

Т. В. Белякова

## СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ПОЛИФОНИЯ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII — НАЧАЛА XIX в. (НА ПРИМЕРЕ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ)

Стилистическая картина второй половины XVIII в. рассматривается в целом ряде отечественных исследований. Общекультурная концепция XVIII столетия излагается в книге О. С. Острой «История искусствоведческой библиографии в России (XI — нач. XX в.)» [1]. Развитие культурных связей России и Голландии, где были напечатаны первые светские книги, при Петре I окажет несомненное влияние на духовную культуру. Об отечественном издательском искусстве интересующей нас эпохи Ю. Я. Герчук пишет: «С XVIII века книга в России включается в общеевропейское стилевое развитие, проходит характерные для него этапы» [2, с. 207]. Средневековое искусство символично, а барочное аллегорично. Барочное искусство Петровской эпохи базируется на образном языке, выражающем основные нравственные категории с помощью аллегорий. «Символ и аллегория — нерв барочного метафоризма — были для людей той азбукой, в которой каждый знак однозначен» [1, с. 26]. Этот язык эмблем и символов стал проводником к пониманию европейской культуры. Первый отечественный эмблематический справочник под названием «Символы и эмблемата» вышел в 1705 г. в Амстердаме. Книга стала сводом западных образцов со строго установленным набором изображений. О. С. Острой констатирует принципиальную дидактичность сборника, который явился отражением дидактичности самого нормативного искусства и литературы первой половины XVIII в. Важно, что эта черта искусства в новых формах будет проявляться и впоследствии. Просветительские принципы идейно-нравственного руководства обществом станут базовыми как для Екатерины II, так и для Александра I. Важной представляется характеристика эстетики нового времени у исследователя: «Светское содержание диктовало форму, а эпоха реформ определяла пропагандистскую функцию литературы и искусства, требовала отражения в художественных произведениях новых государственных установлений» [1, с. 25]. Идеология Просветительства стала играть определяющую роль в художественной культуре России.

В XVIII в. в отличие от века XVII появляется постоянный интерес к обыденной жизни человека. Древнерусская культура уступила место светской эстетике нового времени. В XVIII в. на смену символическому мышлению, когда любое событие или вещь имели подтекст в мире Абсолюта, приходит близкое, но иное — аллегорическое, в котором одно выражается другим. В результате, как отметила О. С. Острой, «на протяжении всего XVIII столетия эмблематические и иконографические сборники для светских художников функционально значили то же, что подлинники в предыдущую эпоху для иконописцев, хотя, конечно, допускалась значительно большая свобода разного выбора» [1, с. 31]. Подлинники рассчитывались на иконописцев и содержали в себе прямые указания художникам. «Первые Подлинники были синкретичны, дава-

---

Белякова Татьяна Владимировна — преподаватель, Высшая школа народных искусств (Институт);  
e-mail: tanjspb@mail.ru

ли в одном источнике технологические, исторические и изобразительные нормативы» [1, с. 11]. Условность и категоричность подлинников вступили в противоречие с требованием гораздо большей свободы и многообразия, которые были присущи новому времени. Сама светская жизнь стала отличаться большей свободой и разнообразием. Отсюда становится ясно, что нормативность в разных стилях исходила из жизненных установок. Если нормативность подлинников определялась приоритетом духовного начала, то нормативность классицизма при Екатерине II опиралась на установки просвещения.

Петровская эпоха привнесла принципиально новое в развитие страны: во всех элементах культуры восторжествовала светскость. Но следует отметить, что культурный взрыв петровского времени был подготовлен предыдущими эпохами. Вхождение России в мировую систему европейских государств началось еще при Иване Грозном, но большую силу оно набирает именно при Петре I, который подвел черту и поставил светскость на новый уровень. С этого момента острее проявляется стремление России к равенству, а затем и первенству среди европейских государств. Впоследствии при Екатерине II принципы светскости станут определяющими для художественной культуры. В книгах первой трети XVIII в. обращает на себя внимание прославление Петра и его реформ. Эта тенденция вновь проявится при Екатерине II, а также преобразуется в чествование самой императрицы. Вплоть до XX в. среди правителей будет сохраняться тенденция на возвеличивание самых ярких сильных личностей и отождествление своего правления с их политическим курсом.

Преобразования Петра Великого были нацелены на быстрые изменения, и хотя выполнение задач растянулось на поколения, именно Петр I открыл дорогу к европейскому просвещению, а приглашенные им художники принесли с собой европейскую художественную стилистику. Иоганн Таннауэр познакомил русских мастеров с помпезным европейским барокко, а Луи Каравак — с рококо. Несмотря на то, что Россия вступила в эпоху барокко позже, чем европейские страны, новая художественная культура была быстро подхвачена и переосмыслена преемниками Петра. Во всех видах искусства XVIII в. наблюдается стилевое многообразие. И сложно говорить о прямой линии развития искусства от барокко к классицизму. На примере книжной графики представляется возможным проследить сохранение рокайльных черт на протяжении всей второй половины XVIII в. и в начале XIX в. Рококо вообще состояло из многих стилизаторских модификаций: *a-la turque*, *a-la Russe*, *a-la Grecque* и собственно рококо. Рококо *a-la Grecque* незаметно переходило в строгий классицизм и далее в ампир.

