



## П Р И Л О Ж Е Н И Е

### ИСКУССТВО XVIII в.

Петровская эпоха принесла с собой резкий перелом в развитии русского искусства. Перелом этот ознаменовался не только новым мощным воздействием европейского искусства,—западные влияния всегда присутствовали в русском искусстве, особенно в XVII в., но изменением самого характера этого воздействия. Перенесение форм европейского искусства перестало быть спорадическим и внешним: русское искусство проложило себе путь среди искусств Европы, сделалось искусством во всех отношениях европейским.

В 1703 г. началось грандиозное строительство Петербурга, развивавшееся настолько быстро, что уже в 1712 г. Петербург поражал иностранцев своей нарядностью. Строительство это явилось той большой академией художеств, в которой получали свое образование новые архитекторы, «каменных дел мастера», садоводы, скульпторы, декораторы, резчики по дереву, мебельщики и т. д. Практическое направление нового искусства избавляло его от застоя, абстрактной надуманности и сдерживало механическое перенесение западных форм. Непонравившиеся постройки перестраивались, неудачные улицы перепланировывались, временные деревянные строения заменялись каменными. В процессе этих перестроек выработался вкус к новому искусству; из разнообразных занесенных в Россию европейских стилей выбиралось наиболее понравившееся; чуждое и наносное постепенно изменялось и становилось своим, приобретало жизненные формы.

Не малая доля в облике искусства Петровской поры принадлежала личным вкусам Петра. В Петербурге множились излюбленные Петром в архитектуре шпили, небольшие одноэтажные и двухэтажные здания и т. д. В нахлынувших на Петербург влияниях французских, немецких, итальянских и пр., особенно сильным было воздействие Голландии. Петр скупал за границей для пинакотeki кунсткамеры картины голландских мастеров, требовал планировки города по образцу голландских и насаждал голландское барокко. Это влияние Голландии—симптоматично. В конце XVII—начале XVIII в. Голландия—одна из самых демократических стран Европы. Голландская живопись ближе всего стояла к реализму, голландская архитектура меньше всего была захвачена излишествами барокко того времени. Петр был озабочен тем, чтобы насадить в России новые формы обычной, бытовой архитектуры, для которой не годились чересчур пышные «дворцовые» формы барокко Италии, Франции и Германии. В этом стиле голландского барокко наряду с жилыми домами строились военные сооружения, провиантские магазины, склады и верфи. Типично голландскими делаются интерьеры петербургских домов, со стенами, обшитыми деревом или обработанными изразцами, с продолговатыми окнами, забранными меж-

кими переплетами, и т. д. Такими голландскими домиками кажутся в Петергофе Марли, Эрмитаж и особенно Монплеzir, в Петербурге—Летний дворец и домик Петра на Петроградской стороне.

Начиная с Петровской эпохи, в течение всего XVIII в. Россия испытывает наплыв иноземных художников: архитекторов, живописцев, скульпторов, декораторов, граверов и т. д. Сперва по приглашению, а затем и по доброй воле в Россию все чаще приезжают лучшие европейские мастера и остаются здесь на всю жизнь. В Россию притягивали их чрезвычайные возможности богатейшей страны, легко откликавшейся на все новые веяния европейского искусства и своеобразие многовековых художественных традиций. Наплыв этот не погубил творческой самобытности русского искусства. Последовательно в каждом из новых европейских стилей в России зарождаются свои формы. Новые формы создаются в барокко и в классицизме (так называемый «екатерининский классицизм», давший в частности наиболее типичные образцы усадебной архитектуры). Возникший в самом конце XVIII в. во Франции, стиль ампир переходит в Россию и именно здесь получает свои окончательные и наиболее совершенные формы (с некоторыми отличиями московского ампира от петербургского). В живописи в России особенно сильно развивается портретное искусство, ближе других живописных жанров XVIII в. стоявшее к задаче отображения жизненной правды. Замечательное развитие получает в России садоводство (парки Петергофа, Павловска, Гатчины, г. Пушкина). Художественные изделия одного из самых молодых в Европе фарфоровых заводов (теперь им. М. В. Ломоносова) приобретают мировую известность. Новое русское искусство необычайно быстро выводит Россию в первые ряды европейских стран.

#### АРХИТЕКТУРА

Из архитекторов Петровской эпохи первое место принадлежит Доминико Трезини, главному распорядителю всех работ в отстраивавшемся Петербурге с 1703 по 1712 гг. Итальянец по происхождению, Трезини был тем не менее приверженцем северных архитектурных форм Дании и Голландии. Трезини строит в Петербурге церковь Петропавловской крепости (1714—1733), колокольня которой с колоссальным шпилем должна была превзойти «Ивана Великого» и все башни Германии. Петр был очень заинтересован этой постройкой, которой суждено было стать архитектурным центром новой столицы, но не успел увидеть ее законченной. Петропавловский шпиль внес существенную черту в облик Петербурга, пришелся по вкусу русским строителям и вызвал многочисленные подражания в провинциальной архитектуре Севера. Трезини проектировал «образцовые дома», которыми Петр собирался упорядочить частное строительство в столице, и построил здание двенадцати коллегий (1722—1732, ныне здание Ленинградского университета), оригинально соединявшее двенадцать отдельных корпусов с отдельными крышами и отдельными фронтонами одной общей открытой галлереей внизу (теперь застеклена).

В 1713 г. в Петербург приехал архитектор Шедель, построивший меншиковский дворец на Васильевском острове (1711—1716, теперь здание Института советского права), Ораниенбаумский дворец (1713—1725) с нарядными лестницами, террасами, спускающимися к партеру перед морем, и др. Шедель был первым архитектором-иностранцем, испытавшим на себе глубокое влияние национальных искусств России: построенные им в Киеве колокольня и ворота в ограде Софийского собора (ок. 1746), вход в Братский монастырь (ок. 1740) и др. отразили формы украинского барокко.

В 1709 г. была организована Канцелярия строений, в ведение которой отошло все петровское строительство. Начиная с 1710 г., следует ряд петровских указов о застройке Петербурга. С этого времени Петр заботился о придании Петербургу столичной пышности и ищет архитектора, который мог бы сравнять его «парадиз» с «резиденциями чужих государей». В 1712 г. Петр пригласил к себе известного французского архитектора Леблон. Леблон привлек Петра своими трезвыми архитектурными

убеждениями (Леблон был сторонником строгой архитектуры Ренессанса и противником излишне декоративного барокко) и талантом планировщика. Леблон создал неосуществленный проект Петербурга, проектировал Летний сад в Петербурге, Стрельнинский дворец, создал в Петергофе исключительной силы ансамбль, объединивший постройки, насаждения и фонтаны в единый архитектурный комплекс.

Очень быстро в Петровское время вырастают вполне самостоятельные русские архитекторы: этому способствовало наличие еще в допетровской Руси прочных строительных навыков и архитектурных традиций, а с другой стороны—усиленные посылки Петром молодых людей за границу для обучения «архитектурии цивилис и милитарис» (архитектуре гражданской и военной).

