

Середина XVIII века. Характеристика эпохи

Смутное время эпохи дворцовых переворотов

Середина XVIII в., точнее конец 1720-х – 1760-е гг., является поистине переломным периодом русской истории, как, по сути, и все это столетие, когда, по справедливому замечанию историка, «изменялись, переворачивались и переламинались судьбы людей и всей огромной страны» (Анисимов Е. В. Россия без Петра. СПб., 1994. С. 205). И все-таки обозначение именно середины XVIII в. как очень важного этапа отечественной истории кажется вполне оправданным. Слишком стремительны, воистину подобны ослепительной вспышке на российском небосклоне были петровские реформы, возвестившие о начале Нового времени, а 35 лет царствования Петра I нашли прямое продолжение в почти столь же долгом «державстве» Екатерины II. Середина же столетия, особенно 1730-е гг., кажется временем более тусклым, значительно менее интересным и, к слову, существенно менее изученным.

Вместе с тем это время, во всяком случае в художественной культуре, явилось своеобразным междуречьем, в котором должны были устояться, обвыкнуться все несоразмерности и причуды петровских нововведений, чтобы стать привычными русскому взору и русскому духу в блистательный «век Екатерины».

Знаток искусства XVIII в. Н. Н. Врангель писал, что именно в этот период впервые во всеоружии встретились художественные силы Европы и России. Но нация, в полвека создавшая армию, которая смогла победить «непобедимых пруссаков», долго отставала во внешних формах, у нее еще не было достаточных возможностей «достигать до конца, доходить до вершин» – речь, разумеется, идет об искусстве (Врангель Н. Н. Императрица Елизавета и искусство ее времени // Врангель Н. Н. Свойства века. Статьи по истории русского искусства. СПб., 2000. С. 21). По существу, об этом же, только глубже, масштабнее, говорил Ф. М. Достоевский: «Русские слишком богато и многосторонне одарены, чтобы скоро приискать себе приличную форму <...> для приличной формы нам нужна гениальность» («Игрок»).

Историки часто называют период конца 1720-х – начала 1760-х гг. «безвременьем», однако сами же и опровергают этот термин, справедливо полагая, что вне времени нет и истории. По сути, эпоха дворцовых переворотов началась сразу после смерти Петра. Мы не будем останавливаться на недолгом правлении вдовствующей императрицы, ибо пока был жив А. Д. Меншиков, единолично управлявший страной, жернова государственной мельницы еще вращались по инерции в прежнем ритме. Но постепенно уходили со сцены опытные администраторы и военачальники – знаменитые «птенцы гнезда петрова». Со смертью Екатерины I и падением Меншикова началось уже резкое замедление оборотов запущенной Петром государственной машины. При внуке великого императора Петре II двор переехал в Москву (1728). Отдаление от Северной столицы, чуждой сыну казненного царевича Алексея, не способствовало

укреплению петровских преобразований. Связанный родственными узами со старой «боярской» знатью, молодой император совершенно не препятствовал бесцеремонному вмешательству князей Долгоруких в государственные дела. Об этом времени немало писали отечественные историки. Напомним о нем словами современников-иностранцев.

Так, испанский посол де Лириа сообщал своему государю: «Что касается здешнего управления, все идет дурно; царь не занимается делами, да и не думает заниматься, денег никому не платят... каждый ворует, сколько может. <...> О Петербурге здесь совершенно забыли и мало-помалу начинают забывать и обо всем хорошем, что сделал великий Петр Первый; каждый думает о своем собственном интересе и никто об интересе своего государя. Посему этот двор теперь настоящий Вавилон...» (Дюк де Лириа. Письма из России в Испанию // Осьмнадцатый век. М., 1862. Кн. 2 . С. 119, 152).

Иностранные дипломаты, выражая волю своих дворов, всячески споспешествовали возвращению Петербургу статуса столицы империи. Россия как мощное государство уже прочно заняла свое место в ряду европейских держав. С нею не очень выгодно было воевать, как показали петровские «виктории», но было выгодно торговать и сотрудничать. Поэтому посланники и взывали к внуку Петра I «не оставлять великих завоеваний, добытых героем – вашим дедом – силою побед и трудов» и хотя бы изредка «быть лично в виду» своего страшного для всех врагов флота (под врагами в цитируемом меморандуме австрийского императора подразумевались прежде всего Швеция, Англия и Дания).

Десятилетнее правление Анны Иоанновны. Жизнь двора

Оборвавшая мужскую линию династии Романовых внезапная болезнь и последовавшая за ней быстрая кончина Петра II принесли России не избавление, а новое засилье временщиков – на этот раз иностранных и много более опасных – в десятилетнее царствование новой императрицы Анны Иоанновны. На времени ее правления лежит отпечаток ее личности: бездетная и вдовья 37-летняя герцогиня Курляндская, внезапно возведенная на престол, все годы своего царствования жила в постоянном страхе и подозрительности, а «это чувства, которые не умягчают душу» (Соловьев С. М. История России с древнейших времен. Кн. X. Т. 19. М., 1963. С. 221). Доверяла она только тем, чье возвышение и жизненные интересы были неразрывно связаны с ее судьбой. Именно в иностранцах Анна Иоанновна видела опору для борьбы с группировками оппозиционно настроенных русских дворян. Бироны и Левенвольде с многочисленными родственниками и свойственниками разделяли с императрицей все удовольствия (но не тяготы) правления огромной страной. Однако «возвышением иностранцев, и особенно одного из них, который в глазах народа не имел никакого права на возвышение, оскорблялись русские. Анна при своем уме, которого у нее никто никогда не отнимал, не могла не сознавать этого и потому не могла быть покойна» (Соловьев С. М. Указ. соч. С. 221–222).

Напряженность атмосферы, царящей у русского трона в 1730-е гг., выражена устами испанского посла: «Бирон и Левенвольд управляют императрицей как хотят, и русские ненавидят этих немцев. Но сзади их стоит Остерман и управляет империей» (Дюк де Лириа. Письма из России в Испанию. С. 163).

Английский посланник Клавдий Рондо писал в Лондон лорду Таунсенду в мае 1730 г.: «Дворянство, по-видимому, очень недовольно, что ее величество окружает себя иноземцами. Бирон, курляндец, прибывший с нею из Митавы, назначен обер-камергером, многие другие курляндцы также пользуются большей милостью, что очень не по сердцу русским, которые надеялись, что им будет отдано предпочтение» (РИО. Т. 66 (Донесения и другие бумаги английских послов, посланников и резидентов при русском дворе с 1728 года по 1733 год). СПб., 1889. С. 191). И далее, имея в виду все тех же Бирона, братьев Левенвольде, Остермана: «Ни одна ее милость не дается помимо них, что бесит русских» (Там же. С. 271).

Чего стоит одна характеристика К. Г. Левенвольде, принадлежащая де Лириа: «Он не пренебрегал никакими средствами и ни перед чем не останавливался в преследовании личных выгод, в жертву которым готов был принести лучшего друга и благодетеля <...> Лживый и криводушный, он был чрезвычайно честолобив и тщеславен, не имел религии и едва ли даже верил в Бога» (цит по: Корсаков Д. А. Воцарение императрицы Анны Иоанновны. Исторический этюд. Вып. [1]. Казань, 1880. С. 83).

Что же касается Остермана, то это, может быть, одна из самых коварных и неприглядных фигур даже рядом с Бироном. Признавая его ум, современники писали о его всегдашней крайне осторожной манере притворяться больным, если нужно было высказать какое-нибудь решительное мнение, отсиживать дома и не поддерживать «с кем бы то ни было особых отношений, благодаря чему он избегал многих подозрений и преследований, да и легко мог скрывать свои мысли и намерения» (Хавен П. фон. Путешествие в Россию // Беспярых Ю. Н. Петербург Анны Иоанновны в иностранных описаниях. СПб., 1997. С. 348).

Отечественный исследователь отмечает: «Остерман ненавидел Волынского, как немец русского, как государственный деятель своего политического противника, как худородный – родовитого человека, но, не изъясняя ничего прямо, он выговаривал все темными терминами и втайне готовил Волынскому западню и гибель» (Корсаков Д. А. Из жизни русских деятелей XVIII века. Историкобиографические очерки. Казань, 1891. С. 316–317).

Независимо думающие подданные императрицы характеризовали ее время как «опасное и суетное» (А. П. Волынский), полное беспокойства, неустойчивости и тревоги. Между тем в исторической науке в последние десятилетия наблюдается тенденция сломать сложившиеся стереотипы в оценке некоторых правителей XVIII в. В частности, исследователи в характеристике таких фигур русской истории, как Анна Иоанновна (см.: Курукин И. В. Эпоха «дворских бурь». Очерки политической истории послепетровской России. Рязань, 2003) или Петр III, акцентируют определенно

выраженные положительные моменты в их правлении. Например, делается упор на наследственно царственном происхождении императрицы в противовес «лифляндской крестьянке» Екатерине I и ее дочерям или преувеличивается роль «Указа о вольности дворянства» Петра III для последующей истории.

Ставится под сомнение и правомерность самого термина «бироновщина», который, быть может, делает много чести аннинскому фавориту – «высокомерному, честолюбивому до крайности, грубому и даже нахальному, корыстному, во вражде непримиримому и карателю жестокому», как пишет о нем, в сущности, его же соплеменник (Манштейн Х. Г. Записки о России... Ч. 1 // Перевороты и войны. М., 1997. С. 36).

Однако невозможно оспорить тот факт, что 10 лет Бирон держал бразды правления гигантской государственной машиной в своих руках, считая, что «Россией можно управлять только кнутом или топором». При этом его современники, видя такое презрение Бирона к русским, даже самым знатным, высказывали уверенность в его скором падении (см., например: Рондо А. В. Письма дамы, прожившей несколько лет в России, к ее приятельнице в Англию // Безвременье и временщики. Тайны истории в романах, повестях и документах. М., 1996. С. 235; Рюльер К. К. История и анекдоты революции в России в 1762 г. // Россия XVIII века глазами иностранцев. Л., 1989. С. 272–273). Да и сами исследователи, возражающие против этого термина, отмечают, что «бироновщина» в какой-то мере стала катализатором национальных настроений, способствовала обострению национального чувства, а общий патриотизм елизаветинского времени был подготовлен суровым режимом и иностранным засильем 1730-х гг. (см.: Анисимов Е. В. Россия в середине XVIII века. Борьба за наследие Петра. М., 1986. С. 205).

«Мать Отечества», как Анна Иоанновна себя почитала, смотрела на Россию, словно на свое поместье, большое имение, причем дела внутренние были ей скучны, а внешние шли из рук вон плохо. Императрице более нравилась роль «всероссийской свахи», к тому же являющей собой «незыблемый оплот отечественной нравственности» (при этом ничуть не смущающейся жизнью уютным «домком» в тройственном союзе с четой Биронов). Ее мать, Прасковья Федоровна, женщина не столько умная, сколько осторожная, сумела в свое время не оказаться замешанной ни в дело царевны Софьи, ни в процесс царевича Алексея. Будучи одной из первых перевезена из своего Измайлова в Петербург, она успешно делила время между церковью и, чтобы угодить великому родственнику Петру I, – ассамблеей, между юродивыми, шутами – и театральными зрелищами. Императрица Анна унаследовала от матери суеверие и самодурство. Ум будущей правительницы не был ни развит образованием, ни облагорожен воспитанием. Свои нравственные качества она распространила и на управление огромной державой, предоставив все дела на пагубное ведение иностранцам. Как писали историки, тогда дворец и крепость стояли рядом, поддерживая друг друга и обмениваясь жильцами. И судьбой русского престола она распорядилась беспрецедентно, решивверить его еще не существующему ребенку от еще не осуществленного брака малолетней племянницы с даже еще не выбранным для

нее женихом.

Последние годы правления Анны Иоанновны были ознаменованы жестоким и методичным искоренением родовитых русских людей – прежде всего Голицыных и Долгоруких, которым мстительная и злопамятная Анна не могла простить составления «кондиций», ограничивавших ее «самодержавство», а затем казнь Артемия Волынского. Чудовищная жестокость этой экзекуции потрясла не только русский, но и все западноевропейские дворы. Недаром люди вспомнили о зловещем северном сиянии, словно кровью, залившим весь горизонт, которого не могла затмить даже иллюминация в день восшествия Анны Иоанновны на престол 25 февраля 1730 г.: «Это явление природы произвело такое впечатление на суеверный парод, что все были приведены в ужас и впоследствии русские говорили, что предзнаменование это было слишком оправдано теми потоками крови, которые Бирон проливал в стране» (Манштейн Х. Г. Записки о России... С. 333).

Собственно, аресты по ничтожным поводам, слежка и ссылки «без имени и следа», доходящие до средневековой жестокости казни и пытки в восстановленном Преображенском приказе, называемом теперь Тайной канцелярией, оставались привычным делом. В опале В. Н. Татищев, «под крепким караулом» бывший кабинет-секретарь Петра I Л. В. Макаров. Гонениям подвергаются не только любимцы великого императора. Так, князь М. А. Голицын, получивший европейское образование, волею императрицы превращается в шута по прозвищу Квасник. Архиепископа Феофилакта Лопатинского пытаются за защиту книги Стефана Яворского «Камень веры». Кстати, подследственный по делу Лопатинского некий И. Самгин говорил: «Бог за презрение достойного наследника сделал над нашими господами так, что только на головах их не ездят иноземцы» (цит. по: Герман Э. Царствование Иоанна VI Антоновича // РА. 1867. С. 177).

Наука и искусство в аннинское время

Знаменательно, что репрессии касаются непосредственно и людей искусства: в начале аннинского правления были арест

первого петровского пенсионера, гордости Петра Великого – Ивана Никитина и заточение его в Петропавловскую крепость, а в конце – казнь (по делу А. П. Волынского) замечательного архитектора Петра Еропкина. Искореняется все талантливое русское, не желающее склонять головы, а потому опасное для пришельцев. Впоследствии И. И. Шувалов в письме к Клоду Гельвецию отмечал, что развитие русского искусства было остановлено невнимательным отношением к нуждам государства иностранцев, незаинтересованных в успехах русских художников: «Невнимание к их талантам и небрежение о воспитании новых художников подавили росток того, что прозябало, уничтожив столь лестные ожидания. <...> В последствии времени первые места в государстве были заняты иностранцами, которые оставались в совершенном бездействии касательно сего предмета – вероятно, оттого, что не радели о распространении наук и искусств в стране им чуждой или потому, что их намерения

не позволяли им мыслить и действовать с ревностью патриотов. Такая небрежность... остановила успехи просвещения» (цит. по: Голицын Н. Н. И. И. Шувалов и его иностранные корреспонденты // Лит. наследство. Т. 29-30. М., 1937. С. 272).

Двор императрицы Анны превосходил своим великолепием все европейские дворы, не исключая и французского. «Машкерады» – если не при дворе, то у великого канцлера, или у вице-канцлера, или у фельдмаршала и пр. – все эти блестящие празднества мастерил Р. Г. Левенвольде, «перещеголявший злокачественностью» (слова В. О. Ключевского) своего брата, лифляндского графа, обер-шталмейстера. Однако феерический маскарад, являвший взору все виды искусства, был лишь сказочной декорацией и не мог скрыть черт действительной жизни. Искусство той поры неуловимо носило знаки мрачного величия, угрюмой пышности, гнетущей тяжести, несмотря на все великолепие бесчисленных балов и иллюминаций. Дома, похожие на крепости, с массивной и неуклюжей мебелью; платья, что ложатся негнушными складками, напыщенные, как и их владельцы; тяжелые украшения, усеянные камнями. Во всем до мелочей быта сказалось то, что в итоге царствования с поразительным проникновением в его суть выразил скульптор Ф. Б. Растрелли в образе самой Анны Иоанновны (скульптурная группа «Анна Иоанновна с арапчиком», ГРМ), то была смесь европейской роскоши с азиатской тяжеловесностью, вульгарной силой и варварской грубостью. Не случайно от этого времени осталось так мало памятников искусства: они погибли, были уничтожены, снесены или кардинально перестроены.

Сама атмосфера жизни двора была тяжелой, вульгарной. Исследователи отмечают факт удивительного соединения в период правления Анны Иоанновны любви к итальянской опере и интереса к балету (даже было положено начало балетному училищу) с почти непристойным шутовством «Ледяного дома», с грубыми фарсами, во время представления которых особое удовольствие доставляли сыплющиеся со сцены оплеухи. Знаменитый мемуарист позже кратко, но образно напишет об этом времени: «Иностранцы при Петре нас учили, а при Анне мучили» (Вигель Ф. Ф. Записки. М., 1892. Ч. 2. С. 31).

Однако нельзя забывать, что начатое Петром I дело после очевидного замедления в правление его внука все-таки пошло по новому пути – петровскому (не с его, конечно, размахом и далеко не с его энергией и, разумеется, с изменениями, которые диктовало время), а не по старо-боярскому, старомосковскому. И как бы ни тормозились его начинания, общественная мысль продолжала развиваться даже в это неблагоприятное время. А. С. Пушкин, не только гениальный поэт, но и прозорливый историк, писал: «По смерти Петра I движение, переданное сильным человеком, все еще продолжалось в огромных составах государства преобразованного. Связи древнего порядка вещей были прерваны навеки, воспоминания старины мало-помалу исчезали» (Пушкин А. С. Заметки по русской истории XVIII в. // Пушкин А. С. Поли. собр. соч.: в 16 т. М.; Л., 1937-1959. Т. 12. С. 14).

Русское шляхетство при Анне Иоанновне – уже не служилые люди предыдущего столетия: формируется европеизированная послепетровская дворянская

интеллигенция. В 1732 г. в Петербурге открывается Сухопутный шляхетский корпус («Рыцарская академия»), приготавливающий молодых дворян к государственной службе. Из его стен впоследствии вышли А. П. Сумароков, М. М. Херасков. Именно в эту пору первый русский поэт и просветитель Антиох Кантемир напишет свои знаменитые сатиры (правда, напечатанные только через 18 лет после его смерти). В 1730 г. Василий Тредиаковский («высочка», плебей, всеми помыкаемый и осмеянный, не раз битый высокомерными вельможами, поэт-эрудит, выученик Сорбонны, в которую он проник тайком, убежав из России) переведет роман Поля Тальмана «Езда в остров любви», ставший первым светским романом на эту тему в России. Тонкости любовной культуры, светской куртуазности, разработанные во французской беллетристике, прославляющие утехы любви и галантное поведение, впервые откроются перед русским читателем. В 1735 г. Тредиаковский напишет свой первый теоретический трактат о стихосложении, положив начато преобразованию русского стиха, а с 1738 г. он примется за титанический труд перевода многотомной «Древней истории» Шарля Роллена, и поколения русских людей будут изучать по ней историю Греции и Рима. Но в провинции, куда Тредиаковский уезжает работать над Ролленом, у него не будет даже элементарного материального обеспечения. Только в 1745 г. он станет профессором Академии наук.

Сама Академия наук («Академия де сианс», размещавшаяся тогда в бывшем дворце Прасковьи Федоровны) превращалась вопреки суровому времени в солидное научное и художественное заведение со Словолитной и Словорезной, Инструментальной и Гравировальной палатами, с Физической камерой, с Переплетной и Книжной лавкой. В академической типографии, печатавшей на русском и немецком языках, издавались учебники, словари, карты, планы городов; здесь же печатались и «Санкт-Петербургские ведомости». При Академии наук существовала библиотека, основой для которой стало собрание книг московских царей – библиотека Петра I; сюда в разное время были присоединены книжные собрания Я. В. Брюса, А. А. Виниуса, П. П. Шафирова, сестры Петра Натальи Алексеевны, медицинские книги Аптекарского приказа и т.д. Была организована даже доставка книг из-за границы по вполне умеренным ценам. Академики читали публичные лекции, в том числе и такие специальные, как, например, об анатомии тюленя. Кстати, императрица, как бы подчеркивая верность петровским традициям любознательности, ездила в Академию паук осматривать скелет кита – правда, сразу после медвежьей травли, устроенной прямо в Летнем саду, что совсем уж было не в духе ее великого дяди, как известно, совсем не любившего охоты.

При Академии существовали гимназия, а также Кунсткамера с Анатомическим театром и грандиозным музеем, собранием всяких «чудес» – от Восковой персоны до Готторпского глобуса. В царствование Анны Иоанновны в Академии работали величайший математик Леонард Эйлер, астроном Жозеф Делиль, историк и географ Герхард Миллер – вечный оппонент М. В. Ломоносова, русский историк В. Н. Татищев, попытавшийся в своем труде систематизировать тысячу лет истории России.

Правление Елизаветы Петровны. Политика

Воцарению новой императрицы Елизаветы Петровны предшествовало недолгое (ровно год) «убогое правление» (определение В. О. Ключевского) Анны Леопольдовны, регентши при несчастном малолетнем императоре Иване Антоновиче, которое было прервано легко и бескровно. Кстати, в большой степени благодаря личному мужеству, решительности, смелости самой дочери Петра и трем сотням ее «лейб-кампанцам». В. О. Ключевский об этом позже напишет: «Так удачной ночной феерией разогнан был курляндско-брауншвейгский табор, собравшийся на берегах Невы дотрепывать верховную власть, завещанную Петром Великим своей империи» (Ключевский В. О. Курс русской истории. Ч. IV. С. 245).

Правление Елизаветы Петровны, разумеется, не изменило ни форм государственного устройства, ни общественных отношений, но Россия 1740–1750-х гг. все-таки отличалась от России предыдущего десятилетия. Прежде всего изменилась ситуация в Москве и Петербурге, где были собраны лучшие научные и творческие силы и где в основном проходила жизнь художников.

Стоит отметить, что оценка елизаветинского времени, впрочем, как и всего XVIII в., далеко не однозначна в отечественной историографии. Так, если в первой половине XIX в. эта пора пренебрежительно игнорировалась, то с последней его трети она стала рассматриваться чуть ли не как идиллическая. Например, Петр Бартенев в издаваемом им «Русском Архиве» писал: «После судорог петровского времени и ужасов бироновщины наступили дни тихого, беззаботного жития» (Бартенев П. И. Императрица Елизавета Петровна и ее записочки к Василию Ивановичу Демидову // РА. 1878. Кн. 1. С. 10). Правда, он тут же признал, что сама императрица не была идеалом монархии. В частности, подобно многим другим государям – своим современникам (из которых исключением, по его мнению, являлся Фридрих Великий) Елизавета Петровна «не прилежала к письменному делу». Но искусству она явно «прилежала» и из всех его видов предпочитала музыку, пение, особенно церковное. Историки часто пересказывают такой анекдот: для своевременной доставки голосистых дьяконов из Москвы в Петербург к Великому четвергу по требованию императрицы приостановили все почтовое движение между обеими столицами. Несомненно, то было время блистательного расцвета искусств (прежде всего архитектуры) и наук.

В целом же после правления Анны Иоанновны царствование дочери Петра выглядит неизмеримо более благоприятным. Была отменена смертная казнь, смягчились нравы, ушли в прошлое ужасы последних лет аннинского царствования, а главное – росло чувство национального самосознания, что явилось главной приметой елизаветинского времени. Огромное значение имели успехи России на международной арене. Победы над «первым стратегом своего времени» Фридрихом II, взятие Берлина, битвы при Цорндорфе и Кунерсдорфе – знаменитые события Семилетней войны – показали миру, каким мощным самостоятельным государством является Россия, вставшая в один ряд с другими просвещенными и культурными европейскими державами. Сам переворот

1741 г., с опорой цесаревны на гвардейские низы, носивший откровенный антииноземный характер, стал возможен только потому, что в дочери Петра видели залог верности наследию великого отца, той прочной внешнеполитической системе, которая была создана Петром I. И ода М. В. Ломоносова в честь коронации Елизаветы Петровны не была пустым славословием:

Какой приятной Зефир веет И нову силу в чувства льет?

Какая красота яснее?

Что всех умы к себе влечет?

Мы славу Дщери зрим Петровой,

Зарей торжеств светящу новой.

Ломоносов М. В. «Ода на прибытие Ея Величества великия Государыни Императрицы Елисаветы Петровны из Москвы в Санкт-Петербург 1742 года по коронации» (Ломоносов М. В. Поли. собр. соч. Т. 8. М.; Л., 1959. С. 82).

Европейские просветительские идеи середины XVIII в. прививались и трансформировались на отечественной почве, подготавливая возникновение русских институтов образования и культуры. Особенно это проявилось в последнее десятилетие правления Елизаветы Петровны, когда ее фаворитом стал Иван Иванович Шувалов, «случай» (как тогда это называлось) которого был долгим и длился до самой смерти императрицы. Шувалов был высокоинтеллектуальной личностью, человеком, возросшим в то время, когда в России быстро распространялись идеи европейского Просвещения. Эти идеи подготовили почву для формирования национального просветительства с его стремлением создать прочные основы общества из образованного русского дворянства, которое верно служит престолу и Отечеству, без посягательств на нарушение государственных порядков, как это случилось в революционной Франции. Исследователи справедливо отмечают, что не будь Шувалова, еще неизвестно, когда в России открылись бы первый русский университет и Академия художеств, случился ли бы вновь расцвет Шпалерной мануфактуры и не был бы еще более извилистым, тернистым и сложным путь художников, ученых и литераторов вроде М. В. Ломоносова и А. П. Сумарокова.

Музыкальная и театральная культура в 1730-1750-е годы. Расцвет барокко в искусстве

Общественно-политические и прочие изменения в середине XVIII в. вызвали к жизни творческие силы художников во всех сферах искусства. В правление Елизаветы Петровны, в которой русские люди видели не только императрицу, а «дщерь Петрову», т.е. продолжательницу дел Петра, в связи с бурным дворцовым строительством наступает блестящая пора для развития всех видов искусства, в первую очередь монументально-декоративной живописи. Бесконечные празднества, фейерверки,

«машкерады», триумфальные шествия требовали декоративного, красочного оформления и напряжения всех творческих сил Канцелярии от строений, о которой речь впереди. Общий патриотический подъем захватил не только русских, но и иностранных мастеров, лучшие из которых обрели в России поистине свою вторую родину. «Обер-архитектор граф де Растреллий» недаром говорил, что творит «для единой славы Российской»: он и явился подлинным создателем стиля русского барокко в архитектуре.

Не забудем, однако, что барокко утверждалось во всех видах искусства и силами многих мастеров. Мифологические и аллегорические сюжеты декоративной плафонной живописи, трактованные в барочном духе, усиливали впечатление праздничности, эффектности, блеска возводимых дворцов и прочих сооружений. Огромный коллектив мастеров самых разных специальностей и различной степени таланта участвовал в создании грандиозных архитектурно-декоративных ансамблей елизаветинской поры. Это были именно ансамбли, где архитектура, живопись, скульптура, прикладное искусство представляли в синтезе. Именно в елизаветинское время пышное, царственно-величественное, чувственно-эмоциональное барокко пришло на русскую почву и обрело здесь свои национальные черты. Искусство шпалеры, ювелирное дело (серебро, финифть, чернь), начало фарфорового производства (основан Императорский фарфоровый завод, в Москве начинает свою деятельность предприимчивый англичанин Франц Гарднер), расцвет всех видов и жанров – от украшения табакерок и окладов книг до монументально-декоративных росписей – превращает 1740–1750-е гг. «в одну из самых художественных страниц русской истории» (Врангель Н. Н. Императрица Елизавета Петровна и искусство ее времени // Аполлон. 1912. № 7. С. 21).

«Машкерады», которые были обычным развлечением двора как в аннинское, так и в елизаветинское время, лучше всего демонстрировали слияние различных видов искусства. На них приглашались придворные, именитые вельможи и иноземные знатные гости – все «в приличных масках». Под «неприличными» подразумевались «платье peregrimское», «arlekinское» и «деревенское» – в таком платье нельзя было появляться под «опасением штрафа». На маскарадах могло присутствовать от тысячи до полутора тысяч человек. Маскарады и празднества, а также всякие званые обеды и ужины сопровождалась вокальной и инструментальной музыкой. В отличие от Анны Иоанновны Елизавета была очень музыкальна и сама замечательно пела, о чем имеются свидетельства современников. Кроме того, общеизвестно, что Елизавета, обладавшая прекрасной фигурой, любила объявлять о «машкерадах», на которых женщины должны были обряжаться в мужское, а мужчины в женское платье. Мужской наряд очень шел императрице, высокой, статной, с длинными стройными ногами, и она не без злорадного удовольствия созерцала уродливые фигуры обряженных мужчин и женщин.

Екатерина II в своих «Записках» писала: «Императрица Елисавета от природы была очень весела и до крайности любила удовольствия; я думаю, что у нее было от природы доброе сердце... возвышенные чувства и много тщеславия... она хотела блистать во всем и желала служить предметом удивления; думаю, что ее физическая красота и

врожденная лень испортили ее природный характер» (цит. по: Характер императрицы Елисаветы Петровны по «Запискам» Екатерины II // Путь к трону. История дворцового переворота 28 июня 1762 года. М., 1997. С. 38).

Середина века – время сложения и расцвета русского театрального искусства. При Анне Иоанновне приезжали немецкая опера и итальянская комедия дель арте (комедия масок). Более чем через сто лет, в 1863 г., журнал «Северная пчела» (№ 150) так описывал Оперный дом того времени, размещавшийся недалеко от Третьего Зимнего дворца: он «имел вид большого овала с двумя галереями, а вокруг театра были тоже две галереи, одна над другою. Театр был внутри прекрасно украшен живописью и скульптурой. Вокальная и инструментальная музыка была несравненна. Государыня, не могшая более, по причине суровой погоды, наслаждаться стрельбой, которая для ее удовольствия почти ежедневно устраивалась в Петергофе летом, являлась теперь всякий раз со всем двором, когда давали оперу, комедию или интермедию. Сверх того, всякому прилично одетому иностранцу, а также знатному бюргеру в Петербурге дозволено было присутствовать в числе зрителей, и при том без всякой платы, если только имевшие желание бывать в театре являлись вовремя, потому что караул получал затем приказание не впускать никого больше. В Оперном доме могло поместиться до тысячи человек».

Кроме немецкой оперы и комедии дель арте в 1730 г. сразу по воцелествии Анны Иоанновны на престол по ее личному приглашению в Петербург прибыла итальянская оперная труппа («итальянская компания», как говорилось в документах) Джузеппе Аволио (Авольо), комедийного актера и, как бы мы сказали теперь, менеджера, который и руководил всеми постановками. В 1736 г. его сменил композитор Франческо Арайя. Театральным декоратором в 1730-е гг. был Джироламо Бон, машинистом сцены – К. Гибелли, балетмейстером и первым танцовщиком А. Ринальди (иначе – Фуссано, Фузано, т.е. «вертун»). Балеты стали сопровождать почти каждое представление, и в 1738 г. был издан указ об учреждении Танцевальной школы во главе с французским балетмейстером и танцовщиком Ж.-Б. Ланде. Арайя в аннинское правление поставил много опер, среди которых «Сила любви и ненависти» (1736), «Притворный Нин, или Узнанная Семирамида, (1737), «Артаксеркс» – представление в день тезоименитства императрицы 29 января 1738 г.

Арайя был главным композитором и при Елизавете, в блистательную эпоху итальянских оперных постановок при русском императорском дворе. В труппе пел знаменитый сопранист Лоренцо Салетти и русские певчие придворной капеллы; играли прекрасные отечественные музыканты. При Елизавете Петровне музыка вообще стала неотъемлемой частью жизни двора. Она любила как итальянскую, так и русскую музыку, народное пение. В моду входили публичные концерты, особенно роговой музыки, которой увлекался обер-егермейстер С. Н. Нарышкин.

Сохранилась афиша концерта за 1748 г.: «По желанию любителей музыки еженедельно по средам, после обеда, в 6 часов, в доме князя Гагарина, что на Адмиралтейской стороне, на улице Большой Морской против немецкого театра, будут устраиваться

концерты по образцу итальянских, немецких и голландских» (цит. по: Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Л., 1959. С. 5).

В документах того времени имеются и курьезные заметки. Так, под 8 и 11 февраля 1741 г. отмечено разыгрывание двух пасторалей, в которых «девки итальянки и кастрат пели с музыкою» (цит. по: Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театр в России при императрице Елисавете Петровне. СПб., 1916. С. 6).

Исследователи справедливо отмечают, что театральное искусство, театральные зрелища в середине столетия были делом государственной важности. Так, постановка оперы «Милосердие Титово» в апреле 1742 г. в честь коронации императрицы (композитор И. А. Хассе, либретто П. Метастазιο) стала поистине театральным действием (иначе и не назовешь), с декорациями, «махинами», костюмами, с хором русских певчих, «избраннейших голосов», равных которым «нелегко найти где-либо в Европе» (Я. Штелин), с грандиозным балетом из русских выучеников Ланде. Представление было поистине феерическим. По своей красочности с театральными зрелищами могут сравниться разве что фейерверки, «огненные потехи», с их тысячами зажженных свечей и фонарей, игрой многоцветных огненных столпов, поражающими глаз чудесами пиротехники. В 1740-е гг. Арайя поставил множество грандиозных опер: «Селевк», «Сципион», «Митридат», «Беллерофонт», «Александр в Индии» и др. Оформлял спектакли Джузеппе Валериани, приехавший в Россию в год коронации Елизаветы вместе со своим помощником Антонио Перезинотти. Он именовался первым инженером и театральным «моляром», и первое было так же справедливо, как и второе. Валериани делал грандиозные декорации гигантских дворцов, лестниц, колонн, фантастически вплетая в свои причудливые композиции ориентальные мотивы; но он же мастерил сложнейшие механизмы, «машины» для воспроизведения всяких чудес – от наводнений до пожаров.

В 1750-е гг. при дворе существовало две театральные антрепризы – французская и итальянская, причем первая поначалу занимала более скромное место. Так, если 12 и 17 мая 1755 г. в Императорском Оперном доме у Летнего сада (это здание у слияния Невы и Лебяжьей канавки было построено Ф. Б. Растрелли в 1750 г.) шла итальянская интермедия, то 16 и 19 давали французскую комедию (подробнее см.: Ильина Т. В., Щербакова М. Н. Русский XVIII век: Изобразительное искусство. Музыка. М., 2004).

В елизаветинское время начали ставить оперы на русский текст. Главную роль здесь сыграл Александр Петрович Сумароков (1717–1777). Триумфальной была постановка в 1755 г. оперы Арайи «Цефал и Прокрис» на стихи Сумарокова с декоративным оформлением Дж. Валериани и А. Перезинотти – первая российская опера seria с хором в 50 человек, сложнейшей машинерией, изображающей громы и молнии, полеты и исчезновения, превращающей день в ночь, «прекрасную пустыню» в «пустыню ужасную» и т.п. В 1756 г. издается указ императрицы о создании театра «для представлений трагедий и комедий». Его основу составила труппа Федора Григорьевича Волкова (1729–1763), а директором был назначен Сумароков. В постановке «Альцесгы» (музыка Г. Раупаха, либретто А. П. Сумарокова, декорации Ф.

Градиции), представленной 28 июня 1758 г. в Петергофе, одну из ролей исполнял знаменитый впоследствии композитор Д. С. Бортнянский. Как и М. С. Березовский, он вышел из первого русского театра; этим будущим замечательным композиторам предстояло развивать национальные традиции. В 1759 г. в честь победы русского оружия при Кунерсдорфе в день тезоименитства Елизаветы был поставлен торжественнейший пролог «Новые лавры» на либретто Сумарокова, в декорациях Валериани, с прославляющими императрицу кантами, с балетом и декламацией, в которой отличились Федор Волков и Иван Дмитриевский.

Расцвет театра в середине столетия предопределил успех драматургии среди других жанров литературы той поры. Здесь опять-таки первое место принадлежит А. П. Сумарокову. Еще в 1747 г. трагедией «Хорев» этот выдающийся поэт и первый русский драматург открыл начальную страницу в истории отечественной драматургии. Именно с Сумарокова в литературе началось рождение русского классицизма. Возглавив русский театр во второй половине 1750-х гг., Сумароков неустанно пропагандировал идеалы классицизма.

Роль Академии наук. Основание Московского университета и Академии художеств. Фигура М. В. Ломоносова

Но, несомненно, центральной фигурой русской культурной жизни середины XVIII в. был Михаил Васильевич Ломоносов (1711–1765). Борьба за идеи просветительства, корни которых лежат еще в петровском времени, и создание национальной светской культуры в большой степени связаны с его именем. Процитируем историка, который считал, что своими реформами Петр I сделал вызов России, ее гению, и Россия ему ответила явлением Ломоносова: «На призыв, раздавшийся с престола, прежде всего откликнулся человек с самого низа общества и откликнулся так, что преобразователь из глубины своей петропавловской гробницы был вправе воскликнуть: ныне отпускаеши. Холмогорский крестьянский сын, отведав московской славяно-греко-латинской, а потом марбургской немецкой науки, внес первое русское и очень крупное имя в историю европейского научного знания» (Ключевский В. О. Исторические портреты. М., 1991. С. 402).

В личности Ломоносова воплотились лучшие национальные черты: опережающие свое время энергия, воля, творческая одаренность, патриотизм, страсть к науке, смелость в разрушении отжившего и стремление к созиданию. Душевный размах, «всеобъемлющий характер», зрелость и классическая ясность мышления, последовательность идей – все это Ломоносов. В его деятельности прогрессивные стороны петровской эпохи нашли свое полное выражение. Недаром А. С. Пушкин сказал о нем: «Великий сподвижник великого Петра». Во многом благодаря Ломоносову Академия наук, открытая еще в 1725 г., становится очагом отечественной науки (а русским ученым в ее стенах всегда было очень непросто). Создание в 1755 г. в Москве университета, в чем Ломоносов принимал самое активное участие, дало возможность русским дворянам (причем преимущественно средним, мелкопоместным) получить образование у себя на родине, не уезжая в далекие края. Среди первых

воспитанников университета были Н. И. Новиков и Д. И. Фонвизин. С момента его основания Московский университет становится истинным центром культуры и науки. Наследники Ломоносова во второй половине столетия уверенно заявляют о себе, и уже не единицами, а сотнями исчисляются в России образованные люди, растет слава русской дворянской интеллигенции.

В 1758 г. в Казани организуется гимназия, в которой учился Г. Р. Державин. В 1759 г. происходит первый набор в Пажеский корпус. Приобретает свое лицо и русская журналистика. С 1755 по 1764 г. издается научно-популярный и литературный журнал Академии наук «Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие». С 1759 г. выходит первый настоящий литературный журнал А. П. Сумарокова «Трудолюбивая пчела». Позже, с 1760 по 1762 г., при Московском университете под руководством М. М. Хераскова, вначале ведавшего университетской типографией и театром, а затем ставшего директором и куратором университета, издается журнал «Полезное увеселение». Под эгидой «Академии трех знатнейших художеств», созданной в 1757 г., развиваются пластические искусства. Время середины столетия всем искусствам давало новое направление и смысл. И. Я. Вишняков, А. П. Антропов, Е. П. Чемесов, В. И. Баженов, А. Ф. Кокоринов, Ф. С. Рокотов, Д. Г. Левицкий – одни уже творили, другие только начали свой путь в этот период, по всех их объединяет сам дух эпохи, оживление национального чувства.

«Ломоносовскую пору национальной культуры, – писал Б. Р. Виппер, – характеризует рост национального самосознания, пафос торжества и могущества национальной государственности. Отсюда – мажорность, красочность русской культуры этого периода, ее брызжущий здоровьем оптимизм, полный величественности, но совершенно свободный и от мистической экзальтации, и от жеманной утонченности, свойственных западноевропейской культуре того времени. Отсюда же и все растущее проникновение и дворянскую культуру элементов фольклора, воспринимавшегося дворянской средой не столько как стихия народного творчества, сколько как стихия истинно русского феодального искусства. Наиболее полное воплощение дух культуры середины XVIII в. получил в торжественной оде, величайшим мастером которой был Ломоносов и громкозвучные формы которой призваны были прославлять успехи России, победы русского оружия, величайшую торжественную приподнятость национального самосознания» (Виппер Б. Р. Русская архитектура первой половины XVIII в. // Виппер Б. Р. Архитектура русского барокко. С. 65).

Архитектура середины XVIII века

Архитектура аннинского Петербурга. М. Г. Земцов

«Великий град Петров» – любимое детище великого императора – сильно изменился со времени Петра I. После смерти императрицы Екатерины город оказался заброшенным. Вместе со двором в Москву переехала знать, которая всегда жила в Петербурге по принуждению, а за ней и купечество. Захирело частное строительство, никто не

занимался благоустройством, порядком города; новые большие сооружения не возводились, лишь завершалось начатое ранее. Так, Д. Трезини продолжает работы в Петропавловском соборе, который был освещен в 1733 г., и на Стрелке Васильевского острова (Гостиный двор и здание Двенадцати коллегий). Кипучая созидательная деятельность сменилась затишьем. Границы города хотя и не сузились, как принято писать, когда речь идет о Петербурге тех лет, но город перестал развиваться; его жизнь как некоего живого организма замерла.

Однако запустение длилось недолго. С начала 1730-х гг. внимание к Петербургу вновь возрастает в связи с близящимся возвращением в столицу новой императрицы, поэтому Сенат предписывает графу Миниху, тогдашнему петербургскому губернатору, «смотреть, чтобы дома не растаскивали». В 1734 г. подтверждается петровский указ о строительстве в Петербурге только из камня, а годом спустя издается указ о возвращении домовладельцам недостроенных домов на Васильевском острове. С переездом двора из Москвы в Петербург оживляется строительство. Императрице нужны апартаменты. Ф. Б. Растрелли срочно смыкает дома Апраксина, Рагузинского, Ягужинского, возводя Третий Зимний дворец, который будет достраиваться и при племяннице нынешней императрицы – Анне Леопольдовне, а затем перестраиваться и украшаться при Елизавете Петровне. С 1733 г. начинается возводиться Летний дворец – любимое создание императрицы Анны. Ремонтируются и старые дворцы (которые еще могут быть отремонтированы), чинятся старые плафоны, подновляется их живопись, возводятся новые триумфальные арки. Но от аннинского времени мало что останется в первоначальном виде: в лучшем случае будет перестроено и изменено, в худшем – просто снесено.

В середине века в России, как и в петровское время, работали иностранные мастера – Иоганн Шумахер, Карло Джузеппе Трезини, Пьетро Антонио Трезини и др. В начале столетия иностранным архитекторам отводилась ведущая роль, но уже в 1720-е гг., т.е. еще при жизни Петра, все большее значение приобретает самостоятельное творчество их бывших учеников – М. Г. Земцова, И. К. Коробова, П. М. Еропкина, И. А.

Мордвинова, Т. Н. Усова и др. В середине века взаимоотношения иностранных и отечественных мастеров постепенно уравниваются, становятся «паритетными», по выражению О. С. Евангуловой, причем это касается не только архитекторов, но и живописцев. Еропкин, Коробов и Мичурин прошли европейскую выучку.

Теоретические взгляды русских зодчих изложены в трактате «Должность архитектурной экспедиции», написанном под руководством Петра Еропкина (остался в рукописи). Здесь были высказаны передовые мысли об общественном предназначении архитектуры, о необходимой свободе художника; утверждалась система государственного управления градостроительством, взаимодействия архитектора, контролирующего строительство, и заказчика. По сути, это был первый свод правил и норм ведения строительства в России, базирующийся на классических принципах трактатов Витрувия и европейских теоретиков эпохи Возрождения. Трактат-кодекс предусматривал основание архитектурной академии для подготовки строительных кадров.

В суровые 1730-е гг. именно три русских архитектора – М. Г. Земцов, И. К. Коробов, П. М. Еропкин сыграли главную роль в зодчестве послепетровского Петербурга.

Михаил Григорьевич Земцов (1688–1743) не получил европейского образования, не был пенсионером (и даже когда по приказу Петра ездил в Стокгольм, то с иной задачей – нанимать мастеров). И вообще сначала он учился на переводчика с итальянского, потом помогал Н. Микетти в отделке Екатерининтальского дворца в Ревеле, но быстро встал вровень с ведущими иностранными мастерами, с которыми много работал в Петергофе. С 1726 г. он уже «городовой архитектор» (ныне это должность главного архитектора города), а с 1733 г. – архитектор Александро-Невского монастыря и главный руководитель архитектурной школы, организованной еще Ж.-Б. Леблонном. Его первая самостоятельная работа в Петербурге – деревянная «Зала для славных торжествований» в Летнем саду. Затем Земцов строит Итальянский дворец на Фонтанке, на месте которого Дж. Кваренги позже возвел Екатерининский институт; незадолго до смерти начинает Аничков дворец, который завершая Ф. Б. Растрелли уже при Елизавете.

В церкви Св. Симеона и Анны на Хамовой (Моховой) улице (1729–1734) старый тип храма – традиционный восьмерик на четверике, одноапсидный с трапезной с запада, апсидами с востока и колокольной над входом – Земцов преобразовал в духе новой «регулярной» архитектуры. Он разделил трапезную пилонами на нефы, нашел необычную форму многогранного купола, применил над входами мотив балконов на парных колоннах, а главное – завершил колокольню высоким шпилем, который стал типичным элементом новой петербургской архитектуры. Особую легкость и изящество силуэту церкви придает последовательное применение ордера: римско-дорического в пилястрах стен церкви и первого этажа колокольни; ионического и коринфского – в ярусах колокольни и на барабане купола. В творчестве Земцов произошло сближение московских и петербургских тенденций, а если определять шире – соединение принципов новой школы (на европейской основе) с национальными старорусскими традициями. Именно эти традиции позволили ему в церкви Симеона и Анны, восходящей к типу Петропавловского собора Д. Трезини, уничтожить, как пишет Б. Р. Виппер, раздробленность трезиниевской композиции и создать органически слитный ансамбль. Благодаря древнерусским мотивам оказался богаче силуэт колокольни и увеличенного в размере и приближенного к ней купола, стали гармоничней пропорции.

Михаил Земцов проектировал и строил много, но среди работ архитектора лишь церковь Симеона и Анны дошла до наших дней, что, как уже отмечалось, характерно для аннинского времени. Деятельность Земцова была необычайно масштабной. И. Э. Грабарь писал, что после смерти зодчего его обязанности были распределены между 14 мастерами. В 1742 г. Земцов, ездивший в Москву подготавливать коронацию новой императрицы, вернулся совершенно больным и вскоре умер. Работы по коронации завершил его ученик Иоганн (Иван) Бланк, царскосельская Знаменская церковь которого имеет вполне земцовский почерк. Под руководством Земцова Бланком была возведена базиликальная, со шпилем по типу Петропавловского собора церковь

Рождества Богородицы (1733–1737), на месте которой в XIX в. А. Н. Воронихин построил Казанский собор. Помимо этого Земцов занимался бесконечными достройками – Кунсткамеры после отъезда на родину Николо Микетти, «Гошпиталя» на Выборгской стороне, в «Сенацкой зале» Двенадцати коллегий. После отъезда Ивана Коробова в Москву для подготовки работ по коронации новой императрицы Земцов, по сути, руководил всеми делами Комиссии о Санкт-Петербургском строении, а затем сам был командирован в Москву для поновления к предстоящей коронации старых московских дворцов и праздничного оформления столицы.

М. Г. Земцов. Церковь Святых Симеона и Анны. 1729–1734, Санкт-Петербург

Последние проекты Михаила Земцова в Петербурге открывают царствование Елизаветы Петровны. Несомненно, она предполагала сделать его придворным архитектором, заказав три важнейшие, фактически обетные, постройки, знаменовавшие ее вступление на престол. В первую очередь – церковь Преображенского полка, «лейб-компанцы» которого помогли Елизавете взойти на престол: о ней мы знаем только, что она должна была быть, по указанию императрицы, пятиглавой. Затем строительство дворца у Аничкова моста, на том месте, где Елизавета Петровна приняла окончательное решение сместить Иоанна Антоновича. Трехэтажный Аничков дворец с галереей пристани, прудом, садом, спроектированный Земцовым для императрицы, открывал новый масштаб городского строительства, стал эталоном для вельможных усадеб по Фонтанке. Уже в 1740-х гг. он принадлежит тайному супругу Елизаветы – А. Г. Разумовскому. Третье поручение касалось новой загородной резиденции: превращение скромной Саарской мызы Екатерины I, где Елизавета бывала в детстве, в парадный дворцово-парковый ансамбль будущего Царского Села. Все три проекта были составлены Земцовым в 1741–1742 гг. и легли в основу осуществленных зданий, строительство которых вели уже другие зодчие, модифицировавшие и развившие его идеи: Спасо-Преображенский собор (Пьетро Антонио Трезини), Аничков дворец (Григорий Дмитриев, Ф. Б. Растрелли), Екатерининский дворец (Андрей Квасов, Савва Чевакинский, Ф. Б. Растрелли).

