А. А. Гликин

ТРАДИЦИИ РУССКОЙ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ НА ПРИМЕРЕ КЛАССИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА В РОССИИ И АНГЛИИ

Работа представлена кафедрой истории русского искусства Санкт-Петербургского государственного университета. Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Т. В. Ильина

В статье рассматривается проблема самобытности русской классической традиции в архитектуре. Показывается влияние общественного развития в России и на Западе на искусствоведческие школы этих двух миров. Анализируется происхождение унаследованных из XIX в. доминирующих советских и западных подходов к рассмотрению русского классицизма. Показывается, каким образом вопрос о признании самобытности русской классической традиции связан с признанием права на существование классицизма в современной западной архитектурной практике.

Ключевые слова: художественная критика, формальный анализ, национальные особенности, Россия, Европа.

The article examines the problem of uniqueness of the Russian classical tradition in architecture. It explores the influence of social developments in Russia and in the West on historiographies of these two worlds. It analyses genealogy of some prevailing Soviet and Western approaches to the analysis of Russian Classicism. The article examines how the recognition of uniqueness of the Russian classical tradition relates to the recognition of contemporary classical architecture practice in the West.

Key words: art critique, formal analysis, national peculiarities, Russia, Europe.

В результате буржуазных революций границы между общественными классами в Европе начинают стираться. В условиях горизонтального распределе-

ния власти, представленной крупными землевладельцами и предпринимателями, архитекторы перешли на систему прямых контрактных взаимоотношений с различными властными центрами. Благодаря тесным контактам архитекторов с аристократией в Англии и Америке к концу XVIII – началу XIX в. появляется феномен «джентльмена-архитектора», степень подготовки которого варьировала от профессиональной до любительской. Лорд Берлингтон (автор здания Королевской академии художеств в Лондоне) и американский президент Томас Джефферсон (автор собственного поместья Монтичелло в Вирджинии) достаточно профессионально занимались архитектурой. К любителям можно отнести маркиза Астольфа де Кюстина, который, посетив Россию в 1839 г., продемонстрировал заметный интерес к архитектуре: «Александровская колонна, Главный штаб, Триумфальная арка в глубине полукруга зданий, Адмиралтейство с изящными колоннами и золотой иглой, Петр Великий на своей скале, министерства, похожие скорее на дворцы, наконец, замечательный, но еще не законченный Исаакиевский собор и три моста, переброшенные через Неву, – все это, сконцентрированное на одной площади, *некрасиво,* но поразительно величественно» (курсив везде наш, нами также переведены все англоязычные источники. – *А. Г.*) [4, с. 544]. Как бы невзначай Кюстин демонстрирует читателю свое знание тонкостей архитектуры: «Можно критиковать отдельные *детали* и *немало деталей*, но все в целом достойно удивления» [4, с. 544]. В то время как многих дворян увлекала архитектура, архитекторов привлекал аристократизм. Роберт Адам, отправляясь в поездку по Италии, купил подержанную карету с гербом и, представляясь английским аристократом, входил в тесное общение с богатыми патрицианскими семьями, получая от них выгодные заказы. Процесс классовой конвергенции, способствующий «аристократизации» архитектурной профессии, зашел так далеко, что к началу XX в. в Америке архитектура стала считаться самой «аристократической» профессией.

Наиболее существенным следствием «прозрачности» межклассовых границ в Европе и Америке стало улучшение интеллектуального «кровообращения». Архитектурная дискуссия в Англии первой половины XIX в. отличалась разнообразием и открытостью. Способы применения древнегреческой классики, привлекавшей тогда внимание архитекторов, анализировались как по отношению к первоисточникам, так и по отношению к современной теории и практике. Теории родоначальников «греческого вкуса» – Ложье и Винкельманна – не принимались слепо на веру, а были предметом критического анализа. В статье 1995 г. Дэвид Уоткин предлагает читателю примеры критики, характерной для Англии первой трети XIX в. Цитируя мнение архитектора Кокрелла относительно лондонских построек того времени, Уоткин пишет: «В своих заметках, начатых в 1821 г., через четыре года после возвращения из Греции и Рима, Кокрелл представил ясную картину того, чем, как он считал, современная архитектура должна быть и чем ей быть не следует, написав, например, о Королевском Колледже хирургов (1806–1813) Дансера следующее: «Ионический портик, серьезнейший из всего того, что я видел, более чем суров... плохо приставлен к “бумажному” фасаду дома, с которым он не связан ни орнаментикой, ни основательностью, ни характером, ни линиями, ни материалом...» Он также осудил интерьер сооружения Дансера, подобно тому, как Соан подверг осуждению внешний вид постройки за отсутствие связи между фасадами. Взяв на вооружение соановскую критику, Кокрелл приме-