В 1705—1707 гг. выученик старой московской архитектурной школы, И. П. Зарудный, строит в Москве замечательную Меншикову башню—единственное по своеобразию в Европе произведение барокко. В Петербурге выдвигаются архитекторы Еропкин, Коробов и Земцов (Симеоновская церковь на Моховой, 1729—1743 и др.). Однако настоящий расцвет русской архитектуры начинается лишь со времени Елизаветы. Сын петровского скульптора архитектор Б. Растрелли (1700—1771) стоит во главе этой эпохи.

Первые работы Б. Растрелли относятся еще к Петровскому времени. В 1723 г. Растрелли отделяет по поручению Петра зал в доме Шафирова. В этом зале происходило затем первое заседание Академии наук. В 1730 г. при Анне Иоанновне Растрелли сооружает в Москве дворец—«Анненгоф» (не сохранился), при Бироне строит Митавский дворец (1739—1740), при Анне Леопольдовне начинает в Петербурге постройку деревянного Летнего дворца (1741—1744, на месте будущего Михайловского замка), подражая в нем некоторым мотивам Версаля.

Первой работой Растрелли при Елизавете была перепланировка и достройка Аничкова дворца (1744—1750) в Петербурге, начатого еще Земцовым. Растрелли создает исключительно пышное здание, решительно доминировавшее благодаря своей высоте и яркому куполу из луженого железа над окружающей его местностью.

С этой поры елизаветинские вельможи наперерыв стремятся обзавестись постройками Растрелли. С чрезвычайной работоспособностью выполняет Растрелли многочисленные заказы, нигде не повторяясь и всюду оставаясь самим собой. На Каменном острове Растрелли строит дворец для Бестужева (1743—1745, не сохранился), на Садовой улице—для графа М. И. Воронцова (1746—1750), на Мойке—для барона С. Г. Строганова (1750—1754). Во всех этих постройках Растрелли проявляет себя зрелым мастером, одаренным исключительной декоративной изобретательностью и чувством живописного. С годами декоративность растреллиевского творчества все усиливается.

Растрелли окружил Петербург целым роем дворцов, усадеб и церквей, в которых отобразилось изумительное разнообразие его фантазии и настоящая страсть к пышности, заставлявшая его чрезвычайно растягивать фасады, увеличивать количество декоративных украшений, широко пользоваться в наружных украшениях позолотой, луженым железом, многоцветной раскраской и скульптурой.

В 1747—1752 гг. Растрелли перестраивает Петергофский дворец, затем строит нарядный Андреевский собор в Киеве (1747—1767), наконец, расширяет и перестраивает Царскосельский дворец (1752—1756). Густая позолота, крытые белой жестию кровли, грандиозный фасад (300 метров в длину), обилие статуй и скульптурных украшений, многочисленные колонны, резко выделявшиеся своей белой окраской на нейтральном фоне стен, придавали Царскосельскому дворцу сходство с гигантским произведением ювелирного искусства. Вокруг дворца Растрелли создал парк, спускавшийся легкими уступами по одну из сторон дворца, и парадный двор (cour d'honneur), замыкавшийся циркумференцией,—по другую. В парке Растрелли строит несколько увеселительных павильонов (Эрмитаж, Грот), соперничавших со дворцом пышностью декоративной разделки. В самом дворце Растрелли устраивает знаменитую анфиладу парадных комнат,

Лучшее из произведений Растрелли—исключительный по грандиозности замысла Смольный монастырь (1748—1755), не до конца осуществленная модель-проект которого хранится в Русском музее в Ленинграде. Своеобразная красота древнерусских кремлей и монастырей покорила Растрелли, и он создает свой Смольный как типично русский ансамбль-городок. Как и в других своих церквях, Растрелли употребил здесь излюбленное при Елизавете московское пятиглавие (по требованию Елизаветы, Канцелярия строений снимала чертежи и планы кремлевских соборов для руководства архитекторам).

Последней большой постройкой Растрелли был Зимний дворец (1754—1762). «По всей своей декоративной насыщенности это великолепный по цельности, по тектоничности архитектурный организм. Поток блестящих, праздничных, самых разнообразных форм уложен в строгие рамки» (А. Матвеев).

Растрелли—первый настоящий столичный архитектор, архитектор, которого требовало мировое значение столицы молодого Российского государства. Вместе с тем Растрелли не был узко петербургским зодчим. Постройки его рассеяны по многим городам России: в Москве, Киеве, Митаве, Козельске, Загорске. Он имел огромное влияние на современную ему архитектуру, особенно провинциальную, наивно пытавшуюся перенести ослепительное богатство барочных форм растреллиевской архитектуры в низкие и тесные провинциальные постройки.

Растрелли не только поставил русскую архитектуру вровень с архитектурой других европейских стран,—он был последним великим европейским архитектором эпохи барокко и его завершающей формы—стиля Регентства, или, как его принято было насмешливо называть в России,—стиля «рококо».

Реакция против чрезмерного увлечения пышностью и утомительной декоративностью барокко наступает при Екатерине под влиянием решительного обращения западноевропейской архитектуры, после двухсотлетнего господства барокко, к античности. Раскопки Геркуланума и Помпеи, начатые планомерно с 1755 г., побуждают европейских архитекторов следовать суровой простоте эллинского и римского искусства. Архитекторы и живописцы заражаются интересом к археологии, обследуют остатки храмов в Пестуме и в Риме, изучают книгу римлянина Витрувия об архитектуре. Многие из них, вслед за величайшими художниками Франции XVII в.—Пуссеном и Лореном, остаются жить в Италии.

Новые увлечения связываются с отзвуком руссоизма<sup>1</sup> и предромантического увлечения историческими темами. Классицизм рассматривается как возвращение к «здравому смыслу», как следование «природе» и возрождение «правдивости» (идеи эти прямо высказаны в нашумевшей в 50-х годах XVIII в. книге аббата Ложье—«Исследование об архитектуре»). Архитекторы протестуют против «кривляний» рококо, против дуг, арок, изгибов, раскреповок, лишних украшений, рекомендуют ставить колонны без постаментов и баз. Классицизм вернул колонне ее значение как несущей груз опоры, подчеркнул конструктивное значение отдельных частей здания, принес с собой изящность пропорций, ясность архитектурных форм, четкость вертикальных и горизонтальных членений здания, придал огромное значение портику и фронтоны. Излюбленнейшими ордерами становятся тосканский и ионический. Растянутые в эпоху барокко импозантные фасады сжимаются, все здание становится собраннее, уютнее, интимнее, не контрастирует, а гармонирует с окружающей природой. «Благородная простота и тихая величавость»—это была знаменитая формула, предложенная вождем нового эстетического направления в Европе—Винкельманом. Одновременно идет развитие пейзажных парков и пробуждается интерес к средним векам—к готике. В целом переход от барокко к классицизму в архитектуре совпадает с аналогичным поворотом в литературе XVIII в. от классицизма к сентиментализму и романтизму и отражает тот же перелом. Идеи гражданственности, культ «естественного человека», сознание ценности человеческой

<sup>1</sup> Особенное значение имел трактат Руссо «О влиянии наук и художеств» (1750), заставивший критически отнестись к старому искусству.

