**Русское искусство и век просвещения**

Михаил В.А.

Известно, что век Просвещения был временем глубоких перемене экономической и социальной жизни всей Европы. Мануфактуры заменяются крупными фабриками с применением машин. С эмансипацией угнетаемых классов все больше внимания уделяется общественному благосостоянию. Экономические потребности и стремления передовых умов приближают отмену феодального порядка. Известны расхождения между защитниками различных доктрин: защитников разума и защитников точных наук, приверженцев античности и почитателей человеческого сердца. Если век Просвещения может считаться эпохой, которая завершилась отменой старого порядка, то фактически буржуазная революция произошла только во Франции.

Россия оставалась страной по преимуществу аграрной. Правда, Е. Тарле давно уже отмечал, что в XVIII веке она не была безучастна к индустриальному развитию Европы (E. Тарле, Была ли Россия при Екатерине экономически отсталой страной? - „Современный мир", 1910, май, стр. 28.). Просвещение быстро получило распространение в стране. Но третье сословие, которое во Франции возглавляло борьбу против привилегированных сословий, было в России мало развито. Успехи капитализма не улучшали условий жизни крепостных. Наоборот, участие землевладельцев в торговле вело к увеличению барщины и оброка. В течение второй половины XVIII века крестьяне несколько раз поднимали восстания. Пугачевщина угрожала империи. Хотя правительство расправилось с восставшими, сопротивление их не ослабевало.

Во Франции в жалобах сельских жителей проглядывает уверенность, что, удовлетворяя их прошения, можно улучшить их положение (E. See, La France economique et sociale au XVIIIe siecle, 1925, p. 178.). В России, по выражению одного современника, крестьяне даже не в состоянии были осознать всю степень их угнетения (Г. Плеханов, Сочинения, т. XXI, M.-Л., 1925, стр. 255.). В одной народной песне того времени говорится о том, что господа привыкли обращаться с ними как со скотиной. Чтобы понять век Просвещения в России, нельзя обойти это главное противоречие.

В своих законодательных начинаниях и реформах правительство Екатерины II широко пользовалось идеями Просвещения. Наказ Комиссии представителей был выдержан в столь радикальных тонах, что королевская цензура запретила его во Франции. Екатерина испытывала потребность в поддержке общественного мнения Европы. Она призывала дворянство быть более благоразумным, чтобы не вызвать восстания угнетенных („Хрестоматия по истории СССР", т. II, М., 1949, стр. 173.). Но вся ее внутренняя политика, особенно во второй половине царствования, клонилась к укреплению полицейского режима („Осмьнадцатый век". Исторический сборник, издаваемый П. Бартеневым, т. Ill, M., стр. 390.). Образованность становилась привилегией дворянства. Освободительные идеи жестоко преследовались. После 1789 года подозрения в симпатиях к якобинству могли погубить каждого человека.

Русское правительство опиралось на дворянство и на высшую администрацию. Но среди дворянства были люди, которые осознавали приближение кризиса монархии. Они восставали против продажности и падения нравов и требовали, чтобы дворянство было более действенно и добродетельно. Только выполнение гражданского долга может оправдать его привилегии (П. Берков, Л. Сумароков, М.-Л., 1949.".). Консервативная знать думала только о поправках к тому, что существовало, не допуская мысли об изменении общественного порядка.

Другой слой дворянства, разочарованный положением вещей, был склонен к такому отношению к жизни, которое можно определить современным термином „escape" (бегство). Русские франкмасоны стремились к усовершенствованию собственной личности. Уставшая от придворной и светской жизни знать готова была восхищаться порывами сердца и чувствительности, а также прелестями сельской природы (Г. Гуковский, Очерки по русской литературе XVIII века, М. - Л., 1937, стр. 249.).

Наиболее радикальные революционные воззрения отстаивал А. Радищев. Сформировавшийся под воздействием мыслителей Просвещения, Радищев идет дальше своих вдохновителей. Сочувствуя страданиям человеческого рода, Лоренц Стерн блещет в „Сентиментальном путешествии" больше всего в анализе своих глубоко личных переживаний. В „Путешествии из Петербурга в Москву" Радищев целиком захвачен картиной страданий народа (А. Радищев, Путешествие из Петербурга в Москву. Т. I-II, М.-Л., 1935.). Все его мысли и стремления направлены на то, чтобы улучшить судьбу угнетенных людей на всех широтах мира, включая Новый Свет. Сатира Новикова разоблачала пороки привилегированных сословий и оказывала этим сильное воздействие на умы (Г. Макагоненко, Н. Новиков и просвещение в России в XVIII веке, М.-Л., 1951.).

