

**ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК**

**БАРОККО  
В  
РОССИИ**

**1926**





ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

---

Т Р У Д Ы  
СЕКЦИИ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ИСКУССТВ

# Барокко в России

---

---

МОСКВА

# БАРОККО В РОССИИ

Под редакцией  
проф. А. И. НЕКРАСОВА

---

1926



# О Г Л А В Л Е Н И Е.

	Стр.
Предисловие . . . . .	7
 <b>Архитектура:</b>	
<b>В. В. Згура.</b> Проблема возникновения барокко в России . . . . .	13
<b>Н. И. Брунов.</b> К вопросу о так называемом „русском барокко“ . . . . .	43
<b>А. И. Некрасов.</b> О начале барокко в русской архитектуре XVIII в..	56
 <b>Живопись:</b>	
<b>М. В. Алпатов.</b> Проблема барокко в русской иконописи . . . . .	81
<b>Г. В. Жидков.</b> К постановке проблемы о русском барокко . . . . .	93
<b>А. Н. Греч.</b> Барокко в русской живописи XVIII век. . . . .	118
 <b>Указатель рисунков.</b> . . . . .	 135
 <b>Указатель имен и названий.</b> . . . . .	 137

---

## ПРЕДИСЛОВИЕ

„Барокко“, последний великий мировой стиль, занимает умы искусствоведов не только, как исторический стиль, все же ограниченный, хотя бы и в обширных пределах географического распространения и временного развития.

Логика очевидно-закономерной эволюции стиля „барокко“ приводит к идее видеть в нем некоторый заключительный момент в более грандиозном процессе созревания, расцвета и отмирания, момент исключительного напряжения и под'ема, но, тем не менее, последних возможностей процесса в целом, уже пережившего свою наивную весну и классическое лето. С этой точки зрения термин „барокко“ получает уже не историческое содержание, а смысл общего принципа, что дает возможность во всякой художественной эволюции искать своего „барокко“, хотя бы, например, в эллинизме античности, в пламенеющем стиле готики и проч. Совершенно ясно, что при подобном осмыслении термина заключается опасность довести его до значения символа, прикрывающего в одном случае содержание, совершенно отличное от какого-либо другого случая. Эта опасность лишить термин всякого положительного содержания может быть устранена или попыткой во всех, исторически совершенно различных, случаях „барокко“ указать однообразное положительное содержание стиля, выраженного в форме (в возможности чего мы лично сомневаемся), или же вернуть термин в его историко-географические границы.

Последнее требование связано с проблемой самого происхождения стиля „барокко“, которое так охотно ведут от Рима. Но если это справедливо, то как об'яснить тот любопытный феномен, что северная Европа, вряд ли повинная в понимании и хорошем усвоении Ренессанса, так отлично усво-

ила „барокко“, логически из Ренессанса вытекающий, как закономерное его завершение? Совершенно очевидно, что исключительно быстрый переход в Германии от готики к „барокко“ и расцвет последнего плохо вяжется и с пониманием „барокко“, как заключительной стадии целостного большого процесса, как было указано нами выше, и, тем более, с стремлением придать термину „барокко“ универсальный смысл.

Чисто историко-географическое изучение „барокко“ до сих пор еще не было достаточным, чтобы, бросая его, соблазняться более общими перспективами.

Соображения, высказанные нами по отношению к искусству северной Европы, приложимы также и к истории русского искусства, не знавшего Ренессанса и прямо от средних веков попавшего в условия „барокко“. Таким образом на изучении развития русского искусства можно было бы базироваться в вопросах, представляющих интерес собственно для „барокко“.

Для понимания же истории русского искусства изучение „барокко“ является наиболее грандиозной проблемой. Уже прошло то время, когда некоторые комплексы русского искусства (напр., искусство Новгорода) превозносились, а другие порицались, как, напр., вторая половина XVII века. Вместе с спокойно-методическим отношением ко всей истории древнерусского искусства в его целом встала коренная задача решить, что же такое русское искусство древнее и русское искусство новое.

Породило ли первое второе или вторым было вытеснено; а если последнее справедливо, то не лежит ли об'яснение тому в естественном отмирании первого? Если это так, то отмерший процесс не имел ли в своем конце своего „барокко“ в его общем смысле? Не так ли следует понять „Нарышкинский“ стиль в архитектуре и школу Симона Ушакова в живописи? Но если „барокко“, как общий термин, все же имеет некоторое положительное содержание, т.-е. „барокко“ древнерусское и „барокко“ XVIII в. не есть лишь общее слово с различным содержанием, а указывает и общую природу явлений, то в чем тогда заключается родство и связь древнерусского

искусства и нового русского искусства, начавшегося с „барокко“, т.-е. с того, чем кончала Европа в большом круговороте своего художественного развития? Почему такое зарождение могло состояться и как в нем отобразился русский художественный гений?...

Вот вопросы (и многие другие), которые предстоит решать, но вполне решить теперь еще не дано. Концепций здесь еще столько, сколько исследователей, так как к этим вопросам можно подходить с множества точек зрения и, увы, при весьма неполном обследовании памятников, частью еще талящихся в неизвестности.

Противоречия авторов статей этого сборника и отсутствие фальшивого единомыслия мы считаем достоинством научной добросовестности и, вместе с тем, заранее обдуманной целью издания. Основные статьи мы делим на две части по содержанию: архитектура и живопись. В каждой из этих частей статьи идут в хронологическом порядке исследуемых памятников.

Сборник составился из докладов, читанных в заседаниях различных ячеек Секции пространственных искусств Государственной Академии Художественных Наук, которой авторы приносят благодарность за настоящее опубликование их изысканий.

*А. Некрасов.*

**АРХИТЕКТУРА**

## Проблема возникновения барокко в России

Стиль барокко в России не составил еще предмета специального исследования, не только не был рассмотрен всесторонне, подобно барокко Италии, Франции, Германии и других стран, но и не получил хоть сколько нибудь достаточного освещения коренных проблем. История его, как она выяснена на нынешний день, выглядит случайно, урезано, строится скачками, перебоями, вызывающими у трезво настроенного исследователя недоверие к истинности представляющейся нам картины. Когда свежий человек, не зараженный некоторыми предубеждениями, прочно занявшими место на страницах истории русского искусства, подойдет к интересующему нас вопросу, то он увидит, что у него есть полное основание сомневаться в истинности представлений о русском барокко. Действительно, аргументаций, перед которыми приходится смолкнуть, доводов, исключающих сомнения, он не найдет. Напротив того, он тотчас же обнаружит методологическую непоследовательность в самом подходе ко всему вообще историческому процессу русского искусства, несогласованность применяемых критериев и исследовательских приемов. „Барокко Москвы“, объединяющее архитектуру последней четверти XVII в., <sup>1)</sup> есть категория стилистическая. Ему предшествуют „Ярославские и Ростовские храмы“ — категория топографическая, а еще раньше находим „Бесстолпные храмы“, „Соборные храмы“, „Шатровые храмы“ и т. п. категории чисто типологического порядка. Итак, три точки зрения на один внутренне связанный и неделимый процесс, требующий для получения правильной общей картины одних и тех же предпосылок во всех случаях. Конечно, такая внешняя классификация наиболее проста и легко осуществима, но допустима ли она с точки зрения современного искусствознания? Можем ли мы игнорировать ряд художественных проблем, слагающих понятие стиля. И, наконец, имеем ли мы право говорить о стиле лишь с очень позднего времени, до того

---

<sup>1)</sup> См. И. Грабарь. История русского искусства (ГР т. II.). То же самое у В. Никольского. История русского искусства, Берлин, 1924 и др.

апеллируя исключительно к типам<sup>1)</sup>). Исследование типологической эволюции является, конечно, крайне существенным и даже необходимым, но оно должно базироваться на других основаниях, чем это делалось до сих пор, не итти путем чисто внешнего рассмотрения, которое приводило к тому, что, напр., Путинковская церковь помещалась в отделе шатровых храмов, в то время как с последними она не имеет ничего общего и обнаруживает как раз обратное понимание художественных задач.

Раскрытие художественной природы памятника, его имманентных качеств имеет несомненно большее значение, чем простое наблюдение его отдельных форм. История искусства выглядела бы слишком условной и мало научной, если бы стилистическую классификацию мы производили только на основании парадигм, никогда не гарантирующих нас от известной случайности, не оправданной общим положением вещей. Имея ввиду высказанные соображения, можно уже заранее сказать, что предлагаемое утверждение о конкретном содержании русского барокко и его эволюции будет сильно отличаться от существовавшего и существующего на нынешний день.

Необходимы некоторые историографические справки. У первых исследователей истории русского искусства общие представления об историко-художественном процессе были очень слабы. В сущности, мы не находим даже того, что можно было бы назвать рабочей гипотезой. Почти единственной отправной точкой являлось, заимствованное у исторической науки (Щербатов, Карамзин), разделение всего процесса на два периода—до петровский и после петровский. Если последний, вообще, оставался без рассмотрения, то первый расчленялся по смене влияний, причем последние мыслились часто весьма фантастично<sup>2)</sup>. Для нас важно то обстоятельство, что группа так называемых Нарышкинских церквей уже во второй четверти XIX в. выделялась особо. И. М. Снегирев определял ее „стилем Возрождения (Renaissance) или, лучше сказать, барокко, появившимся в Москве в конце XVII века“<sup>3)</sup>. Он же применял к этим памятникам название „италианско-русское зодчество“. Л. В. Даль, которому при-

---

<sup>1)</sup> Четкое установление стилистических норм и принципиальных категорий для древне-русского искусства является насущной задачей современного русского искусствознания.

<sup>2)</sup> См., напр., С. Kiprianoff. *Histoire pittoresque de l'architecture en Russie* S.—P.-rg, 1864.

<sup>3)</sup> Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества. Составлена А. Мартыновым. Текст И. М. Снегирева. Изд. 3. Год первый. М. 1852, стр. 24.

надлежат первые серьезные исследования в области русской архитектуры, уже решительно выделил указанную группу и применил к ней название „Петровский стиль“<sup>1)</sup>. А. М. Павлинов, написавший первую „Историю русской архитектуры“, определяет эту последнюю четверть XVII века „периодом упадка“<sup>2)</sup>, предлагая таким образом категорию совершенно бессмысленную с точки зрения современного искусствознания. Наконец, Н. В. Султанов предложил термин „Русский барокко“<sup>3)</sup>, который и получил права гражданства в современной истории русского искусства. Кроме того неоднократно употреблялось приведенное выше выражение „нарышкинский стиль“, по известной боярской фамилии, представителями которой был возведен ряд храмов, о которых идет речь. Таким образом, сейчас мы имеем общепризнанным, что с 70-х г.г. XVII века у нас появляется стиль барокко, который заканчивает собой древне-русское искусство<sup>4)</sup>. Сам собою напрашивается вопрос—а что же до того, до последней четверти XVII в.? И мы получаем ответ—„Московское зодчество“. А после?—Опять барокко, но уже другого порядка, не имеющее ничего общего с предыдущим, построенное на западно-европейских основах. Ни тот, ни другой ответ удовлетворить нас не могут. В самом деле, что такое „московское зодчество“? Крайне условный термин, применяемый к архитектуре XVII века, но по существу художественного явления ничего не определяющий и, если подумать, то, в силу его топографического характера, страдающий отсутствием какой бы то ни было исторической конкретности, ибо и постройки Казакова, Жилярди, Клейна, Щусева и др. есть в такой же мере московское зодчество. Обращаемся ко второму. Заканчивается одна художественная эпоха—барокко, и за ней начинается совершенно новая—барокко. Получается деление неделимого, какая то несурязица, в которой необходимо также разобраться.

Что же такое по существу „московская архитектура“? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, конечно, лучше всего остановиться на самых памятниках, которые позволят сделать некоторые непосредственные заключения.

---

<sup>1)</sup> „Зодчий“. 187.

<sup>2)</sup> Павлинов, А. М. История русской архитектуры. М. 1894. Кроме того см. статью в „Спутнике зодчего по Москве“ под ред. И. П. Машкова. М. 1895.

<sup>3)</sup> Султанов, Н. В. Рецензия на сочинение академика А. М. Павлинова „История русской архитектуры“, стр. 38—39.

<sup>4)</sup> Следует конечно иметь ввиду, что никто не пытался выяснить принципиально понятие предлагаемой стилистической категории.

Возьмем хотя бы церковь Николы на Берсеневке, построенную в 1656 году и достаточно характерную именно для, так наз., московского зодчества, церковь, в которой И. Снегирев усмотрел, не без некоторого для него психологического оправдания, „причудливый вкус Восточно-Индийского зодчества, соединенный с Византийским“<sup>1)</sup>).

