

Проф. Н. КОВАЛЕНСКАЯ

«МЕДНЫЙ ВСАДНИК» ФАЛЬКОНЭ

Памятник Петру I Фальконэ и поэма Пушкина «Медный всадник» — редчайший случай глубокого сближения двух искусств, скульптуры и литературы. Конечно, вовсе не случайно Пушкин избрал своим героем образ, созданный Фальконэ; для своего сюжета он мог бы использовать и другой памятник Петру, работы Растрелли, поставленный перед Михайловским замком. То, что Пушкин избрал скульптуру Фальконэ, объясняется глубокой внутренней близостью его замысла к тому содержанию, которое было вложено Фальконэ в его гениальное произведение. Совершенно поразительно то прозрение иностранного мастера, которое позволило ему во многом предвосхитить образ Петра у Пушкина. И наоборот, нельзя не изумиться той точности восприятия скульптуры у Пушкина, которая помогла ему до конца использовать все многообразные оттенки скульптурного образа Фальконэ и совершенно адекватно воплотить их в своей гениальной «петербургской повести». Отсюда громадный интерес, который вызывает памятник Фальконэ у всех, кому дорог Пушкин.

Как известно, памятник Петру стоит на площади, открытой к Неве. Повидимому, идея этого местоположения принадлежит не целиком Фальконэ. В 1766 г., через два месяца после его приезда в Россию для постановки памятника, некий барон Билиштейн подал записку о выборе места для нового монумента¹. Из числа четырех возмож-

¹ Сборник Русского Исторического общества, т. 17, стр. 331—349.

ных площадей¹ он предлагал остановиться на Сенатской, как на самой грандиозной не только в Петербурге, но и в Европе²; также и потому, что она соединяла две основные части города — Адмиралтейскую с Васильевским островом: тогда как раз от нее шел понтонный мост. Наконец, важным моментом было для Билиштейна и то, что со всех точек этой площади прекрасно видна Нева.

Билиштейн предлагал поставить памятник слева от моста, на самом берегу реки, вернее даже в самой реке, сделав для этого искусственный выступ берега, — так, чтобы волны омывали подножие памятника. Это место казалось Билиштейну подходящим не только по художественным соображениям, но и по смысловым: верный сын своего века, Билиштейн подробно рассматривает вопрос об аллегорическом значении разных местоположений памятника. Здесь Петр смотрел бы правым глазом на основанное им Адмиралтейство и всю страну, а левым — на вновь завоеванные земли. Билиштейн возражал против другого места, откуда Петру пришлось бы смотреть левым глазом на древнюю часть страны.

Хотя эта записка вызвала большое раздражение Фальконэ своими непрощеными советами и он зло посмеялся над ее наивным аллегоризмом³, но она все же, повидимому, сыграла известную роль в выборе места для памятника⁴; он был поставлен именно на Сенатской площади, хотя не на берегу, но почти против моста, что видно по старым планам, изображениям и, наконец, по сохранившемуся до сих пор повышению набережной к бывшему мосту⁵. Надо признать, что это действительно прекрасное место для па-

¹ На В. О. против здания 12 коллегий (сейчас университета); против Зимнего дворца; между Зимним дворцом и Адмиралтейством; Сенатская площадь.

² В XVIII в. площадь была глубже, чем теперь, так как сквера еще не было. Правда, канал и вал, окружавшие Адмиралтейство Коробова, несколько суживали площадь.

³ L. Réau. E.-M. Falconet, 1932, II, стр. 384.

⁴ Фальконэ говорит, что записка Билиштейна ему не пригодилась, так как его макет был утвержден уже раньше. Но этот макет, сделанный еще в Париже, конечно, был лишь эскизом самой скульптуры, вряд ли Фальконэ мог уже выбрать место для своего памятника до приезда в Россию. Однако вполне возможно, что именно ему принадлежит выбор места на самой площади, которое несравненно удачнее, чем у Билиштейна; предложение последнего носило дилетантский характер.

⁵ Этот мост существовал и при Пушкине, но во время наводнения он был снесен.

мятника Петру. Расположение на берегу невских волн более всего подходит тому,

...чьей волей роковой
Под морем город основался...

Петр у Фальконэ — укротитель водной стихии; именно эта мысль легла в основу пушкинского образа, — правда, в несколько ином, более трагическом аспекте: триумфальная тема Фальконэ приобретает в «Медном всаднике» катастрофический характер.

