Характеристика эпохи

Понятие «Эпоха Просвещения» и русское просветительство. Личность Екатерины II и ее государственная политика

Характеристику второй половины столетия принято начинать несколько позже, чем хронологическая середина века, – с 1761 г., со смерти императрицы Елизаветы Петровны, когда на престол взошел ее племянник Петр Федорович – император Петр III, «прусский вестовщик на русском престоле», как его назвал В. О. Ключевский. Некоторые современные историки, пытаясь найти хоть какие-то положительные черты его недолгого правления, всегда вспоминают об указах императора о вольности дворянства и об отмене существования Тайной канцелярии, забывая при этом, что они были подготовлены еще Елизаветой Петровной. Император подписал их, кстати, в три первых дня правления, не интересуясь даже их программой. Переворот, или «революция 1762 года», как его часто называют, привел на трон Екатерину II, и ее «самодержавство» продолжалось 34 года, столько же, как и Петра Великого, деятельность которого она старалась продолжать. Известно, что Елизавета накануне своей смерти, которая случилась 25 декабря 1761 г., вызвала к себе Екатерину, но та, по ее собственному признанию, ничего не поняла из бессвязных слов умирающей государыни. Однако, как полагает исследователь, «это был символический акт передачи власти от дочери Петра Великого мелкой немецкой принцессе, доказавшей свою способность управлять великой империей» (Крючкова М. А. Мемуары Екатерины Второй и их время. М., 2009. С. 390).

Время Екатерины часто называют «просветительским абсолютизмом» – термин довольно условный, поскольку Просвещение в Евроне сложилось за несколько десятилетий до Французской революции, когда будущая императрица была еще совсем юной. Однако, воспитанная на философии Просвещения, Екатерина взяла за основу его идеи и, опираясь на них, продолжала развивать дело Петра по превращению России в мощную империю, способную играть ведущую роль в мировой политике. В «Наказе» императрицы (1765–1767), этом важнейшем документе среди ее многообразных дел, написанном как указание для будущей работы Уложенной Комиссии, есть два очень важных момента. В нем говорится, что, во-первых, русский народ – народ европейский и потому должен воспитываться в духе законов и нравственных идеалов христианства, а во-вторых, на огромных территориях России невозможно никакое иное управление, кроме самодержавия. Внутренняя политика Екатерины продолжала политику Петра I, и хотя в ней не было гениальности ее великого предшественника, успех в реформах ей приносил принцип постепенности, позволяющий без петровских надрывов и вечной спешки (что естественно для начала такого подлинного взрыва) осуществлять систематическое реформирование российского общества, избегая резких потрясений. Во внешней политике ее царствование отмечено незабываемыми победами А. В. Суворова и П. А. Румянцева, Г . А. Потемкина и М. И. Кутузова, А. Г. Орлова-Чесменского и Ф. Ф. Ушакова.

Однако расцвет абсолютизма заложил и причины будущих кризисов в общественной и политической жизни России во второй половине XVIII в. Антифеодальные силы нашли выход в Крестьянской войне под предводительством Емельяна Пугачева – одном из крупнейших восстаний во всей русской истории, которое стимулировало рост антикрепостнических настроений. В той или иной мере оно повлияло на формирование мировоззрения таких просветителей, как Н. И. Новиков и А. Н. Радищев (впоследствии, правда, жестко раскритикованный А. С. Пушкиным за «смесь скептицизма Вольтера, филантропии Руссо, политического цинизма Дидерота и Реналя», да еще в искаженном виде), творчество таких писателей, как А. П. Сумароков и Д. И. Фонвизин, на взгляды многих передовых деятелей дворянской культуры.

Между тем, несомненно, то было время не разрушительных, а созидательных реформ, состояния стабильности, относительной свободы мысли и слова. Приведем об этом времени не слова Н. М. Карамзина, С. М. Соловьева или В. О. Ключевского, давно отдавших дань Екатерине, а современных историков, обладающих новым видением тех давних событий: «По существу, именно в екатерининскую эпоху была создана “единая и неделимая” империя с неисчерпаемыми людскими и экономическими ресурсами и бескрайними просторами, поглощавшими любого завоевателя. Это было многонациональное государство с неповторимым этническим, экономическим, культурным, природным и социальным обликом.

Блестящие победы российских полководцев екатерининской поры на суше и на море способствовали формированию национального самосознания, которое, однако, было неотделимо в это время от сознания имперского.

Успехи екатерининского царствования во внешней политике высоко оценивались и современниками, и несколькими поколениями потомков, однако в исторической перспективе многое из этого наследства обернулось для России и ее народов серьезными проблемами. Во-первых, империя складывалась как унитарное государство с сильной центральной властью, что по существу и обеспечило ей долголетие, ибо только сильная центральная власть была в состоянии удерживать эту огромную страну в повиновении. Одновременно на саму империю постепенно стали смотреть как на наивысшую ценность, а в заботе о ее сохранении видеть важнейший патриотический долг. Очевидно, что при этом игнорировались интересы и личности, и отдельных народов. Ущемление национальных интересов распространялось на все населявшие империю народы, включая и русский – народ метрополии, который не только не получал никаких выгод от этого своего положения, но и нес на своих плечах основные тяготы по обеспечению жизнеспособности страны. Однако колонизаторская политика правительства ассоциировалась для народов империи именно с русским народом, что способствовало разжиганию национальной розни» (Анисимов Е. В., Каменский А . Б. Россия в XVIII – первой половине XIX в. М., 1994. С. 209-210).

Так или иначе, но именно при Екатерине II был завершен петровский «проект» по превращению России в великую державу. После смерти Екатерины «вечный наследник

на троне» Павел, некогда романтический рыцарственный юноша, хорошо образованный, понимающий толк в искусствах, взошел на престол зрелым 42-летним мужем со сложившимся характером, а главное – с твердой уверенностью, как надо управлять. Далее были гатчинская шагистика, прусский мундир, прусская коса (все это русские люди уже проходили 35 лет назад), да к тому же усиливаемые непредсказуемостью поступков императора – неуверенность в завтрашнем дне и постоянный страх, испытываемый всеми: от первого вельможи до последнего обывателя. Чем это кончилось, мы знаем.

Что касается «духовных реформ» императрицы, то в 1785 г. Екатерина издала указ о сословных привилегиях дворянства (так называемая Жалованная грамота дворянству, точнее – «Грамота на права, вольности и преимущества благородного дворянства»). Благодаря совместным усилиям И. И. Шувалова и М. В. Ломоносова, деятельности профессоров и преподавателей Московского университета и Академии художеств, открывшихся еще при Елизавете Петровне, начала активно формироваться та культурная среда, которая просуществовала практически до 1917 г. Вопросы образования (не только мужского, но и женского, доступного не только дворянам, но и мещанам) занимали Екатерину всю жизнь. Недаром с самого момента основания (1755) Московский университет становится истинным центром культуры и науки. Наследники Ломоносова уверенно заявляют о себе, и уже не единицами, а сотнями исчисляются в России образованные люди, растет слава русской дворянской интеллигенции.

Реальная жизнь проникает в журнальную прозу «Живописца» (издававшегося Н. И. Новиковым), в комедии Д. И. Фонвизина, поэзию Г. Р. Державина. В России появляются переводы книг западных сентименталистов, предромантиков, писателей эпохи «бури и натиска»: в 1760-е гг. – Ж.-Ж. Руссо, в 1770-е – драм Г. Э. Лессинга, пьес Д. Дидро, сочинений Л.-С. Мерсье, затем романов С. Ричардсона и гетевского «Вертера». М. М. Херасков, в середине 1750-х гг. близкий к сумароковскому кругу, в следующее десятилетие отступает от канонов классицизма, выражая настроения зарождающегося сентиментализма.

Напряженному развитию общественной мысли и литературы соответствовал быстрый подъем русской художественной культуры, вылившийся в формирование целого поколения мастеров, представленного крупнейшими творческими индивидуальностями. Этот подъем, несомненно, был обусловлен развитием национального искусства в предшествующий период: в овеянное высоким гражданственным идеалом петровское время, в елизаветинское правление, когда русское барокко столь блистательно проявило себя в грандиозных архитектурных ансамблях, в монументальной и станковой живописи. Прямые нити ведут от Ивана Никитина и Андрея Матвеева, Ивана Коробова и Михаила Земцова, Ивана Вишнякова, Алексея Антропова и Ивана Аргунова к Василию Баженову и Ивану Старову, Дмитрию Левицкому и Владимиру Боровиковскому, Михаилу Козловскому и Федоту Шубину. Вторая половина столетия – это победы русского искусства на пути самостояния, пути, подготовленном всем предшествующим ходом развития: уже вровень с Западом, но по

своему пути.

Академия художеств: структура, устав, программы

Академия художеств («Академия трех знатнейших художеств»), основанная в 1757 г. и находившаяся сначала в Москве, а затем переведенная в Петербург (иностранные мастера желали быть ближе ко двору), отныне – крупнейший художественный центр. Она определила пути отечественного искусства на протяжении всей второй половины столетия. Напомним, что проекты Академии художеств были давние: первые из них (Нартова, Аврамова и Каравака) помешана воплотить смерть Петра. Борьба за Академию художеств продолжалась и в правление Анны Иоанновны (в драматических «битвах» партии немецкой ориентации Шумахера и Остермана со здравствующими еще «птенцами гнезда Петрова») и особенно в правление Елизаветы Петровны. После переворота 1741 г. ученые прямо высказывались за выведение художественного отделения из Академии наук. Продолжалась открытая борьба А. К. Нартова и М. В. Ломоносова с И. Шумахером, вылившаяся в обращение Ломоносова к И. И. Шувалову и президенту Академии наук К. Г Разумовскому об отделении Академии художеств (1753). «Социетет наук и художеств» явно тормозил и то и другое, и Шувалов решил это прекратить (при этом он едва не повторил ошибку Петра I, основав сначала Академию художеств при Московском университете, что, к счастью, скоро было исправлено). Однако и после основания Академии художеств в 1757 г. девять лет продолжалось параллельное существование как бы двух академий, поскольку до 1766 г. еще было живо художественное отделение при Академии наук. Острейшая борьба за Академию художеств, таким образом, длилась несколько десятков лет.

Необходимость основания Академии художеств мотивировалась тем, что она принесет «великую пользу казенным и партикулярным работам, за которые иностранные [мастера] посредственного знания, получая великие деньги, обогатясь возвращаются, не оставя по сие время ни одного русского ни в каком художестве, который бы умел что делать» (так говорилось в «доношении» об учреждении Академии художеств, поданном в 1757 г. Московским университетом в Сенат). И. И. Шувалов докладывал Сенату, что если «некоторое число взявши способных из университета учеников, которые уже и определены учиться языкам и наукам, принадлежащим к художеству, то ими можно скоро доброе начало и успех увидеть». Относительно же передислокации в столицу он сообщал, что «лучшие мастера не хотят ехать в Москву, как в надежде иметь от Двора работы, так и для лучшего довольствия… здешней жизни» (Императорская Академия художеств. Краткий исторический очерк. СПб., 1914. С. 4).

К началу 1758 г. в Академии художеств насчитывалось 38 учеников в возрасте от 10 до 20 лет. В течение четырех десятилетий Академия художеств, основанная инициативой Шувалова, тогда куратора Московского университета, при участии Ломоносова, была единственным в России высшим художественным заведением. В ее стенах формировались высокопрофессиональные архитекторы, скульпторы, живописцы, граверы, решались важнейшие художественные задачи.

В 1764 г. императрица дарует Академии новый устав; для нее закладывается новое здание, при открытии которого выступил А. П. Сумароков со словами о воспитательной и просветительской миссии искусства в целом и художников в частности. Избранный почетным членом Академии М. В. Ломоносов выразил ту же мысль: «Благополучны Вы, Сыны Российские, исполненное надежды юношество, что во дни, избранные для нашего блаженства в благословенный век премудрый Екатерины, можете предуспевать в похвальном подвиге ревностнаго учения и представить пред очами просвещенныя Европы проницательное остроумие, твердое разсуждение и ко всем искусствам особливую способность нашего народа…» (Ломоносов М . В. «С достодолжным благодарением принимаю от Императорской Академии Художеств…» // Ломоносов М. В. Поли. собр. соч. Т. 8. М.; Л., 1959. С. 787).

С 1764 г. при Академии было открыто Воспитательное училище, куда принимали детей пяти-шести лет, а весь срок обучения исчислялся в 15 лет. Петербургская Академия ориентировалась не только на западноевропейские академические программы, но и на древнерусские традиции. Это выражалось прежде всего в устойчивом представлении художественного мастерства как ремесла, отсюда – классы «мастерств и ремесел», затем превратившиеся в специальное отделение со своей программой и методикой обучения (в возрасте пяти-шести лет трудно было точно определить степень одаренности ребенка, и более склонные к ремеслу заполняли эти классы); в формировании чувства ансамбля, ансамблевого мышления, идущего из средневековых иконописных мастерских, а если искать еще ближе – из принципов работы Живописной команды Канцелярии от строений, в чем-то напоминающей ренессансную боттегу.

Императорская «Академия трех знатнейших искусств», официально беря за образец французскую Королевскую академию живописи и скульптуры (созданную в 1648 г.), использовала продуманную последовательную систему обучения, опробованную во всех европейских академиях, однако учитывала при этом и национальные особенности художественного развития. Основой школы являлся рисунок: сначала простейший, от руки, затем с «образцов» (преимущественно гравюры с произведений старых мастеров), далее – с гипсов (антики) и уже потом – с обнаженной натуры. Лишь после этой выучки начиналась специализация: живописцы писали с обнаженной натуры, скульпторы лепили ее, архитекторы изучали ордерную систему, проектировали садово-парковые сооружения и декоративные детали и т.д. К этому прибавлялись глубокое изучение пластической анатомии, архитектурной графики, общеобразовательные предметы, изучение античной мифологии, языков. В завершение курса полагалась самостоятельная композиция по специальности.

Копированию с «образцов» придавалось огромное значение в программе обучения Академии. В этом она более сходилась не с французской академией (про которую Вольтер говорил, что в ней только «тушат гений, вместо того чтобы его зажигать»), а с английской. Ее президент, Джошуа Рейнолдс, уделяя огромное значение рисунку, опровергал «ложное и грубое мнение» о том, что «правила связывают гениев»: «Они связывают только людей, лишенных таланта, как те доспехи, которые на сильном являются украшением и защитой, на слабом и уродливом становятся грузом и наносят

вред телу, которое созданы были защищать» (Sir Joshua Reynolds. Discourses. L., 1990. P. 83).

Академическое обучение являло собой многоступенчатое, разностороннее солидное образование и лишь затем – специализацию в архитектуре, живописи или скульптуре, соответственно в архитектурных, живописных или скульптурных классах. Живописные классы подразделялись на классы исторической, батальной, портретной, перспективной живописи; ландшафтный класс, приобретавший все большее значение с рождением самостоятельного пейзажного жанра; классы «зверей и птиц» и «цветов и плодов» (т.е. анималистический и натюрмортный) и «домашних упражнений» (зародыш жанровой живописи). Три последних класса были закрыты в конце XVIII в. как несоответствующие прямой программе ведущего направления классицизма. С 1799 г. был открыт пейзажно-гравировальный класс (о «родах живописи» см. гл. 16). Скульптурные классы были представлены «статуйным», куда входил и рельеф, и «орнаментным» (закрыт в конце века). Литейному делу, к которому все более привлекается внимание в связи с тем, что бронза становится преимущественным материалом, учили не в системе скульптурных классов, а в «классе разных мастерств». Литейное дело имело давнюю средневековую традицию, истоки которой идут еще с литья колоколов. В архитектурных классах начинали с изучения ордеров, копировали чертежи, планы и фасады, а затем уже переходили к проектированию по заданной программе.

Основой художественного образования в Академии было изучение великих мастеров прошлого, прежде всего античности и Ренессанса. В соответствии с этими канонами окружающая жизнь, природа должны были быть «исправлены», «улучшены» кистью или резцом художника. Однако работа над натурой всегда имела огромное значение в педагогической системе Академии.

Получение Большой золотой медали давало право на пеисионерство – трехгодичную заграничную поездку на государственный кошт для усовершенствования мастерства в крупнейших художественных центрах Западной Европы, как правило в Париже и Риме, в исключительных случаях – в других городах (например, гравер Гаврила Скородумов был отправлен учиться в Лондон). Как и в петровское время, за пенсионерами надзирали специально назначенные люди; кроме того, в Париже их опекал образованнейший Д. А. Голицын. Пенсионеры обязаны были отчитываться перед Академией, и эти рапорты, или «журналы», как их тогда называли, подчас оказываются интересным материалом, освещающим и процесс обучения, и особенно становления художника. Так, из «журналов» Михаила Козловского мы узнаем и сто мнение о великих мастерах – Пуссене, Рафаэле, Микеланджело; и отношение к современному искусству: художники «светские весьма ослабели, а особенно скульптура, которая должна много стыдиться перед антиками и модернами до время Карло Морати» (Мастера искусства об искусстве. М., 1969. Т. 6. С. 101).

Идея Петра о пенсионерстве вновь была счастливо возрождена, и художники в самом центре Европы могли постигать опыт мировой художественной культуры. Но

пенсионерство, возрожденное Академией художеств, отличалось от петровского. Оно не было уже простым ученичеством, а, скорее, выглядело художественным сотрудничеством, принесшим русским мастерам быстрое европейское признание, как это было с Василием Баженовым, Антоном Лосенко, Федотом Шубиным, остро ощущавшими свое призвание и к моменту заграничной поездки в большой степени уже осознавшими свое «самостояние».

Первым президентом Академии художеств с 1758 по 1763 г. был И. И. Шувалов, отдавший ей все силы и передавший свою картинную галерею. В 1763 г. его сменил на этом посту И. И. Бецкой – большой почитатель Руссо, но весьма самовластный чиновник. В феврале 1799 г. первым вице-президентом Академии был назначен В. И. Баженов, яркое дарование которого сказалось даже на административном посту: он успел оставить интересную «Записку о реорганизации Академии художеств». Среди первых педагогов преобладали, конечно, иностранцы: архитектор Ж.-Б. Валлен-Деламот, учитель В. И. Баженова и И. Е. Старова, 16 лет руководивший архитектурным классом; скульптор Н.-Ф. Жилле, прекрасный педагог, 20 лет стоявший во главе скульптурного класса, из которого вышли замечательные русские мастера – С. И. Шубин, Ф. Г. Гордеев, М. И. Козловский и др. Среди живописцев – С. Торелли, приехавший еще в 1762 г. по приглашению И. И. Шувалова и проживший в России 20 лет (с 1768 г. – придворный художник императрицы), Л .-Ж. Ле Лоррен, Ж .-Л. Девельи, Л.-Ж.-Ф. Лагрене-старший, Ф. Фонтебассо; из граверов – И. Штенглин, появившийся в России еще в начале предыдущего царствования (1742), и будущий учитель замечательного русского гравера Е. П. Чемесова Г. Ф. Шмидт.

Первые выпускники Академии художеств, ставшие и ее первыми профессорами, были признаны не только на родине, но и в Европе: А. П. Лосенко и Ф. Ф. Щедрин завоевывают парижские медали, В. И. Баженов становится профессором Римской и почетным членом Болонской и Флорентийской академий и т.д. Иностранные мастера, в свою очередь, почитали за честь получить академические звания: среди академиков Петербургской Академии художеств была скульптор М.-А. Колло. Ее учитель Э. М. Фальконе и архитектор Ф. Б. Растрелли являлись почетными вольными общниками, а Ж.-Д. Рашетт – профессором Академии. Иностранные мастера теперь вообще были в несколько ином положении, чем в прежние времена, и роль «россики» может и должна быть осмыслена по-другому. Иностранцы – уже не учителя-мэтры, а мастера, чье место в художественной среде российского государства зависит прежде всего от их собственных дарований, от степени таланта.

Главным назначением Академии, несомненно, было воспитание собственных мастеров. Но Академия не только учила; в ее миссию входило также распределение заказов, «освидетельствование» работ и мастерства уже зрелых художников, присуждение званий: «назначенного в академики», «академика» и др.

Ведущим направлением Академии становится классицизм, что характерно было и для европейских учреждений подобного рода. Благородные классицистические идеалы, гражданственные идеи служения Отечеству, восхищение внутренней и внешней

красотой человека, тяга к гармонии – все это питается философией просветительства, движения, возникшего в Англии, позже во Франции и скоро ставшего общеевропейским. Иногда его называют просветительским классицизмом, тем самым отличая от «пуссеновско-лорреновского» классицизма XVII в. Русские художники активно постигают опыт мировой художественной культуры – как древней, так и современной.

Особенности русского и западноевропейского классицизма

Русский классицизм основан, конечно, на тех же принципах, что и классицизм европейский. Он так же привержен большим обобщениям, общечеловеческому, стремится к гармонии, логике, упорядоченности. Идея Отечества, его величия, так же как и идея «естественного человека» Руссо, – основные в его программе. Высокогражданственное чувство прежде всего сказалось в архитектуре, которая в качестве композиционной и стилевой основы всех искусств наиболее полно отражает рождение всякого нового стиля, – в архитектуре дворцов, правительственных зданий, загородных ансамблей; а кроме того, в монументально-декоративной скульптуре, в исторической живописи и даже в таком, казалось бы, отдаленном от прямого выражения идеи государственности жанре, как портрет и пейзаж. Классицизм стал универсальным явлением, поскольку сумел проявить себя в той или иной мере во всех видах искусства.

Но русский классицизм XVIII в. имеет свои специфические черты. В нем отсутствует идея жесткого подчинения личности абсолютному государственному началу. В этом смысле русский классицизм ближе к самим истокам, к искусству античному. Но не к римской античности, а к греческой, с характерным для нее воплощением идеальных понятий логического и разумного, естественности, простоты и верности природе, выдвигавшихся просветительской философией в качестве исходных критериев прекрасного и взятых в их русском понимании. Античная и ренессансная система композиционных приемов и пластических форм пересматривалась русскими художниками применительно к национальным традициям, русскому образу жизни.

Распространению идей классицизма во многом способствовала политическая ситуация первого десятилетия екатерининского правления, когда дворяне возлагали искренние надежды на демократические преобразования общества и видели в самой Екатерине II идеал просвещенной монархини. В соответствии с идеями европейского Просвещения гражданин, сопричастный судьбам родины, по-настоящему счастлив, если живет в гармонии с природой, в союзе с которой он черпает свои нравственные силы. Русский классицизм, думается, овеян более теплым и задушевным чувством, менее официален, чем его европейский прототип.

Сложение классицистического стиля, его периодизация. Русский сентиментализм

Охватывая более полувека в русской художественной культуре, в своем развитии

русский классицизм проходит несколько этапов (в этом разделении историки искусства опираются прежде всего на архитектуру как композиционную и стилистическую основу в ансамбле искусств): ранний (1760-е – первая половина 1780-х гг.) с еще более или менее выраженными чертами барокко и рокайля; строгий, или зрелый (вторая половина 1780-х – 1790-е гг., вплоть до 1800 г.), с его принципами тяготения к антикизации; и поздний, просуществовавший до 1830-х гг. включительно, именуемый иногда ампиром, хотя термин мог возникнуть только после создания наполеоновской империи (1804) и никак не распространяется на все три десятилетия.

Благодаря отсутствию в нем суровой нормативности параллельно развиваются иные стилевые направления. Изобразительное искусство становится сферой сосуществования с классицизмом сентиментализма и предромантизма – процесс более поздний, чем в литературе, но не менее напряженный. Еще от эпохи рокайля ведут свое начало псевдоготика, а также шинуазри («китайщина»), тюркери («туретчина») и жапонез («японщина»), которые используют традиции искусства Дальнего Востока и Передней Азии. Собственно классицизм зародился в России в русле изысканного рококо и пышного елизаветинского барокко. Высокий пафос его не исключал интереса к интимной стороне человеческого существования. В изображении быстро уходящей, полной прелести, земной жизни видны черты, предваряющие молодого Н. М. Карамзина. Уходящее рококо оказало определенное воздействие на формирующийся сентиментализм, который, в свою очередь, повлиял на романтизм XIX в. В переплетении разных стилей, рождении одного в другом и состоит очарование русского классицизма. В скульптуре вообще наблюдается постоянная борьба уходящего барокко с нарождающимся классицизмом.

Рожденный на английской почве, сентиментализм в России имел самые тесные связи с предшествующим искусством середины столетия – с искусством рококо: он углубил его интерес к внутреннему миру человека, к прихотливым извивам его души. Но вместе с тем русский сентиментализм с его культом душевного равновесия был очень близок и самому классицизму, с которым развивался параллельно, обладая при этом собственной мировоззренческой природой.

Например, «ампирные» портреты В. Л. Боровиковского начала 1800-х гг. с их культом семейственности близки духу сентиментализма, основным его положениям. В свою очередь, «сентиментальные» портреты того же мастера 1790-х гг. во многом выражают идеи «естественного человека», столь характерные для программы классицизма. Взволнованность, живое обращение к зрителю в портретах поздних Д. Г. Левицкого или Ф. И. Шубина, ощущение трагических предчувствий в баженовских постройках говорят о кризисе классицистического понимания гармоничной личности, о существенных изменениях в эстетике, наступающих вместе с новым XIX столетием.

Первые русские теоретические трактаты по эстетике и теории классицизма, теоретические высказывания архитекторов, «журналы» – отчеты и дневники первых академических пенсионеров.

В этот период уже находят выражение в литературных сочинениях вопросы эстетики классицизма, проблемы теории. Знаменательно, что первые теоретические трактаты, груды по теории изобразительного искусства созданы людьми, так или иначе связанными с «Академией трех знатнейших художеств». Через несколько десятков лет существования в Академии назревает необходимость не только в осмыслении педагогического опыта, но и в определении значения, задач и целей, а также оценок произведений искусства. Этот важный процесс начался с переводов подобного рода литературы, например «Письма Дои Антония Рафаэла Менгса, перваго живописца двора Его Величества Короля Испанскаго к Дон Антонию Понзу, переведеннаго с Испанскаго (писаннаго самим художником) на Италиянский, а с Италиянскаго на Российский» (1786, перевод Н. И. Ахвердова); или книги Архипа Иванова (1789) «Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев, и Примечание о портретах. Переведены первое с итальянского, а второе с французского…» (в основном с труда Роже де Пиля); или перевода «Диссертации о влиянии анатомии в скульптуру и живопись» (1789) французского живописца Ж.-М. Вьена, в которой он упоминает уже и русских художников: скульпторов Ф. Г. Гордеева, Ф. И. Шубина, М. И. Козловского, Ф. Ф. Щедрина; живописцев в основном исторического жанра в соответствии с близкой ему эстетикой классицизма – Г. И. Козлова, А. П. Лосенко, П. И. Соколова, И. А. Акимова.

Но еще за 20 лет до этого князем Дмитрием Алексеевичем Голицыным были написаны трактаты, которые уже можно назвать не прямыми переводами, а скорее выражением его собственных воззрений, сформировавшихся под влиянием французской и немецкой эстетики. Это рукописи «О пользе, славе и проч. художеств» (1766), «Описание знаменитых произведениями Школ и вышедших из оных Художников и о проч.» (1768), «Изъяснение о рисунке» (1769). В них автором были высказаны взгляды, близкие Дидро и Лессингу: понятие о прекрасном в искусстве, призыв к преодолению условности, толкование терминов искусства (по сути, первый словарь художественных терминов). Исследователи справедливо называют рукописи Голицына важными вехами художественной мысли.

Голицын рассматривает искусство последовательно, исторически: от первобытного к современному. Он пишет не только о познавательной, просветительской роли искусства, но также о воспитательной и эстетической. Он затрагивает вопросы особенностей отдельных национальных школ, дает биографии многих художников, оценку их наиболее значительных произведений, касается проблем техники и технологии, соответствия формы материалу (на примерах Рембрандта, Рубенса, Ван Дейка и Микеланджело). Из трактатов ясна и его позиция в вопросах закупки западноевропейских произведений для России и художественных заказов, которые делал Голицын, живя в Париже. В его трактатах поднимались и концептуальные вопросы, например о важности учиться не только на слепках, но и на живой натуре; и более частные, узкопрофессиональные, но не менее значительные, как вопрос о зависимости цвета от среды.

