

ИГОРЬ ЭММАНУИЛОВИЧ
ГРАБАРЬ



**РУССКОЕ
ИСКУССТВО**



вся история
в одном томе



Вся история в одном томе

Игорь Грабарь
Русское искусство

«Издательство АСТ»

1910

УДК 72/75(470)

ББК 85.1(2)

Грабарь И. Э.

Русское искусство / И. Э. Грабарь — «Издательство АСТ»,
1910 — (Вся история в одном томе)

ISBN 978-5-17-152178-3

Имя Игоря Эммануиловича Грабаря (1871–1960) неразрывно связано с искусством советского периода. Он прославился не только как живописец, но и как искусствовед, просветитель и родоначальник российской реставрационной школы. Многотомный труд «История русского искусства» – одно из важных культурных исследований начала XX века. Выступив в роли редактора и автора, Грабарь создал первое полное и основательное изложение истории отечественной архитектуры и живописи начиная с древнейших времен до XVIII века. Также среди авторов очерков – украинский историк-искусствовед Г. Г. Павлуцкий, искусствовед и переводчик П. П. Муратов, архитекторы-реставраторы Ф. Ф. Горностаев, А. В. Щусев, В. А. Покровский и В. В. Суслов. Настоящее издание объединяет два тома: первый – «История архитектуры. Допетровская эпоха» о старинных памятниках культуры, принадлежащих каменному и деревянному зодчеству Москвы, Великого Новгорода, Пскова и других городов, и шестой – «История живописи. Допетровская эпоха» о выдающихся мастерах и иконописцах русского средневековья. В формате PDF A4 сохранён издательский дизайн.

УДК 72/75(470)

ББК 85.1(2)

ISBN 978-5-17-152178-3

© Грабарь И. Э., 1910

© Издательство АСТ, 1910

Содержание

История архитектуры	7
Предисловие	7
Введение в историю русского искусства	9
Самобытность и иноземные влияния	9
Архитектура	11
Древнейшая эпоха	11
Деревянное зодчество Севера	13
Возвышение Москвы	13
Гражданское и крепостное зодчество. Облик старой Москвы	15
Барокко Украины и Москвы	15
Барокко в Петербурге	17
Зарождение классицизма	18
Екатерининский классицизм	19
Александровский классицизм	20
Николаевский классицизм и новейшие течения	22
Москва в XVIII веке. В. И. Баженов	23
Матвей Федорович Казаков и его школа	24
Осип Иванович Бове и его школа	25
Дементий Иванович Жилярди и его школа	25
Новейшие течения	26
Древнейшее каменное зодчество	27
I. Влияние византийской культуры	27
II. Древнейшие храмы Киева и Чернигова	28
III. Эволюция византийских форм в Киево-Черниговской Руси	31
Конец ознакомительного фрагмента.	35

Игорь Грабарь
Русское искусство
Первый и шестой том многотомника
«История русского искусства»

© И. Э. Грабарь (наследники), 2023

© Оформление ООО «Издательство АСТ», 2023

* * *

История архитектуры

Допетровская эпоха

Предисловие

Историк западно-европейского искусства, приступая к составлению своего труда, имеет в своем распоряжении огромный материал, дающий ему твердую почву для уверенных построений и точных выводов. Частью это материал сырой, – те документы, письма, дневники, которые с давних пор издаются в подавляющем количестве, а также те миллионы фотографий и рисунков, которые сделаны со всех имеющих значение памятников. Частью это материал уже превосходно обработанный: все те исследования и монографии, которые посвящены известным живописцам, скульпторам, архитекторам, иногда даже одному или нескольким их произведениям, а также отдельным группам мастеров, особым отделам искусства и целым эпохам его. Весь этот гигантский по своему объему материал значительно упрощает работу историка и непосредственно ведет его к главной цели, к созданию из разорванных ключев цельной картины последовательного развития художеств у того или иного народа и к раскрытию основ его художественного миропонимания.

В несравненно худшие условия поставлен историк русского искусства. Правда, и в России немало уже издано ценных документов и обнародовано много памятников, но когда составителю настоящего труда пришлось взяться за сводку всего до сих пор изданного, то оказалось, что материал этот не только не исчерпывает всех отраслей и эпох русского искусства, но для некоторых из них отсутствует совершенно, а для других неточен и часто заведомо неверен, несмотря на то, что в течение целого столетия никому и в голову не приходило подвергать какому-либо сомнению все те фантастические сведения, которые с таким усердием измышлялись досужими любителями старины в течение всего почти XIX века. Все это печатное наследство, оставленное нам благодушно-доверчивой эпохой, приходилось прежде всего подвергать самой тщательной и щепетильной проверке, что приводило, в конце концов, к новым архивным розыскам. Приемы научного обследования памятников искусства стали применяться сравнительно лишь с недавних пор, и число действительно безупречных, серьезно научных книг в этой области все еще ограничивается у нас единицами и, много, десятками. При этих условиях работа по составлению настоящей книги вышла далеко за пределы обычной работы историка искусства, ибо приходилось думать не столько о синтезе, о выводах из добытого ранее материала, сколько о самом добывании этого материала.

Удалось ли добыть все, что нужно? Увы, для этого необходимы десятки лет и тысячи исследователей. И сейчас есть еще несколько досадных пробелов: закрывать на них глаза было бы признаком либо глубокого осмысления, либо отсутствия мужества. Но ждать, пока и эти последние пробелы будут заполнены и все станет, по крайней мере, так же светло и ясно, как в искусстве хотя бы Италии, – значит отказаться от мысли когда-либо увидеть выпущенную в свет «Историю русского искусства». Оговорка «по крайней мере» необходима потому, что даже в итальянском искусстве далеко не все и не вполне выяснено. Однако все те, кому пришлось поработать над созданием настоящей книги, будут считать себя вознагражденными сторицею и труд свой поистине достигшим цели, если его содержание вызовет у лиц, наделенных большей энергией и большим умением, порыв восполнить те пробелы, с наличием которых пришлось пока помириться. Для того чтобы облегчить их задачу и одновременно дать читателю, интересующемуся подробностями того или другого вопроса, возможность найти их в соответствующих рукописных или печатных источниках, мы решили отвести очень видное место при-

мечаниям, в которых сделаны ссылки на все источники, а также перечислены все работы крупных мастеров и важнейшие из работ мастеров второстепенных, не вошедшие по каким-либо причинам в издание. Будучи напечатаны мелким шрифтом внизу страницы, примечания эти нисколько не затрудняют чтения главного текста и не мельчат его ненужными подробностями.

В заключение составитель считает своим долгом принести глубокую благодарность всем учреждениям и лицам, оказавшим изданию свое содействие: он счастлив заявить, что это содействие было так значительно, что один список собственников художественных собраний, директоров музеев в России и в Западной Европе, начальников и служащих высших и низших художественных школ, архивов государственных, общественных и частных и просто добровольно вызвавшихся содействовать любителей родной красоты, – один этот список занял бы десяток страниц. Пусть эта книга, без них, наверное, не увидевшая бы света, будет свидетельницей их просвещенного содействия.

Москва
7 декабря 1909 года
И. Грабарь

Введение в историю русского искусства

Самобытность и иноземные влияния

Искусство каждого народа, слагаясь из всей совокупности его национальных особенностей, в своем росте и развитии неизбежно подвергается влиянию окружающих его культур. Эти чужеземные начала не только не уничтожают его самобытности, но нередко выдвигают ее с особенной силой и выпуклостью и ведут к пышному расцвету. Та способность перевоплощаться в чуждые культуры, которую Достоевский считал исключительной чертой русского ума и чувства, свойственна в значительной степени всем народам. Чем сильнее известная культура, тем больше она покоряет другие, слабейшие. Гораздо знаменательнее другая особенность русской культуры: при всей ее видимой убогости по сравнению с иноземными, в ней кроется непостижимая сила притяжения, не раз заставлявшая перевоплощаться в нее лучших представителей сильнейших культур Европы. Переселившись в Россию и принимая горячее участие в созидательном творчестве своей новой родины, итальянцы, немцы и французы часто совершенно забывали о своем первом отечестве и становились русскими в полном смысле слова, русскими по складу, по духу и чувству. Не так много, как в политической истории России, но все же немало имен чужеземцев встречается и в истории русского искусства. Однако, если переселившийся в Испанию грек Теотокопули, до конца жизни подписывавший свое имя греческими буквами, превращается в испанца Греко и справедливо считается основателем национальной испанской школы живописи и не меньшим испанцем, чем сам Сурбаран и Веласкес, и если француз Жан Булонь, переехав в Италию, становится чистокровным итальянцем Джованни да Болонья и принадлежит безусловно Италии, а не Франции, как итальянец Россети – Англии, или немцы Буль и Ризенер – Франции, то с тем большим правом Россия может и должна считать в числе лучших своих сынов тех византийских и итальянских мастеров, которые наезжали в нее как на заре русского искусства, так и в эпоху его расцвета. Еще с большим правом принадлежат России те художники, которые, нося нерусские имена, не только родились уже в России от выписанных из-за моря отцов, но и выросли в ней, воспитались на произведениях русского искусства и ездили в чужие края только для довершения своего образования, как ездят пенсионеры всякой академии художеств.

Совершенно очевидно, что было бы нелепо причислять к иноземцам за их нерусское или не совсем русское происхождение: Фонвизина, этого, по словам Пушкина, «из перерусских русского», или Герцена, Фета, Чайковского, Бородина и стольких других; но не много больше оснований считать нерусскими живописцев Венецианова, Кипренского, Брюллова, Бруни, Ге и Левитана или архитекторов Растрелли, Фельтена, Росси, Бове и Жилярди. Само собою разумеется, что не все иностранцы становились русскими и было среди них немало таких, значение которых в истории русского искусства чисто случайное, эпизодическое. Искусство их не вросло в почву их новой родины и прошло поэтому бесследно. Частью они возвращались к себе домой, частью терялись среди своих более сильных товарищей и никакой роли не играли. Все первые насадители искусства в Петербургской Академии, специально для этой цели выписанные из-за границы, так и оставались иностранцами, ибо задачей их было учить, а не учиться самим. Они не могли перенимать то русское, которое видели вокруг себя, не могли не относиться свысока к неуклюжим формам примитивного русского искусства и за его детскостью проглядывали в нем то, что оно заключало в себе ценного и достойного изучения. Но то, что проглядывали педагоги по призванию, не ускользнуло от наблюдательности художников, приезжавших в страну северных варваров частью из любопытства, частью из-за жажды новых впечатлений, а иногда и просто из-за тоски по подвигам, особенно характерной для XVIII века,

этого века художников-авантюристов. Приехав в далекую загадочную страну, они вместо разгуливающих по улицам медведей находили здесь много неожиданно прекрасного, пленявшего их ум и направлявшего их воображение на новые, до сих пор неведомые им стороны. И как раз крупнейшие из этих мастеров, самые знающие, самые талантливые и чуткие, не только не пытались уничтожить туземных особенностей и заменять их заморскими, но напротив того, всячески старались проникнуться ими, вдуматься в них и постигнуть тайну их очарования для того, чтобы создавать в их духе новые ценности.

Один вопрос, тревожный и важный, стоит перед нами: было ли когда-либо и есть ли теперь в России великое искусство? Были ли созданы здесь художественные сокровища, если и не такого масштаба, как храмы и статуи античного мира, но все же ценности, могущие иметь не местный, русский интерес, не только провинциальные отголоски великих европейских мыслей и чувств, но и подлинно великие творения, достойные занять видное место во всемирной сокровищнице искусств? Было ли и есть ли в России такое искусство?

На вопрос, есть ли сейчас на заре XX века в России великое искусство, ответить никто не может и отвечать никто не вправе, ибо судить об этом не нам, современникам. Опыт недавнего прошлого, ряд грубых ошибок и смешных по своей нелепости приговоров, еще так недавно сделанных европейской художественной критикой по целому ряду вопросов современности, заставляет относиться с величайшей осторожностью к суждениям обо всем, что нам слишком близко и в чем мы сами живем и участвуем. На вопрос, было ли в России великое искусство, мы вправе без малейшего колебания ответить: да, оно было. Россия в своем прошлом имеет таких блестящих мастеров, таких поистине великих зодчих, живописцев, скульпторов и декораторов, что имена их она с гордостью может противопоставить именам многих мастеров Запада.

