

УДК 7.01  
ББК 72.3

**Арсланов Виктор Григорьевич**

Доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник,  
отдел теории искусства, Научно-исследовательский институт теории  
и истории изобразительных искусств Российской академии художеств,  
119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, 21  
ORCID ID: 0000-0001-5020-5985  
varslanov@yandex.ru

**Ключевые слова:** теория изобразительного искусства, живопись,  
скульптура, архитектура, тектоника, аллегория, классика,  
художественный стиль, художественная форма, Просвещение,  
формальная школа

Арсланов Виктор Григорьевич

# «Рассуждение о свободных художествах...» П.П. Чекалевского как пролог фабулы русского искусствоведения XIX века



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

**DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-10-35**

**Для цит.:** Арсланов В.Г. «Рассуждение о свободных художествах...»  
П.П. Чекалевского как пролог фабулы русского искусствоведения  
XIX века // Художественная культура. 2024. № 2. С. 10–35.  
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-10-35>.

**For cit.:** Arslanov V.G. *The Discourse on Free Arts...* by P.P. Chekalevsky  
as a Prologue to the Plot of the Russian Art History of the 19th Century.  
*Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 2, pp. 10–35.  
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-10-35>. (In Russian)

**Arslanov Victor G.**

D.Sc. (in Art History), Professor, Chief Researcher, Department of Art Theory,  
Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of  
Arts, 21 Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia  
ORCID ID: 0000-0001-5020-5985  
varslanov@yandex.ru

**Keywords:** theory of fine arts, painting, sculpture, architecture, tectonics,  
allegory, classics, artistic style, art form, Enlightenment, formal school

**Arslanov Victor G.**

*The Discourse on Free Arts...* by P.P. Chekalevsky as a Prologue  
to the Plot of the Russian Art History of the 19th Century

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию искусствоведческих взглядов автора первого российского учебного пособия для слушателей Императорской Академии художеств, дипломата и вице-президента Императорской Академии художеств Петра Петровича Чекалевского. В своем сочинении «Рассуждение о свободных искусствах с описанием некоторых произведений российских художников» (1792) Чекалевский опирается главным образом на И.И. Винкельмана, причем республиканские идеи Винкельмана не только не отталкивают русского аристократа эпохи Екатерины II и Павла I, но вызывают у него горячее сочувствие. Чекалевский видит главные причины угасания искусств разных стран и народов в деспотизме государственного правления (пример — Рим эпохи цезарей) и в тиранической власти денег, лишаящих художника свободы, без которой, убежден Чекалевский, невозможно полноценное художественное творчество. Смерти искусства, считает он, возможно избежать только в том случае, если новые Афины восстановятся. Особое внимание Чекалевский уделяет вопросам художественной формы, доказывая, что скульптор может выразить идею своего произведения, если находит соответствующий этой идее художественный язык, причем язык скульптора отличен от языка живописца, а путаница разных художественных языков (форм) ведет, если можно так сказать, к пустословию, утрате и содержания, и формы. Наибольшей творческой изобретательности, согласно Чекалевскому, требует архитектура. Идеи классического искусствознания он продумал самостоятельно и усвоил их со знанием дела, излагает их оригинальным русским языком. Утопия Чекалевского о возможности нового возрождения искусств на основе своеобразного республиканизма в условиях русского просвещенного абсолютизма предопределила наиболее прогрессивные течения в деятельности Императорской Академии художеств, а его «Рассуждение о свободных искусствах...» может быть названо первым «живым словом» русского искусствознания. В учебном пособии Чекалевского содержатся краткие сведения о выдающихся русских скульпторах, живописцах и архитекторах второй половины XVIII века.

«Рассуждение о свободных искусствах...» П.П. Чекалевского как пролог фабулы русского искусствознания XIX века

**Abstract.** The article is dedicated to the study of the art criticism views of the author of the first Russian textbook for students of the Imperial Academy of Arts, diplomat and Vice-President of the Imperial Academy of Arts, Pyotr Petrovich Chekalevsky. In his essay *A Discourse on Free Arts with a Description of Some Works by Russian Artists* (1792), Chekalevsky mainly relies on J.J. Winckelmann, whose republican ideas do not repel him as a Russian aristocrat of the period of Catherine II and Paul I, but even arouse his warm sympathy. Chekalevsky sees the main reasons for the extinction of the arts of different countries and peoples in the despotism of state (for example, Rome of the Caesars' era) and in the tyrannical power of money, depriving the artist of freedom, without which, according to Chekalevsky, full-fledged artistic creativity is impossible. The death of art, according to him, can be avoided only if new Athens appears. Chekalevsky pays particular attention to the issues of artistic form, proving that a sculptor can express the idea of his work if he finds an artistic language corresponding to this idea. Meanwhile, the language of the sculptor is different from that of the painter, and confusion of different artistic languages (forms) leads, in a certain way, to empty talk, the loss of both content and form. According to Chekalevsky, it is architecture that requires the greatest creative ingenuity. Not only does he reconsider the ideas of classical art history independently and remaster them thoughtfully, but he also expresses them in the original Russian language. Chekalevsky's utopia of the possibility of a new arts revival based on a certain republicanism in the conditions of the Russian enlightened absolutism predetermined the most progressive trends in the activities of the Imperial Academy of Arts, and his *Discourse on Free Arts...* can be called the first "living word" of Russian art studies. The textbook by Chekalevsky contains brief information about outstanding Russian sculptors, painters and architects of the second half of the 18<sup>th</sup> century.

## Введение

Согласно теории искусства Ф. Шеллинга и Г. Гегеля роль человека в «разуме общей природы» (А.И. Галич) — соединение между конечным и бесконечным, благодаря которому бесконечное целое обретает способность конечного своего образования — зрение. А примкнуть к бесконечному целому нельзя иначе, как найдя тот или иной «априорный факт», конечное явление, сконцентрировавшее в себе бесконечное целое.