нил ее к сооружениям Греческого возрождения в целом: «Если мы приделываем ломоть античного греческого храма к амбару, под названием “широта да простота”, то тут уж ничего более абсурдного и быть не может». Кокрелл также враждебно отнесся к наиболее поразительной церкви в стиле Греческого возрождения в Лондоне – церкви С.-Панкрас на Юстон Роуд, спроектированной в 1818 г. братьями Инвудами. Младший Инвуд побывал в Афинах в 1818–1819 гг., где проштудировал архитектуру Эрехтейона, о котором впоследствии опубликовал монографию. В основу церкви положен трехчастный план Эрехтейона, правда, Инвуды не смогли воздержаться от того, чтобы не подправить этот план и не сделать его более симметричным. Западная башня вдохновлена “Башней ветров” и “Монументом Лисикрата” в Афинах, в то время как портик смоделирован по примеру западного портика Эрехтейона... “Попросту греческое, греческое, греческое распространяет все проникающий дурной вкус... Невежество и самомнение г-на Инвуда в попытке произвести впечатление идеей собственной значимости. Г-н Инвуд и его мальчуганы измучили себя изобретением новшеств, зациклившись на каждом профиле, однако повсюду, где их компетентность заканчивалась, они, в свойственной им манере, садились на мель. Это все, что угодно, но не архитектура – интерьер банален, апсида плоско перекрыта, потолок низок и лишен смысла”... Британский музей Смерка 1823–1846 гг. с ионическим ордером, повторяющим тот, что использован в великом эллинистическом храме Афины в Приене, – это еще один программный памятник Греческого возрождения. После его посещения музея в октябре 1824 г. Кокрелл заметил: “Архитектура экстерьеров – это деньги, брошенные на ветер в нашем климате, особенно на углу, столь мало заметном (Б. Расселл Стрит. – *прим. Д. У.*). Великолепный эффект производят широкие ступени, ведущие к портику”. Кокрелл припомнил аристотелевское определение красоты как категории, состоящей из величины и порядка, однако заметил при этом, что величина – понятие относительное и что ему “не понравился вкус ни одной части здания”, хотя его и впечатлило смерковское использование литых металлических выступов. Кокрелл также осудил смерковский Терапевтический колледж и прилегающий к нему Юнион клуб на Трафальгарской площади, написав об этих зданиях в апреле 1822 г. следующее: “Флигель абсолютно вне характера по отношению к фасаду с портиком. Тонкий, плоский, с претензией на игривость, в конечном итоге запутанный; в этом порочном круге взаимопереплетения, есть нечто французистое*. То, что обладает силой и характером, нечто внушительное, величественное, массивное и высокое, нужно нынче нашим зданиям”. Посетив интерьер (колледжа. – *А. Г.*) в 1825 г., Кокрелл отметил: “Полнейший недостаток характера, ничего общего с общественным зданием, ничего монументального, лестничная клетка урезана”... отношение Кокрелла к Греческому возрождению было связано с осознанием того, что использование ордеров, цвета и скульптуры древнегреческими архитекторами не соответствовало ни теории Ложье и Винкельмана, ни практике Чилкинса и Смерка. Несмотря на осознание того, что такой архитектор как Иктин мог “свободно и уверенно... использовать материалы, несмотря на упреки в аномальности и капризе”, нежелание самого Кокрелла публиковать свои воззрения на греческую архитектуру привело к тому, что его собственные постройки бывали зачастую неправильно поняты. Его банк в Ливерпуле был раскритикован в “Журнале гражданских архитекторов и инженеров” в 1849 г. автором, не осве-