Архитектура

Подводя итоги всему, что сделано Россией в области искусства, приходишь к выводу, что это по преимуществу страна зодчих. Чутье пропорций, понимание силуэта, декоративный инстинкт, изобретательность форм – словом, все архитектурные добродетели встречаются на протяжении русской истории так постоянно и повсеместно, что наводят на мысль о совершенно исключительной архитектурной одаренности русского народа. И если бы у кого-нибудь могло возникнуть сомнение насчет возможности приписывать эти свойства народу, среди которого работало так много иностранцев, то достаточно указать на Русский Север с его деревянным зодчеством, созданным исключительно русскими мастерами. Самобытность его форм не может вызывать никаких сомнений.

Среди европейских историков искусства до сих пор еще держится мнение, что русское искусство до Петра Великого есть только слегка варваризованное искусство Византии, попавшее из всемирного города в глухую провинцию и потому неминуемо выродившееся в жалкие формы, а начиная с Петра это только явные передразнивания Амстердамов, Версалей и всего западного. Как на самый типичный образчик варварских форм допетровской Руси уже с давних пор принято указывать на Василия Блаженного в Москве, этот настоящий «огород чудовищных овощей». Но как раз Василий Блаженный скорее одинок в русском искусстве, нежели типичность для него. С несколько большим правом стали позже указывать на другой московский храм, небольшую церковь Рождества Богородицы в Путинках, против Страстного монастыря, и на церковь в Останкине как на лучшие образцы русского стиля. Знаменитый французский архитектор и историк Виолле-ле-Дюк, не задумываясь, объявил, что первая из них наиболее ярко выражает русский архитектурный идеал и является величайшим созданием русского гения. В ней нет уже никакой Византии, и русский стиль развернулся здесь впервые, вполне самобытно. Мнение авторитетного француза, никогда не бывавшего в России и писавшего о русском зодчестве только на основании рисунков, подобранных и присланных ему московскими друзьями, было тотчас же всеми принято на веру и оказало пагубное влияние на целую эпоху русского искусства, в особенности на архитектуру второй половины XIX века. Это время можно назвать эпохой «путинковщины и останковщины», эпохой, когда из-за увлечения мелкой кирпичной орнаментикой архитектурные формы совершенно измельчали и привели к нелепым выставочным зданиям «в русском вкусе», которым до злополучного оригинала как до звезды далеко. Путинковская церковь, если типична для России, то только для Москвы и только для XVII века. Правда, до сих пор принято считать XVII век веком расцвета русского зодчества. Однако такое мнение либо все еще является запоздалым отголоском восторгов Виолле-ле-Дюка, либо вызывается недостаточным знакомством с действительно великими созданиями русской архитектуры других эпох. Достаточно только беглого просмотра снимков, помещенных в настоящем издании, чтобы убедиться в том, что величайшие памятники зодчества были созданы не в царствование Алексея Михайловича, как думают обыкновенно, а либо до него, либо после него.

Древнейшая эпоха

Вместе с христианством Россия получила из Византии и своих первых зодчих. Что на Руси и до этого умели строить, в этом не может быть сомнения. Князья и знатные люди уже строили себе, вероятно, затейливые хоромы, но зодчество как искусство, как науку, как стройную логическую систему они узнали впервые только благодаря прибывшим из Царьграда мастерам. Первоначально в Руси Киевской храмы создавались этими мастерами совершенно так же, как и в самой Византии. Однако и в этой по своему географическому положению наи-

более близкой к Византии области уже вскоре появляются некоторые отклонения от чистых византийских образцов. Эти отклонения в далекой Новгородско-Псковской области выливаются в формы до такой степени яркие и неожиданные, что уже в самых ранних памятниках чувствуются те местные особенности, те туземные вкусы и идеалы, которые позже привели к блестящему искусству Новгорода и Пскова. В торжественной глади церковных стен, в простых величественных формах этих храмов, в могучих линиях глав вылилось гордое сознание власти и силы: такие именно храмы подобают вольному городу, Господину Великому Новгороду. Никакой суетливости и мелочности, нет нигде мелких форм и ненужной назойливой орнаментации. Зодчий скуп здесь на узор и старается достигать впечатления только строгой логичностью форм, никогда не теряющих своего конструктивного смысла и не вырождающихся, как позже в Москве, в чисто декоративные приатки и наросты. Если он прибегает к узору, то последнему отводит очень скромное место, видя в нем лишь средство оживлять стену, а не цель строительства. Оттого и храмы Новгорода, при всем своем величии совершенно лишены всякой напыщенности и напускной важности, и так пленяют своей славной скромностью. Наиболее значительны из них Святая София и собор Юрьева монастыря. Последний важен для древнейшей эпохи русского искусства еще и потому, что летопись сохранила нам имя его зодчего, новгородского мастера Петра, этим величественным созданием доказавшего, что Русь уже в начале XII века умела обходиться без помощи византийцев.

Наряду с этими большими храмами постепенно выработался тип небольших церквей как городских, так и пригородных, и сельских, отличающихся, в противоположность холодной Софии и суровому Юрьеву монастырю, скорее некоторой теплотой и уютностью. Эти качества появились благодаря тому, что к каменному зодчеству постепенно стали применяться приемы зодчества деревянного. Возникает особый вид церкви, покрытой по примеру деревянных изб крутыми скатами, которых обыкновенно восемь, так как вся кровля состоит из двух двускатных крыш, поставленных перпендикулярно одна к другой и взаимно пересекающихся. Таковы церкви Федора Стратилата и Петра и Павла в Новгороде.

Еще дальше новгородцев в сторону интимной и уютной архитектуры пошли псковичи, выработавшие тип прелестных небольших церквочек со звонницами. Иногда и в звонницах они достигают впечатления сурового величия и исполинской мощи, как, например, в Пароменской, но чаще всего это очаровательные небольшие сооружения, создания немудреного ума, но поистине теплого чувства, проникнутые тонкой поэзией и чутьем прекрасного. Такова звонница у крепостной стены в Изборске, одиноко стоящая среди чудесного пейзажа и играющая на фоне бархатной зелени деревьев своими скромными и стройными формами. Но особенно хороши старинные частные дома Пскова. Их сохранилось совсем немного, а в безусловно испорченном виде нет уже ни одного, и все же и они свидетельствуют о таком расцвете в древнем Пскове гражданской архитектуры и о такой ее самобытности, что даже эти обрывки псковской старины должны быть причислены к самым драгоценным памятникам русского искусства. Москва, покончившая некогда с вольницей Новгорода и Пскова, стерла вместе с нею и все их искусство, сразу остановившееся, для того, чтобы уже никогда не возродиться вновь.

Одна особенность придает зодчеству новгородцев и псковичей совсем исключительное очарование: их здания не вычерчены по линейкам и угольникам, а как бы рисованы от руки. Как в общем контуре их, так и в каждой линии, в закруглении свода, в изгибе купола, в обработке оконного наличника, – везде чувствуется свободный, ничем, кроме вдохновения, не связанный рисунок, благодаря которому в целом сооружении нет ни одного засушенного места, а все живет и радуется глаз.

Те самые византийские начала, из которых выросло зодчество Новгородской Руси, совершенно иным образом в эту же эпоху перерабатывались в Руси Владимиро-Суздальской. Постепенно видоизменяясь, частью под влиянием местных условий, но главным образом благодаря привезенным с Запада нововведениям романской архитектуры; эти начала привели к

искусству, не менее самобытному, нежели Новгородско-Псковское. Один за другим выросли храмы Переславля-Залесского, Владимира, Юрьева-Польского, а за ними и храмы Московского кремля. Первые сооружения были несколько грузны в пропорциях, но и они производят внушительное впечатление своими массивными, вросшими в землю стенами. Таков собор в Переславле-Залесском. Позже появилось несколько церквей, выдержанных в таких стройных и изысканных пропорциях, что их можно смело поставить наряду с лучшими созданиями той же эпохи на Западе. Наиболее изящная из них церковь Покрова на Нерли близ Владимира является не только самым совершенным храмом, созданным на Руси, но и одним из величайших памятников мирового искусства. Как все великие памятники, Покров на Нерли непередаваем ни в каких воспроизведениях на бумаге, и только тот, кто видел его в действительности, кто ходил в тени окружающих его деревьев, испытывал обаяние всего его неопишимо-стройного силуэта и наслаждался совершенством его деталей, только тот в состоянии оценить это подлинное чудо русского искусства.

Деревянное зодчество Севера

Одновременно с каменным зодчеством процветало и деревянное, особенно в местах, удаленных от Новгорода, главным образом в северных лесных областях. И до сих пор дерево там единственный строительный материал, и поэтому на Русском Севере можно составить себе несравненно более близкое представление о внешнем облике деревянной Руси былых времен, нежели в центральных губерниях, в которых дерево давно уже вытеснено камнем. Человек, бывший на Севере, ездивший по Северной Двине, Онеге, Мезени или по Оловецким озерам, на всю жизнь сохраняет воспоминание об этих сказочно-прекрасных церковках-грезях, поднимающихся то тут, то там среди густого елового леса, таких же остроконечных, как ели, таких же, как они, седых. Поразительно умение, с которым эти строители-поэты выбирали места для храмов: нет возможности придумать композиции лучше той, при помощи которой они связывали встающие из-за леса шатры или вырастающие из-за береговой кручи главки церквей со всем окружающим пейзажем, с изгибом реки, с изломом холмов, с гладью лугов и со щетиной лесов. Необыкновенно сильное впечатление оставляют целые группы таких церквей на великих северных реках; издали их можно принять за укрепленные городки со множеством башен и глав. Особенно хороша группа церквей Юромского погоста на Мезени, прямо захватывающих беспощадной суровостью своих простых контуров.

Много таких церквей уже рухнуло, много сгорело, еще больше искалечено невежественными «благодетелями», а иные уже сто лет и больше как брошены, потому что принадлежали сторонникам «старой веры». Вокруг них выросли с тех пор целые леса, и вид этих безмолвных и покорных свидетельниц насилия и гонений былых, лихих времен производит неотразимо грустное впечатление. Особенно много их в Олонецкой губернии, где при Екатерине II были закрыты десятки старообрядческих скитов, и между ними знаменитый Данилов. «Благодетели», местные уроженцы, разжившиеся в столицах подрядчики, возвращаясь от поры до времени к себе на родину, перестраивают эти древние архитектурные сказки на столичный лад, со всеми пошлыми приемами современного подгородного и дачного русского стиля. Местное духовенство в большинстве в восторге от такого «благоприятного вида», и красота прошлого постепенно идет на убыль и заметно угасает.

Возвышение Москвы

В Новгороде и Пскове приемы деревянных конструкций переходили в каменное строительство очень незаметно и с такой постепенностью, что лишь по истечении столетия вырабатывались в камне соответствующие дереву новые формы. В Москве в начале XVI века этот про-

цесс совершился с необычайной быстротой, и один за другим в подмосковных селах выросло несколько храмов, в которых деревянное зодчество отразилось почти всей суммой форм, выработанных в нем веками. Первые и самые совершенные из них были храмы в селах Коломенском и Острове; с них начинается новая эра в архитектуре. Обыкновенно принято делить всю допетровскую архитектуру на два периода: домонгольский и послемонгольский. Такое деление, считающееся не столько с историей архитектурных форм, сколько с историей политической, является слишком искусственным и случайным. Несомненно, что эпоха татарщины оказала свое влияние на вкусы Москвы, но влияние это совершенно не коснулось Новгорода, где все шло по-старому и после татарщины. Гораздо более решающее значение имело перенесение форм деревянного зодчества на сооружения каменные, – явление, наблюдавшееся в строительстве всех народов и, как известно, приведшее к созданию совершенных форм греческого храма. Поэтому больше оснований начинать новую эпоху в русской архитектуре с появления первой каменной шатровой церкви, с момента замены купола шатром, замены, в которой татары, несомненно, менее всего повинны. Как и в шатровых деревянных церквях, в новом типе храма квадратное основание на известной высоте переходит в восьмигранный постепенно суживающийся кверху шатер. Переход квадрата в восьмиерик произведен при помощи остроумной системы арочек, или кокошников, несколькими рядами стремящихся вверх и дающих всей конструкции чрезвычайную легкость и нарядность. Обе церкви стоят в живописнейших местах на высоком берегу Москвы-реки и, подобно северным деревянным церквям, совершенно срослись с окружающей их природой и слились с ней в новое, волшебное архитектурное целое. Относительно их возникновения мы знаем с точностью только время постройки Коломенской и приблизительно к тому же времени имеем основание приурочивать закладку Островской.