Так как отечественное искусство позже знакомится с европейским стилем, и европеизация происходит неравномерно на обширных пространствах, в России наблюдается самобытное многостилье. Следствием этого также стал дуализм народного и профессионального творчества, который сохранится до XX в.

Стиль, как правило, получает отчетливое воплощение в архитектурных формах. Другие виды искусства, тем не менее, дополняют и развивают ведущую художественную линию. Д. В. Сарабьянов, описывая линию развития архитектуры Нового времени, пишет: «Необходимо было преодолеть разностилье, отделаться от еще не готового к восприятию классицизма, превратить еще не доведенное до кондиций барокко в настоящее, “обогнуть” завлекающее рококо. Все это было сделано лишь к 1730–1740-м годам и оставило след эклектизма, который в дальнейшем становится характерной чертой русского искусства в целом» [3, с. 44]. Подобные утверждения представляется

возможным распространить и на книжную графику второй половины XVIII — начала XIX в. Хотя в иллюстрациях главенствует классицистическая традиция с ее воплощением идеала величественности, предромантическое мироощущение уже проявляется в свободе композиционного решения и своеобразных деталях.

При Елизавете Петровне в полной мере отмечается расцвет барокко, которое в Европе в это время развивается в стиль рококо. Искусству барокко присущи усилие, витиеватость, странность. Система образов Барокко отличается многоголосьем, внутренним напряжением. «Зашифрованность, знаковая усложненность являлись выражением образной усложненности барочной культуры в целом» [1, с. 28]. Если идеал античной классики — язычески-космический человек (для нее характерна телесная красота, связанная с космической математикой (канон Поликлета), а христианская классика выявляет духовного человека, носителя божественного начала (при этом преобладает духовная красота), то идеал человека барокко — гедонистически-героический человек. Барокко пытается восстановить гармонию Возрождения на гедонистической почве. Пафос барокко принято связывать с католическим наступлением, а в России — с торжеством абсолютизма. В основе эстетики барокко уже не христианская, а эпикурейски-стоическая философия. Гедонизм и жизнеутверждающее основа настроений елизаветинского правления соответствовали барочным принципам формостроения. Но, так как в Европе в то время существует более утонченное и эфемерное рококо, искусство Растрелли и Гроота окрашено им. В живописи Г. Х. Гроота явлена сосредоточенность на декоративной стороне портретов, на совершенстве многочисленных деталей, основное внимание уделяется костюмам и пышному рокайльному обрамлению. С. М. Даниэль справедливо говорит о сложении стилевых версий в отечественном искусстве этого времени: «Если западноевропейские версии рококо, при известном влиянии Франции, демонстрируют выраженную национальную специфику, то тем более своеобразно ассимилированы формы стиля на русской почве, и связано это главным образом с эпохой Елизаветы Петровны» [4, с. 276]. Исследователь указывает на воздействие рококо преимущественно через портрет, декоративную живопись, орнамент. На примере книжной графики второй половины XVIII — начала XIX в. можно проследить сохранение рокайльных черт в типографских украшениях, заставках и виньетках.

Мы наблюдаем, как при переходе к екатерининскому царствованию господствующей стилевой тенденцией становится классицизм. Стилю присуща поэтика порядка, закона, рациональной структуры. Это попытка восстановления античной классики средствами новоевропейского творческого опыта. В основе эстетики классицизма — героический человек. В искусство вносятся покой и порядок закона. Для композиций характерно четкое построение, ясный, торжественный рисунок. Однако на всех этапах эволюции классицизм сопровождают стилевые течения. Сохраняются барочные черты, а также проявляются орнаментальные отзвуки рококо. Наиболее разнообразными и экспрессивными представляются именно рокайльные тенденции в книжной графике. Стиль рококо складывался на двойственной основе — стремлении к утонченности, изяществу и любви к классическим формам. Рококо, как граница между барокко и классицизмом, имеет в себе черты того и другого.

Среди изданий Екатерининской эпохи наиболее известными и типичными являются книги и журналы типографии Н. И. Новикова. Истории издательской деятельности выдающегося русского книжного деятеля посвящена статья А. И. Кондратьева «Новиковские издания» [5]. Критик не рассматривает иллюстрации в изданиях типогра-

фии Н. И. Новикова с точки зрения художественности, поскольку заставки и концовки носили скорее служебный характер. Но тем не менее типографские украшения книг Н. И. Новикова дают представление о типичном оформлении масонских изданий. Известно, что Новиков «нес по ордену известные обязанности, и также префектом ложи “Латона”, под властью которой находились и другие ложи» [6, с. 203]. Будучи масоном, Новиков всецело был погружен в издательскую деятельность и был нацелен на просвещение молодежи. Недаром в его изданиях преобладают учебники, научные сочинения и книги религиозно-нравственного содержания.

На титульном листе «Опыта исторического словаря о российских писателях» 1772 г. [7], написанного Н. И. Новиковым, помещена виньетка, решенная в классицистическом духе. В правильный треугольник — масонский символ — вписаны глобус, книги, кисти, лира и жезл Меркурия с переплетающимися змеями, который является вершиной фигуры. Несмотря на то, что композиция и рамка титульного листа отличаются классицистичностью, пышные концевые виньетки с купидоном и инициал представляют собой вариации на тему рокайльной раковины.