Чрезвычайно важно было и то, что он был помещен почти против моста; архитектор Фельтен, оформлявший набережную Невы, — «береговой ее гранит», — составил даже проект постановки памятника прямо на линии моста¹. Это должно было великолепно подчеркнуть устремленность всадника вперед, в свободное пространство, — мотив, еще вполне близкий стилю барокко, только что отшумевшему над Европой. Такое местоположение, конечно, с исключительной силой подчеркивало заложенную в «Медном всаднике» гигантскую потенцию движения.

Фактически памятник оказался несколько сдвинутым к западу. Нет никаких указаний на то, почему Фельтену не удалось осуществить свою мысль. Но Фальконэ блестяще вышел из положения, мастерски связав памятник с мостом: движение коня, устремленного прямо вперед, осложнено поворотом головы самого Петра и коня вправо, то есть как раз к тому месту, где мост открывал ему дорогу в просторы мира.

Эту композицию Фальконэ нашел не сразу, но зато был особенно доволен, когда отказался от прежнего поворота коня влево, к сожалению, не указывая, в чем состоит тот «более важный мотив», который заставил его это сделать². Очень возможно, что это были общие планировочные соображения. В результате Фальконэ вполне восстановил утраченное было значение моста, как потенциального пути всадника и как реального пути зрителя, подходящего к памятнику. И приходится горько пожалеть о том, что новый Дворцовый мост (ныне Республиканский) был перенесен совсем в другое место: это заперло «Медного всадника» в клетке Сенатской площади и ее набережной. С противоположного берега Невы памятник виден плохо, так как

¹ Историческая выставка архитектуры 1911 г., стр. 134—5.

² Письмо Фальконэ от 23 мая 1769 г. (Сб. Русск. Ист. об-ва, т. 17, стр. 39).



Э М Фальконэ. Памятник Петру I. Ленинград.



Э. М. Фальконэ. Памятник Петру I. Ленинград.

даже его гигантские размеры не в силах переспорить необъятную ширину ее «державного течения».

Памятник Фальконэ представляет одно из самых блестящих достижений мирового искусства. Фальконэ, еще глубоко связанный с уходящим рококо в своих нежных и грациозных образах всевозможных «Амуров», «Купальщиц», аллегорических «Зим» и т. п., в то же время был страстным борцом за реализм, который он понимал еще в дореволюционном смысле, то есть вне поклонения античности. Как известно, он вел острую полемику с Винкельманом; ближе всего соприкасаясь с эстетикой Дидро, который ведь также относился не без страха к растущему культу античности: ее триумф был еще впереди.

В памятнике Петру нельзя узнать мастера полуурокайльных миниатюрных статуэток; здесь неожиданно Фальконэ обнаруживает мощный размах своего творчества; гениальный образ «Медного всадника» насыщен колоссальным героическим пафосом.

В то же время в нем есть и глубокая жизненная правда, за которую ратовал Фальконэ, и строгая простота, которую он с жаром отстаивал, борясь со всеми советчиками, пытавшимися ему навязать велеречивые многофигурные аллегории и пышные надписи¹. «Пожалуй, до сих пор еще не все понимают, — писал Фальконэ, — что известное излишество в наших искусствах чаще всего означает бесплодие»². А в другой раз Фальконэ защищал простоту своей надписи ссылкой на то, что «древние употребляли в надписях на своих памятниках самый лапидарный и самый простой стиль»³. И действительно, Фальконэ придумал замечательную по своему лаконизму надпись: «Petro primo Catharina secunda» — «Петру I Екатерина II».

Самый образ Петра у Фальконэ далек от театральной ходульности репрезентативных памятников борокко. Вопреки установившейся традиции, он изобразил своего героя одного, без всяких «связанных узников», которые томились у цоколя памятника всех государей со времени Пьеро Такка, окружившего ими свой памятник Фердинанду I Медичи в Ливорно (XVII в.). Фальконэ отказался и от военных доспехов. Его Петр одет в отвлеченную одежду, которую

¹ Эта подлинно героическая борьба, которую выдержал Фальконэ, отстаивая свое новое понимание памятника, прекрасно изложена у L. Réau в цит. соч.

² Falconet E.-M. Oeuvres complètes, v. II, стр. 35.

