

Первая треть XIX в. – одна из ярких и вместе с тем сложных эпох российской истории и культуры. Если говорить об истории, это была пора потрясений и войн. Важнейшие события 1810-х гг. – вторжение в Россию наполеоновской армии, пожар Москвы, походы русского войска в Западную Европу, 1820-х – восстание декабристов и наступивший за ним период реакции. Но если обратиться к культуре, то это была пора уравнишенной ясности образов, высоких достижений не только поэзии, но и архитектуры, скульптуры, живописи и театра. Чем дальше уходит время, тем охотнее мы воспринимаем первую треть столетия в качестве «золотого века» художественного творчества, отмечая черты особой гармонии его мировосприятия.

Основа гармонии – более отчетливое, по сравнению с предыдущим этапом, разделение граней культурного сознания – граждански-общественной и приватной – и в то же время новое *равновесие* этих граней. В XVIII в. они еще не осознавались как отдельные друг от друга. Судя по классическим надгробиям И.П. Мартоса, вбиравшим наиболее глубокие представления о человеческой жизни, человек воспринимался тогда и как член коллектива (в «Надгробии М.П. Собакиной» (1782) присутствует не только гений смерти, но и плакальщица, фигура по существу мирского обряда прощания), и как отдельная личность, идущая христианским путем (вспомним о спиритуальном оттенке, очевидном у Мартоса в профиле умершей, возносящемся ввысь над фигурами плакальщицы и гения) [1]. С годами эти идеи расходились между собой. Одна сторона – «Надгробие Павлу» (1801), где лицо в медальоне исполнялось «нездешней мечтательности», другая – фигуры нескольких плакальщиц, поначалу скорбящих («Надгробие Е.С. Куракиной», 1792), а позднее и величаво спокойных, подобных «лакедемонским женам» [2] («Надгробие Е.И. Гагариной», 1803).

Памятник Минину и Пожарскому, воздвигнутый Мартосом в первые десятилетия XIX в., воплощал гражданскую сторону человека в ее последовательном варианте. Идеалом было единство общества от властей до низов, и в годы Отечественной войны такие надежды казались осуществленными. По словам А.И. Герцена, «бывают времена, когда люди мысли соединяются с властью. Но это

только тогда, когда власть идет вперед, как при Петре I, защищает свою страну, как в 1812 году» [3]. Надежды не иссякали и в более поздние годы. Союзы будущих декабристов были союзами чаемых реформаторов, мечтающих о преобразованиях, проводимых совместно с властью и только тогда, когда власть оттолкнула эти круги, решившихся на вооруженный протест.

Одновременно все более обособлялось самоощущение личности. К 1820-м гг. ее позиции уверенно утверждались в художественной культуре. В лирике Пушкина индивидуальная сфера сознания целиком отделена от общественной, в ту пору он уже способен на беспрецедентно-личные ламентации стихотворений конца 1820-х («Снова тучи надо мною / Собрались в тишине, / Рок завистливый бедою / Угрожает снова мне»).

Но именно в силу обособления этих сторон могло происходить их *уникальное единение* в сознании каждого человека. В особенности явно оно выступало в эпоху антинаполеоновских войн. Патриотические чувства офицера на поле сражения могли получать окраску личных мечтаний: «О, гейльсбергски поля! / О, холмы возвышенны! / Где столько раз в ночи, луною освещенный, / Я в думу погружен / О родине мечтал», – читаем в «Воспоминании» К.Н. Батюшкова, опасно раненого в сражении под Гейльсбергом [4]. Или еще один пример сугубо персонального поворота гражданственной мысли – отрывок из письма любителя искусств и коллекционера А.Р. Томилова, во время войны ополченного офицера. Попав на пепелище Москвы, разоренной французами, он счел своим долгом вспомнить о французенке m-lle Вилло, гувернантке своих детей. «Я очень хотел бы здесь, на развалинах Кремля, выразить m-lle Вилло свое глубочайшее к ней уважение. Я сожалею, что ей не удалось еще увидеть всей красоты и величия нашей древней столицы» [5].

Размежеванию гражданских и частных граней сознания отвечали и важные изменения в структуре художественной жизни – ее более отчетливое разделение на уравнивающие друг друга *публичную* и *приватную* сферы. Публичной мы будем называть искусства, живущие в городе, а приватной – в культурном (дворянском) доме. И тут и там возникали своеобразные «венки искусств»,

[1] *Реформатская, Поселов 1997.*

[2] *Бестужев А. О воспитании военном относительно благородного юношества. Цит. по: Коваленская, Алексеева, Петров 1963. С. 298.*

[3] *Герцен 1954–1965. Т. 9. С. 164.*

[4] Стихотворение было написано в 1807 г. и издано в «Вестнике Европы» 1809 года (№ 21).

[5] ЦГАОР. Ф. 806. Оп. 1. Ед. хр. 96. Л. 4 (подлинник по-франц.).

особенно важные для нас в пределах издания, посвященного различным видам художественного творчества.

* * *

Развитие публичного художественного обихода стимулировалось резким усилением роли городов. Читатель найдет в соответствующих главах рассказ о размахе градостроительства, об изменениях планов провинциальных городов, о расширении, по сравнению с предыдущим периодом, практики типовых проектов, распространявшейся по всей России, о восстановлении в 1810–1820-е гг. сгоревшей Москвы, приведшем к новому взлету московского зодчества [6].

В XVIII в. (притом, что уже и тогда возводились и петербургская Академия художеств, и московский Сенат, и арка «Новой Голландии» и зал «Благородного собрания») акцент лежал на частных особняках и дворцах. С начала XIX в. он перешел на общественные здания, примером чему вновь возникавшие центры столиц или городов многочисленных российских губерний. Если раньше дворцы и дома включались (по преимуществу) в пространство городских или сельских усадеб, то теперь (в своей массе) ориентировались на городские улицы или площади.

Обращение к городу приводило в архитектуре ампира к возникновению своеобразного архитектурного жеста, в чем-то подобного жесту, предназначенному многолюдной театральной толпе. Таковы были и «руки» ростральных колонн перед Биржей Тома де Томона, и «восклицающий знак» захаровской адмиралтейской иглы, а поздней торжественный выгиб фасада Главного штаба России. Архитектура исполнялась ораторским пафосом, очевидным и в величавых (латинских) надписях на фасадах иных церквей и т. п. Если не говорить о шедеврах, то это вело к известной спрямленности архитектурного образа (в сравнении с чувственно-поэтической пластикой XVIII столетия – вспомним хотя бы многоцветные интерьеры того же Мраморного дворца).

И вместе с тем эти жесты ненарушимо скрепляли разнообразные ансамбли ампира, отвечали ощущению единства города – а тем самым и общества, – необычайно важному для сознания начала столетия. Сколько горделивого чувства в иных описаниях современниками новых построек обеих столиц, как и в пейзажах с изображением петербургского приневского центра (хотя бы в «Петербургской серии» Ф. Я. Алексеева)! Людей уже и тогда покоряла величавая стать, с которой ростральные колонны на стрелке

Васильевского острова встречали не менее величавый наплыв Невы, раздваивающейся на большое и малое русла, или державная власть, с которой выгиб Главного штаба «покоил» в своем охвате пространства Дворцовой площади. И дело не ограничивалось ансамблями Петербурга. Такие же чувства вызывала встающая из пепла Москва – «уверенное спокойствие» ее обитателей между старым Кремлем, новым Манежем (А. Бетанкура – О. Бове) и обновленным фасадом Университета (Д. Жилярди).

Новая апелляция архитектуры (как и скульптуры) ампира к толпе горожан заставляет напомнить о составе этой толпы. Городская среда и столиц, и провинции в начале столетия неизмеримо расширилась. Рядом с образованной элитой и основным – все более культурным – дворянским слоем расширялись и по-новому активные городские низы – купцы и ремесленники, – обусловив в начале XIX в. новые всплески искусства «примитива».

Принято говорить о «линии примитива» в портрете XVIII в., по-разному представленной работами А. П. Антропова, И. В. Вишнякова, Г. Островского. Это течение ориентировалось на дворянский портрет и в большой мере формировалось его установками. В новую эпоху эта «линия» по-разному продолжалась в провинциальных иконах [7], в наивном искусстве крепостных мастеров, работавших в Архангельском у Н. Б. Юсупова [8], у некоторых учеников школы А. В. Ступина в Арзамасе или, чуть позднее, школы А. Г. Венецианова (например, Н. Крылова).

Однако с начала века нарастала волна «купеческого портрета», уже не желавшего оглядываться на дворянскую портретную традицию, уходившего своими корнями скорее в парсуну и обращенного напрямик к низовой, как правило, старообрядческой среде [9]. По сравнению с примитивами XVIII столетия это была стихия более спрямленных изображений, отмеченных своеобразным сословным самосознанием. Отличие их от портретов Островского или Антропова заключалось и в том, что их образцы опирались на активно складывающийся и достаточно жесткий канон, к которому художники могли относиться более или менее со стороны. Например, и москвич Н. И. Аргунов, и ярославец Н. Д. Мыльников, выполнявшие немало портретов дворянской линии, могли при других обстоятельствах обращаться к купеческому канону, давая ему в некоторых случаях вполне последовательное выражение («Портрет М. И. Соколовой» Аргунова или М. Ф. Соболевой – Мыльникова) [10].