Таково, в соответствии с классической теорией искусства, воскрешенной искусствоведческим «течением» М.А. Лифшица — Г. Лукача 1930-х годов и развитой ими на марксистской основе, соотношение между «далеким» и «близким» зрением. Формальная школа в искусствознании отбросила идею мимезиса вместе с романтизмом Шеллинга, вместе с Абсолютной идеей Гегеля. Что такое близкое зрение, согласно А. Гильдебранду? Просто близкое, когда глаз может рассматривать предмет с разных сторон, занимая разные позиции по отношению к объекту зрения, глядя на него сбоку, сверху, снизу... А далекое зрение? Оно появляется, когда предмет от нас далеко и глаз видит предмет плоским, не будучи способен видеть его сбоку или сверху. Вот почему, рассуждает Гильдебранд, при далеком зрении просыпается фантазия нашего глаза и он, фантазируя, превращает реальный плоскостной «далевой образ» — в объемный, трехмерный, пластический. Фантазирует наш глаз, в конечном счете — наше зрительное сознание, а при чем тут какой-то «большой мир», бесконечное бытие, которое якобы обретает способность видеть само себя, понимать само себя, радоваться себе, как полагали И.В. Гёте, И.Г. Фихте и Гегель? Это все фантастика, изжившая себя метафизика, а мы, современные люди, стоим на почве науки. Но, утратив эту идею идеалистической классики, формальная школа перестала видеть свой объект — искусство, как было замечено первыми ее критиками, например русским искусствоведом Н.П. Кондаковым в его полемике с А. Риглем. «Судя по этому образчику, — писал Кондаков по поводу метода Ригля, — можно ясно представить, куда пойдет, под напором современного пристрастия к декадентскому наслаждению всякими декорациями, история искусства, если она будет оценивать важнейшие исторические памятники такими химическими реактивами. Вместо

«Рассуждение о свободных искусствах...» П.П. Чекалевского как пролог фабулы русского искусствознания XIX века

всяких исследований памятника по существу и содержанию достаточно будет произнести свое суждение по формальным схемам, и этим будет исчерпана задача историка, как будто закрывающего заранее глаза и уши, чтобы не видеть и не слушать того, что представляют и передают памятники прошлого, как будто и их творцы не имели, что сказать серьезного, или представить важного, а только задавались вопросами группировки, света и теней и пр.» [3, с. 24].

Так бывает со всеми, кто ушел от реальности в «таинственную пустоту своего сердца», заметил в свое время еще лицейский наставник и друг А.С. Пушкина шеллингианец А. Галич, — такие люди теряют способность человеческого умного зрения. Реальность не дана нашему глазу непосредственно, реальность человек должен найти и до известной степени создать сам. Не было на самом деле ни Ивана Денисовича из известного рассказа А.И. Солженицына, ни капитана Тушина Л.Н. Толстого, они — создание фантазии писателя. Не было, возможно, и Христа, он для атеистов — продукт сознания верующих людей. Но, породив образ Христа, первоначальное христианство открыло истинную реальность своего времени (в том числе — в лице подобных Христу проповедников вроде Иоанна Крестителя), оно шло к этой реальности, постигая ее все более и более глубоко, открывая в реальности неведомые ранее черты и качества, именно потому, что вел их Христос, вел образ идеального человека, человека-Бога, созданный воображением верующих. Мы помним формулу Лодовико Дольче: искусство превосходит природу, приближаясь к ней... Но для того чтобы превзойти природу, подняться над бредовой реальностью поздней Античности, надо было в самой реальности найти истинное место, примкнуть к этому месту, создавать его. Этим «местом» в поздней умиравшей Античности были первые христианские общины, члены которых думали иначе потому, что жили по-другому, так, как в их времена никто не жил.

Наше нормальное человеческое зрение видит не безразличную и пустую «реальность», оно видит «говорящий» или «априорный факт», потому что каждый предмет — дерево, гора, животное, человек, даже пейзаж — это говорящий факт самой реальности, продукт долгого и трудного формообразования природы. Абсолютный хаос, в котором нет никакой внутренней дифференциации, видеть нельзя.

Одним из говорящих, а не безразличных и серых фактов русского искусствознания является первое учебное пособие для учащихся Императорской Академии художеств, написанное П.П. Чекалевским.

### «Одна строчка живого слова...»?

Петр Петрович Чекалевский (1751–1817) родился в семье русского дипломата и сам был переводчиком и дипломатом, сначала в течение шести лет в Вене, затем — в Копенгагене. В 1799 году «в чине статского советника был назначен вице-президентом, сменив на этом посту умершего знаменитого архитектора В.И. Баженова. В 1800 году Чекалевский получил чин действительного статского советника. В 1811 году в связи с кончиной президента Академии графа А.С. Строганова Чекалевский стал управлять Академией...» [5, с. IV]. Чекалевский — автор учебного пособия, название которого говорит само за себя: «Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений российских художников. Издано в пользу воспитанников Императорской Академии художеств советником посольства и оной Академии конференц-секретарем Петром Чекалевским в Санкт-Петербурге 1792 года». Кажется, именно к Чекалевскому и подобным ему первым русским авторам сочинений о теории и истории изобразительного искусства относятся слова А.Н. Бенуа: в Италии «в строгую, стройную, умную (вконец погубившую итальянское искусство) теорию было облечено то самое, что у нас мямлили академические профессора, какие-то никому не нужные немецкие ученые и понахватавшиеся всякой всячины русские любители» [1, с. 54]. И далее: «Если даже в миллионах мертвых диссертаций и вздорных сочинений и проглянула где-нибудь одна строчка живого слова, то неужели же для того, чтобы найти и отметить ее, нам, изучая литературу или философию, следовало бы пересмотреть весь этот океан ученических упражнений?» [1, с. 97]. Надобно помнить, писал Бенуа, «что русская живопись XVIII и начала XIX века есть живопись Левицкого, Боровиковского, Венецианова, Орловского и Тропинина, вовсе не обучавшихся в Академии художеств» и лишенных «поддержки официальной эстетики...» [1, с. 99].

«Рассуждение о свободных художествах...» П.П. Чекалевского как пролог фабулы русского искусствознания XIX века

Попытаемся найти у Чекалевского хотя бы «одну строчку живого слова». А зачем, собственно, эту строчку искать, что она может нам дать сегодня?