³ Сб. Русск. Ист. об-ва, т. 17, стр. 119. Письмо от 14 авг. 1770 г.

он назвал просто «героической». Скульптор резко подчеркивал, что он хочет изобразить Петра не полководцем, хотя он фактически и был им, а законодателем: «Надо показать людям более прекрасный образ законодателя, благодетеля своей страны... Природа и люди воздвигали перед ним самые трудные препятствия, которые он поборол своим могучим гением и упорством»¹.

Все это были идеи просветительной философии, которая хотела видеть в монархе не деспота, а «просвещенного друга народа», и, конечно, прав Рео, когда он говорит, что памятник Петру был настоящей «воинствующей энциклопедией»².

Таким образом Фальконэ, несомненно, нащупал путь к новому пониманию героики — путь, в конечном итоге приведший к неоклассицизму³, к той самой античности, против которой он восставал.

Близок к этому пониманию героя был и Пушкин, как известно, глубоко усвоивший идеи просветительной философии. И Пушкинский Петр, при всей своей кажущейся сверхъестественности, все же остается до конца живым человеком, как и у Фальконэ, поборовшим все препятствия, которые перед ним нагромождали и люди, и стихии. Именно поэтому поэт-гуманист и гордится им, как воплощением той гигантской мощи, которая заложена в человеке. Как

¹ L. Réau, цит. соч., стр. 358.

² Там же, стр. 354. В другом месте Рео, очень правильно указывая на общее распространение новых взглядов на памятник государю, приводит письмо Пигалья к Вольтеру: «Когда я был избран для выполнения этого памятника [Людовику XV], я был под впечатлением одной мысли, которую я когда-то вычитал в ваших произведениях. Вы там протестуете против обычая помещать вокруг такого рода памятников скованных узников, как будто прославлять великих людей можно лишь за те страдания, которыми они отягощали человечество. Взволнованный этой мыслью, я избрал иной путь в моей новой работе». Далее Пигальи пишет, что его Людовик XV будет стоять на простом круглом пьедестале, одетый в римские одежды, с лавровым венком на голове. Он будет «протягивать руку, чтобы принять народ под свое покровительство». Аллегорические фигуры, которыми Пигальи окружил еще свой памятник, должны означать «мягкость правления», «счастье народов» и т. д. (L. Réau, цит. соч., стр. 350). Это были идеи просветительной философии, правда, не ее радикального течения. Очень характерна прямая связь всех этих идей с Вольтером.

³ Неоклассицизмом я называю стиль искусства второй половины XVIII в., рожденный революционной буржуазией, в отличие от классицизма XVII в., искусства французского абсолютизма. Смешение обоих стилей в одном термине «классицизм» приводит к невероятной путанице.

настоящий поклонник просветительной философии, Пушкин прежде всего ценит в Петре борца за просвещение, прорубившего «окно в Европу», — не только в смысле политическом, но и культурном (в этом Пушкин — прямой наследник ломоносовского понимания Петра).

Однако образ Петра у Пушкина сложнее, чем у Фальконэ. До русского поэта идеи просветительной философии дошли уже очищенными в горниле французской буржуазной революции: он уже знал значительно более радикальные решения вопроса о монархе. Если для Фальконэ Петр мог быть еще только «благодетелем своей страны», то Пушкин уже отлично понимал другой его лик, — страшный лик деспота; именно поэтому ему и грозит Евгений: «ужо тебе». Мотив ужаса проходит красной нитью в «Медном всаднике». С этого Пушкин начинает свою центральную характеристику: «Ужасен он в окрестной мгле!»

Если у Фальконэ Петр — спокойный триумфатор, то Пушкин снова поднимает против него стихии, мстящие ему за попытку их укрощения; Пушкин не забывал, что его «Петрополь» «стоит на костях». Он вполне отдает себе отчет в сложном, противоречивом и трагическом характере своего героя, предвосхищая наше современное понимание Петра, — как прогрессивного реформатора и как жестокого эксплуататора. Зародыши этого грозного облика есть и в памятнике Фальконэ, как мы увидим ниже.