Здесь прежде всего бросается в глаза общее живописное понимание архитектуры. Художника вовсе не интересует выявление конструктивной сущности произведения. Напротив того, в погоне за декоративностью он способен даже внести моменты, затемняющие этот конструктивный смысл вещи. Свет и тень приобретают значение существеннейшего фактора, в значительной мере способствующего организации художественного впечатления. Интересно, что архитектурная поверхность воспринимается как единый массив, нечто целое, несмотря на то, что фасад изобилует членениями; объясняется это отчасти тем, что последние имеют, так сказать, скульптурный характер. Горизонтальные тяги, сдерживающие противонаправленное движение, в то же время выражены не столь ярко; так, напр., широкий декоративный пояс антаблемента перебит и почти совсем закрыт оконными наличниками, которые, таким образом, связывают низ с верхом. Пояс с кокошниками, отчеркнутый карнизом, все же внутренне неразрывен со всем массивом и вытекает из него, как непосредственное продолжение.

Если с точки зрения рассмотрения тех же факторов подойти к архитектуре XVI века, то здесь мы найдем совсем другое художественное решение. Возьмем, напр., Смоленский собор Новодевичьего монастыря (1550). В нем, как и в Успенском соборе (1475—1479), простые расчленения с полной ясностью намечают отдельные части архитектурного тела и последовательно отвечают всей тектонике сооружения. Общий смысл произведения построен не на пятне, как это мы видели в церкви на Берсеневке, а на архитектурной схеме. Это легко проверить, попробовав сделать транскрипцию того и другого памятника, хотя впрочем и без этого вся принципиальная разница данных примеров ясна.

В такой же мере, как рассмотренное обстоятельство, различно понимание архитектурной материи и способов ее выражения. В примере XVI ст. материал подчинен архитектоническому замыслу, ограничен строгими рамками схемы, которая из аморфной массы делает его художественно организованным. В Берсеневской же церкви приходится отметить

<sup>1)</sup> Русская старина А. Мартынова. Изд. 3. Год 1, стр. 33.

как раз обратное. Материальная масса не только не урегулирована, но она получает полное господство, все превозмогает. Она становится тягучей, необычайно плотной, непроницаемой и подавляющей. Это хорошо чувствуется на верхнем поясе кокошников, кажущихся задавленными простенками. Понятия главного и подчиненного перемещаются. В результате мы имеем преобладающий характер тяжеловесности; архитектура эта основана на впечатлении массивности.

Наконец, следует обратить внимание на то, как решена проблема движения в интересующем нас памятнике. Движение имеет несколько исходных точек, сталкивающих его в центре фасада. Строгая координация отсутствует, благодаря чему наблюдается замкнутый и довольно стремительный кругооборот. Известная напряженность усложняется еще тяжелым крыльцом, дающим ряд кривых и волнообразных линий.

Приведенных наблюдений над памятниками достаточно для того, чтобы сделать некоторые предварительные заключения. Установленные принципы: живописность, единство стены при скульптурном ее понимании и разработке, массивность, интенсивность замкнутого движения являются, как известно, основными принципами архитектуры барокко, в корне отличными от классических принципов, созданных итальянским Ренессансом, и указывают на то, что в данном случае мы имеем дело с продуктом именно некоего барочного способа мышления.

Чтобы показать, что рассмотренный памятник не есть исключение, какой то случайный эпизод в архитектуре середины XVII в., нужно взглянуть на другие одновременные произведения. Рядом с Берсневской церковью можно поставить церкви в Козьмине монастыре Владимирской губ. <sup>1)</sup> и в селе Пояркове Московского уезда (1665) <sup>2)</sup>, даже иконографически до некоторой степени, схожие, с нашим памятником. В обеих вещах скульптурное понимание стены и единство какой-то, хочется сказать, тягучей массы чувствуется в еще большей степени. Характер тяжеловесной массивности насыщает художественное впечатление. Великолепным примером, показывающим отношение архитектора середины XVII века к строительной задаче, является Казанская церковь Троицкого монастыря в Муроме (1648, рис. 1).

<sup>1)</sup> ГР. II, 131; точная дата неизвестна.

<sup>2)</sup> См. Известия Имп. Археологической Комиссии. вып. 48. (Вопросы реставрации, вып. 11) СПб. 1913, стр. 5. Шатровая колокольня этой церкви, к сожалению, не воспроизводившаяся, на сквозных арках (прежде стояла свободно) представляет единственный пример двух прорезных восмериков на четверике.

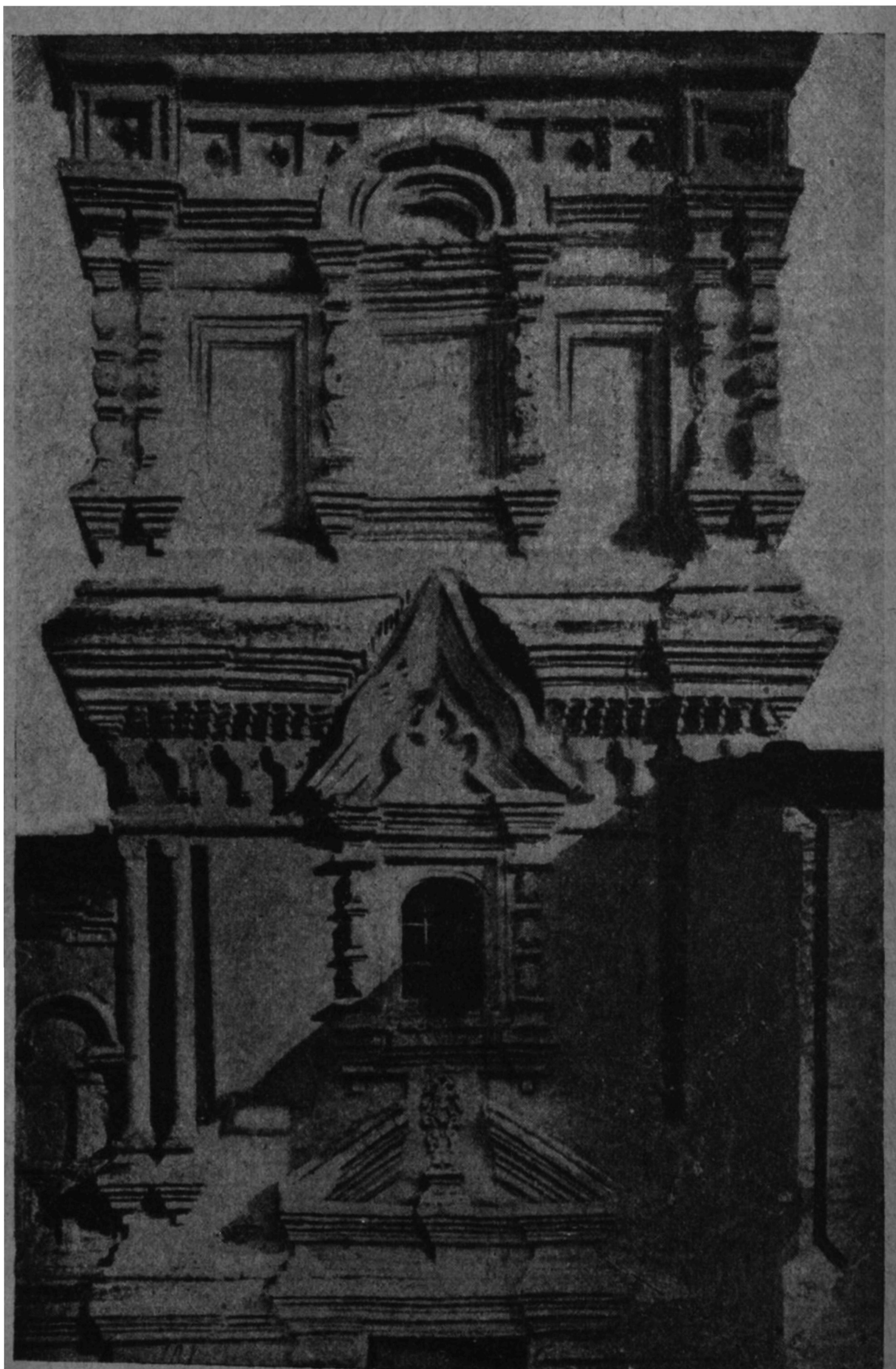


Рис. 1. Казанская церковь Троицкого монастыря в Муроме.

Поверку вскрытых черт можно было бы продолжить и на других примерах. Сейчас же возьмем церковь Иоанна Златоуста в Коровниках в Ярославле (1654)<sup>1)</sup>, которая к сумме сделанных наблюдений прибавит еще нечто новое. Одной из наиболее характерных особенностей этого храма является его керамическая декорация, играющая важную роль в организации художественного образа. Следовательно, здесь в архитектуру введена проблема цвета, появление которой опять таки свидетельствует о живописном ощущении. Это живописное ощущение наталкивает архитекторов на полихромную, почти неизвестную предыдущей эпохе, во всяком случае применявшуюся до этих пор в ничтожных размерах. Новый Иерусалим, Ярославские храмы, Крутицкий терем дают великолепные примеры полихромной архитектуры, осуществленной при помощи керамической облицовки<sup>2)</sup>. Кроме такой облицовки употреблялась просто роспись, которой покрывались наружные стены. В некоторых случаях роспись носила иллюзионистический характер и должна была вызывать ощущение реальной архитектуры. В связи с этим нужно отметить в высшей степени знаменательное отношение к старым памятникам. Они в их однотонной строгости не удовлетворяли новому вкусу эпохи. Белые стены Василия Блаженного покрываются пестрым орнаментальным узором<sup>14)</sup>, то же самое происходит с некоторыми другими памятниками. Эти факты лучше всего говорят о разном понимании художественных задач двумя столетиями. Фасад в середине XVII в. всегда понимается, как нечто живописное или скульптурное. Новое понимание, хоть и не является принадлежностью одного только барокко, но, при наличии других признаков, служит достаточным свидетельством в пользу последнего.

Таковы общие показания отдельных памятников, так наз. Московской архитектуры, к которой позднее мы обратимся за более подробными ответами. Сейчас же, следовательно, устанавливаем существование в ней в это время некоторых общих принципов, свойственных стилю барокко. Обнаружение их на русской почве в середине XVII века отнюдь не должно казаться странным, так как это только отвечает логике мирового художественного процесса. Несмотря на всю своеобразность русского искусства, в настоящее время никто, конечно, не станет рассматривать его, как совершенно изолированное явление, двигавшееся по каким то своим, частным законам; а, как эпизод мирового искусства, оно, разумеется, должно

---

<sup>1)</sup> См. Павлинов, А. М. Древности Ярославские и Ростовские. М. 1893.

<sup>2)</sup> См. Д. Иванов. Искусство керамики М. 1925, стр. 11-17.

более отвечать художественным тенденциям, свойственным эпохе, т.-е. тенденциям барокко, в XVII в. отличавшегося, как известно, особой активностью.

Где же первоначальные корни русского барокко? Так как нам приходится иметь дело лишь с одним из проявлений великого мирового стиля, то для уяснения этого, уже исторического вопроса, не лишне вспомнить общие вехи развития стиля в Западно-Европейских странах, чтобы ясно представить себе тот фон, то обрамление, куда должно быть вписано русское барокко.

В решении проблемы барокко до сих пор не достигнуто полного единодушия, несмотря на то, что этот вопрос занимал историков искусства еще со времен Буркгардта, давшего первую общую характеристику стиля. Уже этим исследователем генетика нового понимания связывается с лестницей Лаугензиан'ы<sup>1)</sup>. Буркгардт намечает и дальнейшую схему стиля, разделяя его на два периода, из коих последний начинается Бернини. Такие определения для эпохи, следовавшей непосредственно за высоким Возрождением, как время великих теоретиков<sup>2)</sup>, выходят за границы стилистических определений и поэтому не могут нас особенно занимать. Интереснее вопрос с поздним Ренессансом, на котором подробно останавливался Гурлитт<sup>3)</sup>, включавший в эту рубрику последователей Палладио, в отличие от последователей Микель-Анжело; возникновение же барокко он связывает с Флоренцией и деятельностью Буонталенти. Роль Микель-Анжело, справедливо получившего наименование „отца барокко“, Гурлиттом, по выражению Ригля, „не увидившим за деревьями леса“, не подчеркивается, как бы того следовало ожидать. С гораздо более широким пониманием подошел к вопросу Вельфлин, который во многом продолжил Буркгардта<sup>4)</sup>. Он выяснил с полной безусловностью, что родиной барокко был Рим и корни его теснейшим образом связаны с Микель-Анжело. Своеобразное понимание ряда художественных проблем устанавливается еще в первой половине XVI века. „После 1520 года уже не возникало безукоризненно чистых по стилю произведений. То тут, то там появляются предвестники новой эпохи. Затем они становятся все чаще, побеждают и овладевают общим течением искусства—начинается барокко. Ничего нельзя возразить против того, чтобы моментом зрело-

<sup>1)</sup> J. Burckhardt. Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. 8 Aufl. II. Leipzig und Berlin 1901, I. 328—366.

<sup>2)</sup> F. Durm. Die Baukunst der Renaissance in Italien. Stuttgart, 1903.

