

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

СООБЩЕНИЯ
ИНСТИТУТА
ИСТОРИИ
ИСКУССТВ

4-5

ЖИВОПИСЬ
—
СКУЛЬПТУРА
—
АРХИТЕКТУРА

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

СООБЩЕНИЯ ИНСТИТУТА ИСТОРИИ ИСКУССТВ

4-5

ЖИВОПИСЬ
—
СКУЛЬПТУРА
—
АРХИТЕКТУРА



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
Москва • 1954

п 14241

1954 | А.Н. СССР ИИ-т
4-5 | истор. искусств
Сообщения
13р

п 14241

РЕДКОЛЛЕГИЯ:
академик И. Э. ГРАБАРЬ,
член-корреспондент АН СССР В. Н. ЛАЗАРЕВ,
Ю. С. КАЛАШНИКОВ, Е. А. СПЕРАНСКАЯ

П 142.41
ЦЕНТРАЛЬНАЯ НАУЧНАЯ
БИБЛИОТЕКА
А. Н. Киргисской ССР

М. А. Нейман

СИНТЕТИЧЕСКИЕ АНСАМБЛИ МЕТРО

Строительство Московского метрополитена сыграло и продолжает играть большую роль в развитии советской архитектуры и монументального искусства.

Архитектура метро далеко выходит за пределы обычного представления о характере транспортного сооружения. В ходе строительства метрополитена одновременно с инженерно-техническими проблемами ставились и решались многие художественные задачи и, в первую очередь, задачи синтеза искусств. Вместе с инженерами и архитекторами в создании станций метро участвовали живописцы, скульпторы, декораторы. Скульптура и живопись, включенные в ансамбли метро, служат не только средством обогащения архитектурной композиции, но и помогают полнее и глубже раскрыть идейно-художественный образ каждой станции и всего этого замечательного сооружения в целом.

По своему характеру архитектура метро относится к типу общественных сооружений, подобных театральным зданиям, клубам, дворцам культуры. Отражая светлое, оптимистическое мировосприятие советского человека, она непосредственно связана с социалистическими идеями градостроительства, воплощая один из самых высоких гуманистических принципов нашего времени — принцип заботы о людях, о материальных и культурных потребностях народа. Примечательно, что ансамбли московского метро — светлые, просторные, насыщенные произведениями искусства, всегда рождающие праздничное, приподнятое настроение, — коренным образом отличаются от сооружений этого рода в Америке и Англии. Там сооружения подземных железных дорог преследуют лишь узко утилитарные цели и не имеют ничего общего ни с художественным творчеством, ни тем более с проблемами синтеза искусств.

Само собой разумеется, что сложные художественные вопросы, возникшие в ходе строительства метро, решались не сразу. Приходилось преодолевать тенденции «чистого» декоративизма и эстетства, сказывающиеся в определенной мере в отдельных сооружениях метро до сих пор. Принцип синтеза различных видов искусства в разветвленном комплексе подземных и наземных сооружений требовал не просто внешних украшений, а органической взаимосвязи архитектурных форм с различными изобразительными элементами, начиная от простого лепного орнамента и кончая многообразными сочетаниями стеной живописи с барельефами и круглой скульптурой. В ан-

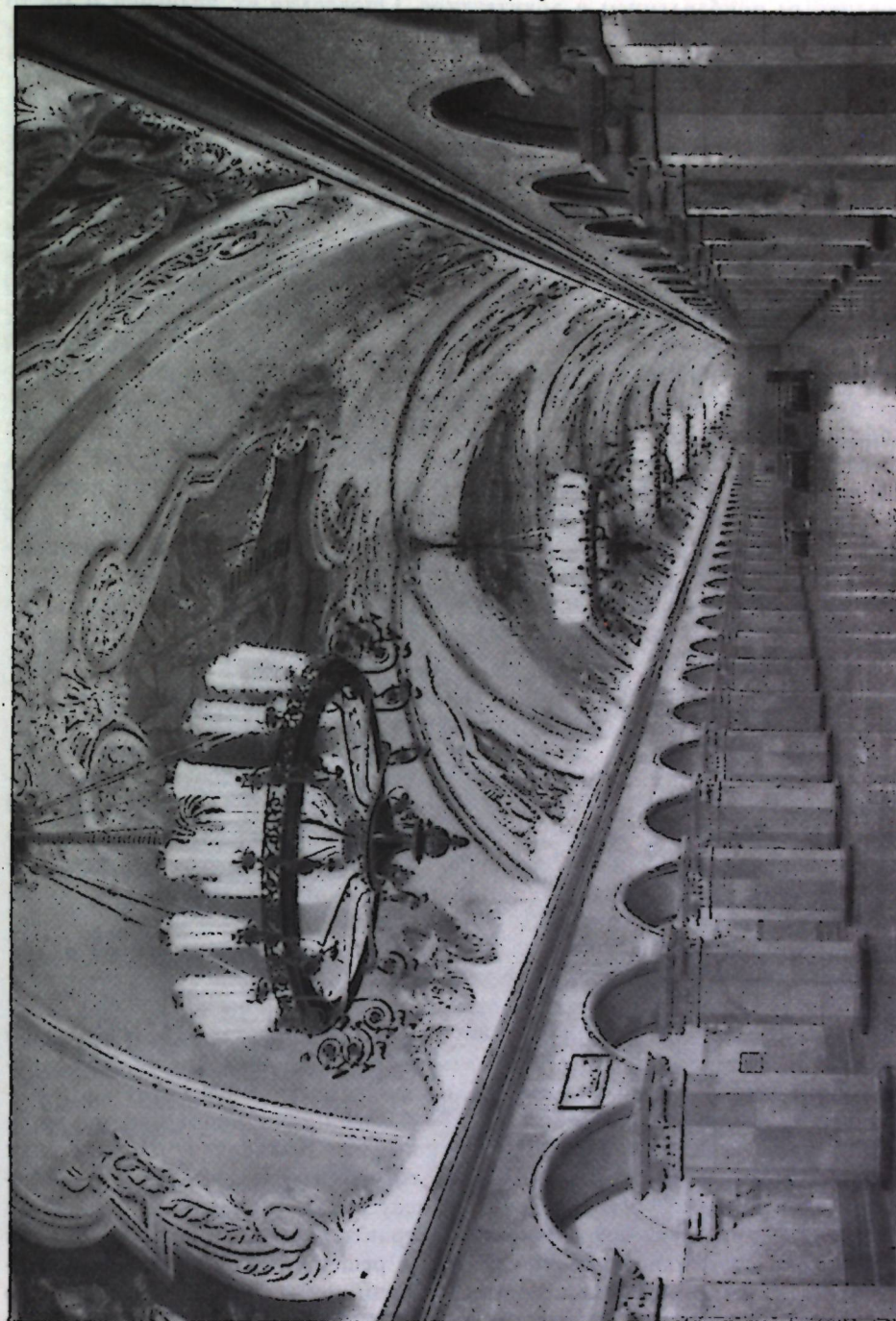
самбли первых (1935 г.) станций живопись и скульптура вводились еще очень робко. Формы связи архитектуры с другими видами искусств только еще намечались. И, однако, уже этот начальный период строительства московского метро дал интересные образцы синтетических решений. В дальнейшем задачи синтеза осуществлялись с все большей полнотой, соответственно накопившемуся опыту и более тесному творческому содружеству архитекторов, живописцев и скульпторов.

Определяя характер и задачи монументального искусства наших дней, выдающийся советский зодчий А. В. Щусев указывал, что архитектура без живописи и скульптуры не может полностью удовлетворять современное строительство. «Архитектурная мысль,— писал он еще в годы, предшествовавшие Отечественной войне,— возглавляя оформление строительства и в городах и на периферии, в настоящее время выдвигает целесообразный принцип синтеза пластических искусств, т. е. сотрудничество архитектуры, живописи и скульптуры, при сооружении памятников эпохи социализма»¹. Сам Щусев последовательно осуществлял этот принцип в своих произведениях. Он раскрывал возможности синтеза, сооружая здания Казанского вокзала в Москве, филиала Института Маркса-Энгельса-Ленина в Тбилиси, театра имени Навои в Ташкенте, и с присущим ему талантом применил его в работе над станцией метро «Комсомольская-кольцевая» (стр. 5).

Синтез искусств состоит в их органической, творческой связи, основанной на цельности и ясности художественного мировоззрения. Синтез становится возможным, когда такое мировоззрение проникает во все области творчества, объединяет их идейно, придает им одинаковую целеустремленность, когда, наконец, каждое из искусств в отдельности достигает на этом пути известного совершенства.

Станция «Комсомольская-кольцевая» (стр. 5), одна из лучших станций кольцевой трассы метро, по замыслу Щусева должна была служить образному воплощению исторической победы советского народа в Великой Отечественной войне. Формы архитектуры, в которых раскрывается этот замысел, отличаются торжественностью, парадностью общего впечатления. Мастерски решил Щусев подземный зал станции с его двумя рядами восьмигранных колонн, широким и свободным пространством, богатым и разнообразным декоративным убранством. Ни один из составных элементов синтеза не кажется лишним в этом ансамбле. Разнообразие отдельных входящих в него частей не мешает законченности общего решения, единству целого. Однако, быть может, помимо желания зодчего, созданный им архитектурный ансамбль по своим художественным формам обращен скорее к прошлому, чем к настоящему. Утверждая в этой, как и в прежних своих работах, значение русского художественного наследия, мастерски выявляя национальное своеобразие и красоту форм старой русской архитектуры, Щусев не всегда и не во всем подчинял их требованиям новой темы, нового идейного содержания. Это сказалось и на характере общего решения и на отдельных деталях архитектурного декора. Достаточно указать на трактовку картушей с их несколько старомодными военными эмблемами, выполнение которых неприятно выделяется грубостью лепки и раскраски. Увлеченность, с которой Щусев воспроизводил архитектурные формы прошлого, не могла не повлиять на созданный им ансамбль метро и в отношении общего стиля. Так черты старинной художественной манеры явно проступают и в решении мозаик, украсивших потолок подземного зала.

¹ А. Щусев. Архитектура и живопись. Сб. «Вопросы синтеза искусств», М., 1936, стр. 35.



Станция метро «Комсомольская-кольцевая». Подземный зал. Общий вид. Архитектор А. Щусев.

Располагая для воплощения своего замысла многообразными художественными средствами, Щусев отвел этим мозаикам особую важную роль. Мозаичные картины П. Корина менее всего могут казаться случайным декоративным прибавлением к архитектуре. Определяя их значение и место в ансамбле, Щусев полагал, что мозаичная живопись поможет полнее и ярче выявить идеи, заложенные в архитектуре, придать образу станции большую глубину и конкретность.

Органически включенные в ансамбль станции мозаики Корина и между собой тематически и сюжетно связаны в единый художественный цикл. Взятые в отдельности, они посвящены знаменательным событиям отечественной истории и воссоздают мужественные образы наших великих предков — Александра Невского, Дмитрия Донского, Кузьмы Минина, Дмитрия Пожарского, Александра Суворова, Михаила Кутузова. В целом же этот цикл, завершенный картинами из эпохи Великой Отечественной войны советского народа, представляет собой эпическое повествование о победах русского оружия, о воинской доблести русского народа. Слова памятной речи И. В. Сталина, произнесенные на Красной площади 7 ноября 1941 г., лежат в основе этого широкого исторического обобщения.

Мозаичные композиции Корина принадлежат к произведениям монументального искусства. В них запечатлены образы большой значимости, выдающиеся исторические события, которые выступают перед нами очищенные от всего второстепенного, в формах предельно простых, ясных и обобщенных. Для воплощения этих образов не случайно выбрана мозаика — один из старейших и самых долговечных материалов изобразительного искусства. В современном искусстве мозаика так основательно вытеснена из художественного обихода, что техника ее почти забыта. Между тем искусство мозаики имеет свою многовековую историю.

Известно, что живопись масляными красками изобретена в XIV в. Мозаикой же пользовались еще во времена античности. В России в XVIII в. мозаику возродил Ломоносов, создавший в этой технике высокохудожественные произведения. Мозаичные изображения состояются из маленьких многоцветных кубиков смальты, которые закрепляют на цементной основе. Они не боятся ни воды, ни сырости. Колористические возможности мозаичной живописи не так безграничны, как масляной, но все же достаточно широки. Кубики смальты, которые приготавливал в своей мастерской Ломоносов, насчитывали около полутора тысяч оттенков.

Для изготовления мозаичных картин, украсивших станцию метро «Комсомольская-кольцевая», наряду со смальтой применялись естественные камни — яшма, орлец, мраморы и граниты разных пород.

Живопись способом мозаики, требующая большого труда и большой искусности, осуществлялась целым коллективом. Над выполнением мозаичных картин для станции «Комсомольская-кольцевая» вместе с П. Коринным работала бригада художников. Его ближайшими помощниками были К. Сороченко, Л. Хаютина, Т. Шиловская, Н. Кульбачко. Усилия всех участников бригады были направлены на то, чтобы раскрыть тему художественными средствами реалистического искусства. Мозаику, в прошлом более всего служившую потребностям абстрактной и условной церковной живописи, они стремились использовать для решения больших идейно-художественных задач. Средствами мозаики Корин и его помощники успешно изображают человеческую фигуру, портрет, пейзажные и архитектурные фоны, сравнительно удачно передают трехмерность пространства, объем, воздушные планы. И все же по своему стилю мозаики Корина стоят еще в очень сильной зависимости от древних образцов, что сказывается отчасти в иконографических приемах, отчасти в неумеренном употреблении золота.



Станция метро «Комсомольская-кольцевая». Плафон подземного зала.
Мозаика «Александр Невский». Художник П. Корин.

Правда, золото, которым в средневековых мозаиках пользовались для создания условного декоративного фона, Корин вводит в свои мозаики как один из элементов цветовой палитры. В золотые доспехи одет Александр Невский, золото горит на сбруе коней, на бахроме знамен, на щитах русских витязей, на погонах советских воинов. Но применение золота оказывается вовсе неуместным в тех случаях, когда Корин пользуется им для изображения неба и свето-воздушной среды. Допуская известную условность приемов в мозаиках, которые носят ретроспективный характер, зритель невольно протестует против тех изображений, где эта условность вступает в противоречие с нашим представлением о современности.

И в самом деле, мозаики «Александр Невский» (стр. 7), «Дмитрий Донской», «Суворов» (стр. 9), «Кутузов» — лучшие в этом цикле, в них есть подлинная сила, цельность, историческая достоверность решения. Фигуры выдающихся русских военачальников, представленные впереди или в окружении слитного строя войск, выделены в этих композициях крупным планом; форма передана осязаемо, материально; лица обрисованы мужественно, энергично, психологически выразительно. Но сила воздействия произведений Корина ослабевает по мере того, как он приближается к современности. Это особенно ясно видно в мозаиках, посвященных событиям Великой Отечественной войны — принятию воинской присяги, взятию Рейхстага, параду Победы на Красной площади. Здесь правда исторических событий подменяется правдоподобием внешне понятых жанровых картин, которым явно недостает ощущения подлинного пафоса великих исторических действий. Они уже не поднимаются до художественного уровня тех мозаик, которыми открывается названный цикл.

На станции «Комсомольская-кольцевая» мозаичные картины покрывают огромную площадь свода и каждая из них достигает тридцати квадратных метров. В сочетании с другими элементами оформления перронного зала они самым непосредственным образом влияют на его общее решение. Блеск и сверкание смальты, эффектная игра красок, которые то загораются, то мерцают под лучами света, богатая оттенками гамма красных, зеленых, фиолетовых, синих, желтых цветов — все это как нельзя более отвечает стремлению архитектора создать торжественный, празднично приподнятый ансамбль.

Для того чтобы объективно оценить мозаики Корина, как одну из важнейших составных частей большого архитектурного ансамбля, нужно в равной мере учесть и их слабые стороны.

Исполнение мозаичных картин, предназначенных для украшения свода, заключало в себе немалую сложность. Здесь нужен был точный расчет, безукоризненный глазомер, проверка на месте. Специфическая трудность такого рода изображений связана с наличием многих точек зрения. В мозаиках Корина, поднятых на высоту девяти метров, не учтены в полной мере требования так называемой «плафонной» перспективы. При рассмотрении снизу картины, меняя свои очертания, предстают в сильных ракурсах, отдельные фигуры неожиданно сокращаются в пропорциях и кажутся очень приземистыми. Изображения архитектуры утрачивают строгость вертикальных линий и как бы отклоняются к краям от своего геометрического центра. Чрезмерно массивные и затейливые по форме рамы, в которые вправлены мозаичные картины, в свою очередь усиливают искажения. Эти бросающиеся в глаза нарушения пропорций, ошибки в построении перспективы являются самым существенным изъяном мозаик Корина, в целом большой и значительной работы.

В ансамблях новых станций метро мозаики нередко употребляются для создания эмблематических композиций. Изображение Ордена Победы на



Станция метро «Комсомольская-кольцевая». Плафон подземного зала.
Мозаика «Александр Суворов». Художник П. Корин.

фоне знамен, оружия и лаврового венка украшает одну из стен подземного перехода станции «Комсомольская-кольцевая» (стр. 11). Для этой композиции Корин нашел благородную цветовую гамму: глубокий красновато-коричневый тон знамен хорошо сочетается с темнозеленым цветом лавра; мягко светится вправленная в орден пятиконечная звезда рубинового стекла с тонко обрисованным силуэтом Мавзолея и Спасской башни Кремля. Композиция выполнена в технике так называемой флорентийской мозаики. Материалом ее являются естественные и искусственные цветные камни, разнообразные по окраске и по фактуре. Зрительно они объединяются в одно целое благодаря гладкой полированной поверхности.

Выразительные возможности флорентийской мозаики сравнительно ограничены, но они дают все же достаточно простора не только для орнаментальных, но и для сюжетных изображений. Этот вид мозаики с успехом применил молодой художник Г. Опрышко на станции метро «Белорусская-кольцевая» для декоративных панно, посвященных героическим эпизодам борьбы белорусского народа в Отечественной войне Советского Союза, сценам труда и мирной жизни Белоруссии в послевоенные годы. Мозаики Опрышко не претендуют на выражение глубокого эпического или психологического содержания, но в них с очень искренним, светлым чувством жизни показаны люди Советской Белоруссии — женщины и дети, радостно встречающие победителей; рабочие, ставшие на вахту мира; веселая народная пляска (стр. 12—13).

Размещенные на своде подземного зала, работы эти не свободны от тех ошибок в построении «плафонной» перспективы, которые мы уже отметили в работе П. Корина. В то же время мозаичные панно Опрышко, как бы вправленные в цветные инкрустированные рамы, напоминающие узоры белорусских вышивок, составляют неотъемлемую часть всего декоративного убранства станции, где и потолок, и пол, и порталы переходов, и своды промежуточных помещений богато разукрашены растительным орнаментом, лепными эмблемами индустриального и сельского труда.

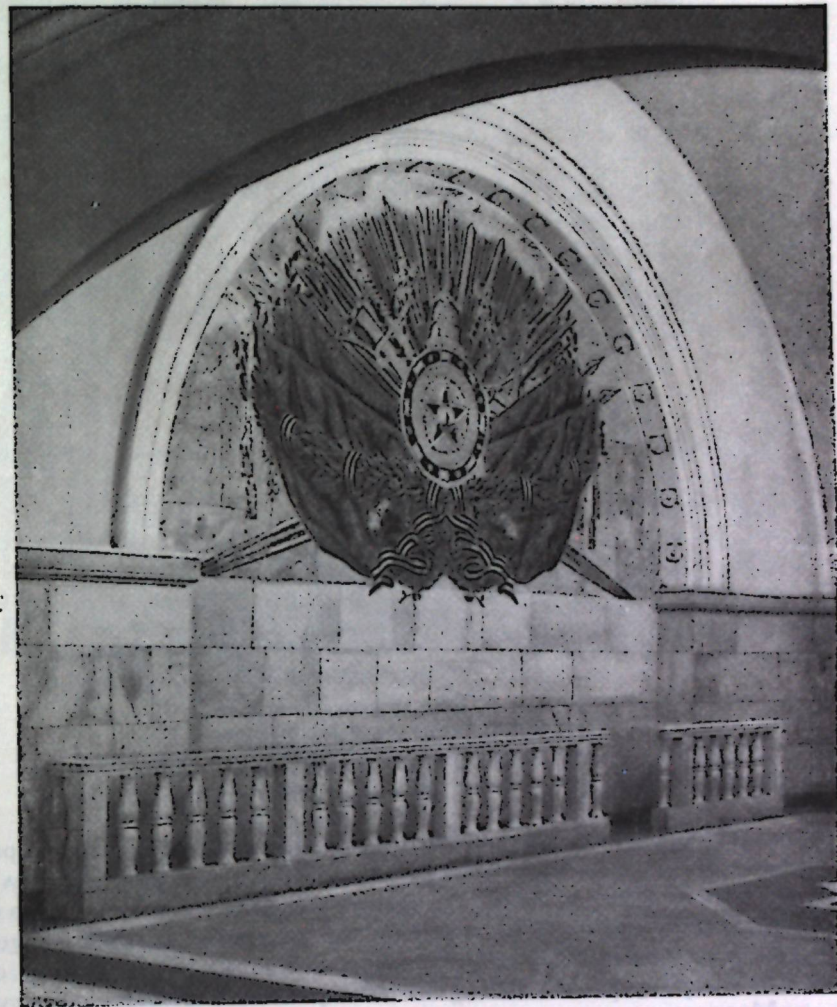
Декоративная живопись служит не только целям внешнего украшения, как это обычно принято считать. Правда, она лишена той всесторонней и органической взаимосвязи с архитектурой, которая присуща живописи монументальной. Но, включенная в архитектурный ансамбль, декоративная живопись отнюдь не остается безразличной к его содержанию и форме.

Художник отыскивает пути для ее контакта с архитектурой, на основе которого она способствовала бы выявлению общего идейного замысла. Практически декоративные формы живописи нередко соприкасаются или даже переплетаются с формами монументальными, образуя тот особый род изображений, который именуют монументально-декоративным искусством.

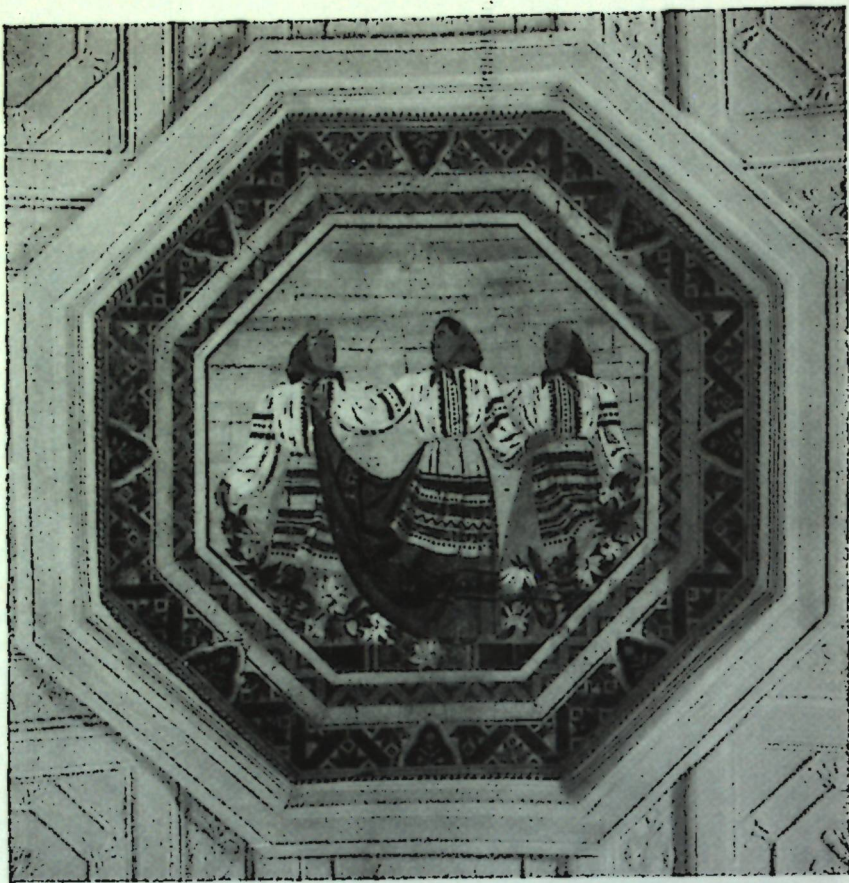
Не менее важную роль в создании художественного синтеза станций метро играет и скульптура. К ней в такой же степени относится то, что было сказано выше о живописи. В ансамблях новой кольцевой трассы метро мы особенно часто встречаем произведения монументально-декоративной пластики.

Наиболее употребительной формой этого вида скульптуры является рельеф, получивший широкое применение на станциях «Парк культуры», «Калужская», «Серпуховская», «Таганская», «Ботанический сад», а частично и в других сооружениях метро.

С точки зрения синтетичности художественного решения интереснее других ансамбль станции «Калужская», созданный архитектором Л. Поляковым и скульптором Г. Мотовиловым.



Станция метро «Комсомольская-кольцевая». Переход.
Мозаика художника П. Корина.

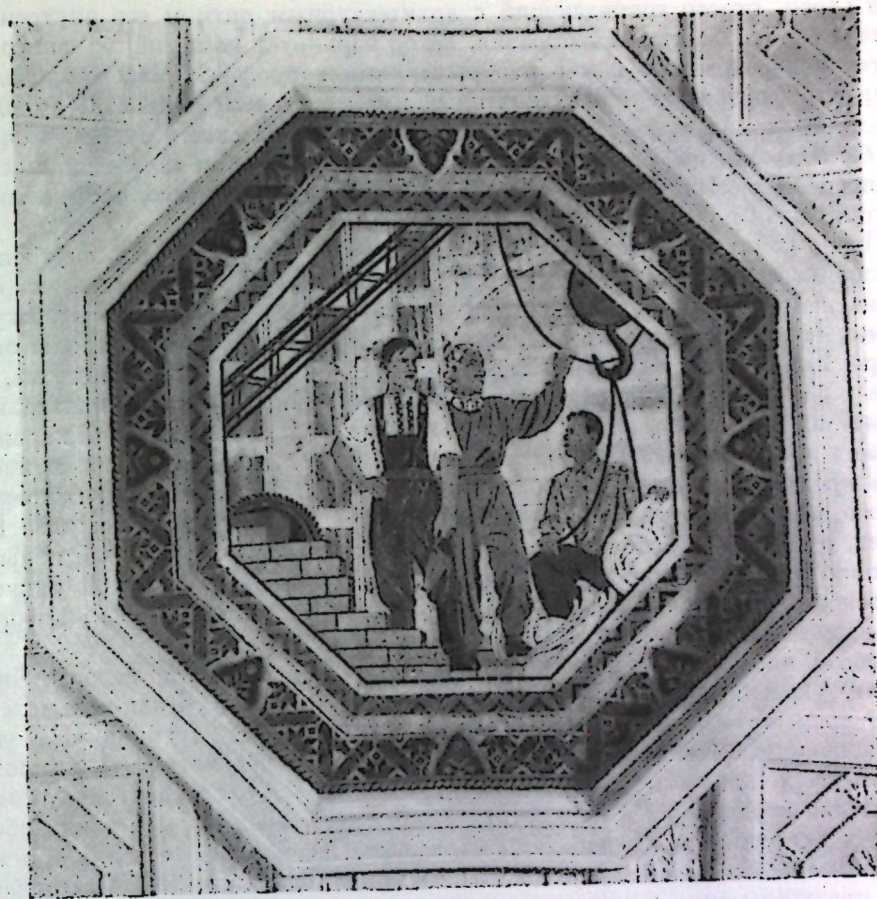


Станция метро „Белорусская-кольцевая“.
Архитекторы И. Таранов и Н. Быкова.
Плафон подземного зала. Мозаика художника Г. Опришко.

Для станций кольцевой трассы Мотовилов выполнил целый ряд работ. Его рельефами украшен наземный вестибюль «Парка культуры», купол кассового зала на станции «Комсомольская-кольцевая», подземный интерьер станции «Ботанический сад» и т. д. Однако произведения эти неравноценны. Композиции, исполненные для двух последних станций, уступают в своей выразительности рельефам на станциях «Калужская» и «Парк культуры». При этом Мотовилову можно поставить в упрек некоторое пренебрежение к пластической форме. Скульптор не всегда с должной тщательностью обрабатывает поверхность своих рельефов. Приемы лепки, которыми он пользуется, порой отличаются эскизным характером. Решающее достоинство работ Мотовилова в том, что они безусловно помогают раскрыть идею сооружения, сливаясь с архитектурой в единое художественное целое.

Тема станции «Калужская» — победа Советской Армии над силами фашизма — выражена прежде всего в архитектурных формах. Но попробуем на минуту представить себе это сооружение без скульптуры, и сразу станет ясно, в какой мере способствует последняя раскрытию идейно-художественного образа станции (стр. 15).

Начнем с портала. Огромный массив стены, прорезанный аркой главного входа, декорированной медными решетками и украшенной по бокам



Станция метро „Белорусская-кольцевая“.
Архитекторы И. Таранов и Н. Быкова.
Плафон подземного зала. Мозаика художника Г. Опришко.

светильниками, уже сам по себе образует своего рода триумфальное вступление к героической теме станции. Однако эта тема раскрывается с необходимой отчетливостью лишь благодаря скульптурным рельефам, украшающим верхнюю часть портала. Это аллегорические фигуры фанфаристов — вестников победы (красноармейца с автоматом с одной стороны и девушки-бойца — с другой). Симметрично расположенные, устремленные навстречу друг другу, эти парные фигуры композиционно связаны с осевой линией входа. Верно найденные в масштабах и с большой декоративной выразительностью развернутые на плоскости, они оживляют, обогащают и усиливают архитектурный образ. Благодаря рельефам, решение в целом приобретает синтетический характер. Архитектура и скульптура объединены здесь общностью задачи, направлением своих художественных средств к достижению одной и той же цели.

Не менее плодотворным оказалось содружество архитектора и скульптора в оформлении интерьеров станции. На парусах эскалаторного павильона, имеющего в плане пятигранную форму, Мотовилов помещает вариации уже знакомого нам мотива — вестника победы, на этот раз, в образе девушки — вестника победы, с венком и фанфарой. Пять фигур, расположенных на пяти гранях свода павильона, создают определенный ритмиче-

ский строй, строго совпадающий с архитектурным ритмом его внутреннего пространства. Избегая однообразия, автор варьирует композицию фигур, чередует изображения в фас с изображениями в профиль. Чтобы зрительно утвердить фигуры на предназначенных им местах в пространстве купола и преодолеть кривизну сводов, Мотовилов ставит их на своего рода «полочки», как бы подводящие рельефы к плоскости фона. При этом скульптор мастерски преодолевает кривизну сводов. В его рельефах нет ничего, что вызывало бы сомнение в правильности их пропорций и их строения.

Продуманность расположения скульптурных рельефов во внутреннем пространстве павильона сказывается и в том, что они рассчитаны на обозрение не только со стороны входа в вестибюль. Аллегорические фигуры вестниц победы производят особенно большое впечатление со стороны эскалатора. Еще издали вырисовываясь на сводах, они, по мере его подъема, все более и более вырастают в размерах, приобретая подлинно монументальную значительность. Здесь, как и на портале павильона, аллегорический характер решения фигур представляется безусловно уместным. Открывая возможность предельно широкого обобщения, аллегорическая трактовка художественного образа отнюдь не приводит к пустым, условным абстракциям. Напротив, о рельефах Мотовилова можно говорить, как об успешной попытке создания новых аллегорических решений, построенных на прочной жизненной основе и заключающих в себе типические черты тех людей, которых скульптор наблюдает в живой действительности.

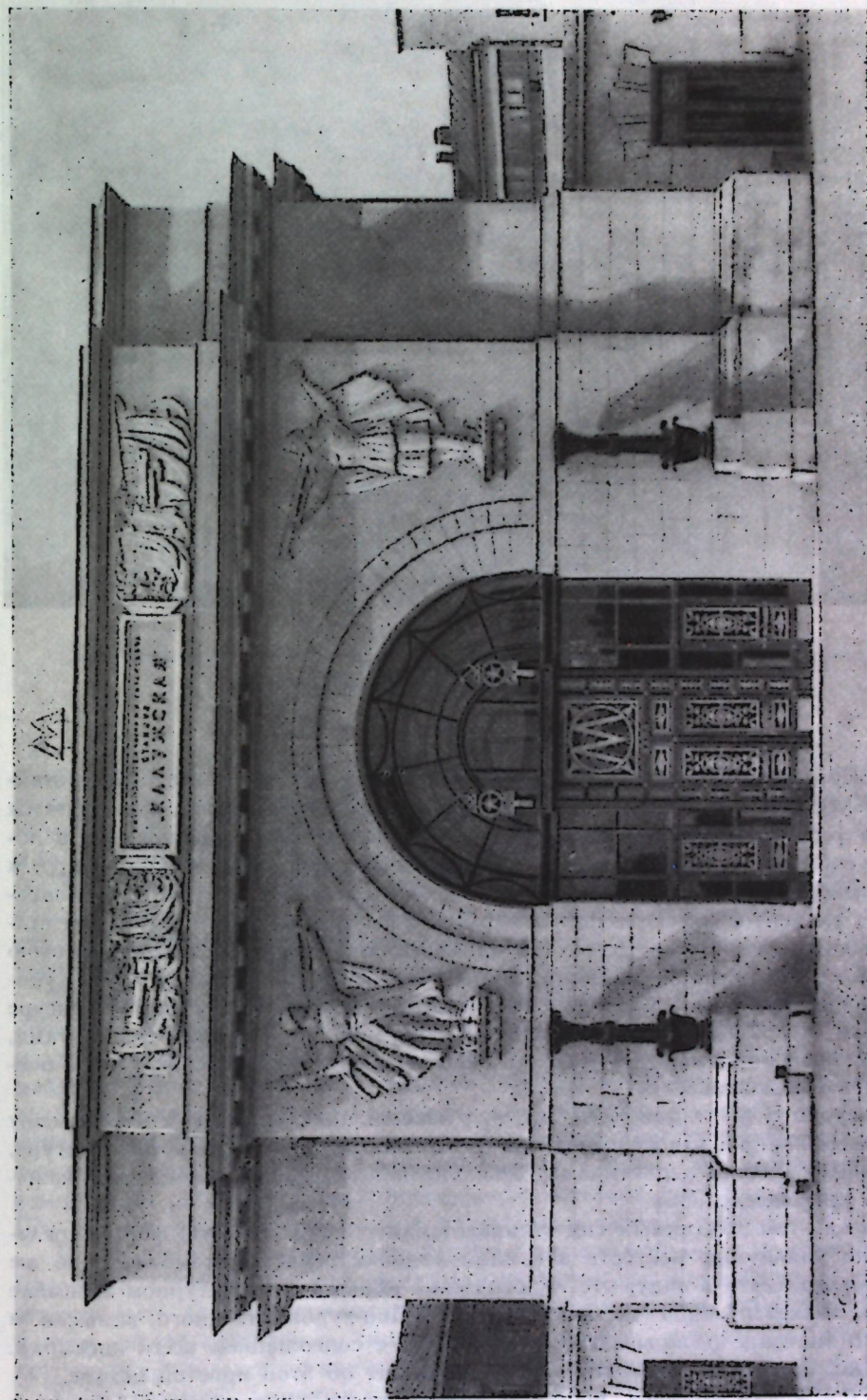
Совсем иное понимание аллегории обнаруживаем мы в декоративных статуях, украсивших наземный вестибюль станции «Курская-кольцевая».

Со времени появления известного произведения В. Мухиной «Рабочий и колхозница» в советской скульптуре все чаще можно встретить композиции аллегорического и символического характера. Аллегорический образ служит для воплощения в конкретных изобразительных формах таких обобщающих понятий, как «победа», «триумф», «свобода», «слава», «мир» и т. д. Вместе с созданием произведений этого рода постепенно рассеивается то предубеждение, с которым еще недавно относились к условностям аллегорического языка. Вспомним при этом, что история искусства и, в частности, русская художественная классика дает неограниченное количество примеров символично-аллегорических решений. Достаточно назвать памятник Суворову или скульптуру адмиралтейства в Ленинграде. По мнению В. Мухиной, «аллегорическая форма является наиболее сильным образным выражением изобразительного искусства, потому что художник свободен в выборе внешних данных, отвечающих его задаче»¹.

Вместе с тем из этого не следует, что большие события нашего времени, новые идеи и представления, рожденные социалистическим строем, могут получить свое художественное воплощение только в аллегорической форме. И уже во всяком случае тщетными оказываются попытки выразить нашу современность с помощью тех аллегорических образов, которые возникли некогда на почве античной и библейской мифологии.

К сожалению, переработка традиционной, веками складывавшейся системы аллегорических представлений, образов, атрибутов, эмблем является в нашей скульптуре не всегда последовательной. В то же время условный, аллегорический язык отнюдь не достигает цели, когда он не служит выражению подлинно высокой и глубокой по своему смысловому значению образов социалистической действительности.

¹ В. Мухина. Монументально-декоративные скульптурные решения в ансамбле города. Сб. «Монументально-декоративное и декоративно-прикладное искусство». М., 1951, стр. 38.



Станция метро «Калужская». Наземный вестибюль. Главный вход. Архитектор Л. Полков. Скульптор Г. Мотовилов.



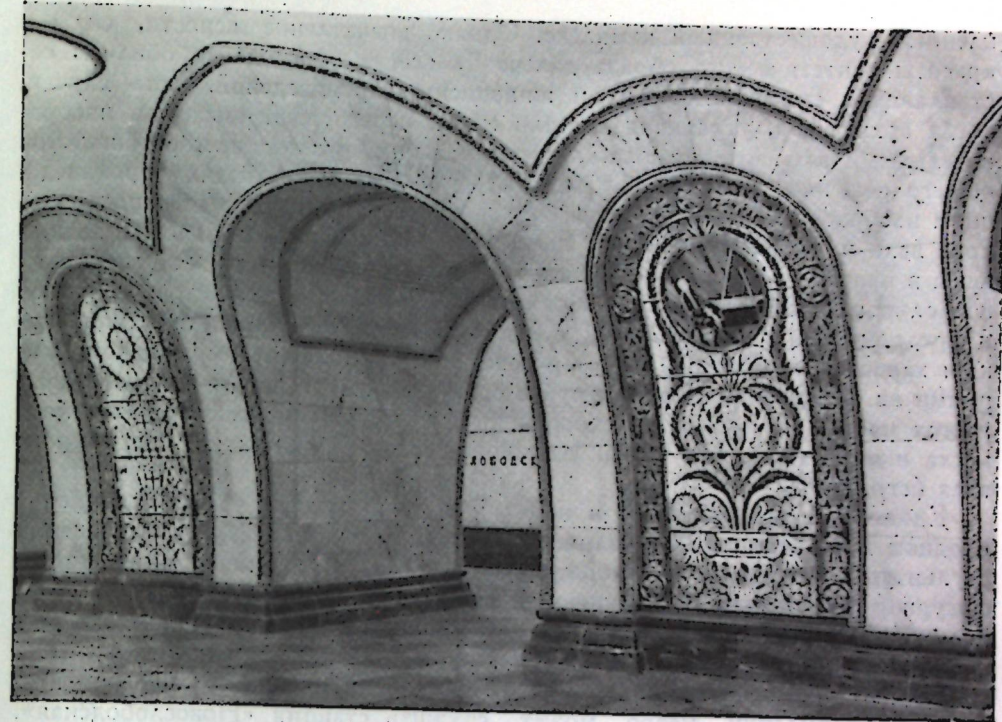
Станция метро „Таганская“. Архитекторы К. Рыжков и др.
Подземный зал. Общий вид.

С этой точки зрения, декоративные статуи в наземном вестибюле станции «Курская-кольцевая», выполненные бригадой скульпторов, оказываются весьма уязвимыми. Непоследовательность решения сказалась здесь и в попытке совместить аллегоричность образа с жанровой разработкой фигур, и в противоречии между современным сюжетом и холодно-бесстрастным повторением элементов классического канона, и в непродуманном соединении старых и новых атрибутов. Характер применения последних с несомненностью указывает на внешний, иллюстративный подход к решению задачи. Художественная фальшь этого решения особенно бросается в глаза в фигуре девушки, кукольность облика которой в соединении с такими атрибутами, как бутафорский отбойный молот и венок героя, оставляет впечатление опереточного персонажа.

Попутно следует отметить, что эти внешне приглаженные статуи имеют серьезные ошибки в построении фигур, а само их положение в архитектуре, где они, не будучи кариатидами, невольно напоминают о последних, оказывается двусмысленным.

Между тем подлинный синтез представляет собой высшую форму согласования различных искусств в едином художественном ансамбле. В то же время надо иметь в виду, что пластический образ в архитектурном ансамбле всегда является лишь частью общего идейно-художественного замысла и что его значение раскрывается лишь вместе с содержанием всего ансамбля. Нередко, однако, наши архитекторы забывают об этой простой истине.

Возьмем для примера вопрос о роли и месте скульптуры в ансамбле станции «Серпуховская», сооруженной по проекту М. Зеленина, М. Ильина и Л. Павлова. Станция эта интересна как попытка переработки традиций



Станция метро „Новослободская“. Архитекторы А. Душкин и А. Стрелков.
Подземный зал. Витраж художника П. Корина.

древнерусского зодчества. Но архитектурный образ не получил здесь достаточно ясного выражения. Тема дружбы народов, положенная в основу сооружения, только отчасти раскрывается благодаря серии рельефов, исполненных Е. Янсон-Манизер.

Эта серия включает шестнадцать сюжетов — пограничник, чабан, хлопковод, киргиз-охотник, виноградарь и т. д. Реализм изображения не мешает скульптору широко пользоваться орнаментальными мотивами и достигать таким путем известного декоративного впечатления.

Однако, если рассматривать этот цикл рельефов с точки зрения синтетического ансамбля, решение в целом нельзя признать удачным. По своему местоположению и масштабам рельефы плохо связаны с архитектурой. Они малы по отношению к массе пилонов, зажаты в проемах ложных ниш, кажутся картинками или фрагментами, вырезанными из какой-то большой композиции. Несоответствие пропорций и масштабов скульптурных и архитектурных форм тем более резко бросается в глаза, что горизонтальные композиции рельефов прямо противоречат вертикальным композициям ниш. Все это, конечно, несовместимо с принципами синтеза искусств.

В создании художественного синтеза определяющая роль обычно принадлежит архитектуре. Но для формирования его стремление к синтезу должно быть присуще каждому из видов искусства, в него входящих. Только в этом случае архитектор, скульптор и живописец, как бы идя навстречу друг другу, создают органически единое произведение.

Синтетический ансамбль, в основе которого лежит целостный идейный замысел, может включать различные виды изображений. Влияя друг на друга, они соотносятся между собой, образуя нередко сложный и развет-

вленный художественный комплекс. Однако впечатление ясности, силы и красоты синтетического образа далеко не всегда обусловлено обилием составляющих его пластических и живописных произведений. Есть случаи, когда архитектор, утрачивая чувство меры, перегружает ансамбль изобразительными элементами, полагая, что он таким путем достигает богатства общего решения. В подземном интерьере станции «Таганская» произведениям изобразительного искусства отдана почти вся площадь стен центрального зала и путевых перронов. Рельефные композиции на пилонах выполнены в пышно обработанной орнаментом и интенсивной по цвету майолике. Майоликовые медальоны с изображениями советских танкистов, летчиков и представителей других родов войск отличаются подчеркнуто декоративным характером. Они предстают в сочетании с эмблематическими композициями из скрещенных знамен, труб и оружия. Все это вместе взятое оказывается настолько ярким, а декоративные элементы занимают так много места в интерьере, что почти заслоняют собой архитектуру подземного зала (стр. 16).

Единству этого ансамбля в немалой степени мешает также соединение в одном интерьере столь различных по жанру и материалу произведений скульптуры, как цветные декоративные рельефы и монументальная многофигурная композиция Е. Блиновой и П. Баландина, которая по своей теме должна была иметь определяющее значение для идейно-художественного образа станции.

Другим примером непродуманного применения изобразительного искусства в оформлении метро может служить станция «Новослободская», построенная по проекту А. Душкина и А. Стрелкова. Архитектурное решение в этом случае не только не выявляет идейно-художественного образа сооружения, но в какой-то мере подчинено декоративному оформлению интерьера.

Выполненные по эскизам П. Корина цветные витражи, расположенные на поверхности пилонов и освещенные изнутри, противоречат самой тектонике архитектурных форм. Яркая многоцветная игра витражей разрушает у зрителя привычное представление о пилонах, как опорах, несущих на себе тяжесть свода. Так неоправданное соединение архитектуры и изобразительных элементов приводит к внутренней дисгармонии (стр. 17).

Неудачное использование витражей на станции «Новослободская» и майолики на станции «Таганская» отнюдь не исключает самой идеи применения в метро этих своеобразных и несправедливо забытых разновидностей декоративной живописи и скульптуры. Но синтетическое решение ансамбля требует целесообразного выбора средств художественного выражения, их гармонического соответствия друг другу, конструктивной и эстетической оправданности.

Синтетический образ, воплощающий великие идеи и устремления нашей эпохи, созревает в сознании художника как результат широкого обобщения. Именно такой подход, такое понимание задач синтеза заключает в себе те плодотворные идейные предпосылки, которыми обусловлена художественная ценность лучших станций метро.

Следует заметить, что в ходе развития советского монументального искусства в корне изменилось само понимание природы монументального стиля. Советское искусство давно развенчало теории формалистов, видевших специфику монументального образа в преобладании некой самодовлеющей «архитектоничности» над идейным замыслом и жизненным содержанием произведения искусства. В нашем искусстве проблемы монументального стиля поставлены в прямую и неразрывную связь с принципами социалистического реализма.

В социалистическом обществе искусство художественного синтеза обладает неисчерпаемыми возможностями. Новые синтетические формы творчества вырастают из потребности более полного и всестороннего отражения жизни советского общества, с ее новым содержанием и новыми формами труда, быты, морали, духовной культуры. Наше время дает художнику такое богатство прекрасных жизненных явлений, такое обилие идей и чувств, такое ясное и возвышенное представление об идеале, какого не знала ни одна эпоха в прошлом. Искусство художественного синтеза получает, таким образом, широкую и прочную основу для своего дальнейшего развития и совершенствования.

В. И. Антонова

СЕРГЕЙ ОРЛОВ

(Очерк жизни и творчества)

В 1947 г., в дни празднования 800-летия Москвы, Совет Министров СССР постановил воздвигнуть на Советской площади столицы памятник ее основателю — Юрию Долгорукому. Из представленных на конкурс проектов этого монумента была избрана работа С. М. Орлова, который задумал увековечить основателя Москвы в образе могучего русского витязя. Модель памятника представляла собой строгую и пластически выразительную конную статую. В исполненном мудрости и доброты лице Долгорукого, в величавой осанке всадника, в уверенных движениях его сильных рук, в мерной, горделивой поступи лошади нашло отражение и героическое, и поэтическое понимание образа, которое свойственно дарованию Орлова.

* * *

Сергей Михайлович Орлов родился в 1911 г. в Петербурге. В 1918 г. его родители переехали к себе на родину в Вологду, богатую памятниками далекой русской старины. Рано потеряв отца, Орлов по окончании семилетки поступает в железнодорожную школу ФЗУ. Еще в средней школе учитель рисования Д. Н. Носков отмечал способности к живописи у будущего скульптора¹. Тогда же, делая первые опыты в рисунке и живописи с натуры, Орлов начинает лепить. Раскрашенный гуашью «Старик» из грубой глины, одно из первых произведений пятнадцатилетнего скульптора, уже содержит присущие последующему творчеству С. М. Орлова живую наблюдательность и острое ощущение характера образа. Сгорбленный деревенский дед в кумачовой рубашке и полосатых штанах стоит, тяжело опираясь обеими руками на суковатую палку, приподняв лысую коричневую голову с волнистой белой бородой. Его негнущиеся ноги в белых онучах и желтых лаптях выделяются на фоне яркозеленого холмика, служащего постаментом

¹ Мальчиком-подростком Орлов, благодаря своему безудержному тяготению к искусству, попал в кружок по рисованию и живописи, руководимый вологодской художницей и любительницей местной старины Ю. Ф. Лузан. (В 1914 г. она входила в Северный кружок любителей изящных искусств; см. Г. К. Лукомский. Вологда. СПб., 1914, стр. 10). Возможно, что налет модернизма в творчестве Орлова восходит к юношеским впечатлениям от этого кружка, где народные и фольклорные образы воспринимались сквозь стилизаторскую призму «Мира Искусства».

фигуре. В этом полулубочном образе получило наивное отражение исконное народное представление о мудрой старости.

Рано пробудившейся склонности Орлова к искусству благоприятствовало его знакомство с памятниками древнерусской живописи, архитектуры и скульптуры, которыми богата Вологда. Эта склонность окрепла после того как Орлову удалось побывать в музеях Москвы¹. Жадно впитывая отрывочные яркие впечатления, юноша продолжал рисовать и писать, с большим трудом совмещая любимое дело с работой в училище. Наконец, в 1929 г., ободренный положительной оценкой посланных им в Москву рисунков, он решает переехать туда для получения специального художественного образования. Но попасть в учебное заведение Орлову не удалось. Благодаря сотрудникам Музея фарфора А. В. Морозову и С. З. Мограчеву, заинтересовавшимся работами Орлова (им особенно понравился глиняный «Старик»), юноша попадает в керамическую лабораторию при Музее фарфора. Здесь он впервые знакомится с техникой лепки. В это время Орлов делает ряд небольших цветных керамических групп жанрового характера («Прогоулка», «Свидание» и др.), изображавших уличные сценки окраин города. Эти ранние работы Орлова, имевшие гротескно-лубочный характер, по сюжету напоминают некоторые фарфоровые композиции Н. Я. Данько 1920-х годов.

После закрытия в 1930 г. Музея фарфора и его лаборатории Орлов занимался различной оформительской деятельностью, одновременно создавая пейзажи акварелью и гуашью. В перерывах между работой над заказами он делал беглые карандашные зарисовки городских видов и записывал цветовые соотношения, чтобы потом по памяти воспроизводить их в этюдах красками.

Наряду с занятиями живописью, у Орлова крепнет склонность к скульптуре, к созданию монументальных образов. Из обыкновенной красной глины Орлов лепит «для себя» огромную, в две с половиной головы Бетховена, пытается исполнить портрет Есенина. Но времени для занятий монументальной скульптурой было мало; средства к жизни давала ему, главным образом, живопись, а также мелкая «бытовая скульптура», изображавшая жанровые сценки².

Эти работы Орлов выполнял в цветной керамике, стараясь добиться того, чтобы объем и цвет в его произведениях дополняли друг друга, способствовали бы более полному раскрытию образа. Поездка Орлова на Дмитровский фарфоровый завод в 1936 г. в значительной мере помогла ему овладеть искусством керамики. Вскоре после посещения завода Орлов сделал из раскрашенного фарфора трехчастную композицию «Цирк» (наездница и два клоуна). В 1938 г. он исполнил первый вариант композиции «Конек-Горбунок», также состоящий из трех частей (стр. 22). В центре — подросток Иванушка, с характерной для него в сказке напускной неуклюжестью, обнимает своего низкорослого волшебного конька. С обеих сторон его ладные русские молодцы ведут под уздцы вороных коней в узорных пополах, гарцующих по расписанной разноцветными полевыми цветами «земле». Сценка проникнута задором, она напоминает насмешливую народную присказку.

В этой композиции из трех групп с их несколько вялой, неточной, стилизаторски переданной формой, Орлову не удалось найти убедительное пластическое выражение сюжета сказки о Коньке-Горбунке. Возможно, что именно поэтому он разделил композицию, подобно фризу, на три части и

¹ Пользуясь правом бесплатного проезда ученика железнодорожного ФЗУ, Орлов мог систематически утолять свою любознательность художника.

² Воспроизведение одной из них — «Красной шапочки» см. в газ. «Известия» от 11 октября 1936 г.



С. Орлов. Сказка о Коньке-Горбунке.

Цветной фарфор, 1938. Музей Главного управления фарфорово-керамической промышленности, Москва.

ориентировал ее по горизонтали, заставляя зрителя воспринимать круглый объем, как горельеф. Некоторая условность ранних работ Орлова свидетельствует о его творческой незрелости.

В поисках выразительности формы скульптор в этот период нередко обращается к условным образам, к типам цирковой арены. Четкий ритм жестов и движений трудной и точной партерной работы, живая прелесть острого циркового искусства переданы в пластике произведений Орлова со свойственной скульптору артистичностью. Традиционные цирковые костюмы и грим верно выражены в праздничной и яркой раскраске фарфоровых групп, переливающейся, словно под разноцветным светом софитов. Тема, образ и материал сочетаются в них, отражая зыбкую, минутную жизнь «антрэ», быстро следующих одно за другим.

Особенно ярко это восприятие цирковой игры выразилось много позже — в большой фаянсовой трехчастной сюите «Жонглеры» (1946 г.). Ленивая расслабленность движений полулежащих клоунов-жонглеров — верно подмеченный сценический прием, заставляющий зрителя цирка острее воспринимать гимнастическое искусство — удачно сопоставлена в этой композиции с упругим точным движением центральной фигуры (стр. 23).

В «Жонглерах» нашла воплощение близкая и понятная Орлову любовь русского человека к «скоморошьему действу», коренящаяся в глубокой древности. Но само содержание этих образов не позволяло скульптору перейти за грань мелкой пластики — камерного бытового искусства. Цирковые мизансцены не могли породить монументальные образы.

Большой простор для творчества скульптора-фарфориста дают сюжеты и образы русских сказок. Первые, несколько манерные композиции на сказочные темы Орлов делал еще в 30-х годах, но полное и глубокое воссоздание образов национального эпоса было достигнуто художником в годы Великой Отечественной войны. В описываемое же время, когда только складывалась творческая индивидуальность Орлова, он считал себя больше живописцем, чем скульптором. В 1938 г. на устроенной в МОССХ'е выставке произведений Орлова были представлены 52 живописные работы и только 10 скульптур.



С. Орлов. Жонглеры.

Цветной фарфор, 1946. Собств. автора.

Критика отметила тогда в печати достоинство гуашей Орлова 1931—1938 гг., назвав его «лирическим поэтом городского пейзажа», передающим различные состояния природы — дождь, таяние снега, сумерки, белые ночи¹. Недостатки этих работ заключались в неумении точно передать материальность, предметность окружающего мира. Значение тонких, изящных, несколько абстрактных гуашей Орлова, как и последующих его живописных работ, было в том, что при создании их он научился с помощью композиции и цвета верно передавать общий характер пейзажа. Как уже упоминалось, Орлов не работал с натуры, а компоновал свои пейзажи в мастерской по скупым карандашным зарисовкам и записям цвета.

В немногочисленных скульптурных работах, почти не привлечших внимания рецензента выставки, Орлов неожиданно обнаружил тяготение к живым реалистическим образам. На выставке были портретные изображения юношей и девушек — его товарищей. При всей профессиональной незрелости этих портретов некоторые из них хорошо передавали тип и характер.

На этом этапе развития творчества двадцатисемилетнего скульптора проявились отчасти свойства его будущих зрелых произведений — живая фантазия, умение воплотить в фольклорных образах наблюдения и впечатления окружающей жизни.

Характерно, что уже в это время Орлов стремился достигнуть соподчинения пластического языка, композиционного ритма и цветовой гаммы. Связь пластики и цвета, стремление усилить и дополнить объем как бы порожденными самой формой красочными соотношениями — характерный прием воплощения образа у Орлова. Полихромия его скульптурных произведений — не произвольное расцвечивание поверхности, а неотъемлемое свойство создаваемого образа, своеобразное единство пластического и живописного воплощения его. Скульптор и в зрелые годы продолжает занятия живо-

¹ Журн. «Искусство», 1938, № 5, стр. 134—135 (воспроизведена одна из гуашей); см. также: И. В. Дмитриев и С. М. Орлов. Выставка. Каталог, М., 1938.

писью, обогатившей присущее ему целостное цветовое и пространственное восприятие натуры. Но на некоторых из композиций Орлова лежит досадная печать капризной прихотливости, своеобразного манерного легкомыслия, нередко затруднявшая и в более зрелые годы претворение в пластический образ поэтических замыслов скульптора. Любимая Орловым русская сказка, такая оптимистическая и здоровая по своему духу, получила, например, совершенно неверную интерпретацию в фарфоровой группе, изображающей мохнатого лешего, несущего на плечах обнаженную посеребренную женщину, обутую в красные туфельки. Несмотря на внешнюю эффектность, все здесь надуманно и проникнуто стилизаторской эротикой, чуждой народным представлениям.

Во второй половине 30-х годов, ознаменовавшейся новым подъемом советского искусства, обусловленным развитием и укреплением социалистического строя, получила дальнейшее осуществление ленинская идея «Монументальной пропаганды». Наряду с сооружением памятников, огромным событием в художественной жизни страны явилась подготовка к Всесоюзной сельскохозяйственной выставке (1939 г.), международным выставкам в Париже (1937 г.) и в Нью-Йорке (1939 г.). В этой работе приняло участие большинство советских скульпторов — от уже известных, признанных мастеров до начинающей молодежи. Впервые пробует свои силы в области монументально-декоративной скульптуры и Орлов, исполняя по эскизу М. Лысенко и Л. Муравина пятиметровую фигуру бегущего с винтовкой солдата в группе «Героика гражданской войны» для советского павильона Нью-Йоркской выставки. Одновременно он самостоятельно создает две двухметровые композиции к диораме, посвященной Казахской республике в главном павильоне ВСХВ¹.

Однако в эти годы основной путь развития творчества Орлова определялся поисками новых форм и образов в области камерной бытовой скульптуры.

Навыки, приобретенные Орловым во время работы в фарфоровой промышленности, помогли скульптору овладеть мастерством создания предметов прикладного фарфора. Он создает оригинальный столовый прибор, посвященный образам увлекавшей его цирковой жизни. Фигурки клоунов и жонглеров с характерными для них жестами и животных с их повадками органически увязываются скульптором с солонкой, перечницей, масленкой, рюмкой для яйца и другими предметами прибора, сделанными в виде атрибутов цирковых выступлений. Веселые, напоминающие произведения народной резьбы по дереву, ярко расцветочные, эти смешные фигурки оживляют и украшают поверхность стола, обыгранную, как миниатюрная цирковая арена.