К сожалению, трактатам Голицына, положенным в Академии художеств, как

говорится, «под сукно», не был дан ход и они не были напечатаны. Однако многое из его трактатов было использовано в 1790-е гг. и вошло в увидевшую свет работу конференц-секретаря, а затем и вице-президента Академии художеств Петра Петровича Чекалевского «Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений Российских Художников» (СПб., 1792). Второй (в том же году) тираж издания Чекалевского имел подзаголовок: «Издано в пользу воспитанников Императорской Академии художеств советником посольства и оной Академии конференц-секретарем Петром Чекалевским в Санкт-Петербурге 1792 года». В своем трактате Чекалевский помимо общих сведений по истории «трех свободных художеств» говорит конкретно о каждом из видов: скульптуре, живописи и архитектуре; их специфике, развитии от древности до современности (т.е. до XVIII в.). Заметим, что включение архитектуры в обзор искусств было для России внове. В теоретической части трактата Чекалевского многое сходно с идеями Голицына. Но помимо этого особый интерес имеют конкретные оценки творчества современных художников, выпускников Академии: скульпторов М. И. Козловского, Ф. Ф. Щедрина, И. П. Прокофьева, И. П. Мартоса, живописцев – А. П. Лосенко, П. И. Соколова, И. А. Акимова, С. Ф. Щедрина, М. М. Иванова и др. Чекалевский выступает против декоративного характера искусства («искусство не должно служить увеселению чувств»), «роскоши» декоративных форм, провозглашает гражданственность как основной идеал человека.

В вышедшем годом спустя (СПб., 1793) труде Ивана Федоровича Урванова (сначала выученика Академии, а затем ее преподавателя в течение 20 лет) **«Краткое руководство к познанию Рисования и Живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. Сочинено для учащихся художником И. У.»**, где основные постулаты классицизма переплетены с авторскими суждениями, важной представляется характеристика отдельных жанров. Автор располагает в порядке возрастающей ценности:

1. » Цветочный с фруктами и насекомыми.

2. Звериный с птицами и дворовыми скотами.

3. Ландшафтный.

4. Портретной.

5. Баталической.

6. Исторический домашний [под ним подразумевается бытовой жанр].

7. Перспективный.

8. Исторический больший, заключающий в себе все исторические деяния» (т.е. прежде всего Священное Писание, античную мифологию, а затем уже собственно историю, мировую и даже отечественную).

В руководстве Урванов (сам художник-педагог) дает конкретные советы: главное в живописи – рисунок, «натура – лучшая наставница». Апологет классицизма, он выступает против барочного пафоса и гиперболизации: «Благородство души означается не гордым воззрением и не излишним руки простертием, но прекрасным величием и тихою поступью, власть означающей». Словно продолжая рассуждения Голицына об экспрессии («Экспрессия есть душа живописи, рисунок и колер – ее тело»), Урванов писал: «Недовольно историческому художнику иметь знание для вырисовывания вещей, но еще потребны ему остроумие и память, дабы не только ведать историческия или преданием извещаемыя деяния, но знать и обычаи относительно со временем сих приключений. Также он должен ведать состояние духа человека и происходящия от страстей движения, наконец, должно ему знать сложение тела, осанку и вид представляемых им, и какую повествуемые особы употребляли одежду» (Урванов И. Ф. Указ. соч. С. 40–41).

Урванов указывал, что «подражание нужно не слепое, а разумное», о чем говорил и Чекалевский. В трактате Урванова буквально на каждой странице разбросаны важные советы: о цвете и свете, специфике каждого вида и жанра в изобразительном искусстве.

Труды Голицына, Чекалевского, Урванова явились первой попыткой обобщения материалов по теории искусства с элементами художественной критики и применительно к национальным условиям. В 1794 г. появилось (анонимное) «Краткое руководство к Истории свободных художников». Добавим к идеям этих трактатов теоретические высказывания В. И. Баженова и Н. А. Львова, эстетические позиции автора мемуаров и замечательного знатока паркового дела А. Т. Болотова, пенсионерские дневники как живописцев (А. П. Лосенко, С. Ф. Щедрин), так и

скульпторов (М. И. Козловский).

Интересны суждения об основных трактатах XVIII в. современных историков искусства – от И. Э. Грабаря и Н. Н. Коваленской в советский период до И. В. Рязанцева и А. А. Карева в наши дни (см. указатель литературы к учебнику).

Так, и на практике, и в теории русское искусство второй половины столетия решает задачи, свидетельствующие о том, что оно давно ощущает себя в русле общеевропейской проблематики. Но решает оно их всегда с учетом специфики отечественного уклада и отечественных традиций. Роль Академии здесь немалая.

Художественная жизнь: академические выставки, коллекционирование и библиофильство

Художественная жизнь (термин не совсем удачный, но прочно утвердившийся в искусствоведении) второй половины XVIII в. освещена деятельностью Петербургской императорской «Академии трех знатнейших художеств». С 1762 г. периодически, а с 1764 г. – регулярно в ее стенах происходят показы новых произведений искусства учеников академии «для всенародного зрения». Для Петербургской академии было характерно приурочивать выставки к какому-либо государственному мероприятию: таковыми были годовщины восшествия Екатерины II на престол, тезоименитство великого князя Павла Петровича, «почетного любителя художеств». Новшеством в художественной жизни была реализация произведений учеников через «Факторскую» (хозяйственное подразделение) Академии.

В этот период художники уже явственно начинают искать контакты с публикой, зрителем. Они нередко пытаются объяснять свои произведения. Так, А. П. Лосенко пишет «Изъяснение» к картине «Владимир и Рогнеда», Д. Г. Левицкий выступает в печати по поводу своей «Екатерины-законодательницы в храме богини Правосудия», В. И. Баженов произносит знаменитую речь при закладке Кремлевского дворца. Появляются альбомы гравюр с произведений выдающихся мастеров, обмерных чертежей (например, М. Ф. Казаков собирает таковые с лучших домов Москвы) и т.д.

Собирательство, коллекционирование, которое было широко распространено еще в петровские времена, приобретает теперь менее случайный характер. Трудами президентов Академии И. И. Шувалова, И. И. Бецкого пополняется академическое собрание живописи и рисунка, при Павле I приобретается коллекция копий античных скульптур и большое собрание рисунков Ж.-Б. Греза. И. И. Шувалов в 1770-е гг. покупает коллекцию антиков для вице-канцлера А. М. Голицына. А. С. Строганов, Н. А. Демидов в Париже и Риме целенаправленно посещают мастерские выдающихся живописцев и скульпторов. Так, помимо царских собраний предметов искусства, которые усиленно пополнялись, появились солидные частные коллекции: собрания Шереметевых, Голицыных, Безбородко, Строгановых и даже значительные коллекции в провинциальных городах и дворянских усадьбах (Ярославль, Кострома, Саратов, Нижний Новгород и др.).

Одновременно с коллекционированием рождается мощная волна библиофильства, начиная с собрания Е. Р. Воронцовой-Дашковой, которая уже в 15 лет имела библиотеку в 900 томов (где были «Энциклопедия» Дидро и Д'Аламбера труды Монтескье, Вольтера, сочинения Буало), до библиотек А. А. Безбородко, И. И. Бецкого, Н. И. Панина, А. С. Строганова, А. П. Шувалова, П. В. Завадовского, Д. П. Трощинского, собраний Воронцовых, Демидовых, Шереметевых и др. А. И. Мусин-Пушкин коллекционировал древнерусские рукописи и впервые опубликовал в 1800 г. «Слово о полку Игореве» из своего собрания. Наконец, библиотека самой императрицы насчитывала 40 тыс. томов. Часто те же люди коллекционировали монеты, медали, геммы и т.д.

В художественной жизни второй половины столетия происходят и другие изменения. Прежде всего иными становятся взаимоотношения отечественного и общеевропейского искусства: теперь не только покупаются произведения для России, но и русские художники продают свои работы в европейские собрания. Иностранных мастеров приглашают по-прежнему, но (невиданно ранее!) иногда им заказывают портреты еще у них на родине, для «апробации». Это не исключает, разумеется, прямого царского или высоковельможного заказа большому европейскому мастеру (так, Дж. Рейнолдс работает для Екатерины и Потемкина).

Еще одна характерная черта художественной жизни этого времени – усиление переводческой активности: переводы различных лексиконов, трактатов архитекторов (впрочем, Витрувия, Палладио, Виньолу знали уже в первой половине столетия). Как примету времени отметим, что во второй половине XVIII в. стал ощутим слой именно художественной интеллигенции. Иван Никитин и Андрей Матвеев, Михаил Земцов и Иван Коробов, по сути, были одиноки, общаясь либо с иностранными мастерами, положение которых (не только материальное, но и общественное) было неизмеримо более высоким, либо с отечественными мастерами-ремесленниками, исполнявшими работу под их началом. И хотя эта разница в положении русских и иностранных художников в большой степени сохранялась и в екатерининско-павловское время, отечественные художники уже имели своих, отечественных, критиков и единомышленников. Достаточно назвать лишь один «державинско-львовский кружок» (о нем подробнее см. ниже), сыгравший огромную роль в судьбе двух ведущих художников этого времени – Д. Г. Левицкого и В. Л. Боровиковского.

Не забудем также, что художественные идеи (идущие в основном из стен Академии) к этому времени распространялись в России значительно шире, чем ранее. Через Москву, где сохранялась своя стойкая художественная традиция, идеи классицистической архитектуры находили воплощение по всей стране в усадебном строительстве, а живописные «новшества» по-своему претворялись в сохранявшем свою самобытность, но страстно стремившемся усвоить «столичный дух» провинциальном портрете. Академия для провинции была, естественно, высшим авторитетом.

За почти 50 лет существования Петербургская императорская «Академия трех

знатнейших художеств» заявила о себе как учебное заведение высокого класса, как союз художников, осуществляющих контакты со зрителем, и как центр теоретической мысли. Она следовала определенной системе обучения и подготовила за этот период прекрасных мастеров, создавших замечательные произведения искусства. Сбылось предсказание Я. Б. Княжнина, прозвучавшее в речи академическим ученикам в 1779 г.: «Ожидай, Россия, превосходных художников, происходящих из собственных недр твоих».

К концу XVIII в. Академия стала истинным центром художественной культуры со строгой системой обучения. Ее учреждение было сугубо позитивным явлением XVIII в., абсолютно необходимым для дальнейшего развития отечественного искусства. Абстрактность и нормативность ее системы в какой-то мере в силу общественной ситуации стали сказываться негативно лишь в следующем столетии.

Художественный мир русской усадьбы

Золотой век русского дворянства, утвердившийся благодаря реформам Екатерины II, способствовал как расцвету городов, так и усадеб. Город как феномен был представлен столицами (чопорным императорским Петербургом и патриархальной Москвой) и провинцией (губернскими и уездными городами). Усадьба перестает быть только лишь источником дохода и приобретает черты парадной резиденции, предназначенной в том числе и для приема гостей. Состоятельные владельцы имеют, как правило, не одну усадьбу: их разделяют на «ближние» (дачи, рассчитанные на летнее пребывание) и «дальние», «доходные» и «расходные». Усадьба в эпоху Просвещения становится отражением индивидуальности и амбиций ее владельца, одновременно стремящегося подражать сильным мира сего (будь то царский двор или богатый сосед) и созидающего свой маленький домашний мир собственными, подручными, средствами. Жизнь в имении, оторванном от жесткой регламентации города, давала ощущение свободы и способствовала проявлению творческой самостоятельности:

> *Теперь в деревне я живу, сует не знаю,*
> *Собой и временем по воле управляю*
> *Живу как хочется, не так, как мне велят,*
> *Не принужден хотеть другие что хотят…*
>
> *И. И. Хемницер. «Письмо к другу»*

Жизнь большинства русских людей того времени начиналась и заканчивалась в деревне, в усадьбе. Владельцам и их гостям усадьба давала желанный приют и душевное равновесие в море мирской суеты, которая ассоциировалась с жизнью в городе. Здесь воспитывались дети до того момента, когда их отсылали учиться. Здесь же в фамильном склепе находили последнее пристанище. Родовое гнездо, усадьба питала всю жизнь, даже проведенную вне ее.

Сама императрица в шутку величала себя «казанской помещицей» и обустраивала свой несколько показанной усадебный мир в Царском Селе. Мы еще будем говорить о том образе, который создал В. Л. Боровиковский, изобразив Екатерину II на прогулке в Царскосельском парке. Создававшийся в течение всего царствования ансамбль являлся живой иллюстрацией темы памяти, начиная с увековечивания событий государственного масштаба (побед при Чесме, Кагуле и др.) и закапчивая знаками личных переживаний (Памятник Ланскому или могилы любимых собачек императрицы). В Царскосельском парке также отразилась «география» мира в миниатюре. Китай был представлен большой группой построек и парковых затей (Скрипучая беседка, Китайская деревня, Китайский театр, Большой и Малый капризы). Сложные отношения с Турцией отражены в военных памятниках (Башня-руина, колонны и обелиски).

Ландшафтный английский парк подразумевал возможность соединения самых разных, в том числе экзотических, павильонов. Он состоял словно бы из сложной мозаики различных «уголков», по которым можно было ежедневно совершать путешествие-размышление пешком либо верхом, посещая то один, то другой, соответствующий настроению именно этого часа. В имении князя Куракина Надеждино были проложены просеки и дорожки «Нелидовой» и «Цесаревича», «Неожиданного утешения», «Скорого достижения» и пр.

Собственно, в Англии в ландшафтный парк преобразовывались все угодья имения, что превращало их в грандиозные пейзажные системы с редко разбросанными павильонами. В континентальной же Европе английские сады специально разводились и соседствовали с регулярными, поэтому они были в основном невелики и буквально нашпигованы самыми разными сооружениями. Этой тенденции не избежала и Россия. Однако формировавшийся с 1780-х гг. Павловский парк реализовал более чистую концепцию пейзажного парка: он включил все три типа садов, как их разделяли в эту эпоху, – «меланхолический», «величественный» и «романтический». Здесь трудами архитекторов-декораторов и садоводов создавалась идеальная природа, т.е. такая, какой ее хотели видеть современники, природа, несущая настроение.

Сентиментализм подразумевает прочувствование минувшего и художественное преобразование природы. Поэтому органичной и обязательной частью усадьбы становятся различные питомники, зверинцы, теплицы: вспомним Кусково с его Американской оранжереей, где выращивались самые редкие растения. Иногда мода и увлечения приносили реальные плоды, как в случае разведения породистых лошадей А. Г. Орловым или увлечения псарной охотой П. И. Панина.

Воспитанный в эпоху Просвещения, владелец даже небольшой усадьбы чувствовал себя государем, повелевающим своими подданными, подчас даже демиургом. Благородные идеалы удачно дополняли практические потребности. Из крепостных взращивали собственных мастеров, достигавших вершин профессионализма в самых различных областях, как, например, зодчие Андрей Воронихин, Федор Демерцов, Елизвой Назаров, семья художников и архитекторов Аргуновых, оперная дива Прасковья

Ковалева-Жемчугова или балерина Татьяна Шлыкова-Гранатова.

Желание подняться на уровень Двора делало императорские резиденции образцами для подражания. В усадьбах была широко представлена мемориальная тема, тесно связанная с идеями Просвещения и патриотическими тенденциями русского исторического сознания. Частная жизнь, поставленная на службу Отечеству, личная судьба, неотделимая от истории государства, получала отражение в установке памятных знаков – в честь посещения императрицей (подмосковные Кусково, Коньково-Троицкое, Ярополец Чернышевых), в честь полководца П. А. Румянцева-Задунайского в Ляличах; в создании портретов августейших особ и фамильных ретроспективных портретов. В Рузаевке, имении Н. Е. Струйского недалеко от Саранска, была собрана картинная галерея, в которую вошли портреты кисти Ф. С. Рокотова (самих владельцев, «Неизвестного в треуголке», Екатерины II); имелась одна из первых частных типографий. Усадьбам мы зачастую обязаны появлением фамильных портретных галерей (например, Черевиных из усадьбы Неропово, в которой находились посмертные и исторические портреты). Часто в таких портретах, исполненных крепостными мастерами, используются апробированные композиции известных гравюр и портретов исторических лиц, например, проявляющихся в позах и антураже.

Наличие времени, свободного от службы, настраивало на меланхолические раздумья, развивало вкус к чтению, позволяло упражняться в искусствах. Это нередко приводило к составлению собственных проектов – экономических, хозяйственных, архитектурных. Дилетантизм мог привести и к вполне профессиональным результатам. Так, великая княгиня Мария Федоровна в Павловске собственноручно резала медальоны из кости, копировала работы любимой художницы Ангелики Кауфман для интерьера Общего кабинета дворца. Глинобитное и земляное строительство Н. А. Львова и агрономические опыты А. Т. Болотова тоже переросли уровень простого увлечения любителя, с которого начинались (подробнее об этом см.: Евангулова О. С. Художественная «вселенная» русской усадьбы. М., 2003).

В вынужденном уединении Гатчинской усадьбы, со свойственным предромантизму самоощущением глубокой неудовлетворенности сегодняшним днем сформировался и наследник императрицы Екатерины II.

Личность Павла I и его художественные предпочтения

Заключительным периодом развития искусства XVIII в. было кратковременное царствование (1796–1801) «российского Гамлета» – Павла I, который в жизни и в политике стал антиподом своей матери. Однако Павел был человеком, воспитанным эпохой Просвещения, чьи политические взгляды и художественные предпочтения формировались долгие 34 года томительного ожидания престола (после смерти его отца, императора Петра III).

С первых дней императрица Елизавета приставила к Павлу большой штат нянек, в

основном простых русских женщин, которые пели младенцу песни, рассказывали сказки и заронили в его душу ростки православной веры. Павел Петрович рос крепким, здоровым малышом. Его отличали впечатлительность, порывистость, резвость, живой и острый ум, а также доброта и обостренное чувство справедливости. С юных лет он научился сознавать свою вину даже за самые малые проступки и никогда не стеснялся просить прощения, если кого-то обидел. В четырехлетием возрасте Павла начали обучать азбуке и счету. Но серьезное обучение наследника различным наукам началось уже после смерти Елизаветы и гибели Петра III. Екатерина II стремилась дать сыну самое лучшее образование. Его, первого из династии Романовых в XVIII в., по-настоящему готовили к обязанностям монарха, стремясь воспитать из него «идеального» человека, в духе идей Просвещения. Цесаревич изучал Закон Божий, русский, французский, немецкий и латинский языки, историю, географию, математику, физику. Впоследствии Павел самостоятельно выучил украинский язык. Особенную склонность Павел проявлял к математическим наукам, во многом благодаря своему учителю математики – Семену Порошину, который оставил после себя замечательные «Записки» (см.: Порошин С. А. Записки Семена Порошина, служащие к истории Его Императорского Высочества Цесаревича и Великого Князя Павла Петровича. СПб., 1881). Таким образом, благодаря врожденной религиозности, а также своим учителям Павел Петрович уже к отроческим годам сделался истинным и ревностным православным христианином, каковым и остался на всю свою жизнь: «Поистине, нет ни утешения, ни подкрепления иного, кроме того, которого ищем мы в Боге», – писал цесаревич в письме к своему бывшему законоучителю, митрополиту Платону.

Первая супруга Павла Петровича – Наталья Алексеевна, принцесса Гессен-Дармштадтская, умерла в родах. Вторая – Мария Федоровна, урожденная принцесса Вюртембергская, родила 10 детей и сыграла немаловажную роль в русской истории, особенно в государственном попечительстве.

В 1781 – 1782 гг. Павел с супругой под именем графа и графини Северных (du Nord) совершил длительное путешествие за границу, посетив Польшу, Австрию, Францию, Италию и Германию. Его свиту составили генерал Н. И. Салтыков с супругой, полковник Х. И. Бенкендорф с супругой, князь А. Б. Куракин, друг детства Павла Петровича, князь Н. Б. Юсупов, фрейлины Марии Федоровны – Н. С. Борщова и Е. И. Нелидова, а также несколько лиц из ближайшего окружения. Там, в Европе, Павел еще более утвердился в своих рыцарских идеалах и любви к искусству, особенно французскому. Посещение резиденции Шантийи и личность ее владельца принца Конде вызвали глубокий интерес и симпатию великого князя. Подаренный ему альбом с видами замка на долгие годы стал источником вдохновения для прожектирования будущих резиденций Гатчины и Михайловского замка. Покупки и подарки (такие, как уникальный Севрский туалетный прибор, кровать и диван работы А. Жакоба) задавали тон последующего оформления интерьеров (например, Туалетной и Парадной Опочивальне в Павловске).

После посещения археологических раскопок в Помпеях и Геркулануме были приобретены терракотовые статуэтки, бронзовая пластика, глиптика, черно- и

краснофигурные вазы, стеклянные сосуды, наполнившие классические интерьеры подлинными античными вещами. Значимые события путешествия и достопримечательности запечатлевались художниками в акварелях, картинах и гравюрах (например, Д. Гварди и А. Баратти с их венецианскими видами). Уподобляясь Петру I, за границей Павел подыскивал мастеров, способных воплотить его замыслы в России (так он пригласил художника-декоратора королевского замка в Варшаве Винченцо Бренну), заказывал картины специально для конкретных залов (серии «руин» Ю. Робера, морских видов К.-Ж. Верне, итальянских пейзажей Я.-Ф. Хаккерта для трех Салонов Каменноостровского дворца).

По возвращении из путешествия при Малом дворе возник кружок любителей домашних спектаклей, куда кроме великокняжеской четы входили композитор Д. С. Бортнянский, граф Г. И. Чернышев, князь Н. Б. Юсупов, библиотекарь и секретарь Павла Ф. Лафермьер, сочинявший либретто. Спектакли ставили в Павловске, Гатчине. Женские роли исполняли смольнянки Е. И. Нелидова, В. Н. Аксакова, Е. С. Смирнова. Оперный премьер домашних представлений – князь И. М. Долгорукий впоследствии оставил воспоминания об этом времени. Павел Петрович вместе с такими профессионалами, как художник Ф.-Г. Виолье, архитекторы В. И. Баженов и В. Бренна, занимался подготовкой грядущих архитектурных проектов, предлагая в качестве отправной точки то планировку Шантийи, то виллу Фарнезе в Капрароле, то Королевскую мануфактуру Гобеленов в Париже. Особенностью архитектурного заказа великого князя, а затем императора было архитектурное «цитирование». Значительную часть его времени занимала разработка будущих законодательных актов и реформ. Именно этим объясняется стремительность воплощения замыслов Павла I при его восшествии на престол.

Известны нелицеприятные высказывания современников – высшей аристократии и иностранцев о личности и правлении Павла Петровича: «С внезапностью принимая самые крайние решения, он был подозрителен, резок и страшен до чудачества» (Д. Х. Ливен); «…вел государство к неминуемой гибели и разложению, внеся полную дезорганизацию в правительственную машину» (А. А. Чарторыйский); «…правление варвара, тирана, маньяка» (С. Р. Воронцов), «…тирания и безумие» (Н. П. Панин) и др. Эти оценки отражали стремление Павла I к максимальной централизации государственной власти (подчас воспринимаемой как деспотизм), радикализм в изменении политического курса и неприятие им конформизма екатерининского века. По-прежнему полагая дворянство опорой государства, император пошел на нарушение жалованной грамоты, фактически отменив право дворян не служить и введя для них телесные наказания. М. А. Фонвизин, будущий декабрист, писал: «Разрыв с Англией, нарушая материальное благосостояние дворянства, усиливал в нем ненависть к Павлу, и без того возбужденную его жестоким деспотизмом» (Из записок Фонвизина // Цареубийство 11 марта 1801 года. Записки участников и современников. М., 1990. С. 151).

Также дворянам в 1798 г. было запрещено продавать дворовых людей и крестьян без земли. Крепостному крестьянству Павел подобно Петру I приказал присягать на

верность новому императору вместе с вольными. Манифест царя от 5 апреля 1797 г. запрещая принуждать крестьян к работе в воскресные дни и предписывал занимать их на барщине не более трех дней в неделю. На случай неурожая Павел велел учредить хлебные запасные магазины. Август Коцебу тонко замечал: «Из 36 миллионов людей по крайней мере 33 миллиона имели повод благословлять императора, хотя и не все сознавали это» (Записки Августа Коцебу // Цареубийство 11 марта 1801 года. С. 299). Из опасения революционной заразы ужесточалась цензура, а военная реформа была нацелена на усиление дисциплины в армии. И тот же Август Коцебу писал: «Если бы Павел в несправедливых войнах пожертвовав жизнью нескольких тысяч людей, его бы превозносили. Между тем как запрещение носить круглые шляпы и отложные воротники на платье возбудило против него всеобщую ненависть» (Там же. С. 295).

В правление Павла I были учреждены университет в Дерпте, Павловский корпус (училище для военных сирот), Екатерининский институт в Петербурге. В 1796 г. Канцелярия императрицы приняла в свое заведование Воспитательное общество благородных девиц, в дальнейшем ставшее главным государственным попечительским Ведомством учреждений Марии Федоровны. Павел I говорил: «Чем дальше вы по положению от несчастных и низких людей, тем ближе следует подходить к ним, чтобы узнать и понять их» (цит. по: Масси С. Павловск. Жизнь русского дворца. СПб., 1997. С. 56.)

Таким образом, в последние годы XVIII в. была предпринята попытка стремительно воплотить в жизнь рыцарский идеал служения Богу и Отечеству, предвосхищавший идеи романтизма. Это царствование, с наконец-то принятым законом о престолонаследии, положило конец «бунташному осьмнадцатому» столетию.

Архитектура второй половины XVIII века

Наиболее полно классицизм выразил себя в архитектуре и монументально-декоративной скульптуре второй половины столетия. Корни русской классицистической архитектуры лежат в ордерной системе древнегреческой и римской классики, обогащенной и трансформированной архитектурой итальянского Возрождения и, конечно, французского классицизма XVII–XVIII вв. Во всех основных формах – ротондах, колоннадах, портиках, лоджиях – проявляются присущие этому стилю стремление к уравновешенности, строгой симметрии, рационализм, предельная ясность выражения.

Ранний классицизм. А. Ф. Кокоринов и Ж.-Б. Валлен Деламот

Однако и в архитектуре классицизм утвердил себя не сразу, а оглядываясь на барокко, почтительно прощаясь с дряхлеющим и уходящим великим стилем. Крупнейшие мастера раннего классицизма – А. Ф. Кокоринов и Ж. Б. Валлен-Деламот. Последнего некоторые исследователи даже называют основоположником русского классицизма.

Александр Филиппович Кокоринов (1726–1772), выпускник школы Д. В. Ухтомского, с

1753 г. «архитектурии гезель», заявил о себе и встал в первый ряд петербургских зодчих, отделав дом графа Шувалова, парадный двор которого выходил на Невский проспект, а задний фасад – на Итальянскую улицу (1753–1754, перестр.). Мы угадываем его облик на картине неизвестного художника по рисунку М. И. Махаева. С этой работы начинается слава Кокоринова. В 1760 г. ордером И. И. Шувалова он назначен инспектором, через год избран директором Академии художеств, в день ее инаугурации (28 июня 1765 г.) он становится профессором архитектурного класса, в 1767 г. – адьюнкт-ректором, в 1769 г. – ректором Академии. Через три года Кокоринов умирает (вернее всего, от водянки, но до сих пор не отвергается версия, что он покончил жизнь самоубийством, повесившись на чердаке здания, которое строил).