Кроме того, некоторые детали последней наводят на мысль об участии в ее постройке псковских мастеров, незадолго перед тем много работавших в Москве. Вместо величественных масс, в которых выдержана архитектура этих церквей, и взамен их строгой логичности вскоре появляется зодчество, предпочитающее стороне конструктивной разработку исключительно декоративных деталей. Вместо сознания действительной силы, бывшего у новгородцев или таких московских государей, как Иван III, сознания, непроизвольно выливавшегося в их грандиозных сооружениях, во всем строительстве московских царей, начиная со второй половины злополучного царствования Ивана Грозного, чувствуется скорее намерение показать свою силу другим, нежели самая сила, видно желание ослепить богатством убранства и чисто восточной роскошью. Вместо благородного величия суздальских князей, отразившегося и на их храмах, в храмах московских царей появились напыщенность, деланная важность. Ее не знали новгородцы, спокойные за свою вольницу и любившие размах широких гладких стен, лишь слегка тронутых скромным узором. Напротив, в суетливой путанице кирпичных орнаментов, облепивших стены иных московских церквей, чудится скрытое беспокойство, отсутствие твердости и уверенности. Типичны для эпохи церкви Рождества Богородицы в Путинниках и Останкинская. Задача зодчества понемногу свелась к декоративной обработке стен, и в этом отношении достигнуты были блестящие результаты, не столько, впрочем, в самой Москве, сколько в Ярославле, Ростове, Романове-Борисоглебске и особенно в Каргополе. В последнем были очень сильны новгородские традиции, и местные зодчие с изумительным чувством меры сумели почти по-новгородски обработать массивные гладкие стены своих храмов при помощи новых московских приемов. Благодаря чрезвычайно остроумному применению их эти стены словно играют бисерными узорами, несколько не пестрящими главных масс и сохраняющими весь их строгий и простой конструктивный остов. Таковы в особенности стены Благовещенской церкви. Южная стена может соперничать с дворцами раннего Флорентийского возрождения по изысканности пропорций и вкусу, с которым разбросаны по ней узорчатые пятна окон; восточная стена с тремя алтарными полукружиями является шедевром стеной обработки вообще.

Нельзя не удивляться, с какими ничтожными, почти нищенскими средствами ее счастливому зодчему удалось достигнуть впечатления ошеломляющей нарядности.

Вся жизнь в ту пору была на Москве показной, декоративной и естественно, что и зодчество должно было всецело служить выражением своего времени. Пусть не стало больше новгородской конструктивной логичности, пусть только игрушечны многие формы, но отказать этой сплошной декорации в красоте нельзя. И когда глядишь на Ростов с озера, в котором опрокинулась ни с чем не сравнимая сказка его сотни куполов, то язык не поворачивается упрекать его былых строителей за то, что они не столько строили, сколько украшали. Ибо красота всегда правее логики и всегда покоряет. Перед некоторыми наличниками окон или перед крыльцами, а иногда и перед целыми стенами храма московско-ярославского типа приходится признать, что в искусстве декорировать Москва достигла не меньшего, нежели Новгород и Псков в искусстве строить. Таковы стены церкви в селе Марков под Москвой.

Гражданское и крепостное зодчество. Облик старой Москвы

Гражданское зодчество Москвы для нас почти погибло, так как деревянная Москва, – а она вся, за исключением кремля, была деревянной – выгорела и, кроме теремного дворца, нескольких зданий более позднего времени, да кое-каких остатков в провинции, до нас не сохранилось гражданских построек эпохи расцвета Москвы. Гораздо лучше обстоит дело со строениями характера крепостного, к которым надо отнести древние стены укрепленных городов с их башнями и воротами и ограды монастырей, бывших в сущности такими же крепостцами, а иногда, как Троице-Сергиевская Лавра, и могучими крепостями. Памятников этого характера сохранилось много и среди них есть немало сооружений, могущих соперничать с однородными сооружениями современной Западной Европы как по своим конструктивным особенностям, так и по красоте общей композиции. Среди гражданских построек совсем особое по своему значению место занимает кремлевский теремной дворец, свидетельствующий о больших технических знаниях и незаурядном вкусе его зодчих. Что касается внешнего облика старой Москвы, то обилие рисунков, оставленных нам наезжавшими сюда в XVII веке иноземцами, и исследования последнего времени дают возможность воссоздать довольно близкую к былой действительности картину этой странной жизни, так непохожей на всю западную жизнь и так поражающей всякого путешественника.

Барокко Украины и Москвы

Каждый великий мировой стиль является неизбежно стилем международным. От незначительных, случайных местных стилей различных народов он тем и отличается, что обладает могуществом втягивать в круг своего влияния все ему современное человечество, по крайней мере, все человечество, входящее с ним в какое-либо соприкосновение. В эпоху романского стиля во всех странах Европы появляются его конструктивные или декоративные мотивы, как появляются готические в эпоху готики. Эпоха Возрождения дала миру новые ценности, которые тотчас же с невероятной быстротой разнеслись по всему свету. Россия не представляет в этом отношении исключения, и здесь, как и в других странах, сделали свое дело формы романские и готические, как отразился на русском зодчестве и дух Возрождения. Влияние последнего сказалось главным образом в эпоху его самого раннего и самого позднего фазисов, минуя период его расцвета, – в девственную эпоху надежд и ожиданий, которыми полон ранний Ренессанс, и в чопорное время разочарований и угасания, плохо замаскированных пышной разнузданностью стиля барокко. Первая эпоха отразилась в России главным образом на различных архитектурных деталях, изменив только приемы строительной техники и оставив почти нетронутыми излюбленные типы построек. Эпоха барокко, напротив того, привела к

созданию совершенно новых типов. Этот архитектурный стиль, целесообразный, логичный, в особенности внутри зданий поместительных, высоких, залитых светом, с остроумными нововведениями в плане и конструкции, был, может быть, наиболее интернациональным из всех стилей, властвовавших до него и после него в Европе, ибо никогда национальные черты отдельных народов не были до такой степени стерты и сведены к нулю, как именно на протяжении его двухвекового господства. Повсюду одно и то же, те же приемы, те же детали и все тот же неизменный тип.

И только Русь, в самом конце XVII века принявшая в себя элементы этого единовластного стиля, сумела их переработать в совершенно особый, нигде больше не встречающийся тип. Причину этого надо искать в том, что стиль барокко застал Москву врасплох, а не явился, как в других странах, в виде заключительного звена длинной цепи преемственно сменявшихся разновидностей и оттенков все того же великого стиля Возрождения. Другая причина лежит в том, что Москва получила мотивы нового стиля не прямо с запада в их чистом виде или, по крайней мере, не исключительно с запада, но с юга, из Украины, получившей их в свою очередь из Польши и Литвы. Барокко Украины, являясь, несомненно, провинциализмом всесветного стиля, имеет все же очень много чисто местных особенностей, и в его шумливой торжественности, как-то не идущей ко всему его кустарно-пряничному характеру, сказался своеобразный дух Запорожья. Вместе с чисто барочными декоративными мотивами из Украины перешел в Москву и тип особой шатровой деревянной церкви, в которой шатер рублен не в виде непрерывного восьмигранного конуса, суживающегося кверху как шатры северных церквей, а составлен из нескольких постепенно суживающихся восьмигранников, поставленных один над другим. Такой тип был перенесен с дерева на камень, и неожиданно из этих элементов вырос совершенно новый стиль, которому до сих пор еще не подыскано названия, исчерпывающего его содержание. По особому пристрастию к нему Нарышкиных, построивших несколько подобных церквей, его пробовали назвать «Нарышкинским»; по времени его возникновения были попытки закрепить за ним кличку «стиля царей Петра и Иоанна»; наконец, было предположено название «русского барокко». Последнее более определяет его сущность и намечает его связь с барокко западным, но несомненно правильнее и точнее будет назвать его «московским барокко», в отличие от барокко итальянского, немецкого, голландского и других его западных вариантов, а также в отличие от барокко петербургского, являющегося, в конце концов, тоже русским. В какие-нибудь четверть века с небольшим стиль московского барокко родился, стал, как в сказке, расти не по дням, а по часам, креп, развивался, достиг изумительной законченности, цельности и совершенства, чтобы так же быстро умереть. И если бы от тех недолгих лет, в течение которых он был люб москвичам и воодушевлял их зодчих, время сохранило нам одну только церковь на Филях, то и тогда мы должны были бы признать эпоху, создавшую его, одной из сильнейших в истории русского искусства. Вот когда развернулась Москва, и вот когда она с гордостью могла, наконец, противопоставить зодчеству новгородцев и псковичей свое собственное. Не при Михаиле Федоровиче и не в цветущую пору Алексея Михайловича, а лишь на закате его лет, а больше всего при Феодоре Алексеевиче, при Софье и при юных Петре и Иоанне дождалась Москва самого пышного расцвета своего зодчества.

По счастью, памятников московского барокко сохранилось много как в Москве и ее окрестностях, так и в тех провинциальных центрах, которые тянули к Москве. Даже Псков стал заглядываться на образцы новой красоты, воздвигавшиеся в Москве, и отдал в своих Печерах запоздалую дань чувству прекрасного, хотя оно и шло из недавно еще вражеского стана. Лучшим из памятников этого стиля является церковь на Филях, легкая кружевная сказка, задуманная и выполненная с таким несравненным совершенством, что соперничать с ней может только Покров на Нерли да церкви и звонницы Новгорода и Пскова. Здесь все бесподобно, сверху донизу: и план ее, и эта увлекательная затея с размашистыми лестницами, ведущими на широкие площадки, из которых вырастает самый храм, и весь его тонко прочувствованный

изящный, стройный силуэт и кружевные пояса, венчающие стены, – во всем чувствуется рука великого поэта и зодчего-чародея.

Барокко в Петербурге

С Петра Великого начинается новая эра в русской истории, а вместе с тем и в русском искусстве. Не надо, однако, думать, что могучей волей исполина, Россию вздернувшего на дыбы, все русское было обречено на гибель и на его место насильно водворялся заморский дух. Сам Петр по всему своему складу, по приемам, вкусам, привычкам, по достоинствам и недостаткам своим был русским до мозга костей, русским, может быть, более всех своих тайных и явных врагов, проклинавших его антихристовы нововведения. Такой человек, если бы и хотел, то не мог бы стереть без остатка начала московской Руси, да и начала эти были настолько острыми, что вытравить их было бы не под силу даже ему. Но и вся та иноземщина, введение которой обыкновенно связывается с именем Петра, совсем не была новостью на Руси, имевшей с Западом непрерывные сношения. В Москве была большая колония иностранцев, основавшая на ее окраине целый европейский городок – Немецкую слободу. Здесь Петр проводил свои детские годы и здесь полюбились ему нравы, которые он впоследствии стал насаждать в воздвигнутой им новой столице. Но в то время как соседство Немецкой слободы с белым городом привело к той причудливой амальгаме элементов туземных с иноземными, которая вылилась в стройных формах московского барокко, – в юном «Питербурхе» уже ничто не сдерживало наплыва модного европейского стиля, нахлынувшего сюда сразу несколькими разветвлениями, в виде барокко французского, голландского, немецкого и итальянского. В первое время, при жизни Петра, петербургская архитектура представляла собой сумбурный базар всевозможных европейских форм, и в его шумной суতোлке тщетно было бы искать каких-либо намеков на особенности русского склада и чувства. Не только иностранные мастера, которых завелось в Петербурге столько, сколько их еще никогда не было во всей России, но и их русские выученики были всецело поработаны интернациональным характером всеильного барокко и делали то, что делалось на Западе, но делали это хуже, с меньшей умелостью и с меньшей изобретательностью. Все архитекторы, вывезенные Петром и выписанные им позже из-за границы, были в сущности второстепенными и третьестепенными мастерами, за исключением двух, из которых один умер, едва успев переехать границу, а другой вскоре по приезде. При этих условиях неудивительно, что они не только не могли поднять техники строительного дела в России, но, вынужденные благодаря вечной спешке строить кое-как, уронили ее еще ниже. И только с течением времени, когда обучавшихся архитектуре русских или родившихся в России детей иностранцев стали целыми партиями отправлять для усовершенствования за границу, техника опять поднялась. И тогда только появились первые черты самобытности и в этом наносном искусстве. Возвращаясь из своих путешествий по разным землям после обучения у лучших европейских мастеров и особенно после изучения древних и новых памятников зодчества, эти юноши научались смотреть иными глазами на все то, что они находили у себя на родине, и нередко восхищались вещами, оставлявшими их прежде равнодушными. С такими чувствами должен был вернуться некогда и Растрелли, сын вывезенного из Парижа скульптора, обучавшийся за границей и создавший в России целую эпоху. В его время в Европе господствовал стиль, который обыкновенно отличают от барокко, выделяя его в особый стиль, в так называемый стиль «рококо». Однако в архитектуре он не создал ни одной формы, которая была бы неизвестна мастерам барокко, и только ввел новые чисто декоративные приемы, почему и нет оснований придумывать для позднего барокко особое название. Самое большое создание Растрелли – Смольный монастырь в Петербурге. Получив от императрицы Елизаветы поручение составить проект этого грандиозного сооружения, гениальный строитель, прежде чем приступить к кладке фундаментов, сделал модель монастыря с его главным храмом и всеми