Мир сказки, издавна близкий Орлову, помогает ему проникнуть в психологию ребенка, передать то непосредственное и светлое восприятие жизни, которое свойственно детям. Радость и счастье пронизывают образ мчащегося на лыжах мальчика («Мальчик на лыжах», 1940 г.). Пригнувшись от быстрого бега, он поднял навстречу ветру лицо с сияющими глазами. Даже закутанные в зимние одежды «Друзья дежурные» (1943 г.) — старуха и внук, с чинно сидящей у их ног собачкой, — сохранили еще, несмотря на висящие у обоих через плечо сумки с противогазами, отпечаток довоенной, счастливой и безоблачной жизни. Но вскоре эти мирные картины уступили место суровым образам, порожденным войной,



С. Орлов. Мать.

Гипс, отлитый в 1942—1943 гг. ГРМ.

¹ «Искусство», 1939, № 6, стр. 86 и 94. В это время на ВСХВ работали будущие соавторы Орлова в области монументальной скульптуры — А. П. Антропов, Н. А. Штамм, С. А. Рабинович, И. А. Слоним.

В 1941—1945 гг. жизнь и помыслы каждого советского человека были тесно связаны с событиями Великой Отечественной войны. Эти мысли и переживания стали основным содержанием искусства тех лет. Они нашли свое отражение и в творчестве Орлова.

В 1942—1943 гг. Орлов создал монументальную скульптуру «Мать», впервые показанную на выставке 25-летия Красной Армии (стр. 25).

В автобиографии скульптор, вспоминая о первых тяжелых днях Великой Отечественной войны, так описывает свои переживания, послужившие основой для создания образа Матери: «...улицы, по ним двигаются тени. Как будто не стало людей с легкой походкой. Серебристый жемчуг детского смеха — и тот стал казаться тусклым...

Вот идет колонна еще не экипированных мужчин и женщин, и пожилые и молодые. У некоторых в руках чемоданы, у других рюкзаки за плечами.

— Ополчение, — говорит кто-то. Еще колонна... потом еще... а вот и войсковые соединения, ритм и шаг марша четче.

Люди. Все они — и старые, и пожилые, и молодые — все они жили, работали, все имели свои привязанности, свой теплый, обжитой угол. Все нарушено.

И вот, глядя на мелькающие лица, почти нестерпимо, до потери сознания, охватывает чувство горя... Надо куда-то перенести становящуюся все непереносимее тяжесть. Какой образ ближе всего и дороже всего человеку? Кто болезненнее, острее всех почувствовал, в результате этой катастрофы, разорение гнезда? Мать... Конечно, мать. Ее образ я должен найти. Каждый идущий из этого бесконечного потока имеет ее, ее, которая выносила тебя, родила тебя, пела песни над твоей колыбелью, горевала над первым твоим горем, гордилась тобой, ждала внука.

Так встал передо мною образ плачущего, обиженного, согбенного горем старого человека, плачущего сухими, горькими, кровавыми слезами за всех...»¹.

«Мать»² — своеобразный памятник материнскому горю. Изможденная старая женщина, согнувшаяся под бременем безысходной скорби, сидит, бездомная и отчаявшаяся, закрыв узловатой, огрубевшей от работы рукой окаменевшее в горе лицо. Другая ее рука с бессильно повисшей кистью тяжело лежит на костлявых старческих коленях. Вся она, от беззащитной слабой спины до босых натруженных ног, скована переполнившей ее безутешной тоской.

Стремясь к предельной заостренности образа, скульптор нарочито грубо обрабатывает материал, вводит в изобилии светотеневые контрасты. Тем не менее, правда чувства, выраженная в тяжелой фигуре с ее живописно трактованной поверхностью, захватывающе сильна. Казалось, что где-то уже видел эту плачущую мать — так типичен был тогда ее образ. Всем обликом она призывала к борьбе с врагами.

Одновременно с сознанием огромного несчастья, обрушившегося на родную страну, все отчетливее крепла в каждом советском человеке уверенность в окончательной победе над врагом, гордость за свой мужественный народ, который ценой тяжелых лишений и невиданных подвигов завоевывал победу. Выражая эту уверенность народа в победе над врагом, создавал С. М. Орлов скульптуру «Александр Невский», в которой он воплотил историческую «над



С. Орлов. Александр Невский.

Цветной фарфор, 1943. ГТГ.

Германы преславную победу» Александра Ярославича Невского, названного И. В. Сталиным в памятной речи 7 ноября 1941 г. среди наших великих предков.

«Параллельно с большой „Матерью“ и ее малым вариантом для фарфора, — рассказывает С. М. Орлов, — мною велась работа над другой сложной композицией — „Александр Невский“. В противовес „Матери“, которая служила как бы вместилищем горя, я задумал создать композицию, где можно было бы поднять тему высокого нашего национального самосознания и достоинства.

Я взял образ Невского, который в моем представлении всегда рисовался, как символ мягкой, кроткой, сильной душевной красоты — особенности, столь часто встречающейся у русских»¹.

Четырехфигурная группа из цветного фарфора «Александр Невский»² утверждена на трапециевидном в плане цоколе, сужающемся к передней, фронтальной части. Князь со своими соратниками, новгородскими ополченцами, стоя на пригорке, поросшем елочками, высится над повалившимися навзничь, с обломанным мечом в руках, тевтонским рыцарем, образ которого олицетворяет побежденного врага. Невский, в златотканной княжеской ман-

¹ Автобиография С. М. Орлова, рукопись.

² За эту работу скульптору была присуждена в 1946 г. Сталинская премия II степени.

¹ Автобиография С. М. Орлова, рукопись.

² За эту работу скульптору была присуждена в 1946 году Сталинская премия II степени.

тии поверх русской, расшитой у ворота рубахи, высок и строен. Склонив лицо, он с такой силой оперся на меч, что тот погнулся и на пядь ушел в землю. Величие справедливости проникнут благородный образ князя. Возвышенной, мудрой человечностью веет от его склоненного лица и спокойной фигуры. Могучие мужики-лапотники в белых рубахах, с неповоротливыми движениями, охвачены еще сокрушительной, разящей яростью боя. Былинный гиперболизм героических образов достигнут приемами, творчески заимствованными из русской средневековой живописи: фронтальным трехчастным построением, пластической и цветовой замкнутостью композиции. Распластавшаяся по земле темносиняя мальтийская мантия поверженного рыцаря завершает композицию, как бы прижимая уродливую фигуру врага к обведенному золотой полосой цоколю (стр. 27).

Цвет, его зеленосиняя гамма — составная часть этого скульптурного произведения. Орнамент оттеняет нежную белизну фарфора, золото и серебро ослепительными искрами зажигаются на его блестящей поверхности, темные краски утяжеляют отдельные детали. Праздничный блеск красок, мягко лучащихся под глазурью, усиливает впечатление радостного торжества победы, воплощенного в образах Александра Невского и его дружинников.

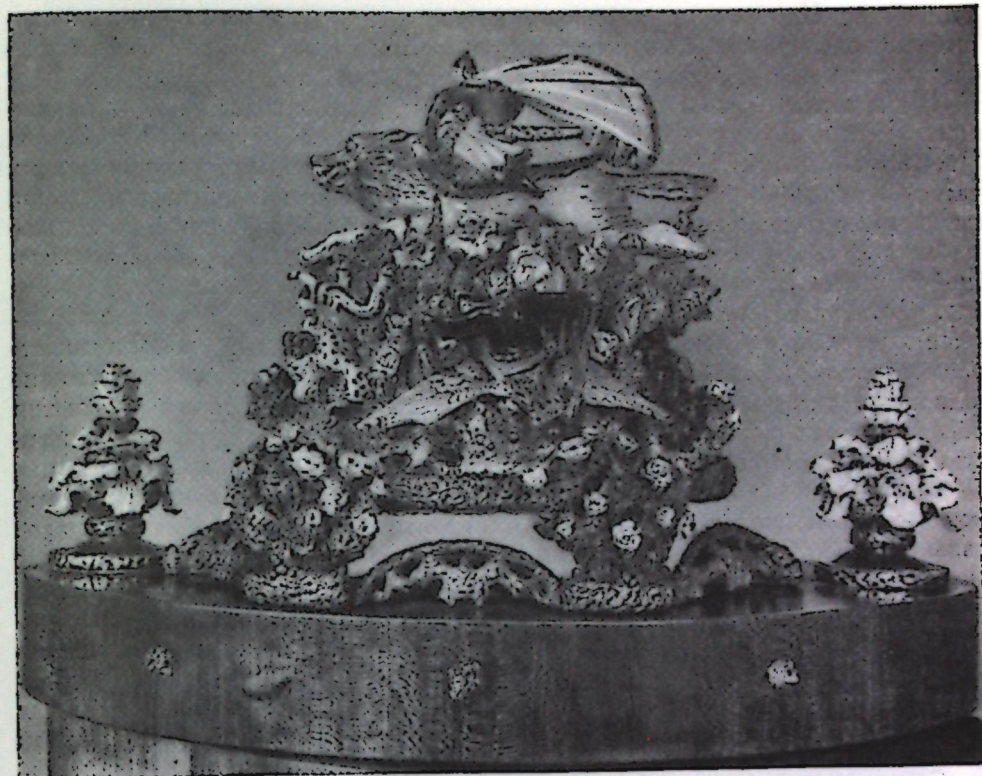
Критика противоречиво судит об этих двух произведениях скульптора. А. И. Зотов усматривает в фигуре «Матери» — «проникновенную интимную трактовку формы»¹; Ю. Д. Колпинский отмечает в этом произведении — «монументальную психологичность», а в «Александре Невском» — «декоративную монументальность»².

Однако эти суждения не только противоречивы, но и мало обоснованы. Композиция фигуры «Матери» образует тяжелый кубический блок, причем масса его расчленена и обработана умышленно резко и грубо. Это объясняется тем, что скульптор разрешил свою тему именно как монумент, создавая обобщенный, гиперболизированный, а отнюдь не интимный и психологический образ материнского горя.

Невскую победу скульптор трактует несколько условно и односторонне — как своеобразный апофеоз.

Тем не менее, бесспорна доходчивость и понятность этих двух, высоко оцененных народом произведений. Присущие Орлову чуткость и впечатлительность, а также глубокая любовь к национальному прошлому помогли художнику создать поистине народные образы, близкие по своему духу к русскому героическому эпосу³.

В эти же годы Орлов вновь обращается к разработке фольклорных сюжетов и создает ряд композиций на темы народных сказок в технике цветного фарфора. В этой области творчества особенно широко развернулся своеобразный талант Орлова. Одна из наиболее удачных работ скульптора — композиция «Сказка», созданная в 1943—1944 гг.⁴ «В основу „Сказки“ у меня не было положено какой-нибудь единой и цельной выдержанной фабулы, — говорит художник, — я взял как бы сумму своих впечатлений от всех тех обаятельных фантазий, которыми живет человек. Мне захотелось, используя звучность и красоту фарфора, как материала, его, так сказать, драгоценную белую основу в сочетании с органически насыщенным цветом в



С. Орлов. Сказка.

Цветной фарфор, 1943—1944. ГТГ.

убранстве золота и серебра, — сделать вещь, в которой один материал подчеркивал бы значимость и красоту другого»¹ (стр. 29).

Поэтично воплощает скульптор полную иронию и удалства стихию русской сказки. Витязь в золотом шлеме, с развевающимся за спиной голубым плащом, стремительно несется на распластавшемся в беге волке. Могучими руками бережно держит он хрупкую царевну. Сказочная лесная чаща с можжевельником и елками, украшенными ягодами и золотыми шишками, цветет чудесными нежными белыми цветами, золотится причудливыми ростками мха. Вокруг волка мечется встревоженная лесная нечисть. Сзади копошится мохнатый леший с утиными лапами, слева в крылатой золотой ступе гонится за всадником Баба-Яга в синем шушуне, с пестом и помелом в руках. Перед нею прыгнул вниз испугавшийся лесовик с золотыми козлиными рогами на голове. Его украшенные золотом копытца торчат из-под узорных штанов. Справа вьется трехголовый крылатый Змей-Горыныч. Под ногами волка изогнулось тонкое тело русалочки. Золотые волосы ее рассыпались в стремительном полете, блестит чешуя извивающегося рыбьего хвоста.

Вся композиция помещена на вырезном овальном белом цоколе, украшенном по сторонам четырьмя кустами сказочных растений. По верхнему краю и в дугообразных вырезах внизу золотится шершавая древесная кора; в шести нижних проемах тускло светятся плоские «лесные образины» на фоне го-

¹ «Искусство», 1947, № 5, стр. 19.

² «Искусство», 1948, № 2, стр. 15.

³ В эти годы возник до сих пор не осуществленный замысел создать памятник Степану Разину, мятежный образ которого привлек скульптора своей высокой национальной романтикой. В сохранившемся эскизе из трех фигур Разина представлен задумавшимся, вместе со стерегущими его покой ватажниками.

⁴ За эту работу Орлову была присуждена в 1946 г. Сталинская премия II степени.

¹ Автобиография С. М. Орлова, рукопись.

лубых ниш. Композицию завершают стоящие спереди и сзади круглые волшебные белые цветы, в виде трех ярусов расцвеченных золотом фантастических лепестков, растущих на синем с золотом цоколе.

Прихотливый ритм сказочного полета передан в праздничном, радужном блеске покорного фантазии художника хрупкого и ломкого фарфора. Цвет его переливается всеми оттенками, от глубоких синих тонов в нижних частях композиции до нежно, как лесной колокольчик, голубеющего плаща витязя. Зеленоватое и красноватое золото, то холодное и матовое, то жаркое и блестящее, мерцает и загорается на поверхности скульптуры, напоминая пышное причудливое растение.

Прозрачные и нежные краски подчеркивают тонкость и изящество характерных деталей, передающих сложившееся веками повествовательное и сюжетное богатство русской сказки. Светотень и в особенности цвет, обогащающие и дополняющие пластическую концепцию, играют большую роль в раскрытии образа. Именно цвет помогает скульптору объединить дробную, перегруженную деталями композицию и скрыть все еще непреодоленную рыхлость формы.

Фольклорные темы не раз привлекали мастеров русского изобразительного искусства второй половины XIX в. Интерес Орлова к образам сказок связывает скульптора с традициями народного искусства, однако в трактовке сказочных тем, в воплощении отдельных образов он шел скорее от стилизаторских произведений И. Я. Билибина, Е. Д. Поленовой и др. Налет модернизма в фарфоровой скульптуре самоучки-Орлова объясняется неизжитыми впечатлениями от «мирикуснического» понимания образов русского фольклора¹. Это особенно сказалось в обилии декоративных повествовательных деталей, часто имеющих такое же смысловое и изобразительное значение, как и главная тема, что нарушает целостность восприятия образа.

Стремясь в процессе развития своего творчества преодолеть стилизаторскую манерность в образах сказочных героев, Орлов вновь и вновь обращался к прекрасным памятникам древнерусского искусства, что дало, несомненно, положительные результаты. В скульптурах «Мать», «Александр Невский» и «Сказка» ярко проявились национальные особенности дарования Орлова. Чисто русской душевностью и теплотой проникнуты и скорбный облик матери, и праздничная радость невосковой победы, и лепет сказок.

* * *

Не оставляя занятий живописью², скульптор в произведениях 1945—1946 гг. продолжает разрабатывать в керамике фольклорные мотивы. Наряду с небольшими фарфоровыми фигурками «Леших» (стр. 32), он исполняет две сюиты на сказочные темы и проект фонтана «Микула Селянинович», в грандиозной гипсовой модели которого получает развитие мотив фарфоровой фигуры 1943 г.³

О росте мастерства Орлова-керамиста свидетельствует его «Сказка о рыбаке и рыбке», выполненная в цветном фарфоре в 1945 г. Отказавшись от многословной детализации предшествующей сказочной композиции, скульптор следует в этом произведении эпической неспешности назидательного рассказа сказки, той интонации ее, которую увековечил Пушкин (стр. 31).

¹ Например, орнаментальный мотив с рыбами (см. ниже стр. 32 и 33), неоднократно встречающийся в фарфоре Орлова, навеян, возможно, подобной же трактовкой рыб у И. Я. Билибина (см. иллюстрации к былин «Вольга», П., 1904, стр. 8).

² На Всесоюзной Художественной выставке 1945—1946 гг. экспонировался этюд «Осень».

³ «Микула Селянинович», большая статуя для фонтана, задуманная из двухцветной бронзы, не свободна от пластических ошибок. Сложна и запутанна композиция, отягощенная повествовательными подробностями. Фигура воспринимается скорее как силуэт, а не как объем.



С. Орлов. Сказка о рыбаке и рыбке.
Цветной фарфор, 1945. ГТГ.



С. Орлов. Леший-свистун.
Цветной фарфор, 1944—1945. Собств. автора.

Смущенно почесывающий темя старик просит у волшебной рыбки богатства и знатности для старухи, которая, горестно подперев голову рукой, провожает взглядом скользящую в глубину синего моря стайку мелких рыбок. Герои сказки стоят на старинных русских «горках», поросших миниатюрными елками и кустиками. Горки вырастают из глубокой водной синевы цоколей с мелькающими в ней рыбками. Их очертания объединяют боковые части композиции со средней. Здесь такая же стайка уходит вглубь среди пенных всплесков. Государыня-рыбка держится на гребне волны своими кружевными позолоченными плавниками. Слева на ребрах горок чуть поблескивают сети старика, синее его высокий грешневик, скинутый на землю перед морским чудом. Справа возле старухи сушится убогая одежда и торчит в обрамке разбитое корыто. Полированную доску-подставку с частями композиции с обеих сторон поддерживают своими головами два усатых «морских чуда» с выпуклыми глазами и витыми хвостами из тонированного известняка. Использование этих изображений подчеркивает эпический строй сказки.

Другими, еще менее детализированными приемами лепки и раскраски выполнена фарфоровая композиция 1944—1945 гг. «Иванушка на Коньке-Горбунке» — вариант темы центральной части упоминавшейся группы 1938 г. (стр. 33).

На белом овальном цоколе, обведенном синей и золотой волнистой полосой, вскипает пенный морской вал. По нему скользит черный крылатый конь с длинными спиралевидными золотыми ушами. Всадник Иванушка одет



С. Орлов Иванушка на Коньке-Горбунке.
Цветной фарфор, 1944—1945. ГТГ.

в красную рубаху, синие узорчатые штаны, обут в расцвеченные золотом лапти с онучами. Он сидит на коне задом наперед, в шапке набекрень. Развевается косматая грива коня, распахнулся украшенный «лазоревым цветом» ворот рубахи Иванушки, летят по ветру пряди конского хвоста. Иванушка крепко уцепился за него, опасливо, через плечо, глядя вперед. В лице его выражена остро подмеченная напускная дурашливость сметливого русского человека. От взметнувшейся сизой волны во все стороны прынули скользкие красные рыбы.

Упругий, отчетливый, как звонкий цокот копыт, ритм пронизывает всю композицию. Движению судорожно ухватившихся больших рук Иванушки отвечает крутой изгиб шеи волшебного коня. Опустив украшенную цветами голову, он тревожно косится на всадника. Четкой передаче пластической формы способствуют краски — густые, тяжелые, яркие.

Как и в предшествующей фарфоровой композиции, скульптор поместил эту группу на резной четырехугольный камень, среднюю часть которого под-

держивают совы с распростертыми крыльями. Декоративно решенные, неясные очертания чудищ-кариатид подчеркивают пластическую четкость фарфорового всадника.

Стремление скульптора динамически раскрыть эпический образ заставляет его либо дополнять рассчитанную, как горельеф, на обозрение с переднего аспекта композицию более мелкими, обходящими ее цокольную часть деталями («Сказка»), либо расчленять ее, подобно фризу, на части (сказки «О рыбаке и рыбке», 1945 г., и «О Коньке-Горбунке», 1938 г.). Это своеобразное «количественное» решение пластической задачи, удачно сочетаемое с цветовым эффектом в небольших фарфоровых группах, оказалось неприемлемым в монументальной скульптуре¹.

Давно зародившееся у С. М. Орлова и окрепшее в конце 40-х годов стремление к созданию монументальных образов не могло быть воплощено в керамической скульптуре с ее специфической трактовкой былинных и сказочных тем. Большие (около метра высоты) работы 1947 г. также не являлись еще воплощением выношенного и продуманного образа; они служили скорее привычными сюжетными мотивами для решения объемных и цветовых задач. Исключение составляет не получивший, впрочем, четкой пластической разработки былинный образ «Богатыря на стороже», сыгравший в известной степени подготовительную роль в создании конного памятника Юрию Долгорукому. Героическая тема, лежащая в основе образа витязя, стоящего на страже рубежей отчизны, не нашла в этом произведении ясного выражения. Вытянувшая шею лошадь, на которой сидит всадник, увязает по брюхо в расцвеченной веселым блеском зеленого стекла пороши, отчего образ величавого витязя приобретает характер фаянсовой игрушки. Подобные же недостатки, низводящие тему и образ к формалистическому приему, можно видеть в радужной раскраске группы «Конница в атаке», в динамике не нашедшего сюжетного воплощения «Сказочного мотива», в озорной двусмысленности «Шабаша». Формалистические черты этих произведений С. М. Орлова получили резкую отрицательную оценку в критике².

Желание преодолеть эти недостатки породило у Орлова стремление к воплощению живых реалистических образов, отвечающих запросам советской жизни. Поворотным этапом в его творчестве явилась работа над памятником основателю Москвы — князю Юрию Владимировичу Долгорукому.

* * *

Первая модель конной фигуры Долгорукого, сделанная Орловым в 1947 г., была лишь предварительным эскизом монумента³, созданного после пяти лет напряженной работы.

Критика так расценивала значение этого нового произведения Орлова; «Скульптор Сергей Орлов совершил в течение последних лет большой творческий переход от красочной декоративности фарфора к суровой бронзе, от камерной миниатюры к громадным масштабам конного изваяния. Этот переход, свидетельствующий о широком диапазоне мастерства, был подготовлен и облегчен идейно-образным содержанием прежних работ скульптора: ведь темами декоративных композиций Орлова, выполненных в фарфоре, были героические образы русской истории и национального эпоса. Образ Александра Невского, повергающего в прах тевтонов — сюжет фарфоровой

¹ Ср. Е. Л. Тагер. О керамической скульптуре малых форм. «Искусство», 1954, № 3, стр. 25 и 29. О сатирических композициях Орлова см. там же, стр. 28.

² Ю. Колпинский. Скульптура на Всесоюзной Художественной выставке. «Искусство», 1948, № 2, стр. 15.

³ Н. Машковцев. Проекты новых памятников. «Искусство», 1947, № 3, стр. 35—36.



С. Орлов. Голова русского крестьянина.
Бронза, 1950. Дирекция выставок и панорам.

скульптурной группы Орлова — творчески предшествовал образу Юрия Долгорукого, закладывающего основы государственной мощи страны»¹.

Летописи почти не сохранили достоверных сведений об облике и личности основателя Москвы. Лишь В. Н. Татищев, историк петровского времени, пользовавшийся не дошедшими до нас источниками, оставил описание наружности и характера Долгорукого: «Был роста немалого, толстый, лицом белый, глаза невелики, великий нос долгий и накривленный, брада малая...»². Памятник, устанавливаемый по решению Совета Министров СССР в ознаменование 800-летия Москвы, должен был не только воссоздать отдаленный веками, реальный образ пятидесятишестилетнего основателя многих русских средневековых городов, но и увековечить Долгорукого таким, каким он сохранился в народном представлении. Перед скульптором стояла задача воплотить в этом памятнике образ выдающегося государственного деятеля, законодателя-героя, своей политикой положившего начало Московскому государству, сыгравшему решающую роль в национальном и культурном самоопределении России.

С. М. Орлов и скульпторы Анатолий Петрович Антропов³ и Николай Львович Штамм⁴, участвовавшие в создании конной статуи Долгорукого, постарались тщательно обследовать с художественной и технической стороны все доступные для обозрения конные изваяния, созданные русскими мастерами, а также внимательно ознакомились по репродукциям и описаниям с лучшими скульптурными изображениями всадников, сделанных великими мастерами западноевропейского искусства.

Предваряя работу над статуей Долгорукого в натуральную величину (около 6 м), скульпторы сделали две модели и около 70 этюдов, в которых уточняли согласованность движений коня и всадника, отработывали пластическую выразительность фигуры с разных аспектов. Добываясь исторической конкретности образа, С. М. Орлов и его сотрудники познакомились в Историческом музее и Третьяковской галерее с историческими и художественными материалами эпохи Долгорукого. Они использовали ценные указания выдающихся специалистов по истории культуры древней Руси — Н. Н. Воронина и Б. А. Рыбакова — об особенностях костюма и вооружения того времени.

Большое внимание уделялось подготовительным этюдам с натуры. Работа над моделью для портрета Долгорукого, поиски русского народного типа нашли отражение в показанной на Всесоюзной Художественной выставке 1950 г. бронзовой «Голове русского крестьянина», вылепленной С. М. Орловым. В облике его скульптор стремился отразить национальное представление об исполненной достоинства и благородства силе умудренного опытом пожилого русского человека (стр. 35).

Особенно напряженно Орлов работал в 1949—1950 гг. Глиняная модель памятника (в одну треть величины) и бюст Юрия Долгорукого (в размере головы монумента) выполнены Орловым и его помощниками в 1949 г. (стр. 37). В облике спокойно склонившего лицо могучего русского героя,

¹ Д. Аркин. Рождение монумента. «Советское искусство», 31 октября 1950 года.

² В. Н. Татищев. История Российская, М., 1774, книга третья, стр. 103.

³ Род. в 1906 г. в Москве; в 1931 г. окончил институт Пролетарского искусства в Ленинграде (Академия художеств), работает в области монументально-декоративной скульптуры.

⁴ Род. в 1906 г. в Москве, окончил в 1931 г. тот же институт. Занимается портретной и монументально-декоративной скульптурой. О модели памятника изобретателю булатной стали А. Аносову, исполненной А. П. Антроповым и Н. Л. Штаммом, см. М. Нейман. Заметки о портрете и жанре в скульптуре. «Искусство», 1954, № 2, стр. 28.



С. Орлов, А. Антропов, Н. Штамм. Бюст Юрия Долгорукого.

Бронза, 1949. Музей истории и реконструкции Москвы

несомненно, нашло свое пластическое выражение современное реалистическое понимание образа основателя Москвы. Бюст, несмотря на беспокойный контур среза внизу и манерную в духе «стиль рюсс» подставку, монументален и величав. Удачей скульптора является воплощение не только русского этнического типа, но и русского характера, что особенно ярко воспринимается при сравнении этого произведения с бюстом Долгорукого, сделанным Н. В. Томским в 1947 г.¹ Критика в отлитой из бронзы в 1950 г. модели, наряду с правильностью трактовки образа, отметила излишнюю детализацию и подчеркивание декоративных элементов².

Первая модель памятника Долгорукому, задуманная в духе старинной народной скульптуры, была выполнена Орловым, как мы уже говорили, в 1947 г. (стр. 39). В течение пяти лет Орлов со своими сотрудниками перерабатывал ее согласно реалистическим традициям русского классического ваяния. Творческое сочетание лучших традиций русской скульптуры с современным пониманием образа и острое восприятие действительности помогли Орлову создать глубоко идейное законченное произведение.

В окончательной, более чем шестиметровой гипсовой модели статуи, по которой на Мытищинской скульптурной фабрике был отлит бронзовый монумент, учтены недостатки предшествовавших моделей. Движения всадника и лошади получили ясное пластическое выражение, лицо проработано с поправками на размер памятника в натуре, опущен ряд деталей, мешавших восприятию целого (стр. 41).

Статую пронизывает движение, разрешающееся в повелительном жесте руки Долгорукого, указывающего место для сооружения будущего города.

Могучий богатырский конь, повинувшись всаднику, внезапно остановил свойвольный бег, изогнув в нетерпении крутую шею. Мышцы его напряжены и, вздуваясь под эластичной кожей, передают стремление вперед, задержанное на мгновение волей всадника. Динамику его уравновешивает величавая статичная фигура выпрямившегося в торжественной позе князя. Опираясь на стремени, слегка откинув назад грузный, обтянутый броней торс, Долгорукий зорко глядит из-под боевого шлема на холмы зачинающейся Москвы. Княжеское корзно, ниспадающее крупными складками на широкий круп коня, пластически объединяет обе части группы. У левой, придерживающей поводья руки — круглый щит с барельефным изображением победы над змеем, которое стало позже гербом Москвы. У пояса висит тяжелый княжеский меч, не раз обнажавшийся преемниками Долгорукого для защиты столицы.

Несколько стилизованный барочный всадник эскизного проекта в этой, последней, модели получил четкую пластическую переработку. Изваянный Орловым, Антроповым и Штаммом эпический образ воплотил героика восьмисотлетней истории Москвы. Работа над памятником на историческую тему, создатели его избегали снижающей значение монумента иллюстративности, присущей некоторым подобным работам М. О. Микешина и других скульпторов. В отлитой из бронзы, прочеканенной конной статуе свойства модели приобрели в материале более полное выражение, благодаря цвету металла, его блестящей поверхности и глубоким теням, особенно четким при естественном освещении (стр. 43).

Для правильного решения проекта установки конной статуи Советская площадь, на которой 6 июня 1954 г. состоялось открытие памятника, представляла большие трудности³.

¹ А. Зотов. Н. В. Томский, М., 1950, табл. 8. У Томского выдающийся государственный деятель древней Руси представлен в облике героя иностранного романа о русском средневековье.

² «Искусство», 1950, № 2, стр. 32.

³ См. об этом Д. Аркин. Памятник основателю Москвы. «Искусство», 1954, № 5, стр. 17—21.



С. Орлов. Модель памятника Юрию Долгорукому.

Гипс тонированный, 1947. ГРМ.

Авторы проекта — С. М. Орлов и архитектор В. С. Андреев — удачно разрешили задачу объединения монумента с площадью. Стилобат достигает 19 м ширины и сочетается с семиметровым цоколем, возносящим бронзовую группу на высоту трехэтажного здания (около 13 м). Эти размеры вызываются сложными пространственными и архитектурными свойствами Советской (в прошлом Тверской, затем Скобелевской) площади.

Спереди площадь ограничивает здание Московского Совета, воздвигнутое в стиле русского классицизма еще в 1782 г. и надстроенное в 1941 г. Д. Н. Чечулиным. Сзади, сквозь разросшиеся деревья, виднеются «конструктивистские» очертания дома Института Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина, сооруженного в 1923 г. С. Г. Чернышевым¹. По обеим сторонам площади громоздятся многоэтажные дома. Благодаря высоте цоколя конная статуя при обозрении ее с улицы Горького (от Моссовета) рисуется на фоне неба, что помогает правильному восприятию пропорций и контуров монумента. Площадка основания его, замкнутая четырьмя метровыми в диаметре шарами из лабрадора, украшенными поясом древнерусского орнамента и лежащими на квадратных постаментах в серой гранитной «шубе», изолирует памятник от разнотильной архитектуры площади, придавая монументу строгую законченность.

Размеры всего сооружения в целом удачно сочетаются с вытянутой в длину площадью, а пропорции его хорошо согласуются с масштабами ограничивающих площадь домов. В то же время размеры стилобата памятника заставляют рассматривать конную статую с наиболее выгодного для понимания деталей расстояния, равного половине его высоты². Отсюда особенно хорошо виден обходящий верхнюю часть цоколя каменный орнамент, в мотивах которого использована пластика Владимиро-Суздальской Руси (стр. 46).

Цвет и обработка украинского гранита постамента выявляют достоинства прекрасной темной бронзы, кое-где золотящейся блеском прочеканенного металла. От окружающей постамент дорожки, вымощенной розовыми плитами, вырастают черные полированные уступы, переходящие в сужающийся кверху, искрящийся голубыми блестками сероватый цоколь, несущий конного героя.

В нижней части площадка постамента украшена трактованными в виде геометрического орнамента ветками лавра, перемеженными звездчатыми кругами. Они составлены из розовых и черных плит, своим глубоким цветом гармонично сочетающихся с мягким сероватым блеском камней всего сооружения в целом.

На передней части цоколя наложена надпись из светлой бронзы: «Основателю || Москвы || Юрию || Долгорукому || Памятник || сооружен || в ознаменование || 800-летия || Москвы || 1147—1947».

На боковых стенках бронзового подножия всадника вырезано с одной стороны «Сергей Орлов, А. Антропов, Н. Штамм. 1947—1952», а с другой указано место отливки и обозначены имя и фамилия скульптора-чеканщика Анатолия Завалова.

Художественный образ бронзового всадника нашел в световоздушном пространстве площади наибольшую полноту и законченность. Особую силу приобрело скульптурное выражение непреодолимой созидательной воли, переданное осанкой, жестом и выражением лица Долгорукого. Оно отвечает народным представлениям об этом историческом деятеле.

Частные недостатки, заметные вблизи, не мешают общему впечатлению от памятника. Может быть, мала голова, вернее череп Долгорукого.

¹ О Советской площади см. П. В. Сытин, «Из истории московских улиц». М., 1948, стр. 82—85. Интересно, что площадь эта распланирована на месте двора князей Долгоруковых, потомков основателя Москвы, купленного казной в 1790 г.

² См. об этом А. Э. Бринкман, Площадь и монумент. М., 1935, стр. 94.



С. Орлов, А. Антропов, Н. Штамм. Памятник Юрию Долгорукому. Фрагмент.

Гипсовая модель, выполненная в натуральную величину. 1947—1952.

Недостаточно разработана анатомия правой вытянутой руки. Изображение на щите имеет слишком низкий рельеф, неразличимый на расстоянии. Легок, по сравнению с крутой шеей и большой головой, круп лошади и тонки ее ноги. Эти недостатки воспринимаются, впрочем, с боковых дальних аспектов, откуда памятник, из-за тесных границ площади и деревьев на улице Горького, вообще трудно обозрим.

Большая сила, воплощенная в суровом, величавом облике основателя Москвы, противопоставленная свободному движению лошади, пронизывает все детали лепки, что стало особенно наглядным *in situ*.

Идущее из глубокой древности олицетворение героя в виде всадника получило здесь новые черты, заставляющие полнее и ярче ощутить величие Москвы, ставшей светочем всего передового человечества.

Воплощенный в памятнике Юрию Долгорукому образ героя обогащает национальное самосознание народов Советского Союза. В этом, по определению А. М. Горького, и заключается главная задача социалистического реализма; призванного развивать социалистическое миропонимание¹. В данном случае по-новому, в соответствии с советскими представлениями понят и воплощен герой русской истории. Памятник Юрию Долгорукому, в трактовке С. М. Орлова, — это памятник герою-созидателю, образ которого созвучен патристическому чувству и творческому духу советского народа.

* * *

Дарование Орлова-монументалиста, развившееся во время долгих трудов над памятником Долгорукому, в дальнейшем нашло применение в ряде скульптурных работ для других монументов Москвы, для высотных общественных зданий столицы, для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки и т. д.

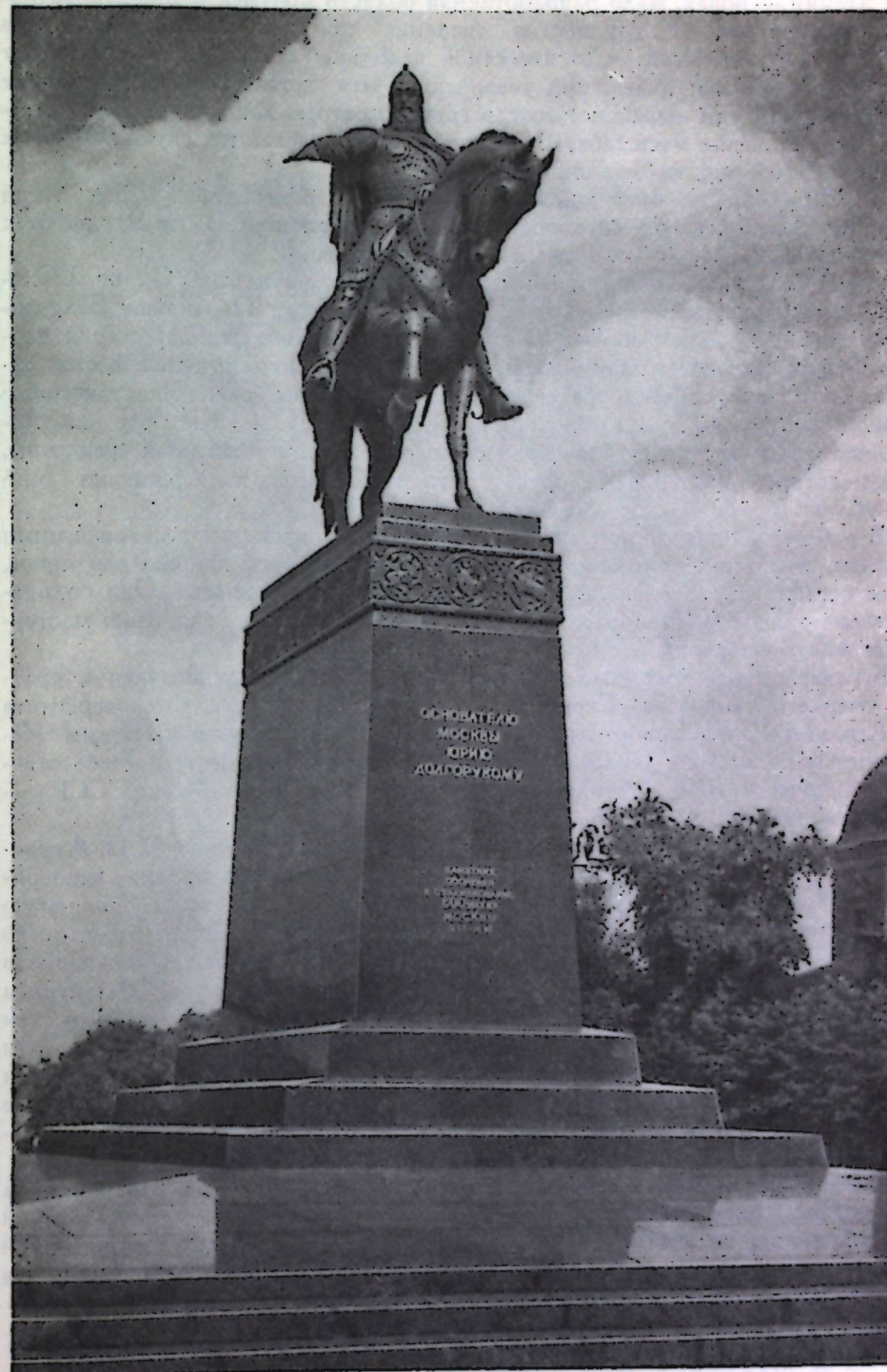
Вместе со своей бригадой он участвует в конкурсах на памятники Мичурину, А. Толстому, Суворову, выполняет скульптурные композиции для новых станций Московского метрополитена. Орлов, Антропов и Штамм создали также ряд изваяний для здания Университета на Ленинских горах².

Среди них — две скульптурные группы, характеризующие роль молодежи в учебе и труде. Отлитые из бронзы, они установлены по обе стороны входа в клуб. Каждая из композиций состоит из двух фигур, представляющих юношу и девушку с атрибутами их будущей профессии. Группы, помещенные на высоких, вытянутых в ширину постаментах, вырисовываются на фоне гладких стен, хорошо сочетаясь с архитектурными пропорциями этой части здания. Однако композиционное решение самих групп авторам не удалось. Фигуры кажутся сопоставленными случайно — их не пронизывает единый мимический и пластический ритм. Изваянные формы вялые, движения принужденные, лица неживые, застывшие. Эти произведения не перешли за грань декоративной скульптуры.

Бригада скульпторов в том же составе изваяла двух знаменосцев — юношу и девушку, поддерживающих богато орнаментированные древки флагов. Установленные на большой высоте, над центральным портиком Главного входа в Университет, статуи знаменосцев оказались недостаточными по размеру. В этом случае скульпторам не удалось найти масштабы и пропорции, органически увязывающие скульптуру с архитектурой. Изваяния для высот-

¹ А. М. Горький. Письмо к А. С. Щербакову в 1935 году. «Литературная газета», 17 июня 1954 года.

² См. соответствующие таблицы в фотоальбоме «Московский орден Ленина Государственный Университет имени М. В. Ломоносова. Новое здание на Ленинских горах». М., 1953.



Памятник основателю Москвы Юрию Долгорукому.
Скульпторы С. Орлов, А. Антропов, Н. Штамм
Автор постамента архитектор В. Андреев.

Бронза, гранит. 1947—1954.

ных зданий — новая, мало разработанная область монументально-декоративной скульптуры. О трудностях создания статуй больших масштабов С. Д. Меркуров писал: «До известной величины статуи детали помогают восприятию образа; далее, при увеличении, эти детали мешают, так как большие плоскости выражают мысль гораздо острее, лаконичнее. При дальнейшем увеличении масштаба, плоскость и объем делаются скучными и их приходится обогащать деталями»¹.

В 1952—1953 гг. бригадой Орлова выполнен ряд скульптур для новой станции Московского метрополитена «Белорусская». В этих работах приняли участие И. Л. Слоним² и С. Л. Рабинович³.

Наряду с декоративной обработкой наружного павильона, Орлов и Слоним изваяли четырехметровую трехфигурную группу «Партизаны Белоруссии». Она изображает момент из жизни партизанского отряда: старик партизан, сидя, обсуждает план боевой операции с девушкой и юношей, стоящими за его спиной. В соавторстве с С. Л. Рабиновичем закончена такого же размера монументальная композиция «Белорусская ССР». Белорусская республика представлена в аллегорическом образе величественной женщины, у ног которой сидящие белорус и его юная жена поддерживают герб республики.

В работе над этими темами, в разрешении возникающих в связи с ними проблем, в поисках образов скульптуры больших форм проявилось новое, более полное и зрелое ощущение советской действительности. Оно оплодотворило талант С. Орлова, заставило его стремиться к овладению мастерством монументалиста.

Беглый анализ этих коллективных произведений затруднителен в кратком очерке о творчестве Сергея Орлова. Над группами для Университета на Ленинских горах работали, главным образом, Антропов и Штамм. Исполненные по эскизам Орлова «Партизаны Белоруссии» несут на себе отпечаток творческой индивидуальности И. Л. Слонима, а «Белорусская ССР» — С. Л. Рабиновича.

Надо сказать, что еще в 1950 г. С. Орлов, в соавторстве с А. П. Антроповым, С. А. Кириченко⁴ и Н. Л. Штаммом, выполнил в порядке эксперимента голову миловидной «Украинки» в цветочном венке, сплошь покрытую «по форме» золотой смальтой разных оттенков. Стеклообразная поверхность смальты улавливает изменения окраски и силы света, отражая состояние и рефлексы той световоздушной среды, в которой она находится. Эта техника неприменима в камерной скульптуре с ее психологическими задачами, так как светопрозрачная и светоотражающая поверхность смальты как бы «растворяет» форму, заставляет ее струиться и мерцать, произвольно меняя характер образа. Но многокрасочный и световой эффект этой техники, ее своеобразная «живопись золотом» несомненно обогащают арсенал декоративной скульптуры (стр. 45).

Смальтовая техника широко применена в аллегорических изваяниях на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке, способствуя торжественной праздничности ее статуй. Однако работы в этой области декоративной скульптуры требуют точного учета изменений покрытой смальтой формы в зависимости от высоты установки и условий обозреваемости.

¹ С. Д. Меркуров. Записки скульптора. М., 1953, стр. 37.

² Род. в 1906 г., учился в Москве, во Вхутемасе, потом во Вхутенисе. Известен своей портретной и керамической скульптурой. О некоторых его работах см. Е. Л. Тагер. О керамической скульптуре малых форм. М. «Искусство», 1954, № 3, стр. 30.

³ Род. в 1905 г. в Одессе, окончил Академию художеств в 1927 г., потом учился в Париже. С 1937 г. работает в области монументальной и декоративной скульптуры.

⁴ Род. в 1911 г.



С. Орлов, С. Кириченко, А. Антропов, Н. Штамм.
Украинка.

Гипс, смальта, 1950. ГРМ.



С. Орлов. Детали орнамента цоколя памятника Юрию Долгорукому.
Лабрадорит, 1947—1952.

Для ворот Главного входа Всесоюзной сельскохозяйственной выставки возглавляемая Орловым бригада скульпторов выполнила семиметровые фигуры тракториста и колхозницы, покрытые золотыми кубиками смальты. Пилоны входа на выставке украшают сделанные ими же четыре рельефа, повторяющиеся в архитектурном декоре¹.

Для павильона Механизации и электрификации сельского хозяйства вылеплены шесть рельефов (один повторен дважды) на тему механизированного колхозного труда, медальон с профильными изображениями В. И. Ленина и И. В. Сталина, а также покрытые смальтой восьмиметровые фигуры тракториста и комбайнерки², увенчивающие башни павильона.

Золотая группа Главного входа стала широко известной эмблемой Выставки. В ней олицетворены труд миллионов советских людей, союз сельскохозяйственной индустрии и сельского хозяйства. С высоты аттика как бы устремляются навстречу гостям и хозяевам Выставки их товарищи по трудовой жизни — ловкий, ладный тракторист вместе с молодой колхозницей высоко подняли сноп. Поддерживая тяжелые колосья, колхозница непринужденным движением руки словно приветствует входящих. Архитектура Главного входа, ее нарядная легкость, мягкие серые и розоватые тона облицовки ворот хорошо сочетаются с жарким золотом эмблемы.

Пилоны входа скульпторы украсили барельефами с представленными в рост фигурами животновода, механизатора, агронома и садовода. Движениям этих фигур придана неспешная важность, отвечающая месту и роли этих изображений в архитектуре. Совместными усилиями архитектора И. Мельчакова и скульпторов А. Антропова, С. Орлова, С. Рабиновича, И. Слонима и Н. Штамма удалось создать своего рода триумфальную арку Выставки, украшенную фигурами героев советского земледелия.

¹ См. альбом «Всесоюзная сельскохозяйственная выставка, павильоны и сооружения». М., 1954 г., таблицы 13 и 14.

На ВСХВ в 1939 г. эмблемой служила аналогичная по теме, но мало удачная, группа Р. Будилова и А. Стрекавина (см. «Искусство», 1939, № 6, стр. 58 и 78).

² См. там же, таблицы 100, 101 и 103.

При всем успехе сооружения Главного входа нельзя не отметить некоторую дробность и разностность слишком обильных архитектурных и скульптурных украшений.

Павильон Механизации — одно из крупнейших зданий Выставки. Совмещение эллинга и купольного зала, лежащее в основе архитектурного решения этого павильона, привело к необходимости создания грандиозной параболической входной арки. Ее уравнивают тяжелые четырехгранные башни, которые украшены барельефными изображениями. Вверху, на двойных граненых, уменьшающихся кверху цоколях поставлены покрытые золотой смальтой фигуры тракториста и комбайнерки. В сравнении с фигурами Главного входа они имеют свои особенности. Обобщенные формы и конусообразная композиция изваяний отвечают характеру архитектуры этого павильона.

Иные пластические задачи разрешены скульпторами в статуях «Славы» с венком в руках, поставленных по углам здания павильона Украинской ССР¹. Их легкие фигуры даны в быстром движении народной пляски, не противоречащем динамике орнамента стен и вышки павильона. Покрывающие фигуры кубики золотой смальты выглядят здесь, как вышивка крестом: они хорошо вяжутся с мотивами украинского декоративного искусства, использованными в орнаментации всего сооружения.

Одним из последних коллективных произведений бригады скульпторов с участием Орлова является модель памятника Суворову, выполненная по эскизному проекту Н. П. Лаврова². Конная статуя этого полководца должна украсить площадь перед Центральным театром Советской Армии.

Параллельно с работой в области монументальной скульптуры, Орлов продолжал заниматься декоративным искусством и живописью. Однако созданные им некоторые произведения этого рода отличались незрелостью образа. В 1950 году им, совместно с женой Л. С. Орловой-Васильевой, художницей-фарфористкой, была сделана большая парадная ваза из фарфора, смальты, меди и латуни. В ней авторы стремились отразить высокие идеи борьбы за мир. Однако в этом неудавшемся, громоздком и мелочном по деталям сооружении не найдены пропорции очертаний фиала и цоколя, не согласованы различия материала и пестрой расцветки, не оправдано сопоставление круглой скульптуры и рельефа, лишней кажется венчающая композицию накладная гирлянда, составленная из летящих голубей. Авторы вазы, повидимому, сами ощутили невыразительность этого произведения, снабдив подставку, на которой стоит ваза, стихотворными и прозаическими цитатами, разъясняющими тему.

С. М. Орлов продолжает работать и в керамике. Сюита «Герои всемирной литературы», состоящая из трех композиций: «Сказка о царе Салтане», «Фауст и Мефистофель» и «Дон Кихот» — должна воплотить в цветном фарфоре дерзкую смелость юности, высокое горение души в пору полного расцвета и старческую горечь недостижимой мечты.

В 1954 г. Орловым исполнены две большие группы из цветного фарфора, прославляющие 300-летие воссоединения Украины с Россией.

¹ См. альбом «Всесоюзная сельскохозяйственная выставка, павильоны и сооружения». М., 1954 г., таблицы 47, 48 и 51.

² Род. в 1902 г. в селе Бурмакино Яросл. обл. Учился в Яросл. худ. техникуме (1921—1929 гг.) и в Академии художеств (1929—1933 гг.). Работал сначала в области бытовой, потом монументально-декоративной скульптуры.

* * *

Творческий путь С. М. Орлова, шедшего к реализму от народного лубка, через изучение и освоение наследия реалистического русского и зарубежного искусства, труден и извилист.

Орлов дисциплинировал свойственную ему кипучую фантазию поисками соподчинения образа и материала в керамике, преодолевая эстетские влияния и постепенно приобретая необходимое монументалисту чувство специфичности техники в воплощении различных образов.

Произведения Сергея Орлова, выполненные им совместно с другими скульпторами, украшают Советскую площадь, здание Университета на Ленинских горах и Всесоюзную сельскохозяйственную выставку; они стали неотъемлемой частью социалистической Москвы.

* * *

К. С. Володина

К ВОПРОСУ О ДАТИРОВКЕ ПЕЙЗАЖЕЙ АЛЕКСАНДРА ИВАНОВА

Пейзажное творчество Александра Иванова является в нашей искусствоведческой литературе темой сравнительно мало разработанной. Как известно, пейзажное наследие Иванова представлено многочисленными этюдами маслом, альбомными зарисовками и акварелями. Для выяснения общей картины этой области творчества художника необходимо прежде всего наметить хронологическую последовательность возникновения его пейзажных этюдов.

Датировка пейзажей Иванова представляет значительные трудности, связанные как с объемом материала, так и с характером архивных данных, которыми можно располагать. Находящиеся в собраниях Государственной Третьяковской галереи (ГТГ) и Государственного Русского музея (ГРМ) свыше ста этюдов маслом, как сообщают научные каталоги этих музеев, не подписаны и не датированы самим художником. В коллекции ГТГ и ГРМ этюды Иванова поступили из Румянцевского музея и частных собраний П. М. Третьякова, М. П. Боткина, К. Т. Солдатенкова и других без каких-либо указаний, имеющих отношение к вопросам датировки. Названия, под которыми значатся пейзажи в каталогах ГРМ и ГТГ, заимствованы частично из снятой В. В. Стасовым копии составленного самим Ивановым списка произведений, бывших на выставке 1858 г., частично из списков, составленных С. А. Ивановым, М. П. Боткиным и П. М. Третьяковым. Однако сохранившиеся по традиции названия иногда ошибочны. Некоторые работы, поступившие из частных собраний, вызывают сомнения в авторстве Иванова. В архиве Иванова есть только одна запись, которая может быть связана с определенным пейзажем мастера (письмо Иванова к Языкову с описанием Аппиевой дороги). Все другие упоминания художника, встречающиеся в его архивных материалах о пейзажной живописи, несмотря на большое значение, которое он придавал своей работе на натуре, носят только общий характер.

Дневники и письма художника говорят о том, что в течение двадцатисемилетнего пребывания в Италии Иванов почти каждое лето уезжал в горы, к морю, в окрестности Рима или Неаполя для работы над этюдами. Метод работы Иванова — неоднократные возвращения на протяжении ряда лет к интересовавшему его мотиву — обусловил возникновение групп пейзажей, варьировавших одну какую-либо тему (циклы изображений деревьев, далей, камней). В пределах одной тематической группы встречаются пейзажи, различ-

ные по восприятию художником природы, по цветовой гамме и живописному почерку, что указывает на разное время их возникновения. При взгляде на эти столь близкие по теме и столь разнотипные по трактовке пейзажи становится ясным, что упоминания Иванова такого типа, как в письме 1839 г. в Обществе поощрения художеств: «Прошедшее лето я ездил в Неаполь: задуманный мотив околочности меня туда завлек»¹, или как в письме 1840 г. к брату: «Послезавтра я отправляюсь из Рима искать камней и воды для моей картины...»² — могут дать исследователю в области хронологии пейзажных этюдов только самые общие указания. Не могут оказать существенной помощи в этом вопросе воспоминания и письма современников. Иванова ценили прежде всего, как живописца исторического и потому в дневниках и письмах современников, за редкими исключениями (дневники Ф. П. Толстого, В. Е. Раева), обычно не встречается упоминаний о его пейзажах.

Основным источником для датировки пейзажей служат альбомы и записные книжки Иванова³. Альбомные рисунки создавались Ивановым на протяжении всего периода его пребывания в Италии; они включают многие работы — от ранних зарисовок к «Аполлону, Кипарису и Гиацинту» до библейских эскизов. Стиль и характер рисунков Иванова на протяжении 30 и 40-х годов значительно менялся. В кабинете графики ГТГ находится 39 альбомов художника, из которых 34 содержат многочисленные пейзажные зарисовки и акварели. Но многие альбомы разрознены, их листы не имеют стройной хронологической последовательности. Известно, что после смерти Иванова его работы перешли к его брату архитектору Сергею Андреевичу Иванову, который передал Прусскому Археологическому Институту все библейские композиции художника с тем, чтобы они были изданы. Вероятно, во время подготовки к изданию были разрознены некоторые альбомные листы. Ряд альбомов имеет вклеенные листы, часть рисунков и акварелей перепутана и произвольно собрана в отдельные папки. Кроме того, некоторые из своих альбомов Иванов использовал дважды. После того, как все листы альбома были заполнены многочисленными набросками, художник начинал рисовать на обороте. Иногда эта вторая серия набросков делалась одновременно с первой, в других случаях тематика, стиль этих вторичных набросков, изменившаяся манера художника говорят о том, что их отделяет от первых известный промежуток времени. Ряд рисунков сделан поверх уничтоженных предшествовавших набросков, для нас окончательно утраченных. За исключением нескольких альбомов, в которых встречаются даты в счетах, черновых письмах или заметках, в остальных альбомах обнаружить дат не удалось⁴. В связи со всем вышеизложенным, использование альбомных зарисовок, как вспомогательного материала при датировании живописи маслом, требовало не только осторожности, но и предварительной работы над самими альбомами.

Однако, несмотря на указанные сложности датирования пейзажных этюдов, оказалось возможным путем анализа стиля альбомных набросков, сопоставления их с живописью маслом и привлечения различных архивных данных наметить общую хронологическую последовательность возникновения пейзажей Иванова.

Помимо фона в ученической картине Иванова «Приам у Ахилла»⁵, одним из ранних примеров ивановского пейзажа является фон в его картине «Бел-

лерофонт», написанной в 1829 г., который по цветовому решению и композиции целиком выдержан в духе классической традиции.

Уже в первые годы своего пребывания в Риме Иванов обращается к пейзажным этюдам с натуры, которые становятся постоянным и живым источником его творчества.

А. В. Лебедев в своем исследовании «Работа Ал. Иванова над картиной „Аполлон, Кипарис и Гиацинт“» определил группу альбомов с зарисовками, относящимися к этому раннему произведению Иванова, датировав их периодом 1831—1834 гг. (альбомы № 13834, № 13835, № 13838, № 13844, № 13846). Даты создания альбомов были установлены на основании сравнения зарисовок с картиной «Аполлон, Кипарис и Гиацинт» и привлечения архивных данных (например, находящегося в альбоме № 13819 письма к Воронцову с датой 1833 г.). Исследуя круг работ, связанных с «Аполлоном, Кипарисом и Гиацинтом», А. В. Лебедев указывает на ряд пейзажей маслом, относящихся к этому же периоду 1831—1834 годов: «...работа над пейзажем для картины не ограничилась только рисунками. В большом количестве ивановских пейзажных этюдов — некоторые безусловно имеют прямое отношение к „Аполлону“. Не может быть, чтобы Иванов написал в период работы над „Явлением“ вид ярко освещенного белокаменного города (ГТГ, № 7970) с клубами зелени, скатывающимися со скал, написанными таким приемом, как писал Иванов только в самые ранние итальянские годы. Таков же маленький этюд с вариантом укрепленного города на фоне серозеленых скал, стены которого так же закрываются круглыми массивами зелени, как и стены зданий на картине (№ 8003, ГТГ). Безошибочно можно относить к серии пейзажных этюдов к „Аполлону“ и пейзаж с сосной на полугоре, над водой и с отдаленным каменным зданием на скале (№ 7963, ГТГ). Думаю, что не будет ошибки и в отнесении к этой же серии этюдов „Вид города“ (№ 7961, ГТГ) и „Скалистый склон, поросший зеленой“ (ГТГ, № 8062). Все эти этюды, кроме может быть первого, и без того очень ясно выдающего свое близкое отношение к „Аполлону“, объединяются между собой еще и особым предвечерним или вечерним освещением, которое (взятое в связи с сюжетом) может роднить их только с „Аполлоном“»¹.

С датировкой, установленной А. В. Лебедевым, нельзя не согласиться. Круг датированных им работ можно расширить, причислив к ним также так называемый «Пейзаж с развалинами» (ГТГ, № 8259) и «Итальянский пейзаж» (ГТГ, № 8258). Всю эту группу пейзажей объединяет одинаковое восприятие художником природы. Иванов передает окружающее без детализации. В общем взгляде на природу отсутствует ясная определенность отдельных ее форм, одинаково мягкими веерообразными мазками трактованы и пушистая зелень и твердые скалы. Колорит выдержан в одном все сглаживающем рыжевато-розовом тоне. В однообразии цветовой гаммы, неопределенности освещения, мягких мазках кисти, намекающих зелень, чувствуется еще неуверенная рука. По цветовой гамме — сочетанию рыжевато-розовых и зеленых тонов — эти пейзажи аналогичны этюду к «Аполлону, Кипарису и Гиацинту» собрания ГРМ. Здесь те же неопределенные тона, тот же характер мазков в трактовке зелени, те же шарообразные очертания кустов и высокие замкнутые линии горизонта.