<sup>3)</sup> C. Gurlitt. Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassicismus. Stuttgart, 1886.

<sup>4)</sup> Wölfflin, H. Renaissance und Barock. Münch., 1888.

сти нового стиля считать 1580 год<sup>1)</sup>. Шмарсов<sup>2)</sup>, устанавливая иные принципиальные точки зрения и указывая в противовес живописному на пластический характер первого периода барокко, в исторической части не имеет резких расхождений с Вельфлином, хотя не причисляет А. да-Сангалло к мастерам барокко. Ригль симптомы барокко находит уже в потолке Сикстинской капеллы, что должно было решающим образом сказаться в ближайшие годы<sup>3)</sup>. Таким образом, можно считать доказанным, что уже к последней четверти XVI ст. барокко окончательно складывается.

Сейчас наиболее интересным представляется вопрос продвижения стиля на север и постепенного его распространения по Европе. Проследить этот процесс здесь гораздо труднее, чем в Италии, потому что северная Европа не знает единого барокко с ясно очерченной формальной системой и стиль этот является в каждом отдельном случае сложным образованием из местного Ренессанса, еще более старых традиций и итальянских влияний.

Ренессанса в подлинном смысле этого слова не знала ни Франция, ни Германия, ни другие более мелкие страны. Воздействие же итальянской орнаментики и мотивов начинает сказываться уже в последние годы XV века. Таким образом, XVI столетие протекает под знаком местного Ренессанса, своеобразный характер которого определяется, главным образом, переработками свежих готических настроений; пламенеющая готика в некоторых случаях сыграла не меньшую роль в образовании стиля, чем самый итальянский Ренессанс. Вообще же следует указать на то, что почва для развития барокко, благодаря *style flamboyant*, была крайне благоприятна. Последний, в сущности говоря, есть своего рода „готическое барокко“ и как Ренессанс вылился в барокко, так несколько раньше, но по смыслу совершенно параллельно готика вылилась в пламенеющий стиль<sup>4)</sup>. Его реминисценции, встречаемые на протяжении всего XVI стол., были в значительной мере причиной того, что чистого Ренессанса, основанного не на формальных, а более глубоких принципиальных признаках, северная Европа, в сущности говоря, и не знала. Поэтому-то трудно провести черту, которая разграничивала бы для северных стран две эпохи. Но во всяком случае повсюду около 1600 года можно уже смело говорить о барокко, с явным влиянием итальянских

1) Г. Вельфлин. Ренессанс и барокко. СПб. 1913, стр. 3—4.

2) А. Schmarsow. Barock und Rokoko, 1897.

3) А. Riegl. Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien, 1908, S. 31. Новое издание 1923 года.

4) Геймюллер *style flamboyant* сближает с рококо. (Geschichte der Renaissance in Frankreich. Stuttgart. 1898, S. 25 в Handb. d. Arch. II).

образцов стиля. Таким образом, с начала XVII века барокко подчиняет себе все проявления художественной мысли. Только в восточных архитектурах, в силу их особой психической и формальной природы, пока еще не установлены барочные принципы, хотя и там в это время есть некоторые общие с европейским искусством идеи.

Обращаясь после сделанного отвлечения к России, мы в праве ожидать встретиться и здесь в начале XVII в. с искусством барочным, хотя бы по своему смыслу, поскольку для нас известно стилистическое окружение. Возвращаясь к вопросу о генезисе русского барокко, укажу, что с одной стороны тут должны были сказаться внутренние стремления эпохи, универсальные, почти интернациональные, имманентные художественные принципы, с другой же формальные и идеологические воздействия соседей.

Последнее обстоятельство может быть в некоторой мере учтено на основе исторического материала. Мы знаем, что всегда существовавшее общение России с Западом с конца XVI ст. принимает особенно оживленный темп<sup>1)</sup>. Иностранцы, преимущественно немцы, целыми толпами приезжают в Москву и, разумеется, приносят с собой последние течения западной культуры. Среди этих приезжих находим большое количество художников и ремесленников. Разноязычные люди с различными творческими дарованиями и подготовкой сходятся в Московском государстве для создания наряду с местными мастерами, произведений искусства. Пока еще не разработан архивный материал, долженствующий пролить свет на этот смутный вопрос, мы располагаем совсем неполными данными, но и их достаточно, чтобы говорить о систематическом перенесении на русскую почву, через посредство живых передатчиков, идей и приемов современного западного искусства.

В 1621 г. в Москву приезжает англичанин Христофор Галловей, который занимается архитектурными работами; до нас дошло великолепное его сооружение—верх Спасской башни, надстроенный над древним основанием, возведенным еще Антонио Соларио. Произведение это, достаточно необычайное для тогдашней Москвы, представляет сложное образование, в котором элементы поздней готики одухотворены некоторым барочным выражением<sup>2)</sup>. Главное декоративное богатство сосре-

1) См. Ключевский. Курс русской истории, ч. II, Пт. 1918.

2) Спасская башня дошла до нас с некоторыми переделками. Через год после построения она сгорела и была вторично окончена постройкой в 1628 г. В 1654 г. башня снова сгорела. Пострадала она также и в пожаре 1737 г. Кроме того, производились многочисленные ремонты и поновления. В ныне пустующих нишах прежде были скульптурные изваяния. См. С. П. Бар-

доточено на уровне 6 этажа, на завершении четырехгранника, за которым начинается узкий восьмигранник с шатром. От последнего к основанию перекинута аркбутана, вполне понятные именно англичанину. Дуги, являющиеся доминирующей формой, поддерживаются ренессансными колоннами и розетки также свидетельствуют о не-готическом происхождении этой формы. Пирамидки и фигурные фиалы—в основе готические, как мы знаем, получили повсеместное распространение в северо-европейском барокко, с которым Спасская башня несомненно связана. Решать подробно вопрос о генезисе форм ее для нас сейчас не представляется столь существенным. Гораздо важнее факт появления этого произведения в 1624 году, что не могло пройти бесследно для русского художественного сознания, имевшего постоянно перед глазами в Спасской башне яркий образец западного искусства<sup>1)</sup>.

Тому же Галловею принадлежало здание Печатного Двора (1644—45), сломанное позднее<sup>2)</sup>. При некотором сходстве со Спасской башней черты барокко здесь выражены вполне очевидно. Это особенно сказывается в решении нижней части с четырьмя массивными колоннами с композитными капителями.

Возможно, что при некотором участии иностранных художников протекало сооружение русскими мастерами нового царского дворца — теремов в 1635—36 г. г., опять таки дающих нам памятник в общем барочной архитектуры, в сильной мере отразивший северный Ренессанс. Несомненно, что терема служили постоянным источником, из которого черпались мотивы последующей архитектурой. Приведенные справки важны в том отношении, что они показывают нам факт существования в 20-х годах на московской почве памятников, в которых сказался вполне явственно дух барочного искусства.

Если примеры явно западного понимания в реальной архитектуре насчитываются единицами, что не может не объясняться отчасти гибелью многих таких произведений, то в рисуночных изображениях мы находим массу интересующих нас образцов. Архитектурные фоны икон и фресок демонстрируют подавляющее богатство западно-европейских архитектурных форм, говорящее о привычности и понятности этих форм у нас в первой половине XVII века.

---

Бартенев, „Московский Кремль в старину и теперь“. М. 1912, т. II. стр. 121—150, там же чертежи памятника, исполненные архитект. Герасимовым (стр. 124, 125, 127).

<sup>1)</sup> В 1685 г. на Троицкой башне был возведен верх „против Спасской башни“, слабый по мастерству в сравнении со своим прототипом. См. чертежи Бартенев, *Op. cit.*, 154.

<sup>2)</sup> Башня над воротами сломана в 1773 г., остальные постройки по улице в 1810—1814 г.г. (В. Румянцев, „Древние здания Московского Печатного двора“. М. 1869. Там же воспроизведены старые чертежи).

Почва для развития некоторых принципов барокко была чрезвычайно благоприятна. Природа русской художественной самобытности имеет тенденцию к мироощущению, отчасти близкому барокко; здесь достаточно вспомнить хотя бы любовь к живописности, лежащую в центре этой самобытности <sup>1)</sup>).

Оценивая историческую и социальную обстановку, мы имеем все основания предположить, что начало нового стиля должно быть приурочено к началу сложения новой московской монархии со всеми ее последствиями после смутного времени. В первые годы XVII века общественное сознание и силы были направлены всецело на экономические и политические вопросы. Строительство же замирает и начинает снова развиваться уже к 20-м годам, т.-е. непосредственно перед только что рассмотренными сооружениями <sup>2)</sup>).

Теперь обратимся опять к архитектурным памятникам XVII века, чтобы более подробно проследить развитие новых идей.

В качестве предварительного замечания необходимо указать, что старые типы продолжают жить на протяжении всего столетия. Иной раз поистине поразительна та стойкость архитектурной иконографии, с которой приходится сталкиваться. Так, напр., в с. Петровском на Москве-реке мы имеем шатровую церковь, построенную в 1685 году, т.-е. в самый разгар уже вполне откровенного барокко <sup>3)</sup>). Церковь эта, несмотря на запрещения духовных властей и внутреннее изжитие данной формы, показывает монументальный, спокойный шатер, поставленный на простой четверик низа <sup>4)</sup>). Лаконизм средств повсюду доведен до последней степени; весь памятник овеян серьезным духом XVI столетия. Можно было бы привести целый ряд примеров, где почти в чистом виде сохраняются формы, выработанные древне-русским зодчеством <sup>5)</sup>).

<sup>1)</sup> См. И. Забелин. Черты самобытности в древне-русском зодчестве. М. 1900.

<sup>2)</sup> Следует заметить, что сооружений первого десятилетия XVII века осталось незначительное количество и большинство их сильно переделано.

<sup>3)</sup> Памятник этот до последнего времени никем не обследовался и нигде не воспроизводился. Мною он упоминался в брошюре „Экскурсии в подмосковные“. Изд. М. и С. Сабашниковых. М. 1924, стр. 15 и „Очерке Московской архитектуры“. (Вся Москва на 1926 г., стр. 144.)

<sup>4)</sup> Необходимо, однако, заметить, что шатер изнутри закрыт и, таким образом, пространственное решение является типичным для XVII века.

<sup>5)</sup> Конечно, еще больше памятников, в которых из общей традиционной схемы прорывается новое понимание. Таков, напр., собор в Каргополе, скомпанованный в типе старых соборных храмов XVI ст. Если мысленно, отбросить декоративный убор барочного характера, то и тогда все же останется карниз под закомарами, к тому же перебитый окнами, что характеризует совсем иное, чем в XVI в., понимание.

Однако историю искусства нельзя строить на этих архаизирующих памятниках. Органическая же эволюция развивает старые формы, придавая им иное выражение, устанавливает новые приемы, новое понимание. Развитие регулируется, главным образом, принципом живописности и потому, как мы это увидим позднее, ярче всего сказывается на тех элементах архитектуры, которые по существу своему имеют декоративное значение.

Обращаюсь к общему пониманию архитектурных масс. В XVI веке последние развертываются преимущественно в вертикальном направлении. Шатровый тип явно рассчитан на интенсивный взлет храмового сооружения. Тип храма XVII в. строится на ином принципе. Большинство сооружений, показательных именно для XVII ст. и свободных в той или иной мере от пережитков, трактует массив, если не в ширину, то уравновешивая его в горизонтальном и вертикальном протяжениях.

В связи с этим находится направленность и интенсивность общего движения масс. Оно всегда замкнуто и лишь в редких случаях выходит на периферию. Медлительная текучесть и плавность наблюдаются в большинстве памятников. Старый прием кокошников „в перебежку“<sup>1)</sup> вовсе не дает резкой устремленности вверх, как это могло бы казаться. Благодаря ритмической повторяемости формы, движение, ими проводимое, теряет всякую остроту и заставляет зрение пробегать по горизонтальным рядам. Эта повторность горизонтальных восприятий, непосредственно следующих одно за другим, создает смысл как бы обратного движения сверху вниз, сдерживающего движение основной массы. Храм Покрова Богородицы „в Рубцове“ (1627) дает возможность проверить это наблюдение. Динамические акценты приходятся на нижней части кокошников там, где один соприкасается с другим; второй ряд, не имеющий карнизов или кронштейнов на местах этих касаний, тем самым допускает мыслимое продолжение движения в обратную сторону, внутрь. То же самое можно видеть на церкви Николы в Пыжах (1670) и др.<sup>2)</sup> Кроме того между рядами иногда вводятся карнизы и, наконец, самая линия получает неумеренную растянутость, как, напр., в ц. Троицы в Костроме (1645—50), где на западной и восточной стенах умещено по шести мелких кокошников. Таков в сущности харак-

---

<sup>1)</sup> Первый пример их находим в соборе Саввино-Сторожевского монастыря. Проф. А. И. Некрасов высказывает предположение о происхождении этого приема из Сербии. (Византийское и русское искусство. М. 1924, стр. 101).

