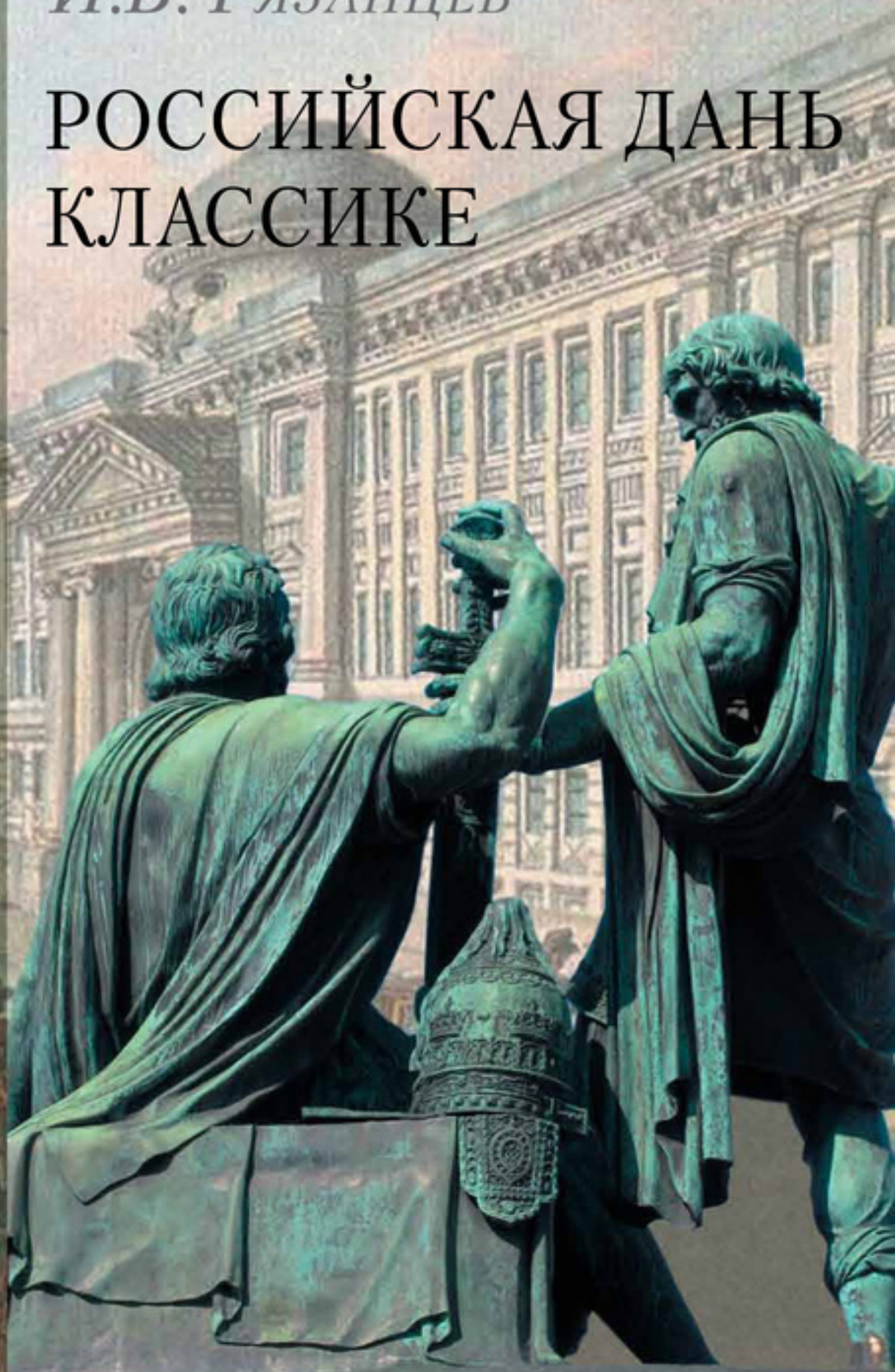


АРХИТЕКТОРЫ МОСКВЫ

*И.В. РЯЗАНЦЕВ*

# РОССИЙСКАЯ ДАНЬ КЛАССИКЕ



Игорь Рязанцев

**Российская дань классике.  
Роль московской школы в  
развитии отечественного  
зодчества и ваяния второй  
половины XVIII – начала XIX века**

«Прогресс-Традиция»

2014

УДК 67.01.09

ББК 85.11

## **Рязанцев И. В.**

Российская дань классике. Роль московской школы в развитии отечественного зодчества и ваяния второй половины XVIII – начала XIX века / И. В. Рязанцев — «Прогресс-Традиция», 2014

ISBN 978-5-589826-491-8

Книга посвящена исследованию вклада русской художественной культуры в становление и развитие одного из больших мировых стилей – классицизма второй половины XVIII – начала XIX века на материале зодчества и ваяния. Подчеркивается особая роль московской школы в этом процессе. Отталкиваясь от проблематики наследия и наследования, автор в части, посвященной зодчеству, проводит читателя по анфиладам важнейших для судьбы стиля в России вопросов: инерции барокко, типологии и иконографии классицистического здания, специфики московских предпочтений, альянса архитектуры и природы, а также закономерностей экспозиционного ансамбля. Ваяние эпохи классицизма читателю представлено в свете взаимодействия «подражательных» и иносказательных задач. Здесь он погружается в мир российской истории как источника тем в академическом искусстве, знакомится с особенностями использования тематического арсенала античных мифов в череде воплощений российской Минервы, в том числе и в барельефах Московского сената. Замыкает книгу классически строгий анализ мемориальных шедевров Москвы и Петербурга: памятника Минину и Пожарскому и Александровской колонны. Внимание уделяется и усадьбе как особому месту для реализации мемориальных замыслов. Опираясь на свой и коллективный исследовательский опыт, используя редкие, в том числе и архивные данные, автор показывает неуклонный рост значения Москвы в художественной жизни Российской империи рассматриваемой эпохи. Современный научный подход и увлекательный показ специфики старинного искусства делают книгу интересной не только для специалистов, студентов гуманитарного профиля, но и всех, кого волнует отечественная, в том числе и московская классика.

УДК 67.01.09

ББК 85.11

ISBN 978-5-589826-491-8

© Рязанцев И. В., 2014

© Прогресс-Традиция, 2014

## Содержание

От составителей	7
Предисловие. Историк искусства И.В. Рязанцев (1932-2014)	9
Введение	18
Проблема наследия в русском искусстве эпохи классицизма	18
Конец ознакомительного фрагмента.	38

**И. В. Рязанцев**  
**Российская дань классике. Роль**  
**московской школы в развитии**  
**отечественного зодчества и ваяния**  
**второй половины XVIII – начала XIX века**

© Рязанцев и. В., наследники, 2017

© «Прогресс-Традиция», 2017

\* \* \*

## От составителей

Предлагаемая книга представляет собой посмертное издание труда действительного члена Академии художеств, доктора искусствоведения Игоря Васильевича Рязанцева (1932-2014), долгие годы руководившего отделом русского искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств Академии художеств. Комплектуя по достижении восьмидесятилетия свою книгу, Игорь Васильевич сам тщательно работал над ее содержанием и структурой, обсуждал ее главы с коллегами и внимательно прислушивался к их пожеланиям. Книга включает положения, разработки и идеи, нашедшие ранее воплощение в разновременных трудах<sup>1</sup>, в том числе и в неопубликованной рукописи «Основные черты архитектуры раннего классицизма в России» (1968). Она давно получила признание специалистов и неоднократно использовалась в различных изданиях по истории отечественного зодчества, а также при атрибуции и реставрации памятников.

Книга отражает преимущественные интересы автора к стилевой проблематике в отечественном искусстве, в том числе и в связи со спецификой локальной, местной, в данном случае московской, школы. Родившийся и выросший в Москве Игорь Васильевич с детства постигал историю и топографию местных памятников. Это не могло не сказаться впоследствии на формировании научного взгляда на «московские предпочтения». Его же личные предпочтения нашли отражение в структуре книги, состоящей из трех частей: «Зодчество», «Ваяние» и «Тема памяти в зодчестве и ваянии».

Широта понимания проблем изучения отечественного художественного процесса способствовала тому, что в течение многих лет Игорь Васильевич не только сам занимался разными сторонами искусства XVIII–XX веков, но и стал инициатором создания серии научных сборников «Русское искусство Нового времени». В течение долгого времени он неизменно был составителем и одним из его авторов. Так, благодаря его энтузиазму и активному участию ответственного секретаря издания Екатерины Александровны Тюхменевой вышло 16 выпусков. В них печатались статьи как сотрудников НИИ РАХ, так и многих московских, петербургских и работающих в различных регионах страны специалистов, давно известных и начинающих авторов. Материалы издания высоко оценивали профессионалы, знатоки и любители отечественного искусства. Сборники неоднократно были результатом научных, в том числе международных, конференций.

Добавим, что нам хотелось сделать книгу не сугубо специальной, а способной завоевать интерес самого широкого читателя, любящего русскую историю и искусство, московскую старину и сам город, претерпевший, как и любая крупная европейская столица, значительные изменения за свою многовековую историю, но сохранивший неповторимость художественной атмосферы. Текст сопровождается большим количеством иллюстраций, в том числе обычно не публикуемых. Иначе говоря, думалось сделать издание интересным для людей самого разного возраста – от школьного до преклонного, одинаково стремящихся сблизиться с отечественной стариной. Игорь Васильевич – москвич в четвертом поколении – не просто знал ее как профессионал, но глубоко любил, прекрасно чувствовал и умел сообщить эти качества своим читателям и слушателям.

Мы, выпускающие книгу коллеги ушедшего автора – его жена (О.С. Евангулова) и друг (А.А. Карев), приложили все возможные усилия к тому, чтобы, реализуя его последнее желание, максимально сохранить стиль исследователя, и надеемся, что в большинстве случаев он бы согласился с последней редакцией.

---

<sup>1</sup> Подробнее см.: Предисловие.

Выражаем огромную благодарность издательству «Прогресс-Традиция» и прежде всего Елизавете Давидовне Горжевской за то, что она предложила и сделала возможной эту публикацию.

Мы признательны Екатерине Александровне Тюхменевой, курировавшей в качестве секретаря поэтапное обсуждение рукописи на заседаниях отдела, и всем коллегам Игоря Васильевича, принимавшим участие в этом обсуждении.

Подготовка рукописи к изданию была бы невозможна без бескорыстной помощи Татьяны Викторовны Яблонской и Георгия Константиновича Смирнова, за что мы им тоже очень благодарны.

*О.С. Евангулова, А.А. Карев*

## Предисловие. Историк искусства И.В. Рязанцев (1932-2014)

И.В. Рязанцев, как уже говорилось, был потомственный москвич. Он так рассказывает о своем детстве: «Я родился в 1932 году (2 декабря. – А.К.) в роддоме имени Клары Цеткин в Шелапутинском переулке, в районе Ульяновской улицы, сейчас – Николо-ямской. В роддоме моя мама работала медсестрой... Наш дом, – продолжает Игорь Васильевич, – стоял на углу Товарищеского и Хивинского (сейчас Добровольческий) переулков, это дом № 31 – усадьба Баулиных XVIII века. Дом был довольно сильно перестроен и разбит на коммунальные квартиры. Большая печь была, отделанная кафелем без рисунка. В огромную коммунальную кухню выходили шесть или семь комнат. Под ней был сводчатый подвал – казенное хранилище картофеля, в подвал вели лестницы из люков... Двор был замкнутый. Ворота висели на огромных петлях... А калитка была старинная, невероятной толщины и тяжести... Наш переулок и все улицы в округе были вымощены, но мы все равно катались на велосипедах... Зимой было еще одно безобразное занятие, мы на коньках катались по мостовой и проволочными крючками цеплялись за машины, которые ехали тогда очень медленно.

Я ходил в школу в Товарищеском переулке. Тогда она называлась № 468... На Большой Коммунистической сохранилось здание эпохи модерн, там была центральная детская библиотека с хорошим читальным залом – в одной из больших гостиных старого особняка... В наше время замечательная церковь Мартина Исповедника была занята каким-то архивом, и между этажами внутри были сделаны перекрытия. По Таганской улице был Дом науки и техники, мы ходили туда в кино. Здание было конструктивистского типа, доукрашательской эпохи... Кино можно было смотреть и в кинотеатре «Таганский», в нем был смешной зал, невероятно длинный и высокий. Желательно было сидеть не дальше середины.

В детский парк имени Прямякова мы ходили на каток, со временем я понял, что парк расположен был на бывшем кладбище Покровского монастыря. Но монастырских построек уже тогда не осталось... Купаться мы ездили в Фили, там сохранялась старая усадьба, двухэтажный барский деревянный дом... На Калитниковском кладбище похоронены обе мои бабушки, мама, папа, бабушка. Кладбище старинное, там церковь позднего ампира, и попадаются саркофаги белого камня... промысел, возможно, мячковский, несомненно, XVIII века.

Мой отец (Василий Антипович Рязанцев. – А.К.) работал на заводе «Динамо», на территории была закрытая церковь, использовалась как литейная. Потом я узнал, что в этой церкви похоронены Пересвет и Ослябя, иноки, которые сражались вместе с Дмитрием Донским»<sup>2</sup>.

Выбор профессии состоялся в старших классах мужской школы и во многом благодаря преподавателю из МГУ, который сумел заинтересовать молодых людей гуманитарной сферой. Во всяком случае, золотой медалист Игорь Рязанцев решил поступить на отделение искусствоведения исторического факультета МГУ.

Уже на собеседовании, которое проводил тогда будущий академик аспирант Д.В. Сарбьянов, он был замечен в нетривиальном для абитуриентов мышлении. За годы учебы (1951-1956) были прослушаны курсы А.А. Федорова-Давыдова, В.Н. Лазарева, Ю.Д. Колпинского, Г.А. Недошивина, В.М. Полевого, Р.С. Кауфмана, Б.Р. Виппера. Дипломным руководителем стал Михаил Андреевич Ильин, что отвечало тогда уже наметившемуся интересу к московской архитектуре. Кроме аудиторных занятий М.А. Ильин для слушателей своих спецкурсов устраивал «прогулки по памятникам», которые способствовали формированию знаточеских навыков и особого вкуса к архитектурной конкретике. Поэтому не случайно в качестве

---

<sup>2</sup> Серебрякова Р. «Зимой было еще одно безобразное занятие» // Московское наследие. Восток. 2013. № 26. С. 31–32.