В альбомах Александра Иванова среди зарисовок к «Аполлону, Кипарису и Гиацинту» нередки наброски с изображениями пушистых кустов и строений в горах (стр. 52)². Мягкие штрихи карандаша, характер тушовки

¹ М. Боткин. Александр Андреевич Иванов. СПб., 1880, стр. 118.

² Там же, стр. 123.

³ Материалы эти находятся в отделе графики ГТГ и Отделе рукописей Государственной библиотеки им. В. И. Ленина.

⁴ Например в альбомах: № 13819—1833 г., № 13837—1837 г., № 13824—1845 г., № 13823—1846 г., № 13829—1846 г., № 13843—1846 г., № 13822—1852 г.

⁵ Картина находится в ГТГ.

¹ А. В. Лебедев. Работа Ал. Иванова над картиной «Аполлон, Кипарис и Гиацинт», стр. 82. Цитируется по рукописи. Отдел рукописей ГТГ.

² Альбом № 13819, лл. 7, 8, 28, 41; № 13835, л. 16 и др.



А. Иванов. Пейзаж. Рисунок. ГТГ, альбом № 13819, лист 41.

близок почерку Иванова в живописи маслом. Надо отметить также, что для ранних композиций к «Явлению мессии» в собрании ГТГ; которыми Иванов, как известно, начал заниматься до первого своего итальянского путешествия 1834 г., характерны замкнутые высокие горизонты, повторяющие ритмы и очертания маленьких горных пейзажей, такие же пушистые шарообразные кусты и горные строения. Все это подтверждает датировку данной группы пейзажей периодом 1831—1834 гг.¹

В каталогах ГТГ, как и в исследовании А. В. Лебедева, этюды этой группы значатся под названием: «Вид города», «Строение в горах» и т. д. Можно утверждать, что пейзажи эти изображают окрестности Рима. Фотография в книге К. Hielscher «Italien» помогает установить название местности изображенной в этюде «Вид города» (ГТГ, № 7961; стр. 53) — это Субиако². Неоконченный этюд (ГТГ, № 8003) — это также вид Субиако. В архиве ГРМ в итальянских путевых заметках братьев Чернецовых находится пейзажный набросок, подписанный «Субиако», где изображена группа строений в горах с той же точки зрения, что и в этом этюде Иванова³. Пейзаж «Строение в горах» (ГТГ, № 7970) по характеру местности и очертаниям гор может быть определен, как «Тиволи»⁴. Так называемый «Пейзаж с развалинами» (ГТГ, № 8259) воспроизводит памятник Горациям в Альбано, что может быть установлено по фотографии, воспроизведенной в серии «Italia Artistica»⁵.

Так определяется ранняя группа пейзажей Иванова 1831—1834 гг.

К 1834 г. относится письмо Иванова о его работе над пейзажем к «Магдалине». «...Письмо ваше я получил по приезде из Тиволи, где напи-

¹ Эскизы «Явления мессии» — № 2594, № 8394, — в которых горы и кусты трактованы как в «Аполлоне, Кипарисе и Гиацинте».

² К. Hielscher. Italien. Baukunst und Landschaft, Berlin, 1929, стр. 201.

³ А. Rossi. Tivoli, Bergamo, 1909, стр. 3 и 42 (серия «Italia Artistica», № 43).

⁴ U. Fleres. Campagna Romana, Bergamo, 1904, стр. 122 (серия «Italia Artistica», № 7).



А. Иванов. Субиако («Вид города»). Этюд. ГТГ, № 7961.

сал этюды столетних кипарисов, украшающих сад дука д'Эсте, для картины моей «Иисус и Магдалина»¹.

В альбоме Иванова (№ 13845, л. 19) сохранился рисунок кипарисов виллы д'Эсте. Характер его близок к пейзажным рисункам и живописи «Аполлона, Кипариса и Гиацинта». Этюд кипарисов маслом не сохранился. Пейзаж в самой картине является еще только темным фоном и позволяет сказать, что одна из первых попыток Иванова передать утреннее освещение была неудачна.

Приблизительно к этому же времени — середине 30-х годов — можно отнести пейзаж ГТГ № 8064. Мотив дерева над водой впоследствии будет повторяться у Иванова неоднократно. В данном этюде проявляется одна из первых попыток пристальнее, чем это было в пейзажах Субиако, взглянуть на природу, ближе подойти к ней. Художника интересуют изгибы ветвей дерева, ясно обрисованные на переднем плане листья. Поверхность воды, стволов и камней трактована однообразно, нет ясности пространственных планов, вторые планы трактуются как фон. Этот мотив дерева и очертания листьев, выделяющихся на общем фоне, напоминают пейзаж одной из ранних композиций «Явления мессии» с деревом-кулисой, от которой Иванов откажется в дальнейшем. Карандашный эскиз «Явления мессии» № 8194 Отдела графики ГТГ может быть отнесен к середине 30-х годов, так как некоторые черты пейзажа (см. например, горные строения вдали) связывают его еще с пейзажами к «Аполлону, Кипарису и Гиацинту». В свою очередь, эта аналогия позволяет отнести и пейзаж маслом «Деревья над водой» (ГТГ, № 8064) к середине 30-х годов.

К тому же времени относятся этюды «Молодые деревья» (ГТГ, № 8081), «Камни и молодая зелень» (ГТГ, № 8078) и «Лесная чаща при солнечном

¹ М. Боткин. Ук. соч., стр. 44.



А. Иванов. Деревья у ручья. Рисунок. ГТГ, альбом № 13847, лист № 16 об.

освещении» (ГТГ, № 2587). Мягкость фактуры (идущая от ранних пейзажей 1831—1834 гг.), недостаточная выявленность пространственных планов, трактовка зелени деревьев мелкими мазками кисти, напоминающая рисунки деревьев в альбомах середины 30-х годов — позволяют видеть в этих пейзажах переходные вещи от обобщенно взятых этюдов к «Аполлону, Кипарису и Гнацинту» к детально разработанным пейзажам второй половины 30-х годов. В собрании ГТГ есть пейзаж М. И. Лебедева (№ 25382), близко напоминающий «Лесную чашу» Иванова. Если учесть, что Лебедев работал вместе с Ивановым в 1833—1837 гг. и учился у него, в сходстве двух этих пейзажей можно видеть косвенное подтверждение датировки пейзажа Иванова серединой 30-х годов. Изображение зелени деревьев и кустов в этом этюде сходно с трактовкой древесной листвы в этюде ГРМ «Деревья у ручья» (№ 3555, стр. 55), имеющем совершенно определенную дату — 1837 г. Все это дает возможность предполагать, что возникновение этюда «Лесная чаша» относится ко времени между 1834—1837 гг.

В письме в Общество поощрения художеств в 1837 г. Иванов говорит: «...я намерен сделать большой этюд с натуры для околичностей моей картины, в коей входит значительная часть деревьев...»¹ Стремление приблизиться к природе, изучить ее в мельчайших деталях, пристальное вглядывание в контуры ветвей, очертания стволов, узоры коры деревьев сказывается в дальнейших этюдах А. Иванова, связанных с работой над картиной. Художник настолько во власти натуры, что боится отступить от мельчайшей детали. Детализация и дробность формы соединяются со статичностью цвета. В «Деревьях у ручья» (ГРМ, № 3555) тон дерева глухой коричнево-рыжий и тяжелый, тона воды и зелени плотные, приглушенные. И хотя здесь есть

¹ М. Боткин. Ук. соч., стр. 107.



А. Иванов. Деревья у ручья. Этюд. ГРМ, № 3555.

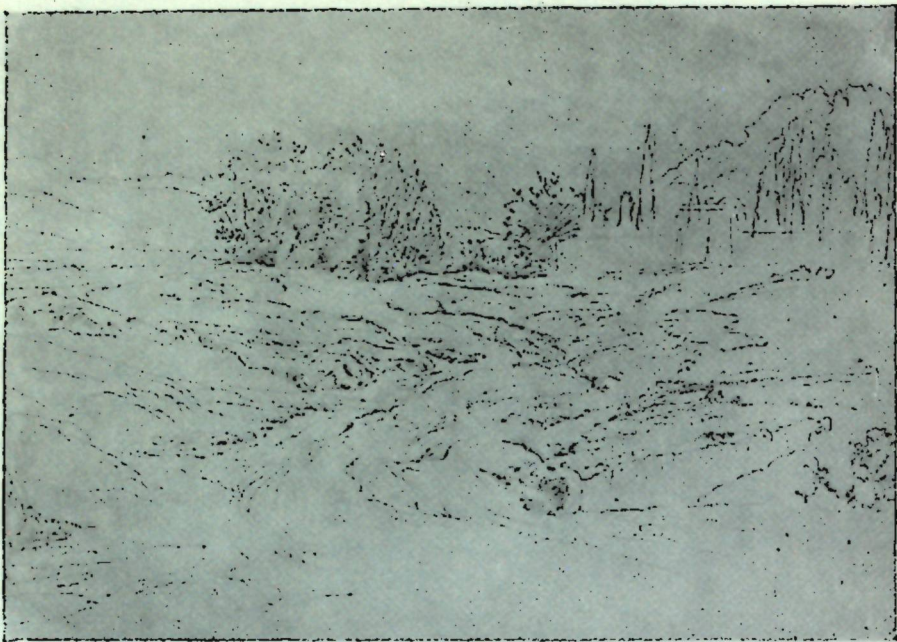
ощущение округлости стволов, пространственные отношения все же неясны, и освещение неопределенно. Как указывалось выше, этот пейзаж датируется 1837 г.¹ Основанием для датировки служат альбомы № 13852 и № 13847. Эти альбомы датируются, в свою очередь, 1837 г. по имеющимся в них копиям с фресок Джотто, Орканья, Мазаччо и других, исполнение которых относится ко времени поездки Иванова на север Италии в 1837 г. О них упоминает художник в письме в Общество поощрения художеств: «...Прошедший год я путешествовал в Ассизи, Орвьето, во Флоренцию... и другие места Тосканы, чтобы заметить у живописцев XIV столетия этот безвозвратный стиль, в который облакались теплые мысли первых художников»².

Зарисовки с фресок в альбомах № 13847 и № 13852 по характеру рисунка аналогичны. Пейзажные рисунки также сходны между собой по темам и стилю³. Это дает основание утверждать, что зарисовки обоих альбомов возникли одновременно. На листе 16 альбома № 13847 (стр. 554) находится композиция дерева, полностью совпадающая с этюдом маслом собрания ГРМ «Деревья у ручья». Рисунок носит те же черты детализации, что и живопись маслом. Карандашный штрих, лишенный еще гибкости и ритма позднейших рисунков, тяжело вдавливаясь в бумагу. К этюду «Деревья у ручья» близок пейзаж «Дерево у озера Неми» (ГТГ, № 2578) по характеру восприятия, по колориту и общей манере живописи. Его можно отнести к этому же времени.

¹ Эту же датировку дает С. В. Коровкевич (С. В. Коровкевич. Планер в пейзажах Александра Иванова. Труды Всероссийской Академии художеств, М.—Л., 1947, стр. 161—184).

² М. Боткин. Ук. соч., стр. 109.

³ Альбом № 13847, л. 16 об. и 17 об.; Альбом № 13852, лл. 30, 31, 32.



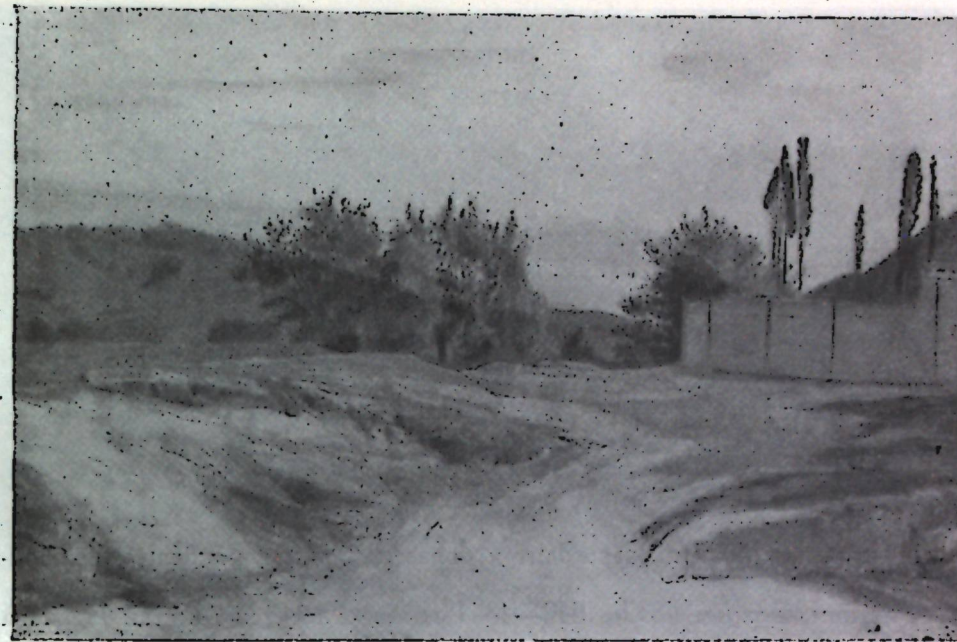
А. Иванов. Кладбище. Рисунок. ГТГ, альбом № 13847, лист № 12 об.

В том же альбоме № 13847 на обороте листа 12 (стр. 56) находится зарисовка к пейзажу «Кладбище» (ГТГ, № 8009, стр. 57), выдержанному в бледных серовато-оливковых тонах. набросок к этюду маслом в альбоме 1837 г. позволяет датировать «Кладбище» этим временем. Сходство в цвете (такая же сдержанная серовато-оливковая гамма) и в трактовке зелени на втором плане мягкими и дробными мазками допускает предположение, что и этюд «Зелень, выходящая по деревьям» (ГРМ, № 3575) также относится к этому периоду.

Известно, что во второй половине 30-х годов в своей работе над композицией «Явление мессии» Иванов меняет характер заднего плана картины: отдалается фигура Христа, замкнутый фон сменяется уходящими вдаль горами.

К ранней группе этюдов гор относится ряд пейзажей из фондов ГТГ (№ 8041, № 8063, № 8069; стр. 59). Для них характерно стремление раздвинуть рамки изображения по сравнению с предыдущими работами. Но по чувству природы в этих пейзажах еще нет того широкого охвата мира, которым будут отмечены поздние работы Иванова. Несколько приглушенный, лиловый, тон гор в этих этюдах близок к цветовому решению пейзажа в «Аполлоне, Кипарисе и Гиацинте», к тону гор в «Чаше Вениаминовой». Темная гамма, отсутствие чистоты цвета, объединяющий лиловый тон говорят о сравнительно ранней дате возникновения этих пейзажей. Просматривая альбом № 13830, удалось обнаружить на листе 5 рисунок к этим пейзажам с надписью, сделанной рукой Иванова: «di Pompei» (стр. 58). Альбом с набросками помпеянских далей начинается с зарисовок помпеянских фресок. В этом же альбоме находятся наброски к акварели «Жених, выбирающий кольцо». Как указывает П. И. Нерадовский¹, эта акварель была исполнена

¹ П. И. Нерадовский. Акварели и рисунки А. Иванова. Материалы по русскому искусству, т. I. ГРМ, 1928, стр. 238.



А. Иванов. Кладбище. Этюд. ГТГ, № 8009.

в конце 1838 г. В письмах Иванова сохранилось упоминание о поездке его в Неаполь и о работе над этюдами гор летом 1838 г.: «Июль и август этого года я ездил в окрестности Неаполя и привез этюды гор, составляющих околичность моей картины...»¹. Сопоставляя эти данные, альбом № 13830 можно датировать 1838 г. Следовательно, группа горных пейзажей маслом ГТГ (№ 8063, № 8069, № 8041), представляющих варианты одного и того же мотива, получает не только определенную дату возникновения — 1838 г., но и название: эти горные пейзажи изображают вид, открывающийся из Помпеи. По общей трактовке далей и лиловатому приглушенному тону пейзажа к этой же группе надо отнести этюды «Понтийские болота» (ГТГ, № 13762) и «Горы» (ГТГ, № 8037). Небольшой пейзаж, аналогичный горным этюдам по общему своему характеру, цветовому решению и композиции и значащийся в каталоге ГТГ как «Этюд города» (№ 8007, стр. 61), должен быть датирован этим же временем². Это подтверждается и топографически — здесь изображен Неаполь, что может быть установлено путем сравнения с подписным рисунком Раева «Неаполь» (рис. 60) в альбоме, хранящемся в отделе графики ГТГ³. Близкий по своему характеру пейзаж «Валлетри» (ГТГ, № 7894), может считаться также возникшим в это или несколько более позднее время.

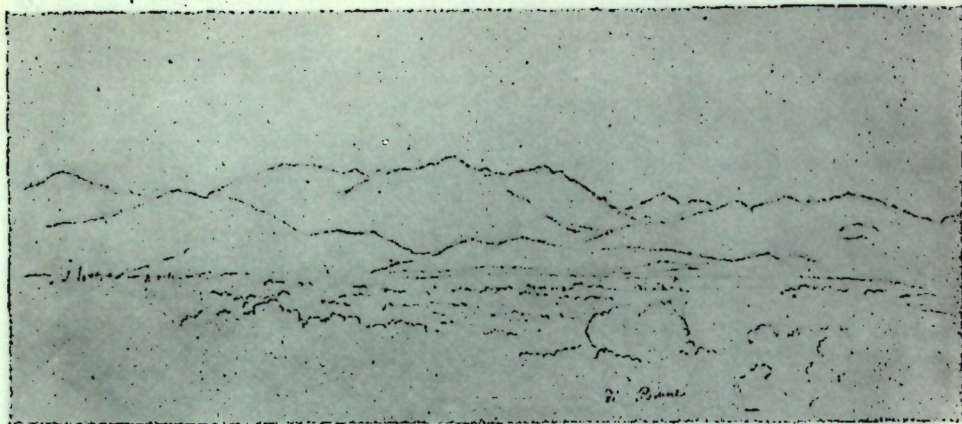
Постепенно в работе над пейзажными этюдами Иванов от статичности, детализации, точного воспроизведения окружающего, отмеченных в его

¹ М. Боткин. Ук. соч., стр. 109.

² С. В. Коровкевич датирует эту группу пейзажей 1836 г. (С. В. Коровкевич. Ук. соч., стр. 161—184).

³ С. В. Коровкевич (ук. соч.) относит этот пейзаж к периоду первого итальянского путешествия Иванова (1834 г.).

⁴ В. Е. Раев. Альбом № 5213, л. 26 об. Отдел графики ГТГ.



А. Иванов. Di Pompei. Рисунок. ГТГ, альбом № 13830, лист № 5.

этюдах деревьев 1837 г., переходит к более свободному и живому изображению природы.

К летним месяцам 1839, 1840—1841 годов относятся заметки Иванова о работе над этюдами в парке Киджи, в Субиако и Аричча. «Летом в 1839 году работал усиленно этюды для деревьев в сыром месте целое лето...»¹, «Я уехал из Субиака с этюдами скал, ив и тополей...»², «Я привез с собой из Ариччи 10 этюдов, которые теперь приспосабливаю к картине...»³.

Обычно с этим периодом работы Иванова связывают группу этюдов деревьев собраний ГТГ и ГРМ со светлыми (более ранними) и с синими (более поздними) фонами. Этюд «Оливковые деревья. Парк Аричча» (ГРМ, № 3533) можно считать следующей ступенью развития творчества художника по сравнению с пейзажами 1837 г. В светлом тоне неба, бело-зеленом и голубоватом тоне дерева этого этюда нет еще чистоты и силы цвета, но уже появляется свободный ритм и гибкость в очертании ветвей. В этюдах 1837 г. зелень дальних планов передавалась как фон, несколько дробный и аморфный. Здесь появилась ясность планов, ощущение глубины чащи. Но освещение еще неопределенно. В несколько более поздних этюдах этой группы небо станет глубоким и синим, появится солнечное освещение. Таковы пейзажи «Нижняя галлерея в Альбано со входом на виллу Барберини» (ГТГ, № 5641), «Оливковое дерево» (ГТГ, № 8036). Это уже не только внимательное изучение, но изображение жизни природы.

Обычно в эту группу этюдов включают также «Оливковое дерево. Долина Аричча» (ГТГ, № 8177, стр. 63) и «Дерево парка Киджи» (ГТГ, № 8049). Относительно времени написания этих двух пейзажей могут быть сделаны уточнения.

Приято считать, что в период летних месяцев 1842—1843 гг. Иванов из-за болезни глаз прекращает всякую работу, и к этим годам не относят никаких этюдов. Но в архиве Иванова есть указания на занятия пейзажными этюдами летом 1842 г.: «...я все еще страдаю глазами... выеду в Рим из Ариччи, где привыкаю к зелени и занятиям...»⁴ и далее: «...жил неделю



А. Иванов. Вид из Помпеи. Этюд. ГТГ, № 8069.

в Альбано, чувствую себя хорошо, принимаюсь работать...»¹. Наброски в записной книжке Иванова позволяют установить, над чем работал художник. Записная книжка № М. 2198, т. XIV, хранящаяся в Отделе рукописей Гос. библиотеки им. В. И. Ленина, имеет дату 1842 г. На листе 42/48 этой книжки находится набросок к пейзажу «Оливковое дерево. Долина Аричча» (стр. 62); таким образом, этюд маслом может быть датирован 1842 г. Этот пейзаж близок к предыдущим этюдам деревьев хрупкостью рисунка тонких ветвей, но в нем больше сияния цвета, прозрачности и синевы. Учитывая дату этого этюда, можно определить хронологические рамки создания предыдущей группы изображений деревьев, менее развитых по стилю, периодом между 1839 и 1842 гг.

Для пейзажа «Вечер. Оливы в Альбано» (ГТГ, № 5644) также может быть намечено время возникновения. В альбоме № 13828, лл. 13—14 находятся два наброска к этому пейзажу (стр. 65). С одной стороны, очевидно, что этот альбом возник до 1846 г., так как в нем нет рисунков, сделанных при помощи камеры-люциды², с которой Иванов начинает работать с

¹ Копии архива Иванова. Отдел рукописей ГТГ, 31/2479, л. 35.

² В 1846 г. весной в Рим приезжает брат Александра Иванова — Сергей и привозит художнику из Парижа аппарат, который Иванов называет камерой-люцидой. В. М. Зуммер, много лет занимающийся исследованием творчества Иванова, сообщает по этому поводу:

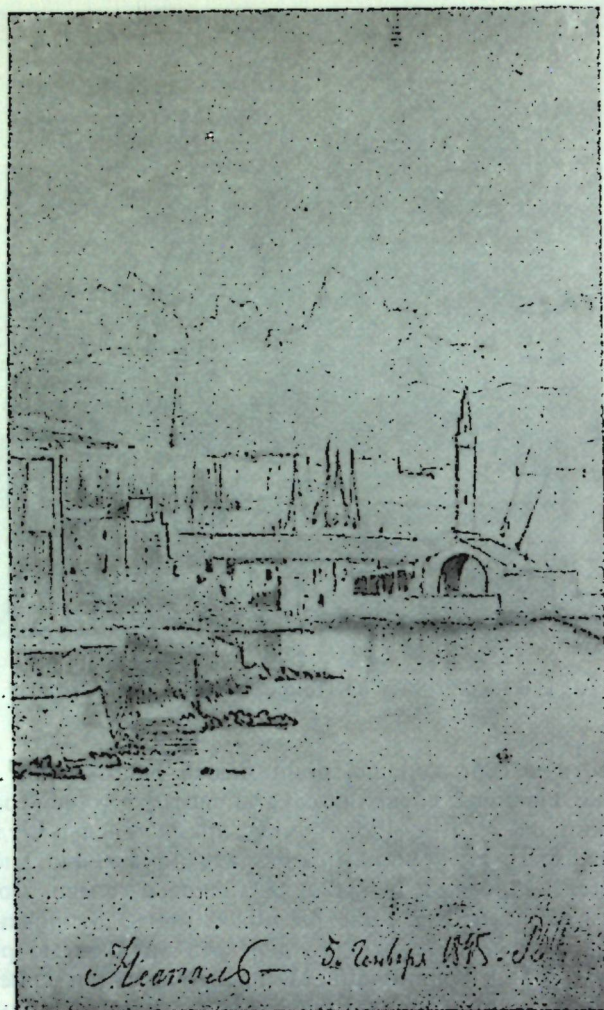
«„Дожидаюсь в Рим брата, художник писал ему в Париж в январе 1846 г.: „Посмотри, пожалуйста, машину, называемую „диаграфом“, посредством которой рисуют с картин и с натуры в малом, так как есть, и в колоссальном виде. Мастер и изобретатель ее называется Гавар. Говорят, что он еще более усовершенствовал ее, и делать можно весьма верно и тонко контуры. Сказывают французские художники, что с помощью ее рисуют в королевской галлерее для издания. Пожалуйста, узнай от рисовальщиков и мастера Гавара, как ею владеть, и если поймешь на опыте, т. е. сам будешь в состоянии и поставить ее, и хоть что-нибудь нарисовать, то купи сейчас или условься с мастером обстоятельно, каким образом можно ее доставить в Рим, и за сколько с провозом. Если услышу

¹ Отдел рукописей Гос. библиотеки им. В. И. Ленина. Архив Иванова. М. 2194, т. VI, л. 57.

² М. Боткин. Ук. соч., стр. 130.

³ Там же, стр. 140.

⁴ Копии архива Иванова. Отдел рукописей ГТГ, 31/2479, л. 24.



В. Раев. Неаполь. ГТГ,
альбом № 5213, лист № 26 об.

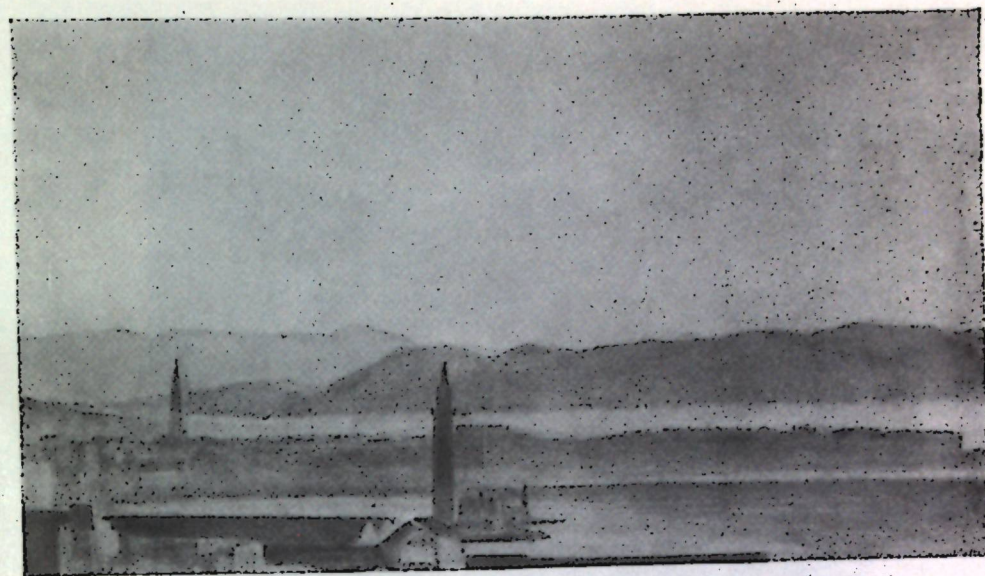
1846 г. С другой стороны, характер рисунка деревьев, очерченных тонким легким контуром, аналогичен наброску к «Оливковому дереву. Долина Аричча» в записной книжке 1842 г. Это дает основание считать, что пейзаж «Вечер. Оливы в Альбано» написан между 1842—1846 гг.

Основанием для датировки пейзажа «Дерево парка Киджи» (ГТГ,

от тебя, что ты ее совершенно понял действие, что, говорят, очень нелегко, то сейчас же и деньги за нее вышлю, куда ты назначишь. Ты этим послужишь и мне, и всему обществу русских художников» (М. Боткин, стр. 213).

Сергей Иванов выполнил поручение брата, научился владеть диаграфом и привез аппарат из Парижа в Рим. Приложенный к книге Боткина портрет Ал. Иванова зарисован Сергеем именно при помощи диаграфа, очевидно, как проба его умения.

Диаграф — это и есть «камера-люцида». Здесь объяснение своеобразного приема художника, часто идущего от «весьма верно и тонко сделанного контура», обрисовывающего, например, дерево внешними очертаниями его кроны». (Цитируется по письму В. М. Зуммера к автору настоящей статьи — 16 янв. 1950 г.).



А. Иванов. Неаполь («Этюд города»). ГТГ, № 8007.

№ 8049) служит упоминание о нем в записках Раева. Раев, приехавший в Рим, записывает летом 1843 г.:

«И я пошел со Штеренбергом и Скотти в Парк Киджи, они там писали живописную лесенку и начали свою работу, а я пошел осматривать парк. Парк совершенно запущен и заглох. В самой глубине оврага у ворот, что близ большой дороги, о которых я уже говорил, есть живописная группа деревьев, я здесь встретил нашего исторического художника А. А. Иванова, он жил в Альбано и писал этюд этих деревьев для своей большой картины явление Христа народу. Иванов приглашал меня начать писать с ним вместе эти деревья, но для меня они показались трудным делом...» И на полях листа Раев сделал пометку: «Теперь этот этюд находится в собрании картин у Кузьмы Терентьевича Солдатенкова»¹.

Как известно, «Дерево парка Киджи» (ГТГ) поступило из собрания Солдатенкова и имеет, таким образом, вполне точную дату возникновения — 1843 г.

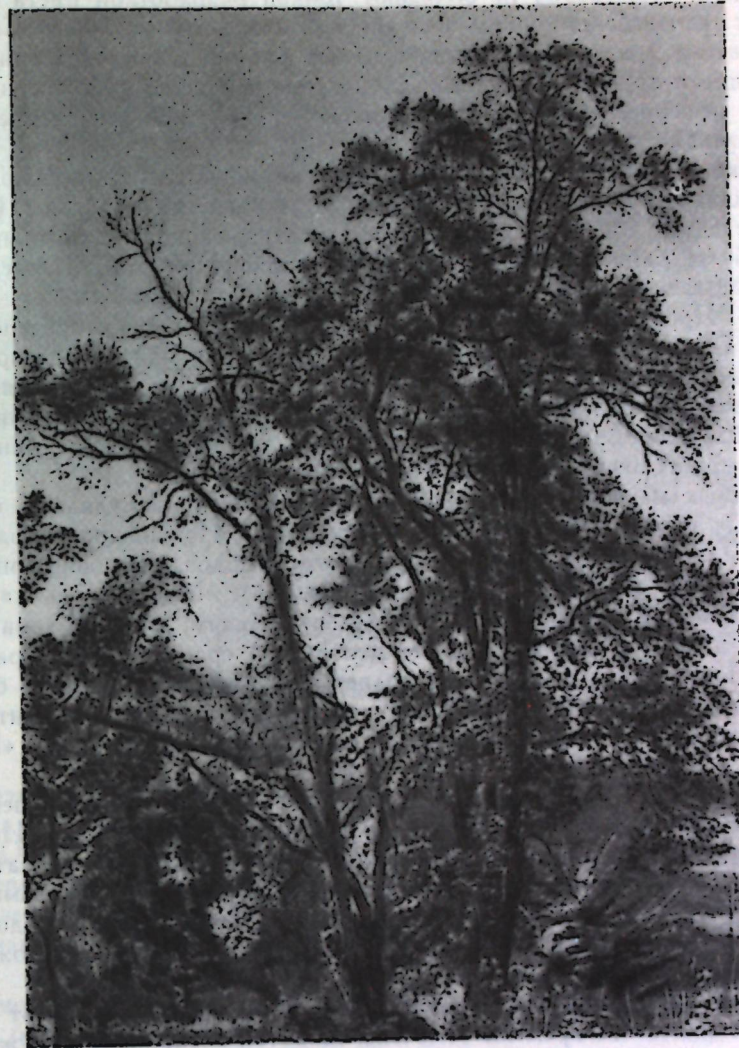
Иванов работает одновременно над различными темами. В его альбомах № 13828, № 13821 рисунки деревьев, камней, воды сменяются набросками далей, которые по характеру своих композиций и выбранным мотивам напоминают пейзажи собрания ГРМ «Монтичелли» (№ 3553) и «Монте-Савелли» (№ 3558). Как указывалось выше, альбом № 13828 может быть отнесен к 1842—1845 гг. (по сходству контурных рисунков деревьев с датированным 1842 г. рисунком из записной книжки Иванова и отсутствию «камерно-люцидных» набросков). Альбом № 13821, с одной стороны, по упоминанию в нем о Солнце в Солнцева в Рим), с другой стороны — не позже весны 1846 г. (отсутствуют «камерно-люцидные» наброски). Самый характер рисунков подтверждает датировку этих альбомов первой половиной 40-х годов. Рисунки легкие, чуть тронутые тонкой линией. В рисунках этих альбо-

¹ В. Е. Раев. Воспоминания из моей жизни. Отдел рукописей Гос. библиотеки им. В. И. Ленина. М., 6498 2-я, т. 4, л. 717.



А. Иванов. Рисунок из записной книжки.
Отдел рукописей Гос. библиотеки им. В. И. Ленина,
№ М. 2198, т. XIV, лист 42/48.

мов отсутствует тушевка, которая была в ранних альбомах — 1831—1834 гг. (№ 13819, № 13835), нет жесткости штриха альбома 1837 г. (№ 13847), линия более свободная и легкая, чем в рисунках альбома 1838 г. (№ 13830). Рисунки расположены в виде длинных узких композиций, в которые словно вливаются свободные белые поля альбомного листа, усиливая ощущение пространства и воздуха в набросках. Кроме того, в этих альбомах есть и акварели — плотные и интенсивные, несколько тяжелые по технике. Акварели не встречаются в ранних альбомах Иванова. Из его архивных материалов известно, что акварелью он впервые начал заниматься в конце 1838 г. На основании всего сказанного, для этих альбомов можно принять хронологические рамки 1839—1845 гг. Среди рисунков этих альбомов неоднократно повторяется тип пейзажей собрания ГРМ, «Монтичелли» и «Монте-Савелли» (альбом № 13828, лл. 2, 3, 4; альбом № 13821, лл. 29, 42, 43).



А. Иванов. Оливковое дерево. Долина Аричча.
Этюд. ГТГ. № 8177.

В двух других альбомах (№ 13824, л. 11 с датой 1845 г. и № 13823, л. 11 с датой 1846 г., последний также еще без «камерно-лючидных» набросков) встречаются те же мотивы продолговатых горных пейзажей. В более поздних альбомах эти композиции не встречаются.

На основании упомянутых альбомных зарисовок, а также четкой определенности рисунка пейзажей «Монтичелли» и «Монте-Савелли», эти пейзажи можно связать с «Оливковым деревом» (№ 8177) и «Оливами в Альбано» (№ 5644). Следовательно, можно отнести пейзажи «Монтичелли» и «Монте-Савелли» собрания ГРМ к первой половине 40-х годов и даже точнее — ближе к середине 40-х годов.

Аналогично тому, как варьируется тема горных далей в альбомных набросках Иванова, имеет она и несколько вариантов в живописи маслом. Этюды собрания ГТГ «Монтичелли» (№ 2584), «В Тиволи» (№ 2580),

«Роща и дали» (№ 8030) не обладают тонкой разработкой цвета и уравновешенностью композиционных решений «Монтичелли» и «Монте-Савелли» ГРМ и поэтому могут рассматриваться, как работы непосредственно предшествовавшие и подготовившие то законченное образное, цветовое и композиционное решение, которое Иванов нашел в пейзажах «Монтичелли» и «Монте-Савелли» собрания ГРМ.

Наброски, близкие по характеру к этим композициям с зеленью, строениями и далями, находятся в упомянутой уже группе альбомов (альбом № 13824 с датой 1845 г., лл. 8 и 23). Вероятно, сходные с ними пейзажи маслом — более ранние; они исполнены в теплой рыжеватой гамме, более тяжелые по цвету и плотные по фактуре («Дворец и парк Киджи», «Вилла Адриана»). Предположение, что эти вещи возникли в первой половине 40-х годов (скорее даже в начале 40-х годов), может найти подтверждение в определенном и спокойном почерке художника, в манере наложения красок довольно плотным слоем, в характере цветовой гаммы. Более поздние вещи Иванова обладают большей интенсивностью, разнообразием и динамикой цвета, фактура их легче и прозрачнее.

В архивных материалах и альбомных зарисовках не удалось обнаружить данных относительно работы Иванова над «Понтийскими болотами» собрания ГТГ и ГРМ. Однако, колорит этих этюдов, композиционное построение, формат сближает их с «Монтичелли» и «Монте-Савелли». Но в последних есть еще деление на планы: зелень первого, лиловые тона второго, голубая даль. Их живописная неслитность по сравнению с разработкой далее в «Понтийских болотах» позволяет считать «Понтийские болота» более поздними этюдами. Цветовая разработка далее в «Понтийских болотах» живописней и многообразней, чем в «Монтичелли» и «Монте-Савелли».

Тонкое сочетание синих, сиреневых, желтых и зеленых тонов в пейзажах «Понтийские болота» близко к трактовке далее в поздних вещах Иванова. Но в «Понтийских болотах» это проведено более робко, тона звучат более приглушенно. Сравнивая с документально датированными пейзажами Иванова (напр., с пейзажем «Дерево в тени над водой в Кастель Гандольфо», ГРМ № 3529, возникшим позже 1846 г.), «Понтийские болота» можно отнести к первой половине 40-х годов.

Во второй половине 40-х годов пейзажи Иванова приобретают новый характер. Этюды этого времени отмечены широтой восприятия окружающей природы и обогащением цветовой гаммы. К 1845 г. относится пейзаж Иванова «Аппиева дорога». Основанием для датировки его этим временем обычно служит письмо Иванова от 1845 г.: «...Ездив с Солнцевым отыскивать прекрасные места, сильно поражен был видом Рима на девятой миле... Писали, писали, но наконец, Солнцев увидел, что невозможно, а я — очень трудно... я тянул и дотянул бы, но это бы заняло у меня, по крайней мере еще месяц. Однако ж было бы хорошо...»¹.

В этом пейзаже Иванов достигает лаконичности и простоты художественного языка. Образная выразительность «Аппиевой дороги» построена на контрастных и вместе с тем тонких цветовых сочетаниях, на простом и строгом композиционном делении картины.

Пейзаж «Аппиева дорога» не имеет непосредственного отношения к картине «Явление мессии». Ко второй половине 40-х годов в творчестве Иванова появляется значительное количество пейзажей, не связанных непосредственно с работой над этой картиной.

¹ Отдел рукописей Гос. библиотеки им. В. И. Ленина. Архив Иванова. М. 2194, т. VI, л. 122.



А. Иванов. Оливы. Рисунок. ГТГ, альбом 13828, лист № 14.

Пейзажи «Неаполитанский залив у Кастелламаре» (ГТГ, № 11077) и «Вид из Помпеи на Кастелламаре» (ГТГ, № 2589) обычно относят к 50-м годам. Однако в цветовой гамме этих пейзажей нет того богатства, которое характерно для последнего периода творчества Иванова. Здесь нет вибрации цветовой поверхности, которая достигнута в поздних пейзажах Иванова как разнообразием цвета, так и быстрым и легким ритмом мазков кисти.

Ровное неопределенное освещение заставляет предполагать в этих вещах работы более ранние, чем насыщенные цветом и светом этюды 50-х годов. Продолговатый формат пейзажей «Неаполитанский залив у Кастелламаре», столь характерный для работ Иванова первой половины и середины 40-х годов, может служить косвенным подтверждением датировки пейзажа этим временем. В альбоме Иванова № 13829 на листе 25 есть набросок горного пейзажа, по мотиву, по общему характеру и трактовке горы близкого к этюдам маслом. Альбом имеет дату 1846 г.¹ Упоминание в этом альбоме об издании «Monumenti dell'Egitto et della Nubia» и наличие в нем египетских набросков указывает на то, что зарисовки этого альбома делались в Неаполе в 1846 г. Это подтверждается письмами Иванова². Так как мотивы обоих пейзажей неаполитанские, то приводимые данные не противоречат предположению о возникновении этих пейзажей в 1846 г. Значительность же трактовки образов природы, которая заставляла обычно относить эти вещи Иванова к самому позднему периоду его творчества, проявляется

¹ Счет в альбоме, над которым стоит дата — 18 авг. 1846 г.

² «...Я здесь занимался в библиотеке древностями Египта и, наконец, решился иметь собственностью лучшее издание, т. е. Розеллини». Неаполь. Осень 1846 г.

В конце страницы дано примечание М. Боткина: «Rosellini. Monumenti di Egitto et di Nubia». М. Боткин, Ук. соч., стр. 227.



А. Иванов. Горная долина. Рисунок. ГТГ, альбом № 13831, лист № 35 об.

уже в середине 40-х годов, примером чего может служить «Аппиева дорога».

Ко второй половине 40-х — 50-м годам относятся поздние пейзажи Иванова. Передавая краски природы, нюансы освещения, дали, насыщенные солнцем и светом, камни, овеянные воздухом, Иванов в отдельных пейзажах создает обобщающие образы большого реалистического искусства.

Пейзажные зарисовки в альбомах Иванова дают возможность определить ряд пейзажей маслом второй половины 40-х — 50-х годов. Как отмечалось выше, Иванов, начиная с 1846 г., работает с помощью камеры-лючиды. Среди альбомов Иванова есть состоящая из отдельных листов папка № 13856, на которой сохранилась надпись: «Museo di Moska diversi disegni fatti in camera lucida del Alexandro Ivanoff». Зарисовки в этой папке носят характер быстро обведенных отражений предметов, отброшенных на бумагу диаграфом. Этот метод работы не был для Иванова чисто механическим. Он переносил в рисунок не все отражения, даваемое диаграфом, но только те элементы его, которые казались ему существенными для данного мотива. Быстрота, с которой делались наброски, давала возможность «записывать» огромное количество разнообразных мотивов, варьировать композиции. Для Иванова такие наброски служили как бы беглыми стенографическими заметками. Этот метод работы развивал в художнике меткость и тонкость штриха. Четкая выверенность перспективных сокращений, получаемых от диаграфа, сообщала глазу Иванова необыкновенную остроту и верность.

Сравнение набросков из папки с пометкой «Camera lucida» с зарисовками в альбомах дает возможность установить, что в ряде альбомов имеются



А. Иванов. Горная долина. Этюд. ГТГ, № 7976.

наброски, сделанные при помощи камеры-лючиды. Таким образом, можно определить для этих альбомов одну хронологическую границу — они могли возникнуть не ранее 1846 г. В альбомах с камеро-лючидными набросками есть ряд зарисовок, служащих подготовительным материалом к этюдам маслом.

В альбоме № 13831 на обороте листа 36 находится набросок гор, наметенный при помощи камеры-лючиды и тронутый прозрачными сиреневыми и голубыми тонами акварели. Характер акварели с ее легко положенными красочными слоями и тонкими цветовыми сочетаниями близок к прозрачным акварелям развитых «библейских эскизов». В другом рисунке этого альбома (л. 35 об.) вновь повторен тот же мотив горной долины при помощи камеры-лючиды (стр. 66). На рисунок нанесена сетка для перевода его в живопись маслом.

Композиция этого альбомного рисунка полностью соответствует пейзажу маслом «Горная долина» (ГТГ, № 7976, стр. 67), для которого рисунок был подготовительной работой. Свободное письмо «Горной долины», сильный и чистый цвет, а также альбомные данные позволяют отнести этот пейзаж к концу 40-х годов.

В альбоме № 13832 есть несколько рисунков к пейзажам маслом. На листах 19 (оборот) и 20 (стр. 69) этого альбома четыре раза повторен мотив ветки пейзажа «Ветка» (ГТГ, № 2588). В альбоме есть надпись, которая указывает, что зарисовки делались во время работы над библейскими эскизами. Наброски в альбоме, сделанные при помощи камеры-лючиды, и смелые свободные акварели, характерные для библейских эскизов, позволяют отнести этот альбом, а следовательно, и «Ветку» к концу 40-х годов.

На обороте листа 40 того же альбома находится набросок к пейзажу

«Вилла у моря» (ГТГ, № 7986; стр. 70—71). Мотив скалы этого этюда повторяется и в ряде других пейзажей Иванова. Здесь изображен один из островов вблизи Неаполя. В пейзаже Клода Лоррена в Эрмитаже «Залив Ваја» виден силуэт того же острова. Таким образом, этюд «Вилла у моря» может быть назван «Вилла на Неаполитанском побережье». Свободное письмо, насыщенность светом, полнозвучность тонов указывают на позднее время возникновения этого пейзажа. Из архивных материалов Иванова известно, что лето 1846, 1847 и 1848 гг. он проводит в Неаполе. Сопоставляя все данные, этюд «Вилла на Неаполитанском побережье» можно отнести к концу 40-х годов.

К этому пейзажу с его яркой освещенностью, лиловыми тенями, сочетаниями зеленых и охристых тонов близки «Крыши» (ГТГ, № 7960, № 7958), «Облака над побережьем» (ГТГ, № 7971), «Равнина» (№ 7962).

Мотивы, напоминающие «Крыши», встречаются в альбоме № 13829 (л. 5 об.), который имеет дату 1846 г. Легкий и быстрый ритм мазков кисти в трактовке далей, свобода и непринужденность в композиции переднего плана, определенность в цветовых и световых решениях и продолговатый формат картин позволяют объединить эти этюды вокруг «Виллы на Неаполитанском побережье» и датировать их второй половиной 40-х гг.¹

Альбом № 13840 с набросками, сделанными при помощи камеры-люциды, и акварелями также содержит зарисовки к пейзажам маслом. Акварельные наброски этого альбома представляют собой рисунки, чуть тронутые легкими, прозрачными, чаще всего голубоватыми тонами. Замечательное художественное впечатление строится на сочетании белого тона бумаги и прозрачной акварели. Большинство из набросков однотонные. Эти акварели свидетельствуют о высоком мастерстве художника и сходны с наиболее зрелыми библейскими эскизами. На листах 28 и 29 этого альбома есть зарисовки камней и воды, исполненные при помощи камеры-люциды.

В альбомах № 13832, л. 31 об. (стр. 72) и № 13836, л. 25, также есть камеро-люцидные наброски камней и воды. На обоих рисунках нанесена сетка для перевода на холст. Повидимому, в конце 1840-х — начале 1850-х годов Иванов неоднократно возвращался к этой теме. Названные композиции соответствуют пейзажу маслом «Вода и камни под Палаццуоло» (ГТГ, № 8074) и близки к пейзажу под таким же названием в ГРМ, № 3565 (стр. 73). Эти пейзажи являются наиболее поздними вариантами темы камней у воды. Они ближе всего по трактовке к левой части композиции «Явление мессии», которая, как известно, была закончена позже других частей картины. Цвет воды в этих этюдах очень интенсивный. Цветные тени и рефлексы переданы сетью тонких мазков чистого цвета. Здесь камни трактованы таким же приемом, как даль в альбанских пейзажах с мальчиками. Интенсивное звучание цвета в синих тонах воды, зелени, солнечных пятнах также указывает на позднее время возникновения этих этюдов.

Датировка указанных пейзажей началом 1850-х годов подтверждается рисунками, композиционно очень близкими к ним, в записной книжке Иванова². Они заключены меж двух дат — на листе 19 запись Иванова: «...Во вторник утром приехал в Тиволи. Это 22 июля 1850 г.». Листы 21—23 содержат зарисовки камней у воды, а на листе 27 стоит дата «Рим. 6 ар. 1851 г.». В архиве Иванова к летним месяцам 1850—1852 гг. относятся упо-



А. Иванов. Ветка. Рисунок. ГТГ, альбом № 13832, лист № 20.

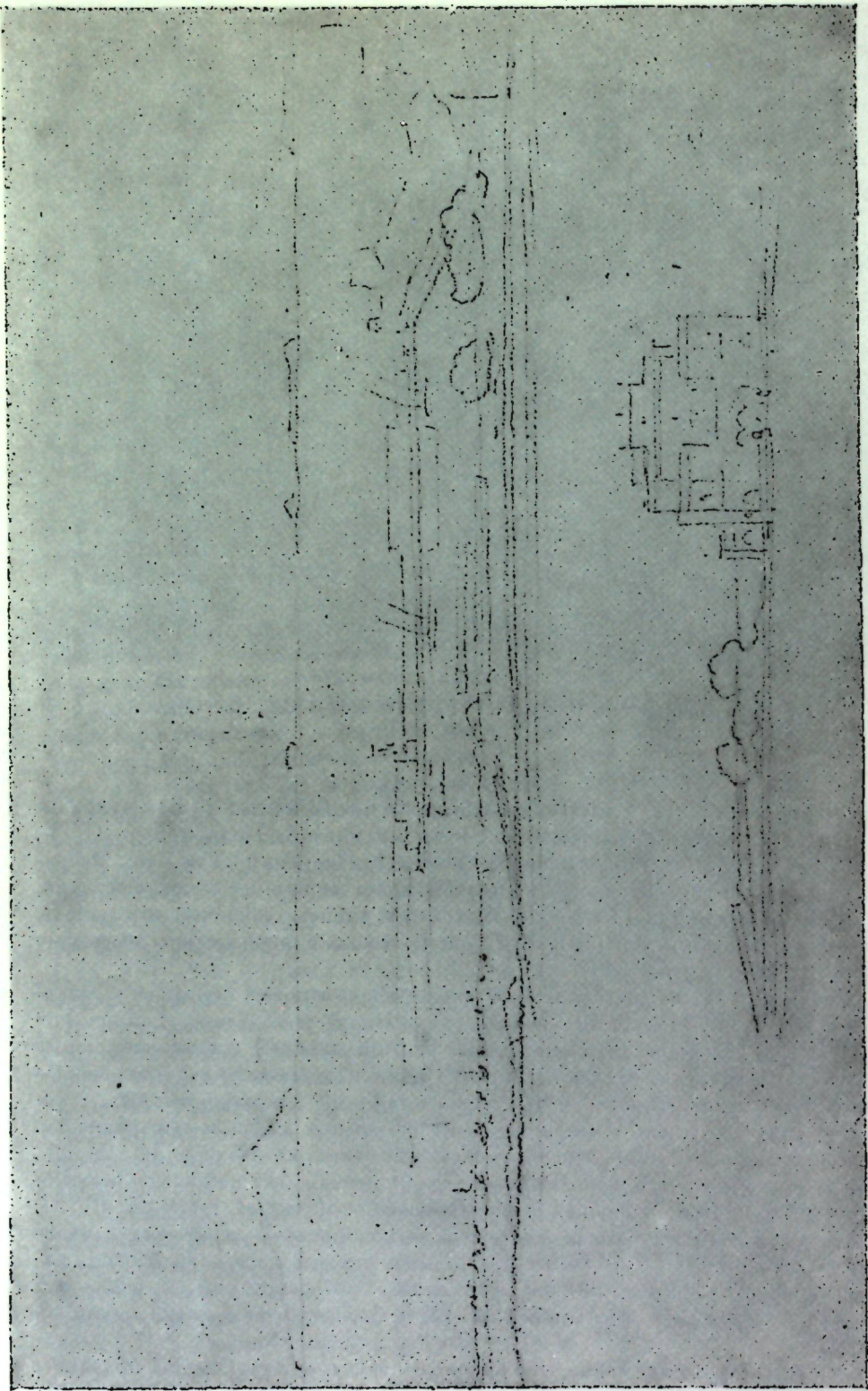
минания о работе над этюдами для первого плана картины. Все эти данные позволяют датировать пейзажи «Вода и камни под Палаццуоло» (ГТГ, № 8074 и ГРМ, № 3565) началом 1850-х годов. Датировка этих пейзажей началом 50-х годов косвенно подтверждает отнесение таких пейзажей, как «Вода и камни» (ГТГ, № 8061), к более раннему времени; эти работы менее развиты по стилю, по интенсивности тонов и значительно меньшему общему цветовому диапазону.

Альбом № 13836 дает опорные точки для датировки пейзажей с мальчиками, этюда ГРМ «Дерево в тени над водой в Кастель Гандольфо» (№ 3529) и некоторых этюдов почвы. В этом альбоме есть карандашные зарисовки и акварели, сделанные при помощи камеры-люциды; они выполнены в очень тонкой цветовой гамме. Сочетаниями сиренево-розовых, сероватых и голубых тонов Иванов передает ощущение света и прозрачности. Некоторые наброски помечены временем дня (листы: 13 об., 14, 24 об., 37 об.), в которое они выполнялись. Среди пейзажных набросков неоднократно повторяются зарисовки фигур мальчиков (листы: 1 об., 5, 19, 34, 35, 36), позы которых близки или целиком повторены в «пейзажах с мальчиками» собраний ГТГ и ГРМ. Свободный характер этих зарисовок, наличие библейских композиций и «люцидных» набросков, стиль акварелей позволяют утверждать, что альбом № 13836 является по времени одним из поздних.

Если принять во внимание, что пейзажи с фигурами мальчиков обладают широтой живописного письма, насыщенностью, тонкостью и силой цветовых сочетаний, определенностью световых решений, сопоставить с этим повторение

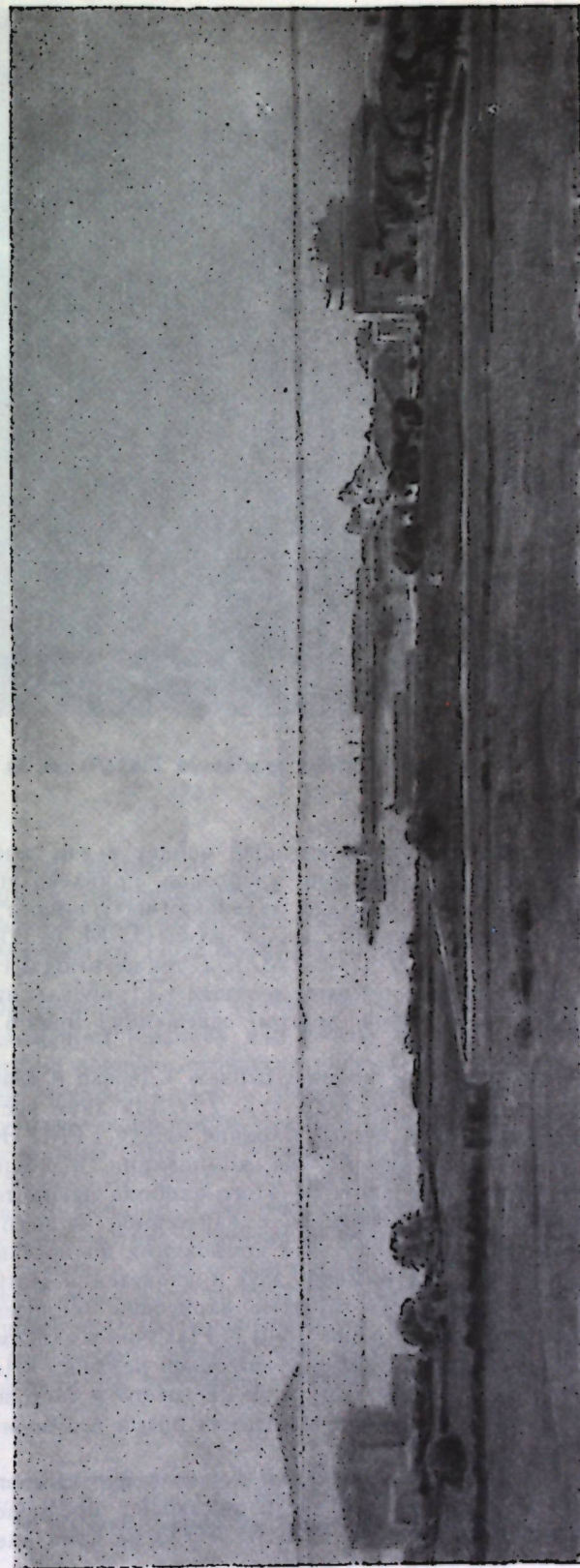
¹ С. В. Коровкевич датирует эту группу пейзажей 1838 г. (С. В. Коровкевич. Ук. соч., стр. 161—184).

² Отдел рукописей Государственной библиотеки им. В. И. Ленина, М., 2195/1.



А. Иванов. Рисунок. ГТГ, альбом № 13832, лист № 40 об.

437



А. Иванов. Вилла на Неаполитанском побережье. Этюд. ГТГ. № 7986.



А. Иванов. Камни. Рисунок. ГТГ, альбом № 13832, лист № 31 об.

в набросках альбома мотива далей, который войдет в эти этюды маслом, учесть пометки о часах при исполнении набросков, привлечь упоминания в архивных материалах Иванова о плате мальчикам-натурщикам в записных книжках 1851 г., то группу пейзажей с мальчиками (ГРМ, № 3528, № 3562, № 3579, № 3577; ГТГ, № 7976, № 7987), а также этюд ГРМ, № 3540 (с мотивом далей, аналогичным пейзажу в этюде ГТГ «Мальчики на берегу Неаполитанского залива», но при другом освещении) можно датировать 50-ми годами.

Этот же альбом позволяет датировать пейзаж «Дерево в тени над водой в Кастель Гандольфо» (ГРМ, № 3529, стр. 75). На двух листах (27 об., 29) есть зарисовки дерева над водой, близкие этюду ГРМ. Эти наброски можно рассматривать, как поиски мотива, композиции и общего решения занимавшей Иванова темы. На листе 37 этого альбома находится набросок, сделанный при помощи камеры-лючиды, с нанесенной на него сеткой для перевода в пейзаж маслом (стр. 74). Эта композиция полностью сохранена в пейзаже «Дерево в тени над водой» ГРМ и является к нему подготовительной зарисовкой. «Лючидный» характер зарисовки определяет время возникновения этого пейзажа не ранее 1846 г. Наличие в альбоме набросков мальчиков-натурщиков, а также характер живописи пейзажа «Дерево в тени над водой в Кастель Гандольфо» (смелость цветового и светового решения и тонкая разработка далей) позволяют отнести время его возникновения к 50-м годам.

