

НАША АРХИТЕКТУРА

Новая русская архитектура представляет совершенно особенное зрелище. Ее судьба вовсе не похожа на судьбу нашей живописи и скульптуры. Те два искусства совершенно компактны, однородны в своем направлении и ходе, те односоставны, и откуда на них ни посмотри они выказывают все одну и ту же физиономию: живопись — физиономию прогресса и развития, скульптура — физиономию застоя, за исключением одного Антокольского. У архитектуры иначе. У нее две физиономии, как у Януса. Одно лицо ее глядит вперед, другое назад, и оба так пристально, оба так упорно, что все охотно веруют — так и надо, иначе и быть не должно!

Лицо, глядящее назад, — это архитектура, копирующая со старых образцов, с книг и атласов, с фотографий и чертежей, архитектура ловких людей, наострившихся в классах и потом преравнодушно отпускающих товар на аршин и на фунт, — стоит только протянуть руку и достать с полки. Угодно — вот вам пять аршин греческого „классицизма”, а нет — вот три с четвертью итальянского „ренессанса”. — Нет, не годится? — Ну, так хорошо же: вот, извольте, остаток первейшего сорта „рококо, Луи-Кенз”, а не то — хорошенький ломтик „романского”, шесть золотников „готики”, а то — вот целый пуд „русского”. Ведь поставщику-копировщику решительно все равно, и ни до какой

[500]

собственно архитектуры ему дела нет, он ко всем способен, потому что ко всем равнодушен! Вы можете с него спрашивать чего угодно, какой хотите национальности, такой или другой, этой или вон той еще,— он в одну секунду нарисует вам что угодно: итальянское, французское, голландское, турецкое, византийское — или, пожалуй, тоже и русское. Вся архитектура для него — перестановка линий и форм, точь-в-точь для театрального портного. Вот он сейчас шил черный трико для Гамлета, а теперь кроит разноцветный кафтан для бородатого Трифона; или он только что кончил последний стежок в золотообрезной тунике Цезаря и

уже строчит атласную юбку для княгини Тугоуховской — все ему равно, он делал то, что велют, что закажут. В толпе людей этого рода есть, конечно, всегда известная доля художников истинно талантливых, способных, только бесхарактерных и равнодушных, но главная составная часть — все это ремесленники, сущие торговцы, которые только „ведут дело” и в молодости иной раз еще заглядывают в книжки, но позже — даже и так обходятся и вполне процветают с помощью одной насиженной рутины. Большинство этих людей нельзя даже сказать, чему более предано: архитектурному ли своему канцелярству, на которое уходит первая половина дня, или картам, на которые уходит у них, как у всякого доброго русского чиновника, весь вечер и пол ночи. Черта замечательная: русский живописец, скульптор, музыкант в карты не играют (кроме самых плохих), даже редко ходят в тот дом, где карты; архитектор, напротив того, — иначе не кончает свой день, как за валетами и семерками, он без них жить не может. Исключение составляют лишь одни самые талантливые, самые крупные наши архитекторы, те, что в самом деле художники. Вот все это вместе — одно лицо русского Януса.

Другое его лицо — это группа тех архитекторов, у которых есть своя собственная мысль и чувство, которые что-то горячо любят и к чему-то искренно привязаны в своем искусстве, которые чего-то добиваются и что-то отыскивают, которым не безразлично, что именно делать и какой заказ исполнять, люди, которые, пожалуй, покоряются чужому заказу и капризу (что делать? — ведь без заказа архитектор быть не может, не для себя же самого он будет строить церкви и дворцы!), но при этом иной говорит: „Извольте, я сделаю, что вы желаете, но нельзя ли мне это исполнить в том характере и стиле, который я всего лучше люблю и знаю?” И часто ему удается, и он не обязан копировать и повторять, а властен созидать новое, свое собственное, потому что тот стиль, что он знает и любит, это стиль национальный, русский, наш, и он знает его создания не по одним только книгам и атласам, а окружен ими повсюду, по всей России (кроме Петербурга), и может твердо тотчас же примкнуть к ним, продолжать их, как сын и внук продолжают дело отца, дело близкое и знакомое. Среди этого стиля он вырос, к нему он привык, как к чему-то родному, всеми фибрами своего существа. Он уже тут не копиист и не притворщик, он свободный начинатель, он может месить художественное свое тесто, данный материал, как сам знает и как сам желает. Никакой

повелительный перст не будет ему указывать в книжке перед глазами: а зачем, мол, ты не сделал вот так? Ведь по книжке и „по стилю” вон что в этом месте требуется сделать!