личности и внутреннего переживания, стремление к индивидуальному и неповторимому все сильнее проникают в архитектуру, в живопись, в литературу.

Рассадницей нового стиля становится в России основанная в 1758 г. Академия художеств, первыми преподавателями которой по классу архитектуры были французы—сторонники классицизма—во главе с ярким представителем французского академизма Деламотом. Переходом к новому стилю являлось самое здание Академии художеств (1765—1822), архитекторов Кокоринова и Деламота, считавшееся в свое время красивейшим в Европе.

Екатерина, увлекавшаяся архитектурой и следившая за всеми модными течениями в этой области, пытается первоначально применить новый стиль главным образом в садовых постройках: в архитектуре павильонов, гротов, галлерей, эрмитажей и т. д.

В 1752 г. в Россию прибывает Ринальди—один из первых апологетов нового течения, еще не совсем отошедший от традиций барокко. Ринальди строит в Ораниенбауме Китайский дворец (1762—1768)—одно из лучших в России произведений так называемой «китайщины»—стиля, отразившего первые увлечения экзотикой «дальних стран». Кругом Китайского дворца Ринальди разбросал садовые постройки в новом вкусе. В 1768 г. Екатерина поручила Ринальди постройку дворца на берегу Невы, названного впоследствии Мраморным. Строгое и суровое снаружи здание в новом стиле внутри отчасти сохраняет барочную разделку.

Вслед за Ринальди садовыми постройками усиленно занимается при Екатерине Чарльз Камерон (в России с 1779 г.).

Среди камероновских построек в Царском Селе (ныне г. Пушкин) особенно выделяются Агатовые комнаты с Холодными банями (1780—1785) и так называемая Камеронова галерея (1783—1786). Камерон варьирует в этих постройках мотивы античной архитектуры (главным образом помпейской), но применяет их еще нередко по-барочному, особенно во внутренней разделке здания. Постройки Камерона казались исключительно хороши по новизне своих приемов. «Если бы вы только видели, что за прекрасную галерею и какие чудесные висячие сады буду я иметь подле моих новых комнат в Царском Селе,—писала увлекающаяся Екатерина барону Гримму,—вы наверное согласились бы, что Камерон—настоящий человек».

С начала 80-х годов Камерон строит в Павловске «Храм дружбы» (1780), «Колоннаду» (1780), «Вольтер» (1780—1782), птичник, молочню, шале, трельяж, «Павильон трех граций» (1797—1799), наконец, Большой Павловский дворец (1782—1785).

Однако новое направление в архитектуре имело огромное положительное последствие и в чисто городской архитектуре. Барочное стремление к пышности и грандиозности, к контрастности, живописности и к замкнутости ансамблей не соответствовало строгим требованиям городского квартала. Барокко было стилем дворцов, загородных усадеб и находилось в резком диссонансе с принципами городской застройки. Единственной барочной постройкой, которая в полном смысле этого слова явилась городским домом, был растреллиевский дворец барона Строганова (1750—1754) в Петербурге. Но это было исключение, удавшееся лишь гениальному мастеру. Новый классический стиль екатерининского времени, строгий и скромный, был призван создать новое лицо растущим городам России.

Архитектором, более всего потрудившимся над созданием классического облика Петербурга, был сын петровского ресторатора—Ю. М. Фельтен. Фельтен отразил новое увлечение классической архитектурой еще в той ее стадии, которую не совсем точно принято называть стилем Людовика XVI<sup>1</sup>. Екатерина особенно ценила Фельтена в первое время своего царствования. Им была осуществлена грандиозная цепь гранитных набережных Невы (с 1762 по 1780), знаменитая решетка Летнего сада (1783—1784), ряд мостов через петербургские каналы, закончившие архитектурное оформление новой столицы в наиболее типичной ее части.

<sup>1</sup> На самом деле новый стиль возник значительно раньше вступления на престол Людовика XVI (1774).

Фельтену принадлежит второй Эрмитаж (1771—1775) по соседству с Зимним дворцом, ряд небольших церквей в Петербурге, прекрасно вяжущихся с соседней архитектурой городской улицы, и немало частных домов, в большинстве исчезнувших, но влияние которых ощутимо отразилось в архитектуре обывательских построек в Петербурге. Особое место занимает фельтеновская псевдоготика: Чесменский дворец (1770) и Каменно-островская церковь Инвалидного дома (Ленинград).

Первый законченный представитель екатерининского классицизма И. Е. Старов (1743—1808)—ученик Академии художеств, строитель Таврического дворца (теперь дворец Урицкого, 1783—1788) в Петербурге, колонному залу которого дивилась чуть не вся Европа (праздник в Таврическом дворце воспет Державиным в «Описании торжества в доме кн. Потемкина по случаю взятия Измаила», для которого им был сочинен известный хор «Гром победы раздавайся»).

Старов и Фельтен открывают собой полосу широкого увлечения новым стилем в провинции.

Очень быстро классическими постройками обстраивается также и барская Москва. В соседстве с екатерининским классицизмом окончательно уходит в прошлое старая русская архитектура XVII в., находившая себе отклик в барочных постройках первой половины XVIII в. Однако власть барокко в полуусадебной, полудеревенской Москве была гораздо сильнее, чем в Петербурге, и новые классические постройки в Москве попрежнему еще претендуют быть домами-усадебными, служить центром небольшого замкнутого ансамбля служб, двора, сада, а не ровнять собою строй улиц, как в Петербурге. Отсюда особая усадебная «уютность» и мягкость московского классицизма.

В Москве по преимуществу развернулась деятельность замечательного мастера эпохи классицизма, друга Н. И. Новикова, В. И. Баженова (1737—1799). Баженов учился сперва в Петербурге в Академии художеств, а затем за границей, откуда вернулся членом Болонской и Флорентийской академий и профессором Римской. В России Академия художеств не дала ему звания профессора, и Баженов принужден был поступить архитектором в артиллерийское ведомство. В Петербурге Баженов строит здание Старого арсенала (1768—1769, не сохранилось), в котором еще сильно чувствуются традиции барокко, и проектирует не осуществившуюся постройку «Института для благородных девиц» (между 1765 и 1772) при Смольном монастыре. Вскоре Екатерина поручила Баженову планировку колоссального московского дворца, который должен был включить в своих стенах все кремлевские дворцы и соборы, но и этот проект, отнявший у Баженова несколько лет упорного труда, не был осуществлен. Планировка кремлевского дворца производилась в специальном «модельном доме» и воспитала ряд архитекторов. Сохранилась большая модель этого дворца-гиганта, разработанная до мельчайших подробностей внутреннего убранства (росписи, барельефы и т. д.) и дающая яркое представление о размахе баженовского таланта. Следующая неудача постигает Баженова с царьцынским дворцом, который Екатерина поручила строить Баженову в «мавританско-готическом» стиле: недовольная чем-то Екатерина приказала остановить постройку.