И. К. Коробов - архитектор Адмиралтейства

Иван Кузьмич Коробов (1700/1701 – 1747) был пенсионером, но не в Италии, а в Голландии. Мы уже цитировали замечательное по лаконизму и четкости изложения письмо Петра I в ответ на просьбу Коробова послать его в Италию с объяснением, почему и чему он должен учиться именно в Голландии (см. § 2.10).

По возвращении в Россию Коробов служил в Морском ведомстве, а с 1727 г. был назначен архитектором Адмиралтейств-коллегии – Адмиралтейство стало главным делом его жизни. По указу Анны Иоанновны в 1732 г. петровское мазанковое Адмиралтейство было разобрано и на его месте возведено каменное, не дошедшее до нас, как большинство сооружений этого десятилетия, и в начале XIX в. замененное прекрасным классическим зданием А. Д. Захарова. Но идея возвести вместо ветхой мазанковой башни 70-метровую каменную, с высоким золоченым шпилем, увенчанную

яблоком, короной и флюгером в виде трехмачтового корабля, бережно сохраненная в захаровской постройке, принадлежит именно Коробову.

Она наверняка была бы с восторгом встречена Петром, доживи император до этого времени. Без Коробова, возможно, не было бы и бессмертных пушкинских строк: «...и светла / Адмиралтейская игла...»

И. К. Коробов. Главное Адмиралтейство. 1732-1738, Санкт-Петербург

Под башней был подвешен колокол в 60 пудов весом: его звон возвещал время и давал сигнал бедствия в случае наводнения или пожара. Последние были не редкостью «на Адмиралтейском острове», заселенном наиболее скученно и хаотично. Так, пожары 1736 и 1737 гг. стали огромным несчастьем: огнем было уничтожено более тысячи домов – почти две трети застройки Адмиралтейского острова (из 520 домов уцелело только 173), погибли сотни людей. Однако расчищенная стихией площадь дала возможность начать регулярное каменное строительство.

Адмиралтейская башня играла большую градостроительную роль. От нее отходили тремя лучами три «перспективы»: уже сложившиеся Невская (как стала называться в эти годы Большая перспективная дорога), соединившая Адмиралтейство с Александро-Невской лаврой, вскоре – Вознесенская, несколько позже – вновь прорубленная Средняя, или Гороховая. Эти три «луча» возникли спонтанно, еще в петровские времена, а в 1730-е гг. идея была окончательно закреплена в градостроительных планах Санкт-Петербурга, перейдя от Коробова к Еропкину.

С именем Ивана Коробова часто связывают Пантелеймоновскую церковь (1735-1739), которая входила в комплекс сооружений Партикулярной верфи, созданной еще Петром, однако никаких документов, подтверждающих авторство Коробова, пока не обнаружено.

П. М. Еропкин и деятельность Комиссии о Санкт-Петербургском строении

От работ Петра Михайловича Еропкина (ок. 1689-1690-1740), одного из образованнейших и культурнейших людей своего времени, сохранилось немного. Тем не менее мы признаем его огромное значение в строительстве Петербурга. Еропкин вернулся из пенсионерской поездки в Италии еще в петровское время (1724) и сразу обратил на себя внимание императора проектом перестройки старого столь любимого царем Преображенского дворца под Москвой и реконструкции палат Головина. В 1725 г. Еропкин получает звание архитектора и некоторое время работает под началом М. Г. Земцова. Анна Иоанновна, к возвращению которой в Петербург Еропкин подготавливает город, жалует ему чин полковника (который раньше имел один Д. Трезини), и отныне он именуется «гоф бау интендант полковник архитектор». Главной сферой деятельности Еропкина была работа в Комиссии по благоустройству («урегулированию») Петербурга.

Пожары, уничтожившие дома на Адмиралтейской стороне в 1736-1737 гг., вызвали необходимость образования Комиссии о Санкт-Петербургском строении, которая совместно с Полицмейстерской канцелярией и Канцелярией от строений должна была обеспечить быструю застройку погорелых мест новыми каменными домами, принятие противопожарных мер на будущее. Образцовые проекты П. М. Еропкина и М. Г. Земцова в один и два апартамента на погребях имели большие размеры по сравнению с домами петровского времени, были лишены двухмаршевых крылец по фасаду. Отказ от сплошной фасадной застройки улиц, обусловленный боязнью возникновения пожара, привел к появлению фигурных ворот, оформлявших парадный въезд во двор со стороны улицы. Дома, как правило, имели выделенный рустом и треугольным фронтоном трехконный ризалит, за фасадом которого по-прежнему находились большой зал и парадные комнаты. Жилые покои, меньшие по размеру, окнами выходили во двор.

Рядовые кирпичные дома, которыми был застроен Петербург в первой половине века, исчезли без следа. По их облик запечатлен на чертежах, видимо, выполненных в недрах Комиссии о Санкт-Петербургском строении. Сотни листов, дом за домом показывающих многие улицы центра города, копияные и фиксационные чертежи церквей и дворцов, карандашные архитектурные рисунки единым комплексом оказались в Национальном музее Швеции в составе большого собрания королевских архитекторов. Эти материалы, по преимуществу уникальные, в историографии получили наименование коллекции Берхгольца. Предположительно, чертежи были увезены покинувшим Россию в 1746 г. воспитателем великого князя Петра Федоровича голштинским придворным Фридрихом Вильгельмом фон Берхгольцем, автором мемуарных записок о времени Петра I в его бытность камер-юнкером двора (см. статьи Е. Ю. Станкович-Денисовой).

Одновременно Комиссией разрабатывается регулярная планировочная сетка и типовая застройка полковых слобод (Семеновской, Измайловской, Преображенской) на окраинах города. Одинаковые прямоугольные в плане кварталы застраиваются типовыми избами, стоящими в шахматном порядке.

Комиссией была осуществлена прокладка трех идущих от Адмиралтейской башни улиц-лучей, скрепленных полукольцами магистралей (Большая и Малая Морские, Садовая) вдоль рек и каналов (Мойка, Кривуша, Фонтанка и Литовский), – кардинальное решение, определяющее облик города по сей день. Михаил Земцов уже в 1738 г. приступил к осуществлению этого плана, но именно Еропкин окончательно отказался от петровской идеи создания центра города на Васильевском острове, перенес его на Адмиралтейский остров, т.е. на материк. Указ 1737 г. разделит территорию столицы на пять частей: Адмиралтейскую (до Фонтанки), Василеостровскую, Петербургскую (куда входила и Выборгская сторона), Литейную, включавшую также и Охту, и Московскую, черта которой доходила до Екатерингофа. В каждой из этих частей Еропкин оставил свой след, что подтверждают его дошедшие до нас подлинные чертежи. Так, была создана Сенатская площадь; Литейная улица продолжена Владимирским проспектом; проложена Царскосельская перспектива (Московский проспект, много раз менявший свое название), составляющая, по сути, костяк всей Московской части. Была

прорублена центральная двухкилометровая просека – аллея на Васильевском острове (Большой проспект), обозначена Коломна, вскоре начавшая интенсивно заселяться. Окончательно утверждены названия петербургских улиц, в том числе Невского проспекта. В работу Комиссии также входило благоустройство города, мощение улиц и набережных, устройство сточных каналов, осушение болот и пр.

И. Ф. Трускотт. План столичного города Петербурга с изображением знатнейших оного проспектов («Академический»). 1753. Гравер И. А. Соколов. Художник М. И. Махаев

Еропкин проектировал много частных домов (Артемия Волынского на Английской набережной и на Мойке, Остермана, Салтыкова, Нарышкина – на Английской набережной и др.). В Москве по его проекту были построены Китайгородский гостиный двор и палаты Волынского на Рождественке, обнаруженные в результате археологических раскопок под зданием нынешнего МАРХИ. С 1735 г. по именному указу императрицы возглавив руководство возобновленным строительством Александро-Невского монастыря, Еропкин в итоге стал во главе всего монастырского строительства в Петербурге.

Петр Еропкин мыслил масштабно, как истинный градостроитель, но его жизнь оборвалась неожиданно и трагически: он был привлечен по делу Артемия Волынского, приговорен к отсечению головы и сложил ее на плахе 27 июня 1740 г. Историк Е. В. Анисимов пишет: «В тот ясный день императрица охотилась в Петергофе...»

Ф. Б. Растрелли – придворный архитектор Анны Иоанновны

Расцвет русского барокко как полностью сформировавшегося художественного стиля не только в архитектуре (хотя прежде всего именно в ней), но и во всех видах изобразительного искусства середины столетия связан с творчеством Франческо Бартоломео Растрелли (1700–1771), сына Б. К. Растрелли. Вот как вводит эту фигуру в историю русской архитектуры И. Э. Грабарь: «Петербург превратился при Петре Великом в какой-то специфический город архитектурных экспериментов. Наезжали сюда всевозможные гастролеры, и большие, и средние, и много мелочи. Каждый непременно переделывал то, что делали до него двое других, и потом либо вскоре умирал, либо покидан Петербург навсегда. Мог ли при таких условиях выработаться какой-то определенный петровский стиль? В Петербург попали лишь обломки итальянского барокко, значительно сильнее отразились формы немецкого, но все еще не было той руки, которая одна только могла властно сложить из разорванных клочьев гигантское целое, не было художника-великана, которому по плечу была бы задача и который наложил бы свою печать на Петербург его времени. Такой человек явился здесь только после кончины Петра Великого, и только тогда город получил свой собственный, петербургский оттенок барокко. То был Растрелли-сын» (Грабарь И. Э. Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках. СПб., 1994. С. 118).

Франческо Растрелли приехал в Россию в 1716 г. вместе с отцом, уже известным в

Италии и Франции скульптором, которого пригласил на службу Петр I. Отец мечтал здесь найти себе применение и как архитектор, но судьба распорядилась иначе. Ему предстояло возродить в России (вернее – породить, ибо восемь веков на Руси она не была развита) круглую скульптуру, и он, подобно Донателло в Италии, создал образцы, по сути, всех жанров: конный памятник, скульптурную группу, фигуру в рост, бюст. Сын начал работать вместе с отцом и под его руководством (планировка Верхнего и Нижнего парка в «Стрелиной мызе», т.е. в Стрельне, лепные работы в парадном зале Монплезира, отделочные работы в доме Шафирова на Городском острове, рядом с Домиком Петра; первая самостоятельная работа – дворец Дмитрия Кантемира на Миллионной улице).

После смерти Петра, по не вполне подтвержденным данным, Франческо Растрелли уезжает за границу для продолжения образования и изучения западноевропейской архитектуры. Вновь в Петербурге он появляется уже в 1730 г. Императрица, пребывавшая в то время в Москве, приглашает отца и сына Растрелли построить для нее в Кремле деревянный дворец, который Франческо и возводит, как он сам отмечает, за 58 дней. Это так называемый Зимний Анненгоф. Недалеко от него в Лефортове возникает и Летний Анненгоф (спустя шесть лет Зимний Анненгоф был также перевезен в Лефортово; облик этих двух дворцов нам сохранили гравюры XVIII в.). Вероятнее всего, именно в Москве архитектор начал проникаться духом древнерусского зодчества, его образами, строем, цветом: чертежи этого времени полны мотивами соборов, башен, узором зубчатых кремлевских стен, абрисами монастырей и хором. В том же 1730 г. по повелению Анны Иоанновны «Зала для славных торжествований», которую построил Михаил Земцов в Летнем саду, была перенесена в южную часть сада, к Карпиеву пруду. На ее месте стали возводить деревянный Летний дворец, который чаще называли «Летним домом», – любимое детище императрицы, где по иронии судьбы и был арестован ее фаворит после смерти своей державной благодетельницы.

Франческо Растрелли стал официально первым архитектором императорского двора, «обер-архитектором». После переезда императрицы в Петербург он строит так называемый Третий Зимний дворец (1732–1736), который в документах того времени чаще называют Новым в отличие от Первого (также на Неве, но ближе к Миллионной улице), и Второго, исполненного по проекту Г. И. Маттарнови и Д. Трезини на месте, где Дж. Кваренги позже воздвиг Эрмитажный театр. По сути, Растрелли, разобрал дом Кикина и объединил Адмиральский дом (дом Апраксина, самый красивый, как считали, в Петербурге, отошедший после смерти владельца в казну) с домами Рагузинского и Ягужинского. Главным (западным) фасадом, на фронте которого красовался лепной картуш с императорским гербом, дворец был обращен к Адмиралтейству, южным – на Адмиралтейский луг (в будущем – Дворцовая площадь). Трехэтажный дворец завершался мансардной крышей с изломом, столь частой на планах трезиниевских домов петровского времени.

Облик аннинского Зимнего дворца, как, впрочем, и других сооружений этого царствования, до нас сохранился лишь в письменных источниках и на рисунке

замечательного графика середины столетия Михаила Махаева. Но зная талант и изобретательность Растрелли, мы можем предположить, что дворец был очень красив (об убранстве Зимнего дворца, как и прочих сооружений Растрелли, о сверкающих зеркалами, люстрами, позолотой интерьерах, исполненных по его чертежам и «пол его смотрением», речь подробно пойдет в следующей главе). На Неву и во двор выходили белокаменные балконы и лестницы, обильно украшенные деревянной золоченой резьбой, вызолоченные фигуры венчали фронтон. Первый торжественный прием во дворце состоялся 28 января 1736 г., в день рождения императрицы (и, заметим, в день смерти Петра Великого), на следующий день игрался первый спектакль – опера «Сила любви и ненависти» (о ней см. § 7.5). Название дворца отвечало его предназначению: императрица жила там зимой, лето она проводила в Петергофе или в Летнем дворце.

В Курляндии, где Анна Иоанновна прожила 17 лет, она приказала Растрелли построить для Бирона два дворца: загородный в Руентале (1736–1740; ныне Рундале, Латвия) и столичный в Митаве (1738–1740; ныне Елгава, Латвия). Первый замок – летняя резиденция «незабвенного» фаворита, представлявшая собой двухэтажный дворец с более чем 80 роскошно убранными, как всегда у Растрелли, апартаментами, с двусветным центральным залом, – был сильно перестроен еще в XVIII в. его новыми владельцами Зубовыми, а затем Шуваловыми. Ныне музей, он сохранил внешний облик, нижнюю и предцерковную галереи и две лестницы, исполненные по замыслу Растрелли середины 1730-х гг. Для Рундальского дворца Растрелли задумал художественное чугунное литье в обустройстве экстерьера (капители, замковые камни, маски и пр.). Однако уже готовые детали Бирон распорядился увести и использовать для украшения своей зимней резиденции – Митавского замка (кстати, часть из них затем попала на фасады Смольного монастыря в Петербурге). Митавский замок, построенный на острове в виде каре, замкнутого решеткой ограды, сохранился до наших дней, однако во время пожара еще в XIX в. был утрачен богатый скульптурный декор фасадов и его интерьеры.

После переворота 1741 г. некоторое время новая императрица Елизавета Петровна относилась несколько настороженно к бывшему придворному архитектору царицы Анны. Но стиль барокко стал ведущим стилем эпохи, и не было мастера, который выразил бы его более полно, чем Франческо Бартоломео Растрелли, тем более что к середине 1740-х гг. ушли из жизни крупнейшие русские архитекторы 1730-х гг. – П. М. Еропкин, М. Г. Земцов, И. К. Коробов. Именно на елизаветинский период падает и расцвет барокко, и расцвет творчества зодчего.

Художественный стиль барокко (от итал. *barocco* – причудливый, вычурный или португ. *regola baroca* – жемчужина причудливой формы) сложился в Западной Европе в XVII в. прежде всего в тех странах, где торжествовали феодальные силы и католическая церковь. Сначала это была Италия, где барокко нашло ярчайшее развитие в архитектуре (барочный Рим превалирует над современным и даже античным), затем Испания, Португалия, Фландрия, остававшаяся под протекторатом Испании, несколько позже Германия, Австрия, некоторые страны Восточной Европы. Не получив первенствующей роли в таких странах, как Франция и Голландия, стиль барокко

затухает в Европе в начале XVIII в., уступив место рококо. Лишь в южной Германии, Австрии и в Италии (особо следует выделить Сицилию) его развитие падает еще и на XVIII в. Для России середина XVIII в. становится периодом создания замечательных творений барочного стиля, осмысленного на русской почве по-своему, в соответствии с национальными традициями, позволившими ввести в искусствоведческую науку термин «русское барокко», чему мы обязаны прежде всего Растрелли.

Барокко тяготеет к ансамблевости, к организации пространства. Городские площади, дворцы, лестницы, фонтаны, парковые террасы, партеры, бассейны, боскеты, городские и загородные барочные резиденции построены на теснейшей связи, значительно более выраженном синтезе архитектуры и скульптуры, ландшафта, чем в каком-либо другом стиле, на различиях восприятия архитектурных объемов с разных точек зрения, на резких контрастах света и тени. Живописная иллюзорность, желание обмануть глаз, выйти (например, в живописном плафоне) из пространства изображенного в пространство реальное, игра этой иллюзорности, усиленной зеркалами, золоченой резьбой, лепкой, обильно применяемыми как в интерьере, так и в экстерьере (помимо зеркал, конечно), а главное, подчинение общему декоративному решению – вот язык, приемы барокко, которые были прекрасно поняты и использованы Растрелли на русской почве.

Работы Ф. Б. Растрелли по заказу императрицы Елизаветы Петровны. Летний дворец. Аничков дворец

Воцарение Елизаветы Петровны воспринималось в первую очередь как продолжение великих дел ее отца во внешней и во внутренней политике. Направление на возрождение национальных традиций проявило себя в культуре и искусстве в целом, но прежде всего в украшении столицы и бурно развернувшемся в ней строительстве. Франческо Растрелли тут оказался очень кстати: на 1740–1750-е гг. приходится время расцвета его творческих сил, лучшая его пора.

В 1741 г. по заказу новой императрицы (тогда еще цесаревны) Растрелли начинает строить деревянный Летний дворец («Летний дом», как он именуется в документах тех лет) в III Летнем саду (завершен в 1753, снесен по повелению Павла I в 1797 г. для строительства на этом месте Михайловского замка). По сути, Растрелли создал целый ансамбль, включивший в себя построенный по французской схеме дворец с тремя ризалитами и курдонером, обширный парк, простиравшийся до Итальянской улицы, потребовавший оформления набережных и мостов Фонтанки и Мойки. Один фасад дворца был обращен к Летнему саду, противоположный (южный) своими корпусами ступенчато раскрывался парадным двором-курдонером, вызывая этим в памяти образ Версальского дворца при подъезде к нему со стороны Парижа. Фасад был украшен разорванным фронтоном с декоративной скульптурной композицией, включающей герб императрицы. Декоративные скульптуры украшали и балюстраду дворца. Раскрашенная гравюра Алексея Грекова по рисунку Михаила Махаева сохранила нам облик этого нарядного здания у места слияния Мойки и Фонтанки: светло-розовые стены, белые наличники и пилястры, легкий зеленоватый цокольный этаж.

Исследователи творчества Растрелли пишут о том, что, возможно, именно в этом сооружении, в оформлении его интерьеров, насколько можно судить по документам, проявилась любовь архитектора к позолоте и растительному орнаменту, столь характерным для стиля европейского рококо, но также и к полихромии, цветистости, узорочью, популярным в русском народном декоре. Специалисты отмечают глубокое проникновение Растрелли в своеобразие русского фольклора (см.: Виппер Б. Р. Архитектура русского барокко. С. 72). С Летнего дворца начинается истинная слава Растрелли, необыкновенный размах его творчества. У него огромная чертежная мастерская, большое количество учеников, которые потом разъехались по всей России и строили в провинции церкви и усадьбы, недаром называвшиеся «растреллиевскими».

С Фонтанкой связан еще один дворец, который начинали возводить по проекту М. Г. Земцова в 1741 г., затем им занимался Г. Д. Дмитриев, а с 1744 г. императрица повелела Растрелли взять строительство на себя. Это Аничков дворец, первый на Невском проспекте. Растрелли очень деликатно отнесся к первоначальному проекту (что будет вообще характерно для этого мастера в тех случаях, когда ему приходилось продолжать уже начатое). Не нарушив общего замысла Михаила Земцова, к 1751 г. Растрелли возвел замечательной красоты здание с часовней под куполом в левом крыле, выходящем на Невский проспект, и большим залом с парадной лестницей – в правом. Парадный зал также увенчивал купол, но его завершал не крест, а звезда. Центральный ризалит главного фасада, обращенного к Фонтанке, был украшен фронтоном со скульптурной композицией и гербом императрицы. Подобная композиция фронтона вместе с общей богатой лепкой на фасадах, вазами балюстрады, фигурными наличниками становится своеобразным отличительным знаком почерка Растрелли. Заметим, что все детали декора мастер вычерчивал сам, а в Аничковом дворце даже мебель была исполнена по его рисункам. Перед главным фасадом был сделан небольшой «гаванец» (вспомним подобные в петровское время у Меншиковского дворца с выходом на Неву или на ту же Фонтанку – у Летнего дворца в Летнем саду). С Аничкова моста дворец прекрасно просматривался во всей своей красе, пока его не заслонил главный фасад Кабинета его императорского величества, построенного Дж. Кваренги. Первым владельцем дворца был фаворит императрицы Елизаветы Петровны Алексей Разумовский.

Воронцовский и Строгановский дворцы в Петербурге

С районом Невской перспективной дороги связаны и первые растреллиевские роскошные дворцы-усадьбы елизаветинских вельмож. Для графа М. И. Воронцова, вице-канцлера и родственника императрицы, женатого на племяннице Екатерины I, т.е. двоюродной сестре Елизаветы Петровны, Анне Карловне Скавронской, Растрелли построил дворец на Садовой улице, для барона С. Г. Строганова – на углу Невского и Мойки.

Воронцовский дворец (1749–1758) с его эффектной игрой светотени на фасадах; с парадным двором, отделенным от улицы чугунной решеткой, исполненной по собственным рисункам Растрелли и отлитой замечательными русскими кузнецами; с

парком, тянущимся до самой Фонтанки, – свидетельство уже вполне сформировавшегося творческого почерка мастера. Разнообразные наличники окон, различающихся по размеру в каждом этаже и наибольших во втором, парадном, львиные маски на замковых камнях, сдвоенные колонны и пилястры, фронтоны центрального ризалита, украшенный скульптурной композицией с гербом владельца, – все это будет повторяться мастером в разных вариациях в других его созданиях. Торжественная въездная арка, позже перестроенная в вестибюль, вела на парадную лестницу, а оттуда в роскошные парадные покои и личные комнаты, в библиотеку, считавшуюся тогда одной из лучших в столице. Воронцовский дворец, представлявший собой образец барочной городской усадьбы богатого вельможи, сохранился до нас далеко не полностью. Так, в 1800 г. при императоре Павле построили Мальтийскую капеллу, для чего полностью уничтожили одноэтажный корпус за задним фасадом дворца, а в 1810 г. дворец был передан Пажескому корпусу и много раз перепланировался, при этом особенно пострадал его лепной декор.

Строгановский дворец был перестроен Растрелли из разновеликих корпусов усадьбы очень быстро (1752–1755). Уже в октябре 1754 г. в нем (еще не законченном) был дан роскошный бал в честь рождения Павла Петровича – с музыкой, танцами, иллюминацией и фейерверком. Здание получило два главных (равнозначных) фасада: на Мойку, в сторону деревянного Зимнего дворца, смотрели окна большого парадного зала; на Невский проспект выходил центральный проездной ризалит, оформленный изящным фронтоном и пучками колонн. Скульптурная декорация Строгановского дворца богаче и совершеннее Воронцовской). Декор окон, львиные маски (особенно выразительна львиная маска над воротами), раковины и медальоны с мужскими профилями, кариатиды, четыре статуи, символизирующие части света, две фигуры и герб владельца на фронтоне – вся композиция показывает бьющую через край фантазию, неукротимое воображение, изысканное мастерство Франческо Растрелли, унаследовавшего в какой-то мере и талант отца-скульптора. Пожар в конце XVIII в. погубил богатейшее внутреннее убранство дворца (за исключением двусветного зала с кариатидами и плафоном Дж. Валериани), и в начале следующего столетия архитектору А. Н. Воронихину пришлось многое в нем изменить.

Напротив Строгановского дворца через Мойку в 1755 г. Растрелли срочно, всего за несколько месяцев, возвел деревянный Зимний дворец в качестве временной резиденции императрицы до завершения постройки Четвертого Зимнего дворца на Неве. Подобно Строгановскому, этот дворец выходил и на Мойку, и на Невскую перспективу. Растрелли доносил о дворце лаконично: здание, состоящее более чем из 156 комнат, с каменными погребями, большой галереей в середине фасада, выходящего прямо на большой проспект, было закончено и обставлено в течение семи месяцев.

Как отмечали современники, дворец был светлый, просторный, весь сквозной; его изяществом и красотой восхищались посланники и дипломаты европейских дворов. Дворец, где происходило столько празднеств, с пением, музыкой, танцами, иллюминацией в тысячи свечей, был разобран уже после смерти Елизаветы (кстати, в

нем и умершей), когда ее долгожданный каменный Четвертый Зимний дворец был наконец завершен.

Дворцово-парковые ансамбли. Петергоф, Царское Село

В 1740-е гг. начинается многолетняя работа Ф. Б. Растрелли над загородными резиденциями. С 1745 по 1755 г. Растрелли занят работой над Большим Петергофским дворцом, который императрица решила расширить, как и Царскосельский. Задача архитектора осложнялась тем, что старый дворец работы Браунштейна – Леблона – Микетти (Елизавете Петровне он был дорог как память об отце) должен был войти в качестве центральной части в общую композицию с открытыми террасами, боковыми павильонами, церковью и корпусом «под гербом».

Как свидетельствуют документы, Растрелли впервые увидел Петергоф в 1716 г., сразу по приезде из Франции, когда его отец приступил к работе над скульптурами фонтанов. Старый дворец действительно деликатно сохранен: он встал над фонтанами каскада, которые послужили ему как бы пьедесталом, возвысился над ними. Растрелли пристроил к нему третий этаж (который был раньше лишь на центральном ризалите). Исследователи отмечают логичность построения, гармонию, симметрию, четкость плана и лаконичность архитектурных форм как отличительные черты этого сооружения Растрелли. По желанию императрицы он должен был сделать одноглавую церковь пятиглавой, нарушив тем самым привычную ему французскую схему симметрии, поскольку корпус «под гербом» оставался одноглавым. Однако общее ощущение формы, пространственность композиции, зрительное колебание плоскости стены уже говорят о барокко.

Внутри дворца Растрелли все перестроил. Оставив несколько комнат времен Петра I (например, Дубовый кабинет), он роскошно их декорировал. Танцевальный (Купеческий) зал и Парадная (Купеческая) лестница были даже перегружены резьбой и позолотой. И Парадная лестница, и Танцевальный зал, высокий, двусветный, с обильной золоченой деревянной резьбой, зеркалами, роскошью паркетов и иллюзорной живописью плафонов, – типичное произведение мастера, знаменующее собой победу синтеза всех видов искусства в одном стиле барокко (высокопрофессиональная реставрация 1990-х гг. воссоздала для нас богатство растреллиевского декора).

Ф. Б. Растрелли. Большой Петергофский дворец. Перестройка. 1745–1755

Одно из самых совершенных созданий архитектурного гения Растрелли – Большой, или Екатерининский, дворец в Царском Селе. Работы здесь были начаты им еще в 1747 г., а непосредственная перестройка длилась с 1752 по 1757 г. Скромное здание, возникшее в петровское время на так называемой Саарской мызе, созданное И. Ф. Браунштейном, было изменено при Елизавете Петровне сначала Михаилом Земцовым, который вскоре умер, а затем последовательно Андреем Квасовым и Саввой Чевакинским. Однако преобразования не удовлетворили императрицу, и она перепоручила все Растрелли, повелев, как и в Петергофе, сохранить стены старого дворца ее матери.

Ф. Б. Растрелли. Екатерининский дворец в Царском Селе. Гравюра с рисунка М. И. Махаева. 1754-1755. План второго этажа

Наиболее интенсивное время работы мастера приходится на 1751-1756 гг. Чертежи тех лет говорят о том, что архитектор вникал в каждую деталь, в итоге все переделав по-своему и оставив от прежнего замысла лишь Старый дом петровского времени и красивую дугу циркумференций (корпусов, идущих по дуге, полуциркулем, и окаймляющих парадный двор), созданных по проекту Квасова еще в 1740-е гг. В 1756 г. работы были закончены. Растрелли превратил дворец в громадную анфиладу залов, «блок-галерею» с окнами в обширный регулярный сад, где возвел типичные для XVIII в. парковые павильоны: Эрмитаж, Грот, Кательную горку, а в новой части парка (ныне Александровского) на месте старого Зверинца – павильон Монбизу (два последних сооружения не сохранились).

Садовый фасад огромной протяженности не кажется монотонным: это отмечают все исследователи; они уверены, что то же самое чувствуют и зрители. Причин тому две. Во-первых, сто центральная часть (сохранившая прежнее, петровское название – Старый дом) выше примыкающих галерей. Во-вторых, объемы пластично перетекают друг в друга, а завершают композицию фасада два архитектурных акцента – церковь Воскресения Христова и корпус с Парадной лестницей. В конце столетия Ч. Камерон создал на месте церкви Китайский зал, а Парадную лестницу перевел в центр дворца. Это имело свою логику, но лишило того прекрасного вида, который открывался для именитых гостей елизаветинского двора: они могли лицезреть возникавшую с верхней площадки лестницы сверкающую золотом и сотнями огней бесконечную анфиладу комнат (об их убранстве мы скажем позже).

В декоре экстерьера Садового фасада нельзя не отметить роскошь лепки: картуш центрального ризалита с короной и вензелем императрицы, львиные маски, рокайли самой причудливой формы, атлантов в простенках первого этажа (скульптор И. Ф. Дункер и прекрасные русские резчики), золоченую скульптуру и множество чередующихся с ней ваз на балюстраде, красиво выделяющихся на фоне крыши, покрытой белой луженой жстью. Все это становится излюбленным приемом декора Растрелли. Прибавим к этому изысканный цвет здания, который мастер всегда тщательно продумывал и сам следил за воплощением: серо-зеленоватый («селедонный», по выражению зодчего) цвет стен, белые колонны и пилястры с золочеными капителями, золото скульптур.

Главным фасадом Царскосельский дворец обращен к огромному торжественному парадному двору, ограниченному одноэтажными корпусами циркумференций. Их богатый золоченый лепной декор усиливает золоченый же легкий ажурный рисунок кованых створ и решеток ворот, но здесь, также по рисункам Растрелли, трудились уже не русские резчики, а не менее искусные отечественные кузнецы. Утонченность, особая «музыкальность» рисунка решеток Растрелли сочетает в себе самые разнородные мотивы: рокайли, виньетки, растительные побеги и пр. Но этот рисунок никогда не перегружен, не запутан, а почти классицистически четок. Черный узор

металлических кружев уступает первенство узору золотому. Подсчитано, что на общее золочение декора фасадов дворца – фигур кариатид и атлантов, статуй балконов, балюстрад и решеток – пошло более шести пудов червонного золота. Главные ворота парадного двора называли Золотыми, а главную анфиладу парадных залов бельэтажа – Золотой галереей. В торжественные дни на площади парадного двора проходили парады войск «с музыкой и барабанным боем».

Роскошная анфилада комнат напоминала Версальский дворец (в «барочном» мастере Растрелли всегда оставалось нечто от Большого стиля эпохи Людовика XIV). Центральная часть (Старый дворец, или Старый дом) имела замечательную отделку, но особенной изысканностью отличалось скульптурное оформление дверей (Кавалерская столовая, Белая парадная столовая и др.). Белизна стен, сверкающая позолотой резьба, великолепие живописных плафонов создавали поистине феерическое зрелище. В Картинном зале Растрелли разместил первоклассное собрание западноевропейской живописи, применив по моде того времени шпалерную развеску. Особое место в декоре дворца занимала Янтарная комната, но о ней, ее истории бытования, исчезновения, поисков и реставрации, как, впрочем, и обо всем декоративном убранстве дворца по замыслу Растрелли, будет рассказано в следующей главе.

Несколько слов о павильонах вокруг дворца. Эрмитаж задуман по французскому типу (Версаль, Трианон). У Растрелли Эрмитаж составляют четыре флигеля, соединенных вместе купольным залом и галереями. По мнению историков архитектуры, Эрмитаж, как и дворец, тоже замысливал некогда Земцов, затем продолжали Квасов и Чевакинский. Растрелли приступил к нему в 1748 г. Как всегда, он думал «ансамблево» (см.: Денисов Ю. М., Петров А. II. Зодчий Растрелли. Л., 1963). Эрмитаж был обнесен каналом (создавалось впечатление, что он находится на острове), площадка вокруг была выложена черными и белыми плитами. Через зеленые стены боскетов к нему сходилась восемь аллей. Бирюзовые стены павильона, белые пилястры и колонны, золоченые скульптуры и золоченая ажурная решетка балюстрады на фоне зеленого массива парка создавали впечатление необыкновенного изящества, образ «острова любви», как в «Паломничестве на остров Киферу» Антуана Ватто. Среди скульптурного убранства Эрмитажа – венчающая купол композиция «Похищение Прозерпины»; «Игры амуров», предстающие в разных вариациях на стенах флигелей; «Слава и Изобилие» в главном зале (над всем этим трудились лучшие декораторы – Дж. Валериани, отец и сын Традиции, А. Перезинотти). Императрица любила принимать в Эрмитаже знатных гостей. Из нижнего этажа на подъемной машине доставлялись блюда: достаточно было на специально положенной грифельной доске написать, что требуется. Столы могли убираться и за считанные минуты возникал балльный зал с узорным паркетом. Иностранные послы доносили своим дворам о «большом удивлении и восхищении» от пребывания в Царскосельском Эрмитаже.

Грот расположен неподалеку от Эрмитажа, на берегу Большого пруда (Растрелли построил здание совсем у воды, что позволяло императрице сразу сходить в лодку, отправляясь на охоту за дичью, но позже была сделана насыпь, отодвинувшая павильон от пруда). Его декоративное оформление развивает водную тему: нимфы, наяды,

дельфины, морские чудовища. Большая терраса обнесена балюстрадой с ажурной золоченой решеткой. Грот – одноэтажное здание, созданное по воле императрицы в 1755–1756 гг. и по моде того времени украшенное раковинами (210 тыс. крупных и несколько пудов мелких раковин пошло на это украшение, ликвидированное в 1770 г. Екатериной, не одобрявшей подобного «убора», и замененное А. Ринальди на изящную классическую декорацию). В екатерининскую эпоху Грот стали использовать для хранения античных скульптур и даже называть Залой антиков. Некоторое время здесь находилась статуя Вольтера работы Ж.-А. Гудона. Вместе с раковинами и позолотой, столь правившимися Елизавете Петровне, исчезла и балюстрада. Около Грота были поставлены скульптуры «Умиравший галл» и «Гладиатор» – время Растрелли кончилось, наступила эпоха классицизма.

Монбизу, построенный в новой части парка на месте Зверинца, симметрично с Эрмитажем, был охотничьим павильоном, отсюда и его второе название – Охотничий. Здесь Елизавета Петровна могла чувствовать себя Дианой. В его восьмиугольном центральном зале на втором этаже были помещены картины на охотничьи темы, в основном кисти «зверописца» И. Ф. Гроота. Этот павильон был разобран еще в конце XVIII в., а в 1820-е гг. Адам Менелас построил на его месте Арсенал.

Каменный Зимний дворец Елизаветы Петровны

В эти же 1740–1750-е гг. в центре Петербурга на Неве Ф. Б. Растрелли возводит Четвертый (а если считать еще и деревянный на углу Мойки и Невского, то, по сути, Пятый) Зимний дворец. Внешне он сохранился почти без изменений, за исключением украшавших его экстерьер статуй, которые, конечно, более соответствовали стилю сооружения в целом, чем сухая скульптура XIX в. Кроме того, Зимний дворец много потерял от поднятия почвы набережной: это уменьшило красивый высокий цоколь, тонко соразмеренный мастером с общими массами.

Ф. Б. Растрелли. Зимний дворец Елизаветы Петровны. План 1750-х гг. Санкт-Петербург

Растрелли начал возведение последнего дворца с перестройки Третьего (1742–1750), в котором еще на заре елизаветинского правления устроил новый театр, где исполнялась первая трагедия А. П. Сумарокова «Хорев», затем другие его произведения, а в 1751 г. – «Тамира и Селим» М. В. Ломоносова. Новый указ о перестройке и расширении дворца датируется январем 1752 г. Работы начались в следующем году: что-то разбирали, что-то строили вновь (например, Янтарный кабинет, о котором речь впереди). Однако Растрелли был против доделок и переделок, он выступал за абсолютно новое строительство. По сути, Растрелли и создал новый дворец. В отличие от предыдущего его называли Каменным Зимним дворцом (хотя и Третий также был каменным), возможно, чтобы отличать его в документах от Зимнего деревянного дворца, который Растрелли построил на Невском проспекте в 1755 г.

Работы над Четвертым Зимним дворцом совпали со строительством в Царском Селе.

Императрица торопила завершение того и другого. Растрелли впервые отступил от своего правила не вести работы зимой, и хотя строительство городского дворца продолжалось в труднейших зимних условиях, оно все равно очень затягивалось. Главной счастливой идеей Растрелли было создать единый ансамбль: построить не только дворец, но и оформить колоннадой круглую площадь на Адмиралтейском Лугу (будущая Дворцовая площадь), а через нее архитектурно соединить пространство Невского проспекта с Невой. Полностью этот замысел с естественными модификациями был воплощен Карлом Росси в начале следующего столетия, но как великая градостроительная идея план принадлежит Растрелли.

Сам дворец лаконичен и прост по композиции. Почти квадратное в плане здание имеет внутренний парадный замкнутый двор, тройными воротами соединяющийся с Лугом. Северный фасад дворца обращен на Неву, его растянутость скрадывается перебивками не сильно выступающих ризалитов разного ордера (для первого этажа – ионического, для второго и третьего – композитного). В середине XVIII в. набережная была более узкой, поэтому дворец отражался в воде (Екатерина II, вспоминая в своих «Записках» наводнение 1777 г., с ужасом описывает, как корабль очутился у самого окна, где она стояла). Центральный фронтон северного фасада был украшен скульптурами Марса, Нептуна, военными атрибутами – символами воинской славы, прославляющими военное, преимущественно военно-морское, могущество России. Фронтон центрального ризалита южного (главного) выходящего на площадь фасада включал скульптурную композицию с традиционным изображением короны и вензеля императрицы. Боковые ризалиты южного фасада украшены лучковыми фронтонами, над проездыми арками проходят балконы с коваными решетками растреллиевского рисунка. Западный фасад с сильно выступающими боковыми ризалитами, обращенный к Адмиралтейству, в целом повторяет композицию стоявшего на этом месте дворца Анны Иоанновны, тоже работы Растрелли. Восточный фасад был так же выразителен и от западного отличался наличием главной церкви над боковым ризалитом и ступенчато оформленным на набережную углом здания, однако в том же столетии он был застроен зданием Малого Эрмитажа.

Разнообразие, неповторимость облика дворца, взятого с разных ракурсов, отсутствие монотонности при большой длине главных фасадов (что поражает и в Екатерининском дворце) достигается в том числе и размерами окон: маленьких в цокольном этаже, побольше – в первом, огромных – в главном, втором, и чуть меньше – в третьем. Исследователями подсчитано, что на фасадах Зимнего дворца Растрелли применил 12 типов оконных проемов, имеющих 22 типа обрамлений, и 32 типа скульптурного декора. Как всегда у Растрелли, огромное значение имел цвет: на светло-терракотовых фасадах белела скульптура, выделялись колонны и пилястры, многие детали золотились.

Работы, как то обычно бывало, велись спешно, требовали огромного напряжения сил, поскольку ожидалось очередное «перешествие» императрицы из Зимнего деревянного дворца: «Вступив на престол, она хотела осуществить свои девические мечты в волшебную действительность; нескончаемой вереницей потянулись спектакли,

увеселительные поездки, куртаги, балы, маскарады, поражавшие ослепительным блеском и роскошью до тошноты. Порой весь двор превращался в театральный фойе: изо дня в день говорили только о французской комедии, об итальянской комической опере и ее содержателе Локателли, об интермедцах и т.п. Но жилые комнаты, куда дворцовые обитатели уходили из пышных зал, поражали теснотой, убожеством обстановки, неряшеством: двери не затворялись, в окна дуло; вода текла по стенным обшивкам, комнаты были чрезвычайно сыры; у великой княгини Екатерины в спальне в печи зияли огромные щели; близ этой спальни в небольшой каморе теснилось 17 человек прислуги; меблировка была так скудна, что зеркала, постели, столы и стулья по надобности перевозили из дворца во дворец, даже из Петербурга в Москву, ломали, били и в таком виде расставляли по временным местам. Елизавета жила и царствовала в золоченой нищете; она оставила после себя в гардеробе слишком 15 тысяч платьев, два сундука шелковых чулок, кучу неоплаченных счетов и недостроенный громадный Зимний дворец, уже поглотивший с 1755 по 1761 год более 10 миллионов рублей на наши деньги. Незадолго до смерти ей очень хотелось пожить в этом дворце, но она напрасно хлопотала, чтобы строитель Растрелли поспешил отделать хотя бы только ее собственные жилые комнаты. Французские галантерейные магазины иногда отказывались отпускать во дворец новомодные товары в кредит» (Ключевский В. О. Курс русской истории. Ч. 4. С. 361-362).

Основные строительные работы были окончены в 1761 г. Но в этот год Елизавета Петровна умерла. Убранство интерьеров не было завершено и в последующие годы: в 1762 г. по чертежам Растрелли было оформлено лишь 100 залов из 460. Препорученный по указу Екатерины II ведомству И. И. Бецкого, знаменитый архитектор, привыкший показывать свои чертежи и все согласовывать только с императрицей, подал в отставку. Украшение интерьеров продолжалось уже без Растрелли и в XVIII, и в XIX в. Пожар 1837 г. выжег все декоративное убранство созданных им интерьеров. В. И. Стасовым позже были восстановлены только церковь и Иорданская (Посольская) лестница. В 1890-е гг. вся богатейшая пластика наружного оформления здания (скульптурные фигуры, воинские символы, вазы и пр.) была заменена тонированной скульптурой из листовой латуни.

Но и при всех потерях от времени и людей Зимний дворец остается грандиозным, торжественным, гармоничным, лучшим созданием русской архитектуры стиля барокко середины XVIII в. Интерьер придворной церкви и Иорданская лестница, даже претерпев стихийные бедствия и утраты времени, красивы и величественны действительно по-царски.

Комплекс Воскресенского Новодевичьего (Смольного) монастыря и Андреевский собор в Киеве по проекту Ф. Б. Растрелли.

Особенности творческого метода зодчего

Возможно, наивысшей удачей Ф. Б. Растрелли явился еще один ансамбль – комплекс Воскресенского (Смольного) монастыря. Здесь, на берегу Невы, на месте некогда

существовавшего Смольного двора со Смольным домом Петра I, а затем Смольным дворцом его дочери Елизаветы был основан женский Воскресенский Новодевичий монастырь. Заказ Растрелли получил в 1744 г., проект был составлен в 1744–1746 гг., строительство длилось с 1748 по 1764 г., а окончательное завершение комплекса относится уже к первой трети XIX в. и принадлежит В. П. Стасову. В комплекс Растрелли входили собор и образующие замкнутый крестообразный двор (в соответствии со средневековой традицией) окружающие его здания келий. Главный въезд был задуман мастером в виде башни-колокольни (высотой более 140 м), строительство которой, к сожалению, не было осуществлено из-за его дороговизны. Но не только. Елизавета Петровна желала иметь колокол в 12 тыс. пудов и диаметром в 6,5 м, чтобы превзойти Царь-колокол Анны Иоанновны, однако технически воплотить это было почти невозможно.

В 1750–1756 гг. была выполнена деревянная модель монастыря, его келий, собора и колокольни (хранится в НИМРАХ). На примере Воскресенского (Смольного) монастыря, особенно собора и авторской модели колокольни, видно, как проникся Растрелли идеями древнерусского зодчества, его богатством и живописностью форм, его высокой духовностью. Колокольню предполагалось строить наподобие Ивана Великого в Кремле. Кельи были устроены для 120 «благородных девиц», и при каждой проектировался свой садик. Кельи, трапезная, библиотека, другие помещения образовывали в плане квадрат с маленькими церквями по углам (Св. Захария и Елизаветы, Св. Екатерины, Св. Александра Невского, Св. Марии Магдалины) и главным собором Воскресения Христова в центре. В главном соборе, положив в основу традиционное русское пятиглавие, Растрелли так придвинул к центральному куполу боковые, что общий облик собора напоминает скорее не крестово-купольный, а столпообразный храм, весь нацеленный ввысь, полный динамики.

Ф. Б. Растрелли. Собор Воскресения Словущего. Смольный монастырь. 1748–1764, Санкт-Петербург

Задуманный сначала как одноглавый, в окончательном варианте завершённый пятью главами, собор Воскресенского (Смольного) монастыря являл собой заключительный аккорд той восторженной песни, которую в течение двух веков пела Москва, и совсем не был неожиданным в творчестве мастера. Растрелли шел к нему еще при строительстве церкви Большого Петергофского дворца, Царскосельской церкви Екатерининского дворца и уже вполне выразил свою идею в проекте Андреевской церкви в Киеве, по которому она была возведена московским зодчим И. Ф. Мичуриным (1749–1752, интерьеры 1752–1757, освящение – 1767) над Подолом с панорамой на Днепр. Несомненно, идея пятиглавия была внушена Растрелли самой императрицей, «последней московской богомольной царицей», любившей и знавшей церковную службу и способной при всем ее «неприлежании» к учению и грамоте знать и любить церковное зодчество.

Стройность изысканного силуэта, стремительно возносящиеся вверх пилястры и колонны киевской Андреевской церкви усилены замечательным расположением храма

на горе, чему Растрелли также мог учиться на древнерусских памятниках. В ней отчетливо проявилась еще одна черта, ставшая обязательной именно для русского барокко. Это ясность основной композиции при всей декоративной пышности отделки и игре светотени на фасадах, красочности цветовых сочетаний – то интенсивно-голубого и белого (что прямо роднит Андреевскую церковь со Смольным собором), то лазоревого, бирюзового или даже оранжевого и белого, по с непременно позолотой. Не просто внимательное изучение, но творческое осмысление, проникновение в дух русского средневекового искусства сказалось и в иконостасах, спроектированных Растрелли (церковь Зимнего дворца, Андреевский собор), продолжающих московские традиции XVII в.

В Воскресенском (Смольном) монастыре связь мастера с древнерусским искусством кажется особенно очевидной. Здесь проявилось переработанное Новым временем и на новом языке высказанное знакомое еще с Киевской Руси стремление к наращению масс, некоей пирамидальности. В Смольном монастыре это воплощается движением от его низких стен к кельям, затем к возвышающимся над ними маленьким угловым церквям и, наконец, кульминацией движения – к главному собору, вздымающемуся почти на 94-метровую высоту. С моста через Неву собор кажется парящим в воздухе, невесомым. Ансамбль монастыря создает легкое, нарядное, праздничное впечатление, демонстрирует богатейшую фантазию декоративных форм – при четком плане, соразмерности объемов, гармоническом соотношении главного и деталей. Идеи отечественного искусства были переработаны в Новое время свободным творческим воображением великого мастера.