домленным о собственных (археологических. – *А. Г.*) открытиях Кокрелла в области греческой архитектуры, несмотря на то что интеллектуальный уровень этого журнала был выше уровня его главного конкурента “Строителя”. Пытаясь описать использование Кокреллом дорического ордера, анонимный критик жаловался на то, что Кокрелл “применяет его нелогично, в некотором несоответствии его природе, когда он вводит его – как он в данном случае и сделал – лишь в качестве украшения на фронтонах, в результате чего они существенно отличаются по своему характеру от чего бы то ни было в греческой архитектуре... (он. – *прим. Д. У.*) насильственно ввел греческий дорический ордер (хотя и достаточно видоизмененный), колонны которого – лишь орнаментальные приставки к конструкции – архитектурная риторика без архитектурной логики; будучи приставлены к стене, они не только не служат реальной цели, но теряют большую часть того эффекта, который в противном случае присутствовал бы, и сведены лишь к украшательству”.... критик...попросту унаследовал точку зрения на греческую архитектуру, механистическую и в то же время идеалистическую, которая берет начало, по меньшей мере, в теориях Ложье 1750 гг. и, вероятно, еще широко поддерживается сегодня» [1, p. 20–23].

Теперь посмотрим, как обстояло дело в области художественной критики в России первой половины XIX в. Прежде всего, в отличие от других современных ей европейских держав, Россия была преимущественно аграрной страной, поддерживающей институт крепостничества. Низкая социальная мобильность в сочетании с медленным экономическим развитием способствовали сохранению в обществе устойчивых социальных барьеров и стереотипов. Как отмечал в 1830 г. Дж. Клей (John Randolph Clay, 1808–1885, американский дипломат, работавший в России в 1830–1837 и 1845–1847 гг., Австрии в 1838–1845 гг. и Перу в 1847–1860 гг. [7]): «...одни очень богаты, другие очень бедны. Иностранцу из среднего класса трудно быть на равных как с теми, так и с другими» [6, с. 526]. В соответствии с табелью о рангах, типичный статус такого, пусть даже известного, архитектора, как Карло Росси, приравнивался к статусу среднего государственного чиновника. Являясь частью бюрократической «вертикали», большинство российских архитекторов находилось на службе кабинета на твердом жалованьи, поэтому лишь немногие из них были в состоянии, да и стремились к тому, чтобы наладить прямые «горизонтальные» взаимоотношения с заказчиками. Да и большинство архитекторов несло на себе социальное «клеймо» ремесленной, «разночинной» профессии, объединившей крепостного Андрея Воронихина и дворянина Огюста де Монферрана. Не удивительно, что архитекторы имели ограниченное социальное общение с представителями «аристократической» литературной профессии – писателями и поэтами, большинство которых происходило из дворянского сословия. Такая сегрегация привела к тому, что, несмотря на хорошее образование, аристократия проявляла слабый интерес к тонкостям архитектуры – «прикладной музы», находившейся в руках «доверенных мастеров», – иностранцев, а также вольных и крепостных специалистов.

Неподвижная социальная структура России наложила отпечаток и на художественную критику. По контрасту с динамичным информационным пространством Англии Россию пронизывала атмосфера немногословности и секретности. Ведь не случайно именно в России появилась пословица: «Слово – серебро, молчанье – золото». В стране отсутствовала столь необходимая для интеллекту-

ального обмена информационная подвижность. В николаевской России цензура дошла до полного абсурда [14]. Кюстин писал: «Русский народ – нация немых <...> Язва замалчивания распространена в России шире, чем думают. Полиция, столь проворная, когда нужно мучить людей, отнюдь не спешит, когда обращаются к ней за помощью. <...> “Смотрите, не проговоритесь” – неизбежный припев в устах русского или акклиматизировавшегося иностранца» [4, с. 532].