<sup>2)</sup> То же, но выраженное в несколько меньшей степени, находим в неисследованной, но чрезвычайно интересной ц. села Комягина Московского уезда.

тер движения верха, а благодаря этому и общих динамических соотношений во всех памятниках XVII века, имеющих по-закомарное покрытие. Здесь мы имеем дело с определенным пониманием компановки архитектурных масс.

Это, будем говорить, горизонтальное понимание объясняет между прочим и развитие в XVII веке аркад, а также их отличие от аркад XVI ст. Так, напр., в Коломенском храме (1532) в подклетной части мы имеем ряд высоких пролетов, которые уже сразу готовят зрителя к движению верха. Примечательно то обстоятельство, что полуциркульные пролеты имеют архивольты с подвышениями. Таких подвышений в аркадах XVII века мы никогда не встретим; их не употребляли, дабы не делать намека на устремленность движения в одну сторону. Пролеты распространяются в ширину; дуга же арки теряет свое напряжение, расплзается, принимает эллиптическую или параболическую форму. Наконец, получает широчайшее распространение мотив подвесной гирьки, впервые употребленный Фиораванте в западном крыльце Успенского собора. Первым примером этой формы в XVII веке следует, кажется, считать Золотое крыльцо теремов, которое явилось в своем роде русской Лауренцианой. Здесь встречаем все те приемы разрешений крылец, которые проходят перед нами на протяжении последующих десятилетий. Здесь между прочим находим и косую арку, благодаря применения которой достигнуто такое интересное и по барочному напряженное разрешение входа Тайнинской церкви (1675). Подвесная гирька, создавая сложное движение, в то же время задерживает его в поле самой арки. Очевидно, исходя уже из живописных стремлений, увеличивали число этих гирек и доводили иногда до трех в одном пролете, как это имеет место в южных воротах Ростовского Борисоглебского монастыря<sup>1)</sup> или „святых воротах“ Николо-Улейминского монастыря близ Углича<sup>2)</sup>.

Выше было прослежено движение общих архитектурных масс. Теперь следует посмотреть характер движения фасада. Пример, разбиравшийся в самом начале, показал нам довольно интенсивное и разнонаправленное движение, в значительной мере регулировавшееся декоративными наличниками окон. Последнее обстоятельство очень важно и из наблюдения ряда памятников диктует определенный вывод, что движение фасада в архитектуре XVII века почти целиком обуславливается его декорацией. Памятуя роль верха, а также присутствие задерживающих горизонтальных членений, мы заранее

<sup>1)</sup> См. Б. фон-Эдинг. Ростов Великий—Углич. М., изд. Кнебель, 8. а. стр. 100, 101.

<sup>2)</sup> Ibid., стр. 181.

можем предвидеть, что оно заключено в строго очерченные рамки и не находит в общем разрешения. Это отсутствие консонанса придает фасаду известное беспокойство, нервность, столь характерные для искусства барокко. Высшее проявление такой эмоциональности находим в Останкинской<sup>1)</sup> и Марковской<sup>2)</sup> церквях, где все находится в стремительном круговороте.

В качестве характерной черты русского барокко должен быть отмечен системастически проводимый принцип наружной ассиметрии, которая вполне ответила специфической конструкции русского художественного сознания и имеет давнюю традицию<sup>3)</sup>. Но по сравнению с XVI веком наблюдается сильнейшее развитие указанной черты, что стоит прямо пропорционально развитию общего чувства живописности.

Два фасада одного и того же здания часто получают различное решение и, таким образом, создают сложные угловые аспекты на две ассиметричных стороны, в результате чего получается сложное и беспокойное впечатление. Примерами такого порядка может служить Великоустюжская Вознесенская церковь (1648)<sup>4)</sup> или, скажем, собор в Романове-Борисоглебске<sup>5)</sup> — выразительнейшие образцы занимающего нас стиля.

В границах одного фасада ассиметрия проводится не только на неравномерном распределении декорации и уборных частей, но и на таких органических моментах, как, скажем, пролеты. Северный фасад церкви Владимирской Богоматери в Каргополе (1653)<sup>6)</sup> имеет три окна, расположенных приблизительно по диагонали и то сдвинутой и не выдержанной. Портал никак не связан с этими окнами. Помещение окон на различном уровне, что вовсе не соответствует внутренним по-этажным разделениям, крайне характерно. В упомянутом соборе Романово-Борисоглебска „вся архитектура верхнего этажа разбита крайне неправильно, так что одни пролеты являются уже или шире других“<sup>7)</sup>. Еще чаще и уже вполне сознательно, ибо здесь всякая мысль о случайности отпадает, применение ассиметрич-

---

<sup>1)</sup> Памятники древнего русского зодчества, сост. В. Суловым (ПДРЗ) в. VI, СПб, 1900.

<sup>2)</sup> ПДРЗ, I, 1—7.

<sup>3)</sup> См. И. Забелин. Черты самобытности, стр. 48, 65. Принцип живописности отчасти может быть наблюдаем в соборе Василия Блаженного, являющегося прямым предшественником в этом отношении; произведений XVII века.

<sup>4)</sup> См. В. Дунаев. Город Устюг Великий. Изд. 2. М. 1919.

<sup>5)</sup> ПДРЗ, V, 2—6.

<sup>6)</sup> ГР. II, 142.

<sup>7)</sup> Сулов, В. В. Очерки по истории древне-русского зодчества, СПб. 188, стр. 120. Об общей ассиметрии фасадов собора дальше, стр. 121—122.

ной декорации наличников окон. Здесь можно было бы привести множество иллюстраций, но я ограничусь только двумя указаниями—на окна церкви Сретения в Гороховце Владимирской губернии (1689)<sup>1)</sup>, прилегающие одно к другому и по разному очерченные и отделанные, и на Марковскую церковь где можно найти великолепные примеры декоративной асимметрии.



Рис. 2. Наличники церкви Сретения в Гороховце.

В целом, это явление существенно влияет на характер движения фасада, постоянно внося в последнее не скоординированность и случайность. Интенсивность же его в связи с этим, конечно, сильно повышается.

Уже вначале говорилось о стремлении, на ряду с развитием горизонтальных расчленений, ослабить их значение. Нарушение карнизов мы должны возвести в сознательный и систематически проводимый принцип. Течение карнизного пояса почти всегда перебивается пролетом или врезающимся обрамлением

<sup>1)</sup> Дата дается по Ушакову—Спутник по древнему Владимиру и городам Владимирской губ. Владимир. 1913, стр. 428.

его. При нескольких таких врезях горизонтальный характер этого архитектурного элемента совершенно утеривается. Вместе с тем устанавливается стремление к известному сцеплению форм, связыванию их в нечто продолжающее одно другое. Общий смысл этого явления должен нами определяться, как стремление к созданию единства фасада, наряду с богатством его расчленений, т.-е. стремление к общему принципу стиля барокко.

С точки зрения разнонаправленности сил интересны ряды кокошников, которые по своему смыслу должны быть горизонтальным членением фасада. Между тем горизонтальный характер постоянно утеривается, благодаря внутреннему противоречию, заключенному в форме каждого кокошника. Изогнутость его столь интенсивна и определяюща в смысле движения, что вертикальные силы берут в каждом отдельном случае перевес. Ритмическая же повторяемость по горизонтали задерживает это отдельное движение. Получается характерная для барокко борьба сил, сталкивающихся и взаимно подчиняющих друг друга. Сличения верхних кокошников с древнерусскими закомарами лучше всего раскрывают художественный смысл первых и все их отличие от последних.

Не безынтересно сделать еще общее замечание, так сказать, фактурного свойства. Сравнение занимающих нас памятников с древне-русскими говорит о страшном огрубении поверхности в первых. Как будто бы техническое мастерство здесь падает. Несколько неряшливая лапидарная трактовка прослеживается повсюду. Чтобы убедиться в указанном обстоятельстве, достаточно сличить, скажем, портал церкви Сретения в Борисоглебском монастыре близ Ростова с любым из древне-русских порталов. Эта грубость в некоторой мере способствует созданию известного барочного впечатления.

Если рассмотренными принципами русская архитектура XVII века соответствует общему смыслу западно-европейского барокко, то в понимании пространственной проблемы она занимает особую позицию. Этот существеннейший момент и заставляет вносить некоторую оговорку в предлагаемое решение проблемы генезиса стиля в России.

П. Франкль вполне справедливо предлагает понятие типического пространства, определяемого характером и назначением здания, имеющей здесь место целью человека <sup>1)</sup>. Но абсолютное пространственное чувство, присущее вообще эпохе, и в рамках типического пространства стремится прорваться наружу.

<sup>1)</sup> P. Frankl—Die Entwicklungsphasen der neuere Baukunst. Leipzig, 1914, S. 14—15.

Наблюдения над интересующей нас архитектурой дают аналогичные результаты как в области церковных, так и гражданских памятников. Как общее стремление, должно быть отмечено развитие во внутренних помещениях ограниченного пространства, не отвечающего динамике фасада. Шатровые постройки XVI века стесненности горизонтального протяжения противопоставляют неумеренное развертывание вверх; все пространственное движение направляется к открытому световому шатру и дальше распределяется по его граням. XVII век вместо этого дает сомкнутый свод, или сковывающий окончательно внутреннее пространство или оставляющий слабый выход в незначительных по об'ему прорезах куполов. Чаще бывает открыта средняя глава и лишь в редких случаях боковые; всего же распространеннее совершенно глухой свод, в гражданских сооружениях, являющийся единственной формой перекрытия. И в том и другом разрешении мы не имеем свободы, широты пространства западно-европейского барочного *intérier*'а, достигнутой большим центральным куполом или глубинным плафоном. Наряду с ограниченностью следует отметить принцип дифференциации пространства на отдельные изолированные помещения, в храмах—трапезная, центр, алтарь, приделы, в гражданских постройках—ряд небольших палат. Система пространства продольного, направленного по главной оси, классическим примером которой может служить Успенский собор, нередко сменяется противоположной системой пространства, развернутого в ширину. Этому в значительной мере способствует бесстолпность, удаление опор, направляющих зрение по продольной линии; играет также роль развитие иконостасных стенок, совершенно отрезающих алтарное помещение, что обуславливает утерю органической связи этой части с главным квадратом. Такое понимание пространства вызывает появление в Ростовских церквях каменных поперечных барьеров солей со сквозными аркадами.

Поперечно понятое пространство, определившее и форму плана, находим во многих сооружениях<sup>1)</sup>. Можно указать на разрушенную в 1888 г. трехшатровую церковь Иоанно-Предтеченского монастыря в Казани (1652) г.<sup>2)</sup>, где за квадратной трапезной частью следует растянутый четырехугольник самого храма, имевший коробовое покрытие. Почти аналогичный прием дает церковь Рождества в Путинках (1652), перекрытая ко-

<sup>1)</sup> Памятники, подобные Троицкому собору Макарьевского Желтоводского монастыря (1658), где ярко выражена продольность, являются редкими исключениями. В названном памятнике растесанная алтарная стена первоначально была сплошной каменной.

<sup>2)</sup> ПДРЗ, VII, 7.

рытчатым сводом. Путем опущения внутренних стенок из алтарной части делается также удлиненное помещение, как это видим в Смоленской церкви упраздненного Воскресенского монастыря в Угличе (1674)<sup>1)</sup>; таким образом, здесь два широких пространства, отделенных одно от другого каменной стенкой<sup>2)</sup>).

Таковы важнейшие наблюдения в области общего понимания архитектурных задач и методов художественного выражения.

Конечно, понятие исторического стиля нельзя устанавливать на основании только одной системы художественных принципов. Мы обязаны также определить систему приемов и формальных признаков, дающую возможность с большей уверенностью говорить о принадлежности того или иного памятника к интересующему нас стилистическому явлению.

XVII век, как уже можно было отчасти заключить из предшествующего, вносит много формально новых моментов, которые и должны быть отнесены на счет стремления к новой выразительности. Поскольку здесь не пишется история стиля, а делается попытка установления известных вех стилистического развития, можно будет ограничиться указанием только на некоторые приемы и формы, особенно характерные для начального периода русского барокко, высказавшегося, как уже говорилось только, в фасадных решениях.

Историческая задача сильно затрудняется тем, что мы имеем сравнительно ограниченное количество памятников первой половины XVII века. Кроме того точная датировка для целого ряда вещей отсутствует. Поэтому я не буду придерживаться хронологической последовательности внутри интересующей нас группы.

Для освещения поставленной проблемы особенно интересно остановиться на рассмотрении разрешения фасада, где по преимуществу нашли свое отражение уже непосредственные формы западного искусства. Фасад расчленяется в горизонтальном и вертикальном направлениях сильно выступающими частями. Великолепным примером крайне барочного характера в западном смысле является южная стена церкви Грузинской Бо-

---

<sup>1)</sup> ПДРЗ, VI, 4.