Но точно так же со стороны могли откликаться на требования культурных

[6] Борисова 2002. С. 189.

[7] См. главу «Иконопись».

[8] Турчин 2001. С. 267.

[9] Эту, по существу, сословную, среду не следует смешивать с низовой средой городского посада, мировосприятие которой отражалось в народной ярмарке или лубке.

[10] См. главу: «Живопись и рисунок».

низов и отдельные мастера, принадлежавшие к слою «ученого» творчества. Известно, что тончайший мастер портрета, а позднее и бытового жанра Венецианов с увлечением отзывается в военные годы на широкие низовые (прежде всего антифранцузские) настроения. Эти настроения поддерживались тогда и верхами; вспомним о знаменитых «афишках» Ф. В. Ростопчина, обращенных к московскому простонародью и написанных квазинародным слогом. Томилову претил, вероятно, как раз этот слог, когда, находясь в сожженной Москве, он свидетельствовал «глубочайшее уважение» гувернантке своих детей. Венецианов же трудился над графическими памфлетами, направленными против этих французов! На его листе «Французское воспитание» (1812–1813) «мамзель» изглаживает у русских детей «боготворимые предками правила, показывая, что они неприличны французскому вкусу». Самое интересное в этих офортах – несоответствие аляповатости фабулы, равно как и подписей под листами, графическому уровню изображений, свободных от каких-либо огрублений. Венецианов умел и откликнуться на окружающие его низовые запросы и вместе не поступиться своим художественным *esprit*.

Важнейшие устремления основного (дворянского) слоя, конечно, отчетливо расходились с настроениями архаичных низов. Начало столетия намного обострило присущее этому слою ощущение общеевропейского единства, частью которого была и Россия. «Отечественная война 1812 г. и заграничные походы 1813–1814 гг. стали вершиной политического и, если угодно, бытового европеизма. Ответом на пожар Москвы стало триумфальное вступление русской армии в Париж под приветственные крики толпы». Александр I прилагал немало усилий к тому, чтобы после Венского конгресса народы Европы стали «членами единого народа под именем христианской нации» – тенденция, которая пресеклась лишь с воцарением Николая, взявшего курс на национальную изоляцию [11]. «Бытовой европеизм» намного усиливался притоком эмигрантов, нахлынувших в Россию после французской революции, массовым распространением иностранных книг. Если в домах А. П. Сумарокова или Г. Р. Державина (в XVIII в.) говорили по-русски, то в семействе А. С. Пушкина – по-французски. В стране работали многие десятки, если не сотни, иностранных художников. Из соответствующих глав читатель узнает об итальянских влияниях на становление русской музыки, о французских ориентациях русского балета, о гастролях в России иностранных артистов и т. п.

В противовес «боготворимым предками правилам» (о которых пеклись карикатуры Венецианова) широкие культурные слои ощущали потребность в радикальном обновлении жизни России. Уже и в XVIII в. основным для передового сознания становилось «противопоставление новаторства, олицетворенного Просвещением, и косности, воплощенной в традиции» [12], в начале же XIX в. такие настроения резко усилились, послужив основой для нового взлета просветительских устремлений.

Все энергичное строительство (ампирного) Петербурга воспринималось в те годы прежде всего как «новое», противостоящее московскому (допожарному) «старому». При всем пиетете перед «красотой и величием нашей древней столицы» по-особому вдохновляли возникавшие новые петербургские ансамбли, либо оконченные, либо еще стоящие в лесах. Интересно сравнить московскую и петербургскую серии городских пейзажей Алексева, наиболее заметного пейзажиста 1800–1810-х гг. Изображая в 1800-е гг. Москву, он сосредоточен на ее средневековом *старом* облике. Среди московских достопримечательностей его не привлекли ни только что оконченная Голицынская больница М. Ф. Казакова, ни отстроенный им же за 15 лет до того кремлевский Сенат, обращаясь же позднее к Петербургу, он, наоборот, пренебрежет даже и созданиями В. В. Растрелли – Зимним дворцом, Смольным собором, – целиком сконцентрированный на возникающем *новом* классицистическом центре – на Казанском соборе или на ансамбле Невы.

Интересно, что, изображая в начале 1810-х гг. «стаффаж» перед Казанским собором («Вид Казанского собора в Петербурге», ГРМ, акв. – в ГТГ), Алексеев одновременно давал как будто бы срез петербургского общества – тот самый, о котором только что говорилось! У парапета моста – толпа простолюдинов, те люди, которые могли ополчаться против содержательниц французских лавок и благоговеть перед Казанской Божьей Матерью как национальной святыней (знаменитая икона как раз в 1811 г. была перенесена во вновь освященный петербургский собор). А в глубине – просвещенная публика, прогуливающаяся в экипажах, люди, способные оценить нарядную праздничность воздвигнутого памятника, послужившего украшением и Невского проспекта, и Петербурга. В их суждения могла отливаться та общая точка зрения на протекающие события, в том числе и на строительство Петербурга, какую можно было прочесть в необычайно популярном в те годы журнале «Сын Отечества» или услышать в культурных салонах.

[11] Цимбаев 2003. С. 443, 446.

[12] Бокова 2003. С. 19.

В пределах публичной сферы художественной жизни возникали (как уже говорилось) и соответствующие «венки искусств». Здесь были и достижения и неудачи. К последним относились попытки соединить с церковной архитектурой церковные росписи, пример которых – убранство Казанского собора. Для этих работ были выделены лучшие живописцы (В.Л.Боровиковский, О.А.Кипренский), отозваны из Италии лучшие пенсионеры (А.Е.Егоров, В.К.Шебуев), однако ничего убедительного создано не было. Если архитектура собора выходила на уровень европейского зодчества, то живописное убранство от нее отставало. Разумеется, деградация церковной живописи в России XVIII–XIX вв. не была абсолютной. На пространствах огромной страны можно было и в эту эпоху найти произведения (и стенописи, и иконописи), отличающиеся и мастерством, и свежестью образов [13]. Однако в целом церковная живопись все более приходила в упадок, охвативший все XIX столетие. Причина – во все более явном преобладании индивидуального отношения к миру над коллективным, традиционным для церковных убранств. Не случайно и нравственные искания культурных российских слоев шли в интересующие нас времена под эгидой не столько церкви, сколько масонства. Наиболее активные масоны конца XVIII – начала XIX вв. были глубоко религиозными людьми, однако испытывали неудовлетворенность церковным лоном, примыкая к культурному движению, обращенному прежде всего к личному нравственному пути человека.

К достижениям же относились «венки» из произведений светских искусств. В течение первой трети столетия в развитии этих искусств сказались противоположные закономерности. С одной стороны, постепенно углублялась своеобразная профессионализация, затрагивавшая и театр, и музыку, и изобразительные искусства. У актеров, музыкантов, живописцев росло стремление к ремесленной выучке. Известно, что живописцы XVIII в. (Ф.С.Рокотов, Д.Г.Левицкий) рисовали (в академическом смысле) весьма приблизительно. Но уже у Кипренского рисунок становился академически верным. К 1830-м же годам появились подлинные жрецы академического рисования, возникли легенды о блистательных мастерах (Егоров), способных по памяти, не отрывая карандаша от бумаги, нарисовать фигуру натурщика, взятую в сложном ракурсе. Все более умножались кружки или общества, связанные с интересами отдельных искусств. Если возникшее в 1801 г. «Вольное общество любителей словесности, наук и художеств» объединяло людей, интересующихся различными областями культуры, то в образован-

ном в 1820 г. в «Обществе поощрения художников» речь шла о покровительстве изобразительному искусству. Если в салоне А.Н.Оленина – с 1814 г. директора Публичной библиотеки, а с 1817-го президента Академии художеств – собирались и художники, и поэты, то постепенно литературные и художественные кружки размежевались между собой, и аналогичные тенденции наблюдались в сферах и театра, и музыки (вспомним о музыкальных салонах З.А.Волконской или М.Ю.Вьельгорского, существовавших в 1820-е и 1830-е гг.).