Здание Академии художеств явилось делом всей его творческой жизни. В 1759 г. по приглашению Шувалова в Петербург приехал известный французский архитектор из рода знаменитых зодчих Блонделей, почетный член Болонской и Флорентийской академий архитектор Жан-Батист Валлен-Деламот (1729–1800) и привез с собой предварительный проект здания Академии Ж.-Ф. Блонделя. В 1764 г. Валлен-Деламот вместе с Кокориновым, назначенным главой «экспедиции строения академического здания», приступает к строительству. Вернее сказать, Деламот участия в строительстве вообще не принимал и даже тяготился всякими заседаниями. Два раза за это время он уезжал на долгий срок за границу, да и в самом Петербурге был занят многими другими постройками. Сохранился документ, в котором указано, что «…господин профессор Деламот хотя и определен ко оному строению, но он только был в одних советах, а в производстве дел не касался». Во главе работы до конца дней оставался Кокоринов, по ходу ее внося множество изменений в проект, вот почему в этом памятнике так трудно отделить руку одного мастера от другого.

В проекте здания прекрасно учтено важное в градостроительном отношении местоположение на берегу Невы. Проект главного фасада и вестибюля (выстроенного уже Ю. М. Фельтеном в 1780-е гг.) по почерку принадлежит Валлен-Деламоту. Все остальное: основное решение плана – почти квадрат, в который вписан огромный Круглый внутренний двор (в нем мог бы поместиться римский Пантеон), и малые служебные световые дворики по углам, а главное, вся последующая работа по постройке проделана Кокориновым.

Цокольный и первый этажи здания являются неким рустованным пьедесталом, а два верхних этажа объединены общим ордером. Почти ничто как будто не говорит здесь о барокко, но средняя часть главного фасада с колоннами и статуями построена на игре выпуклых и вогнутых поверхностей. Однако все привычные для барокко элементы – филенки, тяги, наличники – строго упорядочены. То же и в интерьере: если в нижнем вестибюле (тосканского ордера) еще сохраняются черты барокко, хотя бы в обилии колонн, сгруппированных вместе с пилястрами в пучки, то круглый зал коринфского ордера с каннелированными колоннами уже классицистичен, как и перекрывающий его купол.

Ж.-Ф. Блондель. Проект Академии художеств для Москвы. 1757 Ж.-Б. Валлен-

Деламот. Проект вестибюля Академии художеств Здание Академии художеств. 1764, Санкт-Петербург

Через три года после смерти Кокоринова Валлен-Деламот навсегда уехал из России на родину. Строительство здания Академии художеств возобновилось под руководством Ю. М. Фельтена, а фактически под смотрением его ученика Е. Т. Соколова и длилось до 1788 г., внутреннее убранство – в основном до конца столетия.

Здание Академии художеств, которому Кокоринов отдал все силы, было практически единственным его детищем. Больше он не успел построить ничего. В отличие от него Валлен-Деламот строил много и везде остался верен своему почерку. В 1763 г. после отставки Ф. Б. Растрелли он занял его место на строительстве Зимнего дворца, занимаясь отделкой личных комнат императрицы в западном корпусе (не сохр.). Одновременно он переделывает интерьеры во дворцах – Летнем (опять-таки по стопам Растрелли) и Большом Петергофском, в так называемом центральном Большом зале, или Итальянском салоне, который после изменений Валлен-Деламота стал называться Галереей Ротари, Картинным залом или «Кабинетом мод и граций».

Тот же принцип рустованного нижнего этажа и ордера, охватывающего два верхних этажа, как и на главном фасаде Академии художеств, сохранен им на главном (северном) фасаде Малого Эрмитажа (1764–1769). Здесь Валлен-Деламот, по сути, порывает с барочной традицией. Малый Эрмитаж представляет собой два павильона, из которых Северный выходит на Неву, а Южный – на Миллионную улицу. Между собой павильоны соединены висячим садом. Южный павильон Валлен-Деламот увязал стилистически с архитектурой Зимнего дворца Растрелли мотивом приставных колонн, поддержанных разорванным антаблементом, одной и той же ордерной композицией, рисунком наличников. Однако второй и антресольный этажи оформлены уже в духе раннего классицизма. Южный павильон предназначался для фаворита Екатерины II Григория Орлова, поэтому бельэтаж, где предполагались его комнаты, был по-барочпому пышно декорирован золоченой резьбой и зеркалами. Строительство Южного павильона осуществлял Ю. М. Фельтен, поэтому его долго считали и автором проекта фасада, выходящего на Миллионную.

В самый разгар работ над зданием Академии художеств Валлен-Деламот оформляет фасады и арки лесных складов Адмиралтейства на территории между Мойкой, Крюковым и Адмиралтейским каналами – Новую Голландию (1765–1780), строительство которой было начато в 1730-е гг. И. К. Коробовым, а затем продолжено С. И. Чевакинским. По проекту Валлен-Деламота длинные фасады корпусов по Мойке (около 300 м) предполагалось обработать крупным рустом и прорезать высокими окнами с полуциркульными завершениями. Полностью это было осуществлено лишь в главной арке, как бы венчающей весь комплекс, с ее сдвоенными колоннами и разрывами антаблемента, типичными для раннего классицизма. Образ ее величествен и суров, особенно когда ее тень ложится в час заката на воды Мойки. Это один из самых романтических ландшафтов Петербурга.

Кстати, завершать (а вернее, построить заново, в другом стиле) работы барочных мастеров не внове для Валлен-Деламота: еще раньше он перестраивал уже в классическом стиле Гостиный двор на Невском проспекте, начатый еще Растрелли (1761, окончательное завершение – 1785).

Согласно современным изысканиям, именно Валлен-Деламоту, а не Фельтену принадлежит проект работ по устройству главных набережных города (левый берег Невы), облицовка их камнем, сооружение спусков и пристаней. Валлен-Деламот прекрасно учел, какую насыщенную барочными завершениями набережную приходилось ему благоустраивать, и деликатно ввел плавные барочные линии в абрис спусков к Неве. Первый такой спуск у Эрмитажного театра был исполнен в 1764 г. Фельтен лишь сменил ушедшего от работы по здоровью и летам «садового инспектора» Нгнацио Росси, осуществлявшего проект Валлен-Деламота.

Ж.-Б. Валлен-Деламот. Эрмитаж. 1764–1769. Северный фасад

Еще одно заметное здание на Невском проспекте принадлежит Валлен-Деламоту – католическая церковь Св. Екатерины, заложенная в 1763 г. (освящена в 1786) и после уехавшего из России Деламота завершенная другим мастером (А. Ринальди). На родине, в Ангулеме, Валлен-Деламот исполняет роль резидента, наблюдая за русскими пенсионерами. После казни Людовика XVI Россия перестала выплачивать Деламоту жалованье, и мы знаем только, что он умер в 1800 г.

А. Ринальди и его работа в Ораниенбауме. Мраморный дворец

Барокко еще будет напоминать о себе если и не во внешних формах классицистических зданий, то в декоративном убранстве интерьеров (разве не с тем же мы встречаемся и во Франции XVII в., хотя бы в Версальском дворце, а между тем Франция справедливо считается родиной классицизма?). Но и рококо, как будто менее всего проявившее себя в архитектуре, оставляет свой след в русском зодчестве второй половины столетия, в творчестве такого изысканного мастера раннего классицизма, как Антонио Ринальди (ок. 1709/1710–1794) . Из Рима он приехал уже сформировавшимся у себя на родине архитектором позднего барокко (недаром его учителем был Л. Ванвителли, строитель знаменитого дворца неаполитанских королей в Казерте) по приглашению гетмана К. Г. Разумовского строить в его любимом Батурине и Глухове. Затем в 1754 г. Ринальди уехал с ним через Москву в Петербург, где очень быстро стал архитектором при «малом дворе» великого князя Петра Федоровича (а с воцарением Екатерины II становится ее придворным архитектором). С этого времени начинаются работы Ринальди в любимой резиденции Петра III Ораниенбауме. Ринальди возводит в Ораниенбауме дворец Петра III (1756–1762), небольшое, кубической формы двухэтажное здание с балюстрадой. Игру и изящество придает его внешнему облику выгнутый плавной дугой один из углов. Первый рустованный этаж выглядит опорой для второго парадного этажа, более высокого и легкого, чем первый. Своим внешним обликом дворец Петра III неуловимо напоминает Малый Трианон Ж.-А. Габриэля. Камерные по духу интерьеры этой интимной загородной резиденции располагаются по

периметру. План прост и ясен. Лаки, живопись, шпалеры, резьба и лепка и изящный рисунок паркетов составляют изысканный декор этих комнат.

Данью увлечения «китайщиной» становится исполненный Ринальди Китайский дворец (1762–1768) в Ораниенбауме – настоящее чудо XVIII в. с замечательными росписями братьев Бароцци, Стефано Торелли, с присланным Тьеполо плафоном. Это изысканное здание, интерьер которого отделан в формах, близких к рокайлю, и украшен в китайском духе. Название «Китайский дворец» принадлежит XIX в. Ранее он назывался «Голландский домик», или «Домик что в верхнем саду». По сути, это павильон, стоящий на невысоком постаменте, с окнами до пола, создающими иллюзию прямого общения человека с природой, обнесенный изящного рисунка кованой решеткой. Центральный зал как бы выступает из общей линии фасада, а фигурный аттик барочного типа над ним усиливает прихотливость форм. (Китайский дворец очень потерял от перестройки А. Штакеншнейдером в середине XIX в., особенно надстройкой этажа с южной стороны.)

Особым изяществом отличается убранство Зала муз, стены которого сплошь расписаны Торелли, а потолок украшает его плафон «Торжество Венеры». Зал занимает восточный выступ дворцового фасада, в XVIII в. его называли Живописной галереей. В западном выступе расположен Большой Китайский кабинет, который в те времена также называли иначе – Китайской галереей.

А. Ринальди. Китайский дворец. 1762–1768. Ораниенбаум

Рокайльны по сути и стилю и увеселения Ораниенбаума, вроде Катальной горки (1762–1774), сохранившей до нас свой облик лишь частично (к счастью, великолепный Ораниенбаумский парк со всеми его затеями был запечатлен в прекрасных увражах самого Ринальди, а общая панорама парка – в рисунке Сент-Илера 1775 г.). Катальная горка расположена у северной границы Верхнего ораниенбаумского парка и представляет собой каменное трехэтажное здание, увенчанное куполом в форме колокола на деревянном барабане. Первый этаж с нарядной широкой лестницей служит цокольным для второго этажа, окруженного галереей тосканского ордера. Балюстрада третьего этажа образует балкон. С южной стороны отсюда и начинался скат горы (не сохр.).

Как известно, в рокайльном ансамбле огромную роль играет сочетание разных материалов, разнообразных фактур. Лак, фарфор, стеклярус, вышивка, резьба по дереву, наборные полы, смальтовые столешницы, позолота, мрамор – все это мы видим в Китайском дворце и в Фарфоровом кабинете Катальной горки. Пол и стены Фарфорового кабинета были расписаны Серафино Бароцци. На полках стояло 40 групп мейсенского фарфора на темы

Чесменской победы русской императрицы. Орнаменты в технике гризайли украшали Охотничий, или Белый, кабинет. Лепные гирлянды и изысканные наборные паркеты, наддверные панно декорировали Круглый зал. Росписи Круглого зала также

исполнены С. Бароцци, а живописные наддверные вставки – С. Торелли. Живопись постепенно теряет свою барочную звучность, рокайль проявляет себя в гамме блеклых тонов: желтоватые, сероватые, сиреневатые, зеленоватые и т.д. Даже лепка Ринальди меняется по сравнению с растреллиевскими временами: мотив тот же – раковина, но она делается более плоской; позолота больше не ослепляет своей яркостью, а становится изысканно легкой, и над всем преобладает белизна стен.

Несколькими годами позже в Петербурге Ринальди строит Мраморный дворец (1768–1772, отделка – до 1785), названный так потому, что его нижний этаж облицован гранитом, а два верхних этажа, объединенных коринфскими пилястрами и полуколоннами, – цветным олонецким мрамором. В этот период в архитектуре вообще свойственно использование естественных материалов, тонкое понимание красоты разных пород камня.

Мраморный дворец представляет собой П-образное здание с парадным двором, главным (восточным) фасадом обращенное к Летнему саду. Поскольку восточный фасад загородила позднейшая постройка, то в качестве главных воспринимаются северный фасад, обращенный к Неве, и южный, выходящий на Миллионную улицу. Цельность и масштабность дворца, конечно, определены его архитектурно-пластическим решением. Однако огромную роль в этом играет и колористическое решение: нежная цветовая гамма блеклых серых, розовых, белых (в скульптуре) тонов естественного камня, с великим искусством примененного Ринальди не только как облицовка, но и как составной элемент кладки стен. Лишь мелкие детали в строгом и редкостно гармоничном экстерьере Мраморного дворца напоминают о прошлом стиле барокко (центральная часть главного, восточного, фасада: башня с часами, волюты, ее завершающие). Однако внутри эти связи значительно сильнее. В интерьере раннего классицизма как бы приглушено горение. От красочной и фактурной феерии барокко и прихотливости рококо новый стиль переходит к мягкости пастельных тонов и наконец останавливается на одном, ставшем любимым, цвете – белом. На гладкой белой стене располагается теперь одно панно или один рельеф. Так барельефы Козловского украсили Мраморный зал Мраморного дворца, а знаменитые «баталии» – фельтеновский Чесменский зал Большого Петергофского дворца.

Вместе с тем в живописном убранстве Мраморного дворца еще проявляются черты, характерные для середины столетия, прежде всего шпалерная развеска картин в Картинной галерее; прямолинейно-аллегорический смысл сюжетов плафонов: «День, прогоняющий Ночь» в Шубинском зале, «Отдых Марса» в Спальне Григория Орлова, «Торжество Венеры» в Мраморном зале (все работы С. Торелли). Между тем изыскания историков архитектуры (Д. А. Кючарианц) доказали, что Мраморный зал был одноцветным до реконструкции его А. П. Брюлловым. Таким образом, плафон Торелли располагался на 5 м ниже, а следовательно, был значительно лучше виден, поскольку рассчитывался именно на эту высоту. Живопись Торелли мягче и светлее по тону, чем это было принято в расцвет барокко, что особенно заметно в плафоне «День, прогоняющий Ночь» из Шубинского зала.

А. Ринальди. Мраморный дворец. 1768–1785, Санкт-Петербург

Мраморный дворец был подарен Екатериной графу Орлову, когда он уходил в отставку. С именем Григория Орлова связаны и работы Ринальди в Гатчине. Мызу Гатчина императрица даровала графу еще в 1764 г. Через два года Ринальди начал здесь строить дворец (1766–1772), который после смерти Орлова в 1783 г. Екатерина купила у его наследников и отдала своему сыну, великому князю Павлу Петровичу. Перестраивал Гатчинский дворец любимец Павла Винченцо Бренна, но изысканный, тонкий вкус Ринальди, его руку можно увидеть в интерьерах прежде всего Колонного и Белого залов.

Внешний облик дворца, построенного из серого пудостского камня, суров и строг, а его первоначальная отделка интерьеров была изящной и легкой, не потерявшей ринальдиевский стиль при всех многочисленных переделках, начавшихся с конца XVIII в., и дожила до Великой Отечественной войны. Белый, парадный, зал был обильно украшен скульптурной орнаментикой, причем гирлянды из цветов и листьев как бы выходят из плоскости стены и трактованы реалистически, что совсем не характерно для середины столетия и будет обычным для второй половины века (в конце 1790-х гг. Бренна добавил в декор барельефную скульптуру). Лепка часто соединялась с росписью в технике фрески (Кабинет Орлова, где, возможно, работали те же братья Бароцци – Серафино и Джузеппе, что и в Ораниенбауме).

Память о себе Ринальди оставил и в Царском Селе, где им воздвигнуты Чесменская колонна, украшенная рострами и увенчанная бронзовым орлом; Кагульский обелиск; Орловские ворота (последние – сначала в дереве, затем в мраморе; все памятники – 1770-х гг.).

Завершающей работой мастера в России была Исаакиевская церковь на новом месте, заменившая разобранную в 1763 г. церковь Г. И. Маттарнови. Знаменателен абсолютно барочный характер сооружения. Постройка велась трудно, церковь была как-то наскоро закончена, в конце столетия мрамор с нее стали забирать на строительство Михайловского замка, тем не менее она простояла до начала работ О. Монферрана (1818). В 1784 г., отдав более 30 лет творческой жизни России, Антонио Ринальди уехал на родину, в Рим, где и умер.

Творчество Ю. М. Фельтена

Важнейшей градостроительной задачей петербургских зодчих в 1760–1780-с гг. было оформление набережных основной водной артерии города – Невы. Эта задача была возложена, как уже отмечалось, на Ж.-Б. Валлен-Деламота. Первым его помощником в этом огромном деле был Ю. М. Фельтен, искусство которого называли «легким, изящным, неглубоким, как утренняя заря» (Грабарь И. Э. Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках. С. 206).

Вместе с тем это «изящное и неглубокое» искусство значительно более определенно

выражало идеи классицизма, чем искусство Кокоринова, Валлен-Деламота или Ринальди, хотя, и Фельтен в какой-то степени был художником переходного времени.

Юрий Матвеевич (Георг Фридрих) Фельтен (1730–1801) родился в немецкой семье в Петербурге, в 1743 г. уехал учиться в Тюбинген математике, однако вскоре его видят на стройках в Штутгарте и Берлине. В 1750 г. он вновь в Петербурге уже как «архитектурии гезель» при Академии наук под руководством И. Шумахера. В 1755 г. Фельтен получает звание «за архитектора», в 1760 г. – архитектора и работает с Ф. Б. Растрелли на строительстве Зимнего дворца, а когда тот подает в отставку (1762), на Фельтена падает завершение всех оставшихся на этом объекте работ. Облицовка гранитом набережных Невы «от Летнего дому до Галерного двора» (а в действительности, от Литейного до Галерного Двора, что значительно больше, недаром вся набережная была поделена на четыре части) заняла у Фельтена почти четверть века (1764–1788). При проектировании спусков, изгибов парапетов Валлен-Деламот выказал большое мастерство. Практически же это осуществлял Фельтен, проявивший высокое художественное чутье, соединенное с безошибочным расчетом рационально мыслящего градостроителя и инженера.

Заключительным аккордом в украшении невской акватории явилось создание Фельтеном совместно с Петром Егоровым знаменитой ограды Летнего сада (1771–1786). В ней сохранено то же сочетание черного металла и золоченых деталей, как и в типично барочной решетке Большого Царскосельского дворца Растрелли. Но вместо ее подвижного, изменчивого, свободного и прихотливого узора в ограде Летнего сада господствует строгая вертикаль: вертикально стоящие пики пересекают прямоугольные рамы, а равномерно распределенные массивные пилоны поддерживают эти рамы, подчеркивая своим ритмом общее ощущение величавости и покоя.

Как и многие его современники, Фельтен занимался переделкой растреллиевских интерьеров Большого Петергофского дворца (Белая столовая, Тронный и Чесменский залы), сохранившихся в фельтеновском варианте вплоть до Великой Отечественной войны. Блеск и великолепие золоченой резьбы в Столовой сменились спокойствием бледно окрашенных в соответствии с требованиями времени стен, сюжетной лепниной и цветочными гирляндами. Тронный зал при Фельтене был украшен конным портретом Екатерины кисти В. Эриксена. Новая отделка Петергофского дворца создавалась как раз в период знаменитого сражения и победы 11 русских кораблей над 70 кораблями турецкого флота в Чесменской бухте Эгейского моря. Поэтому бывший Аванзал был украшен 12 картинами на темы этого знаменитого сражения кисти немецкого художника Филиппа Хаккерта, барельефами и медальонами с изображением турецких эмблем и назван Чесменским.

В честь Чесменского сражения Фельтен построил Чесменский дворец на седьмой версте от Петербурга по дороге к Царскому Селу, в местности, носящей финское название Кикерикексен, т.е. «Лягушачье болото» (1774–1777). Это путевой дворец в стиле псевдоготики, возведенный как ответ на общее увлечение готикой (оставляем этот вполне условный термин в соответствии с общепринятым употреблением).

Треугольное в плане здание с башнями по углам завершалось сферическим куполом. Внутри треугольника был образован Парадный зал (в XIX в. искаженный в связи с приспособлением здания под военную богадельню). Интерьер дворца украшали выполненные Федотом Шубиным мраморные барельефные портреты великих князей и русских царей, от Рюрика до Елизаветы Петровны (ныне – в Оружейной палате). Поблизости в 1777 г. была заложена Чесменская церковь. Это было сделано в присутствии императрицы, двора и шведского короля, приглашенного не случайно (а дабы не забывал о российском могуществе!). Торжественное освящение церкви приурочили к десятой годовщине победы русского флота в Чесменском сражении (1780).

Ю. Фельтен. Чесменская церковь (Рождества Иоана Предтечи). 1777–1780, Санкт-Петербург

Церковь представляет собой четырехлистник в плане с полукругами апсид по центру всех четырех сторон (псевдоготический парафраз к устойчивому древнерусскому типу храмов XVII в., возведенных в Уборах, Дубровицах, Филях под Москвой). Исполненная в красном кирпиче с белокаменными деталями, она скорее напоминает своими «вымпергами» и «пинаклями» парковый павильон в готическом духе. Увлечение готикой, особенно английской, тогда было повсеместным. Недаром знаменитый Веджвуд исполнил по заказу Екатерины фаянсовый сервиз из 952 предметов с изображением «1244 подлинных видов Англии» с натуры или по известным образцам: аббатства, руины, старинные замки – так называемый сервиз с зеленой лягушкой, поскольку на каждом предмете было изображение этого символа Чесменского дворца.

Нужно отметить, что культовое зодчество занимало огромное место в творчестве Фельтена. Ему принадлежит совершенно определенный, легко узнаваемый тип маленьких, уютных, изящных однокупольных храмов, таких как лютеранская (немецкая) церковь Св. Екатерины на Большом проспекте Васильевского острова (1768–1771); кирха Св. Анны на Фурштадтской улице (1770-е), навевающая образ Темпьетто Д. Браманте; Армянская церковь на Невском проспекте с двумя домами по бокам (1770–1772).

Покровительствуемый И. И. Бецким, Фельтен осуществлял его строительные прожекты: Воспитательный дом в Петербурге (не сохр.), Родильный госпиталь, основанный на средства П. А. Демидова, Училище для мещанских девиц. Фельтен сыграл свою роль в организации главных площадей Петербурга – Луговой (будущей Дворцовой), Сенатской (Фельтен выиграл конкурс на место для памятника Фальконе, который помогал отливать). Фельтену принадлежит также здание Старого Эрмитажа, или, как его тогда называли, «здание в линию с Эрмитажем» (1771 – 1787).

Служебная карьера Фельтена была ровной: в 1770 г. ему было присвоено звание «назначенного в академики» (за решетку вокруг «Медного всадника»), в 1772 г. – профессора (чему невольно споспешествовала неожиданная смерть А. Ф. Кокоринова), в 1785 г. – адьюнкт-ректора, 1789 г. – ректора Академии художеств, где он прослужил

до 1794 г. С середины 1780-х гг. Фельтен полностью поглощен педагогической деятельностью. Среди его учеников был Адриан Захаров.

В связи с упоминанием о «готике» XVIII в. сразу возникает имя великого русского зодчего Василия Баженова. «Готика», зарожденная в недрах рокайля, как и другие увлечения (шинуазри или тюркери), особенно привлекала в предромантическую эпоху, в конце столетия. В «готическом» стиле возводились служебные здания (конные дворы, конюшни, хозяйственные постройки), но особенно парковые сооружения (павильоны, башни, руины, ворота и пр.). Материалом, как правило, служил кирпич, а детали были белокаменные. Но существовали и различия: петербургская фельтеновская «готика» (Чесменский дворец и Чесменская церковь) ближе к английской неоготике, в то время как баженовская, т.е. московская, «готика» больше исходит из традиций древнерусского зодчества.

В. И. Баженов

Величайшим мастером русского классицизма по праву считается Василий Иванович Баженов (1737/1738–1799), чьи работы способствовали признанию русского зодчества в Западной Европе. Это художник необычайной фантазии, оказавший огромное влияние на развитие не только практического зодчества, но и архитектурной теории; и вместе с тем человек загадочной, драматической судьбы: большинство его проектов так и не было осуществлено.

Баженов вырос в Московском Кремле, где сто отец был псаломщиком одной из церквей; учился вместе с Матвеем Казаковым в архитектурной команде Д. В. Ухтомского, затем в гимназии при Московском университете (для изучения иностранных языков). В 1756 г. был отправлен в Петербург к Савве Чевакинскому и состоял при нем во время строительства Никольского Морского собора. После открытия Академии художеств Баженов поступил в архитектурный класс Ж.-Б. Валлен-Деламота. Окончив в 1760 г. Академию (относительно которой по праву заявлял, что она «мною первым началась…»), Баженов вместе с Антоном Лосенко поехал пенсионером в Парижскую академию, где не получил высшую награду Pris de Roma только потому, что был иностранцем. В 1762 г., уже адъюнктом Академии, он едет в Рим для усовершенствования мастерства, где пользуется такой известностью и уважением, что его избирают профессором Римской академии и почетным членом Флорентийской и Болонской академий.

В Петербург Баженов возвращается с триумфом и «кипой проектов». Но судьба его на родине складывается трагически. Его петербургские постройки либо не сохранились, либо сохранились лишь в проектах, как Каменноостровский дворец для великого князя Павла Петровича, обличающий в Баженове прекрасного знатока классического наследия Палладио; или Старый Арсенал на Литейной улице – заказ Г. Г. Орлова; или совершенно барочный по духу проект Смольного института. Некоторые исследователи видят участие Баженова в строительстве Гатчинского дворца, перепланировании Галерной гавани, определяют руку архитектора в доме Бецкого на Дворцовой

набережной и усадьбе Г. Н. Теплова на Полюстровской набережной.

Основная часть жизни Баженова прошла в Москве, но здесь его ждали удары еще большие, чем в Петербурге. Дважды императрица сама прерывала осуществление его главнейших проектов: Кремлевского дворца (1767–1773) и дворцово-паркового ансамбля в Царицыне под Москвой (1775–1785). В этих работах Баженов дал совершенно новое толкование темы городского и загородного дворцов. Его проект Кремлевского дворца подразумевал реконструкцию всего ансамбля Кремля. Это был, по сути, проект нового центра Москвы. В него входили царский дворец (нижний ярус которого вместе с откосом холма образовывал мощный цоколь, а главный фасад выходил на Москву-реку), коллегии, арсенал, театральная площадь, задуманная наподобие античного форума с трибунами для народных собраний. Ансамбль Иоанновской площади со знаменитыми кремлевскими соборами и колокольней Ивана Великого должен был естественно вписаться в новую планировку Баженова. П. П. Чекалевский, первый теоретик русской художественной мысли XVIII в., называл баженовскую модель Кремлевского дворца «произведением разума».

В. И. Баженов. Проект Кремлевского дворца. 1767–1773

Кремль, благодаря тому что архитектор предлагал продолжить три улицы проездами на его территорию, должен был органично соединиться с городскими ансамблями. Зодчий сумел использовать в архитектурном образе особенности местности, и грандиозные фасады в баженовском проекте то огибают кремлевские холмы, то возносятся на гигантские пьедесталы. Особенно потрясает фантазией решение главного зала с целыми «рощами» коринфских колонн. Фееричность и грандиозность баженовских образов недаром приводит на память величественные фантазии Д. Б. Пиранези, фантазии, которым никогда не дано было осуществиться.

В 1773 г. состоялась торжественная закладка дворца, на которой Баженов произнес свою знаменитую речь, характеризующую его как передового художника-мыслителя, умеющего учиться у национальной древнерусской архитектуры. Впрочем, мысль Баженова уподобить центр Москвы римскому форуму была абсолютно утопична, как и идея просветителей о мудром и справедливом монархе (в данном случае – монархине), единолично способном разрешить все противоречия жизни. Екатерину не устроило ни конструктивное решение, ни дороговизна проекта в целом, и в 1775 г. работы по строительству Кремлевского дворца были прекращены, а разобранную к тому времени южную стену (на Замоскворечье) приказано было восстановить.