Авторство Иванова для ряда пейзажей может быть подвергнуто сомнению. В свое время И. Э. Грабарем было высказано предположение, что пейзаж «Вид Римской Кампаньи» (ГРМ, № 4175) не принадлежит Ивано-



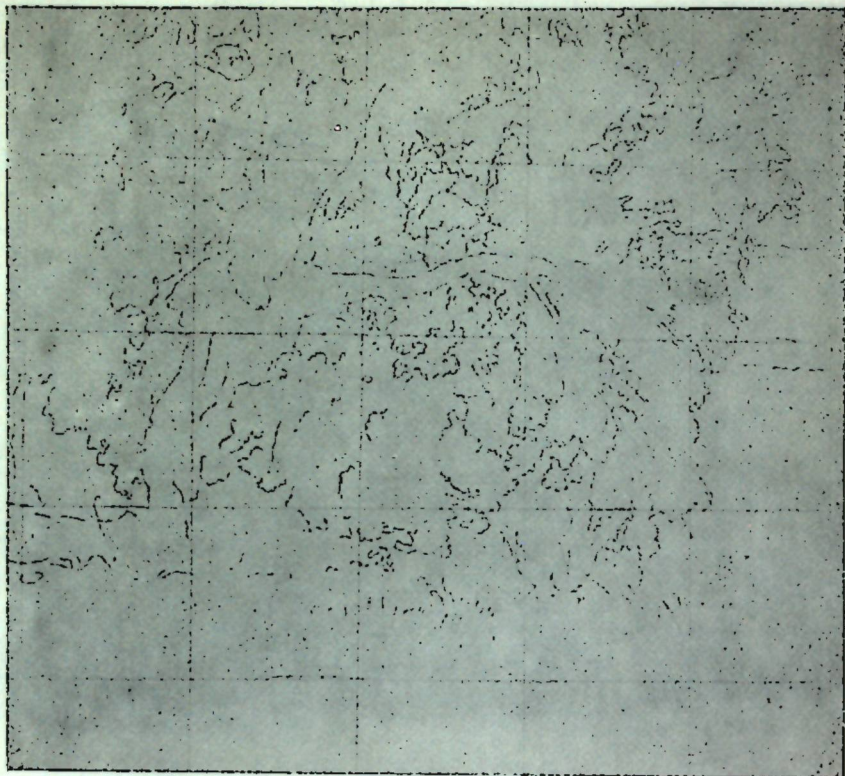
А. Иванов. Вода и камни под Палаццуоло. Этюд. ГРМ, № 3565.

ву. Действительно, холодность этого строго скомпанованного пейзажа, мертвенность цвета, неопределенность освещения, сухость фактуры, геометрический характер мазков заставляют предполагать в авторе этого пейзажа совершенно отличную от Иванова по художественному темпераменту индивидуальность.

Пейзаж «Окрестности Рима» (ГРМ, № 5870) также едва ли может считаться принадлежащим Иванову. По своему горячему рыжему тону, однообразию трактовки, общей пастозности письма этот этюд не имеет аналогии среди пейзажей Иванова. Стадо и двое людей, введенные в композицию, придают этюду налет жанровости, чуждый ивановским пейзажам.

Вызывает сомнение авторство Иванова и в пейзаже «Неаполь с дороги в Позиллиппе» (ГРМ, № 3240)¹. Он имеет надпись, сделанную чернилами: «А. А. Иванов. М. Боткин». Сомнение прежде всего вызывает композиция, шаблонность самого мотива (очертания Везувия и пинии — обычный «вид Неаполя»). Живопись в этом этюде также невысокого качества. Чистый и красивый голубой тон далей сочетается здесь с условными зеленовато-сиреневыми тонами скал на переднем плане. Скалы лишены крепости и материальности ивановских этюдов, они кажутся картонажной декорацией. Трагичность строений на побережье однообразна и лишена живого ритма.

¹ См. воспроизведение в книгах: Н. Н. Коваленская. История русского искусства первой половины XIX века. М., изд. «Искусство», 1951. Литературное наследство, № 58. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., изд. Академии Наук СССР, 1952, стр. 679.



А. Иванов. Рисунок. ГТГ, альбом № 13836, лист № 37.

В кронах пиний и зелени кустов отсутствует определенность. В пейзажных этюдах Иванова до серии пейзажей с мальчиками (которая носит принципиально иной характер) нет обычно изображений людей или животных. В этом пейзаже изображена группа людей и осел. Они трактованы с той бравурностью мазка, которая совершенно чужда благородной свободе живописного почерка Иванова. Вероятно, этот этюд выполнен кем-либо из ближайшего окружения художника как подражание работам Иванова.

Переданный из собрания ГРМ в периферийный музей пейзаж с пиниями и кипарисами также не принадлежит Иванову, насколько об этом можно судить по фотографии. Банальность выбора мотива, отсутствие спокойствия в композиции, гармонии и ритма в очертаниях горных далей, сухость и однообразие в трактовке кипарисов и зелени переднего плана служат указанием на другую руку.

Перечисленные этюды могут представлять интерес лишь как примеры влияния Иванова на окружающих его пейзажистов.

Не все пейзажи Иванова могут быть с достаточным основанием отнесены к тому или другому определенному времени. Сравнительно незначительное количество архивных данных ограничивает возможности документального подтверждения датировки этюдов. Датировка же пейзажей только на основании их стилистического анализа, их разграничение для 40-х—50-х годов, периода, когда характер ивановского пейзажа в своих основных чертах уже сложился, представляет значительные сложности. Разнообразие задач, которые ставит перед собой художник в зрелые годы своего творче-



А. Иванов. Дерево в тени над водой в Кастель Гандольфо. Этюд. ГРМ, № 3529.

ства, допускает и разнообразие художественных приемов и средств выражения. Кроме того, есть ряд пейзажей, представляющих собой незаконченные этюды (№ 8145, № 8043, № 8126 собрания ГТГ и др.), датировка которых может быть только предположительной. Однако отношение художника к природе, изменение трактовки ее образа, которое можно проследить в этюдах — от несложных ранних работ к законченным и цельным пейзажам позднего периода, общий анализ этюдов не только подтверждают приведенную выше датировку, но дают возможность, сопоставляя все данные, сгруппировать вокруг документально датируемых вещей ряд других, близких им по характеру, пейзажных работ Иванова.

Установление общей хронологической последовательности возникновения этюдов является необходимым этапом в работе над изучением пейзажей Александра Иванова, так как только обоснованная датировка этюдов дает твердую почву для выяснения эволюции его пейзажного творчества.

Э. Н. Ацаркина

Ф. Я. АЛЕКСЕЕВ

Творчество Федора Яковлевича Алексеева — новая страница в художественной культуре России конца XVIII — начала XIX в. Вместе со своими замечательными современниками Ф. Рокотовым, Д. Левицким, М. Козловским, Ф. Шубиным и И. Мартосом Алексеев содействовал славе русского искусства той эпохи, завоевавшего мировое признание. Общественная чуткость и истинный патриотизм позволили художнику отразить в своих творениях передовые идеи времени.

Алексеев — создатель городского пейзажа. Он воспел в нем красоту и величие русских городов, национальное своеобразие их архитектурного облика. Художественное наследие мастера имеет большое историческое значение. Многие пейзажи художника воспроизводят архитектуру городов до Отечественной войны 1812 г. Еще при жизни Алексеева его работами пользовались современные зодчие при восстановлении памятников Москвы, пострадавших от пожара 1812 г. Значимость произведений художника не в одной их документальности. Сохраняя в городских пейзажах историческую достоверность, Алексеев обобщил свои впечатления и воссоздал типические черты эпохи.

Русские города запечатлели в своих полотнах и рисунках и другие современники Алексеева: И.-А. Аткинсон, Ж. Делабарт и Б. Патерсон. Стремясь к точной передаче архитектуры Москвы и Петербурга, они спокойно и бесстрастно вели свое повествование. Иным было творчество Алексеева. Его пейзажи всегда согреты живым дыханием человека. В произведениях русского мастера изображение родных городов овеяно тонкой лирикой и поэзией. Гармоничные и внешне спокойные пейзажи Алексеева таят горячую любовь к родине.

Неизменной темой художника была жизнь города. Алексеев не ограничился традиционной «видописью», а придал пейзажу совсем новое значение. Он остро чувствовал живую связь архитектуры с окружающей жизнью, что придало его произведениям глубокое смысловое содержание. В этой содержательности заключалось подлинное новаторство и национальное отличие Алексеева-пейзажиста.

Свое содержание творчество Алексеева обрело в русском просветительстве с его высоким пониманием гражданского долга, служения обществу, верой в достоинство своего народа, любовью к отчизне. Созданные в эпоху

героических походов Суворова и народного подъема, вызванного Отечественной войной 1812 г., пейзажи художника будили чувство национальной гордости за свою страну и народ и потому горячо были встречены передовой общественностью России. Это чувство вызывали и «строгий, стройный вид» Петербурга, и древние стены московского Кремля, и панорамы бурно растущих южных городов. «Будем только справедливы, любезные сограждане, и почувствуем цену собственного», — читаем в журнале «Вестник Европы» за 1802 г. в статье, имевшей примечательное название: «О любви к отечеству и народной гордости»¹. Популярность пейзажей Алексеева была столь велика, что многие из них ему пришлось повторять и варьировать.

С именем Алексеева связано возникновение пейзажа как самостоятельного жанра. Если портрет достиг в XVIII в. блестящего расцвета, если историческая живопись этого периода выдвинула ряд крупных художников, то для пейзажа 1770—1780-е годы были начальной порой развития. Но уже в творчестве братьев Зубовых и позже Махаева, которых можно назвать далекими предшественниками наших пейзажистов, четко наметились национальные особенности русского пейзажа. Они заключались в гуманистическом понимании задач искусства, в его тесной связи с общественными целями. Патриотическими устремлениями проникнуты их работы, запечатлевшие мощный размах национального градостроительства. То, что было заложено в их искусстве и зрело на протяжении ряда лет, нашло свое дальнейшее развитие в искусстве пейзажистов Ф. Алексеева, С. Щедрина, М. Иванова и Ф. Матвеева.

Развивая национальные традиции, Ф. Алексеев занял в истории русского пейзажа свое определенное место. Его роднило с Ф. Матвеевым тяготение к большому эпическому полотну, но он чуждался отличавшей его современника приподнято-героической трактовки природы. Охотно обращаясь Алексеев в своих пейзажах к бытовым сценам, подобно С. Щедрину, но избегал свойственной последнему идеальности. По характеру своего таланта и художественным наклонностям Алексеев способен был увлечься лишь природой, преобразованной и оживленной человеком. Острое чувство современности придавало его пейзажам жизненную убедительность.

Биография Алексеева характерна для художников XVIII в. Выходец из народа, он должен был настойчиво и неуклонно прокладывать свой жизненный путь, завоевывая право на звание художника.

Творчество Алексеева давно привлекало внимание историков искусства. Статья И. Э. Грабаря, помещенная в журнале «Старые годы» в 1907 г.², по широте охвата и правильности освещения поднятых вопросов, не утратила и в наше время своей актуальности. Много внимания уделил художнику и А. А. Федоров-Давыдов в своем обширном труде: «Русский пейзаж XVIII — начала XIX века»³.

И все же, несмотря на серьезную литературу, имеющуюся об Алексееве, его биография страдает неточностью. Причина этого в том, что архив художника был недостаточно изучен, а приводимые П. Петровым и Н. Собко биографические сведения ошибочны.

Федор Яковлевич Алексеев родился, согласно общепринятым данным, в 1753 г. в семье отставного солдата Якова Алексева, служившего сторожем при Академии наук. Эти данные можно дополнить (на основе консistor-

¹ «Вестник Европы», 1802, стр. 66. Подпись «И. О.».

² И. Э. Грабарь. Федор Яковлевич Алексеев. Журн. «Старые годы», июль — сентябрь 1907 г., стр. 357—390.

³ А. А. Федоров-Давыдов. Русский пейзаж XVIII — начала XIX века. Изд. «Искусство», 1953.

ских архивов), уточнив имя и отчество отца художника, которого звали Яковом Алексеевичем, и матери — Анастасии Андреевны. Кроме сына Федора, у Алексеевых были еще дети: сыновья Павел (род. в 1749 г.), Никита (род. в 1751 г.), Александр (род. в 1763 г.) и дочь Ирина (род. в 1760 г.)¹. Семья Алексеевых жила в «Казенном доме», принадлежавшем Академии наук. В малолетнем возрасте два сына (Никита и Федор) были отданы отцом на обучение в петербургскую гарнизонную школу закрытого типа. Объявленный в 1764 г. первый прием в Воспитательное училище при Академии художеств вызвал желание у Якова Алексеевича определить туда своих сыновей Никиту и Федора, учившихся в гарнизонной школе². Попытка отца художника не увенчалась успехом. Однако, поданное им прошение о зачислении сыновей в Академию художеств впоследствии привело исследователей к ошибкам, которые вкрались при установлении даты рождения и времени зачисления Федора Алексеева в Академию художеств.

Изучение архивов, содержащих материалы о художнике, позволяет не только исправить неточности, но и познакомиться с некоторыми фактами, связанными с историей Академии художеств.

«Бьет челом отставной солдат, находящийся при Императорской Академии наук — Яков Алексеев сын Алексеев, — сказано в первом прошении Алексеева, поданном в 1764 г., — а о чем, то следуют пункты. Имею я нижайший при себе двух детей Никиту и Федора, коим от роду Никите четырнадцать, а Федору одиннадцать и обучены оба при гарнизонной школе российской грамоте читать и писать которые и поныне при оной школы имеются»³. Казалось, что стоило сделать лишь несложный арифметический подсчет, чтобы установить год рождения будущего художника. Так поступил П. Петров, принявший 1753 г. за дату рождения Федора Алексеева. Его примеру последовал Н. Собко и другие историки искусства, доверившиеся авторитету такого серьезного исследователя, каким несомненно был П. Петров.

Петров, видимо, не ознакомился со всеми материалами, относящимися к «делу Алексеева». Между тем, в этом деле имеется еще одно прошение Я. А. Алексеева, поданное 18 сентября 1766 г., т. е. при объявлении второго приема в Академию художеств. Это новое прошение, в отличие от первого, подписанного за неграмотностью отца его сыном — Никитой, было заверено самим Федором Алексеевым. «Имею я нижайший при себе, — писал Я. Алексеев — сына моего родного Федора от роду одиннадцатилетнего»⁴. Таким образом, возраст Ф. Алексеева в 1766 г. указывался тот же, что и

¹ Историч. архив Ленинградской обл., ф. 19, оп. 112, № 191, 1766 г., л. 356. Утверждение Н. Собко, что у Алексеевых был сын Николай, который учился в Академии — ошибочно (Н. Собко. Словарь русских художников. СПб., 1893, стр. 113). Отчество и фамилия архитектора Николая Яковлевича Алексеева ввели в заблуждение Собко, решившего, что Н. Я. Алексеев — родной брат пейзажиста. В действительности Н. Я. Алексеев был лишь однофамильцем Федора Алексеева. В архивном «Деле о выпущенных из Академии учениках 1767 года» (Центр. Гос. историч. архив Ленинграда, ф. 789, оп. 1, № 50) за номером 21 значится «Николай Алексеев архитектурного гезеля сын». Между тем известно, что отец пейзажиста был сторожем при Академии наук.

² Мнение А. А. Федорова-Давыдова о том, что Ф. Алексеев учился до поступления в Академию художеств у А. П. Антропова, основано на недоразумении («Русский пейзаж XVIII — начала XIX века», стр. 140). В Исповедных книгах петербургской церкви «Рождества на Песках» за 1761 г. указаны ученики Антропова: «Малороссияне: Дмитрий Левицкий — 26 [лет], Федор Алексеев — 24 [лет]... Петр Дразин — 19 [лет]» (Историч. архив Ленинградской обл., ф. 19, оп. 112, № 160). Совершенно ясно, что здесь идет речь об однофамильце Федора Алексеева, принадлежавшего к гораздо более молодому поколению и посетившего Украину лишь в конце XVIII в.

³ Центр. Гос. историч. архив Ленинграда, ф. 789, оп. 1, № 32, 1773 г.

⁴ Там же.

в 1764 г.¹ Примечательно, что первоначальной мотивировкой для обучения сыновей в Академии художеств для Я. Алексеева служило его желание «продолжить службу» Императрице. Иное объяснение давал он в новом прошении. Решив, что Никита не способен к занятиям искусством, он хлопотал уже только об одном Федоре, неудержимо стремившемся стать художником. «Того ради, — писал Я. Алексеев, — Императорскую Академию художеств покорнейше прошу дабы соблаговолила означенного сына моего Федора по охотному его к художествам желанию в памятную Академию принять»².

Указав в разные годы один и тот же возраст своего сына Федора, Я. Алексеев руководствовался определенными соображениями. Объяснение их причин мы находим в правилах приема в Академию художеств. Привилегии, которые давала Академия в условиях крепостнического строя, были столь значительны, что люди податных сословий стремились определить туда своих сыновей. Однако, Устав Академии предусматривал определенный возрастной ценз. В младшие классы («возрасты») принимались мальчики пяти, шести лет. Из опыта первого приема в Воспитательное Училище в 1764 г. Академия убедилась, что не только родители, но и Воспитательные Дома утаивали годы детей, боясь, что они не будут соответствовать академическим правилам. Вот почему при втором приеме в 1767 г. Академический совет вынес весьма любопытное постановление. «Хотя о летах мальчиков и письменные свидетельства представляются, — говорится в постановлении, — однакоже при первом Санкт-Петербургском приеме являлись неверны, в осторожность чего для лучшего примечания, рассуждается сыскать двух мальчиков вероятно известных о днях их рождения по шестому году, одного выше, а другого пониже ростом, между коих становить новопредставленного ни выше большего, ни ниже меньшего не принимать, чем мнится легче избежать можно ошибки в летах такого»³.

Пришлось и Федору Алексееву скрыть свои годы. Отсутствие записи в метрических книгах Петербурга не только за 1753 г., но и за предшествующий и последующие годы усложняет вопрос о точной дате рождения художника⁴.

Трудно решить вопрос, почему Ф. Алексеев не был принят в Академию в 1764 г. Возможно, что его одаренность не распознал Академический совет при прохождении им испытательного трехмесячного срока. Впрочем, такую же нечуткость Академия проявила и при оценке способностей юноши Ф. Шубина. Так, в «репорте» учителя математики И. Федорова были указаны «посредственные понятия» воспитанника Шубина⁵.

¹ Первое упоминание о Ф. Алексееве в Исповедных книгах академической церкви встречается в 1767 г. В них его возраст определен 12 годами, что совпадает с ссылкой на его лета во втором прошении. Историч. архив Ленинградской обл., ф. 19, оп. 112, № 198, 1767 г.

² Центр. Гос. историч. архив Ленинграда, ф. 789, оп. 1, № 32, 1773 г.

³ Центр. Гос. историч. архив Ленинграда, ф. 789, оп. 1, № 17, 1767 г. Чтобы полностью обеспечить себя от обмана, Совет Академии вынес еще одно не менее любопытное постановление. Требуя при приеме врачебного осмотра, особенно для иногородних, Совет постановил: «А дабы еще к лучшему каково в подмене подлога не произошло, отрезать несколько волос с головы [и] припечатать в реестр против его [воспитанника] имени» (там же).

⁴ Всего вероятнее он родился в 1754 г. Основанием для этого служит «Послужной список» художника. В нем в августе 1820 г. Алексеев указал, что ему 66 лет, следовательно считал, что родился в 1754 г. Еще более запутывает вопрос о годе рождения художника выписка из «Книги об умерших» г. Петербурга за 1824 г. В этой книге 13 ноября была внесена запись: «Федор Яковлевич Алексеев Академии художеств профессор — 60 [умер от] старости» (Историч. архив Ленинградской обл., ф. 457, св. 7, дело 17, л. 373), т. е. устанавливалась новая дата рождения: 1764 г.

⁵ Центр. Гос. историч. архив Ленинграда, ф. 789, оп. 1, № 60, 1764 г.

Вторая попытка Я. Алексеева определить сына в Академию художеств прошла успешно. Учитывая годы мальчика, Академический совет зачислил его в «3-й возраст», минуя два младших, где ему следовало бы обучаться общеобразовательным наукам и рисованию с оригиналов.

Первое упоминание о воспитаннике Алексееве встречается в «Реестре ученикам, обучающимся на скрипках и флейтраверсах»¹. Из него мы узнаем, что Алексеев, числившийся тогда еще на трехмесячном испытательном сроке, избрал скрипку. Второе упоминание — в 1767 г. в «Списке ученикам... 3-го, 4-го и 5-го возрастов, распределенным по разным художествам и мастерствам»². В нем Алексеев, наряду с И. Швенцоровым, значится в классе «Живописи плодов и цветов».

Распределение юношей по классам не всегда определялось их наклонностями. Академический совет руководствовался необходимостью обеспечить мало популярные классы. Так попал Алексеев в класс «Живописи плодов и цветов» несмотря на то, что в год зачисления его в Академию был открыт класс «Живописный в пейзажах».

Работы, выполненные Алексеевым в Академии, не сохранились. Судить о темах, задаваемых в классе «Живописи плодов и цветов», можно лишь на основе установленных программ и работ ее руководителя Г. Фондерминта, приглашенного в Академию в 1767 г. «Представить ваз с цветами и по правой стороне оного фрукты», — гласит программа 1772 г.³ Схожа с ученической программой и тема Фондерминта, за которую он получил в 1768 г. звание академика («В хрустальном кувшине цветы»). Уже одни названия говорят о декоративном направлении класса «Живописи плодов и цветов». Иной характер носили те натюрморты, авторами которых являлись крепостные художники XVIII в. В известных нам произведениях ярко ощущается трезвое реалистическое чувство, интерес к материальности изображенных предметов, естественность мотивов, почерпнутых из окружающей жизни.

«Охотное к художествам желание» у Алексеева вскоре проявилось в склонности к пейзажу. По утверждению его друга П. Свинына, при содействии А. Лосенко он был переведен в 1772 г. в класс живописи пейзажей. Но и от работ, выполненных Алексеевым в пейзажном классе, также не осталось следов, хотя он был удостоен за пейзаж — при окончании Академии в 1773 г. — малой золотой медали.

Время пребывания Алексеева в Академии совпало с периодом ее расцвета, когда идейно-художественное руководство осуществлялось А. Лосенко. Поступив в Академию, Алексеев застал в ней живописцев И. Акимову, М. Иванова, П. Соколова, Ф. Матвеева. Одновременно с ним Академию окончили скульпторы, составившие впоследствии гордость русского искусства: М. Козловский, Ф. Шедрин, И. Мартос. Такое окружение не могло не оказать благотворного влияния на общее развитие Алексеева и его взгляды на искусство. Письма художника поражают правильностью и тонкостью литературного слога.

По окончании Академии Алексееву вновь пришлось последовать ее требованиям и изменить своему желанию быть пейзажистом, ибо только при условии избрания им декорационной живописи Академия соглашалась дополнить список посылаемых ею восьми пенсионеров за границу (в Италию).

10 июня 1773 г. академический протокол зафиксировал: «Ученики 5-го возраста Иван Мартос и Федор Алексеев, которые имеют о благонравии и успехах хорошие свидетельства, а Федор Алексеев при своей способности

сам склонен к театральным декорациям. Совет рассуждает оным ученикам сверх удостоенных осми быть в числе пенсионеров»¹.

Желание Академии сделать Алексеева декорационным живописцем было закономерно. Вторая половина XVIII в. отмечена подъемом русской драматургии, балета, оперной музыки, театра. Русская общественность требовала своих, отечественных декораторов. На поприще декорационного искусства успешно выступали братья И. и А. Бельские, И. Танков. Известны имена Яковлева, Соловьева, Д. Михайлова, С. Поспелова, Г. Молчанова и других художников, принимавших активное участие в декорационных работах придворного живописца А. Перезинотти.

Летом 1773 г. вместе с архитектором Ф. Волковым Ф. Алексеев был направлен в Венецию.

Период пребывания Алексеева в Венеции в качестве пенсионера нашел свое серьезное и подробное освещение в вышеупомянутой статье И. Грабаря. В ней правильно подчеркивалось, что, несмотря на вольный образ жизни, который вел в Венеции молодой пенсионер, за что дважды Академией ему был вынесен выговор, проведенные им там четыре года не прошли бесплодно. Это была пора увлечения колоритом старых венецианцев, композиционным даром Б. Каналетто, пора освоения основ практической перспективы. В Венеции Алексеев писал не только копии, лучшей из которых является «Внутренность двора. Лоджия в Венеции» (1776 г., ГРМ), но и пейзажи («Морской пейзаж», собрание Н. А. Аринг). Сообщенный П. Свиныным еще при жизни Алексеева эпизод творческого состояния молодого художника с его руководителем Моретти и одержанная над ним победа говорят о самостоятельности и высокой профессиональной подготовке русского пенсионера².

С возвращением Алексеева на родину начался новый период в его жизни. Он поступил в мастерскую декоратора императорских театров Градищисына, а с первого января 1779 г. был зачислен в монтировочную часть театров. Шесть лет спустя Алексеев уже числился живописцем при Театральном училище³.

Декорационная деятельность Алексеева совпала с открытием в Петербурге нового каменного театра в 1784 г. Несмотря на официальное положение Алексеева как декоратора, следов от его работы в театре не осталось. Этот пробел в известной мере может восполнить репертуар императорских театров 1780-х гг.⁴ Несомненно, Алексеев принимал участие в оформлении некоторых спектаклей, входивших в репертуар театров тех лет.

Работа художника в театре протекала в тот период, когда в русском декорационном искусстве господствовали традиции Валериани и Перезинотти. Дарование Гонзаго развернулось позже, в 1790-х годах и потому Алексеев не принял участия в осуществлении его творческих замыслов. Одним из теоретических пособий для Алексеева-декоратора могло служить

¹ Центр. Гос. историч. архив Ленинграда, ф. 789, оп. 1, № 32, 1773 г.

² Отдел рисунков ГТГ. Альбом собрания П. Свинына, исполненный Н. Чернецовым и снабженный рукописным текстом П. Свинына. Указанный эпизод сообщен Свиныным в 1819 г. и повторен впоследствии в «Отечественных записках» в 1824 г. в статье, посвященной смерти художника.

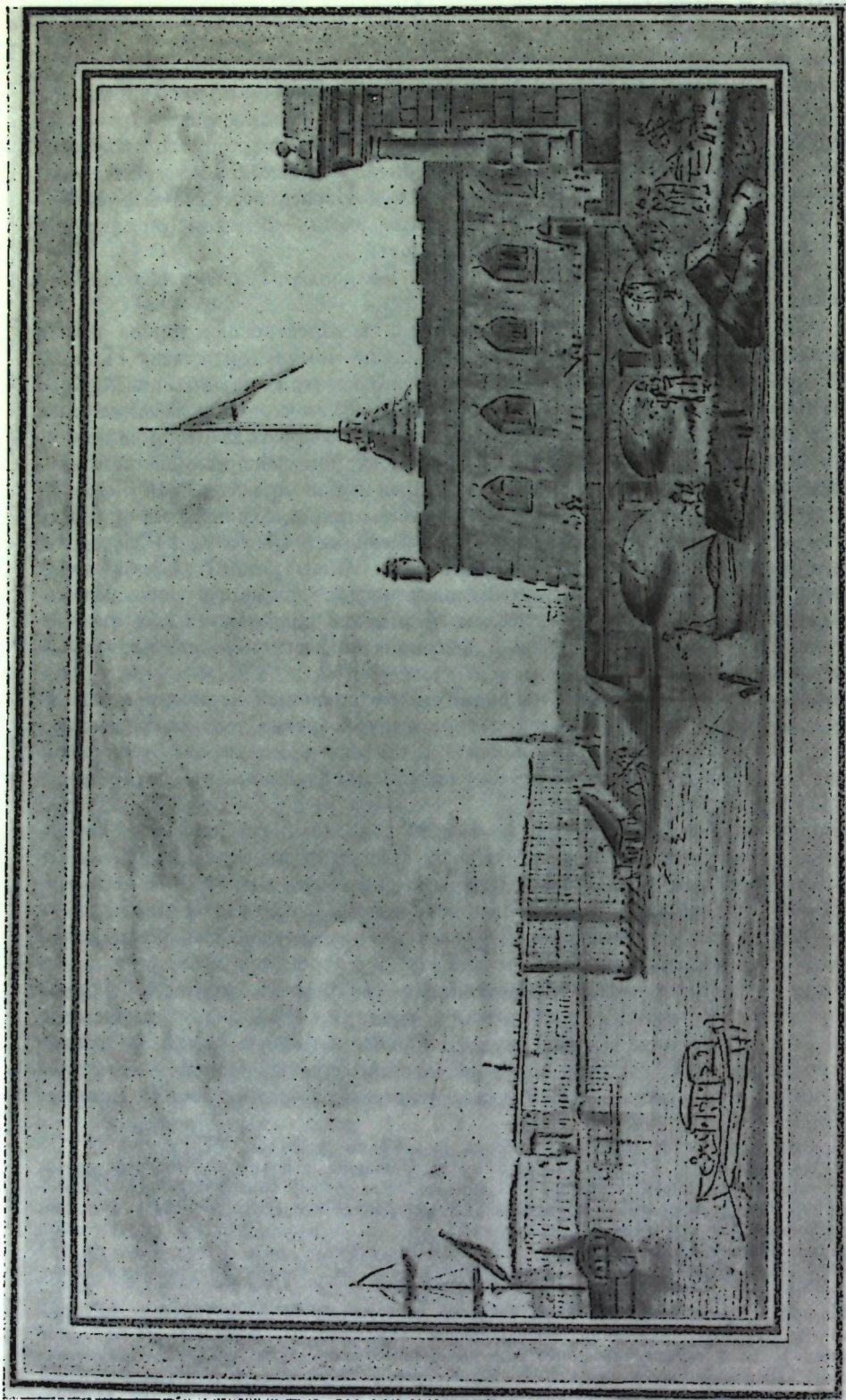
³ Архив Дирекции Императорских театров. СПб., 1892 г., вып. 1, отд. III, стр. 133 и 145. В «Послужном списке» Алексеев указал, что был уволен из Дирекции Императорских театров в 1807 г.

⁴ Наряду с пьесами К. Гольдони («Слуга двух господ»), Ж.-Б. Мольера («Мещанин во дворянстве», «Скупой», «Скапионовы обманы»), П. Бомарше («Севильский цирюльник») были поставлены произведения отечественных авторов: А. Сумарокова (трагедия «Дмитрий Самозванец»), Д. Фонвизина («Недоросль»), П. Плавильщикова (комедия «Исправление или добрые родственники»), Механик и сбивщик соперников), З. Крыжановского (комическая опера «Кузнец») и др.

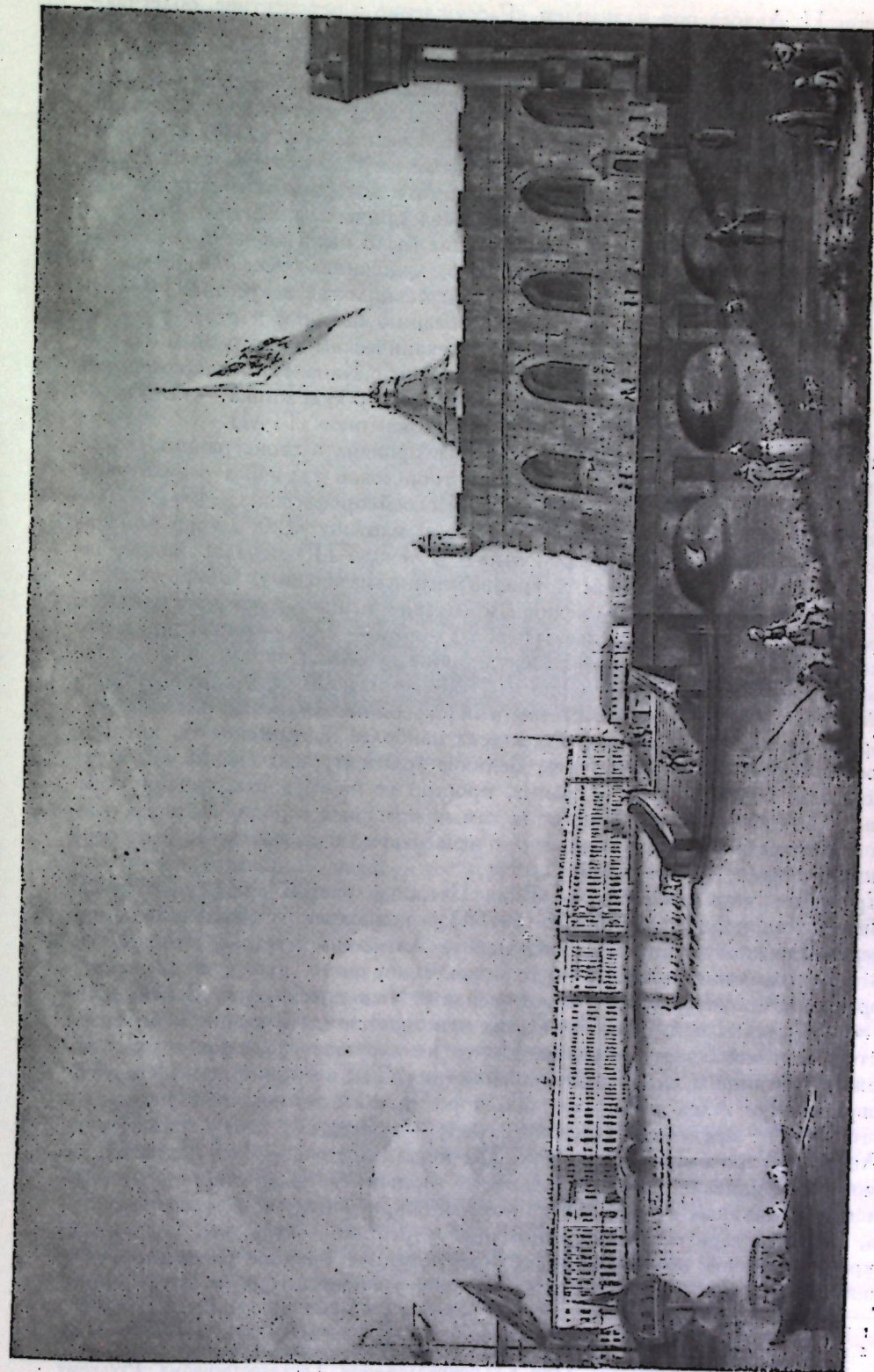
¹ Центр. Гос. историч. архив Ленинграда, ф. 789, оп. 1, № 30, 1766 г.

² Там же, ф. 789, оп. 1, № 42, 1767 г.

³ П. Н. Петров. Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за 100 лет ее существования. СПб., т. I, 1864, стр. 131.



Ф. Алексеев. Вид Петропавловской крепости и Дворцовой набережной. Эскиз. Акварель. Около 1793. ГРМ.



Ф. Алексеев. Вид Петропавловской крепости и Дворцовой набережной. 1793. Музей-усадьба „Архангельское“.

сочинение Н. Львова под названием «Рассуждение о перспективе, облегчающее употребление оной», имевшее специальный раздел «О театре»¹.

Истинное свое призвание пейзажиста Алексеев смог развернуть лишь в 1790-х годах, когда расстался с театром. Однако работа в театре оказала свое благотворное влияние. Она выработала свободу и уверенность при построении перспективных планов, компоновке объемов, приучила к обобщенности форм и выразительности силуэта. К этим же годам относится большая и плодотворная работа Алексеева над копиями, к которым он приступил еще в пенсионерский период. Вниманию Алексеева привлекли картины Б. Каналетто, Гюбер-Робера, Ж. Верне. Копирование было вызвано не только официальными заказами, но и потребностью художника усовершенствовать свои профессиональные познания в области технологии искусства. Не случайно Академия художеств уделяла копированию большое место в учебных программах. Алексеев не ограничивался механическим повторением оригинала, а творчески его перерабатывал. Его копии с Каналетто, например, гораздо интимнее больших полотен этого итальянского художника — «Внутренность двора», «Приезд французского посла в Венецию» (ГРМ).

То высокое мастерство, которое Алексеев проявил в своих ранних петербургских пейзажах, было не неожиданной творческой удачей, а результатом многолетнего, пристального изучения основ своей профессии.

Долгое времяистики искусства считали картину «Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости» (1794 г., ГТГ) первым произведением художника, исполненным по возвращении на родину. Обнаруженная на пейзаже «Вид Петропавловской крепости и Дворцовой набережной (Музей-усадьба «Архангельское»; стр. 83) дата — 1793 — опровергает это мнение². Она заставляет предположить также существование и других, еще не выявленных пейзажей художника 1780-х — начала 1790-х годов, возможно бытующих под чужим именем в периферийных музеях.

Среди многих произведений Алексеева наиболее поэтические те, которые он посвятил пейзажам Петербурга. Величие архитектурных ансамблей, мощь полноводной Невы, одетой в гранит, простор ее набережных, законно стяжавшие Петербургу славу одного из самых красивых городов Европы, всеядли в Алексеева чувство гордости и неиссякаемого наслаждения красотой родной столицы.

Сравнение двух пейзажей — «Вида Петропавловской крепости» (1793) с «Видом Дворцовой набережной» (1794) — позволяет выяснить эволюцию мастера. В первом из них сказалась работа Алексеева в театре. Это проявилось в повышенном интересе художника к звучному цвету, в некоторой декоративности, которые во втором пейзаже уже преодолены. В этих ранних петербургских пейзажах Алексеева чувствуется его влечение к большим просторам, к эпическому размаху. Ничто не нарушает царящих в них безмятежной тишины и лирического спокойствия. Так воспринимали Петербург и современники Алексеева. «Как бы скоро ни ехал, но конца не видишь, и кажется нет пределов Петрову граду, — описывал свое путешествие П. Львов. — Утро было еще глубоко. Петрополь еще покоился и повсеместное безмолвие придавало более величавости гордым его зданиям, изображающимся в зеркальных струях Невы, которая покрыта будучи светлою лазурью неба, то сребрилась от тихого дуновения утреннего ветра, то золотилась от кротких лучей восходящего солнца и величественно, роскошно текла по широкому вместилищу своему, неся на жемчужном хребте своем ладьи,

¹ Н. Львов. Рассуждение о перспективе, облегчающее употребление оной. СПб., 1789.

² В статьях и в книгах об Алексееве обычно упоминалось авторское повторение «Вид Петропавловской крепости» 1799 г., принадлежащее Государственному Русскому музею.



Ф. Алексеев. Вид на Михайловский замок. Около 1800. ГРМ.

изобильем Русской земли полные»¹. Очарование петербургского летнего утра, с его прохладой, веющей от морских просторов, и туманной дымкой, в которой тают очертания стройных зданий, отраженных на спокойной глади Невы, гармония жемчужных переливов серебристо-голубого колорита делают «Вид Дворцовой набережной» 1794 г. одним из совершенных произведений художника. В нем Алексеев поставил проблему тональности. Нарушая традиционную систему «теплых тонов», он смог извлечь из единого серебристо-голубого тона все богатство его мельчайших оттенков. Проблема тональности была впоследствии гениально разработана Александром Ивановым в так называемой серии «Голубых пейзажей» — «Неаполитанский залив», «Понтийские болота» (ГТГ) и др.

В 1794 г. сорокалетний Алексеев получил последовательно за копию с картины Б. Каналетто «Внутренность двора» и «Вид Дворцовой набережной» звание назначенного и академика. Эти звания как бы официально закрепили за ним положение художника-пейзажиста. Вслед за этим, в 1795 г., Алексееву было предложено сделать виды новых южных городов и Крыма. Внешним поводом этому было посещение их Екатериной II в 1787 г.

Присоединение к России Крыма и Новороссии вызвало оживленный интерес русской общественности к их жизни, быту, природным богатствам. Рубеж XVIII и XIX вв. отмечен снаряжением всевозможных экспедиций,

¹ «Северный Вестник», 1804, ч. IV. «Путешествие от Петербурга до Белоозерска», стр. 185—186.



Ф. Алексеев. Красная площадь в Москве. 1801. Музей Института русской литературы АН СССР (Пушкинский дом).

в которых участвовали и художники. Так, в иллюстрировании изданного в 1803 г. сочинения П. Сумарокова «Досуги Крымского судьи или Второе путешествие в Тавриду Павла Сумарокова» участвовал пейзажист Сергеев.

До поездки Алексеева южные города и Тавриду посетил сопровождавший Потемкина М. Иванов. Созданные им там рисунки и акварели значительно переросли круг тем пейзажиста. Очевидец русско-турецкой войны, он запечатлел дунайские крепости, отмеченные героической борьбой русской армии, руководимой Суворовым и Румянцевым. Большие композиции «Штурм Измаила» и «Штурм Очакова» говорили о выдающемся драматическом даровании Иванова-баталиста.

Интерес к Тавриде и южным городам не угас и в первой трети XIX в. Крыму посвятили свои произведения А. Мартынов, К. Кюгельхен, В. Жуковский, Н. Чернецов и др.

Приехав на юг, Алексеев сумел уберечься от эффектов экзотики и от безличия этнографической записи. Творчество художника неизменно развивалось под знаком правдивой передачи природы. Алексеева всегда привлекал обжитой человеком пейзаж. Деятельная жизнь южных городов вдохновила Алексеева на создание больших монументальных полотен.

Особое внимание Алексеева привлек город Николаев, который он написал дважды. Николаев порастил художника новым строительством, преобразившим его архитектурный облик. Архитектура, однако, не получила в пейзаже Алексеева самодовлеющего значения. Не случайно, по сравнению с петербургскими пейзажами, увеличилось количество бытовых эпизодов. И хотя в «Виде Николаева» изображение плывущих по Бугу лодок с гребцами несет на себе отголоски неизжитых итальянских впечатлений художника, ряд подмеченных Алексеевым сцен полон жизненной правдивости.



Ф. Алексеев. Соборная площадь в Кремле с Грановитой палатой. Начало XIX в. ГИМ.

Таков рыбак, спускающий паруса, всадник у берега, подъехавший к реке для водопоя лошадей. Близок к видам Николаева и «Вид Херсона». О реалистических устремлениях художника, о зоркости его глаза особенно говорит «Вид Бахчисарая».

Находясь во власти академических понятий и подчиняясь условиям заказа — создать картины-панно, Алексеев все же смог внести в свой замысел живую струю жизни. Описывая впечатление, полученное от Бахчисарая, П. Сумароков удивленно вопрошал: «Какая живопись изобразит извивающиеся по утесам поверх строений ужасающие дорожки? Какое искусство расставит сии минареты, перемешанные посреди величественных тополей, которые во стыде скрывают вершины свои под хребтом господствующей над ними высоты»¹. Но и в этом, по выражению Сумарокова, «образчике своеволия и чудесности природы» Алексеев почувствовал дыхание пробуждающейся жизни.

Колористическое построение «Вида Николаева» (1799 г., ГТГ) и «Вида Бахчисарая» (около 1799 г., ГРМ) дано на основе традиционного чередования планов: затемненного первого и освещенного второго. Но, придерживаясь этой академической схемы, Алексеев внес разнообразие в цветовую гамму пейзажей разных городов. Изображение приморского города Николаева и протекающего около него Буга выдержано в более холодной гамме, нежели пейзаж опаленного южным солнцем Бахчисарая. Розовеют стены ханского дворца, новые дома и гористые дали Бахчисарая. Алексеев далек был от пленерного решения, но и в этих колористических отличиях сказалась прогрессивность его художественного мышления.

¹ П. Сумароков. Досуги Крымского судьи или Второе путешествие в Тавриду Павла Сумарокова, СПб., 1803, т. I, стр. 140.



Ф. Алексеев. Ивановская площадь в московском Кремле (левая часть). Начало XIX в. Центральное хранилище музейных фондов пригородных дворцов Ленинграда.

Два «Вида Михайловского замка» написаны Алексеевым, как и виды южных городов, вскоре по возвращении в Петербург. Они уступают по своим живописным достоинствам пейзажам южных городов, но обладают свойственной Алексею силой типического обобщения. За внешним архитектурным обликом художник умел прочувствовать эпоху и время. Именно эти черты творчества Алексея наполняли его произведения жизненным содержанием.

Безлюдным кажется город в одном из этих пейзажей с площадью Коннетабля, несмотря на чопорно гуляющих редких прохожих и мерно шагающих солдат. Массивное здание, возвышающееся в центре замка — резиденция Павла I, точно заглушило проявление всякой жизни. Штандарт, развивающийся над замком, напоминает, что в его стенах живет император. Значительно лучше второй пейзаж (стр. 85). Главное внимание в нем уделено Фонтанке и набережной. Михайловский замок, изображенный в уходящей вдаль перспективе, уже утратил свое господствующее значение, являясь лишь частью общего композиционного замысла. Еще лучше акварельный эскиз, предварявший работу Алексея над вторым «Видом Михайловского замка». Он пленяет тонкостью акварельной техники, воздушностью и нежностью тонов. Подобно «Виду города Херсона», он был исполнен первоначально без оживляющих бытовых эпизодов, которые дописаны художником позже.

Поездка Алексея осенью 1800 г. на полтора года в Москву открыла новую страницу в его творчестве. Желание художника запечатлеть облик



Ф. Алексеев. Ивановская площадь в московском Кремле (правая часть). Начало XIX в. Центральное хранилище музейных фондов пригородных дворцов Ленинграда.

древних городов России было откликом на требования передовых русских людей, боровшихся за национальное искусство. Общественный подъем, вызванный войной с Наполеоном, идеи просветительства сказались на судьбах русского искусства. Начало XIX в. отмечено повышенным интересом к отечественной тематике, к изучению своей страны и народа. По первоначальному проекту, Алексею надлежало совершить путешествие от Москвы до Казани. Чисто внешние причины (вступление на престол нового императора) помешали ему осуществить полностью свое намерение и заставили его ограничиться лишь Москвой. Почти одновременно с Алексеевым поехал его любимый ученик Петров, направлявшийся на Алтай и отважно выполнивший в тяжелых походных условиях свой долг патриота-художника. Немало содействовало развитию русского пейзажа привлечение художников не только к всевозможным научным экспедициям, но и к дипломатическим миссиям. Такова была роль, например, китайского посольства, возглавляемого Головкиным в 1805 г., в котором участвовали художники Александров и Васильев. Результатом их путешествия было «снятие видов» Сибири и Монголии. Сибирь посетил и А. Мартынов. Алексеев был начинателем этого движения, которое вскоре было продолжено М. Воробьевым, затем братьями Чернецовыми, К. Рабусом и др.

В помощь Алексею Академией были командированы: академик 5-го возраста А. Кунавин и вольнообучающийся ученик Л. Мошков. Алексеев писал Москву на протяжении всей своей жизни. Материалом ему послужили эскизы, выполненные во время его первого и второго приездов в Москву (1810—1811 гг.). Долгое время считалось, что работу над созданием

московских пейзажей художник завершил в 1812 г., отдав последние годы своей жизни Петербургу. Обнаруженная дата — 1815 год — на пейзаже «Вид Кремля и Каменного моста с набережной Москвы-реки» (ГИМ), опровергает это мнение (стр. 95).

Установить эволюцию творчества Алексеева мешает также то обстоятельство, что он редко проставлял даты на своих произведениях, охотно повторяя, помимо того, старые композиции. Вот почему дата «1815» на вышеупомянутой картине, представляющей собой вариант — повторение более раннего пейзажа, имеет большое значение. Стилиевые особенности этого произведения позволяют уточнить эволюцию московских работ художника.

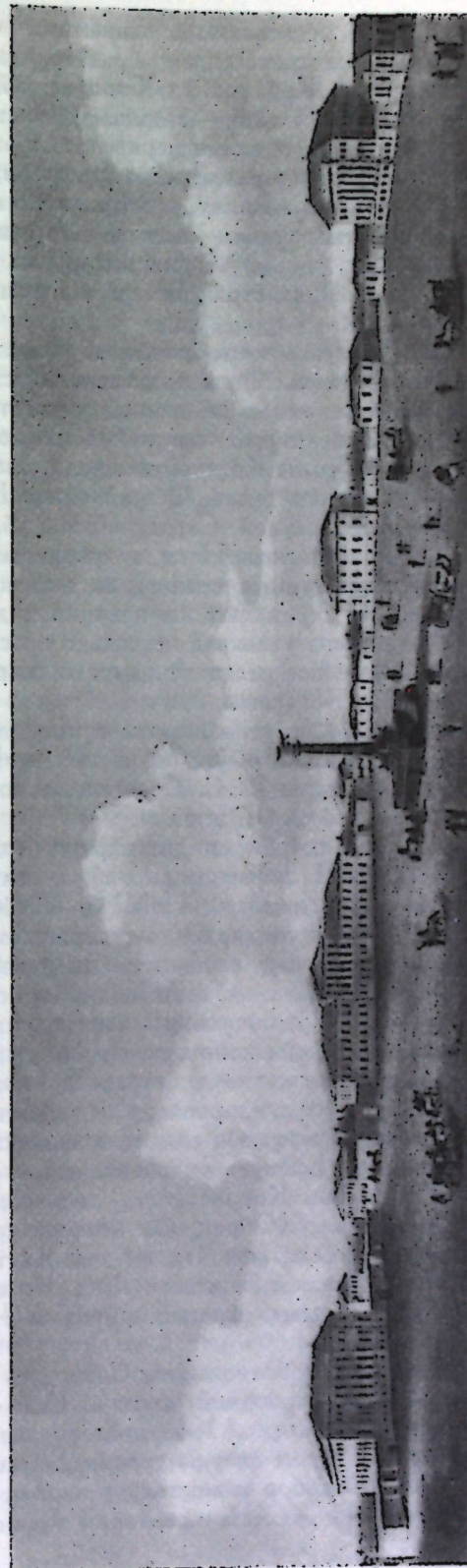
Результатом поездки Алексеева в Москву оказалась «богатая портфель», по выражению его друга П. Свинына, наполненная акварельными эскизами. Но и на пути изучения этих материалов перед исследователем искусства встают большие затруднения. Наряду с превосходными акварелями, вроде: «Вид на Страстную площадь с домом Казакова» или «Красная площадь в Москве. Вид на Кремль со Спасскими воротами» (музей Института русской литературы АН СССР), с характерной для них надписью «Portf. 189»¹, имеются и мутные акварели со сбивчивым рисунком. Несмотря на ту же надпись, они вызывают сомнение в принадлежности их Алексееву, блестяще владевшему техникой акварели.

Москва произвела на Алексеева огромное впечатление. Он восхищался древностью ее памятников, национальным своеобразием архитектуры. Художник глубоко прочувствовал и особенности жизни, отличавшие древнюю столицу от Петербурга. В своих письмах-донесениях президенту Академии А. С. Строганову Алексей писал, что, потрясенный Москвой, он долго не знал, на каком виде города ему следует остановиться, но, заключил он, «...должно было решиться и я уже начал первый эскиз площади с церковью Василия Блаженного»². Находящийся в Государственном Историческом музее акварельный эскиз «Вид Красной площади в Москве» и картина «Красная площадь в Москве» в Музее Института русской литературы подтверждают слова художника (стр. 86).

Первое, исполненное в Москве произведение говорит о существенных изменениях в творчестве Алексеева-пейзажиста. Московские пейзажи художника отличаются усилением повествовательности. «Вид Петропавловской крепости» (1793) и «Вид Дворцовой набережной» (1794) были пейзажами, оживленными фигурами людей. «Красная площадь в Москве» — типичская картина жизни того времени. Алексей передал органическую связь архитектуры с жизнью людей, благодаря которой бытовые сцены, введенные художником в композицию, приобретают конкретное историческое содержание. Красная площадь — это не только комплекс выдающихся памятников русского зодчества, но и центр жизни Москвы, которая бьет здесь ключом. Пешие, конные, совершающие прогулку в колясках, запряженных цугом, с арапченком на запятках, москвичи в изображении художника ведут привычный образ жизни. В шумной, многоликой толпе Алексей различает сословия, выделяя группами дворян, купцов, крепостных крестьян. Он стремится показать все многообразие московской жизни, подмечая в ней отдельные социальные моменты. Таковы сценки с будочником, замахивающимся палкой на крестьянина, или с будочником, грубо вталкивающим другого крестьянина в сторожевую будку, и др. «Красная площадь в Москве» свидетельствует, что Алексей-пейзажист обладал и дарованием жанриста.

¹ Все эти акварели имеют, помимо указанных надписи, и очередной номер, проставленный на лицевой стороне справа тем же пером. Это старый инвентарный номер Эрмитажа, под которым бытует и в настоящее время часть коллекции, оставшаяся в музее.

² Центр. Гос. историч. архив Ленинграда, ф. 789, оп. 20, № 2.



К. Чесский. Вид Александровской площади в Полтаве. Гравюра 1808 г. с рисунка Ф. Алексева. ГИМ.

Начав свою работу над московскими пейзажами с вида Красной площади — сердца Москвы, Алексеев создал образ города, созвучный описанию его современника Н. М. Карамзина. «Стоя на сей горе (Симонова монастыря. — Э. А.), — писал Карамзин, — видишь на правой стороне почти всю Москву, сию ужасную громаду домов и церквей, которая представляется глазам в образе величественного амфитеатра: великолепная картина, особливо когда светит на нее солнце... Внизу расстилаются густозеленые цветущие луга, а за ними по желтым пескам течет светлая река, волнуемая легкими веслами рыбацких лодок, или шумящая под рулем грузных стругов, которые плывут от плодоноснейших стран Российской империи и наделяют алчную Москву хлебом»¹.

Много внимания уделил Алексеев изображению Кремля. Кремль в картинах художника получил новую идейную трактовку. В стройности очертаний кремлевских стен с их башнями, в величавой торжественности древних храмов, в изяществе Ивана Великого, как и в богатстве архитектурных форм собора Василия Блаженного на Красной площади, проступало духовное величие и стойкость национального гения. Общий облик Кремля отличен в пейзажах Алексеева от видов Красной, Страстной и Лубянской площадей. Здесь нет шумной, говорливой толпы. Но и в кремлевских пейзажах, несмотря на преобладание архитектурных мотивов, не заглохла жизнь города. Бытовые эпизоды попрежнему оживляют композиции художника.

В московских видах Алексеева увлекала не только красота древнего зодчества. В его композициях большое место занимает и современная архитектура, в частности постройки Казакова.

В Москве Алексеев написал два пейзажа, все остальные были им исполнены по эскизам в Петербурге. Если об одном из них — «Красная площадь в Москве» — он упомянул в письме А. С. Строганову, то о втором можно узнать по некоторым примечательным деталям.

В наследии Алексеева насчитываются две картины, хотя и бытующие под разным названием, но представляющие по сути дела один и тот же пейзаж: «Парад в московском Кремле» (ГИМ) и «Соборная площадь в московском Кремле» (ГТГ). В обеих картинах художником взята одна и та же точка зрения, позволившая ему выдвинуть на первый план справа колокольню Ивана Великого и слева — Успенский собор с примыкающей к нему Грановитой палатой. Сохраняя общий композиционный замысел, Алексеев изменил в пейзажах лишь жанровые сцены. В первом из них он изобразил шагающий по площади взвод солдат, во втором — гуляющих горожан. Особенности одежды, обмундирования и прически (пудренный парик с традиционной косицей) офицеров и солдат позволяют отнести первый пейзаж — «Парад в московском Кремле» — к павловскому времени, а пейзаж «Соборная площадь в московском Кремле», где горожане одеты уже по другой моде — к александровскому. Обращаясь ко всем другим московским работам Алексеева, нетрудно убедиться, что в них отсутствуют признаки павловского времени, что заставляет считать «Вид Красной площади» и «Парад в московском Кремле» теми первыми двумя картинами, которые Алексеев создал в Москве.

Сравнение двух пейзажей, изображающих Соборную площадь, позволяет проследить за творческой эволюцией мастера. Если в первом из них композиционное построение решалось Алексеевым только лишь на основе линейной перспективы, то во втором он уже стремился усилить роль светотени. Падающая на Успенский собор и мостовую тень от соседних храмов создает игру светотени, смягчая резкость очертаний зданий.

Стилевые особенности пейзажа «Соборная площадь в московском Кремле» сближают его с другими работами Алексеева — «Боярской площадкой или постельным крыльцом в московском Кремле» (ГТГ) и «Соборной площадью в Кремле с Грановитой палатой» (ГИМ, стр. 87). Последние пейзажи также следует отнести к раннему периоду творчества художника.

Среди пейзажей Алексеева, характеризующих московский период его творчества, особый интерес представляют два вида Ивановской площади в московском Кремле (Центр. хранилище музейных фондов пригородных дворцов Ленинграда, стр. 88 и 89). Они изображают правую и левую части площади с возвышающимися на ней церквями Вознесенского монастыря, Чудовым монастырем, собором Двенадцати Апостолов, колокольней Ивана Великого и др. В обоих пейзажах, соответственно в правой и левой стороне, выступает часть бывшего архиерейского дома (впоследствии Николаевского дворца), построенного Казаковым. Сопоставление этих двух видов приводит к неожиданному выводу, что они представляют один пейзаж, разделенный художником на две части, граница которых проходит через здание Казакова. Совпадение размеров картин (82 × 114) и поделенных частей архиерейского дома подтверждает правильность нашего предположения. Разделить единый пейзаж заставило Алексеева, видимо, желание создать более интимные изображения и преодолеть однообразие скучной «перспективы».

Алексеев мечтал о поездке в окрестности Москвы, не предполагая ограничиться только видами древней столицы. В письме к президенту Академии он докладывал о своем намерении запечатлеть «прелестные виды» села Коломенского, Троице-Сергиевской лавры, Воскресенского монастыря и др. Однако последовавший строгий приказ от Академии художеств о его возвращении вынудил художника отказаться от намеченного плана.

По возвращении Алексеева в Петербург начался новый период в его творчестве. «Богатая портфель», привезенная из Москвы, служила неисчерпаемым источником для его вдохновения. Продолжая работать над видами Москвы, Алексеев обратился и к любимому Петербургу.

В «Послужном списке» Ф. Алексеев указал, что им были исполнены рисунки, изображающие виды Полтавы, за которые он в период между 1800 и 1802 гг. был награжден императором бриллиантовым перстнем. Местонахождение этих рисунков неизвестно, хотя художник указал, что они принадлежат Эрмитажу. Указание Алексеева находит подтверждение в двух гравюрах К. Чесского. Под одной из них имеется дата — 1808 г. (стр. 91). Гравюры передают противоположные стороны Александровской площади, в центре которой стоит памятник, сооруженный Тома де Томоном в честь полтавской победы. Архивные дела позволяют выяснить имя художника, раскрасившего акварелью гравюры Чесского. Это был живописец Новиков, получивший за «покрышку колерами» 100 листов — 100 рублей¹. Вполне естественно встает вопрос: когда Алексеев был в Полтаве? Указание художника на награждение за полтавские виды в 1800—1802 гг. заставляет предположить, что в Полтаве он был во время своего путешествия на юг. Это предположение подтверждается тем обстоятельством, что Полтава входила в маршрут, совершенный Екатериной II в 1787 г., который Алексееву надлежало повторить. Но закладка изображенной в гравюрах колонны Тома де Томона была сделана лишь в 1804 году и завершена в 1809 году. Остается предположить, что Алексеев допустил ошибку в датировке рисунков. Косвенным подтверждением возможности пребывания Алексеева в Полтаве не только в конце XVIII, но и в начале XIX века, могут служить четыре вида

¹ Н. Карамзин. Бедная Лиза. Изд. «Аквилон», 1921, стр. 10.