Однако в не меньшей мере, чем к специализации, эти достаточно разграниченные сферы искусства тянулись к союзам между собой. Наивысших творческих результатов достигали, конечно, ансамбли близких друг к другу искусств, например архитектуры и скульптуры ампира. В первой трети столетия были созданы превосходные барельефы, украшавшие монолиты ампирных стен, а рядом с ними и корабельные ростры колонн перед зданием Биржи. Наибольшим богатством смысла отличались, конечно, лучшие статуи, находящиеся «в поле» архитектуры, как «Морские нимфы» Ф.Ф.Щедрина у входа в Адмиралтейство или статуи перед Горным институтом. Башня Адмиралтейства, украшенная летящими Славами и увенчанная вонзающейся в небо иглой, брала на себя идею победоносного взлета, тогда как фигурам нимф по сторонам от арки препоручалась (почти балетная) тема несения груза, требующего самоотвержения, крепости духа. Совсем иначе осмыслялись группы у портика Горного корпуса (В.И.Демут-Малиновский, С.С.Пименов). Их персонажи – хтонические существа, отвечающие «горной» (то есть «подземной») специализации «корпуса», однако художественной идеей оказалось, наоборот, борение с тяготением к земле или весом. В то время как дорическая колоннада фасада воспринимала нагрузки, воплощенные в гигантском фронтоне, на долю скульптур отходило преодоление тяжести – отрыв от земли одних персонажей (Прозерпины, Антея) другими (Плутоном, Гераклом).

Иными, но не менее тесными оказывались связи искусств на сцене. Лирическая трагедия В.А.Озерова «Фингал» (1805) была поставлена А.А.Шаховским с участием драматической, оперной и балетной трупп. По словам О.М.Фельдмана, «созданное О.А.Козловским музыкальное сопровождение... позволяло назвать композитора соавтором драматурга. Декорации писали П.Гонзаго и Д.Корсини, эскизы костюмов сочинял А.Н.Оленин, искавший для них оссиановский колорит, сражения и танцы поставил А.В.Вальвиль... в вставных номерах участво-

[13] См. главу «Иконопись».

вали В.М. и С.В.Самойловы и балерина Е.И.Колосова». К союзу разных искусств могло присоединяться и воодушевление зрителей, превращавшее театральное представление в своеобразное публичное действо. Постановка в 1807 г. озеровского «Дмитрия Донского» обнаруживала, что в атмосфере патриотического подъема театр был способен «стать местом манифестаций общенационального значения... лиризм трагедии обращал театр в дни ее представлений в центр духовной жизни столицы... театр сопоставляли с театром античных времен, и <даже>... очевидность... <подобных> преувеличений была выразительной» [14].

И интересно, что такие же – по существу, театральные – контакты изобразительного искусства, танцев, музыки (и воодушевленной ими толпы!) могли осуществляться и вне сферы театра. Здесь место коснуться любопытного эпизода из жизни обеих столиц, который не попадет ни в одну из специальных глав, однако существен для понимания как раз союза разных искусств. Речь пойдет о многодневных празднествах, устроенных весной 1814 г. в обеих столицах в ознаменовании взятия русскими войсками Парижа.

Торжества – разумеется, по распоряжению сверху – проводились через месяц после вступления русских в Париж, в 20-х числах апреля 1814 г. Их средоточием оказывались вечерние фейерверки и иллюминации. В окнах «казенных зданий, знатных господ и частных людей» [15] устанавливались щиты из промасленной бумаги или прозрачных тканей с нанесенными на них, чаще всего аллегорическими, изображениями, подсвеченные сзади лампадами. В Москве насчитывали около двухсот таких освещенных щитов (что удивительно для только что сгоревшего города!). Не меньше было и в Петербурге: «Взят Париж, в Петербурге иллюминация, щиты и все освещение бесподобно, – писал Томилов родным в деревню. – Любо видеть, какая здесь радость... иллюминации премножество... У булочников и конфетчиков прекрасные везде почти транспаранты» [16]. «Много было хороших щитов, – рассказывает он в другом письме, – но лучший для меня и, конечно, для всех патриотов был щит императорской библиотеки, как я и ожидал от господина Оленина. На нем изображен русский воин в настоящем русском доспехе. Одной ногой попирает он гидру, которой чешуя изображает везде букву N, в левой руке держит он щит, на котором в треугольнике, окруженном сиянием, изображен 1812 год, от которого луч, падающий на голову гидры, ее *пожигает*, правой рукой подает воин оливковую ветвь, сидящей в цепях Европе, на которой цепи рушились. За спиной воина вдали виден угасающий

пожар, над *сим* надпись: „Победа благотворит“. Выше в сиянии вензель императора, окруженный словами: „Париж взят 19 марта 1814 года“ – прекрасная мысль для медали» [17].

Сами щиты, или по крайней мере эскизы для них, изготавливались централизованно, очевидно, усилиями Академии художеств. Для этого привлекались лучшие силы. (Один из эскизов Исторического музея с изображением гидры, чешуя которой «изображает везде букву N», и осуществлял, возможно, идею Оленина). В московских щитах повторялись те же мотивы – фигуры воина «в настоящем русском доспехе», изображения гидры-Наполеона, фигуры Европы, «с которой цепи рушились», в сопровождении вензелевого имени Александра I и даты «1812». Но попадались и более оригинальные: «у дома его сиятельства (главнокомандующего), – читаем в письме Ф. В. Ростопчина С. К. Вязмитинову, – горела прозрачная картина. В середине древняя столица христианнейших королей французских, стоявшая более 20 лет под игом пагубной революции... По обеим сторонам реки набережные, по коим прогуливались воины торжествующей России, вшедшие в город после кровопролитного сражения, без мести и без корыстолюбия – пороков, чуждых воинству великого монарха». Изображения увенчивались надписью «Наполеон был, и всяк его страшился, Александр явился и Наполеон не бе». [18].

В таких представлениях привлекает (прежде всего) единение культурных сословий. Щитами петербургских «булочников и конфетчиков» восторгался утонченный Томилов, но, судя по более позднему рисунку Венецианова (ГРМ), у подобных щитов толпилось и простонародье. Московские празднества 1814 г. охватывали толпу москвичей. 25 и 26 апреля здесь были устроены маскарады на тысячу и на две тысячи участников. Все женщины, независимо от сословий, должны были выступать в сарафанах. Как пишет один из современников, эти прекрасные дамы «к красоте наружной присоединяли красоту души, любящей все отечественное» [19].

Но главное, – в ночных иллюминациях, как и в упомянутой постановке Шаховского, принимали участие разные виды искусств. По словам А. Р. Томилова, в Петербурге «при больших при многих» щитах «была музыка» [20]. В Москве вблизи «горящей картины» с изображением Парижа «гремела духовая музыка и раздавались громкие голоса песенников, певших нарочно сочиненные стихи на взятие Парижа» [21]. Вероятно, это была кантата для оркестра и хора, написанная специально для этих торжеств. (Сочетание неподвижной, ярко освещенной картины со звучащей около нее музыкой будет

[14] Фельдман 2002. С. 382–383.

[15] Письма главнейших деятелей 1883. С. 155.

[16] ЦГАОР. Ф. 806. Оп. 1. Ед. хр. 107. Л. 6.

[17] ЦГАОР. Ф. 806. Оп. 1. Ед. хр. 90. Л. 10–11. Заметьте, что аллегорические мотивы транспарантов 1814 г. оказались в русском искусстве живучими, войдя, например, в состав сюжетов Кипренского, задумываемых в конце 1810 годов, – с фигурами поверженного Наполеона, спасенной России и Аполлона, поражающего Пифона. В Аполлоне угадывался и Александр I, и «русский ратник», освобождающий «Европу, с которой цепи рушились», в Пифоне – все та же Гидра со щита Императорской библиотеки.

[18] Письма главнейших деятелей 1883. С. 154–155.

[19] Там же. С. 157.

[20] ЦГАОР. Ф. 806. Оп. 1. Ед. хр. 107. Л. 6.

[21] Письма главнейших деятелей 1883. С. 155.

позднее подхвачено демонстрацией в юсуповском театре в Архангельском череды сменяющихся под музыку декораций-занавесов кисти П.Гонзаги).

* * *

Приватная сфера художественной жизни во многом противостояла публичной. В то время как публичная давала простор широким общественным настроениям, приватная могла культивировать поэтические личные переживания. Еще важнее: сама эта личная сфера включала разные стороны, определяя особенности мироощущения, характерного для культурных слоев.

Его можно было бы назвать *идиллически-грозовым*. Грозную сторону подкрепляли непрестанные войны, во время которых потери коснулись едва ли не каждой русской семьи. Газеты печатали пространственные списки убитых и раненых офицеров. Идиллическая же питалась надеждами на возвращение к покою и миру: «Я, Неман переплыв, узрел желанный край, / – читаем в „Воспоминании“ Батюшкова, – И, землю лобызав с слезами, / Сказал: блажен стократ, кто с сельскими богами, / Спокойный домосед, земной вкушает рай». Чем, как не иллюстрациями к этим стихам, оказывались портреты «Матери с ребенком» (портрет госпожи Прейс? ГТГ) и В.В. и А.В.Давыдовых (ГТГ и Гос. музей А.С.Пушкина), нарисованные тогда же О.А.Кипренским [22]? Принадлежа к образцам знакомого уже XVIII в. «халатного» жанра, они демонстрируют картины идиллической жизни в деревне. Один из Давыдовых изображен с замком и ключом на столе, атрибутами хозяйственных домашних забот, другой не только с чубуком, но и с книгой и с обращенным к зрителю чувствительным взором.