При всей близости скульптуры Фальконэ к неоклассцизму, в ней все же еще много остатков барокко. Весь смысл этого произведения заключается в борьбе противоположных элементов — бурного порыва и железного самобуздания. Именно эта борьба делает памятник таким насыщенным потенциальной энергией, таким огненным и в то же время величаво-спокойным. Борьба этих противоречивых элементов разыгрывается в богатейших аспектах, открывающихся зрителю при обходе вокруг памятника по площади. Исключительное мастерство скульптора заключается не только в этом разнообразии аспектов, но и в их органической связи друг с другом. Поистине он выступает здесь в роли музыканта, организующего восприятие своего творения во времени. Впрочем, этот дар присущ и всякому большому архитектору, учитывающему не только пространственный, но и временной путь зрителя, созерцающего его произведение; самая протяженность архитектуры неизбежно требует времени для того, чтобы она могла быть до конца воспринята, а это и ведет к неизбежности организу-

ющего вмешательства мастера в восприятие зрителя. В этой организации проявилось глубокое понимание скульптором тех задач, которые были ему предъявлены архитектором. Одно из главных достижений Фальконэ в его памятнике Петру заключается как раз в поразительно разработанной архитектурно-скульптурной композиции, в связи его скульптуры с пространством площади.

И вот здесь-то и наступает самый тесный контакт Фальконэ с Пушкиным. В «Медном всаднике» он как раз показывает те основные аспекты, на которых держится процесс восприятия памятника, организованный скульптором. Пушкин даже прямо заставляет своего Евгения обходить «кругом подножия кумира».

Один из основных аспектов открывается при входе на площадь из глубины, со стороны Адмиралтейства, откуда Петр виден еще не совсем в профиль (несколько сзади). В этом аспекте борющиеся в памятнике силы показаны в наибольшей полноте и равновесии. Отсюда виден и буйный порыв коня, вынесший его на край скалы, и мощное движение всадника, осадившего его у самого обрыва: конь взвился на дыбы, осев на задние ноги¹. Отсюда лучше всего видна и властная рука Петра, протянутая вперед почти по горизонтали, величаво утверждающая покой, столь неожиданный в момент огненного движения. Повидимому, именно этот первый аспект вдохновил Пушкина на его центральную характеристику «Медного всадника», хотя в ней и появляются новые черты, осложняющие фальконэтовский образ:

Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь!
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?
О мощный властелин Судьбы,
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте уздай железной
Россию поднял на дыбы?

¹ Рео указывает (цит. соч., стр. 353—354), что этот мотив зародился еще у Бернини в памятнике Людовику XIV в Версале, превращенном Жирардоном в изображение Марка Курция. В 1687 году этот же мотив вдохновил Люже в проекте памятника тому же Людовику XIV. Впоследствии о нем мечтали и другие скульпторы (Дежарден и даже Бушардон). К этому ряду надо присоединить еще памятник Августу Сильному в Дрездене работы французского скульптора Винаша (Vinache), пожалуй, наиболее близкий к Фальконэ: конь опирается главным образом на хвост (Brinckmann. Barockskulptur, рис. 344). Но очень характерно, что этот мотив зародился в самый разгар барокко.

Все в первом аспекте построено на борьбе двух сил. Стан Петра решительно откинулся назад, сопротивляясь порыву коня. Это прекрасно подчеркнуто линией отброшенной мантии, которая, однако, не развевается и не расплещивает движения в пространство, а спокойно падает на круп коня, объединяя с ним фигуру всадника в целостный силуэт. Та же непрерывная линия продолжается направлением длинного хвоста лошади, непосредственно переходя в извивающуюся по скале змею; эта сплошная линия в то же время является и линией опоры грандиозной бронзовой массы, взнесенной вверх и поставленной на двух тонких ногах коня, который взвился на дыбы. Надо отдать справедливость Фальконэ, что он мастерски справился с этой технической и художественной задачей, соперничая здесь с Джамболонья и его знаменитым «Меркурием». Искусство Фальконэ заключалось не только в том, что он сумел так рассчитать свои тяжести, что ему оказались достаточными тонкие ноги коня, его хвост и змея, чтобы удержать в равновесии весь памятник. Но это искусство заключалось и в том, что он всем этим объемам, в том числе и змее, сумел придать совершенно естественное положение, не внушающее зрителю ни малейших подозрений насчет того, что они выполняют здесь какие-нибудь иные, кроме смысловых и ритмических, функции¹.

