

**Слюнькова И.Н.**

## **Проекты оформления коронационных торжеств в России XIX века**

М.: БуксМАрт, 2013



Михаил Соколов

Перманентный кризис отечественной науки об искусстве, где отсутствуют школа, системность, стандарт качества и масса других приятных и полезных вещей, заставляет воспринимать всякий самобытный феномен с особым восхищением. Начинаешь даже думать: «Это очень хорошо, что пока нам плохо», – иначе мы, устав от шедевров мысли, лишились бы шанса на подобные интеллектуальные упоения. Таким феноменом, подлинно исключительным и выдающимся, стала книга И.Н. Слюньковой «Проекты оформления коронационных торжеств в России XIX века». Книга во всех отношениях красива – и во внешнем, и во внутреннем смыслах (правда, о внешней красоте мы скажем к концу несколько критических слов).

Хорошо известны фундаментальные труды Б.А. Успенского об исторической специфике царской харизмы<sup>1</sup>. К ним в последние годы прибавилось немало сборников и музейных каталогов, посвященных иконографии и предметному оформлению этой харизмы в средневековой Руси. Первой же крупной вехой в сфере искусствоведческого изучения данной темы не в средневековой, а в Новой истории, стал эрмитажный каталог, вышедший уже двадцать лет назад<sup>2</sup>. Весьма существенный вклад внесли исследования Е.И. Кириченко – как двухтомная монография об имперских архитектурных и скульптурных репрезентациях<sup>3</sup>, так и целый ряд смежных по сюжету статей. Однако все равно существовала ощутимая лакуна – иконографическое и идейное поле заполнялось, но центр явно пустовал.

Теперь же этот центр заполнен, заполнен плотно, изящно и просто. Штудии имперских праздников – а ведь это были самые массовые и по-своему судьбоносные праздники России – получила надежную базу, без которой ни один будущий исследователь уже никогда не сможет обойтись. Говоря о «простоте», мы имеем в виду простоту методологическую. И.Н. Слюнькова не мудрствует лукаво, обременяя читателя бесконечными рассуждениями о символике праздника у Бахтина, которые были в моде некоторое время назад. Слава богу,

Бахтин в книге даже не упоминается; «слава богу» потому, что беспредельно опошленный «карнавализм» сыграл по отношению к наследию великого философа весьма дурную службу, важнейшие же в методологическом значении ранние, «диалогические» его тексты не имеют к теме праздника почти никакого отношения.

Правда, некоторого философского усложнения в книге Слюньковой, быть может, все-таки не хватает. Очень кстати тут оказался бы Э. Канторович с его концепцией «двух тел короля»<sup>4</sup> – ведь всякое изучение царской харизмы в искусстве эту концепцию, даже без непосредственного знания о ней, органически дополняет. Дело в том, что начиная с Ренессанса с теми двумя королевскими сущностями, которые были исторически описаны Канторовичем – с «телом естественным» и «телом политическим» (которое могло быть одновременно также и «телом религиозным»), – постоянно соседствовала и третья сущность: «тело эстетическое». И в рецензируемой нами монографии эта третья сущность русских императоров (генеалогически восходящая, если не считать собственной художественной родословной, к празднествам Медичи<sup>5</sup> периода Великого герцогства Тосканского, к церемониалам Людовика XIV, а также габсбургского и прусского дворов) получила блестящее фактологическое и герменевтическое освещение.

Прост и выразителен также и язык книги, в ней нет никакого провинциально-постмодернистского волапука. Точно выверены стилистические категории – от ампира до неорусского стиля и модерна. Коробит только изредка попадающееся словечко «эклектика» с его неизбежно уничижительными коннотациями. Ведь вроде бы теперь уже стало самоочевидным, что пресловутая эклектика – это все тот же ведущий стиль архитектуры XIX века, все тот же историзм (или историзмизм), только еще более композитный и цитатный. Французский критик С.-Д. Дали, закрепивший в середине XIX столетия данное понятие, писал, что «эклектика» – это «свободное использование всего прошлого»<sup>6</sup>, но в этом ведь суть историзма как такового. И вряд ли стоит считать «эклектическими» злосчастные постройку на Ходынском поле – на самом деле они являются примером историзма, доведенного почти до карикатурной крайности.