<sup>2)</sup> Подобное же, но менее ярко выраженное, решение дает ц. Благовещения в Чудовом монастыре. ПДРЗ, V, 7. Неразделение алтарей наблюдается и в Ростовских церквях.

гоматери, относящаяся к 1634 году (рис. 3)<sup>1)</sup>. Многообломные карнизы дают четкое поэтажное разделение<sup>2)</sup> (третий этаж не



Рис. 3. Южная стена цер. Грузинской Богоматери.

<sup>1)</sup> Со слов Снегирева Грузинская церковь всеми исследователями считалась построенной в 1628 г. и расширенной в 1653. Первая дата относится повидимому к деревянной церкви, последняя же во времени окончательного устройства внутреннего убранства. Документальное свидетельство указывает, что церковь была освящена в 1634 году. (Материалы для истории, археологии и статистики Московских церквей. М. 1884, стр 371; см. также Труды церковно-археологического отдела Общ. Любит. Духовн. Просвещ. М. 1911, стр. 141).

<sup>2)</sup> Прием этот впервые применен Фиорава нте в Успенском соборе.

отвечает внутреннему оформлению), свободно преодолеваемое интенсивным движением широких пилястр нижнего этажа, продолженных во втором и третьем этажах парными полуколоннами на пьедесталах. Раскреповки карнизов и фронтонные наличники окон дополняют чисто барочную выразительность этой стены, рассчитанной кроме того в значительной мере на игру светотени. Здесь мы имеем некоторое претворение западноевропейского *palazzo* северо-итальянского круга.

Можно было бы привести несколько менее эффектных образцов, из коих назову—юго-западный придел Вознесенского храма в Устье Великом (1648) и придел Неопалимой Купины Путинковской церкви. Несколько отличную, исключительно вертикальную систему расчленения находим в московской церкви Косьмы и Дамиана в Садовниках (1657), с четко профилированными пьедесталами во втором этаже (рис. 4).



Рис. 4. Церковь Козьмы и Дамиана в Садовниках.

Менее органичным, но также характерным для художественного понимания XVII в. является фасад церкви Воскре-

сения на Дебре в Костроме (1650), где полуколонны второго этажа упираются пьедесталами в середины оконных фронтонок, а надкарнизные кокошники сообщают всему произведению более сложное движение (рис. 5).

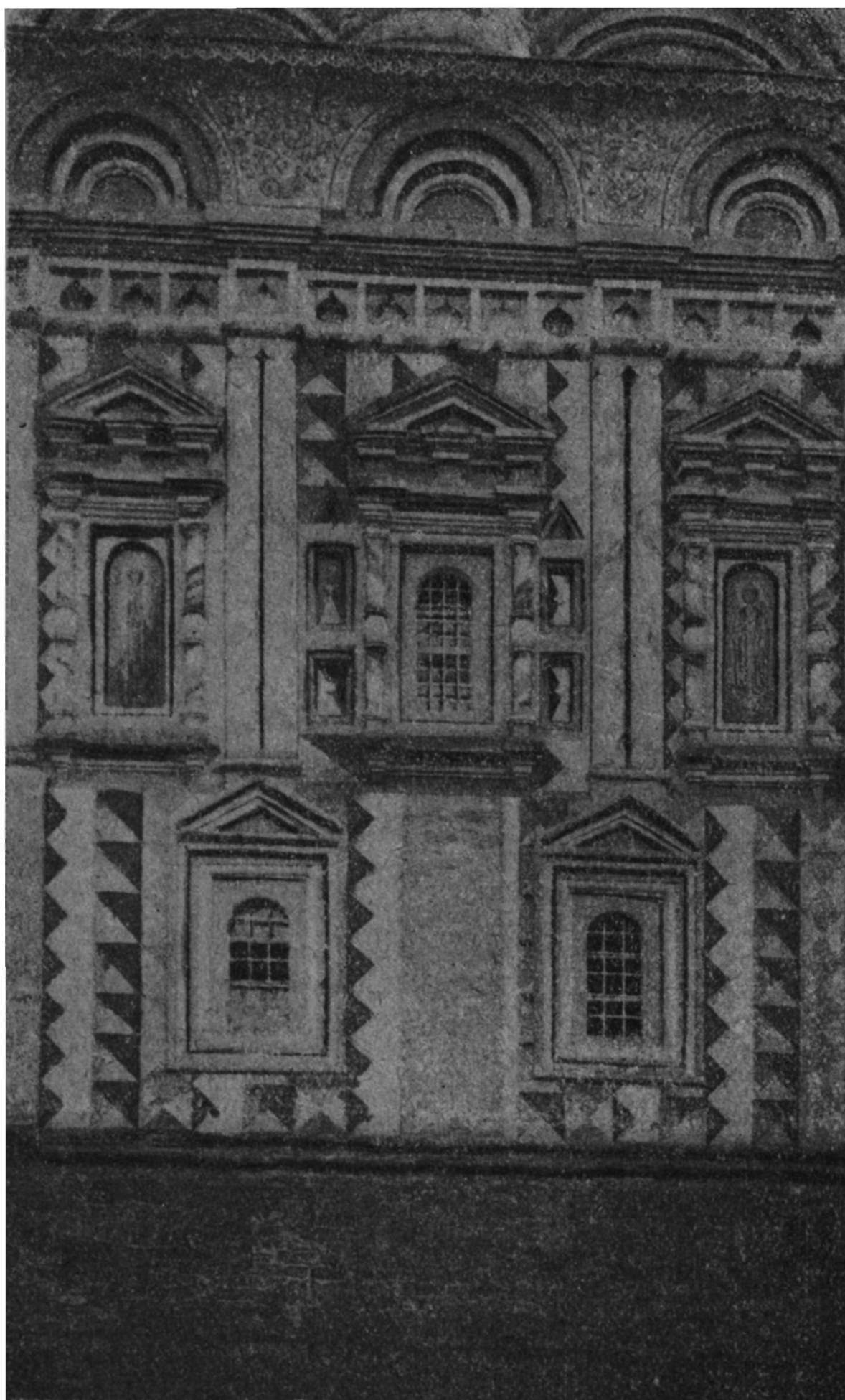


Рис. 5. Стена церкви Воскресения на Дебре в Костроме.

В результате просмотра ряда фасадов XVII века обнаруживается здесь развитие более или менее определенной системы расчленений, которая представляет ничто иное как начатки ордерности. Это чрезвычайно существенное обстоятельство связывает XVII век с новой русской архитектурой. Системы точных математических отношений установить пока не удалось <sup>1)</sup> и вряд ли она существует, но система архитектурных элементов и их взаимоотношений более или менее определяется. Так колонны, фризy, карнизы и т. д. строятся по определенным правилам.

Отдельно стоящая колонна встречается почти только в крыльцах. Она исключительно оригинальна и в то же время вполне соответствует барочным принципам. Я имею в виду кувшинообразные (реже квадратные) столбы на пьедесталах. Массивность здесь совмещается с живописностью изогнутой линии. Последование таких колонн, как то, напр., в галлерее церкви Николы в Столпах (1669), имеет большой декоративный эффект <sup>2)</sup>. Нужно также указать на витую колонну, которая явно заимствована с Запада; такого рода колонн имеется сравнительно небольшое число, см., напр., крыльцо Успенской церкви села Дымкова, Устюжского уезда, Вологодской губ., где над кувшинообразной колонной дан витой стержень, поддерживающий абак <sup>3)</sup>.

Любовь к полуколонне, введенной в поле фасада, должна быть отмечена, как специфическая черта художественного понимания XVII века. До этого времени мы наблюдаем сравнительно слабое развитие этих форм и во всяком случае преобладание лопаток. Теперь же последние отходят на второй план. Полуколонки встречаются различных форм. Наиболее простая—плоский стержень с простой квадратной капителькой и небольшим кронштейном, исполняющим роль базы. Капителька является принадлежностью только интересующего нас архитектурного круга, а раньше не встречается. Но что особенно типично для первой фазы русского барокко, это раздробление колонки на несколько частей, переходящее потом на составление, набор колонки из отдельных частей в одно

---

<sup>1)</sup> Вопрос о „русских ордерах“ в середине прошлого столетия интересовал архитектора Н. В. Никитина, преимущественно в практических видах для насаждения „русского стиля“. Никитин оставил две рукописи—„Теория русской архитектуры“ и „О русских ордерах“. (Архив Гос. Исторического музея, связка 498). Цифровых данных названный автор не приводит.

<sup>2)</sup> Кувшинообразная форма распространяется не только на колонны, но и на декорацию фасада. Вставки подобного рода мы имеем на галлерее церкви Воскресения на Дебре в Костроме (1652), колокольне ц. Григория Неокесарийского в Москве (1679) и т. д.

<sup>3)</sup> ГР. II, 188.

целое. Такие колонки из кубышек и розеток, перемежающихся друг с другом, употребляются по большей части при обрамлении пролетов, но иногда встречаются и просто на фасаде, как держащие антаблемент, напр., в Казанской церкви Троицкого монастыря в Муроме.

Антаблемент, рисующийся в виде широкого декоративного пояса, имеет существенное значение для художественной выразительности фасада XVII века. Разрастание этой части было уже отмечено. Антаблемент состоит из архитрава, фриза и карниза, передавая, таким образом, слагаемые классического антаблемента. Профиль имеет всегда один и тот же рисунок—каждая верхняя часть нависает над нижней, создавая в общем сильный вынос. Сличение обломов Путинковской и Тайнинской церквей говорят о несомненно существовавших цифровых соотношениях в решении отдельных моментов архитектурного памятника<sup>1)</sup>. Архитраву обычно предшествует пояс поребрика, ограниченный гуртами. Самый архитрав складывается из нескольких горизонтальных тяг. Фриз—наиболее акцентированная часть—разработан отдельными квадратиками, заключающими в себе вырезанные внутрь фестоны. За этим следует зубчатый пояс и несколько выдвинутых вперед тяг карниза. Иногда перед ним имеем еще второй гладкий фриз. Все об'емы исходят из общей меры и свойств кирпича, из которого они выполнены. Весь этот широкий пояс, рассчитанный исключительно на игру светотени, понят, конечно, чисто живописно. Внешняя идея этой части заложена в ранне-московских памятниках, дающих орнаментальные пояса.

В организации впечатления фасада громадное значение имеют декоративные вводы, в виде порталов и наличников. Двери, как известно, имели декоративные обрамления уже с древнейших времен. Романские порталы, наблюдаемые еще в XV веке, в XVI стол. заменяются итальянскими, более богатыми и изобилующими ренессансной орнаментацией. Таковы порталы прежде всего Архангельского собора, затем Коломенского храма, Благовещенского собора, Василия Блаженного, Белой палаты Кремлевского дворца и т. д. Этими и подобными памятниками был определен путь портала в XVII веке. Он пользуется и развивает все богатое орнаментальное наследие, завещанное старыми „фряжскими“ замыслами, присоединяя к ним также и современные.

Портал XVII в. по сравнению с предшествующей эпохой приобретает одновременно и более скульптурный и более живописный характер; сплошь и рядом он покрывается росписью,

<sup>1)</sup> В настоящее время я занят отысканием этих цифровых отношений.

псвышающей его богатую выразительность. Как преобладающую, но отнюдь не обязательную тенденцию можно отметить стремление его в ширину. Для XVI в. было более типично отношение, при котором ширина обрамления равнялась приблизительно высоте дверного пролета или пренеменьшала последнюю<sup>1)</sup>. Теперь же гораздо чаще протяжение в ширину доминирует над пролетом. Тенденция расползания особенно резко сказалась в Останкинской и Марковской церквях. Характерно также сильное отяжеление портала, что отвечает общему характеру архитектуры. Любопытно сопоставить порталы церкви Рождества в Старом Симонове (1509) и бывшей Царицыной палаты в Звенигородском Саввино-Сторожевском монастыре (ок. 1655)<sup>2)</sup>, которые оба, не будучи перспективными, дают возможность лучше почувствовать всю разницу эпох. Старо-Симоновский портал представляет простое обрамление, обводящее контур пролета и имеющее только подвышение, не соответствующее последнему. Тонкие колонки, слившиеся со стеной посередине, имеют дыньки. Архивольт представляет непосредственное продолжение колонок и имеет только легкую перевязку у начала. В Саввинском монастыре при тех же элементах наблюдается совершенно иная картина. Колонки уже отделились от стены и рисуются богатыми профилями. Дынька получила в колонне доминирующее значение и является одной из трех частей, слагающих колонну, которая понята как фигурный столбик, увенченный капителью. Архивольт заменен декоративной трехлопастной аркой, отчеркнутой от низа широким карнизом. Ее пяты и оси колонн не совпадают. На острие подвышения и по бокам своего рода акротерии из двуглавых орлов. Такая форма, по моему утверждению, является типично барочной. Еще показательнее демонстрирует указанное развитие портал Потешного дворца (1652). Здесь самый пролет обведен приблизительно такой же рамкой с бусинами посередине, как и в Старом Симонове, но все это заключено в колоссальную декорацию, которая совсем задавливает вход и превышает высоту пролета в два с половиной раза. Разорванный фронтон с орлом посередине, венчающий названный портал, заимствован из теремов, где его встречаем неоднократно. Выход на верхнюю площадку Теремного дворца может служить прекрасным образчиком этой чисто барочной формы. Вся площадка с указанным порталом, наличниками

<sup>1)</sup> Таковы порталы: западный Благовещенского соб., северный Архангельского, северный ц. Чуда Архангела Михаила в Чудовом мон., церкви с. Вязем и др.