[501]

Как эти две половины Януса уживались у нас, до сих пор уживаются да, вероятно, еще добрых сто лет будут уживаться — вот где чудеса! И с одного бока лицо его всем кажется хорошо, и с другого тоже — и все довольны. Однако перевес все-таки остается всего чаще на стороне характера своего, национального, и это если не для нас, благодушно уживающихся с чем угодно и согласных на что бы то ни было, то хоть для иностранцев. Те иной раз лучше нашего ценят и чувствуют то, что у нас оригинально и своеобразно. Довольно указать хоть на тот факт, что о русской архитектуре есть в Европе на разных иностранных языках книги (напр., капитальное, при всех его недостатках, сочинение Виолле ле Дюка „l'Art russe”), а статей отдельных очень много. По-русски нет ни одной книги о русской архитектуре, а статей всего лишь, можно сказать, несколько тощих образчиков. Кому угодно будет что-нибудь узнать о русской архитектуре, тот должен взять книгу французскую, немецкую или английскую. Сами русские обыкновенно говорят только, что „эта, мол, русская архитектура вот им где сидит, надоела, как горькая редька!” Но при этом любопытно было бы узнать, отчего французам никогда не надоела французская архитектура, немцам немецкая, англичанам английская, голландцам голландская, шведам шведская? Нет, этого ни от кого у нас не узнаешь.

I

В первой четверти нынешнего столетия, во время царствования императора Александра I, произошел у нас, по части архитектуры, удивительный факт. Явился вдруг откуда-то человек, который объявил во всеуслышание, что у него в голове есть такое архитектурное создание, которое представляет нечто совершенно новое, невиданное и неслыханное в мире, нечто такое, что „должно перевесить даже славу храма св. Петра в Риме”. Этот человек был — Витберг, а его создание — храм во имя Христа Спасителя, который предполагалось построить над Москвою, на Воробьевых горах.

Московский генерал-губернатор, знаменитый граф Растопчин, министр народного просвещения и духовных дел, тоже знаменитый князь Алекс. Ник. Голицын, множество других высоких тогдашних лиц, наконец, сам император Александр I мгновенно уверовали. Они все приведены были в высокое восхищение рассказами о проекте, а частью и рисунками Витберга. Витбергу, отроду никогда ничего не строившему, поручили требуемую им постройку в несколько миллионов; он за нее принялся с великим жаром. Но как легкомысленно это дело началось, так же легкомысленно и кончилось. Постройка остановилась почти на самом начале и была заброшена, а Витберг, обвиненный в лихоимстве, отдан под суд и сослан в Пермь, потом в Вятку. У нас в печати высказывали горькие сожаления о несчастье, лишившем Россию колоссального, даже гениального создания, витберговского храма; выражали печаль о том, что до сих пор не изданы подробные планы и рисунки этого великого создания русского искусства. Всего более способствовал славе Витберга Герцен, в 30-х годах тоже сосланный в Пермь, а потом в Вятку и там сблизившийся с Витбергом. Увлечшись его рассказами и

[502]

справедливыми жалобами на все, что с ним случилось, увлекшись также его воодушевленными рассказами о „художнике” и „художествах”, Герцен с великим жаром и со всегдашнею своею талантливостью выставил впоследствии Витберга „великим талантом среди мелочного времени” (подлинные слова одного письма Герцена 1835 года) и невинною страдальческою жертвою. За Герценом стали повторять это другие, с его слов раздувая ту же самую ноту. Но так ли все это было в действительности? Вот что теперь пора рассмотреть, после всех общих мест, так долго высказываемых о Витберге. Что Витберг пал жертвой клеветы и грязных интриг, что он много настрадался на своем веку — это теперь несомненно. Но что б он был гениальный художник, которого понапрасну лишилась Россия, — вот в чем нет уже ни единой черты правды. Витберг не только не был великим художником, но он не был вовсе никаким художником. Он был только дилетант-самоучка, которого несчастные неуклюжие потуги не имеют ровно никакого художественного значения и свидетельствуют только о полном его ничтожестве. По ремеслу он был плохой живописец, писавший то „Андромаху”, то „Марфу посадницу”, в том духе и