Растрелли соединил в своем творчестве черты западноевропейского барокко и московский стиль конца XVII в., переосмыслил все это творчески на русской почве и создал ликующее, яркое пластическое богатство архитектурных форм. С середины XVIII в. помимо высоких шпилей в облике Петербурга стали играть большую роль родное пятиглавие, принцип ярусности, башнеобразности, придавшие строгой Северной столице живописность. Интерьеры церквей и дворцов светonosны, торжественны и динамичны в своем великолепии. Поскольку дворцовая меблировка тогда была очень скудна, то все роскошное убранство концентрировалось на оформлении стен и потолков, на золоченой резьбе, лепке, скульптуре и живописи. В полной мере это относится и к загородным резиденциям императорской семьи, и к усадьбам вельмож, где впечатление иллюзорности, игры, «машкерада» усиливалось затеями барочного парка с его террасами, боскетами, катальными горками, гротами, «обманками» и причудливым абрисом прудов.

В самом проникновении в русский дух, в умении не просто соединить выражающие его черты с европейскими формами, а пронизать этим духом европейский стиль барокко проявилось, можно сказать, генетическое качество Франческо Растрелли, переданное ему отцом. Сформировавшись как художник на лучших образцах итальянского и французского искусства, Б. К. Растрелли, так и не сумевший научиться хорошо говорить по-русски, смог, однако, проявить высочайший историзм художественного мышления, дать верную оценку русской истории, создав проницательно точные,

масштабно обобщенные характеристики Петра Великого и Анны Иоанновны. Его гениальному сыну стали близки живописность форм русского зодчества, органичное слияние древнерусских памятников с ландшафтом, стихийная мощь, может быть, даже суровая примитивность, столь свойственная вообще народному искусству.

Круг Ф. Б. Растрелли. А. В. Квасов. С. И. Чевакинский и его Никольский Морской собор в Петербурге

Ф. Б. Растрелли – архитектор, по сути, определивший облик Петербурга до наших дней, но окончивший жизнь в одиночестве и забвении, – собрал вокруг себя одаренных художников, таких как В. И. Неелов, Я. Я. Ананьин, П. А. Трезини (родственник Д. Трезини), скульптор И. Ф. Дункер с его командой, живописцы вроде Дж. Ватериани, И. Я. Вишнякова. Под обаянием его неотразимого таланта находились и вполне самостоятельно работающие архитекторы, например Андрей Васильевич Квасов (ок. 1718 – после 1777), который после участия в работе над Екатерининским дворцом в Царском Селе, где его сменил Растрелли, построил на Украине в Козельце для Алексея Разумовского дворец (к сожалению не сохранившийся) и собор (1751–1763).

Савва Иванович Чевакинский (1709/1713 – ок. 1780), выученик И. К. Коробова, много работавший в его команде, после переезда своего учителя в Москву стал его преемником на посту архитектора Адмиралтейств-коллегии. Находясь на службе по Морскому ведомству, Чевакинский проектировал Исаакиевский собор, строил склады Новой Голландии, а также возводил дворцы для Шувалова и Шереметева (Фонтанный дом), императорскую резиденцию в Царском Селе, пока его не сменил Растрелли. Совершенный по чистоте стиля барочный ансамбль Никольского собора в Петербурге, построенный Чевакинским, навсегда запечатлел славу зодчего, сравнявшегося здесь с гением Растрелли.

Никольский собор при Морском полковом дворе был заложен в 1753 г. по образцу собора Успения в астраханском Кремле. Историк И. И. Пушкарев в 1839 г. отмечал, что Петру I понравился астраханский собор как здание, напоминающее великолепие и красоту греческих (т.е. древних православных) храмов. Поэтому он предположил соорудить в Петербурге подобную церковь, назначив ее строителем князя М. М. Голицына, президента Адмиралтейств-коллегии, а в начале 1740-х гг. астраханского губернатора. Невозможно обойти стороной и роль Санкт-Петербургского архиепископа Сильвестра (С. П. Кулябки), заложившего собор и освятившего его нижнюю церковь в декабре 1760 г. Сопричастный возведению других полковых петербургских храмов (Троице-Измайловского, Снасо-Преображенского, Св. Елизаветы и Захария), Сильвестр принадлежал к числу известных богословов, вышедших из стен Киевской академии, и мог быть в числе авторов иконографической программы Никольского храма.

Астраханский и петербургский соборы роднит световое пятиглавие, наличие «двух апартamentов», т.е. двух этажей – верхней и нижней церкви, а также использование на фасаде мотива из трех коринфских колонн большого ордера, объединенных общим пьедесталом, и последовательное развитие этого приема в оформлении углов здания.

Исследователи (например, А. Н. Петров) справедливо видят в этом влияние московского зодчества конца XVII в. Образ Никольского собора был призван достичь впечатления единства, поэтому в расположении его куполов подчеркнута пространственная широта. Несмотря на пышность декора, в соборе поражает отсутствие аффектации формы, свойственное проектам Растрелли. Чевакинский отказывается от острых форм, таких как треугольные фронтоны, сильная креповка карнизов, предпочитая использовать родственные московским полуглавиям мягкие дуги сандриков, горизонтально положенные овальные окна. Рокайльный скульптурный декор с традиционным изображением парящих херувимов исполнен лепщиком Ф. Партиром, привыкшим оформлять дворцы Елизаветы Петровны. Сохранился уникальный резной иконостас верхнего храма по проекту Чевакинского, образа для которого написаны братьями Колокольниковыми. Обрамление Царских Врат коринфскими колоннами, увитыми цветочными гирляндами и поддерживающими лучковый фронтон, задумано аналогично решению центральной части фасадов. Сама композиция напоминала современникам Адмиралтейские триумфальные ворота, стоявшие на Невском проспекте до 1751 г.

Плавный взлет колокольни предвосхищал формы собора, а ее венчание луковкой со шпилем подчеркивало образ корабля, представленный в Петербурге шпилями Адмиралтейства и Петропавловского собора, а также неосуществленной колокольной Смольного монастыря. Легенда о сооружении колокольни В. И. Баженовым опровергается документально: в годы, когда она строилась (1756–1757), Баженов в группе Чевакинского только проходил курс черчения ордеров.

Москва 1730-1760-х годов. Градостроительная и реставрационная деятельность И. Ф. Мичурина. Д. В. Ухтомский - ведущий московский архитектор

В Москве в середине XVIII в. сложилась своя архитектурная школа. Когда из пенсионерской поездки в Голландию возвратились зодчие Иван Григорьевич Устинов и Иван Александрович Мордвинов, то первый стал исполнять обязанности главного архитектора города. Мордвинов же три года проработал в Петербурге, Стрельне, Петергофе, Екатерингофе, Ораниенбауме. Приехав в Москву только в 1731 г., как и Устинов, он стал заниматься благоустройством города вплоть до самой своей смерти в 1734 г.

Расцвет московской архитектуры середины столетия начинается с творчества Ивана Федоровича Мичурина (1700–1763), вышедшего, как и М. Г. Земцов, «из переводчиков», а затем учившегося в Голландии «шлюзному делу» в пенсионерской поездке 1723–1729 гг. С 1731 г. Мичурин работает в Москве, занимаясь починкой и восстановлением пришедших «в ветхость» казенных зданий. После ранней смерти И. А. Мордвинова он возглавляет работы по составлению «Плана императорского столичного города Москвы» (гравирован в 1739). Значение этого документа как первого генерального проектного плана города на регулярной основе трудно

переоценить: он положил начало дальнейшему упорядочению застройки Москвы, осуществлявшейся другими архитекторами. Выполняя огромный объем работ по снятию фиксационного плана города, Мичурин расширил свою архитектурную команду. Возглавляя Московскую архитектурную контору, он, по сути, организовал деятельное строительство не только в старой столице, но и по всей России (Тверь, Владимир, Кострома и др.). Так, в Троице-Сергиевом монастыре по присланному из Петербурга проекту Иоганна Шумахера с 1741 г. Мичурин как архитектор-практик вел строительство колокольни, одновременно возводя близкую по композиции колокольню церкви Параскевы Пятницы на Пятницкой улице в Москве. С 1748 г. по проекту Ф. Б. Растрелли Мичурин возводил Андреевский собор в Киеве.

Однако собственно расцвет архитектурной московской школы середины столетия в основном связывают с именем Дмитрия Васильевича Ухтомского (1719–1774), который завершил начатую Шумахером и продолженную Мичуриным работу над колокольней Троице-Сергиевой лавры (1753–1770), надстроив ее двумя изящными верхними звонами. Предложение зодчего украсить ярусы колокольни 32 аллегорическими статуями, которые придали бы ей триумфальный гражданский пафос, не было принято, и скульптуру заменили декоративными вазами. Необходимо отметить, что с середины 1740-х гг., когда по указанию Елизаветы Петровны Ф. Б. Растрелли начал проектировать колокольню для Смольного монастыря по образцу Ивана Великого, тема отдельно стоящей ярусной звонницы как высотной доминанты храмового комплекса становится востребованной и получает множественные интерпретации.

Ухтомскому принадлежат знаменитые Красные ворота (1753–1757), построенные в камне на месте старых деревянных Триумфальных ворот в честь победы над шведами в Полтавской битве, возведенных еще И. Я. Бланком по проекту М. Г. Земцова. Когда в 1749 г. в Москву приехал Растрелли для строительства нового Кремлевского дворца Елизаветы Петровны на месте обветшавшего старого, к работам был привлечен и Ухтомский, тогда уже руководивший московской «архитектурной командой». При своей «команде» в Сенатской конторе Ухтомский создал первую «регулярную» архитектурную школу (1749), где преподавали он сам, его помощники П. Р. Никитин, Г. Г. Бартенев и старшие ученики – М. Ф. Казаков, В. С. Яковлев. В 1753 г. был утвержден созданный Ухтомским проект «урегулирования» всех частей Москвы, который впоследствии, уже в новую эпоху классицизма, воплощали воспитанные им зодчие (М. Ф. Казаков, И. Е. Старов, А. Ф. Кокоринов).

На практике Ухтомский стремился внести упорядоченность в расположение застройки городских усадеб, из которых в основном состояла Москва. Единые принципы застройки должны были внести систематичность в организацию городского пространства. Несмотря на требования указов, Ухтомский вынужден был сохранять традиционное расположение жилого дома внутри двора, окруженного отдельно размещенными (из опасения возникновения пожара) хозяйственными постройками, однако он стремился к симметрии в общей композиции. Одна из наиболее известных усадеб, в формировании которой Ухтомский принимал участие, принадлежала графу А. П. Бестужеву-Рюмину и стала основой построенного впоследствии Слободского дворца.

Самые масштабные замыслы Ухтомского, хоть не были осуществлены, но наметили пути градостроительным преобразованиям эпохи классицизма. Так, зодчий предлагал проекты переустройства Ивановской площади в Кремле (1754), строительства торговых лавок, фланкирующих подъезды к возведенному Кузнецкому мосту через реку Неглинную (1751–1757). Проект создания Госпитального и инвалидного домов (1758–1759) в Москве возник в ходе Семилетней войны. В результате ведения Россией частых боевых действий увеличивалось число ветеранов и инвалидов, попечение о которых должно было взять на себя государство. Учреждение подобного рода заведения и строительство специального комплекса прославило Людовика XIV и сделало Собор и Дом инвалидов в Париже идеальным образцом. Ухтомский задумал гигантский крестообразный ансамбль с барочным собором в центре, окруженным лечебными и жилыми корпусами.

Ряд исследователей приписывают Ухтомскому большой храм Никиты мученика на Старой Басманной улице (1745–1751), однако эта атрибуция документально не полностью подтверждена; другие версии выдвигают в качестве автора А. П. Евлашева или К. И. Бланка.

Алексей Петрович Евлашев (1706–1760) начинал как ученик еще в петровское время, потом состоял в Гоф-интендантской конторе «при смотре» строившихся зданий, в том числе Летнего Анненгофа по проекту Ф. Б. Растрелли, дворца Разумовского в Перово, а также московских церквей по проекту И. Г. Шеделя – Благовещения на Житном дворе (1730–1731, уничтожена в 1932) и Николы в Домодедове (1731–1732). К творчеству самого Евлашева относят церковь Ильи Пророка в селе Ильинском (1732–1740) под Москвой. Во всех этих церквях использован утвердившийся тип композиции (восьмерик на четверике) со сдержанным плоскостным декором в духе петровского зодчества. Евлашеву принадлежит достройка надвратной «иже под колоколы» церкви Захария и Елизаветы в Донском монастыре в Москве (1730, 1750–1753). Ряд других построек 1730–1750-х гг. приписываются ему на основании стилистического анализа с разной долей вероятности, в том числе колокольня церкви Климента папы Римского (1758).

Проблема авторства крупнейшего московского храма эпохи барокко – церкви Климента папы Римского на Пятницкой улице (1762–1769) до сих пор не прояснена окончательно (называются имена К. И. Бланка, П. А. Трезини и др.). Крупный кубический объем (четверик), разделенный по фасаду на два яруса (внутри обходные хоры), имеет незначительные выступы ризалитов по центру, намекающие на крестообразность центрического плана, и завершен мощным пятиглавием. Система барочной ордерной декорации фасада, представленная коринфскими колоннами, сдвоенными на углах в барабанах, раскрепованными карнизами над ними и лучковыми фронтонами, отличается конструктивной сдержанностью. То же самое можно сказать и о редком по красоте сохранившемся иконостасе. В описи церковного имущества 1817 г. отмечалось: «Иконостас весь резной с колоннами самого лучшего художества весь

позлащен червонным золотом. Нижний ярус: местные иконы писаны самыми лучшими художниками на кипарисе, вообще и весь иконостас писан при Императорской Академии Художеств».

Необходимо отметить, что атрибуция московских зданий XVIII в. в целом весьма затруднена во многом из-за отсутствия сохранившихся архивных материалов, особенно графических, сгоревших во время большого пожара Москвы в 1812 г.

Ученик А. П. Евлашева Иван Петрович Жеребцов (1724 – конец 1780-х) в 1758 г. начал возведение четырехярусной колокольни Новоспасского монастыря, которая была завершена в 1787–1789 гг., уже после смерти Жеребцова, и высота ее была сокращена на один ярус против проекта (подробнее см.: Каждан Т. П. Материалы к биографии архитектора И. П. Жеребцова // Русское искусство XVIII – первой половины XIX в. М., 1971).

Карл Иванович Бланк (1728–1793), сын петербургского зодчего, был вместе с отцом сослан в Сибирь по делу Артемия Волынского, но меньше чем через год, уже после падения Бирона, семья Бланков получила дозволение вернуться в Москву, где и осела. Во время ссылки в Тобольске Иван Яковлевич Бланк начал преподавать архитектурную науку, включив в число своих учеников сына и его друга и ровесника А. Ф. Кокоринова, будущего профессора и ректора «Академии трех знатнейших художеств». Затем оба вошли в архитектурную команду И. К. Коробова, а после его смерти Карл Бланк начал работать при А. П. Евлашеве. В чине архитектора (1755), возводя по проекту Растрелли деревянный шатер над Воскресенским собором Ново-Иерусалимского монастыря, Бланк предлагает и осуществляет собственный проект пышного внутреннего убранства (1756–1759). В начале 1760-х гг. заказчиком Бланка становится И. Л. Воронцов, для которого строятся церкви Николы в Звонарях (1760–1762) и Спасская в селе Вороново. Эти одноглавые церкви с восьмигранным барабаном, оформленным пилястрами, и обязательными окнами-люкарнями в купольном своде сохраняют стилистику первой половины XVIII в., вероятно, унаследованную мастером от отца, строившего петербургские храмы аннинского времени, и вновь пришедшую ко двору. То же можно сказать и о церквях Великомученицы Екатерины на Всполье (1763–1775) и Кира и Иоанна на Солянке (1765–1768, не сохранилась), созданных по заказу молодой императрицы Екатерины II.

В 1776–1779 гг. Бланк спроектировал усадебный дом генерал-фельдмаршала П. А. Румянцева-Задубайского в подмосковном селе Троицком, получившем приставку Кайнарджи по случаю победы в русско-турецкой войне. В облике дома (не сохранился) явно проступали «готические» черты, а его угловые башни с зубчатыми карнизами перекликались с Чесменским дворцом Ю. М. Фельтена. Усадебную Троицкую церковь с 1778 г. строили по проекту Бланка, в основе которого лежали чертежи Фельтена и пожелания владельца. Они касались прежде всего устройства двух колоколен на фасаде, поскольку, вероятно, ассоциировались с темой триумфальности, представленной в проектах Троицкого храма Александре-Невского монастыря в Петербурге. В церковном строительстве фельдмаршала двухбашенная тема

присутствовала в нескольких усадебных (с. Вишенки, Великая Топаль и др.) храмах (подробнее см.: Чекмарев А. В. Двухколоколенные храмы в усадьбах графа П. А. Румянцева-Задунайского // Русская усадьба. Вып. 12 (28). М., 2006. С. 537-563).

Как отмечают исследователи, в 1760-е гг. Бланк «удачно сочетал в своих работах привычную для московских заказчиков броскость отлично прорисованных деталей с некоторой, очень умеренной, новомодной сухостью стиля» (Крашенинников А. Ф. К. Бланк (1728-1793) // Зодчие Москвы. М., 1981. С. 151).

Эту манеру можно отнести к той рационалистической ветви русской архитектуры, которая эволюционировала в основном в Петербурге, причем в творчестве городских архитекторов-практиков, в основном занимающихся гражданским строительством. Она основывалась на прагматическом подходе, использовании ограниченного круга усвоенных приемов, гарантирующих высокое качество и экономичность строительства. В Петербурге такая линия начинается с творчества Доменико Трезини, инженера-фортификатора и архитектора-практика, талантливого организатора строительного процесса и родоначальника школы, а продолжается в «архитектурных командах» Михаила Земцова и Ивана Коробова. Именно оттуда в середине XVIII в. до основания Академии художеств вышло большинство архитекторов Петербурга и Москвы.

Кусково

Строитель «Кусково», подмосковной усадьбы Шереметева, Федор Семенович Аргунов (1733 – ок. 1768) оставил свой след и в Петербурге – в возведении под началом С. И. Чевакинского «Фонтанного дома» с парком для того же Шереметева. Усадьбу Петра Борисовича Шереметева, сына и наследника знаменитого фельдмаршала петровской эпохи, называли «подмосковным Версалем». Поэт И. М. Долгорукий писал о нем так: «Земли лоскутик драгоценный, / Кусково! Милый уголок, / Эдема сколок сокращенный...» Как и в Царском Селе, в Кусково был устроен французский партерный сад с барочными «затейми» (Грот, Эрмитаж, Воздушный театр), английский парк «Гай» и охотничий парк «Зверинец» в Запрудной части (аналогично Монбизу Ф. Б. Растрелли). Структура парка, совмещавшего в себе регулярные и пейзажные элементы, воспроизводила географию мира, а архитектурные декорации создавали уголки далеких стран – Китая, Америки, Голландии, Франции, Италии.

На берегу небольшого пруда, отражаясь в воде, стоит красный кирпичный Голландский домик. Построенный в 1749 г. в память Петра I, он полностью сохранил свою первоначальную планировку, облицовку стен плитками дельфтского фаянса с изображением бытовых жанровых сцен и морского пейзажа. К нему примыкали Голландский сад с тюльпанами и гвоздикой и Голландский огород. В 1760-е гг. рядом были выстроены две деревянные беседки: Пагоденбург в стилистике шинуазри и Столбовая – открытая тосканская колоннада (оба сооружения не сохранились).

Итальянский домик был построен в 1754–1755 гг. под руководством Ю. И. Кологривова как стилизация итальянской загородной виллы. С западной стороны его украшает

ризалит с белокаменным порталом и ажурным балконом, с восточной стороны устроена открытая галерея-лоджия, огражденная ажурной решеткой, выполненной по рисунку Федора Аргунова. Внутренняя планировка домика сохранилась полностью. Деревянная лестница ведет на второй этаж в открытый с двух сторон в парк большой зал, украшенный плафоном «Диана» работы неизвестного художника XVIII в., мраморными каминами и наборным паркетом. Рядом размещена Картинная и два небольших кабинета. Павильон служил домашним музеем, где были собраны оригиналы и копии картин европейских художников преимущественно итальянской школы.

Павильон Грот, построенный в 1755–1761 гг. по проекту Федора Аргунова, в целом повторяет мотивы соименных зданий в Летнем саду и Царском Селе, имевших в центре купольный зал. В его отделке, имитирующей подводную пещеру, «Нептуново царство», в 1764–1775 гг. принимали участие «мастер гротичного дела» И. Фохт и скульптор М. И. Зимин. По стенам и сводам кабинетов вьется причудливый декор, сложенный из ракушек, цветного битого стекла и подсвеченного известняка; кованые решетки в виде морских водорослей выполнены крепостными кузнецами села Павлова на Оке. Летом 1775 г. граф П. Б. Шереметев принимал здесь Екатерину II, прибывшую в Москву на празднество в честь заключения Кучук-Кайнарджийского мира.

Особым изяществом архитектурных форм отличается построенный в 1765–1767 гг. под руководством К. И. Бланка (автор проекта неизвестен) павильон Эрмитаж, традиционно имевший подъемный механизм стола на 16 персон. Под высоким куполом, увенчанным скульптурой Флоры, располагается Большой круглый зал, декорированный лакированным дубом, золоченой резьбой и зеркалами, которые имитировали окна и вместе с дверями зала создавали впечатление круговой панорамы парка. Потолок украшали живописные плафоны, расписанные по сухой штукатурке. Исполненная крепостными художниками живопись сохранилась только в фонариках и изображает в аллегорической форме времена года.

Хорошо сохранились и очертания Зеленого, или Воздушного, театра. Устроенный из земляных насыпей, покрытых дерном, и стриженного кустарника, он представлял собой сценическую площадку в виде трапеции, сильно расширенной в сторону «зала». Были здесь места для зрителей, образующие амфитеатр и партер, кулисы и оркестровая яма. Расположенная рядом березовая роща прекрасно отражала звук и создавала тень для зрителей. Здесь играли известные крепостные актрисы Прасковья Ковалева-Жемчугова (будущая графиня Шереметева) и Татьяна Шлыкова-Гранатова. Репертуар насчитывал более ста пьес, опер и балетов русских и иностранных авторов. Кусковский театр познакомил московского зрителя с первыми русскими операми Е. И. Фомина (комическая опера «Мельник, колдун, обманщик и сват» пользовалась неизменным успехом).

Петр Борисович Шереметев и его сын Николай Петрович, желая быть первыми среди любителей и покровителей искусств, поражали воображение гостей Кускова пышными приемами, сюрпризами, театральными и музыкальными спектаклями. Расцвет усадьбы

пришелся на 1750- 1770-е гг., потом любимой резиденцией графа становится Останкино.

Сохранившиеся документы показывают, что в процессе строительства – от чертежа, нередко полученного из рук знаменитого архитектора, до окончательной отделки – в облик здания вносились существенные изменения как заказчиком, так и наблюдающим архитектором (крепостными Шереметева – Ф. С. Аргуновым (1733 – ок. 1768), Г. Е. Дикушиным (1760-е – 1833), А. Ф. Мироновым (1745 – 1808), а также вольными – Ю. И. Кологривовым, К. И. Бланком) и управляющими.

Композиционным центром ансамбля является Большой дом. Главный фасад дворца обращен к пруду, вырытому в 1750-е гг. на месте естественного водоема. Во время парадных приемов и увеселительных торжеств на водной глади большого пруда скользили гондолы, а вечером в воде отражались огни фейерверков. У истока канала располагались огромные колонны, в которых тоже зажигали огонь. Ныне существующий деревянный дворец возведен в 1769–1775 гг. под руководством К. И. Бланка, причем, когда здание было уже вчерне готово, в 1773 г. из Парижа прибыли заказанные чертежи фасадов. По сведениям из «Описания села Кусково», изданного в 1787 г., архитектором дворца считался Шарль де Вайи. Колонны центрального портика Большого дома, выполненные из цельных стволов дерева, завершаются ионическими капителями из терракотовидной мастики работы скульптора Иоганна Юста.

Центральный фронтон дворца заполнен композицией с латинскими инициалами владельца – PS.

В «летнем увеселительном доме графа Шереметева» практически не было надобности в апартаментах «для фамилии» (т.е. личных), поскольку все комнаты могли быть включены в число парадных помещений, «служащих великолепию». В первом этаже дворца располагались залы, выстроенные по анфиладному принципу: Парадные Сени, с росписью деревянных стен под серо-зеленый мрамор и декорированные большими пилястрами; Карточная, Бильярдная, Столовая, Прихожая гостиная с фламандскими шпалерами XVII–XVIII вв.; Вторая гостиная с камином; Угловая, или Малиновая, гостиная, в которой стены затянуты малиновым шелком; богато декорированная Парадная спальня. Рядом располагался Кабинет графа-государя – небольшая, с невысоким потолком комната, облицованная дубом (своеобразный реверанс петровской эпохе), некогда украшенная 104 миниатюрными постелями, а за ней – камерная Личная уборная. Были созданы и такие парадные комнаты, как Диванная, Библиотека, Вседневная опочивальня, Картинная, Зеркальная галерея (Танцевальный зал). Во дворце размещена одна из лучших коллекций русской живописи и декоративно-прикладного искусства середины – второй половины XVIII в.: портреты работы И. П. Аргунова, Д. Г. Левицкого, Ф. С. Рокотова, Ф. И. Шубина, фарфор, произведения крепостных мастеров.

Садовый фасад Большого дома выходит на сохранивший до наших дней свою планировку партер с мраморной скульптурой и цветочным ковром (боленгрином),

окруженный регулярным парком. Как напоминание о благосклонности императрицы, посещавшей усадьбу, на партере установлены колонна Минервы (1779) и обелиск (повторяющий Кагульский обелиск А. Ринальди) из подаренного Екатериной II мрамора (1786).

С конца XVIII в. в Кусково почти ничего не меняли (исключением является 1812 г., когда в доме стояли французы, изрядно пограбившие дворцовую обстановку). В течение XIX в. здания ансамбля поддерживались небольшими ремонтными работами, благодаря чему они избежали перекасок, «поновлений» позолоты, переделок и дошли до нас почти без чуждых эпохе наслоений и дополнений последующих лет.

Барокко в архитектуре русской провинции

Традиционное запаздывание стиля в провинции по сравнению со столицами в России получило свои особенности. Государственное регулирование строительной деятельности, свойственное

Петербургу, в меньшей степени затронуло Москву и почти не коснулось русских городов вплоть до 1770-х гг., хотя можно отметить правительственный указ 1722 г. о строении крестьянских дворов в погорелых и вновь строящихся селах и деревнях «по образцовому чертежу». При этом наибольшего расцвета самобытные региональные школы достигли там, где столичное влияние было наименее сильным, т.е. в удаленных северных и восточных частях страны. Отсутствие помещичьего землевладения выдвигало на передний план другого заказчика – купца, духовное или должностное лицо, которые, как правило, не ориентировались на придворную моду и возводили в первую очередь каменные церковные постройки.

Великий Устюг был крупнейшим торговым и строительным центром северных и северо-восточных земель, к которому тяготели остальные регионы и региональные центры – Архангельск, Тотьма, Вятка, Приуралье, Зауралье, Западная и Восточная Сибирь (подробнее об этом см. статьи Льва Карлосовича Масиель Санчеса). Там было построено множество каменных храмов, из которых сохранилась небольшая часть. В Устюге получила распространение композиция «трапезного» храма с пирамидальным силуэтом, формы которого обогащались заимствованиями из деревянного зодчества. Как отмечает исследователь, «в общем развитии устюжского зодчества XVIII в. Сретенско-Преображенский и Никольский храмы сыграли исключительно важную роль, и за сравнительно короткий срок здесь было построено много церквей подобного типа: Рождественская (1716–1729), Пятницкая-старая (1720); Петропавловская (1738–1739), Ильинская (1736), Леонтьевская (1738–1742), Сергия Радонежского в Дымково (1739–1748), Тихвинская в с. Богородском (1761) и др.» (Дунаев Б. И. Севернорусское гражданское и церковное зодчество. Город Великий Устюг. М., 1915).

В 1765 г. была завершена церковь Симеона Столпника с редчайшей композицией четверика с полуглавием, завершенным куполом, а также с гульбищем и двумя выдвинутыми приделами. В целом одно- или двухэтажные храмы с пространственно

выраженным приделом характерны для холмогорской традиции, однако они не завершались малым восьмериком. Эта форма появляется в Устюге под влиянием московских храмов типа церкви Св. Иоанна Воина на Якиманке не раньше 1720-х гг. Но уже к середине XVIII в. она получает широкую популярность на Русском Севере, и во многих храмах первоначальные завершения начали перестраивать на малый восьмерик.

Для архангелогородской школы, в которой соединялись нарышкинская и позднепетровская стилистика, стали устойчивыми такие местные формы, как фронтоны наличников с изгибом, коронообразные бровки над верхними окнами, растянутые в ширину. Однако в дальнейшем интересного соединения этих местных форм с барочными не произошло.

Ярким явлением стало «тотемское барокко». В XVIII в. Тотма – торговый и солеваренный город – достигает своего наивысшего расцвета. В 1743 г. в городе произошел большой пожар, после которого были отстроены в камне красивейшие церкви. Но один из самых ранних образцов – церковь Иоанна Предтечи, построенная в 1738–1740 гг. по заказу секретаря великоустюжской консистории И. Г. Фирсова. Небольшой бесстолпный храм с узким пятигранным алтарем и неширокой папертью оформлен плоскими, на углах парными пилястрами, опирающимися на оригинальные висячие консоли, которые соседствуют с древнерусскими по форме оконными наличниками в виде рамки с килевидным кокошником-фронтончиком. Однако, как отмечают исследователи, в дальнейшем «двойственность убранства ранних тотемских построек полностью преодолевается», и в 1770-е гг. декор приобретает «исключительно пышные, узорчатые барочные формы, которые процветают здесь до конца столетия» (подробнее см.: Бочаров Г. Н., Выголов В. П. Сольвычегодск. Великий Устюг. Тотма. Л., 1983).

Блестящие памятники зрелого этапа «тотемского барокко» – Входаиерусалимский храм, построенный в 1774–1794 гг. на средства местных купцов братьев Пановых; церковь Рождества Христова (1746–1748 – теплый нижний храм, 1786–1793 – верхний), а также церковь Троицы в Зеленой Рыбачьей слободе на высоком берегу реки Сухоны (в 1768–1772 гг. возведена нижняя церковь, а в 1780–1788 гг. над ней надстроена верхняя). Все эти бесстолпные пятиглавые храмы в два этажа в одном четверике декорированы тонкими пилястрами во всю высоту здания, живописными обрамлениями оконных проемов, фигурными картушами и пышными фронтонами. Их формы, выполненные из лекального кирпича, восходят к столичной барочной лепнине, по образуют здесь свой уникальный набор декоративных элементов.

Еще одно яркое явление в архитектуре русской провинции – «вятское барокко» – начинается с храмозданной грамоты 1729 г. епископа Лаврентия Горки на строительство каменной церкви в Покровском приходе на реке Лузе по заказу купцов Пестовских. Нижний теплый храм был освящен в 1740 г., холодный верхний – в 1750 г. Завершенная уменьшающимися восьмериками церковь интересна сочетанием нижнего алтаря из двух полукружий с верхним пятигранным. В 1739 г. в селе Великорецком

была освящена Преображенская церковь. По ее образцу построены Спасская церковь в селе Кумены (1745), Николаевская церковь в Сырьянах (1747), Троицкая в Чудинове (1776) и многие другие. Это бесстолпные храмы с высоким четвериком и пятигранным алтарем, их фасады вертикально разделены на три прясла и завершаются тремя кокошниками. В 1744 г. в Вятку (прежнее название – Хлынов) впервые приезжает московский профессиональный архитектор Тихон Невский, а с 1763 г. здесь работает семейство устюжских каменщиков Горынцевых – отец Никита и сыновья, из которых особо выделялся Данила. Они сооружают обильно украшенные рельефным декором, сочетающим нарышкинские и барочные черты Николаевскую церковь в селе Истобенском (1768), Троицкую в селе Макарье «за Вяткою рекою» и др.

Благодаря усилиям учеников Д. В. Ухтомского стилистика местной застройки стала меняться в сторону столичной. В 1760–1772 гг. епископ Варфоломей предпринимает масштабное строительство Троицкого кафедрального собора в Хлынове (работами руководили пять «каменных дел мастеров») по проекту зодчего И. Г. Кутукова, ученика Ухтомского. Большой пятиглавый храм был барочным по объемному построению, с рокайльным декором в интерьере и раннеклассицистическим снаружи. Отдельно была сооружена грандиозная колокольня (1769–1772; арх. А. А. Бекарюков), также барочная по композиции.

Южные уезды Вятки в отличие от северных, «поморских», всегда тяготели к Поволжью. Когда Вятская земля входила в Казанскую губернию, казанский губернатор П. С. Мещерский предписывал обращаться в Казань за составлением проектов церковных зданий к архитектору В. И. Кафтыреву (тоже выученику Ухтомского). По проекту Кафтырева велось строительство Троицкой церкви в селе Сорвижи (1782–1808). С 1780-х гг. повсеместно начинается более тесное взаимодействие со столичными и губернскими архитекторами, в частности утверждаются регулярные проектные планы 13 вятских городов – Вятки, Елабуги, Сарапула, Уржума, Глазова, Яранска и др. В Вятку первым губернским архитектором направлен Ф. М. Росляков, ученик Кафтырева. Начинается застройка городов по «примерным» проектам Комиссии о каменном строении и проектам Рослякова.

Общий термин «сибирское барокко» объединяет архитектуру середины – второй половины XVIII в. на обширнейших территориях. Как уже отмечалось, в 1700–1730-е гг. значительная часть храмов Сибири строится в московской нарышкинской стилистике и не выделяется из общерусской архитектуры. Небольшая часть памятников этого времени соответствует типологии и стилю зодчества Левобережной Украины конца XVII – начала XVIII в. По мнению современного исследователя сибирского барокко Л. К. Масиель Санчеса, во второй трети XVIII в. в Сибири сложилось две местных школы – тобольская и иркутская. Произведения представителей тобольской школы возникли на пересечении нарышкинской и украинской традиций. Храмостроители иркутской школы исходили из устюжского варианта нарышкинского стиля (например, использование рокайльных картушей) с привнесением отдельных украинских и местных деталей. В центральной Сибири собственная традиция так и не сформировалась; здесь преобладал нарышкинский стиль в уральском варианте.

В Тобольске под воздействием стилистики барокко в его столичном варианте, как полагает Масиель Санчес, с середины 1760-х гг. сложилось особое тобольское барокко, распространившееся в западных и центральных регионах Сибири (например, нарядная своим декором церковь Захария и Елизаветы (Воскресенская) в Тобольске, 1759-1776). Тобольское барокко проникло и в Восточную Сибирь, где с середины 1770-х гг. под его влиянием на основе тотемских (а не местных) традиций сформировалось иркутское барокко. Несмотря на то что с 1780-х гг. в Сибири постепенно распространяется классицизм, барочные храмы продолжают строиться вплоть до 1830-х гг.

Таким образом, в рамках национального понимания стиля барокко в этот период возникают и развиваются уникальные региональные явления: барокко Тотьмы и Тобольска, работы артели «мастеров каменных дел» Горынцевых и их последователей на Вятке, «тотемские» храмы Прибайкалья и Забайкалья.

Особенности русского барокко

Мы показали, как в середине XVIII в. в Петербурге сложился стиль русского барокко, прежде всего и полнее всего нашедший выражение в творчестве Ф. Б. Растрелли, в котором декор играл самую активную роль при формировании архитектурно-художественного образа. Широкие и высокие, начинающиеся прямо от пола окна, обрамленные сложными наличниками; позолота и скульптура экстерьера; анфилады комнат, украшенных золоченой резьбой, паркетом из драгоценных пород дерева, живописными плафонами с иллюзорным прорывом пространства в глубину – все в этом стиле представляло истинный синтез всех искусств. Однако при всей декоративной пышности отделки и игре светотени на фасадах, красочности и богатстве цветовых сочетаний (голубого, палевого, белого, позолоты) в творениях мастеров сохранялась удивительная композиционная ясность. Эта традиция старого национального зодчества – при безукоризненном знании западноевропейской барочной стилистики – была прекрасно уловлена и усвоена талантом великого архитектора, которого с полным правом можно назвать русским мастером. Растрелли изучал древнерусские памятники, как изучали их в свое время работавшие в Московском Кремле итальянцы.

Грановитая палата Московского Кремля с ее ренессансной рустовкой фасада представляет внутри огромную парадную залу (500 кв. м), перекрытую крестовыми сводами, опирающимися на центральный столб, – конструктивный прием, использовавшийся русскими зодчими во всех монастырских трапезных. Этой простоте и ясности учились итальянцы Аристотель Фиораванти и Алевиз Нуово, когда возводили свои соборы в Московском Кремле. Архангельский собор построен в духе ренессансной ордерной архитектуры, как венецианское двухэтажное палаццо, и даже закомары его заполнены пышными резными раковинами. По общее конструктивное решение – шестистолпный храм с притвором – остается прежним. Соединение и органическое слияние западноевропейских и древнерусских исконных черт тонко почувствовал и выразил поэт:

*И пятиглавые московские соборы
С их итальянскою и русскою душой
Напоминают мне явление Авроры,
Но с русским именем и в шубке меховой.*

О. Мандельштам.

«В разноголосице девического хора...»

Что касается непосредственно XVIII в., то не только растреллиевская архитектура говорит нам о связи с Древней Русью. Новое и старое переплетается в церкви Симеона и Анны архитектора Михаила Земцова. Шпили Петропавловского собора и построенного по проекту Ивана Коробова Адмиралтейства, вознесшиеся в серое петербургское небо как будто бы совсем по западному образцу, вызолочены, как кремлевские купола. Здание Двенадцати коллегий архитектора Доменико Трезини распласталось по земле, подобно флорентийскому Воспитательному дому Филиппо Брунеллески, но план его напоминает московские Приказы XVII в.

Великие творения Растрелли были созданы в период, когда в Западной Европе барокко уже угасало, а в России лишь вступило в пору творческой зрелости. Ясность, простота и конструктивность планов и объемов произведений мастера в соединении с их живописным силуэтом, разнообразием декоративных форм, мажорным многоцветием и праздничностью колорита стало отличительной, неперменной чертой архитектуры всего стиля русского барокко середины столетия. При этом не следует забывать, что в Западной Европе барокко существовало почти два века, а в России – чуть более двух десятилетий, если не считать во многом условно обозначенные как стиль нарышкинское и петровское барокко.

О московском периоде «пересаженного» из Западной Европы барокко Н. Н. Врангель, соответственно мировоззрению его круга несколько акцентируя определения, писал: «Измученное, слабое, выветрившееся искусство, умирающее от усталости и от многих веков жизни, было пересажено в “Московию”, где еще жива была первоначальная, народная, сильная красота» (Врангель Н. Н. Свойства века. С. 16).

Несомненно, уплотненность, «спрессованность» процесса развития отечественного искусства, о котором писала Н. Н. Коваленская, имея в виду прежде всего петровское время, сказала и в середине столетия, разве что с меньшими курьезами. Вот почему стилистические черты барокко столь тесно переплелись в искусстве, особенно монументально-декоративном, искусстве интерьера, с чертами рококо, что приводит некоторых исследователей к наименованию стиля середины столетия как «барочно-рокайльный», или даже «монументальное рококо»: «Гениальность Растрелли заключается в том, что он сумел объединить многие стили, формы и приемы и тем самым создал мощный импульс дальнейшему развитию искусства “русского барокко”. Но стиль самого Растрелли в большинстве построек правильнее было бы назвать

“монументальным рококо”. Мастер придал формам елизаветинских рокайлей подлинную монументальность и сумел привнести в рококо конструктивное начало, что само по себе кажется невозможным...» (Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. Т. 3. СПб., 2005. С. 613).

Стиль Растрелли – яркий, выразительный, новаторский. Мы узнаем в его работах черты и итальянского барокко, и французского классицизма и рокайля, и при этом видим его теснейшую связь с древнерусской архитектурной традицией. Но обладая огромной силой художественного воображения, поразительным творческим размахом и лишь ему присущей манерой видения, мастер переделывает все на свой собственный лад, выработав свой метод композиционного мышления и создав свой, «растреллиевский» стиль. Его художественное мышление, как справедливо отмечает исследователь искусства Вячеслав Локтев, едино и в парковом павильоне, и в монументальном ансамбле. В оформлении же интерьеров он следует чистым принципам рококо с его затейливостью форм филенок, картушей, рам, обилием зеркал и игрой отражений, асимметрией рисунка декора в «движущемся анфиладном построении», представляя этот стиль «в высшей завершающей стадии развития». По мнению исследователя, рококо Растрелли – «это не декоративный стиль, а настоящая монументальная архитектура».

Такое тесное сближение растреллиевской архитектуры с рококо автор подтверждает образом Зимнего дворца: «Это грандиозное сооружение по своим физическим размерам и трудоемкости строительных работ, но еще в большей степени – по сложности и глубине композиционного мышления. В этом смысле его можно сравнить с крупномасштабными музыкальными формами типа моцартовских опер или симфоний Гайдна» (здесь и ранее см.: Локтев В. И. Растрелли и проблемы барокко в архитектуре // Барокко в славянских культурах: сб. ст. М., 1982. С. 299-315).

Сравнение кажется очень удачным, потому что здесь также сплетается, соединяется несоединимое: классицистическая мощь целого и рокайльная изощренность декорации. Недаром черты рокайля можно проследить и в ораниенбаумских постройках Антонио Ринальди, творчество которого открывает новую страницу раннего классицизма.

Монументально-декоративная живопись и скульптура середины XVIII века

Барочный интерьер аннинского времени

Стиль барокко в архитектуре вызвал к жизни новый расцвет всех видов искусства. Барочный интерьер, как мы видели на творчестве Ф. Б. Растрелли, – это некий единый декоративный поток, необычайно насыщенное богатство декора в его барочно-рокайльных тенденциях, с капризным изяществом рисунка, со значительно большей прихотливостью и сложностью композиционных приемов, чем в решении общего

архитектурного объема и плана. Это касается всех видов и техник искусства, задействованных в украшении интерьера: мебели, тканей, только что родившегося отечественного фарфора, не говоря уже о живописи и скульптуре.

Великолепие русской архитектуры и интерьера середины столетия, разумеется, не возникло ниоткуда. Черты парадности и пышности в искусстве стали заметно усиливаться уже к концу петровского правления, в первой половине 1720-х гг., когда окончилась Северная война и Россия была объявлена империей. Версальский двор с его роскошью стал привлекать Петра I больше, чем скромное искусство голландских бюргеров.

Живописная команда Канцелярии от строений. Заказ, организация, система образования

Строительство новой столицы и ее окрестностей возглавила Канцелярия городских дел, созданная еще в 1706 г., а в 1720-е гг. переименованная в Канцелярию от строений. Именно она объединяла участников строительства всех этих нарядных дворцов и усадеб – архитектора и мебельщика или паркетчика и позолотчика; руководила ими, спрашивала за работу, обеспечивала материалами и пр. Художественные кадры для Канцелярии всю первую четверть XVIII в. поставляла в основном Москва: Оружейная палата, затем Оружейная канцелярия. Живописной команды тогда еще не было. В 1723 г. живописцем при Канцелярии состоял один «придворный моляр» Луи Каравак. В начале 1720-х гг. Оружейная канцелярия расформировывается, а ее мастера постепенно становятся ядром Живописной команды Канцелярии от строений. С 1730 г. главой Живописной команды становится Андрей Матвеев, незадолго до того возвратившийся из пенсионерской поездки, где он пробыл 11 лет, обучаясь в Голландии и «Брабандии».

Напомним, что до образования «Академии трех знатнейших художеств» в 1757 г. «художество» было понятием более широким, чем «искусство», и подразумевало также некоторые ремесла. Художники подразделялись на вольных и казенных. В число первых входили иностранцы и крепостные (разумеется, их положение было полярным, но все они не состояли на государственной службе). Казенные художники были приписаны к различным государственным ведомствам – Канцелярии от строений, Гоф-ингендантской или Герольдмейстерской конторам, Мануфактур-конторе, Конюшенной канцелярии, Коммерц- или Адмиралтейств-коллегии, Сенату, Синоду, а также Измайловскому, Преображенскому, Семеновскому полкам и пр. Если о вольных художниках сохранились только случайные сведения, то жизнь казенных мастеров, к счастью для исследователей, отражена во множестве архивных документов – в основном в бесчисленных протоколах Канцелярии от строений.

Живописцы Канцелярии были универсальны: сформировавшись в период, когда не было разрыва между искусством и ремеслом, они с одинаковым тщанием исполняли все виды работ – от икон до плафонов, десюдепортов, живописи триумфальных ворог, садовых украшений, орнаментов, обоев, театральных декораций и костюмов, портретов, миниатюр на финифти или украшения знамен и хоругвей. Добавим сюда же

бесконечные починки и реставрацию монументальной живописи. Это были традиции средневековые, цеховые в смысле оформления заказов с указанием характера работы, сроков исполнения, условий оплаты. Но это были и традиции боттеги, мастерской эпохи Возрождения, и при всей индивидуальности мастера (например, того же Андрея Матвеева) он мало заботился о выделении, отграничении своих произведений от общей «продукции». В Живописной команде царил дух боттеги: со времен Андрея Матвеева в 1730-е гг. и Ивана Вишнякова в 1740–1750-е гг. она жила одной жизнью, где начинающие художники трудились бок о бок с опытным мастером и постигали его навыки; где в каждой работе присутствовало неизменное чувство ансамбля.

Живописцы-монументалисты находились в непосредственном контакте с людьми самых разных профилей: архитекторами, резчиками, скульпторами, квадраторами (нечто среднее между ремеслом штукатура и творчеством скульптора), другими мастерами, т.е. с декораторами в полном смысле этого слова, с теми, кто создавал в середине века синтез искусств – русское барокко. При Канцелярии малолетним ученикам преподавались «науки читать и писать», а с 15 лет – «науки арифметики и рисования». Многие из обучения в Живописной команде Канцелярии от строений легло потом в основу педагогической системы Академии художеств: рисование с оригиналов (гравюр), копирование «кунштов», рисование с древних статуй, с натуры, черчение перспективы, живописные копии (чаще всего натюрморты), а затем уже участие в росписи. Это было длительное обучение. Так, Алексей Антропов провел только под началом И. Я. Вишнякова около 20 лет. Причем формального конца обучения не было – лишь увеличивалось жалованье.

В монументально-декоративной живописи середины столетия рядом работали как иностранные, так и отечественные мастера. Среди иностранцев были известный в Европе Джузеппе Валериани (1708 (?) – 1761), Антонио Перезинотти (1708/1710–1778), Стефано Торелли (1712–1782), Луи Каравак, прославленный еще при Петре I, так же как Б. Тарсиа и Ф. Градицци. Из русских – уже упоминавшиеся Андрей Матвеев и Иван Вишняков, Иван Фирсов и менее значительные фигуры, такие как М. Захаров, И. Милюков, три брата Колокольниковы, М. Молчанов, Б. Белопольский, В. Брошевский и др.

Тесные связи художников самых разных профилей и даже видов искусства можно проследить на примере содружества архитектора Михаила Земцова и живописца Ивана Вишнякова. Это содружество началось с церкви Симеона и Анны, которую, как известно, строил Земцов. Иконостас для церкви делал Андрей Матвеев (тоже тесно связанный дружбой с архитектором), однако из-за своей ранней кончины он не успел его завершить и работу продолжил заместивший его на посту главы Живописной команды Вишняков. Содружество их длилось до смерти архитектора в 1743 г. Земцов был не просто одним из тех мастеров, с кем Вишнякову приходилось сталкиваться в процессе работы. Многие в их судьбе, в отношении к делу было схоже: оба были простого происхождения и получили дворянство исключительно в силу своих заслуг, оба не были искательны и постоянно ощущали предпочтение, оказываемое иностранцам, оба были великие труженики, одинаково требовательные и

внимательные к ученикам. Но главное даже не в этом. Еще в «Зале для славных торжествований» в Летнем саду (для которой, кстати, Вишняков под руководством Матвеева писал многочисленные «баталии»), Земцов показал себя архитектором, способным создавать сооружения, полные благородной сдержанности и ясности форм. Это свидетельствовало не только о самостоятельном осмыслении и творческой переработке западноевропейской архитектуры, но и о верности мастера традициям древнерусского зодчества. Вишняков всей своей творческой жизнью доказал, как близки ему были идеалы зодчего. И оба они самым тесным образом были связаны с Канцелярией от строений.