Точка соприкосновения змея со скалой имеет огромное значение в композиции всего памятника — все в том же первом аспекте: отсюда устремляются вперед две мощные силуэтные дуги — вогнутая, образуемая линией спины коня и всадника, и выгнутая — линия скалы, вздымающейся вверх гигантской волной, повторяя в усиленной степени движение коня. Таким образом Фальконэ, достигая поразительного эффекта: сосредоточивая почти в одной точке

¹ Совершенно напрасно некоторые исследователи — Ровинский (Словарь гравированных портретов, т. III, стр. 1929), Яремич (Русская академическая художественная школа в XVIII в. — 1934) пытались отнять у Фальконэ авторство этой змеи и отдать его Гордееву (очевидно, основываясь на свидетельстве Пушкирева в его «Описании С.-Петербурга», 1840 г.), не говоря уже о том, что змея, появившаяся, правда, не с самого начала замысла, уже с 1769 г. настолько органически вошла в композицию, что функция Гордеева могла бы заключаться лишь в техническом осуществлении законченного проекта Фальконэ. Но участие Гордеева попросту невозможно, так как он был в Париже в 1767—1772 гг., а модель — и, конечно, со змеей — была вполне готова уже в 1770 г., как показывает рисунок Лосенко, хранящийся в Нанси (L. Réau, цит. соч.).



Лосенко А. Рисунок с модели памятника Петру I работы Фалькона.

начало всех силовых линий, он заставляет их потом выбрасываться в пространство, подобно взрыву. Ритмическая ясность этого замысла подчеркивается тем, что все крайние точки силовых линий лежат на единой дуге, описанной радиусом из точки их начального пересечения.

Совершенно изумительно найдена форма скалы под всадником, обработанная несколькими крупными ссеками. Конечно, в том, что Фальконэ отказался от геометрических форм обычного архитектурного постамента, нельзя не видеть наследия барочного натурализма: как известно, скульпторы барокко нередко прибегали к введению в свои группы — особенно фонтаны — необработанных скал и камней (например, в знаменитом фонтане Треви в Риме). Идея помещения конной статуи на скалу впервые появилась, как установил Рео, у Лебрена, в эскизном проекте памятника Людовику XIV.

Своеобразие скалы у Фальконэ заключается в том, что она только кажется необработанной глыбой; на самом деле она отделана с исключительно тонким пониманием ритмических задач композиции. Не только силуэт скалы в виде мощной морской волны, но и все гранищие ее плоскости ссеков теснейшим образом увязаны с общей композицией памятника. Так, в рассматриваемом аспекте ее форма носит подчеркнуто крутой характер в связи с напряжением движения, сосредоточенном здесь. Напротив, слева, с противоположной стороны, где полет коня легче и меньше чувствуется останавливающая его сила — и ссеки скалы носят более плавный, хотя и стремительный характер: их очертания здесь почти прямые.

Сзади Фальконэ максимально концентрирует впечатление, сводя силуэт своей группы к узкой, почти вертикальной форме, с особенной силой подчеркивая этим контраст с вытянутой по горизонтали рукой.

Этот аспект также учтен Пушкиным: он дважды возвращается к нему вместе с Евгением, созерцающим Петра с подвезда дома, когда-то принадлежавшего Лобанову-Ростовскому, рядом с Исаакиевским собором. Отсюда Петр виден почти со спины, и Пушкин гениально подчеркивает в нем самое главное здесь — проянутую руку:

И обращен к нему спиною
В неколебимой вышине,
Над возмущенною Невою
Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне..

Поскольку фигура всадника и конь отсюда сконцентрированы до предела, постольку и скала представляет узкий риф, едва превышающий по ширине круп коня. Но и здесь Фальконэ не хочет слишком простой композиции: этот аспект он использует, чтобы выявить спиральный поворот своей группы в пространстве, начинающийся со складок мантии, закинутой налево, продолжающийся изгибом хвоста, затем змеи и, наконец, скалы. Отсюда вполне закономерным представляется и поворот вправо головы Петра, так же как и головы коня, завершающий разворот пружины, начавшейся с изгиба скалы. Ясно, конечно, что этот винтовой разворот совершенно необходим Фальконэ не только для того, чтобы обогатить движение группы, но и затем, чтобы связать ее со всем окружающим пространством: благодаря ему не оказывается ни одной мертвой точки на площади, с которой памятник оказался бы не воздействующим на зрителя. В частности, этот разворот идеально увязывал памятник со сдвинутым вправо мостом.