Во все последующее время творческие замыслы Баженова не находят себе достаточного применения. Он перестраивает дворцы в Гатчине и Павловске и, возможно, проектирует Михайловский замок в Петербурге. О силе баженовского таланта дает представление «Пашков дом» (после 1774, теперь Библиотека им. Ленина), до сих пор остающийся одним из красивейших зданий Москвы. Баженов выступает в этом произведении как архитектор, соединяющий традиции барокко с новыми веяниями классицизма. Изысканное использование холма в качестве своеобразного зеленого постамента для здания, привлекательная живописность деталей и уверенно найденные пропорции легко вздымающихся кверху масс говорят о большом художнике.

Почти одновременно с Баженовым работал и другой крупный мастер московского классицизма—М. Ф. Козаков (1733—1812). М. Козаков сдержаннее, мягче и как бы реальнее Баженова, больше связан с архитектурой

родного города. Архитектурное образование Козаков получил в Москве в архитектурной школе князя Ухтомского, а затем работал с Баженовым над проектом Большого Кремлевского дворца. Сотрудничество с Баженовым было второй архитектурной школой Козакова. Козакову принадлежит превосходное здание Сената в московском Кремле (1776—1789, сейчас здание Верховного Совета СССР), смело увенчанное куполом, храм-ротонда на Гороховом поле, б. Голицынская больница на Калужской улице и др. По московской традиции Козаков особенно внимательно следит за живописностью зданий, обнаруживая удивительное богатство выдумки.

Интимность и особая присущая Козакову мягкость в значительной мере определили собой архитектурную манеру двух последующих крупнейших московских архитекторов XIX в.—Бове и Жилярди.

Непревзойденный мастер екатерининского классицизма Джакомо Кваренги (1744—1817)—один из крупнейших архитекторов Европы XVIII в. В противоположность Камерону, отразившему в своем творчестве увлечение архитектурой Помпеи, Кваренги около десяти лет изучал зодчество старого Рима и создал свою архитектуру чрезвычайной, почти античной, простоты. Прекрасный рисовальщик, Кваренги всегда имел при себе альбом, в который заносил все, что казалось ему интересным. Одни эти альбомные зарисовки могли бы составить ему славу крупного художника.

Первые поручения Екатерины Кваренги касались все той же излюбленной ею садовой архитектуры. Кваренги украшает небольшими церквочками-павильонами окрестности Царского Села в Кузьмине (1780—1790), на Казанском кладбище в Царском Селе (1784—1796), в Славянке (1780—1790) и др. Единственное украшение этих церквей составляет портал, колонны, портик. Стены безукоризненно просты и строгие. Одновременно с постройкой парковых домиков в Царском Селе («Концертная зала», 1782, «Руина кухни», 1782) Кваренги строит в Петергофе Английский дворец (1784—1789). Это первая большая постройка Кваренги, в которой он проявляет себя вполне зрелым, чрезвычайно умеренным и выдержанным архитектором. Вслед за Английским дворцом Кваренги строит здание Эрмитажного театра (1782—1785) на берегу Невы с грандиозной аркой-фойе через Зимнюю канавку, вместе с мостом составляющую один из лучших уголков Петербурга, а затем скромное, торжественное и по-античному простое и светлое здание Академии наук (1783—1787). Лучшее из произведений Кваренги—Александровский дворец (1792—1796) в Пушкине с его двойной сквозной колоннадой, являющейся, по выражению И. Грабаря, «одним из шедевров мировой архитектуры».

Последний период творчества Кваренги относится уже к самому началу XIX в., когда им создаются в Петербурге капелла рыцарей Мальтийского ордена (1798—1800), Конногвардейский манеж (1800—1804), Мариинская больница (1803, теперь им. Куйбышева), колоннада Аничкова дворца (1804), Смольный институт (1806—1808, теперь здание Ленсовета) и др.

Конец XVIII в. знаменует первые предвестия ампира в творчестве Бренна. В постройке Михайловского замка (1797—1800) Бренн пытался возродить тип средневекового замка, огражденного рвом, с воротами и подъемным мостом, но в орнаментовке стен, во внутреннем убранстве комнат использовал мотивы, ставшие затем типичными для ампира (мастерски скомпонованные трофеи, характерные для ампира, одноглавые орлы и т. д.).

Творчество Кваренги, Баженова, Козакова и Бренна подготовило собой необычайный подъем русской архитектуры первой трети XIX в.—русского ампира, наиболее значительного из европейских стилей XIX в. Среди архитекторов конца XVIII в. выделяется скромный, но оригинальный талант Н. А. Львова (1751—1803), архитектора, живописца, переводчика, музыканта и поэта,—друга Державина, Капниста и Хемницера, перенесшего увлечение архитектурой в широкие писательские круги. Львову принадлежат постройки в Петербурге, Могилеве, Торжке, в с. Никольском, около Твери. В Гатчине Львову принадлежат оригинальные землебитные постройки Приората Мальтийского ордена, производящие впечатление скорее оперной декорации на средневековые сюжеты, чем реальных архитектурных сооружений. Особенное значение имеет его перевод знаменитого труда

архитектора Палладио, оказавшего огромное влияние на развитие русской архитектуры.

В тесной связи с русской архитектурой XVIII в. стоит развитие садового и паркового искусства. Садоводы Франции XVII в. выработали особый тип архитектурного парка с аккуратно подстриженными в виде геометрически правильных тел деревьями и кустами, с правильно и симметрично разбитыми дорожками и площадками. В Петровское время этот тип французского парка был перенесен в Россию учеником создателя этого стиля—Ленотра—Леблоном. Характер французского парка до сих пор отчасти еще заметен в парках Петергофа, Стрельны и в Летнем саду в Ленинграде. Эпоха сентиментализма в литературе, увлечение Ж. Ж. Руссо, художниками Фрагонаром и Ватто, стремление к природе и мечтательности привели в конце XVIII в. к возникновению пейзажных парков. Пейзажные парки использовали особенности местности, подражали природе в извилистых дорожках, культивировали свободно растущие деревья и группы деревьев, романтические шале, фермы, руины, создавали внезапно открывающиеся виды, стремясь к разнообразию и естественности. В России были созданы лучшие образцы такого пейзажного парка—Павловский (виды которого любил рисовать Жуковский) и Гатчинский (задолго до В. Скотта отразивший в своей садовой архитектуре увлечение средневековьем). Под Москвой мало интересные остатки пейзажного характера имеются в отдаленных частях Останкинского парка и некоторые другие.

### ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Жанровое разнообразие русской живописи XVIII в. не велико. Россия первой половины XVIII в. не знала в полном объеме изящного эпикурейства французской галантной живописи, ни напыщенных, эклектических и холодных полотен академизма, поверхностное искусство которых требовало тем не менее глубокой живописной культуры зрителей. Стремление к уюту и привычка к насиженным местам, заставлявшие голландцев украшать частные дома небольшими пейзажами родной природы, отсутствовало в Петербурге XVIII в. Не привились в России и петровские вкусы к изображениям морей и кораблей.

Немного исторической живописи, еще меньше городского официального пейзажа и огромное число портретов характеризуют русскую живопись XVIII в. Наезжие живописцы были также по преимуществу портретистами: вначале Каравак, Таннауэр, затем Токе (один из лучших портретистов Франции), Лагрене, братья Гроот-Ротари, Лампи (отец и сын), Рослин.

XVIII век в России дал целый ряд замечательных русских портретистов, создавших свой портретный стиль, более интимный и человечный, более психологический и жизненный, чем нарядное искусство портрета XVIII в. на Западе.

Требования «живого подобия» и «натурального» в живописи обычны для Петровской эпохи. Первые живописцы, работавшие в кунсткамере, обязаны были добросовестно копировать «монстры» и «куншты». Производство живописи рассматривалось лишь как документ или иллюстрация. Живопись и скульптура стояли в ряду обычных ремесл. В перечислении «художеств», набросанных Петром для Художественного отделения Академии наук, значилось: «живописна, скульптурна, штыховальна, тушевальна, градовальна, граверна, столярна, токарна... архитектура цывилис, мельницы всякие, слюзы...» Отсюда исключительная деятельность, тщательность и «натуралистичность» первых петровских живописцев в воспроизведении живой действительности. Таковы, например, «Мужик с тараканом» Жувенэ (Русский музей в Ленинграде), поясной портрет великана Буржуа с надписью «Сильной мужик» (там же) и другие произведения петровской живописи. Петр регламентирует и насаждает портретную живопись, очевидно, видя в ней один из антиподов старого искусства.

Первые русские живописцы И. Никитин (1688—1741) и А. Матвеев (1701—1739) принадлежали к числу петровских «пенсионеров», обучавшихся за границей. Иван Никитин, посланный Петром вместе со своим братом Романом, оказавшимся менее талантливым, обучался в Италии



и Франции, Матвеев—в Голландии у знаменитого Карелю дю Мора старшего. Петр гордился своими живописцами и в 1716 г., еще до отъезда И. Никитина в Италию, рекомендует его через жену прусскому королю, «дабы знали, что есть и из нашего народа хорошие мастера».

Искусство этих двух художников, еще наивное и технически мало совершенное, подкупает, однако, своей искренностью и типичной для Петровской эпохи правдивостью и старательностью в воспроизведении мелочей.

От Никитина дошел до нас замечательный портрет Петра I (Русский музей в Ленинграде), портрет «Усопшего Петра I» (там же), портрет напольного гетмана (там же—первый русский психологический портрет) и др. Психологический подход к натуре становится затем одним из самых характерных черт русской портретной живописи XVIII в. Традициям XVII в. И. Никитин отдал дань в аллегорическом «Древе Романовых», родственном Владимирской богоматери С. Ушакова, изображавшей древо Московского государства. По ложному доносу И. Никитина пытали, затем сослали в Сибирь. Умер он на обратном пути из ссылки.

Гораздо более «европейская» и технически более совершенная, живопись А. Матвеева отличается тем не менее той же психологической правдивостью и отсутствием идеализации. Характерна эволюция творчества А. Матвеева. Если в первый период своей жизни он пишет «Аллегорию живописи» (Русский музей), то во второй—обращается всецело к портрету («Автопортрет с женой», там же).

А. Матвееву или И. Никитину приписывается большое, энергично написанное полотно «Куликовская битва» (там же).

Первый выдающийся русский портретист XVIII в.—А. Антропов (1716—1795), сын солдата, обучавшийся в «живописной команде» Вишнякова, на три четверти состоявшей из крепостных. За успехи в живописи А. Антропов произведен был в чин подпоручика. В первой половине своей жизни Антропов занимался главным образом росписями дворцов и церквей (ему принадлежат, например, росписи выстроенной Растрелли в Киеве Андреевской церкви); во второй половине—пишет иконы и портреты. В живописи Антропова отразились традиции русской живописи XVII в.: почти иконное плавкое и крепкое письмо, густота колорита. Антропов оставил нам очень реалистичный портрет Петра III (Русский музей), в котором тонко подчеркнуты дегенеративные черты в фигуре «боговенчанного» самодержца, великолепный по силе цвета портрет А. М. Измайловой (Третьяковская галерея) и ряд других.

Сходна с творчеством Антропова живопись другого портретиста XVIII в.—И. Аргунова (1727—1802), более, впрочем, мягкая и в меньшей мере зависящая от иконных традиций. И. Аргунов, происходивший из крепостных, начинает собой длинный ряд крепостных «шереметевских» художников. Старший брат Ивана Аргунова, Федор, строил Кусково; какой-то Алексей Аргунов был «урным мастером», а сын И. Аргунова, Николай,—живописцем.

С эпохой Екатерины связана деятельность двух гениальных русских художников: Ф. С. Рокотова (1730—1810) и Д. Г. Левицкого (1735—1822), не уступающих лучшим западноевропейским портретистам XVIII в.

Портреты Рокотова исключительно прекрасны по краскам и проникнуты своеобразным романтическим настроением, несколько идеализирующим изображаемое им русское дворянство XVIII в. (Рокотов—один из немногих портретистов XVIII в.—дворянин). Беглость и свобода мазков рокотовской живописи, тонкая психологичность, поддержанная одним обобщенным «характеризующим» тоном, достигают особенного совершенства во второй, московский, период творчества Рокотова, когда он не писал уже парадных портретов, сосредоточившись на изображении упадочного и простоватого московского барства. Наиболее значительные произведения Рокотова: портреты Екатерины II и графини Санти (Русский музей), деда Герцена—А. А. Яковлева (Пушкинский дом в Ленинграде) и В. И. Майкова, автора поэмы «Елисей» (Третьяковская галерея).

Особенный интерес имеет блестящее творчество Д. Г. Левицкого (1735—1822), отличающееся виртуозной техникой, мастерством колорита

и композиции, искусством в изображении бархата, шелка, кружев, драгоценностей. По углубленной передаче психологии лиц Левицкий не знает себе равных в XVIII в.

Левицкий родился в Киеве. Отец его, священник, был недурным гравером. В Киеве же Левицкий получил первоначальное живописное образование у Антропова, расписывавшего в это время Андреевскую церковь. Таким образом, источники блестящего мастерства Левицкого только русские (он не бывал за границей), а вместе с тем технически Левицкий не только не уступает западноевропейским портретистам, но и превосходит многих из них.