облике, как их писали во времена Наполеона I, и потому он довольно нравился нашей тогдашней Академии художеств. Она его с удовольствием возвела в сан академика, столь щедро даруемый ею толпам бездарностей. Лишь впоследствии эта самая Академия стала ему врагом и старалась подставить ему ножку — но вовсе не за то, что он был ничтожен и бездарен, а за то лишь, что взялся „не за свое дело”, за архитектуру, которой не проходил в академических классах. Значит, зачем же он перебивает хлеб у заправских архитекторов, проходивших архитектурные классы в Академии и прошедших всю канитель архитектурного производства? Не будь этого особенного казуса, конечно, Академия осталась бы вполне довольна произведением Витберга, которое, конечно, ничем существенным не отличалось от созданий тех самых гг. профессоров, которые с великою досадой и злобой напали на него. Но покажите любому, хоть немного смыслящему человеку рисунок храма Витберга (он издан, по подлинным документам, в „Русской старине” 1872 года, том I), не предваряя, что это за вещь, и ни слова не говоря о том, что тут перед глазами смотрящего нечто гениальное, великая знаменитость, — каждый без запинки скажет, что этот рисунок есть не что иное, как самый ординарный чертеж в казенном академическом стиле александровского и наполеоновского времени. Тот же тут налицо всегдашний квадратный глухой сундук в основании, с прилепленными к нему портиками из множества греческих колонн, поддерживающих длинный треугольный фронто́н; тот же круглый широкий купол, опять окруженный колоннами и сверху накрытый толстым блюдечком; наперед площадки — лестницы с лжеклассическими обелисками по углам, теми самыми, какие при Александре I и Николае I изображали повсюду, в Европе, версты и мили на дорогах; сзади — еще колоннада. Как все это ординарно и казенно в общем расположении, как все это пошло в отдельных формах! Однако, спрашивается: что же дало успех архитектурным изобретениям Витберга, что условило их мгновенную славу среди тогдашних русских властей? Ни что другое, как мистицизм, которым был наполнен от головы до ног Витберг и которым в то время были точно так же одержимы все глав-

[503]

нейшие русские власти. Еще в юношестве своем Витберг водил дружбу с Лабзиным и другими жожаками российского мистицизма; у него бывали

„видения”, и в его записках можно прочитать, как ему среди бела дня являлась „Дочь Правды” и разговаривала с ним.

В 1813 году, узнав о намерении императора Александра I воздвигнуть храм Спасу в благодарность за спасение России от двенадцати языков, Витберг вздумал ревностно заняться архитектурой, о которой до тех пор ровно ничего не знал, потому что был живописцем. На новой дорожке у него не столько был на первом плане Витрувий, которого он теперь принялся изучать, сколько те таинственные умозрительные крученые идеи, которые он желал выразить в своей постройке. И вот когда через 2—3 года он, по собственному убеждению, был уже вполне „готов” со своими архитектурными познаниями и со своим проектом, государь император, министры и разные влиятельные личности, все тогда тоже наполненные мистицизмом, с восторгом приняли идеи Витберга, как что-то внушенное ему чуть не самим небом и высказанное с необычайным талантом. А между тем, в чем состояли эти идеи, так поражавшие в ту минуту множество людей? Ничего занимательного или далее просто умного для нас теперь в них нет. „Я вообразил себе творца точкою, — рассказывает Витберг в своих „Записках”. — Назвав ее единицею, богом, я поставил циркуль и очертил круг, коего центр эта точка; эту периферию назвал множественностью — творением. Как эта точка может соединяться с перифериею, — наблюдая за черчением, я видел, что расходящиеся ножки циркуля делают прямые линии, коих бесконечное множество одной величины составляют круг и которые все, пересекаясь в центре, составляют кресты, и, следовательно, крестом соединяется с творцом природа. Таким образом, я получил три формы: линию, крест и круг, составляющие одну таинственную фигуру, совершенно успокоившую меня. И с этой минуты я постиг сию тайну”. Вследствие таких выкладок, совершившихся на основании расходящихся ножек циркуля, Витберг решил, что его храм должен состоять из трех храмов, поставленных, как этажи, один над другим. Нижний — это был „храм телесный” или катакомбы, имеющий в плане параллелограмм, так как форму линии в природе наилучше выражает параллелограмм (?!); средний этаж был „храм душевный”, имеющий в плане крест, „так как форма креста приличествует душе” (?!); верхний этаж был „храм духовный или божественный”, имеющий в плане круг, „как следствие креста” и лучшее выражение бесконечности (?!). Из подобных аллегорий и таинственных иносказаний был составлен весь проект, что, впрочем, не мешало ему быть