«Умеренность и простота обитали в жилищах граждан, и художник не должен был унижать разум свой для украшения безделицами дома какого-либо богатого человека по его вкусу; ибо все художнические произведения соответствовали великим мыслям всего народа» [8, с. 22]. Да, это, конечно, от И.И. Винкельмана, которого Чекалевский неоднократно цитирует в своей книге. Винкельманом внушено и продолжение той же мысли: «Но когда народ сей, одаренный такими преимущественными качествами со стороны разума и сердца, впал под иго рабства: то изящные искусства лишились тогда и знаменитости своей. Римляне, по завоевании Греческих республик, царствовавшие чрез несколько веков над известным миром, имели разум упорный, препятствующий сохранению художеств в их блеске; и хотя перевезены были к ним Греческие художники и самые лучшие их произведения: но они не пользовались так, как Греки, тою свободностию разума, которая дает рассудку деятельность. Желание владычествовать было главный их предмет, и влекомы сею страстию, производство изящных художеств считали уже они совсем посторонним и неместным их положению предметом. Музы никогда в Рим не были призываны; а дано им тамо только убежище, яко укрывающимся странникам; старание же о них предоставлено было случаю» [8, с. 23–24].

### Винкельмановские идеи на древе русского самодержавия

Откуда у человека, прославляющего в своей книге Екатерину II и время ее царствования, винкельмановские идеи? Или перед нами скрытый республиканец — или он неискренно, механически, может быть, повторяет вслед за Винкельманом то, чего не понимает и во что не верит? Однако перед нами не бессмысленная компиляция, идеи Винкельмана Чекалевский излагает собственными словами, иначе говоря — с пониманием существа дела. Чем хороша и необходима для художника свобода разума? Тем, что только эта свобода дает ему возможность *деятельности*. Без свободы разума художник будет бездейтелен, даже если он при этом обладает чрезвычайным *упорством*, — ведь есть и такое упорство, которое, как у римлян,

препятствует созданию художественных произведений. А какое же это упорство? Воля и страсть, суть которых не свобода, а желание властвовать над миром. Да это же критика ницшеанской философии и ницшеанского представления об искусстве как о *власти* над сознанием людей!

Нет, не желание властвовать над миром и сознанием другого человека, а свободный разум рождает художественную деятельность. Что касается императорского Рима, покоренного жаждой власти, волей к мощи, то спасибо ему и за то, что он предоставил остаткам разоренного им греческого мира убежище, в котором искусство укрывалось подобно странникам. Положение не завидное, но все же дающее шанс на некое продолжение существования. К тому же «Август желал во время своего царствования способствовать приведению в цветущее состояние искусства...» [8, с. 24]. Но Чекалевский не является поклонником императорского Рима: предприятие Августа, его покровительство искусствам, по его мнению, не увенчалось успехом. Почему же? Потому что всех богатств мира, которыми обладал императорский Рим, и покровительства искусствам со стороны всеильного владыки недостаточно для развития художественного творчества: свободу даровать нельзя. Причины тому — объективные: «Разум хотя сохранял еще всю свою силу, но занимался другими предметами. Иные упряжались только в том, чтобы всякими способами укрепить власть свою, а другие старались оной противоборствовать; та же часть жителей, которая не принимала участия в сих распрях, искала по среди такого опасного положения сохранить спокойствие, сколько обстоятельства позволить могли. И так сия часть жителей упражнялася в искусствах, продавая произведения свои за деньги. Властелины употребляли труды сих художников для сделания самовластия своего приятным; ибо желая, чтобы народ терпеливо сносил иго свое, старались давать оному празднества, кои бы привлекали все его внимание» [8, с. 25].

Какая простая и вместе с тем точная характеристика губительности всякого рода цезаризма для искусства! Золотой век Августа был прославлен историками второй половины XIX века (вспомним хотя бы о Т. Моммзене). Но, согласно Чекалевскому, искусство не может процветать там, где его роль служебна: быть увеселением для граждан, находящихся в состоянии действительного рабства, под

«Рассуждение о свободных искусствах...» П.П. Чекалевского как пролог фабулы русского искусствознания XIX века

игом всеильного диктатора. «Следствие, какое из таковой политики произойти должно было, было то, что изящные искусства не только стали отдалены от настоящего их предмета, но и потеряли правила свои, кои должны основанием быть их совершенства. С того времени нечувствительно лишились они уважения, и впали наконец в презрение, в котором находились в продолжение многих веков; ибо хотя механическая часть каждого искусства и была всегда известна художникам, но уже не было у них того вкуса и разума, какой виден был в прежних художественных произведениях» [8, с. 25–26].

Может быть, в лице Чекалевского перед нами предшественник Чацкого? Но ни малейшего признака критики современного ему положения в России нет у Чекалевского — даже намек на такую критику нет. Хотя бы уже потому нет, что Чекалевский видит себя не критиком существующего положения вещей, возвышающимся над ним, а представляет себя читателю книги — скромным компилятором чужих мыслей и идей: «При чтении моем разных иностранных сочинений замечал я для собственного моего употребления некоторые мнения: а как в числе оных рассуждения, касающиеся до изящных искусств, могут полезны быть молодым нашим художникам; то сие самое побудило меня Собрание оных издать тиснением» [8, б/н]. Вот и все. Читал же Чекалевский хороших старых и новых авторов: Плиния Старшего, Павсания, Витрувия, Л.Б. Альберти, А. Палладио, графа А.К.Ф. де Кейлюса и, конечно, Винкельмана. Вообще, начитанность Чекалевского очень хорошая, он вполне грамотно и свободно ориентируется в истории и теории изобразительных искусств.

Вместе с тем Чекалевский — не просто начитанный человек, его никак нельзя отнести к числу «ослов, навьюченных книгами». Дело в том, что свое «Рассуждение о свободных искусствах...» (конечно, слово «свободных» в названии книги не случайно) он писал не только для того, чтобы познакомить учащихся академии с теорией и историей искусства, — у Чекалевского была сверхзадача как проблема его собственного существования, его собственной жизни. Можно ли уклониться от такой проблемы, как свобода разума в деспотическом, самодержавном государстве? Может ли художник сказать себе: пусть политики сражаются друг с другом, а я уйду в свою башню из слоновой кости? Покой и тишину, необходимую для создания художественных произведений, талантливый человек обеспечить

себе может, поскольку есть рынок, позволяющий художнику быть относительно независимым от политики. Но если в обществе его граждане — рабы, то свободный рынок делает реальное самовластие и фактическое рабство приятным — не более того. Следовательно, и рынок при господстве деспотизма превращается в средство уничтожения «свободного разума».