¹ Центр. Гос. историч. архив Ленинграда, ф. 789, оп. 1, № 48, 1809 г.

города, сделанные с натуры его учеником А. Кунавиным и гравированные И. К. Сандлером, работавшим в Полтаве. Название одного из пейзажей — «Вид отправления в 1804 году июня 26 дня панахиды на могиле при городе Полтаве, в память воинов, убитых на брани 1709 года июня 27 дня» (ГРМ) — позволяет установить, что его автор был в Полтаве в 1804 году. Вполне вероятно, что Кунавин, сопровождавший Алексеева в Москву, был им избран в помощники и для работы в Полтаве.

Какие бы сомнения ни вызывали «Виды Александровской площади», их стилевые особенности заставляют отнести оригиналы ко времени, следующему за созданием видов Николаева, Херсона, Бахчисарая. Им присуще тяготение художника к панорамному решению пейзажа.

Новый период деятельности Алексеева отмечен дальнейшими реалистическими достижениями. Реалистические тенденции его творчества усиливались по мере роста народного движения, вызванного событиями Отечественной войны 1812 года. Эволюция творчества Алексеева была отражением всего хода развития русской художественной культуры того времени.

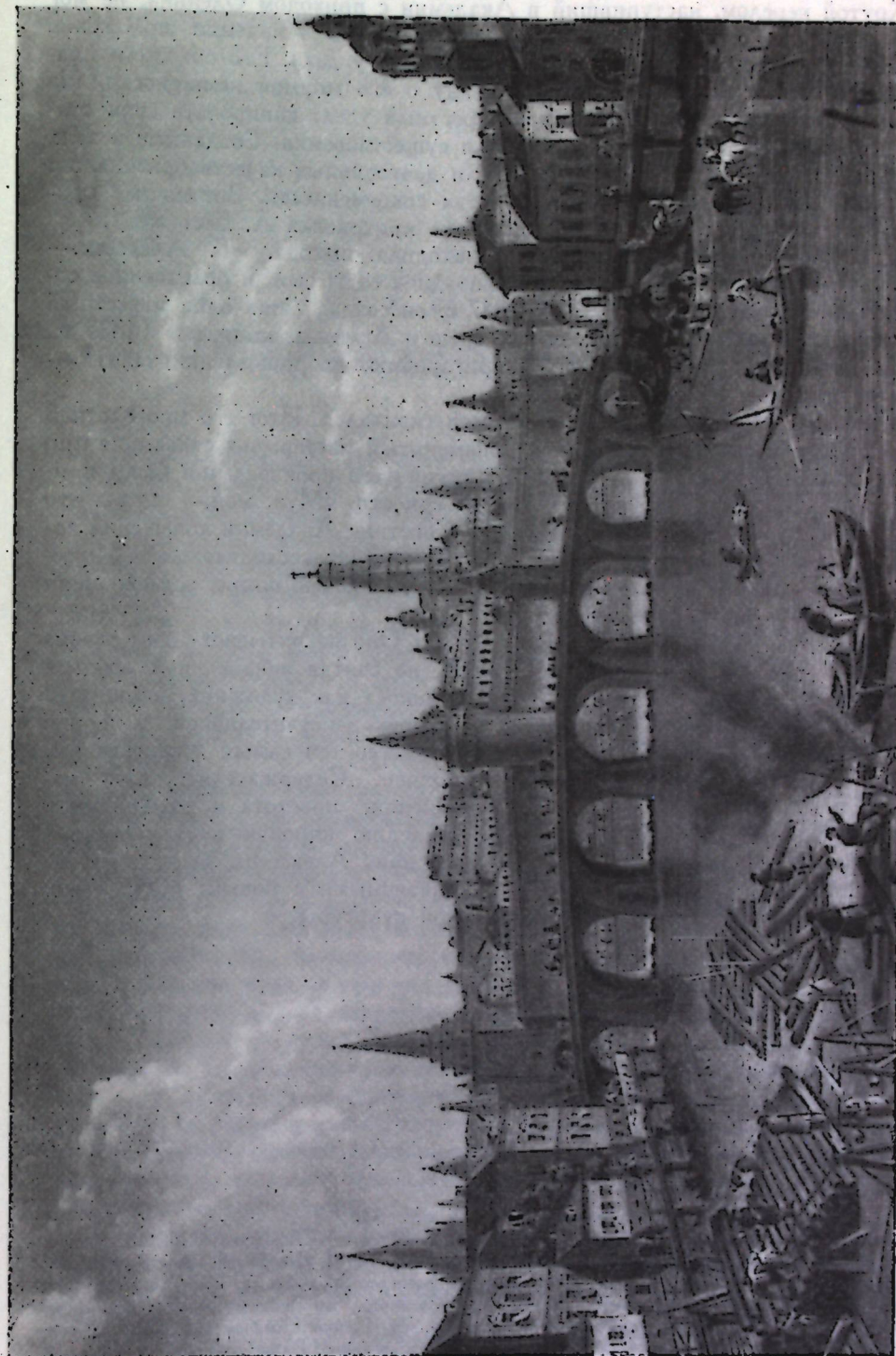
Более поздние московские пейзажи художника — «Вид на Воскресенские и Никольские ворота от Тверской улицы в Москве» (1811 г., ГТГ), «Вид Кремля и Каменного моста с набережной Москвы-реки» (1815 г., ГИМ, стр. 95) и варианты последнего пейзажа — свидетельствуют о существенных сдвигах в творчестве Алексеева. Действенным стала роль светотени, мягче очертания зданий на дальнем плане, точно подернутом туманной дымкой. Цветовое решение пейзажей определяется не только традиционным чередованием планов, но и стремлением более реалистически передать воздушную перспективу. Живей проносятся по небу облака, полноводней и глубже стали реки, утратив былую зеркальную неподвижность.

Иными стали и петербургские пейзажи Алексеева. Художник почувствовал усиление темпа жизни северной столицы. Улицы и набережные наполнились оживленной толпой людей, Нева и каналы покрылись кораблями и баржами. Расширился кругозор художника. Разнообразней и богаче стали бытовые эпизоды, индивидуальней отдельные персонажи. Как и в поздних московских пейзажах, изменились и стилевые особенности петербургских картин. В это время Алексеевым были написаны «Вид на Биржу и Адмиралтейство от Петропавловской крепости» (1808 г., ГРМ), «Вид Дворцовой и Английской набережной от I Кадетского корпуса», «Вид Казанского собора» (Центр, хранилище музейных фондов пригородных дворцов Ленинграда) и многочисленные их повторения и варианты.

Петербург в новых пейзажах Алексеева — мощная столица великой державы. Таким воспел Петербург и Пушкин в «Медном всаднике». Живописца восхищала не только красота величественной панорамы города с его широкими просторами набережных и проспектов, но и прибрежная жизнь портов и пристаней. Алексеев почувствовал в ней ноты интимности и лирики. Уменьшились размеры картины, приблизился первый план, интенсивнее зазвучала палитра художника, сложней стала игра светотени. С особенной силой новые мотивы проявились в пейзаже «Вид Английской набережной в Петербурге» (1810-е годы, ГРМ). Свое дальнейшее развитие они нашли в пейзажах Сильвестра Щедрина.

1810-е годы были периодом расцвета творческих сил Алексеева. Энергичным, жизнерадостным, с неугасающим взглядом пытливых глаз, уверенно держащим кисть в руке, предстает он в портрете М. Тербенева, написанном в это время.

В 1817 г. пост президента Академии художеств занял А. Н. Оленин. Реакционные идеи, насаждаемые президентом, нашедшим поддержку у Аракчеева, вызвали протест у всей передовой художественной общественно-



Ф. Алексеев. Вид Кремля и Каменного моста с набережной Москвы-реки. 1815. ГИМ.

сти России. Оленина ненавидели и вели с ним борьбу Кипренский, Щедрин, Брюллов, Орловский, Гальберг и др.

Крутой перелом, наступивший в Академии с приходом Оленина, не мог не сказаться на судьбе Алексеева. Занимавший в Академии положение советника, художник оказался при Оленине «не у дел». Его обходили правительственными заказами, создав легенду о его мнимой немогущности. На долю прославленного мастера выпал горестный удел: копировать свои старые работы лишь в поисках средств для существования. Созданные в этих условиях поздние копии мастера не имели драгоценных качеств оригиналов: непосредственности впечатления и чувства современности. Вот почему произведение последних лет жизни художника критиковал А. Бестужев¹.

Деятельная натура художника не находила выхода. «Г. Алексеев,— писали о нем в 1823 г.,— несмотря на поздние годы свои и болезненное состояние любит трудиться»². После 1817 г. он создал лишь один известный нам пейзаж: «Вид на Камеронову галлерею и Агатовы комнаты» (1823 г., Центр. хранилище музейных фондов пригородных дворцов Ленинграда)³— сухое и безжизненное произведение.

В ночь на 11 ноября 1824 г. Алексеев скончался. Итог его многолетней и плодотворной жизни был печален. Знаменитый мастер, чья слава еще при жизни далеко разнеслась за пределы России (его произведения были приобретены Пруссией и Англией), умер в бедности. «Муж мой,— писала его вдова Оленину, ходатайствуя о пенсии,— Советник Академии коллежский советник служил в вверенной Управлению Вашего Превосходительства Императорской Академии художеств 45 лет... волею божиею помре, оставив меня с тремя детьми без всякого состояния»⁴.

Оставленное Алексеевым наследие велико. Оно насчитывает более сорока известных нам пейзажей русских городов, не считая акварельных эскизов и копий⁵. В историю искусства Алексеев вошел как художник национального русского пейзажа. Обратившись к живой действительности и черпая оттуда содержание своих произведений, Алексеев тем самым способствовал развитию реалистической пейзажной живописи. Содержательность и конкретность его пейзажей, мастерство исполнения, простота и доходчивость образного языка обеспечили его наследию широкую популярность и признание. Идеи, воплощенные в произведениях Алексева, были развиты пейзажистами последующих поколений, связанными с новым, более высоким этапом развития русской национальной культуры.

¹ «Сын Отечества», 1820, ч. XV, стр. 162.

² «Журнал изящных искусств», 1823, кн. 4, стр. 338.

³ На правой обочине лестницы сомнительная подпись: О. Алексеев, 1823.

⁴ Центр. Гос. историч. архив Ленинграда, ф. 789, оп. 1, № 58, 8 октября 1825 г. Алексеев был женат дважды. Вторично он женился в 1818 г., после четырех лет вдовства. Его второй женой была Александра Евсеевна, по первому браку Ломанина. Упомянутые ею в прошении дети — сын Михаил 8 лет и дочь Елизавета 5 лет — от первого брака и сын Александр 4 лет — от брака с Алексеевым. Вдове художника была назначена пенсия в размере 300 руб., т. е. половины годового жалования умершего мужа.

⁵ Кроме того, по утверждению И. Э. Грабаря, в творческом списке художника насчитывается до 30 копий со старых мастеров.

Г. И. Гунькин

НОВЫЕ СВЕДЕНИЯ О В. И. БАЖЕНОВЕ

Среди плеяды замечательных архитекторов России конца XVIII и начала XIX в. личность В. И. Баженова является самой яркой и самобытной. Однако ни биография, ни архитектурное наследие Баженова до сегодняшнего дня полностью не изучены. Правда, за последние годы советскими учеными опубликован ряд ценных работ об отдельных постройках этого выдающегося русского зодчего, по-новому осветивших его творчество в целом. Тем не менее еще не собран и не систематизирован весь архивный и графический материал, а немногие подлинные чертежи Баженова, дошедшие до нас, не все в должной мере исследованы. Также не обработан и литературный материал, относящийся к XVIII и XIX вв. и имеющий порой исключительное значение для выяснения отдельных моментов творчества Баженова.

Так, например, нам удалось обнаружить в литературных материалах до сих пор никогда не привлекавшие внимания исследователей некоторые сведения о деятельности Баженова в 80-х годах XVIII в.

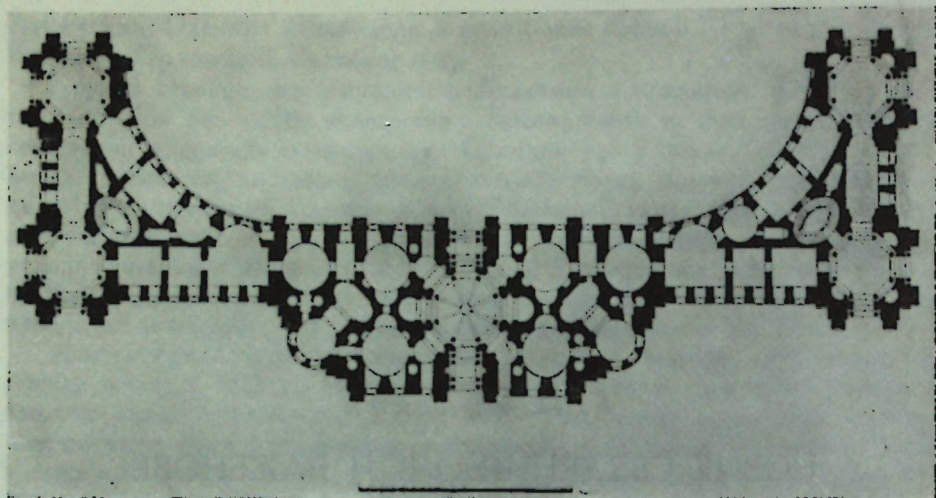
В одном из номеров «Московских ведомостей» за 1780 г.¹ имеется хроникальная заметка, в которой публикуются «...известия из разных мест о посещении оных Его сиятельством графом Фалькенштейном², знаменитым путешественником, обозревшим все достопамятности в сей столице» (речь идет о Москве, куда он приехал 6 июня 1780 г.). В том же номере этой газеты помещена другая корреспонденция под названием «Из села Царицына», в которой от имени Баженова сообщается, что «осьмого числа Его сиятельство с его светлостью князь Григорием Александровичем Потемкиным с его высокопревосходительством И. И. Шуваловым благоволили смотреть село Царицыно, коего готическая архитектура весьма для его сиятельства нравилась. Причем заслужили похвалу предложенные на рассмотрение чертежи оного строения также и вновь сделанный намереваемому университетскому строению проект»³.

Эта заметка, во-первых, указывает на существование в творчестве Баженова еще одного, до сих пор неизвестного нам проекта, осуществить который ему, как видно, не удалось; во-вторых, она свидетельствует о том, что строи-

¹ «Московские ведомости», 1780, № 49, стр. 385—386.

² Под именем графа фон Фалькенштейна по России путешествовал император австрийский — Иосиф II.

³ «Московские ведомости», 1780, № 49, стр. 385—386 (подчеркнуто нами — Г. Г.).



В. И. Баженов. Проект здания Московского университета (?).
План первого этажа.

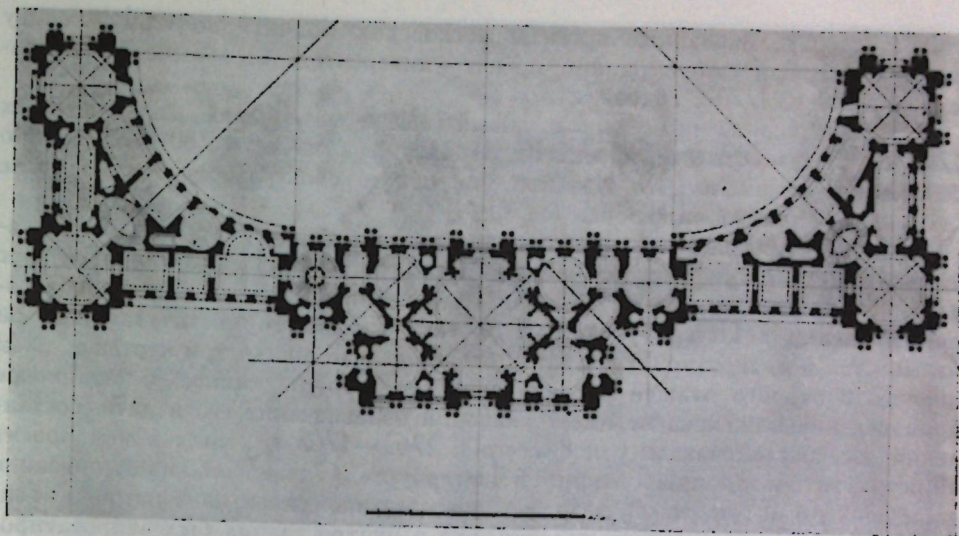
тельные работы по университету не начинались вплоть до 1780 г. и что первый проект университетского здания был составлен Баженовым, а не Казаковым, как считали до сих пор. Эти сведения подтверждаются и другим, не менее важным документом, в котором упоминается неизвестный нам проект Баженова. Мы имеем в виду письмо П. А. Демидова к И. И. Шувалову от 2 июня 1780 г., т. е. написанное всего за несколько дней до приезда Шувалова вместе с графом Фалькенштейном к Баженову в Царицыно.

В своем пространном письме Демидов сообщает о покупке для университета ряда зданий и устройстве ботанического сада. Тут же он касается и проекта Баженова: «...у господина Баженова план и фасада сработана: вот бы благоволил посмотреть и научить...»¹. О каком проекте говорится в этом письме — категорически ответить пока трудно, но, по всей вероятности, здесь имеется в виду тот же проект Московского университета, который упоминался в приведенной выше корреспонденции Баженова². В самом деле, если бы в письме речь шла о какой-нибудь постройке, предназначенной для Демидова, то едва ли он стал бы приглашать Шувалова для показа проекта и «научения»; это не может быть и проектом какого-либо здания для Екатерины II, так как ни Шувалов, ни тем более Демидов не имели никакого отношения к дворцовому строительству императрицы, находившемуся в ведении И. И. Бецкого.

С другой стороны, Шувалов, являясь главным куратором Московского университета и занимаясь всеми его делами, должен был интересоваться и проектом университетского здания. Вот почему мы склонны предполагать, что, вероятнее всего, эти сведения из письма Демидова относились к проекту Московского университета. П. А. Демидов неоднократно «споспешествовал» университету деньгами и различными материалами. Так, в декабре 1779 г. он, «уведомившись о имеющем производиться в университетском доме камен-

¹ Журн. «Благонамеренный», 1825 г., ч. XXXIX, стр. 188—191. «Письмо П. А. Демидова к И. И. Шувалову» (от 2 июня 1780 г.)

² А. И. Михайлов полагает, что эти слова относятся к проекту ботанического сада для Московского университета. Но на наш взгляд идет речь о проекте какого-то значительного здания.



В. И. Баженов. Проект здания Московского университета (?).
План второго этажа.

ном строении, представляет университету на крышу кровельного пять тысяч пятацот листов черного аршинного железа своих заводов»¹. Последняя выдержка из письма Демидова доказывает также, что строительные работы по университету не начинались вплоть до декабря 1779 г. Следовательно, проект мог быть составлен Баженовым не раньше 1779—1780 гг. Возможно, что Шувалов, всегда благосклонно относившийся к Баженову и являвшийся в то время куратором Московского университета, поручил именно ему составление данного проекта. Демидов же обращается к Шувалову с просьбой просмотреть и утвердить уже сделанный Баженовым проект. Возможно, что П. А. Демидов лично заказал Баженову составление проекта университетского здания. Это тем более вероятно, что Баженов неоднократно брал у Демидова большие денежные ссуды, за которые выполнял ему какие-то не известные нам проекты.

Разыскать чертежи Баженова пока не удалось, но письменные сведения, исходившие от Баженова, неопровержимо свидетельствуют о том, что проект существовал и в июне 1780 г. был уже совершенно готов. Какие причины помешали осуществлению замысла Баженова и почему понадобился новый вариант, выполненный М. Ф. Казаковым, — сказать сейчас еще трудно. Однако здесь важно отметить один факт, который может хотя бы отчасти объяснить причину отклонения баженовского проекта университета. Дело в том, что с сентября 1780 г. начался судебный процесс Баженова с П. А. Демидовым, свидетельствующий о возникшей между ними неприязни. Естественно, что всецельному Демидову, финансировавшему строительство университета, ничего не стоило отклонить проект неугодного ему архитектора и перезаказать работу другому. Это тем более правдоподобно, что при отсутствии конкурса на проект университетского здания не могло быть создано одновременно два варианта разных авторов для одного и того же сооружения. Тогда закономерно возникает вопрос, к какому же периоду следует отнести проект университета, сделанный Казаковым? А. Кипарисова в

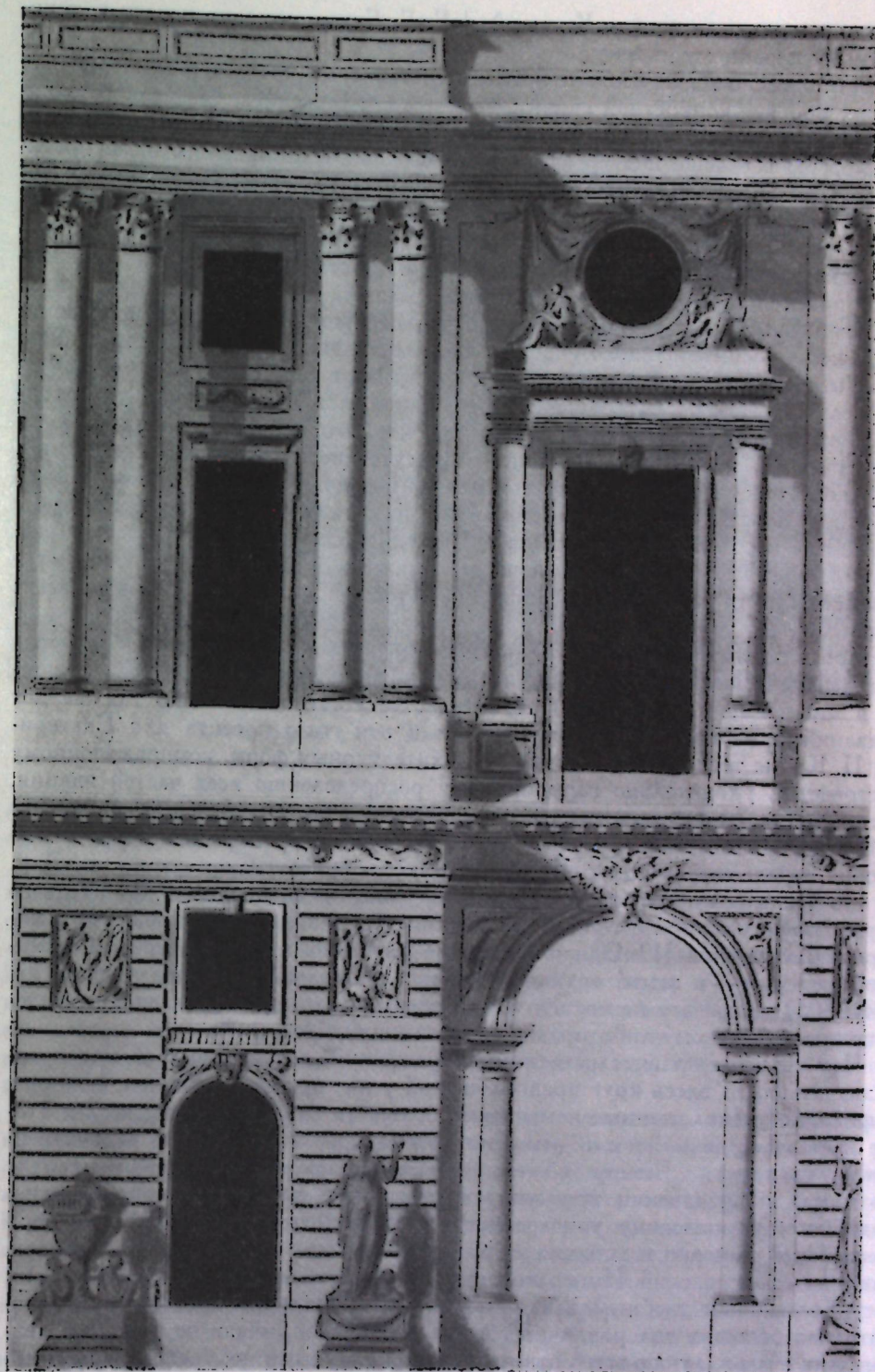
¹ «Московские ведомости», 1779, № 99 (письмо П. А. Демидова И. И. Шувалову).

статье «Неопубликованные проекты московских зодчих» по этому поводу пишет: «Первый самый ранний проект университета был выполнен Казаковым в конце 1770-х годов»¹.

Основываясь на приведенных нами выше материалах, датированных 1780 г., следует отнести проект Казакова уже к началу 1780-х годов, ибо совершенно очевидно, что Казаков мог начать свою работу только после отклонения проекта Баженова.

Поиски баженовского проекта университета следует прежде всего начать с изучения графического наследия архитектора. Здесь особый интерес для нас представляет проект здания «для воспитательного общества благородных девиц в Петербурге», или проект «Смольного института», как он называется в литературе. От этого проекта до нас дошли три чертежа: план первого и второго этажей и главный фасад. Это подлинное и подписное произведение Баженова не имеет указаний о назначении его и даты составления. Все исследователи относят его к 1765—1767 гг., видя в нем проект «Института благородных девиц» в Петербурге. Однако анализ и описание дошедших до нас чертежей делались довольно поверхностно и неточно. Так, А. И. Михайлов, например, полагая, что в центре здания был запроектирован сквозной проезд, писал: «В центре — сквозной проезд, по сторонам которого Баженов вводит скульптуры и вазы»². А между тем в центре, как и по бокам, располагаются не проезды, а парадные входы в восьмигранные залы, украшенные колоннами. В подтверждение вышесказанного мы публикуем малоизвестный план проекта 1-го этажа рассматриваемого здания (стр. 98). Можно подвергнуть сомнению и предполагаемое назначение и принятую дату проекта, которые никакими документами и сравнительным анализом никогда не подкреплялись. Все это говорит о том, что указанный проект пока еще не нашел себе определенного места в творчестве Баженова. Исходя из этого, мы считаем себя вправе высказать предположение, что имеющиеся три чертежа так называемого «Смольного института» могут быть проектом Московского университета. Не имея прямых документов, определяющих дату и назначение этих чертежей, мы все свои замечания и суждения на этот счет приводим как предположительные, никак не настаивая на их категоричности³.

Мейер в своих рукописных материалах по постройкам Петербурга⁴ почему-то полагал, что на этом проекте изображено здание «Смольного института благородных девиц» в Петербурге, а время его составления относится к 1765—1767 гг. Никаких исторических документов или ссылок, относящихся к дате составления проекта и его назначению, Мейер не приводит. Все остальные исследователи творчества Баженова повторяют эту датировку проекта, не всегда, однако, соглашаясь с его назначением. И. А. Фомин, например, писал: «На исторической выставке архитектуры был проект неизвестного дворца, с неправильной позднейшей надписью: «Проект Новодевичьего монастыря», имеющий много общего с проектом Московского Кремлевского дворца — может быть вариант одной из частей дворца»⁵. По существу эту же мысль повторил А. И. Михайлов в книге «Баженов»: «Не является ли проект Смольного института первым эскизом дворца Екатерины,



В. И. Баженов. Проект здания Московского университета (?).
Фрагмент центрального входа.

¹ А. Кипарисова. Неопубликованные проекты московских зодчих. «Архитектурное наследство». М., 1951, стр. 111.

² А. И. Михайлов. Баженов. М., 1951, стр. 43.

³ Статья Г. И. Гунькина публикуется в настоящем сборнике в порядке обсуждения (ред.).

⁴ Эти рукописные материалы хранятся в Музее истории города Ленинграда.

⁵ Сб. «Историческая выставка архитектуры 1911 года», СПб., 1911, стр. 40.

созданным вначале не для Кремля?»¹ Г. Г. Гримм относит проект к неизвестному парадному дворцу².

Но вопрос о назначении и времени составления проекта рассматривался до сих пор вне конкретной связи с творчеством Баженова, без всякого отношения к предыдущим и последующим его работам. В последнее время многие авторы все чаще подвергают сомнению связь разбираемого нами проекта со Смольным институтом. И действительно, вся планировка здания состоит из ряда овальных, круглых, восьмигранных и прямоугольных, большей частью проходных, зал, имеющих парадный характер, и, как нам кажется, никак не приспособленных для жилья. Достаточно сравнить баженовский проект (стр. 98—99) с проектом Смольного института, сделанным Д. Кваренги, чтобы убедиться в том, что первый никак не мог предназначаться для воспитательного учреждения, где большая часть здания должна была отводиться под жилые помещения для воспитанниц.

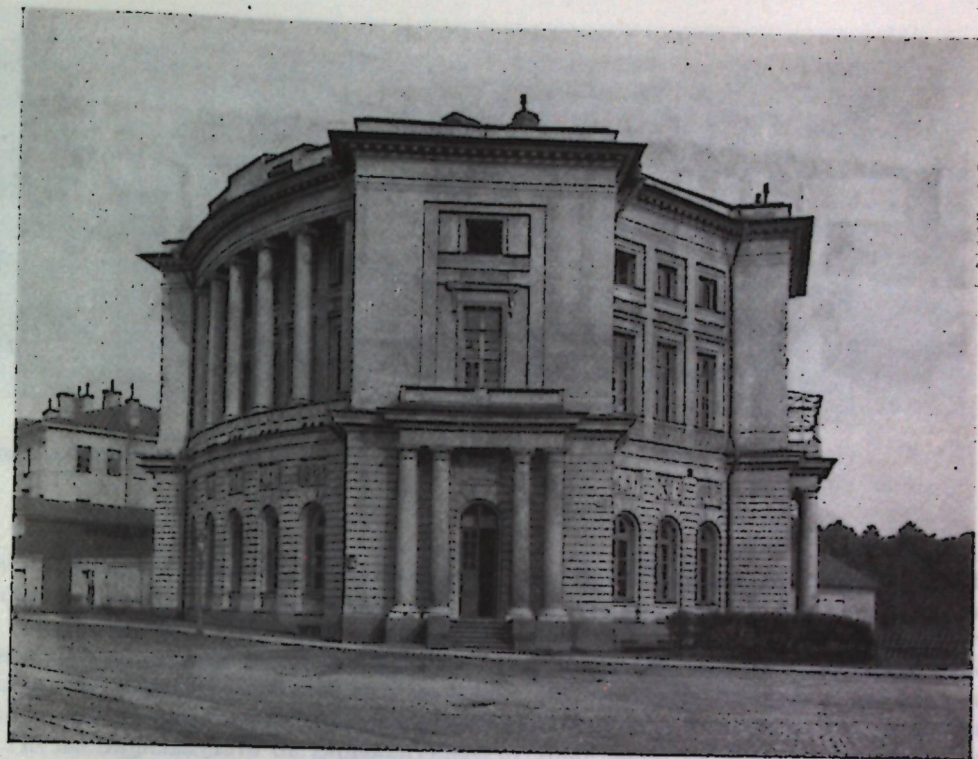
Если бы этот проект Баженова предназначался для какого-нибудь дворца Екатерины II, то и в этом случае непонятно обилие парадных зал большого размера во всех этажах здания и отсутствие в нем жилых помещений.

Кроме того, и в том, и в другом случае заказчики должны были бы дать развернутую программу для составления проекта, а это сразу же нашло бы отражение в соответствующих документах. Положение дела ухудшается еще и тем, что сам Баженов и его современники не оставили нам никаких сведений, могущих разъяснить назначение этого проектируемого Баженовым здания.

Просматривая дела и материалы Воспитательного Общества благородных девиц в Петербурге, мы не находим никаких данных о предполагавшемся в это время (1765—1767) строительстве Института. Точно так же нет указаний и на составление Баженовым в эти годы проекта для Екатерины II. Кроме того, по законченности архитектурных форм, композиционному построению, удивительно гармоничному распределению всех частей здания, которые составляют единое целое, этот проект едва ли мог быть созданным в 1765 г. Следовательно, он и не являлся первым эскизом Екатерининского дворца, предшествовавшего Кремлевскому дворцу.

Но тогда возникает вопрос — для кого же предназначался проект этого изумительного здания? Может быть для дворца видного вельможи или фаворита Екатерины II? Однако, наличие двуглавого орла — герба Российской империи — в замке архивольты арки центрального входа (стр. 101, 104—105) указывает на то, что этот проект мог относиться к дворцу императрицы или какому-либо правительственному учреждению.

Что касается правительственных учреждений, для которых он мог предназначаться, то здесь круг предположений у нас крайне ограничен. Наличие анфиладно расположенных помещений, большого парадного зала во 2-м этаже исключает возможность отнесения этого проекта к зданию ведомственного учреждения. Вместе с тем, эти особенности планировки наводят на мысль о назначении проектируемого здания для учебного заведения, подобного Московскому университету. В последнем случае уместен и герб Российской империи и эмблема из лавровых веточек в замках боковых арок, так как «Московский Императорский Университет» являлся крупнейшим государственным учебным заведением страны. Наличие проходных и сравнительно больших зал различных форм и размеров, никак не приспособленных для жилья, лучше всего отвечало, по нашему мнению, требованиям учеб-



В. И. Баженов. Павильон Инженерного замка.

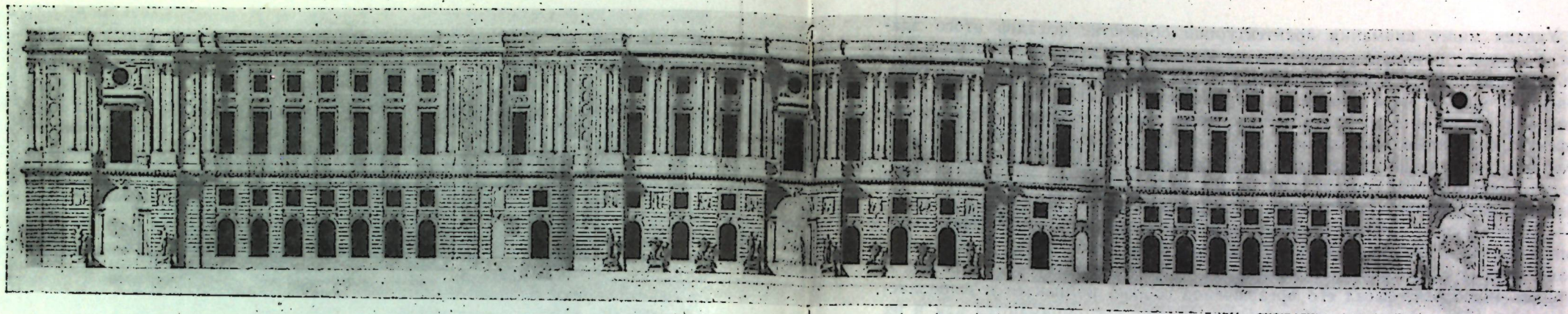
ного заведения, где большие аудитории и залы для занятий могли сочетаться с залами рекреации.

Если учесть приведенные нами выше документы, согласно которым Баженов в 1780 г. закончил проект здания Московского университета, то естественно будет сделать вывод, что именно этот проект так называемого «Смольного института» и является проектом Московского университета. Высказанное нами предположение подкрепляется отчасти и проектами университетского здания, выполненными М. Ф. Казаковым. Первые варианты его проекта чрезвычайно близки к баженовскому решению по композиционному построению плана и размещению аудиторных зал, также в значительной своей части проходных.

Что касается даты составления проекта, совершенно бездоказательно выдвинутой Мейером и, вслед за ним, принятой всеми исследователями, то она сразу становится сомнительной, если обратиться к сравнительному архитектурному анализу этого проекта и известных построек и проектов Баженова. Известно, что мастерство Баженова все время росло, совершенствовалось, становилось тоньше, острее и многограннее. Однако, принимая 1765—1767 гг. за дату составления проекта и сравнивая его с одновременными постройками Баженова — Петербургским Арсеналом, проектами Кремлевского дворца и дома Воронцова, мы обнаружим явную нелогичность в последовательном развитии творчества зодчего. Арсенал, проекты Кремлевского дворца и дома Воронцова не имеют такой удивительной законченности в построении плана, в композиции наружных масс, в характере отдельных форм и деталей, как это наблюдается в проекте так называемого «Смольного института». В них нет той гармоничности и цельности композиционного

¹ А. И. Михайлов. «Баженов». М., 1951, стр. 47.

² Г. Г. Гримм. «Жизнь и творчество В. И. Баженова», журн. «Архитектура Ленинграда», 1937, № 2, стр. 34.



В. И. Баженов. Проект здания Московского университета (?). Главный фасад.

построения всего здания, какое мы видим здесь. Несмотря на значительную длину всего здания (около 170 м), его наружная обработка сделана таким образом, что все части фасада, чередующиеся в гармоническом ритме, образуют единое целое. Это сообщает протяженной массе здания компактность и законченность. Ритмическое значение всех деталей фасада подчеркивается с помощью их различной архитектурной обработки, а также светотеневыми эффектами, которые дают то выступающие, то отступающие части сооружения. Выразительность фасадов достигается именно этим тонким умением компоновать архитектурные массы. Вот почему нам думается, что этот проект Баженова правильнее будет отнести к более позднему времени и более зрелому периоду творчества его автора, нежели к 1765—1767 гг.

Большинство исследователей отмечает, что в указанном проекте много архитектурных черт, которые сближают его с проектом Кремлевского дворца. Это дает повод некоторым из них относить его к первому замыслу дворца Екатерины II, якобы предшествовавшему окончательному проекту Кремлевского дворца. Но если брать в основу принцип художественной близости, то мы должны отметить, что разбираемый нами проект имеет еще большее сходство с проектом дома Воронцова и павильонами Инженерного замка (стр. 103). Их роднят и приемы разработки отдельных форм, деталей, пластики стены и композиционное построение архитектурного организма в целом. Между упомянутыми зданиями есть глубокая связь как в построении планов с овальными лестницами и круглыми помещениями, так и в разработке фасадов и архитектурного декора. При этом разработка архитектурной декорации и трактовка ордера в том и в другом случае настолько близки, что есть все основания проект так называемого «Смольного института» ставить в теснейшую связь с постройками Инженерного замка как по времени, так и по творческому «почерку» мастера. Например, нижние этажи обоих зданий обработаны горизонтальным рустом и представляют как бы монументальный цоколь для двух верхних этажей. Последние отличаются большей легкостью, благодаря контрастному чередованию лоджий с колоннадами и плоскостно решенных частей здания. Трактовки ордера и в том и в другом зданиях также чрезвычайно близки. Разница здесь заключается лишь в том, что в павильонах Инженерного замка применены колонны ионического ордера, а в проекте так называемого «Смольного института» — композитного. В обоих зданиях первые этажи имеют одинаковые арочные оконные проемы, а входы в здания оформлены малым ордером. Имеются

еще и другие близкие элементы, на которых не стоит в данном случае останавливаться.

Указывая на общие черты этих двух зданий, мы стремились подтвердить еще одним примером высказанное нами предположение, что проект так называемого «Смольного института» не может относиться к 1765 г. и что он является более поздним произведением Баженова.

По насыщенности и богатству архитектурных форм и композиционных приемов этот проект Баженова, кроме того, безусловно находится в прямой связи с последними вариантами Кремлевского дворца. Но предшествует ли он им или, наоборот, он следует за ними? Дело в том, что проект «Смольного института» имеет и такие особенности, которые резко отличают его от проекта Кремлевского дворца. Так, он обладает более ясной и четкой композицией, в нем чувствуется более цельный архитектурный стиль, нежели можно наблюдать в проекте Кремлевского дворца. Эти соображения дают нам право отнести проект так называемого «Смольного института» к более позднему периоду деятельности Баженова.

Следует отметить и то, что повторение художественных идей и композиционных приемов у Баженова представляет собой своего рода звенья непрерывной цепи творческого развития. Думается, что Баженов, долго и упорно работая над созданием своих архитектурных композиций и форм, неоднократно возвращался к ним с новыми замыслами. Доказательством тому может служить ряд примеров, когда одна и та же архитектурная тема и композиционный прием повторяются неоднократно в его работах, связь которых с предыдущими и последующими произведениями зодчего для всякого очевидна.

Не останавливаясь здесь на подробном архитектурном анализе проекта «Смольного института», хотя он давно заслуживает самого пристального изучения, мы только заметим, что его архитектурно-композиционные принципы явились дальнейшим развитием тех приемов, которыми пользовался Баженов в своих более ранних постройках и проектах. Достаточно сравнить чертежи «Смольного института» с проектом грандиозного Кремлевского дворца, чтобы обнаружить общность ряда композиционных приемов, развитых позднее в них. Без сомнения, проект «Смольного института» знаменует собой новый, более высокий этап творческих устремлений зодчего, он отмечен большей художественной выразительностью, логической обоснованностью композиционного построения плана и размещения частей интерьера.

Уделяя много внимания архитектурной обработке фасадов этого здания, Баженов тщательно разработал их композицию и декор. При этом фасад, обращенный на улицу, и фасад, обращенный в сторону двора и сада, решены в равной мере парадно и торжественно. Здесь даже трудно сказать, какому из них давалось предпочтение быть главным. Светотеневые эффекты, созданные раскрепованными массами объемов и выступающих колоннад, увеличивают художественный эффект и выразительность. Огромное по высоте здание состоит как бы из двух массивов: нижнего — более тяжелого, монолитного, расчлененного горизонтальными рустами, и верхнего — более легкого, с гладкой обработкой стен, украшенных парными колоннами в центре и по бокам здания. Большая протяженность всего здания при таком умелом архитектурном построении масс не делает его длинным и скучным. Наоборот, фасад его чрезвычайно собран, компактен и выразителен, а весь объем здания и его элементы хорошо воспринимаются как в их общей композиции, так и в отдельности. Своеобразие примененных здесь архитектурных форм, их композиционное построение, необычность декоративной обработки и использования скульптуры приковывают взгляд зрителя. В этом здании, как и в предыдущих своих постройках и проектах, Баженов мыслит синтетически, многогранными художественными образами, включая в свои замыслы и живопись, и скульптуру. Кажется, что мастер сознательно не ставил пределов своим творческим порывам ни в изысканности общего композиционного построения, ни в сложности комбинаций архитектурных форм и деталей, ни в изяществе декоративного убранства. Во всем видны творческая смелость, изобретательность, внутренняя темпераментность и напряженность. Действительно, как пишет И. Э. Грабарь, если бы этому зданию было суждено осуществиться в натуре, «мы имели бы в нем одно из величайших произведений русского зодчества»¹.

Приемы и творческие методы Баженова, воплощенные в этом проекте, оказали сильнейшее влияние на его учеников и последователей, а также на его современника М. Ф. Казакова.

Существует ли какая-либо связь и зависимость между данной работой Баженова и проектами университетского здания, составленными Казаковым? Да, безусловно. Она проявляется и в построении плана здания, и в композиции объемов. Особенно видна эта связь в первых вариантах проекта Казакова, в основе которых лежат те же композиционные приемы, что и в баженовском проекте так называемого «Смольного института». Повторение здесь настолько очевидно, что не нуждается в развернутых доказательствах. Совершенно естественно, что и проект университетского здания, созданный Баженовым, и его проект Кремлевского дворца оказали сильнейшее влияние на Казакова. Последний в это время работал помощником Баженова по Кремлевской экспедиции и формировался как мастер под его непосредственным воздействием, пользуясь всегда его советами и указаниями. Естественно, что это нашло свое отражение и в творческой практике Казакова.

¹ И. Э. Грабарь. История русского искусства, т. I—VI. М., 1910—1915, т. III, стр. 332.

Г. Г. Гримм

ПРОЕКТ ПАРКА БЕЗБОРОДКО В МОСКВЕ

(Материалы к изучению творчества Н. А. Львова)

Садово-парковое строительство достигло в России во второй половине XVIII — начале XIX в. очень высокого художественного уровня. Созданию парков уделялось не меньше внимания, чем сооружению находившихся в них зданий. Парк того времени неизбежно включал значительное количество архитектурных сооружений — павильонов, беседок, мостов, террас, лестниц и т. д. Над их созданием в крупных парках работали лучшие зодчие того времени. Однако вопрос, насколько архитекторы принимали участие в планировке и создании самих парков, изучен до сих пор далеко не достаточно. Отнесение авторства проектов планировки крупнейших парков — зодчим, участвовавшим в постройке расположенных в них сооружений, нередко лишь предположения исследователей, не имеющие за собой надежных, подтверждаемых документами оснований.

Среди проектов XVIII — начала XIX в. не известно ни одного проекта целого паркового ансамбля, выполненного крупным зодчим. Даже планировки отдельных узлов и районов парков, которые могут быть надежно приписаны значительным архитекторам или художникам-декораторам, насчитываются буквально единицами.

Тем большего внимания заслуживает проект из собрания музея Академии художеств СССР в Ленинграде, опубликование которого и составляет задачу предлагаемой статьи¹.

Проект помещен в большой альбом, размером 63,5 × 49 см. Плотный картонный переплет его оклеен бумагой, корешок и углы — коричневой кожей, тисненной тонким золотым орнаментом из мелких кружков. В середине крышки переплета в овальном обрамлении помещено изображение пейзажа с галереями-колоннадами, окружающими небольшую площадку (стр. 109). В середине галереи — разрыв, образующий проход в парк, высокие деревья которого выступают из-за крыш галерей. В нижней части рисунка, на камнях переднего плана сделана надпись: «Въезд в сад»; еще ниже под овалом на щите — общее заглавие: «Сад князя Безбородко при московском

¹ Проект поступил в Музей Академии художеств в 1934 г. из Отдела рукописей Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. Зарегистрирован музеем под № КП 100/3.

доме». Наверху герб Безбородко, поддерживаемый гирляндами. Фон сделан акварелью под мрамор, так же как и задняя крышка переплета.

В этом альбоме находится проект на одиннадцать листах и подробная пояснительная записка к нему по-русски и по-французски.

Первый лист альбома — генеральный план¹ (см. стр. 111).

Второй — «План и разрез верхнего монумента, от которого распределены воды по всему саду»² (см. стр. 123).

Третий — «Вид подземного зала, сходов, терасов и верхнего монумента» (фасад) и план и разрез подземного зала³ (см. стр. 112).

Четвертый — «План, фасад и разрез птичника в утреннем саде»⁴ (см. стр. 118).

Пятый — «Вид Каскада и Акведука в развалине» (перспективный рисунок) и «План Каскада и Моста по водоводу сделанного»⁵ (стр. 119).

Шестой — «План и разрез торжественных ворот и обоих Храмов»⁶ (см. стр. 116).

Седьмой — «Храм в честь победителя на море» и «Торжественные врата победителям на сухом пути»⁷ (см. стр. 117).

Восьмой — «План и фасад киоска»⁸ (см. стр. 121).

Девятый — «План и фасад публичного въезда, жилище привратника и ла-вочки»⁹ (см. стр. 120).

Десятый — «Часть Навмахии в плане и фасаде»¹⁰ (см. стр. 115).

Одиннадцатый — «План и перспективный вид всего места с другой стороны Яузы, где показаны: 1-ое Гиподром и Навмахия, 2-ое Храм и торжественные врата, 3-ье Киоска и Каскад в Яузу, 4-ое Терасы и подземный зал, 5-ое Каскад в развалине и 6-ое Верхний монумент»¹¹ (см. стр. 113).

Судя по тому, что все чертежи, кроме последнего, приведены к единому формату альбома добавлениями, надставками или наклейкой на новые листы, можно предполагать, что идея создания альбома возникла не сразу, а появилась, когда проект был уже завершен. При этом были использованы ранее сделанные чертежи самого проекта, выполненные первоначально на отдельных листах различного формата. Исходным листом, определившим формат альбома, послужил, очевидно, последний лист с перспективой парка, поскольку он включен в альбом без изменения размеров.

Пояснительная записка состоит из общей части и описаний трех отдельных сооружений парка: «Верхнего монумента», «Подземного строения» и

¹ Размер листа 35,5—34 × 65. Для помещения в альбом к нему сделаны надставки, внизу шириною 6,5—8 см, наверху 7 см. Как и все последующие чертежи, план выполнен тушью и акварелью; силуэты дворца и служебных построек в саду покрыты акварелью, силуэты церквей и других построек, расположенных вне ограды, залиты тушью.

² Размер листа — 55 × 41. Со всех четырех сторон доклеены узкие полосы бумаги до размеров альбома — 62 × 48.

³ Размер листа — 62,5 × 93. Справа и слева доклеены полосы до ширины в 101 см.

⁴ Размер листа — 58,5 × 41. Со всех четырех сторон доклеены узкие полосы бумаги до размеров альбома.

⁵ Размер листа — 55 × 41. Со всех четырех сторон доклеены узкие полосы бумаги до размеров альбома.

⁶ Размер листа — 58 × 41. Снизу и по бокам доклеены узкие полосы бумаги до размеров альбома.

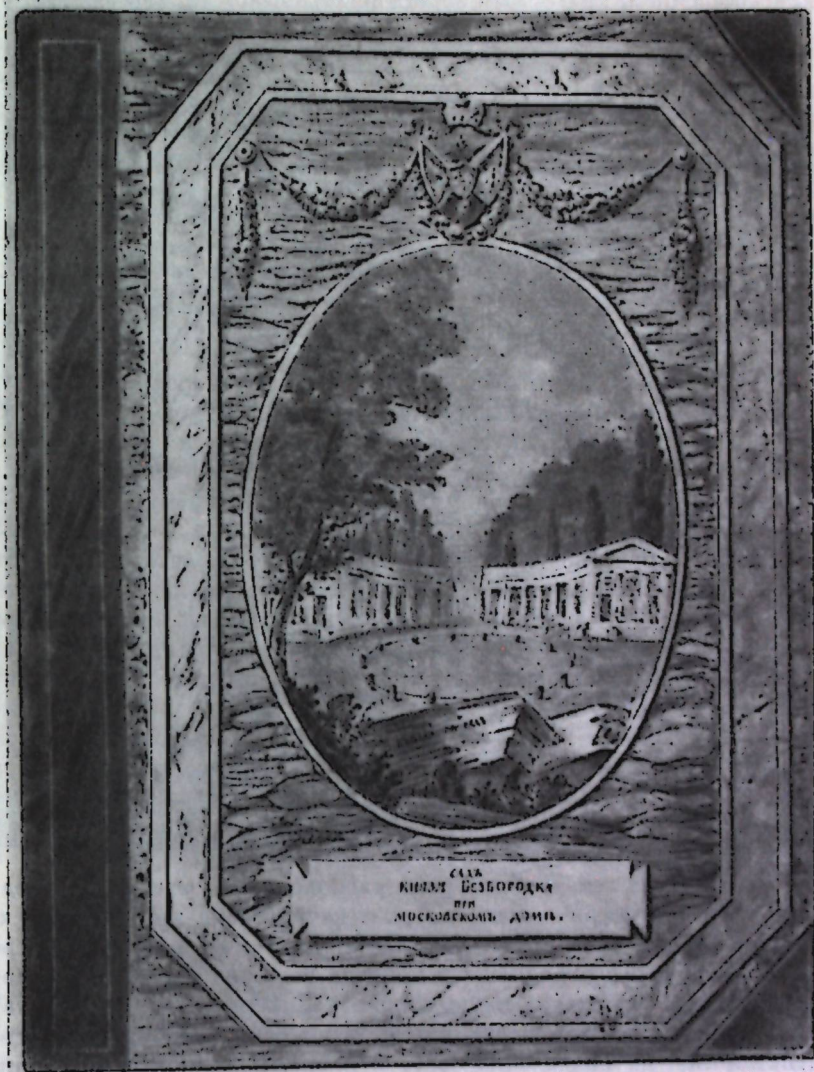
⁷ Фасады к предыдущему чертежу. Размер листа 58 × 41. Снизу и с двух боковых сторон доклеены узкие полосы до размеров альбома.

⁸ Размер чертежа 55 × 41,5. Наклеен на лист формата альбома.

⁹ Размер чертежа 55 × 41. Наклеен на лист формата альбома.

¹⁰ Размер чертежа 41 × 54. Со всех четырех сторон доклеены полосы бумаги до размеров альбома.

¹¹ На плане изображена только нижняя часть парка, ближайшая к Яузе. Размер листа — 62 × 130. Склеен из двух частей. Доклеек для приведения листа к формату альбома нет.



Общий вид переплета альбома.

«Птичника». Общая часть дана параллельно на французском и русском языках. Страницы разделены для этого на две вертикальные полосы, из которых левая занята французским текстом, а правая — русским. Они почти тождественны по содержанию¹. Описания отдельных памятников имеются только на русском языке. При этом в описаниях двух первых сооружений (Верхнего монумента и Подземного строения) страницы также разделены на две вертикальные полосы, из которых заполнена только правая. В описании Птичника текст размещен уже во всю ширину страницы. Далее перед каждым листом чертежа вклеены пустые страницы с таким же обрамлением из двух линий, какие имеют и все листы с текстом. Последнее позволяет предполагать, что текст остался незаконченным: очевидно, первоначально было задумано дать описание всех объектов. Пояснительная записка написана

¹ Подробнее об этом см. ниже, стр. 110, 111, 122 (примечания).

очень своеобразным, красочным и образным языком и сама по себе является интереснейшим документом, дающим яркое представление о всем замысле. Во многом она не только разъясняет чертежи, но и дополняет их, детальнее раскрывая нам идеи автора. В отдельных, частных случаях она даже не согласуется с изображенным на чертежах, давая как бы иные варианты решения.

Приводим полностью ее русский текст¹.

КАКИМ ОБРАЗОМ ДОЛЖНО БЫ БЫЛО РАСПОЛОЖИТЬ САД КНЯЗЯ БЕЗБОРОДКИ В МОСКВЕ

Сад князя Безбородки в Москве по выгодному и редкому своему местоположению должен иметь и в характере своем, естли что нибудь не больше, то по крайней мере нечто новое. Сей сад расположен будучи в середине города большого должен не токмо отвечать величию онаго, но и служить еще богатою рамою великолепному дому, составляющему картину оной, а потому и не может быть иначе, как Архитектурной и Симметрической.

Но как пространство места позволяет некоторые части онаго отделать во вкусе натуральном: то можно ввести по сторонам и некоторые сельския красоты, соединя оные непосредственно с городским великолепием, смягчить живыми их приятностями и круглою чертою холодный прямоугольник Архитектуры. Вот задача, которую себе предположил садовый Архитектор! а для исполнения оной на деле возможным-ему показалось согласить учение двух противоположных художников Кента и Ленотра, оживить холодную единообразность сего последнего, поработившего в угодность великолепия натуру под иго прямой линии, живыми и разнообразными красотами Аглицкого садов преобразителя и поместить в одну картину сад пышности и сад утех.

Для достижения сей двойной цели расположил он всю гору перед домом во вкусе сада Симметрического и Архитектурного на три уступа, которые украсил он гротом, крыльцами, каскадами, статуями и прочая, перемешал оные с зеленью дерев отборных² и приведя всю сию часть горы в движение текущими водами, определил оную живым подножием дому, должествующим одушевлять всю площадь перед оным. Итак связал обоих садов свойства, что неприметное их разделение более в плане, нежели в самой вещи означается.

Для сего дела избрал он меньшую сестру Симметрии, оставя старшую на троне в Голландии с разорительным ее скипетром из ножниц состоящим, которыми она изуродовала мирты, пальмы даже самой кипарис, превращала деревья в медведей, в пирамиды, в дельфинов и наполнила сады наши зеле-

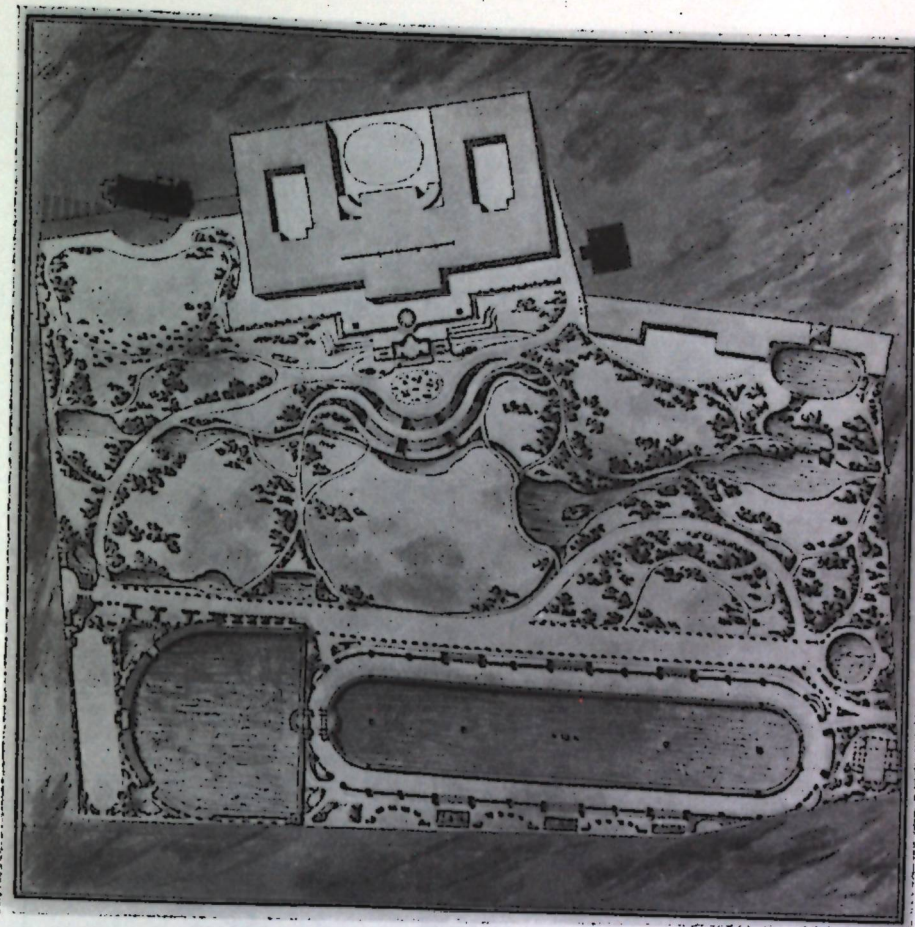
¹ Характерные особенности правописания подлинника сохранены в пределах, допускаемых новой орфографией. Пунктуация частично изменена. Три наиболее существенных дополнения, имеющиеся во французском тексте, отмечены в соответствующих местах.

