитин 1929.

[44] Так, разъясняя слово «альманах», известный лексикон того времени специально отмечал, что альманахи суть периодические ежегодные издания, «обыкновенно напечатанные великолено и украшенные картинками и виньетками и проч.» (Энциклопедический лексикон 1835. С. 556).

[45] Герчук 1982.

643 Дворник и трубочист.  
1817. Офорт из альбома «Волшебный фонарь». ГМИИ им. А. С. Пушкина  
644 Кухарка и фонащик.  
1817. Офорт из альбома «Волшебный фонарь». ГМИИ им. А. С. Пушкина



643



644

Тройственный союз писателя, издателя и художника основывался порою и на другом творческом согласии, на ином понимании изобразительно-пластических элементов книжного оформления. Речь идет о книгах с «картинками», специально созданными для конкретного текста, словом, о том, что в обиходной речи принято называть книгой с иллюстрациями (в типографской практике того времени это нередко указывало на отдельно изготовленную и затем вклеенную в книжный блок гравюру на металле. «Вне текста» – так обозначались эти «картинки» в библиографических описаниях). Если в первом случае законы создания пластического ансамбля книги могут быть сближены с архитектурными расчетами зодчего, говоря современным языком, то во втором – отчетливо просматривается связь с художественными принципами изобразительного искусства, в том числе с проблемами и задачами эстампного творчества.

Для общих рассуждений об искусстве русской книги первой трети XIX в. наиболее интересен и поучителен смешанный вариант графического убранства, ибо в нем сосуществуют (кстати, совсем не всегда образуя пластический синтез) разнородные художественные устремления эпохи. В сущности, подобный комплекс книжных украшений, за исключением, как мы увидим, ранних образцов, характеризует любую книгу, сопровождавшуюся специально сделанными для нее иллюстрациями, ибо вклеенные гравюрные

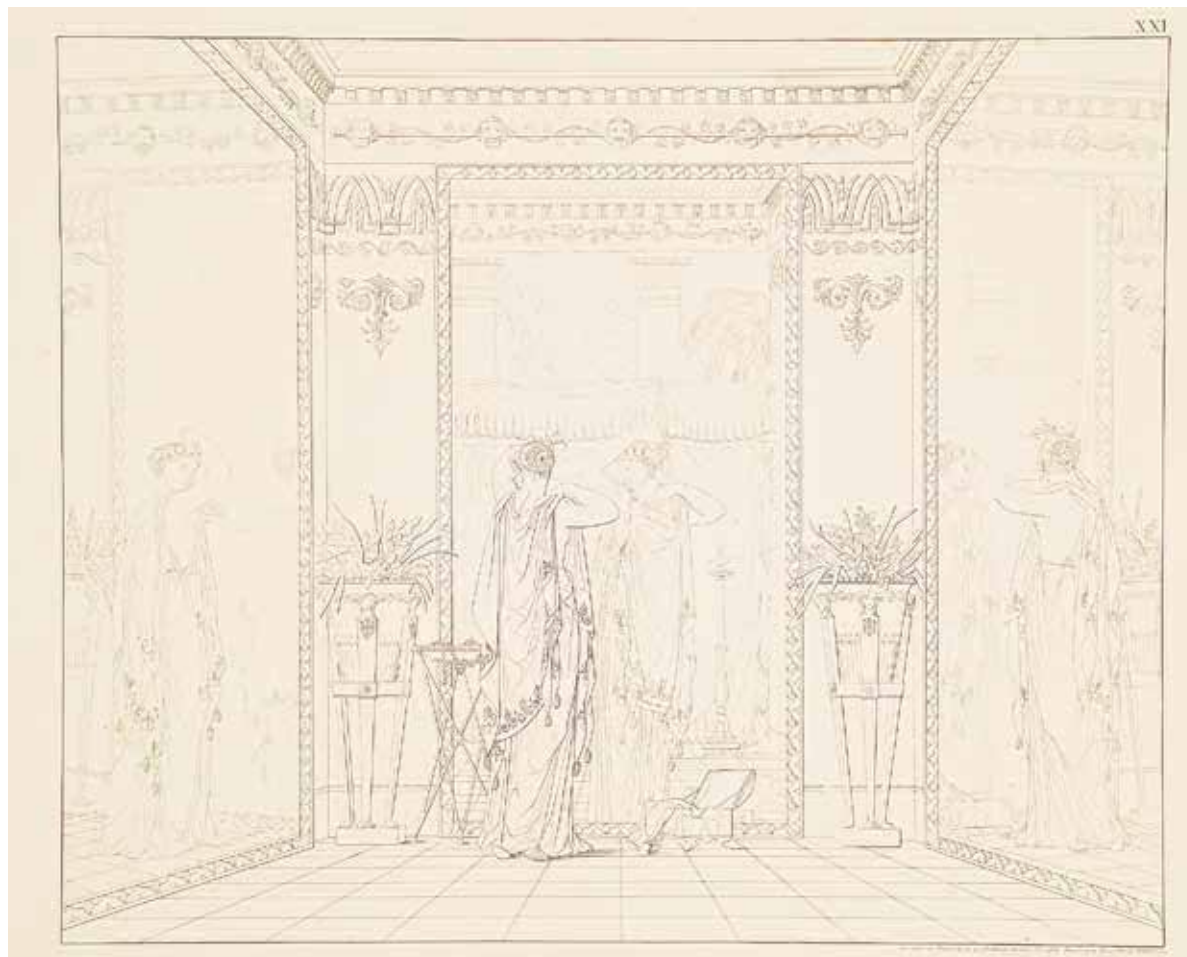
оттиски часто соседствовали с обычным набором орнаментальных типографских узоров. Именно такое сочетание различных декоративных элементов определяло собою пространственную композицию, ритм и смысловые акценты графических компонентов книги, оно было свойственно, к примеру, многим альманахам того времени и, кстати сказать, тем же прижизненным изданиям Пушкина.