По мере движения зрителя по площади с востока на запад, по часовой стрелке, позади памятника, концентрация впечатления начинает несколько разряжаться: левее, откуда не видна протянутая рука, зритель чувствует не столько борьбу двух сил, сколько свободное движение коня, подержанное плавным подъемом скалы.

При дальнейшем движении нарастает стремительность скачущего коня, чтобы достигнуть апогея спереди, где благодаря ракурсу не видно, как он оседает на задние ноги. Отсюда зрителю кажется, что он несется прямо на него, готовый растоптать его своими копытами. Впечатление особенно усиливается вблизи памятника: гигантская бронзовая масса, поднятая вверх на тонких ногах коня, готова обрушиться на голову зрителя. Вблизи, конечно, особенно чувствуется колоссальный масштаб памятника, далеко превышающий натуральную величину: зритель ощущает себя пигмеем перед «кумиром на бронзовом коне», ему становится понятно чувство Евгения, раздавленного монументальной мощью «Медного всадника». Это — самый грозный его аспект: надо думать, что именно в этом положении его видел за собой пушкинский безумец, убегавший от его «тяжело звонкого скаканья». В этом аспекте появляются у Фальконэ те зародыши образа деспота, которые у Пушкина разовьются в сложный замысел его «повести».

Крайне характерно, что «Медный всадник» оживает у Пушкина: то потенциальное движение, которое напрягает скульптуру Фальконэ, как бы ищет выхода в реальное пространство, и потому совершенно естественное развитие образа Фальконэ представляет пушкинский «Медный всадник», скачущий по улицам Петербурга:

И озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко скачущем коне.

Это — последнее появление «Медного всадника» у Пушкина. Разрешение того колоссального напряжения, до которого он довел своего читателя в описании преследования Евгения, Пушкин дает в эпилоге:

.....Остров малый
На взморье виден.

Здесь смерть Евгения изображена уже на фоне спокойной и равнодушной природы: субъективная мука переводится в план объективной действительности и потому теряет свое острое.

Фальконэ, работавший в искусстве пространственном, находит иное разрешение тому же самому напряжению: он просто переводит зрителя к первому аспекту. В момент высшего напряжения уже появляется покоряющая, но и успокаивающая рука¹, подготавливая то гармоническое впечатление, которое дает первая, описанная мною, точка зрения. Круг замыкается на полном разрешении того сверхъестественного напряжения, которое дает передний аспект памятника. Таким образом обход вокруг него построен на системе замкнутого ритмического процесса, подобно законченному музыкальному или поэтическому произведению.

Огромная роль скалы в композиции памятника вполне объясняет то раздражение, которое вызвало у Фальконэ невежественное требование критики и особенно русских властей, чтобы скала осталась в том виде колоссальной глыбы, какою она была доставлена в Петербург: эти размеры должны были служить показателем могущества самодержавного правительства, которое легко могло спра-

¹ Фальконэ хотел, чтобы Петр протягивал руку и «как отец, и как властелин» (L. Réau, цит. соч., стр. 367).

виться с неслыханными трудностями по ее доставке благодаря крепостному труду¹.

Борьба из-за скалы была одним из многочисленных проявлений той скрытой травли, которой подвергался Фальконэ при царском дворе из-за самостоятельности своего характера и поведения. Когда ко всему прочему прибавились еще обвинения, связанные с отливкой памятника, это переполнило чашу терпения мастера, и он покинул Петербург, не дождавшись открытия его памятника² и не увидев завершения своего многолетнего труда.

При нынешнем расположении памятника площадь достаточно широка, чтобы зритель имел возможность увидеть его на фоне неба, что, конечно, является наилучшим для бронзового памятника с его четким силуэтом: об этой четкости, как мы видели, с большим искусством позаботился Фальконэ. Но и при приближении к памятнику, когда он попадает на фон светлых стен, четкость его силуэта не исчезает; трудно сказать, как это происходило при Фальконэ, так как сейчас не сохранилось на площади ни одного из прежних зданий. Все же они, повидимому, были ниже нынешних, что и позволяло видеть памятник не хуже, чем сейчас. Можно считать, что обозримость памятника была даже лучшей, так как зритель имел возможность постепенно подходить к нему по мосту; с другой стороны, не было и сквера за его спиной, так что он рисовался на фоне глубокого пространства площади. «Исаакский» в глубине ее только начал тогда строиться.

