

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 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, Бородин 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.