Как напоминает наш автор, в русском средневековье царь, согласно постановлениям Стоглава, стал первым человеком, которого было разрешено изображать (помимо святых на иконах). В Новое же и Новейшее (т. е. предреволюционное) время подобные ограничения давно отпали, однако монарх все равно оставался – по крайней мере, в идеале оставался – «гением чистой красоты» (по строке из Жуковского, изначально ассоциировавшейся с великой княгиней, будущей императрицей Александрой Федоровной, супругой Николая I). Тем «гением красоты», вокруг которого было сосредоточено (или, опять-таки, должно было сосредоточиться в идеале) все самое совершенное в современном ему искусстве. Все в коронационных торжествах должно было отвечать этим идеалам, стано-

ваясь все более и более эстетическим. И автор последовательно и точно показывает силу всемерно возраставшего эстетизма.

Возраставшего, в частности, по мере того, как реальные древние соборы, изначально бывшие средоточием церемонии, все более маргинализировались, буквально оттеснялись на поля праздничной окказиональной архитектурой, которая все активнее выходила в широкие городские пространства. Сперва, еще в допетровское время, «в результате развития ритуала церковной коронации местом его проведения становился не только Успенский собор, но и весь ансамбль Успенской площади» (с. 84), затем празднество распространялось до границ Кремля, а при Петре и его преемниках охватывало уже значительную часть города. Важнейшим стимулом для столь мощной арт-репрезентации были приуроченные к коронации торжественные монаршие въезды («вшествия»), по маршруту которых возникали целые проспекты и малые городки для народных гуляний. Проспекты и городки с временной (окказиональной) архитектурой, поэтапно эволюционировавшей от барокко к неорусскому стилю и панисторизму или историзму-без-границ. Правда, средневековые и весь XVIII век затрагиваются Слюньковой лишь в их ключевых чертах, ибо имеются специальные труды такого рода<sup>7</sup>, но, тем не менее, ею точно и пронизательно намечен основной идейный курс этого дизайнера. Курс от воспитательных эмблем Петра к охранительным ретроспекциям в духе официального славянофильства эпохи Николая I и, наконец, к образам откровенно сказочным. Так эстетическое «тело» монарха обретало, самоопределяясь, все более театрализованный и отвлеченный от реальности облик. К тому же панегирический дизайн, равно как и все связанное с ним искусство, отягощалось тем «бременем количества», где высокий стиль плотно соседствовал с массовым китчем (что показано Слюньковой на примере «народной» коронационной картинки, механически воспроизводившей устоявшиеся стереотипы), а декоративное остроумие – с пестрой, во всех отношениях «базарной» (если учесть к тому же, что архетипом коронационного городка была ярмарка) дешевкой. Поэтому представленный в торжествах «универсальный художественный образ государства» (с. 103), с одной стороны, продолжал масштабно разрастаться – от 30 000 участников праздника, заявленных в стасовском проекте 1801 года (к коронации Александра I) до 500 000 зрителей-участников, собравшихся на Ходыньском поле по случаю коронации Александра III, но, с другой стороны, все очевиднее обнаруживал свою внутреннюю нестабильность, заменявшую духовный прогресс духовной инерцией.

Впрочем, И.Н. Слюнькова – на огромном, четко структурированном (и к тому же еще, что увеличивает ценность книги, в большинстве своем впервые публикуемым материале) – убедительно показывает, что эта духовная инерция вовсе не обязательно сочеталась с низким качеством. Коронационный дизайн (и непосредственно связанное с ним издание свода «Древностей Российского государства») способствовал успешному разви-

тию археологических и реставрационных работ. К тому же дизайн этот, при всем своем идейном консерватизме, приводил даже к опережавшим свое время, воистину авангардным находкам. Слюнькова (на с. 188) приводит удивительный (приписываемый Бове) проект иллюминации Александровского сада к коронации Николая I, где световая архитектура не «прислонялась», как обычно бывало до этого, к архитектуре реальной, а образовывала особые ажурные конструкции в виде святающихся деревьев и павильонов.