Жан-Жак Руссо и Мабли признавали право народа подниматься против феодальных злоупотреблений. Но Вольтер сомневался в умственных силах народа и не скрывал своего презрения к „черни". На Западе утверждали, что необходимо сперва освободить душу, то есть дать народу образование, прежде чем освободить его тело. Русские просветители относились с большим доверием к простым людям. Радищев был убежден, что как только народ получит свободу, он породит героев.

В поисках золотого века мыслители Запада обращались к первобытному обществу арабов и индейцев. Русские мыслители угадывали в трудовой и патриархальной жизни русских крестьян мудрость, которой не хватало светскому обществу. Скромный дар, полученный Радищевым от слепого нищего, рассматривается им как знак его сердечного согласия с народом.

Представители третьего сословия во Франции уделяли мало внимания нуждам крестьянства, и это стало источником их постоянных разногласий. В России прогрессивным представителям дворянства было суждено защищать интересы народа. Своим интересом к эпической поэзии, к сказкам, к фольклору русские опередили Шлегеля и Перси. Композитор XVIII века Е. Фомин, значение которого было открыто совсем недавно, был автором оперы „Ямщики", сплошь сотканной из народных напевов (Б. Доброхотов, Е. Фомин, М.-Л., 1949.).

Екатерина еще при жизни своим меценатством завоевала себе европейскую славу. Эта слава долго сохранялась и после ее смерти. Екатерина умела воспользоваться огромными средствами, которыми располагала, и угадывала дарования поэтов и художников, которые окружали ее трон. Можно подумать, что в России в XVIII веке все происходило в искусстве по воле государей и в их честь.

В действительности коронованные меценаты и их приближенные были далеко не всегда чутки к нуждам искусства. Э. Фальконе сталкивался с сопротивлением императорской бюрократии („Переписка Фальконе". Сборник императорского русского исторического общества, Спб., 1879.). Великая княгиня упрекала Камерона за нарушение „правил архитектуры" (L. Hautecoeur, L'architecture classique a Saint-Petersbourg a la fin du XVIIIe siecle, Paris, 1912, p. 60.). Но главное это то, что смысл искусства этой эпохи не может быть сведен к прославлению монархии и крепостничества. Ломоносов и Державин вынуждены были посвящать свои оды императрицам, но больше всего их вдохновляла слава родины, богатства ее природы, судьбы народа. Великие архитекторы XVIII века, русские и иностранные, строили дворцы для государей и вельмож. Но при дворе господствовал стеснительный этикет и сервилизм, подавляющая человека роскошь. Между тем в парке и в беседках Павловска царят благородная простота и чувство меры, достойные мудреца, покинувшего развратный свет. В своей недавней книге Рудольф Цейтлер справедливо отмечает внутреннее родство между утопиями этого времени и статуями и картинами классицизма (R. Zeitler, Klassizismus und Utopie, 1914.). Многие дворцы и парки XVIII века выглядят как воплощение мечтаний гуманистов эпохи Просвещения (П. Чекалевский, Рассуждения о свободных искусствах с описанием произведений русских художников. Спб., 1792. Автор хвалит художников Древней Греции, „так как они не унижали своего разума для того, чтобы украсить пустяками дом богатого человека по его вкусу, так как все произведения искусства соответствовали тогда мыслям всего народа". В этом высказывании можно угадать эстетическую программу русского художника XVIII в.).

Нет возможности каждого отдельного художника связывать с определенным общественным слоем и считать его представителем (В. Богословский, Общественная природа и идейная сущность архитектуры русского классицизма последней трети XVIII века. - „Ученые Записки Ленинградского университета". Серия исторических наук, т. 2, 1955, стр. 247.). Более существенно не упускать из виду общей зависимости искусства Просвещения от общественных вопросов, постоянную зависимость лучших умов эпохи от того брожения мыслей. Русские художники эпохи Просвещения служили задаче освобождения человечества от болезней века. Воображая себе общественный строй, основанный на правде, природе, справедливости, они рисовали в своем творчестве идеальные картины искомой гармонии. В этом — связь искусства с историческими предпосылками эпохи.

Петербург — это наиболее регулярный город среди всех столиц Европы, он больше других проникнут духом Просвещения. Европеизация русского искусства была облегчена пребыванием в России в то время первоклассных западных мастеров и, с другой стороны, образовательными путешествиями молодых русских художников во Францию и Италию. Эпоха Просвещения была глубоко проникнута уверенностью, что те же моральные и эстетические принципы могут найти себе применение на всех широтах. Французский язык — как универсальный язык „республики изящной литературы" — укреплял эту уверенность. В результате нередко предавался забвению национальный характер культуры. Недаром почитатель всего французского Фридрих II не обнаруживал чуткости к немецкой культуре своего времени.