<sup>2)</sup> Ф. Рихтер. Памятники древне-русского зодчества. М. 1850, т. XXXVI

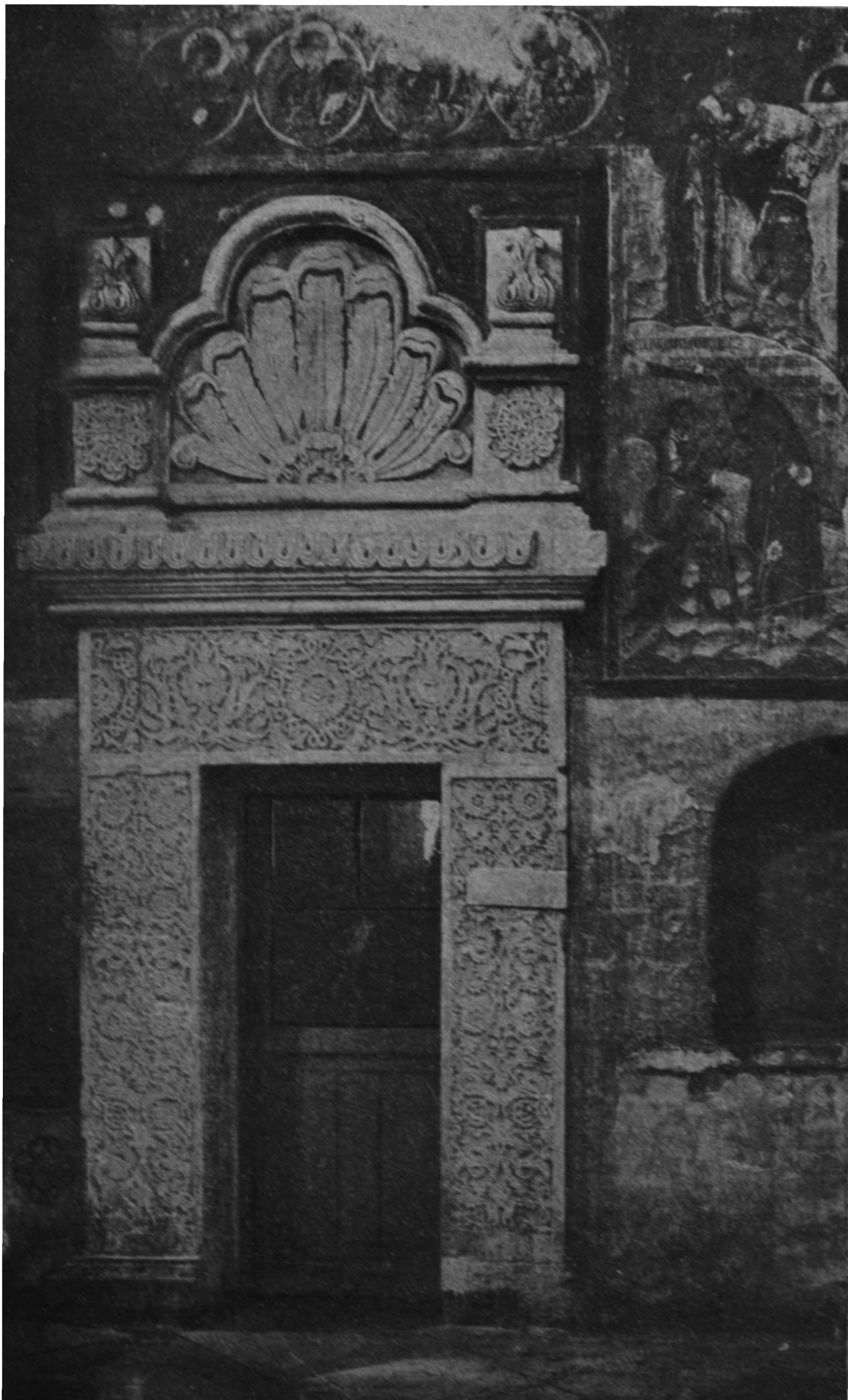


Рис. 6. Церковь Грузинской Богоматери; северная дверь.

с фронтонами и многолопастными арками, расчленениями стен и широким карнизом носит очевидный характер нового стиля. Великолепным образчиком чисто северно-барочного портала является обрамление внутренней двери в церкви Грузинской Богоматери, где сплошной орнаментальный узор завершается пышной типично-барочной раковиной (рис. 6).

Большой материал для развития интересующей нас темы дают обрамления оконных пролетов—наличники. Эта декоративная форма древней архитектуре совсем неизвестна или же употребляется, как средство подчеркнуть абрис пролета. В течение всего XVI ст. наличник не имеет особого значения. Зато XVII век уже с самого начала обращает пристальное внимание на украшение окна. Неожиданно вдруг возникает громадное количество форм, учесть все разновидности которых не представляется возможным. Чистая барочная форма, уже знакомая нам по обработке выходной двери на террасу Теремного дворца, встречается там же и на окнах. От нее можно вести многочисленные разновидности фронтонных сандриков, которые имеют громадное распространение позднее, в конце XVII века. Однако, как мы убеждаемся, форма эта может быть прослежена гораздо раньше. Около середины XVII века ее можно указать в Казанской церкви Троицкого монастыря в Муроме <sup>1)</sup> (рис. 1). Еще раньше великолепные образцы находим в церкви Грузинской Божьей Матери (рис. 3).

Гораздо большее распространение получили наличники с кокошникомобразным верхом, применение которого попадает впервые, в качестве эпизодического примера, в Вознесенской церкви с. Коломенского. Прежде всего выступает значение боковых частей, которые выливаются в колонки с импостом, несущие карнизик. Тот же процесс, что в не-перспективном портале, наблюдается и тут—верх отделяется от низа и совпадаемость осей постоянно не принимается в расчет. Постепенный рост наличника заставляет завершать его иногда двумя<sup>2)</sup> и даже тремя<sup>3)</sup> поставленными в ряд кокошниками. Это количественное возростание кокошника—характерное явление для все развивающегося чувства декоративности. Оно проводится даже и в границах одного кокошника. Пояс, образующий кокошник, расширяется и состоит из целого ряда полос<sup>4)</sup>. Подвышение делается как бы над двумя маленькими полуциркулями, вырываясь из некоторого провала<sup>5)</sup>. Еще чаще он

1) ПДРЗ, IV, 11, 12.

2) Напр., Останкинская церковь.

3) Напр., собор в Романове-Борисоглебске.

4) Напр., церковь Николая на Берсеневке и мн. др.

5) Напр., в Останкинской церкви и мн. др.

понят, как трехлопастная арка <sup>1)</sup>. Наконец, отсюда подходим к многолопастной дуге <sup>2)</sup>. Внутренние и внешние ее очертания постоянно не совпадают <sup>3)</sup>. Это противопоставление контуров рассчитано на более осложненное восприятие—типичный метод барочного искусства. Декоративный и, хочется сказать, барочный пафос приводит к таким примерам, как окно в Казанской церкви Муромского монастыря, в котором все себе подчиняет интенсивное движение. Предельными пунктами в этом отношении являются некоторые окна Останкинской и Марковской церквей, наличники которых испускают длинные лучеобразные острия, своеобразные стрелы, выбрасывающие стремительное движение в поле фасада. Все эти модификации наличников стоят в одном кругу, очерчены одной идеей. Как на последние примеры с ярко западным характером, можно указать на изразцовый наличник Нового Иерусалима, исполненный мастером Заборовским <sup>4)</sup> с тонко прорисованными формами и сложным сандриком, а также сдвоенные окна царских палат в Троице-Сергиевской лавре <sup>5)</sup>. В последнем случае три колонки несут антаблемент, над которым на своего рода постаментике лежит кудреватый фронтончик с изогнутыми линиями и волютами.

Само собой разумеется, что орнаментация должна была получить особенное развитие. Некоторые орнаментальные элементы входили в формы, прослеженные выше. Но помимо того фасад давал возможность развертывания орнаментальных замыслов. Постоянной украшающей деталью становятся шинки—своего рода кассеты, протянутые длинными поясами, перемежающими плоскость, или развернутые сплошным декоративным ковром, как, напр., в колокольне Троице-Зубовской церкви (1651). Конечно, наиболее живописно выглядят поливные вставки, в виде ли отдельных кафелей или целых поясов. Изображения сложных цветов и растений заполняют все поле, вытесняя свободное пространство и как бы выпирая из намеренно стесненных границ. Еще лучше проследивать эту орнаментацию на обработке внутренних помещений, которые постоянно получают сплошной орнаментальный убор. Богатейшим источником в этом смысле являются терема, убеждающие в повышенности декоративного чувства с одной стороны и в широком приме-

1) Напр., в звоннице Саввино-Сторожевского монастыря.

2) Напр., в церкви с. Тайнинского.

3) Напр., церк. Благовещения в Каргополе, Николы в Хамовниках, в Маркове и мн. др.

4) См. А. В. Филиппов. „Изразцовый наличник окна в Воскресенском Новоиерусалимском монастыре и его отмывка“ М. 1917, (цветн. таб.). Другие окна отсюда же см. у Рихтера. *Op. cit.*, таб. XXXIX-XI, III.

5) ГР., II, 290.

нении западных мотивов с другой. Полу-архитектурные, полу-орнаментальные детали, вроде обработки сторонних постаментов арки Троицкой церкви Саввино-Сторожевского монастыря (1652) или фигурных деталей нижней части северной стены церкви Козьмы и Дамиана в Садовниках, ставят нас лицом к лицу с западными барочными формами. Розетки, раковины и другие мелкие детали, находящие правда еще довольно редкое применение, увеличивают ассортимент этих западных форм.

Таким образом в результате произведенного исследования можно говорить о зарождении в России стиля барокко в первую четверть XVII века. Вслед за возникновением некоторых принципов, приходит система художественных приемов, присущих этой фазе форм. К 40-м годам первую фазу стиля можно считать сложившейся. Ряд памятников, упоминавшихся и др., могут всесторонне ее иллюстрировать. Наиболее развитые примеры находим в провинции—Ярославле, Муроме, Каргополе и др. городах. В Московской губ. завершенными примерами являются Останкинская и Марковская церкви <sup>1)</sup>.

В плане широких обобщающих категорий, как связать рассмотренное явление с последующим русским барокко и абстрактным представлением стиля? Здесь необходимо следующее пояснение: по моему глубокому убеждению всякий стиль определяется двумя моментами—пространственным чувством и пластическим выражением. Поэтому свойственное последним годам безграничное увлечение Раин и отнесение на задний план второго момента представляется незакономерным с точки зрения как принципиальной, так, в еще большей мере, историко-художественной. Только контактное и взаимноподчиненное соотношение указанных моментов дает чистую, абсолютную категорию стиля. История искусств однако знает примеры, где пространственное чувство не отвечает смыслу пластиче-

---

<sup>1)</sup> Конкретно стилистический смысл рассмотренного художественного явления предугадывался некоторыми чуткими историками русского искусства. Так, напр., покойный Б. Н. фон-Эдинг писал: „За эпохой 20—30-х годов в русской архитектуре наступает интереснейшее движение в сторону совершенно иных художественных идеалов. Если предыдущий строительный тип с тяготением к ясности и очерченности был своеобразным ренессансом, существенно отличным от всякого европейского, то сменивший в 40—50 г.г., с большим тяготением к игре света и тени,—может быть уподоблен барокко. Зодчие решительно порывают с плоскостной трактовкой архитектурных форм. Контура получили особое богатство и богатый рельеф занял место прежних плоскостей“ („София“, 1914, № 2, стр. 29). Любопытно между прочим отметить, что такой старый исследователь, как В. П. Леонов, не догадываясь о стилистической сущности явления, время Алексея Михайловича определял, как время „когда все оригинальное ценилось выше, чем когда-либо“ („Зодчий“, 1878).

ского выражения. В таком случае перед нами очевидно смешанное или промежуточное явление, которое все же должно быть поставлено в ту или иную связь с соседними категориями, будучи определяемо по наиболее ярко выраженным и действенным проблемам.

Таким именно случаем представляется русское искусство XVII века, в котором начало русского барокко и первые его две фазы. Проблема пространства не занимает совсем художника; на первом плане стоит пластическое выражение, в котором без сомнения и запечатлелась художественная воля русского XVII века и его стилистическое устремление.

