

Великий РОСТОВ



Ольга Новохатко

**Великий Ростов. XVII
век: место Утопии**

«Автор»

2010

Новохатко О. В.

Великий Ростов. XVII век: место Утопии / О. В. Новохатко — «Автор», 2010

Идеей и примером настоящего издания мы обязаны Игорю Эммануиловичу Грабарю, выпустившему в 1913 году том «Ростов Великий. Углич. Памятники художественной старины» в серии «Русские города. Разсадники искусства. Собрание иллюстрированных монографий» (автор текста и многих фотографий – Борис фон Эдинг). И.Э. Грабарь предпослал книге Предисловие, привести которое здесь мы не можем отказать себе в удовольствии: С выходом в свет настоящей книги осуществляется заветная мечта, лелеемая нами с давних пор. Задолго до появления первых выпусков нашей «Истории Русского Искусства» нас увлекала мысль об издании большой серии монографий, посвящённых историческим городам России. Казалась бесконечно заманчивой уже одна возможность увидеть когда-нибудь полку-другую книг, в которых наконец-то были бы собраны все чудесные сокровища, рассыпанные в этих «рассадниках русского искусства». Такая полка книг сулила развернуть все стороны этого искусства и ввести нас в самые глубокие тайники художественного творчества древней и новой Руси. Постепенно вырос бы тот фундамент, на котором уже нетрудно было бы возводить здание «Истории». Однако в то время иные задачи отодвинули эту мысль на второй план: судьбе угодно было, чтобы мы все силы отдали именно «Истории», – не только собранию случайного материала, но и его систематизации. И вот теперь, когда эта последняя работа уже близится к концу, мы вновь имеем возможность вернуться к первоначальному проекту, и приступаем к изданию серии «русских городов».

© Новохатко О. В., 2010

© Автор, 2010

Содержание

Предуведомление	6
Конец ознакомительного фрагмента.	16

Игорь Николаевич Кузнецов, Ольга Владимировна Новохатко Великий Ростов. XVII век: место Утопии

Не враг разрушает памятники нашей истории и славы, а мы сами – своим невниманием, непониманием важности прошлых жизненных явлений.

Предуведомление

Не удивительно, что зритель чувствует себя совершенно по-разному в пространстве Ренессанса и в пространстве барокко. Строго ограниченное пространство Ренессанса внушает ему чувство удивительного покоя и равновесия – и вместе с тем сознание своей активности и значительности. Напротив, в пространстве барокко, безграничном, полном динамики, таинственной мощи и неожиданных диссонансов, зритель чувствует себя пассивным и словно потерянным.

Б.Р. Виннер

Обозрение епархии Его Высокопреосвященством, Высокопреосвященнейшим Арсением, Архиепископом Новгородским и Старорусским с 1 по 16 июня 1911 г. // Новгородские епархиальные ведомости. 1911. № 51–52. С. 1672.

Издание осуществлено при финансовом содействии Российского гуманитарного научного фонда (10-04-16244)



Идеей и примером настоящего издания мы обязаны Игорю Эммануиловичу Грабарю, выпустившему в 1913 году том «Ростов Великий. Углич. Памятники художественной старины» в серии «Русские города. Разсадники искусства. Собрание иллюстрированных монографий» (автор текста и многих фотографий – Борис фон Эдинг).

И.Э. Грабарь предпослал книге Предисловие, привести которое здесь мы не можем отказать себе в удовольствии:

С выходом в свет настоящей книги осуществляется заветная мечта, лелеемая нами с давних пор. Задолго до появления первых выпусков нашей «Истории Русского Искусства» нас увлекала мысль об издании большой серии монографий, посвящённых историческим городам России. Казалась бесконечно заманчивой уже одна возможность увидеть когда-нибудь полку-другую книг, в которых наконец-то были бы собраны все чудесные сокровища, рассыпанные в этих «рассадниках русского искусства». Такая полка книг сулила развернуть все стороны этого искусства и ввести нас в самые глубокие тайники художественного творчества древней и новой Руси. Постепенно вырос бы тот фундамент, на котором уже нетрудно было бы возводить здание «Истории». Однако в то время иные задачи отодвинули эту мысль на второй план: судьбе угодно было, чтобы мы все силы отдали именно «Истории», – не только собранию случайного материала, но и его систематизации. И вот теперь, когда эта последняя работа уже близится к концу, мы вновь имеем возможность вернуться к первоначальному проекту, и приступаем к изданию серии «русских городов».