Наблюдая за подобными книжными изделиями, мы из одной темы – «искусство книги» переходим в другую, не менее важную для этой главы – «искусство в книге», выдвигавшую перед исследователем свой аналитический ракурс, свой круг художественного материала, свою историко-культурную интригу.

На самом рубеже XVIII и XIX вв. в художественной жизни России рождается идея, сыгравшая этапную роль не только в истории самой иллюстрационной практики, но и для теоретического осмысления искусства книги как особой разновидности творчества. В 1790-е гг. у Державина возникает желание издать с иллюстрациями собрание своих стихов. Замысел поэта предполагал не только изобразительное сопровождение текста в виде гравированных заставок и концовок (всего автор рассчитывал разместить на страницах более трехсот рисованных виньеток), но и публикацию специальных «программ» – наставлений художнику, толкующему с помощью зримых образов литературный текст [46].

[46] Этому замыслу, атрибуционному проблемам запутанной истории его графического воплощения посвящено специальное, образцово проведенное исследование: Петрова 1986.





645 Ф. П. Толстой. Душенька  
любуется собою в зеркало.  
Иллюстрация к поэме  
И. Ф. Богдановича «Душень-  
ка». Гравюра. ГМИИ  
им. А. С. Пушкина

645

В силу ряда причин проект этот был осуществлен в типографском виде, и то не полностью, значительно позже, более полувека спустя [47]. Однако сохранившиеся во множестве рукотворные листы этой грандиозной иллюстрационной сюиты, созданные, в основном, в самом начале XIX в., дают вполне наглядное представление о художественном способе реализации всего замысла.

«Беседа с умом читателя» – так определил задачу иллюстраторов автор «программ» рисунков Н. А. Львов [48]. Следуя этим советам, а также сообразуясь с принятыми условиями изобразительного языка того времени, художники выступали в роли своеобразных шифровальщиков иллюстрируемой поэзии [49] или, если воспользоваться семиотическими понятиями, создателями своего собственного культурного «текста». «Текст» этот выглядел гораздо более антиклизированным, чем поэтическая реальность державинских стихов, его опознавательными приметами-символами стали ожившие обитатели греческой мифологии – участники привычных аллегорических сцен. В дальнейшем понадобится всего лишь один шаг, чтобы этот условный мир обрел универ-

сальную знаковость декоративно-орнаментальной системы, оказавшись набором тех «политипажных» графических элементов книги, о которой выше шла речь.

Авторы иллюстрационного цикла – Оленин, Егоров, Иванов, имена хорошо известные в русском искусстве первой половины XIX в. Взятые вместе, они указывают на общественный и художественный престиж иллюстрационной деятельности, хотя в творчестве каждого из них этот род занятий оставил разный след. Оленин, вскоре (с 1817 г.) ставший президентом Академии художеств, прославился в дальнейшем главным образом своими научными трудами и педагогическими заботами. Для Егорова, едва ли не основной в ту пору молодой академической надежды, работа над сочинениями Державина стала серьезным испытанием для его огромного рисовального дара, для его постоянного желания постичь поэтические тайны античных и возрожденческих пластических образов. Иванов – единственный мастер, связавший впоследствии свое творчество с разными видами и жанрами печатной графики. Мы уже встречали его имя среди основных исполнителей сатирических листов 1812 г.,

[47] Державин 1864–1883. Изобразительное сопровождение книги стало предметом специальной работы: Буслаев 1886.

[48] Петрова 1986.

[49] Впрочем, для этих своих занятий художники располагали весьма удобным пособием – многократно переиздававшимся на протяжении XVIII и начала XIX в. сборником «Символы и эмблемата», предлагавшим готовый набор условных, наделенных скрытым смыслом орнаментальных изображений и аллегорических сцен.

но кроме того, он стал одним из ведущих иллюстраторов изучаемой эпохи [50].