Однако выросший из утопических идей просвещенного абсолютизма баженовский замысел перестройки Кремля, даже не осуществленный, поражает своим масштабом, единством, новаторством; он оказал несомненное влияние как на практическое развитие архитектуры классицизма в России, так и на архитектурное образование.

Аналогичной была и судьба Царицына: императрица велела срыть ряд корпусов баженовского дворцово-паркового ансамбля, а возведение нового дворца поручила

Матвею Казакову. Но и казаковский Царицынский дворец также не был завершен.

Баженовский ансамбль в Царицыне составлял единое целое с окружающим корпуса парком. Называя свой преднамеренный уход от классики «готикой», Баженов подразумевал прежде всего древнерусские традиции, которые он глубоко осмыслил и творчески сумел претворить в этом ансамбле. В зодчестве Древней Руси Баженовым заимствованы строительные материал: сочетание кирпичной постройки с белокаменными деталями. В итоге от баженовского замысла остались лишь Фигурные ворота и Фигурный мост, Полуциркульный дворец, Оперный дом, Хлебный дом (кухня), восьмигранный Кавалерский корпус.

Умению располагать здание в природной среде Баженов учился у древнерусских зодчих. Это прекрасно видно на примере приписываемого ему Пашкова дома (1784–1786, старое здание РГБ) в Москве, расположенного на откосе высокого холма напротив Кремля, у впадения реки Неглинки в Москву-реку, – одного из красивейших в столице. Недаром М. А. Булгаков избрал его местом последнего прощания своих героев с земным миром: «На закате солнца высоко над городом на каменной террасе одного из самых красивых зданий в Москве, здания, построенного около полутораста лет назад, находились двое <…> Они не были видны снизу, с улицы, так как их закрывала от ненужных взоров балюстрада с гипсовыми вазами и гипсовыми цветами. Но им город был виден почти до самых краев» («Мастер и Маргарита»).

В. Баженов. Проект дворцового комплекса в Царицыне. 1775–1785. Современный вид

В 1790-е гг. Баженов, вероятнее всего, принимал участие в начальном варианте проектирования Михайловского замка в Петербурге. Но проект был отдан другому архитектору (В. Бренна). В 1799 г., незадолго до смерти, Баженов был назначен Павлом I вице-президентом Академии и составил записку «Об устройстве Академии Художеств. Примечания о Императорской Академии трех знатнейших Художеств», долженствующую лечь в основу реформы художественного образования. Император поручил ему собрать материалы о русском зодчестве, проекты самых выдающихся построек для их последующего издания и виде первой русской архитектурной энциклопедии. Этим планам не суждено было осуществиться.

Баженов был одним из крупнейших деятелей русского просветительского движения. Размах его творчества огромен: замыслы реорганизации Академии художеств, создание «Модельного дома» – основного проектного центра Москвы и центра русской теоретической мысли в архитектуре; участие в переводе Витрувия; изучение древнерусского наследия и пр. Не побоимся привести пространное высказывание о Баженове И. Э. Грабаря, вдумчивого, многознающего исследователя и замечательно тонкого художника (а это ли не идеал искусствоведа?!): «Беспокойный, вечно мятущийся дух, великий и немощный в одно и то же время, то смелый и дерзкий, восходящий на головокружительные высоты, то вдруг бессильный, сгибающийся иод тяжестью ноши, то вздымаемый прихотью судьбы на вершины славы, то стремглав летящий вниз, униженный, осмеянный, забытый – это ли не подлинный герой

ненаписанной еще трагедии большого стиля! Гениальный неудачник, в результате почти сорокалетней пламенной работы не оставивший нам ни одного совершенного создания, он был из тех глубоких русских натур, к которым принадлежал и Александр Иванов: их самые горькие поражения были их лучшими победами, минуты бессилия и падения – их высшими достижениями и горьким прозрением. И элегантное, никогда не мудрящее, ясное искусство Фельтена не сравнится с этим надломленным сомнением творчеством. И сомнение, и надрыв, и тревожно звучащий, никогда не разрешающийся диссонанс делают баженовское творчество насквозь русским, более русским, чем у других его современников» (Грабарь И. Э. Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках. С. 222).

Особенности московской архитектуры. М. Ф. Казаков и его школа. Московские усадьбы конца XVIII века Люблино и Останкино

В процессе становления стиля классицизма на московской почве участвовал и другой большой художник – Матвей Федорович Казаков (1738–1812). Его творчество наиболее ярко представляет именно московскую школу зодчества, недаром после него появилось выражение «казаковская Москва». Казаков учился в школе Д. В. Ухтомского; пенсионером не был и изучал античные, ренессансные и более современные классицистические памятники по чертежам и увражам. Его стилистика тяготела к французской школе, формы которой он особенно успешно интерпретировал, создавая московский классицизм. Большой школой для него стала совместная с Баженовым работа над проектом Кремлевского дворца. Впоследствии в Кремле Казаков создает и самостоятельную, очень значительную постройку – здание Сената («Присутственные места», 1776–1787). Здание представляет собой почти равносторонний треугольник, одна сторона которого параллельна кремлевской стене, выходящей на Красную площадь. Парадный круглый зал находится в глубине, у самой вершины треугольника. Замкнутый, треугольный по форме двор разделен двумя корпусами на три части, отделяя центральный парадный двор от двух служебных угловых. Внешне центры фасадов отмечены дорическими портиками, а ротонда в парадном дворе – изогнутой по дуге дорической колоннадой. Купол парадного зала играет большую роль во всем ансамбле Красной площади.

После сооружений Баженова на Ходынском иоле Казаков в близкой стилистике возводит Петровский подъездной дворец (1775–1782). Сооружение имеет симметричный палладианский план и романтизированный декор, в котором соединяются готические черты (стрельчатые окна и зубчатые карнизы круглых башен) и элементы русского средневекового зодчества (наличники окон, кувшинообразные столбы, висячие гирьки и др.).

М. Ф. Казаков. Сенат. 1776–1787, Москва

Ренессансные идеи гармонии и покоя, воспринятые русскими классицистами, Казаков воплотил в типе ротонды. Примером такого ясного конструктивного решения является церковь Филиппа Митрополита (1777–1788), строившаяся как домовая церковь

митрополита Платона (Левшина), с ее просторным светлым интерьером, в котором купол опирается на свободно стоящую колоннаду. В стилистике, свойственной Казакову, построена ротонда церкви Вознесения на Гороховом поле (1788–1793). Как и церковь Филиппа Митрополита, она завершена невысоким ступенчатым куполом с легким фонариком над ним. Сооруженная Казаковым церковь Косьмы и Дамиана на Маросейке (1790-1803), в основании плана которой лежит треугольник, восходит к несохранившейся приписываемой Баженову церкви Георгия на Всполье в Москве (1779–1788). Как отмечает исследователь, общая живописная композиция храма из нескольких цилиндров, островерхий «многоглавый» силуэт, и даже отчасти план, навеяны старинными произведениями так называемого нарышкинского стиля (см.: Яковлев А. Н. Церковь Космы и Дамиана на Маросейке. Прототипы и повторения //Архитектурн. наследство. Вып. 51. М., 2009).

Излюбленный прием – ротонда, украшенная кольцом колонн (в данном случае ионических), использован Казаковым в одной из его крупнейших последних работ – здании Голицынской больницы (1796–1801). Сочетание трехэтажного корпуса, центр которого занимала церковь-мавзолей семьи Голицыных, с боковыми флигелями и большим садом позади – принцип, которым Казаков широко пользовался и при постройке жилых домов (например, дом И. И. Демидова с анфиладой Золотых комнат в Гороховом переулке, 1789–1791; дом М. Л. Губина на Петровке, 1790-е). Казаков развивал оба типа особняка: по красной линии и в глубине двора.

С творчеством Казакова во многом связан расцвет в Москве зрелого, или строгого (хотя в нем и не было такого лаконизма, как в архитектуре Петербурга, к которой этот термин подходит больше), классицизма. Среди построек этого периода выделяется Колонный зал Благородного собрания (середина 1780-х), в котором центральное прямоугольное пространство, предназначенное для торжественных церемоний, выделено коринфской колоннадой, а ощущение праздничности усилено сверканием многочисленных люстр и светом, льющимся из полукруглых окон над карнизом. Композиция зала в виде перистиля, впервые примененная здесь Казаковым, получила большую популярность, и даже Кваренги интерпретировал ее в Смольном институте. После разрушительного пожара 1812 г. здание воссоздавал с незначительными изменениями ученик Казакова А. Н. Бакарёв.

Примером жилой усадьбы с открытым парадным двором, окруженным флигелями, может служить дом И. И. Барышникова (1797–1802) на Мясницкой улице. Как это обычно бывало в древней Москве, в здание включены более ранние постройки. Центральный объем с высоким, сильно вынесенным вперед портиком подчиняет остальные части композиции. Своеобразием отличается и внутренняя планировка: на главной оси за колоннадой портика расположена Парадная Опочивальня – очевидный намек на Версальский дворец. По свидетельству А. И. Барышникова, сына владельца, особняк был «выстроен» неким архитектором Страховым (установлено И. В. Рязанцевым и О. С. Евангуловой), в его возведении также участвовал крепостной Барышниковых Жданов. Здесь необходимо отмстить, что строительная практика в России XVIII в. имела несколько оригинальных черт. Так, в основе проекта достаточно

часто лежал уже готовый чертеж плана или фасада (европейский архитектурный увраж, скажем, весьма популярного Ж.-Ф. Нефforжа или известного архитектора, например Кваренги, Баженова, Казакова, иногда даже специально разработанный), который затем приспосабливался местным архитектором, вносившим в него свои изменения.

М. Ф. Казаков является также создателем здания Московского университета, к сожалению, сгоревшего в 1812 г. и восстановленного Доменико Жилярди уже с большими изменениями. Здание было решено по типу городской усадьбы с большим двором-курдонером и центральным восьмиколонным портиком, за которым располагался зал с полукруглой колоннадой. Место под строительство корпуса было выделено планом Комиссии о каменном строении, так чтобы главный фасад здания выходил на одну из площадей, которые по проекту должны были окружать Кремль.

В конце жизни, будучи уже в отставке, Казаков работал над созданием генерального и «фасадического» (с птичьего полета) планов и «Альбома партикулярных строений города Москвы». Сохранилось шесть из 13 альбомов Казакова, которые включают планы, фасады и разрезы 103 московских зданий, сооруженных в екатерининское время. Этот своеобразный каталог, архитектурная энциклопедия явилась не только ценнейшим историческим источником, но и была положена в основу восстановления Москвы после наполеоновского нашествия. «Фасадический план» так и не был завершен.

М. Ф. Казаков был выдающимся педагогом. В течение 1775– 1801 гг. в команде и школе Казакова обучалось более 30 учеников, из которых звания «помощника» достигли около половины. Сроки учебы могли сильно различаться в зависимости от первоначальной подготовки, способностей и трудолюбия учеников. Перед своей отставкой в 1801 г. зодчий устроил всем ученикам команды экзамен, по результатам которого большинству повысили жалование, а некоторых перевели в более высокий класс (всего их было четыре). Так был подведен итог педагогической деятельности Казакова, которая стала базой для создания архитекторского училища Экспедиции Кремлевского строения в 1805 г. Эта школа продолжает свое существование и сегодня, но уже как Московский архитектурный институт (МАРХИ).

Долгий творческий путь М. Ф. Казакова включил в себе два этапа развития русского классицизма – ранний и зрелый. В работах мастера был заложен ансамблевый принцип, который позже, уже в XIX в., будет развит сто учениками: И. В. Еготовым, А. Н. Бакарёвым, Р. Р. Казаковым, М. М. Казаковым, И. Г. Таманским, О. И. Бове и др.

Однофамилец Матвея Федоровича – Родион Родионович Казаков (1758–1803), уже ставший известным в Москве благодаря строительству не сохранившегося деревянного Нововоробьевского дворца Екатерины II, за который он получил чин архитектора, в 1780-е гг. вместе с другими мастерами Экспедиции Кремлевского строения работал по заказам Г. А. Потемкина в Херсоне. Долговое время Родион Казаков строил и перестраивал в усадьбе А. А. Голицыной Кузьминки, где вместе с ним работал муж его

сестры Иван Еготов. Р. Р. Казаковым было создано несколько замечательных церквей, в том числе грандиозная колокольня Андроникова монастыря (также не сохранилась) и неподалеку церковь Мартина Исповедника в Алексеевской слободе (1792–1798). Р. Р. Казаков был автором значительной части материалов к «Альбомам» М. Ф. Казакова, которые хранились в Чертежной при Оружейной палате Московского Кремля, директором которой Родион Казаков стал в 1801 г. (подробнее см.: Коробко М. Ю. Известен только специалистам // История. 2007. № 24).

Автор обширнейшего шереметевского Странноприимного дома (1794 – 1807) Елизвой Семенович Назаров (1747–1722), вольноотпущенный помещицы А. М. Атяевой, до этого также состоял в Экспедиции Кремлевского строения под руководством В. И. Баженова и М. Ф. Казакова, а с 1775 г. служил архитектором при московских департаментах Сената. Странноприимный дом – «каменная гошпиталь» и богадельни для призрения старых крестьян и дворовых людей Шереметевых, а также всякого неимущего и больного жителя Москвы. К строительству были привлечены традиционные исполнители заказов графа Н. П. Шереметева – его крепостные архитекторы П. И. Аргунов, А. Ф. Миронов, Г. Е. Дикушин. После довольно ранней смерти супруги графа – Прасковьи Ивановны (бывшей крепостной актрисы Жемчуговой) безутешный вдовец распорядился превратить больницу в памятник, и для этой цели был использован проект Дж. Кваренги. Крылья плавной дугой охватывают большой двор, обращенный к Садовому кольцу. На главной оси комплекса расположен купольный зал Троицкой церкви с портиком на фасаде, перед которым поставлена великолепная открытая двойная полуротонда с колоннами того же римско-дорического ордера.

Еще один крупный комплекс был создан по соседству со Слободским и Головинским дворцами в Лефортове по личному приказу Павла I. Торжественный трехчастный облик Военного госпиталя (1798–1802) трактован как дворцовое сооружение. Его автор Иван Васильевич Еготов (1756–1815), ученик Баженова и Казакова, разместил на первом этаже в центральной части здания ротондальный зал церкви, от которого лестницы вели в верхний зал, куда также можно было попасть из больничных палат.

Начало нового века ознаменовано работой над имением князя П. А. Дурасова в Люблино (ныне музей), в которой принимали участие И. В. Еготов и Р. Р. Казаков (подробнее см.: Коробко М. Ю. Неизвестное Люблино // Русская усадьба. Вып. 7. М., 2001). По мысли князя в основе плана дома, стоящего на холме над прудом, должен был лежать орденский крест Св. Анны I степени, полученный владельцем при Павле I, в сочетании с кругом центрального зала, увенчанного статуей Св. Анны. К ротонде под прямым углом примыкают четыре одинаковых компартимента, соединенных между собой дугами колоннад. Таким образом, крест был вписан в окружность. Из бельведеров можно было любоваться окрестностями. Здесь следует заметить, что устройство светлиц, террас, беседок и иных «бельведеров» было и остается отличительной чертой Москвы с ее живописным рельефом и домашним уютом городских домов. В интерьере сохранилась иллюзорно-перспективная живопись, выполненная Доменико Скотти. В усадьбе Дурасова также возвели его собственный театр, небольшой пансион для дворянских детей, конный двор и оранжереи. В XIX в. в

Царицынском парке Еготов построил лирические видовые павильоны – беседку Миловида (сооружения с таким названием появляются почти в каждой дворянской усадьбе) и Храм Цереры.

Другой известный меценат и театрал Н. Б. Шереметев чуть ранее замыслил сооружение дома-театра в своем подмосковном имении Останкино (1793–1795). Его первоначальный проект был составлен московским архитектором итальянцем Франческо Кампорези (1747–1831). Традиционное для усадеб П-образное is плане здание составлено из театрального зала в центре, угловых павильонов – Египетского и Итальянского – и соединяющих их проходных галерей и жилых покоев. По центральной оси ансамбля с южной стороны находился пруд, с северной – французский партер Увеселительного сада, окаймленный берсо. Рядом с дворцом был разбит голландский Собственный садик. Остальную часть занимал английский парк, особенностью которого являлась старинная кедровая роща. Равнинный ландшафт разнообразил насыпной холмик – Парнас – с беседкой на вершине.

В процессе работ проект Кампорези подвергался значительным изменениям. «Смотрение» за строительством осуществляли крепостные зодчие графа: А. Ф. Миронов, Г. Е. Дикушин, а также Павел Иванович Аргунов (1768–1806), сын живописца И. П. Аргунова, возглавивший в 1793 г. команду крепостных архитекторов. К проектированию интерьеров привлекались знаменитые петербургские архитекторы – И. Е. Старов, В. Бренна, Дж. Кваренги. Но, как и в Кусково, окончательное решение принимал граф, используя идеи из самых разных проектов. Театр был сделан трансформирующимся в «воксал» (танцевальный зал). Для этого над партером настилались щиты разборного пола, и обе части театра – зрительный зал и сцена – объединялись в единое пространство.

В 1795 г. дворец-театр открылся лирической музыкальной драмой «Зельмира и Смелон, или Взятие Измаила» композитора О. А. Козловского на текст П. С. Потемкина. Но уже в 1796 г. в Останкине начинается расширение дворца (понадобились помещения для актеров), и с южной стороны была пристроена анфилада парадных залов. Нижнее фойе переделали в Эстампную галерею, а расположенная над ней графская ложа с кабинетами была перестроена в Картинную галерею. Павел I назначил графа Н. П. Шереметева обер-гофмаршалом, и в связи с предстоящим визитом государя вновь начались отделочные работы. После 1797 г. наступил заключительный период строительства дворца, когда были сделаны пристройки со стороны парка. Н. П. Шереметев переехал в Петербург, и уже 1799 г. театральная труппа была частично распущена.

И. Е. Старов. Троицкий собор Александро-Невского монастыря. Таврический дворец

Иван Егорович Старов (1744–1808) связан целиком с петербургской строительной школой, хотя, как и В. И. Баженов, он родился в Москве и учился сначала в гимназии при Московском университете. Затем были Академия художеств, класс А. Ф.

Кокоринова (с которым впоследствии он даже состоял в родстве: оба были женаты на сестрах Демидовых), пенсионерство во Франции и Италии. По возвращении в Петербург Старов в 1769 г. становится адьюнкт-профессором. Его первые работы на родине решены в духе раннего классицизма, например дворцовые усадьбы в Богородицке и Бобриках под Тулой, загородная усадьба князя В. Н. Гагарина Никольское-Гагарино под Москвой (1773–1776).

В эти же годы Старов начинает в Петербурге постройку, которой отдал многие годы, – Троицкий собор Александре-Невской лавры (1774–1790) на месте старого, начатого еще при Петре I и предназначенного теперь служить мавзолеем Александра Невского (построенный Теодором Швертфегером собор был разобран еще в 1750-х гг.). Петровская традиция позволила Старову сохранить тип трехнефной базилики с куполом, двумя башнями-колокольнями и мощным шестиколонным портиком римско-дорического ордера. В интерьере поток света льется через 16 окон высокого барабана, на котором возвышается мощный купол. Торжественность и парадность интерьера усиливают золоченые капители и золоченая лепнина, замечательные скульптуры Федота Шубина. Ученику А. П. Лосенко Ивану Акимову и Якобу Меттенлейтеру принадлежит живопись собора. Благодаря реконструкции Огаревым подъезда к лавре, въездных ворот и площади около них был создан целостный ансамбль, который включил в себя архитектуру начала и конца столетия и удачно завершил Невскую перспективу.

Но самое значительное сооружение Старова – Таврический дворец (1782–1790), или «Конногвардейский дом», как его называли сначала по местонахождению рядом казарм Конногвардейского полка; поэтически же настроенные современники именовали его «Пантеоном». Современное название происходит от имени его владельца – князя Г. А. Потемкина-Таврического, которому императрица подарила дворец и сама, играя роль помещицы, часто посещала. После смерти Екатерины при Павле, делавшем все наперекор матушке, здесь действительно обосновалась часть Конногвардейского полка, точнее, его конюшни. Купольный зал был превращен в манеж. По свидетельству современников, бревна для стойл вбивались прямо в мрамор, а все дорогие вещи – ковры, гобелены, фарфор, бронза, хрусталь и др. были вывезены из дворца в строящийся Михайловский замок. Нужно отметить, что Старов немало строил и специально для Потемкина, и вообще на юге: в Екатеринославе, Николаеве, в имении Брапицких в селе Богоявленске, на берегу Буга. Но Таврический дворец – одна из самых значительных его построек не только среди заказов Потемкина, а во всем творчестве зодчего.

Местоположение дворца изначально было просто замечательно: с одной стороны огромное усадебного характера здание выходило на Неву (тогда вид на нее был открыт), с другой – в роскошный сад. План дворца внешне очень прост: главный корпус объединяет с боковыми флигелями галерея. Специальная гавань и канал соединяли дворец с Невой. Средняя часть дворца имеет шестиколонный дорический портик, увенчанный фронтоном. Над ним просматривается купол, монументальный, торжественный, спокойного рисунка. Дорический ордер мы видим на боковых

корпусах, обращенных внутрь парадного двора. Г. Р. Державин сравнивал Таврический дворец с древнеримским: «Кто хочет иметь об нем понятие, прочти, каковы были загородные домы Помпея и Мецената.

И. Е. Старов. Троицкий собор Александро-Невской лавры. 1774–1790, Санкт-Петербург

Наружность его не блистает ни резьбою, ни позолотою, ни другими какими пышными украшениями: древний изящный вкус – его достоинство; оно просто, но величественно» (Державин Г. Р. Описание торжества в доме князя Потемкина по случаю взятия Измаила // Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. СПб., 1864. Т. 1. Ч. I. С. 377).

И. Е. Старов. Таврический дворец. 1782–1790, Санкт-Петербург

Экстерьер дворца действительно прост и величествен, а интерьер – разнообразен и сложен. Экстерьер как бы скрывает роскошь и даже преднамеренную театральность интерьеров. Ощущением радости жизни, ее разнообразием, богатством красок, форм, пространства веет от этого лучшего создания Старова. Таврический дворец был предназначен для торжественных приемов и пиршеств (а Потемкин умел устраивать «Лукулловы пиры»). Основной акцент во дворце сделан на Купольном зале и Большой галерее, которой закругленные торцы придают овальную форму (отсюда другое название – Овальный зал). Купольный зал – не круглый, а восьмигранный; уменьшающиеся ввысь кессоны свода усиливают ощущение высоты и глубины, как в римском Пантеоне. Расположенная поперек оси здания Большая галерея делит весь комплекс интерьеров на две части: с одной стороны – комнаты, объединенные Купольным залом, с другой – Зимний сад, поистине чудо рукотворное, полное экзотических деревьев, цветов, птиц, рыб в аквариумах. В ротонде Зимнего сада по желанию Потемкина была помещена статуя Екатерины работы Федота Шубина. В Концертном зале дворца 28 апреля 1791 г. был дан последний потемкинский бал на 3000 человек, о роскоши которого потом говорила вся Европа (но влияния нового фаворита Екатерины – Платона Зубова сиятельному князю поколебать все-таки не удалось: «случай» его кончился; в том же году Потемкин умер).

К сожалению, многое в комплексе дворца изменило время. Геростратова роль здесь в значительной степени принадлежит архитектору Луиджи Руска, который в начале нового столетия, уже в александровское время, изъял все оставшиеся детали роскошного архитектурно-декоративного убранства и из-за поднятия пола изменил гармонические пропорции ионических колонн палладианского типа, равно как и волюты капителей. По главное – было уничтожено ощущение сквозных перспектив, которые воспел Державин. Слава Таврического дворца, однако, была огромна. По всей России богатые (и небогатые) русские дворяне стремились построить у себя в поместьях свои маленькие «Таврические дворцы». Французские архитекторы Шарль Персье и Пьер Фонтен воспроизвели старовское творение в числе 20 лучших дворцов Европы в своем знаменитом труде «Резиденции государей» (см.: Perrier Ch., Fontaine P.

F. L. Residences de souverains: parallele entre plusieurs residences de souverains de France, d’Allemagne, de Suede, de Russie, d’Espagne et d’ltalie. Paris, 1833)

Сам Старов оставил прекрасные образцы усадебной архитектуры: усадьбы П. Г. и А. Г. Демидовых в Сиворицах (1774–1777) и Тайцах (1777–1778) около Гатчины, Екатерининский дворец в Пелле на Неве (1784–1789, не сохр.).

Работы архитекторов Нееловых в парках Царского Села

Расцвет ландшафтного паркостроения связан с предромантическими веяниями: тягой к природе и естественной живописности, поэтизацией Средневековья (в России подчас без разделения европейского и отечественного, допетровского). При Екатерине II в моду входят искусственные руины, сооружения с башенками в готическом духе, китайские сады с беседками. Одной из первых площадок, где внедрялись новые принципы паркостроения, стало любимое императрицей Царское Село.

Василий Иванович Неелов (1722–1782), выученик Канцелярии от строений, был направлен в Царское Село в 1744 г. и в 1760 г. дослужился при парковых работах до ранга архитектора. Уже с конца 1760-х гг. предпринимались попытки привнесения в регулярный парк элементов парка натурального, пока без решительного преобразования старого сада. В 1770 г. вместе с младшим сыном Петром Неелов был направлен в Англию для изучения опыта пейзажного паркостроения, откуда он также привез коллекцию гравюр, послуживших материалом для дальнейших работ. Тогда же в Царское Село из Англии Екатерина II выписывает садовника Иоганна (Джона) Буша-старшего. Под руководством этих мастеров создается новый живописный рельеф местности: берега Большого пруда получают извилистые естественные очертания, возникают насыпные островки и холмы. Распространяется свободная посадка различных пород деревьев. Часть дорожек было решено «запустить травой».

Расположение павильонов и их характер тоже отвечали новой моде. В «готическом» стиле из красного кирпича с выбеленными деталями Неелов строит Адмиралтейство (павильон для хранения лодок на берегу пруда; 1772–1775) и Эрмитажную кухню (1775– 1776). Большой и Малый капризы (1770–1772) представляли собой насыпи, сделанные из вынутой при рытье прудов земли. Образ их оформления навеян китайской гравюрой. Насыпи были прорезаны арками, сквозь которые вела дорога мимо Китайской деревни ко дворцу. Над проездом Большого каприза высилась изящная беседка с изогнутой «китайской» кровлей. Мраморный (Палладиев) мост (иначе – Сибирская галерея; 1771–1776) Неелов поставил над узкой протокой между прудами так, чтобы он замыкал сразу несколько перспектив. Легкая ионическая колоннада светло-серого мрамора по мотивам А. Палладио была неотъемлемой темой, представленной во многих ландшафтных парках Англии (Стоу, Уилтон и др.)

В 1780-е гг. фактическое руководство парковыми работами переходит к сыну Неелова. Илья Васильевич Неелов (1745–1793) в 1770 г. по окончании Академии художеств был

отправлен пенсионером на четыре года в Италию, где его избрали членом Болонской академии. По возвращении он сначала помогал отцу, а затем Ч. Камерону в Царском Селе. В конце 1770-х гг. И. В. Неелов сообщает элегантный дворцовый облик таким утилитарным сооружениям, как бани. Он выступает консультантом Камерона при устройстве парильни и самостоятельно проектирует в виде раннеклассических парковых павильонов Верхнюю ванну (Мыльню) и Нижнюю (Кавалерскую) ванну. «Готическая» тема была подхвачена строительством камерного Баболовского дворца (1783–1784) с купальней, расположенного в полутора верстах к югу от дворца императрицы. Предназначенный для кратких частных визитов, Баболовский дворец окружен специально разбитым английским садом. Выделялся лишь обращенный к воде ризалит Овального зала с зубчатым карнизом.