дипломной темы было избрано творчество московского зодчего И.В. Еготова. И хотя впоследствии И.В. Рязанцев к этой теме специально не обращался, уже в работе над ней сформировался круг научных предпочтений на ближайшие годы: русская, по преимуществу московская архитектура эпохи классицизма.

Еще до окончания университета в феврале 1956 года Игорь Васильевич вместе со своей однокурсницей, будущей супругой и соавтором целого ряда научных трудов Ольгой Сергеевной Евангуловой поступил на работу в Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А.В. Щусева. После женитьбы в апреле 1956 года началась совсем уже взрослая жизнь со съемными квартирами и повседневными семейными заботами. Между тем молодой научный сотрудник музея чувствовал в себе силы вести активную исследовательскую работу, тем более что вокруг сформировалось соответствующее общество. Кроме жены это были такие ныне хорошо известные специалисты, как Л.В. Андреева, Н.А. Евсина, Л.В. Тидман, В.Э. Хазанова.

После нескольких лет работы в музее Игорь Васильевич поступает в очную аспирантуру родной кафедры истории русского и советского искусства исторического факультета МГУ (1960-1963). Его научным руководителем становится заведующий кафедрой профессор Алексей Александрович Федоров-Давыдов. Избранная тема «Основные черты архитектуры раннего классицизма в России» оказалась не такой простой в условиях еще не сложившегося в нашей науке опыта типологического подхода к широкому кругу памятников. Тем не менее в 1968 году диссертация успешно защищается в МГУ. Развернувшаяся на защите дискуссия была своеобразным симптомом появления нового научного дискурса, пережившего расцвет уже позже, в 1970-1980-е годы. Не будучи опубликованной целиком в качестве монографии, диссертация имела широкий резонанс среди специалистов. В ней впервые образ здания раннего классицизма представлен как своеобразная модель, основные качества которой были детально проанализированы по позициям: план, объем, декор, включающий ордерное решение фасадов и интерьеров, а также элементы изобразительной декорации. Собранные воедино выводы и таблицы в конце исследования дают беспрецедентную картину признаков раннего этапа классицизма в России. Причем данные характеристики оказываются актуальными не только для архитектуры и, соответственно, прикладного искусства, но и для искусства изобразительного. Отдельные положения диссертации были изложены в предзащитных публикациях<sup>3</sup>, а также в работах более позднего времени: большой статье в «Трудах Академии художеств»<sup>4</sup>, общих изданиях, таких как «История искусства народов СССР»<sup>5</sup>, а также в учебнике «История русского искусства»<sup>6</sup>. В наиболее полном варианте материалы диссертации используются в одной из глав настоящего издания.

По окончании аспирантуры в 1963 году Игорь Васильевич поступает на работу научным сотрудником в руководимый В.П. Толстым сектор Декоративно-прикладного искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств (в то время – Академии художеств СССР).

В это время параллельно с доработкой диссертации, публикацией необходимых для защиты статей в соответствии с планами сектора И.В. Рязанцевым осваивается новая для него

---

<sup>3</sup> См.: *Рязанцев И.В.* Основные черты раннего классицизма в России. Автореферат дис... кандидата искусствоведения. М., 1968.

<sup>4</sup> *Рязанцев И.В.* Некоторые особенности раннего классицизма в России // *Труды Академии художеств СССР*. Вып. 1. М., 1983. С. 197–210.

<sup>5</sup> *Рязанцев И.В.* Русская архитектура второй половины XVIII века // *История искусства народов СССР*. В 9-ти т. Т 4. М., 1976. С. 42–61.

<sup>6</sup> В частности – во введении к разделу «Искусство второй половины XVIII века». См.: *История русского искусства*. В 2 т. Т. 1. Искусство X – первой половины XIX века: Учебник / Под ред. М.М. Раковой и И.В. Рязанцева. 2-е перераб. изд. М., 1978. С. 137–143; *История русского искусства*. В 3 т. Т. 1. Искусство X – первой половины XIX века / Отв. ред. М.М. Ракова, И.В. Рязанцев. 3-е изд., испр. и доп. М., 1991. С. 143–149.

сфера – советское декоративно-прикладное и монументальное искусство. Помимо раздела о советском декоративно-прикладном искусстве 1945-1965 годов в академическом многотомнике «Всеобщая история искусства»<sup>7</sup> и нескольких статей в разных изданиях, была написана монография «Искусство советского выставочного ансамбля. 1917-1970. Работы художников Москвы и Ленинграда», вышедшая в издательстве «Советский художник» в 1976 году<sup>8</sup> и ставшая очевидно успешным результатом этого этапа.

В книге впервые исследуются основные фазы развития отечественного выставочного ансамбля за более чем 50-летний период. Основываясь на концепции ансамбля как разновидности декоративно-прикладного искусства, автор намеренно дистанцируется от анализа архитектуры павильонов и выставочных комплексов. Основное внимание сосредоточено на истории этого искусства в нашей стране, на эволюции ансамблевых принципов, господствующей в тот или иной период стилистике, роли авторского начала при участии множества специалистов из разных областей и т. д. Рассматривая довольно протяженный путь, который проделал отечественный экспозиционный ансамбль от Постоянной Промышленно-показательной выставки ВСНХ в Москве (1918-1928) до ЭКСПО-70, И.В. Рязанцев уделял внимание не только эволюции функционального, типологического или стилевого характера, но и устойчивым принципам самой сферы выставок. Вряд ли случайно он впоследствии вновь обращается к теме выставочного ансамбля, но уже на материале более близком (см. главу «Экспозиционный ансамбль от Кунсткамеры до «Российского музея» в Московском Кремле» в настоящем издании).

Переход в сектор (позже – отдел) Русского искусства в 1971 году (тогда его возглавляла М.М. Ракова) обозначил начало нового периода в творческом пути Игоря Васильевича. Он вновь обратился к искусству XVIII столетия. Правда, теперь главным объектом внимания стала скульптура – ближайшая родственница архитектуры в семье изобразительных искусств. Среди факторов, повлиявших на этот выбор, несомненно, был и опыт длительного общения с тестем Сергеем Павловичем Евангуловым – известным скульптором, работавшим в сфере малых форм и миниатюры. Со студенческих времен он имел постоянную возможность наблюдать за тем, как создавалась та или иная работа – от эскиза до воплощения в материале, обсуждать вопросы содержания произведения, техники лепки или резьбы по кости и твердым породам дерева, быть свидетелем, а иногда и участником процесса рождения названия нового произведения.

Известную плавность переходу внимания от одного вида искусства к другому обеспечил исследовательский интерес к синтезу и взаимодействию архитектуры и скульптуры, реализовавшийся, например, в статьях начала 1980-х годов «Достижения русской скульптуры и архитектуры второй половины XVIII века и проблема наследия» и «О некоторых проблемах синтеза искусств (на материале русского искусства)»<sup>9</sup>. Вопросы взаимодействия искусств и впоследствии волновали исследователя, о чем свидетельствует работа «Проблема наследия в творчестве скульпторов и архитекторов России второй половины XVIII века», опубликованная в Труды Академии художеств в 1987 году<sup>10</sup>. Статья эта в известной степени является связующим звеном между периодом пристального внимания к архитектуре и последующими исследовательскими интересами. В ней обстоятельно рассмотрена, если так можно сказать, структура проблематики и ее составные части. Так, ставится вопрос о двух противоположных подходах

---

<sup>7</sup> Бибикова И., Рязанцев И. Декоративно-прикладное искусство // Всеобщая история искусств. Искусство 20 века. Т. 6. Кн. 2 / Под общ. ред. Б.В. Вей-марнаи Ю.Д. Колпинского. М., 1966. С. 206–211.

<sup>8</sup> Рязанцев И.В. Искусство советского выставочного ансамбля. 1917-1970. Работы художников Москвы и Ленинграда. М.: Советский художник, 1976.

<sup>9</sup> Рязанцев И.В. Достижения русской скульптуры и архитектуры второй половины XVIII века и проблема наследия // Вопросы художественного образования. Сб. Вып. 35. Л., 1983. С. 3–16; *Он же*. О некоторых проблемах синтеза искусств (на материале русского искусства) // Проблемы синтеза искусств и архитектуры. Сб. Вып. 14. Л., 1983. С. 54–61.

<sup>10</sup> Рязанцев И.В. Проблема наследия в творчестве скульпторов и архитекторов России второй половины XVIII века // Труды Академии художеств СССР. Вып. 4. М., 1987. С. 128–152.

мастеров XVIII столетия к наследию. Порой его «изучение» нужно было для того, чтобы идти в другом направлении, как в случае с наследием барокко в эпоху классицизма. В то же время господствовало приятие наследия во всей широте его вариаций. Не менее важной представляется проблема, созвучная завету обращавшихся к мифу античных поэтов: «сказать по-своему принадлежавшее всем». Не сомневаясь в универсальной значимости античного наследия для архитекторов и скульпторов эпохи классицизма и опираясь на мнения современников и конкретные примеры, автор дает дифференцированную картину обращения к классике в зависимости от вкусов заказчика и мастера, а также целого ряда других обстоятельств. Важным представляется и восприятие античности через призму более близкого по времени наследия Ренессанса, классицизма XVII века и, наконец, непосредственных предшественников и учителей. Кроме того, рассматривается то, что вроде бы противоречит требованию строгого вкуса, но, тем не менее, тоже оказывается в арсенале наследуемого: готика, «шинуазери», «тюркери» и даже Египет. Каждая из граней проблемы, будь это ареал наследия, т. е. его географические и временные компоненты, основные типы наследуемого опыта или сюжет, иконография, атрибут, законы творчества и антологичность, воспринимается емкими тезисами, которые можно развивать в самостоятельные исследования. Таким образом, статья оказывается программной, в том числе и в контексте трудов самого автора.

Разумеется, в работах, посвященных общим для архитектуры и скульптуры вопросам, не обошлось и без стилевой проблематики. Разговор на эту тему, начатый еще в период создания кандидатской диссертации, продолжается и в ряде статей более позднего времени, и в частности таких как «Барокко в России XVIII – начала XIX века (воплощения стиля)» или «Об истоках псевдоготики В.И. Баженова»<sup>11</sup>.

Между тем для исследования собственно скульптуры было выбрано иное направление мысли. В этом плане показательными являются статьи, посвященные творчеству М.И. Козловского «Новое о творчестве М.И. Козловского», «Иконография и атрибут в работах М.И. Козловского»<sup>12</sup>. Интерес к аутентичному прочтению пластических «посланий» из века Просвещения соответствовал страстному увлечению Игоря Васильевича детективным жанром в литературе. К этому своему, как у нас принято выражаться, хобби он относился с необыкновенной серьезностью и обстоятельностью, не пропуская ни одного журнала, где печатались произведения классиков детективного жанра, не говоря уже о книгах, число которых в личной библиотеке сопоставимо с корпусом научной литературы об искусстве. Именно замеченное несоответствие существующего названия скульптуры обнаруженным «вещдокам», среди которых особенно важны атрибуты, в целом ряде случаев привело к своеобразным открытиям. Так, «Пастушок с зайцем» Козловского обернулся «Аполлоном-охотником», а его же «Сидящий пастушок» оказался замаскированным «Нарциссом». В процессе такого «расследования» постепенно сформировался и новый для исследователя подход, очень близкий не только иконографическому, но и иконологическому методу. И хотя И.В. Рязанцев не цитирует классика этого метода Э. Панофского и характеризует свой подход в иных терминах, в интересе к смысловой стороне дела в контексте идеологии эпохи Просвещения, а также к символике и эмблематике его работам этого времени о скульптуре нельзя отказать. Подобные усилия в отечественной гуманитарной науке привычнее было связывать со сферой содержания. В основном именно в данном направлении работает Игорь Васильевич в этот период, который завершается в 1988 году защитой в Специализированном совете НИИ РАХ докторской диссертации «Рус-

---

<sup>11</sup> Рязанцев И.В. Барокко в России XVIII – начала XIX века (воплощения стиля) // *Стиль – образ – время. Проблемы истории и теории искусства*. Сб. ст. / НИИ АХ СССР. М., 1991. С. 135–158; *Он же*. Об истоках псевдоготики В.И. Баженова // *Россия – Европа. Из истории русско-европейских художественных связей XVIII – начала XX века*. Сб. ст. / Ред. – сост. А. В. Толстой. М., 1995. С. 38–49.

<sup>12</sup> Рязанцев И.В. Новое о творчестве М.И. Козловского // *Советская скульптура* 8. М., 1984. С. 180–202; *Он же*. Иконография и атрибут в работах М.И. Козловского // *Труды Академии художеств СССР*. Вып. 3. М., 1985. С. 179–194.

ская скульптура второй половины XVIII – начала XIX века (проблемы тематики и ее художественного воплощения)».

Основные положения диссертации нашли отражение в монографии «Русская скульптура второй половины XVIII – начала XIX века. (Проблемы содержания)», вышедшей в 1994 году<sup>13</sup>. Во введении очень точно обозначается место подобного подхода в современной историографии: «...объективно возник заметный разрыв между проблематикой, подкрепленной конкретным материалом монографического исследования, и проблематикой аксиоматического характера. Притом, что ценность обоих уровней знания оставалась бесспорной. Обозначилась необходимость выявить некое посредующее между ними звено. Оно должно быть менее отвлеченным по сравнению с постулатами и гораздо более обобщенным, чем проблематика монографического плана»<sup>14</sup>. В опоре на представления о специфике эпохи Просвещения выстраивается и алгоритм исследования, легший в основу структуры книги: от тематики с ее источниками к программности и программам, а от них к воплощению в виде «тематических сообществ» со своей сюжетикой, иконографией и атрибутом. Особенность продемонстрированного в монографии подхода – в возможности вскрыть причинно-следственные связи между словом и изображением в эпоху, которую справедливо называют мифориторической. Поэтому на первый ряд выходят задачи, связанные с исследованием художественных механизмов реализации аллегорического по сути мышления.