корпусами, башнями и стенами. Модель эта уже сама по себе есть чудо искусства: не только каждое здание всей этой гигантской композиции сделано здесь из дерева по точным чертежам, но и каждая мелочь и все помещения внутри зданий прорисованы и выточены совершенно так, как это должно было быть в действительности. Работа производилась под непосредственным наблюдением Растрелли, собственноручно проходившего отдельные куски и раскрасившего модель как готовое здание. Его затее, одной из самых великолепных, какие рождались в головах художников, пленительной по своей концепции, захватывающей невиданной изобретательностью и роскошью фантазии, никогда не было суждено осуществиться вполне. Колокольня так и осталась только в модели, а самый собор был выстроен Растрелли лишь вчерне, закончен же был без малого через столетие после его закладки, притом со значительными изменениями. Модель, правда, сильно пострадавшая, местами совершенно поломанная, обезображенная и близкая к разрушению, хранится в кладовых Академии художеств. Когда автору этих строк довелось извлечь ее на свет и удалось сложить и поставить все части так, как они были задуманы Растрелли, то ему пришлось пережить чувство такого восхищения перед этой гениальной архитектурной грезой, какое будилось в нем лишь созерцанием величайших памятников мирового искусства. При виде бирюзовых стен, на которых играют белые тяги, карнизы, колонны и наличники, при виде бесчисленных главок с золотыми узорами и крестами невольно вспоминаются старые русские городки, полугородки-полусказки, в роде Ростова, несомненно вдохновившие великого зодчего. И этот сказочный монастырь нужно безусловно признать произведением русского духа, ибо последним продиктована вся его наивно-игрушечная композиция.

Зарождение классицизма

Многочисленные ученики Растрелли разносили его идеи по самым отдаленным уголкам России, но в самом Петербурге, а еще раньше на Западе стали уже обнаруживаться признаки близкого крушения всех форм барокко. Постоянно возрастающая вычурность этих форм вскоре всех утомила и вызвала тоску по простоте, жажду спокойных, не утомляющих глаз линий и форм. В литературе заговорили вновь, после двухвекового перерыва, о красоте древнего мира, и как громом поразили всех раскопки Геркуланума. С этим моментом совпадает основание в Петербурге в середине XVIII века Академии художеств. Тонко образованный и следивший за эволюцией западных вкусов И. И. Шувалов, создавая академию, обращается за содействием уже не к Растрелли, для него слишком грубому и вычурному, а к Кокоринову, познавшему обаяние античной простоты, и к французцу Де-ла-Мотту. Оба они работают над проектом академического здания, которое является одним из красивейших в Европе. Значение Растрелли падает окончательно с воцарением Екатерины II, но вскоре и переходный стиль Кокоринова, и Де-ла-Мотта уступает место более ярко выраженной классической тенденции Ринальди, автора Гатчинского и Мраморного дворцов. Это эпоха так называемого стиля Людовика XVI. Начиная с этого времени искусство с чрезвычайной стремительностью идет назад, в прошлое, постепенно погружаясь в античный мир, причем каждое поколение уходит сравнительно с предыдущим все дальше в глубь веков. Сначала тщательно изучают Палладио, самого строгого и классического мастера Возрождения, затем идут назад, изучают книгу римлянина Витрувия и одновременно измеряют, рисуют и реставрируют памятники Римской эпохи, и наконец принимаются за обследование греческих колоний в Италии, особенно Пестума и городов Сицилии, пока не доходят постепенно до Афин, но тут не останавливаются, а ищут вдохновения еще дальше, в глубине Египта, под сенью его торжественных храмов. Каждой ступени этого непрерывного углубления в прошлое соответствовал известный период в архитектуре XVIII и XIX веков.

Еще недавно для определения всей эпохи этого второго возрождения классических идеалов был в ходу термин «ложноклассицизм», которым совсем не имели в виду отличать поэтов

и художников, ложно понимавших классический мир, от таких, которые понимали его иным, «неложным» образом: весь конец XVIII века и начало XIX были попросту объявлены ложноклассическими. Но чтобы быть последовательным, нужно бы не останавливаться на одной этой эпохе, а окрестить ложноклассическим и все искусство римлян, целиком выросшее из греческого, и даже это последнее, в значительной степени вышедшее из египетского, а также искусство Возрождения, органически связанное с римским. Те великие, поистине вечные начала, которые даны нам классикой, не раз уже спасали человечество от застоя, не раз выводили его из глухих тупиков, из мрачных и затхлых помещений на свет и простор. И не может быть сомнения в том, что много раз еще суждено миру возвращаться назад, чтобы в сокровищнице древней красоты черпать силы для нового движения вперед.

Первым русским «классиком», прошедшим школу барокко, но бесповоротно с нею покончившим, был Сларов, строитель Таврического дворца. Это здание, неоднократно переделывавшееся, может дать ныне лишь отдаленное представление о гении первого русского великого зодчего, вышедшего из молодой шуваловской академии. Судить о нем можно только по некоторым деталям, да по целому ряду чертежей и описаний роскошных палат великолепного князя Тавриды. До приспособления дворца под Государственную Думу можно было еще любоваться грандиозной колоннадой, единственной в мире по тому величественному впечатлению, которое она производила. С момента создания этого сказочного леса колонн, деливших огромное пространство главного корпуса на два зала, ведет начало тот период в римской архитектуре, который можно назвать «триумфом колонны». Колонна с этих пор является неизбежной частью каждой архитектурной идеи, как бы центральной мыслью зодчего. Колонне он уделяет наибольшее внимание, в ее пропорциях и деталях выливает свои самые сокровенные думы и самые интимные чувства. Колонна незаметно так всем полюбилась, что из дворцов перешла вскоре на частные дома, из столиц перебросилась в провинцию, и по всей России забелели колонки «дворянских гнезд» и «домиков с мезонинами». И колонны так слились с окружающими их березками и так кстати пришлись к линиям русских овражков, что постепенно превратились в несомненное русское достояние и даже в какую-то исключительно русскую принадлежность сельской природы.

Екатерининский классицизм

Екатерина II, по ее собственному признанию, одержима была настоящей страстью строительства. В течение всего своего царствования, от первых до последних дней, она непрерывно что-нибудь строила. Бывало один дворец еще не доведен и до карниза, а уж она присутствует на закладке другого и тут же третьему архитектору поручает составить проект нового гигантского сооружения. Она строила не только для себя, и не прихоть диктовала ей все новые и новые затеи, которым, казалось, не предвиделось конца, – во всей ее строительной деятельности красной нитью проходит та же горячая любовь к своей новой родине, та же безумная жажда сделать и видеть ее прекрасной, которые не покидали ее до самой кончины. Она строила дворцы, здания для государственных учреждений, больницы и просто частные дома, которыми награждала своих сподвижников. И роль ее не ограничивалась одними общими указаниями архитектору: не только самый характер здания и главное распределение комнат интересовали ее, но она входила в мельчайшие подробности архитектуры, просматривала детальные чертежи для декорировки стен и вместе с автором проекта обсуждала, как настоящий специалист, все его достоинства и недостатки. Она сама чертила и рисовала, и для нее не было большего удовольствия, как эти беседы с любимыми зодчими. В числе их был и Старов, как до него были Ринальди и Валлен Де-ла-Мотт. Но и Старов был уже для нее недостаточно римлянином, и его заменяет шотландец Камерон, покоривший ее своими блестящими проектами реставрации римских бань. В короткое время он воздвигает настоящие чудеса архитектуры в Царском Селе

и Павловске, но вскоре и он ей кажется еще слишком изящным, женственным, недостаточно строгим, и его сменяет Кваренги, одно из крупнейших явлений в искусстве Европы. Попав в Россию, он в течение тридцати пяти лет, до самой смерти, строит здесь все важнейшие здания этого времени. Вне России его построек нет, если не считать незначительных работ, сделанных им на юге Германии во время одной поездки из Петербурга в Италию. Кваренги казался Екатерине совершенным римлянином, и его ей заменить никто не мог. Помимо таких шедевров, как Александровский дворец в Царском Селе, Эрмитажный театр и длинный ряд других построек в Петербурге, он строил множество усадеб по России и буквально засыпал провинцию своим искусством, если не всегда собственноручным, то очень часто отраженным от него. Иные из этих усадеб были роскошными дворцами екатерининских вельмож, но немногие из них сохранились в своем первоначальном виде, – одни искалечены, другие разграблены, остальные заброшены и близятся к разрушению, или уже разрушены. Случается, что за тысячи верст от столиц, в глухом захолустье, натолкнешься на развалины фантастической красоты, на чудесный портик, на дивную колоннаду, и просто не верится, что все это стоит на берегу какого-нибудь Днестра, а не Тибра, и что это единственные остатки дома, построенного всего только дедом одного из нас, а не развалины дворца Цезарей. И тогда охватывает душу невыразимая тоска, и ужас сковывает сердце: какие же мы недостойные внуки великих дедов, если, не умея создавать такой красоты, какую творили они, мы не сумели ее хотя бы только сохранить, хотя бы только не разрушить. Такое чувство испытываешь перед развалинами дворца Кирилла Разумовского, построенного Кваренги в Батурине, Черниговской губернии.

Александровский классицизм

Екатерининский классицизм черпал свое вдохновение в формах римского искусства, и эти формы сохраняли свое обаяние и в царствование Павла. Поворот настал только с воцарением Александра I, когда решающее значение получили формы Древней Греции, притом Греции архаической, не IV и III века, и не римской эпохи, а VI и V веков. От архаизма греческого был один только шаг до Египта, влияние которого также не замедлило сказаться. Вместо пышных коринфских колонн Екатерининского века, – любимого архитектурного ордена римлян, – в моду начинают входить строгие архаические колонны, заимствованные у храма Посейдона в Пестуме, и господствующим становится орден дорический. Одно стихийное стремление доминирует над всеми помыслами и идеалами эпохи, это – стремление к возможной простоте. Наружные и внутренние стены екатерининских зданий кажутся уже недостаточно простыми, и архитектор отбрасывает все, что не является безусловно необходимым, и для него нет большей радости, как суровая гладь стены. И только местами, только для того, чтобы еще более подчеркнуть торжественную красоту этой глади, он прерывает ее скульптурным фризом или легкой орнаментальной фигурой, намекающими на части конструктивного остова здания, такого же простого, с беспощадной логикой выросшего из плана, как проста и логична его декоративная сторона. Это черта роднит Александровский классицизм с зодчеством Новгорода и Пскова. Сравнивая некоторые памятники той и другой эпохи, невольно поражаешься неожиданной близостью идеалов у зодчих, разделенных пятивековым расстоянием. И напрашивается мысль о возможном влиянии, хотя бы и о самом отдаленном, этих прошлых веков Руси на Россию Александровскую. Ибо то же увлечение Грецией и дорической простотой пронеслось в свое время над всей Европой, но в то время как там оно быстро сменилось новыми веяниями и оставило по себе след почти только на бумаге, в альбомных набросках, в неосуществившихся проектах, да в декоративном и прикладном искусстве, – в России оно пустило глубокие корни и, надо думать, нашло исключительно благоприятную почву. Все это привело к такому расцвету русского зодчества, какого Русь не знала со времен новгородских. Даже больше: Рос-

сия была при Александре единственной страной Европы, давшей миру действительно великую архитектурную эпоху.