Первый успех выпал Левицкому в связи с портретом архитектора Кокоринова. С 70-х годов Левицкий засыпан заказами. В этот период он пишет большие портреты «в рост» знаменитых «смолянок» — воспитанниц Смольного института для «благородных девиц» (1773—1776, Русский музей). Смолянок Левицкий изобразил в костюмах, сшитых им для любительского концерта в Смольном. Они танцуют (Нелидова), поют чувствительный дуэт (Хрущова и Хованская), играют на арфе (Алымова) и т. д. Эта серия портретов Левицкого впервые отчетливо отразила перелом в общественных вкусах половины XVIII в. к живописи «чувствительной» и добродетельной. Не случайно Д. Дидро, один из первых пропагандистов новой сентиментальной и добродетельной живописи Буше и Греза, высоко отзывался о творчестве Левицкого и более всех своих портретов ценил писанный последним (находится в Женеве). Скульптурная четкость формы, резкость рисунка, гармоническая строгость композиции говорят о новых веяниях классического стиля в живописи.

Особенно ярко эти новые вкусы в живописи отразились в знаменитом портрете Екатерины II (Русский музей), написанном по программе одного из наиболее последовательных провозвестников новых предромантических взглядов — Н. А. Львова (см. выше). Довольно точное описание этого портрета содержится в оде Державина «Видение Мурзы».

Одежда белая струилась  
На ней серебряной волной;  
Градская на главе корона,  
Сиял при персях пояс злат;  
Из черноогненна виссона,  
Подобный радуге, наряд  
С плеча десного полосою  
Висел на левую бедру;  
Простертой на алтарь рукою  
На жертвенном она жару

Сжигая маки благовонны,  
Служила вышню божеству.  
Орел полунощный, огромный,  
Сопутник молний торжеству,  
Геройский провозвестник славы,  
Сидя пред ней на груди книг,  
Священны блюл ее уставы;  
Потухший гром в когтях своих  
И лавр с оливными ветвями  
Держал, как будто бы уснув<sup>1</sup>.

Ода, а вместе с ней и портрет имели шумный успех, отразившийся в стихах И. Богдановича, посвященных Левицкому («Собеседник любителей русского слова», 1783). Левицкому принадлежит интереснейшая серия портретов приближенных Екатерины: Рибопьер, Ланской, Орловы, Демидов, Кушелев, Воронцов, Голицын (Русский музей). Ему же принадлежат портреты баснописца И. И. Дмитриева (Третьяковская галерея), Н. И. Новикова и др. Портреты Левицкого парадны и торжественны, но парадность их не переходит в пышность, а торжественность лишена чопорности барочной живописи. Левицкий всегда находил способы, чтобы говорить в них правду, осторожно оттенить свое чуть ироническое отношение к оригиналам, подчеркнуть жеманство, приторную улыбку, неискренность, внести черты легкого морализирования, типичного для умонастроений второй половины XVIII в.

Творчество последнего великого русского мастера XVIII в. В. Л. Боровиковского (1757—1825) еще более прочно связано с настроениями сентиментальности, интимности и немного слащавой простоватости. Начало его деятельности совпадает с появлением сентиментальных повестей Карамзина.

<sup>1</sup> Вообще следует отметить, что Державин, сам рисовавший в молодости, часто прибегает в своей поэзии к материалу произведения живописи.

Сентиментализмом отмечены ранние произведения Боровиковского: «Лизынька и Дашинька» Львовы и «Эскиз семейного портрета» (Третьяковская галерея). Задумчивые бледные молодые девушки, полные дамы, обрюзгшие помещики, манерные аристократки, хлебосолы дворяне и выслужившиеся чиновники—весь этот мир грубого и вместе с тем утонченного XVIII в. преломлен Боровиковским через призму мечтательности и какой-то отрешенности от жизни. Боровиковский предпочитает мягкие переходы красок, деликатные сочетания, нечеткие формы. Персонажи его портретов позируют «неглиже», часто с распущенными локонами (портрет Арсеньевой, Русский музей) на фоне печального пейзажа. Значительный интерес представляют портреты Г. Р. Державина (Пушкинский дом), княгини Суворовой и Куракина (Третьяковская галерея).

Под конец жизни Боровиковский замкнулся в мистицизме, примкнул к сектантскому кружку Татариновой и писал по преимуществу на религиозные сюжеты. Колорит живописи дряхлеющего Боровиковского постепенно тускнеет, талант угасает.

Слабее чем портрет развивался в XVIII в. пейзаж. Пейзажисты (Алексеев, Семен Щедрин и др.) либо увлекаются городским пейзажем, либо италянизируют русскую природу, пишут изысканные условные пейзажи. Ф. Я. Алексееву (1753—1824) принадлежат красивые по тону пейзажи Москвы («Вид Москвы», «Вид Кремля», Русский музей) и особенно Петербурга (например, превосходный вид Английской набережной, там же). Огромные пустынные площади, бесконечная перспектива зданий, толпа, снующая по набережной, не лишены в изображении Алексеева поэзии и настроения.

Семен Щедрин рисовал главным образом загородные петербургские парки—Павловск, Гатчину, Петергоф (великолепна его серия фонтанов).

Жанровая живопись почти отсутствует в России XVIII в. Исключение составляют лишь посредственный портретист второй половины XVIII в. М. Шибанов, И. Ерменев и др. Шибанов писал документальные, точные, но лишённые юмора и подлинной наблюдательности жанровые картины. Такова, например, его картина «Крестьянский обед» (1774), с протокольной подписью на обороте: «сия картина представляет суздальской провинции крестьян» (Третьяковская галерея), и другая—«Суздальских крестьян празднество свадебного сговору» (1777, там же). Картины эти отражают тот же этнографический интерес, который заставлял представителей демократической литературы XVIII в. публиковать русские народные поговорки, загадки, поверья, а русских композиторов—неумело воспроизводить в своих произведениях народные мотивы.

Ко второй половине XVIII в. относится возникновение в России так называемого «академизма». Организованная в 1758 г. по мысли И. И. Шувалова Академия художеств должна была стать по образцу западноевропейских академий высшим художественным авторитетом страны, способствовать развитию искусств в России. Первые французские преподаватели Академии перенесли в Россию холодную, чопорную, официально-условную академическую живопись, замкнутую в множестве традиций, породивших эклектизм<sup>1</sup>, губивших наблюдательность и воспитывавших лишь ловкость кисти и скучную бойкость техники.

В противоположность архитектурным классам Академии, положительное влияние которых на русскую архитектуру XVIII в. несомненно, прогрессивное значение живописного преподавания в Академии ограничилось расширением тем, которое принес с собой культивировавшийся в академиях жанр «исторической живописи». Наряду с картинами на темы античной мифологии и истории и на библейские сюжеты, также входившие в понятие «исторической живописи», Академия обращается к событиям русской истории.

Талантливый живописец А. П. Лосенко (1737—1773), поставленный во главе академического преподавания живописи, наряду с «Прощанием

<sup>1</sup> Глава Парижской академии де Мариньи (де Вандьер) считал необходимым для учеников прежде всего «копировать постоянно и неуклонно со старых мастеров» и говорил о превосходстве антиков над патурой.