Особенности мироощущения определялись не одними событиями (кровавопролитные войны Россия вела и в другие эпохи). И идиллические и грозные впечатления оказывались тогда органически встроенными в характерное понимание *круга человеческой жизни*, особенно показательное для начала столетия (на этих вопросах мы еще остановимся ниже). В этом «круге» идиллические и грозные этапы с неуклонностью чередовались друг с другом. Начало жизни – «неведение бурь», когда подросток еще не покинул гнезда («Мать с ребенком» Кипренского), за ним – пора «мятежных страстей», характерных для юношеских лет (его же «Е.В.Давыдов», ГРМ, «А.А.Челищев», ГТГ), а далее – возвращение к покою и миру с душой, уже вкушившей тревог и волнений (портреты военных 1812–1813 гг.). Последняя фаза в особенности привлекала. Поэзию

начала столетия переполняли идиллические мотивы. В своем большинстве это были «приюты», укрывшие человека *после волнений и бурь*. Находясь в 1812 г. в лагере под Тарутиным, В.А.Жуковский сочиняет «Певца во стане русских воинов», но в том же году, в стихотворении «К Батюшкову» развертывает картину существования вдали от войн и тревог: «...Закат румяна дня / Живее здесь играет / На зелени лугов, / И чище отражает / Здесь виды берегов / Источник тихоструйный; / Здесь кроток вихорь буйный...» [23] и т. п. Интересно, что и император Александр, возвращаясь после жестоких битв за Париж, пожелал специально проехать через Швейцарию, чтобы посетить места любимого им идиллического поэта С.Гесснера, необычайно популярного в те годы в России.

В искусствознании советских лет тема идиллии в русском искусстве XVIII–XX вв. была едва ли не под запретом. А между тем идиллическая традиция – в разных видах искусств – уходила в глубины европейской культуры. Начинаясь в античном романе или помпейских росписях, она прошла через Средневековье и Новое время, отливаясь – в особенности в пейзаже – в ряд устойчивых характерных мотивов. В пейзажных фонах картин Возрождения (в особенности на его «праерафаэлитской» ступени) изображались долины в окружении холмов, защищающих их от ветров, или, в особенности, неподвижное зеркало вод, свидетельствующее об отсутствии бурь. Эти мотивы не исчезали из европейских пейзажей и Нового времени (например, из полотен Клода Лоррена) и, мало того, ложились в основу устройства европейских усадеб, где дома имели обыкновение ставить над водой, под защитой холмов. От интересующей нас русской поры осталось немало изображений (по преимуществу акварелей), где только что построенные светлые дома поднимались над вереницами гладких прудов. «Господский дом уединенный, горой от ветров огражденный, стоял над речкою», – читаем у Пушкина описание сельского дома Онегина, построенного «во вкусе умной старины».

Разумеется, идея дома как идиллического приюта была не единственной и даже и не ведущей. Устраивая в 1790-е гг. свою дачу на Черной речке, А.С.Строгонов замыслил ее как своеобразный «мировой универсум», где парковые сооружения должны были воспроизводить этапы странствования гомеровского Одиссея [24], однако следующая пора все чаще осознает усадьбу как защищенный от бурь «счастливый приют». В ряде портретных рисунков Кипренского середины 1810-х гг. нас встретят впечатления «мирного уголка», а в картинах Венецианова усадебный мир приобретет черты крестьянской

[22] Павлова 1998. С. 69.

[23] Жуковский 1885. Т. 1. С. 238.

[24] «Прямо напротив дачи располагалось «море» – царство Нептуна (с мраморным изваянием самого божества). На острове жила нимфа Калипсо, державшая у себя в плену Одиссея, хижина которого находилась в центре острова. Согласно Гомеру, Нептун устроил бурю на море, в результате которой Одиссей долго скитался по свету. В саду его скитания олицетворяли Мусульманский павильон, Обелиск и Египетские ворота». (Кузнецов 2002/2. С. 20.)

идиллии. Интересно, что теперь пейзажный приют получит способность к метафорическим переосмыслениям. Из раздела о бытовом жанре читатель узнает, что в картинах венециановской школы его черты могли переноситься и на восприятие интерьеров, в которых на ролях окружающих долину холмов выступали стены обжитой анфилады, а функции светящейся глади воды выполняли натертые воском полы [25].

Каков был смысл существования человека в укрытом от бурь уголке? Важнейшее то, что *идеалом мира в домашнем углу нередко оказывались занятия художествами* (в какой бы сфере они ни проявлялись). Здесь место коснуться вопроса о дилетантизме, необычайно важном для исследуемой эпохи. Известно, что тянущиеся к искусству дворяне избегали превращаться в профессионалов (а ими по необходимости становились то Ф.П. Толстой, то Пушкин). Пушкинский Чарский (герой «Египетских ночей») пуще огня боялся звания «сочинитель». Сам Пушкин, сознавая необходимость «упорного труда», охотней говорил о написанной вещи как о «безделице», пришедшей на ум на досуге («Намедни ночью / Бессонница моя меня томила, / И в голову пришли мне две, три мысли. / Сегодня их я набросал» – слова Моцарта из «Моцарта и Сальери», которым сочувствует Пушкин). Труд «сочинителя» ведет к специализации, к односторонности, грозящей целостности мировосприятия. Но эта целостность открыта для дилетанта! Идея домашнего (в том числе и сельского) уединения вдали от гроз и тревог, опасных для души человека, – в открытости этой души для поэтических увлечений. Быть живописцем-ремесленником – удел людей из низкого слоя, но не просвещенной и «полной» личности. Когда профессионалами все же становились (как Пушкин), приходилось думать о том, что продается лишь «рукопись», но не «вдохновение», остающееся свободным и *полным*. Лучшие художники первой трети столетия мечтали о покровителях, и те понимали их просьбы: существовать продажей картин (и стихов) значило *создать* проявления души и таланта. Кипренский всю жизнь взывал к покровителям, С.Ф. Щедрин мирился с необходимостью работ на заказ, Пушкин метался между этими полюсами, оставаясь в плену то у царя с Бенкендорфом, то у книгоиздателей и продавцов.

Вспышка (дворянского) дилетантского творчества, характерная для начала XIX в., объяснялась резким расширением культуры этого слоя, но может быть истолкована и как инстинктивный протест против наступающей новой профессионализации, влекущей к неизбежным сужениям поэтического мира творца. Идеалом оставались фигуры недавно ушедшего века, как Н.П. Шереметев,

Н.Б. Юсупов, А.С. Строгонов, поражавшие современников разносторонностью увлечений. Шереметев в 1790-е гг. заказывал дома и портреты, ставил спектакли собственного театра и сам садился с виолончелью в руках рядом с музыкантами крепостного оркестра (вызывая косые взгляды людей своего круга). Строгонов устраивал свою усадьбу, пользуясь советами не только А.Н. Воронихина, но и Гюбера Роббера [26]. Умение Строгонова говорить о картинах, начиная с живописной манеры и кончая философским смыслом, – контраст аляповатому слогу иных профессиональных эстетиков той же поры (не говоря уже об отчетах пенсионеров Академии художеств). Вот как писал он в каталоге своего собрания (1800) об архитектурных пейзажах, купленных им у Робера: «...я не встречал ни у одного художника более одухотворенного, более острого мазка... Это бесконечное, несмешивающееся разнообразие живописных предметов; это гармония, которая завораживает, это возвышенное смешение величия, роскоши и нищеты... предметы самого неимущего класса среди обломков храма Юпитера и обиталища Августа... Место, где вершились судьбы наций и королей – что оно теперь? сарай для сушки белья...» [27].

А рядом с такими людьми Оленин или тот же Томилов, обладавший, помимо работ современных художников, еще и собранием офортов Рембрандта. Поздравляя Томилова с приобретением этой коллекции, его родственник и тоже любитель искусств И.Н. Философов писал ему из деревни: «Я воображаю, как ты ею занимаешься. У всякого своя охота, меня здесь удерживает хлебопашество, а то бы летел посмотреть на твою покупку» [28]. Потребность в творческой широте шла прежде всего от поэтов. Грибоедов известен как автор не только «Горя от ума», но и «грибоедовского вальса», Жуковский и Пушкин – превосходные рисовальщики, тогда как Шаховской и Гнедич проявили себя в качестве не только поэтов и драматургов, но и театральных режиссеров, проходя с Е.С. Семеновой ее лучшие роли [29]. А далее шли любители из более широкого слоя, увлекавшиеся музыкой, рисованием, сценой. Вот картинка из жизни одного из дилетантов 1810-х гг. А.А. Плещеев: это «был настоящий образец русского помещика начала XIX столетия. Страстный любитель музыки, игравший на виолончели... На домашнем его театре представлялись комедии и оперы, им самим сочиненные и положенные на музыку. Плещеев сочинил музыку на все романсы Жуковского, а жена его пела их прекрасным своим голосом» [30].

Как обстояло дело в приватной художественной среде с интересующими нас «вен-

[25] См. главу «Живопись и рисунок».

[26] Кузнецов 2002/2. С. 20.