Значительную роль в этом мирном завоевании мира суждено было сыграть обаятельной, поистине еще не оцененной личности Александра, этого «сфинкса, неразгаданного до гроба», по словам князя Вяземского. Едва ли был когда-либо на троне такой подлинно венчанный зодчий, каким был он. Наследовав от великой бабки страсть к строительству, он путем вдумчивого изучения достиг того, что его сооружения окончательно освободились от привкуса личной прихотливости, прорывавшегося иной раз в великолепных затеях Екатерины. И если бабка по справедливости гордилась красотой, созданной ею «Северной Пальмиры», то еще с большим основанием внук ее мог считать Петербург своим творением, ибо большая половина его была воздвигнута при нем и при его непосредственном участии. Ни одно частное здание в Петербурге не могло строиться, пока ему не были доставлены его чертежи и они не были «апробованы». О зданиях государственных и общественных и говорить нечего, – все в них взвешивалось, обсуждалось, переделывалось, и только после долгой предварительной работы приводилось в исполнение. Многим может показаться неуместным и даже прямо вредным такое вмешательство носителя верховной власти во вкусы и намерения частных лиц. В какой степени это может тормозить жизнь и искусство, мы увидим позже в эпоху Николая I, но история знает примеры и обратного действия. Достаточно вспомнить века Перикла, когда благодаря художественному единовластию, граничившему, вероятно, с настоящей тиранией вкусов, был создан в Афинах вечный, единственный Акрополь. Все дело в том, что единовластные Перикл и Фидий были гениями и своей художественной мощью так покоряли сограждан, что те и не подозревали о своем эстетическом порабощении. Нечто похожее было и в России в век Александра Благословенного. Он обладал таким изысканным вкусом и таким чутьем прекрасного, что его современникам и в голову не приходила мысль о давлении сверху на их вкусы. В светлые дни его царствования родилась такая архитектурная дисциплина, какой мир не видал со времен античных. Строятся не только отдельные здания, но и целые площади и улицы, в которых все линии и контуры рассчитаны на повышение красоты общего впечатления. Для того чтобы связать вновь строящееся здание с окружающими его, не останавливаются перед самой расточительной ломкой, сносят все кругом и создают для нового произведения новый фон из такихстроек, которые выгодно выдвигают центральную часть этой гигантской композиции.

Эпоха Александровского классицизма открывается Воронихиным, мастером, воспитавшимся на екатерининской архитектуре, которая и отразилась в построенном им Казанском соборе, тогда как в другом своем здании, Горном институте, он уже всецело принадлежит новому времени. Дорический портик его фасада с суровой перспективой колонн, навешанных Пестумом, является первым вестником надвигавшейся смены вкусов. Еще больше размаха и величия, а вместе с тем и больше простоты, мы видим в петербургской бирже, лучшем из созданий Томона. Но первое место среди всех бесспорно принадлежит строителю Адмиралтейства, Захарову. Это не только лучшее здание Петербурга, но и одно из гениальнейших в Европе. В нем, как в фокусе, соединились в совершенном и чистейшем виде все лучшие стороны Александровского классицизма. Особенно великолепны глядящие на Неву павильоны, увенчанные дельфинами, и главный фасад, обращенный к Невскому. Последний закрыт, к сожалению, деревьями, мешающими насладиться всей его пленительной красотой, но даже то, что можно охватить глазами, если подойти к его стенам вплотную, оставляет глубокое впечатление, а главные ворота прямо ошеломляют силой декоративной фантазии и могуществом вдохновения.

Николаевский классицизм и новейшие течения

Первые годы нового царствования не вносят почти никаких перемен в классический архитектурный стиль предшествующей эпохи, по-прежнему воздвигаются здания, которые должны быть отнесены к классицизму Александровскому, поворот начинается с того момента, когда на настроении зодчих стало сказываться влияние романтизма, – течения, начавшегося, как всегда, в кругах литературных и от них перебрасывавшегося в область живописи, архитектуры и скульптуры. Когда пронесся грозный вихрь наполеоновских побед и всем стал дорог и мил, как никогда, уют домашнего очага, тишина сельской жизни и мирный вид пасущегося стада, то не было уже надобности в суровых линиях и формах античного мира, казавшихся подраставшему поколению холодными и бездушными. Хотелось теплоты, уютности и душевности. Сначала пробовали внести новый дух в прежние формы, но вскоре вынуждены были искать и новые формы. Одновременно, благодаря освобождению Европы от поработившего ее тирана, повсюду стал просыпаться инстинкт национального самосознания, и естественно, что все народы обратились от чужих им греков к своим собственным предкам. На всем Западе началось изучение и воскрешение готики, единственного великого европейского стиля, избежавшего влияния классического мира. Естественно было думать, что нечто похожее начнется и в России, и оно действительно недолго заставило себя ожидать. Но по странному недоразумению русские зодчие того времени пустились изучать не те национальные элементы, которые оставлены нам искусством Новгорода, Пскова, Суздаля и Москвы, а либо ту же готику, которой увлекались на Западе, либо стиль Византии, вдохновлявший первых русских мастеров. При этом стиль этот был до неузнаваемости искалечен, обезличен и введен в жизнь по непреклонной воле Николая I, строжайше запретившего строить в России храмы в других стилях, кроме «Высочайше апробованного». Разработка канона этого нового стиля, единственно будто бы приличествовавшего православному храму, единственного «истинно-русского» стиля, принадлежит немцу. Тому автору Екатерининской церкви на Петергофском шоссе, провозвестницы начавшегося вскоре полного огрубления и одичания вкусов. За нею последовали сотни церквей в этом неполном «русском» будто бы стиле, которым буквально засыпана ныне вся Россия и которого не избежала и Москва, получившая от создателя стиля и его вдохновителя такой великолепный образец, как Храм Спасителя. Однако торжество Тона не означало еще полного крушения всей архитектуры, и в 30-х годах XIX века были еще люди, жившие лучшими архитектурными традициями. Наиболее крупной фигурой среди них является Стасов, построивший уже в Александровскую эпоху ряд превосходных зданий и в Николаевское время продолжающий создавать такие шедевры, как Триумфальные ворота на Московском тракте.

По изумительной строгости, простоте и властной архитектурной воле их можно сравнивать только с Томоновской биржей и Захаровским адмиралтейством. Архитектором большого стиля был и Росси, автор Сената и Александринского театра с Театральной улицей и Чернышевской площадкой. Правда, все они, как и гораздо менее одаренный, но все же неплохой архитектор Монферран, построивший Исаакиевский собор, начали свою деятельность еще при Александре I, но не соблазниться лаврами всесильного любимца грозного императора было не легко. Было несколько хороших архитекторов, выступивших и в Николаевское царствование, таких как Александр Брюллов и особенно Плавов, автор одной из красивейших лестниц России.

Топовский «русский стиль» был вскоре сменен еще худшим его суррогатом, – стилем резных петушков и полотенец, особенно привившихся в дачных местах под Петербургом. Стиль этот можно назвать «Ронетовским», или «Ронетовско-Стасовским», ибо он выдуман Ронетом и возведен в перл создания В. В. Стасовым. По капризной воле судьбы, последний был сыном большого зодчего Александровской эпохи, и никто не содействовал так много и усердно раз-

венчиванию его блестящих созданий, которыми Россия вправе гордиться, как именно родной его сын. Дух Ронетовского русского стиля живет с незначительными видоизменениями в сущности и до наших дней, и лишь в самое последнее время началась против него реакция, вызванная несколькими талантливыми зодчими, попытавшимися оживить традицию Новгорода и Пскова и в его тонком искусстве ищущими вдохновения для собственного творчества.

Те, которые работали «в русском вкусе», изощрялись одновременно во всех стилях, входивших последовательно в моду на Западе и сменявших друг друга через каждое десятилетие. Большинство зданий, появившихся во второй половине XIX века в Европе и России, строились в стиле особой упадочной смеси форм ренессанса и барокко, в стиле, отличающемся случайным набором всевозможных деталей, заимствованных иногда и у хороших мастеров прежнего времени, но обезличенных и опошленных. Этот сборный стиль можно назвать «стилем второй империи», так как он возник в Париже при Наполеоне III, откуда распространился по всей Европе.

Наконец, Петербург отдал дань и тому архитектурному течению, которое возникло в Европе в последних десятилетиях XIX века и было вызвано реакцией против собирательного стиля 60-х годов. Этот «новый стиль», или «стиль модерн», очень нравившийся одно время Москве, где он вылился в особенно пошлых формах, не пустил глубоких корней в Петербурге, обязанном ему, напротив того, несколькими хорошими постройками, в которых удачно устранены все его назойливые стороны и дано место более личному вкусу, нежели требованиям модного канона.

Москва в XVIII веке. В. И. Баженов

С основанием Петербурга все архитектурное творчество России может быть разбито на две группы, заметно отличающиеся одна от другой, – на петербургскую и московскую. В то время как в Петербурге в первой половине XVIII века не было, да и не могло быть никаких традиций, ибо взяться им было неоткуда, в Москве они существовали непрерывно. В Петербурге только через полвека после основания города мы видим первые признаки традиций, в Москве же с ними сталкиваешься и в начале XVIII века, притом в таких постройках, которые на первый взгляд кажутся менее всего московскими, даже вовсе не русскими, а иностранными. Когда здание строится среди тысячи других, то последние неизбежно отбрасывают на него свой свет и свои тени и, помимо воли строителя, даже иногда вопреки ей, в новой постройке оказываются какие-то едва уловимые черточки, роднящие ее с окружающими домами. Ничего подобного не может быть там, где ближайшими соседями здания являются лес и топь, и вода.

В конце XVII века в Москве были уже отличные мастера, умевшие строить храмы и дворцы на славу и создавшие, как мы знаем, в какие-нибудь тридцать с лишним лет целый стиль, вполне законченный и прекрасный. Благодаря необычайному обилию новых построек, воздвигнутых за это время, здесь образовалась превосходная школа, из которой вышло несколько блестящих архитекторов. Первое место между ними принадлежит Ивану Зарудному, построившему для Меншикова совершенно исключительную по своей оригинальности церковь, сохранившуюся донныне и слывшую под именем Меншиковой башни. Особенно красив ее портал с двумя мощными волютами, упирающимися своими завитками в землю. Это одно из самых неожиданных созданий барокко в целой Европе, и недаром Зарудному было дано поручение сделать чертежи и исполнить гигантский скульптурный иконостас для только что отстроенного в Петербурге Петропавловского собора. Детали Меншиковой башни указывают на несомненную связь ее с московским зодчеством XVII века. Среди других архитекторов, славившихся в Москве после Зарудного, был кн. Ухтомский, строитель Троице-Сергиевской колокольни и Красных ворот, учитель Кокоринова и гениального Баженова. Последний после окончания Академии художеств долго работал в Париже и особенно в Италии, где он

изучал классиков: здесь он пользовался такой известностью, что одна академия вслед за другой избирала его в число своих членов. Он вернулся в Россию во всеоружии знаний, и когда императрице Екатерине II вздумалось затеять в Москве небывалую еще по своему размаху постройку гигантского дворца, долженствовавшего заменить все кремлевские стены, то для разработки и осуществления проекта она избрала Баженова. Больше десяти лет он работал над этим проектом и создал, помимо ряда дивных чертежей, единственную в мире модель, исполненную с таким совершенством, что фотографические снимки с отдельных помещений внутри ее можно принять за снимки с построенного здания, а не модели. По сравнению с последней даже растреллиевская модель кажется детской забавой. Проект остался невыполненным и этому можно только порадоваться, ибо он сохранил нам кремль, эту очаровательную сказку, которая была обречена на гибель. Но если бы Баженов построил свой дворец, то он был бы не только величайшим в мире, ибо должен был занимать всю площадь кремля, соборы которого очутились бы в его дворе, но и являлся бы самым необычайным по своему виду, по планам, по разнообразию архитектурных приемов и по той безумной расточительности, с которой задуманы торжественные приемные залы, роскошные покои императрицы, помещения для приближенных, театр, службы и все государственные установления и присутственные места Москвы.