Возрождение классического ордера и почитание колонны в архитектуре, мифологические мотивы и аллегории в скульптуре, черты придворной светскости в портрете — все это в большей или меньшей степени было свойственно искусству XVIII века во всех странах Европы. До недавнего времени принято было считать, что и Россия не составляла исключения из этого правила. В свое время А. Герцен считал, что в XVIII веке русская цивилизация была целиком европейской. „Национального в ней осталось, — по его словам, — только известная грубость" (А. Герцен, О развитии революционных идей в России. - Собр. соч., т. VII, М., 1956, стр. 133-262.). Пристальное изучение как русской культуры этого времени, так и других европейских стран, убеждает, что каждой из них были свойственны свои особенности.

Согласно плану реконструкции Кремля, выработанному В. Баженовым в 1769— 1773 годах, это святилище первопрестольной должно было быть превращено в средоточие всей русской империи (М. Ильин, Баженов, М., 1945, стр. 41; А. Михайлов, Баженов, М., 1951, стр. 31.). Главные артерии страны, дороги из Петербурга, из Смоленска и из Владимира, должны были сходиться на главной площади Кремля. Это в известной степени напоминало расположение трех дорог, сходившихся перед Версальским дворцом. В резиденции французского монарха центром должна была служить его роскошная опочивальня. Замысел Баженова носил более демократический характер. Дворец оставался в стороне, центр Кремля занимала широкая круглая площадь, предназначенная служить местом для всенародных праздников. Это подобие амфитеатра должна была заполнять толпа зрителей. По выражению русского зодчего, перестроенный Кремль должен был служить „на радость и утеху народа". Современники Баженова угадывали утопизм этого проекта. Карамзин сравнивает Баженова с Томасом Мором и Платоном (Н. Карамзин, О достопримечательностях Москвы. - Соч., т. IX, 1825, стр. 252.). Проект Баженова остался неосуществленным. Некоторое понятие о нем дает только деревянная модель. Но архитектурная мысль великого мастера нашла себе отражение позднее, в полукруглой площади К. Росси перед Зимним дворцом (А. Михайлов, указ, соч., стр. 74.).

Баженов был не одинок. Таврический дворец, воздвигнутый И. Старовым для фаворита Екатерины Потемкина, рассматривался современниками как попытка возродить славу столиц античного мира. Действительно, увенчанный куполом, опирающимся на колонны, его центральный зал кажется созданным для того, чтобы соперничать с римским Пантеоном. Классицисты Западной Европы не ставили себе таких грандиозных задач. Интерьер парижского Пантеона Ж. Суффло более расчленен, более легок и не производит такого внушительного впечатления. Примечательная особенность русских купольных зданий — их пирамидальность. Дворцы, как древнерусские храмы, как бы вырастают из земли, составляя неотделимую часть окружающей их природы. В этом эпическая сила русской архитектуры.

Классицизм XVIII века во всех странах Европы почитал как непоколебимую догму античный ордер со всеми его элементами. Однако уже Гёте опередил свой век, восторгаясь в 1771 году страсбургским собором и красотой готической архитектуры, в то время почти забытой. Всего через четыре года после него В. Баженов, который и сам стремился приблизиться к народным традициям, признал художественную ценность русского средневекового зодчества и вдохновился им в своем собственном создании.

В его постройках царской резиденции в Царицыне под Москвой это сказалось наиболее ясно. Одна из построек Царицына, так называемые Хлебные ворота, дает представление о методе замечательного зодчего. В ней можно видеть своеобразный сплав классической трехпролетной арки Септимия Севера и чисто русского типа церкви — башни, увенчанной кокошниками и главкой. Не нужно думать, что художник ограничился механическим соединением античных и средневековых мотивов. Взаимодействие и взаимопроникновение разнородных элементов придает созданию русского мастера неповторимое своеобразие.

Отступление от классических канонов дает о себе знать и в выстроенном из розового кирпича мосте Царицына с его стрельчатыми арками. Стиль Баженова в Царицыне принято называть псевдоготическим или неоготическим. Между тем здесь нет характерных для готики ажурных конструкций. Архитектура Баженова более сочная, полнокровная, стена сохраняет в ней свое значение. Царицынский мост ближе к древнерусским традициям. Он напоминает мечети и айваны Средней Азии с их могучими стрельчатыми арками и красочными изразцами.