[27] Цит. по: Дерябина 2002. С. 28–29. Прачки, полошущие или сушащие белье у подножия величавых руин, – бродячий мотив европейской культурной традиции. В России мы встречаем его в упомянутом пейзаже Ф. Алексеева «Вид Казанского собора в Петербурге», а позднее – в картине П. Басина «Чердак здания Академии художеств» (около 1831, ГТГ), где в роли «величавых руин» выступают кирпичные арки чердака Академии.

[28] ЦГИАЛ. Ф. 1075.

Оп. 1. Ед. хр. 1104.

[29] См. главу «Театр».

[30] Цит. по: Корabelьникова, Рахманова 2002. С. 283.

ками искусств»? Начать с того, что в частных жилищах могли наиболее прямо встречаться приметы ампира и романтизма (об этих приметах речь впереди). Романтические стихи писались за столами с ампирическим подножием, живопись и графика романтизма существовали в своеобразной «ампирной раме»: листы рисунков хранились в шкафах, оформленных в стиле ампира [31], а «картины романтического толка» висели в апартаментах «с нарисованными по стенам „помпейскими канделябрами” и аллегориями в манере модной гризайльной живописи» [32].

Не менее важно другое: если в публичной художественной сфере «венки искусств» были делом рук мастеров-профессионалов, то в приватной – чаще всего культурных дилетантов, и если в публичной речь шла (прежде всего) о сочетаниях художественных стилей (Египта, античности), в приватной – всего более о переменах в привычках и модах.

Всего очевиднее это проступало в убранстве усадьбы – жилища и сельского и городского. Разумеется, образцы художественной мебели создавались профессиональными мебельщиками, однако их выбор и сочетания в реальном быту определялись способностями хозяев. Вспомним, с каким самозабвением (еще в XVIII в.) трудился А.Т. Болотов над изготовлением самодельных эстампов для украшения собственных комнат. Позднее это превратится едва ли не в содержание жизни просвещенных владельцев. На возведение или перестройку усадьбы уходили многие годы. От вкуса владельцев зависело, как обставить свой дом, какие картины, рисунки или вышивки бисером поместить на его стенах. Помещичьи залы бывали и «модными» и «старинными» («Затем, что он [Онегин – Г.П.] / Равно зевал / Средь модных иль старинных зал»). Наивно думать, что реальные комнаты в домах широкого культурного круга были похожи на изображения интерьеров, дошедшие от начала столетия, в особенности от 1820-х гг. У большинства предметы сегодняшней моды сочетались с вещами, оставшимися от родителей. Как и столетием позже (в «Вишневом саде» у А.П. Чехова), сберегались «многоуважаемые шкафы», хранящие память о предках. Товарищ Пушкина по лицу, А.П. Бакунин изображен на рисунке Кипренского (1813, ГТГ) сидящим в старинном кресле XVIII столетия. Не исключено, что это было сделано по желанию заказчицы портрета, матери лицеиста, и, вероятно, в память об его отце, директоре Академии Наук. Только в 1820-е гг. (по верному замечанию В.С. Турчина [33]), когда стиль ампира в обстановках комнат начинал отступать, появились изображения целиком ампирических

покоев, подобные «Гостиной с колоннами на антресолях» К.А. Зеленцова (ГТГ), с музейной выверенностью в ней набора предметов и их расстановки по комнате и, одновременно, с ее чуть музейной пустынностью.

Гармония между публичной и приватной сферами осуществлялась, разумеется, на уровне индивидуального сознания. Среди толпы на перекрестке Екатерининского канала и Невского (все в том же «Виде Казанского собора» Алексеева) можно различить и фигуру особого рода (слева от моста) – персонажа с книжкой в руках, раздумывающего над особенностями вновь возведенного памятника. Такие фигуры (как резонеры в театре) были традиционны в европейских пейзажах XVIII–XIX вв. [34] Они попадались и в других пейзажах Алексеева («Вид дворцовой набережной от Петропавловской крепости», ГТГ), а затем и у идущего по его стопам Щедрина («Вид с Петровского острова на Тучков мост», там же).

Такие люди – только что занятые убранством собственных комнат – могли от вида петербургского храма переноситься мыслью не к чудотворной иконе, но к колоннаде перед римским собором св. Петра, думать о Петербурге как о Новом Риме – идея, не удивившая из сознания образованных русских [35]. Архитектура ампира могла говорить не только с толпой на языке ораторских жестов, но и с индивидуальностью – на языке исторических ассоциаций. Присутствуя позднее при возведении Александровской колонны (начало 1830-х) культурные современники могли размышлять о ходе цивилизации (оглядываясь и на стоящий вблизи монумент Петру Фальконе [36]). Внимание В.А. Жуковского привлек контраст языческого триумфа (в памятнике Петру) и торжества христианства (во вновь возводимой колонне). «На высоте ее уже не человек скоропроходящий, а вечный сияющий ангел, и под крестом сего ангела издыхает чудовище, которое там на скале, полураздавленное, извивается под копытами конскими» [37]. Иные погружались и в еще более удаленные глубины истории (глядя уже не только на монумент Петра, но и на египетских сфинксов перед зданием Академии художеств). Создавая в 1836 г. свой «Памятник», Пушкин вспоминал и об «Александрийском столпе» («Вознесся выше он главою непокорной / Александрийского столпа»), имея в виду и только что воздвигнутую Александровскую колонну, и широко известную в те времена колонну Помпея в древней Александрии [38].

* * *

Отчетливые внутренняя контрастность, как и единение противоположных начал,

[31] Турчин 2001. С. 148.

[32] Там же. С. 135.

[33] Там же. С. 478.

[34] Например, «Вид Сегесты» Семена Щедрина (В настоящее время авторство Щедрина по отношению к этому рисунку ставится под сомнение. См.: ГТГ 1996. С. 217.)

[35] Кантор 2005. С. 74;

Лотман, Успенский 2005.

[36] Стернин 2007.

[37] Жуковский В. Воспоминание о торжестве 30 августа 1834 года // Жуковский 1885. Т. 5. С. 486.

[38] Алексеев 1967. С. 61–63.

отличали и сами художественные движения первой трети столетия, ведя к тому же впечатлению внутреннего равновесия. За последние годы нами все более осознается своеобразная поляризация стилей в европейских искусствах XVI–XIX вв. На одном из полюсов была вереница художественных течений, аккумулирующих самоё *стремление времени* (барокко, разнообразные готические реминисценции, романтизм), а на другом – череда наследующих друг другу классицизмов, отвечающих, наоборот, за *конечную устойчивость мира* [39].

И вот, можно утверждать, что ни в европейском XVII (в различных вариантах «барокко-классицизма»), ни в русском XVIII столетии (в годы «готического» баженковского Царицына или классического «Пашкова дома»), подобная поляризация не достигала радикальности противостояния в начале XIX в. романтизма и ампира [40]. Ведь в постройках Царицына, несмотря на их «средневековый» декор, всегда угадывалась классическая основа, а в торжествующе-праздничном виде дома Пашкова – неизбежность падения всего, что только что возвеличено: «Река времен в своем стремленье / Уносит все дела людей / И топит в пропасти забвенья / Народы, царства и царей» (Державин).

Романтизм начала столетия в своем ощущении тока времен ушел намного дальше готических начинаний XVIII в. Его природа – не мечтательный пессимизм, но чаяние обновлений, пускай и скрытых от взора. Иногда довольно намека, чтобы почувствовать в человеческом лице и в пейзаже возможность преображения, роста («А.А. Челищев» Кипренского, «Малая гавань в Сорренто. Вечер» Щедрина, оба в ГТГ). В романтических образах – оттенок перетекания, слитности разных оттенков, переходов от зримого к незримому и словно предчувствуемому художником.

Настроение ампира, наоборот, – величавая статика, словно и не желавшая знать о пресловутой «реке времен». Даже и в скромных особняках послепожарной Москвы – ощущение уверенного покоя (с оттенком «мой дом – моя крепость»), что же говорить о петербургских ампирных ансамблях, проникнутых тоном государственной триумфальности!

Присущим романтизму оттенкам перетекания в ампире противостоял прием *соединения отдельного*. В произведениях архитектуры XVIII в. еще преобладало впечатление нерасчлененности целого. Скульптурные массы статуй над карнизами Зимнего дворца казались продолжением таких же масс приставных колонн на фасадах, а рельефы на классических треугольных фронтонах (дворец в Останкине) – плотью от плоти несущих их

стен. Иное в скульптурном декоре зданий ампира. Рельефы «Летающих Слав» не выступают из массы центральной башни Адмиралтейства, но словно наложены на плоскость ее фасада, и еще более очевидны подобные соотношения скульптуры и стен в расположении «Морских нимф», фланкирующих арку центрального входа. По замечанию Г.Г.Гримма, скульптурные украшения Адмиралтейства, расположенные на всех его ярусах, по мере приближения к земле все более выходят из массива стен [41]. «Морские нимфы» – ничто иное как архитектурные кариатиды. (Если бы это были свободно стоящие статуи, подобные статуям перед фасадом Горного института, они не могли бы быть полностью одинаковыми!). И вот, эти кариатиды отделены от фасада! Здание ампира – не столько слитное целое, сколько своеобразный ансамбль частей, из которых оно состоит – колонн и стены, монументальных скульптурных групп, объединенных своеобразными «внутренними скрепами».