Между тем и художественное качество как предмет исследовательского интереса отнюдь не чуждо избранному методу. Уже то, что русская скульптура второй половины XVIII – начала XIX века в своей реальной практике дает продемонстрированный в книге широкий спектр вариантов тематики, программности, сю-жетостроения, иконографических типов и т. д., говорит о зрелом состоянии этого вида искусства в национальной школе. И еще в меньшей степени можно избежать аксиологического аспекта при таком содержательном, многослойном и тонком анализе иконографии ряда произведений М.И. Козловского, Ф.Г. Гордеева, Ф.И. Щедрина, И.П. Прокофьева, И.П. Мартоса, который имеется в книге.

При самооценке структуры работы говорится об общей логике исследования как продвижения от общего к частному. И это справедливо! Однако с такой же степенью уверенности можно говорить об архитектоничности замысла, сопоставимого со структурой диссертации об особенностях раннего классицизма в русской архитектуре. Например, тематику можно рассматривать как своего рода архитектурную ситуацию, выбор места для здания. Программность и программы – это, в несколько другом, чем в архитектуре, но близком смысле слова, *план* будущего творения. Тематическое сообщество произведений соотнобразуется с телесностью *объема*. Сюжет вполне может исполнять роль *ордера*, а иконография и атрибут достойны сравнения с *декором* архитектурного сооружения. Можно говорить также и о логике своего рода «восхождения» от основательной базы, цокольной части, которая располагается на широком просветительском «поле», к более легким, и тщательно проработанным ярусам «здания», увенчанного высокозначимыми символами-атрибутами. И разумеется, как в любой работе Игоря Васильевича, весь текст пронизан разноуровневой классификацией. В этом отношении «большим ордером» служит сама структура работы. Роль «малого ордера» выполняет классификация внутри глав. Так, тематические предложения М.В. Ломоносова и Академии художеств рассматриваются как «системы тем». В программности и программах обозначаются «петровская», «екатерининская» и «древнерусская» линии. В главе о тематическом сообществе произведений скульптурные циклы классифицируются как по способу выражения или изложения содержания, так и по составу («цикл личностей» и «цикл эпизодов»), по времени, затраченному

---

<sup>13</sup> Рязанцев И.В. Русская скульптура второй половины XVIII – начала XIX века (Проблемы содержания). М: НИИ РАХ, 1994.

<sup>14</sup> Там же. С. 6.

на создание, и по характеру тематики, по специфике расположения скульптуры и по размеру, вплоть до анализа пластики малых форм. Разновидности сюжета определяются в соответствии со степенью его развернутости, что дает повод говорить о сюжете-повествовании, сюжете-эпизоде, сюжете-мотивировке. При этом это не просто однолинейное разделение целостности «ради порядка», а реализация желания усмотреть некие закономерности в реальном художественном процессе. Не случайно и замечание, что «все три разновидности находятся в определенной зависимости. Сюжет-повествование слагается из ряда эпизодов. Сюжет-эпизод включает и поглощает несколько сюжетов-мотивировок. Сам сюжет-мотивировка действия, движения или состояния выглядит как первичная ячейка клана сюжетов, его элементарная частица, первоэлемент»<sup>15</sup>. И даже последняя, пятая глава, построенная на основе нескольких весьма значимых иконологических этюдов, позволяющих, по сути, дать произведениям другие, нежели существующие названия, заключается своего рода классификацией: «Мы рассмотрели весь спектр отношения к иконографии и атрибуту. В одной из ипостасей они выступали в обычном качестве как средство идентификации и информации, в другой – намечали путь к границе со стилизацией. Пожалуй, наиболее важна и необычна третья ипостась, в которой иконография и атрибут становились инструментом творчества, высвечивая новые грани в сюжете, новые черты в персонажах»<sup>16</sup>.

В завершающей части научного «сооружения» помимо справедливых выводов о разветвленной системе внутрискульптурных и межвидовых связей прослеживается судьба проблематики в пластике более позднего времени.

Приложения по объему занимают почти столько же места, как и основной текст книги. Интересы заслуживают не только разнообразные источники от редких и старых изданий до неопубликованных архивных материалов, но и таблицы, представляющие собой обширную доказательную базу для выводов разного уровня и характера. Построенное в строгой логике исследование скульптуры методологически универсально, и его опыт с соответствующими коррективами вполне применим для анализа других видов изобразительных искусств, особенно живописи.

Востребованность этого труда научным миром при его относительно малом тираже (100 экземпляров), а также характерная для 1990-х годов непритязательная эстетика ротопринтного издания позже подвигли автора на новую работу «Скульптура в России XVIII – начала XIX веков. Очерки». Хорошо иллюстрированная в отличие от предыдущей книга вышла в 2003 году в издательстве «Жираф» по инициативе и при активном содействии известного исследователя русской художественной культуры М.В. Нащокиной. Несмотря на подзаголовок «очерки», вышедший труд нес в себе все характерные признаки солидной и самодостаточной монографии<sup>17</sup>.

Первая из двух частей «Проблемы содержания» включила уже знакомый нам труд с соответствующими требованиям нового издания изменениями. Вторая часть «Скульптура в храме, городе и садах» посвящена более детальному рассмотрению русской пластики в зависимости от условий среды, в которой она бытовала. Эта часть монографии была призвана рассмотреть те факторы, которые, по словам автора, «конкретизируют» свойства общего порядка, придавая им заметную специфику»<sup>18</sup>. В главе «Русская скульптура XVIII – начала XIX века в ее отношении к христианству» И.В. Рязанцев обращается к весьма непростым проблемам средневекового наследия в пластике Нового времени, взаимодействия сакрального и светского начал, значимости храмовой среды в художественном решении скульптуры, роли церковного заказ-

---

<sup>15</sup> Там же. С. 99.

<sup>16</sup> Там же. С. 147.

<sup>17</sup> Рязанцев И.В. Скульптура в России. XVIII – начало XIX века. Очерки. М: Жираф, 2003.

<sup>18</sup> Там же. С. 8.

чика. Эти и другие вопросы рассматриваются в контексте общего, в том числе и стилового развития русского искусства от скульптурного убранства церкви Знамения Пресвятой Богородицы в Дубровицах до памятника Минину и Пожарскому в Москве. Вторая глава «Сообщество монументов как тематическая зона в русском городе Нового времени», перекликаясь с третьей главой первой части «Тематическое сообщество произведений», дает наглядный пример развития заложенных еще в докторской диссертации идей. Анализируя ансамбли, известные по проектам (для кремлевских площадей) и реализованные (в пространстве Петербурга), автор выявляет закономерность поэтапности образования тематической зоны как наиболее типичного и естественного процесса. Следующая глава «Доспехи полководца (об атрибутивной роли одеяния)» равно развивает предыдущую и как частное к общему соотносится с пятой главой первой части «Иконография и атрибут». Анализ памятника А.В. Суворову работы М.И. Козловского под названным углом зрения лишний раз свидетельствует о глубине замысла монумента, содержащего неисчерпаемое число возможностей для его прочтения. Последняя глава «Скульптура в садах» по сути – замковый камень замысла. В ней, как в фокусе, сходятся линии проблем, названных, затронутых и рассмотренных в предыдущих главах. Естественным образом она соотносится и со статьей «Висячие сады в России XVII–XVIII веков», вышедшей в 2001 году<sup>19</sup>. То есть работа над ней шла параллельно работе над книгой.

В целом же таких параллелей-отблесков, «обрамляющих» монографию и со стороны прошлого, и со стороны будущего, и со стороны настоящего, достаточно много. Еще в 1990-е годы выходят «Жизнеподобие и иносказание в русской скульптуре второй половины XVIII – начала XIX века», «Скульптурная копия в России второй половины XVIII – начала XIX века. Вариации смысла в зависимости от «среды обитания»<sup>20</sup>. Особенно заслуживает внимания работа «Скульпторы русской классики. Проблемы синхронного творческого бытия»<sup>21</sup>. Она посвящена обстоятельствам создания столь ценных теперь произведений. В ней очень достоверно воспроизводятся служебные, а порой и просто человеческие взаимоотношения мастеров, зачастую не лишённые напряженности и драматизма. В яркой, достойной романтической новеллы форме, хотя и на твердой документальной основе, показано единство таких противоречий, как педагогический труд и художественная деятельность, служение искусству и чиновничья служба. Поощряемый в Академии художеств принцип состязательности представлен в теснейшей связи с «творческой специализацией», что дает возможность понять причины появления того или иного весьма значимого для русской художественной культуры произведения. Статья, несомненно, принадлежит к числу работ, которые «программируют» более крупный труд на эту тему, «подсказывают» возможности исследования проблемы «творческого бытия» на более высоком уровне, чем привычный биографический очерк.

Другие статьи демонстрируют возможности иконографического и иконологического подходов: «Екатерина II в зеркале античной мифологии», «Петровская тема в скульптуре России XVIII века», «Иконографический тип «Гения» в русской скульптуре эпохи классицизма»<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> Рязанцев И.В. Висячие сады в России XVII–XVIII веков // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сб. ст. Вып. 7 / Ред. – сост. И.В. Рязанцев. М., 2001. С. 7–27.

<sup>20</sup> Рязанцев И.В. Жизнеподобие и иносказание в русской скульптуре второй половины XVIII – начала XIX века // *Натура и культура. Славянский мир* / Отв. ред. И.И. Свирида. М., 1997. С. 66–77; *Он же*. Скульптурная копия в России второй половины XVIII – начала XIX века. Вариации смысла в зависимости от «среды обитания» // Проблема копирования в европейском искусстве. Материалы научной конференции. 8–10 декабря 1997 года. РАХ / Под общ. ред. Г.И. Вздорнова. М., 1998. С. 138–146.

<sup>21</sup> Рязанцев И.В. Скульпторы русской классики. Проблемы синхронного творческого бытия // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сб. ст. Вып. 5 / Ред. – сост. И.В. Рязанцев. М., 1999. С. 62–76.

<sup>22</sup> Рязанцев И.В. Екатерина II в зеркале античной мифологии // Русская культура последней трети XVIII века – времени Екатерины Второй. Сб. ст. / Отв. ред. Л.Н. Пушкарев. М., 1997. С. 127–142; *Он же*. Петровская тема в скульптуре России XVIII века // Петр Великий – реформатор России / Отв. ред. Н.С. Владимирская. М., 2001. С. 167–178; *Он же*. Иконографический тип «Гения» в русской скульптуре эпохи классицизма // Канова и его эпоха. Сб. научных ст. / Отв. ред. Е.Д. Федотова. М., 2005. С. 114–123.

Своего рода обобщением исследовательского опыта в области классической пластики России является глава «Скульптура» в 14-м томе новейшей «Истории русского искусства», посвященном художественному процессу первой трети XIX века. Построенная по типологическому принципу работа наглядно демонстрирует состояние структуры вида искусства на последнем этапе стиля классицизм<sup>23</sup>.

По-своему связаны с монографией как публикации, посвященные отдельным памятникам («Александровская колонна в Петербурге. Некоторые обстоятельства создания и символика»), так и труды обобщающего характера («Императорская Академия художеств и скульптурные работы общенационального значения на рубеже XVIII–XIX веков») <sup>24</sup>. И в целом вопросы устройства, функционирования, роли Академии в отечественном художественном процессе не остались без внимания со стороны И.В. Рязанцева. Не случайно в разные годы выходят такие статьи, как «Петербургская Академия художеств и вопросы художественной жизни второй половины XVIII века», «О двух президентах Академии художеств – А.И. Мусине-Пушкине и Г.А. Шуазеле-Гуфье», «Рукопись А.А. Матвеева. К вопросу о формировании идеи Академии художеств в России», «Президент А.Н. Оленин о прошлом и перспективах Императорской Академии художеств (к переизданию сочинений)» <sup>25</sup>. Игорь Васильевич неоднократно участвует как один из составителей и автор в общих изданиях, посвященных Императорской Академии художеств <sup>26</sup>. Среди других работ в этом направлении стоит особо выделить переиздание (первое после конца XVIII века) одного из самых ценных источников истории русского искусства – «Рассуждения о свободных художествах» П.П. Чекалевского <sup>27</sup>.

Не забываются тематика и исследовательский опыт прошедших лет. Об этом, в частности, свидетельствует статья «Из истории искусства экспозиционного ансамбля в России XVIII – начала XIX века» <sup>28</sup>, где исследуются корни явления XX столетия, которому была посвящена книга, написанная за четверть века до этого. Не остается без внимания и архитектура. Как результат плодотворного сотрудничества с постоянным соавтором О.С. Евангуловой в разные годы выходят статьи и очерки об ансамбле Красных ворот, об усадьбах Барышниковых,

---

<sup>23</sup> Рязанцев И.В. Скульптура // История русского искусства. В 22 т. Т. 14: Искусство первой трети XIX века / Отв. ред. Е.Ю. Стернин. М., 2011. С. 260–307. Кстати, верхние хронологические рамки исследовательского интереса И.В. Рязанцева к русской скульптуре были в свое время обозначены статьей «П.К. Клодт и некоторые проблемы искусства первой половины 19 века» (Труды Академии художеств СССР. Вып. 2. М., 1984. С. 130–143).

<sup>24</sup> Рязанцев И.В. Александровская колонна в Петербурге: Некоторые обстоятельства создания и символика // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сб. ст. Вып. 9: Из истории Императорской Академии художеств / Ред. – сост. И.В. Рязанцев. М., 2005. С. 260–267; *Он же*. Императорская Академия художеств и скульптурные работы общенационального значения на рубеже XVIII–XIX веков // Там же. С. 191–208.