В «Историю Русского Искусства» вошли главным образом произведения, сосредоточенные в столицах, и лишь весьма немногое попало сюда из тех небольших захолустных городков, которые были некогда в силе, славились своим искусством и имеют великое счастье хранить в своих стенах до сих пор драгоценнейшие памятники этого искусства: Новгород, Псков, Владимир, Ростов, Углич, Ярославль, Суздаль, Кострома, Нижний Новгород, Казань, Вологда, Устюг, Архангельск – чем это не музеи? Не те музеи, которые случайным подбором вещей напоминают лавки старьевщика, не музеи-кладбища, а музеи живого и жизненного искусства. Здесь никто ничего не собирал – всё стоит там же, где стояло в старину и нередко сохраняет тот же вид, что и в былые времена.

Наша серия городов меньше всего должна напоминать «Путеводители». Читатель очень разочаруется, если захочет отыскать здесь сведения о приходящих и отходящих поездах и паромходах или удобных и неудобных гостиницах. Но если кому-нибудь предстоит поездка в Ростов или Ярославль, или Кострому, он хорошо сделает, ознакомившись предварительно с соответствующим томом нашей библиотеки русских городов: он с удвоенным интересом проведёт в них время и увидит там немало прекрасных произведений, которые, быть может, ускользнули бы от его внимания.

Этот том получил самую разнообразную, и не всегда благожелательную прессу, спорить с которой ныне уже вряд ли имеет смысл – достаточно взять в руки книгу, перелистать иллюстрации, выхватить глазами несколько отрывков текста, – чтобы согласиться: книги такого уровня любви, знания и трудолюбия сделали бы честь любому, дерзнувшему и сегодня писать о Ростове.



Видь Ростова съ озера. (Фот. М. А. Орлова).

Почти сто лет, прошедшие после первого выпуска серии «Русские города. Разсадники искусства», промелькнули так скоро, что не сразу и осознаёшь, по – чему нельзя просто переиздать книгу о Ростове Великом и Угличе, сколь бы заманчиво это ни выглядело.

Дело не только в том, что возможный читатель так уж сильно переменялся – как раз нет, все случившиеся за век перемены в его образе мыслей, «накопленный» прогресс и «новая историческая общность, советский народ», несколько общенациональных катастроф и несколько общенациональных возрождений – всё это, увы, никак не отменяет одну важную черту схожести двух читателей, разделённых столетием. В начале XXI века ничуть не невозможным выглядит повторение страшного события 1915 года, после которого остаётся толь – ко догадываться, как И.Э. Грабарь сумел сохранить жизнь и рассудок: подготовительные материалы для нескольких томов «Русских городов», архивные выписки и готовые тексты, тысячи стеклянных негативов – всё было уничтожено, выброшено из окон, разбито, растоптано, разворовано возможными читателями этих будущих книг лишь потому, что на доме издательства, где должны были выходить книги, висела вывеска «I. Кнебель» – то есть немец, подлежащий погрому в связи с войной.

Главное, изначальное, самое важное, любимее, чем тысячу раз знаменитая «История русского искусства», дело И. Э. Грабаря было обращено в прах за один – два – три часа погрома.

Всю серию «Русские города» И. Э. Грабарь мыслил как адресованную людям, оказавшимся способными на погром, – это не чернь, негодная к мыслительным операциям, не люди, скажем, круга В. О. Ключевского и П.Н. Милюкова, или круга И. Е. Забелина, или круга С. Ю. Витте, – для них то, о чём рассказывал И. Э. Грабарь, было хорошо известной темой профессиональных занятий или любительских размышлений. Нет, адресатом были люди, пытающиеся раскрыть глаза, пусть с некоторым усилием, но пытающиеся сами для себя сформулировать интерес к истории страны, в которой живут, люди с доходами чуть выше и чуть ниже, чем у хорошего рабочего или держателя мелкого торгового заведения, получившие или получающие

образование, наслышанные о культурных богатствах мира, но не видавшие их ни за границей, ни у себя под боком, и имеющие хоть небольшой досуг и зачаточное любопытство.

И все эти люди остались без серии книг И.Э. Грабаря как в начале XX, так и в начале XXI века.



Церковь Воскресения на сѣверныхъ святыхъ воротахъ митрополии.