На титульном листе периодического издания «Размышления о делах божьих в царстве природы и провидения на каждый день года» за 1787 г. (перевод с немецкого) [8] помещена композиция с изображением монаха, приклонившегося к большому каменному постаменту с раскрытой книгой. Длинные одеяния его подпоясаны веревкой, а волосы ниспадают скрученным жгутом. «Веревку на церемониях инициации надевают на шею неофитов, а концы дважды обматывают вокруг правой руки, иногда трижды вокруг пояса. Служит символом предупреждения не оставлять церемоний до их завершения» [9, с. 223]. В журнале говорится о Боге, об отношении человека к миру видимому и невидимому, приводятся размышления о человеческой личности. Представляется, что выбор данной композиции обусловлен просветительскими идеями распространения наук в России, пробуждения любопытства к поиску достоверных знаний. На заднем плане иллюстрации ярко сияет солнце, несколькими графически волнистыми линиями намечен водопад. Также в правом верхнем углу виднеется ротонда, образы эти словно призывают к активной работе человека над собственной личностью и над созданием храма истины. Представляется, что скала с водопадом выступает в качестве «дикого камня», символизирующего «грубую нравственность, хаос, а кубический постамент — нравственность “обработанную”» [10, с. 203]; ротонда — масонская аллегория храма славы, а на камне лежит открытая Библия. Именно в немецком масонстве 80-х годов началось движение «в сторону освобождения от крайностей фантастики, мистицизма, от чрезмерно властолюбивых притязаний и от прямого шарлатанства» [11, с. 104]. Так выдвигалась идея единения разумных людей на началах нравственности.

На титульном листе первой части сочинений Г. Р. Державина 1808 г. [12] изображен вензель Екатерины II на пьедестале с книгой, осененный нимбом из звезд. Позже подобный вензель Петра I встречается в «Петрияде» А. Н. Грузинцова [13]. Однако данный символ обладал двойственной природой. «Ореол, или нимб на востоке символизировал скорее силу, нежели святость, и по этой причине в византийском искусстве им нередко наделялся Сатана» [14, с. 406].

Иллюстрация к стихотворению Г. Р. Державина «Бог» представляет фигуру бога, восседающего на облаках. Правой рукой он испускает звездную россыпь, а ногой опирается на один из парящих шаров, возможно, изображающих планеты. На титульном

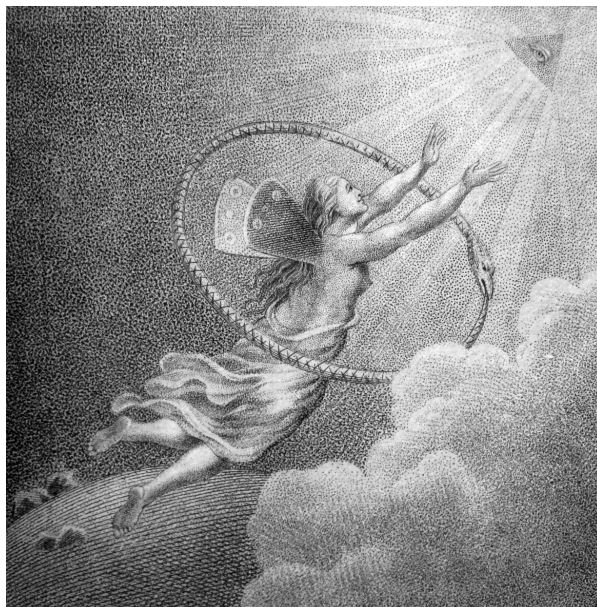


Рис. 1. Иллюстрация к стихотворению «Бессмертие души» [12, с. 1].

листе ко второй части помещен вензель Александра I с короной в круге из звезд. На иллюстрации к стихотворению «Бессмертие души» (рис.1) изображена женская фигура с крыльями бабочки, летящая к сияющему глазу в треугольнике, который представляет собой масонский символ, перекликающийся с геральдикой рыцарства. Легкая драпировка ниспадает с фигуры девушки, которая радостно простирала руки к небу, устремляясь к оку сквозь змею, образующую кольцо.

«Всевидящее око изображается в треугольнике или светоносной Дельте, находящийся в масонском Храме над креслом достопочтимого мастера. Отождествляется с солнцем, священным словом Библии — Логосом, Великим Архитектором Вселенной» [9, с. 25]. Этот символ напоминает братьям о необходимости заниматься созиданием, неуклонно выполнять свой долг под непрерывным наблюдением внеземной высшей силы.

Огромную роль в духовной жизни верхушки русского общества, как это доказывают последние изыскания и публикации, имело масонство. В русских иллюстрациях второй половины XVIII — начала XIX в. часто встречаются атрибуты добродетели, тема возрастов человеческой жизни — обилие образов, интересовавших масонов. Толкование становится понятным только тем, кто знает условный язык, кто может за отвлеченными образами видеть образы реальные. Аллегорические фигуры различаются главным образом по их атрибутам. С течением времени они обособляются от своих носителей, складываются в эмблематические композиции из одних вещественных знаков. Для типовых виньеток существовал определенный набор символических предметов: кинжалы, цепи, трубы, музыкальные инструменты, военная арматура, театральные маски. Они имелись в XVIII — начале XIX в. во всех типографиях в виде полнотипажных отливок, их выбирали издатели или авторы в соответствии с жанром

и характером текста, комбинируя и многократно используя в разных книгах и журналах. Так накапливался запас общепонятных символов культуры.