Далее, правда, наш автор несколько переоценивает подобный «протоавангард», связывая последующие праздничные иллюминации Москвы с поисками авангарда как такового (с. 213–214). Но это, конечно же, неправомерно. Оформители коронационных празднеств подчеркивали незыблемость московской старины, вырисовывая светом ее древние структуры, авангардисты же – достаточно взглянуть на «Звон (Колокольню Ивана Великого)» Лентулова или «Красную площадь» Кандинского – разрушали эту старину в образах красочного апокалипсиса. Когда же дело у них дошло до реального оформления революционных массовых действий, то в них всецело возобладал пафос тотальной перестройки или даже всеобщего строительства-с-нуля. Так что ни о какой преемственности тут говорить не приходится. Ведь история, в том числе и история искусств, живет не только задушевными диалогами, но и драматическими контрастами.

Но в целом, чем ближе подходишь в книге ко времени этих контрастов, тем острее их – и притом вне всех сколько-нибудь авангардных исканий – ощущаешь. В XIX веке субверсия или, иным словом, потенциально- или реально-критическое, анархическое содержание было делом сугубо личным, касающимся лишь отдельных артистических темпераментов. Так, Георг Тимм явно с большим увлечением создавал не рисунки к коронационному альбому Александра II, а бытовые юмористические зарисовки. Еще выразительней пример Михая Зичи, другого художника, вовлеченного в «харизматический» дизайн. Его парадные портреты и композиции перемежались в образами в духе «черного» символизма (картина «Гений разрушения», 1878; и др.) и жесткой «подпольной» эротикой. Но здесь мы мысленно дополняем Слюнькову, добавляя те (с нашей точки важные) штрихи, которые у нее отсутствуют. Такова уж эта книга – она в высшей степени инспиративна, и параллельно все время хочется что-то исследовать и дописывать самому.

В полной мере эстетическая субверсия, вольная, а еще чаще невольная, представлена в части IV («Постановка народных гуляний и лубочные картинки коронавания царя. “Развенчание” образа монарха»). Здесь впервые полностью опубликованы впечатляющие замыслы антрепренера М.В. Лентовского, воплощенные в массовом спектакле, точнее, массовом спектакле-гулянии по случаю коронации Александра III (1883). Замыслы эти вдвойне интересны и потому, что соответствующий «сце-

нарный» альбом, известный под названием «Весна красна», оформлял молодой Фёдор Шехтель. Идеи Лентовского и Шехтеля пронизаны буйным, искромётным весельем, и вряд ли стоит толковать это милое буйство в сатирическом плане (тут нам хотелось бы нашего автора несколько скорректировать). «Субверсии» «весеннего шествия» столь же добродушны, как насмешки Чехонте. К примеру, шествие лягушек просто славит пробуждающуюся весеннюю природу – подобно лягушкам, которые тоже славили мать-Природу в предметном и садово-парковом дизайне века Просвещения. Настоящая субверсивность выходит на авансцену позже, слагаясь не из частных, всецело благонамеренных, интенций, а из самых различных, в том числе и социальных факторов.

Об этом «позже» рассказывается в последних разделах главы IV. Слюнькова впервые (как часто слово «впервые» приходится, обзревая эту замечательную книгу, повторять!) обстоятельно рассказывает о причинах художественной неудачи последнего коронационного сборника царской России. Он вышел весьма стилистически разношерстным и к тому же пострадал из-за того, что ведущими его художниками оказались не лидеры русского модерна, принимавшие в нем участие (такие, как Серов, Бенуа и Виктор Васнецов), а Н.С. Самокиш с супругой, т. е. мастера среднего, салонного уровня.