Матвей Федорович Казаков и его школа

Самым большим архитектором Москвы в XVIII веке, а вместе с тем и величайшим в России был современник Баженова и сотрудник его по кремлевскому дворцу – Казаков. Этот загадочный человек, получивший все свое образование в Москве у кн. Ухтомского и его преемника Никитина и никогда не бывавший за границей, обладал таким архитектурным гением, что сравнивать его можно только с исполинами Ренессанса. Начав свою деятельность в царствование Елизаветы, в эпоху самого разнузданного барокко, он постепенно прошел все ступени классицизма, до Александровского включительно, но при этом остался в высшей степени индивидуальности, был всегда и во всем прежде всего самим собою и создал свой собственный «Казаковский стиль», который определил все дальнейшее направление московской архитектуры. Если сравнивать петербургские здания той же эпохи с московскими, то нельзя не заметить в последних некоторой интимности, теплоты и как будто даже добродушия, тогда как первые производят впечатление чопорных, официальных, холодных, иногда хмурых и словно сердитых. Эта черта московской архитектуры особенно сильно выражена в творчестве Казакова, умевшего даже в такие торжественно парадные дворцы, как «Пашков дом», ныне Румянцевский музей, вносить неотразимое обаяние своей собственной души и личного интимного, теплого чувства. У всякого другого автора такой замысел неминуемо подернулся бы холодом и не очаровывал бы такой ласковостью, как это истинное чудо архитектуры, этот единственный в своем роде дом Европы. Мало кому известен даже среди старожилов Москвы другой, созданный им архитектурный шедевр, дворец графа Разумовского, в котором ныне помещается отделение Николаевского Сиротского института. Его средняя часть, единственная, оставшаяся почти в неиспорченном виде, с изумительным по своей неожиданности подъездом, устроенным в огромной нише, бесподобна по богатству изобретательности и полету фантазии. В течение всего царствования Екатерины и Павла, а также в первое десятилетие XIX века в Москве не было построено ни одного значительного здания без участия Казакова, который либо строил его сам, либо делал чертежи, по которым строили другие, либо, наконец, ограничивался советами, очень ценившимися его современниками. И изучая все построенные им здания, не можешь не удивляться бесконечному разнообразию и гибкости его стихийного дарования. Он создал школу многочисленных учеников, застроивших всю Москву и значительную часть России зданиями казаковского стиля, вдохновлявшего архитекторов на протяжении почти целого столетия.

Осип Иванович Бове и его школа

От пожара двенадцатого года уцелело в Москве лишь небольшое число зданий, совершенно от него не пострадавших. Каменные строения стояли большею частью без крыш, черные от копоти и близкие к разрушению, деревянные же, за немногими исключениями, выгорели дотла. С уходом неприятеля и наступлением весны Москва начинает быстро подниматься из пепла. Уже в мае открываются действия «комиссии для строений в Москве», учрежденной для того, чтобы объединить в одних руках гигантское дело возрождения мертвого города. Обо всех возникавших затруднениях немедленно докладывается императору Александру, являющемуся душой этого дела. Во главе комиссии стоят бескорыстные и энергичные работники, а главное наблюдение за всей архитектурной стороной переходит к даровитейшему казакскому ученику – Бове.

Скалозуб не так далек от истины, когда, говоря о вновь обстроенной Москве, он замечает, что «пожар способствовал ей много к украшенью». Действительно, никогда еще и нигде в мире не соединялось одновременно и в одном месте столько условий, благоприятствовавших созданию большой архитектурной эпохи, сколько их неожиданно явилось в Москве после двенадцатого года. Разрушенный город надо было немедленно воздвигать вновь: этого требовала народная гордость и такова была воля императора. В средствах велено было не стесняться, и денег было больше, чем нужно. Между родовитыми людьми, имевшими всегда в Москве свои дворцы, даже если они больше жила в Петербурге, между богатыми откупщиками и купцами и между начальниками «комиссии для строений» как будто состоялось безмолвное соглашение не только воскресить прежнюю Москву, но бесконечно ее превзойти. Разбирать до основания все уцелевшие стены каменных зданий не было возможности, да к тому же в этом не находили и надобности, довольствовались тем, что приспособляли старые формы, елизаветинские и екатерининские, к потребностям нового времени. Благодаря тому, что остов дома, построенного в стиле барокко, снабжался при штукатурке деталями и декорировался во вкусе Александровского классицизма, получился, если не совершенно новый стиль, то во всяком случае такая разновидность этого стиля, которая Европе была неизвестна. Ни одно общественное и даже частное здание нельзя было строить, если фасад его всецельная «комиссия для строений» находила недостаточно «приличным». В последнем случае либо предлагалось представить в комиссию новый фасад, либо он изготовлялся одним из архитекторов самой комиссии. И в короткое время выросли в Москве грандиозные сооружения, – больницы, ряды, общественные здания и те милые, прелестные особняки, в которых чувствуется еще приветливый дух Казакова, дожившего до разгрома, но не пережившего его. Одним из самых очаровательных среди них дом кн. Гагарина на Новинском бульваре. Его фасад навеян дворцом Разумовского, – недаром строил его Бове, верный ученик своего великого учителя. Если вспомнить, что он же стоял во главе комиссии и что в его распоряжении были десятки опытных архитекторов, которых он сам подобрал себе в сотрудники, то станет понятным, какая блестящая эпоха должна была вскоре наступить в Москве.

Дементий Иванович Жилярди и его школа

Посреди всех обстоятельств, так необычайно благоприятствовавших появлению в Москве архитектуры большого стиля, было одно, имевшее решающее значение. Если бы все архитектурное творчество в эту эпоху исходило только из официального учреждения, то, при самых лучших и чистых намерениях его руководителей, уже в силу самого механизма казенных инстанций, лишённого гибкости и подверженного ржавчине, этому живому делу грозила опасность либо заглохнуть окончательно, либо превратиться в бездушную машину входящих

и исходящих бумаг. Бове и вдохновляемая им комиссия для строений были официальными, но не единственными вершителями судеб в тогдашней архитектуре. Одновременно с Бове в Москве работал другой архитектор, также вышедший из Казаковской школы, но выступивший двумя годами раньше его на сцену, это Дементий Жилярди, сын архитектора московского Воспитательного дома. В его лице Россия имела человека, сумевшего соединить в своем великом творчестве все идеалы, которыми жило русское искусство в свою лучшую пору. Его гений чувствовали все его современники, обаяние его художественной личности было так велико, что искусство его не считали возможным подвергать апробации самой комиссии. Когда нужно было строить что-либо из ряда выходящее по своему значению, то шли прямо к нему. И в комиссии для строений чувствовалось влияние его властных идей, и сами ее архитекторы уже были наполовину его учениками и последователями. В искусстве Жилярди, в этом огромном явлении, одном из крупнейших во всей истории русского зодчества, надо искать причину такой поразительной жизненности официальной комиссии. То был действительно золотой век.

В архитектуре Жилярди только при очень внимательном изучении удастся находить черты, роднящие его с Казаковым. Он строже и суровее не только его, но и Бове. И все же непостижимо, до какой степени лишены жесткости, как теплы и уютны у него даже те прямые, неумолимо прочерченные линии, которые в руках всякого другого зодчего вызвали бы впечатление ледяного чувства. Особенно он заботился об этом в своих особняках и в садовой архитектуре, в которой им созданы такие жемчужины искусства, как дом Найденова в Москве. Иногда он намеренно избегает уюта, намеренно ищет торжественности и почти египетской суровости впечатления, и тогда достигает таких потрясающих вершин, как конный двор в Кузьминках. Но творениями, в которых вылились лучшие стороны его гения, надо признать Московский университет, техническое училище, интендантские склады на Остоженке. Во всей Европе нельзя найти зала, который бы до такой степени отвечал своему назначению, – торжественному увенчанию науки, – как большой зал университета с его могучей колоннадой, на фоне которой воображению строителя рисовался образ мужа науки, увенчанного лаврами.

Новейшие течения

Дальнейший ход истории в общих чертах совпадает с эволюцией архитектуры в Петербурге. Сначала еще держится дух Жилярди, и ученик его Тюрин, строитель Университетской церкви, Григорьев, Кутепов, Буренин, Быковский-отец продолжают некоторое время его заветы, но вскоре торжествующий Тон и здесь останавливает все движение и начинается непрерывный ряд «русских стилей», за ними «стиль второй империи» и «новый». И только в самое последнее время появились признаки, указывающие с определенностью на то, что эпохе безразличия и мещанства в искусстве настал конец и над Россией снова начинает заниматься заря, предвещающая если не золотой век, то, быть может, все же светлые, ясные дни.

Древнейшее каменное зодчество

I. Влияние византийской культуры

Принятие христианства было крупнейшим событием в истории домонгольской Руси и имело для нее громадное культурное значение. С христианством впервые появилась и распространилась грамотность; оно положило основы гражданского государственного строя, создав целый ряд посредников между князем и народом; благодаря ему уже в XI веке мы встречаем очень широкое влияние византийского искусства на Древнюю Русь.

X, XI и XII века вообще замечательны повсеместным господством византийской культуры на Востоке и Западе. Тогда Византия имела могущественное влияние на весь христианский мир. Всюду проникали ее просвещение, торговля, предметы роскоши и моды. Западные историки умышленно старались затмить ее славу и отводили ей едва заметное место во всеобщей истории, рисуя ее то бледными, то мрачными красками. Еще недавно они представляли Византию дряблым организмом, который имел в себе так мало жизненных сил, что не был в состоянии поделиться ими с другими странами, оказать на них какое-либо влияние, передать им свою культуру. В настоящее время это мнение уже оставлено. В изучении западных или русских ученых Византия все более и более выступает в новом освещении. В продолжение нескольких веков, от VI до XIII, Византия была единственной школой, к которой латинские, германские и славянские народы Европы обращались для изучения искусства. Эта культурная роль Византии вполне понятна. Искусство Средних веков сложилось под влиянием двух событий: христианства и нашествия германских народов. Оба эти события разрушили до основания старое здание античной цивилизации. Но они не имели между собой никакой связи и оказали на развитие искусства противоположные действия. Христианство, с какой бы точки зрения на него ни смотрели, было громадным интеллектуальным прогрессом. Появление варваров, напротив, нужно рассматривать как толчок, задержавший цивилизацию. Поэтому в начале Средних веков мы видим с одной стороны очень высокие мысли, продиктованные христианством, а с другой – очень зачаточные средства выражения. Великая христианская идея для своего распространения пользуется только наивным искусством варварских народов. По необходимости, следовательно, народы Европы должны были обращаться к старой византийской цивилизации, чтобы там позаимствовать формы искусства.

Неудивительно поэтому, что на Руси, вместе с принятием христианства, создаются тесные культурные сношения с Византией. Русь получает из Византии произведения литературы и искусства и выписывает различных мастеров. Значительную роль в передаче Древней Руси византийской культуры сыграл город Херсонес, который в VIII веке и первой половине IX века был передовым пунктом византийской культуры и промышленности на северо-востоке.

Из бытовых остатков того времени найдено значительное количество предметов, которые составляют характерные признаки княжеской эпохи и позже вышли из употребления; они встречаются не только в Киеве, но и во всех княжеских городах того времени¹. Предметы эти выясняют довольно высокое состояние культуры в некоторых областях домонгольской Руси под византийским влиянием. В настоящее время уже доказано, что самые утонченные художественные производства (как например «перегородчатая» эмаль) существовали в Киеве и что находка предметов византийского стиля не всегда означает греческий занос, а напротив, представляет памятники местной работы в хорошо усвоенном стиле и притом вещи с определенным назначением, с понятной для владельца орнаментикой и для него лично важным смыслом.

¹ И. Кондаков, «Русские клады», Т I. СПб, 1896 г.

В некоторых видах художественной промышленности ученики-русские сравнивались со своими учителями-греками, так что иногда трудно отличать перегородчатые эмали местной работы от византийских образцов.

II. Древнейшие храмы Киева и Чернигова

Со времени принятия христианства на Руси начинают воздвигаться каменные храмы. Почти все церкви тогдашнего времени построены князьями. В каменной церковной архитектуре вылилось в наиболее прекрасных формах желание князей создать религиозную и художественную рамку своему величию и великолепию. Князья были положительно одержимы манией строительства; эта мания оживала в каждом из них с новой силой; они соперничали друг с другом, желая отличиться более роскошными храмами, дать современникам свидетельство своего богатства, величия и своей набожности, увековечив себя в чудесных постройках. Поэтому церкви сразу получают большое значение: они являлись памятниками силы, могущества и гордости каждого князя; они служили местом, где князья вступали на престол и где они погребались, где епископы получали благодать святительства, где иногда собирался народ для обсуждения важнейших общественных и государственных дел. Они делали стольный город центром, к которому сами собой тянулись подчиненные ему области во всем, что касалось не только материальных, но и духовно-нравственных нужд краевого населения.