совершенно лишенным таланта и художественности. Герцен мог с энтузиазмом хвалить всю архитектурную чепуху, задуманную на основании самого темного мистицизма, потому что в те годы и сам он был порядочный мистик, а сверх того, в продолжение всей жизни, не взирая на громадное свое дарование, никогда ничего не понимал ни в каком искусстве. В настоящее время можно, конечно, сожалеть о клеветах, разразившихся над Витбергом и имевших последствием его ссылку и страдания; но нельзя не радоваться, что мистические его затеи не были приведены в исполнение. Они имели бы в результате только множество миллионов, взятых у народа и потраченных на бездарную мистику дилетанта, никому не нужную.

[504]

Архитектура Витберга осталась без последствий и без влияния на русское искусство — эта минутная болячка прошла без малейшего следа. Ее очень скоро все позабыли, и архитекторы времен Александра I и Николая I продолжали строить в академическом стиле, ничем не смущаемые в этой работе и в старинных своих привычках. Церкви, дворцы, присутственные места, казармы, триумфальные ворота, частные дома, все это строилось привычным способом, тяжело, неуклюже, мрачно и не талантливо, на основании Виньолы и других учебников, а еще более на основании того, что в остальной Европе тогда делалось. Настроено у нас было очень много, но указать на что-нибудь замечательное, талантливое — нет никакой возможности.

По всей вероятности, в продолжение еще долгих лет длилось бы у нас нераздельное и безграничное царство одного только казенного академического стиля, если бы императору Николаю, в первые же годы его царствования, не пришла на мысль идея завести у нас национальный архитектурный стиль. Дошла однажды очередь и до архитектуры. „В 1830 году, — читаем мы в официальной биографии профессора Тона (Отчет Академии художеств за 1866 год), — прихожане церкви св. Екатерины, что у Калинкина моста в Петербурге, возымели желание, на место прежней ветхой церкви, соорудить новую церковь с возможным благолепием. Между тем составленные на конкурс архитекторами проекты не удостоились высочайшего утверждения. *Государь желал в новом храме видеть не повторение избитого стиля, а характер, ближе соответственный духу православия*”. Случай доставил возможность К. А. Тону

принять участие в составлении проекта этой церкви. Он придал своему храму новую оригинальную форму, напомиравшую не обычаи дальнего Запада, а древние московские пятикупольные соборы. Идея эта встречена была милостивым поощрением государя императора, повелевшего, утверждая проект, „самому композитору и произвести постройку”. Тон попал в такт, он ловко применился к тому, что в ту минуту требовалось, и не мог потом на это пожаловаться. „Русская национальная архитектура” отдана была ему точно на аренду, она сделалась для него капитальною доходною статьею, он явился вдруг представителем, носителем и выразителем заведенной вновь национальной архитектуры. В начале 30-х годов сильно была у нас в ходу идея о „национальности”, и ее насаждали повсюду, на всех поприщах. Как известно, эта национальность была совершенно официальная, искусственная, насильственная и поверхностная. Она не касалась настоящих корней, и те, кто занимался ею всего больше, вовсе не понимали настоящей ее цены. А потому они и смешивали такие действительно национальные вещи, как глубокие создания Пушкина и Глинки, с такими вовсе не народными, а только официальными созданиями, как „национальный гимн” Львова и „национальные церкви” Тона. Вообще Львов и Тон две величины, очень схожие и совершенно параллельные по характерам, деяниям и судьбам своим. Что мы находим на первом месте у обоих? Очень мало знания и полное отсутствие таланта. Зато усердия у них были целые массы. И благо же им было. Распространяться про Львова здесь не место, но на Тоне остановиться следует: он официально и исторически признанный родоначальник русского стиля.