Бытовое замалчивание имеет четкие параллели с российской художественной критикой первой половины XIX в. Если британское художественное сообщество с большим трудом собирало археологические сведения о древнегреческой архитектуре, то в России с не меньшим трудом происходили «раскопки» сведений о совсем еще недавно живших художниках. А. Г. Верещагина цитирует редактора «Художественной газеты» Н. В. Кукольника: «Собирать материалы о каком бы то ни было русском знаменитом человеке – чрезвычайно трудно, тем более о художнике, а еще больше о Кипренском...» [2, с. 614]. Вероятно, словосочетание «еще больше о Кипренском» воспринималось современниками вполне естественно. Не менее удивительным кажется и поиск канувшего в небытие архитектора Кокоринова: «Редакция “Художественной газеты” умоляет всех и каждого, – обращался Кукольник к читателям в статье о Кокоринове, – если встретят, вспомнят, прочтут какое-либо сведение, относящееся до жизни и трудов А. Ф. Кокоринова и вообще всякого русского художника, сообщать о том ей для сохранения столь важных драгоценностей в листках газеты» [2, с. 614].

В условиях подконтрольности как самой информации, так и способов ее распространения художественную критику в России отличала жесткая самоцензура. Кукольник писал: «Пусть говорят и спорят, кому угодно, а лучше – КОМУ ДОСУЖНО (выделено Верещагиной. – *А. Г.*) о состоянии художеств в России... мы не войдем более в эти споры, сохраняя летописный характер газеты» [2, с. 638–639]. Относительно распространенной тогда «критики без критики» Верещагина приводит замечания Д. Ю. Струйского о «Художественной газете»: «Многие полагают, что художественная критика бесполезна для артистов, что публике должно сообщать только краткие известия о художествах и хвалить одно то, что стоит похвалы... Само собой разумеется, что при таком образе мыслей не может быть терпимо сравнение – это мерило достоинства и критики. Однако ж простой художественный список не может быть полезен, а век панегирической критики давно прошел» [2, с. 683]. Упоминание Струйским, казалось бы, самоочевидной истины о том, что «размен теорий и мнений необходим», уже многое говорит о царившей тогда атмосфере. Верещагина приводит мнение Герцена о «Художественной газете»: «Такие цветы могут распускаться только у подножия императорского трона и под сенью Петропавловской крепости» [2, с. 640].

Примечательно, что отсутствие в обществе естественной тяги к богатому и разнообразному информационному обмену сказалось на судьбе даже такого осторожного летописца, как Кукольник, который безуспешно пытался расширить информационное поле российского искусствознания. Потерпев на этом поприще неудачу, несчастный издатель писал: «...безотрадно убивать время и деньги на издание, не приносящее очевидной и непосредственной пользы ни искусству, ни обществу и не оправдывающее моих, казалось, справедливых надежд» [2, с. 646].

С одной стороны, отсутствие публичных дебатов приводило к тому, что

идеи архитекторов оказывались достоянием лишь небольшого профессионального круга лиц**, с другой – архитекторы в России обладали бóльшей внутренней свободой, чем их коллеги в Европе, поскольку русским архитекторам было достаточно следовать общей программе заказчика, проявляя при этом свободу в исполнении. Кюстин, с присущим ему великолепным ощущением полутонов, очень точно подметил эту диалектику свободы и несвободы: «нет поэтов более несчастных, чем те, кому суждено прозябать в условиях широчайшей гласности, ибо когда всякий может говорить о чем угодно, поэту остается только молчать. Видения, аллегории, иносказания – вот средства выражения поэтической (и добавим, художественной. – *А. Г.*) истины. Режим гласности убивает эту истину грубой реальностью, не оставляя места полету фантазии» [4, с. 502].

Между тем эмансипация и сопутствующая этому процессу гласность – это неизбежная закономерность общественного развития, которая может восприниматься положительно или отрицательно, в зависимости от личных убеждений. Так или иначе, отмена крепостного права в 1861 г. способствовала увеличению социальных свобод. Значительные перемены произошли и в архитектурной профессии. Растущее влияние среднего класса позволило многим архитекторам, особенно тем из них, кто происходил из зажиточных купеческих и профессиональных семей, почувствовать свободу. Архитекторы стали строить собственные доходные дома, торговать мебелью и произведениями искусства. На рубеже XIX–XX вв., благодаря трудам А. Бенуа, И. Грабаря, И. Фомина, Г. Лукомского и др., активизировалась художественная критика. Появились журналы и объединения, подобные «Миру искусства».