И ведь такие же подходы в предметах ампирной мебели [42]! В то время как белоголубые краски кресел XVIII столетия могли растворяться в многоцветном убранстве покоев, каждое кресло ампира выглядит «суверенным созданием». Бронзовые накладки, ликторские пучки или львиные лапы образуют и здесь своеобразные ансамбли деталей, а если кресло входит в мебельный гарнитур, то на тех же основах, на каких соотносились памятники ампирного зодчества, где невидимые «скрепы» соединяли и разные здания. Нередко подобные приемы торжествовали и в живописи (ампирный портрет) или в рисунке (ампирные натюрморты Толстого). «Цветок, бабочка и мухи» Толстого (1817, ГРМ) – такое же соединение отдельных частей, какое составляли белые барельефы, наложенные на охристо-желтую поверхность башни Адмиралтейства, – цветок, уложенный на плоскость шероховатой серо-синей бумаги, несколько мух и капель воды, упавших поверх прямоугольных концентрических рамок [43].

И все же оба противоположных течения – как и разные стороны человеческого сознания (о чем мы только что говорили) – *своеобразно проникали друг друга*. О почти тотальном распространении приемов ампира читаем у В.С.Турчина: «Суть ампира не заключена в каком-то одном виде искусства, в одном жанре, который можно посчитать эталонным. Есть ампирное стихотворение, пантомима и манера игры на сцене, есть ампирная музыка, ампирный сад, наконец, мода и стиль жизни... Легко запомнить женскую фигуру в белом платье с кашемировой шалью на плечах... Пластические миниатюры украшали посуду, рельефы – здания, статуи – площади и парки» [44].

[39] См. об этом: *Ротенберг 1971*. С. 26; *Поспелов 2000/1*; *Турчин 2001*. С. 135, 141. Заметим, что та же поляризация стилей продолжилась и в начале XX в., где на одном полюсе оказывались здания модерна в его символическом, шехтелевском варианте, а на другом – классицистические постройки Фомина и Жолтовского.

[40] Термином «ампир» мы по традиции называем фазу русского классицизма, относящуюся к 1800–1830-м гг. и охватывающую не только архитектуру, но и убранство интерьеров и некоторые другие сферы художественной культуры. По нашему убеждению, не следует говорить о «позднем классицизме» как о стиле, включающем в себя стиль ампир или находящимся рядом с ампиром. Обличия достаточно широкого стиля ампир могли быть очень различными в одну и ту же эпоху – то государственно-триумфальными (как в Петербурге), то, наоборот, приватными, даже интимными (как в московских частных, нередко деревянных особняках послевоенной поры).

[41] См. главу «Интерьеры и предметы».

[42] *Гримм 1940*. С. 28.

[43] Таков же рисунок «Ягоды красной и белой смородины», 1818, ГТГ. См. главу «Живопись и рисунок».

[44] *Турчин 2001*. С. 137–138.

Но на такую же универсальность претендовали и настроения романтизма, и это, пожалуй, наиболее важно для характеристики времени. Речь идет о проникновении в художественную культуру своего рода «воздуха романтизма», – в том числе и в игру на сцене, в балет, в архитектуру. Совсем необязательно искать в архитектуре характерные для романтизма мотивы или стилевые приемы, способные переходить из здания в здание [45]. Важнее оттенок неудовлетворенности статикой, перетекания нашего восприятия от зримого к угадываемому, взволнованного увлечения от ограниченно-конкретного к широкому целому (столь, казалось бы, несовместимого с «внутренними скрепами» стиля ампира).

В памятниках раннего ампира мы особенно явно ловим такие оттенки. Таков Казанский собор (скорее еще не ампир, но павловский *fin de siècle*?) – сооружение, лишенное «ампирного тела» (если смотреть на него с главной позиции – с Невского), замененного, пожалуй, только подходами к храму (колоннада) или его увенчанием (купол), зато (как только что сказано) уносящий наше воображение и к знаменитому римскому памятнику и к самому святому Петру, именем которого была названа столица России. Или еще более упомянутый мавзолей Павла I, с его настроением романтической меланхолии. Там основное – в контрасте печальной замкнутости, отрешенности от всего окружающего и вместе с тем (словно сквозь сон) включенности в эмоционально звучащий фон, образованный строем траурных елей. По словам М.М.Алленова, «Томон покрывает каннелюрами зауженную шейку колонн и украшает резьбой эхин: возникает впечатление, что изукрашенные колонны словно погружены в гранитный саван, целомудренно скрывая от света свою красоту как нечто неподобающее строгости момента» [46].

Не менее явный контраст погруженности в себя и тем не менее включенности в течение пространств налицо и в томоновской Бирже. Тома де Томон привез в Россию традиции французской архитектуры конца XVIII в., с ее холодноватой абстрактностью, почти отвернутостью от мира, однако градостроительные амбиции Петербурга сообщили им иное звучание. Томоновская Биржа, герметично обомкнутая монотонным ходом колонн и словно придавленная тяжелыми формами аттика (опять как будто бы «через силу»), открыта навстречу течению Невы и словно охватывает его руками ростральных колонн, широко расставленных перед ее тяжким фасадом.

И, наконец, достаточно уловимый романтический призыв – в знаменитом Адмиралтействе. Речь не только о взлете

центральной башни, но и о «трудности преодоления» распластанного массива «ампирного тела» – оттенке, сближающем Адмиралтейство еще не с миром ансамблей России, безапелляционно-уверенных в своем утверждающем пафосе, но с чуть неудовлетворенным тоном архитектуры на ее предыдущем этапе, в «лучших образцах» которой... видно напряжение масс и словно пленного в них духа» [47]. Подъем «адмиралтейской иглы» не развивает стремления здания кверху (как на фасаде Петропавловского собора), но образует вертикальный акцент, «нисходящий луч», едва ли не подчеркивающий его горизонтальную протяженность [48]. Не столько державный триумф (как будет в колеснице Главного штаба), сколько (не менее державный) *вызов просторам* (как и в томоновской Бирже, да и во всем петербургском приневском ансамбле).

* * *

Обратимся к внутренней хронологии интересующего нас этапа. Важнейшим рубежом оказывалась середина второго десятилетия. То «соединение людей мысли с властью», о котором мы читали у А.И.Герцена, со времен войн уже более не повторялось, и на его место пришла конфронтация, набравшая все большую остроту вплоть до декабрьского восстания 1825 г. Эти процессы станут определяющими для развития русской культуры. С 1830-х гг. в России впервые появится официальная идеология (какой еще не было в предыдущий период), а передовая культура приобретет оппозиционный оттенок, окрасивший все развитие XIX и начала XX вв [49].

В 1820-е – начале 1830-х гг. в русских искусствах зародятся процессы, уже вышедшие за рамки исследуемого этапа и наиболее полно раскрывшиеся в 1830–1840-е, а то и в более поздние годы. Этих процессов необходимо хотя бы кратко коснуться, прежде чем перейти к более глубоким несходствам раннего и позднего периода в пределах интересующей нас поры.

Если начать с более внешних явлений, то надо упомянуть о возникновении уже с конца 1810-х гг. тенденций салонного искусства. На рубеже 1810-х и 1820 гг. им отдадут дань Кипренский и Тропинин, позднее Венецианов и Брюллов. Россия отставала в этом от Запада, где салонные притязания достигали в 1820-е гг. вполне махового уровня – вспомним хотя бы «Резню на Хиосе» (1824) Э.Делакруа, с обнаженной пленницей, театрально распытой на крупе коня турецкого всадника. В России это крыло имело буколический вид, представая ответвлением идиллического направления. На месте «Смерти

[45] Борисова 2002. С. 174.

[46] Алленов 2000. С. 131.

[47] Турчин 2001. С. 139.

[48] Алленов 2000. С. 134.

[49] А. И. Герцен, правда, возлагал надежды еще и на время Александра II, когда власть «врачуется» раны страны «и дает ей вздохнуть» (Герцен 1954–1965. Т. 9. С. 164).

Сарданапала» того же Делакруа (1827), с ее жестокостью и сладострастием, у нас были идилические «Девочка с гвоздикой» Кипренского или «Вот-те и батькин обед» Венецианова. Однако начало было положено, приведя уже в 1830–1840-е гг. к развитию так называемого итальянского жанра, как и салонного портрета, создаваемого «светскими» портретистами [50].