После смерти И. В. Неелова завершает и поддерживает сложившийся парковый ансамбль его брат – Петр Васильевич Неелов (1749–1846), учившийся у Ж.-Б. Валлен-Деламота, а затем паркостроению в Англии.

Строгий классицизм. Ч. Камерон. Резиденции в Царском Селе (Холодные бани) и Павловске

В последней четверти XVIII в. в русскую архитектуру строгого стиля классицизма входят такие зодчие, как Ч. Камерон, Дж. Кваренги, Н. А. Львов, В. Бренна. В. О. Ключевский некогда заметил о Петре: если он не воевал, то строил. Екатерина воевала меньше Петра, но не меньше строила: «…чем больше строишь, тем больше хочется строить, это прямо болезнь…», – писала императрица одному своему конфиденту (Сб. ИРИО. Т. 23. СПб., 1878. С. 157). Преимущество екатерининского времени было и в том, что от него многое сохранилось, в отличие от петровского. У императрицы были любимые архитекторы, последовательно сменявшие друг друга: А. Ринальди, Ж.-Б. Валлен-Деламот, Ю. М. Фельтен. Но, может быть, больше всего она любила Чарлза Камерона (1743– 1812), шотландца по происхождению, много изучавшего античные памятники и прославившегося капитальным увражем «Термы римлян» (относительно которого следует заметить, однако, что это, по сути, переиздание «Римских терм» Палладио, а не самостоятельный труд).

Камерон приехал в Россию в 1779 г., стал архитектором Ее Императорского Величества и сразу же получил заказ «по профилю» интересов: на Агатовые комнаты и Холодные бани в Царском Селе – двухэтажный павильон с висячим садом (1780–1785). Первый этаж – Холодные бани с тяжелым и величественным фасадом, отделанным рустом из пудостской плиты, второй – Агатовые комнаты, легкость которых подчеркивается овальным портиком из колонн ионического ордера (заметим, что Камерон всегда использовал греческие, а не римские типы ордеров). Построенная им рядом галерея (впоследствии справедливо получившая имя своего создателя – Камеронова) и лестница, ведущая к ней (1783– 1786), держатся на том же сопоставлении и контрасте: грандиозная широкая лестница с фланкирующими ее античными статуями Геркулеса и Флоры (отлив Ф. Г. Гордеева), тяжелый низ галереи того же сурового пудостского камня – и легкая перспектива колонн наверху, вся

пронизанная светом. Между Агатовыми комнатами с Холодными банями и Камероновой галереей размещался висячий сад, покоящийся на мощной аркаде из пудостского камня.

Агатовые комнаты с их светло-желтыми стенами и краснотерракотовыми нишами (гаммой «помпеянского» цвета), с белой скульптурой и внутренней облицовкой из агата (отсюда название); классическая строгость Холодных бань с фригидарием, тепидариумом и кальдариумом, украшенных барельефами на мифологические сюжеты об Амфитрите, Нерес и Посейдоне (скульптор Ж.-Д. Рашетт), и Камероновой галереи – напоминание об античности рядом с пышностью и блеском барокко Екатерининского дворца: ансамбль Камерона вплотную примыкает к растреллиевскому творению. Во время Великой Отечественной войны г. Пушкин (Царское Село) был оккупирован. В Холодных банях была устроена конюшня, в Большом зале Агатовых комнат – клуб, в Яшмовом и Агатовом кабинетах – кузница и огневая точка. При отступлении фашисты везде заложили мины и многокилограммовые бомбы, которые, к счастью, не успели взорвать. Реставрация этого ансамбля очень сложна, и хотя многое уже сделано, многое еще предстоит завершить.

Ч. Камерон. Агатовые комнаты, Холодные бани и Камеронова галерея в Царском Селе. 1780–1785

В этом уникальном ансамбле Камерон заявил о себе как о зрелом мастере классицизма и ярчайшей творческой индивидуальности. Его талант наиболее полно проявился в изысканных дворцово-парковых загородных ансамблях, где он полностью выразил чувство стиля, понимание гармонии архитектуры и ландшафта. Но не менее удивителен был его дар оформителя интерьеров, чем он занимался в основном в зимнее время, когда замирало строительство. Безукоризненный вкус Камерон выказал в отделке некоторых залов Екатерининского дворца, переустроив в его северной половине Зеленую столовую с ее редкостным стукковым декором, Парадную гостиную, Китайскую голубую гостиную, кабинеты; в южной половине – Арабесковый и Лионский залы, во флигеле – собственные покои императрицы, прежде всего Опочивальню и так называемую Табакерку, или Синий кабинет. Камерон использовал необычайное разнообразие материалов: цветное стекло, фарфор, фаянс, стеклярус, зеркала, золоченый лепной орнамент, живопись, призвав на помощь только что вернувшегося из Рима И. П. Мартоса, создавшего рельефы на любимые обоими мастерами мифологические сюжеты.

Фантазия Камерона неисчерпаема: он использовал стекло не только для колонн, но даже для мебели (замечательны были и русские мастера Петербургского стекольного завода, работавшие по эскизам зодчего). Если ему нужно было усилить белизну и матовость стекла, он подкладывал под него белую фланель; впервые ввел в обиход светильники с подлинными драгоценными камнями; использовал натуральный лионский шелк для обивки стен (отсюда название Лионский зал). Камерон смело употребил в декоре посеребренную лепку, розовую фольгу, чеканное серебро в сочетании с зеркалами в серебряных оправах, сплошь покрывающими стены

Серебряного кабинета (Серебряного покоя). Многое из этого было изменено впоследствии, все интерьеры северной половины дворца дважды страдали от пожаров (1820 и 1863 гг.), были разрушены во время Великой Отечественной войны. Все было похищено: драгоценное убранство, шелка, наборные паркеты из драгоценных пород дерева, живопись, скульптура, драгоценные камни, люстры и бра граненого хрусталя и многое другое. Однако именно апартаменты этой части дворца были восстановлены первыми по подлинным чертежам Камерона, архивным документам и фотографиям и открыты в 1959 г. Был даже воссоздан неоконченный самим Камероном плафон Парадной гостиной – по рисункам зодчего (автор проекта реставрации А. А. Кедринский). Что же касается южной части дворца, личных покоев императрицы, то в подлинном, камероновском, стиле их видели последний раз 22 июня 1941 г. От драгоценного убранства чудом сохранился лишь стеклянный столик, поставленный теперь в Опочивальне северной половины.

В Царскосельском парке Камерон перестроил беседки, мосты, павильоны и театр, созданный в 1770-е гг. А. Ринальди и В. И. Нееловым. «Китайщина», существовавшая в парке и до него, не устраивала Камерона: в 1782–1788 гг. по заказу Екатерины он построил целый поселок «для приезжих ко двору знатных гостей и кавалеров придворных». К сожалению, пагода для этой «деревни» осталась только в макете. После смерти матери Павел забрал оттуда все материалы, и лишь через 20 лет В. П. Стасов «нехотя, с явным презрением ко всякой чепухе», как писал И. Э. Грабарь, кое-как все реставрировал, добавив к 10 камероновским еще девять домиков (время «китайщины» ушло и из загородных ансамблей).

За Большим прудом Царскосельского парка Екатерина II в 1779 г. основала уездный город Софию в качестве образца для устройства провинциальных городов после губернской реформы. Название – София – должно было напоминать о самой императрице (урожденной принцессе Софии Августе Фредерике Ангальт-Цербстской) и ее «греческом» проекте – отвоевать у турок византийские земли и восстановить восточно-христианскую империю. Английский посланник Джеймс Гаррис писал: «Князь Потемкин мало обращает внимания на политику Западной Европы: мысли его постоянно заняты планом основания новой империи на Востоке. Императрица до такой степени разделяет эти намерения, что, гонясь за своей мечтой, она уже назвала новорожденного великого князя Константином, определила к нему в няньки гречанку, по имени Елену, и в близком кругу говорит о возведении его на престол Восточной империи. Между тем она строит в Царском Селе город, который будет называться Константингородом» (Гаррис Дж. Лорд Мальмсбери о России в царствование Екатерины II (переписка английского посланника при дворе Екатерины II, 1778-1783) // РА. 1874. Кн. 2. Вып. 7. С. 154.).

Главные улицы города Софии были ориентированы Камероном на планировку парка, веерообразно расходясь от него и заканчиваясь такими видовыми площадками, как, например, Камеронова галерея. Для застройки кварталов, обращенных к парку, была предложена «большая модель» (трехэтажными типовыми домами), остальные части Софии планировалось отстроить по «малой модели» в едином палладианском стиле. В

центре города на прямоугольной площади был возведен Вознесенский собор. В нем присутствовали несомненные аллюзии на святыню восточного христианства – Софийский собор в Константинополе (VI в.), заключавшиеся в конструкции главного купола, опирающегося посредством парусов (без барабана) на четыре пилона и прорезанного в основании поясом частых арочных окон. Собор в Софии стал первым и образцовым примером пятикупольного храма, решенного в новейшей для 1780-х гг. стилистике строгого палладианского классицизма. Его композиция повторялась с вариациями в Борисоглебском монастыре в Торжке (1785–1796; арх. И. А. Львов), соборе Богородицкого монастыря в Казани (проект –1791, строительство – 1798–1808; арх. И. Е. Старов), церкви Мартина Исповедника в Москве (1791 – 1796; арх. Р. Р. Казаков), Знаменской церкви в Петербурге (1794–1804; арх. Ф. И. Демернов) и др. (см.: Чекмарев А. В. Влияние царскосельской Софии на архитектуру усадебных церквей // МАРХИ. Наука, образование и экспериментальное проектирование. М., 2013. С. 133–135).

В 1777 г. в честь рождения первого внука императрица подарила сыну село Павловское, которое Павел отдал жене, Марии Федоровне. Камерон начинает там работы сразу по приезде в Россию. Он возводит ряд павильонов в парке: 16-колонную ротонду «Храм дружбы», поставленную в самой излучине реки Славянки; Колоннаду Аполлона; типично швейцарский крестьянский домик – Молочню; Шале; Трельяж, перестроенный в начале XIX в.; мемориальный памятник, получивший позднее, когда в этот маленький древнеримский храмик была поставлена скульптура И. П. Мартоса, название «Памятник родителям». У стен дворца Камерон в так называемом Собственном садике возвел Колоннаду, увенчанную портиком (в XIX в. ее стали называть Павильоном трех граций по помещенной там скульптуре А. Трискорни). Колоннада – последняя работа Камерона в Павловске, «грустное с ним прощание».

Камерон принимал участие и в разбивке Павловского парка на манер английского, или пейзажного, подчеркнуто естественного парка, только что входившего в моду. Парк был доведен до совершенства знаменитым декоратором Пьетро ди Гонзага, отдавшим этому 30 лет неустанного труда. Садово-парковое искусство было одним из сильнейших увлечений владелицы Павловска – Марии Федоровны, подлинной страстью, унаследованное ею от отца, Фридриха Евгения, младшего сына герцога Вюртембергского.

В сдержанном духе строгого классицизма решал Камерон Павловский дворец (1782–1786), квадратный в плане, с центральным круглым «Итальянским залом», увенчанным плоским куполом, легкость которого подчеркивается окружающими его колонками барабана. Колоннады закругленных галерей соединяют центральный корпус с боковыми флигелями, и все это вместе образует обширное пространство двора в виде широкой подковы. Сооружение представляет собой уже укрепившийся палладианский тип дворцовой постройки, но в нем много чисто камсроновской гармонии и теплоты. Это о нем писал В. А. Жуковский в своей элегии «Славянка» (дворец стоит на берегу этой реки):

Лишь ярко заревом восточный брег облит
И пышный дом царей на скате озлащенном,
Как исполин, глядясь в зерцало вод, блестит
В величии уединенном.

С 1786 г. полным распорядителем в Павловском дворце становится новый архитектор – Винченцо Бренна. Он надстраивает низенькие, соразмерные главному объему галереи Камерона на целый этаж, а боковые павильоны – на два этажа, возводит церковный флигель (Дж. Кваренги потом пристраивает террасу к южному фасаду). Таким образом, от Камерона остается лишь общий план – намек на виллу палладианского типа. Но рука великого мастера явственно ощущается еще и в интерьерах, прежде всего Итальянского и Греческого залов. Итальянский зал Камерон называл Купольным, или Круглым, потому что это ротонда. Высокий, торжественный и светлый зал зодчий хотел украсить античной скульптурой, устроить подобие музея (чего не произошло). Круглый зал позднее по-своему переделывал Бренна, а после пожара 1803 г. – А. Н. Воронихин. Зал пострадай во время Великой Отечественной войны и был восстановлен в 1965 г. Греческий зал – прямоугольный в плане и самый светлый в ряду дворцовых комнат – Камерон называл Большой гостиной, или Большой залой (позднее его стали именовать Колонным залом из-за украшающих его мраморных колонн); он также переделан Бренна, а после пожара – Воронихиным.

Павловский дворец. Ч. Камерон (1782–1786). В. Бренна (до 1801). Читальный зал

Легкий, изысканный, воздушный и грациозный стиль Камерона – «последний угасающий отзвук XVIII века», как говорили «мирискусники», – в конце столетия уступает место иным формам и иному осмыслению пространства. После смерти Екатерины, при новом императоре, Камерон оказался не у дел, а с 1802 г., уже при Александре I, был назначен главным архитектором Адмиралтейств-коллегии. Но в 1808 г. его на этом посту сменил А. Д. Захаров. В 1812 г. великий зодчий умер. Вдова Камерона продала его библиотеку и коллекции и, как предполагалось до недавнего времени, в 1816 г. уехала в Англию. Однако согласно новейшим изысканиям (английская исследовательница Т. Тальбот-Райс), Екатерина Камерон (урожденная Буш) умерла в Петербурге в 1817 г., а в Англию уехал ее родственник, Вальтер Камерон, увезший с собой и весь архив. После страшного пожара 1820 г. в Царскосельском дворце именно к нему обратились за чертежами и рисунками Камерона, которые помогли в реставрации не только в XIX в., но и после разрушений Великой Отечественной войны. В наши дни на родине Камерона, в Эдинбурге, начали создавать его музей.

Красоту ансамблей строгого классицизма воплощает в себе принцип равновесия внутреннего и внешнего пространства, единения с природой. Таврический дворец как городская усадьба и камероновский Павловск, прозрачная «прекрасная ясность» композиции камероновских залов Павловского дворца, то круглых, то полуциркульных, то прямоугольных, разных по размерам, украшенных то хорами, то нишами, колоннами

или пилястрами, но при этом всегда сохраняющих четкую планировку, компактность, равновесие масс, – выразительные иллюстрации многообразия этого принципа. Реальный пейзаж словно входит в архитектурную композицию, как в павловском «Фонарике» (архитектор А. Н. Воронихин, 1807), а иллюзорный пейзаж (исполненная П. Гонзага роспись стены от библиотеки в анфиладе императрицы Марии Федоровны) создает впечатление реальности. Принцип гармонии архитектурной и природной среды становится одним из главных в классицизме.

Русское палладианство. Дж. Кваренги

«Последней любовью» Екатерины в ряду зодчих исследователи называют Джакомо Кваренги (1744–1817). Он родился недалеко от Бергамо на севере Италии, учился в Риме, поначалу живописи у Р. Мепгса и С. Поццо; много и успешно занимался музыкой. Трактат Андреа Палладио «Четыре книги об архитектуре» и вообще архитектура Возрождения совершают переворот в его жизни. Десять лет Кваренги изучает памятники древности Италии, Франции, Германии, Англии, сам делает обмеры, создает свои собственные правила и систему. В 1779 г. по приглашению императрицы он приезжает в Петербург и остается здесь до конца жизни. В России Кваренги начал изучать ее национальное древнее зодчество и проникся проблемами и задачами русского искусства, творчески перерабатывая на русской почве палладианские идеи. Его постройки в загородных парках Петербурга, такие как Благовещенская церковь в Кузьмине около Царского Села (разрушена в Великую Отечественную войну), Английский дворец в Петергофе (уничтожен полностью, так как оказался на переднем крае боев), Храм дружбы, или Концертный зал, в Царском Селе, имеют несомненные палладианские черты, по подобных им прямых аналогов у Палладио нет. Зато во всех произведениях Кваренги есть дух подлинности.

Период 1780-х гг. – блестящий расцвет творчества Кваренги, поражающий и своей интенсивностью, и разнообразием. Он возводит дворцы, загородные резиденции, банки, биржи, театры, гостиный двор, усадьбы, частные дома и пр. Кваренги много строит в Петербурге. Трехчастной схеме здания, состоящего из центрального корпуса и двух флигелей, соединенных с ним галереями, Кваренги дает множество толкований. Центр композиции выделяется портиком. В этом смысле типичным является здание Академии наук (1783–1789), знаменующее собой начало зрелого классицизма. Фасады здания не декорированы, есть только строгие треугольные фронтончики-сандрики над окопными проемами. Центральный объем выделен восьмиколонным ионическим портиком, парадность которого усиливается благодаря типично петербургскому крыльцу с лестницей «на два всхода». Принцип усадьбы (с главным домом в глубине парадного двора) применен Кваренги при строительстве Ассигнационного банка (1783–1789) с его прекрасного рисунка решеткой, ограждающей пространство по Садовой улице. В те же годы Кваренги строит Серебряные ряды, предназначенные для ювелирной торговли, на Невском проспекте между Екатерининским каналом и Перинной линией: «Этот Кваренги, – пишет Екатерина своему конфиденту Гримму в 1785 г., – делает нам восхитительные вещи; весь город уже полон его постройками: он строит банк, биржу, множество складов, лавок, частных домов, и его постройки так

хороши, что лучше и быть не может».

В 1782–1787 гг. Кваренги возводит придворный Эрмитажный театр, один из красивейших и лучших камерных театров мира. Здесь мастер отступил от традиционных для XVIII в. ярусов лож, расположив места амфитеатром по образцу знаменитого театра «Олимпико» Палладио в Виченце около Венеции. Полукружия амфитеатра он вывел наружу и гигантской аркой соединил здание с цепью старых дворцов. Используя наследие барокко, он создал произведение не менее живописное, чем растреллиевское, но другой системы, в формах строгого классицизма (львиные маски в замках окон исполнены скульптором Ф. Г. Гордеевым).

Одновременно с театром, который сам мастер считал своими лучшим творением, в фельтеновском Эрмитаже Кваренги строит Лоджии Рафаэля (1783–1792). Они предназначались для копий с фресок великого урбинца, исполненных австрийским художником К. Унтербергером с помощниками в технике темперной живописи на холсте. Позднее лоджии были включены в новую музейную постройку – Новый Эрмитаж Лео фон Кленце (1840-е).

Кваренги много работал над интерьерами Зимнего дворца (Аванзал, Николаевский зал, Концертный зал (украшенный скульптурой М. И. Козловского и Ф. И. Шубина), позднее – беломраморный Георгиевский зал). Все это погибло в пожаре 1837 г. и было восстановлено В. П. Стасовым. Зодчий строил и дома по частным заказам: для А. А. Безбородко, А. Д. Ланского, Шереметевых и Юсуповых.

Дж. Кваренги. Эрмитажный театр. 1783–1787, Санкт-Петербург

В Царском Селе, на берегу пруда, Кваренги выстроил совершеннейшее создание классической архитектуры – Концертный зал, называемый иногда «Храмом дружбы» (1784–1786): ротонда, вписанная в прямоугольник. Внешняя половина ротонды окружена колоннами; противоположный фасад представляет собой четырехколонный портик с фронтоном. Экстерьер Концертного зала украшен барельефами М. И. Козловского.

Но, может быть, самое поэтическое создание зодчего – Александровский дворец в Царском Селе (1792–1796), предназначенный Екатериной для любимого первого внука. Основной мотив сооружения – мощная двойная колоннада коринфского ордера, соединяющая боковые крылья дворца. Чистой, строгой архитектурой, без всякого пластического декора мастер достигает почти барочной живописности: «По живописному размаху… композиции, по угаданности впечатления и изысканности деталей это один из мировых шедевров архитектуры и едва ли не лучшая жемчужина во всем творчестве великого мастера» (Грабарь И. Э. Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках. С. 271).

В середине 1790-х гг. Кваренги обновляет декорацию Серебряного кабинета Большого Царскосельского дворца, десятью годами ранее с таким изяществом оформленного

Камероном. В это же время он создал знаменитый палладианским размахом архитектуры и роскошью декоративного убранства залов дворец в Ляличах Черниговской губернии для недолгого фаворита Екатерины Петра Завадовского. Трехэтажный усадебный дом, соединенный дугами галерей с боковыми флигелями дошел до нас в руинироваином состоянии и требует экстренной реставрации. Рядом с дворцом в 1793–1797 гг. была построена уникальная своей объемно-пространственной композицией церковь Св. Екатерины. Она представляет собой пятиглавый крестово-купольный храм с двухъярусными колокольнями, поставленными в одну линию с главным, декорированным портиком фасадом церкви и соединенными с ней сквозными колоннадами.

Другая знаменитая усадьба строилась Кваренги с 1792 г. для князя А. Б. Куракина в Надеждино тогдашней Пензенской губернии. Огромный дом своим шестиколонным портиком обращен к реке Сердобе, а с противоположной стороны раскрывается, подобно Павловскому дворцу, в большой овальный двор, образованный служебными корпусами. Далее простирался пейзажный парк со множеством павильонов, виды которого запечатлены на картинах Я. Я. Филимонова и В. П. Причетникова в 1790-е гг. Дворец пережил пожар в 1920-е гг. и до сих пор представляет собой грандиозную руину.

После смерти Екатерины Кваренги не впал в немилость у нового императора, а продолжал строить. В Воронцовский дворец, превращенный уже в то время в Пажеский корпус, он как бы врезает Мальтийскую капеллу (1798–1800). Кстати, в 1800 г. Кваренги сам становится кавалером ложи каменщиков Мальтийского ордена, гроссмейстером которого, напомним, был Павел. Позже, в александровское время, зодчим исполнены Конногвардейский манеж (1800–1804), Мариинская больница на Литейном проспекте (1803–1805), Смольный институт (1806–1808), имеющий четкую рациональную планировку в соответствии с требованиями учебного заведения и типичный для Кваренги восьмиколонный портик по центру фасада; Екатерининский институт на Фонтанке на месте, где когда-то стоял Итальянский дворец. В честь возвращения русской гвардии из Парижа в 1814 г. по проекту Кваренги из временных материалов (дерево – архитектурная часть, скульптура – из гипса) были воздвигнуты Нарвские триумфальные ворота, позже (1824– 1833) переведенные В. П. Стасовым в более прочные материалы (кирпич, металл) и установленные в другом месте.

Наряду с Растрелли Кваренги является одним из величайших архитекторов XVIII в. Он был и блестящим рисовальщиком, и оставил нам замечательное графическое наследие (ГЭ, ГРМ). После смерти зодчего его сын передал планы, чертежи, рисунки в дар стране, где жил и творил его отец.

Н. А. Львов

Палладианские идеи в русской архитектуре развивал и Николай Александрович Львов (1751 – 1803), занятия которого зодчеством были лишь одной из сторон его многогранной деятельности, ибо он был даровит поистине в ренессансных масштабах:

архитектор, рисовальщик, гравер, поэт, музыкант, фольклорист, теоретик и историк искусства, горный инженер и нр. Но архитектор он был профессиональный, лишь не успел исполнить всего задуманного, отвлекаемый множеством других дел. Через А. А. Безбородко он получил заказ от Екатерины на строительство собора Св. Иосифа в Могилеве (1785–1798), украшенный иконами кисти его друга Владимира Боровиковского. В эти же годы он построил собор Борисоглебского монастыря в Торжке (1785–1796), церковь в селе Арпачево и церковь-ротонду в селе Никольское: торжковские места Тверской губернии были его родными и он строил там много и вдохновенно. Родовая усадьба Львова Никольское-Черенчицы включала господский дом (кубической формы с куполом и портиком), круглую церковь – фамильную усыпальницу и различные парковые павильоны: «Храмик», грот-купальню, беседки, а также погреб-пирамиду, образ которой был навеян римской пирамидой Цестия. Имение генерал-аншефа Ф. И. Глебова Знаменское-Раек было спроектировано в 1790-е гг. и известно своим овальным парадным двором, выполненным наподобие римского форума. Все это тип палладианской виллы, но без ее строгой симметрии в интерьерах, словно приспособленный к русским вкусам и образу жизни.

В Петербурге Львов оставил по себе память прежде всего Невскими воротами Петропавловской крепости – главными воротами, выходящими на Неву, простыми и величественными (нач. 1780-х). Он создал здание почтамта – так называемый Почтовый стан (1782–1789), трехэтажное с мощным рустованным первым этажом, трактованным как цоколь. С южной стороны, с Ново-Исаакиевской улицы, был устроен въезд для почтовых экипажей в огромный внутренний двор (сейчас это застекленный главный зал почтамта). В северной части здания Почтового стана была и квартира архитектора. Здесь собирались его друзья – Г. Р. Державин, В. В. Капнист, Д. Г. Левицкий, В. Л. Боровиковский (который прожил в этом доме восемь лет) и др. В 1785–1787 гг. Львов возводит на Шлиссельбургском тракте (ныне проспект Обуховской обороны) 16-колонную церковь-ротонду и шатровую колокольню, которые в народе получили устойчивое название «Кулич» и «Пасха» (к сожалению, притвор и ризница, пристроенные к церкви в середине XIX в., очень исказили ее гармоничный, стройный облик).

Львов проектировал и частные дома, например, для своего большого друга Гавриила Романовича Державина (на Фонтанке, ныне дом № 118; сильно перестроен в середине XIX в.).

Н. А. Львов. Приоратский дворец. 1798–1799, Гатчина

По заказу Павла I в Гатчине, на берегу Черного озера, Львов воздвиг Приоратский дворец (1798–1799), резиденцию приора – второго после гроссмейстера лица Мальтийского рыцарского ордена. Этот дворец, по своему образу отличный от русских архитектурных традиций, в то же время интересен своей строительной техникой – так называемой землебитной, являющейся изобретением самого Львова. Эту технику он разрабатывал прежде всего во имя благородной цели «для доставления сельским жителям здоровых, безопасных, прочных и дешевых жилищ» и даже открыл в

Никольском свое «Училище земляного битого строения».

Петербургские архитекторы конца XVIII века: Е. Т. Соколов, Ф. И. Волков, Ф. И. Демерцов. А. Н. Воронихин и замысел Казанского собора

К концу XVIII в. круг стоящих перед архитекторами задач расширяется, во многом из-за необходимости мыслить более широко, с учетом градостроительной ситуации. Любое общественное здание, не только стоящее в парадном центре столицы, должно было приобрести классический облик, соответствующий его значимости. Количество архитекторов неуклонно растет за счет выпускников Академии и ввиду потребности в профессионалах на всех уровнях – от столиц до окраин. В Петербурге ранее других городов классические постройки начинают формировать саму ткань города, его кварталы. Так, при строительстве первого корпуса Публичной библиотеки (1795–1801) на углу Невского проспекта и Садовой улицы архитектор Егор Тимофеевич Соколов (1750–1824) несомненно учитывал решение со скругленным углом, предложенное Ж.-Б. Валлен-Деламотом для соседствующего Гостиного двора. Угол библиотеки эффектно оформлен дугой ионических полуколонн, поставленных на высокий цоколь.