² Здесь во французском тексте добавлено в скобках — «некоторые из них вечнозеленые» и сделана сноска, а внизу страницы помещено примечание: «Как напр.: *Pinus balsamifera*, *Pinus Picea*, *Taxus*, *Tuya Occidentalis*, *Juniperus vulgaris*, *Pinus Cembra*, *Pinus cedrus* и т. д.»

«*Pinus Picea* L.» (Ныне обычно *Abies alba* Mil.) — европейская пихта. «*Taxus*» — тиссы; скорее всего автор имел в виду «*Taxus baccata* L.»

«*Tuya Occidentalis*» (собственно *Tuya Occidentalis* L.) — обыкновенная (западная) туя. «*Juniperus*» можжевельник; повидимому, автор имел в виду обыкновенный можжевельник (*Juniperus communis* L.).

«*Pinus Cembra*» (собственно *Pinus Cembra* L.) — кедр.



Генеральный план парка Безбородко (первый лист альбома).

ными неподвижными уродами, которые стали ни пень, ни дерево¹. По ее аршинному закону, вдвое пространство уменьшающему, всякая дорога в саду должна находить родную сестру себе, пару и товарища, и половина сада представляет ни что иное, как повторение другой половины так, что увидя первую, другую никто и смотреть не пожелает. Художник последовал той симметрии, которая однообразными внешними частями, облегчая понятие взора позволяет, однако, разнообразность в подробностях.

¹ Здесь во французском тексте сделана сноска и в низу страницы помещено следующее примечание, отсутствующее в русском тексте. «Собрание (деревьев) подобного типа должно было продаваться несколько времени тому назад. Было бы, пожалуй, немного поздно пытаться его приобрести. Вот, тем не менее, несколько примеров из числа наиболее замечательных: «Адам и Ева из тиса; Адам несколько поврежденный падением дерева добра и зла, сбитого большой грозой. Ева и змея в очень хорошем виде».

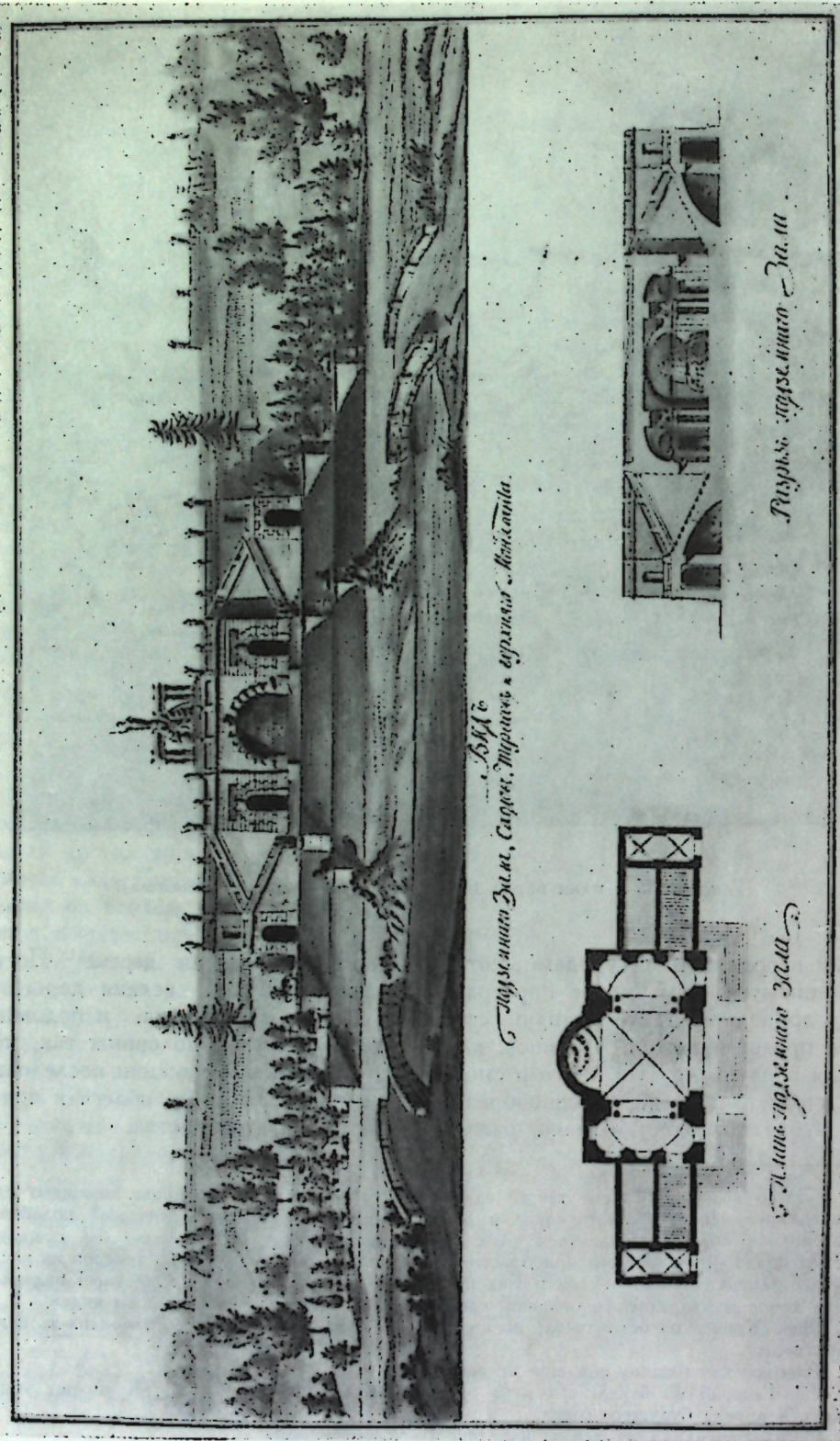
«Ноен Ковчег из остролиста; по сторонам в довольно плохом состоянии из-за недостатка воды».

«Вавилонская башня; она еще не закончена».

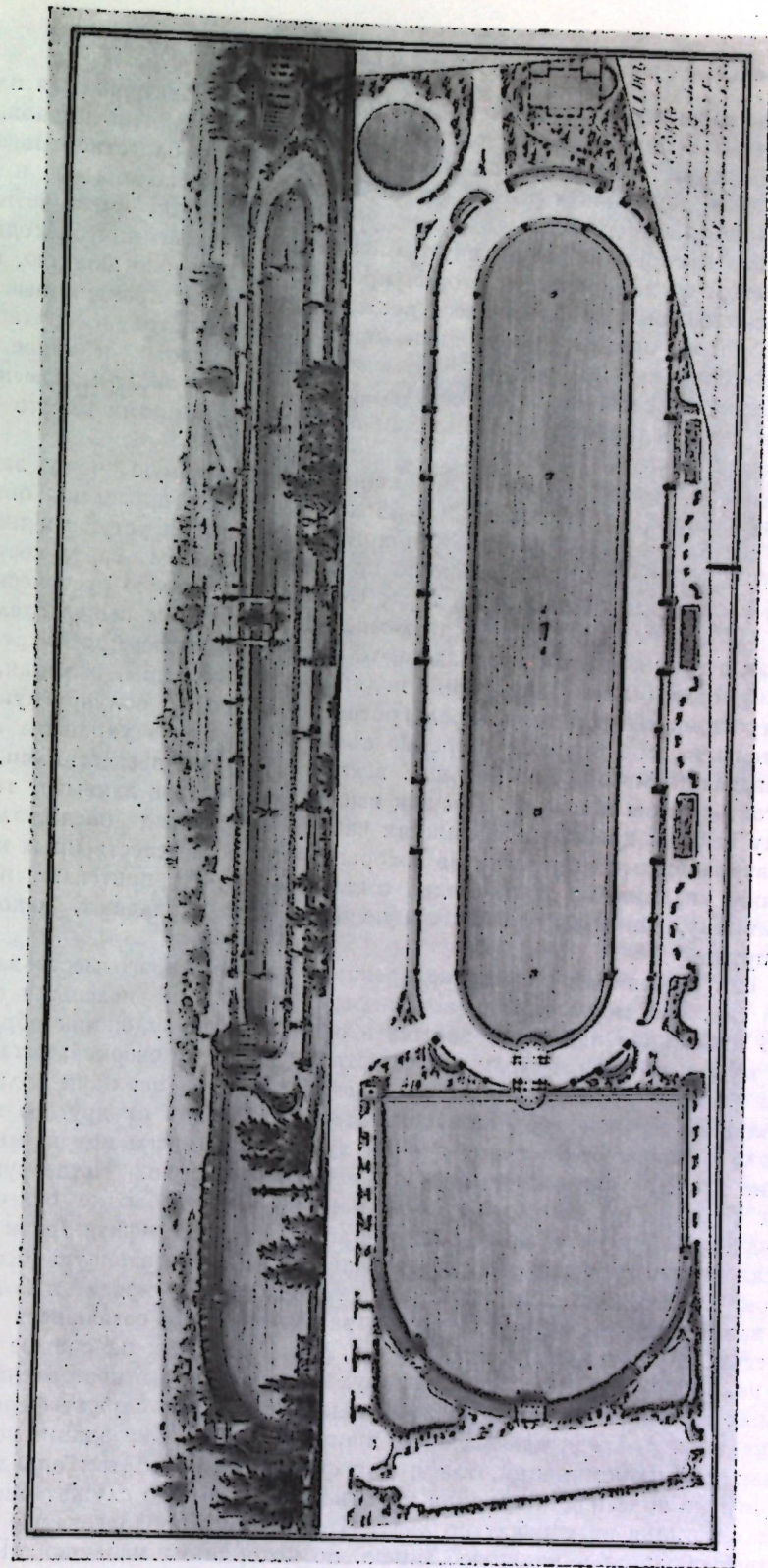
«Св. Георгий из букса; его рука еще недостаточно длинна, но он сможет убить дракона в апреле будущего года».

«Старая фрейлина из дерева изъеденного червоточной».

«Свинья из стриженного кустарника, превратившаяся в дикобраз, будучи оставленной под дождем в течение недели».



Терраса с Подземным залом и верхним монументом. Фасад сооружения, план и разрез Подземного зала (третий лист альбома).



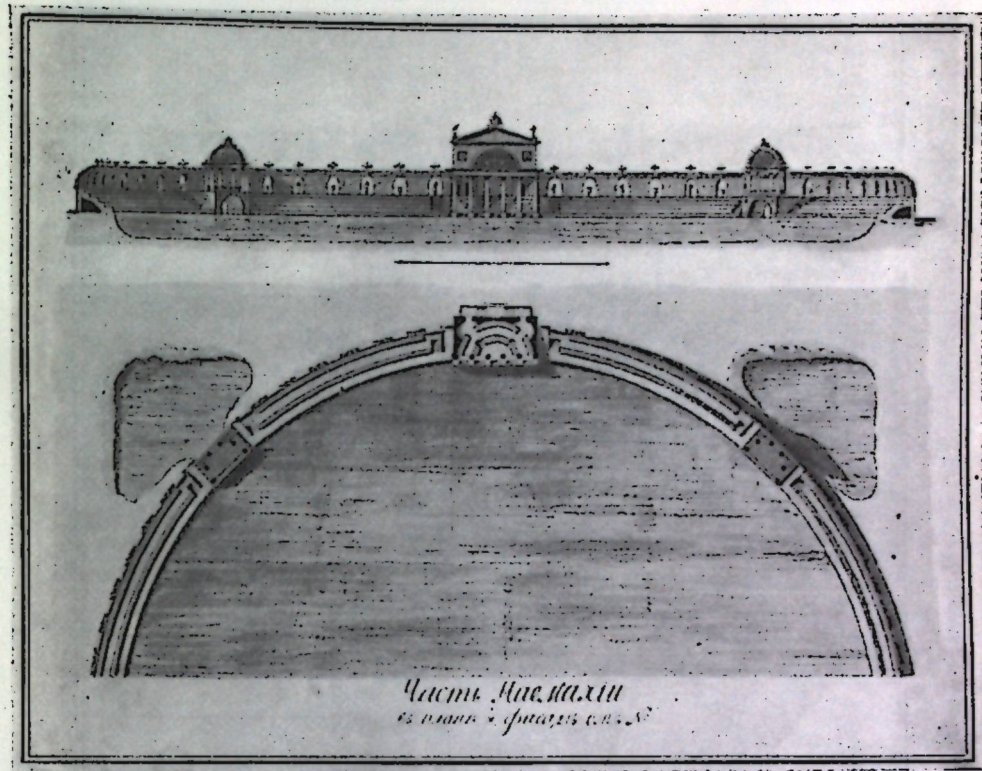
Перспективный вид и план нижней части парка с Назмахиной и Анисей (одиннадцатый лист альбома).

Расположение симметрической части сада.

На высоте горы перед домом в ширину онаго сделана ватерпасная площадь, соразмерная пространству онаго. По середине площади на подножии из дикого камня поставлена колоссальная статуя божеству, благотворившему хозяину; на четверугольном цоколе онаго изваяны человеколюбивые и героические деяния; а подножие, дикую гору представляющее, имеет четыре пролета, сквозь которые видно во внутренней пещере жертвенник благодарности, закрытый со всех четырех сторон прозрачною водяною завесою, которая движением своим умножая блеск возжигаемого в дни праздничные на жертвеннике огня, придает оному некоторый вид таинства и святости. Десять дорических колонн, вокруг монумента расположенных и такое же число курильниц на себе имеющих, составляют балюстрад около монумента. Курильницы сии соединены гражданскими и военными венцами вместо парапета на карнизе служащими.

Упадающие воды с подножия храма собраны в мраморную чашу, занимающую внутренность круглого храма, из которой потом проведены они в грот и там составляют водяную гору, покрывающую тремя уступами пирамиду цветов. Двойное каменное крыльцо по обеим сторонам грота составляет в оной вход, а выход на второй терас сквозь полукруглую рустическую перемычку. Сей грот освещен двумя каминами на подобие пещер сделанными; но как в грот ходят за прохладою, то огонь на каминах противоречил бы сей цели, естли бы не был покрыт водяною завесою дабы, освещая, не нагревал строения. Второй терас пред гротом имеет форму полукруглую; с площади онаго на обе стороны широкие съезды, а середина украшена ступенями, разделенными на три большие всхода четырьмя пьедесталами, на которых стоят группы и статуи. Так как высота пьедесталов занимает только половину высоты крыльца, то нижняя часть онаго перед пьедесталами отделана натуральными пещерами, из которых на подобие естественных ключей вытекают упавшие из грота воды, составляют ручей, протекают поперек всю равнину, занимающую подгорную часть сада и впадают, наконец, в нижние пруды.

Пруды сии составляли украшение прежнего сада, которого место заступит новый сад. Все место почти было изрыто странными нелепыми сими лужами. В избежание издержки зарывать оные землею художник обратил некоторые из них в речки, другим дал естественную форму озерков; остались только два главные пруда, нижнюю часть сада занимающие: один большой четверугольный, другой продолговатой. Сии пруды один от другого перешейком только узким отделенные, подали художнику совсем новую мысль, великолепие древних гимнастических игр возобновляющую. Четверугольный пруд обратил он в полукруглую навмахию, а дабы не отяготить оную с лишком Архитектурою, то одни только ступени Амфитеатра и портики сделал он из тесаного камня: галлерею же, покрывающую беседки полукрытою аллеею, составил из стриженной зелени, в пролетах которой поставил вазы и статуи. Два угла пруда, за амфитеатром оставшиеся и закрытые лесом, служат для пристани судов, употребляемых на разные игры в Навмахии. Противу Амфитеатра на двух передних углах поставлены дверостральные колонны, на которых железные треножники служат фаросами для освещения игр, когда даются оные в ночное время. Сие здание вообще удобно, как для иллюминации, так и для фейерверков. Летом определено оное для игр по воде и для гулянья на Гондолах, а зимою служит оное поприщем для беганья на коньках по льду. Второй пруд продолговатую фигуру имевший, обращен в водяную Лицею, по которой на маленьких Гондолах делается регата; тернины, разделяющие пути, состоят из разных тро-



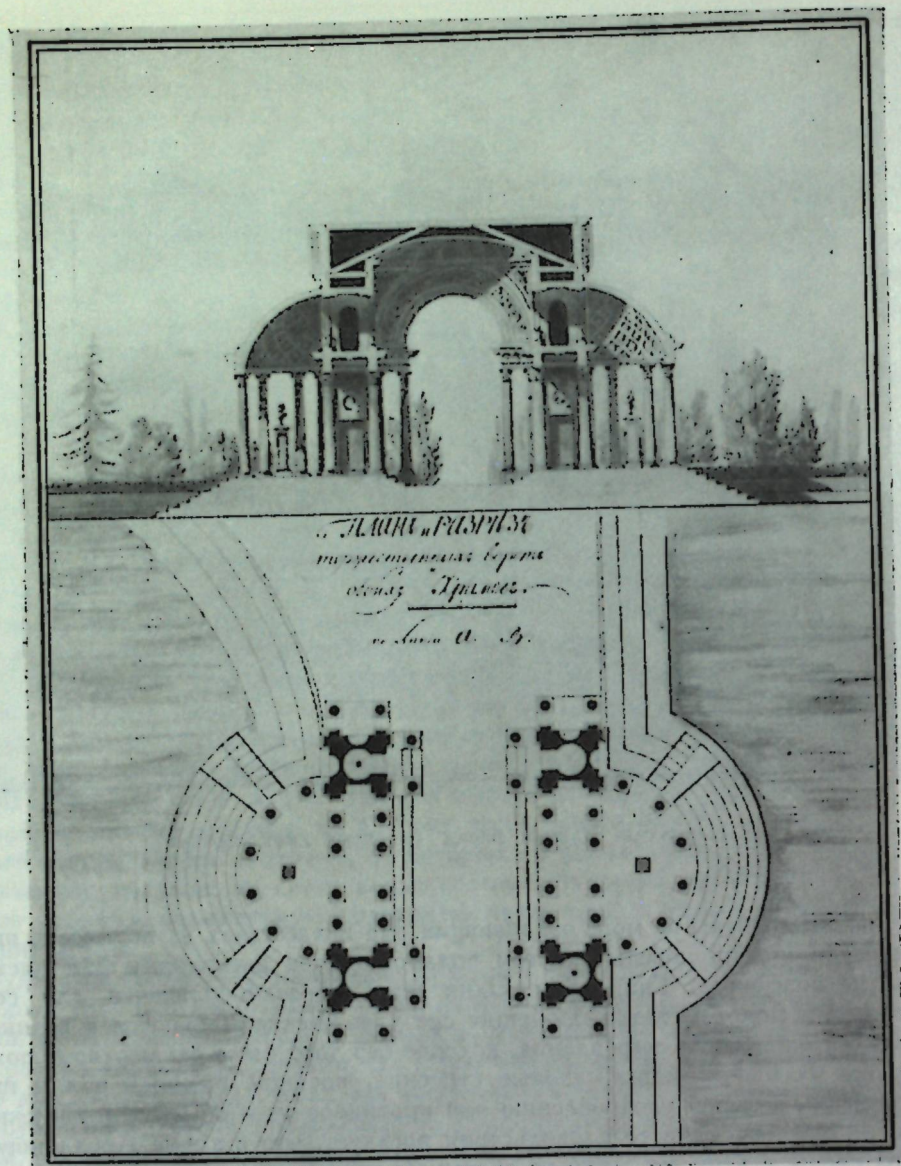
Навахия. План и фасад (десятый лист альбома).

феев, разные победы на море означающих. На пьедесталах их подписано имя победителя и день победы; кругом водяной Лицен расположен для ристалища на колесницах Гипподром. Один день в неделю назначен для сего позорища и молодые люди, любящие сие упражнение собираются в великом числе для оживления сего здания, которое без того было бы мертво и походило бы на прочие наши садовые строения, носящие внешней вид и имя такой вещи, которой употреблению они противоречат и обманутой наружности их пришеlec, вместо удовольствия досадует, что в храме Аполлоновом нашол сарай, а в пустыне вместо скромного пустынноика нечистота и сырость.

На уском перешейке, разделяющем Гипподром от Навмахии построены двое триумфальных вѳрѳт, чрез которые проезжают Атлеты прежде начинания игр. По бокам оных полукруглая колоннады поддерживают куполы и вместе с воротами составляют один общий храм славы как для сухопутных, так и для морских героев¹, коих бюсты поставлены в середине полукруглого здания. Покрытые места в сем здании определены для присутствия судей, долженствующих распределять награждение победителям и для почетных зрителей.

Оба сии здания как Гипподром, так и Навмахия не имеют ничего ни лишнего, ни бесполезного. Все части оных содействуют общему началу и тогда, когда не оживлены они движением игр, то гуляющий видит в Архитектуре их с зеленью перемешанной нечто новое и великолепное, а рассмотря статуи

¹ На правой стороне графа Румянцева-Задунайского лицом к Гипподрому; на левой адмирала Грейга к Навмахии. (Примечание автора альбома).

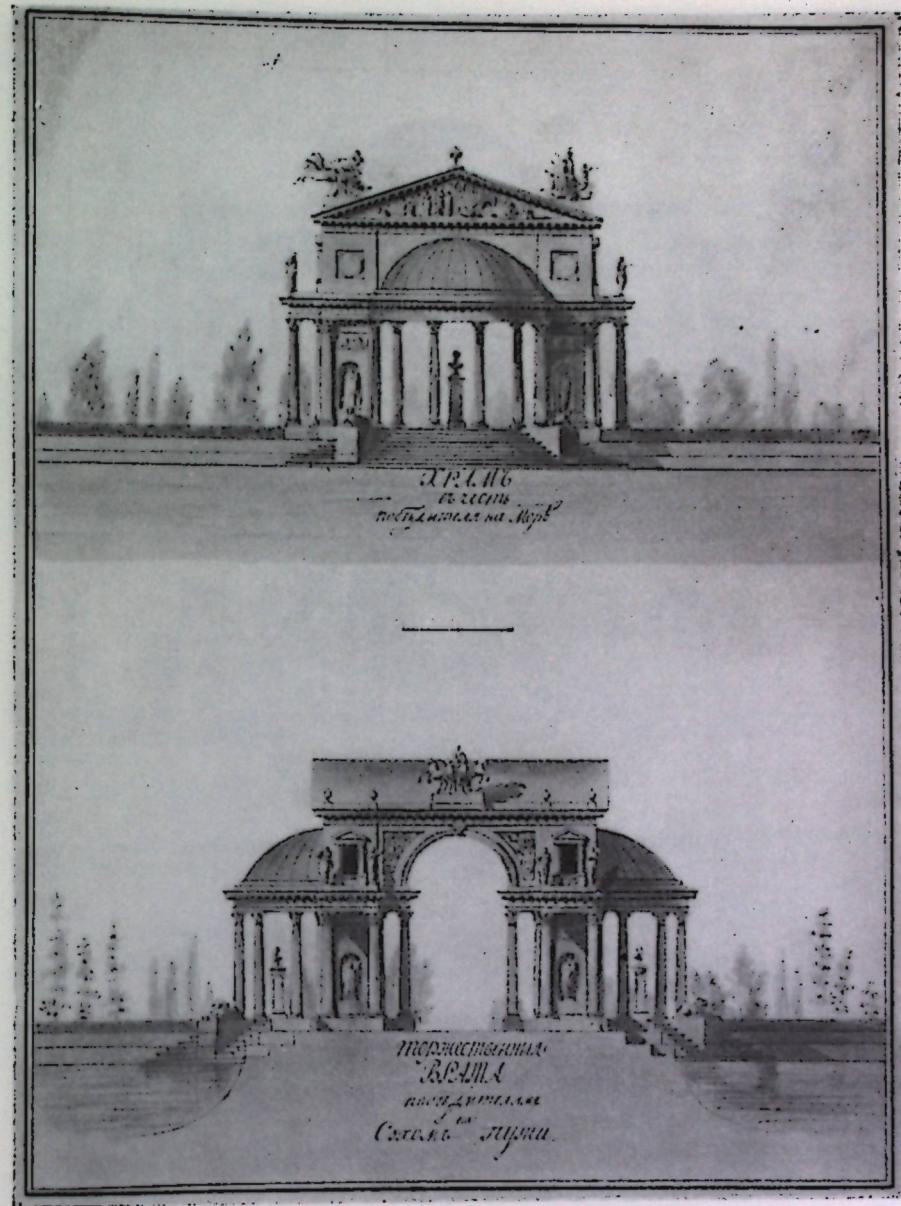


Торжественные врата и Храмы победителей. План и разрез (шестой лист альбома).

и надписи найдет он печально в саду частного человека, как в Пантеоне патриотическом, историю века в памятниках сынам отечества воздвигнутых.

Расположение натурального сада

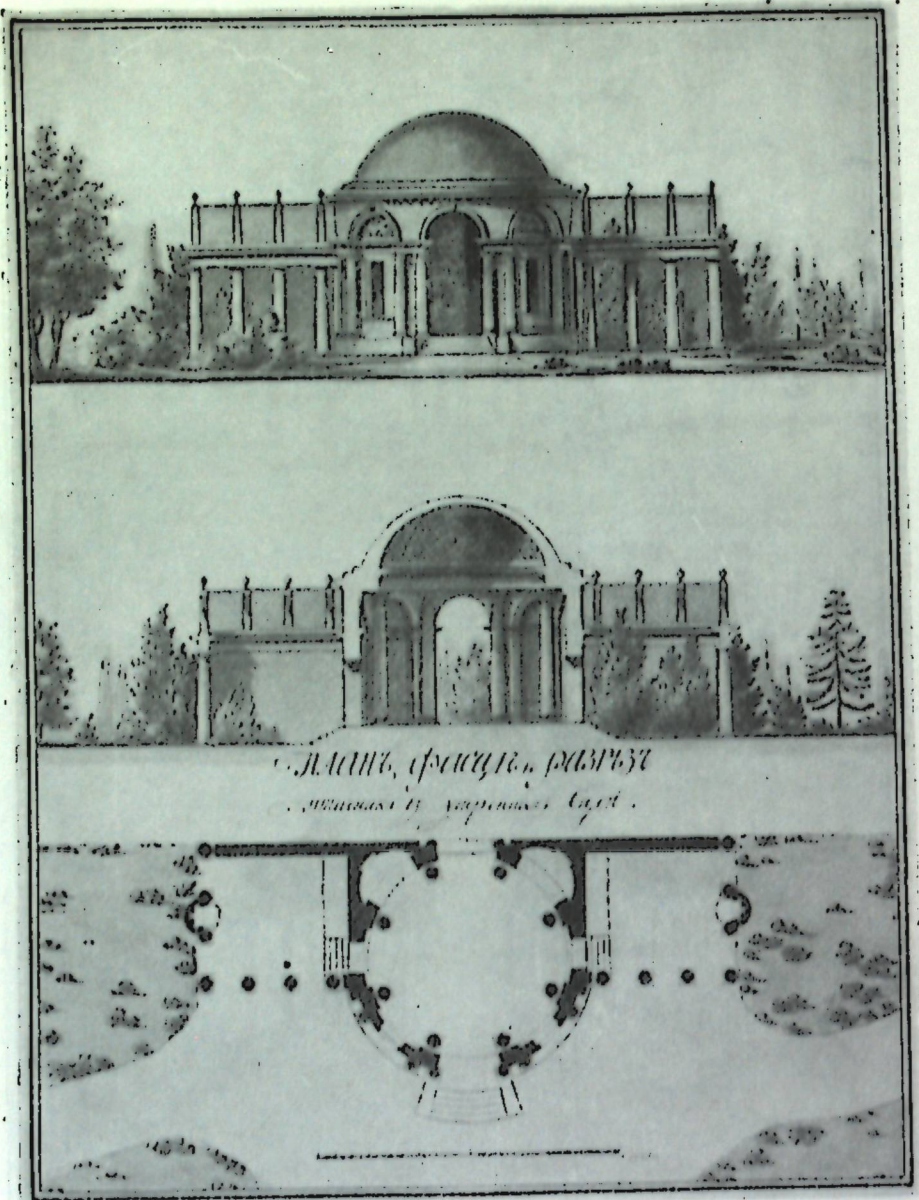
До сего времени искусство служило пышности и великолепию, далее все усилие оно состоит в том, чтобы сокрыться под небрежными красотами природы. Другие стороны сада заключают в себе гулянья уединенные и открытые для всякой части дня определенные. Разного рода убежища и беседки все на таких местах основаны, откуда отдыхающий может видеть



Храм победителей и Торжественные врата. Фасады (седьмой лист альбома).

значущие предметы, заслуживающие внимание его. Эти предметы с открытого горизонта не обратили бы на себя ничего внимания, но оптическое расположение деревьев, чрез которые они прогуливаемому показаны, украшают вид их, перенося оные, так сказать, из за несколько верст в пределы самого сада.

Возвышенное место, лежащее по правую сторону дома, определено для утреннего гулянья. Ковер из душистого дерну цветами и цветными кустарниками по местам испещренный; окруженный с трех сторон красивым и благоуханным лесом, составляет главную сего утреннего гулябища красоту.



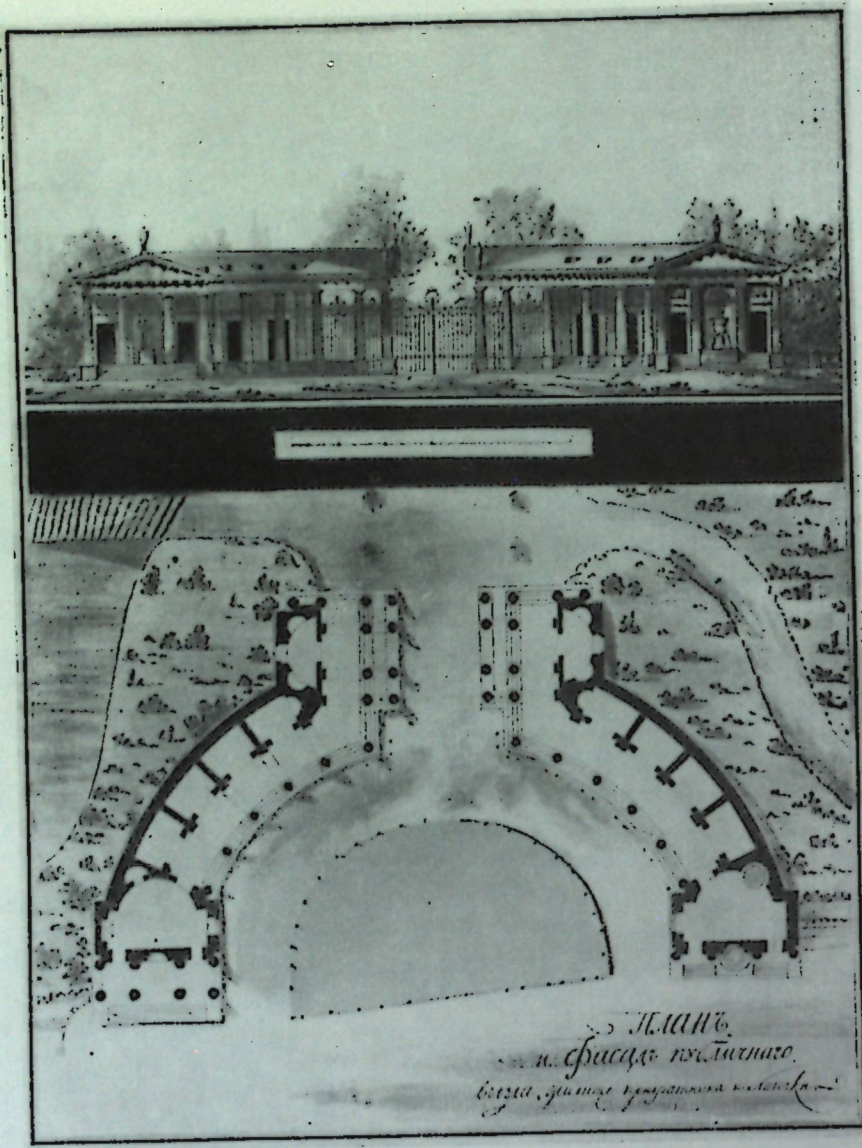
Птичник. План, фасад, разрез (четвертый, лист альбома).

защищенную с полудня рошею из дерев отборных, кои, закрывая гулящего, не закрывают однако от взора его окрестных видов. Сия часть сада отделана в веселом, но в тихом и спокойном вкусе, утреннему времени отвечающем; кроме движения листьев нет в ней никакого движения. Птичник, построенный в конце луга и противу самого дома, служит ему украшением, а так как вид из оного прямо на Кремль, то и сделана открытая перемычка в задней стене среднего кабинета, служащего столовою для завтраков. Несколько дерев, разбросанных по лугу, переплетенных вязанками повелницы, хмелю и сподобных вьющихся растений, оканчивают картину скромного сего убежища.



Каскад и акведук в развалино. План и перспективный вид (пятый лист альбома).

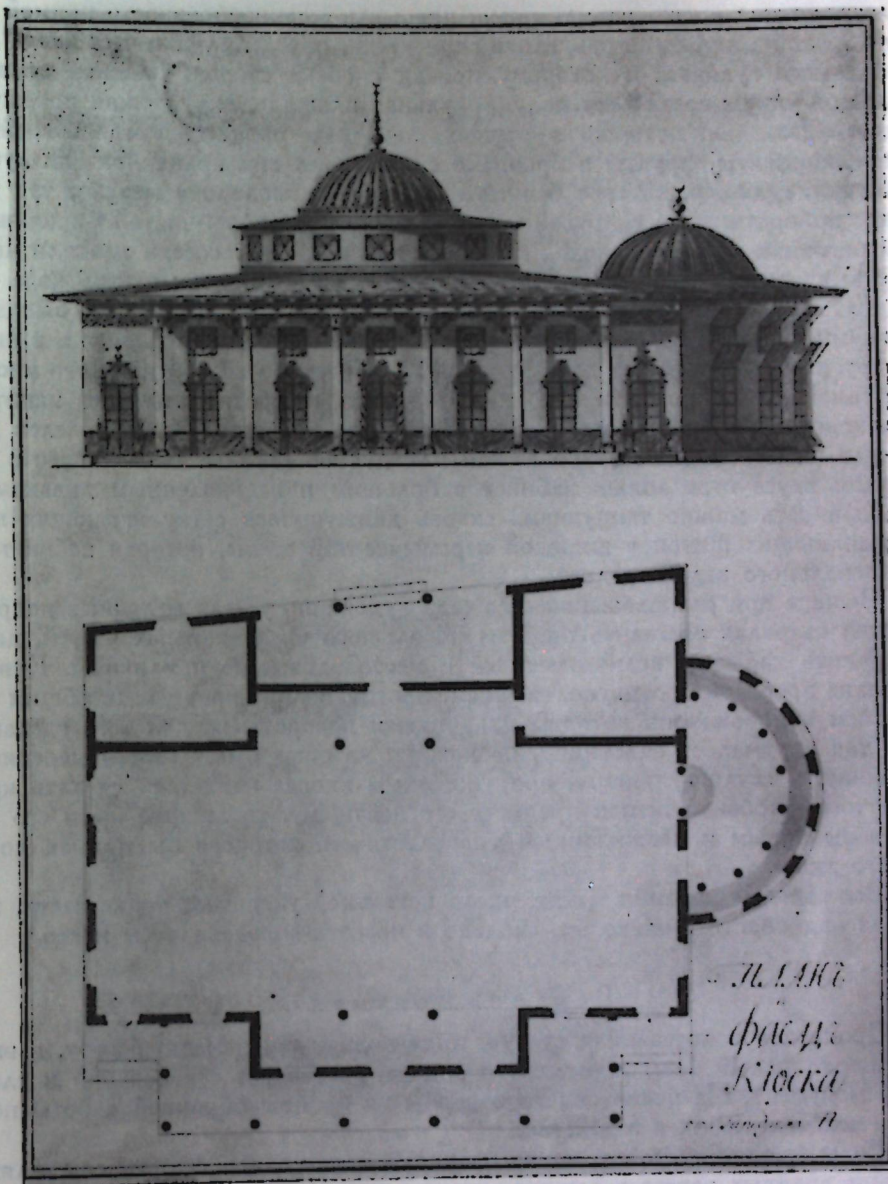
Отсюда тропинкою, в лесу густом проложенною, гуляющий проходит и долину, со всех сторон закрытую. Небольшое озеро, из родника составленное и середину долины занимающее, осенено великолепною купиною старинных ив. Сие уединенное, меланхолическое, но не дикое место, противоположенное во всем утреннему гульбищу, определено было для купальни. На левой стороне от дома, изобилующей противу прочих текущими водами, расположено полуденное гульбище. Дорожки, ведущие к оному, пролегают чрез лес и лужайки, на коих в солнечные дни упавшая тень, сберегающая дерн, умножает красоту луга. Верхних ключей воды, собранные в одно



Въезд в нижний сад. План и фасад (девятый лист альбома).

озерко, из коего ручейком протекают они чрез долину и освежают прохладу оной, те же самые воды расположены будучи натуральными порогами и водопадами в местах глухих и осененных, одушевляют журчанием своим уныние и тишину данного убежища.

Наконец собравшиеся ручьи в долину составили плесо воды изрядного пространства, увеличены будучи весенними водами промыли они акведук, чрез который проведены были воды в храм Нептунов, разрушили часть архитектуры онаго, крыльцо сделалось водопадом, а подножие храма мельницей. Мельничное колесо, приделанное к самой стене храма, поднимает воду для оранжерей и умножая своим движением шум упдающей воды, вероподобною делает развалину храма и Акведука, составляя вместе Каскад ге-



Кiosк. План и фасад (восьмой лист альбома).

ронической и деревенской, одушевляющей шумом и прохладой все гульбище для полуденного гулянья определенное. Дорожки, как по лугам, так и в лесу пролегающие, хотя и защищены от солнца, но по местам с которой-нибудь стороны освещаются оным, а потому и не похожи на сии душные и сырые ходы, где нет ни свету, ни воздуху. Дорожки расположены здесь так, что гуляющий, будучи всегда в тени, пользуется однако безпрестанно разнообразным действием солнца по лугу и над водами.

Вечернее гульбище всех прочих пространнее, для него определена вся нижняя часть сада поперек онаго. Широкия, а некоторые и прямые дороги осенены большими деревьями, между коих различные беседки и кiosки, то

в лесу, то над водою разметанный, прерывают единообразие прямой линии. Хозяин, любящий разделять свои утехы, определил сию часть сада для публичного гулянья, к которому приезд с обеих сторон. Главной въезд с большой улицы составляет полуциркулярная площадь, окруженная покрытою колоннадою, под которою в разных лавочках продаются галантерейные вещи, конфеты, фрукты и проч. все сие придает вид праздника или лучше ярмонки, гулянья, которое без того было бы безмолвно и мертво; тут жилище привратника, а с другой стороны и источник воды чистой и здоровой; сей источник составлял доход прежнего хозяина сада: соседи платили некоторую сумму в год за позволение пользоваться его водою; теперь вода сия поднята будет насосами в фильтровальную машину и оттуда выведена кранами на улицу, определена на употребление имеющим надобность в оной. У других ворот сада, на другую улицу, построен во вкусе турецкого киоска кофейный дом, в котором находятся как разные прохладительные напитки, так конфеты и мороженое. На середине дома большой зал определен для танцев на случай внезапного дождя или дурной погоды. Возле оного в турецком вкусе отделанный кабинет с большим и великолепным диваном, с коего видеть можно танцующих сквозь движущуюся сетку играющих вод, составляющих щиток в широкой перемычке той стены, которая кабинет от танцевального зала отделяет.

Вообще при расположении сего сада художник, убегая мелочных подробностей старался составить оной из небольшого числа важных частей, дабы сохранить характер величественный и местоположению приличный. Единообразие прервать противуположением, противуположение связать общим согласием и дорожками, которых излучины и повороты не для того сделаны, что так вздумалось садовнику, но каждая из оных имеет свое намерение и причину, и естли гуляющий принужденным иногда найдется сделать круг для того, чтобы пройти к предмету его зовущему, то лишние шаги его заплачены новым и неожиданным удовольствием, которого бы прямая дорога его лишила.

Все садовые здания. (коих число невелико) украшают такие части, где самая надобность столько же, сколько и красота определила им место¹.

Верхний монумент

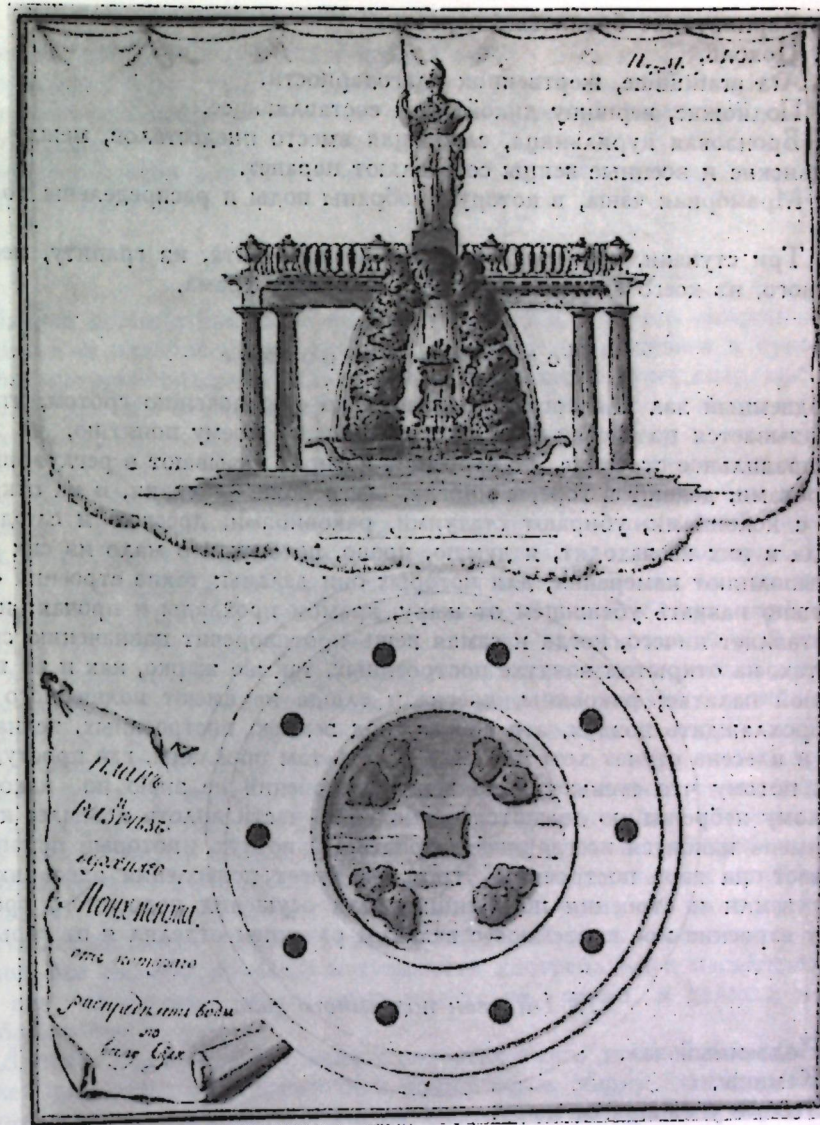
Бронзовая колоссальная статуя, имея подножием каменную гору, а вместо перил целый храм дорического ордена, составляет сей верхний и главный монумент. На цоколе оного изваяны из бронзы обронной работы подвиги человеколюбия и геройства.

Воды, приведенные паровою машиною под цоколь статуи, составляют четыре водяных завеса и служат вместо кристалла возженному на жертвеннике благодарности огню внутри пещеры.

¹ Французский текст на этом заканчивается. В заключение его приведены следующие восемь стихов из четвертой песни поэмы Жака Деліля «Сады» (Jacques Delille, 1738—1813, «Les Jardins», 1782 г.):

«Point de ces édifices, prodigués par la mode,
Obélisque, Rotonde et Kiosk et Pagode
Ces bâtimens Romains, Grecs, Arabes, Chinois,
Chaos d'Architecture et sans but et sans choix,
Dont la profusion stérilement féconde
Enferme en un jardin les quatre parts du monde...
Surtout du mouvement: sans lui, sans sa magie
L'esprit désoccupé retombe en léthargie.»

Автор стихов не указан. За определение его приношу благодарность старшему научному сотруднику Государственного Эрмитажа А. В. Помаранцкому.



Верхний монумент. План и разрез (второй лист альбома).

Сии упавшие воды собраны в круглую мраморную чашу, средину храма занимающую, и оттуда, как из общего источника распределены, то открытыми, то подземными путями на благотворение саду.

Колонны, фриз и карниз храма, по желанию хозяина, заказаны из сибирской яшмы и агата, на сделание которых граф Шуазель Гуфье принял на себя труд; курильницы над столбами бронзовые; из того же самого металла гражданские и торжественные венцы; парапет между курильниц составляющие.

Колонны заказаны из трех штук, то есть из нижней гладкой части, из ложчатой верхней и капители.

По наружному фризу над каждою колонною, где будет соединение камней, полагаются бронзовые патеры с приличными барельефами для закрытия швов.

По карнизу две бронзовые порезки.

А. Цоколь,

В. Ara gratitudinis, жертвенник благодарности.

С. Подножие, вершину дикой горы составляющее.

Д. Бронзовая курильница, служащая вместо пьедесталов, между коими гражданские и военные венцы составляют парапет.

Е. Мраморная чаша, в которую собраны воды и распределены по всему саду.

Ф. Три ступени, отделяющие храм от горизонта, из граниту, неопаленого, из коего сделан и внутренний помост храма.

Подземное строение

Подземный зал для того не назвал я по обыкновению гротом, что гротом называется по русски пещера, а пещера, по моему понятию, не может быть правильное строение. То строение, которое называют в регулярных садах гротами, делают в горе, а иногда, чего боже сохрани, и на открытом месте с колоннами, убирают статуями, раковинами, дресвою и слюдами и никогда в них не заходят, я думаю, право, потому, что мало из сих строений выполняют намерения, для которых они деланы: такие строения скорее бы можно назвать убежищем от жару, храмом прохлады и прочая; но имя не составляет ничего, когда и самая вещь противоречит назначению своему. В гротах, на открытом воздухе построенных, так же жарко, как и во всякой каменной палатке; раковины, дресва и слюда не имеют волшебного свойства прохлаждать воздух, а в гротах, под землею построенных, вечная сырость и плесень отучат хоть бы кого искать там прохлады, где простуду находят, потому что стены сих подземных строений не знаю по какому то странному небрежению делаются по большей части вплоть к земле; кирпич или камень напоятся всегдашнюю сыростью и воздух, который понапрасно нагревает на горе построенный грот, не имеет позволения здесь входить между земли и строения посредником для осушения подземного грота, а потому строение мое подземное с великим рачением отделил я от горы¹.

№ 1-й план подземного зала.

a. Подземный зал.

b. b. Каминны.

c. c. Особые убежища от жару.

d. Бассейн, на котором уступами ставятся цветы, покрывающиеся водяными завесами и составляющими гору в разрезе № 2-й, под литерою с означенную.

f. f. Сходы в грот.

№ 3-й фасад подземного зала

g. Верхний монумент.

h. Верхний терас.

i. Баллюстрад верхнего тераса.

k. Ступени с верхнего тераса на площадь перед монументом.

L. Сходы.

¹ Посредством естественных вентиляторов, в движение воздух приводящих, между стены и горы, а тем самым и отгородил я сырость от строения. (Примечание автора альбома).

m. Вторая площадь перед подземным залом.

n. Группа и статуи, украшающие сходы двух нижних уступов.

o. Деревья с кадками по уступам, соединяющие архитектурный сад с натуральным.

p. Пещеры, сквозь которые верхняя вода упадает в речку.

q. Мосты через оную.

Птичник

Варрон оставил нам план древняго птичника¹: по его описанию здание сие было на подобие храма круглаго, статуями украшенное и куполом покрытое, которой поддерживали восемь ионических колонн снаружи: внутри колонны другого порядка, но менее наружных размером, держали карниз, сверху которого натянутая тонкая сетка заключала птиц в нижней части строения и мешала оным вылетать сквозь отверстие, сделанное в середине свода. Сей свод, прибавляет к тому г-н Пинжерон^{*} расписан был небесными красками и насечен золотыми звездами, перепоясан медным блестящим Зодиаком, по которому движущееся позлащенное солнце означало часы. В отверстии свода положены были крестообразно две железные полосы, в центре которых утверждены вертикально железный прут обращал приделанную к концу онаго Сирену, показывающую ветры. На помосте сего строения из круглой чаши подымался до некоторого возвышения водомет, вокруг онаго на железных, из центра водомета сделанных и листами вызолоченными украшенных, ножках, устроен был круглой подвижной стол в середине пустоту имевший; когда в птичнике давали ужин, то один только невольник служил при всем столе, обращая оный так, что кушанья становились сами перед гостями. В толстоте стола оставлена была пустота, которая наполнялась теплою водою и чрез краны выпускаема была на употребление. В последние времена республики Лукулл и Красс к сим затеям прибавили еще скрытые в своде небольшие трубочки, сквозь которые на гостей упал благовонный дождь по воле хозяина; таким образом, продолжает г-н Пинжерон, все способы природы и художеств употребляли к наслаждению своему сии властелины мира, коих величество равно в делах и в забавах изображалось.

Древнее Варроново предание, с которым я сего дня познакомился², было может причиною, что строители и новых садов общим, кажется, почитали законом делать птичники естли не храмом, то по крайней мере, палатами великолепными и все важныя украшения Архитектуры, как-то: колонны, статуи, вазы без зазрения совести помещали в клетку.

Имея к древности священное почтение, не могу я, однако, о сию пору убедить понятие мое, чтобы великолепныя здания сродни были для помещения птиц. Несобразна мне кажется огромность дому с мелочными оною жилищами. Колонны, статуи беспокойная для них насест и под великолепным сводом отдающаяся горемышная птичья песенка напоминает как то мне

¹ В сочинении своем о земледелии (Примечание автора альбома).

^{*} Lettres de Brutus sur les chars anciens et modernes à Londres». MDCCLXXI. (Примечание автора альбома).

² Сделав в саду Гипподром, надобно было подумать и о колесницах; аббат Флорантин принес мне книгу: «Lettres de Brutus sur les chars etc.», в которой француз самозванец ничего не сказал о том, что обещает в титуле; но после истории сколько людей задавлено было каретами в Париже, подает он мнение, каким образом должно сделать гулянье, где упоминает и о птичнике Варроном описанном. Стр. 234. (Примечание автора альбома).

испразненный монастырь, в котором воробьи служат обедню, а притом летучия хозяева над головами гостей может быть в необходимость поставляли Лукулусов благовонный дождь.

Естьли бы свободныя художества от обычаа не столько зависели, ни-когда бы я не сделал в саду естественном птичника похожего на дом чело-веческий, а еще меньше на храм божий. В Версалии, в Петергофе и в про-чих симметрических садах им место там, где природа служит по линейке и птички могут петь по нотам; но в саду естественном кто хочет их слушать во всей простоте сельской, которой они напоминают прелести, для того де-лал бы я птичники простыя по месту и по назначению их. Развалина какая ни есть между лесу сеткою заплетенная близь ручейка или при водо-пое, хижины или какой ни есть сельской навес подле нескольких дерев сеткою заплетенных, перемычка из дерев сделанная над текущею водою и подле ней пещерка или что-нибудь подобное, составляли бы мой птичник. Строение онаго не противоречило бы месту и употреблению, а для уха тем приятнее была бы песня их, чем лучше сокрыты от глаз слушателя неволя певцов заключенных. Но среди Москвы, на открытом возвышенном месте, близь дому великолепного такого рода птичник был не у места, и для того сделал я птичник в принятом обычном вкусе, с той только отменою, что певцов отделил от слушателей, без того они бы взаимно друг другу мешали. Сред-нюю залу, определенную для завтрака и ужина, поместил я между двух хоров в открытой галлее, под сеткою живущих, которых слушать весьма покойно могут любители; сидящие в двух нишах и так, что одним будет слышно совсем иное пение, нежели другим, хотя слушатели не токмо друг друга видят, но между собою и говорить могут. Простое сие волшебство весьма простым способом исполняется: в перемычках нишей, за карнизом скрываются небольшие отверстия, утвержденных в них растробою жестяных трубы проведены в жилище птиц и там под аркою устроенны жестяныя же ронки расположены точно в том месте, в котором птички выют гнезды, так, что сквозной воздух, проходя через сии отверстия в зал и пронося голос, утрачивает силу онаго под сводом купола. Открыв или закрыв большее число отверстий, от воли хозяина зависеть будет заставить петь птиц своих громче или тише.

Позолоченное солнце и показующия ветры Сирены может быть не больше бы удивило своею Механикою в наши времена, как и куранты на Спасской башне, а потому и в сем случае спас я себя от греха подражания, и хотя возобновить древния сии чудеса весьма бы было не трудно, но я опасался, чтобы подражание не было смешно, представляя нам на кирпич-ных небесах кукольную комедию, в которой позолоченное Солнце, играющее первую роль, заслужило историческое предание.

Водопад посреди круглого стола составлял, конечно, хорошее украшение и тем более был у места, что освежая воздух, занимал он движением гостей своих, а шумом заставлял петь хозяев, служа им водопоем, но как у меня птицы отделены от среднего зала и для водопоя оных сделаны два неболь-ших каскада по обоим концам открытых галлерей, в которых содержатся под сеткою птицы, то фонтан и показался мне тем более лишним, что воду проводить бы надобно было машинами.

В плане, фасаде и разрезе буквы означают:

- а. Круглый зал для собрания.
- б. Две ниши для слушания птиц.
- в. Пролет для виду на Кремль и далее.
- г. Две открытые галлерей под сеткою для птиц, в середине которых не-сколько душистых цветников и плодоносных кустарников.
- д. Каскады для водопоя птиц.

Кроме чертежей, помещенных в альбоме, удалось обнаружить еще три листа к этому проекту, выполненные той же рукой, что и чертежи в аль-боме. Один из них находится в собрании Музея Академии художеств в Ленинграде, два — в собрании Отделения рисунков Государственного Эрми-тажа. На листе из собрания Музея Академии художеств изображен раз-рез к проекту Верхнего монумента, отличающийся лишь во второстепенных деталях от соответствующего чертежа альбома. На одном из чертежей со-брания Государственного Эрмитажа представлен генеральный план всего парка, почти без отступлений повторяющий соответствующий лист из аль-бома², а на другом (стр. 129) дан интересный вариант последнего листа альбома³. Подобно ему, этот, второй, чертеж из собрания Государствен-ного Эрмитажа разделен по горизонтали на две части, из которых верхняя занята перспективой, а внизу помещен план Навмахии и Ликей с Гиппод-ромом. Между ними добавлен еще схематический, продольный разрез по главной оси через Навмахию и Ликей. Этот разрез позволяет установить, что изображенную влево от Навмахии длинную узкую площадку автор проекта предполагал оградить высокой стеной стриженной зелени, образу-ющей как бы своеобразный открытый зад без кровли.

Генеральный план Навмахии и Ликей в эрмитажном варианте не дает существенных отличий от представленного в альбоме. Только небольшой круглый бассейн около Киоска заменен здесь равной по размеру круглой пар-терной клумбой-площадкой. Наоборот, перспективный вид парка во многом отличается от имеющегося в альбоме. Прежде всего рисунок охватывает зна-чительно меньшую часть парка, чем в альбоме. Справа перспектива заканчи-вается тотчас же за центральными рострами Ликей, замыкаясь большой группой деревьев. В левой части рисунка условно (и не соответствуя плану) за изгибом дорожки Гипподрома у Храмов победителям представлен какой-то непонятный обрыв с деревьями, как будто растущими прямо из бассейна Навмахии. Ликей и Гипподром отличаются только в деталях от соответ-ствующих изображений в альбоме (так, вместо ваз на лестницах у Ликей помещены статуи). Существенны различия в изображениях дальнего плана на том и другом рисунках. В этом варианте нет террасы с Верхним монументом, а вместо нее, несколько вправо, и значительно ближе к переднему пла-ну, изображен небольшой открытый павильон ротонда (без статуи в середи-не). Весь рисунок из собрания Государственного Эрмитажа кажется первой фиксацией архитектурной идеи, когда замысел еще окончательно не прора-ботан. Очевидно, мы имеем здесь более раннюю стадию проектирования, чем представленная в альбоме.

Переходя к более детальному рассмотрению всего проекта, необходимо в первую очередь разрешить вопросы о его датировке, о точном месторасполо-жении парка и, наконец, об авторстве проекта.

¹ Инвентарный № 639. Размер 30 × 49. Бумага «С. Коол». Чертеж не совсем закон-чен. Поступил из Государственного Русского музея. Происходит из собрания В. Аргу-тинского-Долгорукова.

² Инвентарный № 12933. Размер 47 × 57,5. Бумага «С. Коол». На обороте листа имеется надпись карандашом «P.B.V. at Mosco», что, очевидно, должно быть прочтано как «Prince Besborodko villa at Moscow». Судя по почерку, надпись эта сделана Адамом Менеласом. Последнее подтверждается и тем обстоятельством, что среди чертежей и рисунков, приобретенных Эрмитажем совместно с этим двумя (см. следующее приме-чание) в 1894 г., есть целый ряд работ Менеласа для б. Царского Села и Петергофа, в том числе значительное число предварительных набросков и вариантов. Повидимому, это были фрагменты личного архива Менеласа.

³ Инвентарный № 12957, размер 61 × 93. Происхождение этого чертежа то же, что и предыдущего.

Вопросы о предполагавшемся местонахождении парка и датировке проекта разрешаются на основании ряда опубликованных писем Безбородко и официальных документов.

21 апреля¹ 1797 г. в компенсацию за предоставленный графом Безбородко к коронации Павла I «Слободской дворец» в Москве ему «...пожаловано было в вечное и потомственное владение... порожнее место... у Яузы у Нико-лы в Воробине»². Безбородко задумал постройку здесь нового большого дворца. Выполнение проекта дворца было поручено им Кваренги. 27 августа того же года Безбородко писал своему племяннику Г. П. Милорадовичу: «В Москве начинаю я дом строить огромное прежнего. План делает Гварен-ги»³. Весною следующего года, сообщая графу С. Р. Воронцову, что он со-бирается ехать в Москву, Безбородко добавляет: «Воспользуюсь так же сим временем, чтобы заложить новый дом в Москве на прекрасном и первом в Москве месте, в конце Воронцова поля на Яузе у самого Белого города лежа-щем, которое достал от княгини Хованской покойный князь Потемкин, а после него купила блаженной памяти императрица. Везу с собой Гваренги, сочинившего огромный план»⁴. Сам Безбородко высоко ценил проект Кваренги. 23 ноября 1797 г. он писал тому же С. Р. Воронцову: «Я решился пу-ститься на новое здание, которое по крайней мере потомству покажет, что в наш век и в нашей земле знали вкус. Весною его начнут»⁵.