Надо заметить, что этой темы не было у Винкельмана, который не знал и не мог знать результатов победоносной буржуазной революции, приведшей к новой форме закабаления разума, вызвав кризис Просвещения и его идей. Чекалевский издал свое произведение в разгар Французской революции, накануне 1793 года. Но еще раньше появилась эта тема — критика власти денежного мешка, лишаящего художника подлинной свободы. Какой вывод из этой критики сделал Чекалевский? Обоснование благодетельности самодержавия для развития наук и ремесел? Тот вывод, который стал основанием для политики в области культуры и образования М.Н. Каткова, К.П. Победоносцева и К.Н. Леонтьева?

По видимости, аргументы Каткова, Победоносцева, Леонтьева очень близки тому, о чем писал Чекалевский, а именно: русское самодержавие — не что иное, как форма *народности*, то есть оно является своеобразной формой власти народа. Действительно, в этой идее — ключ к пониманию не только российской государственности, но и таких образований мировой истории, как азиатский деспотизм, покоящийся на неизменности сельской общины и присущего подобной общине грубого, примитивного, но вместе с тем очень глубокого демократизма, даже можно сказать — самоуправления. Однако Россия эпохи Петра I, этого воплощения пушкинского идеала «Робеспьера на троне», и Россия эпохи Павла I и Александра I — далеко не одно и то же. Одной из сквозных, центральных тем книги Чекалевского становится критика развращения нравов под влиянием богатства, стремления к личному благополучию любой ценой, в ущерб благу всего общества. Это — не дежурные фразы, а глубоко выстраданная мысль: «...когда великодушные и старание о благе общественном стали уменьшаться, когда начальники и главные в государстве отделили от общественной свою собственную пользу, и когда наконец привязанность к роскоши ослабила и самую душу в человеке: тогда изящные искусства перестали быть полезными государству, а сделались про-

«Рассуждение о свободных искусствах...» П.П. Чекалевского  
как пролог фабулы русского искусствознания XIX века

изведениями одной роскоши, и скоро потеряли из виду прямое свое достоинство» [8, с. 33].

Падение нравов, исчезновение чувства высокой гражданственности — не внешние для искусства факторы. Они привели к тому, что искусство утратило свою природу, изменилось внутренне, иначе говоря — изменилась его внутренняя форма и, как следствие, — понимание самой сути искусства, его подлинной цели, его истинного предназначения: «...ныне нет нужды до того, что художник для своей работы изберет предмет полезной, или к развращению нравов служащий, но требуется только, чтобы его работа искусно произведена была» [8, с. 36].

А. Бенуа совершенно прав, подчеркивая, что Императорская Академия художеств, провозгласив, целью искусства воспитание полезных качеств и добродетелей, совершенно выхолостила художественное творчество. Так, например, у отца Александра Иванова, живописца-академика Андрея Иванова, «староверческий фанатизм» «сводился к незатейливой формуле: во-первых, антики, во-вторых, натура, а над тем и другим порядочность, чистота отделки и угождение требованиям начальства» [1, с. 154]. Разумеется, и Чекалевский несет определенную долю ответственности за такое направление деятельности Императорской Академии художеств, хотя бы уже потому, что он не заметил и не отразил в своей книге лучшего, что было создано русской живописью XVIII века, — портретов Д.Г. Левицкого, В.Л. Боровиковского, Ф.С. Рокотова... Возможно, он не уделил внимания в своей книге этим портретам потому, что портрет — жанр, рожденный развитием частнособственнического принципа, погубившего, согласно Чекалевскому, великое искусство прошлого. Но метод мышления у Чекалевского все же не одномерный: он видит, как *одно и то же* может приводить и к расцвету — и к упадку. Примером подобного парадокса для него служит развитие театра в Древней Греции: «Афиняне, избавившись неприятеля своего Эпаминонда, содержавшего их в беспрестанном страхе, упражнялись только в одних забавах. Страсть их к театральным представлениям, затмила все чувство к славе. Одни лишь стихотворцы и комедианты пользовались народным почтением, которое долженствовало принадлежать тем, кои посвящают жизнь свою на защищение отечества. Сокровища определенные на содержание флота и сухопутных войск, тратились

на позорища; танцовщики и певицы жили в изобилии, а полководцы лишались самонужного содержания» [8, с. 34]. «И так, что в начале своем должно было служить к воспалению ревности к отечеству во всех сердцах сограждан, то самое стало быть причиною праздности и истребления всякого рачения к общему благу. Вельможи имели в услужении своем художников, так как поваров; и художества, приготавливающая до сего душу, к добродетели, сделались орудиями вредной роскоши» [8, с. 35].

Какая «свобода разума» могла воспитаться у М. Каткова, под личиной высокой гражданственности скрывавшего частнособственнический интерес довольно бурно развивавшегося в XIX веке русского капитализма? Эта своеобразная свобода была охарактеризована Ф.М. Достоевским как свобода «игрунчика», иначе говоря, это была свобода проявления «нечистого разума». К какой интерпретации художественного творчества, прежде всего творчества Пушкина, она привела, можно видеть на примере Н.И. Надеждина. В мире М. Каткова не было «преображения материи» — и быть не могло. Не было его и в русском классицизме XIX века, по мнению А. Бенуа, который писал по этому поводу: «...Брюллов надавал немало спесиментов академического жанра, иначе говоря — таких иллюстраций жизни, которые носили на себе несомненные следы презрения к жизни. Брюллов и в этих вещах остался тем же академическим, мертвым мастером, как и в „Помпее“ и в Исаакиевском соборе, проходившим с полным равнодушием мимо всего того, что должно было бы его встряхнуть, заронить в его душу восторг, раскрыть перед ним какие-нибудь тайны» [1, с. 145]. С еще большим правом слова Бенуа о «презрении к жизни» можно отнести к М. Каткову. Есть ли признаки «презрения к жизни» и к живому искусству или хотя бы только ранние проявления подобного презрения у Чекалевского?

Их можно найти, как уже говорилось, в том факте, что Чекалевский ни словом не упоминает о русской портретной живописи XVIII века, то есть он как бы не замечает самого живого и художественно полноценного, что было в ней. И все же ему нельзя отказать в известной художественной проницательности. Она проявляется прежде всего в том, как он трактует один из самых сложных, центральных вопросов теории искусства — вопрос о художественной форме.

## Проблема художественной формы

При всех несомненных достижениях формальной школы в искусствознании, созданной такими незаурядными умами и знатоками изобразительного искусства, как А. фон Гильдебранд, А. Ригль, Г. Вёльфлин, ее главный недостаток обнаружился в формальном понимании художественной формы. Этот недостаток, пожалуй, стал коренным признаком и свойством современного искусствознания. Очень знающие и талантливые искусствоведы могут затратить усилия всей жизни на проведение параллелей, скажем, между античной поэзией, литературой — и античной скульптурой.