Уже в 1820-е гг. начала складываться специально придворная субкультура, достигшая развития опять-таки позже, уже в николаевскую эпоху. В XVIII в. «придворное» искусство еще не отделялось от других его видов. Левицкий мог непосредственно переходить от интимных портретов супругов Львовых к придворному – «Екатерины-законодательницы». Теперь появилась плеяда специально «придворных» художников (чаще всего иностранцев), наполнявших императорские покои потоком холодных, хотя и виртуозно исполненных полотен. В 1826 г. в Петербурге открылась так называемая «галерея 1812 года», коллекция бравурных портретов героев войны, созданная англичанином Д. Доу. Для нее был отведен один из залов Зимнего дворца. «У русского царя в чертогах есть палата: / Она не золотом, не бархатом богата... / Но сверху донизу, во всю длину, кругом, / Своею кистью свободной и широкой, / Ее разрисовал художник быстроокий» (Пушкин). Характерно, что в сферах придворного обихода чаще всего прокатывались идеи, заимствованные у элитарного культурного слоя, например, идея разделения человеческой жизни на публичную и приватную области. Император Александр Павлович всю жизнь мечтал освободиться от царского сана и уединиться с семьей в идилическом «приюте на Рейне», а его брат Николай пришел к продуманному размежеванию личин самодержца и семьянина, осуществляя эту программу с почти театральным размахом [51].

Среди процессов, начинавшихся в 1820-е гг., но уходивших в 1830–1840-е, были и отъезды из России лучших художников. Кипренский уехал еще в 1816 г. Его приезд в Петербург в 1822-м был не столько «возвращением к пенатам», сколько недолгим визитом в Россию: покидая Италию, он оставил в одном из римских монастырей любимую им девушку (Марию Фальконе), на которой, вернувшись в Рим, и женился. Нечто похожее происходило с К.П. Брюлловым (уехавшим в 1823), хотя он и прогостил в России подольше (с 1836 по 1849). Другие – Шедрин (отъезд в 1818), и Лебедев (в 1834) – так и не успели возвратиться на родину, а Александр Иванов (уехав в 1830) вернулся лишь под конец своей жизни, уже ничего более не сделав в России.

К отъездам толкало непрекращающееся давление Академии художеств и двора, осо-

бенно непереносимое для художников – выходцев из культурного круга (Шедрин, Иванов). Вспомним, что к бегству из России стремились и Пушкин, и Лермонтов, но не имели возможности этого осуществить. Лермонтовское «Прощай, немытая Россия, страна рабов, страна господ» звучало, вероятно, в сознании (или в подсознании) и Зинаиды Волконской, и Гоголя, отбывавших в 1820–1830-е гг. в Италию, и уж тем более живописцев, как Кипренский или Иванов, готовых обречь себя на любые лишения, лишь бы не возвращаться под опеку Академии и двора. В отличие от немцев-«назарейцев», основавших в Риме 1810-х гг. род монастырского братства [52], живописцы – выходцы из России не создавали в Италии художнических обществ, ведя вполне индивидуальное существование, однако крупнейшие из них – Сильвестр Шедрин, Александр Иванов – не менее, чем немцы, заслуживали бы прозвания «назарейцев». Оба вели анахоретское, почти монашеское существование, лишая себя не только семьи, но во многом и необходимых человеческих связей.

И так же за рамки исследуемого этапа уходили и некоторые глубинные творческие размежевания. В живописи конца 1820–1850-х гг. будет складываться течение «романтического академизма» (о нем см. в 15 томе), а на противоположной стороне – не только вещи поздних Венецианова или Тропинина, но и вся эволюция театра и музыки. Если Брюллов и Иванов обращались к общечеловеческим темам античности или Священного Писания, то в музыке и в театре (как и у Венецианова) все более назревал поворот к национальному обиходу; Александр Иванов считал бытовую живопись не заслуживающей высокого творчества, но в это же время в музыкально-театральной среде росло увлечение бытовой конкретностью образов.

И эти процессы опять выходили из 1820-х годов! Если «основные типы балетной лексики: классический и характерный балет» сложились уже в первой четверти века [53], то русская светская музыка ждала своих 1820–1830-х. В то время как оратория С.А. Дегтярева «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы» (1813) еще отражала «величие и стройность стиля ампир» [54], 1820-е гг. готовили почву для М.И. Глинки. Эта почва взрыхлялась повальным распространением бытового романса, сферы, в которой «начинали работать... Глинка, Верстовский, Алябьев, Варламов» (прославленный исполнитель «Черной шали» А.Н. Верстовского на слова Пушкина певец П.П. Булахов смотрит на нас с одного из лучших тропининских портретов, а в арии Антонины из «Жизни за царя» (1836) Глинки

- [50] Волгина 2002.
- [51] Лосева 2002.
- [52] Дмитриева 2004. С. 23.
- [53] Коробельникова, Рахманова 2002. С. 336.
- [54] Там же. С. 280.
- [55] Там же. С. 308.
- [56] Фельдман 2002. С. 381.
- [57] Там же. С. 424.
- [58] Не исключено, что привязанность мировосприятия первой трети столетия к представлениям о круговом времени усиливалась особой секулярностью культуры этой эпохи. Согласно С. С. Аверинцеву, «христианская теология» издавна исповедывала принцип неповторяющегося времени, тогда как «христианская мифология», наоборот, переживание его цикличности. «По мере перехода от раннего христианства к средневековому неуклонно развивалась система годовых праздников, «священного года», явившаяся мощным фактором мифологизации. Когда-то христианские мыслители горячо оспаривали цикличность мифологической концепции времени, подчеркивая неповторимость событий «священной истории»; но житейское сознание воспринимало эти события через возвращающийся цикл постов и праздников, соотношенный с другим циклом – циклом крестьянских работ» (Аверинцев 2006. С. 475). Для «секулярного сознания» начала XIX в. было характерно усиление как раз мифологически-языческих черт в восприятии мира, а следом и переживания времени как кругового. Это было свойственно и О. Кипренскому, и С. Шедрину, и Ф. Толстому, и раннему Пушкину. Напротив, с 1820-х и 1830-х годов в России усиливались религиозные настроения, влияние «церковной теологии» и т. п., совпавшие и с общеевропейским углублением мироощущения историзма.

музыковеды улавливают «венециановско-тропининские» интонации [55]). И в этом же направлении эволюционировала российская сцена. Говоря о начале века, О.М.Фельдман опознает там не только ампи́р (как таковой), но (как и в архитектуре!) его петербургскую и московскую версии (представленные Я.Е.Шушериным и П.А.Плавильщиковым [56]). В конце 1820-х об ампи́ре речь уже не идет, сменяясь стремлением к убедительности психологии и верности быту. Согласно О.М.Фельдману, необычайно емкая роль городничего из гоголевского «Ревизора» постепенно оттачивалась М.С.Щепкиным в конце 1830–1840-х гг., получая все более точную психологическую обрисовку [57].

И все же наиболее глубокие различия между началом столетия и 1820-ми – первой половиной 1830-х гг. – в несходстве оттенков классического мировосприятия, характерных для этих эпох. Мы завершим введение разбором этих оттенков, сопоставляя черты мироощущения Пушкина с некоторыми сторонами современной ему архитектуры.

Говоря о мироощущении Пушкина, мы имеем в виду образ не исторического (то есть непрестанно меняющегося), но гармонично-устойчивого мироздания. Оно прежде всего раскрывалось в понимании *временного потока*, (о котором уже заходила речь). В пределах надвигающегося историзма середины столетия этот поток окажется необратимым, тогда как у Пушкина (как и у крупнейших мастеров первой трети столетия) время еще оставалось *повторяющимся, циклическим*, а его «круг» – *завершенным* [58].

В чем же особенности «круга времен» в миропонимании Пушкина (в сравнении с предыдущей порой)? В 1820-е гг. Пушкин будет все более разочаровываться в представлениях о круге *индивидуальной* человеческой жизни (характерных для начала столетия). У него все более укоренялось сознание, что безропотное следование этапам жизненного круга – удел людей заурядных («А может быть и то: поэта / Обыкновенный ждал удел. / Прошли бы юношества лета, / В нем пыл души бы охладел»). Обыкновенных людей влекут по их жизненной стезе не их собственные усилия, но единственно время («Блажен, кто смолоду был молод, / Блажен, кто вовремя созрел» и т. п.).

Но основное в том, что эти же фазы завершенного круга он станет переносить на более широкие масштабы истории и природы. В эту эпоху станет обыкновением говорить о различиях между народами, уже составившимися на своем историческом поприще (как народы Западной Европы) и теми, что только еще выходят из младенческого состо-

яния (как русские) [59]. У Пушкина это оказывалось плодом не прочитанных слов, но творческих интуиций, и наиболее интересны (в этом отношении) произведения «болдинской осени» 1830 г. («Повести Белкина», «Маленькие трагедии»), где перед нами два разных человеческих мира – молодой («Повести Белкина»), в чем-то даже и «детский», как бы еще только начинающий жить, и по человечески сформированный, зрелый («Маленькие трагедии»), стоящий вровень с писателем и читателем [60].

Но наиболее важно для нашей темы, что еще более широкие «круги» проходила, по ощущению Пушкина (как и современных ему поэтов, например, Е.А.Баратынского), окружающая человека *природная вселенная*. Речь о выразительных контрастах в его поэзии образов «полуденной» и «полночной» природы [61]. В «полуденных» (южных) краях – как у человека в период полуденной зрелости – все уравновешено, стройно.