Так что простое переиздание книги о Ростове и Угличе делают невозможным не перемены в людях, а перемены в вещах. Уже И.Э. Грабарь и Б. фон Эдинг были ошеломлены варварством XVIII и XIX веков, разрушавшим, искажавшим и не дорожившим доставшимся им богатством. Это они-то, в самом начале XX века, после Пушкина, Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Лермонтова, Толстого, Некрасова, Достоевского! Великая музыка, великая литература и великая живопись, выпрыгнувшие, кажется, из ничего в XIX веке, на чём-то же должны были основываться, кроме природы, просторов и освоения бескрайнего моря западной и восточной культуры. Вещный мир, окружавший столпов русской культуры в XIX веке, включал в себя такое количество памятников, которое казалось И. Э. Грабарю при всём их величии вопиюще недостаточным в 1913 году. В 1913-м – недостаточным!

А ведь он ушел из жизни в 1960-м, успев увидеть и 20-30-е годы с их разграблением страны под видом дехристианизации, и 40-е с их смерчем, казалось, навсегда сметшим с лица земли новгородскую, псковскую и южнорусскую архитектуру (не помяная обо всём и всех, кто улицезрел «германский гений» в исполнении Третьего рейха), и 50-е годы с их новой борьбой против церкви и общим попранием остатков здравого смысла косноязычными полуграмотными болтунами у кормила власти. Вторая половина XX века не сильно отличалась от апокалиптической картины 1915 года, представшей перед глазами И. Э. Грабаря, – просто Апокалипсис стал привычным, невозмутительным, естественным, осознаваемым как таковой только

обломками старого слоя мыслящих людей и слишком редкими островками трудно складывающегося нового слоя мыслящих людей – а памятники продолжали ветшать, осыпаться, гореть, гнить. Теперь уже вполне правомерен спор, насколько именно стало меньше памятников – в разы или на порядки. То есть в два-три раза, или в двадцать-тридцать? И не связана ли депопуляция с расцивилизацией?



Церковь Спаса «на сѣняхъ» «Бѣлой палаты».
(Фот. И.Ф. Борщевского, снятая до реставрации).



Порталь церкви Архангела Михаила и церковь Благовѣщеша въ Бѣлогостицкомъ монастырь. 1657–1658 г. (Фот. А. Д. Иванова).

Истошные крики о катастрофическом положении с памятниками не новы вот уже лет сто пятьдесят. Что проку в криках, которые не слышны. В. И. Ульянов сто лет назад заметил, что философы несколько столетий пытались объяснить мир, дело же заключается в том, чтобы его изменить. И это ему удалось – изменить, ничего не объясняя. И. Э. Грабарь как раз наоборот, хотел объяснить, ничего не изменяя.

Поэтому простое переиздание книги И. Э. Грабаря лишено смысла: мир стал другим, и объяснять надо иначе. И. Э. Грабарь видел в Переславле-Залесском 26 приходских церквей, а мы – 9. И это относительно «благополучная» картина, бывало и хуже: есть церковь в деревне – её-то и долой, одним махом – сто процентов.

Как ни чудовищно это звучит, в то, что осталось, надо вглядываться пристальнее, чем даже И. Э. Грабарь, объяснять доходчивее, чем даже он, показывать ярче, ценить больше, а понимать и любить – ну хотя бы так же, как он.

Начатое в 1913 и так трагически оборванное в 1915 году дело было, несмотря на утраты подготовительных материалов, продолжено в «Истории русского искусства», где архитектурные памятники рассматривались как часть искусства вообще, но серию «Русские города» И. Э. Грабарь так и не возобновил. Обида – не обида, но яростное недоумение должно было остаться после поругания «заветной мечты, лелеемой с давних пор». К тому же навалились другие дела, в 1913 году он женился, возглавил Третьяковскую галерею, готовил выставку В. А. Серова и монографию о нём.

Ходом вещей сложившаяся интеграция архитектурной части в искусствоведческое целое переставляла очень и очень важные акценты. Эрудиция И. Э. Грабаря от выбора приоритетов в пользу истории искусства не стала меньше. Но памятник архитектуры, рассмотренный как исторический документ – вовсе не то же самое, что памятник архитектуры, рассмотренный как документ истории искусства. В первом случае он самодовлеющ, во втором случае он внутри-

системен, подчинён логике искусства, а не логике истории, он меньше и сложнее для уяснения, потому что оброс искусствоведческими терминами и общим движением теории искусствоведа, логикой изложения и т. п. Поэтому, например, у А. В. Иконникова весь XVII век лёг в маленький и узенький разрез между стилем XVI века и барокко (почти неприметный на фоне прогресса регулярной архитектуры, почему-то оцениваемой как «наилучшая»), ему важнее было найти признаки признанного в мировой литературе барокко, чем признаки оригинальности зданий XVII века.