<sup>25</sup> Рязанцев И.В. Петербургская Академия художеств и вопросы художественной жизни второй половины XVIII века // Русское искусство Нового времени. Сб. ст. Вып. 2 / Ред. – сост. И.В. Рязанцев. М., 1996. С. 20–39; *Он же*. О двух президентах Академии художеств – А.И. Мусине-Пушкине и Г.А. Шуазеле-Гуфье // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сб. ст. Вып. 10: Императорская Академия художеств. Дела и люди / Ред. – сост. И.В. Рязанцев. М., 2006. С. 175–180; *Он же*. Рукопись А.А. Матвеева. К вопросу о формировании идеи Академии художеств в России // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сб. ст. Вып. 13: По итогам Всероссийской научной конференции «Художества, художники и художественная жизнь России в XVIII – начале XX века» / Ред. – сост. И.В. Рязанцев. М., 2010. С. 6–23; *Он же*. Президент А.Н. Оленин о прошлом и перспективах Императорской Академии художеств (к переизданию сочинений) // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сб. ст. Вып. 14: По итогам Всероссийской научной конференции с участием иностранных специалистов «Отечественное искусство XVIII – начала XX века: стилевые предпочтения, персоналии, обучение, взаимоотношения с государством и обществом» / Сост. И.В. Рязанцев. М., 2012. С. 154–167.

<sup>26</sup> Например, см.: Императорская Академия художеств. Вторая половина XVIII – первая половина XIX века / Авторы вступ. ст. И.В. Рязанцев, М.М. Ракова. М., 1997; Императорская Академия художеств. Документы и исследования. К 250-летию основания / Сост. И.В. Рязанцев, О.В. Калугина, А.В. Самохин. М., 2010.

<sup>27</sup> Чекалевский П.П. Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений российских художников. Издано в пользу воспитанников Императорской Академии художеств советником посольства и оной Академиком-конференц-секретарем Петром Чекалевским в Санкт-Петербурге 1792 года. Переиздание / Послесловие И.В. Рязанцев, указатель Е.Б. Мозговая, summary И.М. Марисина, сверка с оригиналом 1792 года И.М. Марисина, И.В. Рязанцев. М: НИИ РАХ, 1997.

<sup>28</sup> Рязанцев И.В. Из истории искусства экспозиционного ансамбля в России XVIII – начала XIX века // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сб. ст. Вып. 6 / Ред. – сост. И.В. Рязанцев. М., 2000. С. 5–46.

отдельно о церкви-мавзолее в Николо-Погорелом, о связанной с искусством деятельности князя М.П. Гагарина, о традиционном направлении в русской архитектурной графике и др.<sup>29</sup>

Особого разговора и внимания заслуживает участие И.В. Рязанцева в том, что принято называть образовательным процессом. Он, как известно, руководил Государственной аттестационной комиссией крупнейших художественных вузов страны, был ответственным редактором и автором разделов в переизданиях учебника «История русского искусства», в отделе был подготовлен, но, к сожалению, еще не издан новый учебник.

Хорошо известно также, что научная работа органично сочеталась с многолетним руководством отдела, организацией конференций, регулярными выпусками сборника «Русское искусство Нового времени», основателем которого он был. Эти дела не считались второстепенными, им отдавалось не меньше сил, чем собственным научным трудам, и выход каждого выпуска сборника, и каждая конференция или «круглый стол» воспринимались как важное, требующее большой самоотдачи событие. Как редактор-составитель Игорь Васильевич был одновременно требовательным и отзывчивым человеком, обладал достаточной широтой, чтобы принять непривычную в отношении концепции статью, но тщательнейшим образом следил за общим научным уровнем. Недаром сборник был отмечен медалью Академии художеств, так же как, впрочем, и целый ряд его других трудов<sup>30</sup>.

До конца жизни Игорь Васильевич трудился и как заведующий отделом, и как ученый с присущей ему ответственностью и устремленностью к поставленной цели, продолжал работать над монографией, подводящей итоги многолетних исследований, которую надеялся увидеть опубликованной.

*А.А. Карев*

---

<sup>29</sup> Евангулова О.С., Рязанцев И.В. У Красных ворот (к истории архитектурного ансамбля) // Русский город. Сб. Вып. 9 / Под ред. В.Л. Янина; Сост. Л.И. Насонкина. М: МГУ, 1990. С. 91–121; *Они же*. Сочинения Ф.Н. Глинки – источник сведений о памятниках отечественного искусства // Вестник Московского университета. История. 1999. № 6. С. 48–67; *Они же*. Современник Пушкина о церкви-мавзолее в «селе П...» (Приложение. «Заметки по мавзолею в Ник. Погорелом» архитектора Л.И. Баталова) // Русская усадьба. 2000. Вып. 6. С. 107–121; *Они же*. Барышниковы и искусство в их усадьбах (по семейным запискам) // Русская усадьба. 2001. Вып. 7. С. 377–388; *Они же*. О деятельности князя М.П. Гагарина, связанной с искусством // Петровское время в лицах – 2006. Труды Государственного Эрмитажа. XXXII. 2006. С. 123–129; *Они же*. О традиционном направлении в русской архитектурной графике первой половины XVIII века и его истоках // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Вып. 15: По итогам Всероссийской научной конференции «Бытие искусств в России XVIII – начала XX века: проблемы, мастера, произведения» / Сост. И.В. Рязанцев. М., 2013. С. 6–19.

<sup>30</sup> Об этой и других наградах, о званиях, а также о работе над сборником подробнее см. в «Предисловии» к последнему, 16 выпуску издания «Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы».

## Введение

### Проблема наследия в русском искусстве эпохи классицизма

1760-1790-е годы составляют один из лучших периодов в истории русского ваяния и зодчества эпохи Нового времени. Расцвету искусства способствуют и благоприятствование классицизма как стиля в архитектуре и скульптуре, и блестящая школа Академии художеств, и счастливая концентрация выдающихся дарований в пределах короткого периода, и многое другое. Далеко не последнюю роль играет наследие. Об этом глубоко и верно размышляли Н.Н. Коваленская, М.В. Алпатов и А.А. Федоров-Давыдов, Г.Г. Гримм и Г.М. Преснов, Д.Е. Аркин и А.Г. Ромм, О.П. Лазарева, А.Л. Каганович, В.Н. Петров.

Попробуем подойти к этому вопросу по-своему. Прежде всего представим проблему наследия как проблему отношения к опыту далекого и недавнего прошлого. Сразу обнаруживаются два противоположных друг другу подхода: изучение наследия ради отказа от него и изучение с целью наследования. В первом случае осваивается тот путь, с которым нужно быть знакомым, чтобы идти в другом направлении. Это своего рода «антинаследие». Лучший пример – восприятие воспитанниками Академии художеств скульптур Летнего сада. Они рисуют и лепят с произведений итальянского барокко конца XVII – начала XVIII века, что практически почти никак не сказывается в их неучебных самостоятельных работах. Архитектор Н.А. Львов, прекрасно зная барокко, специально предостерегает от использования его приемов, например, чтобы колонны «боже сохрани... в самую стену закладены»<sup>31</sup> были. Вместе с тем В.И. Баженов в своем «Кратком рассуждении о Кремлевском строении» восхищается «величавостью архитектуры и изрядством вкуса...» «церкви и площади» св. Петра в Риме, церковью Валь де Грае и Сен-Сюльпис в Париже, исполненных в формах барокко<sup>32</sup>. Даже убежденный палладианец Дж. Кваренги с уважением отзывается о соборе Смольного монастыря работы Ф.-Б. Растрелли. Иначе говоря, опыт прошлого, который в целом не устраивает, все-таки не отмечается начисто. Видимо, он важен тем, что показывает эстетические возможности, лежащие за пределами классицизма. Возможности, которые нельзя реализовать в классицизме, но которые все же существуют, хотя и в других стилях, как в других измерениях. Эти возможности нужно было знать, чтобы быть уверенным: искусство не кончается за границами классицизма, за ними не ничто, а нечто. Пусть это нечто неприемлемо для классицистов, но оно весьма значительно. Пожалуй, именно благодаря такому подходу русский классицизм не вычленен доктринерски из протяженного потока развития искусства, а сохраняет на своих рубежах живое соприкосновение с сопредельными явлениями, и в частности с барокко.

Гораздо более распространен и обычен второй подход: наследование наследия. Здесь особенно показателен диапазон вариаций наследования. Он простирается от учебного и «музейного» копирования, воссоздания образца до смелого новаторства на основе лучшего в опыте прошлого. Учебное копирование произведений скульптуры и живописи – неотъемлемый элемент обучения, «музейное» копирование, т. е. заказ копий для частных собраний, практикуется не менее широко. Даже человек среднего достатка – Д.И. Фонвизин – мог заказать себе в галерее Питти во Флоренции две-три копии с Рафаэля<sup>33</sup>. У высокопоставленных любителей

---

<sup>31</sup> Львов Н.А. Четыре книги Палладиевой архитектуры. СПб., 1798. С. 37, прим. 19.

<sup>32</sup> См.: Моренец Н. Новые материалы о В.И. Баженове // Архитектурное наследство. М., 1951. Вып. 1. С. 97.

<sup>33</sup> См.: Фонвизин Д.И. Собр. соч. в 2 т. М; Л., 1959. Т. 2. С. 529.

искусства иные возможности: для Эрмитажа создается копия целого ансамбля – интерьера с росписями – Лоджий Рафаэля. Неизмеримо реже встречается прямое воссоздание архитектурного образца. У нас это, пожалуй, лишь Палладиев мост в Екатерининском парке Царского Села работы В.И. Неелова, почти буквально повторяющий Палладиев мост в английском поместье Уилтон-хауз. Учтем, что идея воссоздания английского образца явно восходит к заказчику – Екатерине II, а не к архитектору и что в самой Англии очень близкие по облику Палладиевы мосты имеются в парках Кью и Стоу, в Бате и Чатсворте и, наконец, что все они воспроизводят в натуре неосуществленный проект А. Палладио<sup>34</sup>. В России вообще не встречается характерный, по словам специалистов, для Германии XVIII века имитационный метод освоения наследия. Крупнейшим имитатором старых голландцев считают немецкого рембрандтеска Христиана Вильгельма Эрнста Дитриха<sup>35</sup>.



***В.И. Неелов. Палладиев мост (Сибирская мраморная галерея) в Екатерининском парке Царского Села. Начало 1770-х***

На границе копийности и творчества лежит своеобразный метод «авторизации» копий. Например, Ф.Г. Гордеев, как подметил В.М. Рогачевский, русифицирует черты лица копии Венеры Каллипиги для Павловска<sup>36</sup>. В свою очередь, бронзовые главные двери воронихинского Казанского собора, отлитые в 1805-1806 годах, повторяют «Райские врата» флорентийского баптистерия работы Лоренцо Гиберти не буквально, а с изменением последовательности шести нижних рельефов<sup>37</sup>. Несколько более независим от прототипа парафраз. Это уже не копия, даже авторизованная, однако связи с исходным произведением не только очевидны, но и про-

---

<sup>34</sup> См.: Петров А.Н. Пушкин. Дворцы и парки. Л., 1969. С. 79, 128.

<sup>35</sup> Об этом было сказано Т.В. Максимовой в ее докладе «Дитрих и голландская живопись XVII века (проблемы стилистики и технологий)» на «Лазаревских чтениях 1983 года» в Московском государственном университете 4 февр. 1983 г.

<sup>36</sup> См.: Рогачевский В. Федор Гордеевич Гордеев. 1744-1810. Л.; М., 1960. С. 90.

<sup>37</sup> См.: Гримм Г.Г. Архитектор Воронихин. Л.; М., 1963. С. 43-44, 137-138; Петров А.Н., Борисова Е.А., Науменко А.П. Памятники архитектуры Ленинграда. Л., 1958. С. 242.

граммно подчеркнуты. Думается, что «Умиравший боец» М.П. Александрова-Уважного (Павлова) как раз и есть парафраз античного «Умиравшего галла», исполненный в учебных целях.

Иногда и оригинальное творчество второй половины XVIII века сознательно отмечается папиной времени как знаком приобщения к наследию. Так, Ф.Ф. Щедрин лишает своего «Марсия» рук, будто руинируя его. Дж. Кваренги создает Кухню-руину в Екатерининском парке Царского Села, одевая в живописное рубище развалин только что отсоединенное вполне функциональное здание. Эта традиция резонирует и в Москве. Так, Н.А. Львов в проекте «Птичника» для московского парка А.А. Безбородко контрастно соединяет в одном здании целый нетронутый портик и искусственно «разрушенную» экседру.

Произведений данного периода, лежащих на рубеже оригинального творчества или за его пределами, известно относительно немного. Подавляющее большинство работ носит ярко самостоятельный характер. Они представляют те вариации отношения к наследию, которые связаны с его решительным претворением или даже со смелым новаторством, использующим опыт прошлого как исходный импульс. Вспомним, что М.И. Козловский по-своему, не нарушая, впрочем, иконографии, трактует образ Аполлона в статуе «Пастушок с зайцем». Тот же мастер в другой работе – «Спящем Амуре» – обязан наследию лишь самыми начальными впечатлениями: весьма своеобразно и своеобразно созидает он эмоционально-образную структуру и пластическую ткань своего произведения<sup>38</sup>. И в новациях В.И. Баженова, например в его проекте Кремлевского дворца, ощутим скорее дух, чем буква опыта прошлого.

Следующий важный момент – ареал наследия, т. е. географические и временные границы опыта, который наследуется русской скульптурой и архитектурой второй половины XVIII века. Об этом можно судить по субъективным высказываниям деятелей искусства той поры и на основании особенностей их произведений, объективно свидетельствующих, во что вылились декларируемые намерения мастеров.