Среди памятников древнерусского зодчества больше всего посчастливилось храмам древнейшего политического центра Руси, Киева. Всех каменных храмов в нем до татар было более 12. Некоторые из них были украшены мозаиками и мраморами, которые восхваляют летопись².

Киев времен Владимира святого занимал ничтожную по своим размерам площадь³. Он начинался там, где теперь пересекаются Б. Владимирская и Б. Житомирская улицы. Отсюда он продолжался до обрыва горы (до Андреевской церкви), занимая такое же пространство и в ширину. В общем город времени Владимира был столь незначителен, что правильнее будет назвать его княжеской цитаделью, которая возвышалась над тогдашним настоящим городом, лежавшим на подоле. Церкви существовали в Киеве еще до принятия Владимиром христианства, о чем мы знаем из договора, заключенного Игорем с греками в 944 г., в котором упоминается соборная церковь св. Ильи⁴. О другой церкви говорится в Ипатьевской летописи под 882 годом, когда речь идет о взятии Киева Олегом и об убийстве Аскольда, погребенного на месте, «еже ся нынѣ зовет Угорское, идеже нынѣ Олмин двор, на той могилѣ поставки Олма церковь святого Николы»⁵. Первая церковь монументального характера внутри верхнего города, – «Горы», как его называет летопись, – была заложена Владимиром в 991 г. во имя Пр. Богородицы (Десятинная). «Володимир помысли создати каменную церковь святыя Богородица и, пославъ приведе мастера от Гърк... украси ю иконами... еже бѣ взял в Корсуни: иконы, и ссуды церковныя и кресты» (Ин. 83).

Во время татарского нашествия горожане вместе со всеми пожитками искали спасения на крыше этого храма, который не выдержал тяжести и рухнул; татары завершили разрушение храма. В течение нескольких веков он лежал в развалинах, так что в XVII веке на поверхности земли от него едва выдавалась лишь небольшая часть стен. Десятинная церковь, в том виде,

² И. В. Покровский, «Очерки памятников христианской иконографии и искусства». СПб., 1900, с. 268 и дал.

³ В. Б. Антонович «Киев в Княжеское время» (Публичные лекции по геологии и истории Киева, читанные проф. Армашевским и Антоновичем. Киев, 1897, с. 75 и след.).

⁴ И. М. Сементовский, «Древнейшая в России церковь Спас на Берестове». Киев, 1877, с. 5.

⁵ «Сборник материалов для исторической топографии Киева и его окрестностей». Киев, 1874, с. 4.

в каком она существует в настоящее время, была построена уже в XIX веке по инициативе помещика Анненкова архитектором Стасовым⁶.

При Ярославе, когда могущество Киева развилось, маленькая Владимирова цитадель не вмещала уже всех жителей, и потому Ярослав расширил пределы города; он присоединил к первоначальному городу Владимира значительное пространство на запад и обнес это пространство стеной и валом с тремя воротами.

Главная постройка Ярослава – это Софийский собор, выстроенный на месте битвы с печенегами в 1036 году⁷. В современном своем виде храм этот есть результат неоднократных перестроек, наслоений, которые особенно облепили его с южной и северной сторон. Однако нетрудно восстановить его древнюю часть. Если осматривать храм снаружи с восточной стороны, то ясно видно, что самые крайние пристройки возведены впоследствии. Эти два пристроенные придела с каждой стороны резко отличаются от остальной части храма своей архитектурой, особенно карнизами и окнами. Вся же средняя часть собора, имеющая один большой и четыре малых алтарных выступа, сохранилась в неприкосновенном виде от времен Ярослава, причем уцелели не только стены, но и своды куполов. Таким образом, храм в своем первоначальном виде представлял почти правильный четырехугольник с пятью алтарными полукружиями или абсидами и с 13-ю куполами. С трех сторон – южной, западной и северной – храм опоясывали одноэтажные галереи или паперти, до половины открытые, состоявшие из столбов и арок. Гейденштейн, секретарь короля Сигизмунда III, в конце XVI века видел еще в целости западный притвор и колонны из порфира, мрамора и алебаstra⁸. В бывшей крещальне собора сохраняются теперь мраморные осколки храма. Эти остатки подтверждают известие о существовании портика западного входа. На западной стороне храма, в юго-западном и северо-западном углах, возвышаются две круглые башни, или вежи, с винтообразной лестницей вокруг каменного столба, ведущей на хоры, или палаты храма, и на наружную открытую галерею.

Петр Могила, получив в 1833 году от униатов св. Софию в полуразрушенном виде, по его словам, «Беспокровную, едва не до конца разоренную и украшение внутреннего, св. икон, сосудов же и священных одежд ни единого имущую», приложил все старания к тому, чтобы привести в благоустройство эту древнюю святыню, но своей реставрацией он нисколько не изменил формы храма. Изменения наружного вида Софийского собора нужно отнести ко времени митрополита Варлаама Ясинского и гетмана Мазепы. Они надстроили вторые этажи на нижних папертях, переделали купола обеих веш и над новыми пристройками возвели четыре купола. К числу построек Ярослава, кроме Софийского собора, относятся Золотые ворота с Благовещенской церковью на них и две церкви: св. Георгия и св. Ирины с монастырями⁹. Но от этих построек уцелели только развалины Золотых ворот и весьма незначительные остатки Ирнинской церкви.

При Изяславе возникает в Киеве Печорский монастырь. В 1073 году здесь была заложена Лаврская церковь¹⁰. Строили ее греческие мастера, которые для этого прибыли из Константинополя и привезли с собой мощи мучеников и икону Успения Богородицы, до сих пор находящуюся в храме над царскими вратами. Церковь была закончена только после смерти

⁶ Фундуклей, «Обозрение Киева в отношении к древностям». Киев, 1847, с. 27; Закревский, «Описание Киева». М., 1868, с. 79; Н. И. Петров, «Историко-топографические очерки древнего Киева». Киев, 1897, с. 117.

⁷ Прот. Лебединцев, «О св. Софии Киевской в трудах III археологического съезда». Т. I, с. 53. и след.; Петров, «Историко-топографич. очерки древнего Киева», с. 129. и след.; «Описание Киева», Закревский, с. 760.

⁸ «Сборник материалов для исторической топографии Киева». Киев, 1874, отд. 2, с. 23.

⁹ Н. И. Петров, «Историко-топографич. очерки древнего Киева», с. 146–150.

¹⁰ Н. И. Петров, «Историко-топографич. очерки древнего Киева», с. 73 и дал.; «Описание Киева», Закревского, с. 601 и след.; Киево-Печерская Лавра в ее прошедшем и нынешнем состоянии, И. Л. Лебединцева. Киев, 1894 г.

преподобных Антония и Феодосия в 1077 году. В конце XVI века великая Печорская церковь получила изменения во внешнем своем виде благодаря пристройкам.

Из последующих князей князь Святополк Изяславович, в крещении Михаил, создал Михайловский Златоверхий монастырь, сохранившийся до нашего времени¹¹. Теперь первоначальный план Михайловской церкви изменен рядом пристроек, расширивших ее и сильно затемнивших.

Вблизи Михайловского монастыря находится Васильевская, или Трехсвятительская церковь. В XVII веке существовало мнение, что это церковь, построенная св. Владимиром. Но в настоящее время уже доказано, что Васильевская церковь не есть «строение» Владимира, однако церковь древняя, XII века¹². По мнению профессора Голубинского¹³, в «сохранившейся до сих пор Трехсвятительской церкви должно видеть Васильевскую церковь Рюрика Ростиславича», построенную в 1197 году на Новом дворе. Однако в то же время в Ипатьевской летописи под 1183 годом мы читаем: «Священа бысть церкви св. Василия, яже стоит в Киевѣ над велицем дворѣ... создана ей бывши Святославом Всеволодовичем»¹⁴.

Из церквей, построенных на Киево-Подоле в княжеское время, надо указать церковь Успения пр. Богородицы¹⁵; она была разорена в XV веке, по-видимому, Менгли-Гиреем, и долгое время лежала в развалинах. В 1620 году, когда униаты овладели Софийским собором, мещане решились восстановить древний храм Успения и обратить его в соборную церковь, что и было совершено на счет города.

В XII веке на Подоле Всеволодом Ольговичем и его супругой был основан (около 1140 года) Кирилловский монастырь.

Наконец, в Выдубицком монастыре, находящемся к югу от Печерского монастыря на берегу Днепра, князь Всеволод Ярославич построил в 1070 году церковь св. Михаила, существующую доныне.¹⁶

Уцелевшие в Киеве церкви сохранились далеко не в первоначальном своем виде. Важнейшие из них, как Софийский собор, церковь Михайловская, Великая Лаврская, загромажены позднейшими пристройками, заслонившими и совершенно изменившими фасады и профили древних сооружений. Незаслоненным остался только фасад церкви Кирилловской, но и здесь крыша в первоначальном своем виде не сохранилась. Таким образом, выделить в этих постройках формы действительно древние первоначальные возможно только при внимательном исследовании памятников. Этому исследованию помогает во-первых, документальная история храма, во-вторых, анализ архитектурных форм; но в особенности исследования памятников облегчаются тем, что все каменные здания, воздвигнутые в княжеское время, можно отличить по характеристическому их признаку, по способу их кладки: они сложены из тонких квадратных прочных кирпичей, соединенных толстым слоем розового цемента, который состоит из смеси извести, толченого кирпича и толченого шифера.

После Киева больше всего монументальных памятников великокняжеского периода сохранилось в Чернигове. Пять каменных храмов существуют в нем и теперь еще, а три храма исчезли с лица земли.

Уцелел Спасо-Преображенский собор, заложенный Тмутараканским князем Мстиславом Черным, сыном Владимира святого, в первой половине XI века, когда он овладел Черниговом и сделал его столицей своего княжества; закончен был храм уже после смерти Мстислава.

¹¹ Киево-Михайл. Златоверхий монастырь, П. Л. Киев, 1885; Н. И. Петров, «Историко-топограф. очерки древнего Киева», с. 125 и след.; «Описание Киева», Закревского, с. 501.

¹² Церковно-археолог. очерки П. Лошкарева. Киев, 1898, с. 130.

¹³ История русской церкви. Первая половина I Т., с. 157–158, и вторая половина I Т., с. 255.

¹⁴ Сборник материалов для истор. топографии Киева, I, 27.

¹⁵ Н. И. Петров, «Историко-топографич. очерки древнего Киева», с. 181.

¹⁶ Там же, с. 87 и след.

Черниговскому князю Святославу принадлежит основание Елецкого монастыря и сооружений в нем Успенской церкви, которая была заложена в 1060 году. Елецкий монастырь был свидетелем многих великих исторических событий; он замечателен историей лиц, стоявших во главе его управления, как, например, архимандрита Иоанникия Голятовского, знаменитого южно-русского писателя-полемиста XVII века, св. Феодосия Углицкого, св. Дмитрия Ростовского.

Тому же князю Святославу принадлежит постройка церкви в Ильинской обители (1072 г.). Давидом Святославичем (христианское имя которого было Глеб) сооружен был Борисоглебский храм в Чернигове (1120–1123). Наконец, в Чернигове находится храм св. Параскевы, иначе Пятницы, сооруженный в первой половине XII века.

Памятники Чернигова, свидетельствующие о великом прошлом Черниговской земли, о той культуре, которая начала здесь развиваться, представляют большой научный интерес. Архитектурный стиль их, кладка стен совершенно те же, что и киевских храмов: вместе с киевскими они составляют одно целое, однородную группу построек, сооруженных в византийском стиле греческими зодчими. Черниговские храмы получают еще большее значение оттого, что Чернигову удалось сохранить свои храмы лучше, чем успели в том другие города южной Руси. Тогда как уцелевшие в Киеве древние церкви, благодаря позднейшим пристройкам, так изменены, что по их наружным формам нельзя составить себе понятие о том, каковы они были в древности, черниговские храмы дают возможность судить о фасадах и профилях древних сооружений. За исключением куполов на Елецкой и Ильинской церквях, в которых видно стремление подражать украинским архитектурным формам XVII и XVIII века, за исключением двух башен Спасского собора, которые пристроены впоследствии (так называемый «красный терем» в XVII веке, а другая башня – в XIX веке), и отчасти кровельных форм, – храмы Чернигова сохранили не только свои древние стены, но местами и их наружные украшения.