Луи Каравак для Канцелярии от строений из живописцев был первое лицо. Как уже отмечалось, до приезда Андрея Матвеева он был единственным художником Канцелярии и единственным главой живописных работ ее ведомства. Естественно, что его положение разительно отличалось от положения русского художника Матвеева, хоть и прошедшего выучку за границей. В художественной жизни Петербурга 1730–1740-х гг. Каравак, по-видимому, был влиятельной фигурой. Его оценки при «освидетельствовании» мастерства живописцев, даже таких, которые были прекрасно подготовлены и обладали незаурядным талантом, в общем объективны. Однако, например, признавая за Матвеевым мастерство, особенно в живописи «с натураля», Каравак не исключал его усовершенствования «через школу академическую» (читай: искусство самого Каравака). Программа его собственной «школы академической» включала в себя рисование с гипсов и с натуры. Кстати, в одном забавно звучащем для нас сегодня документе Канцелярии приказано выдать дров для печи в «школе академической», «дабы весьма тепла была», «понеже будет стоять во оной школе человек нагой» (РГИА. Ф. 470. Здесь и далее архивные документы приводятся по изданию: Ильина Т. В., Римская-Корсакова С. В. Андрей Матвеев. М., 1984).

Отдельную школу, самостоятельную от Канцелярии, Караваку создать не удалось: в предложенном им проекте восьмилетнего обучения он предполагал шесть лет провести с учениками в Париже и запросил для этого невероятную сумму. Однако Петру было ясно, что «школу академическую» необходимо создавать на отечественной почве. Император мечтал об Академии художеств, но успел издать лишь указ об Академии наук, при которой в правление Анны Иоанновны была организована Рисовальная палата. С 1747 г. Академия наук была преобразована в Академию наук и художеств. Такое слияние «наук и художеств» вряд ли можно назвать счастливой находкой, причем подобная ошибка чуть не повторилась, когда была организована настоящая Академия художеств, правда, при Московском университете. Ошибка, к счастью, была исправлена через год, когда в Петербурге начала самостоятельное существование Императорская Академия художеств, но это было уже в конце царствования Елизаветы Петровны. Академическая система преподавания во многом отталкивалась от правил Живописной команды Канцелярии от строений и определялась ею. К тому же первые преподаватели Академии так или иначе были связаны с Канцелярией (рисунки М. И. Пучинова использовались как «оригиналы» в рисовальном классе; с 1762 г. начинает преподавать, а с 1776 г. становится профессором класса исторической живописи Г. И. Козлов и т.д.).

Созданная, несомненно, по европейскому образцу русская Академия художеств отличалась от Римской, Болонской, Парижской. По мнению исследователя, в Западной Европе торопились спасти классицистические традиции от барокко. Россия середины XVIII в. еще не знала классицизма, и следовательно, спасти было нечего. Вот почему русская Академия художеств «от Петра до Елизаветы Петровны включительно» носила ремесленно-прикладной характер и находилась в системе Академии наук (см.: Пунин И. И. Александр Иванов // Пунин И. И. Русское и советское искусство. Избранные труды о русском и советском изобразительном искусстве. М., 1976. С. 63).

Таким образом, Канцелярия от строений вместе со своей Живописной командой оставила значительнейший след в истории отечественных «художеств», поскольку на время «от Петра до Елизаветы Петровны» приходится период ее наиболее продуктивной деятельности.

Роль Андрея Матвеева как главы Живописной команды. Его работа в храме Св. Симеона и Анны и над триумфальными воротами

С самого начала 1730-х гг., как уже отмечалось, главой Живописной команды становится Андрей Матвеев. Все монументальные работы этого десятилетия (а Матвеев, как известно, умер в 1739 г.) легко проследить, поскольку они скрупулезно обозначены в бесчисленных протоколах Канцелярии от строений. Однако, к сожалению, в протоколах говорится не о художественной стороне произведений, а лишь фиксируются расходы на краски, доски и прочие материалы, и почти каждый документ заканчивается наставлением использовать все «с бережением», а главное – «в скорости». Андрей Матвеев попал в ведение Канцелярии сразу же по приезде на родину. Встав во главе Живописной команды, художник, по сути, сделал первый шаг на пути к осуществлению великой мечты Петра о первенствующей роли отечественных мастеров в изобразительном искусстве. Назначение на этот пост означало, что Матвеев был единственным среди художников Канцелярии, кто мог возглавить большой коллектив, т.е. обладал организаторским талантом, а главное – был личностью творческой, имел огромный авторитет среди членов команды. Вся его последующая творческая жизнь и даже то, что пребывание на этом посту оборвана только неожиданная смерть мастера, доказывает правильность выбора.

С первых дней работы на посту главы Живописной команды у Матвеева появляются ученики, которые трудились и постигали «живописную грамоту» в совместной работе с учителем (то же будет десятилетие спустя и у Вишнякова). Вместе с мастером ученики перемещались с объекта на объект, из церкви во дворец и обратно, нередко переезжали из Петербурга в Москву. Случалось, что к Матвееву переходили ученики от Каравака, который, несмотря на наличие в его контракте специального пункта об обучении русских мастеровых, не всегда использовал их по назначению и мог угадать их возможности. Условия работы в Канцелярии вообще не были легкими ни для мастера, ни тем более для учеников. Огромный объем работы, которую нужно

исполнять всегда «с поспешением», низкие заработки, жесткая подотчетность и режим, невозможность спокойно довести какое-нибудь дело до конца, – все это неблагоприятно сказывалось на систематическом обучении. Дело двигалось вперед, как нередко на Руси, вопреки всему, лишь благодаря истовой преданности людей своему призванию.

Не успев окончить работы в Петропавловском соборе, Матвеев принимается за декоративное убранство церкви Симеона Богоприимца и Анны Пророчицы на Хамовой улице, построенной его старшим товарищем и другом Михаилом Земцовым. Церковь Симеона и Анны была не первым объектом, с которого началось содружество Матвеева и Земцова, одним из первых приветившего и оценившего молодого художника. Еще до возвращения Матвеева на родину Земцов фактически стал главным архитектором царских резиденций и особенно много работал по украшению петергофских фонтанов и каскадов. Матвеев был привлечен им для работ в Летнем саду. Строительство Симеоновской церкви началось в 1729 г., а завершилось в 1734-м, но до самой смерти Матвеев был занят письмом икон для ее интерьеров. Работа с Земцовым в церкви Симеона и Анны была особенно полезна для учившегося на Западе Матвеева в смысле освоения им национальных черт, постижения народного духа русской архитектуры. Сама творческая среда, которую создавал вокруг себя Земцов, его неизменное доброжелательство и внимание по отношению к молодому художнику, а также требовательность, которую он всегда проявлял и к себе, и к своим ученикам, могли многому научить Матвеева.

Рисунок иконостаса церкви Симеона и Анны был представлен самим архитектором. Иконы главного иконостаса делал уже известный по Петропавловскому собору Андрей Меркурьев «со товарищи». В приделы архангела Михаила и Ефрема Сирина иконы велено было писать Матвееву с его командой, с которой он уже не раз выполнял ответственные задания, причем писать «на полотне, из имеющихся казенных красок как возможно наискорее». Матвеев считал, что поскольку главный иконостас исполнен на досках, «приличнее быть может писать иконы в приделы также на досках, дубовых или липовых». Но в итоге после многих разноречивых распоряжений Канцелярии вопрос о материалах решился, видимо, не в пользу дерева. Ибо «Его преосвященство Феофан Прокопович» через Симона Ушакова передает распоряжение «писать оные иконы живописному мастеру Андрею Матвееву на полотне» (РГИА. Ф. 470).

В искусствоведческой литературе не раз обсуждался вопрос, почему художник так медленно работал в давно освященной Симеоновской церкви и в итоге не завершил ее убранство. П. Н. Петров (замечательный и, по сути, первый исследователь русского искусства XVIII в.) даже объяснял данный факт особым расположением «влиятельных лиц», с которых Матвеев «в презент» писал портреты. Изучив досконально все возможные документы, касающиеся живописца, с уверенностью можно отвергнуть подобный довод, ибо это абсолютно не в характере Матвеева. Причин столь долгой работы две, и обе они очень далеки от высказанного искусствоведом предположения. Первая причина – занятость на еще более важных объектах, причем не всегда находящихся в ведении Канцелярии от строений. Это и завершение убранства

Петропавловского собора, и огромная работа по «Сенацкой зале» Двенадцати коллегий, о которой речь впереди, и письмо «подволочных» картин в Третьем Зимнем дворце, и забота художника о сохранении созданной его же руками живописи триумфальных ворот, и множество другого, что мы не будем перечислять. Вторая причина – очень слабое здоровье. Когда Матвеев «на пятнадцатом году жизни» попал в Голландию, то ежегодные отчеты русскому двору, статс-секретарю А. В. Макарову, а иногда и лично Петру I резидента Я. Фанденбурга (в доме которого, кстати, и жил Матвеев), помимо указаний на житейские расходы и необходимые «принты» и «куншты», оплату учителю, включают довольно печальную строчку: «лекарю» (иногда он именуется «аптекарем» и даже «цирюльником»), Матвеев с детства был слаб здоровьем, а нагрузка, возложенная на его плечи на родине, да еще мало благоприятствующий хорошему самочувствию петербургский климат сделали свое дело. После смерти Андрея Матвеева работу над убранством Симеоновской церкви продолжил Иван Вишняков.

Внутренне убранство церкви Симеона и Анны не сохранилось. Общий вид иконостаса известен по рисунку из альбома гравера А. М. Шелковникова (1829). Церковь ремонтировали, поновляли живопись, а в 1870-е гг. перестроили заново, и иконостас был написан по рисунку академика Г. И. Винтергальтера, который старался придерживаться стиля старого иконостаса. В течение XX в. иконы церкви куда только ни перемещались: в другие храмы, в музеи (от фондов Эрмитажа и Русского музея до Тюменской картинной галереи, где была обнаружена композиция «Динарий кесаря»), не исключено, что и в частные коллекции. И все-таки скрупулезные как вещественные, так и документальные изыскания дают возможность связать целый ряд икон с именем Андрея Матвеева, его школы и непосредственно с церковью Симеона и Анны. Техно-технологический анализ этих икон совершенно очевидно доказывает их близость почерку станковых произведений Матвеева (например, икона «Сретение» близка «Автопортрету с женой», «Аллегии живописи», «Венере и Амуру» – сравнение можно продолжить; подробнее см.: Ильина Т. В., Римская-Корсакова С. В. Андрей Матвеев. М., 1984).

Выше мы упомянули триумфальные ворота. К возвращению императрицы Айны из Москвы в Петербург было решено соорудить трое триумфальных ворот. Аничковские и Адмиралтейские располагались на «Большой першпективной дороге» (как именовалась Невская перспектива до 1738 г.), первые – у Аничкова моста с южной стороны, вторые – недалеко от моста через Мыю (Мойку). Троицкие ворота возвели вблизи Троицкой пристани, где еще в 1714 г. были воздвигнуты триумфальные ворота и пирамида в честь славной победы при Гангуте. В создании триумфальных ворот обычно принимали участие ведущие архитекторы и живописцы. Арка являла собой блестящий синтез всех искусств: архитектуры, скульптуры (иногда в несколько десятков фигур) и живописи. Венчающий арку фонарь обычно украшался по главному фасаду портретом царствующей особы, а скульптурные и живописные аллегии прославляли ее (или событие, в честь которого возводилась арка). Общее впечатление торжественности, праздничности усиливалось цветом: скульптуры раскрашивались, облачались в античные одежды, живопись строилась на сочетании крупных цветовых пятен, с

расчетом на восприятие с расстояния. Облик таких памятников сохранили как литературные источники, так и чертежи, эскизы и даже обнаруженные современными исследователями отдельные рисунки к живописным панно.

Троицкие ворота в 1730-е гг. строил М. Г. Земцов по проекту Д. Трезини, украшал живописью Г. Гзель, обязавшийся, как следует из протокола Канцелярии, написать для них 71 картину на общую сумму в 700 руб. Несмотря на барочную пышность и затейливость оформления, эти ворота простояли недолго после возвращения двора в январе 1732 г., тогда как Аничковские и Адмиралтейские украшали Невскую перспективу более 20 лет.

Аничковские ворота по проекту Трезини также соорудил Михаил Земцов. Ворота были трехпролетные, пролеты отделялись парными колоннами на высоком цоколе. Над средним пролетом помещался резной герб с короной. Арка венчалась купольным бельведером-фонарем с двуглавыми орлами по углам и статуей вверху. Кровля ворот украшалась 16 деревянными золочеными статуями в античных одеяниях из крашеного холста. Живопись включала в себя 15 картин аллегорического содержания и эмблемы. Самый большой центральный проем фонаря был занят портретом императрицы в рост, в полном коронационном облачении, в короне и порфире, со скипетром и державой, кисти Андрея Матвеева. На фоне, в обрамлении алого занавеса, виднелись небо, Петропавловская крепость, Нева, символизирующие возвращение государыни в столицу. Все остальные живописные вставки в пролете ворот, по стенам и в плафоне по рисункам Матвеева выполняли его ученики, члены Живописной команды. Эскиз портрета Анны Иоанновны, исполненный Матвеевым, во времена П. Н. Петрова находился в библиотеке Академии наук. Нам удалось обнаружить лишь один рисунок Матвеева к триумфальным воротам, который хранится в Пушкинском доме. Это рисунок «Венчание на царство» – подписной, выполненный тушью, безукоризненный по мастерству исполнения.

Адмиралтейские ворота строились от Адмиралтейства главным адмиралтейств-архитектором Иваном Коробовым на правом берегу Мойки у Мытного двора, напротив гостиницы «Черный орел». Адмиралтейские ворота были очень близки Аничковским, но более пышные, с куда большим количеством резьбы и скульптуры (например, на их кровле было 32 статуи вместо 16). П. Н. Петров полагал, что все портреты императрицы на обоих воротах выполнял Матвеев, однако документальных ссылок исследователь, к сожалению, не дает. Нам удалось обнаружить большой массив документов о работе Матвеева и его команды над живописью всех трех ворот, без указания сюжетов, а затем еще большее количество материалов о бесконечных починках быстро ветшавшей живописи, и все «с тщательным бережением» материалов и «с поспешением». Все «в скорости» – при отнимаемых для других срочных работ подручных и «спросом в полной мере».

Наконец, ворота были готовы к «перешествию» императрицы в Санкт-Петербург. Подробно был разработан церемониал въезда, ибо все здесь имело символическое значение. В январе 1732 г. двор въехал в Петербург. Который вновь становился

столицей Российской державы. Восемь гвардейских полков стояли вдоль «Невской перспективы». Под непрерывный колокольный звон и пушечную пальбу через Аничковские и Адмиралтейские ворота прошли трубачи и литаврщики, делегации русского и иноземного купечества, проследовали запряженные цугом роскошные карсты императрицы и придворного штата, иностранных представительств. Триумфальные арки очень украсили это «восшествие».

А. Матвеев (?). Плафон Сенатского зала

С середины 1730-х гг. Матвеев занят росписью Сенатского зала в здании Двенадцати коллегий, называвшегося в документах «Сенацкой палатой». В 1734 г. архитектор Д. Трезини умер, не завершив работы по отделке здания. Наблюдение за оформлением было возложено на Михаила Земцова, привлечшего к работе Андрея Матвеева, своего испытанного товарища, которому Канцелярией от строений было велено «сочинять рисунки», т.е. быть инвентором. Игнатий Росси отвечал за скульптурный декор, «квадраторные работы», ему вменялось в обязанность исполнить в углу «Сенацкой залы» камин, «печь изразчатую гамбургским зданием со шкафами». Мастер столярного дела Герман Фанболес отвечал за резьбу.

Сенатский зал здания Двенадцати коллегий – уникальный памятник барочно-рокайльного интерьера

Сенатский зал здания Двенадцати коллегий (ныне – Петровский зал Санкт-Петербургского университета) являет собой один из уникальнейших интерьеров 1730-х гг., чудом сохранившийся во времени. На плафоне «Сенацкой залы», заключенном в лепную раму барочного стиля, предстают аллегорические фигуры Премудрости, Правды, Милосердия и Верности в окружении гениев, которые держат четыре картуша с гербами «первейших четырех государств Российской империи». Семь настенных панно несут аллегии Совета, Резолюции, Любви к Отечеству, Благородства, Милости, Добродетели и Великодушия. Зал украшают барочного стиля рельефы, переходящие в горельеф и даже, по сути, в круглую скульптуру. По середине каждой из стен пышный декоративный рельеф изображает балдахин, поддерживаемый летящими гениями. На лепном картуше в центре балдахина инициалы «R» и «A», что означает «Regina Anna». Богато декорированы и два камина: лепная корзина с цветами и ваза с языком пламени окаймлены орнаментом из волют. Обнаженные женские фигуры фланкируют камин в верхней части.

М. Г. Земцов. Сенатский (Петровский) зал здания Двенадцати коллегий. 1730-е, Санкт-Петербург

Во втором ярусе зала (как бы на уровне второго этажа) по стенам расположены семь живописных аллегорических панно в лепных рамах, углы которых украшены головками амуров. Такие же головки амуров и гирлянды декорируют небольшие радуги, при помощи которых создается плавный переход от стен к потолку. При этом потолок представляет собой одну большую лепную раму, в которую вставлен живописный плафон. По углам расположены лепной орнамент, фигурки амуров, аллегорические

женские фигуры. Часть скульптуры была позолоченной, а часть оставлена белой, что придавало «Сенацкой палате» особую праздничность и торжественность. Из наиболее известных мастеров Андрей Матвеев привлек к работе по своим рисункам (эскизам) Григория Мусикийского, с кем работал еще в Петропавловском соборе, и Георга Гзсля, которого взяли не без колебаний. Один из протоколов Канцелярии от строений повествует о том, что Гзель принес свои рисунки с опозданием и не выдержал конкуренции с Мусикийским (Премудрость, сказано в документе, «почти нагая и выподи» и «рисунок неискусен»).

Почти 300 лет существования не оставили живопись Сенатского зала без изменений: она подвергалась неоднократным реставрациям, наиболее крупные из которых приходятся на 1836–1837 и 1903–1904 гг. Принципы реставрации XIX – начала XX в. разительно отличались от современных. Потемневшую от времени живопись нещадно «освежали», не заботясь о сохранении авторского колорита, грубо тонировали, выходя за пределы утрат, покрывали огромным количеством лака, при этом записи, тонировки, лак скоро сильно темнели. Реставрация 1966 г., придерживающаяся уже иных принципов работы, очистила живопись от поздних наслоений. Открылись серебристые облака, небо в тучах и с красными молниями на панно «Милость», дата «Год 1736» – на одной из страниц книги в панно «Резолюция» и т.п. Но главное – было найдено (по заключению искусствоведа М. Г. Колотова, принимавшего участие в реставрации) неоспоримое подтверждение не просто инвенции, эскизу Матвеева в центральном панно (плафоне), а подлинного его авторства. После снятия записей, делавших плафон совершенно черным, взору зрителей открылась богато решенная среда: вверху золотисто-коричневая, в центре – зеленовато-голубоватая, внизу – темно-голубая. Эти золотисто-краснокоричневые, почти ржавые, и зеленовато-голубые тона необычайно близки тональности матвеевской «Аллегии живописи» (ГРМ), так же, как и рисунок кистей рук, драпировок, трактовка женских голов. Будучи автором эскизов и экспертом всей живописи Сенатского зала, Матвеев, несомненно, исполнял плафон сам (подробнее см.: Колотов М. Г. Обследование живописного плафона и настенных панно Сенатского (Петровского) зала здания 12 коллегий: [рукопись]. [Б. м.], 1966).

Оформление Сенатского зала было завершено в правление Елизаветы Петровны помещением в нем портрета ее императорского величества в коронационном облачении кисти Ивана Вишнякова (с 1928 в ГТГ) по типу Л. Каравака. Размещенный в торце стола, за которым заседали сенаторы, портрет создавал иллюзию присутствия императрицы, даже когда Елизавета пренебрегала заседанием, что с ней случалось не раз, особенно в последние годы царствования.

При всех реставрациях и отметинах времени «Сенацкая палата» здания Двенадцати коллегий – одного из первых в петровской столице – праздничная и торжественная, представляет нам единственный сохранившийся в первозданном виде пример барочно-рокайльного интерьера. Здесь живопись будто срослась со скульптурой, с богатым, но изысканным, несмотря на всю его пышность, декором из гирлянд, венков, цветов и плодов, листьев, ветвей, головок амуров.

Сенатский зал – к счастью, полностью заверченный Матвеевым и его командой интерьер середины столетия. Однако, как мы помним, помимо этой работы художник был занят живописными картинами в Зимнем дворце, иконами для церкви Симеона и Анны (исполняя их уже дома из-за нездоровья, что в принципе возбранялось Канцелярией), доделками и поправками живописи в Петропавловском соборе и на триумфальных воротах. И еще тысячу мелких дел вроде расписывания царской голубятни и поделок по распоряжению Придворной конюшенной конторы – утомителен даже простой перечень объектов, на которых был занят Андрей Матвеев в последние годы жизни. Невольно вспоминаются слова Якова Штелипа о том, что Матвеева преждевременно сгубила глупость начальства, не умевшего или не желавшего беречь художника и использовавшего его для «плохой работы» (речь, разумеется, идет не об оценке, а о значении работы). В апреле 1739 г. художник умирает, и вдова просит Канцелярию выплатить ей причитающееся ее мужу жалованье, «потому что она осталась после мужа своего означенного Матвеева с малолетними его детьми и оного мужа его тело чем погребсти не имеет...» (РГИА. Ф. 470).

Горестная и типичная для русского художника судьба. Выплачивая огромные суммы ежегодного жалованья и единовременных поощрений иностранцам, Канцелярия от строений отвечает на прошение вдовы самого видного в те годы русского живописца, что в казне нужных денег нет, и выдает ей малую толику.

Как не повторить еще раз, сколь трагична была судьба отечественного мастера в мрачное (сколько его ни переоценивай) аннинское время – даже если его не обвиняли в антиправительственном заговоре, как Еропкина, и не сажали в Петропавловскую крепость, как братьев Никитиных, и жизнь его текла внешне благополучно!

Последний документ Канцелярии от строений, в котором упоминается Матвеев, связан с заботой художника о своих учениках и рассмотрен Канцелярией спустя полгода после его смерти. Так с листов ее протоколов сходит имя Андрея Матвеева – русского художника, который вровень с Луи Караваком, Доменико Трезини, Бартоломео Тарсия, бок о бок со своим другом и соратником архитектором Михаилом Земцовым в 1730-е гг. возглавлял все основные монументально-декоративные работы в Петербурге и его окрестностях, т.е. был одной из главных фигур художественной жизни России тех лет. После смерти Андрея Матвеева пост главы Живописной команды займет Иван Яковлевич Вишняков, достойно исполнявший все свои обязанности мастера, живописца, инвентора, организатора в течение более чем 20 лет и тоже до самой смерти. Но это будет уже в правление императрицы Елизаветы Петровны и во многом уже в иную эпоху.

Московские барочные интерьеры аннинского времени

Москва в середине XVIII в. не стояла в стороне от новых стилистических веяний. В 1730-е гг. она активно осваивает петербургские новшества. На очень недолгий срок Москва снова становится столицей (1728–1731), но и опять превратившись в

«порфиноносную вдову», уже не забывает столичных уроков. Этому способствовал приезд Ф. Б. Растрелли, который строит роскошный Зимний Аннегоф в Кремле и Летний – в Лефортове (не чета старорусским усадьбам в Коломенском и Измайлове). В их интерьерах смешиваются московские обычаи драпировать стены сукном, «изразчатые печи» с каминами «по-голландски», ореховыми панелями и зеркалами (Парадная спальня Анненгофа).

Справедливо замечено, что старомосковская традиция узорочности, не теряя своей декоративности, в елизаветинское время нашла применение и трансформировалась в чисто барочную иллюзорность, построенную на игре зеркал, позолоты, на светотеневых контрастах. Символическая, эмблематически-аллегорическая условная форма декора интерьера первой половины XVIII в. всегда выражала определенную конкретно-историческую тематику эпохи, не теряя при этом общей декоративности, зрелищности, театральности ансамбля в целом.

Канцелярия от строений в 1750-е годы. Роль И. Я. Вишнякова

Именно в 1740–1750-е гг. полностью выразил себя стиль, по праву называющийся русским барокко. В зените была слава «обер-архитектора графа де Растреллия», созданиями которого украсилась Северная столица. С ним вместе работают Дж. Валериани, Ф. Градицци, А. Перезинотти, Б. Тарсия, русские мастера. Ф. Б. Растрелли, конечно, нельзя назвать прямым учителем живописцев-декораторов, но масштаб его дарования, соприкосновение с его творческой фантазией, неукротимой энергией, мастерство его рисунка, несомненно, имели огромное влияние на работы сотрудничавших с ним художников.

У Живописной команды Канцелярии от строений забот в это время было без счету. После Андрея Матвеева во главе ее встал также русский художник, опытный и много умеющий Иван Яковлевич Вишняков. Уже никого не смущало, что Вишняков не получил заграничного образования, как петровский пенсионер Матвеев, а учился дома и по старинке. Согласно обнаруженным документам Адмиралтейств-коллегии, он был выходцем из московской среды мастеров Оружейной палаты (все найденные документы опубликованы в монографии: Ильина Т. В. Иван Яковлевич Вишняков. Жизнь и творчество. М., 1979). Его отец, Яков Вишняков, был «шатерных дел мастером», т.е. делал боевые полевые палатки. Иван «на пятнадцатом году жизни» (1714) был отправлен в Петербург «к сродственнику своему», где сначала учился «лакирному делу», а затем живописному мастерству в команде Василия Грузинца. С 1727 г. в звании «живописного подмастерья» он переходит в ведомство Канцелярии от строений. За несколько лет до возвращения Андрея Матвеева в Россию Вишняков работает под началом «Каравака Марсельского» на разных объектах в Петербурге, Петергофе, «Стрелинской мызе» (Стрельне), «Шлютебурге» и др. (а в 1727 г. даже едет с ним на некоторое время в Москву). Но самое тесное содружество связывало его с Матвеевым, работа под началом и в команде которого имела огромное значение для формирования Вишнякова как мастера. Он сменил Матвеева на посту главы Живописной команды и сумел продолжить его лучшие начинания. Это была настоящая

художественная мастерская, объединяющая разные творческие индивидуальности, которым Вишняков никогда не препятствовал в развитии. В 1740-е гг. в команду стали принимать и крепостных, а начиная с 1750-х гг. ученики могли выбирать мастера, у которого хотели бы учиться, и участвовать в общей работе. Все это в еще большей мере делало Канцелярию прообразом настоящей русской Академии художеств.

С 1739 по 1761 г. Вишняков умело ведет свой «живописный корабль», связанный со строительством не только в Петербурге и его загородных резиденциях, но и в Москве. Огромные плафоны и панно, светская и церковная живопись, образа и «персоны», постоянные починки старых холстов и вновь написанная живопись триумфальных ворот – все находится под его неусыпным вниманием. Помимо собственных работ, в сферу деятельности мастера входят надзор за чужими работами и подготовка учеников. Он обращается в Канцелярию с бесконечными просьбами о выделении материалов – от рам и холстов до карандашей, гвоздей и петель, все с подробными описями (Канцелярия требует фиксации каждой мелочи и не забывает при всяком удобном и неудобном случае напомнить, чтобы «расходовали с бережением»). Для всего, что легло на плечи мастера, необходима была «огромная сила легких» (как писал некогда Р. Мугер о Ш. Лебрене), и «дыхание» Вишнякова не прерывалось ни разу в течение всех этих лет. Будучи настоящим сыном своего века, да еще в русском его варианте, Вишняков все умел делать сам, не гнушаясь мелочами и не усматривая большой разницы между искусной ремесленной работой и собственно искусством, как и его собраты – мастера Оружейной палаты в предыдущем столетии. Отсюда Иконы Симеоновской церкви рядом со щитами «для третьего саду», плафоны антикамор Царскосельского дворца – с росписью знамен и хоругвей.

Благодаря бюрократическому требованию Канцелярии от строений «репортовать» о каждом расходе, мы в подробностях знаем, на каких конкретно объектах приходилось трудиться Вишнякову и его команде. Это и декоративные работы в новом Летнем дворце Елизаветы, называемом в документах «Летним домом» (велено исполнить более 120 десюдепортов); и переделывание залов Третьего Зимнего дворца в новый Зимний – каменный (по чертежам Дж. Валериани и под руководством Л. Каравака); и оформление интерьеров Аничкова дворца, именуемого «дом у Аничкова мосту»; и плафон в «верхних палатах» Петергофа (в Петергофском дворце), где Вишняков работает вместе с Б. Тарсия и М. И. Пучиновым; и иконы в походные церкви, например при новом Летнем дворце (рисунок иконостаса принадлежит Растрелли), в церковь флигеля Зимнего дворца, и т.д., и т.п. Художественные силы команды Вишнякова использовались также в Оперном доме, а во время Елизаветы Петровны, по сути, был не один, а два Оперных дома: на Марсовом поле и на канале. В обязанности команды Вишнякова входила также починка живописи Петропавловского собора. В частности, в 1747 г. Вишнякову доносят, что в алтаре на левой стороне образ «Положение во гроб» «весьма ветх и отодрався от стены висит», и велено, если можно – исправить, а нет – написать заново с командой «в немедленном времени» (РГИА. Ф. 470).

Очень большие хлопоты доставляли Живописной команде триумфальные ворота. В елизаветинское время усовершенствована образная структура триумфальных врат. Они превращаются в целый панегирический ансамбль: к архитектуре, скульптуре,

живописи присоединяются искусство слова, декламация, пантомима, музыка, пиротехника – все виды искусства слились воедино в такого рода памятнике. Одна только живопись врат включала разные жанры и сюжеты: портрет, пейзаж, исторические, мифологические, евангельские сюжеты, батальные сцены, элементы «зверописи» и натюрморта. Все было направлено на прославление императрицы, вступающей на престол. Символом вступления являлась фигура Славы – «Фама с трубою».

Так, в описании Мясницких ворот, возведенных в Москве в честь коронации Елизаветы (1742), говорится: «Вверху на всем корпусе стоящая на пьедестале Слава... на котором на одной стороне вензловое Ея Императорского Величества имя, а на другой стороне Российского государства герб, в правой же руке пальмовую ветвь держит». В описании Аничковских ворот 1742 г. по случаю въезда императрицы в столицу говорится о Минерве, «античной богине, которую древние язычники почитали за богиню премудрости и изобретательницу наук и художеств»: «Сия показывает склонность Ея Императорского Величества к честным наукам и художествам, которая была собственная и главная добродетель Петра Великого и яко бы по наследию преселилась к нашей самодержице» (цит. по: Тюхменева Е. А. Искусство триумфальных врат в России первой половины XVIII века. Проблемы панегирического направления. М., 2005. С. 97-100).

В живопись триумфальных ворот вводились изображения реальной архитектуры и скульптуры, например Зимнего дворца на Аничковских воротах, статуи Петра I – на Адмиралтейских. Особого внимания от Вишнякова требовал портрет Елизаветы Петровны – всегда статичный, фронтальной композиции в рост, в роскошном наряде со всеми регалиями и в горностаевой мантии. Авторитет художника к этому времени настолько вырос, что ему поручено было «смотрение» за иконографией в портретах Елизаветы Петровны. Поскольку появилось много отнюдь не прославляющих императрицу, а даже окарικатурирующих ее облик изображений, правительство издало указ о запрещении «писать персону Ея Императорского Величества неискусным способом» (Елизавета очень внимательно следила за качеством своих изображений). С этой целью с Адмиралтейских ворот снимается изображение императрицы, и команда Вишнякова под его началом поправляет портрет, а затем устанавливает вновь. На Аничковских воротах, по свидетельству мастера, живопись вся превратилась «в лохмотья», и ее приказано было «изодрать на лоскутья» (РГИА. Ф. 467; Ф. 470).

На примере творческой и человеческой судьбы Вишнякова отчетливо видна разница в положении отечественных и иностранных мастеров. В 1752 г. Иван Яковлевич получает чип надворного советника с окладом 700 руб. в год. Он как будто бы обеспечен, и два его сына продолжают общее с ним дело. Старшего сына Ивана, который, по свидетельству Л. Каравака, Б. Тарсия и М. Г. Земцова, очень «охоч до живописи», Вишняков даже учит латинскому языку, видимо, готовя в пенсионерскую поездку в Италию, что, однако, вряд ли случилось из-за вступления России в Семилетнюю войну.

Обратим внимание на одну почти анекдотическую деталь: по указу императрицы сын Ивана Яковлевича половину дня должен был проводить в общей работе с монументалистом Ф. Градицци, а затем ходить обучаться латыни к патеру Антонио. Однако из документов мы узнаем, что «русского языка» патер не знает, и младший Иван Вишняков просит учебник грамматики, для чего делает запрос в Академию наук и пишет в прошении: «Антонио обучает меня с прилежанием, токмо российский язык мало знает» (РГИА. Ф. 470).

В заботе об образовании сына выражено беспокойство Ивана Яковлевича за судьбы всех молодых художников его времени. Сам факт вновь возникшей идеи петровского пенсионерства говорит о больших грядущих изменениях в культурной жизни России. Всего через четыре года будет создана Российская Академия художеств – «Академия трех знатнейших искусств». Алексей Антропов, ученик Ивана Яковлевича Вишнякова и друг его сына Ивана, создаст нечто вроде собственной школы, из которой потом выйдет такой живописец, как Дмитрий Левицкий. Сам же Иван Иванович Вишняков не только станет первым помощником отца, но так войдет в его дела и замыслы, что переход всех работ от старшего Вишнякова в его руки окажется совершенно естественным. И. И. Вишняков продолжит все дела своего отца, а после его смерти станет так авторитетен и известен, что вместе с Ф. Градицци, А. Перезинотти и А. И. Вельским будет «свидетельствовать» плафон Стефано Торелли в четвертой антикаморе Зимнего дворца (1764).

Но вернемся к персоне Вишнякова-отца. Итак, его положение как будто вполне благополучно. Он известный глава Живописной команды, участвует в создании всех основных строительных объектов не только Петербурга, но и Москвы, выступает в качестве эксперта и консультанта в части монументально-декоративной живописи, он строгий и справедливый учитель, всегда стоящий на страже интересов своих учеников. Однако прославленному мастеру по-прежнему приходится заниматься множеством мелких непредвиденных дел. Ему и его ученикам по-прежнему задерживают жалованье, и он вынужден сетовать, что как в Москве, так и в Санкт-Петербурге с домашними своими «претерпевает великую нужду». Русского художника в отличие от иностранного Канцелярия не привыкла щадить. Невольно вспоминается, как Э. М. Фальконе писал об Антоне Лосенко, первом русском профессоре Академии художеств: «Преследуемый, утомленный, опечаленный, измученный тьмою академических пустяков, ни в какой Академии не касающихся профессора...» (Фальконе Э. М. Переписка императрицы Екатерины II с Фальконетом (годы с 1767 по 1778) // Сб. Рус. ист. о-ва. Т. 17. СПб., 1876. С. 123). Тут, правда, все происходит не в стенах Академии художеств, а в Канцелярии от строений, по принципиальной разницы нет. Скорее это еще раз доказывает определенную преемственность традиций, и не всегда положительного свойства.

Ф. Б. Растрелли - главная фигура в создании архитектурного облика Петербурга и загородных резиденций. Сложение барочно-

рокайльного стиля в интерьере

В 1750-е гг. начинается тесное содружество И. Я. Вишнякова с Ф. Б. Растрелли – главной фигурой в создании архитектурного облика Петербурга тех лет. Хотя зодчий до конца жизни оставался независимым «обер-архитектором» императрицы, принимающим приказы прямо от нее, ему все равно приходилось прибегать к тем же силам Канцелярии от строений – Живописной команды Вишнякова. Живописец и непосредственно был связан личным творчеством с архитектором: когда Растрелли переделывал старую петровскую Дубовую лестницу в Петергофском дворце, Вишняков писал плафон с изображением богини утренней зари Авроры.

Нам известно, что великий зодчий так же тщательно вникал во все мелочи работы в интерьерах своих дворцов и церквей, как и при создании декора экстерьера, его балюстрад и решеток. Растрелли сам исполнял рисунок иконостаса, которому требовал следовать неукоснительно; он мог изменять форму картин, вставляемых по его замыслу в определенное место стены; по его рисункам нередко исполнялась мебель для решенного в том же стиле и цвете зала. Он продумывал каждую мелочь, как, например, это было с диваном для петергофского Будуара (будущей Куропаточной гостиной, где потом висели портреты «смольнянок» Д. Г. Левицкого). Здесь архитектор придал дивану и его спинке, украшенной пышной барочной резьбой, плавный изгиб, соответствующий стене комнаты. Если бы убранство растреллиевской поры сохранилось до нас в первозданном виде, таких примеров было бы множество. Тогда мы смогли бы проследить последовательный путь становления и совершенствования Растрелли-декоратора от 1730-х к 1750-м гг. – от ослепительно белых стен с живописными вставками и плафоном Матвеева в «Сенацкой зале» трезиниевского творения к «пиршеству» барочно-рокайльных интерьеров середины столетия.

К сожалению, от роскошных, с артистическим размахом оформленных интерьеров Растрелли сохранилось очень мало. Многие были перестроены и переделаны в век классицизма, правда, надо отдать должное, – прекрасными мастерами вроде Ю. М. Фельтена, А. Ринальди, Ч. Камерона, Дж. Кваренги, однако это был уже не Растрелли. То, что не погибло в пожарах второй половины XVIII и в XIX в., довершила суровая история следующего столетия, особенно Великая Отечественная война. Бесценные архитектурные творения Растрелли были варварски разграблены или вовсе уничтожены, и вот уже многие десятилетия подвижнический труд реставраторов, архитекторов, искусствоведов воссоздает и возвращает нам по возможности точные воспроизведения этих творений. Памятуя их драматическую судьбу, попытаемся и мы воссоздать по сохранившимся до нас вещественным памятникам и графическим материалам почерк великого зодчего как дизайнера, выражаясь языком современным.

Итак, что мы знаем об образном строе растреллиевских интерьеров? Путь от ослепительно белого, с живописными вставками в потолок и стены Сенатского зала до барочно-рокайльных интерьеров Растрелли 1750-х гг. проходит через 1740-е гг., от которых почти ничего не осталось из вещественных памятников. Но есть целый ряд любимых зодчим приемов, к которым он прибегал в первых же своих созданиях и не

отошел от них в последующие годы. Так, если в Третьем Зимнем дворце Красная, Желтая, Шахматная комнаты отличались цветом и рисунком штофных обоев, что и отразилось в их названии, то в главных помещениях – Большом зале, галерее, Парадной столовой с окнами до пола – преимущественной формой декора стали зеркала, лепка и золоченая резьба. Весь декор в стиле Людовика XV подкреплялся добавлениями из произведений декоративно-прикладного искусства: горками с фарфором (в елизаветинское время – не только западноевропейского, но и отечественного образца), золочеными канделябрами, бра, часами, вазами из лабрадора, яшмы, агата и пр. То же самое использовано во дворце Бирона в Руентале: драгоценная лепка и живопись в Большом двусветном зале, золоченый декор – в Золотом и Белом танцевальном. В последнем также применен искусственный мрамор. Паркет наборного дерева разных оттенков и синие изразцы печей в Золотом зале говорят нам о постепенно складывающейся излюбленной гамме Растрелли: синее (голубое), белое, золото.

Летний дворец Елизаветы Петровны – свидетельство расцвета русского барокко. Вместе со знаменитым, полностью набравшим силу и авторитет у новой правительницы архитектором здесь трудится не менее знаменитый театральный декоратор и плафонный мастер Джузеппе Валериани, совмещая работу в Летнем и Аничковом (до 1751 г.) дворцах. Роскошная золоченая резьба, в которой были такими умельцами русские резчики (самая сильная область и нашей современной реставрации), и огонь сотен свечей отражались, дробились, множились в десятках зеркал, в драгоценном узоре паркетов дворца. Лепку и золоченую резьбу применял Растрелли и при исполнении им дворцов для вельмож – графа М. Л. Воронцова и барона С. Г. Строганова. Кроме того, известно, что Воронцовский дворец украшали три плафона Джованни Тьеполо: «Триумф государей», «Триумф Венеры» и «Триумф Геркулеса». К сожалению, мы не можем судить о них, так как, привезенные по заказу Воронцова в Петербург в 1759 г., они были сняты в 1827 г. при передаче дворца Пажескому корпусу (подробнее см.: Артемьева И. Плафоны Тьеполо для Воронцовского дворца // Пинакотека. 2003. № 16–17). Зато в Строгановском дворце чудом сохранился подлинный плафон кисти Валериани «Путешествие Телемака». Все остальное было кардинально перестроено А. Н. Воронихиным.

Плафон Строгановского дворца – то единственное сокровище 1750-х гг., которое не знало замен и подмен до нашего времени, как и росписи Сенатского зала, исполненные артелью мастеров Канцелярии от строений Андрея Матвеева и самим Матвеевым в 1730-е гг. Сергей Григорьевич Строганов (которого когда-то на своем последнем известном нам портрете, написанном до трагического этапа в Сибирь (1726), Иван Никитин изобразил 19-летним изнеженным, барственным юношей с глазами «как маслины») в начале 1750-х гг. уже «суровый муж», богатейший человек России, камергер императорского двора. Он пригласил Дж. Валериани для исполнения плафона в главном зале дворца. Валериани исполнил центральную часть, на которой имеется его подпись, а «архитектурное обрамление», написанное на 12 подрамниках, вероятнее всего, выполнял А. Перезинотти. Центральными фигурами плафона являются Минерва и юноша со старым Учителем, в которых А. Н. Бенуа,

опубликовавший в «Старых годах» обстоятельную статью о Строгановском дворце и Строгановской галерее, усмотрел Телемака и Ментора. В каталоге дворца, составленном Ф. Нофтгафтом в 1922 г., говорится об Энее (заметим, что сцены из «Энеиды» Вергилия изображены и в наддверных картинах). М. С. Коноплева в своей небольшой, но очень информативной и единственной по сей день монографии о Джузеппе Валериани (Л., 1948) указывает на «Телемахиду» как на источник сюжета.

Произведение французского писателя Фенелона «Странствие Телемака, сына Улисса», имело всеевропейскую славу и, как мы помним, было переведено В. К. Тредиаковским. В плафоне много аллегорических фигур: аллегория Истории с Живописью, Музыкой, Скульптурой, Архитектурой. Над Телемаком висит Меркурий с кадуцеем в руке. Гамма голубого и алого цветов, определяющих колорит плафона, означает геральдические цвета дома Строгановых.

Обстоятельное и интересное исследование плафона принадлежит С. О. Кузнецову, который склонен усматривать в Телемаке образ персидского добродетельного и милосердного царя Кира (VI в. до н.э.) в «масонской обработке» французского писателя А. М. Рамзея (первая половина XVIII в.), «некое масонское резюме античной мифологии», удачно использованное Валериани применительно к «мифу династии Строгановых». По мнению Кузнецова, плафон следует называть «Предсказание о возвращении золотого века (Строгановых)» и усматривать в этом не только намек на конкретное заграничное путешествие Александра Строганова, сына барона Сергея Григорьевича, но и наказ, назидание для всех будущих поколений Строгановых. Вневременной сюжет, не имеющий никакого сиюминутного значения, по мнению автора, споспешествовал тому, что его не затронули никакие невзгоды, бури и даже катастрофы времени (подробнее об этом см.: Кузнецов С. О. Пусть Франция поучит нас «танцевать». Создание Строгановского дворца в Петербурге и своеобразие придворной культуры России в первой половине XVIII века. СПб., 2003. С. 188–198).

Но вернемся непосредственно к интерьерам Растрелли, в которых зодчий иногда достигал эффектов самым архитектурным приемом. Так, в Зимнем деревянном дворце, построенном для временного, до переезда в Зимний каменный дом, проживания Елизаветы Петровны (которое, как известно, оказалось вечным, ибо она в нем и умерла), была устроена двусветная галерея. Соединяя 14 залов по Мойке и 13 вдоль Невской перспективы, она делала дворец как бы прозрачным, сквозным: «Движение по ансамблю барокко подобно участию в театральной постановке, вовлекающей зрителя в свое действие с первых минут и не позволяющей ему затем отвлекаться или чувствовать самостоятельно на протяжении всего спектакля, главная задача которого – поразить и ошеломить» (Кузнецов С. О. Указ. соч. С. 181).

Можно предположить и в деревянном Зимнем дворце обычные для Растрелли приемы украшения залов. Они наверняка были сходны с теми, что архитектор применял в Туалетной или Кабинете Петергофского дворца, доживших в «растреллиевском» уборе» до Великой Отечественной войны. Шелка на стенах, золоченая деревянная резьба дверей и панелей, изящные рокайльные безделушки, украшающие столы и

шкафчики, – вот та необычайно яркая, наглядная картина перехода от большого стиля барокко в архитектуре к изящному, игривому, нарядному рокайльному стилю интерьеров, исполненных по рисункам Растрелли. Во дворце давались балы, маскарады, делались приемы, «игрался театр». Общее впечатление поддерживалось разными видами искусства.

Эффект от дворца был самым неожиданным. Так, представитель французского двора, попавший на прием, писал: «Красота и богатство апартаментов невольно поразили нас. Но нас ожидало еще новое зрелище: все шторы были разом спущены, и дневной свет внезапно заменен блеском тысячи двухсот свечей, которые отражались со всех сторон в многочисленных зеркалах. Загремел оркестр, состоявший из восьмидесяти музыкантов. На хорах во время ужина гремела вокальная и инструментальная музыка» (цит. по: Козьмян Г. К. Франческо Бартоломео Растрелли // Зодчие Санкт-Петербурга. XVIII век. СПб., 1997. С. 255).

Оформление придворных церквей имело много общего с отделкой дворцовых залов. Убранство Андреевского собора в Киеве, на строительство которого обращала особое внимание императрица, Растрелли задумал наподобие дворцовых церквей и резиденций. Над ним работали петербургские, московские и киевские мастера. Живопись Андреевской церкви, прежде всего огромный иконостас, который везли из Петербурга с большим «береженным», остерегаясь «раскатов», «денно и ночью», а также живопись «на местах», т.е. в куполе, в алтарной части, на сводах у входа, на кафедре, «по расписанию, учиненному в Святейшем Правительствующем Синоде», – все это целиком лежало на Живописной команде Ивана Вишнякова (А. Бельский, И. Фирсов, А. Брошевский и др.). За живописью «на местах» было велено следить Алексею Антропову. Возможно, в выборе сюжетов здесь помогал священник и гравер Г. К. Левицкий-Нос вместе со своим сыном, будущим знаменитым художником. Вполне справедливым кажется предположение некоторых исследователей (см.: Сахарова И. М. Алексей Петрович Антропов. М., 1974. С. 31–34) о непосредственном участии Вишнякова в создании ряда икон Андреевского собора, например образа Богоматери с младенцем из нижнего чина иконостаса, что подтверждает жест правой руки Богоматери, очень напоминающий жест Елизаветы Петровны на портрете из коллекции ГТГ (1743). Об участии Вишнякова в создании иконостаса Андреевской церкви говорил и такой большой знаток искусства XVIII в., как А. И. Успенский (см.: Успенский А. И. Словарь художников, в XVIII веке писавших в императорских дворцах. М., 1913. С. 43). Логично было бы думать, что как глава Живописной команды Вишняков мог писать и основной образ – Андрея Первозванного, но подтверждающего это документа не обнаружено. Скорее можно предположить, что Вишняков под началом Растрелли принимал участие в общем решении оформления церкви и, посылая чертежи для живописи в куполе, помнил о задаче единства в декоре, что и было с блеском исполнено. Безграничная фантазия Растрелли объединила усилия мастеров в золоченой резьбе царских врат, надпрестольной сени, кафедры и в живописи «на местах» (более объемной, чем в иконах). В общем цветовом решении в интерьере собора большую роль играет золото, сверкающее на фоне светло-голубых стен и белых пилястр. Недаром Андреевский собор даже после всех грубых

реставраций и по сей день представляет собой образец барочного убранства церковного интерьера середины XVIII в., его считают шедевром искусства барокко.