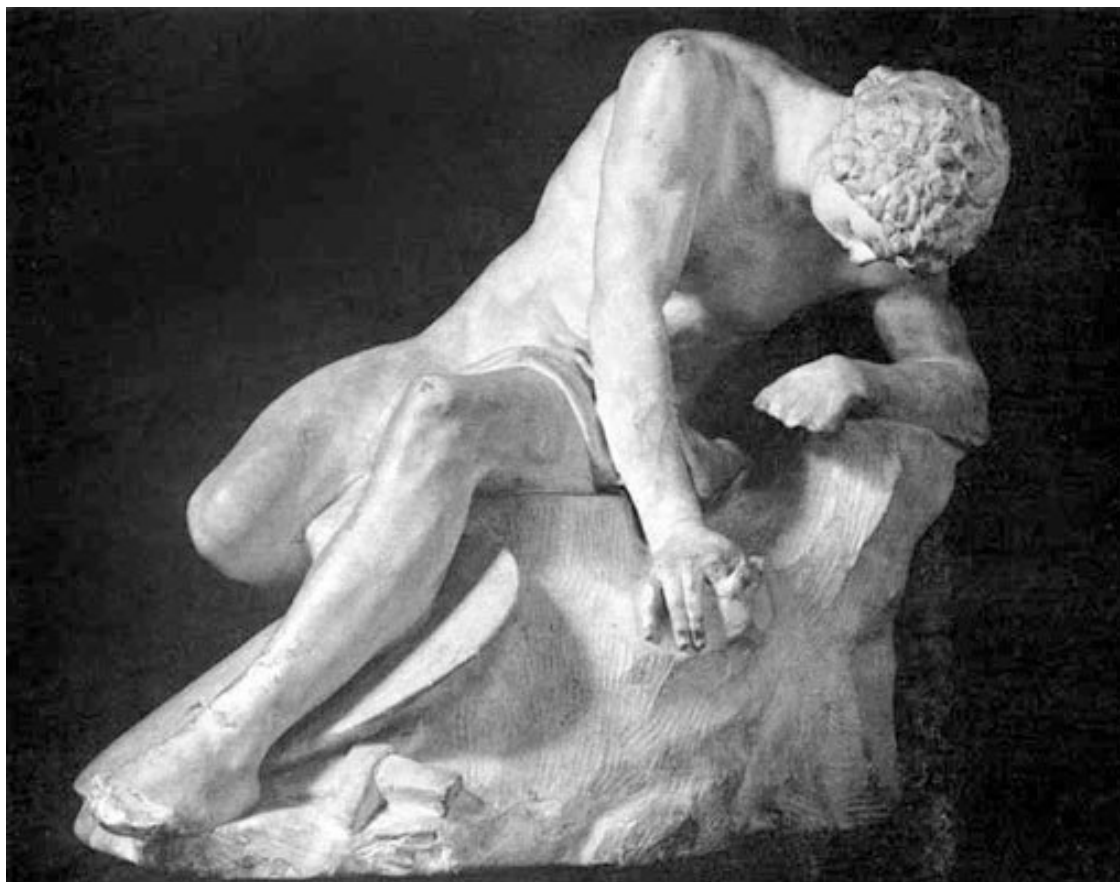
Говоря о наследии русского ваяния и архитектуры второй половины XVIII века, первой всегда поминают античность. Причем часто не дифференцируют, не выделяют те конкретные пласты, которые наследовались. Между тем русский историк и теоретик искусства, дипломат Дмитрий Алексеевич Голицын в 1767-1768 годах точно определяет то, что подразумевалось тогда под античностью. Он пишет: «Антик – все живописные, резные и архитектурные сочинения, кои поделаны были в Египте, Греции и Италии от Александра Великого до нападения готов в Италию...»<sup>39</sup> Очерчено очень точно – это эллинизм, а также республиканский и императорский Рим. Объективные свидетельства произведений пластики, подтверждая определение Д.А. Голицына, вносят некоторые коррективы. Например, М.И. Козловский использует опыт поздней классики. Причем нужно учесть, что греческие и эллинистические шедевры, за исключением «Лаокоона», были известны в римских копиях, да еще в реставрации Ренессанса. Это касается таких образцовых для второй половины XVIII века скульптур, как «Аполлон Бельведерский» (где Д.А. Монторсоли восполнил кисти обеих рук), как «Лаокоон» (где тот же реставратор воссоздал правую руку жреца), как «Геркулес Фарнезский» (воссоздание ног которого предание приписывает Микеланджело)<sup>40</sup>. Таким образом, в ваянии римский копиист и ренессансный реставратор посредничают между греческим наследием и человеком второй половины XVIII века.

---

<sup>38</sup> Подробнее об этом см.: *Рязанцев И.В.* Иконография и атрибут в работах М.И. Козловского // Труды Академии художеств СССР. М., 1985. Вып. 3. С. 179–194.

<sup>39</sup> Цит. по: *Каганович А.Л.* Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. М., 1963. С. 311.

<sup>40</sup> См.: *Яхонт О.В.* Возрожденные шедевры (реставрация скульптуры). М., 1980. С. 26, 23.



***М.П. Александров-Уважньий (Павлов). Умиравший боец, 1782. Статуэтка. Гипс. ГРМ***

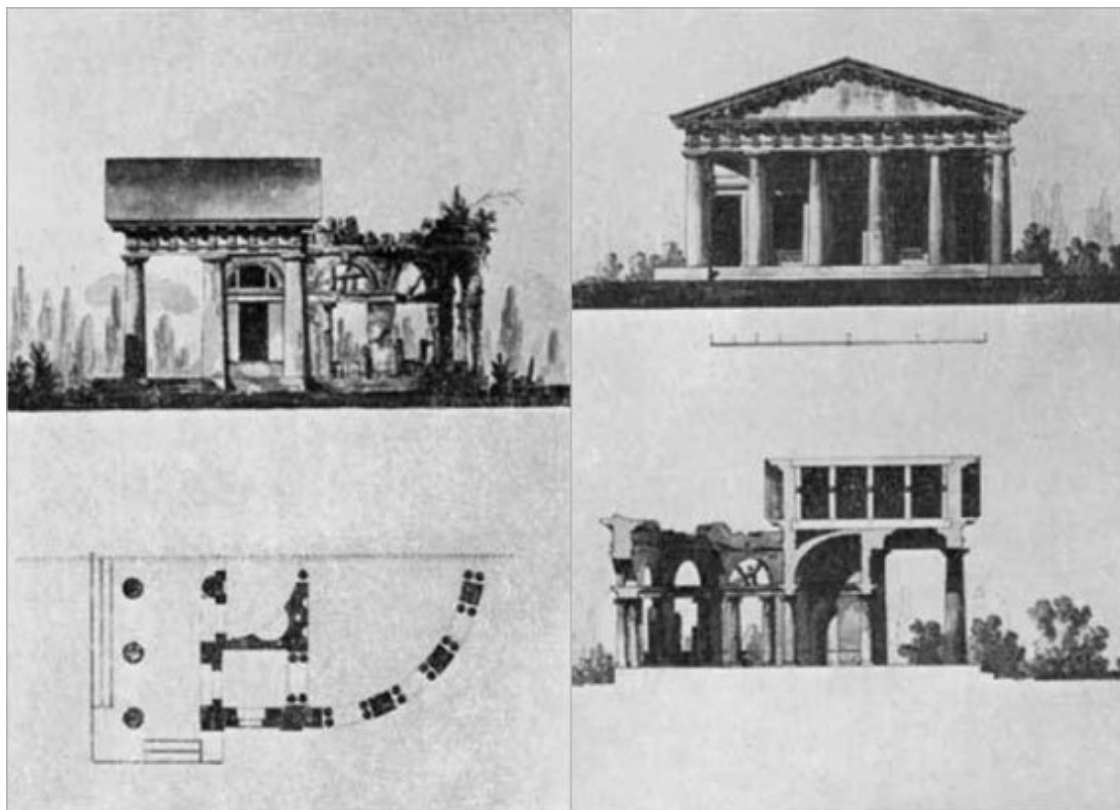
Русская архитектура вплоть до конца XVIII века пользуется в основном римскими ордерами, зафиксированными в увражах античного зодчего Витрувия и ренессансных теоретиков. Исключение составляет Чарльз Камерон, вводящий греко-дорический и греко-ионический ордера. Вслед за ним в 1780-х годах греко-дорический ордер применяет хорошо знакомый с работами Камерона И.А. Львов в своем проекте собора для Могилева. Третья известная мне аномалия – греко-ионические декоративные колонны сцены (танцевального зала) в Останкинском дворце (1790-е гг.), здании, которое также обладает еще не отраженными в литературе связями с творчеством Ч. Камерона.

Между тем субъективно Баженов уверен, что, обращаясь к Витрувию, он приобщается к наследию «греков», ибо Витрувий «действительно с греческой архитектурой был согласен»<sup>41</sup>. Да и Козловский, объективно наследуя греческую античность в римских копиях, всей душой стремится подчеркнуть свою приверженность подлинно греческому. По-древнегречески написана фраза из трудов Геродота на стволе дерева статуи «Поликрат» и строки «Илиады» на свитке в статуе «Бдение Александра Македонского»<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Цит. по: *Моренец Н.* Указ. соч. С. 96 («Мнение Архитектора Баженова о Кремле»).

<sup>42</sup> О том, что надпись варьирует фразу Геродота, писал ЕМ. Преснов (см.: *Механик Н.С., Преснов Г.М.* Новые данные о творчестве М.И. Козловского // *Сообщения Государственного Русского музея.* Вып. 9. С. 59–61); о цитировании текста «Илиады» Еомера см.: *Чекалевский П.П.* Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений Российских художников... СПб., 1792. С. 94–95.



**Н.А. Львов. «Птичник» для парка А.А. Безбородко в Москве Проект. 1797–1799.  
НИИ РАХ**

Не будем упрекать наших ваятелей и зодчих в том, что они не различают греческого и римского в искусстве античности. Во второй половине XVIII века это оказалось возможным сделать по-настоящему лишь в литературоведении, где Лессинг в 1754 году противопоставляет трактовку образа Геракла у Еврипида и Сенеки<sup>43</sup>. Даже Винкельман, теоретически выделяя «искусство греков», не замечает, что «Аполлон Бельведерский» – это римская копия. Прославленный Джованни Баттиста Пиранези – офортист, археолог, мастер архитектурных фантазий, знаток и портретист памятников античного Рима – также не избегает ошибок в определении римского и греческого. Например, он считает статуи Диоскуров (II в. н. э., эпоха Адриана), находящиеся тогда на Квиринальском холме, работами Праксителя и Фидия. Он полагает, что это изображения «Александра, укрощающего Буцефала». Так сказано в пояснениях Пиранези к листу «Пьяцца ди Монте Кавалло» (1750)<sup>44</sup>. Это заблуждение особенно показательное, ибо он склонен превозносить не греческое, а римское зодчество, в частности в своей более поздней полемике с поклонником Греции архитектором Жаном Давидом Леруа, автором книги «Руины наиболее интересных памятников Греции» (Париж, 1758)<sup>45</sup>.

Для русских мастеров, может быть, и наивная, но глубокая убежденность в непосредственной причастности к шедеврам «греков» была источником гордой самостоятельности, символом способности отечественного искусства осваивать величайшие эстетические ценности в неадаптированном последующими эпохами виде.

Пожалуй, не менее притягательным и вдохновляющим, чем античность, был Высокий Ренессанс. В.И. Баженов особо подчеркивает: «...Михель Анжела, Палладия... особливо сих

<sup>43</sup> См.: Ридель Ф. Лессинг и античность в свете нашего времени // Лессинг и современность. М, 1981. С. 181.

<sup>44</sup> См.: Лаврова О.И. Избранные офорты Джованни Баттиста Пиранези. 1720-1778. М, 1972. С. 27.

<sup>45</sup> См.: Там же. С. 17–18.

двух великих мужей... я почти более всех авторов почитаю...»<sup>46</sup> Н.А. Львов пишет в предисловии к своему изданию труда А. Палладио: «В моем отечестве да будет вкус Палладиев. Французские кудри и Аглинская тонкость и без нас довольно имеют подражателей»<sup>47</sup>. Джакомо Кваренги вспоминает в 1785 году о том, как в молодости он познакомился с увражем Палладио: «Вы никогда не поверите, какое впечатление произвела на меня эта книга... с тех пор я думал только о том, чтобы изучать столь многочисленные великолепно построенные памятники, на которых можно научиться хорошим и совершенным приемам»<sup>48</sup>. Напомним, что если Львов и Кваренги – признанные палладианцы, то Баженова обычно не относят к этой категории. Между тем уроки Палладио ощутимы у ряда мастеров. У Баженова это сказывается преимущественно в пропорциях ордеров. М.Ф. Казаков помимо пропорций ордеров воспринимает и некоторые идеи фасадных решений. У И.Е. Старова многокомпартиментная компоновка объемно-пространственных композиций и некоторые приемы трактовки культового интерьера, в свою очередь, восходят к опыту Палладио. При этом существенно, что ранний русский классицизм 1760-х – начала 1780-х годов наследует в творчестве Палладио совсем не то, чем позже, в конце 1780-1790-х годах, заинтересуется строгий классицизм.

---

<sup>46</sup> Цит. по: *Моренец Н.* Указ. соч. С. 96.

<sup>47</sup> Цит. по: *Краснобаев Б.И.* Очерки истории русской культуры XVIII века. М., 1972. С. 266.

<sup>48</sup> Цит. по: *Гримм ГГ.* Графическое наследие Кваренги. Л., 1962. С. 7.



***Ф.Ф. Щедрин. Нева. Статуя Большого каскада в Петергофе. Бронза, золочение. 1805. Воссоздана В.В. Эллоном в 1950 г***

Почти столь же велик авторитет Микеланджело. Особенно в среде скульпторов. Уже современники и ближайшие потомки явственно видели связи творчества Козловского с наследием Микеланджело. Думается, что и Ф.Ф. Щедрин в некоторых работах вдохновляется тем же опытом. Во всяком случае, у Микеланджело встречается пластический мотив человеческого тела, яростно вырывающегося из объятий косной непреодолимой силы, а ведь именно это и есть главное в статуе Марсия у Щедрина. «Морские нимфы» у Адмиралтейства и «Нева» в Большом каскаде Петергофа, исполненные Щедриным, тоже несут в себе нечто микелан-

джеловское. Обращение к раннему Возрождению встречается крайне редко. Лишь в Казанском соборе, как упоминалось выше, главный вход украшен вольной копией дверей флорентийского баптистерия, исполненных Лоренцо Гиберти в 1452 году. Возможно, что интерес к этому мастеру вызван усилением на рубеже XVIII и XIX веков преромантических настроений, побуждавших отойти от идеалов классицизма и образцовых для него произведений. Заманчиво предположить большее – первый знак внимания русского искусства XIX века к начальным этапам Ренессанса.