После сказанного не трудно провести единую линию художественного развития и в двух словах наметить общую историческую схему русского барокко. 1-ая фаза, подлежащая рассмотрению в данной работе, определяется по преимуществу абстрактно-барочным пластическим выражением и выработкой исторически-конкретной формальной системы стиля. 2 фаза (с 70-х г.г.) дает последовательное применение этой исторически-конкретной формальной системы, и, наконец, третья фаза, тщательно и психологически и формально подготовленная предшествующими, овладевает пространством.

---

К вопросу о так называемом „русском барокко“.

Церковь в Филях (1693 г.,—рис. 7)—один из лучших по качеству памятников среди произведений древне-русского зодчества. Поэтому стилистический анализ может в данном случае привести к существенным выводам. Попробуем наметить некоторые проблемы, связанные с Покровским храмом.

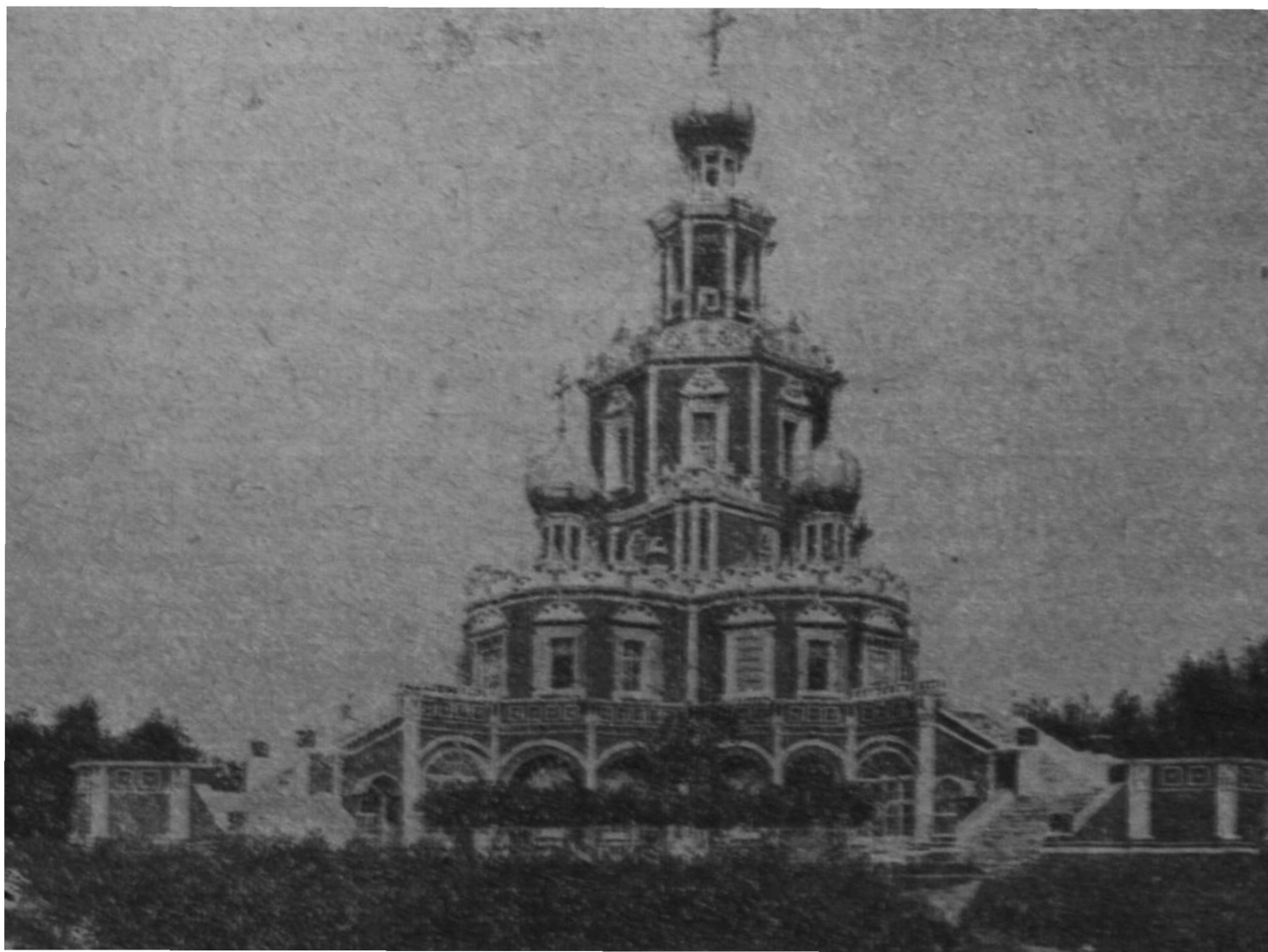


Рис. 7. Церковь в Филях под Москвой.

Термин „русское барокко“, которым обозначают направление русской архитектуры конца XVII в., основан в значительной степени на характерном признаке так называемых „Нарышкинских“ церквей, одним из главных представителей которых и является храм в Филях, заключающемся в том, что главная часть здания состоит из нескольких, нагроможденных

друг на друга и постепенно уменьшающихся вверх восьмигранников. В данном месте мы не будем касаться вопроса, пришла ли такая композиция в древне-русскую архитектуру конца XVII в. с Запада непосредственно или через украинское зодчество; здесь достаточно указать на бесспорность происхождения ее именно с Запада. Действительно, рассматриваемая композиция вытекает из одного из основных принципов барокко. „В связи с привычкой к повторениям (отдельных архитектурных мотивов) находится манера удваивать начальные и заключительные мотивы. Формы не ограничиваются с прежней отчетливостью ни вверху, ни внизу: вместо ясного начала и определенного конца—колебания, неумение, невозможность окончить, остановиться..... (Формы) повторяются многократным эхом. Конца нет,—повторения и неопределенность“. <sup>1)</sup> Восьмигранник играет роль верхнего завершения здания или его части. Нижний восьмигранник не в состоянии закончить композицию, вертикальные силы прорываются сквозь него еще выше, заключительный восьмигранник приходится повторить, и так еще много раз—до бесконечности.

Изучение церкви в Филях вне связи с другими памятниками древне-русской архитектуры включает в себе опасность принять за характерный признак данной эпохи особенность, которая на самом деле может быть объяснена только в иной связи. Сопоставление Покровского храма с современным ему Успенским собором в Рязани (1693—1702 гг; рис. 8) с очевидностью показывает, что отмеченная композиция восьмигранников не может быть рассматриваема, как необходимый признак стиля своего времени. Рязанский собор ни в каком случае не является представителем архаического направления, так как он не меньше отличается от предшествовавших ему памятников, как и церковь в Филях, и притом в тех же отношениях, как и последняя: тождество стиля Покровского и Успенского храмов бросается в глаза с первого же взгляда. Применить термин „барокко“ к рязанскому собору вряд ли возможно. Может быть перед нами сосуществование двух направлений древне-русского зодчества конца XVII в.: более „классического“ и более „барочного“? Аналогичные явления нередко наблюдались в истории искусства.

Попытаемся выделить некоторые черты стиля храмов в Филях и Рязани, наиболее на наш взгляд существенные. В качестве самой общей характеристики необходимо отметить чрезвычайно сильно выраженную в обоих памятниках связь здания с окружающей природой. В этом отношении очень по-

<sup>1)</sup> Г. Вельфлин. Ренессанс и барокко. СПб 1913, ст. 51.

казательны широкие галлерии, окружающие памятники, с их раскидистыми лестницами. Лестницы притягивают подходящего

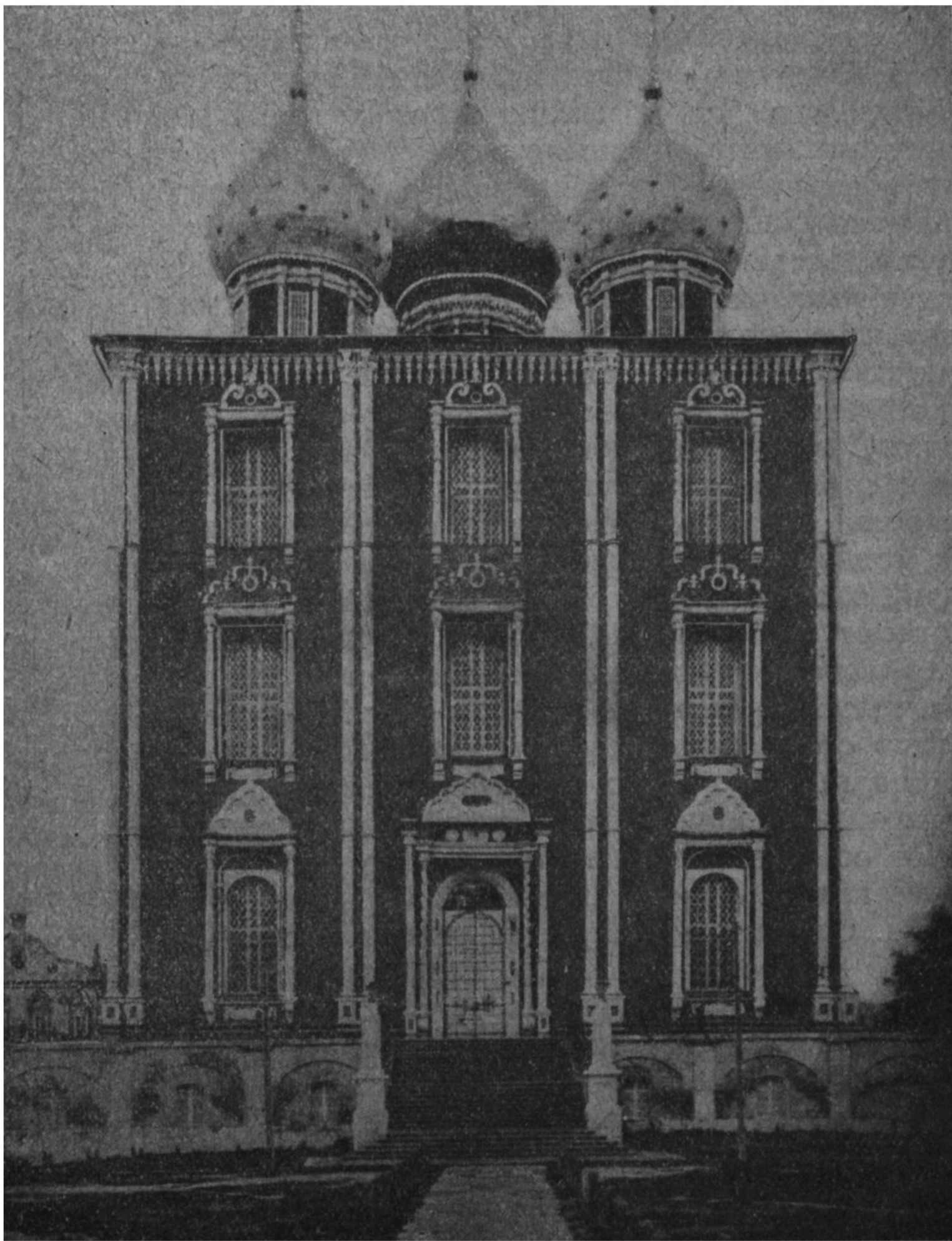


Рис. 8. Собор в Рязани.

к зданию человека и ведут его на галерею, а из нее внутрь церкви. В галереях и лестницах выразилось утверждение художником внешнего мира, с которым считается композиция церквей, включая природу в художественный замысел, не изо-

лирую памятник от окружающего, а сливая здание с природой в один организм. Для формальных элементов, которыми оперирует зодчий, очень характерно полное преобладание пространства над массой. Оконные и дверные отверстия очень велики, не говоря уже о пролетах галлерей: если они фактически и не занимают большей части стеной плоскости, то впечатление создается именно такое; главный акцент лежит на пролетах, отрезки плоскостей между ними воспринимаются как простенки или как аккомпанимент к главному мотиву—самому окну. С ролью пролетов связано специфическое отношение к стеной плоскости: перед нами не поверхность массива, как, напр., во владими́ро-суздальских церквях, а тонкая перегородка между двумя пространственными образованиями. В указанном смысле показательно уже само уменьшение стеной плоскостей, вытекающее из увеличения пролетов. С другой стороны в стенах выделены структурные силы в виде колонок или их пучков, которые перенимают на себя роль стены: именно в них сконцентрированы активные силы, стеной плоскости между колонками и пролетами трактованы, как простое пассивное заполнение. Аналогичное значение имеют и колонки наличников. Верхнее завершение стенам везде дается карнизами, связанными с колонками, и этим опять таки подрывается значение стены. Последний отпечаток придают стеной плоскостям сложные „разорванные“ узоры декоративных прорезных украшений, венчающих окна и стены над карнизами. Динамика, которой они проникнуты, контрастирует со спокойной гладью стеной плоскостей, и эти последние кажутся пронизанными силами, воплощенными в декорации. Описанное построение чрезвычайно подчеркнуто контрастом белого и красного, поясняющим и усиливающим общий замысел. Благодаря противопоставлению расчленения и стены эта последняя совершенно отходит на задний план и играет роль промежуточного нейтрального фона, от колонки до колонки, или негативной границы двух пространств перед и за ней. И вместе с тем стеной плоскостям присущ совершенно специфический отпечаток. Они кажутся очень тонкими и чрезвычайно правильными. Такое впечатление в значительной степени зависит от структуры оконных обрамлений (ср. особенно восьмигранные окна четверика Покровской ц.), которые маскируют действительную толщину стены, похожей на деревянную. Тонкие стены вставлены в тектоническую раму колонок и карнизов, что придает им особую четкость. Стиль рассматриваемых церквей безусловно содержит черты структурности, а стеной плоскости носят ясно выраженный геометрический характер.