Но последний, стилистически «развалившийся» коронационный сборник отнюдь не самое главное в финальной части книги. Слюнькова еще до этого, т. е. до структурного и исторического финала, подчеркивает, что праздничная толпа всегда вела себя далеко не так, как было запланировано в сценариях праздников. И подобная непредсказуемость привела на Ходынке 1896 года к кровавой трагедии. В последние десятилетия причины этой трагедии разъяснялись в массе научных, околонатурных и «конспирологических» текстов. Писалось даже, что причина – в революционерах, которые, дескать, подпилили устои временных сооружений, чтобы они рухнули под напором толпы и тем самым усилили давку до смертоносного максимума. Слюнькова ни вступает ни с кем в полемику, но доказывает – и к тому же показывает иллюстративно – что роковая давка была если и не целиком обусловлена, то, во всяком случае, до предела усугублена просчетами конструкторов. Вычурный дизайн с его фантазмагорическими «гей-славянскими» стилизациями маскировал неумение правильно рассчитать и распределить движение огромной толпы. В результате пик эстетического восторга обернулся пиком народного ужаса и гнева. Гнева (опять-таки добавим от себя), накал которого к тому же подогрел и другой, по-своему тоже эстетический фактор, когда молодой государь не решился разделить массовую скорбь и отменить прекрасный и пышный бал, которым традиционно завершались коронационные торжества. Искусство праздника – пусть массовое, отнюдь не гениальное, но все же по-своему яркое искусство – сыграло свою роковую роль, действительно приблизив революцию. Красота вдруг оказалась ужасной – совершенно в духе Адорно.

Рецензируемая книга стимулирует не только историко-художественные, но и философские медитации, ее хочется вновь и вновь перелистывать и пересматривать, проигрывая в уме весь богатый репертуар собранных здесь примеров. «Проекты оформления коронационных торжеств», конечно, не дотягивают до масштабной значительности «Русского стиля» Е.И. Кириченко (1997) – книги, которая родственна монографии Слюньковой глубиной и объективностью своей критической рефлексии. Но в любом случае несомненно одно: берешь в руки обе эти книги и чувствуешь – не все так уж худо в российском искусствоведении, не все оно еще сгинуло.

Скажем несколько слов о полиграфии и художественной редакции. Тут видно, что издатели искренне старались сделать как лучше, но сказался тот печальный факт, что у нас нет ни одной книжной фирмы, которая целиком специализировалась бы на выпуске научных монографий по искусству. Поэтому нет необходимого, отработанного годами оформительского модуля. Поэтому (не только здесь, но и в массе других почтенных изданий) научный контент сюрреально заключается в футляр презентационного альбома. Поэтому масса иллюстраций напечатана на разворот, с важными деталями, пропадающими в самом центре этого разворота, и к тому же часть подписей вообще почему-то выпала. Но, в конце концов, на все это можно закрыть глаза, тем паче, что в других солиднейших по тексту искусствоведческих книгах дизайнерских и редакторских ляпов часто бывает куда больше. В любом случае «БуксМАрт» следует поздравить, но и пожелать более внимательного отношения к авторам. Тем паче к таким авторам, как И.Н. Слюнькова.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Успенский Б.А. Царь и патриарх: харизма власти в России, М., 2000; Успенский Б.А. Царь и император, М., 2000.
- 2 Николай и Александра. Двор последних русских императоров. Конец XIX – начало XX века. СПб., 1994.
- 3 Мы имеем в виду кн.: Кириченко Е.И. Запечатленная история России. Т. 1-2. М., 2001.
- 4 Kantorowicz E. *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton, 1957.
- 5 См. о них ст.: Соколов М.Н. Идеальные сокровища. Род Медичи на пути к «государству эстетического сияния» // Сокровищница Медичи (каталог). М.: Музеи Московского Кремля, 2011.
- 6 Цит. по: Muthesius S. *Eclecticism* // *Grove Dictionary of Art*, N.Y., 2003 ([www.groveart.com](http://www.groveart.com)).
- 7 См.: Зелов Д.Д. Официальные светские праздники как явление русской культуры XVII – первой половины XVIII века. История триумфов и фейерверков от Петра Великого до его дочери Елизаветы. М., 2002; Тюхменева Е.А. Искусство триумфальных врат в России первой половины XVIII века. М., 2005.