В своей приверженности к античности и к обоим ренессансным мастерам зодчество и влияние России не одиноки. То же отношение свойственно и Западной Европе. Результат освоения этого – западноевропейский опыт XVII–XVIII веков – составляет для России второй половины XVIII века еще один пласт наследуемого наследия, ближайший по времени. Восприятие этого наследия лишено пиетета, окружающего античность и Высокий Ренессанс. Русские мастера рассматривают его скорее как сюжетно-образный арсенал и комплекс художественно-практических навыков, чем как эталон, «классикус». Подобные наблюдения и навыки они стремятся «сверить» с античностью, скорректировать с собственными национальными исходными установками и задачами.

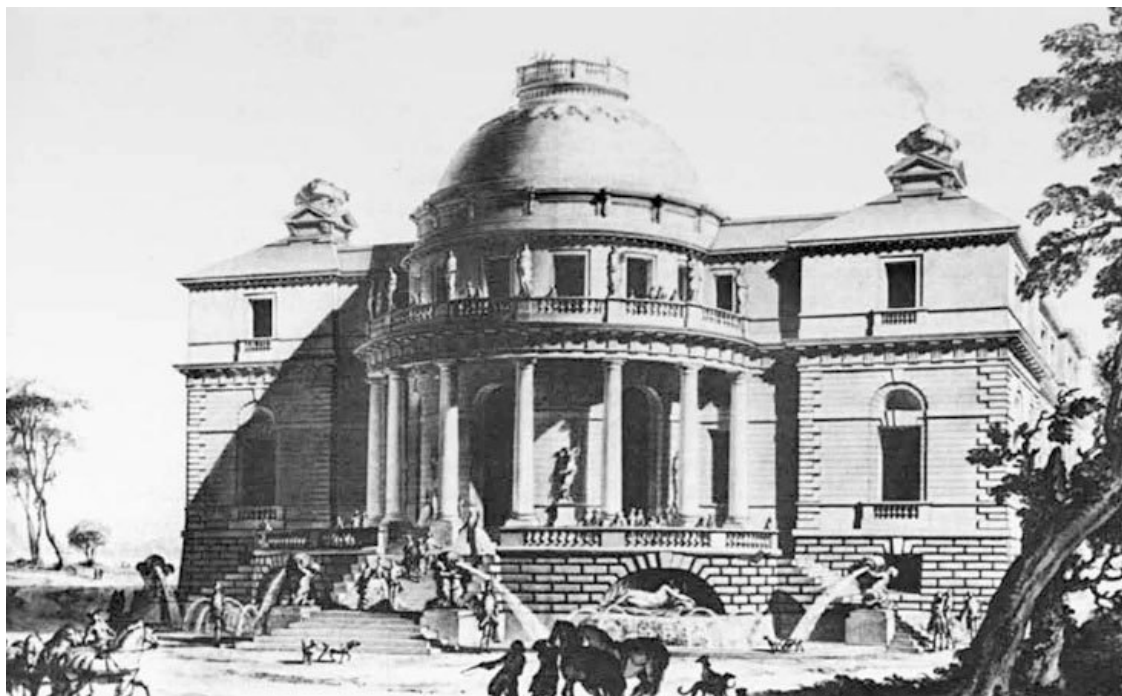
Один из ярких примеров сюжетно-образной основы, освоенной западноевропейской живописью XVII–XVIII веков и претворенной в русской скульптуре в 1780-х годах, – «Великодушие Сципиона Африканского». Почерпнутый у Тита Ливия, этот эпизод в 1640-х годах воплощается голландцем Яном Викторсом, фламандцем Симоном де Восом, французом Никола Пуссенем, а в 1771 году – итальянцем Помпео Джироламо Батони<sup>49</sup>. При этом все упомянутые произведения находятся в Эрмитаже уже в 1760-1770-х годах. В начале 1780-х годов тот же сюжет вполне оригинально реализует Ф.И. Шубин в барельефе Мраморного дворца.



<sup>49</sup> Государственный Эрмитаж. Западноевропейская живопись. Каталог 2. Л., 1981. С. 120, 44; Каталог 1. Л., 1976. С. 74; Кузнецова И.А. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Французская живопись XVI – первой половины XIX века. Каталог. М., 1982. С. 169.

***Ф.И. Шубин. Великодушие Цициона Африканского. 1780–1782. Мрамор. Мраморный дворец***

В области художественно-практических навыков пролегают достаточно известные связи Ф.Г. Гордеева и Ф.Ф. Щедрина с французской мемориальной и станковой пластикой. В том же плане сопоставим тип скульптурного портрета у Шубина и у его французских и английских коллег: Ж.-А. Гудона, О. Пажу, Д. Нол-лекенса. Они представляют свои модели зрителю вроде бы по-домашнему (*en deshabille*), но сочетают это с чертами парадности (завитым париком, пышной драпировкой или регалиями).



***Ш. де Вайи. Павильон наук и искусств для Екатерины II Проект. 1773***

Прихотливая и вместе с тем закономерная судьба архитектурных идей хорошо видна на двух примерах. Первый из них связан с Дж. Б. Пиранези. На его листах мы встречаем круглый храм в Тиволи и интерьер Пантеона. Но сверх того и фантазию на их темы. В центре невероятно обширного и высокого круглого купольного зала (типа Пантеона) Пиранези ставит изящную кольцевую колоннаду, своего рода ротондальный храм, лишенный целлы и перекрытия<sup>50</sup>. На основе двух композиционных идей рождается третья, небывалая и не осуществимая в натуре с тем грандиозным размахом, с которым задумана. Однако она столь впечатляюща, что продолжает волновать воображение зодчих, в частности в России. Знаменитый круглый вестибюль с парадной лестницей в модели Кремлевского дворца Баженова уже не раз сопоставлялся с творениями Пиранези. Думается, что из того же принципа свободно стоящей кольцевой колоннады в ротондальном купольном интерьере исходит и М.Ф. Казаков в первоначальном проекте главного зала Московского Сената.

Второй пример – это тоже проект зодчего XVIII века, тоже связан с прошлым, тоже дает о себе знать в сооружениях младших современников его автора. Речь идет о подаренном в 1773 году Екатерине II проекте «Павильона наук и искусств», исполненном Шарлем де Вайи – парижским наставником В.И. Баженова и И.Е. Старова. Примечательно, что уроки

<sup>50</sup> См.: Торопов С.А. Джованни Баттиста Пиранези. Избранные офорты. М., 1939. Ил. 5, 22, 48.

де Вайи мало заметны в творчестве его подопечных. В то же время его замок Монмюзар (1764-1769) близ Дижона и проект «Павильона наук и искусств»<sup>51</sup>, заставляющие вспомнить о Палладио, содержат некоторые композиционные идеи, повлиявшие на Казакова и Кваренги, никогда лично не соприкасавшихся с де Вайи. Казаков мог знать о работах французского зодчего от Баженова, а Кваренги почти наверняка был знаком с проектом, присланным Екатерине II. И Казаков, и Кваренги пленились полукруглыми дорическими колоннадами де Вайи. Это заметно в решении дворового фасада ротонды Сената Казакова и в колоннаде центра шереметевского Странноприимного дома, пристроенной Кваренги.

И первый пример – с Пиранези, и второй – с де Вайи показывают, как мастера, вдохновленные античной и ренессансной классикой, в свою очередь, генерируют творческие импульсы у более молодых коллег.

От генетически тесно связанных между собой античного, ренессансного и западноевропейского опыта XVII–XVIII веков несколько обособлен раздел средневекового наследия: древнерусского и западноевропейского.

Освоение отечественного Средневековья в количественном отношении не столь значительно. Гораздо важнее само обращение к нему русского зодчества и ваения второй половины XVIII века, восприятие его как полноправной части мирового художественного опыта. Именно это позволяет завершить формирование самобытной русской национальной школы.

Древнерусское искусство, взятое в главных своих чертах и памятниках как совокупное наследие, предстает источником некоторых принципиальных исходных этических и эстетических позиций. Они осваиваются во второй половине XVIII века именно в недифференцированном виде. К числу важнейших наследуемых свойств относятся утверждающая направленность, прокламирование высоких идеалов. Не менее существенно постоянное сознание (выраженное даже в произведениях камерных форм) значимости художественной деятельности, стремление к ее общественной полезности. Традиционна приверженность к обобщению, типизации, сохраняющая силу в портрете и в жилом доме, казалось бы, «предрасположенных» к сугубой конкретности. Для содержания остается характерным тяготение к охвату всего спектра человеческих проявлений – от вселенских до камерно-лирических. Подобно древнерусскому, искусство второй половины XVIII века, воплощая содержание, не склонно к крайностям: физиологичность показа страдания, любованию уродством, эпатажу, унижающей насмешке, слащавости, эротике и безудержной пышности. Иными словами, сохраняется и продолжает цениться обостренное чувство меры.

Когда речь заходит о восприятии конкретных приемов и форм, наследие дифференцируется, мастера обращаются к локальным явлениям древнерусского искусства. Например, Баженов в своем «Слове...» на церемонии закладки Кремлевского дворца явно отдает предпочтение архитектуре конца XVII века, ценя, скажем, колокольню Новодевичьего монастыря выше, чем Ивановскую в Кремле<sup>52</sup>. Объективное свидетельство памятников московской ветви псевдоготики – работы Баженова, Казакова и их коллег – несколько расширяет указанные временные границы: внимание зодчих привлекает не только конец XVII века, но и, пожалуй, почти вся его вторая половина. В претворенном виде используются характерные для тех лет живописная компоновка генплана, многообъемная композиция, красно-белая гамма, узорность стены (причем не только цветовая, но и пластическая), отдельные детали.

В отличие от архитекторов, скульпторов больше интересует не древнерусское искусство, а изобразительный фольклор. Он в XVIII веке теснейшим образом связан с древнерусской художественной культурой, сохраняя многие важнейшие черты Средневековья в эпоху Нового времени. Вместе с тем он обладает и своими чисто фольклорными отличиями от «ученого»

---

<sup>51</sup> См.: Шарль де Вайи и русские архитекторы. Париж, [1979]. Ил. II, III.

<sup>52</sup> См.: *Снегирев В.* Архитектор В.И. Баженов. Очерк жизни и творчества. М., 1937. С. 184.

искусства Древней Руси. Иначе говоря, это наследие тоже содержит средневековые принципы, но они поняты и поданы фольклорно. Конкретно же речь идет о так называемой народной деревянной скульптуре (в том числе об одной из ветвей пластики культового назначения) и о миниатюрной плоскорельефной или ажурной резьбе по кости и твердым породам дерева. Их опыт осваивается гораздо менее широко, чем другие разновидности наследия. К нему обращается Ф.И. Шубин в своих барельефных фантастических портретах древних русских князей для Чесменского дворца, в скульптурах интерьера Троицкого собора Александро-Невской лавры, в барельефе на фасаде того же здания («Явление Бога Моисею в купине несгораемой»). Своеобразно понятая фольклорность ощутима в трактовке черт лица и позы аллегорической фигуры «Военного гения» работы Ф.Г. Гордеева (ГМГС).

Параллельно с отечественным осваивается и западноевропейское Средневековье, точнее готика. Именно она дала название целому псевдоготическому направлению в русской архитектуре второй половины XVIII века, хотя по обширности и особенно по глубине воздействия уступала древнерусскому импульсу. В готике чаще всего мастеров привлекает лексика и почти никогда – этико-эстетические основы. Осваивалась скорее внешность, нежели сущность.

Обращение к готике более характерно для зодчих Петербурга, чем Москвы. При этом в сферу внимания попадают разные варианты стиля. И.Е. Старов во дворце в Островках, в малых формах для усадеб Сиворицы и Тайцы и Ю.М. Фельтен в Чесменском дворце ориентируются на «каменную» готику: стены их сооружений гладко оштукатурены. Декоративный эффект «кирпичной» готики ощутим в Эрмитажной кухне в Царском Селе и церкви Чесменского дворца работы того же Фельтена, в царскосельском Адмиралтействе В.И. Неелова. В чугунных готических воротах Фельтена в Царском Селе наследуется как бы сама идея «готического» вне связи с материалом: их формы слишком легки для камня и слишком «колючи» для дерева.

Если петербуржцы опираются лишь на готику, то Баженов с непостижимой органичностью сочетает ее опыт с древнерусским. Видимо, этот зодчий воспринимает отечественное и зарубежное Средневековье как единое наследие, как «непрямую» архитектуру, по его выражению, в отличие от «прямой», т. е. классической. В его увеселительных сооружениях на Ходынском поле в общем древнерусском контексте наследия встречаются черты итальянской готики (например, форма окон).

Русская скульптура этой поры столь беззаветно предана классике, что почти никак не соприкасается с готикой. Но именно почти. Пока известен лишь один случай: «Этюд драпировки», относимый в ГРМ к творчеству Гордеева<sup>53</sup>. Это небольшая фигура в рост, столь пышно задрапированная тяжелой тканью, что даже неясно, мужская или женская модель перед нами. Задача работы академическая – изучение складок ткани. Но сама идея фигуры, не выявленной, а скрытой тканью, лицо, «пропавшее» в глубокой тени наброшенной на голову драпировки и потому даже вообще не изображенное, – все могло быть почерпнуто из позднего, почти на рубеже с Ренессансом, западноевропейского Средневековья (имеется в виду нидерландская скульптура первой половины XV века)<sup>54</sup>. Заметим попутно, что вопреки предполагаемому готическому происхождению основной композиционной идеи складки трактованы вполне классицистически.

Эта классицистичность невольно вновь обращает мысль к опыту античного искусства и вызывает в памяти помпеянскую фреску – «Жертвоприношение Ифигении» (вольная копия I в. с оригинала Тиманфа рубежа V–IV вв. до н. э. Неаполь, Национальный музей). Один из персонажей фрески (скорбящая Клитемнестра) тоже столь плотно закутан в ткань, что возни-

---

<sup>53</sup> Государственный Русский музей. Этюд драпировки, гипс, инв. № Ск-1401.