Однако короткий период расцвета критики, свободной от царской цензуры, сменился периодом советского контроля. Несмотря на высокое качество советских исследований, для искусствоведения того времени была характерна интерпретация исследуемого материала с оглядкой на цензуру. Процветала как раз та самая «панегирическая критика», о которой столь нелестно отзывался в свое время Струйский. Даже исследования М. З. Тарановской, содержащие на редкость актуальный сегодня формальный анализ, изобилуют унаследованными из критической традиции XIX в. панегирическими славословиями, напоминающими партийные характеристики советского времени: «Росси – личность яркая, прогрессивная. Принципиальность, необычайная трудоспособность, целеустремленность и бескорыстность, самоотверженное служение архитектуре – все эти черты вызывают восхищение... Его система ансамблей центра Петербурга по градостроительному размаху превзошла все, что создала современная ему западноевропейская и отечественная архитектура» [11, с. 217]. Характерной особенностью работ того времени является также замена доказательного анализа ссылками на анонимных «зарубежных исследователей», которые как бы заочно соглашаются с автором: «Ансамблю Росси принадлежит выдающееся место в мировой градостроительной культуре. Зарубежные исследователи признают, что такого театрального комплекса нет нигде в мире, а улицы Риволи, Руайаль и Уффици по красоте значительно уступают улице Росси» [8, с. 86]. Не менее произвольно звучит, по всей видимости, и вполне верный тезис В. И. Пилявского о патриотическом характере русского классицизма: «Большое художественное дарование, широкий кругозор способствовали тому, что Росси, восприняв передовые идеи своего време-

ни, выразил в своих сооружениях патриотизм и национальную гордость русского народа, стал последовательным и принципиальным поборником русского классицизма в архитектуре, которому присущи черты народности и гуманизма» [5, с. 5]. Далее автор, негативно воспринимающий «формализм», несколько двусмысленно намекает на таких исследователей, как Тарановская. В приведенной ниже цитате, как и в предыдущем отрывке, присутствует ссылка на анонимный источник, однако высказанное в ней противоположное мнение (как бы в подтверждение слов Кукольника: «Пусть говорят и спорят, кому угодно...») не подвергается аргументированному анализу: «Между тем *в ряде* посвященных Росси работ, вышедших до настоящего времени, его творческая практика рассматривалась и расценивалась с *формалистических* позиций. Национальная самобытность его произведений *затушевывалась* и, таким образом, идейно-художественная сущность их представлялась в ложном, искаженном свете» [5, с. 6].

Не удивительно, что, возвеличив русский классицизм без особых аргументов уже, если перефразировать Герцена, – «под сенью» Кремля, – советские исследователи не в состоянии были сделать то же за пределами СССР***. Отмежевываясь то от «космополитизма», то от «формализма», следуя идеологическим предписаниям и не имея возможности вступать в дискуссию относительно достоинств или недостатков русской архитектуры в рамках открытой критики, советские исследователи тем самым предоставили своим зарубежным коллегам неограниченный простор для интерпретаций. И эти интерпретации не замедлили появиться в самом что ни на есть нежелательном для советских коллег русле. Популярное мнение Кюстина о том, что русский классицизм не является чем-то бóльшим, чем подражанием западным тенденциям, практически без изменений перекочевало из памфлета эпохи историзма в современные учебники по архитектуре. В 1839 г. Кюстин писал: «Нужно вернуть народу первоначальный характер, дабы сделать его достойным истинной цивилизации. Чтобы народ мог достигнуть всего, на что способен, он должен не копировать иностранцев, но развивать свой национальный, одному ему присущий дух» [4, с. 537]. А в 1999 г. на страницах своего учебника по архитектуре Юрген Тайтс пишет: «В XIX в. русская архитектура целиком зависела от развития западноевропейской. *Она смогла постепенно освободиться от этой зависимости только к концу века, вернувшись к темам и формам, берущим начало в фольклоре и традиционных русских средневековых прототипах.* Однако к началу Первой мировой войны искусство и архитектура России не только сомкнулись с авангардными процессами Западной Европы, но и стали играть в этих процессах одну из ведущих ролей» [13, p. 34]. Данная точка зрения продиктована как современным влиянием модернизма, с его упором на первооткрывательство, так и идеологическим наследием эпохи историзма. Подобно историцисту Кюстину, модернист Тайтс также отождествляет начало «освобождения» русской архитектуры с возвратом «к темам и формам, берущим начало в фольклоре и традиционных русских средневековых прототипах». Только закалившись в борьбе за независимость в эпоху историзма, русская архитектура смогла участвовать на равных в мировой архитектурной «революции».