Ф. Б. Растрелли. Большой дворец в Петергофе. Купеческая лестница

Столь же роскошная золоченая резьба представлена и в церкви Петергофского дворца, в создании которой участвовали резчики команды Канцелярии от строений. Вообще Петергофский Большой дворец (как и Екатерининский Царскосельский) в наиболее ярком виде представлял искусство интерьера «по Растрелли».

Парадная (Купеческая) лестница Петергофского дворца встречает нас плафоном венецианского живописца Бартоломео Тарсия, где императрица изображена в образе Весны; фигуры Аполлона, Флоры, Дианы, времен года соседствуют с двуглавыми орлами и вензелем Елизаветы Петровны. В плафоне «Парнас» Танцевального зала Тарсия создает уже программное произведение: императрица в окружении Аполлона, девяти муз, Минервы, Пегаса предстает как покровительница наук и искусств. Стены зала украшают 16 живописных медальонов кисти Джузеппе Валериани (с которым неоднократно сотрудничал Растрелли) на сюжеты овидиевских «Метаморфоз» и «Энеиды» Вергилия. В Танцевальном зале Растрелли впервые применил прием ложных окон из зеркал (к которому впоследствии будет прибегать не раз) в сочетании с зеркалами на глухой стороне стены. Зеркала, поставленные прямо друг напротив друга, как в Аудиенц-зале (сохранявшем отделку времен Растрелли вплоть до Великой Отечественной войны), создают иллюзию огромного, если не бесконечного пространства. В Аудиенц-зале итальянский художник Паоло Балларини исполнил огромный, перекрывающий весь потолок плафон на одну из тем поэмы, посвященной крестовому походу, итальянского поэта XVI в. Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим», рассказывающей о любви христианского рыцаря Ринальдо и сарацинки Армиды. В Аванзале (будущий Чесменский зал) также до самой войны сохранялся плафон Лоренцо Вернера «Богиня плодородия Церера вручает колосья первому землепашцу Триптолему» (плафон не успели снять, и он погиб в пожаре Отечественной войны).

В Большой Голубой гостиной (во времена Растрелли она также называлась Малая столовая) долго сохранялись плафон Вернера и изящные картуши с вензелями Елизаветы Петровны в окружении корзин с цветами и военных трофеев на падуге. (Заметим, кстати, что и работу Балларини, и работу Вернера приходилось вместе с архитектором «свидетельствовать» и определять им цену русскому мастеру И. Я. Вишнякову.) При Елизавете Петровне, а следовательно, и при Растрелли комнаты отапливались большими печами, выложенными обычно соответственно вкусу архитектора голубыми изразцами с «ландшафтами». Такая печь была устроена в Большой Голубой гостиной, а подобная ей – при обилии тех же резных золоченых орнаментов деревянных панелей и шелков на стенах – в Секретарской зале (или Предхорной, из которой через галерею можно было пройти в придворную церковь). В эпоху классицизма при Екатерине эти «израсчатые», как говорили еще в Древней

Руси, печи постепенно уступили место строгим каминам. Только изразцы древнерусских печей XVII в. были разрисованы в назидание домочадцам и детям и даже имели морализующие надписи, а в декор печей середины XVIII в. по собственным рисункам великого зодчего вкраплялись скульптурные головки Вакхов и амуров.

Не забудем отметить роль декоративно-прикладного искусства и живописи в растреллиевских интерьерах. Для этого достаточно упомянуть десюдепорты Алексея Бельского, Ивана Фирсова и Бориса Суходольского, о которых речь пойдет ниже, или, например, портреты Елизаветы Петровны кисти Карла Ванлоо и Георга Гроота в Туалетной императрицы, сохранявшей декор середины XVIII в. вплоть до Великой Отечественной войны.

Картинный зал занимает особое место в анфиладе петергофских залов. Это парадное двухсветное помещение находится в петровской части дворца и как бы перпендикулярно всей анфиладе, выходя одной стороной на партер Верхнего сада, а другой – на Большой каскад Нижнего парка. От замыслов Петра I в его убранстве сохранился лишь плафон Б. Тарсия, первый плафон венецианского художника, так много работавшего потом в России в монументально-декоративной живописи. Плафон, выполненный по заказу Петра, был начат уже после его смерти, в 1726 г. Он изображает императора как мудрого Правителя и Самодержца в окружении аллегорических фигур Правосудия, Мудрости, Земледелия и Торговли, венчаемых Славой. В медальонах падути помещены живописное изображение четырех символов стихий – земли (Кибела), воздуха (Юнона), огня (Гефест), воды (Нептун), а также Аполлона как покровителя искусств и аллегорий войны – Марса и Беллоны. Убранство интерьера составляют пышная, почти избыточная золоченая резьба дверей, резных панелей в сочетании с зеркалами, тончайшими лепными наддверными композициями и дубовыми панелями, задуманными еще по проектам Ж.-Б. Леблона и П. Микетти в петровское время и изысканно соединенными Растрелли в единое целое. Все это роскошное богатство убора чудом увязано с картинами Пьетро Ротари (которые вряд ли мог видеть Растрелли, поскольку они были приобретены Екатериной II в 1760-е гг. у вдовы итальянского художника, когда Растрелли уже был отстранен от дел и вскоре уехал за границу). Архитектор Ж.-Б. Валлен-Деламот по принципу шпалерной развески вставил все 368 картин, в основном изображающих девушек в разных костюмах, в бытовых и мифологических сценах, в одну из стен зала и в простенки между окон и дверей, поэтому зал стал называться «Кабинетом мод и граций», или просто Картинным. Растрелли же особенно тщательно продумывал украшение старого, петровской планировки, роскошного двухсветного зала, занимающего исключительное место в общей композиции дворцово-паркового ансамбля, в решении его сложного и разнообразного декоративного убранства.

Декоративное оформление Екатерининского дворца в Царском Селе

Принцип шпалерной развески применил и сам Растрелли в 1750-е гг. в Картинном зале Царскосельского Большого Екатерининского дворца, к декоративному оформлению

которого мы и переходим. Зодчий разместил здесь 130 картин западноевропейских (в основном фламандских, голландских, немецких) художников XVII–XVIII вв. на разные сюжеты – от охотничьих до натюрмортов и больших композиций на библейские темы, разделив их тонким золоченым багетом. Основная часть картин была приобретена Г. Гроотом в Праге и Гамбурге в середине 1740-х гг. Живописная падуга обрамляла эту необычную для того времени композицию, которую исполняли русские и иностранные мастера. Иван Бельский под руководством Пьетро Градицци и Ивана Вишнякова писал падугу. Плафон, изображающий Олимп, принадлежал кисти Гаспаро Дицциани. Русские умельцы по рисунку Растрелли исполняли резные золоченые наддверные панно (Минерва – покровительница ремесел и Амур с зеркалом), резьбу зеркальных рам, где корзины с розами чередуются с изображением подсолнуха, а горельефное изображение кариатид фланкирует двери. В Картинном зале Екатерининского дворца происходили приемы послов, устраивались балы, но чаще всего концерты и театральные представления, так как вся атмосфера зала была изысканно-артистичной.

Интерьер Царскосельского Большого дворца наиболее выразительно демонстрирует декоративный дар Растрелли. В его ансамбле справедливо видят кульминацию русского барокко, «предел творческих возможностей». Об архитектуре, безукоризненном чувстве ансамбля, гармоническом вписывании архитектурных памятников в парковую среду речь шла в предыдущей главе. Здесь мы хотим отметить именно декоративный дар Растрелли, проявленный зодчим в работе над внутренним убранством дворца, интерьеры которого, кстати, по композиции очень просты. Всего за четыре года (с 1752 по 1756) великим итальянцем была произведена полная перестройка дворца. Из небольшого дома в восемь комнат на два этажа со скромной лепкой и отделкой шелковыми обоями Растрелли создал грандиозный, величественный ансамбль, «русский Версаль», воспетый как современниками, так и потомками, памятник царствованию Елизаветы Петровны. Выдающиеся монументалисты расписывали интерьеры дворца. Их живопись строилась на том же принципе, что и весь архитектурный ансамбль: она должна была подчеркивать эффект бесконечной протяженности и нарастания масштабов к центру – Большому залу и Картинной галерее. С Парадной лестницы, залитой светом 40 окон (плафон И. А. Бельского по рисунку А. Перезинотти), открывался вид на умопомрачительную анфиладу. Эффект строился на огромных двусветных окнах до пола, в узких простенках которых сверкали зеркала. Живопись должна была гармонировать с пространством, насыщенным светом и воздухом, с огромным количеством зеркал, отражающих игру свечей (бесконечный «бег линий и поток форм», по выражению одного исследователя).

В архитектуре дворца, как справедливо отмечал Б. Р. Виннер, при общем барочном решении и рокайльной легкости нет ни беспечного произвола французского рококо, ни мистического тумана и чувственной экзальтации немецкого барокко. Все поражает четкостью форм и ясностью композиции. Эти стилистические особенности и должны были учитывать живописцы. Руками итальянских и русских мастеров был создан блистательный ансамбль, настоящий синтез декоративных искусств. По рисункам Растрелли пять антикамер (гостиных, «антикамор», как тогда говорили) были украшены золоченой резьбой, статуями, живописью (А. Перезинотти, отец и сын

Градицци, И. Я. Вишняков с командой, И. А. Бельский) на мифологические темы: «Бахус и Ариадна», «Олимп» и т.п. Залы были декорированы десюдепортами, наборными паркетами разных оттенков, кобальтовыми изразцами «гамбургских» печей, горками фарфора, как истинно древнего, так и подделкой под старину – вошедшими тогда в моду по всей Европе «китайщиной» и «японщиной». Позже Чарльз Камерон перестроил эти антикаморы за исключением Третьей – с живописью И. Я. Вишнякова, сохранявшейся до Великой Отечественной войны (подробнее см.: Кедринский А. А., Толстой В. П. Монументально-декоративная живопись // Русское декоративное искусство XVIII века. Т. 2. М., 1963. С. 276-278).

Самый большой плафон Царскосельского дворца находится в Большом зале (иначе – Большая галерея, Светлая галерея, Тронный зал), построенном во всю ширину дворца, с окнами, выходившими и на парадный двор, и в парк. Здесь устраивались торжественные приемы, обеды, балы, маскарады. Пространство площадью около 1000 кв. м., перекрытое плоским потолком, украшено плафоном по эскизу Джузеппе Валериани «Триумф России» с аллегорическими фигурами Мира и Победы («Аллегория Мира», «Аллегория Победы») на фоне светлого неба, прославляющими процветание наук и искусств. Благодаря игре зеркал все кажется светлым, воздушным, свободным, никак не приниженным громадным потолком. Известно, что центральную часть плафона писал сам Валериани, остальное – А. Перезинотти, Алексей и Ефим Вельские, Иван и Петр Фирсовы, Борис Суходольский и др. В XIX в. при ремонте плафон был заменен новым (который сгорел в годы войны), а старый был отдан в Эрмитаж. Уже в послевоенное время два фрагмента этого плафона были обнаружены в Михайловском замке при его реставрации. Их перенесли в Царское Село. Ненайденную центральную часть плафона (кисти Валериани) написали заново художники-реставраторы под руководством Я. А. Казакова. Мебель для Большого зала, белая с позолотой, при создании его интерьера делалась также по рисункам Растрелли. Золоченую резьбу и скульптуру исполняли И. Ф. Дункер и 130 отечественных резчиков.

Ф. Б. Растрелли. Екатерининский дворец Царского села. Большой тронный зал

В украшении Царскосельского дворца Растрелли проявлял массу выдумки. Так, рядом с Белой Парадной столовой были размещены Зеленая и Малиновая Столбовые. Название их происходит от стеклянных «столбов», пилястр, под стекло которых зодчий повелел подложить фольгу соответствующего цвета. Этот прием позже использовался другими архитекторами. В Зеленой Столбовой плафон принадлежал кисти Стефано Торелли, в Малиновой – Луки Джордано.

В центре дворца располагался Китайский зал, однако никаких китайских мотивов в архитектуре интерьера дворца не было, что, впрочем, абсолютно не смущало зодчего: он создал «дальневосточную» атмосферу благодаря предметам прикладного искусства. Для этого он использовал фарфор, как подлинно древний, так и стилизацию – «шинуазри» и «жаионез», которые тогда вошли в моду; эмали, бронзу, изделия из нефрита. Все располагалось на консолях, полках, полочках, столах и столиках, даже на

полу. Всего было 448 предметов. Позже при переносе Китайского зала Чарльз Камерон украсил его стены 36 лаковыми панно, роскошными занавесями из китайского шелка, японскими вазами, множеством мелких предметов искусства и ввел китайские мотивы даже в резьбу мебели. На месте растреллиевского Китайского зала Камерон сделал лестницу красного дерева, которую в середине XIX в. Ипполит Монигетти заменил Парадной мраморной лестницей. Тем самым было нарушено блестящее пространственное решение Растрелли, благодаря которому открывался вид на всю Золотую анфиладу. Характерно, что интерес к «китайщине» и «японщине» не ослабевал в течение всего столетия, и «весь Екатеринин век» Джакомо Кваренги украшал этими предметами многие залы Царскосельского дворца, сменив Камерона на посту главного архитектора.

Особое место в анфиладе залов Царскосельского дворца занимала Янтарная комната. Она существовала еще в Третьем Зимнем дворце как Янтарный кабинет и по желанию императрицы была с великой осторожностью переправлена в Царское Село. Кабинет этот был подарен Петру I в 1716 г. прусским королем в благодарность за победы над шведами, досаждавшими и Пруссии. В Царскосельском дворце, который был много выше старого Зимнего дворца, после установления пластин пришлось декорировать верх комнаты живописью «под янтарь» – целый живописный фриз, исполненный по рисункам Растрелли И. И. Вельским (в России тогда не добывали янтарь и собирали его для добавления к композициям Янтарной комнаты еще многие десятилетия). Материал был необычайно богат как по цвету: от белого через красно-коричневый к почти черному, от прозрачного к матовому или будто искрящемуся изнутри, – так и по форме и величине кусков. Фантазия Растрелли позволила ему собрать панно, чередуя их с зеркалами до пола, золоченой резьбой, золочеными рамами и светильниками, золочеными резными десюдепортами, включая резные янтарные медальоны с изображением античных богов, резвящихся купидонов с гирляндами цветов и дельфинов. На стенах зодчий расположил панно в технике флорентийской мозаики на тему «Аллегория пяти чувств человека». Искусствоведы установили, что панно были исполнены в 1750 г. по оригиналам флорентийского мозаичиста Дж. Дзокки и получены Елизаветой Петровной в подарок от австрийской императрицы Марии-Терезии. Янтарем же были выложены две даты: 1709 – год создания первого

Янтарного кабинета еще в Германии и 1760 – дата окончания работы в Царскосельском дворце. Во время Великой Отечественной войны Янтарную комнату не успели эвакуировать и ее увезли немцы. С 1941 по 1944 г. она находилась в Кенигсберге, но когда советские войска вошли в город, Янтарной комнаты там не оказалось. После более чем полувековых поисков и переговоров Янтарная комната была восстановлена с предельной точностью современными художниками-реставраторами.

Обзор декоративно-монументальных работ в Царскосельском Екатерининском дворце не будет полным, если не упомянуть о дворцовой церкви Воскресения Христова, завершающей Золотую анфиладу и почти такой же ликующе-праздничной. Пятиглавая по желанию императрицы (Растрелли собирался делать ее одноглавой), дворцовая церковь Воскресения была заложена в 1745 и освящена в 1756 г. Золоченая резьба

многоярусного иконостаса, золоченные колонны красиво выделялись на фоне лазоревых стен (Растрелли не отступал от излюбленной цветовой голубой или лазоревой гаммы). Особый эффект и неожиданное впечатление производила разная форма икон (помимо прямоугольной – многоугольная, овальная и даже круглая). Иконы для церкви начал писать Георг Гроот (известно, что в этой работе ему помогал молодой И. П. Аргунов). Однако вскоре Гроот умер, и основную работу исполнили братья Колокольниковы: 35 икон – Мина, 25 – Федот. Плафон кисти Дж. Валериани (над которым, по одной из версий, работали также Л. Каравак, Б. Тарсиа, И. Я. Вишняков) погиб в пожаре 1820 г., и его с большой точностью повторил В. К. Шебуев, а иконы писали А. И. Иванов, А. Е. Егоров.

Несмотря на пожар, случившийся в 1863 г., роскошная отделка Царскосельской церкви являлась одним из лучших образцов елизаветинской эпохи. Но в Великую Отечественную войну сгорело все. Так двум самым драгоценным памятникам барокко, бессмертным творениям Растрелли – Петергофскому и Царскосельскому дворцам – выпало на долю больше всего пострадать в XX в. Многие гибли и от пожаров предыдущего столетия, как, по сути, все убранство Четвертого Зимнего дворца, от которого до нас дошли только роскошь Иорданской (Посольской) лестницы с ее огромным пространством, розово-белым мрамором входов и ваз, резными золочеными балясинами, и декор дворцовой церкви. Однако даже они понесли урон: плафон лестницы (работы Л. Карбони, Ф. Фонтебассо) погиб в страшном пожаре 1837 г., а иконы церкви, исполненные И. Я. Вишняковым, еще в 1760-е гг. были переписаны тем же Франческо Фонтебассо.

Не можем не упомянуть здесь, что Иван Яковлевич Вишняков трудился над иконами церкви Большого Зимнего дворца до самой своей смерти. Участием в создании этого иконостаса, собственно, и заканчивается творческий путь мастера. Завершая свои дела и дни, он, как обычно, продолжал заботиться о смене; был строгим и принципиальным учителем, которому всегда были дороги интересы его учеников. За четверть века, что Вишняков стоял во главе Живописной команды Канцелярии от строений, им была создана целая школа, которая по праву могла носить его имя. Подобно тому, как от Вишнякова через А. П. Антропова тянется прямая нить к Д. Г. Левицкому, что мы еще увидим на примере станковой живописи, так от всей системы обучения в Живописной команде прослеживается путь к основным принципам преподавания в Академии художеств. На первых порах существования Академии это было особенно ощутимо.

В заключение общей картины художественного образа Царского Села нельзя не вспомнить о его Эрмитаже. Царскосельский Эрмитаж был задуман великим зодчим как прелестная рокайльная безделушка – с его наполненностью воздухом, светом, льющимся из огромных окон, его живописью, отражающейся в зеркалах, с плафоном Дж. Валериани «Пир богов» и его же кисти панно над зеркалами с изображением Аполлона и Дафны, Вакха и Ариадны, Похищения Европы.

Новый жанр в живописном декоре - наддверные панно (десюдепорты)

Неоднократно упоминаемые выше десюдепорты – наддверные панно (от фр. dessus-de-porte, т.е. «то, что над дверью»), сохранившие свое название и над зеркалами, – неотъемлемая часть декоративного убранства барочно-рокайльного интерьера. Они выполняют ту же функцию, что и плафоны, – иллюзорно расширяют пространство. В живописи десюдепортов успешно работали русские мастера Иван Фирсов (ок. 1733 – после 1785), Алексей Бельский (1730–1796), Борис Суходольский (сер. XVIII в.).

Об Иване Фирсове известно, что в середине века он был опытным театральным художником, создавшим декорации к одной из первых русских опер на текст А. П. Сумарокова «Альцеста», служил штатным придворным художником при «малом дворе» в Ораниенбауме (Петр III увлекался не только игрушечными солдатиками, но и театром). При вступлении на престол Петра III Фирсов был переведен в ведомство Дирекции императорских театров до конца жизни, которую он окончил, кажется, в «доме скорби». Как декоратор он исполнял при И. Я. Вишнякове и по замыслам Ф. Б. Растрелли все – от панно и аллегорических картин до икон и театральных декораций. В Государственном Русском музее имеется его десюдепорт «Цветы и фрукты» (1754), написанный легко, изящно, свободно, в духе рокайля.

А. Бельский. Цветы, фрукты и попугай. Десюдепорт. 1754, ГРМ

Большинство дошедших до нас десюдепортов, все подписные и датированные, – из Екатеринингофского дворца. Они имеют вычурную форму лежащей на боку восьмерки. Сюжеты – натюрморты в композиции с архитектурной деталью или аллегорические «галантные сцены» с дамами и кавалерами на фоне паркового пейзажа. Например, в панно «Цветы, фрукты и попугай» Алексея Бельского (1754, ГРМ) волюта на первом плане призвана подчеркнуть связь с реальной архитектурой, а десюдепорт «Астрономия» Бориса Суходольского (1754, ГТГ) представляет собой аллегорию науки. Подобные десюдепорты – не только существенный элемент декоративного убранства барочно-рокайльного интерьера середины столетия. Они оказали определенное влияние на формирование бытового и особенно пейзажного жанра в живописи последней трети XVIII в., о чем следует помнить при оценке значения и роли вполне «развлекательной» живописи времени барокко и рококо.

* * *

Итак, несмотря на весь драматизм истории монументально-декоративного искусства середины XVIII в., до нас сохранился высокого уровня совершенства «Сенацкий зал» здания Двенадцати коллегий, а с помощью блестящих реставраторов мы имеем представление о роскошных, необычайно тонко прорисованных, подчас по-барочному почти избыточно перегруженных, по всегда по-рокайльному блистательных интерьерах Ф. Б. Растрелли, созданных по его рисункам замечательными итальянскими и отечественными мастерами. Это тот дар, то наследство, которое так щедро и

избыточно оставил нам «век Елизаветы».

Мозаики М. В. Ломоносова

Завершая обзор монументально-декоративной живописи середины века, нельзя не упомянуть вновь, как и при характеристике всей этой эпохи, имени Михаила Васильевича Ломоносова, правда, уже только как художника, которому мы обязаны возрождением отечественной мозаики. Как известно, на Руси с принятием христианства в числе других искусств, воспринятых из Византии, появилась и мозаика. В силу многих обстоятельств первое место в монументальной живописи Древней Руси предстояло занять не мозаике, а фреске, и постепенно эта техника была забыта. Только в Новое время многочисленные опыты Ломоносова со стеклом привели к получению смальт необычайной интенсивности и красоты цвета, незнакомых уже в этот период и западноевропейскому искусству.

М. В. Ломоносов. Полтавская баталия. 1761–1765. Мозаика. Академия наук. Санкт-Петербург

Несколько тысяч плавок предшествовало изобретению Ломоносовым смальт, не уступающих по красоте итальянским в периоды их расцвета. Свои опыты Ломоносов производил в Усть-Рудице под Петербургом, где создал первую мозаичную фабрику, из которой в 1750–1760-е гг. вышел и ряд его собственных работ (например, мозаичный портрет Петра I, ГЭ). Мечтой ученого-энциклопедиста было сделать мозаику широко распространенным видом искусства в общественных зданиях. Сам Ломоносов намеревался создать более 20 огромных мозаичных панно, «мозаичных поэм», для Петропавловского собора с целью прославления деяний Петра I. Из этого великого замысла была выполнена только одна «Полтавская баталия», находящаяся сейчас в здании Академии наук в Петербурге. После безвременной кончины Ломоносова на Усть-Рудицкой фабрике стали набирать в основном портреты с живописных оригиналов смальтами очень мелких сколов, как можно ближе имитирующих масляную технику, что само по себе теряло смысл воплощения больших идей и возвышенных образов монументального характера.

Сращение декоративной скульптуры и архитектуры. Переход от барокко к рокайлю в декоративном убранстве

Отдельно говорить о скульптуре середины века вряд ли имеет смысл, поскольку пластическое искусство этого периода исполняло по преимуществу чисто декоративные функции. Чтобы не повторяться, мы не будем рассказывать о втором этапе создания Б. К. Растрелли памятника Петру – это все-таки продолжение задачи еще петровского времени (см. § 5.5). Что касается статуи «пешего Петра», то завершения и здесь не было: Екатерина в итоге не «опробовала» ни бронзового всадника, ни пешую фигуру.

Скульптура середины столетия развивается в самом тесном союзе с архитектурой. Под

началом ведущих зодчих, прежде всего Ф. Б. Растрелли, отечественные мастера создают замечательные ансамбли русского барокко, продолжая лучшие национальные традиции деревянной золоченой резьбы. Маскароны, львиные маски, головы в шлемах, золоченые статуи, неотделимые от архитектуры, украшавшие дворцы и садово-парковые павильоны, к сожалению, в большинстве утрачены бесследно, как и весь декоративно-пластический поток орнаментов, буквально заливавший интерьеры загородных и петербургских дворцов. С почти незаметным во времени переходом от барочного декоративного убранства к рокайльному меняется пластический ритм обильных интерьерных украшений: карнизов, наличников, зеркал, окон, картин. Декоративный узор становится менее тяжелым, более изящным, грациозным. Насыщенные цвета уступают место более нежной колористической гамме, более тонким градациям и эффектам.

Из иностранных скульпторов, работавших под руководством Растрелли, следует назвать австрийского мастера Иоганна Франца Дункера (ок. 1714/1719–1795), исполнившего фигуры Атлантов Екатерининского дворца в Царском Селе, барельефы «Игры детей» на цоколе Царскосельского Эрмитажа, скульптурный декор Никольского Морского собора. Но и в Петербурге (под началом Ф. Б. Растрелли), и в Москве (под руководством Д. В. Ухтомского, например в пластическом убранстве его Красных ворот), и в провинции, по всей России, как в культовой, так и в светской архитектуре, в ее декоративном решении принимали участие замечательные отечественные мастера-резчики.

Так, после И. Ф. Дункера руководителем Резной палаты Академии наук становится Михаил Павлович Павлов, учившийся в Париже у Ж.-Б. Пигалья и Г. Аллегрена. Он занимался не только декоративной скульптурой, но и портретным жанром, сохранив нам изображения Екатерины II, Григория Орлова, наследника Павла Петровича и др. Однако Павлов не стал для русской скульптуры середины века гой фигурой, которой явился Растрелли-отец для первой половины столетия. Национальные силы как бы дремали. Необходимо было серьезное профессиональное обучение, чтобы создать отечественные кадры, т.е. нужна была своя Академия художеств, первые выпуски которой и дали, как мы увидим позже, блестящую плеяду русских ваятелей, продемонстрировавших невиданный взлет русского пластического искусства.

Станковая живопись в середине XVIII века

Изменение соотношения «представители “россики” - отечественные мастера». Творчество Л. Каравака в середине века

Один из первых петровских пенсионеров Андрей Матвеев, возвратившийся на родину в год больших политических потрясений (смерть Екатерины I, ссылка А. Д. Меншикова, вступление на престол внука Петра), был своеобразным связующим звеном между иностранными и отечественными живописцами: «Вообще нужно заметить, – пишет исследователь, – что Матвеев отличался иностранцами от других русских художников,

они считали его как бы за своего собрата. Вероятно, главной причиной этого было одиннадцатилетнее пребывание в чужих краях, сделавшее его искренним приверженцем Запада, и что он мог свободно объясняться с ними на их языках, без помощи переводчика. Долгое его пребывание в Голландии и Фландрии, где художники никогда не чуждались науки и общества ученых, сделало из него приятного и, по тому времени, образованного человека, а это, при мягкости его характера, доставило ему общую любовь» (Новицкий А. П. История русского искусства с древнейших времен. Т. 2. М., 1903. С. 26).

Все эти качества, и прежде всего, конечно, живописно-декоративный талант, неутомимость и, видимо, безотказность в работе, доставили Матвееву относительную свободу, необычную для русского мастера. К сожалению, от последнего десятилетия его жизни не осталось, или, вернее, не дошло до нас, ни одного портрета. Более того, мы вообще почти не имеем корпуса станковых произведений отечественных мастеров периода 1730-х гг., т.е. всего аннинского времени.

Необходимо отметить, что роль «россики» менялась в течение столетия и в середине века была несколько иной, чем в его начале. Со смертью Петра I институт пенсионерства был предан забвению. Художники учились дома и по старинке, в основном в совместной работе Живописной команды Канцелярии от строений. Русские мастера знакомились, конечно, с европейским искусством по коллекциям, художественным собраниям, как царским, так и частным. Кроме того, по-прежнему приглашались мастера из Западной Европы. Однако, во-первых, никто из них не оставался в России навсегда, как то было с Л. Караваком, И. Г. Таннауэром или Б. К. Растрелли, по сути, обретшими здесь вторую родину; это были кратковременные наезды или последние годы жизни иногда уже явно затухающего творчества. Во-вторых, при отсутствии в середине столетия пенсионерства и возможности обучаться в Западной Европе отношения между отечественными мастерами и представителями «россики», как ни странно, стали более равными, «паритетными», по определению О. С. Евангуловой. Объясняется это просто: какими бы «средними» ни были художники петровского времени И. Г. Таннауэр или Л. Каравак, каждый из них в какой-то степени стал открытием для русских мастеров. С Таннауэром были связаны первые шаги в освоении приемов европейского барокко, с Караваком, как и с Н. Пино, – новые, только еще нарождающиеся и в Европе черты рокайля.

Художники, приезжавшие в середине столетия, не могли оказать столь существенного влияния на русское искусство, да и приезжали они ненадолго. Так, Л.-Ж. Ле Лоррен прожил в России 10 месяцев, оставив в основном лишь этюды и эскизы, Л.-Ж.-Ф. Лагрене-старший – менее полутора лет, правда, написал ряд картин на мифологический, аллегорический и религиозный сюжеты и знаменитое изображение Елизаветы Петровны в образе покровительницы искусств. Ж.-Б. Лепренс пробыл чуть дольше, с 1758 по 1762 г., по самое значительное, что он сделал за это время, – зарисовки «русских сцен» с явным экзотически-этнографическим налетом, вполне естественным для взгляда со стороны. Многие приехали, привлеченные открытием Академии художеств (полотно «Императрица Елизавета Петровна – покровительница

искусств» прямо обозначено Лагрене в списке работ: «Для моего приема в Петербургскую Академию художеств»).

Среди мастеров «россики» середины века немало портретистов. Некоторые – вполне посредственные вроде И. П. Люддена, прибывшего в Петербург еще в 1727 г. вместе с гравером Вортманом и умершего там же в 1739 г., К. Г. Преннера, Л. К. Пфанцельдта и др. Из тех, кто предстал перед русскими художниками как мастер вполне сложившегося стиля рококо, выделим троих: немца Георга Гроота, итальянца Пьетро Ротари и француза Луи Токе. Но главное наше внимание отдано отечественным мастерам, овладевшим своими собственными приемами и принципами, со своим мировоззрением, таким как Алексей Антропов, Иван Аргунов; и пришедшим в искусство еще позднее, чем мастера «россики», но, может быть, наиболее цельно выразившим все избранное нами время – с 1730-х по 1750-е гг., как Иван Вишняков. Помимо времени, в котором они работали, иностранных и русских художников объединяет и то, что в станковой живописи все они занимались портретом и каждый по-своему запечатлел в нем людей той эпохи.

Дух еще только зарождающегося французского рокайля привез в Россию в начале столетия «Каравак Марсельский». Через П. Лефорта в 1715 г. Каравак подписал договор об исполнении живописи самых разных жанров: исторического, батального, пейзажного, анималистического, портретного, натюрморта. Словом, обязался исполнять все работы – от монументально-декоративной живописи до «самой малой суптильной», т.е. миниатюр, да еще обучать художеству русских учеников. И исполнял – как плафоны для Зимнего и Царскосельского дворцов (о чем сохранились упоминания у Д. А. Ровинского и А. И. Успенского, а также в документах Канцелярии от строений), так и множество портретов царской семьи. Кроме того, он обучал учеников, среди которых Иван Вишняков, Михаил Захаров и многие другие. Якоб Штелин называет его «универсальным художником». При Анне Иоанновне и Елизавете Петровне Каравак официально становится «первым придворным моляром», как он любил себя именовать. Он по-прежнему оформляет фейерверки, карнавалы, маскарады, делает эскизы платьев царских особ, но главными в эти десятилетия для него становятся два события – оформление двух коронационных торжеств, в связи с которыми он пишет портреты императриц Анны и Елизаветы, но пишет иначе, чем в петровское время.

Караваковское изящное, манерное, жеманное искусство петровской поры (двойной портрет юных царевен Анны и Елизаветы, 1717, ГРМ; двойной портрет внуков императора Петра Алексеевича и Натальи Алексеевны, 1722 (?) ГТГ), не лишенное иногда черт легкой эротики (портрет царевны Елизаветы Петровны в детстве; вторая половина 1710-х, ГРМ), как ни странно, прижилось на русской почве. Рококо и во Франции тогда лишь формировалось как художественное направление. Сложение рококо было общеевропейским явлением, но его идеи только еще носились в воздухе. Типичные же рокайльные мастера вроде Г. Гроота, Л. Токе или П. Ротари приехали в Россию лишь в середине века, когда Каравак стал писать совсем в другой манере. В его сугубо репрезентативных изображениях императриц Анны и Елизаветы, построенных словно по схеме парадного портрета, сложившейся в Западной Европе еще в XVII в.,

появился явный отпечаток влияния парсуны – ее застылость и почти иератическая торжественность, так не соответствующие игривой, несколько жеманной, гривуазной манере рококо.

Д. А. Ровинский и Н. П. Собко упоминают бесчисленное множество портретов Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны кисти Каравака: в рост, поколенные, погрудные, с регалиями, с изображением трона и без такового, профильные (используемые в медалях). Эти портреты потом гравировали лучшие граверы Академии наук: Х. А. Вортман, И. Штенглин, И. А. Соколов, О. Эллигер и др. Ровинский проделал огромную работу по классификации портретов «типа Каравака» (см.: Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравированных портретов. Т. 1–4. СПб., 1886–1889). Именно «тип Каравака» тиражировался и тщательно отделялся для коронационных альбомов. Особой славой пользовались портреты Анны Иоанновны (1730, ГТГ) и Елизаветы Петровны (1750, ГРМ). По документам, для одних только русских посольств за границей Каравану было заказано восемь портретов Елизаветы Петровны (один поколенный, пять поясных, два «больших», видимо, в рост), все они были исполнены в основном между 1746 и 1751 г. Л. А. Маркина обнаружила еще один поясной портрет Елизаветы Петровны в Людвигсбургской галерее (см.: Маркина Л. А. Немецко-русский художественный обмен середины XVIII в. – аспект просветительской деятельности // Культура эпохи Просвещения. М., 1993. С. 143–145).

Г. Х. Гроот

В царствование Елизаветы Петровны в Россию из Германии, Италии и Франции приехали художники, уже сложившиеся как типичные мастера рокайля. Первым прибыл уроженец Штутгарта Георг Христоф (Кристоф) Гроот (1716–1749). По одним сведениям, это случилось в 1740 г., еще раньше вступления Елизаветы на престол, в регентство Анны Леопольдовны, по другим – в 1741 г. (подробнее о жизни и творчестве Г. Гроота см.: Маркина Л. А. Портретист Георг Христоф Гроот и немецкие живописцы в России середины XVIII века. М., 1999). Он стал придворным художником императрицы, а с 1743 г. – хранителем дворцовой картинной галереи и надзирателем за реставрацией картин. Вместе с Луи Караваком и Иваном Вишняковым Гроот участвовал в оформлении триумфальных ворот в Москве, построенных к коронации Елизаветы, затем в украшении многих петербургских и загородных дворцов, в последние годы жизни работал над иконами Воскресенской церкви Екатерининского дворца в Царском Селе, где среди его помощников был Иван Аргунов. Но главный жанр его живописи – портрет. Художник запечатлел высший петербургский свет (Куракины, Демидовы, Шереметевы, Долгорукие), однако основными его моделями были молодая великокняжеская чета Петр Федорович и Екатерина Алексеевна и императрица Елизавета Петровна.

Самые знаменитые его работы, наиболее полно выражающие изысканный дух придворного искусства рококо, – парные конные портреты великого князя Петра Федоровича (условная датировка: 1742–1744) и великой княгини Екатерины Алексеевны (1744; оба – ГРМ, повтор мужского портрета – ГТГ); поколенный портрет

Петра Федоровича из Третьяковской галереи (в ГРМ живописная копия И. Э. Гриммеля, выполненная по заданию Академии наук) и два изображения Елизаветы Петровны: одно на коне с арапчонком (1743) из собрания Юсуповых в Архангельском (ГТГ), известное по множеству копий, в частности ученика мастера – Л. К. Пфанцельдта (1757, ГРМ), и по фарфоровым группам из Мейссена (одна из них в ГТГ), а также портрет Елизаветы Петровны в черном домино с маской в руке (1748) из Романовской галереи Зимнего дворца, исполненный маслом на меди (ГТГ).

Парные конные портреты великокняжеской четы по композиции следуют схеме парадного барочного изображения: кони, встающие на дыбы, разворот фигур к зрителю в три четверти, а лиц – анфас, надлежащие аксессуары полного облачения полковника лейб-гвардии Кирасирского полка с орденами Андрея Первозванного (лента) и Св. Анны (крест), в котором представлен великий князь, переданы со всей тщательностью. Позы коней и моделей как будто соответствуют общим правилам понятия репрезентативности в парадном портрете. Однако размер портретов маленький (60,5 ? 50). Манера исполнения, особенно колорит, – иные, чем в барочном произведении. Мазки легкие, незаметные, как незаметен переход из цвета в цвет, всегда тончайше нюансированный. Цвета – словно приближенные к основным тонам: голубоватые, зеленоватые, розоватые, серо-сиреневые, палевые, золотистые, особенно в женском портрете, как будто приглушенные. Пейзажный фон подан в некоей дымке, напоминающей сфумато. Лицо совсем не является главным предметом изображения. Оно, наверное, сохраняет подобие модели (что видно в сравнении с другими портретами), но прежде всего представляет любезную светскую маску. При сохранении репрезентативности, торжественности акцент делается не на лице, а на изяществе позы, изысканности и аристократизме модели. Исследователи (О. С. Евангулова, А. А. Карев) справедливо отмечают, что здесь парадное и официальное сведено к камерному, государственное – к частному, серьезное – к забавному.

Г. Х. Гроот. Императрица Елизавета Петровна на коне с арапчонком. 1743, ГТГ

Эти же черты мы видим и в более раннем портрете Петра Федоровича (1743, ГТГ). Доспех, мантия, ленты и звезды, жезл в руке, колонна и тяжелый бархатный занавес – все атрибуты поэтики барокко должны словно бы контрастировать с некрасивым, даже уродливым, бледным одутловатым лицом юного князя. Но поза его так изящна, выражение лица так светски любезно, что создается совсем иное впечатление от модели, чем, скажем, в портрете Алексея Антропова.

Особой декоративностью поражают два очень разных изображения Елизаветы Петровны. Почти во всех портретах императрицы Гроот использовал «тип Каравака», который считался тогда официальным образцом (для «Сенацкой залы» здания Двенадцати коллегий Ивану Вишнякову также предписывалось писать Елизавету с образца Каравака). В конном портрете Елизаветы Петровны с арапчонком воплощен весь маскарадный, театральный, изысканно-пряный дух европейского XVIII столетия, столь полно и щедро выраженный в декоративной живописи этого века.

На портрете императрица обряжена в мундир Преображенского полка. Гнедой конь, красная попона, зеленый с золотом мундир – цельные цветовые пятна, но все они так или иначе находят отклик во множестве оттенков экзотического наряда арапчонка. Зеленому мундиру вторят его бирюзовая юбочка, бледно-зеленые чулки и купа деревьев. Ярκο-красный цвет чепрака бледнеет рядом с его пышным розовым шарфом, розовыми бантами чулок и розоватым закатным небом фона. Жемчужный камзол перекликается с жемчужно-розовым цветом круглого нежного лица Елизаветы Петровны, а темный силуэт большой декоративной вазы слева – с цветом кожи арапчонка. Все это написано жидко, с тончайшими лессировками, сплавленной, «эмалевой» техникой, как в миниатюре. Здесь нет ничего от бравурной динамики барочных конных портретов: конь не встает на дыбы, он гарцует, «играет» ногами, как танцует, а не просто идет выступающий перед ним арапчонок. Мужской костюм никак не лишает императрицу женственности, грации и изящества, при этом он очень далек от торжественных изображений ее Караваком. Здесь все – игра, и отблеск ее лежит на «игрушечности» образов обоих персонажей, как и излюбленный стилем рококо оттенок загадочности, таинственности «машкерада» в портрете Елизаветы Петровны в черном домино и с маской в руке, на фоне розовато-золотистого занавеса. Впрочем, об этой черте рокайля написано немало: нам важно, как эти черты прививались на русской почве.

П. А. Ротари

Итальянские мастера в середине XVIII в. занимали в русской живописи прочное место в театральной декорации и монументально-декоративных работах. Достаточно назвать такие имена, как Джузеппе Валериани, Антонио Перезинотти, Франческо Градицци. В портретном жанре наибольшее влияние на отечественных живописцев оказал граф Пьетро Антонио Ротари (1707–1762), который приехал в Петербург в 1756 г., уже на излете царствования Елизаветы Петровны. Уроженец Вероны, получивший начатки художественного образования в родном городе, где впоследствии открыл частную школу (просуществовавшую, кстати, более 20 лет), он учился в Венеции у Джованни Пьяцетты, брал уроки у Франческо Солимены в Неаполе. В Россию он приехал уже известным художником, поработавшим в Вене при дворе Марии Терезии, в Дрездене у курфюрста саксонского и короля польского Августа III. В Россию Ротари приехал по приглашению императрицы для создания ее портрета (из-за чего был даже задержан на недолгое время приезд такого известного мастера, как Луи Токе), но за шесть лет пребывания исполнил и десятки других портретов. Он сразу же получил звание придворного художника, много писал на религиозные, мифологические и исторические сюжеты. Писал тромпели («обманки»), одна из которых изображена на картине Федора Рокотова «Кабинет И. И. Шувалова» (каминный экран, изображающий мальчика-казачка, стоящего у картины Ротари; картина дошла в копии А. Зяблова, ученика Ф. С. Рокотова).

П. Ротари. Девушка с книгой. Конец 1750-х – начало 1760-х, ГМЗ «Петергоф»

Но особую славу художнику принесли «головки» – небольшие портреты девушек

(исполненные не только, а возможно, и не столько им, сколько сто учениками: у Ротари и в Петербурге была большая частная студия, которую несколько лет посещал Алексей Антропов; есть сведения, что советами маэстро пользовался и молодой Федор Рокотов). Скупленные уже после смерти художника для «Кабинета мод и граций» Большого Петергофского дворца (Картинный, или Портретный, зал), они также составили «Кабинет Ротари» в Китайском дворце в Ораниенбауме и «Салон Ротари» в Архангельском под Москвой. Эти несколько сотен «головок» представляют собой, в сущности, погрудные изображения с милыми девичьими лицами – то задумчивые или печальные, то веселые, всегда кокетливые, живые, в разных поворотах и позах, обряженные то в простонародный наряд, то элегантно украшенные розой в волосах или голубым страусовым пером (между 1756 и 1762; все – ГРМ).

Ясные по композиции и лепке формы, они написаны легко, свободно, изящно и столь же легко и изящно, но без указующего перста морализующих и проповедующих невинность и добродетель грезовских «головок» учат, как надо себя вести, как держаться, улыбаться, быть светскими и любезными. Вкусам заказчиков импонировала сама интимность изображения. В шпалерной развеске на стенах дворцов «головки» выступали частью изысканного растреллиевского интерьера, как будто специально созданные по замыслу великого архитектора, хотя мы знаем, что в то время, когда создавался «Кабинет мод и граций» в Петергофе, он был уже отстранен от дел. В этих «головках» нет и намека на психологическую характеристику, но, при общей рокайльной стилистике, они проникнуты тонкой чувствительностью, предвещающей сентиментализм с сто интересом ко всем «извивам» души. Сентиментальные настроения, растущие под влиянием Ж.-Ж. Руссо, в русской литературе нашли выражение в поэзии М. М. Хераскова.

Столь же чувствительны и изысканны по колориту, но мало индивидуализированы и персонажи портретов

Ротари, особенно женские (А. А. Голицына, ГТГ; А. М. Воронцова, ГЭ). Как верно подмечено специалистами, в них за грациозной позой и любезной улыбкой образ скорее скрыт, чем раскрыт. Налета кукольности не избежало даже лицо великой княгини Екатерины Алексеевны, несмотря на его серьезное выражение и официальные регалии костюма – ленту и звезду ордена св. Екатерины Большого креста (ГРМ и ГТГ). Определенную феминизацию, изнеженность некоторые исследователи усматривают и в мужских портретах, где преобладает изящество галантных кавалеров (автопортрет, 1756?; портрет Ф. Б. Растрелли, между 1756 и началом 1762; оба – ГРМ). Писал Ротари и портреты И. И. Шувалова, с которым был очень дружен: их объединяли не только один аристократический круг, но и общие художественные интересы и вкусы. Много сделавший для формирования в русском искусстве жанра камерного портрета, Ротари имел большое влияние и как педагог: в его студию-мастерскую ходили Алексей Антропов, Федор Рокотов, возможно, Дмитрий Левицкий и ученики Ивана Аргунова – Антон Лосенко, Иван Саблуков и Кирилл Головачевский. Как справедливо отмечают исследователи, на рубеже 1750–1760-х гг. в кругу «россики» не было имени, равного Ротари, выразившего в своем творчестве «последние годы эпохи блестящей Елисавет» (см.: Белова Т. И. И. И. Шувалов и П. А. Ротари // *Философский век: альманах*. Вып. 8.

Иван Иванович Шувалов (1727–1797). Просвещенная личность в российской истории / отв. ред. Т. В. Артемьева, М. И. Микешин. СПб., 1998. С. 34–42).

Л. Токе

Одновременно с Пьетро Ротари в Петербурге появился один из самых блестящих живописцев-иностранцев, работавших в России в XVIII в., – Луи Токе (1696–1772). Некогда учившийся у Ж.-М. Натье, любимого художника Екатерины I, к моменту приезда в Петербург он был уже членом Парижской Академии и успешно работал по заказу французского королевского двора преимущественно в стилистике рококо. Именно на этого мэтра пал выбор графа М. И. Воронцова, пригласившего его для исполнения репрезентативного портрета императрицы (1758, ГЭ). Токе, помимо этого знаменитого портрета, менее чем за два года, что он прожил в Петербурге, написал еще несколько поколенных изображений Елизаветы Петровны, портреты нескольких придворных дам и членов семьи М. Л. Воронцова, среди которых особенно выделяется портрет его дочери – графини А. М. Воронцовой (1758, ГРМ). Якоб Штелин оставил сведения о том, какие баснословные суммы выплачивались Токе за его работу: 4000 руб. «подъемных», 1000 руб. ежемесячного пособия, отдельные платы за каждый портрет, дом для проживания и т.н. – знакомый нам с петровского времени разительный контраст с положением отечественных мастеров.

Портрет А. М. Воронцовой в образе Дианы ранее считался портретом сестры президента Академии наук Е. Р. Воронцовой-Дашковой – Елизаветы Романовны Воронцовой, фаворитки Петра Федоровича, будущего императора Петра III (в таком случае ее изображение в виде Дианы, богини-девственницы, выглядело бы более чем двусмысленно). На самом деле это Анна Михайловна Воронцова, двоюродная сестра Елизаветы Романовны, дочь канцлера и в будущем первая жена графа А. С. Строганова. На портрете 1758 г. она представлена как невеста графа (тогда еще барона) Строганова. Портрет Воронцовой отличают виртуознейшая техника, изящный, даже элегантный, пластический и линейный ритм. Это типично рокайльное произведение как по приему аллегорического двойного преображения (современная модель – античная богиня), примененному с успехом на русской почве еще Л. Караваком, так и по тончайшему колориту, построенному на валерах, разной светосиле оттенков серебристо-голубого и розового.