<sup>54</sup> См.: Зарецкая З.В., Косарева Н.К. La sculpture de l'Europe Occidentale a l'Ermitage. Л., 1975. Изд. 2-е, перераб. и доп. Ил. 70, 71.

кает эффект сокрытия фигуры и лица. Трудно сказать, на какой источник наследия ориентировался Гордеев в своей работе. Известно, что он посетил раскопки Помпеи и Геркуланума, а также имел возможность видеть западноевропейскую средневековую скульптуру. Не исключено, что в итоге мастер мог апеллировать к сложившемуся в его сознании сводному представлению, обобщенному образно-пластическому мотиву.



*Ф.Г. Гордеев. Надгробие Н.М. Голицыной. Мрамор. 1780. Донской монастырь*



***Ф.Г. Гордеев. Этюд драпировки. 1768. Гипс. ГРМ***

Обширный спектр наследия второй половины XVIII века замыкает Восток: Дальний – Китай, Ближний – Османская Турция и Древний – Египет. В их восприятии есть общее. Во-первых, это заметная узость сферы применения: почти исключительно архитектура, ее малые формы и интерьеры. Во-вторых, это явная поверхностность освоения: чисто декоративный подход, не лишенный порой игрового начала. Есть и определенная внутренняя дифференциация. «Китайщина» («шинуазри») и «туретчина» («тюркери») воспринимают наследие с долей экзотики и в этом смысле сопоставимы с рокайльными явлениями. Опыт Древнего Египта рас-

смачивается иначе – как уроки седой старины, что в принципе родственно отношению классицизма к античности.

Из сохранившихся или не дошедших до нас памятников «шинуазри» и «тюркери» можно назвать Скрипучую беседку Ю.М. Фельтена, Большой каприз В.И. Неелова, Китайскую деревню Ч. Камерона и А. Ринальди в Царском Селе, Китайский кабинет Ж.-Б. Валлен-Деламота в Большом Петергофском дворце, а также Турецкую плотнику и Турецкий киоск в Царском Селе, Турецкую диванную Фельтена в Большом Петергофском дворце. Примечательно, что Турция в «тюркери» присутствует в двух своих ипостасях, знакомых людям тех лет. Она и «крепость», как в Турецкой плотнике, и олицетворение восточной неги и комфорта, как в Турецком киоске и Турецкой диванной.

В отличие от дальне- и ближневосточного опыта наследие Древнего Египта используется не только архитектурой, но и скульптурой. Некоторые формы приходят в XVIII век через античность, Ренессанс и XVII столетие, причем с закрепленным уже символическим смыслом. Скажем, сфинкс был освоен Грецией, а пирамида и обелиск – Римом. Их семантика определилась в последующие эпохи, и вторая половина XVIII века может располагать ими и как традиционными формами, и как традиционными эмблемами. Пирамида и обелиск встречаются в виде парковых или мемориальных сооружений (например, у Львова, у Захарова) или как части надгробий (у Гордеева и Мартоса); сфинкс – как декоративная пластика (например, в Кускове).

Привлекает внимание и собственно египетская скульптура. Козловский еще в 1776 году писал из Рима о виденной в «Капитолийской галерее» статуе: «Египтянин, которой весьма полезен для учения препорции...»<sup>55</sup> Затем, сначала в Останкине в 1790-х годах, а позже, в 1800-х годах, в Павловске, появляются статуи египтян-атлантов – своеобразный пересказ пластики эпохи фараонов.

И последнее об ареале. Конечно, с точки зрения классификации интересны все приведенные выше географические и временные компоненты наследия. Однако отклики на них в скульптуре и архитектуре второй половины XVIII века далеко не равноценны по своему художественному значению. Не вдаваясь в подробности, скажем только, что лучшие, наиболее содержательные произведения вдохновлены опытом античности, Ренессанса, Западной Европы XVII и XVIII веков, а также отечественного Средневековья. С наследием готики, Дальнего, Ближнего и Древнего Востока связаны преимущественно работы декоративного или «игрового» характера.

Очертив границы эпох и регионов, достижения которых притягательны для русского ваяния и зодчества второй половины XVIII века, разберемся в том, что именно наследуется.

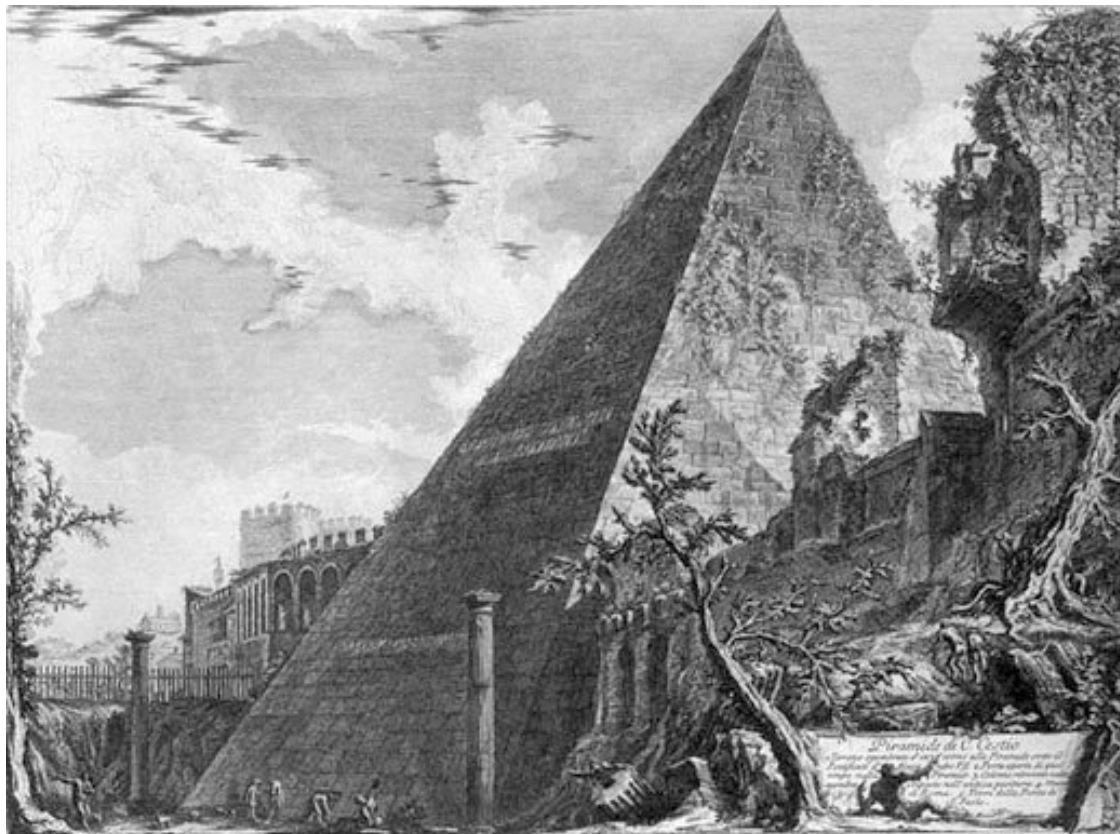
Есть два основных типа наследуемого опыта: сведения, содержащиеся в текстовых материалах, и образы, воплощенные в произведениях. Скульптура осваивает и то, и другое. Тексты дают сюжет, описание персонажей, а произведения – зрительное представление о них, особенности трактовки и т. д. Архитектура, как правило, обращается к самим памятникам зодчества, порой к их изображениям и довольно редко вдохновляется текстами. Произведение, реально существующее в натуре, – главный источник наследуемого опыта. Оно дает основную массу информации всех родов и уровней от идейно-образной основы до конкретных приемов творческой практики. Изображение памятника зодчества неизмеримо беднее, а текст несет главным образом сведения о пропорциональных отношениях. Лишь изредка, как это бывало у Баженова, древний текст становится средством своеобразного олицетворения современной архитектуры с помощью чисто словесных общезначимых образов. Баженов говорит на торжестве заложения своего Кремлевского дворца: «Ликуйствуй, Кремль! В сей день полагается первый камень нового Ефесского храма...»<sup>56</sup> Баженовское олицетворение многозначно: дворец упо-

---

<sup>55</sup> Цит. по: *Петров В.Н.* Михаил Иванович Козловский. М., 1977. С. 44.

<sup>56</sup> Цит. по: *Снегирев В.* Указ. соч. С. 183.

добляется одному из «чудес света» и по своей общественной сути, и по значению для страны, и по грядущей достопамятности, и по огромности, и по применению ионического ордера. Происходит как бы «нагнетание» содержательности, что в известной мере выдвигает архитектуру в ряд явлений социально-философского плана.



*Дж.-Б. Пиранези. Пирамида Гая Цестия. 1756. Офорт, резец. I состояние*

Текстовый материал наследия составляют мифология, литература, история, «священная история» и аллегория. Как показывает анализ наиболее известных скульптурных произведений и рисунков ваятелей и зодчих (взяты 281 пример), популярность этих разновидностей наследия не одинакова. Преобладание античной мифологии абсолютно (почти 40 % сюжетов и образов). Значительную долю (около 25 %) составляет отечественная история. Почти одинаково представлены (приблизительно 15 и 14 %) «священная история» и аллегория. Как ни странно, мало используется древняя история – около 6 %. Минимум падает на литературу Нового времени – 1,5 %. Эта статистика несколько непривычна и даже «кошунственна», однако дает некоторое представление о составе наследуемого опыта.

Четкое членение весьма полезно для анализа. Однако в действительности эти части наследия далеко не всегда столь ясно дифференцированы. Прежде всего, говоря о мифологии, мы имеем в виду мифы, запечатленные литературой, реже греческой, чаще римской. Это слияние мифа и литературы тем естественней, чем больше он утрачивает свою мировоззренческую суть, чем больше в нем берет верх фабульное начало. Различие между историей и литературой теоретически закреплено еще Аристотелем: историк «говорит о том, что было», поэт «о том, что могло бы быть»<sup>57</sup>.

Но на практике даже соблюдение этого принципа не снимает определенного внутреннего родства античной истории и литературы. Дело в том, что история и в XVIII веке еще выступает

---

<sup>57</sup> Аристотель. Соч. В 4-х т. М., 1983. Т. 4. С. 655.

в своей ранней внесоциальной ипостаси как история деяний людей. Причем просветительство особенно внимательно изучает своеобразные черты исторической личности<sup>58</sup>. В итоге это означает, что рассматривается борьба намерений человека с судьбой, роком; кипение человеческих страстей; противостояние разума и невежества, долга и своеволия, самоотверженности и корысти, добра и зла. Вполне сопоставимый комплекс проблем (конечно, со своими особенностями) встречается в литературе. Кстати, не только там, но и в мифологии, и в «священной истории». Словом, налицо явная «литературизация» мифологии и истории.

Одновременно ощутима и другая тенденция: история приравнивает по достоверности факты действительности и свидетельства преданий. Таких примеров множество: Плутарх повествует и о легендарном Ромуле, и о Юлии Цезаре, Иосиф Флавий рассматривает Моисея как реально существовавшее лицо. Подобный подход во многом характерен для западноевропейской и русской историографии даже во второй половине XVIII века. Приведем лишь один пример: работа аббата Куайе «Торгующее дворянство» 1756 года. Это полемика с маркизом де Ляссе, переведенная на немецкий язык и прокомментированная юристом и экономистом Юсти и переведенная на русский Д.И. Фонвизиным. Здесь участвуют четыре автора из трех стран, и поэтому пример особенно показателен. Для нас важно, что в статье содержится опыт демографической статистики, основывающийся на... Ветхом Завете! Сказано буквально следующее: «По преданию Моисееву свет начало свое имеет от одного брака и умножался каждые двадцать лет, т. е. в такое время, в которое все люди умножать свой род способны. Через сие положение в конце второго века было уже на земле 512 человек»<sup>59</sup>. Так, история в «век Просвещения» все еще не может расстаться с мифом и со «священной историей». При этом парадоксальность ситуации усугубляется существованием уже с 1690-х годов целого направления в историографии, принципиально подвергающего сомнению предания (в том числе христианские), разграничивающего факты и вымысел. Речь идет об «исторической критике», ведущими представителями которой являются П. Бейль и Вольтер<sup>60</sup>.

В свою очередь «священная история» – Ветхий и Новый Завет – переживает встречный процесс. Она «историзируется». От Средневековья к Ренессансу и далее к XVII, а затем XVIII веку (у нас от Средневековья – к Новому времени) меняется отношение к «священной истории». Если в ранние эпохи в ней ищут и находят основу для чисто сакральных, внежизненных художественных ситуаций, таких, как «Христос во славе», то позже все более часто изображают конкретные события и эпизоды, изложенные в «священной истории». Причем акцент в этом словосочетании все заметнее переносится с определения «священная» на понятие «история».

Таким образом, основные компоненты наследия взаимно тяготеют. Мифология и история «литературизируются», история благоволяет мифу, «священная история» стремится подчеркнуть свою принадлежность к истории.

Во второй половине XVIII века подобное сближение дополнительно стимулируется излюбленными тогда изданиями справочного характера. Это всякого рода энциклопедии, словари (лексиконы и диксионеры), книги типа хрестоматий, сборники сюжетов, указатели, толкующие символы и эмблемы, рассказывающие об аллегориях, краткие изложения «универсальной» истории. Только на русском языке число таких трудов во второй половине XVIII века приближается к двум десяткам. А ведь к ним нужно прибавить довольно много непереведенных, имевших хождение в России. Они охватывают преимущественно мифологию, «священную историю», отчасти историю и иногда литературу. Работы такого рода, как правило, излагают наиболее популярные сюжеты, рассказывают о наиболее известных персонажах. При

---

<sup>58</sup> См.: Фридендер Г.М. История и историзм в век Просвещения // XVIII век. Сб. 13. Проблемы историзма в русской литературе. Конец XVIII – начало XIX века. Л., 1981. С. 73.

<sup>59</sup> Цит. по: Фонвизин Д.М. Указ. соч. С. 144, 670.

<sup>60</sup> См.: Фридендер Г.М. Указ. соч. С. 68–69.