[505]

Какая странность: Тон — родоначальник чего-то, в самом деле важного. Обыкновенно на свете так бывает, что все новое, все важное, все исторически значительное исходит от людей особенных, необыкновенных, талантливых, горящих глубокою мыслью. У нас было совсем иначе. „Родоначальником” сделался человек, не имевший ни одного из этих качеств. Он был делец самый ординарный, таланта не имел никакого, мысль его адресовалась только к тому, что ему полезно может быть. Собственно говоря, Тон был только сметливый каменщик, без образования и без художества. Если б вместо „русского стиля”, на его веку, во время его молодости (когда он еще не успел отяжелеть и

обленился), потребовался какой-нибудь другой стиль, он, вероятно, и тут бы отличился и сделался „родоначальником” какой-нибудь совершенно иной архитектуры. Говорил же Глинке, почти в те самые годы, еще один из „великих талантов” того времени, Кукольник: „Прикажет государь, завтра буду акушером” („Записки” Глинки, стр. 133). Попавши раз в точку со своим проектом церкви Екатерины-мученицы, Тон, с сноровкой ловкого промышленного человека, тотчас принялся разматывать клубок, попавший ему в руки, и не далее как в 1838 году издал большую книгу, посвященную самому императору Николаю. Это издание, носящее заглавие: „Церкви, сочиненные архитектором его императорского величества профессором К. Тоном”, и снабженное в 1844 году большим „Дополнением” (так успешно шло дело!), — явление очень характерное. Тут находится изображение не только массы церквей, настроенных вдруг Тоном на множестве пунктов России, но еще целый ряд официально признанных „проектов” для неизвестных будущих построек. На этих страницах не только поведывалось миру, какими национальными постройками наделил Россию Тон, но какими должны наделять ее, по его примеру и указанию, и другие. Архитектура Тона уже сделалась „официальною”, заказною, была утверждена и заштемпелевана высшею властью, и никто не должен был выдвигать нас за эти рамки. С Тоном надо было справиться, под Тона надо было подлаживаться, иначе никакой проект не был бы утвержден.

Между тем, что такое были все эти, высшим начальством апробованные, приведенные в исполнение на сотнях пунктов России, создания Тона? Это были изобретения без даровитости и без вкуса, где не присутствовало знание древней Руси, но где наскоро было нахвачано кое-что с некоторых московских построек и грубо повторено в сокращенном и испорченном виде. Кроме Москвы, Тон не видал никакой русской архитектуры (вот еще — беспокоить себя, ездить по России!), да и то, что он видел в Москве, он воспроизводил в самой неумелой форме. Это были все точно снимки писаря-канцеляриста с талантливых картин. Этого не понимали одни только высшие власти, которым „казенная” народность очень нравилась. Все остальные люди у нас были против Тона, не находили в его жалких кропаньях ничего истинно национального и окрестили его архитектуру именем „архитектуры тоновской”. К несчастью, на нее истрачено было, однакоже, бог знает сколько миллионов.

Иностранцев не вводили в заблуждение официальное значение и признанность Тона. Все понимающие дело почти с первого же начала уразумели, что такое Тон и его ложная национальность. В известных „Annales Archéologiques” Дидрона, уже целых 40 лет тому назад,

[506]

в 1848 году, писали по поводу его храма Спасителя в Москве, тогда строившегося и у иных в России считавшегося будущим чудом искусства: „Конечно, эта архитектура здесь более на месте, чем древне-классическая, но ей недостает ни изящества, ни чистоты. Если б г. Тон изучал долго и терпеливо византийские церкви в Греции, Турции, Константинополе, на Афоне и в самой России,⁶ он, конечно, наделил бы свое отечество памятником искусства совсем другого характера, чем этот храм”. Малое уважение иностранцев к нашему чуду искусства продолжается и до сих пор. От бледности и нехудожественности коренной формы не отведут ничьего глаза вся роскошь мраморов и позолот, расточенных внутри церкви и сияющих там, как цветистые зеркала. Плохая живопись, какою расписан храм внутри, в верхах, плохая скульптура, какою кое-как прикрыты снаружи огромные пустые пространства, с которыми архитектор не умел справиться, не в состоянии прибавить художественности в общем впечатлении. „Богато и безвкусно!”— приходит в голову всякому зрителю. „Колоритно внутри, холодно и сухо снаружи, бездарно повсюду”, — вот что шевелится в голове у посетителя, способного понимать. Московский храм Спаса — достойный pendant к петербургскому Исаакиевскому собору. Русский каменщик Тон может дружески пожать руку французскому каменщику Монферрану. Оба сумели заставить наше государство потратить множество миллионов на создания некрасивые, безвкусные по формам, ничтожные по остову, с неописанною роскошью мраморов, бронзы и позолоты, и, несмотря на это, все-таки мрачные и скучные. В соборе св. Исаакия посетитель бродит как в темном подвале, в соборе Спаса священник без свечей не прочтет в алтаре ни единого слова по книге. Какая это была странность, не найти никого лучше

⁶ В те времена европейские ученые не отличали еще русской архитектуры от византийской.