Поклонник и знаток античного и вообще классического искусства Л.И. Таруашвили, несомненно, знал, что тектоничность в поэзии играет роль метафоры или даже аллегории: когда автор литературного произведения говорит о своем герое, что он прочно стоит на земле, то это — метафора, одно из средств для создания литературного образа, причем не главное средство. Главным является сюжет, судьба героя, проявляющаяся в различных перипетиях литературного действия. Рассматривать литературу с точки зрения употребляемых в ней тектонических метафор, «методом анализа визуально-пластических образов литературного текста» [6, с. 6], конечно, можно, но такой подход к исследованию литературы таит в себе опасность дать столь же поверхностное представление о литературе, как и анализ живописи, подменяющий исследование ее собственной, внутренней художественной формы — изучением аллегорий. Тектонические метафоры хотя и помогают увидеть, например, что-то важное в танце, но в целом не раскрывают его природу, поскольку танец — иная форма игры с силой тяжести, чем скульптура или архитектура, сущность танца — движение, а не статуарность.

Проводить параллели между различными видами искусства, конечно, можно и нужно, но вот думать, как думал А. Ригль, что все виды изобразительного искусства, принадлежащие к одному стилю (скажем, стилю античной классики V–IV вв. до н.э.), характеризуются одним и тем же отношением формы и плоскости, — крайне опрометчиво. Еще более опрометчиво искать в античной поэзии, скажем, у Гомера, признаки той «статуарности», которые характеризуют античную скульптуру. Почему?

Конечно, такие признаки есть, и обнаружить их не так трудно. Гораздо труднее понять, что античная классическая литература и классическая скульптура принадлежат к одной и той же художественной эпохе, их форма выражает и отражает одну и ту же историческую реальность именно потому, что отражают ее они совершенно по-разному, а именно в соответствии со спецификой художественной формы скульптуры, качественно отличающейся от специфики художественной формы живописи, не говоря уже о литературе.

Чекалевский пишет, что у всех видов искусства — одна главная задача: воспитывать в человеке идеалы доблести, красоты и свободы. Но основное внимание в своей книге он уделяет тому, что достигают общей цели разные виды изобразительного искусства по-разному. В целом эта мысль очевидна и общеизвестна: беда, коли сапоги станут тачать пирожник, а пироги печь — сапожник, иначе говоря, к общей цели производства — созданию хороших вещей — сапожник и пирожник идут совершенно разными путями, в соответствии со спецификой своего ремесла. Но именно эта простая мысль, как ни странно, утрачена современным искусствоведением. Причина очень серьезная — формализация всех областей человеческой деятельности в период промышленного капитализма, замена конкретного труда — абстрактным и стандартизированным, как отмечал еще Гильдебранд.

«В скульптуре, — пишет Чекалевский, — отвратительно всякое насильственное положение, которое в естестве не находится; хотя некоторые художники и употребляли оное в своих работах без особой нужды, а единственно для показания, только что они не хотели следовать правилам рисунка; то же самое можно сказать и об одеяниях, коих все великолепие состоит во множестве украшений и в странном расположении сгибов. В скульптуре противно также излишнее разнообразие в одном сочинении, равно как и принужденное составление теней и светов» [8, с. 43]. Если суть скульптуры — изображение идеального человека, то «живопись есть искусство представлять на плоской и ровной поверхности чертами и красками все видимые предметы» [8, с. 100] — «...живопись прельщает нас разнообразностью, новостью представляемых вещей...» [8, с. 101]. Живопись соблазняет нас бесконечными обликами изменчивого мира, ее сильная сторона — демонстрация необыкновенного богатства явлений, тогда как «скульптура по большей части составляется из одной фигуры...»

«Рассуждение о свободных искусствах...» П.П. Чекалевского как пролог фабулы русского искусствознания XIX века

[8, с. 46]. Но в этом ограничении, в этой ограниченности — сила и преимущество скульптуры: «...скульптор должен иногда, так сказать, молвить одно только слово, но слово превосходное...» [8, с. 46]. Если несовершенство формы в живописи может быть компенсировано цветом (примером чего для Чекалевского служит П.П. Рубенс), то это невозможно в скульптуре. Впрочем, и в скульптуре свет играет немаловажную роль, но свет внешний, освещающий скульптуру. Далеко не одно и то же, если свет падает на скульптуру слева — или, наоборот, справа, подчеркивает Чекалевский.

Замечательный образ нашел Чекалевский для выражения очень сложной и далеко не очевидной мысли. Гегель разъяснению ее уделяет немало внимания в своих «Лекциях по эстетике». А Чекалевский говорит просто, он как бы предлагает нам сравнить оратора, который увлекает потоком неиссякающего красноречия (такова живопись), — с иным немногословным человеком, но вот этот молчун сказал одно только слово, но слово столь весомое, что разрушил все построения словоохотливого болтуна.

Судя по всему, Чекалевский, как говорится, вообще в карман за словом не лез. Когда один из его современников, рассказывая об искусстве художника, расписывая читателю, насколько он хорош как человек, какие у него замечательные нравственные качества, Чекалевский вполне резонно заметил: «Это хорошо сказано, но не для данного случая, ибо анализ творчества артиста — не надгробное слово о его личности» [8, с. 262].

Конечно, Чекалевский не хочет доказать, что живопись хуже скульптуры, он сосредоточивает свое внимание на том, чтобы выявить особенности формы скульптуры, живописи и архитектуры, их своеобразные ограничения, благодаря которым каждый вид искусства достигает своих вершин.

Все виды изобразительного искусства (свободные искусства), включая архитектуру, — продукт подражания природе, согласно Чекалевскому. Однако следует отличать, пишет Чекалевский, «немое подобие» от собственно художественного подражания, суть которого в том, что искусство чудесным образом снова возрождает жизнь в таких мертвых предметах, как камень, металл, глина, полотно... Причем «в архитектуре, равно как и во всех других искусствах, естество может почесться основанием его правил» [8, с. 156], а именно: необ-

ходимо, «чтобы во всем здании было такое согласие во всех частях, какое мы видим с удивлением во внутреннем и наружном составлении человеческого тела, когда оно не имеет никаких недостатков» [8, с. 164]. Архитектору, подчеркивает Чекалевский, необходимо больше изобретательности и разума, чем живописцу.