Архитектура Баженова была подготовлена исканиями работавших до него в России архитекторов Б. Растрелли, С. Чевакинского и Д. Ухтомского. В русском прикладном искусстве этого времени рядом со строго классическими прекрасными, но несколько холодными формами ваз сохраняются, особенно в керамике Гжели, более архаические, красочные типы кувшинчиков чисто национального характера. Одна из построек в Царицыне увенчана круглым диском с вензелем Екатерины, который не находит себе аналогий в классической архитектуре. Зато он очень похож на так называемые „деревянные солнца", которыми народные резчики украшали корабли.

В своем слове при закладке Кремлевского дворца Баженов в качестве прекраснейшего здания Москвы упоминает колокольню Ново-Девичьего монастыря, характерный памятник так называемого „нарышкинского стиля". Но стремления Баженова возродить национальные формы не находили поддержки со стороны властей. Рассказывают, что Екатерина с неодобрением назвала царицынские постройки тюрьмой и приостановила дальнейшее строительство. Между тем одновременно с Баженовым другой русский зодчий, И. Старов, строит дворец Потемкина в Острове на Неве как подобие средневекового замка. Он возрождал в нем белизну и гладь стен древней новгородской архитектуры (А. Белехов и А. Петров, Иван Старов, М., 1951, стр. 404.).

Русский вкус в архитектуре сказался не только в характере декораций и стен, но и в общем расположении зданий. Дворец в Павловске, созданный великим английским мастером Ч. Камероном, восходит к палладианскому типу (В. Талепоровский, Ч. Камерон, М., 1939; G. Loukomsky, Ch. Cameron, London, 1943; М.Алпатов, Камерон и английский классицизм. - „Доклады и сообщения филологического факультета Московского университета", I, M., 1846, стр. 55.). Его окружает английский парк. Но расположение дворца на высоком холме над речкой Славянкой восходит к древнерусской традиции. Кубический объем здания не подавляет окружающей природы, не вступает с нею в конфликт. Кажется, что он вырастает из почвы, как его купол — из куба здания. Ч. Камерон имел возможность узнать русскую традицию и русские вкусы, когда после прибытия в Россию строил собор близ Царского Села (С. Бронштейн, Архитектура города Пушкина, М., 1940, рис. 146, 147.).

Русский классицизм XVIII века предпочитает более свободное расположение архитектурных масс, чем классицизм в других странах Европы. Архитектурная масса его зданий производит более органичное и живое впечатление. Малый Трианон А. Ж. Габриеля образует куб, четкий, уравновешенный и обособленный; изящный карниз отделяет верхний край от пространства. В Дворце Почетного легиона архитектора П. Руссо карниз сильнее подчеркнут, чем купол над ним. Ничего подобного нет в доме Пашкова, созданном в 1784—1789 годах Баженовым. Правда, его изящная декорация напоминает так называемый стиль Людовика XVI (Н. Романов, Западные учителя Баженова.-„Академия архитектуры", 1937, №2, стр.16.). Но расположение здания на холме, его стройный пирамидальный силуэт, подчеркнутый боковыми флигелями, стремление кверху его среднего корпуса, наконец, его облегчение благодаря бельведеру (к сожалению, пострадавшему при пожаре 1812 года) — все это, скорее, восходит к традициям народной архитектуры Древней Руси. В западной архитектуре XVIII века можно найти дворцы с бельведерами, но органический рост здания не достигает такой силы выражения, как в здании Баженова и некоторых его соотечественников. Здесь нужно вспомнить еще работы современника и друга Баженова М. Казакова. Его церковь митрополита Филиппа 1777— 1788 годов в Москве всеми элементами своей архитектуры принадлежит палладианскому классицизму: портик, прямоугольные окна и окна с наличниками, наконец, легкая ротонда — все это взято из репертуара классических форм. Но силуэт этого храма, его сходство со ступенчатой пирамидой невольно заставляет вспомнить нарышкинские храмы, которые были перед глазами московских архитекторов и всегда привлекали их внимание.