Федор Иванович Волков (1755–1803), ученик И. Е. Старова, выпускник архитектурного класса и пенсионер Академии в Италии, затем проработавший шесть лет «при разных строениях короля французского инспектором», в России в 1782 г. был назначен архитектором Казенной палаты. Благодаря его таланту таким утилитарным сооружениям, как петербургские соляные и винные склады, был придан без применения ордера монументальный облик, увязанный с их назначением и архитектурным окружением. Для Санкт-Петербургской губернии Волковым создавались типовые проекты присутственных мест и народных училищ. Для города Софии был выполнен индивидуальный проект с угловой башней, увенчанной бельведером. Работая над павильонами и чугунными мостами в парке Таврического дворца, Волков исполнил миниатюрный ансамбль усадьбы садовника В. Гульда, дошедший до нашего времени (см.: Мурашова Н. В. Федор Волков // Зодчие Санкт-Петербурга. XVIII век. С. 901–928).

В царствование Павла I в столице разворачивается строительство казарм лейб-гвардейских полков. Волков разрабатывает проект расположения Семеновского полка, в который входили солдатские и офицерские корпуса, лазарет, фурштатский двор и плац, а затем приступает к строительству казарм Измайловского полка. Зодчий мастерски скомпоновал разновеликие здания, применяя простые, но выразительные приемы (рустовку, арки, прямоугольные и полуциркульные проемы) в разных сочетаниях. Следует отметить, что несколько раньше аналогично работали французские архитекторы, в первую очередь Н. Леду с его парижскими заставами и солеварнями в Шо. Посетивший Петербург в 1799 г. аббат Жоржель, приор Мальтийского ордена, отмечал: «Теперешний император населяет отдаленные кварталы, выстраивая там казармы для многочисленных гарнизонов и конюшни для

кавалерии. Архитектура этих казарм очень любопытна, середина их выдается вперед и украшена колоннами, они многочисленны и расположены симметрично. Пространство между ними образует площади для построения войск в боевой порядок, эти кварталы украшаются с каждым днем» (Жоржель М. Путешествие в С.-Петербург аббата Жоржеля в царствование императора Павла I. С. 122).

Федор Иванович Демерцов (1762–1823), сын садовника, крепостной П. Н. Трубецкого, получивший вольную в 1784 г., учился в Школе художеств при Артиллерийском и инженерном кадетском корпусе, а потом и преподавал там в архитектурном классе. Судьба его сложилась очень необычно: вольноотпущенный сержант, он обвенчался с дочерью князя Трубецкого Александрой, чем лишился высокого покровительства и поддержки. Однако, продвигаясь по службе, он вскоре получил чип, дававший право на дворянство. В 1790-е гг. Ф. И. Волковым был создан проект первого в Петербурге специального здания для военного учебного заведения – Второго кадетского корпуса (так при Павле I стал именоваться Артиллерийский корпус). Огромное двухэтажное здание с мерным ритмом прямоугольных проемов и центральным 10-колонным портиком под треугольным фронтоном (проект 1791 г.) предвосхитило решение Горного института А. Н. Воронихина. Вместе с Федором Волковым Демерцов работал над комплексом казарм Семеновского полка, строил госпиталь, а позже, уже в XIX в., создал ансамбль Преображенского полка (подробнее см.: Мурашова И. В. Федор Демерцов. СПб., 2003). Занимаясь проектированием расположений полков, Демерцов предлагал и варианты полковых церквей, которые затем легли в основу строительства двух петербургских храмов – Знаменской церкви (1794–1804) и Сергиевского всей артиллерии собора (1796–1800). Путь Демерцова перекликается с жизнью другого выдающегося зодчего, вышедшего из крепостных, А. Н. Воронихина, с которым он вместе работал над интерьерами Строгановского дворца.

Андрей Никифорович Воронихин (1759–1814) находился в крепостной зависимости графов Строгановых до 26 лет. Его талант к художествам обнаружился рано, и после обучения иконописи в Пыскорском Сиасо-Преображенском монастыре на Урале он с братом Ильей в 1777 г. был послан в Москву. Здесь у него «развились также способности и склонность к архитектуре – и здесь он положил первое основание знаниям своим в сем важном искусстве, пользовавшись наставлениями» знаменитого российского зодчего Баженова, митрополита Платона, архитектора Казакова (см.: Митрополит Платон (Левшин). Автобиография.. . // Митрополит Платон (Левшин). Поли. собр. соч. СПб., 1913. Т. 2. С. 231-232).

С 1781 г. Андрей Воронихин, являясь домашним учителем рисования сына А. С. Строганова Павла, сопровождает его в учебных путешествиях по России и привозит оттуда многочисленные акварели, которые затем складываются в альбомы. В XVIII в. Grand Tour («Большое Путешествие») служил обязательным заключительным этапом образования молодого аристократа. Часто в такие путешествия брали с собой художника, который зарисовывал еп souvenir (на память) виды и достопримечательности. В 1786 г. П. А. Строганов едет в Европу вместе со своим учителем Ж. Роммом и получившим к этому времени личную свободу Воронихиным.

Они посещают Швейцарию, Италию, предреволюционный Париж. Вернувшись из Франции, Воронихин в 1790-е гг. становится любимым домашним архитектором семьи Строгановых и участвует в новом оформлении интерьеров Строгановского дворца, строит усадебный дом в Братцево под Москвой.

Яркий талант, выучка в школе В. И. Баженова и М. Ф. Казакова, знакомство с современным европейским опытом выдвинули Воронихина в число ведущих зодчих. Он начнет исполнять придворный заказ в Петергофе (колоннады по сторонам Большого канала, Львиный каскад) и Стрельне. Последние 14 лет жизни зодчий преподавал в Академии художеств. Среди его учеников были К. Тон, А. Витберг, А. А. Михайлов.

В 1799 г. объявляется конкурс на строительство Казанского собора в Петербурге, причем в качестве образца указывается собор Св. Петра в Риме. Еще во время путешествия по Европе великий князь Павел Петрович так писал своему бывшему законоучителю Платону (Левшину): «Церковь Св. Петра такова, что желательно было бы, чтоб мой друг архиепископ Московский в таковой в Москве служил» (цит. по: Путятин И. Е. Образ русского храма и эпоха Просвещения. М., 2009. С. 139). Официально победу в конкурсе одержал Чарльз Камерой, однако в ноябре 1800 г. император внезапно с подачи президента Академии художеств А. С. Строганова утверждает проект А. Н. Воронихина, в котором крестообразный центрический купольный храм сочетается с базиликальностью плана и колоннадой, аналогичной римской. Эти особенности, вызывавшие аллюзии к разным типам христианских храмов, раскрывали символический смысл и религиозную идею, несомненно, заложенную заказчиком. Средствами архитектуры император хотел показать, что собор в честь Казанской иконы Божией Матери (покровительницы Дома Романовых) является храмом вселенской христианской Церкви, а сам Павел I, подобно византийскому императору Константину, – ее главой. Так как мраморный Исаакиевский собор Антонио Ринальди не был завершен, то творение Воронихина явилось первым петербургским собором, воплощенным в камне (пудостский известняк). Собор получил сложное оформление, исполненное лучшими силами Академии художеств (скульптура – В. И. Демут-Малиновский, И. П. Мартос, И. П . Прокофьев, Ф. Г. Гордеев, С. С. Пименов; живопись – В. К. Шебуев, А. Е. Егоров, А. И. Иванов, Ф. П. Брюлло и др.), и стал одним из первых примеров ампирного понимания синтеза искусств.

Казанский собор (1801 – 1811) был заложен и осуществлен в царствование Александра I почти без отклонений от первоначального замысла. Таким образом, он стал единственным храмом, в котором была реализована иконографическая программа, разработанная Павлом I.

Архитектурный заказ Павла I. В. Бренна и Михайловский замок

Последний по времени архитектор XVIII в. – Винченцо (Викентий Францевич) Бренна (1747–1818) но праву считается архитектором Павла и Марии Федоровны. У себя на родине, в Италии, он получает образование в мастерской живописца позднего барокко Стсфано Поццо, тщательно изучает орнаменты Терм Тита. По приезде в Россию именно

в Павловске из живописного декоратора он превращается в декоратора-архитектора, и с середины 1780-х гг., как уже отмечалось, становится руководителем всех строительных работ в Павловске. Бренна перестраивал и достраивал как Павловский дворец, так и его интерьеры, внося в них «воинственный дух Марса», по остроумному замечанию И. Э. Грабаря. Бренна занимался отделкой Верхнего вестибюля, Круглого и Греческого залов, а также залов Войны и Мира, из которых один открывает северную анфиладу комнат Павла, а другой – южную анфиладу Марии Федоровны. По-новому обустраивал Ковровый кабинет и библиотеку Марии Федоровны, которые некогда были украшены роскошными гобеленами по рисункам Буше, проданными в советское время в Америку; Туалетную Павла, Будуар Марии Федоровны и пр. Здесь уместно отметить, что А. Н. Воронихин после пожара 1803 г. значительно более деликатно восстанавливал бренновские интерьеры (и создавал изящнейшие свои, например уже упоминавшийся «Фонарик», 1807), чем это делал сам Бренна по отношению к Ч. Камерону. Возводил немало Бренна и в Павловском парке: Руинный каскад, крепость Бип и т.д.

Много и плодотворно Бренна работал в Гатчине – как по усовершенствованию дворцового парка (Сильвия, Ботанический сад, остров Любви на Белом озере с деревянным павильоном Венеры, на другом острове – павильон Орла (Темпль), Большая терраса на Длинном острове; все – 1790-е), так и по перепланировкам в ринальдиевском дворце: Мраморная столовая, Тронная Павла (бывший кабинет Г. Г. Орлова), Малиновая гостиная, Опочивальня Марии Федоровны, Чесменская и Греческая галереи и пр. (частично восстановлены после страшных разрушений во время Великой Отечественной войны). Всему был придан военизированный, «бренновский» дух, столь симпатичный сердцу Павла Петровича.

Но главной работой Бренна является Михайловский замок (1796–1801). История проектирования и строительства Михайловского замка – один из наиболее сложных и запутанных вопросов в отечественном искусствознании. В итоге новейших изысканий вырисовывается следующая картина. Главным генератором архитектурных идей был сам заказчик, Павел I, который внимательно следил за строительством замка и не жалел никаких средств на его украшение. Участие императора состояло в создании самых первых чертежей (вполне дилетантских) общего плана и плана первого этажа. Как доказано документально, «под диктовку» венценосного заказчика чертежи подписывал его придворный Г. Г. Кушелсв. Первый чертеж напоминал знакомый Павлу замок-дворец Фарнезе в Капрароле (около Витербо), построенный в XVI в. А. да Сангалло Младшим, Дж. да Виньолой и др., который великие князь и княгиня видели во время путешествия по Европе.

Затем работа перешла к профессиональному архитектору. Документальных свидетельств относительного того, кто был «соавтором» императора – В. И. Баженов или В. Бренна, не найдено. Основа проекта, общее решение, профессиональное решение могли принадлежать великому Баженову. В его мастерской был скорректирован общий план многоугольного здания с просторным внутренним двором и созданы проекты великолепных фасадов с колоннами большого ордера. То, что Павел

обратился к Баженову, совершенно естественно: некогда он брал у зодчего уроки архитектуры, бережно хранил в своей коллекции чертежи Кремлевского дворца, который постигла такая трагическая судьба. Однако процессом реализации проекта занимался уже Бренна. Он отказался от фасадов большого ордера и заменил их иными, эклектичными, имеющими мало общего со столь выразительной манерой Баженова, которую не спутаешь ни с какой другой. Теперь исследователи даже считают проблематичной причастность Баженова к главному фасаду с колоннадой и мраморным портиком, видя в нем очевидную близость к порталу ворот у Коннетабля в Гатчине. Тем не менее в архитектуре Михайловского замка есть много от огромного таланта Баженова, сто несомненное опосредованное влияние, некая аура его редкостной индивидуальности. Площадь Коннетабля вновь напоминала об аналогичной площади в Шантийи. В ее центр был поставлен полузабытый памятник Петру работы Б. К. Растрелли (архитектор Ф. И. Волков; барельефы – скульпторы В. И. Демут-Малиновский, И. И. Теребенёв, И. Е. Моисеев под руководством М. И. Козловского). На пьедестале лаконичная надпись, глубоко символичная для Павла I: «Прадеду правнук» – вспомним надпись на Медном всаднике.

В. Бренна. Михайловский замок. 1796–1801, Санкт-Петербург

Внутренняя планировка замка полна фантазии: помещения прямоугольные, целые их анфилады, и комнаты, расположенные под углом, круглые, овальные, треугольные, сменяют друг друга. Ни один фасад не повторяет другой. Главный фасад (южный), где мраморные колонны ризалита объединяют два верхних этажа, обильно украшен скульптурой. Северный, садовый, выходящий на Мойку фасад, как бы соединяет здание с Летним садом широкой пологой лестницей. Боковые фасады – один с Фонтанки, другой церковный (с улицы Садовой) более скромны, схожи между собой. Явная разностильность фасадов и усложнение баженовского плана позволяют некоторым исследователям видеть в этом печать явного архитектурного дилетантизма (возможно, идущего от самого заказчика). При всем том, как и хотел Павел Петрович, сооружение действительно является замком, окруженным со всех сторон водой и рвом, с подъемными мостами.

Освящение замковой церкви состоялось 8 ноября 1800 г. в день Св. Михаила Архангела. Шествие началось утром от Зимнего дворца при громе пушек. Мимо почетного караула император и великие князья верхами, а императрица и великие княгини в каретах проследовали в замок на праздничный обед, позднее, вечером, был бал-маскарад, доступный и для простой публики. Белый, Большой тронный и Арабесковый залы, Галерея Лаокоона, Овальный зал, Мраморная галерея (Георгиевский зал), Галерея Рафаэля были убраны роскошно, но по-разному, нигде не повторяясь: резьбой, мрамором, обиты шелком и бархатом. Плафоны расписывали Карло Скотти и Якоб Меттенлейтер, плафон «Антоний и Клеопатра» принадлежал Тьеполо. Иконостас церкви был выполнен из разноцветных мраморов и лазурита, плафон «Троица» исполнен К. Скотти.

Однако Павлу суждено было прожить в этом замке всего 40 дней. В 1820-е гг.

переданный в ведение Главного инженерного училища, замок стал называться Инженерным, а многие его интерьеры были решительно переделаны (ныне – в ведении ГРМ, успешно реставрируются). Но как бы ни было искажено временем и людьми это творение зодчества, оно до сих пор созвучно образу, созданному великим поэтом:

Когда на мрачную Неву
Звезда полуночи сверкает
И беззаботную главу
Спокойный сон отягощает,
Глядит задумчивый певец
На грозно спящий средь тумана
Пустынный памятник тирана,
Забвенью брошенный дворец…

Л. С. Пушкин. «Вольность»

Несомненным шедевром Бренна по чувству пропорций и гармонии является Румянцевский обелиск, поставленный сначала недалеко от Мраморного дворца на Царицыном лугу (Марсово поле, 1799), а в 1820 г. перенесенный к Академии художеств.

В 1802 г. Бренна оставляет службу. Он распродает принадлежащую ему, одну из самых богатых в Петербурге, коллекцию скульптуры, где были собраны произведения от античности до Возрождения (например, «Скорчившийся мальчик», Эрмитаж), и живописи (Тициан, Рембрандт, Йордане, Гвидо Рени, Юбер Робер, Грёз и др.), а также свой дом. Он уехал из России сначала во Францию, затем в Германию, в Дрезден (где и умер). Бренна оставил после себя ученика – великого архитектора Карло Росси.

Таким образом, уже в масштабных работах павловского времени, в первую очередь Михайловском замке, были заложены принципы ансамблевости, которые блестяще воплотятся в зодчестве первой трети следующего столетия.

Градостроительство при Екатерине II. Комиссия о каменном строении Санкт-Петербурга и Москвы. Ал. В. Квасов. П. Р. Никитин. Н. Легран

Мощная школа зодчества екатерининской поры отразила в большой степени идеологию просветительской эпохи, выразила две ведущие идеи века Просвещения: идею независимости личности «естественного человека» и идею Отечества. Огромным было поле практического применения этих идей и их конкретного выражения. Как справедливо отмечают исследователи, то, что в Европе нередко оставалось в чертежах, в России претворялось в жизнь волей самодержца и государственными средствами. Достаточно привести такие примеры, как перепланировка городов на регулярной

основе, генеральное межевание, усадебное строительство. Особо следует вспомнить о роли градостроительных комиссий. Созданная в 1737 г. Комиссия о Санкт-Петербургском строении, архитектором которой после страшного пожара Дворцовой и Адмиралтейской частей города стал П. М. Еропкин, прекратила существование уже в середине 1740-х гг. при новой императрице, поскольку Елизавета Петровна занималась исключительно дворцовым строительством. В 1762 г. Екатерина II создала Комиссию о каменном строении Санкт-Петербурга и Москвы (первоначальное название – Комиссия для устройства городов Санкт-Петербурга и Москвы), после чего провела ряд реформ, касающихся провинциального (губернского и уездного) строительства. В 1765 г. Канцелярия от строений была переименована в Канцелярию от строений домов и садов, а затем преобразилась в Контору строения домов и садов.

В соответствии с указом 1763 г. «О сделании всем городам, их строениям и улицам специальных планов по каждой губернии особо» Комиссия все больше внимания уделяет архитектуре провинциальных городов. После пожара 1763 г. начинается реконструкция Твери под руководством Петра Романовича Никитина (1727–1784), сына знаменитого петровского пенсионера, и при участии молодых Матвея Казакова и Алексея Квасова. Главной градостроительной задачей было связать ансамбль города из площадей и улиц с кремлем. Реконструкция Твери послужила образцом для других русских городов со сложившей структурой и наслоениями разных эпох: Ярославля, Костромы, Калуги, Тулы. Большая заслуга в провинциальном зодчестве принадлежит Ивану Старову. Он не только разрабатывал типы регулярных городских застроек (Рязань, Николаев), но и, обладая талантом градостроителя, создавал проекты планировки целых новых городов (Екатеринослав). В первом случае, когда он имел дело с уже сложившимся старым городом, архитектор очень осторожно менял его план, бережно сохраняя памятники старины и разумно сообразуя новое со старым.

В основе деятельности Комиссии лежало представление о городе как о рационально построенном организме с ясно выраженной планировочной и объемной структурой. Сначала необходимо было составить и поверить ситуационные и фиксационные планы. Затем город, особенно большой, разбивался на части, после чего утверждались планы частей города и образцовые типовые проекты. Комиссия предложила обязывать владельцев использовать утвержденные проекты фасада уже при отведении участка. Еще одним принципом стало замещение сложившейся застройки постепенно, по мере ее обветшания. В процессе проектирования Комиссия стремилась к выработке единой методики, переходя от частных находок к более общим решениям, применяя те или иные выработанные приемы в разнообразных конкретных ситуациях и в различных комбинациях, суммируя их и обобщая.

Комиссия о каменном строении функционировала до 1796 г. За этот период ею последовательно руководили видные архитекторы: Ю. М. Фельтен (1762), Ал. И. Квасов (1763–1772), И. Е. Старов (1772–1774), И. М. Лем (1775–1796). Помимо урегулирования планировки Петербурга и Москвы за 34 года своего существования Комиссия создала генеральные планы 24 городов: Архангельска, Астрахани, Твери, Нижнего Новгорода, Казани, Новгорода, Ярославля, Костромы, Томска, Пскова, Воронежа, Витебска и др.

Главными градоформирующими факторами считались водные и сухопутные магистрали, сложившиеся административные и торговые площади, четкие границы городов. Упорядочение городской планировки происходило на основе геометрически правильной прямоугольной либо лучевой системы. Застройка улиц и площадей городов регламентировалась по высоте: она должна была постепенно повышаться по направлению к центру города. Главные улицы и площади должны были застраиваться «образцовыми» домами, поставленными вплотную друг к другу. Архитектурный облик домов определялся несколькими утвержденными «образцовыми» проектами фасадов, отличавшихся классической простотой архитектурных решений.

Интересно, что параллельно или несколько позднее с составлением фиксационных планов и на их базе возникает идея создания «перспективных», «фасадических» планов, т.е. планов, показывающих кварталы аксонометрически, с птичьего полета. Такой эффектный проект был предложен И. И. Бецким, пригласившим французского математика П. де Сент-Илера для составления аксонометрического плана Петербурга (1765–1773). С великими трудностями гигантский план столицы был начерчен и иллюминирован, но так и остался негравированным, в единственном экземпляре. Со временем про него забыли, и далеко не все листы дошли до нашего времени. Тем не менее методика построения таких планов была освоена, появились виды с птичьего полета пригородных дворцов Петербурга; нечто аналогичное, видимо, М. Ф. Казаков задумывал и для Москвы.

В 1769 г. Комиссия каменного строения окончательно утвердила генеральный план Петербурга (заметим, ставший планом развития на несколько десятилетий). По проектам Комиссии были розданы участки и спроектированы дома в кварталах рядом с Адмиралтейством и Зимним дворцом.

Алексей Васильевич Квасов (нач. 1720-х – 1777), младший брат Андрея Квасова, развил проект Растрелли по устройству парадной площади перед Зимним дворцом в Петербурге. Он предложил, используя существовавшую застройку Миллионной (Луговой) улицы, провести симметрично красную линию другой стороны площади и объединить обе ветви циркульной кривой, смягчившей треугольную конфигурацию площади. Созданная таким образом параболического очертания площадь легла в основу проекта Дворцовой площади Карло Росси. При этом на месте арки Главного Штаба в створе Большой Морской улицы Квасов также намечал проездной арочный павильон, увенчанный фигурой Славы (см. статью Е. Ю. Барышниковой).

Комиссия разработала проект благоустройства набережной реки Фонтанки. Образование сквозных проездных набережных и предмостных площадей превратили Фонтанку в важную дугообразующую магистраль. Намечается сооружение восьми мостов, из которых семь были впоследствии осуществлены. Каждый имел по четыре гранитных башни, которые служили для развода среднего пролета. Из этих мостов в первоначальном виде до нас дошли Чернышов (Ломоносова) мост и Старо-Калинкинский, наведенные через Фонтанку в 1785–1787 гг.

Для Москвы в 1775 г. был составлен новый генеральный «прожектированный» план, сохранявший радиально-кольцевую структуру и наметивший систему площадей, полукольцом охвативших Кремль и Китай-город. Значительная роль в его создании и дальнейшем урегулировании московской застройки принадлежит Никола Леграну (1741–1791), последовательно главному архитектору в Отдельном департаменте при Комиссии о каменном строении, Каменном приказе и Архитектурной экспедиции Управы благочиния. Выпускник парижской академической школы, Легран содействовал распространению в России идей французского классицизма XVII–XVIII вв., при этом, как отмечают исследователи, он стал одним из первых мастеров, обратившихся к проблеме активного диалога старого и нового в архитектурном облике Москвы. Легран проектировал и строил в Москве много. Документально его авторство подтверждено в отношении здания Кригскомиссариата (1776–1780), образующего почти замкнутое каре с главным корпусом, выходящим на набережную Москвы-реки. По его проекту была построена и церковь Успения Богородицы на Могильцах (с 1791).

Важной гранью творчества Леграна стала его педагогическая деятельность. Из его мастерской вышли многие губернские архитекторы – его сын Н. Н. Легран, Н. Урюпин, А. Крылов и др. (подробнее см.: Клименко Ю. Г. Творчество архитектора Николя Леграна // Архитектур, наследство. Вып. 44. М., 2001).

Должность губернского архитектора возникла по указу Екатерины II «Учреждения для управления губерний Всероссийской империи». В соответствии с ним были изданы распоряжения о включении в органы местного управления новых должностных лиц, профессионально владевших вопросами градостроительства и архитектуры. Такие должности по мере необходимости вводились на местах. В обязанности губернских архитекторов входили составление проектов и смет, контроль проектной документации, освидетельствование имеющихся зданий, подача предложений по строительству и расположению новых общественных и церковных зданий. Фактически в руках губернаторов и губернских архитекторов находилась вся полнота градостроительной власти. В царствование Павла I губернских архитекторов причисляли к строительным экспедициям, которые с 1775 г. относились к казенным палатам.

Из Петербурга и Москвы новая русская архитектура, созданная усилиями не одного поколения зодчих, распространилась по всей России. Вместе с тем продолжало существовать традиционное деревянное зодчество, как культовое (22-главая церковь Кижского погоста 1714 г. открывает собой ряд блестящих памятников Севера), так и гражданское. Но лишь к концу столетия в нем начинает наблюдаться соответствие современным стилистическим веяниям: недаром именно в конце века появился термин «деревянный классицизм», а уже в начале следующего столетия многие провинциальные города (например, Вологда) являют собой замечательные образцы этого деревянного ампира.

Архитектура русской провинции в XVIII в. в целом лежала в общем русле развития стиля. Наиболее открытым для архитектурных новшеств был усадебный и аграрный юг

(Украина, Смоленщина, Рязанская и Тамбовская губернии). Северные регионы, напротив, сохраняли приверженность традициям. Для архитектуры провинции были характерны два существенных момента, отличавших ее от столичного зодчества. Во-первых, имело место значительное стилевое отставание. Например, в сельских храмах Костромской и Ярославской губернии в конце столетия еще можно было встретить черты стиля «дивного узорочья», тогда как в других регионах (Тверская, Вятская, Вологодская губернии) в это же время был распространен нарышкинский стиль, а кое-где уже бытовало барокко. Во-вторых, важную роль играла ориентация на столичные образцы, особенно в культовом строительстве. Центром подражания, безусловно, являлась Москва. В частности, в архитектуре провинции были широко распространены копии многих известных московских храмов: Собора Варсонофьевского монастыря, церкви Иоанна Воина на Якиманке, церкви Кира и Иоанна на Солянке и Климента Папы Римского на Пятницкой, церкви Вознесения на Гороховом поле, храмов Косьмы и Дамиана на Маросейке и Варвары на Варварке и др.

В заключение следует отметить, что в результате столетнего развития русская архитектура вышла на общеевропейский уровень, сумев сказать свое слово в разных стилистических направлениях и в то же время не утратить собственной национальной специфики и образности художественного языка.

Скульптура второй половины XVIII века

Классицизм – ведущее художественное направление в пластике второй половины XVIII века

Русский классицизм как ведущее художественное направление второй половины века явился величайшим стимулом для развития искусства больших гражданских идей, что и обусловило интерес к ваянию в этот период. Как мы помним, круглая скульптура в России первой половины столетия развивалась очень медленно, с трудом преодолевая восьмисотлетние древнерусские традиции в отношении к языческому «болвану». Толчок к развитию всех жанров круглой скульптуры дал Б. К. Растрелли, но мы не можем назвать ни одного большого русского мастера той норы. Тем фееричнее был неуклонный расцвет, блистательный взлет русской пластики во второй половине века. Ф. И. Шубин, Ф. Г. Гордеев, М. И. Козловский, Ф. Ф. Щедрин, И. П. Прокофьев, И. П. Мартос – каждый сам по себе был ярчайшей индивидуальностью, оставил свой, лишь ему свойственный след в искусстве. Но всех их объединяли общие творческие принципы, которые они усвоили еще в Академии художеств, в классе скульптуры профессора Никола Жилле (1709–1791), руководившего им почти 20 лет (1758–1777). Сам Жилле был скорее рокайльным мастером, но уже тяготеющим к классицистической простоте, что характерно для целого ряда французских художников того времени, включая и Э. М. Фалькопе, даже в мелкой пластике также шедшего от рококо к классицизму.

Русских художников – выходцев из Академии объединяли также общие идеи

гражданственности и патриотизма, высокие идеалы античности. Как мы помним, образование художников строилось прежде всего на изучении античной мифологии, слепков и копий с произведений античного и ренессансного искусства, а в годы пенсионерства – подлинных вещей этих эпох. Интерес к героической античности влияет и на выбор богов и героев: на смену излюбленным в петровское время Нептунам и Вакхам приходят Прометей, Поликрат, Марсий, Геркулес, Александр Македонский, персонажи гомеровского эпоса. Русские скульпторы стремятся воплотить в мужском образе черты героической личности, а в женском – идеально-прекрасное, гармонически-ясное, совершенное начало. Это прослеживается как в монументальной, архитектурно-декоративной, так и в станковой пластике. Заметим, что все самые известные мастера, вышедшие из стен Академии художеств с момента ее основания, оставили образцы и монументальной, и станковой скульптуры. Никакого свойственного нашему времени резкого разделения на «станковистов» и «монументалистов» в XVIII в. не было.