Масонство — важная составляющая эпохи, так как перед русским обществом стояла задача перехода от соборного средневекового мышления к индивидуальному сознанию. Практика и сочинения масонов способствовали осознанию своей личности. Масоны отдавали силы воспитанию и развитию познавательных способностей, практике повышения нравственного и умственного уровня. В масонской среде пропагандировалась преемственность просветительских принципов. Масоны также увлекались мифами, таинственными обрядами, символами и ритуалами. «Масонство насквозь художественно, литературно, стало тем символическим языком культуры, стилем эпохи, без которого русский романтизм понять до конца невозможно» [15, с. 71]. Главный закон эпохи романтизма, с точки зрения исследователя масонской проблематики В. И. Сахарова, — спешить освоить все стили, методы, жанры и мифы.

Поскольку масонские книги печатались в ограниченном количестве и при преследовании масонства в конце XVIII в. уничтожались, иллюстрации с масонской символикой представляют особую библиографическую редкость, как и сами книги.

Во второй половине XVIII в. в русские иллюстрированные издания помещают иные виньетки, — аллегорические идеи доминирования монархической власти. Политика Екатерины II зиждилась на идее преемственности с политикой Петра Великого и прославления его личности. В издании 1779 г. Г. Богданова «Историческое, географическое и топографическое описание Санкт-Петербурга, от начала заведения его, с 1703 по 1751 год» [16] на иллюстрации, помещенной после обращения автора к читателям, с подписью «Никита Челнаков», изображен Петр I. У него напряженный взгляд, устремленный вдаль. Значимость фигуры монарха подчеркивается и самой композицией, и деталями, которые символизируют сильную монархию. Через внешние атрибуты в портрете передается образ правителя. Император облачен в парадные одежды; до земли ниспадает сложно задрапированная горностаевая мантия. Петр стоит на фоне кораблей и Петропавловской крепости, за его спиной на пьедестале представлена корона, усыпанная драгоценными камнями. Государь ногой попирает бочонок. У ног его лежат барабаны, книги, схематичный план крепости. В изображении явлен просветительский принцип отождествления личности с идеальным героем. А. А. Карев отмечает «возвышенную риторику жеста и откровенную сакрализацию пространства в том числе и посредством демонстрации знаков данной от Бога власти». [17, с. 133]. Иллюстрация с подписью «Тот же Бот» к повествованию о корабельном ботике Петра Великого гравирована Никитой Челнаковым. Аллегорическая фигура с косой на бедре и крылатым кубком на голове держится за древко, которое протягивает мальчик. Возможно, нам представлен символ мореплавания, которое экономит время и сулит достижения. Д. А. Ровинский не выделяет эту иллюстрацию, считая мастера посредственным гравером на меди, а только указывает, что «в эту же книгу Н. Челнаковым, Н. Кирсановым, А. Рудаковым награвировано было восемьдесят чертежей домов и церквей» [18, с. 1117]. Кроме иллюстраций на отдельных листах в книге содержатся виньетки. В концевой виньетке рокайльные завитки образуют вазу с цветами. Но авторство типовых виньетов, возможно, принадлежит другим граверам.

Екатерининскую эпоху ознаменовал расцвет портретного жанра, который получил первостепенное значение в новом светском искусстве. В книжной и журнальной иллюстрации второй половины XVIII в. также виден интерес к портретным изобра-



Рис. 2. Портрет Г. Вольтера неизвестного гравера [19, фронтиспис].

энергичный образ романтического толка. Зрителю открывается добродушное лицо писателя с высоким лбом, его располагающая улыбка. Нам передается возвышенный строй мысли Вольтера, разные оттенки настроения: насмешливость, язвительность, заинтересованность. Умные с хитринкой глаза известного остроумца обращены прямо на зрителя. По мнению Л. А. Кольцовой, «именно диалог с читателем присущ большинству портретных фронтисписов не только “образцовых сочинений”, но и других книжных изданий первой половины XIX века» [21, с. 187]. Интересно, что отмеченная исследователем особенность присуща и изданию «Человек в сорок талеров» 1785 г.

В противовес этому суждению А. А. Карев так развивает свою мысль: «Являясь по природе “памятником”, гравюра создает более эмоционально отчужденный портретный образ. Модель принципиально не настроена на диалог. Не случайна даже такая деталь: взгляд скорее обозначен и направлен сквозь зрителя, а не на него» [22, с. 18]. Действительно, портрет Вольтера заключен в цветочную раму, которая словно покоится на монументальном постаменте с именем писателя. Раму также образуют музыкальные инструменты, раскрытая книга, лавровая ветвь. Затрудненность диалога, с точки зрения исследователя, обусловлена как раз многослойной рамой, представляющей собой «заряженное эмблематическое поле». «Любой портретный образ можно рассматривать как знак, но в гравюре это качество ощущается нагляднее, чем в живописи» [22, с. 18]. Вместе с тем по отношению к данному портрету кажется возможным говорить о камерности изображения, открытости заинтересованного взгляда писателя, его направленности на зрителя.