Изобразительное искусство заключается в том, чтобы придать совершенство веществу. Однако этой цели нельзя достигнуть, если скульптор пытается выявить для нашего зрения в камне — «каменность», в железе — «железность», в красках природы — их независимую от вещей красочность. Вещество и краски мира начинают петь и звучать, светиться в созданиях изобразительного искусства лишь тогда, когда художник понял мысль каждой вещи. Тогда и «зритель, познавая мысль каждой вещи особенно, а в целом произведении мысль, или причину всего, почтет ту работу за совершенную, где качество вещества будет представлено согласно с мыслями; тогда почувствует он по согласию всех частей произведения, красоту онаго; ибо, когда каждая часть заключает в себе причину и разум, то целое произведение будет оным преисполнено» [8, с. 140]. А одно только «подражание сокращает разум» [8, с. 68]. Когда античное искусство стало подражательным, то оно умерло (четвертый, подражательный стиль Винкельмана имеет в виду Чекалевский).

Книга Чекалевского — не собрание разрозненных мыслей, она имеет достаточно строгое и стройное построение. Первая треть ее повествует о скульптуре, вторая — о живописи, третья — об архитектуре (в этой части Чекалевский подробно рассказывает о главных порядках классической архитектуры). В начале каждой из трех частей (мы их выделяем в книге условно) речь идет о сущности определенного вида изобразительного искусства, затем кратко рассказывается его история, при этом Чекалевский строго придерживается концепции четырех стилей Винкельмана, которую автор книги излагает достаточно отчетливо. Венчает каждый из этих трех разделов краткий рассказ о русских скульпторах (Ф.И. Шубин, М.И. Козловский, И.П. Прокофьев, И.П. Мартос, Ф.Г. Гордеев), живописцах (А.П. Лосенко, И.А. Акимов, П.И. Соколов, С.Ф. Щедрин, М.М. Иванов, гравер Г.И. Скородумов) и архитекторах (В.И. Баженов, И.Е. Старов, Ф.И. Волков).

Конечно, Чекалевский не выходит за пределы классицизма, как и автор другого учебного пособия для слушателей Академии художеств

«Рассуждение о свободных искусствах...» П.П. Чекалевского как пролог фабулы русского искусствознания XIX века

«Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрениях и опыте» (1793) художник Иван Федорович Урванов (ок. 1747–1815). Но классицизм заимствован Чекалевским не случайно, он пришелся очень кстати и хорошо лег на русскую почву, зерно заимствованной теории вошло на, казалось бы, совершенно чуждой ему земле. Чекалевский почувствовал в классицизме Винкельмана самое главное — его республиканскую основу. Как же могла республиканская идея привиться на древе русского самодержавия?

### Пушкинская концепция русской истории

Ответить на этот вопрос невозможно, если не принять и не усвоить пушкинскую концепцию русской истории и русской государственности. «Робеспьер на троне» — не что иное, как парадоксальный республиканизм в форме деспотии, иначе говоря, конкретное подтверждение реальности того, что К. Маркс называл «демократией несвободы».

Этот парадокс может быть истолкован как обыкновенный софизм и казуистика — либо как реальный казус мировой истории. Казус — нарушение нормы, нечто причудливое, внутренне противоречивое — то, что допускает два прямо противоположных исхода. Тирания не может быть демократией, и потому русское самодержавие, как и всякая тирания, в конечном счете оказывалось формой господства над народом дворянства или, в более позднее время, царской бюрократии в союзе с плутократией. Положение искусства и художников в век Екатерины Великой не было, мягко говоря, идиллией.

А.Г. Верещагина пишет: «В главе „Спаская полость“ [книги «Путешествие из Петербурга в Москву». — В.А.] Радищев рассказывал: „Мне представилось, что я царь, шах, хан, король, бей, набоб, султан или какое-то сих названий нечто, сидящее во власти на престоле“. Все вокруг казалось ему великолепным, и сам он себе — покровителем искусств и поэзии. Но когда Истина сняла бельма с глаз его, все оказалось „без малейшего вкуса“, „одно расточение государственной казны, нередко омытой кровию и слезами своих подданных“. „В жилище, для мусс уготованном, — продолжал он, — не зрел я льющихся благотворно струев Кастилии и Ипокрены; едва пресмыкающееся искусство дерзало возводить свои взоры выше очерченной обычаем

округи. Зодчие, согбенные над чертежом здания, не о красоте оного помышляли, но как приобретут себе стяжание. Возгнушался я моего пышного тщеславия и отвратил очи мои“» [2, с. 175].

У баснописца И. А. Крылова в издаваемом им сатирическом журнале «Почта духов» (1789) есть несколько выразительных сцен и эпизодов, рисующих положение художника в современной ему России. В одной из них отражена непростая судьба известного гравера Г. И. Скородумова (1755–1792), представленного у Крылова, по мнению исследователей, под именем художника Трудолюбова, который говорит: «я вместо того, чтобы защищать выгоды своего звания в моем отечестве, при первом же случае постараюсь из оного удалиться и возвратиться в Англию, где знают лучше цену моего художества и где за оное получал я во сто раз больше» [8, с. 177]. Удалиться из отечества не удалось, и Скородумов, первый русский европейски известный художник, о котором Чекалевский сообщает, что он «произведениями своими, будучи еще в Англии, заслужил особое уважение» [8, с. 154], стал сильно пить (о чем, конечно, мы не прочитаем у Чекалевского) и умер в возрасте 37 лет.

Еще печальнее положение другого художника (приводим ниже большие выдержки из журнала Крылова в изложении А. Г. Верещагиной, цитирующей журнал «Почта духов»): «...Горестная судьба живописца, обреченного на голод, потому что никто не ценит его творчество, предпочитая (все тот же мотив!) иностранных живописцев, — таково содержание этой части речи. <...> Не менее интересное ее окончание — те слова, где художник обращается к судьям (по сути, к публике), обвиняет их в невежестве, а потому и в антипатриотизме. “...Я ли виноват, что по необходимости прибегнул к пороку, или вы, гнушающиеся художествами своих соотечественников? Я ли, который старался в своем отечестве поравнять вкус живописи со вкусом других народов, или вы, платящие мне за то неблагодарностию?”» [2, с. 178–179]. Разумеется, пишет А. Верещагина, нарисованная сцена у Крылова — явное сатирическое преувеличение, гротеск, но благодаря гротеску мы, как через увеличительное стекло, можем видеть печальную правду. А она в том, что деспотизм — есть деспотизм, противоположность свободы и демократии.