В отличие от барокко архитектурно-декоративная пластика в эпоху классицизма имеет строгую систему расположения на фасаде здания, в основном в центральной части, главном портике и в боковых ризалитах, или венчает здание, читаясь на фоне неба. В отличие от слияния барочной скульптуры с архитектурой, классицистический декор как бы самостоятельно существует в организме здания, подчиняясь лишь тектонике стены, гармонии членений. В интерьере скульптура размещается преимущественно на парадной лестнице, в вестибюле, в анфиладе парадных зал.

В станковой пластике отмечается разнообразие жанров. В поисках идеально-прекрасного, гармонического, героического начала отечественные скульпторы все же не впадают в отвлеченность и абстрактность; их образы остаются вполне жизненными. Их поиск обобщенно-прекрасного не исключает всей глубины постижения человеческого характера, стремления передать его многогранность, поэтому не случайно в станковой скульптуре второй половины века развивается и портрет. Заметим, что хотя Ф. И. Шубин и видел трудности своего бытия в том, что он «портретной», в стенах Академии к этому жанру никогда не относились снисходительно.

Сочетание барочных и классицистических тенденций в пластике на заре зарождения классицизма и в его ранней стадии. Античность в русском восприятии

Говоря о скульптуре второй половины столетия, следует признать одно очень важное общее, в той или иной степени характерное для всей русской пластики этого времени, независимо от ее отношения к архитектуре или жанра, свойство. Она почти всегда представляет собой совмещение, слияние черт барокко и классицизма, барочных и классицистических тенденций, особенно на заре рождения классицизма. Это касается творчества М. И. Козловского, Ф. Г. Гордеева, И. П. Прокофьева и др. Лишь в конце XVIII – самом начале XIX в. Ф. Ф. Щедрин и И. П. Мартос создают образцы ясной

гармонии, так сказать, чистого классицизма. «Полем сражения» двух сменяющих друг друга высоких художественных стилей нередко становится и все творчество того или иного мастера, и одно его произведение.

Собственно, аналогичную картину мы наблюдаем и в архитектуре, и даже, быть может, чуть более сглажено, в живописи. Но в архитектуре становление классицизма представляется процессом все же более цельным и быстрым, тогда как в живописи (за исключением исторического жанра) идеи классицизма выражались скорее лишь в почерке, вернее, более всего в почерке, в манере художника (в лепке формы, в осмыслении главенствующей роли рисунка и светотени, в отношении к цвету), чем идеологически. Эстетика классицизма эпохи Просвещения, обобщенно-абстрактные просветительские идеалы в силу большей, чем в живописи, условности художественного языка архитектуры и скульптуры нашли именно в этих видах искусства свое полное развитие.

Вместе с тем русский классицизм отличался от общеевропейского отношением к античности. Для русских мастеров античность никогда не была важнейшим и почти единственным объектом изучения и подражания. Винкельмановские идеи в этом смысле оказали меньшее влияние на Россию, чем, скажем, на Германию, что и естественно. В русском классицизме нет также безусловного и жесткого приоритета разума над чувством, эмоциональность образа всегда напоминает о живой связи с барокко. Кроме того, в основе всех классицистических произведений русских мастеров лежит внимательное изучение натуры, как лежало оно в основе работ скульптора Б. К. Растрелли, всем своим творчеством как бы подготовившего расцвет русской пластики второй половины XVIII в.

Ф. И. Шубин-портретист. Его монументально-декоративные работы

Достижения портретного жанра в скульптуре связаны прежде всего с творчеством Федота Ивановича Шубина (1740–1805), земляка М. В. Ломоносова, прибывшего в Петербург, в сущности, уже художником, постигшим тонкости костерезпого дела. Закончив Академию по классу Н.-Ф. Жилле с Большой золотой медалью, Шубин уезжает в пенсионерскую поездку сначала в Париж (1767–1770), где учится у Ж.-Б. Пигаля и посещает натурный класс Академии, а затем в Рим (1770–1772), вновь ставший с середины века, с раскопок Геркуланума и Помпей, центром притяжения для художников всей Европы. И хотя учиться в Риме в эти годы было не у кого, однако сами памятники античности и Возрождения были учителями.

Первое произведение Шубина по возвращении на родину – бюст бывшего вице-канцлера А. М. Голицына (гипс, 1773, ГРМ; мрамор, ГТГ) уже свидетельствует о полной зрелости мастера. Многогранность характеристики модели раскрывается при круговом ее осмотре, хотя у портрета, несомненно, есть и главная точка зрения. Ум и скепсис, духовное изящество и следы душевной усталости, сословной исключительности и насмешливого благодушия – самые разные стороны натуры сумел передать Шубин в лице русского аристократа. Конкретность облика не помешала скульптору создать в

нем художественный образ целого поколения, образ русской аристократии екатерининского времени. «Чредою шли к тебе забавы и чины», – это А. С. Пушкин, по сути, написал и о Голицыне, и о братьях Орловых, изображение которых Шубин делает для Мраморного дворца.

Столь характерный образ скульптору помогает создать необычайное разнообразие выразительных средств, которыми он владеет. Сложный абрис головы Голицына, ее разворот, противоположный развороту плеч, тщательная обработка разнофактурной поверхности (плащ, кружева, парик), тончайшая моделировка лица (надменно прищуренные глаза, породистая линия носа, капризный рисунок губ) и более свободно-живописная моделировка одежды – все здесь еще напоминает стилистические приемы барокко. Это подчеркнуто и самой формой бюста, в котором динамичные скульптурные массы противопоставлены узкому круглому постаменту. Однако как истинный сын своего времени Шубин трактует свои модели в соответствии с просветительскими концепциями обобщенно-идеального героя. Это свойственно для всех его работ, исполненных в 1770-е гг., что позволяет говорить о них как о произведениях раннего классицизма, хотя в приемах начинающего скульптора прослеживаются черты не только барокко, но и рокайля. Со временем в портретах Шубина будут усиливаться конкретность, жизненность, острая характерность.

После успеха бюста Голицына императрица приказала «никуда его» (т.е. Шубина) «не определять, а быть собственно при Ея Величестве». В 1774 г. Шубину присуждено звание академика.

Скульптор редко обращался к бронзе, он работал в основном в мраморе и всегда использовал, по сути, очень замкнутую и ограниченную форму бюста. Его процесс работы: глина – гипс – мрамор. Именно в этом последнем материале мастер показал все многообразие и психологических решений, и художественных приемов. Языком пластики он создает образы необычайной выразительности, исключительной энергии, совсем не стремясь к их внешней героизации (бюст генерал-фельдмаршала З. Г. Чернышева; мрамор, 1774, ГТГ). Он не боится снизить, «заземлить» образ фельдмаршала П. А. Румянцева-Задунайского, передавая характерность сто совсем не героического круглого лица со смешно вздернутым носом, заплывшими глазами и двойным подбородком (1777, гипс, ГРМ; 1778, мрамор, Белорусская картинная галерея). У Шубина нет интереса только к внутреннему или только к внешнему: человек у него предстает во всем многообразии своего жизненного и духовного облика. Таковы мастерски исполненные бюсты государственных деятелей, военачальников, чиновников. В 1770-е гг. Шубин исполняет множество портретов русской знати, становится модным художником.

В 1780-е гг. скульптор занимается архитектурно-декоративной пластикой (о чем будет рассказано ниже), а наиболее плодотворный его период приходится на 1790-е гг. Он делает очень разные вещи, и поэтому не совсем верно рассматривать его творчество как единое движение к классицизму. В бюсте Г. А. Потемкина-Таврического (1791, мрамор, ГРМ), в его широком добродушном, по при этом скептически улыбающемся

лице в ореоле пышных кудрей, в мощной шее, выступающей из тонкого кружева рубашки, намечена будущая очень свободная моделировка формы. Но главное – здесь есть определенный характер, в котором принц де Линь, по его словам, находил нечто «гигантское, романтическое и варварское» и полагал, что смерть Потемкина «оставила громадную пустоту в городе» (цит. по: Соротокина Н. М. Фавориты Екатерины Великой. М., 2012. С. 264). Известно, как скорбела императрица о смерти князя Таврического и говорила своему секретарю Храповицкому: «Как можно мне Потемкина заменить? Он был настоящий дворянин, умный человек, его нельзя было купить» (запись в «Памятных записках А. В. Храповицкого…» от 16 октября 1791 г.). Потемкин был ее «тайный муж», умный советник, по сути, соправитель, и она прекрасно понимала, что осталась одна с великой и тяжкой ношей правления на своих плечах.

В бюсте адмирала В. Я. Чичагова (1791, мрамор, ГРМ) характеристика совершенно иная – сухая, сдержанная, как будто прямо способствующая передаче совсем иной натуры модели: на лице читаются воля, ум, но и глубоко запрятанная горечь разочарований.

Романтическим ореолом овеян созданный скульптором почти вдохновенный образ, который до недавнего времени считали портретом П. В. Завадовского, статс-секретаря Екатерины и ее недолгого фаворита (бюст сохранился только в гипсе, ГТГ; остальное – поздние копии). Резкость поворота головы, пронзительность взора, общая аскетичность облика, свободно развевающиеся одежды – все говорит об особой взволнованности, обнаруживает натуру страстную, незаурядную, артистическую. Однако все, что мы знаем о Завадовском, человеке образованном, умном, работоспособном, трудолюбивом (кстати, получившем все основные свои награды и чины уже в александровскую эпоху), как раз этих черт и не обнаруживает. Да и манера исполнения Шубина в 1770-е гг., когда только и мог быть исполнен этот портрет («случай» Завадовского продолжался с осени 1776 по середину лета 1777 г.) не была такой свободно-раскованной, а моделировка форм такой мягкой, какой стала в 1790-е гг. На все эти моменты обратила внимание старший научный сотрудник ГРМ Е. В. Карпова (о повой атрибуции портрета см.: Карпова Е. В. От старой ошибки к новой гипотезе: о так называемом портрете П. В. Завадовского работы Ф. И. Шубина // Карпова Е. В. Русская и западноевропейская скульптура XVIII – начала XX века. Новые материалы. Находки. Атрибуции. СПб., 2009. С. 38–46).

В результате изучения большого иконографического материала, сопоставления его с документами, а главное благодаря зоркому «искусствоведческому глазу» исследователя портрет оказался изображением живописца И. Б. Лампи Старшего, приехавшего в Россию по приглашению императрицы в 1792 г., исполнившего не только ее портрет, но и многих из ее окружения (в том числе и Завадовского). Автор новой атрибуции считает портрет исполненным в середине 1790-х гг. и даже высказывает интересную мысль о том, что живописец и скульптор одновременно портретировали друг друга. Так это или не так, мы не узнаем никогда, по определение модели делает естественным артистизм исполнения и вдохновенность образа. Поражает гибкость мастера, с которой он применяет свои приемы в зависимости от

«человеческого материала». Для нас же интересно еще и то, как чуток ваятель к призывам времени: метод обработки формы в бюсте Лампи, эти как бы скользящие по лицу тени – нечто совершенно новое, почти немыслимое для пластики XVIII в. – предвещает эпоху романтизма.

Еще более сложная характеристика дана в бюсте М. В. Ломоносова, созданном для Камероновой галереи, где размещались бюсты античных героев (1793, Камеронова галерея Царского Села, бронза; ГРМ, гипс; Академия наук, мрамор; два последних – более ранние). Напомним, что Шубин относился к Ломоносову с особым пиететом. Гениальный русский ученый был близок ему не только как земляк, но и своей творческой вдохновенностью. Шубин создал образ, лишенный всякой официальности и парадности. В облике модели видны живой ум, энергия, сила чувств. Разные ракурсы дают разные аспекты натуры, и в другом повороте мы читаем на лице и грусть, и разочарование, и даже выражение скепсиса. Однако в этой работе нет мощного обобщения других шубинских образов, как нет в нем и подлинной антикизации, требуемой для сосуществования с бюстами галереи. Объяснение, думается, заключается в том, что работа сделана не с натуры: Ломоносов умер за 27 лет до нее (в исследованиях последнего времени, правда, высказывается мысль о возможности натурных зарисовок очень молодого скульптора, до нас не дошедших, но это вряд ли меняет общую оценку).

Многогранен – и в этой многогранности противоречив – созданный скульптором образ Павла I (мрамор, 1797; бронза, 1798; оба – ГРМ; бронза, 1800, ПТ). Здесь сентиментальная мечтательность уживается с жестким, даже жестоким выражением лица, а уродливые, почти гротескные черты не лишают образ величественности. Все построено на тончайшей моделировке формы. Мраморный бюст в этом смысле представляется более интересным, так как в бронзе многое сглажено.

Среди работ 1790-х гг. высоким совершенством мастерства выделяется медальон с изображением митрополита Гавриила, настоятеля Александров-Невской лавры (мрамор, 1792, ГРМ), представляющий собой рельеф во всех его градациях – от высокого до низкого, с применением буравчика, «врезки» и пр. Но главным является то, что вся эта «палитра» скульптора использована для создания образа необычайной человеческой теплоты, естественности и благородства.

Ф. И. Шубин. Император Павел I. 1797, ГРМ

Шубин работал не только как портретист, но и как декоратор. Он исполнил 58 овальных мраморных исторических портретов для фельтеновского Чесменского дворца, скульптуры для Мраморного дворца и для Петергофа и др. Так, мраморные рельефы для Чесменского дворца (1771–1775; ныне находятся в Оружейной палате), композиции которых изображают в три четверти или анфас русских князей и царей от Рюрика до Елизаветы Петровны, – в большой степени, разумеется, вольные фантазии на тему исторического портрета, иногда прямо антиисторические по характеристикам. В 1775–1785 гг. Шубин вместе с итальянцем Валли и австрийцем Дункером исполняет

42 скульптурных произведения для Мраморного дворца. Наиболее достоверное авторство Шубина – в статуе Равноденствия, выполненной для главной лестницы дворца (русский тип лица, «шубинский» поворот головы и пр.). В изображении 20 статуй пророков и в шести барельефах для Троицкого собора Александро-Невской лавры (архитектор И. Е. Старов) роль Шубина, видимо, свелась к эскизам и наблюдению за работой. Как и большинство выдающихся скульпторов второй половины столетия, Шубин работал в Петергофе над обновлением обветшавших статуй: ему принадлежит Пандора в ансамбле Большого каскада, в которой исследователи находят много общего с Купальщицей Э. М. Фальконе (ГЭ).

Наконец, 1789/1790 г. датируется статуя «Екатерина II – законодательница», исполненная по заказу Г. А. Потемкина для Таврического дворца на праздник 1790 г. в честь победы над турками. Мастер прибегает к аллегории, как это делает Д. Г. Левицкий в произведении, исполненном по подобной программе за несколько лет до Шубина. Основным просчетом Шубина представляется размер статуи, несомненно, маленькой для огромного зала дворца (правда, мастер нашел выход из положения, поместив ее в ротонду и таким образом ограничив пространство). Художнику вменялись в вину также архаизмы вроде «устаревшего контрпоста» фигуры, антикизированных одежд (хитон) и т.д.

В эти же годы особого прославления «просвещенной монархии» и «просвещенной монархини» по типу украшения петербургского Сената (скульптор Ж.-Д. Рашетт по программе Н. А. Львова и рисункам Г. И. Козлова) в Москве идет работа над убранством Круглого (Екатерининского) зала Сената (Присутственных мест) в Московском Кремле (архитектор М. Ф. Казаков). По оригиналам Шубина здесь исполняются рельефы «Российские государи» (гипс, 1784–1790), а скульптор Гаврила Тихонович Замараев (1758–1823) создает цикл рельефов на тему «Деяния Екатерины», предстающей в каждом из них в образе Минервы. Рельефы как бы обегают зал за колоннами, прекрасно вписываясь в удивительную казаковскую гармонию.

Ф. Г. Гордеев. Переосмысление античных сюжетов в его творчестве. Мемориальная пластика

В 1770-е гг. рядом с Ф. И. Шубиным работает ряд молодых выпускников Академии художеств. Федор Гордеевич Гордеев (1744–1810) окончил Академию на год позже Шубина, проходил пенсионерство в Париже (у Ф. Лемуана, художника переходного стиля от рокайля к классицизму) и в Италии. В 1772 г. он возвратился в Петербург, а в 1776 г. получил звание академика. Творческий путь Гордеева тесно связан с Академией: он всю жизнь преподавал в ней и некоторое время даже был ее ректором.

Гордеев – мастер монументально-декоративной скульптуры. В его ранней работе – надгробии Н. М. Голицыной – видно, как умели глубоко проникнуться идеалами античности в се греческом варианте русские мастера. Подобно тому как в средневековый период древнерусскими мастерами были творчески восприняты традиции византийского искусства, так в период классицизма, во второй половине

XVIII в., русские ваятели постигали и творчески переосмысливали принципы эллинистической скульптуры. Для большинства из них это освоение и создание собственного национального стиля классицизма шло не всегда гладко. Причем в эволюции творчества совсем необязательно в столкновении барочных, а иногда и рокайльных тенденций с классицистическими побеждают последние.

Так, первая работа Гордеева «Прометей» (1769, гипс, ГРМ) и два надгробия Голицыных – фельдмаршалу А. М. Голицыну, герою Хотина (1788, ГМГС), и Д. М. Голицыну, основателю знаменитой больницы, построенной Казаковым (1799, ГМА), несут в себе много барочных черт. Это и сложность силуэта, экспрессия и динамика («Прометей»), и живописность общего композиционного замысла, патетика жестов аллегорических фигур (Добродетели и Военного гения – в одном надгробии, Горя и Утешения – в другом). Более раннее по времени исполнения надгробие И. М. Голицыной (1780, ГМА) приводит на память древнегреческие стелы. Барельефная фигура плакальщицы, взятая в рост, но менее, чем в натуру, расположена на нейтральном фоне у щита с вензелем умершей и вписана в овал. Величавость и торжественность скорбного чувства передают «медлительные» складки ее плаща. Выражением благородной сдержанности веет от памятника. В нем совершенно отсутствует всякий намек на патетику барокко, но нет и абстрактной символичности, нередко присутствующей в произведениях классицистического стиля. Скорбь здесь тиха, а печаль трогательно человечна. Это затаенное, глубоко спрятанное горе, образ лирический, интимный, задушевный. Именно подобные черты станут характерными для русского классицизма.

В соответствии с просветительским духом в надгробии выражена мысль не только о бренности земного бытия, но и о бессмертии человеческого духа. В отличие от барочных французских или немецких надгробий здесь нет ни натурализма, ни аффектированной патетики. Русские мастера идут прямо вслед античности, точнее, греческой архаике, архаической стеле, в которой нет протеста и возмущения краткостью жизни, а присутствует лишь скорбное, по неизбежное примирение со смертью, как в сценах «погребального угощения».

В русской мемориальной скульптуре, несомненно, при желании можно обнаружить определенную эволюцию от барочной эмоциональности и барочного сенсуализма к ясной и спокойной гармонии высокого классицизма. По тогда нужно признать, что этот путь был проделан довольно быстро. Началом его можно считать исполненное Гордеевым барельефное надгробие Н. М. Голицыной, хотя в нем еще усматривается некоторая сложность в ритме складок плаща и узоре ниспадающих к постаменту цветов. Все это лежит даже не в поэтике барокко, а, скорее, уже раннего классицизма. Завершением пути является статуарная пластика, как, например, фигура в рост в надгробии Е. И. Гагариной Мартоса (1803), прямо поставленная на постамент, рассчитанная на круговой обзор, не зависящая уже от фона и расположенная в открытом пространстве.

Еще яснее принципы классицизма в творчестве Гордеева прослеживаются в барельефах на античные сюжеты для фасадов и интерьеров Останкинского дворца

(1780-е). Исполнено 11 барельефов для экстерьера и 46 интерьерных, однако сохранившийся договор упоминает только 22 рельефа: видимо, рельефы ротонды вряд ли принадлежат Гордееву. Определенного сюжета в рельефах экстерьера нет. Из фриза во фриз перемещаются человеческие фигуры в медленном ритуальном ритме. Каждая из них четко и ясно читается, фигуры не переплетены, не взаимосвязаны, не представлены в сложных ракурсах, как в барокко. Кажется не совсем обоснованным сравнение этих рельефов с рельефами римского Алтаря мира, где наблюдается протокольная точность и сухость в моделировке почти портретно узнаваемых лиц.

Наиболее совершенными представляются внутренние рельефы для проходного зала между Итальянским залом и ротондой. Поскольку движение фигур (а их более 60) идет в одном направлении, то создается впечатление, что они как бы обволакивают, окружают зал. Духом подлинной античности веет от этих тонко моделированных обнаженных человеческих фигур, представленных на гладком фоне стены. В «Свадебном поезде Амура и Психеи» фантазия скульптора неистощима: в движении, позах, ракурсах, в тонких градациях планов, в ощущении тектоники стены. Подобным образом понимал античность – как золотой век, детство человечества – Рафаэль, один из великих мастеров Возрождения. В гордеевском резце есть то же тонкое ощущение, а не простое подражание античности; его пластика полна лиризма и абсолютно лишена холодного академизма. Заметим, не случайно именно Гордеев готовил к отливке (и руководил всей работой) едва ли не лучшие копии с античных произведений. Здесь можно вспомнить Геркулеса и Флору (из Неаполитанского музея) для пиш главного портика Академии художеств и для Камероновой галереи Царского Села, а также фигуры Аполлона и девяти муз, Меркурия, Венеры Калипсо и Флоры в Павловске, которые при Павле I были поставлены в Старой Сильвии (все – отлив с восковых моделей, 1780-е).

Гордеев принимал участие в создании главных памятников Петербурга: ему принадлежат змей Медного всадника (Гордеев также руководил всеми работами по его установке после отъезда Э. М. Фальконе из России) и рельеф на воронихинском постаменте памятника Суворову М. И. Козловского – знамена, гении и щит с надписью «Князь Италийский граф Суворов-Рымникский 1801».

Последние работы Гордеева – четыре барельефа на северном портике Казанского собора («Благовещение», «Поклонение волхвов», «Поклонение пастырей», «Бегство в Египет»). В отличие от останкинских рельефов фигуры в них представлены уже на легко обозначенном фоне (облака, ангелы, лучи света и пр.), создающем ощущение воздушности.

М. И. Козловский: разнообразие жанров. Сюжеты из римской истории. Мифологические образы. Тема героя. Монументальная скульптура

В творчестве замечательного русского скульптора редкого дарования Михаила Ивановича Козловского (1753–1802) можно также проследить сосуществование двух

разных художественных направлений с перевесом одних стилистических приемов над другими в каждом отдельном произведении. Его творчество, многообразное по жанрам (он оставил и монументы, и рельефы, и статуарную пластику, и надгробия, и скульптуру малых форм), являет собой наглядное свидетельство того, как русские мастера осмысляли античное искусство и западноевропейский классицизм, складывая свой стиль. В отличие от Ф. И. Шубина и Ф. Ф. Гордеева пенсионерство Козловского началось прямо с Рима, вновь становящегося центром мировой художественной культуры (немалую роль здесь сыграли теоретические труды И. И. Винкельмана и практика Рафаэля Менгса), а затем уже он переехал в Париж.

Первыми работами Козловского по возвращении на родину были два рельефа для Мраморного дворца, само название которых – «Прощание Регула с гражданами Рима» и «Камилл, избавляющий Рим от галлов» (нач. 1780-х) говорит о большом интересе мастера к античной истории, а именно к героическому периоду Римской республики. Оба рельефа посвящены идее гражданской доблести и любви к Отечеству. Но помимо «благородной простоты» и «спокойного величия», провозглашаемых как принципы классицизма, Козловский требовал от искусства большого чувства и душевного движения: недаром наиболее сильное впечатление в Риме на него произвел не Сикстинский плафон, а «Страшный суд» Микеланджело. В рельефе «Прощание Регула» помимо благородной строгости и величавой сдержанности скульптор показывает разное состояние своих героев (воинов, жены Регула, его сына). Все примиряются с неизбежным возвращением Регула по данному им слову в Карфаген, где он будет казнен. В жесте Регула есть нечто от патетической декламации актера классицистического театра. Композиция второго рельефа, изображающего момент, когда Камилл прерывает взвешивание римского золота предводителем галлов, построена на психологическом противостоянии двух героев. Заметим также, что барельефы смотрятся как картины, вставленные в стену, в них нет еще подлинной связи с архитектурой.

В 1783–1784 гг. Козловский исполняет цикл из восьми гипсовых барельефов для «Храма дружбы» (Концертный зал) в Царском Селе, построенного Дж. Кваренги. Это рельефы экстерьера: пять – в ротонде и три – в портике. Один из рельефов изображает Орфея, укрощающего музыкой диких зверей (портик), другой – Аполлона, играющего перед Церерой (ротонда); остальные шесть близки по композиции: в каждом по две аллегорические фигуры с атрибутами искусств. Никакого действия нет. Общая идея – музыка. Но этот образ создается не атрибутами искусств, не музыкальными инструментами (флейта, кифара, свирель и т.д.), а самим выразительным языком: ритмом линий, плавно круглящимися контурами, четким силуэтом, уравновешенностью и ясностью композиции. Историк искусства справедливо отмечает, что в торжественных, величественных образах Козловского, находящихся в полном соответствии со строгой архитектоникой Кваренги, выражена просветительская мысль о высоком воспитательном значении искусства (В. Н. Петров).

В 1788 г. Козловский вновь направляется в Париж, но уже в качестве наставника пенсионеров, и попадает в самую гущу революционных событий. В 1790 г. он

исполняет статую Поликрата (ГРМ, гипс), в которой тема страдания и порыва к освобождению звучит патетически. Вместе с тем в судорожном движении Поликрата, в усилии его прикованной руки, смертно-мученическом выражении лица есть даже некоторые черты натуралистичности. Задолго до Фридриха Шиллера Козловский толкует трагический образ правителя острова Самоса не столько как конкретное лицо, сколько как символ борьбы, страдания, мучительной расплаты существа, бросившего вызов богам.

Главные темы для своих станковых произведений (а Козловский работал преимущественно в станковой пластике) скульптор черпает из античности. Его «Пастушок с зайцем», который в действительности является изображением Аполлона, возвращающегося с охоты, как убедительно доказал И. В. Рязанцев (1789, мрамор, Павловский дворец-музей), «Спящий амур» (1792, мрамор, ГРМ), «Амур со стрелой» (1797, мрамор, ГТГ) и другие работы говорят о стойком и глубоком проникновении в эллинистическую культуру. Вместе с тем его произведения лишены какой-либо внешней подражательности: это скульптура именно XVIII в., созданная мастером, который с тонким вкусом и изысканностью воспевает красоту юного тела. Его «Бдение Александра Македонского» (вт. пол. 1780-х; мрамор, ГРМ) воссоздает героическую античность, тот гражданский идеал, который соответствует морализующим тенденциям классицизма: полководец испытывает волю, противясь сну; свиток «Илиады» около него – свидетельство его вкусов и образованности. Однако античность для русского мастера никогда не была единственным объектом изучения. В том, как естественно передано состояние полудремоты, оцепенелость полусна, есть живое, острое наблюдение, видна печать внимательного изучения натуры, а главное – нет всепоглощающего господства разума над чувством, сухой рациональности. В этом состоит одно из существеннейших качеств русского классицизма.

Козловского-классициста естественно увлекает тема героя, и он исполняет несколько терракот по мотивам «Илиады» («Аякс с телом Патрокла», 1796, ГРМ). Скульптор дает также свое толкование одному из эпизодов петровской истории в статуе Якова Долгорукого, приближенного царя, не побоявшегося возмутиться несправедливостью его указа (1797, мрамор, ГРМ). В статуе Долгорукого скульптор широко применяет традиционные атрибуты: горящий факел и весы (символ истины и правосудия), поверженную змею (коварство, низость, зло) и маску (притворство).