«Наиболее плодовитым и интересным организатором читательского сознания в начале столетия» [51] назвал Иванова А. А. Сидоров, и такая формулировка верно определяет не только персональные заслуги художника, но и растущую посредническую миссию книжной иллюстрации. Часто беря на себя эту ответственную роль, Иванов очень умело варьировал свое амплу книжного рисовальщика, представая перед читателем то изобретательным декоратором книжной страницы, то услужливым напоминателем узловых эпизодов текста, а то и тем, и другим вместе. Помимо Державина брался мастер и за Пушкина, и за Крылова, и за Батюшкова, и за Хемницера, стараясь в каждом случае по-своему обозначить надобность своего присутствия в книге.

Есть все основания, вслед за специалистами, видеть в книге того времени «пиршество глаз и ума». Что касается «глаз», то есть зрительных впечатлений от этой печатной продукции, то здесь никаких комментариев не требуется. В поясняющих оговорках возникает необходимость сразу же, когда речь заходит об «уме». Дело в том, что к уму читателя полиграфическое изделие пушкинского времени обращено не только поэтическим слогом «пиита», не только сочинительской волею литератора, но и творческой энергией художника-полиграфиста, его предметным, материальным вкладом в зрелищно-пластический ансамбль книги.

Распространенный набор типографских орнаментов, виньеток, других декоративных элементов книжной страницы складывался, по существу, в определенную «знаковую» систему, становился художественным «словарем» своего времени. Нетрудно видеть здесь прямую аналогию той роли, которую играл скульптурный рельеф в оформлении архитектурных зданий той поры, и недаром, конечно, книгу начала XIX в. издавна принято именовать «ампирной».

Именно в «беседе с умом читателя», как мы помним, усматривал главную задачу иллюстратора Львов, крупнейший зодчий эпохи, имея при этом в виду профессиональную обязанность художника быть соавтором писателя в поисках идейно-стилевой целостности книги [52].

Капитальная справочно-библиографическая литература позволяет без особого труда составить достаточно полный перечень вышедших тогда изданий, снабженных иллюстрациями или же готовыми типографско-графическими элементами [53]. Пользуясь теми же справочниками, легко определить и круг мастеров, работавших в этой сфере искусства. Книговедение любит пользоваться еще одним принципом класси-

фикации материала – по ведущим книгопродавцам, типографам, а позже и частным издателям той поры, ибо в конечном счете именно усилиями этих людей материализовались, воплощались в жизнь творческие проекты писателей и художников.

По вполне понятным причинам, прямого отношения к академическим проблемам книжного искусства не имеющим, полиграфическую продукцию России первой трети XIX в. специалисты обычно представляют прижизненными изданиями Пушкина. В смысле общекультурной презентации эпохи они и в самом деле имеют особый статус. Чаще других ссылаются на первое издание «Руслана и Людмилы» (1820), «Бахчисарайский фонтан» (1827) и на иллюстрации к «Евгению Онегину», включенные в «Невский альманах» на 1829 г. (во всех перечисленных случаях дело касается вклеенных в книжный блок станковых гравюр на металле. Среди авторов – Иванов, Галактионов, А. В. Нотбек и др.). Примеры по-своему красноречивы, но главным образом в одном отношении – они свидетельствуют: честные попытки художников-графиков адекватно воспроизвести в пластических образах «пушкинское» восприятие жизни, приблизиться к поэтическому строю конкретных реалий пушкинского стиха – все подобные попытки вызывали сомнение в самой правомочности постановки такой задачи [54]. Столь же обстоятельно, но уже по другой причине, фиксируется еще одна характерная особенность издательской активности того времени: необычайный интерес к басенному жанру русской словесности, точнее говоря, к иллюстрированным книгам, ему посвященным. На протяжении первой трети XIX в. выходят в свет, причем иногда по несколько раз, сочинения Хемницера, И. И. Дмитриева, А. Е. Измайлова. Венчают всю эту однородную литературу басни Крылова.

Конечно, в основе такой издательской ориентации лежали литературные интересы и читательские вкусы эпохи. Но в подобной избирательности книжного дела давали себя знать и вполне специфические проблемы мастеров книжного искусства. Традиционные жанровые структуры басенного текста (аллегоризм, совмещение различных предметных планов повествования) сами по себе располагали художника-иллюстратора к созданию особой образной системы, позволяющей с разной степенью органичности сочетать условный поэтический мир виньеточной графики и бытовые зарисовки реальной действительности.

[50] По подсчетам специалистов, Иванов иллюстрировал 33 книги.

[51] Сидоров 1925. С. 153.

[52] Львов подробно рассматривал проблему в своих заметках «Значение чертежей на заглавных листах и при окончании каждой поэмы». См. об этом: Петрова 1986.

[53] Среди них: *Русские иллюстрированные издания 1908–1910*; *Обольянинов 1915*.

[54] У названной проблемы есть, между прочим, и некий культурно-терминологический аспект: привычно называя изучаемую эпоху «пушкинской», не стоит, по-видимому, превращать этот эпитет в сущностную, универсально-оценочную характеристику всего создававшегося в ту пору художественного материала.