Многие современные российские исследователи также согласны с теорией зависимости русского классицизма, полагая, что единственное, чем может гордиться русская архитектура, – это конст-

руктивизмом 1920-х гг. На их позицию, с одной стороны, оказывает влияние устойчивое мнение западной историографии о русском конструктивизме как о наиболее выдающемся направлении русской архитектуры, а с другой – вполне объяснимое стремление современных российских исследователей отойти от клише официозной советской историографии.

В действительности «освобождение», которое может показаться таковым в историзме, а затем в модерне, было весьма относительным. Единство эпохи просматривается в таких, казалось бы, разных памятниках, как здание вокзала в Хельсинки и усадьба Абрамцево под Москвой. С другой стороны, классицизм, точно так же, как и историзм, приобретал неповторимые национальные особенности в различных странах: «Величайшие памятники русского классицизма – пишет Дж. Г. Гамильтон, – являются неповторимо русскими, относясь к наиболее значительным достижениям данной фазы европейской архитектуры. Здесь возникают параллели с другими искусствами. В XIX в. русские не изобрели особенные формы поэзии, прозы, симфонии или оперы, но Пушкин и Толстой, Чайковский и Мусоргский использовали общепринятые формы европейского искусства для создания самобытных русских произведений, относящихся к шедеврам мировой литературы и музыки. Задача историка архитектуры двояка: с одной стороны, связать русское художественное самовыражение с его источниками в общеевропейской культурной ситуации, а с другой – обозначить специфический русский вклад, сделанный как русскими художниками, так и иностранцами, работавшими в России» [3, p. 260].

В настоящее время вопрос о значении русского классицизма в общеевропейском контексте приобрел не только исторический, но и практический смысл. В современном мире усиливается движение архитекторов, отказывающихся от наследия модернизма и возвращающихся к классике. Если признать в соответствии с модернистской доктриной, что «вторичность» является синонимом «посредственности», то не только ценность современного классического движения, но и ценность бóльшей части мирового архитектурного наследия окажется под сомнением. Ведь и римляне позаимствовали ордерную архитектуру у греков, добавив к ней арку и купол.

С точки зрения сторонников теории заимствования, относящихся, как правило, к лагерю модернистов, именно русский классицизм является наиболее уязвимым для критики архитектурным направлением, поскольку его вторичность по отношению к европейскому классицизму наиболее очевидна. Ведь в то время как немецкие, французские и английские архитекторы начала XIX в. непосредственно соприкасались с многочисленными памятниками древнегреческой классики как на Сицилии, так и в Греции, пенсионеры Императорской академии художеств изучали результаты творческих интерпретаций древнегреческой классики в Париже.

Нам, однако, представляется, что ключевым вопросом для современного традиционализма, впрочем, как и для мировой архитектуры в целом, является вопрос не *первоисточника,* а вопрос *качества*.

Согласно прогрессивистской версии модернистов, развитие архитектуры состоит из ряда революций и их гениальных адептов, «свергающих» один стиль и заменяющих его другим. Согласно концепции традиционалистов, смена стилей происходит эволюционным путем. При со-

вмещении элементов различных традиций неизбежно вырабатывается новая архитектура. Таким образом, различное понимание механизмов исторического развития архитектуры приводит к различному пониманию понятия оригинальности. С точки зрения традиционализма архитектурные открытия и оригинальные решения вполне могут существовать в рамках вторичных архитектурных направлений, будь то русский классицизм XIX в. или американский классицизм XXI в.

В 1950–1980 гг. М. З. Тарановская опубликовала ряд фундаментальных трудов, посвященных творчеству К. И. Росси, проиллюстрировав их собственными обмерными чертежами, фотографиями и композиционными диаграммами [8–12]. Особенно следует выделить ее работу [8], в которой гл. 5 («Повторяемость элементов как средство художественной выразительности в композиции ансамбля») целиком посвящена формальному анализу метода модульной комбинаторики, примененного Росси в ансамбле театра.