В портрете императрицы Елизаветы Петровны Токе отошел от своей привычной рокайльной манеры. Он создал торжественный, величественный образ, построенный по общеевропейской схеме парадного портрета в рост, со всеми регалиями власти, блестяще до него выработанной и представленной целым рядом художников, оказавших на него в свое время прямое влияние (Н. Ларжильер, Г. Рига, Ж.-М. Натье). Однако в этом портрете определенно звучат ноты старого русского письма, такие как четко фронтальная постановка фигуры, статика позы, иллюзорно-вещно переданная фактура роскошной ткани платья и унизанной камнями порфиры.

В конце 1750-х – начале 1760-х гг., в основном в связи с созданием «Академии трех знатнейших художеств», в Россию приехало много французских мастеров, занимавшихся и монументально-декоративной, и декорационной, и станковой живописью, но, повторимся, это было уже другое время и другой этап развития русского искусства XVIII в. Конечно, такой художник, как Луи Токе, не мог не оказать влияния на отечественных мастеров, однако его пребывание в России было кратковременным. Кроме того, он никого не обучал в отличие от Георга Гроота и Пьетро Ротари – возможно, мастеров и менее значительных, но все-таки оставивших реальные следы воздействия: Гроот в совместной работе с Иваном Аргуновым над иконами церкви Екатерининского дворца в Царском Селе, Ротари – в портретах Алексея Антропова и первых уроках раннего Федора Рокотова. Иван Вишняков вместе с Караваком и Гроотом работал над оформлением торжеств по случаю коронации Елизаветы Петровны в Москве.

И все же рококо не стало магистральной линией в стилистике отечественного искусства середины XVIII в., да и не могло им стать. Тому есть свои объяснения. Рококо как художественное явление, зародившееся во Франции времен регентства герцога Орлеанского, захватив, по сути, все европейское искусство, по-своему проявилось и на русской почве и имело в России определенные социальные предпосылки. Это было искусство прежде всего придворных кругов, русской аристократии. Оно было заключено в узкие географические рамки, ограничиваясь преимущественно столичным Петербургом, и значительно менее выражено в московской среде, не говоря уже о провинции. Оно четко прослеживается в монументально-декоративной живописи, где так много работали на ведущих местах иностранные художники, под началом которых трудились отечественные мастера; в станковой живописи – в контакте опять-таки с портретистами-иностранцами.

Знаменательно, что сами русские мастера при всей роскоши барочно-рокайльной стилистики остались к ней почти равнодушны. То, что Н. Н. Врангель приписывал русскому XVIII в. как «веку пудры и вздохов, воркующих голубков, пастушков и пастушек», олицетворяющему «сон о жизни», «грезу о действительности», – все это была лишь собственная «мирискусническая» вполне ироническая стилизация, воспоминание, подернутое «дымкой времени». Это выражение французского писателя, стилиста и эстета Анри де Ренье, современника «мирискусников», вспомнилось не случайно: в восприятии русского XVIII в. «мирискусники» многое переносили из века французского (также его идеализируя).

«Красивый дурман, которым так легко и умело опьяняли себя люди времени Елизаветы, Екатерины и Павла...», – писал Врангель не без иронии, но с восторгом (Врангель Н. Н. Русская женщина в искусстве // Свойства века. Статьи по истории русского искусства... СПб., 2000. С. 180). Однако при всем уважении к знатоку, так искренне преданному искусству XVIII в., признаем, что здесь все выдумка и не требует комментариев. В подлинной отечественной художественной культуре XVIII в. в изобразительном искусстве рокайль проявил себя очень мало и у немногих русских мастеров (а «красивого дурмана», слава Богу, не было вовсе: видимо, спасали традиции

высокого искусства Средневековья). Та индифферентность русских художников, о которой говорилось выше, особенно очевидна в станковой живописи, в портрете середины века, сохранившем напряженность, экспрессию неподвижных фигур, лапидарность в антураже, аксессуарах, тот лаконизм, ту сдержанность, которые приводят подчас вообще к отсутствию каких-либо деталей, помогающих художнику в характеристике модели.

Портрет - главный жанр станкового искусства в России XVIII века. И. Я. Вишняков-портретист

Центральной фигурой в отечественном портретном жанре в этот период был совсем другой в сравнении с мастерами «россики» художник – Иван Яковлевич Вишняков, замечательный станковист, мастер тончайших по характеристике и проникновенных по чувству портретов. Около четверти века он возглавлял Живописную команду Канцелярии от строений, т.е. руководил всеми монументально-декоративными работами строящихся дворцов Петербурга и его окрестностей. К сожалению, от монументальных работ Вишнякова ничего не сохранилось (последняя погибла в годы Великой Отечественной войны), и мы знаем о них – день за днем – лишь по протоколам Канцелярии, архивным документам. От портретного наследия Вишнякова до нас дошла только небольшая часть, но и по оставшимся произведениям мы можем судить о нем как о выдающемся художнике. Именно тогда, когда так откровенно попирались национальные традиции, так открыто и демонстративно выказывалось иностранцами, которым по воле судьбы довелось управлять великой державой, пренебрежение ко всему русскому, Вишняков сформировался как истинно национальный мастер, с чисто русским пониманием образа, с почтением к отечественной живописной традиции и мировоззрением русского человека. О деятельности Вишнякова в качестве главы Живописной команды Канцелярии от строений мы говорили в предыдущей главе (см. § 9.6). И хотя о масштабе работ и обязанностей Вишнякова мы можем судить лишь по архивным документам, думается, что художник сумел в них сохранить свою творческую индивидуальность, как сохранил ее в дошедших до нас портретах.

Портрет в русском искусстве всегда был проверкой мастерства. И хотя Федот Шубин восклицал горестно, что все его беды происходят оттого, что он «портретной», нужно признать, что портрету на протяжении всего XVIII в. уделялось большое внимание. Его заказывали царствующие особы, двор, знать. Даже в Канцелярии от строений, где главными работами были монументально-декоративные, наивысшей ступенью в обучении живописи являлась копия с портрета-оригинала, как правило, какого-нибудь прославленного иностранного мастера. Так повелось еще с петровских времен, в эпоху осознания личностной ценности, укрепления веры в человеческие возможности, силы и разум. Среди жанров станковой живописи портрет остается (с определенными модификациями, вызванными различием условий и вкусами правительниц) ведущим жанром и в 1730–1750-е гг.

Эволюцию Вишнякова трудно проследить на тех немногих произведениях, которые дошли до нашего времени и атрибутированы как его создания, по все же она

улавливается. Вишняков начал свою творческую жизнь под руководством «первого придворного моляра» Луи Каравака. О первых опытах Вишнякова-портретиста мы, к сожалению, ничего не знаем. Поступая в ведение Канцелярии от строений, он, как и все, исполнял определенную программу для оценки своего мастерства. Каравак «свидетельствовал» его умение «писать изрядно персоны с натурального». Вишняков исполняет в эти годы целый ряд портретов «по образцу» (Екатерины I, Петра II и др.), чаще всего используя для этого «тип Каравака». Однако, несмотря на тесное и длительное содружество с Караваком, Вишняков ни в одной из известных нам самостоятельных работ не стал слепым копиистом его манеры: изящной, жеманной, иногда, как мы видели, не лишенной черт откровенной эротики. Разница между искусством Вишнякова и Каравака – это разница между русским и европейским искусством. Разница, проявляющаяся в отношении к человеку, в эмоциональной окраске, в трактовке человеческого лица, а уж потом в самом почерке, который отличает стремление Вишнякова не просто к иллюзии предмета, ткани и т.п., а к «вещности», к образу богатства мира. Приемы художника (особенно в одежде) напоминают иконописные способы доличного письма, определяющие всю своеобразную палитру мастера.

Естественно предположить, что на первых порах Вишняков был ближе духу живописи Каравака, имел склонность к рокайльной стилистике своего учителя. Однако сам этот стиль был понят им иначе. Начатки искусства рококо, еще только зарождающегося во Франции, привез с собой именно Каравак. Типичнейшие же рокайльные мастера вроде Г. Гроота, Л. Токе или П. Ротари приехали в Россию лишь в середине века. Вишняков, вставший на этот путь, когда стиль только формировался, доказал свою чуткость художника к запросам времени. В этом смысле среди русских мастеров он был первой и одинокой фигурой. Позже, во второй половине столетия, тенденции рококо появятся вполне отчетливо у раннего Федора Рокотова, его приемы будут ощущаться в некоторых работах скульптора Ивана Прокофьева, но, пожалуй, наиболее ярко они будут выражены в творчестве Федота Шубина, что позволило одному из исследователей назвать его последним великим мастером европейского рококо. Захватив европейское искусство, рококо приобрело в России определенные национальные черты. И если мы не рассматриваем его как целостное национальное явление, подобно тому как говорим «русский классицизм» или «русский сентиментализм», то дело тут лишь в различии значения и места этих художественных стилей в искусстве определенной страны.

Рококо Вишнякова это не рококо Ротари с его «головками» из «Кабинета мод и граций» Петергофского дворца или Гроота с сто игрушечными парадными портретами. Оно начисто лишено галантности и гривуазности Франсуа Буше или Жан Оноре Фрагонара. Многого от европейского стиля нет в Вишнякове: бездумности и фривольности, неизменной любезности, прячущей равнодушие, столь частых во многих произведениях рокайльных мастеров. Но в творчестве Вишнякова есть поэтичность и лиризм, пронизанные тонкой иронией и легкой грустью, роднящие его скорее с Антуаном Ватто. Черты этой близости заключены в самих моделях Вишнякова: в мягкости и изяществе жеста, с которым Ксения Тишнина держит веер, в особой

женственности и легкости поворота, придающих ее фигуре поэтическое обаяние; в трогательной хрупкости и цепенелой застылости всего облика Сары Элеоноры Фермор, заточенной в чеканный узор муарового платья. Эти образы перекликаются с «Жилем» Ватто, со статикой его позы, с его затаенной внутренней жизнью; они близки ему тонкими нюансами, на которых строится характеристика модели и которые так любит искусство рококо.

Однако русский мастер не следует слепо системе выразительных средств рокайля. Светлые краски рококо, как правило, уступают место яркой и звучной гамме, более близкой русскому художнику, воспитанному на эстетических принципах иконописи. Отсутствуют дробность форм, привычная искусству рококо, его тенденция к ракурсу, трехмерности, асимметрия, подвижность, манерность поз и жестов. В европейском рококо Вишнякова прежде всего привлекало «тонкое чувствование», которое у лучших мастеров можно даже назвать тонким психологическим анализом, что было свойственно всему искусству и литературе XVIII в., на всех этапах развития и во всех европейских странах. Можно даже выстроить длинный ряд от «Жилия» Ватто, сотканного из оттенков желания, надежд, мечтаний, печали, до страстной взволнованности и обнаженности «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо. Недаром А. Д. Чегодаев писал, что «это прославление человеческого интеллекта и тончайшая чувствительность, эта умная ирония и честная театральность действительно могли способствовать сложению удивительной целостной, богатой и многогранной художественной культуры, заключающей в себе немеркнущие ценности» (Чегодаев А. Д. Художественная культура XVIII века // Художественная культура XVIII века: материалы науч. конф., 1973. М., 1974. С. 20).

Как и всякий портретист любой школы, русский художник внимателен к внутренней жизни модели, но духовность русского портрета уже в середине столетия окрашена чертами, имеющими определенную национальную самобытность. Она пронизана теплотой и душевностью, в ней есть особая интимная нота, обаяние, непритязательность, какая-то большая цельность и особенная целомудренность. Недаром эти черты у Вишнякова наиболее ярко проявились в женских портретах, где такие качества наиболее органичны. В XIX в. эти черты разовьются не столько в изобразительном искусстве, сколько в литературе, но истоки их лежат в искусстве предшествующего столетия.

Некоторые черты, родственные стилистике рокайля, навсегда останутся в поэтике изобразительных средств Вишнякова, по с годами эта нить будет все тоньше. Вишняков не утратит интереса к развитию европейского художественного стиля в целом, однако со временем в сто творчестве все сильнее будет проявлять себя мировоззрение художника, во многом сохранившего верность традициям старой русской живописи. Более того, полуфольклорное портретное искусство, которое получило условное название «парсуна», думается, привлекало художника своим отсутствием стремления к рабскому копированию природы, поисками извечного, а не сиюминутного. Это шло от иконописи, с которой Вишняков был связан до конца дней, чему не стоит удивляться, если вспомнить, что даже его учитель Каравак не избежал ее влияния.

Вишняков-портретист, не пройдя академической выучки, допускал ошибки в рисунке, и это мешало ему всю жизнь. В каждом портрете он долго мучился с рисунком рук, которые переделывал много раз, что наглядно видно на рентгенограммах полотен.

Но рисунок – естественно, далеко не все. Вишняков в высокой степени обладал как особым зрением художника, так и безукоризненным вкусом. Помимо обычного сходства (а что такового он достигал, доказывает сравнение портретов детей Фермор с портретом их отца, исполненным Антроповым уже после смерти Вишнякова), он всем живописным строем картины создавал атмосферу внутренней жизни. Вишнякову нравились декоративная роскошь парадных костюмов его эпохи, их театральность и праздничность. В то же время эта пышность вызывала у него несколько ироническое отношение, и он тонко, но немного нарочито подчеркивал громоздкость сковывающих движение костюмов. Именно благодаря подчеркнутости этого несколько деланного жеста и усиливающейся с годами условности изображения портреты Вишнякова выявляют квинтэссенцию рокайльного стиля в его русском преломлении (ведь условность и театрализация: «чистая театрализация», как верно заметил А. Д. Чегодаев, – ярко выраженные черты рококо).

До Каравака Вишняков учился в команде Василия Грузинца, прошедшего выучку Оружейной палаты. Безымянные русские мастера, хранившие старые национальные традиции, и были подлинными учителями нашего художника. Этим объясняется и постоянная склонность Вишнякова к строгому монументальному искусству прошлых времен. Став помощником Каравака, подпав под его влияние и под влияние все еще остающейся чем-то новым для Руси западноевропейской живописи, он многое от нее воспринял, но в то же время сохранил свое, русское. Живописные принципы Вишнякова, особенности его живописных приемов, его индивидуального почерка, образного строя, эстетических вкусов в чем-то родственны традициям мастеров XVII в.

Во-первых, Вишняков главное и исключительное внимание обращает на лицо, трактованное всегда максимально объемно, в котором он старается передать весь сложный и многогранный душевный мир человека. Тело же пишется плоскостно, и в этом, хоть и очень опосредованно и деликатно, нашли выражение отзвуки средневекового взгляда на тело как на «вместилище греха и соблазна», мешающее жизни души. Трудно сказать, является ли это принципиальным подходом Вишнякова к натуре, или первоначальная выучка оказалась сильнее позднейших навыков и приемов, но в его портретах под тщательно и мастерски написанным платьем плохо угадывается живое тело. Во-вторых, для портретов Вишнякова характерны статичность позы, подчеркнутая монументальность, что так удачно названо исследователями «образом сидения» – в портрете Анны Леопольдовны и «образом стояния» – в портрете Сары Фермор. И это в век рокайля, когда беспокойство асимметрии, «закрученность» линейного ритма, сложность внешнего рисунка являются почти эстетическим законом. Движение для Вишнякова – это нарушение гармонии, оно заслоняет главное; статичность же позволяет подчеркнуть важность сюжета и (или) персонажа. Статуарная пластика фигур художника придает им величавый оттенок вечности, незыблемости. Вместе с тем за красноречивой застылостью его фигур скрыты

затаенная динамика, сдерживаемое напряжение, контраст высокого и будничного.

Специфическими чертами отмечено и живописное решение портретов Вишнякова. Тоновой живописи и композиции, выдержанной в одном заранее задуманном тоне, как обычно пишут европейские художники XVIII в., Вишняков предпочитает большие локальные пятна, не вписывая цвета в общую тональность, а противопоставляя их один другому и составляя, таким образом, сильную и звучную цветовую гамму. А ведь это не что иное, как претворение в искусстве XVIII в. живописного принципа древней иконы. Наконец, у Вишнякова, как правило, в портрете нет глубины пространства. На фоне иногда изображаются колонны, драпировки или деревья, но они еще более плоски и нереальны, чем тела его моделей под роскошным платьем, написанным с изысканным мастерством. Вся жизнь – в лице, и лица эти чаще всего открыты миру и перед миром.

Кажется удивительным, что в России в середине XVIII в., когда царских особ пишут предпочитаемые ими Г. Гроот или Л. Токе, а интерьеры украшаются произведениями «китайщины» или «японщины», совершенно чуждыми духу русского Средневековья, появляется такой мастер, как Иван Яковлевич Вишняков. Но это удивительно только на первый взгляд. Историками искусства давно доказано, что вторую половину 1720-х – 1730-е гг. в петербургской архитектуре несправедливо рассматривать как время застоя и упадка, период «малых дел» и «малых мастеров». Неверно считать, что это были годы лишь естественного продолжения развития, накопления сил перед расцветом в середине века. То же касается и живописи Вишнякова в его ранний период, с той только разницей, что у него не было такого окружения из талантливых отечественных мастеров, как, скажем, у Михаила Земцова, и таких интересных учеников, как Андрей Квасов или Григорий Дмитриев. В этом смысле судьба Вишнякова трудна и одинока. Воспитанный по старинке, старой русской художественной школой, органически впитавший ее традиции, Вишняков никогда не терял связи с искусством Древней Руси, но это не значит, конечно, что им искусственно насаждались черты прошлого.

Как Земцов или Коробов, владевшие всем богатством классических архитектурных форм, никогда не пытались перенести в Петербург традиционные формы московских церквей, так и Вишняков никогда не ставил своей задачей возвратиться светскую живопись к иконе. Когда в связи с произведениями Вишнякова вспоминается древнерусская живопись, это не значит, что в его полотнах ищут конкретные черты иконописания. Имеются в виду внутренняя близость, «родственное новообразование», по выражению Б. Р. Виппера; не внешнее подражание, а лишь «общее направление фантазии». В творчестве Вишнякова это было органическое слияние традиционности с новыми формами, новыми средствами выражения и новыми светскими объектами изображения. Как и в первых работах Земцова, в произведениях Вишнякова много недоговоренности, иногда даже робости, но в них много и того, чему предстояло в полной мере развиваться во второй половине XVIII в. В этом заключена несомненная перспективность его творчества, поскольку очевидно, что русское искусство в целом никогда не порывало с предшествующей эпохой, несмотря на приоритет светского над религиозным, – идет ли речь о Вишнякове или о признанных мастерах европейского масштаба, таких как Д. Г. Левицкий или В. Л. Боровиковский.

При этом, как отмечают специалисты, проблема взаимоотношения древнерусского искусства и искусства Нового времени вообще одна из сложных в отечественном искусствознании: «Характеристика русской культуры XVIII века издавна была предметом не только научных описаний, но и ожесточенных публицистических дискуссий. Одним из наиболее спорных вопросов при этом оказывалась проблема органичности культуры XVIII века в общем развитии национальной культуры. Типологическое рассмотрение русской культуры XVIII века позволяет обнаружить в ней, с одной стороны, связь с органическими и глубинными свойствами культуры предшествующего этапа, а с другой – далеко идущую трансформацию этих черт. Различные исследователи, исходя из разных теоретических предпосылок, давали русскому XVIII столетию разнообразные и порой взаимоисключающие оценки. Достаточно указать на отождествление XVIII века с эпохой классицизма, что влекло за собой приписывание культуре этого периода предельной упорядоченности, рациональной организованности и непротиворечивости. Одновременно приводились многочисленные факты, не укладывающиеся в такую характеристику, в результате чего культуре века в целом приписывались черты барочности или же вообще отрицалась возможность признать в ней некоторое органическое целое. В ней видели искусственный и лишенный внутренней жизни набор взаимоисключающих элементов и признаков. Не меньше разногласий вызывал вопрос о том, в какой мере русскую культуру XVIII века можно считать закономерным продолжением предшествующего этапа развития» (Лотман Ю. М., Успенский Б. А. К семиотической типологии русской культуры XVIII века // Художественная культура XVIII века. С. 259).

Творчество Вишнякова представляется ярким свидетельством неразрывности этих традиций, осторожного, но без школярства и подражания освоения западноевропейского языка, творческой его переработки при сохранении национального мироощущения. Это и позволило ему создать произведения, которые выражают русский XVIII в. так же полно, как лучшие произведения западноевропейского искусства – дух и время своих стран. «Сара Фермор» или «Ксения Тишнина» столь же глубоко характеризуют национальные черты XVIII в., как «Отплытие на остров Цитеру» Ватто или комедии Бомарше. В скупом наследии Вишнякова насчитывается десяток портретов. Но даже если бы их осталось всего два (долгое время были известны только «Ферморы»), то и этого было бы достаточно, чтобы считать его одним из наиболее значительных художников, определивших дух искусства середины столетия. Вместе с тем Вишняков – один из своеобразнейших живописцев – в каждом портрете, в каждой новой работе решал новые задачи, что влекло за собой и изменение формальных средств: композиции, колорита, лепки формы. В этом его можно сравнить, пожалуй, только с Иваном Никитиным.

Имеется и еще одна черта в творчестве Вишнякова, знаменующая новую эпоху. Он первым из художников начинает изображать людей ничем не примечательных, среднее и даже не столичное дворянство, к которому принадлежала, например, чета Тишниных. Это стало одной из характерных особенностей искусства середины XVIII в. Несомненно, интерес к частным сферам жизни есть следствие падения гражданственности, утраты пафоса государственности в послепетровскую эпоху.

Вишняков был первым из русских живописцев, в чьем творчестве нашла выражение подобная тенденция, а за ним уже последовали его ученики (прежде всего Алексей Антропов) и другие мастера. Личным же пристрастием художника в этой сфере выступают детские портреты (дети Фермор, мальчик Голицын), написанные с необычайным вниманием к детскому миру и большой теплотой. Исключение в ряду «негосударственных» людей составляют заказные портреты царственных особ. Часть из них исполнена «по образцу» (например, изображение Елизаветы Петровны), а другая, наиболее интересная, возможно, выражала собственный замысел художника, но, несомненно, также была официальным заказом. К таким изображениям относится «Портрет Анны Леопольдовны в оранжевом платье» из собрания ГРМ.

Елизавета-Екатерина-Христина, как ее звали до принятия православия в 1733 г., принцесса Брауншвейг-Люнебургская, дочь Екатерины, старшей сестры императрицы Анны, и герцога Карла-Леопольда Мекленбургского, Анна Леопольдовна была выдвинута на арену истории волею Анны Иоанновны, обеспокоенной не столько судьбами русского престола после своей смерти, сколько тем, чтобы этот престол не оказался в руках нелюбимой ею дочери еще более нелюбимого дяди. Поэтому она завещала его будущему ребенку своей племянницы от ее брака с выбранным для этой цели мужем. В 1739 г. Анна Леопольдовна была выдана за принца Аптона-Ульриха Брауншвейгского. Выбор не был блестящим, что не скрывала и сама Анна Иоанновна: «Принц нравится мне так же мало, как и принцесса, но высокие особы не всегда соединяются по склонности» (см.: Пояснения и примечания к «Письмам леди Рондо» // РС. 1878. Т. 21. № 2. С. 208).

Первый сын от этого брака, будущий несчастный император Иоанн Антонович, родился 12 августа 1740 г. Правление Анны Леопольдовны, ее регентство при малолетнем сыне длилось совсем недолго – ровно год: с ноября 1740 по ноябрь 1741 г. Это был год, полный ожесточенной борьбы с супругом за право соправления – для нее самой и тревог, неуверенности в собственной судьбе – для всех, кто стоял близко к трону. Историк пришлось бы сказать немного, характеризуя Анну Леопольдовну как правительницу, поскольку менее всего она была пригодна для этой роли. Что касается ее облика, то о нем современники отзывались по-разному.

И. Я. Вишняков. Анна Леопольдовна в оранжевом платье. 1742-1746, ГРМ

Например, жена английского посланника, леди Рондо, давала следующую характеристику: в Анне «нет ни красоты, ни грации, и ум ее не выказал еще ни одного блестящего качества <...> она говорит мало и никогда не смеется, что мне кажется неестественным в такой молодой особе и происходит, по моему мнению, скорее от тупости, нежели от рассудительности» (цит. по: Брикнер А. Г. Записки иностранцев о России в XVIII столетии. СПб., 1874. С. 50). Фельдмаршал Миних вспоминал, что Анна «была очень невнимательна к своему наряду: голову повязывала белым платком, часто в спальном платье ходила к обеду, иногда оставалась даже в таком костюме в обществе, за обедом и по вечерам, проводя их в карточной игре с избранными ею особами» (Записки фельдмаршала Миниха // Брикнер А. Г. Записки иностранцев... С.

74). «Слабая, неряшливая, неопрятная правительница...» (Васильчиков А. А. Семейство Разумовских. Т. 1. СПб., 1880. С. 9).

В воспоминаниях, приведенных выше, очень важно упоминание о белой головной повязке – именно в такой повязке Анна изображена на портрете Вишнякова, именуемом «Портрет Анны Леопольдовны в оранжевом платье». А. И. Клиндер первым назвал его «писаным в Холмогорах», где оказалась бывшая регентша после переворота 1741 г.: «Ее волосы убраны под платок на манер простонародных замужних женщин, как они его носят в России» (Klvnder A. J. Galerie de la maison des Romanoff portraits on photographies d'apres les tableaux originaux des Palais d'hiver imperial de S'Petersbourg. Нумерация страниц отсутствует).

На портрете Аппа Леопольдовна изображена сидящей в черном с золотой окантовкой кресле, в оранжевом платье, с белой косынкой на плечах и в такой же белой повязке на голове, чуть желтоватых от цвета платья, как и кружева манжет. Руки сложены на животе, поза спокойная, не лишена некоторой величавости, хотя никакой внешне выраженной торжественности в ней нет. Лицо отмечено индивидуальными чертами: желтоватое, немного припухшее, оно оживлено выразительным взглядом узких карих глаз. Вряд ли изображение регентши в таком домашнем одеянии могло служить официальным целям, например украшению присутственных мест Конюшенной конторы (о чем упоминается в документах), даже если учесть пренебрежение ею торжественными туалетами. Техничко-технологическое исследование портрета внесло ясность. Анна Леопольдовна была изображена иначе, в несколько ином одеянии (вместо косынки спускалась какая-то цепь? брошь? наградной портрет?), а главное – она была не одна. Лево́й рукой регентша обнимала своего царственного сына: его круглое большеглазое лицо, детали одежды (камзолчик, манишка, манжеты, аграф у шеи) по сей день читаются невооруженным глазом из-под записей. Эти записи – авторские, т.е. можно предположить, что портрет был написан (завершен или нет, сказать невозможно) как репрезентативный и двойной: Анна Леопольдовна и император. Изменения в положении Анны Леопольдовны вызвали и изменения в композиции портрета: младенец был записан, а вместо регалий художник изобразил косынку (привычную, как мы видели, деталь ее туалета), все опростив и лишив портрет первоначального предназначения. Эта авторская правка так отлична от первоначального замысла, что, конечно, говорит о повелении свыше: такой приказ могла дать только новая императрица.

В Холмогорах Анна Леопольдовна прожила четыре года и в 1746 г. умерла. Через 10 лет Иоанн Антонович был переведен в Шлиссельбургскую крепость, где и был убит в заговоре Мировича в 1764 г. Таким образом, портрет мог быть начат Вишняковым в конце 1740 – в 1741 г., а закончен не ранее 1742 (год ссылки Анны Леопольдовны и ее семейства) и не позже 1746 г. (год ее смерти). Вишняков переделывал портрет, скорее всего, по памяти, когда бывшая регентша уже была в ссылке, но не исключено, что ездил для этого в Холмогоры. Елизавета Петровна, которая при восшествии на престол дала обет отменить смертную казнь и которая даже в отношении опального семейства Анны Леопольдовны проявляла (изображала?) милосердие, могла поощрить окончание

портрета, разумеется, не в прежнем виде, с императором.

Правки портрета исполнены, как показало исследование, той же рукой, что и сам портрет. Холст, характер грунта, расположение цветowych пятен, лепка формы лица, рук, платья, кружев настолько близки манере так называемых эталонных, т.е. подписных и определенно авторских работ (в данном случае – портретов четы Тишининых), что в микроскоп и на рентгенограмме их можно даже спутать. Но не только по моделировке лица и одежды, технике и составу красочного слоя видно, что это произведение кисти Вишнякова. «Портрет Анны Леопольдовны в оранжевом платье» объединяют с другими портретами мастера общность художественных приемов, стилистическое единство, а главное – один подход к модели, одно и то же мировосприятие. В позе Анны Леопольдовны при всей интимности облика есть что-то торжественно-застылое, статичное, исключающее случайное и мгновенное. В этом проявляется по-иному, чем, скажем, у Л. Каравака или Л. Токе, понятая репрезентативность. Только Д. Г. Левицкому будет доступно изобразить человека величаво-царственным в обличье домашнего одевания, как он сделал это в «Демидове». Но, во-первых, это произойдет только через 30 с лишним лет, а во-вторых, Левицкий создаст свой сложный образ в традиционной и уже отшлифованной схеме парадного портрета. Чопорность и застылость позы, неулыбчивость и отчужденность лица регентши Аины – во всем этом нашел своеобразное живописное толкование дух прошлого.

В изображении Анны Леопольдовны сталкиваются самые противоречивые черты, как сталкиваются они и в других произведениях Вишнякова. Платье написано с тем же тщанием, так же восхитительно вещественно, как у девочки Фермор, и так же плоско. Фигура развернута фронтально, максимально выдвинута на передний план, заняла весь холст, почти распластана, уплощена. Но лицо поражает живыми глазами, жизнью души, вырвавшейся через этот взгляд наружу. Рисунок губ, носа, подбородка, лепка зрачка, век, пальцев с характерным вывертом мизинцев, который, наверное, должен (по эстетике русского рококо) означать особенную женственность, изящество и который плохо отвечает правилам анатомии, – все это будет повторяться и в «Саре Фермор», и в «Ксении Тишиной». Как и там, Вишняков моделирует форму необычайно мягко, но лицо при этом трактовано почти скульптурно. Конечно, этой скульптурности объема Вишняков учился прежде всего у Каравака. Но переходы из одного объема в другой так смягчены, так тонко живописны, что здесь уже не приходится говорить о влиянии Каравака. Классическая ясность композиции, уравновешенность пластических масс, плавность силуэта обличают в портрете Лины Леопольдовны руку высокопрофессионального мастера и доказывают его близость к подписным эталонным вещам.

За свою долгую жизнь Вишняков пережил не одну коронацию и написал немало портретов царствующих особ, а более всего Елизавету Петровну, «дочь Петрову», «Всепресветлейшую Елисафет». В документах не раз упоминается о заказе Вишнякову царского портрета: в 1742 г. – для Аничковских триумфальных ворот и «для постановления Персоны» в Канцелярию от строений; в 1743 – в строящийся Летний

дворец с указанием таковой же, «какова в Канцелярии от строений написана», в 1757 г. – в Статсконтору и тоже по типу прежней («против той, которая была учинена во оной Канцелярии в 1743 году»). Имевший столь большой успех «канцелярский» портрет до нас не дошел. Но в том же 1743 г. Вишняков исполнял изображение императрицы для Сената, для «Сенацкой залы». Портрет написан по «типу Каравака», поэтому не приходится говорить о самостоятельности замысла и композиции, а лишь о своеобразии почерка и мастерстве исполнения.

Императрица изображена в полный рост, стоящей на красном ковре у стола, где на бархатной подушке лежит держава. Мантия из золоченой парчи с горностаем спокойно спускается с плеч к подолу серо-зеленого муарового платья. Колонна и каннелированная пилястра, темный с золотой бахромой занавес, часть стола с изогнутой ножкой и желтая бархатная подушка на нем – пример прекрасной цветовой гармонии. Круглое розовое лицо Елизаветы Петровны красиво, молодо, спокойно и ласково-приветливо. Воцарение на престоле дочери Петра вселяло большие надежды в сердца русских людей. Легко предположить, что Вишняков разделял эти взгляды и, выполняя заказ – пусть и по определенному образцу, с особой симпатией подчеркивал молодость, дружелюбие и красоту новой императрицы. Пользуясь прототипом Каравака, он не стремился подделать под него свой почерк: фигура и особенно занавес трактованы более плоскостно, чем обычно у Каравака; узор платья не всегда лежит по форме, но выписан иллюзорно. «По-вишняковски» вылеплены глаза с их несколько смещенным от центра бликом и розовым мазком во внутреннем углу, позволяющим передать влажность взора; жест руки с вывернутым и отставленным мизинцем напоминает жест Сары Фермор. Все эти отзвуки старого письма проявляются, заметим, даже в официальных произведениях «по образцу».

Портреты, которые долго были единственными, связываемыми с именем Вишнякова и с которых началась его слава, изображают детей начальника Канцелярии от строений Виллима Фермера (оба – ГРМ). В 1907 г. они были проданы в музей императора Александра III из семьи Альбрехт-Стенбок, и в том же году Н. Н. Врангель поместил о них восторженную статью в журнале «Старые годы». Отец детей, выходец из Шотландии, свою судьбу связал с Россией, за беспорочную службу заслужил высокие награды (ордена Андрея Первозванного, Александра Невского, Анны, Белого Орла). С 1742 г. до ухода в 1757 г. в действующую армию (во время Семилетней войны) он был начальником Канцелярии от строений, поэтому заказ на портреты детей главе Живописной команды его же ведомства, ведущему художнику, руководившему многими монументально-декоративными работами и выступавшему экспертом для еще большего количества других произведений, кажется вполне естественным. Портреты детей Фермор парные и, начиная с Н. Н. Врангеля, считались в литературе написанными в одно время – в середине 1740-х гг. Видимо, Врангель неверно прочитал полустершуюся дату на обороте холста женского портрета: 1745 г. Однако закрытая при дублировке холста надпись «Сара Ферморова 10 лет подтверждает цифру не 5, а 9, поскольку известно, что она родилась в 1740 г. Мальчик Фермор родился в 1749 г., и, учитывая, что на портрете ему лет семь – девять, полотно можно датировать второй половиной 1750-х гг.

Портрет Сары Фермор привлекал внимание исследователей с момента его появления в экспозиции музея. Он не подписной, но об авторстве Вишнякова свидетельствует твердая семейная традиция (портрет не выходил из рук одного семейного клана). То же подтверждает историко-художественный анализ, дополненный технико-технологическим исследованием, проведенным в ГРМ (биохимический анализ, рентген, анализ грунта и манеры грунтовки, характер мазка и т.п. (подробнее об этом см.: Ильина Т. В. Иван Яковлевич Вишняков. Жизнь и творчество. М., 1979); технико-технологическое исследование выполнено С. В. Римской-Корсаковой).

Портрет Сары Элеоноры Фермор – парадный, исполненный по всем законам жанра. Она изображена в рост на фоне пейзажа и колонны с занавесом, у столика с книгой; в ее правой руке веер, левой она изящно придерживает тяжелое, но елизаветинской моде на фижмах, муаровое платье, затканное цветами. Несмотря на скованность позы, от всей ее хрупкой фигуры веет высокой поэзией и ощущением торжественности момента. Поэтичности образа способствует декоративно трактованный пейзаж с тонко прописанными деревьями на фоне розовато-голубых далей. Пейзаж ассиметричен по отношению к фигуре, помещенной прямо на стыке открытого пространства и глухого занавеса. Т. В. Алексеева, размышляя о портрете Лопухиной кисти В. Л.

Боровиковского, о его музыкальности форм, перетекании и согласованности линий, светлых и нежных цветовых созвучиях, писала: «Все это призвано возбудить в нас не любовное зримое конкретностью явлений, а ощущение эмоциональной жизни человека, его настроения. Здесь происходит как бы высвобождение духовного начала из грубой материальной плоти, выявление душевной жизни, которая развивается по своим, непосредственно не сводимым к физическим, законам, а имеет самостоятельную действенную силу» (Алексеева Т. В. Некоторые проблемы изучения искусства XVIII века // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. М., 1973. С. 9).

В вишняковском портрете мы видим предвестие этого «высвобождения духовного начала», «выявления душевной жизни». Изучая портрет, понимаешь, почему, имея в виду только одно это произведение, можно говорить о художнике со своим собственным стилем, о мастере, во многом определившем пути развития станковой живописи середины столетия. Портрет Сары Фермор вобрал в себя черты разных эпох, русские средневековые традиции и блеск формы парадного европейского искусства XVIII в. Эта контрастность, так причудливо соединившаяся в одном художнике и даже в одном произведении, вызвала недоумение у многих исследователей. Не раз говорилось об иконной плоскостности и линейности, о скованности позы, о почти иератической торжественной застылости фигуры, фронтально поставленной перед зрителем. Действительно, фигура и поза Сары условны, задник трактован плоскостно – это откровенно декоративный пейзаж, а не пейзажная среда (вспомним о нарочитой «театрализации» живописи XVIII в.), однако лицо на его фоне подчеркнуто объемно. Платье модели, изысканное серо-зеленовато-голубоватое, вылепленное свободно и смело, поражает богатством многослойной живописи и вместе с тем имеет явную тенденцию к уплощению. Оно передано иллюзорно-вещественно, можно безошибочно узнать вид ткани, но цветы по муару рассыпаны без учета тяжелых складок. Это

узорочье орнамента ложится на плоскость так, как оно ложилось в древнерусской миниатюре.

И фигура, и узор платья, и жест руки, поза, пейзаж – все выдержано в стилистике парадного портрета XVIII в., но над всей условной схемой господствует, живет напряженной жизнью серьезное, тонкое, грустное лицо маленькой девочки с задумчивым взглядом и поэтическим обликом. Ее образ хрупкий и трогательный, вся она похожа на какой-то невиданный цветок. Топкая шея клонится, как будто ей трудно выдержать тяжесть маленькой изящной головы; руки, похожие на стебли цветка, бессильно лежат на широком кринолине. Критики начала века после появления портрета на выставке писали о том, что руки излишне длинны. Это справедливо с точки зрения академической правильности рисунка. Но разве стебли цветка должны быть узаконенной длины? Ведь мастер не стремится к натуралистической фиксации виденного, а создает его художественный образ. Два деревца на фоне так тонки и хрупки, что почти нереальны. Но глядя на портрет Сары Фермор, мы также чувствуем мир нереальный; не тот полный драматических коллизий и бесконечных исторических поворотов XVIII в., а совсем другой, эфемерный век, лучше всего выраженный в звуках причудливого по рисунку, пленительно легкого менуэта. Век, который последующие поколения создавали в мечтах. И Сара Фермор, действительно, как мечта.

Вишняков работал в 1740–1750-е гг., в период самого оживленного строительства в Петербурге, бок о бок с лучшими итальянскими декораторами-монументалистами, которые привезли в Россию принципы барочной плафонной живописи, с портретистами рокайльного стиля – Георгом Гроотом, позже – с Пьетро Ротари. Он знал их живописные приемы и не мог не восхищаться мастерством создания иллюзорной пространственности, подчеркнутой трехмерности, чисто чувственным восторгом перед многообразием и богатством вещного мира. Он учился у них многому, но оставался при этом верен своим принципам понимания образа. По поэтичности изображение Сары Фермор не имеет аналогий во французском рококо, так как мастер исходил из принципиально иной трактовки образа и особой концепции живописного мышления.

Некоторые исследователи сравнивали портрет Сары Фермор с инфантой Маргаритой Диего Веласкеса на портрете из музея Прадо (с платком в руке), но это лишь самое поверхностное сравнение. Их композиционная близость порождена сходством поз, обусловленных огромными кринолинами, столь неудобными и влекущими за собой жест расставленных рук. Предположим, что Вишняков мог видеть гравюру с портрета Веласкеса (что сомнительно), но даже в этом случае, думается, нет никаких оснований говорить о влиянии на русского мастера великого испанца. Если и искать в них нечто общее, то это умение каждого глубоко по-своему раскрыть детский характер. Модели их разительно не похожи друг на друга по своей сути. Инфанта юна, но уже полностью осознала свою исключительность, свою силу и величие. Ее уверенность и надменность прекрасно переданы гениальной кистью Веласкеса, но в ее образе начисто отсутствуют поэтичность и лиризм девочки Фермор. Если относительно Маргариты из «Меин» еще можно было бы говорить о пленительной детской непосредственности и прелести

совсем маленькой модели, то в портрете, более соответствующем возрасту Сары, Маргарита уже точная копия своей матери, Марианны Австрийской; в этом портрете нет ничего, роднящего ее с Сарой. Мы не говорим о высочайшей живописной маэстрии Веласкеса – это следующий этап отечественного искусства. Речь идет о том, что в достаточно короткий срок становления нового светского искусства (всего несколько десятилетий в сравнении с веками западноевропейского опыта) русский мастер вырабатывает свое отношение к детской модели: восхищенно-уважительное, внимательно-пытливое, без тени ироничности и снисходительности умудренного жизнью взрослого к миру ребенка. Такое отношение позволяет увидеть и передать внутренний, духовный облик: духовность становится для художника главной чертой характеристики (если, конечно, мастер видит ее в самой модели).

Стремление не к оптическому приближению изображаемого к натуре, а к передаче представления художника о ней вызвало в портрете Сары Фермор особый строй изображения: в письме светского парадного портрета явственно звучат иконные традиции. При большой внутренней напряженности в нем отсутствует внешняя динамика, потому что художник органически впитал иконописные принципы передачи постоянной сущности явлений, вечного порядка вещей. Это те архаические качества, в которых неуловимо проявляется мощная подспудная связь русского искусства Нового времени с фольклором, с эпосом: расчет на рассматривание, на впечатление «с некоторого расстояния» (в переносном смысле, конечно), стремление воплотить типическое, тяготеющее к извечному, помимо портретно-индивидуального. Это будет прослеживаться на протяжении всего XVIII в. (подобную «иконописную кладку» Н. Н. Пунин убедительно доказывал даже на Д. Г. Левицком). Заметим, что указанные черты и составляют особое обаяние живописи Вишнякова, как это часто бывает на тех этапах развития искусства, когда они еще не высшая точка, не свершение в отточено-классической форме, а лишь заявка на него, предвестие.

Портрет брата Сары – Вильгельма (Виллима) Георга Фермора написан в последнее пятилетие жизни художника, в его самую напряженную творческую пору, богатую замыслами, но и разнообразными заботами по Живописной команде. Портреты, наверное, были самой дорогой, глубоко личной частью его творчества, отдушиной от общения с большим коллективом монументалистов-декораторов Канцелярии от строений. В его детских портретах много тепла, тонкого проникновения в хрупкий мир ребенка. Вильгельм Фермор изображен в костюме сержанта лейб-гвардии Преображенского полка: в красном камзоле и панталонах, в зеленом с золотым галуном кафтане, в черных башмаках, с треуголкой подмышкой и шпагой на боку. Детали одежды переданы так же тщательно, как и платье его сестры. Но его костюм ярче, локальнее по цвету, он написан не киноварью, как кажется сначала, а красным реальгаром (сернистый мышьяк), редким, необычайно красивым по оттенку. Зеленый с золотой каймой занавес над коричневой профилированной колонной перекликается по цвету с кафтаном. Квадраты светло-коричневого пола уводят взгляд к неясно читаемому заднику, где слева вырисовывается проем. Таким выглядит портрет сегодня, по лабораторное исследование показало, что он был существенно переписан. Фон был пейзажным: на рентгенограмме отчетливо просматриваются мазки голубого

неба и зелени, перекрытые новым фоном. Частично переписан и костюм, который скорее всего был в охристых тонах и цивильным, а сержантский мундир со всеми атрибутами Преображенского полка был написан позднее. Интересно, что колонна с занавесом слева определенно первоначальная и напоминает колонну в портрете девочки. Завернутые кромки холста подтверждают, что портреты были одинаковых размеров.

Учитывая все эти изменения, можно предположить, что портрет Фермора был написан через несколько лет как парный к портрету сестры, а изменения связаны с присвоением Вильгельму чина сержанта, потребовавшим переписки костюма. Портрет предположительно был заказан Вишнякову как парный к портрету Сары в 1758 г. в связи с введением Георга в графское достоинство, но не позднее конца 1760 г., так как в декабре этого года вышел указ о ношении в русской армии при военной форме сапог на низком каблуке; и уж никак не позднее 1761 г., поскольку в этом году мальчик Фермор был произведен в офицеры, и тогда его следовало бы изобразить совсем в другом военном костюме. Кстати, краска «красный реальгар» также была запрещена к употреблению в 1761 г. как вредная для здоровья мастеров.

Портрет переделывался при жизни художника (он умер в середине 1761 г.), и поэтому можно было бы предположить, что переписки принадлежат самому мастеру. Но лабораторное исследование и искусствоведческий анализ показали, что костюм и фон переписаны не рукой Вишнякова. С первого введения портретов в науку в 1907 г. исследователи, начиная с Н. Н. Врангеля, справедливо отмечали некоторую вялость живописи мужского портрета в сравнении с женским. Ноги модели представлены в невозможном развороте, как часть костюма, не имеющими объема. В позе и жесте больше скованности. Живопись робкая, технически более слабая, но при этом не противоречащая общим принципам живописи Вишнякова. Мы встречаемся здесь с тем же уплощением пространства, с той же постановкой фигуры на плоскости, которые роднят эту живопись с парсунным письмом, архаичным для европейского, но органичным для отечественного искусства середины столетия. Мы можем только удивляться стойкости этих черт у такого мастера, как Вишняков, писавшего сложные многофигурные композиции плафонов на сюжеты Священного Писания или из античной мифологии и работавшего в тесном содружестве с Дж. Валериани, Ф. Градици, А. Перезинотти. В портрете эта традиция присутствует несомненно. Так писали все русские мастера в окружении Вишнякова – Мина Колокольников, Григорий Сердюков, Григорий Молчанов и др. Однако речь в данном случае идет не о разнице принципов, а о разной степени умения. В портрете Фермора первый план плоскостный, задник же задуман глубинно, поэтому меняется и точка схода: она оказывается выше центра картины, а для самой фигуры модели остается ниже центра. Глуше, беднее и общий тон портрета в сравнении с женским.

Все это позволяет предположить, что переписки делал близкий художнику, но менее опытный мастер, например его старший сын Иван, к тому времени вошедший во все творческие дела отца, или верный ученик и помощник Вишнякова Мина Колокольников. Трудно сказать, почему сам Вишняков не делал эти исправления. Был

ли болен (о чем имеются документальные свидетельства)? До предела занят монументальными работами? Уезжал ли в Москву, где много времени отнимали хлопоты по Головинскому дому? Каждая из этих причин возможна. Важно другое: переписки не коснулись лица, хотя к тому времени оно, естественно, уже не совсем отвечало облику растущей модели. Эта живопись – точно вишняковская, со всеми признаками его письма. Здесь сказалась старая традиция, взгляд на лицо как на зеркало души, которое для мастера – центр внимания. Лицо мальчика наделено трогательным выражением серьезности, важности осознания своего достоинства и некоторой отрешенности от окружающего, той внутренней напряженности и сосредоточенности, которые роднят его с портретом сестры.