жениям, попытка передать неповторимость каждого индивидуального облика. В редком издании «Человек в сорок талеров» 1785 г. [19] помещен поясной портрет Вольтера с книгой в руках работы неизвестного гравера (рис. 2). Портрет вписан в удлинённый овал в раме. Такое обрамление характерно для портретов середины XVIII в. Исследуя роль портрета в книгах XVIII–XIX вв., Л. А. Кольцова установила, что такой формат свойственен портретам для сборников «собраний сочинений». Декоративная оправа является важным стилиобразующим и репрезентативным фактором, влияющим на психологию зрительского восприятия портрета. «Украшая портрет, она выделяет его на плоскости листа, соотнося самоощущение модели с окружающим миром, придавая изображению впечатление упорядоченности, равновесия и законченности» [20, с. 9].

Фигура Вольтера в легком развороте отчетливо выделяется на плотно штрихованном фоне с драпировкой. Писатель представлен в парадном камзоле. Складывается

В начале XIX в. издатели ставили перед собой благородную цель знакомства читателя с лучшими литераторами современности, поэтому помещали на фронтисписах их портреты. Сентиментализм ввел в моду изображение душевных переживаний частного человека. В это время портреты-гравюры, помещенные в книгу, отличаются камерностью. И представляется справедливым мнение Л. А. Кольцовой по этому поводу: «Художники стремятся подчеркнуть не только общественную значимость данной личности, но и ее частность, обыденность. Это стремление к природной простоте, к отсутствию откровенного светского лоска и театральности в изображении представителей интеллигенции характерно для портретного искусства эпохи просветительства. Именно поэтому мастера часто демонстрируют зрителю своих героев в их неофициальном виде» [23, с. 221]. Так как портрет Вольтера носит интимно-лирический характер, можно сделать вывод, что в книге 1785 г. уже намечаются сентименталистские тенденции XIX в.

Театральность отличала весь строй жизни XVIII в. Театр и сцена — важные составляющие культуры XVIII столетия. На фронтисписе к полному собранию всех театральных сочинений 1787 г. [24] изображена Екатерина II с жезлом в руках. Перед зрителем явлена редкая по чистоте классицистических линий иллюстрация. Горностаевая мантия небрежно сползла и изламывается в складках, драпировки плавно изгибаются. На ногах у императрицы греческие сандалии. Корона, лавровый венок, опрокинутый бокал лежат у ее ног. Думается, гравер представляет императрицу бесстрашной и отстраненной от зрителя античной богиней. Спокойное величие запечатлено на ее лице. Екатерина восседает на фоне тяжелого занавеса и гигантских колонн, зрительно отдаляющих фигуру от зрителя. В перспективу уходит балюстрада. Не случаен здесь и мотив колонны. «Будучи атрибутом Твердости и Храбрости, знаком опоры и непоколебимости духа, столп привычно мыслится частью устойчивого здания Российской империи, роль которого неоднократно “поручалась” образу храма, особенно в театральных декорациях и иллюминациях» [23, с. 127]. Гравер следует канону академической репрезентации.

Виньетка с изображением щита, креста, ветви оливы, опрокинутого вазона и крылатого змея помещается на титульном листе «Эпических творений» Михаила Хераскова 1787 г. [25]. Композиция тяготеет к предельной простоте, внимание привлекает лаконичная линия змеи. На заставке к поэме «Владимир» изображены книги, глобус, чернильница, труба. Все детали объединены переплетающейся веткой лавра и прозрачной стелой в виде свитка, что придает композиции элемент затейливости, орнаментальности. За многословной композицией, насыщенной деталями, которые отвлекают от поэтического восприятия, намечен регулярный парк. Венчает плиту рыцарское забрало, украшенное перьями.

Третью песнь поэмы открывает еще более перегруженная композиция, изображающая амуров, увлеченно рассматривающих карту. Незамысловатая по сюжету заставка приглашает к длительному, неторопливому разглядыванию: среди разбросанных в хаотическом беспорядке мелких деталей можно рассмотреть рыб, белку, циркуль, глобус. Тесная связь предметов подчеркнута листвой, заполняющей зыбкое пространство, которая образует капризный и замысловатый узор. Солнечные часы на пьедестале «собирают» всю разрозненную композицию в единое целое. Наиболее интересен романтизированный пейзажный фон, на котором изображен увитый зеленью замок с крепостной стеной, лодка с рыбаком на фоне бурного неба. Так, складываясь из едва





Рис. 3. Изображение надгробия Я. Княжнина гравера Ф. Фарапонова [26, фронтиспис].

впечатление утраты. Мастер использует характерные барочные приемы — апеллирование к эмоциям, театральную жестуляцию, патетичность, драматический пафос. При этом перед нами замкнутая композиция (фигуры ангела и плакальщицы обращены друг к другу), симметричная, строящаяся по принципу треугольника, — также принцип классицистический. Другими словами, данная иллюстрация демонстрирует сохранение барочных приемов в рамках классицистической художественной формы.