Именно формальный анализ русского классицизма, на наш взгляд, является тем самым исследовательским направлением, которое позволит выявить вневременную художественную ценность этого исторического направления применительно к современному традиционализму.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Интересно сопоставить это критическое восприятие французских влияний с российским преклонением перед иностранными художниками в сочетании с недооценкой собственных талантов. А. Г. Верещагина на эту тему пишет: «Мотив унижения национальных творческих сил – один из постоянных в литературе и журналистике, один из характернейших в сатирической журналистике конца 1760-х – начала 1770-х годов. В этом смысле сатира Крылова продолжает давние традиции... у Крылова создан некий обобщенный образ труженика-художника, талантливого, высоко ценимого за рубежом и униженного в своем отечестве. Такова была судьба многих» [2, с. 177–178].

**Автор данной статьи придерживается консервативных взглядов и поэтому с должной степенью критичности воспринимает суждения таких «предтечей марксизма», как Кюстин. Однако представители разумного консерватизма, как, например, С. Ю. Витте, всегда прислушивались к либеральным общественным настроениям, предпочитая революциям контролируемую адаптацию прогрессивных социальных тенденций. И наоборот, несвоевременное понимание того, что для сохранения главного следует подчас пожертвовать малым, привело к крушению религиозно-монархической системы управления в России. Параллель с социальными процессами была и в искусствоведении. Как показано в данной статье, отсутствие своевременного критического анализа русской классической архитектуры привело к снижению ее всемирной значимости уже в наше время.

*** Методы советской художественной критики того времени сравнимы с экономическими методами искусственной поддержки курса советского рубля, конвертируемость которого была чисто номинальной. Подобно тому как включение той или иной валюты в систему свободного оборота выявляет ее истинную стоимость, объект художественной критики может быть оценен в полной мере только в условиях свободы его критической оценки. Именно поэтому иногда менее фундаментальные, но более предприимчивые зарубежные авторы в отсутствие контраргументов со стороны советских коллег зачастую специально играли на «понижение курса» русского классицизма.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Watkin D. C. R.* Cockerell and the Role of Archaeology in Modern Classical Architecture // The Classicist. 1995. № 2. P. 16–24.

2. *Верещагина А. Г.* Критики и искусство: Очерки истории русской художественной критики середины XVIII – первой трети XIX века. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 744 с.

3. *Hamilton G. H.* The Art and Architecture of Russia. Yale University Press: New Haven, London, 1983. 482 p.

4. *Кюстин А. де.* Россия в 1839 году // Россия первой половины XIX в. глазами иностранцев. Сост. Ю. А. Лимонов. Л.: Лениздат, 1991. С. 421–660.

5. *Пилявский В. И.* Зодчий Росси. М.; Л.: Гос. изд-во архитектуры и градостроительства. 1951. 150 с.

6. *Овсянников Ю. М.* Великие зодчие Санкт-Петербурга. Трезини. Растрелли. Росси. СПб.: Искусство – СПб, 1996. 632 с.

7. Smithsonian Institution Archives: http://siarchives.si.edu/findingaids/FARU7095.htm

8. *Тарановская М. З.* Здание Государственного академического театра драмы им. А. С. Пушкина (б. Александринского) в Ленинграде. Л.: Гос. изд-во литературы по строительству и архитектуре, 1956. 129 с.

9. *Тарановская М. З.* Здание Публичной библиотеки и павильоны Аничкова дворца. Л.: Гос. изд-во литературы по строительству и архитектуре, 1957. 116 с.

10. *Тарановская М. З.* Ансамбль Площади Островского, Улицы Зодчего Росси и Площади Ломоносова в Ленинграде. Л.: Гос. изд-во литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1961. 171 с.

11. *Тарановская М. З.* Карл Росси. Архитектор. Градостроитель. Художник. Л.: Стройиздат, 1980. 221 с.

12. *Тарановская М. З.* Архитектура театров Ленинграда. Л.: Стройиздат, 1988. 224 с.

13. *Teits J.* The Story of Architecture of the 20th Century. Kцnemann: Cologne, 1999. 120 p.

14. *Якушкин В. Е.* Из истории русской цензуры // Николай и его эпоха / Ред. М. Гершензон. М.: Захаров, 2001. С. 47–72.