Аркада солеи церкви Спаса «на сѣнях»

Как человек искусства, И.Э. Грабарь должен был встать на второй путь, но как человек истории он ещё раньше хотел встать на первый – да обстоятельства помешали. Что эта тема у него болела, подтверждает письмо 1954 года, в котором он признаёт необходимым при рассказе об искусстве XVIII–XIX веков «отказаться от чисто монографического подхода [то есть от подробного рассказа об одном художнике или архитекторе], давая, по возможности, даже *первоклассных мастеров на общем фоне всего исторического процесса*, а не по Плутарху...». Историк в нём перебарывает искусствоведа, на само искусство он готов смотреть не только глазами знатока и ценителя, но и как на полновесный исторический источник. Двумя годами раньше он писал: «А сейчас всем своим ученикам настойчиво рекомендую исходить из зданий и их реставрации, ища в архивах только подкрепления своих высмотренных из архитектуры мыслей и догадок».



Роспись аркады солеи церкви Спаса «на сѣнях»

«Заветная мечта, лелеемая с давних пор», «фундамент, на котором уже нетрудно было бы возводить здание Истории» русского искусства за прошедшие почти сто лет после 1913 года стала много ближе к осуществлению, но все земляные и строительные работы по возведению упомянутого фундамента по-прежнему делаются специалистами того же профиля – историками искусства, архитекторами, реставраторами, художниками-реконструкторами, краеведами, порой даже литераторами; лучшие из них временами властно вторгаются на территорию историков и достигают блестящих результатов (из наиболее известных упомянем хоть двух, самых виртуозных -

В.В. Кавельмахиера и С. С. Подъяпольского). Одни лишь историки не осмеливаются оставить хорошо освоенную и безопасную гавань письменных источников и пуститься в новое плавание, опираясь обеими ногами на самые неопровержимые доказательства – каменные в буквальном смысле слова (иногда и на деревянные). (Правда, “ходить бывает склизко по камушкам иным” – из известных попыток удачным можно признать только агиографический опыт Андрея Первозванного, приплывшего на русский Север на камне). Лишь археологи с другой, нижней временной стороны, подпирают – они-то привыкли извлекать слова из камней и понимать то, в чём нет ни одной буквы, а смыслы всё-таки присутствуют.

У всякого, кто хоть чуточку начинает задумываться о русской архитектуре, возникают по меньшей мере два соблазна. Одних начинает тянуть в сторону профессиональную (история искусства, архитектура, реставрация, литература), чтобы хоть самому себе для начала объяснить, из чего проистекает красота русской архитектуры. Других кидает в сторону компаративизма разной степени остервенелости – от «Так у нас не хуже, чем у них!» до «Так у нас даже лучше, чем у них!».

Сколько-нибудь последовательное и честное движение по обоим путям приводит к одному и тому же выводу: и для постижения внутренних законов красоты, и для сопоставле-

ния высших достижений мировой культуры надо хоть что-нибудь знать, причём национальная заносчивость убывает по мере продвижения в обоих направлениях – «наше» не лучше и не хуже, чем «их», оно такое же, потому что часть общего, и научившись видеть красоту в одном, уже не пройдёшь мимо неё в другом.

За прошедшие десятилетия высказанная Д.С. Лихачевым мысль о том, что русский XVII век многими чертами схож с эпохой Ренессанса, стала почти банальностью, но так и не подвигла никого к доказательствам её справедливости или к убедительным же опровержениям. Между тем ценность данной мысли состоит прежде всего в её развитиях и продолжениях. Вынесенная в эпиграф цитата Б. Р. Виппера удивительно ловко подходит как к итальянской действительности, так и к русской или французской. Но про русскую архитектуру XVII века в терминах Возрождения говорить как-то не принято: конец XV-го и XVI-й века – ещё туда-сюда, фряжское было не то что влияние, а прямое присутствие и руководство строительством. Следующее же столетие провалилось в бездну безвестности и стилистической неопределённости где-то между Ренессансом и барокко, сменённым быстренько классицизмом: постройки середины-конца XVII века объявлялись то ли порченным здешними мастерами Возрождением, то ли смутным предчувствием грядущего барокко. Последний вздох русской архитектуры перед окончательным и бесповоротным обращением к подражательству в XVIII и XIX веках не был услышан никакими душеприказчиками (за исключением николаевского времени и периода увлечения ложно-русским стилем); теория и история искусства смотрят на сооружения этого века как на выходки некстати развеселившегося на похоронах недоросля, который, конечно, мил, но во взрослую компанию никак не вписывается.

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.