Западные архитекторы предпочитали в своих постройках симметрию или по крайней мере устойчивое равновесие частей. Два идентичных здания на площади Согласия в Париже могут служить этому примером. Наоборот, русские архитекторы этого времени нередко отступали от строгого порядка. Воспитательный дом в Москве, построенный в 1764—1770 годах архитектором К. Бланком, был задуман в духе педагогических идей эпохи Просвещения и соответственно этому имел ясный, рациональный план. Вместе с тем здание сильно вытянуто вдоль набережной Москвы-реки. Гладкие белые стены, над которыми поднимается башня, напоминают монастыри Древней Руси, эти неприступные крепости, расположенные на берегу озер и рек, с белокаменными стенами и башнями на углах. Эти черты придают своеобразие русскому градостроительству XVIII века: в нем меньше упорядоченности, равновесия и симметрии, зато больше чуткости к гармонии между зданием и бескрайними просторами страны и девственной природой, окружающей города.

Что касается скульптуры, то Россия в XVIII веке не имела преемственной связи с традицией средних веков, которая во всех западных странах играла большую роль. Однако благодаря усердию профессора Петербургской Академии художеств французского скульптора Жилле в конце XVIII века образовалась целая плеяда русских мастеров. Шедевр Фальконе „Медный всадник" также содействовал развитию вкуса к этому виду искусства. Впрочем, русские мастера не ограничивались подражанием.

В своем терракотовом эскизе „Аякс спасает тело Патрокла" М. Козловский, как многие другие мастера его времени, вдохновлялся античной группой „Мене-лай с телом Патрокла" в Уффици. Но в работе русского мастера нет ни следа того вялого и искусственного классицизма, который насаждали тогда в Академии. Напряженное тело Аякса по контрасту к телу его мертвого друга выглядит более сильным. Лепка его подчеркнута. Драматизм положения героя, спасающего друга среди жаркой битвы, носит романтический характер. М. Козловский предвосхищает скульптурные опыты Т. Жерико. Нет ничего удивительного в том, что, в отличие от своих современников, Козловский высоко ценил Микеланджело (В. Петров, Скульптор Козловский.- Журн. „Искусство", 1954, № 1, стр. 31.). Быть может, в осанке его Аякса косвенно отразилось что-то от доблести воинов Суворова, вызывавшей тогда всеобщий восторг, что-то от той веры в человека, которая лежит в основе „искусства побеждать" великого русского полководца.

В XVIII веке крестьянский жанр нигде не носил такого своеобразного характера, как в России. Французский живописец Ж.-Б. Лепренс в качестве иностранца-путешественника не замечал жалкого существования русских крепостных. Внутренний вид крестьянской избы в его рисунке Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина выглядит, как мифологическая сцена в духе Буше. Изба просторна и освещена, как дворцовая зала, и соответственно этому легко и изящно переданы и фигуры ее обитателей. Совсем иное мы находим в рисунках И. Ерменева, русского рисовальщика XVIII века, до недавнего времени почти неизвестного, в настоящее время занявшего едва ли не то же место в русском искусстве, что Радищев в литературе (Об Ерменеве: „Русская академическая художественная школа", М.-Л., 1934; „Литературное наследство", т. XXIX-XXX, М., 1937, стр. 385.). (Чтобы понять умонастроение Ерменева, нужно вспомнить, что в бытность во Франции он был свидетелем взятия Бастилии и запечатлел это событие в одном из своих рисунков.) Бедственное положение русских крестьян, нищих, слепых выражено Ерменевым с беспощадной правдивостью. Уравновешенность композиции, лапидарность форм усиливают воздействие этих рисунков, в которых мастеру не пришлось прибегать к приемам гротеска и гиперболизации. Этот художник эпохи Просвещения, в сущности, предвосхитил многое из того, что позднее привлекало к себе передвижников. Его небольшие рисунки выглядят как эскизы к монументальным фрескам. Их сила воздействия превосходит даже эпические образы М. Шибанова в его картинах „Крестьянская свадьба" и „Крестьянский обед" в Третьяковской галерее.

Надо полагать, что Д. Дидро одобрил бы портрет крестьянки, точнее, портрет крепостной актрисы графа Шереметьева в русском народном костюме (Третьяковская галерея), так как „общественное состояние" человека в нем очень выпукло выражено. Это создание крепостного художника Ивана Аргунова подкупает глубокой человечностью, какой нередко не хватало светским портретам (И. Данилова, Иван Аргунов, М., 1949; Т. Селинова, И. П. Аргунов. - Журн. „Искусство", 1952, сентябрь-октябрь.). Миловидность молодой женщины, ее душевная чистота — все это предвосхищает крестьянские образы у Венецианова и в романах Тургенева и Толстого. Нужно сравнить этот еще немного робкий и скованный образ крепостной женщины с изящными светскими портретами XVIII века Ф. Рокотова и Д. Левицкого, чтобы измерить глубину той пропасти, которая разделяла тогдашнее русское общество.