Но при этом в определенные моменты истории российское самодержавие демонстрировало казус, нарушение нормы всякой ти-

«Рассуждение о свободных художествах...» П. П. Чекалевского как пролог фабулы русского искусствознания XIX века

рании — оно давало возможность для парадоксального роста народных сил, в том числе и в области культуры, рождая такие фигуры, как М. В. Ломоносов, Г. Р. Державин, Пушкин или Александр Иванов, О. А. Кипренский, А. Г. Венецианов, замечательные портретисты XVIII века в живописи. О последних М. Лифшиц сказал очень верные слова: «Это вздор, будто портреты вельмож и других людей, стоявших выше его [крепостного художника. — В. А.] на сословной лестнице, были приукрашены в угоду заказчику. Здесь маленькая часть истины путем одностороннего развития превращается в большую ложь. Пожалуй, нигде не найдешь такой независимости в изображении господствующего сословия, как у русских мастеров XVIII столетия» [4, с. 501].

Секрет этого исторического казуса — во-первых, парадоксальное равенство всех сословий перед лицом самодержавной власти, давившей на все сословия, а во-вторых, наряду с этим отрицательным качеством, положительное: сохранение традиций первобытного коммунизма и самоуправления в сельской общине. Это сохранение было реакционным в том смысле, что задерживало развитие цивилизации в формах европейского феодализма, а затем капитализма. Ничего хорошего в отсталости как таковой нет. Лев Толстой, вернувшись после поездки в Европу, писал: «В России скверно, скверно, скверно. В Петербурге, в Москве все что-то кричат, негодуют, ожидают чего-то, а в глуши тоже происходит патриархальное варварство, воровство и беззаконие. Поверите ли, что, приехав в Россию, я долго боролся с чувством отвращения к родине и теперь только начинаю привыкать ко всем ужасам, которые составляют вечную обстановку нашей жизни» [7, с. 167–168]. Но, с другой стороны, реакционность азиатских режимов имела свою демократическую сторону — сохранение того человеческого равенства доклассового общества, которое во многих отношениях было выше рабства прямого и рабства косвенного — денежного. Глубокая правда русского патриархального мужика, русского Миклулы Селяниновича в конце концов покорила Л. Толстого, и он стал горячим защитником и проповедником этой правды.

Всякий казус двойственен, всякий казус предполагает два совершенно разных истолкования и вывода. Для таких русских аристократов XVIII и начала XIX века, как Чекалевский, античные и европейские республиканские традиции были находкой — и вовсе не случайной —

для того, чтобы дать русской государственности шанс развернуться в ту сторону, которая способствовала рождению высокого искусства. В русской цивилизации аристократы и дворяне вроде Чекалевского видели возможность выхода из кризиса, в котором оказалось все европейское искусство. Рост капитализма, товарно-денежных отношений — это объективная мировая тенденция, ее последствия для искусства, для свободы разума Чекалевский понимал очень хорошо. Даже «самые великие художники Итальянской школы были от того отвлечены либо тщеславием, либо бедностью, или жадностью к прибутку: по чему и кажется, что искусство не дойдет никогда до такого совершенства и красоты, до каких оно доведено было у древних Греков, разве новые Афины восстановятся» [8, с. 139].

Так что же, русское самодержавие, век Екатерины Великой давали Чекалевскому надежду на новое возрождение Афин? Да, эта мысль присутствует у автора «Рассуждения о свободных искусствах...», но она вовсе не является продуктом угождения требованиям начальства. Напротив, в этой мысли была скрыта самая революционная идея, которую только можно было вообразить в России конца XVIII — начала XIX века, — идея революции сверху, идея возрождения республики в результате поворота правящего слоя, дворянства, к народу, к сельской общине. Эта идея вдохновляла и А.Н. Радищева, и декабристов. Конечно, она оказалась утопией, которую практически невозможно было реализовать в конкретных обстоятельствах времени.

И все же она, как ни странно, была реализована, но, разумеется, в форме казуса. Большое историческое чутье А. Бенуа выразилось в том, что он если не понял, то почувствовал реальность того исторического парадокса, о котором идет речь, больше того, он догадался, что этот казус стал действительностью, реальностью, обнаружившись, например, в период народного подъема 1812 года. «В русском обществе, — писал Бенуа о первой половине XIX века, — нервное патриотическое возбуждение, зародившееся еще как отголосок революционного движения на Западе и развившееся затем в борьбе с Наполеоном, достигло теперь своего крайнего напряжения» [1, с. 100]. Безусловно, это казус: в борьбе с Наполеоном Россия, русский народ в целом обнаружили не что иное, как отголосок революционного движения на Западе, то есть Французской революции. Но без этого казуса невозможно понять ни декабристов, ни войну 1812 года, ни

«Рассуждение о свободных искусствах...» П.П. Чекалевского как пролог фабулы русского искусствознания XIX века

такие фигуры, как Чекалевский или русские крепостные мастера. И Льва Толстого с его эпопеей «Война и мир» тоже нельзя понять.

Чекалевский не был ни декабристом, ни острым критиком самодержавия и крепостничества вроде Радищева, он просто был честным и мыслящим русским аристократом. Намеченный у Чекалевского поиск того, что можно называть «счастливым синтезом» русской государственности, шире — русской цивилизации с традициями античной демократии и республиканизма Французской революции, имел свое продолжение, в том числе — в истории русского искусствознания и всей русской дворянской культуры второй половины XIX века.

С одной стороны, богатство и рынок как господствующие мировые силы губят художественное творчество — это несомненный факт, и он играет большую роль в рассуждениях Чекалевского о судьбе искусства в наше время. Сами художники, увы, потеряли верное представление о сути свободных искусств, заменив искусство — искусностью, свободу — угождением нравам и вкусам развращенного времени. Однако «со всем тем новейшие художники не уступают ни в искусстве, ни в разуме древним, как то некоторые писатели полагают. Механические искусства во многом превосходят бывшие у Греков. Хороший вкус у многих новейших художников стал нежнее, нежели у древних, и сила разума, вместо того, чтоб умалиться, вообще более уже увеличилась; ибо науки вьще по всюду распространились, и больше сделано успехов в испытаниях о человеке и естестве; почему нужные силы для доставления искусствам прежняго их блеска существуют, и зависит от правления, ободряя художников, сделать их полезными отечеству, и чтоб произведения оных не служили к роскоши и одной забаве» [8, с. 36–37].