«Полночная» же (то есть северная) природа – природа на стадии молодого хаоса, – как человек в период юных тревог и страстей.

В 1820-е гг. поэта влекла в основном мечта о «полуденных странах». Гетевское *Kennst du das Land* произвело на Пушкина огромное впечатление. («Ты знаешь край», «Кто знает край», «Я знаю край» – это все начала пушкинских стихотворений 1820-х гг., навеянных знаменитой песнью Миньоны). В 1830-е же вперед выходила природа полных стран, важнейшая черта которой – несформированность, дикость: «По мшистым, топким берегам / Чернели избы здесь и там, / Приют убогого чухонца; / И лес, неведомый лучам / В тумане спрятанного солнца, / Кругом шумел» (Вступление к «Медному всаднику»).

А вид Петербурга (из того же Вступления) – вид полуденной стройности, нарочито внесенной в природу полночного края. «Полночных стран краса и диво» – «диво» как раз потому, что полночным странам краса и стройность несвойственны. Они созданы волей Петра наперекор естественному нраву природы («назло природе» – П.А.Вяземский). Как юноша в разгаре бурных страстей бунтует против умудренных жизнью родителей, так дикая, и в этом смысле юношеская, природа не в силах переносить узды оград или повисших над водою мостов и время от времени возмущается против их «плена». Картина этого возмущения – основные части поэмы: «Обломки хижин, бревна, кровли... / Плынут по улицам!», ограды уже ничего не ограждают («К решеткам хлынули каналы» – можно ли представить такое зрелище в полуденном мире неаполитанских марин Щедрина, где берега веками живут в согласии с морем?!).

[59] По мнению А. А. Иванова, западные европейцы, в том числе и итальянские художники, живущие среди своих прежних шедевров, – это состарившиеся народы и не менее состарившиеся художники. «Они отцвели, находясь между превосходными творениями своих предшественников». «Мы предшественников не имеем, мы только что сами начали», россияне – «последний или свежий народ в Европе» и т. п. (Цит. по: Алленов 1980. С. 175, 95).

[60] В «Повестях Белкина» – мир свой, домашний, тогда как в «Маленьких трагедиях» – не только западный, но далеко ушедший вперед. Там нас встречают не провинциальные офицеры и станционные смотрители, но Моцарт и Сальери. В монологах Сальери, как и Барона (из «Скупого рыцаря»), – та мера самопознания или рефлексии, какая не по плечу не только простодушному рассказчику (в «Выстреле»), но даже и Сильвио или графу. Таким образом, если и не «народы», то целые «людские миры» могли представлять в интересующую нас пору то младенческими, то «взрослыми»! В мировосприятии Пушкина, как и Венецианова, и Кипренского, «человеческая вселенная» словно впервые стронулась с места, описывая своеобразные «возрастные круги».

[61] Постелов 2000/1.

Однако Петербург выстаивает против смятения волн! Выстаивает город, где «По оживленным берегам / Громады стройные теснятся / Дворцов и башен», «Где дом в углу вознесся новый, / Где над возвышенным крыльцом, / С поднятой лапой, как живые, / Стоят два льва сторожевые» и т. п.

Поэт мечтает о примирении полноценной природы и гармоничного Петербурга («Вражду и плен старинный свой / Пусть волны финские забудут / И тщетной злобою не будут / Тревожить вечный сон Петра!»), любит государственными обрядами города («Люблю воинственную живость / Потешных Марсовых полей, / Пехотных ратей и коней / Однообразную красоту»), а вместе и его природными обрядами («Люблю зимы твоей жестокой / Недвижный воздух и мороз»). Его идеал – в согласии природных и государственных обычаев («Люблю, военная столица, / Твоей твердыни дым и гром, / Когда полнощная царица / Дарует сына в царский дом, / Или победу над врагом / Россия снова торжествует, / Или, взломав свой синий лед, / Нева к морям его несет / И, чуя вешни дни, ликует»). Самая значимая из пушкинских строк – «Невы державное течение». В ней не только согласие, но прямая тождественность природных и державных обрядов. Протекая «державно», Нева в столетнем споре Петра с полнощной страной принимает руку Петра, вводя в обиход полнощной природы державные обычаи Петербурга – ощущение единого «державно-природного» обихода, в котором и «гром» петропавловских пушек, и ледоход на всегда полноводной реке.

И вот, такие же *расширения масштабов времен* отличали, на наш взгляд, и ансамбли руссievского ампира. Ведь не только мавзолей Павла I, но и чуть фантастичный Казанский собор во многом еще обращались к человеческой личности, будя в ней поток индивидуальных ассоциаций. Да даже и взлет центральной башни Адмиралтейства мог отвечать, как уже говорилось, романтическому духу начала столетия и прежде всего динамике его персональных мечтаний.

Руссievские же ансамбли – словно бы через голову человеческой личности – апеллировали к масштабам истории и природы. Мысль о потоке тысячелетий, образующем природные циклы, граничила с переживанием вечности, и, устанавливая на набережной Невы фигуры египетских Сфинксов, амфир умел заглянуть в таинственные бездны времен. Характерно совершенно новое для этой поры отношение к архитектурным руинам. Для людей XVIII в. руины были предметом мечтательных мыслей «о бренности всего земного... о суетности человеческой деятельности» [62], в эпоху ампира

«руины (причем не руины вообще, а определенные исторические сооружения, как Колизей и др.) доказывают как раз обратное: бессмертие подвигов и великих дел» [63].

В ансамблях руссievского ампира уже нет подъема Адмиралтейства – ни напряжения масс, ни «пленного в них духа», о чем мы могли говорить по отношению к архитектуре начала столетия. На смену приходила спокойная статика, к которой более, чем к Адмиралтейству, с его «призывом к просторам», подошли бы слова из вступления к «Медному всаднику» «ногою твердой стать при море». В то время как формы Пашкова дома несли оттенок торжествующей *праздничности*, формы Главного штаба – торжественности и *обычности*. Этот незыблемо прочный фасад обращен, как кажется, не столько к толпе горожан, сколько к покоренным полнощным пространствам. У «Сената и Синода» вид природного образования, способного, подобно утесам, выдерживать натиск стихий – того же неевского наводнения.

В амфирных сооружениях Росси – спокойное сознание «бессмертия подвигов». Если и Пашков дом, и камероновский Павловский дворец (как и вся барочно-классицистическая культура XVII–XVIII вв.) «знали» о неизбежности падения всего, что возвышено («Место, где вершились судьбы наций и королей – что оно теперь? сарай для шулки белья...»), то здания петербургского, в особенности позднего, ампира подверженные всем ветрам и морозам, ничего об этом «не знают».

Черты гармонического равновесия (своеобразной классичности) русских искусств первой трети XIX в. достаточно очевидны при их сопоставлении с современными искусствами Запада. В России не было поэтической грации камерных статуй Кановы, однако на Западе – величественной стати адмиралтейских кариатид Ф.Ф.Щедрина. На Западе были пейзажи Д.У. Тернера и Д.Констебля, портреты (в том числе и рисунки) Т.Жерико или Ж.О.Энгра, в России – пейзажи С.Ф.Щедрина или портреты (в том числе и рисунки) Кипренского. Западные мастера опережали в «поэзии реального» (Констебль) или в анализе индивидуальной человеческой души (Жерико, Энгр), тогда как русские – в «поэзии идеального» (Кипренский, С.Щедрин, Ф.Толстой). Но можно сказать и больше: в сравнении с «портретами сумасшедших» Жерико или достаточно холодными рисунками Энгра портреты (в том числе и рисунки) Кипренского выигрывали в классической ясности человеческого мира и в человеческой теплоте его восприятия портретистом.

[62] Федоров-Давыдов 1953/1. С. 179–180.

[63] Там же.

Русскую культуру интересующей нас поры отличала особенность, которую можно условно назвать «недостатком развития», но которая в разных искусствах приносила резко несхожие результаты. В то время как в музыке доглинкинского этапа «недостаток развития» приводил к дефициту художественных открытий (вспомним, что к 1820-м гг., – в России поре достаточно элементарного бытового романа – относилось на Западе творчество «венских колоссов» – Бетховена, Шуберта), в архитектуре это же свойство приводило к иным результатам. На Западе зодчество (в особенности с начала XIX в.) стремительно шло то к классицистским абстракциям, то к более буквальным, чем в XVIII в., реминисценциям готики, или еще шире – к эклектике, в то время как в России сохраняло верность «большому стилю» (вспомним, что годы строительства в Берлине холодной и жесткой «Новой карзельни» Ф.Шинкеля (1816–1818) совпадали со временем возведения петербургского Адмиралтейства). Вернее было бы говорить не о первой трети, а о первой четверти века, ибо лучшие проекты были выполнены еще в александровское время. По словам И.Э.Грабаря, «Россия была при Александре единственной страной Европы, давшей миру действительно великую архитектурную эпоху» [64].

Г.Г. ПОСПЕЛОВ

[64] Грабарь 1910. С. 28.