В Остре, Овруче, Переславле, Каневе, Владимире-Волынском стоят еще каменные храмы или их развалины. В Новгороде-Северске был прекрасный храм великокняжеской эпохи (Спасо-Преображенский), ныне разобранный¹⁷.

III. Эволюция византийских форм в Киево-Черниговской Руси

Все уцелевшие до нас монументальные памятники великокняжеской эпохи в южной Руси носят на себе очевидные следы византийской работы: повсюду мы видим византийскую технику и византийские художественные приемы. Поэтому приходится соглашаться со свидетельством летописей, что все произведения монументального искусства в Киеве и Чернигове исполнены греками, специально приглашенными из Византии.

Византия в это время имела свою вполне развитую архитектуру. Как известно, византийское зодчество выработало несколько основных типов храма. Византии известны: 1) базилика, 2) круглая купольная ротонда, или октогон с восьмигранным основанием (т. е. с восемью столбами в центре, на которые опирается купол) и, наконец, 3) как завершение архитектурных стремлений, храм почти кубического вида с куполом на четырех жидительных столбах,

¹⁷ Говоря о храмах Киево-Черниговской эпохи, нельзя обойти молчанием реставрации церкви св. Василия в Овруче, произведенной летом 1908 г. архитектором А. В. Щусевым. Реставрация этого древнейшего храма, воздвигнутого в середине XII в., представляет совершенно исключительный интерес как по приемам, впервые в этой области примененным, так и по тем научным данным, которые появились в результате раскопок и строгих обмеров, предшествовавших началу строительных работ. Реставратор поставил себе целью включить существовавшие развалины стен в тот храм, который должен был явиться после реставрации; при этом в новые стены ему удалось включить не только остатки стоявших еще древних стен, но и все те конструктивные части их – арки, карнизы и даже отдельные группы кирпича, которые были найдены в земле, иногда на значительной глубине. При этих раскопках, которыми руководил П. П. Покрышкин, удалось по расстояниям, отделявшим каждую группу кирпича от стен, с безусловной точностью определить высоту их на стене и, таким образом, постепенно выросли стены целого храма. – *Игорь Грабарь.*

развившийся из двух предшествующих родов храма – базилики и купольной ротонды. При этом сложный процесс образования купольного верха проходит через все ступени, начиная с простого наложения круглого купола на круглое же основание, как мы видим в римском Пантеоне и церкви св. Георгия в Фессалониках, и кончая куполом, опирающимся на четыре столба, соединенные полуциркульными арками и связанные с четырехугольником основания посредством сферических клиньев (пандативов или парусов), и представляет один из самых крупных этапов архитектурной эволюции.

В храмах Киева и Чернигова мы ясно видим усилия, которые делало русско-византийское храмовое зодчество для того, чтобы, остановившись на типе центрально-купольного храма, в котором купол поставлен на четыре устоя, придумать такую комбинацию внутреннего устройства, которая обезвреживала бы распор купола. И византийская форма храма, перенесенная на русскую почву, не застыла на единичном образчике. Напротив, мы можем проследить шаг за шагом борьбу и движение вперед творческих идей русско-византийской архитектуры.

Первая каменная церковь, выстроенная византийскими мастерами, была Десятинная в Киеве. В 20-х годах XIX века митрополит Евгений, любитель и знаток русских древностей, произвел раскопки и открыл фундамент этого храма. Среди киевских зданий домонгольского периода Десятинная церковь с ее тремя сдвинутыми алтарными полукружиями, как в св. Софии Солунской, Кахрие-Джами в Константинополе, в монастыре Дафни близ Афин и в церкви св. Никодима в Афинах, является уникалом. Очевидно, архитекторы, возводившие Десятинную церковь, подражали старинным образцам византийских построек, в происхождении форм которых датируется VI или VII веком¹⁸.

Дальнейшее развитие архитектурных форм можно проследить в Спасо-Преображенском соборе в Чернигове. План его значительно отличается от плана Десятинной церкви и подходит к плану тех византийских храмов, которые были сооружены по типу так называемой «Новой базилики» Василия I, составившей эпоху в византийской архитектуре (например, церковь св. Апостолов в Солуни). Три абсиды здесь не сдвинуты вместе, как в храмах типа св. Софии Солунской, а занимают полную ширину здания. План Черниговского собора дает правильный квадрат, независимо от алтаря и притвора. Четыре столба, стоявшие в центре этого квадрата и поддерживающие купол, образуют равноконечный крест. По концам и между концами архитектурного креста симметрически расположены еще столбы, соединенные как между собой, так и с центральными столбами целой системой арок. Все эти столбы являются сваями, на которых возведен купол. В знаменитой «Новой» церкви Василия, впервые в Константинополе, четыре арки, на которых водружен купол, поставлены были не на столбы, а на колонны, причем последние подпираются с боков арками, передающими горизонтальный распор наружным стенам. Между тем в Черниговском соборе вместо колонн, ради прочности, применены столбы.

Отсюда, т. е. из факта замены колонн столбами, пошло дальнейшее развитие византийской архитектуры на русской почве. Раз вместо колонн применены столбы, нет никакой нужды в арках, соединяющих центральные столбы со стенами абсид. В Черниговском соборе, благодаря восточной паре столбов и примыкающим к ним абсидам, получаются с восточной стороны бесполезные двойные контрфорсы. В византийских церквях типа «Новой базилики» они понятны, так как колонны иначе нельзя подпереть, как только арками.

Храмы, сооруженные в Чернигове и в Киеве, исправляют этот недостаток. Строители Киевских храмов пользуются стенами абсид для того, чтобы увеличить устойчивость столбов, на которых лежит купол, и столбы у них прямо упираются в абсидные стены.

¹⁸ Кахрие-Джами – в нынешнем своем виде отстроена, по свидетельству документальных исторических источников, в 70-х гг. XI в., переделана и увеличена в конце XIII в. Церкви в монастыре Дафни и св. Никодима в Афинах, кажется, принадлежат XI или XII в. Однако если бы мы ничего не знали об их строителях и датировали бы здания на основании архитектурных форм, мы были бы вынуждены отнести их к VI или VII в. См. исследования О. И. Шмита «Кахрие-Джами» в известиях Русского Археологического института в Константинополе, Т. XI.

Эти новые архитектурно-технические идеи были применены в Киево-Софийском соборе, где мы видим пять абсид, явившихся как контрфорсы, необходимые при обширности здания и его 13 куполах. Но Софийский собор – большое и сложное здание; очевидно, здесь дело шло о том, чтобы построить храм, который бы своей красотой затмил великолепие всех других церквей. Тотчас же после него появляется тот же тип храма, но в меньших, более гармоничных размахах, шестистолпный, с тремя абсидами и пятью куполами. Таковы в хронологическом порядке храмы XI века: Новгородская София, Елецкая церковь в Чернигове, Великая Лаврская церковь в Киеве и Михайловская в Киеве же. Затем следующие храмы XII века: Борисоглебский собор в Чернигове, Кирилловская церковь в Киеве и Каневская.

Рядом с шестистолпным появляется тип четырехстолпного храма, еще более упрощенный, с тремя абсидами и одним куполом. Таковы церковь над Святыми воротами Киево-Печерской Лавры, Успенская церковь на Киево-Подоле, церковь св. Михаила в Выдубицком монастыре, церковь св. Василия в Овруче.

Кирилловская церковь в Киеве и в особенности черниговские храмы дают возможность судить о фасадах древне-церковных построек. Они показывают нам, что наружная поверхность стен представляла собой не гладкую плоскость, а была украшена пилястрами. Эти пилястры – не что иное, как наружные сваи, служащие для поддержания купола, или те столбы, которые расположены по северному, западному и южному концам архитектурного креста и по углам остального пространства площадки, занимаемой храмом; промежутки между этими столбами заложены стенами, более тонкими, чем столбы, так как стены не несут на себе никакой тяжести и служат лишь к тому, чтобы оградить пространство, занимаемое строением; поэтому внутренняя и наружная стороны столбов выдаются в виде пилястр. Таким образом, пилястры соответствуют внутренним столбам и делят северную и южную стороны храма на четыре или на пять частей, западную на три, сообразно внутреннему делению церкви. Все пилястры вверху соединялись между собой арками или дугами, соответственно внутренним дуговым или коробовым сводам, заканчивающим здание церкви. Разделение фасадов глухими арками, соответствующее именно внутреннему делению церкви столбами, составляет обычно явление в византийских церквях (например, Пантократора, Кахрие-Джами в Константинополе и др.).

Неудивительно поэтому, что подобное разделение стен явилось в Древней Руси как греческая архитектурная традиция.

Крыша церквей домонгольского периода полагалась непосредственно на своды, что напоминает византийский прием покрытия храма. На Западе базилика имела крышу на два ската даже тогда, когда базилики стали крыться каменными сводами; в византийском же искусстве, так же как и в древнерусском, крыша кладется на своды, а так как храм пилястрами разделяется на несколько частей, то стена, а вместе с ней и крыша, получают волнистый характер.

В Древней Руси, так же как и в Византии, купол остается главной темой в архитектуре. Иногда на храме не один, а пять куполов. Они располагаются таким образом: главный купол помещается над серединой архитектурного креста, остальные на углах. Куполу стремятся придать стройную форму, поднять его выше к небу; для этой цели устраивались барабаны или фонари, лежащие на арках и покрытые полусферическим сводом; барабан не оставался цилиндрическим, а был многогранным; ребра грани своей вертикальностью отлично выражали стремление вверх и облегчали распор купола.

Три абсиды церквей обыкновенно украшались тонкими колоннами, или скорее жгутами, окаймляющими окна: иногда эти жгуты доходят до цоколя, а иногда просто висят наподобие толстых шнуров; до карниза они не доходят. Это мотив украшения, бывший в употреблении в Византии, откуда заимствовала его и русская архитектура.

Нельзя, наконец, не упомянуть о замечательных особенностях архитектурного стиля, господствовавшего в Чернигове, а именно, о применении к орнаментовке зданий романских деталей. Черниговские храмы, таким образом, представляют собою первый опыт соединения

двух стилей: византийского и романского. Романское влияние, правда, обнаруживается еще в весьма скромных размерах, однако соединение византийских и романских форм началось в Чернигове, очевидно, гораздо раньше, чем во Владимиро-Суздальской области, где пришлые зодчие, приспособляя один стиль к другому, сумели создать такие изящные, во всех своих частях законченные произведения, как, например, Дмитриевский собор во Владимире. В Чернигове Пятницкая церковь сохранила любопытный романский фриз из висячих столбиков с консолями, обрамляющий верхнюю часть абсиды. Еще более интересен в этом отношении Елецкий храм. Он имеет поясok из полукруглых арок, обходящий здание с трех сторон на такой же высоте, как и во Владимиро-Суздальских храмах. Это – мотив украшения чисто западного происхождения. «Блестящее подтверждение тому, что протооригинал стиля Владимиро-Суздальских церквей господствовал в XI–XII столетиях на черниговской почве, – говорит по этому поводу профессор Д. В. Айналов¹⁹, – представляет резная канитель, хранящаяся при Борисоглебском соборе, найденная под его вторым порогом в 1860 году и известная по описям ризниц Собора под именем польской водосвятницы. Канитель принадлежала настенному пилястру или колонне, так как одна широкая ее сторона – ровная и лишена изящной и очень типичной резьбы. Резной орнамент этой канители, состоящий из жгутов и плетений, легко определяется сравнением с плетением заставок, концовок и букв русских рукописей XI–XII веков и с подобными же плетениями отдельных плит Дмитриевского собора во Владимире. Эта драгоценная канитель заслуживает того, чтобы занять самое почетное место в одном из черниговских музеев среди других предметов древнерусского искусства, не только по своей красоте и оригинальности, но и по своей исторической важности, как единственный памятник подобного рода. Значительное количество мраморных канителей, хранящихся в Киево-Софийском соборе, представляет орнаментацию византийского стиля из листьев и крестов в резьбе ремесленной техники XI–XII веков. Черниговская канитель – из белого известняка и представляет сложную резьбу плетеных орнаментов, наподобие плетений змей в зверином и особенно в так называемом скандинавском орнаменте, столь родственном древнерусскому».

¹⁹ Речь, произнесенная проф. Д. В. Айналовым в заседании комитета по устройству XIV Археологического съезда в Чернигове 10 августа 1906 г.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.