Необходимо уделить особое внимание программе иллюстраций к сочинению Павла Львова «Храм славы российских Иероев от времени Гостомысла до царствования Романовых» 1803 г. [27]. Подобные «изъяснения рисунков» редки, случаи анонимных иллюстраций встречаются гораздо чаще. Данную книгу иллюстрировал И. Ф. Тупылев, а аннотировал Д. А. Ровинский.

Структура титульного листа книги XVIII в. складывается из простой композиции, в основном аллегорически передающей смысл предмета, которому она посвящена. Часто такие иллюстрации напоминают торжественный алтарь или триумфальную арку, открывающую вид на переполненное аллегориями пространство. Представляется, что стилистика титулов — продолжение тенденций барокко в книге.

На титульном листе книги Павла Львова изображен орел, сжимающий лавровый венец и извергающий молнии, воинские трофеи, лира, труба. Смысловая значимость в декоре классицизма играет особую роль. Орел — священная для Юпитера птица и его

приметных мелочей, на фоне разбегающихся лучей солнца вырисовывается уже романтизированная по духу композиция.

В начале XIX в. классицизм переходит в свою зрелую и позднюю фазу — ампир. Но важно подчеркнуть, что из классицизма можно вычленил барочные и рокайльные элементы. Фронтиспис (рис. 3) с подписью «Ф. Фарапонов» к «Собранию сочинений Якова Княжнина» 1803 г. [26] вызывает в памяти картину Никола Пуссена «Аркадские пастухи», в которой возобладал элегический настрой. Возможно, здесь уместны рассуждения про Аркадию: «Даже в смерти есть своя идиллия, когда души умерших пребывают в блаженстве». На фронтисписе фронтально представлена гробница с черепом и пальмами по сторонам на фоне спокойного неба. У подножия ее лежит лира с трубой, как символ воспевания подвигов, маска, кисть и два голубя. Природа еще менее встревожена, чем у Пуссена, и окутывает героев безмятежностью. Ангел почтительно прикладывает трубу к обелиску. Его тело, словно змея, обвивает драпировка. Плакальщица, патетично прикрывая лицо платком, посыпает памятник цветами. Ее полуоткрытое лицо усиливает



Рис. 4. Аллегорическое изображение России [26, с. 1].

атрибут. Орел был древним символом силы и победы; он изображался на штандартах римских легионов. В том же значении он изображался на оружии многих наций.

На первой иллюстрации (рис. 4) представлено аллегорическое изображение России на фоне храма и Царь-Града. Рядом с сидящей на трофеях с лавровой ветвью в руке Россией Слава трубит о торжествах Российского царства. Фигура России живописно обрамлена высоким, величественным храмом и колоннами, неподвижности которых, кажется, подражает и она сама. Так в иллюстрации удастся передать величие, священный характер и исторические истоки русской самодержавной власти.

На втором рисунке к «Славянской Древности» представлен Российский Геракл, подавляющий двух змей в своей колыбели с изображением герба Московского. Маленький Геракл олицетворяет Россию, которая с самого зарождения достойно защищалась от врагов, а также мужество русского народа в борьбе с татарами и поляками». Гравюра подписана «D. P. Toupileff». Д. А. Ровинский не дает подробных сведений о гравюре, но перечисляет иллюстрации, которые «награвированы тонким, чистым резцом, а заглавный лист — бойким офортом, и все хорошего рисунка» [18, стб. 1032]. Подпись эта встречается у известного рисовальщика И. Ф. Тупылева.

Думается, нам явлено спокойное рациональное искусство, изъясняющееся на лаконичном языке. Аллегорическое мышление соответствует стилю эпохи XVIII в. Изображенное сценическое пространство обрамляется аркой с занавесом и колоннами, образующими кулисы. Все напоминает декорации театра. Гравер во многом возрождает трагедийную античную маску с ее бесстрастностью. Показан мир, отстраненный от текущей жизни, у зрителя неизбежно возникает ощущение приближенности к вечности, обостренное подчеркнутой пластической конкретностью мотивов. Древние сюжеты с их жизнеутверждающим пафосом лаконично и точно воплощают сильные образы. Четкое деление на планы, определенная сухость и рациональность — все это черты зрелого классицизма. Классицистический подход к действительности оказался способен воспроизвести во внешности предмета его внутреннюю основу. Характер-

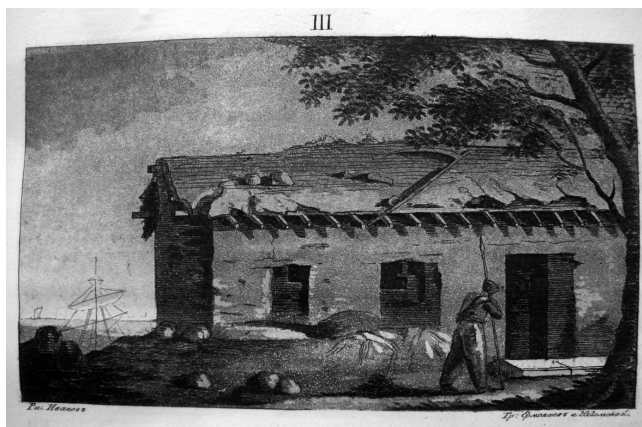


Рис. 5. Вид казармы с Тмуроканским камнем вместо порога. Рис. Г. Иванова, граверы А. Ермолаев, А. Ухтомский [28, илл. к первой главе].