Гектора и Андромахи» (1773) пишет большое полотно «Владимир и Рогнеда» (1770). Ученик Лосенко, И. А. Акимов (1754—1814), пишет «Возвращение Святослава с Дуная» (1773) и т. д. В этих картинах нет еще подлинного интереса к русской истории, настоящего желания углубиться в смысл исторических событий. Условный пафос и театральность характеризуют персонажей этих полотен, эффектно демонстрирующих мускулатуру своего тела, слегка прикрытого античными одеждами.

Характерно, что «Возвращение Святослава с Дуная» Акимова и «Прощание Гектора с Андромахой» Лосенко, писанные одновременно (1773), воспроизводят одних и тех же натурщиков и один и тот же реквизит. Однако само по себе, безотносительно к выполнению, обращение живописи к темам русской истории, родственное аналогичному повороту к русской истории в литературе, было явлением чрезвычайно значительным. Напомним к тому же, что соседство тем русской истории и тем античных не было случайным. Идеиный пафос, который черпали представители французского академизма в период буржуазной революции из античной истории («Клятва Горациев», «Смерть Сократа», «Сабинянки» и др. Ж. Давида), был пафосом национальной истории прежде всего. Либо в античных сюжетах аллегорически героизировались события национального прошлого, либо в темах родной истории видели общность их с героическими моментами античной жизни. Аналогичные явления, но в более тесных идейных масштабах происходили и в русской Академии художеств, призванной, по мысли ее основателей, создать новое национальное по форме и теме русское искусство.

---

Не только живопись, но и русская скульптура XVIII в. шла преимущественно по пути портрета. XVIII в. дал непревзойденного мастера скульптурного портрета—Ф. И. Шубина (1740—1805). Сын рыбака, земляк Ломоносова<sup>1</sup>, Шубин пришел с обозом в Петербург и здесь, благодаря хлопотам Ломоносова, был помещен в Академию художеств. Чувство материала и изумительную верность руки Шубин приобрел на старинном русском мастерстве—резьбе по кости, которой он занимался в молодости на Севере<sup>2</sup>. Шубину принадлежит интересный бюст Ломоносова (бронза, 1793), находящийся в Камероновой галерее в г. Пушкине, выразительный бюст полицмейстера Е. М. Чулкова (Русский музей) и мн. др. Работы Шубина поражают не только виртуозной техникой, но и особенной наблюдательностью, правдивостью. Шубин бесспорно наиболее реалистичный и совершенный из русских скульпторов XVIII и начала XIX в.

Менее реалистичен, но не менее виртуозен другой русский скульптор XVIII в., долго живший во Франции и получивший там не меньшую известность, чем в России,—М. И. Козловский (1753—1802). Несмотря на то, что Козловский был моложе Шубина, в его работах больше ощущаются традиции барокко, заставляющие его резко изгибать складки одежды, предпочитать напряженные, полные движения позы. Почти микельанджеловской силой дышит его Самсон, раздирающий пасть льва (Петергоф). Козловскому принадлежит памятник Суворову (Ленинград), дающий условный героический образ «полководца вообще», и ряд других произведений.

Из приезжих скульпторов интересны: Растрелли-отец (конная статуя Петру I против Инженерного замка в Ленинграде, бюст Петра I в Эрмитаже и др.) и Фальконэ, воздвигнувший необычайно динамичный памятник Петру. «Медный всадник» (1765—1770)—бесспорно лучшее произведение Фальконэ, вдохновленного титанической личностью Петра.

Высокого совершенства достигла в XVIII в. русская книга. Своим развитием книжное искусство XVIII в. было в первую очередь обязано введению Петром гражданского шрифта. Значительная роль в истории

<sup>1</sup> Отец Шубина обучал Ломоносова грамоте.

<sup>2</sup> Традиции этого искусства в наше время вновь возрождаются на родине Ломоносова и Шубина—в Холмогорах.

русской книги принадлежит типографии Академии наук, усовершенствовавшей орфографию русской азбуки, упорядочившей систему знаков препинания и создавшей ту форму изящного и вместе с тем простого шрифта, которая и до сих пор в самом широком ходу,—так называемого «академического» шрифта. Развитие иллюстраций начинается по преимуществу со второй половины XVIII в., но уже и в петровское время русская книга знала замечательных граверов. Наиболее интересный гравер XVIII в.—Е. П. Чемесов (1737—1765), блестящий рисовальщик и вполне законченный мастер портрета.

Другой гравер, Г. И. Скородумов (1755—1792), перенес в Россию английский способ гравировки пунктиром и широко распространил в гравюре модные пасторальные сюжеты.

В эпоху Екатерины II оформление книги доходит почти до пределов пышности: сухие официальные издания украшаются гравированными заставками, концовками, виньетками; в небольших брошюрах иногда гравировался весь текст, и т. д. Особенно изящно были изданы сочинения самой Екатерины (например, «Начальное управление Олега», СПб 1791). Вышли прекрасно иллюстрированные «Басни и сказки» Хемницера (СПб 1799), «Душенька» Богдановича (3 издания: 1783, 1794 и 1799), сочинения Капниста (1796), Княжнина (СПб 1787) и др. При Екатерине же наблюдается увлечение типографским делом в провинции, дававшей иногда довольно изящные издания. Типография села Казинки выпускала Вольтера (1796), в Нижнем издавался Шекспир («Ричард III», 1783) и т. д.<sup>1</sup>

Дороговизна и недоступность изданий XVIII в. для широких народных масс привели к развитию изданий лубочных картинок, в простых и технически бедных средствах отражавших иногда подлинную прелесть самобытного народного искусства, а иногда и традиции живописи еще XVII в. Печатались лубочные картинки с деревянных досок на ручных самодельных станках и часто раскрашивались от руки акварелью. В лубке сильное развитие получил сатирический элемент, а также настроения, оппозиционные государственной власти.

## МУЗЫКА

Допетровское музыкальное искусство развивалось в двух обособленных направлениях: с одной стороны, народная музыка, жившая в устной традиции широких масс, с другой—культовая музыка, связанная с письменной записью и официальной дисциплиной церкви. Культовая музыка, весьма богатая и разнообразная, знала своих русских композиторов (в числе их был, например, царь Иван Грозный<sup>2</sup>), реформаторов (например, новгородский дьяк Шайдунов, в XV в. реформировавший нотную систему), борьбу направлений (особенно в XVII в.) и т. д., но в основном развивалась медленно и устойчиво хранила в себе (через византийское посредство) следы еще эллинистических напевов.