В портретном наследии Вишнякова лишь два произведения имеют авторскую подпись: это парные портреты помещиц четы Тишининых, написанные в 1755 г. Николай и Ксения Тишинины были владельцами имения в селе Тихвино-Никольское Рыбинского уезда Ярославской губернии. В чине капитана лейб-гвардии Измайловского полка Николай Тишинин вышел в отставку и поселился в деревне. Он был просвещенным человеком, не чуждым истории и литературы, автором «Описания торжественных вшествий... императрицы Екатерины Алексеевны в Ростов и Ярославль», изданного в Петербурге в 1764 г., интересовался политикой, выписывал столичные газеты и журналы, детские книги для дочери, занимался переводами. Тишинин был вполне состоятельным человеком, имел полотняные и бумажные, коломенковые и кирпичные заводы, вотчины в Костромской и Вологодской губерниях. Во время путешествия Екатерины II в 1767 г. по Волге Тишинин готовился принять ее у себя. Для этого он через графика Михаила Махаева, с которым был дружен долгие годы (в Рыбинском филиале архива Ярославской области сохранилось более 40 писем Махаева к Тишинину) и по его рекомендации привлек к строительству в имении архитектора Василия Баженова, незадолго перед тем вернувшегося из-за границы. Через Махаева Тишинин передавал живописные заказы и Мине Колокольникову, тесно связанному с Вишняковым. Возможно, что именно так мастер получил заказ на парные портреты, о которых идет речь. Портрет Тишинина был дублирован, и при передублировке открылась надпись сажей на авторском холсте: «Партрет Николая Тишинина представляет в точном венчальном уборе которой брак был в 1752 г. сентября 2-го дня с Ауньею [Аксиньею?] Тарьбеевой намапеван в 1755 году, отроду 28 лет, живописным мастером надворным советником Вишняковым». Не лишено вероятности, что надпись сделана не самим художником, а Тишининым или кем-нибудь по его поручению, поскольку Вишняков по обыкновению старых русских мастеров не подписывал свои произведения.

Николай Иванович Тишинин представлен в почти поколенном обресе, анфас к зрителю. Фигура помещена на стыке нейтрального серо-коричневого фона и темно-коричневого, переходящего в зеленый, занавеса; она заполняет почти все пространство холста, однако легкие акценты делают позу непринужденной. Правой рукой, лежащей на бедре, портретируемый опирается на тумбу или нечто подобное на уровне локтя, в силу чего центр тяжести фигуры немного смещается вправо. Голова имеет также свободный, несколько горделивый постав. Уверенной позой и выражением

умного волевого лица художник передает внутреннее достоинство и значительность модели. На всем облике Тишинина лежит печать ясности духа, спокойствия и гармонии. Портрет выдержан в серебристых тонах, которые мы видим и в «Саре Фермор», но здесь они темнее и насыщеннее. Это необычайно изысканная серебристо-зеленая красочная гамма: затейливое белоснежное кружево жабо и манжет, серо-белый узорчатый камзол, серебро галуна, слегка напудренные волосы; темно-серые пронизательные глаза на узком, худом, почти аскетическом лице, кажущиеся едва ли не черными и выступающие в общей гамме неким связующим оттенком с глубоким темно-зеленым цветом кафтана. Все серебристые и темно-зеленые оттенки даны во множестве градаций и составляют гармонический цветовой ансамбль. Блики в глазах и тени в уголках губ придают лицу живость и динамичность, сообщают ему выражение тонкой одухотворенности и высокой интеллигентности.

Таким портрет предстает перед нами даже сейчас, когда мы знаем, как поврежден его верхний красочный слой. Технико-технологическое исследование, проведенное в научно-реставрационных мастерских им. И. Э. Грабаря (Москва), показало, что живопись, несомненно, была значительно богаче, пока портрет не пострадал от утрат, от смывов верхнего живописного слоя и грубых записей в результате небрежных реставраций. Но даже в таком виде роскошная, хотя и очень пострадавшая многослойная живопись, тонкая характеристика модели не перестают восхищать нас. Это особенно важно, учитывая, что перед нами подписное, т.е. эталонное, произведение Вишнякова. Лишь гербовая грамота в руке приписана позднее каким-то посредственным мастером (химический анализ показал, что она выполнена другими пигментами). Однако приписки относятся почти к тому же времени, так как и в этом более позднем рисунке имеется сформировавшийся кракелюр. Тот, кто приписывал герб, был очень близок к древнерусским живописным традициям, жил старыми представлениями о перспективе, где столько точек зрения, сколько достойных внимания объектов, а гербовая грамота в данном случае – не менее важный предмет внимания, чем модель. Но ведь и сам Вишняков не расстается полностью с этими приемами (плоскостной фон, узор вещественномастерски переданных тканей не всегда ложится по форме и т.д.). В подписном портрете все это представляет особый интерес. Но, как ни странно, именно архаические черты придают удивительную искренность, обаяние, большую притягательную силу живописи мастера и совсем не исключают широты, свободы и артистичности его мазка.

Портрет Ксении Ивановны Тишиной также дублирован. Старая надпись перенесена с авторского холста: «Партрет Ауиньи Тарьбеевой представляет в точном венчальном уборе которой брак был в 1752 году с Николаем Тишиным: отроду 19 лет писан в 1755 году надворным советником живописным мастером Вишняковым». Ксения облачена в венчальное платье, чтобы остаться увековеченной в торжественный момент ее жизни, с которого, как мы видим по датам, прошло три года. Платье красного цвета расшито серебристыми кружевами по вырезу на груди, на лифе, на кринолине. Рукава также заканчиваются пеной кружев. Роза на груди перекликается с красной лентой в волосах. Пудренные волосы по моде того времени схвачены на затылке черным бантом. Парадный туалет завершают веер в правой руке и часы у пояса. Тишина

представлена стоящей на аллее парка, образованной темными боскетами и фонтаном в глубине. Слева видна колонна. Поза модели спокойна. Простое русское лицо, румяное и кареглазое, еще очень молодое и сохранившее детскую пухлость щек, с черными бровями и плотно сжатым ртом, некрасиво, но миловидно. В нем есть спокойствие, доброжелательность и серьезность.

Как бы ни была плоха сохранность портрета (худшая в сравнении с мужским) при всех смывостях, которые не дают отчетливо увидеть мазок, очевидно, что он написан в более сложной технике различных имприматур. Для теней на лице, у волос, у глаз, у рта Вишняков использует, как и в других работах, цвет грунта. Женский портрет лиричнее и теплее мужского. Колорит его теплый в сравнении с холодной гаммой парного ему портрета. В изображениях детей Фермор взаимодополняемость обратная: холодная гамма портрета Сары и теплая – Вильгельма. Так, начиная с Вишнякова, создается определенная традиция противопоставления колористической гаммы в парных портретах. И. П. Аргунов будет всегда верен этому принципу (портреты Лобановых-Ростовских, автопортрет и портрет жены – примеры можно продолжить).

При создании парных портретов художник должен тщательно продумать взаимозависимость не только колористического, но и композиционного решения, согласовать их линейный и пластический ритм. В портретах Тишининых модели стоят подбоченившись: мужчина правой, женщина левой рукой. Левая рука Тишинина с грамотой и женская с веером будто обращены друг к другу, сближаясь, как и головы. Серебристо-черная гамма мужского портрета находит гармоническое дополнение в ярко-красном платье женщины, а узор кружев ее одежды перекликается с серебром мужского костюма. Женский портрет вызывает ассоциации с древнерусским искусством. Как древнерусская резьба сравнивается с кружевом, так и здесь белые кружева, наложенные на красное платье, невольно приводят на память белокаменную резьбу на кирпичной кладке баженовского Царицына. Но разве сам Василий Баженов так уж далек от традиций зодчества Древней Руси? И разве приходится удивляться тесной связи с древнерусским искусством отечественных мастеров вроде Вишнякова, Аргунова или Антропова, если даже некоторые иностранцы испытали это влияние? Достаточно назвать Растрелли-отца, флорентинца по происхождению и парижанина по духу, ставшего русским скульптором. Или его великого сына, во всех своих многочисленных работах демонстрирующего эту связь, что и позволило ему стать одним из главных создателей торжественно-величавого, ликующепраздничного архитектурного стиля России середины XVIII в. – русского барокко, которое не спутаешь с западноевропейским.

Фон в портрете Тишининой (боскеты и аллеи) взят в контрасте с красным платьем. Удаленность фонтана подчеркивается сужающейся линией боскетов, тем не менее фон кажется плоскостным рядом с фигурой, близко поставленной к краю холста. Можно усмотреть и недостатки в рисунке: плечи и грудь, как и платье, написаны плоско, без светотеневой разработки, а лепка рук по манере напоминает иконную. Однако каждый кусок этой живописи смотрится, как драгоценность, передавая блеск, жизнь, богатство всего материально сущего. И над всем мирским, светским, пад сверкающим

богатством вещного мира царит прелестное лицо Ксении Тишиной (не забудем, что смытость верхнего красочного слоя, исчезнувшие лессировки не позволяют нам увидеть всей тонкой характеристики жизни этого лица). Вишняков писал Тишину, не подозревая, конечно, о ее близкой и ранней кончине, а возможно, ее тогда уже коснулось дыхание смерти. Художник передал нам через века мимолетное и хрупкое обаяние этой женщины. Он создал образ очень цельный, чистый, полный прелести и наивности, лишенный всякого кокетства и напоенный трогательной грустью. Эта грусть в нем близка подлинной печали, а погруженность в себя граничит с замкнутостью и отчужденностью от мира; драматическое начало переплетается с большим лирическим чувством. В характеристике образа Тишиной Вишняков доказал свою прозорливость и тонкость художника, а во владении его формой – высокое чувство монументальности.

Обыкновенный парадный заказной портрет превратился в торжественно-величавое произведение, послужившее провинциальному художнику Ивану Березину прототипом для создания значительно более архаического, но не менее торжественного посмертного живописного памятника Тишиной (1759). Березин создал вольную копию с Вишнякова, откровенно ориентируясь на традиции живописи конца XVII – самого начала XVIII в. Явно иконописные черты портрета Березина вполне объяснимы и кажутся органичными, учитывая, что как художник он сформировался у своего отца-иконописца, Козьмы Березина: связи крепкие и трудно нарушимые.

По композиции и характеру письма к портрету Тишина примыкает еще несколько произведений, атрибутированных как принадлежащие кисти Вишнякова (портрет М. С. Бегичева (Музей В. А. Тропинина и московских художников его времени, Москва); портрет И. И. Кацарева (Художественный музей Беларуси, Минск) и пр.). Во всех них есть нечто общее не только в почерке, что естественно, но и в характере. Пройдет совсем немного времени, и художники второй половины XVIII в. будут искать идеал деятеля, служащего Отечеству, верящего в разумность общественного договора и взаимных добровольных обязательств, дворянина, сознающего свою ответственность перед обществом. Думается, что образы Вишнякова в поисках подобного идеала сыграли далеко не последнюю роль.

Среди немногих дошедших до нас работ Вишнякова есть два парных портрета прекрасной сохранности, не знавших необходимости в реставрации. Это портреты купеческой четы Яковлевых из собрания Эрмитажа. Савва Яковлев, отец модели Вишнякова, владелец ярославских мануфактур и сибирских железных заводов, был в ряду первых богачей нарождавшегося класса капиталистов. Родившийся в 1712 г. в семье осташковского мещанина Собакина, он стал основателем новой дворянской фамилии Яковлевых. Пришедший в Петербург «с полтиною в кармане и с родительским благословением», он начал с рыбной торговли, потом откупов по таможенным сборам, а завершил рудниками и золотым промыслом. «За особо оказанные Его Величеству услуги» (имеется в виду император Петр III) в 1762 г. Савва был пожалован в титулярные советники и в том же году по именному указу Сената произведен в коллежские асессоры (штаб-офицерский чин), что давало ему право

почитать себя потомственным дворянином. У Яковлева было пять сыновей, одного из них – Михаила и увековечил художник.

И. Я. Вишняков. Степанида Яковлева. Михаил Яковлев. 1756, ГЭ

Парные портреты Яковлевых написаны Вишняковым почти в то же время, что и чета Тишининых. Портретирование молодых, да еще в свадебных нарядах, обычное в дворянском быту, среди купечества тогда не было принято, но Яковлев, во много раз превосходивший богатством большинство дворян, ни в чем не хотел от них отставать. Портреты только что женившегося (1756) сына и его молодой жены могли быть заказаны одному из наиболее известных русских портретистов того времени. Яковлев не ошибся в выборе художника: портреты – поясные, анфас – выполнены с присущим мастеру блеском. Мужской написан в теплых, коричневато-золотистых тонах и изображает очень молодого человека, почти мальчика (в год свадьбы ему было 14 лет), в коричневом с золотым шитьем кафтане, сидящего в напряженной позе, с руками, опирающимися на колени. Затканый золотым узором костюм, так же как жабо и манжеты, выполнен очень тщательно, в обычной для Вишнякова манере и, как всегда, с большим мастерством. Сравнивая изображение Михаила Яковлева с портретом его отца кисти Мины Колокольникова (1730–1740-е, ГРМ), можно заметить разительное сходство, не столько внешнее, сколько в характере. Михаил совсем еще молод, и даже щеки сохранили детскую припухлость, но рот его крепко сжат в уверенную складку, а взгляд темных глаз говорит о твердости нрава.

Степанида Степановна была старше мужа на четыре года, что видно на портрете. Михаил Саввич родился 1 ноября 1742 г., а сто будущая жена – 5 ноября 1738 г. Поженившись очень рано, они прожили вместе четверть века. Муж пережил жену на одну неделю – даты их смерти: 14 и 21 марта 1781 г. У них было две дочери и шесть сыновей, из которых один умер в младенчестве, а остальные дослужились до надворных советников и имели высокие военные чины. Степанида Степановна представлена весьма дородной особой в роскошном, сильно декольтированном платье белого цвета, сплошь расшитом легкими золотыми и темно-коричневыми цветами и листьями. Рукава заканчиваются широкими оборками дорогих кружев. На гладко зачесанных волосах бриллиантовая диадема, в ушах – не менее драгоценные серьги с большими подвесками. Благодаря правильным чертам и большим глазам лицо ее могло бы быть красиво, если бы не было так бездуховно и абсолютно лишено выражения. Вишняков, вложивший столько поэзии в образы Сары Фермор и Ксении Тишиной, видимо, не почувствовал никакого обаяния, никакой душевной жизни в этой дебелой купчихе, и довольствовался тем, что изобразил Яковлеву, разумеется, похожей, а ее наряд написал виртуозно.

Линейно-пластический ритм, композиция и колорит показывают, что портреты были задуманы и решены как парные. Портреты Яковлевых зрительно не похожи на подписные и датированные (т.е. эталонные) портреты Тишининых. Как ни парадоксально, виной тому их прекрасная сохранность. Портреты не были реставрированы, они не пострадали от времени. В ГРМ было проведено их полное

технико-технологическое исследование. На рентгенограмме, на которой незаметно отсутствие лессировок (смытых в портретах Тишининых), разница в технике исполнения практически отсутствует: характерный для Вишнякова длинный мазок, определенная грунтовка холста, использование грунта в тенях, особенно у глаз, носа, губ; манера лепки лица. Одинаковый способ подложки: оранжево-коричневые охры, ничем не закрытые в портрете Тишинина, и имприматура в портрете Ксении в изображениях Яковлевых представлены в обратном порядке, так как написаны в обратном колористическом ключе. В женском портрете нет имприматуры, поскольку она была бы бессмысленна при «белильном» платье Степаниды Степановны, а в мужском портрете много прозрачного пигмента, как в портрете Ксении Тишиной.

Написанные в 1756 г., в год свадьбы или около того (торжественность костюмов вполне соответствует причине появления портретов, по они могли быть заказаны и некоторое время спустя, как это было с Тишиниными), портреты наиболее близки манере Вишнякова середины 1750-х гг. В них та же внутренняя напряженность при некоторой скованности позы, как и в портретах Ферморов, особенно в юном лице Яковлева с внимательным взглядом широко открытых глаз и твердо сжатыми узкими губами. Так же иллюзорно-вещно, с почти чувственной осязаемостью передано платье, однако узор наложен поверх него плоскостно, как в портрете Сары Фермор, и здесь он напоминает поле роскошной древнерусской миниатюры или растительный орнамент фресок XVII в. Но главное, что объединяет портреты Яковлевых с другими работами Вишнякова, – даже не почерк, а общий эмоциональный строй, одно мироощущение, один фундамент художественных впечатлений, общность национального чувства.

Последний по времени известный портрет Вишнякова – изображение князя Федора Николаевича Голицына «на девятом году своего возраста», о чем свидетельствует старинная надпись пером на подрамнике портрета (ГТГ). Князь Федор Николаевич Голицын был внуком Ивана Алексеевича и Анастасии Петровны Голицыной, знаменитой «князь-игуменья Всешутейшего и Всепьянейшего собора», запечатленных в 1728 г. кистью Андрея Матвеева. Он родился в 1751 и умер в 1827 г. В пятилетнем возрасте он получил в наследство подмосковное имение Петровское, фактическим владельцем которого стал после смерти отца в 1780 г. С рождения Голицын был зачислен в лейб-гвардии Конный полк, в чине поручика отчислен от полка ко двору. Мальчик получил самое тщательное домашнее образование в соответствии со взглядами своего дяди – фаворита императрицы И. И. Шувалова. Когда при Екатерине Шувалов был отстранен от дел и уехал за границу, он вскоре вызвал туда и племянника. После обучения в Риме князь Голицын продолжил образование в Женеве, посетил «фернейского мудреца», по знаменательно, что вольтерьянцем не стал и не разделял деистических взглядов великого скептика, оставшись на всю жизнь глубоко религиозным, православным человеком (в отличие от своей сестры, в замужестве Головиной, принявшей в Париже католичество). Затем Голицын был в Германии, Англии, Голландии, Париже, вращаясь в самом высоком свете; в Версале он находился в день смерти Людовика XV (10 мая 1774 г.), где был представлен новому королю и Марии-Антуанетте. Несколько раз князь Голицын исполнял дипломатические поручения при иностранных дворах. Он прекрасно знал литературу, искусство,

некоторое время курировал Московский университет. Голицын был известным меценатом, на свои средства издал произведения Г. Р. Державина, переводил Ш. Л. Монтескье; оставил эпистолярное наследие, а переписывался он с такими людьми, как Н. М. Карамзин и А. С. Грибоедов; написал собственные записки (см.: Голицын Ф. Н. Записки князя Федора Николаевича Голицына, с предисловием издателя и воспоминанием о князе М. Ф. Голицыне / предисл. П. И. Бартенева // РА. 1874. Кн. 1. Вып. 5. Стб. 1271-1336).

Князь Федор Николаевич Голицын прожил долгую, счастливую и добропорядочную жизнь, не будучи никогда искателем в отношениях с высшими, всегда обходительный в отношении с равными и доброжелательный с низшими. Он имел «душу, открытую для всего доброго и высокого», был «лучший человек XVIII века», как писали о нем современники; в одном из таких описаний имеется даже рассказ о том, как любящие его крестьяне спасали от французов дорогое его сердцу имение «Петровское». В этом имении и находился портрет девятилетнего князя в начале XX в., где его обнаружил барон Н. Н. Врангель. Голицын изображен в костюме корнета-конногвардейца времен Елизаветы Петровны: на нем василькового цвета мундир с красными отворотами и таким же воротником с золотым позументом, красный камзол и красные кюлоты. Камзол обильно украшен золотым шитьем, как и черная треуголка. Украшающий ее белый бант перекликается по цвету с белым галстуком. Ярко-белый цвет затухает и переходит в пепельно-серый в волосах. Черные со шпорами сапоги, мушкет, сумка и шпага на золоченом темляке довершают наряд.

Первое и, несомненно, оправданное впечатление от портрета – его близость изображению Вильгельма Фермора. Близость проявляется не только в возрасте моделей, но и в позе (Голицын представлен в рост, с расставленными ногами, правая рука засунута за борт камзола, левая, сжатая в кулак, уперта в бок), в цвете одежды, где преобладает красная гамма, а главное – в лице. В нем та же серьезность выражения, важного достоинства без тени позы, тот же глубокий взгляд умных глаз. Портрет и по времени близок к «Фермору» и к «Тишину». Если за дату рождения Ф. Н. Голицына принять 1751 г., как указано в «Роде князей Голицыных», то, учитывая надпись на портрете («на девятом году своего возраста»), он был написан в 1759–1760 гг., как и датируется в каталоге ГТГ. Если же взять дату из «Русского провинциального некрополя» за 1749 г., то портрет следует считать исполненным в 1757–1758 гг., т.е. ближе к «Тишину» (см.: Романов Н. М., вел. кн. Русский провинциальный некрополь. Т. 1. М., 1914. С. 208).

Неосновательными кажутся замечания относительно сухости и робости письма в портрете Федора Николаевича Голицына, что позволило некоторым исследователям отводить его от Вишнякова. Нет никаких оснований также считать, что портрет мог быть написан в Москве в начале 1760-х гг. в мастерской И. П. Аргунова его учениками вроде Ивана Саблукова или Кирилла Головачевского. Так, если сравнить портрет Голицына с портретами Матюшкиных работы Головачевского (1763, ГТГ), то сходство, конечно, отыщется, особенно в изображении мальчика Матюшкина: в трактовке волос, галуна, кафтана, кружев, манжет, пуговиц. Но здесь имеет место прежде всего

общность костюма, аксессуаров, а не почерка автора. Кроме того, и это главное, портрет Голицына исполнен не позднее 1760 г., когда Саблуков и Головачевский были еще очень молоды для такого важного заказа. Да и в лучшие свои творческие годы ни тот, ни другой не достигали подобных высот мастерства как в письме, так и в тонкости характеристики, с какой мы встречаемся в портрете Голицына.

Возможно, этот портрет в чем-то отличается от классически ясной композиции и декоративной смелости «Фермеров», «Тишининых» или «Яковлевых», по к Вишнякову не подходят общепринятые понятия об эволюции творчества художника. В изображении маленького князя Голицына – последней из известных нам живописных работ, связанных с именем Вишнякова, созданной незадолго до смерти автора, – отчетливее, чем в каком-либо другом произведении мастера выражено тяготение к старой русской живописи. В последний год Вишняков активно занимался иконами для церкви Зимнего дворца, был очень увлечен этой работой (как мы знаем, иконы позже переписал Ф. Фонтенассо, а еще позже, уже в другом столетии, они погибли в страшном пожаре). Фигура Федора Голицына распластана по плоскости холста, за ней не читается пространства фона. Изображение мальчика строго анфас, равномерно опирающимся на широко расставленные ноги, делает его немного похожим на лубочного солдата. Больше, чем в каком-либо другом портрете Вишнякова, живет одно лицо: оно написано живо и любовно, с глубоким проникновением в детскую психику, что было характерно в те годы именно для Вишнякова.

В 1730–1740-е гг. Вишняков был вполне одиноким в ряду русских художников-портретистов. Около него было много учеников, но все они работали с ним и под его началом в Живописной команде Канцелярии от строений над бесконечными росписями никогда не кончающегося, перманентного строительства дворцов в Петербурге и окрестных резиденциях и над столь же частыми театральными декорациями или иконами. Обращение некоторых его учеников к портрету (М. Л. Колокольников, Г. Д. Молчанов) было очень редким. Но в самом конце елизаветинского правления, совпавшего с концом жизненного пути художника, в русскую портретистику пришел мастер, не менее яркий и индивидуальный, чем Иван Яковлевич Вишняков. Это был Алексей Петрович Антропов, проработавший под началом Вишнякова в Живописной команде более 20 лет и, главное, как и сто учитель, отразивший в своем творчестве основные тенденции русской портретной живописи переходной поры (в 1759 г. он заявил о себе портретом статс-дамы А. М. Измайловой). В эти же годы начинает свой творческий путь и Федор Степанович Рокотов – художник, открывший новый этап в русском искусстве портрета.

Архаизмы и художественная выразительность живописи А. П. Антропова

По характеру творчества Алексей Петрович Антропов (1716– 1795), переживший своего учителя И. Я. Вишнякова на 30 лет, принадлежит искусству середины века, отразив в нем черты переходного времени. Он начал творческий путь в стенах Канцелярии от строений под руководством Л. Каравака, затем А. Матвеева, а с 1739 г.

– И. Я. Вишнякова. Вместе с ним Антропов принимал участие в работе над живописью в Летнем, Зимнем, Аничковом, Царскосельском Екатерининском, Большом Петергофском и прочих дворцах, исполнял иконы для дворцовых и соборных церквей, делал театральные декорации, оформлял бесчисленные фейерверки. Видимо, Вишняков ценил Антропова, иначе не послал бы его в 1752 г. с ответственной миссией устанавливать изготовленный в Петербурге иконостас и исполнять живопись «на местах» в Киевском Андреевском соборе. Однако декоративная живопись не была его истинным призванием. Лучшие стороны дарования Антропова проявились в жанре портрета. По возвращении в Петербург Антропов около двух лет берет уроки у Пьетро Ротари. Но этот итальянский живописец, несмотря на блеск и внешнюю эффектность своего творчества, во многом был чужд русскому художнику с его «простоватой и тяжеловатой манерой» и не подчинил себе Антропова (см.: Сахарова И. М. Алексей Антропов. М., 1974. С. 11). Позже в Петербурге у Антропова была своя художественная школа, из которой вышел один из самых блестящих мастеров XVIII в. – Д. Г. Левицкий.

Упомянутый ранее портрет статс-дамы А. М. Измайловой (1759, ГТГ), которым Антропов начал творческий путь портретиста, явился для него своеобразным экзаменом. Вместе с тем уже в этом произведении проявились почти все черты, характерные для последующих портретных работ мастера. Здесь сказалась та цельность мироощущения, которая и создает монолитное впечатление от антроповских работ. Это позволило А. М. Эфросу несколько резко, но не без основания утверждать, что «Антропов бесконечно значительнее самозванного графа Ротари» (заступимся за последнего: он действительно имел графское достоинство). «...Никогда, – писал исследователь в первой половине 1920-х гг., когда отнюдь еще не преуменьшалась роль иностранцев в русском искусстве, как то было в 1930-е гг., – ни в одном своем портрете Ротари не поднимался до такой ясной и глубокой простоты, какая есть в антроповских работах; она определяет самую суть его портретизма» (Эфрос А. М. Два века русского искусства. М., 1969. С. 72).

Одно из самых характерных качеств художника – всегда трезвая оценка модели (качество, которое Антропов передал в полной мере своему ученику Д. Г. Левицкому). Художник достигает это определенными приемами. Так, в «Измайловой», чтобы подчеркнуть грузность фигуры, он выводит модель к самому краю холста, по сути, заполняет ею все пространство. Придвинуто к зрителю и лицо модели, на котором видны его «плотскость», морщины, двойной подбородок. В лепке лица есть отзвуки старой живописи, и не случайно белые блики хочется назвать пробелами. Тщательно, иллюзорно-вещно, как у Вишнякова, переданы аксессуары одежды. С особой скрупулезностью выписаны алмазы на портрете императрицы – наградном знаке, дарованном Измайловой, близкой приятельнице Елизаветы Петровны и ее дальней родственнице. Знаменательно, что портрет императрицы изображен четко анфас, невзирая на внушительные округлости фигуры дородной модели: художника ничуть не смущает условность приема, ибо портрет – знак отличия, он имеет символическое значение. Здесь уместно сделать небольшое отступление, чтобы рассказать о портретной миниатюре XVIII в.

Портретная миниатюра

Миниатюра на эмали, своими корнями уходящая в древнерусские традиции «финифтяного дела», расписной эмали московских и сольвычегодских мастеров, в петровскую эпоху превратилась в «портрет по финифту» и пережила блестящий период расцвета уже как светская портретная миниатюра (в большой степени благодаря таким замечательным мастерам, как Г. С. Мусикийский и А. Г. Овсов). В это время царские портреты, помимо своего художественного предназначения, служили преимущественно наградными знаками (см., например, портрет А. П. Голицыной кисти Андрея Матвеева, портрет М. Я. Строгановой, исполненный Романом Никитиным, и др.). В портрете Антропова миниатюра исполняет ту же роль.

В середине XVIII в. миниатюра на эмали как наградной знак приобретает особое значение: усиливаются ее репрезентативность, роскошь бриллиантового обрамления, ее значительность как богатого отличительного знака. В изображениях Елизаветы Петровны используется определенный «живописный тип», чаще всего Л. Каравака. Этот тип использовал и знаменитый миниатюрист Михаил Андреевич Лопов. Для его работ характерна особая праздничность, яркость живописной гаммы при определенной графичности рисунка. Тот его портрет императрицы, который хранится в Эрмитаже, передает нам живой прелестный облик еще молодой Елизаветы: миловидное румяное лицо, веселые глаза и роскошные, усыпанные драгоценностями царские одежды.

В миниатюре середины столетия работали и иностранные мастера. Например, Жан де Самсуа (по сведениям исследователей, секретный дипломатический агент при французской миссии в Петербурге, что, впрочем, не мешало ему заниматься миниатюрой) приезжал в Россию дважды – в 1755 и 1757 гг. и прожил до 1763 г. В портрете Елизаветы Петровны (1761, ГЭ) он выступает как типичный художник рокайля, в блеклой изящной пастельной манере передающий пленительный облик своей модели (те же характерные черты и в изображении Н. Юсупова в юности, ГЭ). Было немало и не дошедших до нас имен, безвестных, неатрибутированных произведений.

Эмаль постепенно уступает место миниатюре акварелью или гуашью на кости, со второй половины столетия – маслу на картоне, металле, дереве или акварелью на картоне, пергаменте, бумаге либо акварелью и гуашью на кости. Несомненно, что портретная миниатюра как вид искусства была очень развита в середине века, возможно, сама стилистика рококо вызывала ее к жизни. Имеется и еще одна черта середины столетия, которую миниатюра разделила со станковым портретом: все чаще помимо видных государственных деятелей и военных чинов, появляются изображения частных лиц. Миниатюра становится предметом изображения членов семей, близких друзей; ее увозили с собой офицеры в своих вещах, уходя на войну; ее хранили, как драгоценный, сокровенный сувенир, как память о невестах, женах, детях, матерях. И все меньше становится изображений царских особ, служивших наградным знаком. Кстати, на портрете А. М. Измайловой изображена скорее всего миниатюра круга М. А. Лопова с «образца» Л. Каравака. Но время подобной эмалевой миниатюры уже

проходит.

Возвращаясь к портрету А. М. Измайловой, отметим, что сановитость, дородность величественной статс-дамы подчеркнуты статикой позы. Колорит строится на контрастах больших локальных пятен, на гамме звучных, насыщенных цветов, всегда в смелом сочетании и сопоставлении. В портрете Измайловой – это сине-голубые, дымчато-серые, розовые тона. Его жизнерадостная гамма, полнокровный цвет в чем-то близки народному искусству. Измайлова предстает на портрете во всем своем своеобразии, жизненной силе, с властным и насмешливым умом, который светится в ее больших, немного навывкате, черных глазах. Антропов не был мастером тонко разработанных характеристик, не стремился проникнуть в мир душевных переживаний своей модели, и в этом проявляется его определенная ограниченность. Однако он судит о людях трезво и ясно, его оценки прямолинейны, но не плоски. Из зорко наблюденных черт слагается правдивый, вполне убедительный человеческий образ, очерченный подробно, но без всякого натурализма.

Правом на объективную прямолинейную характеристику модели художник заявил о себе с первых шагов работы в станковой живописи, утверждая свой собственный путь в развитии русского портретного искусства. Антропов мало эволюционировал, и его портреты последующих годов по стилистике очень близки первому. Портретист по праву принадлежит середине столетия, хотя активно работает и в 1760-е, и 1770-е гг. Так, стилистически и по характеристике очень близок «Измайловой» образ М. А. Румянцевой (1764, ГРМ). Мария Андреевна Румянцева, мать будущего полководца, дочь графа Матвеева, русского посланника в Париже и Лондоне, некогда миловидная, грациозная девушка, любимица Петра I, выданная им за своего денщика, впоследствии генерал-аншефа и графа Румянцева, предстает на портрете пожилой, уверенной в себе женщиной, полной чувства собственного достоинства. Если верить современникам, Румянцева любила говорить о себе в старости, что она «*vieille cotte les mes*» («стара, как улицы», что, конечно, было явно комплиментарной натяжкой, ибо она была старше петербургских мостовых). Ее острого языка, по слухам, боялась сама императрица.

Французский посол в России при Екатерине II граф де Сегюр писал о Румянцевой: «Разрушающееся тело ее одно свидетельствовало об ее преклонных летах; но она обладала живым, веселым умом и юным воображением. Так как у нее была прекрасная память, то разговор ее имел всю прелесть и поучительность хорошо изложенной истории». По ее словам, продолжает Сегюр, она присутствовала при заложении Петербурга (?), принимала ухаживания Петра, была на обеде у Людовика XIV, забавно описывала манеры и платья мадам Ментенон, была представлена ко двору английской королевы Анны и т.д. (см.: Сепор Л. Ф. Записки графа Сегюра о пребывании в России в царствование Екатерины II // Россия XVIII века глазами иностранцев. С. 337-338). Впрочем, рассказ Сегюра относится к более позднему времени, к 1780-м гг., т.е. портрет Антропова более чем на 20 лет «моложе».

Все в облике модели на портрете Антропова устойчиво, незыблемо, основательно, неколебимо: голова напоминает шар, фигура – цилиндр. Она вся монолит – ничего

лишнего, как будто написана в соответствии с лицевым подлинником (если бы таковые были в мирском искусстве).

Смысловым центром являются глаза с характерным для Антропова бликом, яркие, блестящие, чуть навывкате. Форма сбита. Складки плаща (накидки) ложатся явно не по форме, неестественно раскрыта его правая пола – видимо, для демонстрации наградного портрета императрицы.

Как не вспомнить тут один из принципов иконописи: «столько точек зрения, сколько важных предметов», из коих миниатюра с царским портретом в данном случае, разумеется, главный. Иконописные приемы напоминает еще одна особенность. Антропов пишет лицо, «личное», слитными мазками, «доличное» – широко и свободно, при этом тщательно и любовно обыгрывая детали, наиболее важные, по мнению живописца, для характеристики модели, например обрамляющие царский портрет бриллианты или складки чепца. Таковы черты живописи середины столетия. По сути, по такому же принципу писал и Вишняков свою «Яковлеву», только тоньше, богаче по цветовой нюансировке, но это уже вопрос творческой индивидуальности и таланта.

А. П. Антропов. Портрет М. А. Румянцевой. 1764, ГРМ

Продолжим в связи с этим цитату из А. М. Эфроса: «Антропов не скрывает природы той барской эстетики, которой послушно, но трезво следует, он не смеет, да и не хочет смеяться над этим слоем румян, который обязателен даже на лицах знатных старух, над тяжеловесностью их нарядов и украшений, он даже убежден, что барам так и надо рядиться, по он не испытывает ни холопского трепета перед знатностью, ни услужливой потребности льстить богатству, он показывает все как оно есть: и роскошь, и возраст, и богатство, и морщины, и модную штукатурку, и русскую породу своих заказчиц. Это национальное своеобразие дает Антропову такое же место в 1750-е годы, какое занимал Иван Никитин в 1720-е, это явления одного порядка, преемственно развивающиеся» (Эфрос А. М. Два века русского искусства. С. 73).

Художник признавался, что больше любит писать стариков со всеми приметами возраста на лице, что молодые лица кажутся ему «кукольными». Однако он писал и молодых, нередко оставаясь при этом верным своим принципам письма. Так, жизненной силой, здоровьем, весельем, простодушием и душевным спокойствием веет от молодого лица Татьяны Алексеевны Трубецкой (1761, ГТГ). И чего только ни надето на этой барыне по требованиям капризной моды! Зеленые банты соседствуют с красными рюшами, лентами, розой на груди и в волосах, но красный цвет в одежде уступает по интенсивности цвету ее нарумяненных (также соответственно моде!) круглых щек. Сочетание синего с красным или зеленого с красным и цветом золота – излюбленная гамма Антропова. Цвет, как правило, локальный, без тонких переходов, без нюансировки (портреты А. К. Воронцовой, Е. Р. Воронцовой). Лица не оживлены мимикой, статичны, но очень выразительны (например, портреты семейства Бутурлиных: с А. В. Бутурлиной театральному художнику хоть сейчас можно писать типажи драм А. Н. Островского). Трезвость оценок, наблюдательность и особая

зоркость художника позволяют ему давать предельно лаконичные, но яркие и точные характеристики. В его живописном языке, пластическом и особенно цветовом решении, много черт, роднящих его с парсуной, с народным безымянным искусством. Но это целостная живописная система, составляющая специфику мастера.

Связь с парсуной особенно подчеркивается в портрете казацкого атамана Федора Ивановича Краснощекова (1761, ГРМ), участника Семилетней войны, имевшего чин бригадира в то время, когда его писал Антропов (в 1763 г. он стал генерал-майором), о котором еще при жизни в народе слагались песни. Исследователи обычно в связи с этим портретом вспоминают украинскую парсуну: на это сравнение наталкивает и сам типаж (усатое круглое лицо с бритым лбом), и характер одежды. В действительности Антропов остается верен своим собственным принципам. Подчеркнутая объемность головы и туловища уживается с общей плоскостностью фона. В декоративном узорочье тканей, где главное место опять-таки занимает царский портрет, синее соседствует с оранжевым, красное – с зеленым. Характеристика прямолинейна, однозначна, но основательна: черноебровое, усатое, смуглое лицо, круглая голова с короткой шеей на массивном теле производят внушительное впечатление, создают образ, полный достоинства и степенной важности.

Заняв пост цензора Синода (где в его обязанности в основном входит наблюдение за иконографией в портретах царских особ), Антропов, естественно, получает заказы на портреты князей церкви. Портреты церковных лиц, как правило, поколенные. Иерархи представлены на них в парадном облачении, как, например, духовник императрицы Елизаветы Петровны Федор Яковлевич Дубянской (1761, ГЭ). В левой руке он держит свиток, на котором даже можно прочесть первую строку псалма: «Хвали, душа моя, Господа», в правой руке – посох. У него сильное, мужественное лицо, пронизательный взгляд, свидетельствующий о житейском опыте и знании людей. Как отмечали современники, он и был человеком незаурядным, редкостной учености и высокой нравственности. Парадные изображения Антропова отличает цветовая насыщенность, декоративность. В портрете Лубянского он умело сочетает большие поверхности красно-коричневого цвета (в оплечье) с мерцающим золотом, жемчугом и эмалью (в посохе), блеском драгоценных камней (в пангии и наперсном кресте), глубоким цветом зеленого верхнего и золотисто-оранжевого нижнего облачения. Но при всем внимании к богатству и разнообразию фактуры материального мира главным для художника остается лицо, определяющее отношение мастера к модели, и отношение это очень разное. Так, в портрете петербургского архиепископа Сильвестра Кулябки (1760, ГРМ), представленного в сверкающем церковном облачении, с драгоценной пангией на груди и пастырским посохом в руке, никакие детали (даже роскошно орнаментированный герб Кулябок в левом верхнем углу холста) не заслоняют резкой характеристики модели. Лицо иерарха плотское, грубое, с заплывшими глазами, очень зорко, тем не менее, вглядывающимися в зрителя; лицо, обличающее ум и властность.

Несомненно, что в парадных портретах царских особ Антропов был более связан требованиями определенного канона, даже когда работал вполне самостоятельно, не «с образца», а ему не раз приходилось писать и Елизавету Петровну, и Петра

Федоровича, и Екатерину Алексеевну. Парадные царские портреты свидетельствуют не только о большом профессиональном мастерстве художника, умении скомпоновать фигуру в рост среди аксессуаров торжественной обстановки с тронem, регалиями царской власти, роскошной мантией, традиционными занавесом и колоннами и т.п., но и об умении дать трезвую реалистическую характеристику, не лишенную даже некоторого исторического прозрения. Последнее в полной мере относится к портрету Петра III (1762, ГРМ), в котором при всем сохранении стиля «живописной оды», требуемого от подобного произведения, художник не побоялся изобразить непомерно длинные ноги императора, намечающееся брюшко, несоразмерно маленькую голову на узких хилых плечах.

Словом, портретист создал образ человека, по меткому замечанию О. С. Евангуловой, «душевно развинченного, неуверенного, балансирующего в своей почти балетной позиции среди теснящего его роскошного интерьера и многозначительных атрибутов царской власти, в обстановке, куда он “вбежал” случайно и, как оказалось, ненадолго».

Смелость художника или неумение видеть по-другому, менее трезво и беспощадно? При этом нужно помнить, что парадные портреты Антропова с их композиционным, колористическим, линейным ритмом всегда декоративны в лучшем смысле слова. Более того, имея значительный опыт работы в Живописной команде Канцелярии от строений, на десятках объектов и в содружестве с лучшими художниками-декораторами, Антропов, конечно, не мог не учитывать, как эти портреты будут вписываться в барочный интерьер его времени.

Крепостные художники. И. П. Аргунов

Иван Петрович Аргунов (1729–1802) несколько младше Л. П. Антропова, но его активный творческий период приходится на те же 1750–1760-е гг., что и у Антропова. Будучи крепостным, происходивший из замечательной династии мастеров, давшей и архитекторов, и живописцев, он попал к графу П. Б. Шереметеву в «приданом» его жены (урожденной княжны Черкасской) и помимо живописи вынужден был заниматься множеством других дел (в основном управлял домами графа в Петербурге и Москве). Свои первые уроки живописи Аргунов получил у рокайльного мастера Георга Гроота в их совместной работе над иконостасом Воскресенской церкви Екатерининского дворца в Царском Селе (погиб во время Великой Отечественной войны). Об усвоении уроков Гроота мы можем судить по иконам «Спаситель» и «Богоматерь с младенцем» из собрания ГРМ: удлинённые в пропорциях, изящные, но несколько манерные фигуры, что так чуждо духу русской иконописи; радостная, праздничная высветленная гамма тонов. Однако уже в портрете офицера Конногвардейского полка князя Ивана Ивановича Лобанова-Ростовского (1750, ГРМ), первой известной нам работе Аргунова в этом жанре, очевидна связь художника со старорусской живописью: лицо тщательно моделировано, поза при подчеркнутой горделивости статична, одежда написана жестко. В портрете преобладают насыщенные, плотные теплые тона, большие цветовые пятна: темно-синего мундира, ярко-красного воротника и манжет, пурпурного плаща, плоскостно написанного

коричнево-оливкового фона. Как и его предшественники Алексей Антропов и Иван Вишняков, правда, без изумительной маэстрии последнего, Аргунов умеет передать богатство фактуры тканей, золото галуна, мягкость меха.

В портрете жены Лобанова-Ростовцева – Екатерины Александровны, урожденной княжны Куракиной, парном к мужскому, исполненном через четыре года (1754, ГРМ), живописец, быстро усваивавший уроки западноевропейского мастерства, становится более изящным в письме. Здесь особенно искусно передана материальность предметов, фактура кружев и серег, но еще жесткой, почти чеканной выглядит проработка складок ткани, не выявляющая форму тела; присутствуют плоскостность фигуры и застылость позы, подчеркнутая объемность головы, как у Антропова. Цветовое решение иное, чем в мужском портрете, и дело даже не в том, что они противоположны по гамме: в середине XVIII в. это становится как бы неписаным правилом для живописцев. Холодная цветовая гамма голубовато-серых и лимонно-серебристых, серебристо-дымчатых (в волосах) тонов женского портрета разработана в сложной игре оттенков, в чем, несомненно, сказалось влияние Гроота. Не умаляя достоинств последнего, признаем, что ученик быстро перерастает своего учителя и предстает более серьезным и глубоким в характеристиках. В его образах больше задушевности, мягкости, тепла, одухотворенности, в них нет гроотовской «кукольности», что прочитывается уже в ранних работах живописца.

Оставаясь крепостным всю жизнь, Аргунов, естественно, не раз писал своих хозяев. Среди этих портретов есть и парадные, и полупарадные, и камерные. Наиболее характерными для художника представляются портреты 1760-х гг. из Останкинского дворца-музея. Крепостной живописец был лишен той беспощадной трезвости и подчас почти убийственной объективности, которая свойственна его современнику Антропову, но именно портреты Варвары Алексеевны и Петра Борисовича Шереметевых ближе всего стоят к антроповским образам в ряду многих изображений Аргунова. Фигура женщины по-антроповски грузна, заполняет собой весь холст. Роскошный модный убор не заслоняет своей нарядностью впечатления от характера модели, своенравия и чванливости этой гордо сидящей дамы с портретом императрицы в бриллиантовой оправе на груди и веером в руке. Художник не скрыл под парадным обликом ни ее далеко не изящной фигуры, ни короткой шеи, расплывчатой линии полных плеч, ни следов старения на некогда красивом, сильно нарумяненном лице. Подобной характеристики нет ни у Гроота (портрет 1746, ГТГ), ни у Ротари (1750-е, «Кусково»).

Тот же принцип подхода к модели демонстрирует художник в парном к женскому портрете Петра Борисовича Шереметева, изображенного с привычным жестом засунутой за борт камзола руки. Разворот фигуры в пространстве очень свободен, подчеркивая его глубину, однако фон парка при этом выглядит условной декорацией. Лицо совсем не идеализировано: художник не боится передать и сильную «косину» глаз, и общую невыразительность черт. Да и трудно было представить привлекательным этого совсем непривлекательного человека, личностно ничего собой не представлявшего. Чтобы понять это, достаточно ознакомиться с «Записками иеромонахини Нектарии», его сестры Наталии Борисовны Шереметевой, в замужестве

княгини Долгорукой, сосланной при Анне Иоанновне за Полярный круг.

О Петре Борисовиче Шереметеве писал князь И. М. Долгоруков (Долгорукий) в своих пленительных мемуарах как о человеке, богаче которого не было в государстве. Но, обласканный царскими милостями еще при Анне Иоанновне, он стяжал «имение» свое «без уважения к родству и к правам естественным», «обогащаясь чужими достояниями и ничего не выделяя, и все оставляя за собой». «Все суды были им куплены, когда дерзал кто входить с ним в тяжбу. Но смерть никого не чтит. Пришла роковая минута, и очи московского Креза вечным сном смежились» (это написано в 1788 г. – в год смерти Шереметева). «Он сорил золото кучами для своих собственных забав или чтоб выказать всю свою пышность и никогда гроша не уделял на то, чтоб прославиться благотворением. Сердце в нем было бронзовое, душа – несогреваемая льдина. Он жил для суеты – и умер в чаду ее» (Долгоруков И. М. Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни. Т. 1. СПб., 2004. С. 189).

Все эти подробности биографии П. Б. Шереметева мы не можем, конечно, прочесть на портрете, но то, что художник не стремился как-то приукрасить свою модель (разве что костюмом), очевидно. Однако на портрете младшей дочери Шереметевых – Варвары Петровны (1766, «Кусково») физический недостаток («косина», как писали в XVIII в.) оборачивается прелестной милой неправильностью, придающей очарование ее совсем юному, пухлому лицу и всему ее какому-то беззащитному облику. Она спокойно и просто смотрит на зрителя, как Сара Фермор или Ксения Тишнина на портретах Вишнякова. В ее лице нет ни жеманства, ни манерности. Лишь легкая улыбка трогает ее губы, а глаза смотрят задумчиво и даже грустно для 16-летней девушки (для современного зрителя, осведомленного о ее дальнейшей жизни, это ощущается как предчувствие: у Варвары Петровны оказалась нелегкая судьба – она была несчастлива в браке с Разумовским).

Форма лепится иначе, чем у Антропова. Портреты, как это характерно для времени, решены в противоположном цветовом ключе. В мужском портрете (П. Б. Шереметева) искусно переданы мерцанье золоченого шитья, теплота красновато-коричневого бархата кафтана, сложнейшие сочетания орденовских лент – красной аннинской и синей Белого Орла. Это большие цветовые пятна. В женских портретах цвет построен на тончайших нюансах: в изображении старшей Шереметевой – от голубых и розовых тонов с преобладанием пепельно-серебристых в роскошном кружевном платье к ярко-голубому в обивке кресла. В изображении младшей – это виртуозное письмо алансонских кружев, дымчатосерая гамма которых поддерживается тысячами оттенков блеклорозового и находит разрешение в цвете розы в прическе. Женские портреты Шереметевых свидетельствуют о прекрасном владении Аргуновым техникой валеро́в.

Детские портреты Аргунова близки по традиции к Вишнякову, и даже глубже во времени – к Ивану Никитину; в них много тепла, доброты и внимательности художника к модели. «Калмычка Аннушка» (1767, «Кусково»), воспитанница Варвары Алексеевны (таких экзотических детей тогда модно было держать богатым господам), прямо на

зрителя держит гравированный портрет своей недавно умершей благотельницы. Она по-праздничному одета в красное платье, интенсивность цвета которого подчеркивают белые кружева и зеленая спинка кресла. Раскосые глаза на смуглом лице («таракушки», как называла их Шереметева) – живые, быстрые, взгляд смысленный, и эта живость близка уже искусству XIX в., сродни карандашным портретам О. А. Кипренского.