7 июня 1798 г. состоялась торжественная закладка дома, закончившаяся фейерверком. Сам Безбородко сообщал о приготовлении к этим торжествам в письме к Воронцову от 26 мая: «...балов здесь довольно, в том числе и я даю один 7-го июня на моем месте в построенных из досок и палаток галле-реях и залах, закладывая в тот день новый дом»⁶.

Вскоре начались подготовительные работы по постройке, но менее, чем через год — 6 апреля 1799 года, Безбородко умер, и с его смертью были за-брошены все работы по постройке дворца. «Огромный план» Кваренги остал-ся не осуществленным в натуре.

Проект здания дворца, разработанный Кваренги, дошел до нас в ряде его подлинных чертежей⁷. Часть из них была гравирована, и эти гравюры включены в оба издания проектов Кваренги, выпущенные его сыном Джульо Кваренги (1821 и 1843—1844 гг.).

На основании приведенных данных можно совершенно точно устано-вить расположение участка, на котором должен был находиться дворец и парк.

Для постройки дворца и разбивки парка предназначался большой участок (ныне почти целиком застроенный жилыми домами) между

¹ Все даты указываются по документам, т. е. по старому стилю.

² «Русский Архив», кн. I, 1877, стр. 214. Слободской дворец был куплен каз-ною в 1785 г. у наследников графа Бестужева-Рюмина и подарен Екатериной II Без-бородко 3 июля 1787 г. Свое название он получил от «немецкой слободы», где он находился (там же, стр. 201). Полученный Безбородко участок на Воронцовом поле был затем им расширен, судя по его собственным словам, покупкой прилегающих участков (см. ниже).

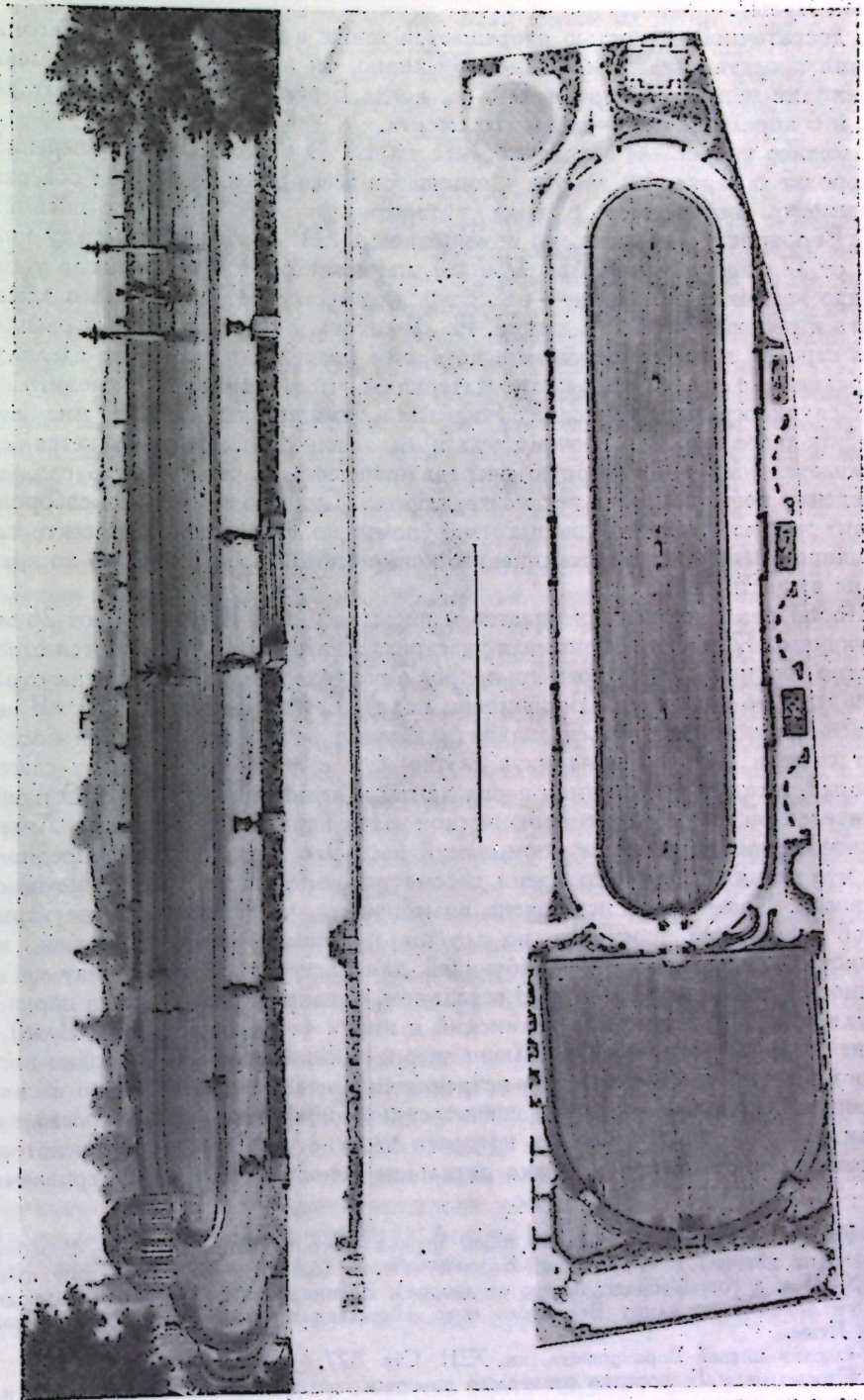
³ Там же, стр. 217.

⁴ «Архив князей Воронцовых», кн. XIII, М., 1879, стр. 390—391. Под «прежним домом» Безбородко разумел Слободской дворец.

⁵ Там же, стр. 379.

⁶ Там же, стр. 394.

⁷ Чертежи хранятся в собрании Музея Академии архитектуры СССР. Они поступили из Отделения рисунков Государственного Эрмитажа. Их всего восемь, в том числе четыре листа основного проекта (план первого этажа и три листа с фасадами и разре-зами) и четыре листа, подготовительных к гравюрам (планы первого и второго этажей, два листа с фасадами и разрезами). Некоторые из них изданы в альбоме «Исторической Выставки Архитектуры 1911 года» (стр. 167).



Перспективный вид, план и схематический продольный разрез нижней части парка (вариант). Чертеж из собрания Государственного Эрмитажа.

Воробьиным переулком, улицей Обуха (б. Воронцово поле), Грузинским переулком, улицей Чкалова (б. Земляным валом) и Серебреннической набережной Яузы¹.

С достаточной четкостью разрешается также и вопрос о времени возникновения проекта сада Безбородко. Очевидно, он мог быть создан только в промежутке между 21 апреля 1797 г., когда Безбородко получил этот участок, и 6 апреля 1799 г. — днем его смерти.

Сложнее вопрос об авторе проекта парка. В опубликованной переписке Безбородко о парке при дворце упоминается всего дважды, причем оба раза, повидимому, не имеется в виду интересующий нас проект. В письме к С. Р. Воронцову (без даты, но помещенном П. И. Бартеневым между письмами от 17 июня и 23 ноября 1797 г.), написанному в период, когда у Безбородко возникли сомнения — не проще ли вместо постройки нового здания купить и реконструировать дом Н. Н. Демидова, он писал: «Дом я располагал строить и самый огромный, которому Кваренги и план уже сделал; и собирался уже велеть подражать материалы, чтобы зимою их свозить, но вдруг случилось, что Николай Никитич Демидов предложил мне свой дом»² и далее поясняя, почему это предложение Демидова кажется ему привлекательным, он в первую очередь отмечает: «...что тут есть сад, для разведения коего потребен век моего длинее». Судя по тому, что Безбородко говорит только о проекте дворца и не упоминает совершенно о проекте парка, можно предполагать, что никакого конкретного проекта парка в то время еще не существовало.

Второй раз о парке упоминается в письме к С. Р. Воронцову от 26 мая следующего, 1798, года. Описывая участок, на котором предполагается строительство дворца (к этому времени вопрос о покупке дома Демидова уже отпал, и речь идет об участке на Воронцовом поле), Безбородко сообщает: «Я скупил все места и имею более двадцати десятин земли. Дом будет в восемьдесят саженей длины, пятнадцать глубины, а с флигелем на сорок саженей ширины³, с садом регулярным перед домом и аглинским к низу»⁴. О наиболее интересной и наиболее специфической части парка — с Навмахией, Ликеей и Гипподромом здесь тоже упоминаний нет. Это дает основание предполагать, что очевидно, и в это время рассматриваемый нами проект еще не существовал. Конечно, не исключена возможность, что Безбородко не упомянул об этой части проекта и по другим причинам — относясь к ней, как слишком малореальной или требующей для своего описания, ввиду ее необычности, много места и т. д. В остальном, однако, характеристика парка — «регулярный перед домом и аглинский к низу» (т. е. на склоне к Яузе) — вполне соответствует проекту. Имени автора проекта парка Безбородко нигде не упоминает; имя же Кваренги встречается в его переписке только в связи с проектом дворца. По первому впечатлению можно приписать и проект парка также Кваренги, с работами которого чертежи альбома имеют некоторое поверхностное сходство⁵. Однако детальное сопоставление рассматриваемых

¹ Изображенные на генеральном плане церкви — это церкви «Николы в Воробинех» (направо от дворца) и «Грузинской Божьей матери» (одноименная знаменитому памятнику XVII в. в Китай-городе; налево от дворца). Здание дворца должно было выходить главным фасадом на улицу Воронцово поле. Навмахия и Ликей располагались вдоль берега Яузы.

² «Архив князей Воронцовых», кн. XIII. Стр. 377.

³ Приведенные Безбородко размеры в точности соответствуют силуэту дворца, изображенному на генеральном плане и на чертежах проекта Кваренги.

⁴ «Архив князей Воронцовых», кн. XIII. Стр. 394.

⁵ Во время устройства выставки Кваренги в залах Музея Академии художеств летом 1938 г. этот проект был предположительно отнесен к работам Кваренги. Ср. в статье автора в журнале «Архитектура Ленинграда», 1938, № 4, стр. 65.

чертежей с достоверными работами Кваренги заставляет совершенно категорически исключить возможность принадлежности их этому зодчему.

Чертежи, помещенные в альбоме, отличаются от работ Кваренги как по приемам композиции (ср., например, характерные легкие коринфские колонны в Торжественных вратах или внешний облик Подземного зала), так и по манере исполнения. Для автора проекта парка Безбородко показательно широкое совмещение ортогонали и перспективы (Подземный зал), сочетание плана с внешним обликом, данным в перспективе (Каскад и Акведук), совсем иные приемы графического изображения скульптур, чем у Кваренги (Торжественные врата, статуя Верхнего монумента). Даже деревья, которые на первый взгляд как будто особенно напоминают деревья на чертежах и рисунках Кваренги, по существу изображены совершенно иначе (ср., например, ели на листах с Подземным залом, Птичником и Торжественными вратами и наметенные одним абрисом-силуэтом деревья на изображениях Торжественных врат, Каскада и Акведука). На чертежах полностью отсутствуют, столь характерные для Кваренги, фигурки людей. Своеобразный прием, при помощи которого оформлен лист с изображением Верхнего монумента, где надпись дана на полуразвернутом «свитке», а фасад монумента изображен как бы на подвешенной ткани, нигде не встречается у Кваренги.

Против авторства Кваренги говорят и надписи на чертежах — крупными буквами непосредственно среди изображений. В тех случаях, когда они встречаются у Кваренги (как известно большинство его чертежей вообще лишено всяких надписей), они сделаны очень мелкими буквами, скорописью и помещены за пределами обрамления чертежа (чаще всего внизу слева). Решительно против авторства Кваренги говорит и факт отсутствия на общей перспективе в альбоме изображения самого дворца. Невозможно предположить, чтобы Кваренги, создавая проект дворца и парка, пропустил бы на общей панораме парка самое большое сооружение, которое он предполагал там возвести. Наконец, уже совершенно категорически опровергает возможность авторства Кваренги пояснительная записка. Из ее двух текстов основным, несомненно, является русский. Он написан от первого лица, от имени создателя проекта; автор записки свободно владеет прекрасным, образным русским языком, причем это, безусловно, его родной язык. Пояснительная записка к проекту представляет значительный чисто литературный интерес и, вместе с тем, раскрывает многие принципы проекта, не нашедшие себе достаточно полного отражения в графических изображениях. Все эти данные заставляют исключить возможность выполнения рассматриваемого проекта архитектором Кваренги.

Сопоставляя все вышеизложенные соображения, можно прийти к выводу, что автором интересующего нас проекта мог быть только Николай Александрович Львов. Работы Н. А. Львова¹ 1780—1790-х годов графически нередко близки к произведениям Кваренги. Но они в то же время обладают как раз многими из тех перечисленных выше качеств, которые и заставляют отвергнуть возможность принадлежности рассматриваемого проекта самому Кваренги. В частности, в проектах Львова встречаются и аналогичные приемы изображения скульптур. Совершенно так же, как в проекте сада Безбородко, нарисованы ели (фасады к проекту казарм в Торжке)², встречаются приемы оформления чертежей подобно примененному в листе с Верхним

¹ Чертежи Львова имеются в собраниях Музея Академии архитектуры СССР (опубликованы в статье М. А. Ильина в журнале «Архитектура Ленинграда» 1941, № 2), Музея Академии художеств СССР, Гатчинского дворца-музея, Отдела рукописей Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина и др.

² Проект находится в собрании Отдела рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. («Собрание архитектуры», № 304).

монументом¹ и т. д. Н. А. Львов, видный поэт и писатель конца XVIII в., является вполне подходящим автором текста к пояснительной записке альбома. Манера изложения записки очень напоминает характерный стиль Львова. Н. Львов был близок к Безбородко (он служил под его начальством). В собрании Музея Академии художеств СССР сохранились проекты Львова, выполненные им для Безбородко (см. стр. 133), и письма Безбородко к Львову; имя Львова вообще нередко упоминается в переписке Безбородко². В пользу авторства Львова говорит и подробное истолкование в проекте различных технических изобретений, которые предполагалось применять в ряде сооружений парка. В частности, для подъема воды в руине, устройства водоснабжения при входе в парк и устройства каскадов в подъемном гроте и танцевальном павильоне, для ограждения грота от сырости и, наконец, в замысловатых акустических сооружениях Птичника. Как известно, Н. Львов очень увлекался различного рода техническими изобретениями, особенно в строительном деле.

Николай Александрович Львов (1751—1803) чрезвычайно интересный представитель русской культуры конца XVIII в. Не получивший систематического образования, но одаренный и настойчивый, Львов отличался разнообразием своих интересов. Близкий друг Державина, Капниста, Хемницера, он сам выступал как поэт и переводчик, к его критическим замечаниям внимательно прислушивались современники. Он был хорошо знаком с Левицким, сохранившим нам черты Львова в трех написанных им портретах³, и с Боровиковским, среди работ которого также имеется портрет Львова⁴. Львов сам охотно занимался рисунком и офортом⁵.

Очень крупной была роль Н. А. Львова как исследователя природных богатств России. Его значение в этой области только начинает раскрываться для нас в последних, частично не опубликованных до сих пор, исследованиях. В какой бы сфере ни работал Львов, всегда он пытался ввести в дело новые, смелые и рациональные предложения. Изобретательность, проявленная им в различных направлениях деятельности, также еще далеко не достаточно освещена в существующей литературе.

Не полностью выявлено и значение Львова для развития русской архитектуры конца XVIII в., хотя его крупную роль в этой области совершенно справедливо подчеркнул академик И. Э. Грабарь еще в дореволюционном издании «Истории русского искусства»⁶.

В области архитектуры Н. А. Львов выступал не только как практик-проектировщик, строитель, изобретатель новых методов строительных работ и новых конструкций, но и как теоретик. В частности, им был выполнен и снабжен интересным комментарием перевод «Четырех книг об архитектуре» А. Палладио⁷. Публикуемый проект парка Безбородко значительно допол-

¹ Аналогично оформлен ряд чертежей Львова в большом альбоме его проектов различных землебитных строений 1801 г., хранящемся там же (Фонд «Эрмитажа», № 262). Впервые изучен и описан в диссертационной работе научного сотрудника Государственного Эрмитажа Н. И. Никулиной.

² Ср. Н. И. Григорьевич «Канцлер князь Александр Андреевич Безбородко...». Т. II, СПб., 1881 г.

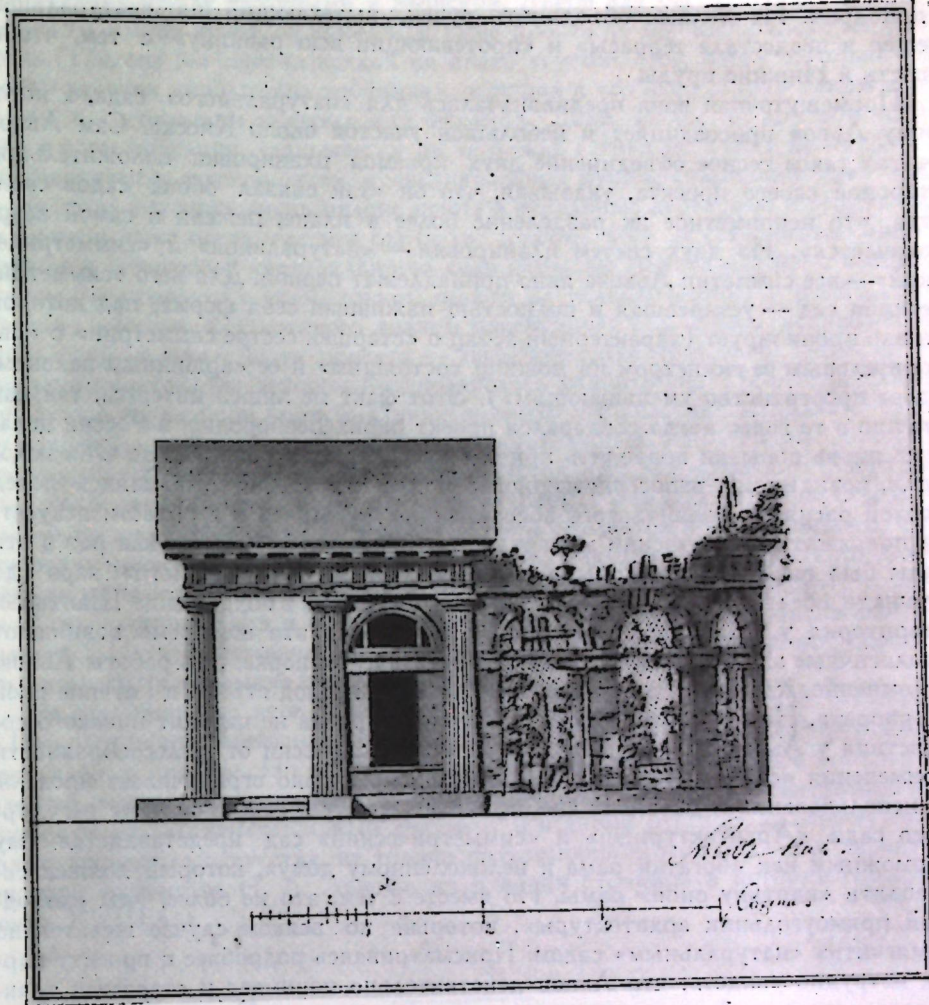
³ См. «Портреты Н. А. Львова работы Д. Г. Левицкого» в «Материалах по русскому искусству», изданных Худ. Отд. Гос. музея, т. I, Л., 1928, стр. 211—214.

⁴ Он был на портретной выставке 1902 г. и воспроизведен в ее «Подробном иллюстрированном каталоге» (стр. 15 и 23).

⁵ Список его гравюр, приводимый Д. Ровинским (Словарь русских гравюров, т. II, стр. 601—604), повидимому, не исчерпывает всех работ Львова в этой области.

⁶ И. Э. Грабарь. История русского искусства, т. III, стр. 469—473.

⁷ Напечатана была только первая книга. Иллюстрации к III и IV книгам, выполненные Львовым, хранятся в Музее Академии художеств СССР.



Проект павильона. Боковой фасад. Подписной чертёж Н. Львова.
Собрание Музея Академии художеств.

няет наши представления о творчестве Львова. Он освещает нам такую область его деятельности, которая до сих пор оставалась совсем неизвестной.

Как уже указывалось выше, описание Львова «Каким образом должно бы было расположить сад князя Безбородко в Москве» — не обычная пояснительная записка к проекту. Можно сказать без всякого преувеличения, что замысел Львова раскрывается для нас по двум направлениям — графически и словесно. И не всегда эти два пути совпадают. В описании есть элементы, не нашедшие себе отражения в чертежах, а некоторые положения записки просто не вполне соответствуют чертежам. Необходимо детально познакомиться и с тем и с другим, чтобы достаточно полно представить себе все задуманное Львовым.

Согласно пояснительной записке, Львов подразделяет проектируемый им парк на две части: «симметрическую» и «натуральную». К первой он относит два района — террасу перед дворцом («ватерпасная площадь») и всю нижнюю территорию вдоль Яузы — где располагаются Навмахия, Ликей и

Гипподром. Их должен объединить ручей, вытекающий из «натуральных» пещер в пьедестале террасы и «протекающий всю равнину» с тем, чтобы впасть в Нижние пруды.

Промежуточная зона предназначалась для «натурального» сада, к которому Львов присоединяет и небольшой участок около Кноска. Сам Львов считал такое тесное объединение двух приемов планировки положительной стороной своего проекта, указывая, что он «так связал обоих садов свойством, что неприметное их разделение более в плане, нежели в самой вещи означается». Из двух систем планировки — «натуральной» и «симметрической» — все симпатии Львова явно принадлежат первой. Для него «симметрический» сад — устаревшая и полностью изжившая себя форма, над которой он зло иронизирует (характерный абзац о «старшей сестре симметрии» с «разорительным ее скипетром из ножиц состоящим» и ее «аршинным законом, вдвое пространство уменьшающим»). Этот факт не лишен интереса, так как именно в те годы, когда создавался проект парка Безбородко, в России делались вновь попытки возродить приемы «регулярной» планировки. Они исходили, повидимому, непосредственно от Павла I, который, преклоняясь перед эпохой расцвета французского абсолютизма, стремился и в области искусства подражать французским монархам того времени. В Гатчине как раз в эти годы был разбит «регулярный» сад перед окнами «арсенального» карэ (до площади обелиска «Коннетабля») и распланирована в подражание Шантильи территория у «Павильона Венеры». Примерно в это же время возникают аналогичные элементы планировки и в Павловском парке. Эти работы Львов, несомненно, прекрасно знал, так как в этот же период строил в Гатчине свой «Приорат». Но принципы «регулярной» планировки не находят никакого сочувствия у Львова. Он не отказывается категорически от целесообразности применения «симметрической» планировки, но сильно ограничивает пределы ее использования и довольно специфически трактует самую систему регулярного сада. «Архитектурный» и «симметрический» сад представляется ему возможным как «богатая рама к великолепному дому», который должен составлять «картину оной» рамы. Но вместе с тем, это не более, чем «холодный прямоугольник архитектуры», который во всяком случае желательно «смягчить» «натуральным» садом. Присматриваясь подробнее к проекту парка, нетрудно увидеть, что Львов действительно понимает и старается трактовать регулярный сад как архитектурное сооружение. Первую часть его сада — «ватерпасную площадь» у дворца — в сущности вообще невозможно рассматривать как часть парка. Это чисто архитектурное сооружение, лишенное даже, судя по генеральному плану, партерных газонов, составляет своего рода «пьедестал» дворца.

В нижней части сада доминирующее значение остается также за сооружениями. Хотя собственно архитектурные сооружения здесь и ограничиваются сравнительно небольшими беседками Навмахии, ее амфитеатром и Храмом победителей с Торжественными воротами, все же по существу весь этот комплекс есть единое, чисто архитектурное произведение. В его решение входят отдельные постройки, зеленая стена стриженной зелени за местами для зрителей в Навмахии и бассейны Навмахии и Ликеи с окружающими последнюю дорожками Гипподрома. Таким образом, и здесь Львов сводит «симметрический» сад к архитектурному сооружению, стремясь в то же время добиться того, чтобы в нем не было ничего «ни лишнего, ни бесполезного».

Вторая часть парка — «натуральный» сад. Он подразделяется, согласно записке, на три части: для утренней, полуденной и вечерней прогулок (сюда же Львов относит широкую прямую аллею от входа в парк до Кноска — по своему характеру принадлежащую скорее к «симметрическому» саду). В отношении этой второй части проекта наблюдаются наиболее существенные

расхождения между чертежами и запиской. Львов как бы дополняет в записке все то, что не успел, не сумел или даже просто не мог изобразить на чертежах. Так, мы бы тщетно искали на плане «густой лес», через который по словам записки «проложена тропинка», ведущая к «со всех сторон закрытой» долине с «небольшим озером» для купания. Даже место, о котором идет речь в этом описании, угадывается на чертежах с трудом. Тогда как в записке говорится о «густом лесе», о «великолепной купине старинных ив» — на плане показаны лишь очень мелкие кусты и отдельные деревья и, в сущности, не имеется даже места, где мог бы быть «густой лес» и «старинные ивы». Именно в отношении «натурального» сада замыслы Львова как бы с особым трудом укладываются (или, точнее, просто не укладываются) в рамки конкретного участка, для которого зодчий проектирует сад. Здесь вскрывается одна специфическая черта проекта — известное несоответствие замысла и реального участка, на котором предполагалось разбить сад. На относительно небольшой территории (максимальные размеры его участка составляют, судя по масштабу на генеральном плане, приблизительно 470 на 395 мм¹.) Львов предполагал разместить роши, лужайки, густой лес, озера, речки с запрудами, целый ряд построек и сооружений и, наконец, Навмахию, Ликею. Очевидно, что он шел при этом не от участка, хотя и ссылается постоянно на то, что все задуманное им находится в соответствии с особенностями участка и даже отчасти непосредственно подсказано ими. Зодчий стремился совместить в парке — сад частного лица и общественный парк для гулянья и спортивных состязаний. Именно последняя сторона замысла Львова, без сомнения, особенно интересна и необычна для его времени².

Не случайно весь этот замысел был разработан Львовым для Москвы. В Петербурге того времени — при Павле I — подобная идея была бы исключена даже в проекте. Но в Москве Львову казалось возможным воплотить в жизнь такую своеобразную композицию парка. Поэтому рассматриваемый проект не только замечательный документ в истории русской архитектуры и садово-паркового искусства, не только интереснейший материал для характеристики творчества Н. А. Львова, но и яркая страница в истории Москвы конца XVIII в.

¹ 220 и 185 сажен (по масштабу).

² Судя по чертежу из собрания Государственного Эрмитажа, представляющемуся нам, как было указано выше, предварительным вариантом всего замысла, Львов начал проектирование именно с этой части всей планировки.

И. В. Маковецкий

ПАМЯТНИКИ ДРЕВНЕЙ ПРОМЫШЛЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ В ПРИКАМЬЕ

Прикамье — один из богатейших районов нашей страны. Это — край полноводных рек и таежных лесов, край древней культуры, богатой памятниками народного искусства и предметами быта.

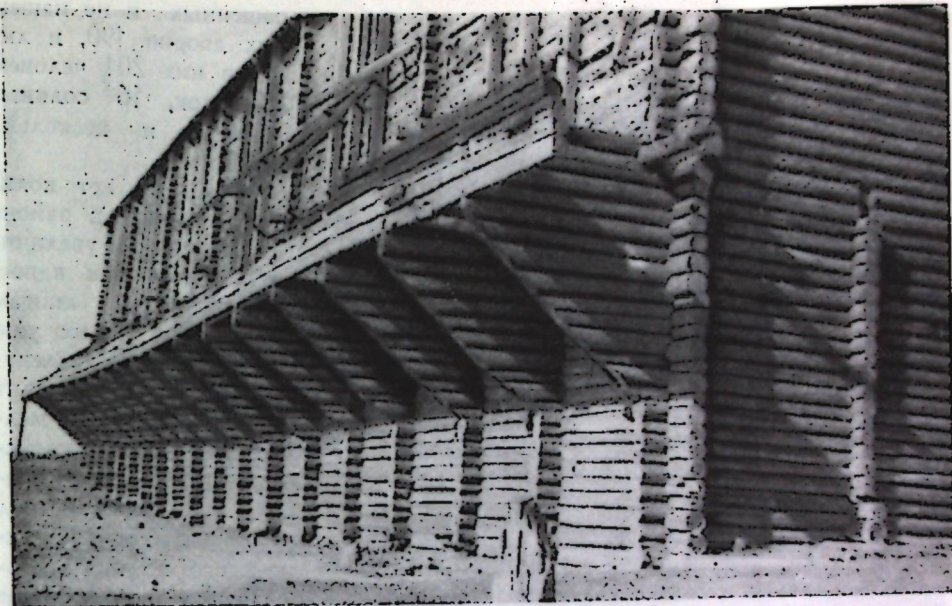
Особый интерес Прикамье представляет для исследователей русской народной архитектуры. Плотники этого края, с большим мастерством используя наличие ценнейших пород строительного леса (лиственницы, кедра, сосны, ели), создали выдающиеся по своим конструктивным и художественным особенностям деревянные сооружения. Лучшие традиции древнего мастерства и сейчас живут и развиваются в сельской архитектуре Прикамья.

Исследование памятников этих районов имеет большое значение для изучения истории культуры нашего народа. Пермская земля находилась на путях оживленной торговли Запада с Востоком. С XI в. Пермь Великая была связана с Булгарским царством, а с XIII в. пермскую землю облагали данью новгородцы, которые создали здесь широкую сеть своих колоний. С 1472 г. Пермь входила в состав Московского княжества. На территории пермской земли посадские люди уже в XV в. завели соляные промыслы, а в следующем столетии стали добывать железо. Развитие художественной культуры и прежде всего народного зодчества этого края целым рядом исследователей связывается с общим развитием культуры древнего Новгорода, а затем Московского государства.

Искусство прикамских плотников всегда высоко ценилось и многие мастера пермской земли принимали участие в создании великолепных сооружений новой столицы русского государства, основанной Петром I на берегах Невы. Соликамская летопись за 1710 г. излагает указ, в котором требовались из Соликамска «в Санкт-Петербург на вечное житье плотники, столяры и котельники с женами и детьми»¹.

* * *

В истории русской архитектуры почти отсутствуют какие-либо сведения об интереснейших произведениях деревянного зодчества промышленного характера. Между тем такие постройки, давно уже потерявшие свое утилитар-



Амбар для хранения соли близ г. Усоля Молотовской обл. Фото И. В. Маковецкого

ное значение, случайно сохранились до наших дней на берегах северных рек и, в частности, на Каме в районе древнейших соляных промыслов, вблизи городов Усоля и Соликамска.

Деревянные промышленные сооружения Соликамска и Усоля (12 построек) являются самыми крупными по своим размерам и единственными хорошо сохранившимися древнейшими деревянными зданиями из всех известных нам памятников национального гражданского зодчества. Поэтому они представляют исключительный интерес для исследователей и большую ценность для истории русской архитектуры.

Как известно, соледобывающая промышленность является одним из наиболее рано развившихся промыслов древней Руси¹.

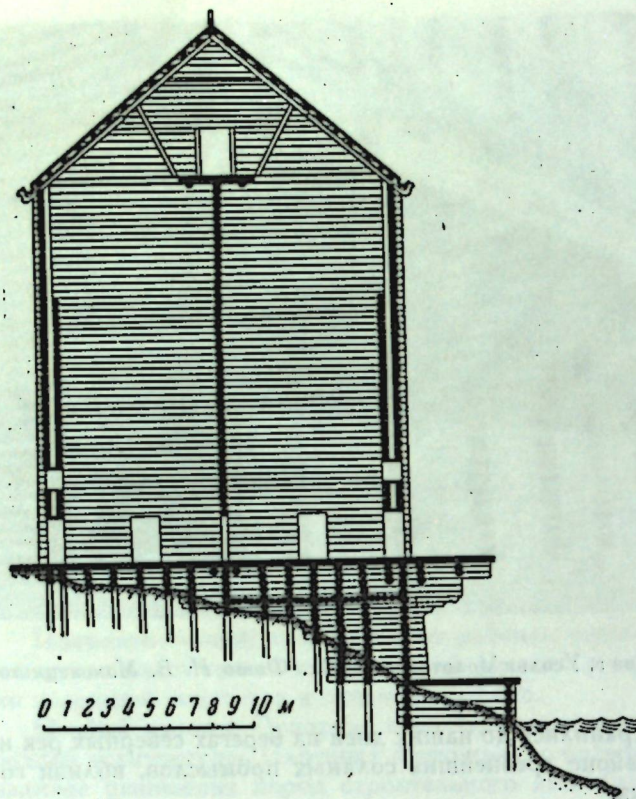
Первые сведения о солеварении на Каме относятся к началу XV в., когда новгородские «гости» братья Колейниковы организовали солеварни на р. Боровой. В 1430 г. они перенесли свои промыслы на другое место, видимо более богатое рассолом: в район р. Усолки, где впоследствии образовался один из крупнейших промышленных соледобывающих и торговых центров Прикамья — г. Соликамск.

По переписи 1579 г. в Соликамске уже имеется «на посаде у соли Камской

¹ Уже в исторических документах XII в. упоминается о разработке и выварке соли в Галиче и Перемышле, а также в Новгородской земле (на берегах Белого моря, в Устюге и Вологде). В XIV и XV вв. солеварение широко развилось почти во всех областях русской земли.

В лицевом житии Зосимы и Савватия Соловецких (рукопись относится к 1538 г.) говорится, что «мнози по многих реках жителне обычай имут соль варити». (Гос. историч. музей. Отдел рукописей. Собр. Вахрамеева, № 71). В этой же рукописи даются впервые схематические изображения процесса выварки соли (л. 38 об.), «чрена» (железной ско-вороды, л. 150—151) и промышленной постройки соляного промысла этого времени (л. 149). Однако эти графические документы, как и все миниатюрные рисунки книги, являются весьма условными и далеко не соответствуют натуре. К сожалению, в исторической литературе почти нет сведений о промышленных солеваренных сооружениях древнего периода.

¹ В. Берх. Путешествие в г. Чердынь и Соликамск. СПб., 1821; стр. 216.



пашенных и не пашенных дворов 190, и людей в них 201 человек, 26 лавок, 16 соляных варниц и несколько церквей»¹.

Через 40 лет количество варниц в районе Соликамска увеличилось более чем вдвое. По писцовым книгам 1622—1629 гг. их уже значится 37. В последующие годы происходит быстрое разорение мелких владельцев промыслов, которые, как правило, добывали рассол из общей трубы и делили его по паям. Солеварение все больше сосредоточивается в руках крупнейших промышленников этого края: Строгановых, Дубровиных, Демидовых, Турчаниновых, Рукавишниковых и др.

Амбар для хранения соли близ г. Усоля Молотовской обл. Разрез. Обмер И. В. Маковецкого и Т. А. Лапиной.

Основными сооружениями соляных промыслов являлись рассольные трубы с насосными механизмами, устанавливавшимися в многоэтажных деревянных вышках, запасные рассольные бассейны, находившиеся обычно вблизи скважин, варницы с железными «чренами» (сковородами) для выварки соли и соляные амбары (магазины) для хранения готовой продукции.

Подобные сооружения всегда относились к важнейшим городским зданиям. В соликамской летописи при перечислении лучших построек, сгоревших при пожаре, наряду с земской избой, таможней и церквями, упоминаются соляные амбары². Интересно отметить, что причиной многочисленных пожаров было не только отсутствие самых элементарных противопожарных условий, большая плотность застройки, но и умышленные поджоги, видимо, вызывавшиеся или мстью доведенных до отчаяния «роботных людей» или конкуренцией промышленников, не брезговавших любыми средствами для нанесения ущерба своим соперникам. В той же летописи сообщается, что «в сентябре открыт зажигатель усолец Егорко Лаптев, которого и закопали живым в землю»³.

Посетивший в 1821 г. город Соликамск Василий Берх отмечает в своих записках, что солеварение к этому времени в городе «истребилось, но взамен возникло оно с превосходством в уезде оно»⁴.

¹ Ф. Остроухов. Древние солеваренные товарищества. Журн. «Устои», 1882, № 9—10, стр. 148.

² В. Берх. Путешествие в г. Чердынь и Соликамск, стр. 217.

³ Там же, стр. 216.

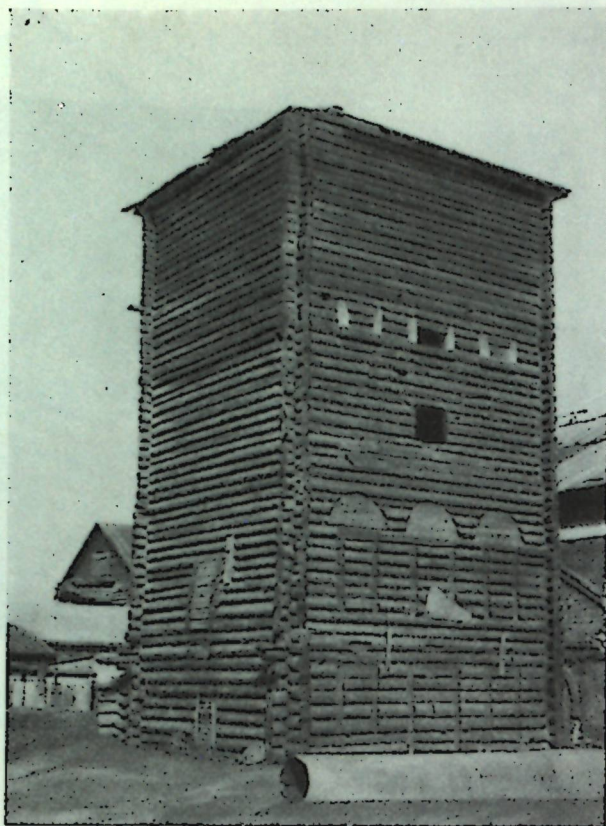
⁴ Там же, стр. 14.



Балкон — верхняя площадка погрузочной лестницы амбара для хранения соли близ г. Усоля Молотовской обл. Фото И. В. Маковецкого.



Консоли, поддерживающие галерею соляного амбара для хранения соли близ г. Усоля Молотовской обл. Фото И. В. Маковецкого.

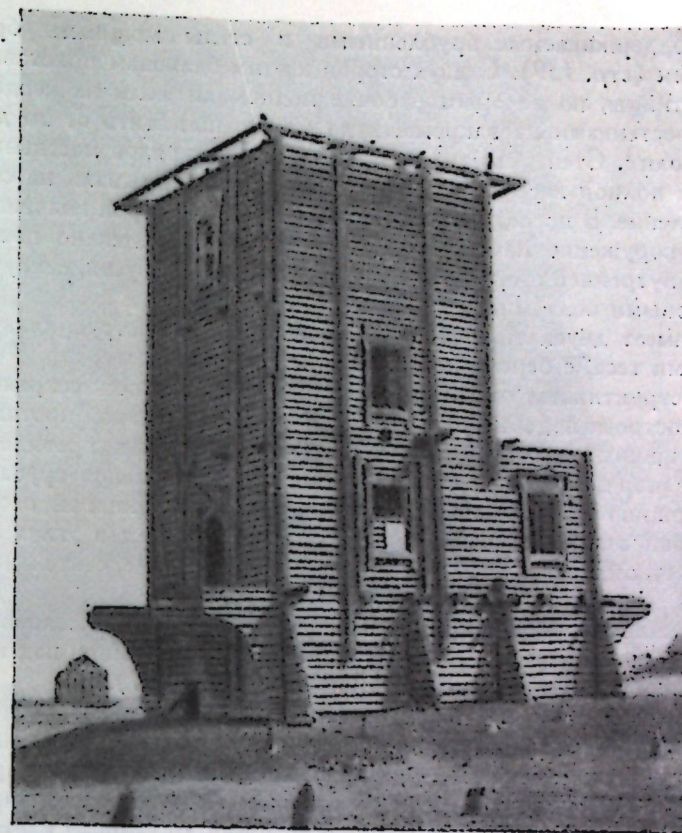


Башня соляного колодца близ г. Усоля
Молотовской обл. Фото И. В. Маковецкого.

Сооружения соляных промыслов Прикамья, за исключением варниц, строились обычно из дерева; в первый период существования промыслов — из лиственницы, позднее — из сосны. Соль и соляной раствор, соприкасаясь с деревом, выщелачивали связующие вещества из его верхних слоев и пропитывали древесину. Соляной раствор служил, таким образом, антисептиком против гниения и червоточины основных конструкций здания. Вследствие этого сооружения промыслов были очень долговечны. В Соликамске и Усолье сохранились до наших дней соляные амбары конца XVII в.¹, представляющие образцы древнейшего промышленного деревянного зодчества северо-восточных областей нашей страны (стр. 137).

Основные соляные промыслы находились на староречье Камы и ее притоках, что объяснялось, с одной стороны, наличием здесь солевых слоев, а с другой — возможностью удобного вывоза соли водным транспортом. Однако подход судов за солью непосредственно к амбарам, где она хранилась, возможен был только в половодье. Необходимость разместить значительные запасы соли, добывавшейся в течение года, заставляла владельцев строить амбары больших размеров, вследствие чего они и являлись самыми крупными промышленными постройками на промыслах.

¹ По ведомостям Управления усольскими заводами, существующие ныне в Усолье соляные амбары были построены в 1684 г.



Башня соляного колодца близ г. Усоля Молотовской обл.
Фото И. В. Маковецкого.

Сохранившийся в Усолье амбар имеет характерную конструкцию: вся постройка находится на склоне берега, она значительно приподнята «на ряжах» — бревенчатых клетках, ячейки которых не превышают полутора метров. Такая конструкция была вызвана стремлением предохранить запасы соли от проникновения воды в весеннее половодье, при котором уровень реки поднимался на 6—11 м, а также необходимостью создать прочный фундамент для амбара (стр. 138). Со стороны реки вдоль всей стены здания тянется широкая галерея на бревенчатых консолях, имеющая ширину более 4 метров. К этой галерее приставали суда.

Соль перевозили обычно на специальных судах, так называемых «пермских ладьях», в которых отсутствовали какие бы то ни было железные крепления и связи во избежание «ржавления соли» (этими же особенностями отличались многие промышленные сооружения солеваренного промысла). «Пермские ладьи» имели очень большие габариты и достигали в длину до 40 сажен при ширине в 10 сажен. Поэтому галерея амбара, к которой временно пришвартовывалось для погрузки несколько таких судов, должна была иметь огромные размеры. С противоположной стороны амбара имеются обычные дверные проемы, предназначавшиеся для выгрузки соли на гужевой транспорт, а позже были устроены и люки-окна для засыпки железнодорожных вагонов, подававшихся сюда по специальной ветке, построенной в XX в.

Торцовые стороны амбара имеют на уровне чердака далеко выступающие

балконы, поддерживаемые врубленными в стены мощными бревенчатыми консолями (стр. 139). С двух сторон к этим балконам приставлялись открытые лестницы, по которым рабочие поднимали соль на чердак. Амбар разделен простенками на закрома, куда можно поместить от 50 до 100 тысяч пудов соли¹. Стены амбара возведены из двух рядов массивных бревен, так как при полной загрузке здания солью они испытывали на себе значительное давление. В последующее время, видимо, во второй половине XIX в., когда это сооружение начало ветшать, были дополнительно поставлены с внешней и внутренней стороны здания вертикальные бруссы, стянутые между собой железными болтами.

Амбар имеет двускатную кровлю на самцовых конструкциях, покрытую двумя рядами теса, с берестяной прокладкой.

Ряд конструктивных особенностей характерен для всех сохранившихся в Прикамье построек подобного типа. В связи с значительной протяженностью стен, достигавших иногда 12—16 м, и применением, как правило, цельных бревен (без наращивания), в каждом последующем венце сруба менялись местами вершина и основание ствола лиственницы. Важной особенностью техники рубки этих сооружений является заруб бревен в углах снизу, что исключало возможность затекания воды в паз и, следовательно, гниения углов.

Вторым типом деревянных промышленных сооружений, сохранившихся в районах соляных промыслов Верхней Камы, являются башни над колодцами, из которых добывался соляной раствор (стр. 140—141).

По своему внешнему облику эти постройки напоминают крепостные сооружения. Они обычно бывают четырехгранными с одним, двумя или четырьмя отсеками внутри помещения. Высота башен достигает трех-четырёх этажей или 10—12 м. Центральную часть сооружения занимает рассольная труба с насосными механизмами, вокруг которой устроена лестничная клетка. Второй отсек предназначен для приводного механизма, имевшего в ранний период конную тягу, а затем паровую машину или электролебедку.

Высокие, отдельно стоящие башни на равнинном левобережье Камы были открыты со всех сторон для сильных и порывистых ветров. Устойчивость башни поэтому имела важное значение для продолжительной и бесперебойной работы промысла. Талантливые русские зодчие проявили много изобретательности, создав особые конструкции, неизвестные в каких-либо других сооружениях подобного типа. Концы бревен нижних венцов башни выпускались далеко за основные стены, благодаря чему создавались своеобразные, рубленые контрфорсы, расходящиеся во все стороны и опирающиеся на твердую почву или вбитые в землю сваи (стр. 143). На уровне второго этажа башен часто устраивались помосты на таких же консолях, как и в соляных амбарах.

Башни имеют иногда декоративные украшения, например, в виде стесанных поверхностей рубленой стены, имитирующих различные формы проемов. Нередко красивые по своим пропорциям, большие полуциркульные окна сочетаются с маленькими щелевидного характера отверстиями, освещающими лестничную клетку.

Несколько иными по своей конструкции являются постройки запасных соляных бассейнов, или ларей, как их называют местные жители. Они предназначались для раствора, поступавшего сюда из колодцев и затем распределявшегося самотеком по варницам. Эти сооружения обычно строились из тщательно обтесанных и плотно пригнанных друг к другу брусьев той же лиственницы. Первый этаж их представляет собой подклеть с узкими горизонтальными окошками, второй этаж является монолитным глухим деревян-



Контрфорсы башни соляного колодца близ г. Усолья Молотовской обл.
Фото И. В. Маковецкого.

ным чаном, до верха наполнявшимся соляным раствором. Вокруг здания устроен обходной помост, к которому с торцевых сторон приставлялись лестницы.

Во время нашего посещения этих промыслов, нам не удалось встретить деревянных варниц, топившихся «по-черному». Существующие варницы сделаны из камня и имеют высокие дымовые трубы.

Сохранившиеся в Прикамье деревянные соляные амбары и башни над колодцами являются редкими памятниками древней промышленной архитектуры. Они отличаются высокой строительной техникой и обладают большой художественной выразительностью.

Глухие монументальные стены хранилищ соли, далеко выступающие бревенчатые консоли причального помоста, нависающие мощные балконы на торцевой стороне здания, к которым были приставлены двухмаршевые лестницы, широкие навесы, тяжелые ставни с коваными жиковинами раскрывают утилитарное назначение отдельных помещений и дают представление о характере древней архитектуры промышленных сооружений.

Анализ архитектуры этих сооружений указывает на общность художественных и строительных традиций, лежащих в основе древних промышленных, культовых и жилых построек. Эти традиции возникли и развивались на протяжении многих веков в стране, богатой лучшими сортами строительного леса. Уменьше народных мастеров использовать этот прочный, легко поддающийся обработке материал убедительно раскрывается на самых различных по своему характеру сооружениях.

Пользуясь одними и теми же средствами (материалами, инструментами, общими приемами обработки дерева), более того — одними и теми же конструктивными решениями в устройстве стен, кровель, крылец, балконов, галлерей и т. д., народные мастера создают необыкновенно разнообразные памятники. Так, например, смелый прием устройства вокруг здания галлерей на

¹ «Обзор соляного промысла в России» составил А. Першин, СПб., 1871, стр. 30.

далеко выступающих кронштейнах встречается не только в соляных амбарах, но и в деревянных церквях и крыльцах простых крестьянских изб Прикамья.

Однако, учитывая назначение здания, плотник в каждом отдельном случае по-разному подходит к трактовке этого конструктивного сопряжения. В жилой постройке, у одностолбного крыльца например, он стремится сделать кронштейны нарядными, обрабатывая концы бревен в форме трехлепестковых розеток, вводя орнамент: веревочки, всевозможные пояски, перехваты и т. п. Такая трактовка сообщает постройке черты интимности.

Более значительные размеры культовых построек и их общественный характер заставляют мастера искать и более обобщенные формы силуэта, придающего всему зданию величественность и монументальность. Галереи таких сооружений, покоящиеся на острых и легких консолях, как бы приподнимают корпус здания от земли и увеличивают впечатление стройности и устремленности вверх всей постройки.

Для соляного амбара плотник избирает более простые, лаконичные объемы. Тяжелые, с косым ровным срезом, далеко выступающие от стены бревна, поддерживающие галерею, отвечают ее чисто утилитарному назначению. Этим же качеством отличаются и балконы амбара, состоящие из шести связанных между собой кронштейнов, средние из которых гладко обтесаны и имеют красивый изогнутый профиль. Напомним, что по обе стороны балкона спускались широкие двухмаршевые лестницы.

Простота архитектурных форм, убедительная конструктивная логика, синтетическое решение утилитарных и художественных задач — вот те качества, которыми обладают лучшие памятники народного зодчества и которые ярко выражены даже в промышленных постройках.

Русский плотник всегда стремился вложить в свою работу максимум изобретательности, срубить доброту, найти наиболее выразительные формы для каждого конструктивного сопряжения и всего сооружения в целом. Красота и польза в его представлении были понятиями нераздельными. Это позволяло ему создавать подлинные произведения искусства вне зависимости от типа и назначения постройки. Именно поэтому нас часто одинаково поражают своими художественными достоинствами и крепостные башни, и ветряные мельницы, и северные церкви, и голубцы на погостах, и простые крестьянские избы, и соляные амбары Прикамья.

Расположенные на берегу реки среди невысоких жилых и хозяйственных построек, соляные амбары доминировали над всей местностью и композиционно держали всю панораму застройки набережной, являясь центрами своеобразных архитектурных ансамблей древних промышленных городов Севера.

В. Н. Лазарев и Н. Е. Мнева

ПАМЯТНИК НОВГОРОДСКОЙ ДЕРЕВЯННОЙ РЕЗЬБЫ XIV ВЕКА

(Людогощенский крест)

Людогощенский крест давно известен историкам древнерусского искусства как выдающийся памятник деревянной резьбы¹. Немалое внимание привлекал он к себе и со стороны палеографов, интересовавшихся его на редкость хорошо сохранившимися надписями². Но можно без преувеличения утверждать, что до недавнего прошлого Людогощенский крест оставался сокровищем за семью печатями. Он был настолько искажен позднейшими реставрациями, что писавшие о нем не были даже в состоянии правильно определить украшавшие его изображения³. Лишь после того, как Людогощенский крест подвергся в 1947—1949 гг. тщательной реставрации в Государственной Центральной Художественной Реставрационной мастерской, стало возможным его научное изучение. С поверхности креста были удалены положенный поверх дерева левкас и два слоя живописи, один из которых датиро-

¹ Л. Даль. Древнейшие деревянные церкви в России. — Журн. «Зодчий», 1875, № 6, стр. 77—79; Его же. Историческое исследование памятников русского зодчества. — «Зодчий», 1872, № 8—9, стр. 132; Арх. Макарий. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях. М., 1860, ч. II, стр. 129—130; И. Толстой и Н. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства, вып. VI. СПб., 1899, стр. 167—168; А. Спицын. Заметка о каменных крестах, преимущественно новгородских. — Записки отд. русской и славянской археологии имп. русск. арх. общ., 1903, т. V, вып. 1, стр. 214; И. Шляпкии. Древние русские кресты. 1. Кресты новгородские до XV века, неподвижные и нецерковной службы. СПб., 1906, стр. 12, 24—25, 36; А. Бобринский. Народные русские деревянные изделия. М., 1914, вып. XII, табл. 93(2); Ю. Шамурин. Великий Новгород. М., 1914, табл. к стр. 37; И. Муравьев. Новгород Великий. Л., 1927, стр. 11—12; М. Alpatov — N. Brunov. Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg, 1932, стр. 281—282; Н. Соболев. Русская народная резьба по дереву. М.—Л., 1934, стр. 138; А. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 208; А. Строков и В. Богусевич. Новгород Великий. Л., 1939, стр. 112; В. Лазарев. Искусство Новгорода. М.—Л., 1947, стр. 98; Б. Рыбаков. Ремесло древней Руси. М., 1948, стр. 676.

² Арх. Макарий. Ук. соч., ч. II, стр. 129; И. Срезневский. Древние памятники письма и языка. СПб., 1866, стр. 101—102 и список № 41; А. Спицын. Ук. соч., стр. 214; И. Шляпкии. Ук. соч., стр. 36; М. Михайлов. Памятники русской вещевой палеографии. СПб., 1913, стр. 43—44.

³ Обычно Самсон принимался за Герасима на льве, а Федор Тирон с матерью за Зосиму и Марию Египетскую.

вался XVI в., другой же относился к XVIII в.¹ В настоящее время Людогощенский крест, если не принимать во внимание некоторой изношенности дерева, предстает перед нами примерно в таком же виде, в каком он предстал и перед нашими далекими предками шестьсот с лишком лет назад. Был ли крест в свое время окрашен, сказать трудно. Во всяком случае никаких следов былой окраски не сохранилось. Поэтому вполне возможно, что и в XIV в. крест, включая и его орнаментальные украшения и фигурные изображения, был однотонным, т. е. имел естественный цвет дерева.

Людогощенский крест, согласно надписи, был выполнен в 1359 г. по заказу жителей Легощей, или, как ее называли в старину, Людгощей (Люгощей) улицы Новгорода. До Великой Отечественной войны крест находился в церкви Флора и Лавра на Легощей улице, соединявшей Загородский и Неревский концы Софийской стороны. Похищенный фашистами в 1942 г., он был затем возвращен, с целым рядом других памятников древнерусского искусства, Советскому Союзу. После произведенной в 1947—1949 гг. реставрации крест был передан Государственному Историческому музею, где его можно видеть и в настоящее время.

Вопрос о первоначальном месте хранения креста остается не совсем ясным. Н. П. Кондаков, вслед за архимандритом Макарием, полагал, что он находился, до передачи в церковь Флора и Лавра, в церкви Симеона². Однако нам неизвестна новгородская церковь этого времени, которая была бы посвящена Симеону Столпнику (церковь Симеона на Чудинцевой улице была возведена лишь в 1392 г.)³. Каменная церковь Флора и Лавра на Легощей улице построена в 1379 г.⁴ До этого на ее месте стояла одноименная деревянная церковь, которая сгорела в 1348 г.⁵ Наиболее вероятно, что эта деревянная церковь была восстановлена в ближайшие годы после пожара и именно для нее и был предназначен Людогощенский крест, который позднее перешел, по преемству, в каменную церковь Флора и Лавра. Это наше предположение тем более вероятно, что на кресте имеется изображение обонх этих святых, пользовавшихся в Новгороде широкой популярностью как покровители коневодства.

Людогощенский крест вырезан из дерева (сосны). Его высота равна 2,30 м, ширина — 1,87 м (стр. 147). Крест имеет весьма своеобразную форму, лишний раз свидетельствующую о любви новгородцев к сложным орнаментальным построениям⁶. Каждый из его четырех концов образует по два загибающихся ответвления, которые, смыкаясь друг с другом, обрамляют четыре прорезных круга. Три конца (верхний и два боковых) имеют, кроме того, по четыре отрога с завитками. Нижний конец, к которому примыкает ствол креста, украшен лишь двумя отрогами. По краям прорезных отверстий, а также по наружным краям креста размещены маленькие четырехконечные крестики (первоначально их было двадцать четыре). Повидимому, они призваны были усилить магическую силу креста. Сверху крест увенчан новой

¹ Реставрацию Людогощенского креста начали в 1938 г. в Новгороде, но эта работа не была доведена до конца.

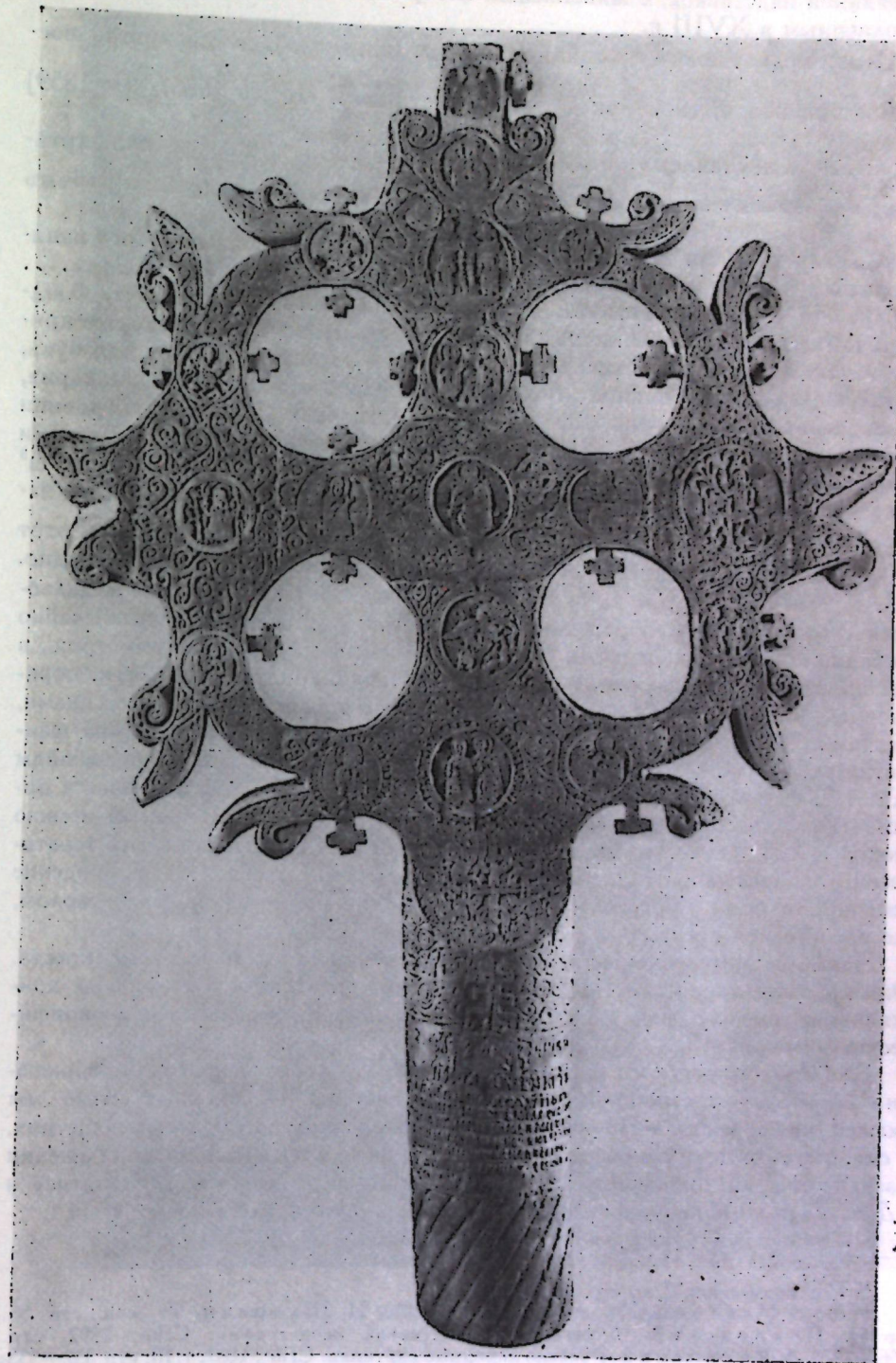
² Арх. Макарий. Ук. соч., ч. II, стр. 130; И. Толстой и Н. Кондаков. Ук. соч., вып. VI, стр. 168.

³ Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. Под редакцией и с предисловием А. Н. Насонова. М.—Л., 1950, стр. 385.

⁴ Там же, стр. 375.

⁵ Там же, стр. 361.

⁶ Людогощенский крест находит себе наиболее близкие аналоги в тех новгородских каменных четырехконечных крестах, в которых концы утолщаются к краям, так что порою концы сливаются друг с другом, образуя четыре круглые прорези. См. И. Шляпкин. Ук. соч., стр. 27 и №№ 326, 342, 345—347, 350—354, 358. Эта излюбленная новгородцами форма подвергнута в Людогощенском кресте орнаментальному усложнению.



Общий вид Людогощенского креста. 1359 г. Государственный Исторический музей.

деревянной надставкой, с живописным изображением полуфигуры архангела, исполненным в XVIII в.

Ствол креста покрыт резной надписью (стр. 149), неоднократно воспроизводившейся, но, как правило, неточно¹: «В лѣ 6867 [= 1359] инди 12 || поставленъ бы крѣ си || Ги ІС ХС помил[у]и вся хрѣяны || на всякомъ мѣстѣ молящася Тобѣ || вѣроу чтымъ срдцемъ и рабомъ

бо || [ж]имъ помози поставившимъ крѣ си || Людогощичамъ и мнѣ написавшемъ || Ф[у]и ма[а]асс рраксс. т[сг]. вввмларрм [аа] сс+..... рр[ф]». Из надписи явствует, что крест был поставлен в 1359 г. «людгощичами» (т. е. жителями Людогощей улицы Новгорода), которые просят Христа о заступничестве. Последние две строки содержат ряд букв, образующих шифрованное письмо. По мнению архимандрита Макария, здесь приведены имена мастера и принимавших участие в устройении креста; по мнению И. А. Шляпкина, мы имеем тут дело с начальными буквами молитв канона или похвалы честному кресту². Б. А. Рыбаков³ дал убедительную расшифровку этой тайнописи; после слов «мне написавшем» он восстанавливает «Якову сну Федосову». Был ли этот Яков только знаменщиком или также и резчиком, сказать трудно.

Лицевая сторона креста украшена орнаментом и восемнадцатью медальонами с фигурными изображениями. Орнамент распределяется необычайно свободно по всей поверхности. Он лишен и намека на строгую симметрию, в нем ярко преломилась живая народная фантазия. Лиственные побеги, образующие орнаментальные завитки, сочетаются с трилистниками, плетенками, крестами. Над надписью в орнаментальное поле вкомпанована фигура фантастического зверя (барса?), очень близкая к аналогичным изображениям на печатях Новгорода⁴. По общему своему характеру орнамент близок к орнаментам новгородских рукописей XIII—XIV вв., хотя он сохраняет и свою специфику. В частности, мы не найдем в нем столь характерного для тератологии плетения линий. Он более прост и более естественен. Нагромождение ремешковых плетений встречается лишь в одном месте — внизу, над стволом, где представлен крест.

Наиболее интересны фигурные изображения Людогощенского креста. Они бросают яркий свет на то, как свободно трактовали в Новгороде христианскую иконографию и как широко использовали нецерковные апокрифические источники.

Для Людогощенского креста характерно, что украшающие его изображения не образуют стройной теологической системы. О причинах этого мы скажем ниже, когда коснемся вопроса о заказчиках креста и тех событиях, в связи с которыми он был изготовлен. По своему содержанию изображения распадаются на три группы: тематика, связанная с Христом («Распятие» и «Денсус»); ангелы-хранители; популярные в Новгороде святые.

¹ См. примечание 2 на стр. 145.

² Арх. Макарий. Ук. соч., ч. II, стр. 130; И. Шляпкин. Ук. соч., стр. 36. Ср. Н. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии. СПб., 1892, стр. 356—357; Д. Ровинский. Русские народные картинки. СПб., 1881, т. III, стр. 332—333; П. Саввантов. Описание старинных русских утварей. СПб., 1896, стр. 66.

³ Доклад в Институте истории материальной культуры. АН СССР. Следует заметить, что последние три буквы надписи остались нерасшифрованными.

⁴ Ср. Н. Порфиридов. Древний Новгород. М.—Л., 1947, стр. 43—44, рис. на стр. 41.



Надпись на стволе Людогощенского креста.



Спас. Деталь Людогощенского креста.

В центре креста расположены три медальона со Спасом (стр. 150), богородицею и Иоанном Предтечей (стр. 151).

Это — традиционный «Денсус», далеко не случайно занимающий центральное место. Так как в надписи жертвователи креста просят о помощи Христа, то «Денсус» был здесь более чем уместен, ибо он воплощал идею предстательства перед Спасом богородицы и Предтечи, молящих о даровании прощения «грехов человеческих». Восседающий на троне с высокой спинкой Христос правой рукой благословляет, в левой держит евангелие. Обращенные к нему богородица и Предтеча сидят на забавных, низких сиденьях, спинки которых неразрывно связаны с орнаментом, заполняющим фон медальона позади обеих фигур. Руки богородицы и Предтечи молитвенно воздеты вверх.



Иоанн Предтеча. Деталь Людогощенского креста.

Посередине, над медальоном с Флором и Лавром, представлено «Распятие» (стр. 152). В центре — распятый на кресте Христос, чья голова окружена нимбом с перекрестием. Лицо Христа обрамлено бородой и ниспадающими на плечи волосами. По сторонам креста стоят Мария и Иоанн. Мария одной рукой утирает слезы, другую держит перед грудью. В такой же позе представлен и Иоанн. Над крестом изображены две полуфигуры ангелов. Не исключена возможность, что представленные справа в медальоне три воина тематически связаны с «Распятием» (стр. 153). Это могут быть те воины, которые иногда изображались около центуриона в этой сцене¹. На

¹ G. Millet. Recherches sur l'iconographie de l'évangile. Paris, 1916, стр. 458, рис. 482



Распятие. Деталь Людогошенского креста.

Людогошенском кресте они выделены в самостоятельную группу. Воины одеты в кольчуги, на их головах — шлемы. Один воин держит копье, другой — меч. Эта необычная группа несомненно намекает на какое-то военное событие, в связи с которым был заказан крест.

В левой части внизу и в правой части сверху изображены фигуры ангела-хранителя с крестом в руках и архангела Михаила с копьем (стр. 155). Хотя вторая фигура входит в состав цикла сцен из апокрифического жития Федора Тирона, тем не менее и она выполняет здесь роль охранителя и покровителя заказчиков креста. В представлении древнерусских людей ангелы играли активную роль в жизни природы и человека: они были связаны со всеми явлениями природы, приставлены ко «всем тварям» и к целым «землям», народам которых они призваны были помогать в их войнах «по повелению божию». Каждый «крестившийся» имел своего ангела, поборника «избранных богом людей» в их борьбе «на противные силы воюющим». Это учение об ангелах было особенно полно развито на страницах Ипатьевской летописи под 1110—1111 годами и получило наиболее полную иллюстрацию в изображениях, украшающих южные врата Суздальского собора. Несомненно и на Людогошенском кресте фигуры ангела-хранителя и архангела Михаила даются в том же идейном истолковании. Они выступают как охранители и покровители жертвователей креста и, в первую очередь, как помощники в их ратных делах.



Три воина. Деталь Людогошенского креста.

Остальные изображения Людогошенского креста посвящены отдельным святым. В этих изображениях особенно сильно пробивается фольклорная струя, насыщающая канонические образы новым жизненным содержанием.

Наверху, в среднем ряду, и внизу слева расположены два медальона с полуфигурами столпников. Они представлены восседающими на столпах: каждый из них в левой руке держит крест, правой благословляет. Оба столпника бородатые. Медальон с верхним столпником лишен надписи. Ошибочно истолкованное, это изображение получило позднее неверную сопроводительную надпись, процарапанную на фоне (IC XP). Конечно, здесь изображен не Христос, а столпник, о чем свидетельствует ясно видимая снизу абак и часть подушки капители колонны. Изображение креста в руках также свидетельствует против предположения, что здесь изображен Христос. Вокруг другого медальона со столпником идет надпись: «стѣи семеонъ столпникъ 20 лѣ стояшеа с[толп]е». Образцы столпников были весьма популярны в Новгороде. Известно, что еще в 1461 г. неподалеку от Новгорода проживал столпник Савва. На новгородских иконах XIII—XV вв. изображения столпников встречаются неоднократно (например, икона Николая в Государственном Русском музее, икона «Отечество» в Государственной Третьяковской галерее; икона Симеона Столпника из Дымского Антониева монастыря в Новгород-



Георгий. Деталь Людогощенского креста.

зается как «муж силен и благодетелен», обладавший к тому же «предивной храбростью»¹. Эти как раз черты художник пытался выявить в Самсоне: он подчеркнул мощь льва, наделив его тяжеленнейшими лапами; тем самым косвенно обрисовано мужество Самсона, сумевшего совладать с таким могучим животным.

Всадник с нимбом (левый медальон верхнего ряда), повидимому, изображает Федора Стратилата (стр. 163). На это указывает наличие бороды (другие конные святые, как, например, Дмитрий и Меркурий, даются обычно безбородыми). На Федоре Стратилате кафтан с поясом. В руках он дер-

¹ А. Попов. Книга бытия небеси и земли, или так называемая Палея историческая.— «Чтения Общества истории и древностей Российских». М., 1881, кн. I, стр. 126.



Кузьма и Демьян. Деталь Людогощенского креста.

жит уздечку, направляя бег крепкого коренастого коня. В образе этого «святого» художник несомненно воспроизвел живые впечатления от новгородских конников.

Особое место занимают три медальона в правой части креста. Они входят в состав единого тематического цикла, иллюстрирующего апокрифическое житие Федора Тирона¹. Наверху представлен архангел Михаил,

¹ А. Пыпин. Памятники старинной русской литературы, т. III, СПб., 1862, стр. 142—145; Н. Тихомиров. Памятники отреченной русской литературы, т. II, М., 1863, стр. 93—100 (по рукописи Троице-Сергиевой Лавры XVI в., № 648, лл. 357—362); В. Прохоров в журнале «Христианские древности и археология», 1864, кн. I, стр. 58—64. Древнерусское отреченное сказание о Федоре Тироне, освободившем свою мать

о котором у нас уже была речь (стр. 155). Он выступает здесь как покровитель ратных людей, в частности Федора Тирона, которому он дал, согласно надписи вокруг нижерасположенного медальона, оружие для борьбы со змием, обитавшим в колоде и закрывшим людям и скоту доступ к воде. В следующей сцене изображен Федор Тирон, спасающий свою мать (стр. 164). В центре дерево, к которому привязан конь. Справа Федор Тирон поражает копьем змия, обвившегося кольцами вокруг женской фигуры — матери Федора. Вокруг медальона идет надпись: «† стын Федоръ Тиронъ шедъ в... побѣди змя а блгвиль Михаилъ и оружье дал». В нижнем медальоне опять изображен Федор Тирон (стр. 165). На нем кольчуга, в его левой руке копье. Он держит за руку свою мать, которая представлена идущей за ним. Лицо матери дано en face, фигура же повернута вправо. Левую руку мать Федора Тирона доверчиво положила на плечо сына. Надпись поясняет изображенное: «† стын Ф[е]доръ ведеть мѣрь изъ кладязя ѿ змяя».

Украшающие Людогощенский крест рельефы выдаются архаическим строем своих форм. Фигуры короткие, большеголовые, конечности крупные и тяжелые, черты лица мясистые. Для всех лиц характерна пучеглазость, причем глаза трактованы наподобие петелек. Лица, как правило, даются en face, фигуры, в каком бы повороте они ни изображались, неизменно распластываются по плоскости. В этих рельефах нет и намека на новый стиль XIV в., столь ярко преломившийся в росписях новгородских церквей Федора Стратилата и Володота поля. Даже такой сравнительно архаический памятник, как Васильевские врата от 1336 г., кажется передовым по сравнению с рельефами Людогощенского креста. Эти рельефы могут быть сопоставлены лишь с наиболее архаизирующими памятниками новгородской иконописи и миниатюры XIV в. (например, иконы «Земная жизнь Христа» и житийный «Никола» из церкви Бориса и Глеба, или «Псалтырь» в Государственной библиотеке им. В. И. Ленина, Рум. 327)¹.

Если мастер Людогощенского креста остался совершенно в стороне от современных ему новых художественных течений, то это не помешало ему весьма образно и наглядно выразить на своем архаическом языке то, что он задумал. Опираясь на вековые традиции русских древодельцев, он оперирует

от змия, восходит к греческому апокрифу (Cod. Vind. hist. gr. CXXVI, fol. 56 seq. и Cod. Vat. gr. 1190, fol. 62—63). Ср. А. Н. Веселовский. Разыскания в области русских духовных стихов. I. Греческий апокриф о св. Федоре. — «Сборник отделения русского языка и словесности имп. Академии наук», вып. XX, 1879. № 6, стр. 1—22; H. Delehauc. Les légendes grecques des saints militaires. Paris, 1909, стр. 37—38. Этот же сюжет фигурирует на трех иконах. Две иконы хранятся в Государственном Русском музее: одна из них (инв. № 2114) относится к новгородской школе XV в., другая написана в начале XVII в. Никифором Савиным. Третья находится в Государственной Третьяковской галерее (инв. № 14302), датируется XVII в. и принадлежит к кругу так называемых «северных писем» (на этой иконе мать Федора Тирона названа Евдокией). Федор Тирон довольно часто изображался на русских княжеских печатях либо стоящим фронтально в рост, с копьем и щитом в руках, либо поражающим змия. См. Н. Лихачев. Материалы для истории византийской и русской сфрагистики. Вып. 1, Л., 1928, стр. 16—18, 85, 114, 116. Н. П. Лихачев оставляет открытым вопрос о том, кто представлен на печатях — Федор Тирон или Федор Стратилат. Действительно, в ряде случаев решить этот вопрос невозможно из-за слишком обобщенной трактовки лица (для Федора Тирона характерна длинная борода). Неясным остается вопрос и о том, кто изображен на византийской эмалевой иконе XIII (?) в. из собрания Базилевского в Эрмитаже (O. Dalton. Byzantine Art and Archaeology. Oxford, 1911, стр. 528; Н. Лихачев. Ук. соч., стр. 18, рис. 8). В сопроводительной надписи Федор назван «Вафириакитом» (ὁ βαφίριακίτης), но отсюда отнюдь еще не вытекает, что представлен Федор Стратилат, как это полагает Н. П. Лихачев. Здесь может быть изображен и Федор Тирон. В пользу этого говорит привязанный к дереву конь, очень близкий к изображенному на Людогощенском кресте.

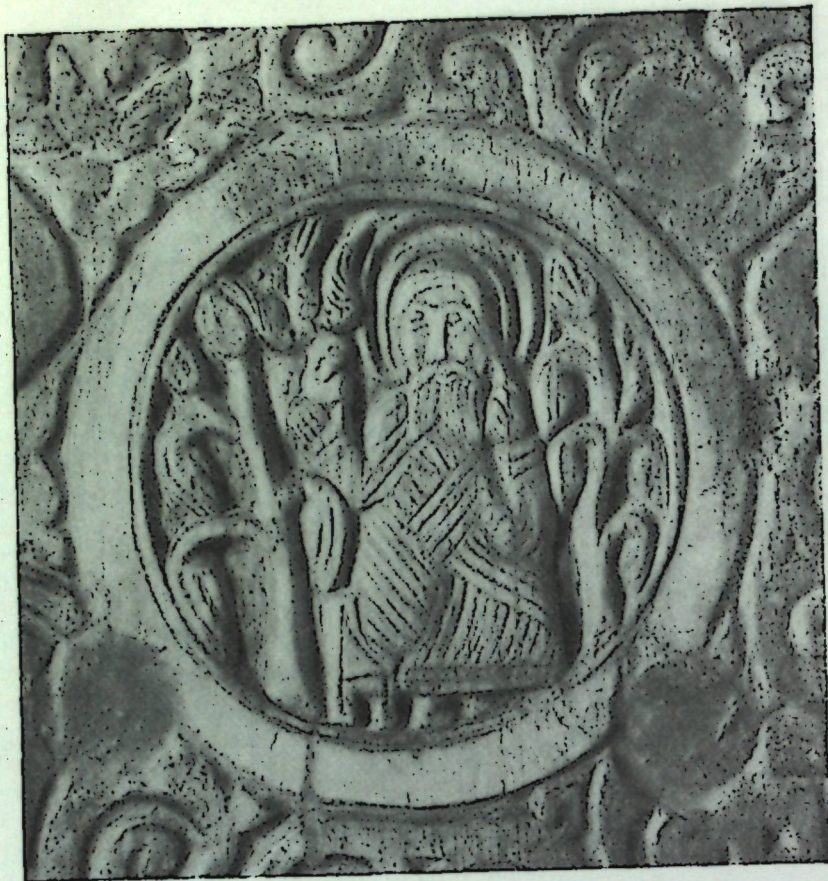
¹ В. Лазарев. Ук. соч., стр. 94, 96, табл. 99—100.



Герасим. Деталь Людогощенского креста.

резцом свободно и в то же время предельно лаконично. Простыми средствами и несложными приемами передает он складки одеяний, пряди волос, колечки, кольчуги, перья крыльев. Его резец никогда не насилует материал, не пытается извлечь из последнего больше того, что он может дать. В этой строгой и экономной манере автор Людогощенского креста выполнил все заполняющие медальоны изображения. Обладая здоровым чувством реальности, он сознательно отошел от традиционных церковных типов с их преувеличенным спиритуализмом. Недаром он так широко использовал апокрифические сказания. Его святые — крепыши, твердо стоящие на земле и всеми своими помыслами связанные с землей. Его пророк Илья — добрый дедушка, его воины — дюжие новгородские ратники, его Федор Стратилат — едущий на верном коняге новгородский боярин, его Федор Тирон — могучий русский богатырь, проявляющий трогательное чувство сыновней любви. Его искусству, заключающему в себе крепкую реалистическую сердцевину, присущи оттенок патриархального простодушия и та подкупающая непосредственность выражения, которой бываюти обычно отмечены произведения народного творчества.

Для изображений Людогощенского креста типично, что они, не образуя строгой иконографической системы, все же связываются в стройное идейное целое. Часть изображений («Распятие» и «Денсус») посвящены Христу и символизируют идею моления. Другая часть (ангел-хранитель и архангел



Пророк Илья. Деталь Людогощенского креста.

Михаил) намекает на покровительство в каком-то ратном деле. О последнем в косвенной форме говорит и группа из трех воинов, облаченных в кольчуги. Выбор святых был, повидимому, продиктован их соименностью заказчикам и названию той церкви, для которой крест был предназначен. Наконец, эпизоды из жития Федора Тирона содержат в себе явный намек на чудесное спасение матери или близкой родственницы одного из заказчиков креста. Все это говорит о том, что Людогощенский крест был пожертвован в церковь Флора и Лавра в связи с каким-то кровавым событием, грозившим большими бедствиями. Естественно поэтому обратиться к новгородской летописи и поискать на ее страницах под 1359 годом изложения таких происшествий, которые могли бы бросить свет на причины создания Людогощенского креста. Как мы сейчас в этом убедимся, летопись дает разгадку интересующего нас вопроса.

В Комиссионном списке новгородской первой летописи младшего извода под 1359 г. приводится следующий рассказ: «Тои же весны, богу попустившю грѣх ради наших, а диаволу дѣйствующу, и по совѣту лихых людий и бысть мятежь силенъ в Новѣгородѣ; отъяша посадничество у Вондрѣяна Захарѣвича не весь город, токмо Славеньскыи конецъ; и даша посадничество Селивестру Лентиеву, и створися проторжь не мала на Ярославлѣ дворѣ, и сѣча бысть: занеже славлянѣ в dospѣсѣ подсѣлѣ бяху, и розгониша заричан, а они безъ dospѣха были, и



Самсон (?). Деталь Людогощенского креста.

бояръ многих побилѣ и полушили, а Ивана Борисова Лихинина до смерти убили. И dospѣша тогда обѣ стороны противу себе: Софѣйская сторона хотя мѣстити бещестие братий свои, а Славеньская отъ живота и от головъ; и стояша три дни межю себе, уже бо славяне и мость переметаша. И сѣха владыка Моисѣи из монастыря и Олексѣи, пойма съ собою анхимандрита и игумены, благослови я, рекъ: „дѣти, не dospѣйте поганымъ похвалы, а святымъ церквамъ и мѣсту сему пустоты; не съступитесь бится“. И прияша слово его, и разидошася; и взяша села Селивестрова на щитъ, а иных селъ славеньскыхъ много взяша; много же и невиноватых людий погубило тогда; и даша посадничество Микитѣ Матфѣвичю, и тако смиришася: не попусти богъ до конца диаволу порадоватися, нъ възвеличано бысть крестиянство в род и род¹. Из этого рассказа явствует, что в 1359 г. в Новгороде был «мятежь силен». Жители Славенского конца отняли посадничество у Адриана Захаревича и возвели в посадники Сильвестра Леонтьевича, вследствие чего на Ярославовом дворце произошла «сеча». Летописец сообщает при этом одну любопытную подробность: «славлянѣ», т. е. жители Славенского конца, были в dospехах, заричане же, т. е. обитатели Софийской стороны, были без dospехов. Заричане оказались

¹ Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов, стр. 365—366.

разогнанными, причем «побили и полупили» многих бояр, а Ивана Борисовича Лихинина убили. Собрав свои силы, Софийская сторона двинулась против Славенского конца. В результате вмешательства владыки Моисея, будущего архиепископа Алексея и архимандрита Юрьевского монастыря удалось избежать кровопролития. Но после того как народ разошелся, села Сильвестра Леонтьевича и других жителей Славенского конца были разорены, причем пострадало немало невинных людей¹. Новым посадником был назначен Никита Матвеевич.

Летописец не сообщает нам о причинах мятежа. Ничего не говорит он и об участии в нем «черных людей». Повидимому, это была борьба между отдельными боярскими семьями, добивавшимися власти в своих узко корыстных интересах. На это, возможно, и намекает летописец, когда говорит, что мятеж возник по совету «лихих людей». В конечном итоге победила партия Софийской стороны. Показательно вмешательство владыки Моисея, известного своей враждебностью к черным людям Новгорода². Это был богатый боярин, проводивший активную антимосковскую политику и яростно преследовавший вольномыслящих еретиков.

Людогощенский крест был поставлен в 1359 году жителями Людгощей улицы, находящейся на Софийской стороне. Следовательно, его заказчиками являлись обитатели той части Новгорода, которая по началу понесла в мятеже потери, а затем, в конечном итоге, победила. Это был, без сомнения, памятный крест. Его пожертвовали в церковь Флора и Лавра в связи с каким-то событием. Как мы сейчас в этом убедимся, тематика его изображений самым недвусмысленным образом намекает на мятеж 1359 г.

На Людогощенском кресте имеется примечательное изображение трех воинов в кольчугах. Даже если связывать эти фигуры с «Распятием», их расположение в отдельном медальоне не может не привлечь к себе внимания. Почему они оказались введенными в украшение Людогощенского креста? Если вспомнить слова летописца о том, что при побоище на Ярославовом дворце славяне были в доспехах, а заричане или, иначе говоря, жители Софийской стороны, без доспехов, в силу чего они и оказались побежденными, то интересующее нас изображение получает убедительное и логичное толкование. Это — напоминание заричанам о необходимости быть на чеку в борьбе с их политическими противниками, напоминание о том, как они «опростоволосились» во время побоища 1359 г.

Редчайший эпизод из апокрифического жития Федора Тирона, иллюстрирующий освобождение от змия матери святого, также содержит намек на какое-то реальное событие мятежа. Повидимому, славяне, побившие и «полупившие» многих бояр Софийской стороны, не нашли спрятавшейся от них матери или какой-либо близкой родственницы одного из бояр, и последнему удалось ее спасти³.

На конечную победу заричан и «чудесное» их избавление от беды намекают и фигуры ангела-хранителя и архангела Михаила, вручившего оружие Федору Тирону для борьбы со змием.

Наконец, фигуры врачей и целителей Кузьмы и Демьяна говорят о том, что из «сечи» на Ярославовом дворце, когда «многих бояр побили и полупили» (в Новгородской IV летописи говорится, что «и хламиды с них

¹ Сам Сильвестр Леонтьевич не пострадал, так как его имя фигурирует в числе новгородцев, подписавших мирный договор с немцами в 1371 г.

² Ср. Б. Рыбаков. Ук. соч., стр. 771—774.

³ По народному месяцеслову, Федору Тирону надо было молиться о розыскании либо украденных вещей, либо сбежавших рабов. См. И. Калинин. Церковно-народный месяцеслов. — Записки имп. русского географ. общ. по отделению этнографии, т. 7. СПб., 1877, стр. 279.



Федор Стратилат. Деталь Людогощенского креста.

драли»), вышло немало жертв, которых надо было лечить и которые нуждались в покровительстве «святых врачей».

Остальные изображения Людогощенского креста либо связаны, как мы уже отмечали, с чисто церковной тематикой («Распятие» и «Денсус»), либо посвящены отдельным святым. Выбор последних был, несомненно, продиктован их соименностью заказчикам креста. Эти заказчики должны были носить имена Симеона, Ильи, Самсона, Федора, Георгия и Герасима¹. Имя второго столпника неизвестно (это, вероятнее всего, Никита, соименный новому посаднику Никите Матвеевичу, либо Даниил). Если все наши предположения правильны, то содержание изображений Людогощенского креста может быть расшифровано примерно следующим образом: жители Людгощей улицы, носившие имена Симеона, Никиты (?) или Даниила (?), Ильи, Самсона, Федора, Георгия и Герасима, пожертвовали церкви Флора и Лавра² крест в память тех знаменательных событий, которые приключились с ними в 1359 г., когда часть их была ранена, а один из них чудом спас от гибели свою.

¹ Эти имена неоднократно встречаются на страницах новгородских летописей.

² Тот факт, что Флор и Лавр изображены на одном из центральных медальонов креста, объясняется, возможно, не только их соименностью названию церкви, но и их покровительством ратному люду. Не случайно Дмитрий Донской перед походом на татар отправился на благословение к Сергию Радонежскому 18 августа 1380 г., т. е. в день празднования Флора и Лавра. Последних рассматривали как покровителей не только коней, но и конных воинов, игравших огромную роль в средневековом войске.



Федор Тирон спасает свою мать от змия. Деталь Людогощенского креста.

родственнику (отсюда введение таких изображений, как фигуры врачей Кузьмы и Демьяна и сцен из жизни Федора Тирона); эти жертвователи сочли нужным напомнить о «сече» на Ярославовом дворище и о временном поражении их партии, объясняемом отсутствием хорошо вооруженных людей (этим продиктовано изображение трех воинов в кольчугах); наконец, они прибегают к заступничеству Христа и ангела-хранителя («Деисус» и фигура ангела с крестом). Таким образом, мы видим, что изображения Людогощенского креста крайне живо и непосредственно откликаются на современные им события. Моменты церковно-дидактического порядка почти отсутствуют в них; эти изображения не образуют никакой «системы» и не подчинены никакому догматическому началу. В них ярко и наглядно пробивается та живая народная струя, которая была обычно враждебна церковной



Федор Тирон уводит свою мать от змия. Деталь Людогощенского креста.

стихии и которая создала здесь образы, поразительные своей неканоничностью и полнокровностью. Тут лишний раз убеждаешься в том, насколько разнообразны аспекты средневекового искусства. Хотя в последнем господствовала отвлеченная иконографическая система, подчиненная строгой регламентации со стороны церкви, оно выдвигало порою и глубоко жизненные решения, которые вытекали из общественных потребностей того времени. Но эти решения, как правило, облекались в иносказательную форму, в силу чего и бывает обычно так трудно найти ключ к их объяснению.

Если не считать деревянного тьяла XIII в. в Историческом музее¹ и второстепенных поделок из дерева, то Людогощенский крест надо рассматривать

¹ В. Лазарев. Ук. соч., табл. 37 а.

как едва ли не древнейший из дошедших до нас памятников этого рода. Он бросает свет на то, какой была языческая и древнерусская скульптура из дерева, от которой уцелело лишь несколько случайно сохранившихся памятников. А между тем мы отлично знаем, насколько это был мощный пласт русской художественной культуры. В течение многих веков основным материалом русских скульпторов было дерево, из которого они резали идолов, рельефы капищ, орнаментальные украшения домов, статуи святых, утварь, кресты и т. д. От всего этого богатейшего мира до нас дошли лишь жалкие крохи. Особенно мало сохранилось ранних памятников (до XV в.). Поэтому так велико значение Людогощенского креста. Вместе с тяблом, хранящимся в Историческом музее, он ясно показывает, что искусство резьбы по дереву воплощало вековые народные традиции. В деревянную резьбу, даже когда она украшала храмы, широким потоком проникали мотивы народного орнамента и апокрифических, отвергаемых церковью сказаний. Вспомним львов на вышеупомянутом тябле, которые мирно соседствуют с шестикрылыми ангелами и христианскими святыми. И как раз в этом плане Людогощенский крест дает интереснейший материал. Не говоря уже о том, что в нем нет ничего от «жесткой» иконографической системы, он насыщен образами, прямо почерпнутыми из апокрифов. Таков Герасим, вынимающий занозу из лапы льва, таков раздирающий пасть льва Самсон, таков спасающий от змея свою мать Федор Тирон. Все эти образы порождены живой народной фантазией. Они в своей основе неканонические. И если церковь не смогла преградить им доступ в храмы, то это только убедительное свидетельство того, насколько богатым и разветвленным было народное искусство, обретшее в дереве один из своих излюбленных материалов.

Г. А. Чернова

ПО СТРАНИЦАМ ПРОГРЕССИВНОЙ ЗАРУБЕЖНОЙ ПЕЧАТИ

(О новой экспозиции в Лувре)

В июле 1953 г. была открыта новая экспозиция в Лувре.

Луврский музей, существующий столетия, — гордость французского народа. Здесь собраны шедевры национального искусства. Лувр также хранит в своих стенах прославленные памятники мировой культуры, такие как «Мона Лиза» Леонардо да Винчи, «Умирающий раб» Микельанджело и др.

По многим причинам старая экспозиция Лувра не отвечала требованиям современной музейной практики. Это позволяло рассчитывать, что новая экспозиция будет значительным событием художественной жизни Франции. Нетрудно поэтому представить, с каким нетерпением все ожидали ее открытия.

Новая экспозиция действительно произвела сильное впечатление на зрителей, однако ее успех был успехом скандала. «Люди бежали от одной картины к другой, в ужасе поднимали руки, хватали за одежду незнакомцев, призывая их в свидетели своего возмущения. Со всех сторон раздавались гневные вопросы: „Где же находится французская живопись?“»¹.

Одной из первых откликнулась на это «событие» газета «Юманите». В редакционной статье «Скандал в Лувре» была дана резко отрицательная оценка новой экспозиции. Признавая некоторые отдельные удаchi этой экспозиции, как, например, грандиозную перестройку галлерей Медичи, «Юманите» призывала к тому, чтобы именно отдельные яркие достижения не заставили «забыть самое главное...»². Самым существенным пороком новой экспозиции «Юманите» считает сознательный отказ организаторов выставки от национальных традиций в искусстве. «Под покровом молчания замышлялось наступление на наши национальные традиции»³. Хотя музейные работники Лувра уверяют, что все сделанное ими не связано ни с какой политикой, на самом деле, как утверждает «Юманите», принцип организации новой экспозиции в Лувре связан с «самыми низкими политическими спеку-

¹ «Les Lettres françaises», 16—23.VII.1953. (Здесь и далее перевод автора статьи.—

Ред.).

² «L'Humanité», I.VII.1953.

³ Там же.

ляциями», цель ее — «полное отрицание нашего культурного наследия»¹.

«Юманите» дает очень четкую политическую оценку эксперименту, принятому в Лувре. Организаторы этой выставки, — пишет газета, — играли на руку людям, «жертвующим национальной независимостью в угоду империализму, который не является ни западным, ни европейским...»².

Передовая общественность Франции выразила свое отношение к новой экспозиции также на страницах прогрессивной еженедельной газеты «Леттр франсэз». В этой газете появились гневные статьи с яркими заголовками: «Скандал в Музее Лувра»³; «Это резня». Последняя статья принадлежит перу профессора Академии «Ла гранд Шомьер» — Ш.-П. Леду. Большая горечь звучит в его словах: «Унижение французского искусства выглядит, как сознательно задуманное предприятие. Является ли это концом искусства или гибелью страны?»⁴.

«Мы наивно надеялись, — пишет обозреватель „Леттр франсэз“ Жан Пьер, — что Лувр в один прекрасный день решится достойно показать французскую живопись. Эта надежда должна быть надолго оставлена». По мнению обозревателя, организаторы выставки стремились «...поставить Веронезе, Рубенса, Давида, Курбе на службу политике и распространить наступление по линии денационализации в области искусства»⁵.

Буржуазная пресса своей непосредственной реакцией на эти события по существу подтвердила данную «Юманите» политическую оценку тем, что выдала основной замысел новой экспозиции. На страницах проамериканских газет и журналов пестрели громкие фразы вроде: «Музей Лувра реорганизован по европейскому плану, отвечающему внушениям Европейского Консультативного Совета»⁶.

Что же, в конце концов, произошло?

На этот вопрос дает исчерпывающий ответ буржуазная газета «Ар», которая поместила подробнейшее описание выставки с планом экспозиции и снабдила его весьма интересными комментариями, отражающими «последнее слово» искусствоведческой мысли на Западе.

Вот что пишет по этому поводу хранитель живописи Лувра Жермен Базен. Он сообщает, что в новой экспозиции «картины различных школ чередуются по принципу стилистической общности», подчеркивая таким образом основные линии развития, которые направляли западное искусство: «примитивы, классицизм, караваджизм, барокко, рококо, неоклассицизм»⁷.

В результате такого «метода» стало совершенно невозможным уяснить основные этапы развития национальных школ искусства. Так, например, в первом зале итальянскую живопись почему-то начинают показывать с работ позднего представителя флорентийской школы Боттичелли, минуя выдающихся мастеров раннего итальянского Возрождения — Вероккио и Гирландайо. Во втором зале произведения представителя северо-итальянской живописи Мантеньи экспонированы раньше картин флорентийца Паоло Учелло — мастера первой половины XV века. В третьем зале выставлена живопись венецианца Беллини, а в четвертом зале показываются картины умбрийца Перуджино и венецианца Карпаччо. В пятом зале выставлены вместе картины флорентийца Леонардо да Винчи и венецианца Джорджоне.

¹ «L'Humanité», 1.VII.1953.

² Там же.

³ «Les Lettres françaises», 9—16.VII.1953.

⁴ «Les Lettres françaises», 16—23.VII.1953.

⁵ «Les Lettres françaises», 2—9.VII.1953.

⁶ Цитируется по статье «Scandale au Louvre», «L'Humanité», 1.VII.1953.

⁷ Le Louvre. Histoire vivante de l'Art. «Arts», 26.VI—2.VII.1953

Произведения великого представителя реалистического искусства Испании Веласкеза помещены между полотнами маньеристов Мора и Эль-Греко. Работы реалиста Сурбарана экспонируются среди произведений представителей академической живописи. Гойю произвели в «неоклассики» и поместили между Давидом и Грёзом.

Новая развеска картин породила полную путаницу, в результате чего, как пишет художник Марк Сен-Сен, «нельзя составить даже элементарного представления о характере и развитии иностранных школ. Флорентийцы, венецианцы, феррарцы встречаются в самых неожиданных сочетаниях...»¹.

В результате такого quasi-научного метода экспозиции произведения французской живописи оказались разбросанными по всем этажам и углам. Посетитель, который хочет составить некоторое представление о ходе развития французского искусства, должен пройти много километров, подниматься по лестнице, возвращаться, проходить через египетские залы, заглядывать во все закоулки.

Эта чересполосица сопровождается недопустимым и совершенно произвольным сокращением числа экспонированных полотен. Из сорока картин Пуссена выставлено только девять. Сошли со стен чудесные пейзажи Пуссена «Весна», «Осень», «Зима». Вне экспозиции осталось знаменитое полотно того же мастера «Диоген бросает свою чашу». Такая же участь постигла всем известные работы Делакруа.

В угоду эстетской развеске картин ушло в запасник огромное число произведений. Из 16 картин Клода Лоррена осталось 5; из 51 картины Ле Сюэра — 4; из 11 картин Караччи — 3; из 10 картин Гверчино — 2; из 12 картин Гвидо Рени осталось лишь 4².

Творчество Давида представлено только десятью полотнами, да и то разбросанными в разных местах. Его картины экспонируются рядом с произведениями Паннини, причем знаменитый по своим художественным достоинствам, но небольшой по размерам «Вид Люксембургского сада» совершенно «раздавлен огромным и неудобоваримым» полотном Паннини, как об этом пишет Жан Пьер, обозреватель газеты «Леттр франсэз»³.

В одном месте работы братьев Ленен помещены рядом с произведениями Сурбарана, в другом — портреты Клауэ рядом с жанровыми картинами Вермеера Дельфтского, а далее произведения Луи Ленена выставлены рядом с картинами Сальватора Розы и Джентилески.

Организаторы выставки, продолжая «эксперимент», развесили часть картин французской национальной школы, как они о том сами сообщают, по «социальному принципу»⁴.

Так, например, в одном из залов, между портретами короля Людовика XIII и кардинала Ришелье, выставлены изображения представителей крупной буржуазии, принадлежащие кисти Филиппа де Шампеня. «Третье сословие» представлено картиной Матье Ленена «Игроки в трик-трак». Французский народ отображен в прославленной «Трапезе крестьян» Луи Ленена. «Дворянство мантии» разместилось налево от названных сословий и представлено ранней работой Ле Брена — портретом канцлера Сегюе и автопортретом Пуссена.

Кстати о Пуссене. На страницах газеты «Ар» организаторы выставки дали по существу весьма уничижающую оценку его творчеству, рассматривая его как подражателя итальянцам. Знаменитая картина «Аркадские пастухи»,

¹ «Les Lettres françaises», 16—23.VII.1953.

² «Burlington Magazine», November, 1953.

³ «Les Lettres françaises», 2—9.VII.1953.

⁴ «Arts», 26.VI—2.VII.1953.

по мнению этих знатоков, «выполнена в духе Рафаэля». «Похищение сабинянок» они рассматривают как произведение в стиле Мантеньи, а «Вакханалию» и «Триумф Флоры» — как прямое подражание Тициану. Национальной самобытности они лишили также Фрагонара, объявив, что он будто бы работал в том же стиле, что и современные ему итальянцы и фламандцы.

Во втором этаже Лувра размещены произведения живописи XVIII в., причем, как сообщают организаторы выставки, французская и английская живопись позволяет сделать интересные «сопоставления».

Один из залов организаторами выставки так и назван «франко-английским». Мысль о создании такой экспозиции, как сообщается на страницах «Ар», возникла в результате «обмена трех Тёрнеров из Лондонской галлерей на три картины импрессионистов». «Глубокие» наблюдения над судьбами так называемого «франко-английского искусства» позволили, якобы, установить, что «не существует границ между Бонингтоном и Коро, между Морландом и Жерико»¹.

Можно при желании продолжить длинный список подобных странных и субъективных сравнений. Даже английская пресса (например, журнал «Берлингтон Мэгэзин») в общем весьма скептически высказалась о новой экспозиции в Лувре. Как сообщает редакционная статья этого журнала, организаторы выставки в поисках «стилистического сходства... потеряли даже элементарное чувство здравого смысла»².

Увлекаясь подчас чисто внешним сюжетным сходством, они поместили в одном и том же зале произведения столь различных мастеров, как Корреджо, Рафаэль, Соларно и Андреа дель Сарто, только на том основании, что на этих картинах изображены... дети! Также воедино собраны по формальному принципу картины Ле Сюэра, Филипп де Шампеня и Латура, изображающие «молящихся».

Несколько более повезло, как о том рассказывают очевидцы, голландскому и фламандскому искусству. Жан-Пьер остроумно замечает: «Интересы современной политики Бенилюкса спасли живописные традиции»³. Все же и тут организаторы экспозиции умудрились поместить работы Строцци рядом с произведениями Ван-Дейка.

Весьма неудачна экспозиция итальянского искусства. Наряду с шедеврами, здесь в большом числе представлены произведения, не заслуживающие места в постоянной экспозиции. По мнению очевидцев, это представляет подобие «винегрета»⁴. Большая галерея перегружена итальянской живописью, в то время как многие шедевры французского искусства из-за нехватки места перемещены в запасники. В результате подобной экспозиции французский классицизм выглядит «простым придатком» итальянского искусства⁵.

Эвакуация в запасники Лувра огромного числа выдающихся работ старых западных мастеров продиктована также погоней за внешней красотой экспозиции.

Особенно бесцеремонно вели себя оформители новой экспозиции. Там, где организаторы выставки «поднимают» значение иностранных школ, они это делают с таким шумом и треском, что в значительной мере портят впечатление от выставляемых картин, даже от картин такого великого художника, каким был Рубенс. Его картины взяты в тяжелые черные рамы, напо-

минающие род «катафалка»¹. К тому же каждая картина снабжена крупным золотым номером.

Вместо того, чтобы подобрать для экспозиционного зала такой цвет, который наилучшим образом гармонировал бы с характером и колоритом выставленных в нем произведений, организаторы выставки повесили потемневшую от времени старую живопись на стены, выкрашенные в кричащие тона; между тем, правильно подобранным можно назвать только такой цвет стен, который будет наиболее нейтральным, наименее заметным. Цвет же фона или его фактура, ставшие предметом эстетического любования, не только не помогают воспринимать картины, а наоборот, мешают этому. «Какое отсутствие вкуса, культуры и разума», — отмечает Ш.-П. Леду².

В упомянутой выше редакционной статье журнала «Берлингтон Мэгэзин» сообщается о вопиющем несоответствии плафонов (расписанных известным абстракционистом Браком) экспонированным в стенах Лувра произведениям искусства. Не мудрено, что и по этому поводу французская общественность выступила с многочисленными протестами. Знаменитый скульптор Марсель Громер не может скрыть своего разочарования: «Я покидаю Лувр, — пишет скульптор на страницах „Леттр Франсэз“, — огорченным и возмущенным по поводу того, что постарались это организовать исподтишка, чтобы не дать возможности прессе протестовать против умаления французского гения, который озарял весь мир в течение десяти веков»³.

Новое оформление экспозиции Лувра прогрессивная пресса решительно осуждает. «Нас перенесли на слабо освещенную сцену Мюзик Холла!» — восклицает Жан-Пьер⁴. «Что касается экспозиции портретов на щитах, обитых красным бархатом с позолоченными шишечками, то она вызвана желанием принизить очень хорошие полотна, показывая их в обстановке, подобной парфюмерному салону», — говорит французская художница Сюзанна Роже⁵.

Нигилистическое отношение организаторов выставки к художественному наследию возрождает левацкие настроения 20-х годов, когда была разослана (в 1921 г.) сенсационная анкета с одним вопросом: «Нужно ли сжечь Лувр?» — с возмущением вспоминает президент Ассоциации классических искусств Ж.-Ф. Леглен⁶. И в настоящее время в Америке раздаются голоса, поддерживающие эту бредовую идею. Так, директриса Музея «Необъективного искусства» в Нью-Йорке мисс Ребей заявила в газете «Нью-Йорк Таймс»: «Позор, что бомбы не действуют более активно, чтобы разрушить старое искусство»⁷.

Знаменательно следующее событие, происшедшее вскоре после «скандала в Лувре». Генеральный директор всех музеев Франции Жорж Саль дал интервью относительно дополнительной экспозиции картин голландской школы в павильоне Флоры. Газета «Комба» приводит заверение генерального директора в том, что дополнительная экспозиция приблизительно 2000 картин будет произведена «не по принципам сходства, но по школам» на основе «логических принципов»⁸. С большим удовлетворением и не без иронии откликнулась на это сообщение газета «Леттр франсэз». «Возможно, — пишет Жан Пьер, — кампания, которую развернула на своих страницах «Леттр франсэз»

¹ Le Louvre. Histoire vivante de l'Art. «Arts», 26.VI—2.VII.1953.

² «Burlington Magazine». November, 1953.

³ «Les Lettres françaises», 2—9.VII.1953.

⁴ Там же.

⁵ См. «Les Lettres françaises», 16—23.VII.1953.

¹ «Les Lettres françaises», 9—16.VII.1953.

² «Les Lettres françaises», 16—23.VII.1953.

³ «Les Lettres françaises» 9—16.VII.1953

⁴ Там же.

⁵ «Les Lettres françaises», 23—30.VII.1953

⁶ «Les Lettres françaises», 16—23.VII.1953.

⁷ Цитируется по журналу «Звезда», 1953, № 10, стр. 175.

⁸ «Les Lettres françaises», 23—30.VII.1953.

в защиту наших национальных традиций, имеет прямое отношение к этим событиям»¹.

Горячий протест широких кругов французской общественности против нигилистического отношения к национальному искусству, какое продемонстрировали организаторы этой выставки, является одним из ярких фактов борьбы французского народа за свою национальную культуру, за свои национальные права.

Неудачная экспозиция картин в Лувре, которая приводит к ликвидации понятия национальных школ, является вместе с тем насилием над историческими фактами и находится в вопиющем противоречии с требованиями музейной практики.

Не может быть никакого сомнения в том, что всякое художественное произведение возникает в определенных исторических условиях, в рамках конкретной национальной школы, на почве живых народных традиций. Отрывать от всего этого картины Пуссена или Шардена и механически объединять их по чисто внешним признакам сходства с произведениями мастеров других национальных школ и других эпох — значит заведомо фальсифицировать реальный процесс художественного развития в угоду насильственным и порочным концепциям. Не может быть настоящего искусства вне его органической связи с народом, и потому показ произведений искусства в отрыве от реальной исторической среды способен лишь произвести величайший сумбур.

Когда картина Клода Лоррена выставляется не среди французских, а среди итальянских полотен, история искусства перестает быть наукой и превращается в простой показ «красивых вещей», лишенных всякой внутренней связи и произвольно вырванных из реального исторического окружения, без знания которого невозможно подлинное понимание искусства. Так, например, если экспонировать работы Караваджо и его последователей вперемежку с произведениями болонского и римского академизма, зритель не сможет отдать себе отчет в том, чем идеализированный стиль барокко отличается от реализма.

Новая экспозиция Лувра — наглядный урок того, в какой тупик заходят буржуазная наука и искусство, когда в них побеждают идеи тлетворного космополитизма.

¹ «Les Lettres françaises», 23—30.VII.1953.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

К статье М. Л. Неймана «Синтетические ансамбли метро»

1. Станция метро «Комсомольская-кольцевая». Архитектор А. Щусев. Подземный зал. Общий вид	5
2. Станция метро «Комсомольская-кольцевая». Плафон подземного зала. Мозаика «Александр Невский». Художник П. Корин	7
3. Станция метро «Комсомольская-кольцевая». Плафон подземного зала. Мозаика «Александр Суворов». Художник П. Корин	9
4. Станция метро «Комсомольская-кольцевая». Переход. Мозаика художника П. Корина	11
5. Станция метро «Белорусская-кольцевая». Архитекторы И. Таранов и Н. Быкова. Плафон подземного зала. Мозаика художника Г. Опришко	12
6. Станция метро «Белорусская-кольцевая». Плафон подземного зала. Мозаика художника Г. Опришко	13
7. Станция метро «Калужская». Наземный вестибюль. Главный вход. Архитектор Л. Поляков. Скульптор Г. Мотовилов	15
8. Станция метро «Таганская». Архитекторы К. Рыжков и др. Подземный зал. Общий вид	16
9. Станция метро «Новослободская». Архитекторы Д. Душкин и А. Стрелков. Подземный зал. Витраж художника П. Корина	17

К статье В. И. Антоновой «Сергей Орлов»

1. С. Орлов. Сказка о Коньке-Горбунке. Цветной фарфор. 1938	22
2. С. Орлов. Жонглеры. Цветной фарфор. 1946.	23
3. С. Орлов. Мать. Гипс. тонированный. 1941—1943	25
4. С. Орлов. Александр Невский. Цветной фарфор. 1943.	27
5. С. Орлов. Сказка. Цветной фарфор. 1943—1944	29
6. С. Орлов. Сказка о рыбаке и рыбке. Цветной фарфор. 1945	31
7. С. Орлов. Леший — свистун. Цветной фарфор 1944—1945	32
8. С. Орлов. Иванушка на Коньке-Горбунке. Цветной фарфор. 1944—1945	33
9. С. Орлов. Голова русского крестьянина. Бронза. 1950	35
10. С. Орлов, А. Антропов, Н. Штамм. Бюст Юрия Долгорукого. Бронза. 1949	37
11. С. Орлов. Модель памятника Юрию Долгорукому. Гипс тонированный. 1947.	39
12. С. Орлов, А. Антропов, Н. Штамм. Памятник Юрию Долгорукому. — Фрагмент. Гипсовая модель, выполненная в натуральную величину. 1947—1952.	41
13. Памятник основателю Москвы Юрию Долгорукому. Скульпторы С. Орлов, А. Антропов, Н. Штамм; автор постамента архитектор В. Андреев. Бронза, гранит. 1947—1954	43
14. С. Орлов. Детали орнамента цоколя памятника Юрию Долгорукому. Лабрадорит. 1947—1952	46
15. С. Орлов, С. Кириченко, А. Антропов, Н. Штамм. Украинка. Гипс, смальта. 1950	45

К статье К. С. Володиной «К вопросу о датировке пейзажей Александра Иванова».

1. А. Иванов. Пейзаж. Рисунок	52
2. А. Иванов. Субиако («Вид города»). Этюд	53
3. А. Иванов. Деревья у ручья. Рисунок	54
4. А. Иванов. Деревья у ручья. Этюд	55
5. А. Иванов. Кладбище. Рисунок	56
6. А. Иванов. Кладбище. Этюд	57
7. А. Иванов. Di Pompei. Рисунок	58
8. А. Иванов. Вид из Помпей. Этюд	59
9. В. Раев. Неаполь. Рисунок	60
10. А. Иванов. Неаполь («Этюд города»). Этюд	61
11. А. Иванов. Рисунок из записной книжки	62
12. А. Иванов. Оливковое дерево. Долина Аричча. Этюд	63
13. А. Иванов. Оливы. Рисунок	65
14. А. Иванов. Горная долина. Рисунок	66
15. А. Иванов. Горная долина. Этюд	67
16. А. Иванов. Ветка. Рисунок	69
17. А. Иванов. Рисунок	70
18. А. Иванов. Вилла на неаполитанском побережье. Этюд	71
19. А. Иванов. Камни. Рисунок	72
20. А. Иванов. Вода и камни под Палаццо-Уоло. Этюд	73
21. А. Иванов. Рисунок	74
22. А. Иванов. Дерево в тени над водой в Кастель Гандольфо. Этюд	75

К статье Э. Н. Ацаркиной «Ф. Я. Алексеев».

1. Ф. Алексеев. Вид Петропавловской крепости и Дворцовой набережной. Эскиз. Акварель. Около 1793	82
2. Ф. Алексеев. Вид Петропавловской крепости и Дворцовой набережной. 1793	83
3. Ф. Алексеев. Вид на Михайловский замок. Около 1800	85
4. Ф. Алексеев. Красная площадь в Москве. 1801	86
5. Ф. Алексеев. Соборная площадь в Кремле с Грановитой палатой. Начало XIX в.	87
6. Ф. Алексеев. Ивановская площадь в Московском Кремле (левая часть). Начало XIX в.	88
7. Ф. Алексеев. Ивановская площадь в Московском Кремле (правая часть). Начало XIX в.	89
8. К. Чесский. Вид Александровской площади в Полтаве. Гравюра 1808 г. с рисунка Ф. Алексеева	91
9. Ф. Алексеев. Вид Кремля и Каменного моста с набережной Москвы-реки. 1815	95

К статье Г. И. Гунькина «Новые сведения о В. И. Баженове».

1. В. И. Баженов. Проект здания Московского университета (?). План первого этажа	98
2. В. И. Баженов. Проект здания Московского университета (?). План второго этажа	99
3. В. И. Баженов. Проект здания Московского университета (?). Фрагмент центрального входа	101
4. В. И. Баженов. Павильон Инженерного замка	103
5. В. И. Баженов. Проект здания Московского университета (?). Главный фасад	104-105

К статье Г. Г. Гримма «Проект парка Безбородко в Москве»

1. Общий вид переплета альбома	109
2. Генеральный план парка Безбородко (первый лист альбома)	111
3. Терраса с Подземным залом и Верхним монументом. Фасад сооружения, план и разрез Подземного зала (третий лист альбома)	112
4. Перспективный вид и план нижней части парка с Навмахией и Ликсеей (одиннадцатый лист альбома)	113
5. Навмахия. План и фасад (десятый лист альбома)	115

6. Торжественные врата и Храмы победителей. План и разрез (шестой лист альбома)	116
7. Храм победителей и Торжественные врата. Фасады (седьмой лист альбома)	117
8. Птичник. План, фасад, разрез (четвертый лист альбома)	118
9. Каскад и акведук в развалине. План и перспективный вид (пятый лист альбома)	119
10. Въезд в нижний сад. План и фасад (девятый лист альбома)	120
11. Кносск. План и фасад (восьмой лист альбома)	121
12. Верхний монумент. План и разрез (второй лист альбома)	123
13. Перспективный вид, план и схематический продольный разрез нижней части парка (вариант). Чертеж из собрания Государственного Эрмитажа	129
14. Проект павильона. Боковой фасад. Подписной чертеж Н. Львова. Собрание Музея Академии художеств	133

К статье И. В. Маковецкого «Памятники древней промышленной архитектуры в Прикамье»

1. Амбар для хранения соли близ г. Усолья Молотовской обл.	137
2. Амбар для хранения соли близ г. Усолья Молотовской обл. Разрез	138
3. Балкон — верхняя площадка погрузочной лестницы амбара для хранения соли близ г. Усолья Молотовской обл.	139
4. Консоли, поддерживающие галлерею соляного амбара для хранения соли близ г. Усолья Молотовской обл.	139
5. Башня соляного колодца близ г. Усолья Молотовской обл.	140
6. Башня соляного колодца близ г. Усолья Молотовской обл.	141
7. Контрфорсы башни соляного колодца близ г. Усолья Молотовской обл.	143

К статье В. Н. Лазарева и Н. Е. Мневой «Памятник новгородской деревянной резьбы XIV в.»

1. Общий вид Людогощенского креста 1359 г.	147
2. Надпись на стволе Людогощенского креста	149
3. Спас. Деталь Людогощенского креста	150
4. Иоанн Предтеча. Деталь Людогощенского креста	151
5. Распятие. Деталь Людогощенского креста	152
6. Три воина. Деталь Людогощенского креста	153
7. Архангел Михаил. Деталь Людогощенского креста	155
8. Георгий. Деталь Людогощенского креста	156
9. Кузьма и Демьян. Деталь Людогощенского креста	157
10. Герасим. Деталь Людогощенского креста	159
11. Пророк Илья. Деталь Людогощенского креста	160
12. Самсон (?). Деталь Людогощенского креста	161
13. Федор Стратилат. Деталь Людогощенского креста	163
14. Федор Тирон спасает свою мать от змия. Деталь Людогощенского креста	164
15. Федор Тирон уводит свою мать от змия. Деталь Людогощенского креста	165

СОДЕРЖАНИЕ

М. Л. Нейман. Синтетические ансамбли метро	3
В. И. Антонова. Сергей Орлов	20
К. С. Володина. К вопросу о датировке пейзажей Александра Иванова	49
Э. Н. Ацаркина. Ф. Я. Алексеев	76
Г. И. Гунькин. Новые сведения о В. И. Баженове	97
Г. Г. Гримм. Проект парка Безбородко в Москве	107
И. В. Маковецкий. Памятники древней промышленной архитектуры в Прикамье	136
В. Н. Лазарев и Н. Е. Мнева. Памятник новгородской древней резьбы XIV в. (Людогощенский крест)	145
Г. А. Чернова. По страницам прогрессивной зарубежной печати	167
Список иллюстраций	173

ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
77	5 сл. 1	1802, стр. 66	1802, № 2, стр. 66
81	23 сл.	состояния	состязания
126	26 сл.	ропки	воронки
148	8 сл.	мл [а]асс	мл [а]ассе
153	6 сл.	Образцы	Образы
52	Между 3 и 4 сл. пропущена сноска № 3: Путевые заметки Г. Черноцова. Архив ГРМ. Ф. 28, 53—6/1, л. 27		

Сообщения, 4—5

Утверждено к печати Институтом истории искусств Академии Наук СССР

Редакторы издательства Н. И. Воркунова и А. Х. Грансберг. Технический редактор Е. В. Зеленкова
Обложка художника И. Ф. Рерберга
РИСО АН СССР № 67-48В. Т-08536. Издат. № 534. Тип. заказ № 781. Подп. к печ. 11/XII 1954 г. Формат
бум. 70×108 1/16. Бум. л. 5,5. Печ. л. 15,07. Уч.-издат. 14,5. Тираж 4500
Цена 13 руб.

2-я тип. Издательства Академии Наук СССР. Москва, Шубинский пер., д. 10