этом главное – сообщить читателю основные сведения, а не донести до него индивидуальность исторического, литературного или иного источника. Все дается в переложениях, извлечениях. Отсюда и явная нивелировка, еще больше сближающая различные составные части текстового наследия.

Разумеется, крупные мастера нечасто удовлетворяются сведениями изданий справочного типа. Даже не всякий подлинник кажется им исчерпывающим. Так, М.И. Козловский, обращаясь к личности Александра Македонского, не останавливается на «Сравнительных жизнеописаниях» Плутарха. Он углубляет тему, пользуясь «Историей Александра Великого...», написанной Квинтом Курцием<sup>61</sup>. Однако тот же Козловский, изображая Поликрата, исходит, как свидетельствует В.Н. Петров, из статьи в четвертом томе «Nouveau dictionnaire...» (Amsterdam, 1777, р. 470, 471)<sup>62</sup>. Там сказано, что Полиkrat гибнет распятым на кресте. Между тем в первоисточнике – у Геродота – сама форма казни не описывается в силу невероятной ее постыдности и отмечается, что распят был уже труп Поликрата<sup>63</sup>. Что Козловский знал труд Геродота, мы говорили ранее, упоминая о греческой надписи на стволе статуи. А творческие причины, побудившие мастера предпочесть иную, чем у Геродота, и даже иную, чем в «Nouveau dictionnaire...», версию, ясны: мертвое тело на кресте неизбежно воспринималось бы как распятие Христа<sup>64</sup>. Справочными изданиями пользуется сама Академия художеств в своих официальных актах. От С.К. Исакова известно, что программа Ф.И. Шубину на звание академика была дана по «митологии баснословия» («Mythologie de fables»), по ее «четвертой части» («Спящий Эндимион»)<sup>65</sup>.

Вместе с тем установлено, что воспитанники Академии уже в годы учения пользуются первоисточниками. Так, «ученик» Федос Щедрин «взял... из библиотеки книгу римской истории седьмой том...»<sup>66</sup>. К авторитету античных авторов обращаются и зодчие. Правда, не в ходе самого творчества, а скорее для обоснования замысла. В.И. Баженов, в частности, в теоретических высказываниях опирается на сведения, почерпнутые у Геродота и Плиния Старшего.

Литература, современная скульптуре второй половины XVIII века или несколько более ранняя, практически почти не используется ваятелями. Она отражается лишь во вспомогательном материале – в их графике. В.Н. Петров отмечает у М.И. Козловского рисунки на темы «Меропы» Вольтера, «Федры» Жана Расина<sup>67</sup>. В Государственном Русском музее хранятся неопубликованные наброски И.П. Прокофьева, посвященные державинским «Изображению Фелицы» и «Видению Мурзы»<sup>68</sup>. Думается, что для скульптуры и литературы тех лет более характерны отношения иного порядка. Это скорее параллели, чем заимствования. Например, 1760-1770-е годы отмечены трагедией «Дидона» Я.Б. Княжнина и статуей «Дидона на костре» Н.-Ф. Жилле. В 1780-1790-е годы появляются перевод «Золотого осла» Апулея, исполненный Е.И. Костровым, и основанная на одном из сюжетов Апулея «Душенька» И.Ф. Богдановича, а в скульптуре – барельеф Ф.Г. Гордеева «Свадебный поезд Амура и Психеи» в Останкинском дворце.

Интересна перекличка работ Г.Р. Державина и М.И. Козловского. Иногда это формальная сопоставимость: анакреонтическое стихотворение Державина «Спящий Эрот» и «Спящий

---

<sup>61</sup> См.: Чекалевский П.П. Указ. соч. С. 94–95.

<sup>62</sup> См.: Петров В.Н. Указ. соч. С. 117.

<sup>63</sup> См.: Дераташи Н.Ф., Тимофеева Н.А. Греческая литература. М., 1947. С. 418.

<sup>64</sup> См.: Петров В.Н. Указ. соч. С. 118.

<sup>65</sup> См.: Исаков С.К. Федот Шубин. М., 1938. С. 42, 96.

<sup>66</sup> Цит. по: Виттенбург Е.П. Библиотека Академии художеств в XVIII веке // Вопросы художественного образования. Л., 1976. Вып. 17. С. 13.

<sup>67</sup> См.: Петров В.Н. Указ. соч. С. 129, 130, 133.

<sup>68</sup> Государственный Русский музей. Отдел рисунка. «Одеяние Фелицы», перо, тушь, инв. № Р-27304; «Видение Мурзы», перо, сепия, инв. № Р-27305.

Амур» Козловского. Иногда есть тематические параллели: в оде «Вельможа» (1794) – строки о Долгоруком, прокомментированные автором в 1809-1810 годах: «Славный сенатор кн. Яков Федорович Долгоруков... разодрал определение Сената, подписанное Петром I»; и знаменитый ретроспективный портрет того же исторического лица работы Козловского, исполненный чуть позже написания оды, в 1797 году<sup>69</sup>. А вот барельеф Козловского «Камилл, избавляющий Рим от галлов» появился в 1780-х годах, за десять лет до оды «Вельможа», где упомянут этот персонаж римской истории, и за двадцать лет до издания комментария к сочинениям Державина.

Сравнение произведений Державина и Козловского, посвященных А.В. Суворову, выявляет уже не переключку, а другой тип связей. Сначала о датах: май 1799 года – публикация оды в честь побед Суворова в Италии; ноябрь 1799-го – указание Павла I о сооружении памятника Суворову; январь 1800 года – «статуя апробована». В державинской оде есть строки, в которых словно заложена основная пластическая идея монумента Козловского:

«... Меч Павлов, щит царей Европы, Князь славы!» – Се, Суворов, ты!»<sup>70</sup>.

И действительно, в общем облике произведения память отбирает главное: занесенный меч, щит, прикрывающий две короны и тиару, а также вензель Павла I на кирасе и две барельефные фигуры Славы, венчающие на постаменте надпись, начинающуюся словами «Князь Итальянский...». Пока нет свидетельств скульптора или его современников о влиянии державинских строк на формирование замысла Козловского. Объективно же такое сопоставление кажется вполне правомерным. К слову сказать, первая треть XIX века дает противоположные примеры: не поэзия вдохновляет скульптуру, а скульптура – поэзию. Вспомним строки А.С. Пушкина, посвященные «Молочнице» П.П. Соколова, «Юноше, играющему в свайку» А.В. Логановского, «Юноше, играющему в бабки» Н.С. Пименова и, наконец, «Медному всаднику» Э.-М. Фальконе.

В интересующем нас аспекте театр стоит где-то на рубеже текстового наследия и наследия, представленного пространственными искусствами. Как мы уже выяснили, текстовое составляющее театра (пьеса) осваивается не самой пластикой, а лишь в рисунке скульпторов. Второй, важнейший компонент театра – сценическое действие – до известной степени сопоставим со скульптурой (и другими изобразительными искусствами). Это подмечено еще в XVIII веке. Лессинг в борьбе за новую драматургию и новый театр восстает, как пишет Г.М. Фридендер, против «условной мифологической и аллегорической статуарности, скульптурной красоты жестов и поз, присущих классической трагедии XVII века»<sup>71</sup>. Уточним: речь идет о жестах и позах, пришедших из XVII в XVIII век и бытовавших на сцене в рассматриваемый нами период. Эта особенность вызвана к жизни не одним лишь преклонением перед античностью и ее скульптурой. Думается, что более действенная причина кроется в самой основе драматургии классицизма. По словам того же Г.М. Фридендера, там «не действия героев, а их речи служили нередко главным средством драматической характеристики»<sup>72</sup>. Продолжим и разовьем эту мысль в русле нашей темы. Если не действие, а речь – основное, то действие следует ритму речи. Пока многословно излагается мысль, действие на сцене замирает в своеобразном «стопкадре». Возможно, «стопкадр» – преувеличение. Но несомненны замедленность, фиксированность жеста, позы, мизансцены на время монолога или монологической части диалога. Вместе с тем известно, что любая фиксированность на сцене неизбежно обретает значимость, даже пауза, не говоря уже о жесте, позе, мизансцене. Отсюда совсем недалеко до их символики (Г.М. Фридендер в приведенной выше цитате упоминает «аллегорическую статуарность»). Причем

<sup>69</sup> Цит. по: Русская литература XVIII века / Сост. Г.П. Макогоненко. Л., 1970. С. 791.

<sup>70</sup> Там же. С. 579. Эти же строки приводит В.Н. Петров, сопоставляя их с работой Козловского «Геркулес на коне» (Петров В.Н. Указ. соч. С. 170, 173). Думается, что это соотнесение не подтверждается ни содержанием текста Державина, ни особенностями произведения Козловского).

<sup>71</sup> Фридендер Г.М. Лессинг как эстетик и теоретик искусства // Лессинг и современность. М, 1981. С. 75.

<sup>72</sup> Там же. С. 48.

это отнюдь не уникальное свойство театра классицистической трагедии. Фиксированность и символический смысл жеста, позы, мизансцены в религиозном ритуале и официальном светском этикете бытовали в Древнем Египте и античности, расцвели в христианском мире, особенно в Средневековье, сохранили силу в Новое время.

Применительно к России второй половины XVIII века, пожалуй, лучше говорить не о символике, а о закреплённом традицией смысле, значении жеста, позы, мизансцены. Некоторые из них хорошо помнятся по произведениям живописи и скульптуры. Например, правая рука – к сердцу, левая, указывающая на небо; обе руки к груди, очи к небу; очи, опущенные долу; преклонение обоих колен или одного колена; рука, прикрывающая глаза; лицо, закрытое руками; руки, простёртые к небу, и руки, бессильно опущенные; дружеское объятие двух или трех фигур; горестное объятие скорби и т. д. и т. п. Все это в принципе взято из жизни, но со временем утвердилось в качестве одинаково знакомого и художнику, и зрителю средства выражения совершенно определенного чувства, переживания или реакции персонажа. Думается, что в скульптуре подобные жесты и позы далеко не всегда можно использовать. Они, как правило, отвечают речи персонажа (его монологу, реплике, возгласу), а пластика по большей части передает действие или состояние изображаемого. Возможно, потому старые источники, упоминая об использовании элементов актерской техники в живописи (позирование И.А. Дмитриевского А.П. Лосенко для картины «Владимир и Рогнеда»)<sup>73</sup>, не сообщают о таких случаях в отношении скульптуры. Лишь в самих произведениях исследователи усматривают параллели с актерской игрой. Об этом говорит В.Н. Петров, когда анализирует барельефы М.И. Козловского для Мраморного дворца<sup>74</sup>. То же ощутимо и в классицистическом надгробии. Напомним, однако, что И.Ф. Урванов, привлекая внимание художников к игре актеров, подчеркивает: «Но подражать им надлежит с великою осторожностью, ибо они часто излишне напрягаются в представлении, чтобы изобразить страсти чувствительнее, от чего и выходят из натуры»<sup>75</sup>.

Обозрение общего состава наследия без опыта театра было бы неполным, хотя и то, что там привлекало внимание, и сфера применения достаточно узки. Иное дело, произведения пространственных искусств в их амплуа наследия. Здесь уж речь пойдет и о скульптуре, и о зодчестве, да и само освоение весьма многообразно и обширно.

Прежде всего о достигаемости наследуемых произведений скульптуры и архитектуры. Первое знакомство с ними происходит в ученические годы. Это изучение изображений: слепков с образцов пластики, гравюр и рисунков, воспроизводящих памятники скульптуры и архитектуры. Помимо того, ваятели, возможно, могли знакомиться с отдельными классическими произведениями пластики в частных коллекциях. Конечно, основное освоение знаменитых подлинников скульптуры и прославленных архитектурных сооружений происходило во время заграничного пенсионерства, особенно в Париже и Риме. Именно здесь закладывались творческие впечатления на всю жизнь.

Наследие, представленное литературой, мифологией, «священной историей», аллегорией и историей, условно говоря, текстовое, и наследие, заключенное в памятниках пространственных искусств, существенно различаются тем, как они соотносятся с создаваемым на их основе произведением ваяния и зодчества. Текстовое наследие – нейтрально. Иная образная природа (как в мифологии и литературе) или ее отсутствие (как в истории) исключает саму возможность соперничества в плане художественном. Нейтральность обусловлена тем, что текст дает лишь словесные сведения, не связывая художника или зодчего зрительным впечатлением.

---

<sup>73</sup> См.: Каганович А.Л. Указ. соч. С. 158–159.

<sup>74</sup> См.: Петров В.Н. Указ. соч. С. 73–74.

<sup>75</sup> Урванов И.[Ф.]. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода... СПб., 1793. С. 11 (приведено в кн.: Коваленская Н. Русский классицизм. Живопись, скульптура, графика. М., 1964. С. 66).

Одновременно эта «нематериальность» наследия снижает его воздействие на мастера. Словом, нейтральность предстает и как сила, и как слабость текстового наследия.

Образцы пространственных искусств, выступающие в амплуа наследия, наоборот, составляют весьма опасную конкуренцию создаваемому произведению. Они обладают аналогичной образной природой, да еще к тому же сами почти всегда высокосовершенны. Ведь именно совершенство позволяет им стать эталонными.

Степень конкурентности подобного наследия различна. Менее опасны для вновь создаваемого произведения репродукционные формы: изображения образцовых работ или слепки. Их художественное совершенство всегда на порядок ниже оригиналов, так как они не передают фактуры, цвета, а в случае с архитектурой – реального пространства и объема. Значительно сложнее соперничать с подлинником, выступающим во всеоружии достоинств выдающегося творения искусства. Трудности еще более возрастают, когда мастера оказываются перед хронологически протяженной цепью произведений на один и тот же сюжет, с теми же персонажами или, как в зодчестве, перед цепью сооружений, родственных типологически, хотя созданных в разные эпохи. Здесь приходится иметь дело не с единичным, пусть даже превосходным по своим качествам, образцом. Начинает действовать еще один фактор: исчерпываются варианты решения. Причем в шедеврах прошлого используются как раз самые выгодные в художественном отношении варианты. Нужна огромная художественная воля, творческая самобытность, чтобы под этим натиском прекрасных образцов выстоять и обнаружить свой путь, который еще не был найден гениями прошлого.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.