Портреты Аргунова, особенно парадные, всегда декоративны, как и у Антропова. Но если немного тяжеловесный пластический и линейный ритм антроповских портретов лежит в стилистике барокко, то в портретах Аргунова есть легкая грация, изящество, унаследованные им от рокайльной ритмики Гроота. Сочетание этих черт с некоторой скованностью, не только внешней, в позе, которую художник иногда преодолевает разворотом фигуры в три четверти, но и внутренней, характеризует его творческую концепцию портрета. Аргунов много быстрее Антропова преодолел архаизмы старой русской живописи и усвоил язык западноевропейского искусства. Но самым главным в творчестве Аргунова, художника значительно более сухого и, несомненно, не столь яркой самобытности, как Антропов или Вишняков, является создание произведений, которые прокладывают путь искусству следующего столетия.

Так, в 1757 г. Аргунов пишет парные портреты дружески к нему расположенных людей, живших в том самом «Миллионном» доме (па Миллионной улице в Петербурге), управляющим которого он был, – неких Хрипуновых (1757, Останкинский дворец-музей). Портреты, вернее всего, не заказные, а исполнены художником, что называется, по велению сердца. Оба изображения погрудные.

И. П. Аргунов. Портрет К. А. Хрипунова. Портрет Хрипуновой. 1757, Останкино

Супружеская пара представлена в семейной обстановке за чтением: муж с газетой, жена с книгой. У Козьмы Аксентьевича Хрипунова, некогда переводчика и секретаря Коллегии иностранных дел, некрасивое лицо с крупным носом и толстыми губами; портрет выполнен в серо-коричневой гамме. Женский портрет более тонок: сама модель, далеко не молода и не очень красива, но ее лицо полно мысли и высокого одухотворения. Интеллектуальное начало, прочитывающееся в этом образе, совсем необычно для портретов середины столетия, за исключением разве что вишняковских «Тишининых». Женский портрет Аргунова написан более изысканно, в голубовато-серой гамме (беличий мех на плечах, седые волосы), с сильным всплеском голубого в атласном банте на груди. Но главное – Аргунов сумел передать высокое внутреннее достоинство и печать умственной жизни на лицах этих скромных людей. Справедливо замечено, что это образы петербургской интеллигенции 1750-х гг., лучшая часть того общества, в котором жили и творили Вишняков, Антропов, Аргунов. Подобные камерные портреты, где модели представлены в непритязательной обстановке, как бы совсем не позирующими, как будто наедине с собой и именно такими, которым нескучно наедине с собой, найдут развитие на следующих этапах отечественного искусства.

Собственно, те же задачи решат художник и в «Автопортрете» (конец 1750-х – начало 1760-х, ГРМ). Ранее он значился как «портрет неизвестного», потом как «портрет архитектора», затем скульптора (даже более конкретно – скульптора Федота Шубина). За последние годы за произведением окончательно утвердилась атрибуция автопортрета (возраст, характер взгляда, как бы направленного в зеркало, всматривающегося в свое изображение, расположение инструментов, которые в соответствии с «Иконологическим лексиконом» если и не совсем соответствуют аллегориям, сопровождающим живописца, то во всяком случае связаны с художествами и позволили исследователю видеть здесь монограмму Аргунова: «ИПА»), Поворот головы и туловища сообщают композиции барочную динамичность; голова, руки, складки одежды моделируются тонкой светотеневой игрой; колористическая гамма очень сложна. Колорит построен на игре и взаимодействии тончайших оттенков зеленоватых (цвет халата), коричневых (мех опушки) и оливковых (фон) цветов, с вспышками голубого и розового в шейном платке. Письмо артистично свободно, и в этой смелости видится шаг к новому этапу в развитии отечественного искусства. Парный портрет жены художника (в котором по аналогии можно усмотреть портрет неизвестной, портрет жены архитектора, скульптора и т.д.), Марии Николаевны Аргуновой (1760-е, ГРМ), очень красив по колориту, построенному на противопоставлении лимонно-желтого платья и темно-синего плаща, более импозантен, но и более холоден. В нем сказались начинающие проявлять себя черты классицизма: форма становится статуарнее, контуры четче, цветовые пятна локальнее.

Особой страницей в искусстве середины столетия являются так называемые ретроспективные портреты кисти Аргунова – портреты предков П. Б. Шереметева. Это прежде всего портрет фельдмаршала Б. П. Шереметева, одного из немногих отказавшихся принимать участие в деле царевича Алексея («не мне судить цареву кровь»), знаменитого полководца и верного сподвижника Петра I (прах умершего в 1719 г. фельдмаршала император сопровождал с непокрытой головой от Зимнего дворца до Александро-Невского монастыря). В том же ряду стоят портреты жены Б. П. Шереметева, Анны Петровны, а также родителей Варвары Алексеевны Шереметевой – княгини Марии Юрьевны, известной красавицы петровских ассамблей, и ее мужа, князя А. М. Черкасского, прозванного «черепахой» за медлительность и нерешительность в делах.

Леди Рондо, в своих «Записках» оставившая много метких характеристик, писана, что фигура князя Черкасского «в ширину несколько больше, чем в высоту; его голова, очень большая, склоняется к левому плечу, а живот, тоже большой, – направо. Его ноги, очень короткие, всегда обуты в сапоги, даже на придворных приемах по случаю больших праздников. Ну и, наконец, он знаменит своей молчаливостью».

Корреспондентка не забывает при этом упомянуть, как князь богат: «Владеет 30 000 глав семейств как рабами, и наследница – его единственная дочь» (Рондо Дж. Письма дамы, прожившей несколько лет в России, к ее приятельнице в Англию // Безвременье и временщики. Тайны истории в романах, повестях и документах. М., 1996. С. 237–238).

Четыре портрета из ретроспективной серии находились в «наугольной» овальной зале

Фонтанного дома в Петербурге (ныне – в музее «Кусково»), Естественно, Аргунов не мог писать этих лиц с натуры: он родился через 10 лет после смерти Б. П. Шереметева. Поэтому художник использовал прижизненные изображения, чаще всего сохранившиеся миниатюры петровского времени, – для лиц и композицию какого-либо известного европейского парадного портрета, наиболее близкого по героическому духу петровскому времени. Отсюда и барочный характер его ретроспективных портретов. Исторические, ретроспективные портреты не случайно появились именно в творчестве Аргунова, а не, скажем, Вишнякова или Антропова. И не только потому, что он был крепостным художником, не имевшим свободы выбора и обязанным выполнять заказ хозяина, желавшего увековечить своих знаменитых предков, но и потому, что в нем была определенная гибкость таланта, легкость усвоения чужой манеры и чужого языка. Он много быстрее преодолел все архаизмы старого письма и усвоил приемы европейского искусства. К счастью, традиционная закваска позволила ему сохранить при этом свое лицо.

* * *

Все три ведущих отечественных живописца середины XVIII в. сыграли огромную роль как педагоги. Иван Вишняков обучал в совместной работе десятки художников в Канцелярии от строений, включая и Алексея Антропова. Сам Антропов в свое время открыл художественную школу в Петербурге, из которой, помимо других живописцев, вышел художник общеевропейского значения – Дмитрий Левицкий. Мастерская Аргунова также была одним из центров художественного образования в России в доакадемический период. Еще в 1753 г. к нему в обучение были отданы три (имеются сведения, что четыре, но имя четвертого до нас не дошло) мальчика из певческой капеллы («спавшие с голоса»), все трое в последующем – известные русские живописцы: Антон Павлович Лосенко, будущий профессор Академии художеств и руководитель класса исторической живописи, а также Кирилл Иванович Головачевский (1735–1823) и Иван Семенович Саблуков (1735–1777), оба впоследствии замечательные педагоги. Портрет маленькой Софьи Матюшкиной (1763, ГТГ) К. И. Головачевского объединяет черты того сложного узора, который представляет собой отечественное искусство середины столетия. Подчеркнуто-серьезное отношение к детской модели и тщательность в детализации письма крепко роднят его с И. Я. Вишняковым, а рокайльная изысканность светлого, холодного колорита приближает к Ф. С. Рокотову, к новой поре в истории отечественного портретного жанра.

Национальная концепция портретного жанра. Русский портрет XVIII века и рококо

И. Я. Вишняков, А. П. Антропов, И. П. Аргунов были ведущими русскими живописцами середины XVIII в. Первые двое состояли на государственной службе, последний был крепостным, но получил большую известность и имел возможность даже учить отданных ему «в науку». Анализируя отечественную живопись середины столетия, необходимо помнить, что мы говорили в основном лишь о Петербурге, о петербургской школе. Но не следует забывать, что живописные портреты этого времени писались на

всех пространствах России, во всех помещичьих усадьбах, иногда специально приглашенными столичными мастерами или заезжими иностранными художниками, а иногда – доморощенными, учившимися на увиденных ими образцах.

Мы не затрагиваем здесь тему провинциального портрета, еще мало известного и почти не дошедшего до нас от времени середины века. Даже от последующего периода, второй половины столетия, сохранилась лишь малая толика этого национального сокровища, в большей части анонимного, особенно если дело касается работ местных крепостных художников. Это искусство начисто лишено внешнего эффекта, оно очень искренне, просто, эмоционально рассказывает о судьбах и внутренней жизни людей, облик которых сохранило до нашего времени. В нем вполне естественно более живучей оказалась старорусская изобразительность. Из художественной системы прошлого новое искусство взяло и транспонировало лишь те элементы, которые были ему нужны, близки и понятны: «Именно эти древние частицы удержались и заново скрестились с господствующим петровским европеизмом, создав два капитальных явления, раздельно постигаемых, но неразрывно существующих: древнерусская традиция не широко, но цепко удерживала свое место в новаторстве, а европейский “манер” неспешно, но неуклонно перестраивался на русский лад» (Эфрос А. М. Два века русского искусства. С. 22–23).

В официальном же, столичном, искусстве на рубеже 1750– 1760-х гг., времени «концов и начал», назрели большие перемены. На смену блестящему, но уже кажущемуся новой императрице устаревшим архитектору Ф. Б. Растрелли пришли иного рода таланты – А. Ринальди, Ж.-Б. Валлен-Деламот, А. Ф. Кокоринов.

Вынашивал свои грандиозные планы только что возвратившийся из пенсионерской поездки В. И. Баженов. В один год, по сути, написаны И. Я. Вишняковым портрет Федора Голицына, а молодым Ф. С. Рокотовым – портреты Павла Петровича и маленькой Юсуповой. Да и сам Рокотов уже связан не с Канцелярией от строений, как Вишняков, и не с Синодом, как Антропов, а с только что открывшейся «Академией трех знатнейших художеств», куда нахлынуло преподавать молодым ученикам живописное искусство множество иностранцев (Л.-Ж. Ле Лоррен, Л.-Ж.-Ф. Лагрене, Ф. Фонтенассо и пр.). Смело можно утверждать, что в 1760-е гг. русское искусство входит в среду европейских школ, не теряя присущего ему своеобразия.

Подводя итоги развития русской живописи середины столетия, напомним, что это был период сложения нового национального художественного метода. Несомненно, начало его было положено еще в петровский период, а с общим подъемом национальных настроений в елизаветинское время этот процесс в художественной культуре приобретает видимые, имеющие историческое значение очертания. Иван Вишняков здесь, несомненно, занимал одно из первых мест, являя собой пример того, как на основе органического сплава традиций прошлого и принципов европейского искусства формировалось новое художественное мировоззрение. Именно его искусство более, чем других мастеров, имело будущее, несмотря на все архаизмы его почерка. В нем как бы сконцентрировалось нечто общее, что есть частично и в Алексее Антропове, и в Иване Аргунове, и в Мине Колокольникове, и в пленительных солигаличско-

костромских анонимах и что позволяет их объединить понятием «художники середины XVIII века», имея в виду не только время их жизни и деятельности. Это черты даже не почерка или не столько почерка, сколько мироощущения: серьезность и теплота в отношении к модели, любование вещностью, восторг перед миром и высокое монументальное чувство, не потерянное за вниманием к детали (подробнее см.: Ильина Т. В. Иван Яковлевич Вишняков. Жизнь и творчество. С. 160–161).

О «сплаве» и «скрещении» говорил еще А. М. Эфрос, и именно в этом соединении иногда почти несоединимого заключены особая значимость и особая пленительность искусства середины столетия, полного анахронизмов, отзвуков старого письма, что совершенно не исключает как будто неожиданного применения приемов рокайльной поэтики. Но можно ли вообще говорить о рококо как стиле в отечественном искусстве? Специалисты не раз отмечали, что жесткая схема «давно уже мешает изучению реального многообразия стилистических форм» в искусстве XVIII в. (см.: Золотов Ю. К. Французская живопись XVIII века и вопросы стилистики // Век Просвещения. Россия и Франция. «Випперовские чтения – 1987». М., 1989. С. 86). Написано о французском искусстве, но еще в большей мере эти слова можно отнести к искусству отечественному.

В архитектуре существует термин «растреллиевское рококо» (равно как и «елизаветинское барокко»), хотя, несомненно, нет его яркой выраженности, потому что в России зодчество никогда не теряло своих тектонических основ, а Ф. Б. Растрелли во многом оставался верен классицистическим принципам. «Лицо» рокайля отчетливо читается и в монументально-декоративной живописи, украшавшей творения великого мастера и созданной в основном иностранными художниками, и, конечно, в декоративно-прикладном искусстве, тех произведениях, которые наполняли его же дворцы. Но как обстоит дело в станковой живописи, в портрете? Здесь можно говорить о стиле рококо лишь в какой-то степени и с большими ограничениями. Вначале его присутствие почти неуловимо, деликатно и всегда очень своеобразно. В «Автопортрете с женой» Андрея Матвеева черты искусства рококо дают о себе знать в грациозности движения рук, в рисунке этого жеста, в любовании художника моделью (в данном случае вернее сказать – моделями). Особенно последовательно и очевидно черты рокайля проявились у Ивана Аргунова, художника более гибкого таланта из всех нами упоминаемых в этот период и наиболее осведомленного в западноевропейском искусстве. Исследователи точно и поэтично пишут о «ломкой грации» в портретах Лобановых-Ростовских, о «флореальном обрамлении» в портрете В. П. Шереметевой, о явно рокайльной, столь модной в то время, экзотичности модели в изображении «Калмычки Аннушки» (см.: Евангулова О. С., Карев А. А. Портретная живопись в России второй половины XVIII века. М., 1994).

Мы сравнивали «Сару Фермор» Ивана Вишнякова с «Жилем» Антуана Ватто, но не столько по внешним чертам – трогательной хрупкости, угловатой грации, отсутствию кокетства, а прежде всего по гамме чувств, глубоко скрытому настроению, внутреннему напряжению, ощущению одиночества среди колонн и драпировок (в «Саре Фермор») или у края рамы (в «Жиле»), Но разве тот же Ватто как всякая

большая художественная индивидуальность вмещается в рамки одного стиля? Не случайно ряд исследователей его творчества видит пути от него не к Франсуа Буше и Фрагонару, а скорее, к Шардену и Перрону. Да и Вишняков со всеми его анахронизмами в итоге оказывается ближе всего, конечно, не к Ватто, а к своему соотечественнику Федору Рокотову, особенно в ранний период творчества последнего (о чем речь ниже).

Еще раз повторим, что легкое, бездумное, исключительно придворное искусство рокайля – не путь для отечественных мастеров даже в период господства этого стиля по всей Европе. Хотя, конечно, русские художники с несомненной пользой для себя брали уроки у Г. Гроота и П. Ротари. Ближе всего к их стилистике подошли Аргунов и ранний Рокотов, который, как увидим, открыл и другие пути в искусстве.

Но уж совсем трудно отыскать рокайльные черты у Алексея Антропова, выразившего скорее насыщенное, напряженное, пышное елизаветинское барокко, которое исследователи иногда называют даже «агрессивным». Никакой галантности и изящества рокайля, своя особая манера письма. После Вишнякова Антропов – та фигура в художественной культуре середины века, которая наиболее отчетливо выражает все противоборства, стыки, столкновения, соединения прошедшего с будущим. Собственно, все эти нестыковки очевидны еще в парсуне. Подробно разработанная в европейском искусстве XVII в. схема парадного портрета (а именно тогда и родилась парсуна на Руси) соединяется в пей с почти иератической незыблемостью, с той величавостью и торжественностью, которые поняты совсем не так, как в портретах Ларжильера, Риго или Наттье. Это сугубо фронтальное изображение, застывшее и скованное, создающее скорее впечатление «предстояния», «важной немоты»; оно несет в себе определенную знаковость, символичность. Так пишутся портреты императриц всю первую половину XVIII в. (вспомним изображения Анны Иоанновны 1730 г. или Елизаветы Петровны 1743 и 1750 гг.), по сути, на абстрактном фоне, не изменяющем своей абстрактности даже тогда, когда там появляются «извечная колонна» (термин А. Л. Кагановича) и драпировка. Эти изображения в высшей степени праздничные, нарядные, лицо («личное») в них написано объемно, а аксессуары и одежда («доличное») – плоскостно, необычайно тщательно детализовано («факсимильно»). Именно так Антропов пишет свои портреты, парадные и полупарадные. Царское отличие – «жалованный портрет» императрицы в бриллиантовом обрамлении на груди А. М. Измайловой или М. А. Румянцевой – словно геральдический знак, всегда обращено к зрителю анфас, равно как и свиток в руках Ф. Я. Дубянского, или грамота в «Тишинине» у Вишнякова, или гравюра с портретом В. А. Шереметевой в руках «калмычки Аннушки» у Аргунова. И совсем уж архаично, как в украинском портрете XVII в., воспринимается изображение герба в верхнем левом углу портрета Сильвестра Кулябки у Антропова.

Словом, искусство середины XVIII в., несомненно, полно архаизмов в значительно большей степени, чем в реформаторскую петровскую эпоху. Но именно будучи таковым, оно споспешествовало формированию вполне европеизированного, однако, исполненного самобытности национального искусства второй половины века. Здесь

уместно вспомнить замечание писателя Юрия Нагибина о Федоре Тютчеве о том, что он вернул в поэзию старые слова и обороты, ставшие неупотребляемыми после Пушкина, будто сделал шаг назад к архаическому языку Державина и Хераскова. На самом деле это явилось шагом вперед, ибо через старое дало поэзии новую свободу.

Графика середины XVIII века

Развитие станковой графики: эстамп, резцовая гравюра, офорт

Дворцы с роскошными интерьерами, партеры парков, затейливые фейерверки были запечатлены в графических листах середины столетия, как и в петровское время. Напомним, что именно Петру I принадлежат знаменитые слова, сказанные им при учреждении Академии наук: «Без живописца и градыровального мастера обойтись невозможно будет, понеже издания, которые в науках чиниться будут... имеют срисованы и градырованы быть». Гравюра как самый мобильный вид искусства быстро и наглядно откликалась на все события времени и в бурную, победно-ликующую петровскую эпоху, и в полные превратностей времена после смерти императора. В графике середины столетия много общего с предыдущим этапом, но не менее и отличительных черт. В ней, правда, не было такого тематического богатства, широты охвата всех сфер жизни, зато, несомненно, возросло декоративное начало.

Это по-прежнему была резцовая гравюра на меди – старая русская традиция, восходящая к мастерским Оружейной палаты, обогащенная офортом, созданная в первой четверти века русскими и иностранными мастерами. Разница состояла лишь в том, что в первой трети столетия отечественных гравюров высокого класса, таких, как братья Зубовы или Алексей Ростовцев, были единицы, а в середине века это была уже мощная Гравировальная палата во главе с Иваном Соколовым. Мастера резали большие доски настенных станковых гравюр в технике резцовой гравюры и офорта или меццо-тинто («черная манера»). Эстампы изображали празднества, триумфальные арки в честь «вшествия» то одной, то другой императрицы в Петербург. Все было нацелено на прославление монаршей власти: в аннинское время – тяжеломерно-величественно, подобно тому как она сама предстает на гравюре Х. А. Вортмана; в елизаветинское – также величественно, но более изящно, как на гравюре с портрета Л. Токе. В позднее елизаветинское время появляются и небольшие по размеру офорты, выходящие в основном уже из стен Академии художеств от ее первого педагога-гравера Г. Ф. Шмидта.

Книжная иллюстрация в современном понимании, как и в петровское время, еще не была распространена, ее сфера в основном ограничивалась виньетками к одам или панегирикам. Виньетки составили изящный декор к роману П. Тальмана «Езда в остров любви» в переводе В. К. Тредиаковского. Они украшали даже географический атлас, вышедший в 1745 г., – последний пример показывает, что в середине века практическое значение гравюры, может быть, и уменьшилось, но не исчезло вовсе. По-прежнему была нужна в создании светских изданий из разных областей знания:

атласов, глобусов, календарей, пособий, руководств, учебников вроде «Арифметики» Л. Ф. Магницкого, напечатанной в типографии знаменитого картографа и издателя В. Киприанова с гравюрами М. Карновского (аллегорическое изображение Арифметики и двуглавый орел на фронтиспise), по которому учился еще М. В. Ломоносов.

Гравировальная Палата Академии наук

В 1727 г. после закрытия Санкт-Петербургской типографии в Академии наук была организована Гравировальная палата, ставшая во главе «градыровального дела». Но к началу 1730-х гг. в ней не осталось ни одного русского гравера. Преимущественную роль здесь играют немецкий мастер репродукционной гравюры Христиан Альбрехт Вортман (1680–1760) и голландец Оттомар Эллигер (ок. 1703–1735; оба приехали в Россию в 1727). В технике меццо-тинто («черной манере») работает Иоганн Штенглин (1710/1715–1776; в России с 1742). Все они были добротными, однако далеко не выдающимися мастерами. Но под их началом быстро набирали силу вскоре оказавшиеся на равных с ними русские мастера (аналогичную картину мы наблюдали и в живописи этого времени). Основным ядром этого коллектива были рисовальщики и граверы (традиционно на меди) Иван Алексеевич Соколов (ок. 1717–1757), Григорий Аникеевич Качалов (1711 /1712– 1759), Алексей Ангильевич Греков (1723/1726 – после 1770), Ефим Григорьевич Виноградов (1725/1728–1769). Среди них лишь одно имя иностранное – Филипп Маттарнови (1716–1742), обрусевший сын архитектора петровской эпохи, строившего для императора Зимний дворец. Учили русских нехотя, долго держали в учениках. Известен факт жалобы подмастерьев «рисовального и гравировального художества». Они писали: «Многие художеств мастера немцы данных им русских учеников для научения в искусстве или совсем ничего, или так затменно обучают, что на место их русскому ни в 20 лет стать не можно, чего ради ни один русский ни в котором художестве при академии в мастера еще не произошел» (цит. по: Гаврилова Е. И. Ломоносов и основание Академии художеств // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования / под ред. Т. В. Алексеевой. М., 1973. С. 69).

Вопросы обучения все-таки были как-то решены. Рисовальная палата стала центром обучения профессиональному рисунку, где придерживались трех ступеней обучения – с гравюр, с гипсов и с натуры, что лежало в основе программ всех академий мира и, в свою очередь, послужило основой обучения в будущей Российской императорской Академии художеств. Рисунку в доакадемические времена учили не только в художественном отделении Академии наук, но и в Канцелярии от строений, Шпалерной мануфактуре, а также Сухопутном кадетском корпусе, где были рисовальные, архитектурные и фортификационные классы и где преподавали изобразительное искусство. Кадеты рисовали планы городов и крепостей, ландкарты, ландшафты, даже писали миниатюры и т.д. Последнее объясняется, по-видимому, еще и тем, что среди педагогов был известный с петровских времен Григорий Мусикийский, декоратор и главным образом миниатюрист. Кадеты получали хорошее гуманитарное образование: ведь недаром из корпуса вышли знаменитые литераторы. В Артиллерийской и Инженерной школах делали графические проекты иллюминаций тезоименитств, коронаций (собрания ГИМ, ГРМ, РНБ и др.); к изображениям

присовокуплялись тексты программ, торжественных од. Фейерверки, запечатлевающие чудеса пиротехники, являлись прямой сферой артиллеристов, а планы крепостей – инженеров и фортификаторов. По технике это в основном рисунки тушью и пером, иногда расцвеченные от руки акварелью. В Московском университете рисунок преподавал И. Штенглин.

Все эти учебные стадии в графике середины века – очень важные вехи на пути к становлению национальной академической школы рисунка во второй половине столетия. Многие здесь предвзяло академическое обучение. В архиве Академии наук, в Русском музее, в частных собраниях, по подсчетам специалистов, сохранилось более 700 рисунков (тушь, кисть, перо, акварель), относящихся к 1730-м гг. и изображающих предметы Кунсткамеры. Авторами их были Михаил Махаев, Иван Соколов, Григорий Качалов, Филипп Маттарнови и др. Помимо рисунка с натуры художники обучались, как и ранее, с «образцов»: в середине века такие «образцы» предоставляло «Руководство к анатомии» И. Д. Прейслера. Пройдет совсем немного времени, и подобное руководство представит первый русский профессор Академии художеств А. П. Лосенко; им будут пользоваться ученики Академии много десятков лет и в следующем столетии.

Что касается гравюры, то здесь мастера работали в самых разных жанрах в зависимости от заказа, однако и среди них можно усмотреть определенную специализацию. В частности, Соколов и Качалов, бывшие ученики О. Эллигсра, тяготеют к городскому виду, ведуте, а Грекову, Виноградову и тому же Качалову принадлежат большие декоративные листы фейерверков. Сам фейерверк, столбы огня, сопровождала тщательная фиксация антуража: эфемерные храмы, арки, боскеты, пирамиды, статуи, вензеля, надписи, девизы – все это в сложной общей композиции самого панегирического характера.

Продолжал свое существование и жанр баталии. Как и фейерверк, в котором столбы огня взрывают черное небо (не случайно в этом жанре чаще всего использовалась техника меццо-тинто как наиболее живописная, дающая глубокое черное пятно), баталия становится более картинно-декоративной. В батальных листах этого времени не так скрупулезно прослежены перипетии боя, как, скажем, в зубовских «Гренгаме» или «Гангуте», да и турецкие сражения Анны Иоанновны не идут ни в какое сравнение с «викториями» ее дяди. Но вот события Семилетней войны, пришедшейся, как известно, на период царствования Елизаветы Петровны, давали пищу художественному воображению: «Мирная и беззаботная, она [Елизавета] была вынуждена воевать чуть не половину своего царствования, побеждала Фридриха Великого, первого стратега своего времени, брала Берлин, уложила пропасть солдат на полях Цорндорфа и Кунерсдорфа» (Ключевский В. О. Курс русской истории. Ч. 4. С. 314).

Отметим, что в графическом листе, посвященном как раз битве при Кунерсдорфе и бегству Фридриха, «первого стратега», появляется совсем новая черта в русском батальном жанре. Декоративность, нарядность всего строя листа не мешает изобразить

простого солдата, казака, т.е. тех людей, которые и решают исход битвы (и не их вина, что победы плохо использовали генералы).

Для исторической живописи последующего столетия это станет характерно только со времени В. В. Верещагина.

Триумфальностью было пронизано все искусство петровской эпохи – архитектура с ее декором, парковые ансамбли, парадные портреты Петра и его «птенцов», но особенно гравюра. Она запечатлела картину всех главных событий времени: морские и сухопутные баталии, победы и фейерверки по случаю «викторий», торжественных «вшествий», триумфальные арки, парады, свадебные пиры, а главное – многочисленные виды новой столицы. Все эти жанры продолжали развиваться и в середине столетия (исключение составляют разве только изображения свадебных пиров), но с различной степенью интенсивности.

Фейерверки стали наряднее, насыщеннее архитектурными мотивами в духе расцветающего барокко, иногда даже перегруженными в деталях: обе императрицы торжественно и пышно, хотя и по-разному, в соответствии с собственным вкусом, отмечали свои тезоименитства. Фейерверки петровского времени обычно устраивались в честь какой-либо «виктории». В середине века «огненные потехи» (или «потешные огни») в основном посвящались бесконечным празднествам при дворе, которые носили чисто развлекательный характер. Но иногда иллюминации имели и научно-просветительское значение. Так, фейерверк 28 января 1734 г. был устроен по заданию Академии наук и изображал «земной и небесный глобусы». В 1750-е гг. проекты-описания фейерверков не раз делал М. В. Ломоносов. Известно, например, что написанные на разных языках такого рода описания раздавались гостям на фейерверке в честь новоселья в доме графа Алексея Орлова (1765).

Видовые гравюры (ведуты) и фейерверки исполнялись чаще всего граверами Гравировальной палаты Академии наук – О. Эллигером, Х. А. Ворманом, Г. А. Качаловым, Н. Ф. Челнаковым, П. А. Артемьевым, А. А. Грековым, Е. Г. Виноградовым. В 1760-е гг. на смену барочным композициям, полным динамики, контрастов белого и черного: столбы огня, серебристые полосы взлетающих ракет, сжигаемые затейливые пирамиды и т.д., – появляются листы более строгих композиций, предвещающие приход нового стиля, классицизма. Фейерверки были запечатлены и в оригинальных рисунках – гуашах с фонтанами огненных столбов на темном небе или легких, прозрачных акварелях. «Большой огонь», как писал Ф. М. Достоевский в «Бесах» (правда, совсем не по праздничному поводу), «всегда производит впечатление раздражающее и веселящее; на этом основаны фейерверки... там огни располагаются по изящным, правильным очертаниям и, при полной своей безопасности, производят впечатление игривое и легкое, как после бокала шампанского».

Большое место в гравюре середины столетия занимают изображения загородных резиденций, что и понятно, если учесть активность строительства в данный период. Петергоф, Ораниенбаум, Царское Село с их дворцами, павильонами и парковыми

сооружениями – боскетами, перголами, фонтанами, прудами, лабиринтами, гротами, беседками и т.д. становятся частым мотивом этих видов. Изображения полны ликующей праздничности и торжественности – достаточно вспомнить павильоны одного Царского Села: Грот, Эрмитаж, Монбижу.

Коронационные альбомы времени Елизаветы Петровны

С середины XVIII в. в графике появились и новшества, например так называемые коронационные альбомы. Работа над коронационным альбомом Елизаветы Петровны началась сразу в 1742 г. – именно этой датой отмечен приказ «сочинить» портрет ее императорского величества «первому придворному моляру Короваку» (см.: Материалы для истории Императорской Академии наук. Т. 5. [1742–1743]. СПб., 1889. С. 991). Приказ будет повторяться на многих страницах академических документов.

Для «Описания вшествия в Москву и коронования императрицы Елизаветы» (1745) понадобилось несколько лет работы. Сохранилось три альбома рисунков. Первый включал натурные рисунки пером и тушью архитектора Ивана Мичурина, исполнившего к 1742 г. более 600 листов. Второй, главный, который и был поднесен императрице, содержал повторение этих рисунков, но раскрашенных акварелью. Третий альбом представлял собой перерисовки, исполненные руководителем Рисовальной палаты Академии наук Иоганном Элиасом Гриммелем (1703–1758) и архитектором Иоганном Шумахером. По оригиналам первого и третьего альбомов и были исполнены гравюры коронационного альбома (54 листа). Х. А. Вортману в нем принадлежат два листа с изображением императорской короны и мантии; Григорию Качалову – иллюминации, вид триумфальных ворот, само «вшествие» (Качалов считался «мастером проспектов»), Иван Соколов исполнил лучшие образцы резцовой гравюры: иллюминации, изображение придворного бала, регалии власти и др. Он же перегравиrowывал фронтиспис – портрет Елизаветы Петровны с оригинала Л. Каравака, исполненный поначалу И. Штенглином в «черной манере», но не удовлетворивший К. Г. Разумовского, возглавлявшего тогда Академию. Портрет и стал основным жанром Соколова, который был к тому же блестящим рисовальщиком, что доказывает карандашный портрет императрицы (1740-е, ГРМ). Именно Соколов 10 лет возглавлял работу гравиrowальных мастерских Академии, сменив на этом посту Вортмана и выучив много талантливых русских граверов.

Ведуты Михаила Махаева и Алексея Зубова: общее и отличие

Наиболее интересное развитие в середине века в графике получил жанр ведуты, поскольку вопреки всем сложностям времени и неустойчивости власти, несколько замедлившись в конце 1720 – начале 1730-х гг., Петербург продолжал расти, приобретать все более определенный облик в правление женщин на русском престоле, особенно при Елизавете Петровне. Ведута в графике становится одним из главных, если не самым главным жанром этого времени наравне с бесчисленными фейерверками. Замечательное начало жанру было положено, как известно, еще при Петре, поэтому интересно сравнить ведуту петровскую и середины века, аннинско-

елизаветинскую.

К 1716 г. относится одно из самых значительных произведений граверного искусства XVIII в. – «Панорама Петербурга», исполненная Алексеем Зубовым на четырех больших досках. Она изображала длинный ряд домов по набережной (вернее, разным набережным), а на переднем плане – большие и малые корабли на Неве, причем в одной из лодок даже были представлены Петр и Екатерина. Причиной быстрого забвения этой панорамы стал слишком быстрый рост города и, как следствие, несоответствие его вида изображенному на гравюре. Как мы помним, не только в ведутах, но и в баталиях Зубов придерживался определенной композиционной схемы, простой, логически ясной, – деление пространства всего листа на несколько, чаще всего на два или три плана, точнее, на изображение неба и воды, как в известной пословице: «Бог дал голландцам небо и воду, землю они выдумали себе сами», или еще более конкретно о Петербурге у К. Н. Батюшкова: «Смещение воды со зданиями» (это уже прямо о Зубове). На фоне неба с курчавыми облаками и ввиду архитектурного памятника разворачивается в лентах и картушах надпись «Санкт-Петербург», выполненная кириллицей или латиницей, а иногда и тем и другим шрифтом, занимая в высоту большую часть листа. Этой композиции, т.е. четкому, почти чертежному делению на планы, где архитектура, как нам дает понять надпись в облаках, является главным предметом изображения, но всегда представлена на заднем плане, Зубов остается верен в течение почти всей своей творческой жизни, и не только в ведутах. В приеме Зубова много архаического, что, однако, и составляет прелесть листов с его предельно лаконичным штрихом.

Зубовская ведута открывает путь к новому этапу в городском пейзаже. Этот этап связан с именем Михаила Ивановича Махаева (1717–1770), одного из самых замечательных «видописцев» в русском искусстве, которому предстояло стать истинным певцом Северной столицы, таким, как Каналетто стал по отношению к Венеции. Махаев, родившийся под Москвой, с 1728 г. жил в Петербурге. Он учился в Адмиралтейской (Морской) Академии «математических и навигацких наук», с 1731 г. служил в Академии наук, сначала в Инструментальной, затем в Словорезной палате; долго был подмастерьем, как и полагалось в те времена, а с 1756 г. – мастером. С 1743 г. и практически до конца жизни он являлся руководителем Ландкартно-Словорезной палаты Академии наук. В Художественном департаменте Махаев без малого 40 лет резал и лил надписи к Атласу Российской империи, к дипломам почетных членов Академии (среди которых были такие, как Вольтер, М. В. Ломоносов, В. К. Тредиаковский), надписи на щитах серебряной раки Александра Невского, буквы российской Азбуки и пр. Одновременно с искусством «словорезания» Махаев учился рисованию у И. Э. Гриммеля. Рисовал он постоянно (тушь, кисть, перо, иногда акварель и гуашь по предварительному карандашному рисунку). Старые источники упоминают и печальные факты его биографии: за пьянство Махаев не раз «в железах» сидел «под караулом». Тем не менее в 1746 г. именно он получил право «снимать проспекты в Петербурге», и с 1748 г. начал интенсивно работать над ними.

В коронационном альбоме императрицы Елизаветы Петровны, вышедшем в 1745 г. и

насчитывавшем более 50 листов, Махаев только резал надписи к гравюрам. Его первой «перспективой» был рисунок Александро-Невского монастыря (1747; тушь, перо, кисть). В это же время он познакомился с Джузеппе Валериани, мастером ведуты, работавшим и как театральный декоратор оперной труппы, и как создатель плафонов в петербургских дворцах. Но, как отмечает исследователь, Валериани для Махаева был не учителем, а лишь помощником и руководителем. Махаев был приглашен для исполнения рисунков в альбом, задуманный как изображение плана Петербурга и 12 его «перспектив» и поднесенный императрице Елизавете Петровне в одну из годовщин ее коронации 25 апреля 1753 г. Рисунки исполнены с разных (иногда очень высоких) точек города: с башни Кунсткамеры, от «Соловьевского дому» (у Меншиковского дворца), с Адмиралтейства и Адмиралтейских и Аничковских ворот, Летнего дворца от Фонтанки и Исаакия, с Галерной гавани и пр., а в 1749 г. даже со льда Невы. Махаев исполнял рисунки в основном гушью и пером с отмывкой кистью, использовал камеру-обскуру (как говорили, такую огромную, что в ней свободно помещался человек с доской на треножнике) и зарисовывал вид, отражающийся на бумаге через объективы с помощью зеркал; помимо оптических, употреблял механические инструменты. Вскоре все 12 видов Петербурга были выполнены, из них первый рисунок – «Вид вверх по Неве-реке от Академии наук и Зимнего дворца к востоку» датируется 1748 г., а последний – «Вид старого Зимнего дворца с каналом, соединяющим Мойку с Невой» выполнен в 1750 г. План города, в основе которого лежал известный план Зихгейма 1737 г., также был окончен и явился одним из изящнейших произведений искусства гравюры «по своему ритму, размещению украшений, общему впечатлению свободы и легкости композиции», «сочетанию точности и “приятства”, свойственных середине XVIII века» (см.: Алексеева М. А. Михайло Махаев – мастер видового рисунка XVIII века. СПб., 2003. С. 85).

В Академии наук рисунки принимало специальное «Совещание по делам художественным» под председательством Я. Штелина. Общее руководство лежало на Дж. Валериани. Затем рисунки отправлялись в Гравировальную палату, где их гравировали (резец, офорт) лучшие мастера во главе с Иваном Соколовым. «Вид Адмиралтейства и около лежащих строений» сначала был гравирован в «черной манере» И. Штенглином, но был забракован и перепоручен Соколову, который вместе с Григорием Качаловым принимал участие еще в работе над альбомом 1745 г. Их содружество продолжалось и впоследствии, только из-за возросшего объема работ расширился штат мастеров. Кроме Качалова, Соколов взял в свою команду еще пять граверов: Ефима Виноградова, Якова Васильева, Ивана Елякова, Екима Внукова и Алексея Грекова. Все они принимали участие в 1747 г. в оформлении сочинения Фенелона «Похождение Телемака, сына Улисса». «Вид вверх по Неве от Академии наук и Зимнего дворца» гравировал Виноградов, «Вид вниз по Неве от Зимнего дворца и Академии наук» – Качалов, ему же принадлежат гравюры «Фонтанка от Грота и Запасного дворца», «Вид Адмиралтейства», «Вид Невского проспекта от реки Мойки и дома Строгановых». «Вид вниз по Неве от наплавного моста» исполнил Васильев, «Проспект Государственных коллегий с частью Гостиного двора» – Внуков, а «Летний дворец» – Греков. Сам Махаев не гравировал петербургские перспективы, хотя прекрасно владел резцом. Д. А. Ровинский насчитал всего восемь листов,

награвированных самим мастером, из них один – портрет его прадеда, «первого русского солдата» Сергея Бухвостова.

Альбом под названием «План столичного города Санкт-Петербурга с изображением знатнейших оного проспектов, изданный трудами Императорской Академии наук и художеств в Санкт-Петербурге» был создан «под смотрением» Ивана Соколова. По высочайшему повелению 12 экземпляров его были раскрашены от руки И. Э. Гриммелем. Помимо плана, альбом включал в себя 12 «перспектив», из них четыре – виды проспектов и набережных на двойных листах, восемь отдельных памятников и улиц – на одинарных. В годовщину коронации, 25 апреля 1753 г., альбом был поднесен императрице и великокняжеской чете – Петру Федоровичу и Екатерине Алексеевне. Но это были пока лишь главные, первые экземпляры; в следующем месяце альбом вышел в свет и был подарен представителям высшей знати, Синоду и Сенату, отослан за границу, к королевским дворам, в европейские собрания, библиотеки и академии. Успех Альбома, а следовательно, и спрос на него был огромен. Тираж в тысячу экземпляров разошелся в несколько месяцев, трижды его пришлось допечатывать. Допечатки, в отличие от замечательной по-своему «Панорамы» Зубова, исполненной в 1716 г., делались и в 1760-е, и в 1770-е гг. Указом Сената в 1758 г. было отмечено искусство художников и то, что на них «не втуне... жалованье употреблено» (публ.: Малиновский К. В. «Видописец» Петербурга // Ленинградская панорама. 1984. № 12. С. 31-34).

Один из экземпляров альбома, раскрашенный от руки акварелью и гуашью в 1790-х гг., хранится в Эрмитаже. В эту серию вошли четыре больших вида на Неву: от 13-й линии Васильевского острова до Петропавловской крепости, виды Адмиралтейства, Зимнего дворца Петра I, Летнего дворца, здания Двенадцати коллегий, Аничкова дворца, Биржи и Фонтанки с Летним садом. Из оригинальных рисунков Махаева к этому альбому сохранились листы «Летний дворец Елизаветы Петровны со стороны двора», «Зимний дворец Анны Иоанновны», «Вид Немецкой (Миллионной) улицы от Главной аптеки к Зимнему дворцу». По мнению М. Л. Алексеевой, автора исследования о Махаеве, альбом в литературе ошибочно связывается с 50-летней юбилеем Северной столицы: он был исполнен именно в честь годовщины коронации Елизаветы Петровны, а даты юбилея и коронации просто совпали.

После выхода в свет альбома 1753 г. Михаил Махаев начинает рисовать окрестности Петербурга, исполняет семь рисунков усадьбы канцлера А. П. Бестужева-Рюмина на Каменном острове, Царского Села, Петергофа, Ораниенбаума (рисунки сохранились). В 1755-1760 гг. с них была исполнена серия гравюр: Н. Ф. Челнаковым и П. А. Артемьевым – «Петергофский дворец»; Е. Г. Виноградовым – «Охотничий павильон в Сарском Селе» и «Павильон Эрмитаж в саду Ея Императорского Величества в Сарском Селе»; Е. Т. Внуковым и Н. Ф. Челнаковым – «Увеселительный дворец в Ораниенбауме». С 1756 г. Махаев вновь обращается к видам Петербурга, рисуя «Новый Зимний дворец», «Большую Немецкую улицу с Марсова поля», «Вид по реке Мойке от Крюкова канала до дворца П. И. Шувалова», изображение Старого Зимнего и Летнего дворцов, вид на Неву от Петропавловской крепости и др.

В этих рисунках отчетливо звучат жанровые мотивы, художником введены бытовые реалии, умело охарактеризована легкая, прозрачная световоздушная среда, есть даже вполне реалистическое изображение зимнего пейзажа.

Е. Г. Виноградов с рисунка М. И. Махаева. Проспект старого Зимнего дворца с каналом

Петербургские виды Махаева по композиции можно разделить на три группы: первая создает общий план, вторая всегда изображает реку, третья – отдельное здание. Если здания были еще не возведены и известны только в проектах, по петровской (т.е. зубовской) традиции Махаев изображал их анфас. Они не так живы по образу, но именно эти листы имели огромное значение при восстановлении разрушенного в результате Великой Отечественной войны. После коронации новой императрицы в 1765 г. Махаев под началом живописца Ж.-Л. Де Вельи (Девельи, Девелли) готовил коронационный альбом Екатерины II, рисовал виды Москвы; для П. Б. Шереметева – виды его усадьбы «Кусково», которые были награвированы уже во Франции.

Как и Зубов, Махаев незадолго до смерти обращается к изображению Соловецкого монастыря, поместив в центре своей композиции «Тезис Соловецкого монастыря» фрагмент из зубовской гравюры, что кажется знаменательным, поскольку Махаев, несомненно, предстает здесь продолжателем традиций петровской ведуты даже в сюжете. Творчество обоих мастеров имело огромное значение для формирования пейзажного и бытового жанра последней трети столетия. Влияние Михаила Махаева вполне отчетливо отразилось на живописном образе города в пейзажах Федора Алексеева.

Вполне естественно, что, исследуя петербургские «перспективы» Махаева, невольно сравниваешь их с величественной «Панорамой Санкт-Петербурга» Алексея Зубова. Они тесно связаны между собой, их объединяет прежде всего общий мотив – сам Петербург с могучей рекой и парусниками на ней, с торжественными дворцами по бокам. Композиции Махаева, конечно, сложнее; в них уже нет деления на три плана, художник свободно оперирует пространством, создает ощущение его глубины, умело используя уходящую вдаль линию реки или Невского проспекта. Листы Махаева живописны, в них даже есть иллюзия воздушной среды. Это прекрасно понимали работающие с ним граверы, руководимые Иваном Соколовым, тончайшим мастером, которого по дарованию можно поставить в один ряд с самим Махаевым и который 10 лет возглавлял Гравировальную мастерскую Академии наук (сменив на этом посту Х. А. Вортмана) и имел много талантливых учеников. В свободной тоновой гравюре, исполненной по рисункам Махаева и вышедшей из их рук, уже ничто не напоминает строгой, контурной, почти чертежной манеры Алексея Зубова. Отсутствуют и прелестные архаизмы: высокие горизонты, ленты поверху с названием листа, картуши с амурами. Вместо этого у Махаева – естественные облака, плывущие в высоком небе, целостный, пусть и несколько театрализованный (какой-то всеобщий праздник кораблей!) образ живого города: с кипучей жизнью, марширующими солдатами, мчащимися каретами, людьми, перебирающимися на лодках с одного берега на другой.

В махаевском изображении огромную роль играют дома, дворцы, набережные, сообщающие блеск и неподражаемую величественность молодой Северной столице. Недаром рисунки Махаева и гравюры по ним служили «образцами», «оригиналами» для живописных полотен. Махаевские виды – это именно архитектурный пейзаж, графическая ведута. Они создают ощущение свежего ветра, простора, вольного течения полноводной реки, украшенной кораблями с алыми парусами. Конечно, этим никак не умаляется роль Алексея Зубова, который также творил образ живого, строящегося города. Но если в «Панораме...» Зубова только исследователи методом скрупулезного сравнительного анализа графического материала могли уточнить, что за «дома», усадьбы и палаты изображены художником (исключение составляют разве что Петропавловская крепость и Меншиковский дворец), то на гравюрах по рисункам Михаила Махаева этот город сразу узнаваем нами, его далекими потомками, не говоря уже о его современниках. Вот почему гравюры по его рисункам имели такой успех за границей. Виды Петербурга были переизданы в Лондоне и Париже, в Италии, Испании. Благодаря Махаеву образ Петербурга стал знаменит по всей Европе, и Москва окончательно стала восприниматься «порфиноносной вдовой».

На гравюрах по рисункам Михаила Махаева мы узнаем Санкт-Петербург и сегодня. Всем этим его ведуты отличаются от полных своеобразного очарования панорам Алексея Зубова подобно тому, как «Гото Предестинация» Адриана Шхонебека отличается от кораблей на знаменитых махаевских «перспективах». И в этом их особенность, ценность и своя собственная красота.

Лубок середины XVIII века

Заклучая обзор жанров графики середины столетия, упомянем лубок, раскрашенный водяными красками и продававшийся в огромном количестве «вразнос». Политическая острота лубка петровского времени (сатира даже на царя) в лубке середины века сменяется бытовой карикатурой, обычно высмеивающей все иноземное; сказочными сюжетами (Бова Королевич, царь Салтан, Илья Муромец, Соловей-разбойник и пр.). Использовались и «заморские» сюжеты, «галантные сцены», смешно переделанные на отечественный лад. Один из излюбленных – «Савоська и Парамошка за карточной игрой», обряженные в кафтаны и шутовские колпаки. Примета времени: подробный городской интерьер, где лестница, мебель и даже паркетный пол – все изображено «с тщанием», с большим вниманием к реалиям быта. Появляется и новшество: теперь часто печатают на большой доске несколько сцен разного содержания и отпечатанное складывается, как тетрадь или «по кадрам».