но, что концовка данного текста — камень, масонский знак, в изящном обрамлении — привычное для своего времени завершение.

«Письму к графу Алексею Ивановичу Мусину-Пушкину о камне Тмуроканском, найденном на острове Тамане, в 1792 году» [28] стало первой опубликованной работой А. Н. Оленина, автора многих исследований из области археографии, археологии, этнографии, истории античного и древнерусского искусства. О. С. Острой свидетельствует о том, что эта книга положила начало отечественной эпиграфике и принесла ему известность в научных кругах.

На иллюстрации (рис. 5) к первой главе изображена казарма, при которой Тмуроканский камень лежал вместо порога. У Д. А. Ровинского нет ссылок на это издание в перечислении гравюр А. Ермолаева и А. Ухтомского. Но в пояснении к иллюстрациям указывается, что «вид срисован Львовым и молодым художником Г. Ивановым. Гравировали А. Ермолаев и Ухтомский» [28, с. 31]. Рисунок с натуры и гуашь этого вида, исполненные художником И. А. Ивановым, помощником Н. А. Львова, взятым им «для снятия видов», хранятся в Отделе рисунка ИРЛИ РАН и Отделе рисунка Государственного Русского музея.

Дерево с широкой кроной, помещенное на передний план, замыкает пространство справа, делая композицию более завершенной. Сторонний, безвестный солдат, медленно бредущий к казарме, устало опирается на штык. Казарма — ветхое сооружение с полуразрушенной крышей, на которой лежит забытая коса. В данном реалистичном пейзаже присутствуют преромантические мотивы. Стремясь усилить изображение впечатлением реального наблюдения, художник вводит пейзажный фон, придающий сцене наряду с композиционной завершенностью характерный для эпохи будущего романтизма элемент экзотики и эмоциональности. На заднем плане скупой линией прорисован морской пейзаж, тонко намечены мачты и парусник вдали. Мотив повторяющихся заложенных кирпичом окон и двери, разбросанных по земле и крыше булыжников создает особое настроение и одновременно своей однообразной протяженностью, монотонным повторением ассоциируется с представлением о печально-однообразной, одинокой жизни. Каждая мелочь полна ощущения слабости человека, заброшенности

в мире. А образы природы сопутствуют неведомому одинокому человеку, будучи своеобразными параллелями обуевающего его чувства долгой тоски. Все вещает о царящем кругом величавом безмолвии.

В Екатерининскую эпоху впервые предпринимается попытка оценить реформы Петра Великого. Именно Петр I выдвигает идею активного отношения к миру, жизнестроительный принцип с патриотическим служением обществу. Этим объясняется популярность концепции просвещенного абсолютизма. «Провозглашенный ранней просветительской мыслью идеал просвещенного монархического правления был осуществлен в личности Петра, и вера в этот идеал питала творческий пафос не одного поколения русских художников XVIII в.». [29, с. 37]. С пробуждением интереса к личности Петра появляются издания, в которых осмысливается его эпоха. Впоследствии это внимание к неоднозначной деятельности преобразователя сохранится. Многие издания, посвященные Петру I, будут гравированы. В книге П. Н. Крекшина «Краткое описание славных и достопамятных дел императора Петра Великого, его знаменитых побед и путешествий в разные европейские государства, со многими разными и любопытства достойными происшестввами», опубликованной в Москве в 1808 г. [30], помещена иллюстрация с подписью «От Шереметева внимает Иоанн о действиях Петра и как им Карл попан». Лица вельмож однотипны, схематично прорисованы кисти рук, видна скованность движений, жестов. Проработка одежд тонкая, намечен узор на ткани. На иллюстрации «Се внемлет Иоанн, что в жизни Петр творил. Как грады покорил и как врагов разил» под кронами дерева изображены император и царь Иоанн Васильевич с вельможами в царстве мертвых. На заднем плане тонко намечен пейзаж — дерево и беседка с прогуливающимися вдалеке людьми. Все гравюры исполнены в архаичной манере, приемы напоминают парсуну.

\* \* \*

Решающее значение для становления искусства книжной иллюстрации XVIII в. имела живопись рококо. От нее иллюстрация восприняла определенный круг тем, жанры (в дополнение к традиционному портретному фронтиспису), иконографию и орнаментальный характер композиции. Важно отметить, что влияние предромантизма распространилось на книжное дело, затронуло сферу книжного декора — орнаментированные инициалы, декоративные линейки и концевые виньетки. Иллюстрации обычно строятся на трактовке классицистических образцов с их успокоенностью и торжественностью и нуждаются в интерпретации аллегорий. Но все чаще изображения демонстрируют не плавную, текучую линию силуэта, связанную со стилистикой века, не ясную осязательность и весомость классицизма, а явную экспрессивность и динамику.

Подтверждено значение отечественной книжной графики как самостоятельного вида графического искусства, его подчиненность художественным процессам, характерным для живописи, архитектуры и скульптуры. Выявлены коммуникативная, учебная, воспитательная, просветительская функции иллюстраций, что выразилось в жанровом и аллегорическом разнообразии.