Однако нельзя сказать, что памятник рассчитан на рассмотрение только на далеком расстоянии, в виде силуэта. Напротив, подходя ближе, зритель замечает чрезвычайно богатую, точную и упругую разработку всех его объемов. Фальконэ мастерски умеет выделить главные их части, например, фигуру Петра в первом аспекте, отнеив ее темной тенью под отброшенной мантией. Глубокое знание человеческого тела и тела коня позволяет Фальконэ подчеркнуть главное и избежать ненужной детализации³.

¹ Екатерина велела выбить медаль в память этого события с надписью: «Державению подобно» (L. Réau, цит. соч., стр. 375). Перевозка скалы изображена на многих гравюрах.

² Фальконэ уехал в 1778 г., а памятник был открыт в 1782 г.

³ Как известно, Фальконэ упорно изучал движения коня. Он до ста раз заставлял берейтора взлетать на искусственный холм, построенный перед его мастерской, на лучших скакунах императорских конюшен (L. Réau, цит. соч., стр. 366).

То же мастерство проявила и прекрасная скульпторша Мария Колло, ученица Фальконэ, вылепившая голову Петра. Лучше, чем кому-либо из художников, делавших его портреты, ей удалось передать образ могучего и непреклонного властелина, который «Россию поднял на дыбы». К этой голове вполне приложимы знаменитые слова Пушкина (сказанные уже не в «Медном всаднике», а в «Полтаве»):

...Лиц его ужасен,
Движенья быстры. Он прекрасен.

Но в то же время образ и у Колло не абстрактен; это не театрално-бесстрашный герой. Пушкин был глубоко прав, когда он писал о нем:

Какая дума на челе!

«Медный всадник» у Фальконэ и Колло — живой человек, несмотря на всю свою сверхъестественную мощь, — живой не только в смысле чувственной передачи тела, как это было в скульптуре рококо, но и в смысле психологической характеристики. Именно поэтому охотно веришь Пушкину, когда он говорит:

...Показалось
Ему, что грозного царя,
Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось...

При всем барочном гиперболизме, в памятнике Петру все же проявилось новое понимание героя-человека, зарождавшееся тогда на Западе в неоклассицизме, но начинавшее манить и русских людей. Правда, это понимание давалось русскому обществу нелегко (Фальконэ намного опередил своих русских современников). Неоклассицизм, возникший на Западе во второй половине XVIII в., получил подлинное развитие в России лишь в начале XIX в. Но Фальконэ и сам еще стоял на пороге неоклассицизма: он был далек от той новой формы абстрактной трактовки образа, к которой привело стремление неоклассицизма к героической идеализации. Именно потому Фальконэ и перекликается с Пушкиным, который, наоборот, пришел уже на исходе русского неоклассицизма, когда его противоречие между идеализацией и реалистической правдой уже начинало разрешаться в сторону реализма. Отсюда — возможность глубокого сближения Фальконэ и Пушкина, — при несомненных стилистических различиях между монументальным

произведением скульптора и стихотворной «повестью» поэта.

Сближение это выразилось не только в понимании героя вообще, но и в понимании конкретного героя—Петра: Фальконэ и Колло удалось с предельным мастерством воплотить то его понимание, которое начинало тогда слагаться в России, предвещая будущий образ его у Пушкина.

Таким образом памятник Фальконэ лишней раз доказывает глубокие связи великого русского поэта с культурой, рожденной французской революцией: Фальконэ, ее предшественник, нес в себе — вместе со всеми просветителями — те зерна, из которых родились новые, революционные идеи. Они же воодушевили потом и русского поэта, боровшегося за свободу человечества.

В «Медном всаднике» оба творца подали друг другу руку на расстоянии полувека, — соединив свое вдохновение в двух конгениальных шедеврах.

ТРУДЫ МОСКОВСКОГО ИНСТИТУТА
ИСТОРИИ, ФИЛОСОФИИ
И ЛИТЕРАТУРЫ имени Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО



ПУШКИН

СБОРНИК СТАТЕЙ

под редакцией проф. А. Еголина

О Г И З
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Художественной литературы
МОСКВА 1941