## Заключение

Утопия Чекалевского ясна: соединить достижения европейского прогресса (в том числе прогресса изобразительных искусств — прогресса несомненного для Чекалевского, несмотря на столь же несомненный для него упадок, сопровождающий этот прогресс в сравнении с Античностью и Возрождением) с русской государственностью, с русской цивилизацией, которая при определенных условиях, продолжая традиции Петра I и Екатерины II, способна проложить путь для но-

вого возрождения «свободных художеств». Эта утопия воплотилась в русском искусстве и русском искусствознании второй половины XIX века в двух разных вариантах: М. Каткова, К. Победоносцева (и официоза Императорской Академии художеств), с одной стороны, и Ф.И. Буслаева, Н.П. Кондакова, их учеников и последователей, с другой. При всей внешней схожести этих двух направлений (они, как правило, рассматриваются под условным названием «византизма»), между ними в действительности существует глубокое различие.

Вот почему даже одно живое слово, дошедшее до нас из давно умолкнувшей эпохи, дорогого стоит. Подобно тому, как фигура отца Пьера Безухова в романе «Война и мир» предстает в свой подлинный рост и мы начинаем понимать, вернее, догадываться, какой могла быть жизнь и деяния этого екатерининского вельможи, лишь после того, как узнали о жизни его наследника, так и фигура П.П. Чекалевского, мне кажется, вырисовывается яснее лишь после основательного знакомства с эстетическими и искусствоведческими концепциями А.И. Галича и Н.И. Надеждина, русских революционных демократов, Ф.И. Буслаева и Н.П. Кондакова.

«Рассуждение о свободных художествах...» П.П. Чекалевского как пролог фабулы русского искусствознания XIX века

### Список литературы:

- 1 *Бенуа А.Н.* История русской живописи в XIX веке / Сост., вступ. ст. и коммент. В.М. Володарского. М.: Республика, 1995. 448 с.
- 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 *Кондаков Н.П.* Археологическое путешествие по Сирии и Палестине. СПб.: Издание Императорской Академии Наук, 1904. 308 с.
- 4 *Лифшиц М.А.* Крепостные мастера // *Лифшиц М.А.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. III. М.: Изобразительное искусство, 1988. С. 497–505.
- 5 *Рязанцев И.В.* Послесловие к переизданию // *Чекалевский П.П.* Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений российских художников. Переизд. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, 1997. С. I–XII.
- 6 *Таруашвили Л.И.* Статуарность и тектоника в образах литературы и искусства: Статьи разных лет. М.: Статут, 2016. 319 с.
- 7 *Толстой Л.Н.* Письмо А.А. Толстой: 18 августа 1857 г. // *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: В 20 т. / Под общ. ред. Н.Н. Акоповой и др. Т. 17: Письма. 1845–1886 гг. / Сост., вступ. статья и примеч. С.А. Розановой. М.: Гослитиздат, 1965. С. 167–168.
- 8 *Чекалевский П.П.* Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений российских художников. Переизд. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, 1997. 231 с.

«Рассуждение о свободных искусствах...» П.П. Чекалевского  
как пролог фабулы русского искусствознания XIX века

## References:

- 1 Benua A.N. *Istoriya russkoi zhivopisi v XIX veke* [The History of Russian Painting in the 19<sup>th</sup> Century]. Moscow, Respublika Publ., 1995. 448 p. (In Russian)
- 2 Vereshchagina A.G. *Kritiki i iskusstvo: Ocherki istorii russkoi khudozhestvennoi kritiki serediny XVIII – pervoi treti XIX veka* [Essays on the History of Russian Art Criticism in the Middle of the 18<sup>th</sup> – First Third of the 19<sup>th</sup> Century]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2004. 744 p. (In Russian)
- 3 Kondakov N.P. *Arkheologicheskoe puteshestvie po Sirii i Palestine* [An Archaeological Journey through Syria and Palestine]. St. Petersburg, Izdanie Imperatorskoi Akademii Nauk Publ., 1904. 308 p. (In Russian)
- 4 Lifshits M.A. *Krepostnye мастера*. Lifshits M.A. *Sobranie sochinenii: V 3 t.* [Collected Works: In 3 vols]. Vol. III. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1988, pp. 497–505. (In Russian)
- 5 Ryazantsev I.V. *Posleslovie k pereizdaniyu* [Afterword to the Reissue].  
Chekalevskii P.P. *Rassuzhdenie o svobodnykh khudozhestvakh s opisaniem nekotorykh proizvedenii rossiiskikh khudozhnikov* [Discussion about the Liberal Arts with a Description of Some Works by Russian Artists]. Reissue. Moscow, NII teorii i istorii izobrazitel'nykh iskusstv RAH Publ., 1997, pp. I–XII (In Russian)
- 6 Taruashvili L.I. *Statuarnost' i tektonika v obrazakh literatury i iskusstva: Stat'i raznykh let* [Statuariness and Tectonics in the Images of Literature and Art: Articles from Different Years]. Moscow, Statut Publ., 2016. 319 p. (In Russian)
- 7 Tolstoi L.N. *Pis'mo A.A. Tolstoi: 18 avgusta 1857 g.* [Letter to A.A. Tolstaya: August 18, 1857]. Tolstoi L.N. *Sobranie sochinenii: V 20 t.* [Collected Works: In 20 vols.], ed. N.N. Akopova et al. Vol. 17: *Pis'ma. 1845–1886 gg.* [Letters: 1845–1886], comp., intr. article, notes S.A. Rozanova. Moscow, Goslitizdat Publ., 1965, pp. 167–168. (In Russian)
- 8 Chekalevskii P.P. *Rassuzhdenie o svobodnykh khudozhestvakh s opisaniem nekotorykh proizvedenii rossiiskikh khudozhnikov* [Discussion about the Liberal Arts with a Description of Some Works by Russian Artists]. Reissue. Moscow, NII teorii i istorii izobrazitel'nykh iskusstv RAH Publ., 1997. 231 p. (In Russian)