Монферрана и Тона для выполнения таких капитальных монументов, как два главных собора в обеих столицах! Еще в Петербурге — пускай! Там Исаакиевского собора нельзя было сравнивать ни с чем другим, но в Москве, среди сотен, чуть не тысяч церквей, истинно талантливых, истинно народных, — и вдруг такое произведение плохого мастерового!

Новый дворец в Кремле, тоже многомиллионная затрата, принадлежит совершенно к одному пошибу с храмом Спаса: множество богатств, внешнее механическое повторение некоторых народных сторон — и никакого истинного чувства русской национальной архитектуры, никакого истинного таланта! Но, кроме всего этого, деятельность Тона обозначилась еще одним крупным фактом, свидетельствующим о его понимании народности. Тон сочинял в 40-х годах „Нормальные чертежи на постройку крестьянских домов в казенных селениях”. Он даже не подумал отказаться от такой карикатурной роли, когда она ему была предложена. Придворный профессор, во время досугов снисходительно поучающий русского крестьянина, как ему жить и строиться, — вот-то потеха! Какой тут являлся на сцене достойный наследник архитекторов александровского времени, по поручению Аракчеева сочинявших дома и даже целые деревни для несчастных военных поселенцев, над которыми, как над куклами, проделано было столько всяческих экспериментов, в том числе, наконец, и архитектурный. Вот как

[507]

долго странные идеи и странные эксперименты не кончались у нас! Вот каких послушных и усердных исполнителей можно всегда найти у нас для чего угодно! Ничем они не брезгают, ни от чего не отказываются.

Но честь-честью Тону и его „самобытному творчеству”, а в те же годы воздавалась у нас в России великая честь и иным „самобытным” творествам. Не только берлинский малоталантливый Шинкель, сухой и классический педант, был у нас в моде и в великом почете вдоль и поперек всего архитектурного цеха, но еще другого подобного же малоталантливого и такого же педанта, Кленце, вызывали из Мюнхена, из-под крылышка Людовика I, короля, раззорившего Баварию на иезуитов, на Лолу Монтес и на постройки в разных старых стилях, так что Мюнхен превратился в каменную учебную хрестоматию. Немец с удовольствием приезжал, не хуже русского сорил

сотнями тысяч рублей и давал взамен музей, Эрмитаж, где сени и лестница — мрачный колодец с мраморными стенами, где залы — тоже сущие подвалы, с мраком и холодом впечатления (скудному петербургскому свету поручено освещать эти колодцы с необозримых высот вверху, словно мы здесь живем в Риме или Афинах, под горячим ясным солнцем!), но где зато есть целые леса ненужных классических колонн и целые версты баварско-греческих педантских орнаментов, усеявших потолки и фризы, где, наконец, на самом еще подъезде вас встречает изумительное зрелище: вырубленные из темного гранита голые гиганты — поддерживающие карниз, — что может быть более кстати, на русском морозе, как не голые фигуры каких-то злосчастных греческих бурлаков? До чего простирается фантазия немецких зачатых классиков! Таким образом, Россия, почтительно приседая перед национальной „самобытностью”, — также и „классицизму” ставила добрую свечку. В то же время домашние мастера строили театры, обсерватории, дворцы, казармы в академическом бездушном стиле, и между ними словно звезды какие-то блистали даже какие-нибудь Штакеншнейдеры и Боссе — архитекторы, пробовавшие строить бесчисленные дворцы и барские палаты как-нибудь поновее, в стилях возрождения и рококо. Таланта и творчества эти оба художника тоже никакого не проявили, но все-таки в их копиях с существующих европейских форм была уже не классная мертвечина и академизм, а что-то хотя несколько живое.