Петровская эпоха открывает широкий доступ в Россию западноевропейской музыкальной культуре, создает светскую европейскую музыку (оперы, военная музыка и т. д.), меняет отношение к народной песне. Культовая музыка также продолжает развиваться (Петр в 1713 г. переводит в Петербург из Москвы государевых певчих дьяков—хор, существовавший с XV в.), но испытывает, однако, на себе сильнейшее влияние итальянской концертной музыки. В течение всего XVIII в. в Россию наезжает огромное количество иностранных певцов, композиторов и т. д. Среди них первое место принадлежит итальянцам. При Анне Иоанновне в Петербурге обосновывается итальянская опера. Придворный капельмейстер Анны Арайя сочиняет оперу «Цефал и Прокрис» (поставлена в 1755 г.) на текст Сумарокова. Арайя начинает вводить в свои оперы народные (украинские) мотивы. Анжолони составляет в 1767 г. балет, «вместя в музыку онаго

<sup>1</sup> Типографии имели 23 провинциальных города.

<sup>2</sup> Произведения Ивана Грозного дошли до нашего времени в записи «крюками».

русские мелодии». Балетмейстер Физано вводит русскую пляску в балет<sup>1</sup> и сочиняет контрдансы на русские темы. Однако попытки иностранных композиторов ввести в свои произведения русские мотивы не отличались глубиной. В основном они стремились к созданию вычурной, импозантной и грандиозной музыки, приспособленной к требованиям официальных торжеств и вкусам двора. Неслыханную пышность придал русской официальной музыке XVIII в. итальянец Сарти, восхвалявший победы русских войск ораториями, в которых помимо хора и оркестра участвовал звон колоколов, пушечные выстрелы и взрывы фейерверка. Тому же стремлению к громогласности отвечала и изобретенная в России роговая музыка, особенно распространившаяся в последние десятилетия XVIII в.<sup>2</sup>

Более плодотворным для последующего развития русской музыки было непосредственное обращение к народному творчеству. Народная музыка широко развита в городской обстановке XVIII в. и проникает в быт придворной аристократии. Гусли и бандура находят себе доступ в гостиные и даже ко двору. По выражению Державина, царствование Елизаветы—«век был песен». Народной музыке покровительствует фаворит Елизаветы Разумовский (бывший до своего «возвышения» певчим), а при Екатерине—Алексей Орлов. По свидетельству П. И. Сумарокова, русские подблюдные песни певали хором на вечерах в Эрмитаже. Народные песни—русские, украинские и цыганские—любил слушать Потемкин, возивший в походах огромный хор певчих, великолепный оркестр и итальянских певцов. Широкое распространение получили в XVIII в. крепостные хоры. Особенно культивировали песни в роду Нарышкиных. Пением самой М. Л. Нарышкиной увлекался Державин. Сборники народных песен составляют Львов<sup>3</sup> и Прач («Собрание русских народных песен» Ив. Прача, 1790, и др. изд.), В. Ф. Трутовский («Собрание русских народных песен» выходило выпусками с 1776 г.). Это увлечение народно-песенным материалом сказывается в творчестве одного из первых русских оперных композиторов—Фомина (автор популярной в свое время комической оперы на текст Аблесимова «Мельник, колдун, обманщик и сват» и ряда других<sup>4</sup>).

Значительной высоты русское музыкальное искусство XVIII в. достигает в творчестве Д. С. Бортнянского (1751—1825), в отличие от творчества заезжих иностранцев отличавшееся большой простотой, конструктивной целесообразностью и отразившее влияние народной музыки (правда, еще сильно италянизированное). Знаменитый, национальный по своей природе, гимн «Славься» в опере Глинки «Иван Сусанин» не далек от гармонических оборотов Бортнянского. Бортнянский известен главным образом как композитор культовой музыки; с этой стороны он популярен и в Западной Европе, и в Америке. Еще при жизни Бортнянского его произведения исполнялись в Венеции и Америке. Народные темы вводил в свои композиции и Хандошкин, сын бедного петербургского портного,—первоклассный виртуоз, темпераментный и содержательный композитор для скрипки (ему принадлежит около 100 композиций для скрипки, главным образом на русские народные мотивы). Несколько более наряден и официален другой композитор XVIII в.—Ф. А. Козловский, которому принадлежит, между прочим, полонез «Гром победы, раздавайся» и «Русскими летит стрелами на золотых крылах молва...» (слова Державина).

Зарождение камерного стиля в русской музыке в значительной мере связывается с эпохой сентиментализма. Романсы сочиняет И. Козловский, Т. Дубянский и др. Романс и песня проникают на улицу, многие из них становятся почти народными. Таков, например, романс-песня Дубянского

<sup>1</sup> Увлечение русскими народными плясками отразилось в стихотворении Г. Державина «Русские девушки» (ок. 1799).

<sup>2</sup> В оркестре роговой музыки каждый музыкант выдувал только одну определенную ноту. Звуки такого оркестра были слышны на громадное расстояние.

<sup>3</sup> Н. А. Львов—собирает народных песен (автор предисловия к сборнику Прача), архитектор, художник, писатель, музыкант. О нем см. выше.

<sup>4</sup> Всего Фомину принадлежит около 30 опер на тексты И. Крылова, Княжница, Дмитревского, Капниста.

на слова Дмитриева «Стонет сизый голубочек», сохранивший популярность в течение всего XIX в.

Музыкальное искусство XVIII в. мало изучено. Долгое время ему не придавалось особого значения. Между тем русская музыка XVIII в. исторически подготовила собой последующий расцвет великой русской музыки XIX в., творчество Глинки, Чайковского, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова.

Анисимов Ю., Рокотов Ф. С., «Искусство», 1938, № 3; «Барокко в России» (сборник Гахн), М. 1926; Бенуа А., Русская школа живописи, П. 1904; Бондаренко И. Е., Архитектор М. Ф. Козаков, М. 1938; Бондаренко И. Е., Подмосковные дворцы XVIII в., «Старые годы», СПб 1911, № 3; Голлербах Э., Портретная живопись в России в XVIII в., М. 1923; Горленко В. П., Живописец Боровиковский, «Русский Архив», 1891, № 6; Грабарь И., История русского искусства, т. I, III, IV, V; Згура В., Проблемы и памятники, связанные с В. И. Баженовым, М. 1929; Дягилев С. П., Русская живопись XVIII в., т. II (Д. Г. Левицкий), СПб 1902; Исаков С. К., Федот Шубин, М. 1938; Коваленская Н., История русского искусства XVIII века, Л. 1940; Курбатов В. Я., Петербург, СПб 1913; Курбатов В. Я., Сады и парки, СПб 1916; Ливанова Т., Пекелис М., Попова Т., История русской музыки, т. I, М. 1940; Матвеев А., Растрелли, Л. 1938; Мацулевич Ж., Летний сад, Л. 1936; Лебедев Г., Русская живопись первой половины XVIII в., Л. 1938; Лебедев А., Русская живопись в XVIII в., М. 1928; Сидоров А., Русские портретисты XVIII в., М. 1922; Фомин Н., Детское Село, Л. 1936; «Чарльз Камерон», сборн. статей под ред. Э. Голлербаха и Лансере, М.—Л. 1924; Яремич С., Русская академическая художественная школа в XVIII в., ГАИМК, 1935.

---