Развивая героическую тему, Козловский обращается к образу Суворова. Сначала мастер создает аллегорический образ Геркулеса на коне (1799, бронза, ГРМ; повторение – ГМЗ «Павловск»), Затем он исполняет памятник Суворову, задуманный как прижизненная статуя, подобно традициям Древнего Рима, и предназначавшийся сначала для Михайловского замка, но в силу обстоятельств, о которых говорилось в связи с растреллиевским памятником Петру I, поставленный у Марсова поля (1799–1801). Памятник не имеет прямого портретного сходства; эго, скорее, обобщенный образ воина, героя, в военном костюме которого соединены элементы вооружения древнего римлянина и средневекового рыцаря. И. В. Рязанцев высказал мнение, что это совсем не фантазийно-эклектическое одеяние, а вполне реальные

элементы новой формы, которую хотел, но не успел ввести Павел.

М. И. Козловский. Бдение Александра Македонского. 1785-1790, ГРМ

Относительно отсутствия портретного сходства вспомним, что и Микеланджело в свое время в образах Лоренцо и Джулиано в капелле Медичи не пытался передать их портретные черты, считая, что это будет безразлично потомкам. Главное для Козловского – образ полководца: от всего его облика, от гордого поворота головы, изящного жеста, которым он поднимает меч, веет энергией, мужеством, благородством. Его легкая фигура на постаменте цилиндрической формы (гранит, архитектор А. Н. Воронихин) создает с ним единый пластический объем. Соединяя мужественность и грацию, образ Суворова отвечает и классицистическому нормативу героического, и характерному для XVIII в. общему пониманию прекрасного как эстетической категории. В нем создан обобщенный образ национального героя, и исследователи справедливо относят его к наиболее совершенным творениям русского классицизма наряду с «Медным всадником» Э. М. Фальконе и «Мининым и Пожарским» И. П. Мартоса.

В эти же годы Козловский работает над статуей Самсона – центральной фигурой в Большом каскаде Петергофа (1800–1802). Вместе с лучшими скульпторами – Ф. И. Шубиным, Ф. Ф. Щедриным, И. П. Мартосом, И. П. Прокофьевым – Козловский принял участие в замене статуй петергофских фонтанов, выполнив один из самых ответственных заказов. В «Самсоне», как его принято называть, соединились мощь античного Геракла (по мнению И. В. Рязанцева, это и есть Геракл, ибо какой же Самсон с короткими волосами?!) и экспрессия образов Микеланджело. Исполин, разрывающий пасть льву (изображение льва входило в герб Швеции), олицетворял непобедимость России. Представляется, что винтообразный разворот фигуры, разнообразие ракурсов должны были напоминать эпоху петровского барокко. Во время Великой Отечественной войны памятник был похищен оккупантами (расплавлен?). В 1947 г. скульптор В. Л. Симонов воссоздал «Самсона» на основе сохранившихся фотодокументов, а совсем недавно статуя была отреставрирована.

Много сил Козловский отдавал преподаванию. С 1794 г. он был профессором скульптурного класса Академии художеств, из которого вышли такие замечательные мастера монументально-декоративной скульптуры первой половины XIX в., как В. И. Демут-Малиновский и С. С. Пименов. Исследователь творчества М. И. Козловского В. Н. Петров писал: «Вместе с Козловским, являвшимся одним из крупнейших русских скульпторов XVIII в., отошла в прошлое эпоха становления и созревания русского классицизма. Позднюю фазу в развитии стиля определило творчество других художников – в первую очередь Щедрина и Мартоса» (История русского искусства / под ред. И. Э. Грабаря [и др.]. Т. 6. М., 1961. С. 434).

Станковые и монументальные работы Ф. Ф. Щедрина. Античные

аллегории (Адмиралтейство) и темы Священного Писания (Казанский собор)

Сверстником М. И. Козловского был Федос (Феодосий) Федорович Щедрин (1751 – 1825). Он прошел тс же этапы обучения в Академии художеств и пенсионерства в Италии и Франции. Во Франции, где Щедрин прожил довольно долго (1775–1785), его учителем был Г. Аллегрен. Исполненный им еще в Париже в 1776 г. «Марсий» (гипс, НИМ РАХ), как «Прометей» Гордеева и «Поликрат» Козловского, полон трагического мироощущения. Как и у Козловского, здесь сказывается влияние не только античности, но и пластики Возрождения, прежде всего Микеланджело, недаром почти все они копировали во время учения луврских «Рабов». Знаменательно, что Щедрин специально опускает лицо Марсия, уделяя главное внимание торсу и стремительный порыв к освобождению передавая исключительно пластикой тела. Образ, полный экспрессии (Марсий), сменяется образом покоя, сна – опять-таки как у Козловского («Поликрат» – «Спящий Амур»). В 1779 г. Щедрин создает «Спящего Эндимиона» (бронза; отлив – 1909, ГРМ).

Как и у его предшественников – Гордеева и Козловского, это не простое обращение к античности, подражание образам золотого века: не возлюбленный Селены, гений ночи, а, скорее, «естественный человек», сын природы, столь понятный эстетике просветительства XVIII в.

Знаменитую «Венеру» Щедрина (1792, мрамор, ГРМ), исполненную им для Царскосельского парка, исследователи часто сравнивают с «Купальщицей» его учителя Габриэля Аллегрена (1767, Лувр). Аллегреновская скульптура замечательна своим пластическим мастерством, но она – скорее раздетая красавица, образ, в котором телесная красота явно преобладает над духовной. У Щедрина это возвышенный, одухотворенный образ, который при всем его идеально-прекрасном начале не теряет удивительной жизненности: задумчивость, грусть и мечтательность читаем мы в целомудренной «Венере».

Статуя имела огромный успех. С 1794 г. Щедрин получает звание академика, затем становится профессором Академии. Однако наиболее значительные работы Щедрина относятся к периоду позднего классицизма, к следующему столетию, и все они имеют монументально-декоративный характер. В начале XIX в. скульптор принимает участие в создании петергофских фонтанов («Нева», 1804). Но самое знаменитое создание Щедрина – скульптурный декор захаровского Адмиралтейства (1811 – 1813).

Ф. Ф. Щедрин. Венера. 1792, ГРМ

Можно смело сказать, что до Адмиралтейства скульптура никогда не имела такого значения не только в архитектурном декоре, но и в идейном замысле памятника. Этот программный цикл средствами пластики должен был раскрыть величие и могущество России и ее флота: «Без украшения наружность виду того иметь не может, а от того и красоту теряет и пропорции во всех частях расстраивает», – писал А. Д. Захаров (цит.

по: Гримм Г. Г. Архитектор Андреян Захаров. М., 1940. С. 28).

По сторонам центральной арки башни Адмиралтейства Щедрин поставил трехфигурные группы нимф, несущих небесную сферу, – величественные образы, сочетающие в себе силу, свободу движения и грациозность. По углам аттика центральной башни скульптор расположил статуи четырех великих античных воинов: Ахилла, Аякса, Пирра и Александра Македонского. В Адмиралтейском комплексе Щедрин сумел подчинить декоративное начало монументальному синтезу, продемонстрировать прекрасное чувство архитектоничности. Скульптурные группы нимф четко читаются своим объемом на фоне гладкой стены. Исследователь русской пластики XVIII в. И. В. Рязанцев полагает, что художественная структура групп нимф Адмиралтейства (он называет их «морские нимфы») передает ассоциативно метафорический пейзажный образ – «эффект открытого моря», а в контексте всего скульптурного убранства фасада обретает символическое звучание, напоминая о человеке в море, о мореплавании. Кроме того, в своей повторности эти группы усиливают чувство декоративизма, подчиненность ритмическому построению фасада (см.: Рязанцев И. В. Русская скульптура второй половины XVIII – первой половины XIX века. Проблемы содержания. М., 1994. С. 149, 152).

Фигуры воинов скульптор исполнил для огромной высоты, отсюда и крупные обобщенные массы, господство прямых – вертикалей и горизонталей, ничего лишнего. И опять поразительное чувство связи с архитектурой: фигуры воинов органически завершают центральную башню, оказываются необходимым архитектурным элементом.

С 1807 по 1811 г. скульптор занят фризом «Несение креста» для конхи южной апсиды Казанского собора. В этом огромном гипсовом рельефе, органически вошедшем, словно вросшем в архитектуру, Щедрин сумел передать сложные душевные переживания и создать самые разнообразные характеры: возвышенность и одухотворенность Христа, злобу воинов, скорбь плачущих женщин. Евангельский цикл дает ему такую же большую возможность для создания живой и естественной ситуации, как и античная мифология.

И. П. Прокофьев: переплетение барочных и классицистических тенденций на протяжении всего творчества

В создании скульптур для Казанского собора был занят и другой замечательный мастер пластического искусства XVIII в. – Иван Прокофьевич Прокофьев (1758– 1828), представитель уже второго поколения академических скульпторов. Вначале он учился в скульптурном классе Н.-Ф. Жилле, а затем занимался у Ф. Ф. Гордеева. В 1780–1784 гг. учился в Париже, но уже не у мастеров переходного стиля вроде Ж.-Б. Пигаля или Ф. Лемуаиа, а у классициста П. Жюльена. Из Франции Прокофьев уехал не в Италию, а в Германию, где пользовался успехом как портретист. Известно, что он исполнил около 50 бюстов и медальонов, из которых до нас дошло только два терракотовых портрета четы Лабзиных (1802, ГРМ).

Одна из ранних его работ – «Морфей» (гипс, ГРМ) представляет собой вполне зрелое классицистическое произведение, демонстрирующее безупречное владение анатомией, ясность пластики, обобщенность формы. Те же черты мы видим в «Актеоне» (бронза, 1784, ГРМ), исполненном по возвращении в Петербург для получения звания «назначенного в академики». Это почерк вполне сложившегося художника, умело передающего гибкое движение, вольный бег Актеона, преследуемого собаками Дианы. Как и у всех мастеров, о которых шла речь выше, здесь нет никакой иллюстративности, пересказа драматического события: «Актеон» – гимн юношеской красоте.

В 1785 г. Прокофьев получает звание академика, позже становится адьюнкт-профессором Академии. Это время его большого успеха, когда он буквально завален заказами. Прокофьев – мастер преимущественно рельефа, именно в нем выполнены его наиболее значительные произведения: серия гипсовых рельефов верхнего и нижнего вестибюлей и один рельеф чугунной лестницы Академии художеств; знаменитые «Детские забавы» дома И. И. Бецкого; рельефы дворца в Павловске (все – 1780; исключение составляет чугунная лестница Академии художеств: ее датируют 1819–1820 гг.). В рельефах Академии художеств ясным пластическим языком выражено величие Аполлона («Кифаред и три знатных художества»). В Павловском дворце сохранившиеся рельефы Туалетной Марии Федоровны выражают сентиментальную, идиллическую линию, столь распространенную в классицизме.

И. П. Прокофьев. Актеон. 1784, ГРМ

Сентиментализм рождался изнутри классицистического стиля, он как бы углублял наиболее русские, национальные черты: мягкость, элегичность, лиризм. В этом смысле Прокофьев – самый русский из русских классицистов. В отличие от Козловского или Щедрина у Прокофьева не выражена общественная проблематика, в его образах отсутствует какой-либо намек на пафос гражданственности. Он мечтатель, лирик. Его аллегории, как и сюжеты, просты и незамысловаты, в них нет драматического действия, нет и литературного оттенка. Но по форме – в рисунке, ритме линий, плавном изысканном контуре, в отсутствии сложных ракурсов, иллюзорности глубины, в четком делении пространства на три плана высотой рельефа – Прокофьев настоящий, «чистый» классик.

Как и почти все известные русские ваятели того времени, Прокофьев был занят декоративной скульптурой Петергофа («Волхов», исполненный в пару к щедринской «Неве»; «Пастушок Акид»; группа «Тритоны» и др.). Но мастеру были знакомы и высокие драматические ноты. Так, в Казанском соборе он исполнил фриз «Медный змий» (1806–1807) на аттике западного проезда колоннады – многофигурную ассиметричную композицию, полную напряжения и взволнованности.

И. П. Прокофьев. Разговор. Конец 1800-х, ГРМ

Последние 10–15 лет творческой жизни (1806–1822, в самые последние годы он не

работал из-за тяжелой болезни) Прокофьев пробует себя в разных жанрах: барельефы, статуи, группы, портреты, эскизы памятников. Но сохранился из всего этого в основном лишь графический материал, исследование которого приводит к очень интересному выводу: скульптор постепенно отходил от классицизма вновь к барокко (исключением является разве что горельеф «Воспитание» для чугунной лестницы Академии художеств). Рядом с «классиком» И. П. Мартосом это должно было казаться архаизмом. Можно сказать, что творчество Прокофьева целиком уложилось в XVIII в., не перешагнув сто (хотя мастер и прожил в следующем столетии больше четверти века). Впрочем, это не единственный случай: аналогичное происходило и с некоторыми живописцами.

Каждый из скульпторов второй половины XVIII в. оставил после себя большое графическое наследие, но наследие Прокофьева особенно велико (основное – в ГРМ). Это как бы графические дневники, написанные вдохновенно и виртуозно: эскизы собственных работ, зарисовки произведений мирового искусства, античных рельефов, натурные сцены, портреты, рисунки зверей, детские игры и пр.

Надгробная скульптура И. П. Мартоса – образец высокого классицизма XVIII века

Третий большой скульптор, также работавший в Казанском соборе, – Иван Петрович Мартос (1754–1835). Он прожил долгую творческую жизнь, и самые значительные его произведения были созданы уже в первой трети XIX в., когда он стал центральной и определяющей фигурой русского классицизма. К чисто классицистическому стилю относится и его фриз на аттике восточного проезда колоннады Казанского собора – «Источение воды», где скульптор представил Моисея народным вождем, трибуном, величавой и спокойной пластикой подчеркнув героический аспект сцены.

Но надгробия Мартоса, его мемориальная пластика 1780– 1790-х гг. по своему настроению и пластическому решению не только хронологически принадлежат XVIII в. Мартос сумел создать образы просветленные, овеянные тихой скорбью, высоким лирическим чувством мудрого приятия смерти, исполненные, кроме того, с редким художественным совершенством. В этих произведениях высокого классицизма, тем не менее, много живого человеческого чувства, как, например, в надгробии М. П. Собакиной (1792, ГМ А) или в изображении обнявшихся и рыдающих сыновей на постаменте надгробия Е. С. Куракиной (1792, ГМГС). И это также свойство русского классицизма XVIII в. – избегнуть всякой нормативности и абстрактности. Плакальщицы Мартоса – не просто знак, символ, необходимый стаффаж, а глубоко сострадающие, разделяющие скорбь и боль тех, кто оплакивает увековеченных в надгробном памятнике. Вместе с тем это тихая скорбь, светлое чувство, которое несколько позже выразят романтики: «Спящий в гробе, мирно спи; жизнью пользуйся, живущий». Или:

«Твоя могила, как рай, спокойна, там все земные воспоминанья» (В. А. Жуковский). Мемориальная пластика Мартоса светлодалека от ужаса перед смертью, выраженного в западноевропейском искусстве и литературе, начиная от средневековых «Плясок

смерти» или произведений Гольбейна Младшего до безнадежного и безысходного чувства Шиллера или Байрона.

Место Э. М. Фальконе в русской скульптуре XVIII века. «Медный всадник»: история создания, особенности художественного решения

История русской пластики второй половины XVIII в. не может обойти имени французского ваятеля Этьена Мориса Фальконе (1716–1791; в России – с 1766 по 1778). Именно в России он создал свое самое значительное произведение, выразив в монументе, с легкой руки великого поэта названном «Медным всадником», собственное понимание личности Петра, ее исторической роли в судьбах нашей Родины. Как талантливый скульптор, он прославился у себя на родине произведениями и драматического («Милон Кротонский»), и сентиментально-пасторального характера («Пигмалион», «Грозящий амур», «Купающаяся нимфа» и др.). Как теоретик искусства, близкий идеалам и идеям Просвещения, самостоятельно мыслящий, Фальконе не боялся высказать критические замечания даже в адрес знатока античности И. И. Винкельмана; в частности, он писал: «Древние не в такой мере нас превосходили, они сделали все не так отлично, чтобы нам не оставалось кое-что сделать…» (цит. по: Мастера искусства об искусстве. Т. 2. М.; Л. С. 155-156).

Фальконе философски осмысливал и барочные, и классицистические тенденции, не допуская догматического отношения ни к тем, ни к другим. Близкий энциклопедистам и особенно философу Дени Дидро, именно по рекомендации последнего через Д. А. Голицына скульптор получил заказ императрицы на памятник Петру I. Фальконе работал над памятником 12 лет. Первый эскиз был исполнен еще в Париже в 1765 г., в 1770 г. выполнена модель в натуральную величину. Когда модель была готова, Фальконе писал другу во Францию: «Совершил я свою главную работу! О, если бы приведенный мною к концу памятник достоин был и великого мужа, им изображаемого, если бы памятник этот не постыдил ни художества, ни моего отечества, тогда бы и я мог с Горацием сказать: “Не весь я умру!”» (цит. но: Мастера искусства об искусстве. Т. 2. С. 156).

В 1775–1777 гг. происходила отливка бронзовой статуи и готовился постамент из каменной скалы, которая и после обрубки весила около 275 тонн. В работе над головой Петра Фальконе помогала его ученица и невестка – Мари-Анн Колло (1748–1821). Открытие памятника состоялось в 1782 г., когда Фальконе уже не было в России, и завершал установку монумента Ф. Г. Гордеев.

В начале работы над памятником Дидро писал Фальконе: «Покажите им вашего героя на горячем коне, поднимающимся на крутую скалу, служащую ему основанием, и гонящего перед собой варварство; заставьте изливаться прозрачную воду из трещин этой скалы, соберите эти воды в необработанный дикий бассейн, служите общественной пользе, не вредя поэзии; чтобы я видел варварство с наполовину распущенными, наполовину заплетенными в косы волосами, с телом, покрытым дикой

шкурой, кидающее свирепый угрожающий взгляд на вашего героя, страшась его и готовясь быть растоптанным копытами его коня; чтобы я видел с одной стороны любовь народа, простирающего руки своему законодателю, провожающего сто взглядом и благословляющего, чтоб с другой стороны я видел символ нации, распростертой на земле и спокойно наслаждающейся покоем, отдыхом и беспечностью. Чтобы эти фигуры, помещенные между круто обрывающимися массами, ограничивающими ваш бассейн, составляли величественное целое и представляли со всех сторон интересное зрелище. Не пренебрегайте никакой правдой, воображайте, исполняйте самый великий памятник на свете» (Дидро Д. Собр. соч. Т. 9. М., 1940. С. 345).

Фальконе отказался от канонизированного образа императора-победителя, римского цезаря в окружении аллегорических фигур Добродетели и Славы. Он стремился воплотить образ созидателя, законодателя, преобразователя, как сам писал в письме к Дидро: «Мой монумент будет прост. Там не будет ни Варварства, ни Любви народов, ни олицетворения народа. Я ограничусь только статуей этого героя, которого я не трактую ни как великого полководца, ни как победителя, хотя он, конечно, был и тем, и другим. Гораздо выше личность Созидателя, Законодателя, Благодетеля своей страны и вот ее-то и надо показать людям» (цит. по: Мастера искусства об искусстве. Т. 2. С. 155).

Скульптор категорически восстал против холодных аллегорий, полагая, что «это убогое обилие, всегда обличающее рутину и редко гений» (Там же. С. 158). Он оставил лишь змею, имеющую не только смысловое, но и композиционное, конструктивное значение. Так возник образ-символ – при всей жизненной естественности и движения, и позы коня и всадника. Фальконе выступил здесь как русские ваятели-классицисты – он не побрезговал натурой: не случайно сохранились сведения, что он заставлял вставать на дыбы на специальном помосте орловского рысака и запоминал позу живого коня для творческого преобразования в бронзовый символ.

Вынесенный на Сенатскую площадь – одну из красивейших в Северной столице, на ее общественный форум, этот памятник стал пластическим образом целой эпохи: вздымающийся на дыбы конь смиряется твердой рукой могучего всадника. Заложенное в общем решении единство мгновенного и вечного прослеживается и в постаменте, построенном на плавном подъеме к вершине и резком обрыве вниз. Художественный образ слагается из совокупности разных ракурсов, аспектов, точек обзора фигуры. «Кумир на бронзовом коне» (выражение Д. Е. Аркина) предстает во всей своей мощи прежде, чем можно заглянуть ему в лицо; он воздействует сразу же своим силуэтом, жестом, мощью пластических масс – в этом проявляются незыблемые законы монументального искусства. Отсюда и свободная импровизация в одежде («Это одеяние героическое», – писал скульптор, отказавшись от одежды и греческой, и римской, и французской, и русской), отсутствие седла и стремян, что позволяет цельным, единым силуэтом воспринимать всадника и коня. Как отмечал Дидро, «Герой и конь сливаются в прекрасного кентавра».

Голова всадника – это также совершенно новый образ в иконографии Петра (которую Фальконе, кстати, тщательно изучил), отличный и от гениального портрета Б. К. Растрелли, и от вполне ординарного бюста, исполненного М.-А. Колло. В образе Петра у Фальконе господствует не философская созерцательность и глубокая задумчивость Марка Аврелия, не наступательная сила кондотьера Коллеони, а торжество ясного разума и действенной воли.

В использовании естественной скалы в качестве постамента нашел выражение основополагающий эстетический принцип просветительства XVIII в. – верность природе. Доставка скалы из окрестностей Петербурга, из Лахты, по воде и по суше (что запечатлено на современной событию гравюре), создала невиданные технические трудности. Надпись: «Петру Первому Екатерина Вторая» – лаконичное выражение политического значения памятника, которое придавала ему императрица.

Исследователь пишет: «Бесчисленные нюансы пластики, всефасадность, расчет на восприятие в движении зрителем, обходящим памятник, раскрывают в небывалой полноте красоту и величие, сложность и противоречивость личности и деяний Петра I, а также исторической ситуации петровской эпохи и осознания ее восемнадцатым столетием. Оставаясь в границах просветительского мышления, нельзя сказать о Петре лучше и больше, чем это сделал Фальконе в “Медном всаднике”» (Рязанцев И. В. Русская скульптура второй половины XVIII – начала XIX века. С. 42). Думается, нельзя сказать «лучше и больше», точнее и о самом памятнике.

«Санкт-Петербургские ведомости» так писали об открытии памятника в августе 1782 г.: «В 2 часа стали собираться гвардейские полки… Строй войска простирался до 15 000… На месте памятника взорам людей представилась дикая каменная гора, вышиной в 5, а в окружении в 32 сажени… Сигнал открытия был дан ракетою… Вдруг видению всех предстал изумленным очам зрителей Петр на коне, как будто бы из недр он внезапно въехал на поверхность огромного камня… Ему отдали честь ружьем и уклонением знамен, а суда на Неве поднятием флагов и пальбою с обеих крепостей и беглым огнем».

Но Фальконе на открытии не было. Он уехал, как уже говорилось, за несколько лет до этого события, в 1778 г., доведенный до отчаяния волокитой, жалобами сановников и чинуш императрице (непосредственным предлогом для решения об отъезде послужил вызов во дворец для объяснения с монархиней по поводу недовольства А. Д. Ланского, фаворита Екатерины, на «укорочение постамента памятника»).

Однако, как отмечает исследователь, в «основе этого произведения монументальной скульптуры лежит высокий идеал России, ее юной мощи, ее победного восхождения по дорогам и кручам истории. Вот почему памятник порождает в зрителе множество чувств и мыслей, близких и отдаленных ассоциаций, множество новых образов, среди которых неизменно главенствует возвышенный образ героического человека и народа-героя, образ родины, ее мощи, ее славы, великого исторического призвания» (Аркин Д. Е. Э. М. Фальконе // История русского искусства/ под ред. И. Э. Грабаря [и др. |. Т. 6. С.

383).

* * *

В заключение обзора русской скульптуры второй половины XVIII в. можно сделать некоторые выводы. Уже первые выпуски скульптурного класса Академии художеств дали русскому искусству плеяду замечательных ваятелей, навсегда составивших его славу. В их судьбе было много общего: они все прошли академическое обучение, пенсионерский «искус», изучали приблизительно один (но немалый) круг памятников и довольно быстро заслужили признание на родине (заметим, кстати, что все они были самого низкого, отнюдь не дворянского происхождения, никак не помешавшего их карьере). В их творчестве также было немало общего: тема борьбы («Прометей» Гордеева, «Поликрат» Козловского, «Марсий» Щедрина, «Актеон» Прокофьева); тема покоя (Надгробие Н. М. Голицыной Гордеева – упокоение, «смерть как сон»; «Бдение Александра Македонского», «Спящий амур» Козловского, «Спящий Эндимион» Щедрина, «Морфей» Прокофьева); античность как золотой пек (останкинские рельефы Гордеева, «Аполлон, возвращающийся с охоты» Козловского, «Венера» Щедрина, рельефы лестниц Академии художеств Прокофьева).

Есть и другие общие черты. Не без основания в скульптуре второй половины века И. В. Рязанцев различает разновидности сюжета в зависимости от его развернутости: сюжет-повествовапие («Поезд Амура и Психеи» Гордеева из Останкинского дворца или «Камилл избавляет Рим от галлов» Козловского из Мраморного дворца в Петербурге), аожет-эпизод («Лктеон» Прокофьева) и аожет-мотивировку движения или состояния («Венера», «Спящий Эндимион» или «Марсий» Щедрина). По мнению автора, все три разновидности сюжета находятся в определенной зависимости. Сюжет-повествование слагается из ряда эпизодов. Сюжет-эпизод включает и поглощает несколько сюжетов-мотивировок. Сам сюжет-мотивировка действия, движения или состояния выглядит как первичная ячейка сюжетов, его элементарная частица, первоэлемент (Рязанцев И. В. Русская скульптура второй половины XVIII – начала XIX века. С. 98-99).

Справедливым кажется и еще одно замечание исследователя о том, что в скульптуре XVIII в. легендарные, мифологические образы и персонажи Священного Писания представлялись самими мастерами и воспринимались зрителями как некогда жившие: «Обе крайности сближались, не составляя диссонанса. Это совершенно исчезает в пластике, начиная с середины XIX столетия, где античные герои каменеют в своей “классичности”, а христианские – “холодеют, закованные в канон официальной церковности”» (Рязанцев И. В. Русская скульптура второй половины XVIII – начала XIX века. С. 153; Также см.: Рязанцев И. В. Русская скульптура в России. XVIII – начало XIX века. Очерки. М., 2003).

Наконец, в творчестве скульпторов второй половины XVIII в. постоянно наблюдается сосуществование уходящего барокко с набирающим силу и затем сложившимся в блестящий стиль классицизмом. Это был сложный, длительный процесс, который иногда можно наблюдать даже на одном конкретном произведении: «Смена одного

стиля другим не произошла внезапно, и нет возможности даже приблизительно отметить грань, отделяющую эпоху барокко от эпохи возрожденного классицизма. Подобно двум исполинским деревьям, растущим с незапамятных времен рядом, корни обоих стилей вросли друг в друга, а их ветви и побеги, которым нет числа, так цепко сплелись между собою, что не всегда можно различить, где ствол одного дерева и где отпрыск другого. Одно из них неизбежно погибает, задушенное другим, но гибель сто происходит не в один день и час, а длится годы. И когда наконец победа одного очевидна, от побежденного долго еще идут молодые ростки, которым дела нет до старой борьбы» (Грабарь И. Э. Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках. С. 170).

Конечно, И. Э. Грабарь имел в виду архитектуру второй половины XVIII в., но это в полной мере относится и к скульптуре того же периода.