

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 клочьев 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 примечаниям, 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 ис-

кусства. 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 Жиларди. 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 Петер-

бургской 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 уничтожать 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 Бла-

женного 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 наиболее 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 неиспорченном 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 Переслава-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 Переславе-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 неописуемо-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-грезах, 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.