Именно в XVIII в. были сформированы традиции оформления книги, которые оставались актуальными в XIX столетии. Описанные иллюстрации свидетельствуют о непрерывном развитии и плодотворной жизни традиций барокко и рококо и позволяют нам оценить достигнутое, определив пути последующего развития русского искусства.

## Литература

1. *Острой О. С.* История искусствоведческой библиографии в России (XI — нач. XX вв.). Л.: Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, 1991. 222 с.
2. *Герчук Ю. Я.* История графики и искусства книги: Учебное пособие для студентов вузов. М.: Аспект Пресс, 2000. 320 с.
3. *Сарабьянов Д. В.* Россия и Запад. Историко-художественные связи. XVIII — начало XIX века. М.: Искусство — XXI век, 2003. 295 с.
4. *Даниэль С. М.* Рококо: от Ватто до Фрагонара. СПб.: Азбука-классика, 2010. 336 с.
5. *Кондратьев А. И.* Новиковские издания // Русская книга от начала письменности до 1800 года под ред. В. Я. Адарюкова, А. А. Сидорова. М.: Гос. изд-во. 1924. 382 с.
6. *Тукалевский В. Н.* Н. И. Новиков и И. Е. Шварц // Массонство в его прошлом и настоящем. Т. 1. М.: «ИКПА», 1991. 175 — 226.
7. *Новиков Н. И.* Опыт исторического словаря о российских писателях. СПб.: [Б. и.], 1772. 264 с.
8. Размышления о делах божьих в царстве природы и провидения на каждый день года. Ч. 1. М.: Типограф. компании типографической, 1787. 256 с.
9. *Соловьев О. Ф.* Массонство. М.: АГРАФ, 2001. 432 с.
10. *Соколовская Т. О.* Обрядность вольных каменщиков // Массонство в его прошлом и настоящем. Т. 2. М.: «ИКПА», 1991. С. 80–117.
11. *Перцев В. Н.* Немецкое массонство в XVIII в. // Массонство в его прошлом и настоящем. Т. 1. М.: «ИКПА», 1991. С. 61–111.
12. *Сочинения Г. Р. Державина.* СПб.: Типограф. И. К. Шнора, 1808. 236 с.
13. *Грузинцов А. Н.* Петрияда. СПб.: Имп. типограф., 1812. 222 с.
14. *Холл Д.* Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: Крон-Пресс, 1997. 656 с.
15. *Сахаров В. И.* Романтизм и массонство в России: к проблеме метода и преемственности // Массоны в России: вчера... сегодня... завтра? Сб. науч. трудов. М.: Ин-т молодежи, 1999. С. 70–75.
16. *Богданов Г.* Историческое, географическое и топографическое описание Санкт-Петербурга, от начала заведения его, с 1703 по 1751 год. СПб. [Академия наук], 1779. 528 с.
17. *Карев А. А.* Классицизм в русской живописи. М.: Белый город, 2003. 312 с.
18. *Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв. В 2 т.: Имп. Академия наук, 1895. Т. I. 448 стб.; Т. II. 449–1248 стб.
19. *Вольтер Г.* Человек в сорок талеров. СПб.: Типограф. у Шнора, 1785. 136 с.
20. *Морозова С. В.* Портрет в русской гравюре XVIII века. М.: Гос. исторический музей, 2010. 544 с.
21. *Кольцова Л. А.* Портрет в книжной графике первой половины XIX в. К вопросу творческой интерпретации // Русское искусство Нового времени. Сб. статей / ред.-сост. И. В. Рязанцев Вып. 10. М.: Памятники исторической мысли, 2006. С. 181–196.
22. *Карев А. А.* К вопросу о модификациях портретного образа в русской живописи и графике XVIII века // Русское искусство Нового времени. Сб. статей / ред.-сост. И. В. Рязанцев Вып. 8. М.: НИИ РАО, 2004. С. 5–20.
23. *Кольцова Л. А.* «Картина» в творчестве граверов-академистов первой четверти XIX века. К истории художественного оформления русских альманахов и сборников // Русское искусство Нового времени. Сб. статей / ред.-сост. И. В. Рязанцев Вып. 9. М.: Памятники исторической мысли, 2005. С. 209–231.
24. *Российский театр.* Ч. 4. СПб.: Имп. Академия наук, 1787. 308 с.
25. *Херасков М.* Эпические творения. М.: Университетская типограф. у Н. Новикова, 1787. 264 с.
26. *Собрание сочинений Якова Княжнина.* Т. 5. М.: В губернской типограф. у А. Решетникова, 1803. 321 с.
27. *Львов П.* Храм славы российских Иероев от Гостомысла до царствования Романовых. СПб.: Имп. Академия наук, 1803. 46 с.
28. *Оленин А. Н.* Письмо к графу А. И. Мусину-Пушкину о камне Тмутороканском, найденном на острове Тамани в 1972 году. СПб.: Медицинская типограф., 1806. 51 с.
29. *Стенник Ю. В.* Эстетическая мысль в России XVIII в. // Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой. Л.: Наука, 1986. С. 37–51.
30. *Крекишин П. Н.* Краткое описание славных и достопамятных дел императора Петра Великого, его знаменитых побед и путешествий в разные европейские государства, со многими разными и любопытства достойными происшествiями. М.: Типограф. А. Решетникова, 1808. 169 с.

Статья поступила в редакцию 25 октября 2012 г.