Даже снаружи рассматриваемые здания в Филях и Рязани представляются именно пространственными построениями. Благодаря трактовке стены, как геометрической перегородки, наружные объемы воспринимаются, как полые, и у зрителя все время живет представление о пространственных построениях, которые оформлены как бы „карточными“ стенами. С этой точки зрения выделенные белым цветом колонки и карнизы дают каркас всей композиции. Бросается в глаза чрезвычайная скупость колонок: мы находим их только в наиболее существенных местах, и притом в очень ограниченном числе, чем достигается лаконическая выразительность. Очень важной чертой стиля наших памятников является сознательно проведенный в них отказ от материального. Материальная масса как бы с'ежилась и доведена до минимума. Тонкие, иногда витые, колонки и динамический прорезной орнамент придают пронизывающему все здание пространству утонченный и одухотворенный характер. Впечатление усиливается пропорциями: пролеты очень велики по отношению к обрамляющим их колонкам и к полю стены, на котором они помещены.

Когда церковь в Филях называют барочной, то руководствуются обыкновенно общим впечатлением или внешним сходством, указывая аналогии ее формам на Западе. Прежде чем решаться на такое утверждение, необходимо однако дать себе отчет в том, что представляет собой западное барокко, определить основные особенности последнего и затем уже обратиться к древне-русскому зодчеству и выяснить отношение его стиля к этим особенностям.

Обратимся к некоторым наиболее признанным в науке определениям барокко и попытаемся отыскать выделяемые ими черты в церкви в Филях.

Ренессанс—необходимая предпосылка барокко. Ренессанс перекроил архитектуру по человеческой мерке и с тех пор человеческий масштаб лег в основу западного зодчества. Именно в этом разрезе лежит та решительная грань, которая, несмотря на неоспоримые случаи многочисленных влияний, несмотря на подчас большое сходство отдельных форм, создает непроходимую пропасть между барокко и древне-русским зодчеством, между этим последним и новой русской архитектурой. Полновесный ордер и образуемый им этаж дают структуривную раму для человеческой фигуры, независимо от того, является ли сам человек центром мироздания, как в Ренессансе, или все-ленная представляется как система вечно переливающихся друг в друга сил, в которых человек растворяется, как в барокко: человеческая фигура остается полновесной, только акцент переместился с нее на динамику космических сил, в

которые она входит как часть, утратив характер замкнутого в себе, законченного организма, изолированного от всего окружающего. Именно ордер связывает в барокко человека с целым, составляя постепенный переход к бесформенному и неограниченному. В древне-русском зодчестве нет соответствия между формами здания и физической природой человека. Зрителю приходится отрешиться от плоти, чтобы войти в своеобразный мир древне-русского здания. В Филях на самом деле нет этажей: карнизы нижних полуцилиндров расположены слишком низко для таких огромных оконных отверстий, фронтоны над ними стали совсем орнаментальными, соотношение четверика с нижними частями неясно; различие объемов барабанов нижних главок и полуцилиндров слишком велико, чтобы их считать за этажи, такая же грань лежит между восьмериком и звоном. Отсутствие всякого намека на деление на этажи в Рязани ясно показывает, что колонки и карнизы и в Филях имеют совершенно иной смысл. Современный зритель ищет соответствия себе, своему телу в здании, и теряет привычную почву под ногами: он то „с’еживается“ и перестраивает себя по образцу этих прямо-таки готических колонок, необычайно тонких и вытянутых вверх, теряя ощущение полновесности собственного тела и растворяясь в мелочной динамике закрутившегося орнамента, то воспринимает целое, как колоссальное образование, которому именно несоответствие с человеческой фигурой, придавленной и затерявшейся, придает небывалую монументальность. Впечатление двоится между этими двумя полюсами, переходя от одного к другому, и зритель оказывается вовлеченным в иррациональный мир, в котором нет места человеческому телу.

Может быть меньше всего приложимо к рассматриваемым памятникам то определение, которое дает стилю барокко Вёльфлин<sup>1)</sup>: массивность и движение. Мы не найдем и намека на „массивность“ в Покровском и Успенском храмах. Вместо сочной и мягкой, однообразной, цельной массы, притупленных углов и припухлых форм, перед нами твердые стены, тектоника и структивность, одним словом именно „ломкий“ характер целого, именно „*scchezza*“ Вазари, которую хочется сравнить с Ренессансом. Кристалличность форм наших церквей составляет полную противоположность барокко. Их стиль противоречит не менее и определению Шмарсова<sup>2)</sup>, который считает основным для барокко его живописность. Галерея и лестницы вносят, правда, в композицию некоторую „горизонталь“, кото-

1) Указанное соч. Ср. H. Wölfflin. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. München 1921.

2) A. Schmarsow. *Barock und Rokoko*. Leipzig 1897.

рую так выделяет Шмарсов <sup>1)</sup>). Но в целом в обоих храмах явно доминирует вертикаль—отображение основной оси человеческого тела, которая придает зданию законченную пластичность. И с этой точки зрения галереи получают совершенно иное художественное истолкование, превращаясь в пьедестал, выделяющий храм из окружающего, придавая зданию характер именно памятника, того „Mal“, который так типичен для примитивного человека. На первый взгляд в Филях кажется живописной кудрявая орнаментация над стенами и окнами, создающая запутанное движение и неясность. Но приглядевшись пристальнее к формам здания, обнаруживаешь чрезвычайно характерную для него черту, противоречащую всякой живописности: это подчеркнутая плоскостность стенных поверхностей. Колонки, карнизы и наличники отличаются чрезвычайно незначительным рельефом, который не допускает и мысли о игре свето-тени. Нет и намека на сильные падающие тени, отбрасываемые архитектурными членами, объединенными благодаря этому в барокко со стеной в одну цельную свето-теневую поверхность. Яркая раскраска производит совершенно обратное впечатление: она чрезвычайно подчеркивает структурные элементы и тактическую предметность расчленения, способствуя ясности и обозримости общего впечатления. Соотношение декоративного расчленения и стены построено по совершенно иному принципу, противоречащему живописной игре света и тени. Это именно прорезной орнамент, плоскостный узор на фоне, выделенном при помощи цвета. Сложная динамика узора одухотворяет плоскость и лишает ее материальности, но не создает трехмерной живописной глубины: стена, кажется, растворяется в легкой окутывающей ее дымке, своеобразной среде, однообразной и прозрачной, не имеющей ничего общего с клубами света и тени Рембрандта. Аналогии нужно искать на востоке—в прорезном орнаменте капителей константинопольской Софии, в кудрявой орнаментации мусульманских мечетей, в фризах Мшатты, где точно также „западные“ живописные поздне-античные формы были истолкованы на востоке совершенно в новом духе. С другой точки зрения подходит к барокко Ригль <sup>2)</sup>). Для него барокко—конфликт, столкновение взаимно противоречащих друг другу устремлений. Повышение внутренней жизни и одновременно с этим повышение внешней выразительности воспринимается нами, как противоречие. В архитектуре разворачивается борьба стены и расчленения: каждый из этих элементов усиливается, и это приводит к траги-

<sup>1)</sup> Ср. ergo Über den Wert der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde. Ber. d. Kön. Sächs. Gesellsch. d. Wiss., Leipzig. 1896.

<sup>2)</sup> A. Riegl. Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1908.

ческому столкновению. Впечатление чрезвычайной гармонии и примиренности, которое оставляет в зрителе церковь в Филях, составляет одну из основных черт ее композиции. Отдельные части кажутся пропорциональными по отношению к соседним и к целому, противоречия сглажены, красота и изысканные соотношения определяют все построение: оно завершено прекрасно найденной кривой силуэта, которая в утонченном ритме вздымается вверх—сперва медленно, потом все круче и круче. Церковь в Филях не подходит и под определение барокко Риглем. Пожалуй легче всего связать Покровский храм с характеристикой барокко, которую дал Франкль <sup>1)</sup>. Противоположность здания Ренессанса и здания барокко Франкль выражает в формуле: „целое — часть“, из которой выводятся все формальные признаки обоих стилей. Если мы проникнемся построением церкви в Филях, то нам станет ясно, что формула Франкля определяет одну из основных черт нашего храма. Связь с почвой, с землей, на которой стоит здание, с чрезвычайной силой выражена в его пирамидальном построении, в расползающемся вниз контуре, в соотношениях вертикалей, усиливающихся по направлению вверх, и горизонталей, доминирующих чем ниже тем больше. В Покровском храме замечательно это утверждение земной поверхности, гладкого поля с его беспрепятственно доминирующей горизонталью и постепенное „построение“ здания, все растущего вверх: совсем низеньких нижних столбиков лестниц, более высоких колонок первых платформ, еще более высоких колонок галлерей и т. д. — все выше и выше в поднебесное пространство. Наростание происходит со всех сторон и носит геометрический характер: в здании доминируют горизонтальные и вертикальные прямые. Такая композиция обуславливает невозможность воспринять здание оторванным от почвы, от поверхности земли, из которой оно вырастает. Покровский храм, как художественный организм, безусловно является в этом смысле только „частью“ и решительно отличается этим от здания Ренессанса. Но не нужно забывать, что Франкль <sup>2)</sup> смотрит на барокко, как на фазу развития, возможную в каждом стиле, что он не включает даже слово „барокко“ в заглавие своей книги и что он в других местах прослеживает аналогичную эволюцию в средних веках, от романского стиля к готике.

1) P. Frankl. Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst. Leipzig und Berlin, 1914. Ср. его же Die Renaissancearchitektur in Italien. I. Leipzig 1912 ( Aus Natur und Geisteswelt, B. 381).

2) P. Frankl. Meinungen über Herkunft und Wert der Gotik у W. Timmling. Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft ( Kleine Litteraturführer, B. 6) Его же Die mittelalterliche Baukunst у F. Burger — A. Brinckmann. Handbuch der Kunstwissenschaft.

С другой стороны, если обратиться к тем четырем парам понятий, которые раскрывают у Франкля содержание его общей формулы, и применить их к церкви в Филях, то оказывается, что в этой последней нам, например, не найти ни „Raumdivision“ ни „Vielbildigkeit“, которые, особенно последнее понятие, составляют одну из наиболее существенных черт барокко.

Мы таким образом опять подошли к вопросу о композиции восьмигранников церкви в Филях. Ведь именно благодаря им получается пирамидальное построение, создающее эту связь с землей. Может быть с Запада проник к нам все же не только „иконографический“ мотив восьмигранников, а и то мировоззрение, которое их породило, образовав особую струю в древнерусском зодчестве конца XVII в., представителем которой и является храм в Филях?

В Покровской церкви имеется одна замечательная черта в трактовке верхних восьмигранников, главной части, которая дает ключ к мировоззрению зодчего и вскрывает его отношение к западному барокко, породившему, как мы видели в начале, построение восьмигранников. В Филях над центральным кубом возвышаются друг над другом три восьмигранника, из которых нижний значительно более широкий, открывается внутрь здания и соответствует куполу византийско-русского храма. Тем, что в Филях средний восьмигранник превращен в помещение для колоколов, достигнута дифференциация восьмигранников по их назначению, в корне подрывающая смысл барочной композиции. Перед нами не один и тот же постоянно „становящийся“ восьмигранник, который старается и не может завершить стремящиеся вверх массы здания, а просто несколько нагроможденных друг на друга совершенно различных образований. Отсюда вытекает и различие восьмигранников по их форме: в то время как нижний трактован как „домик“ с замкнутыми стенами, прорезанными окнами, помещение для колоколов имеет вид открытого бельведера, место стен занимают столбы с парапетами между ними. Близка к этому и форма самого верхнего восьмерика, который заменяет шатровый резонатор колоколен, что уже делает его самостоятельным, и играет роль барабана главки, что придает ему, как и другим восьмерикам, чрезвычайно сильно выраженный индивидуальный характер. Итак, хотя композиция восьмигранников была заимствована древне-русским зодчеством с Запада, но смысл они получили новый. Это заставляет задуматься над тем, что же привлекало русского зодчего в композиции восьмигранников.

Неоднократно отмечалась близость барокко к средневековому искусству: выразительность и динамика барокко противопоставляется застылому спокойствию Ренессанса и сближается

с готикой. Точки соприкосновения имеются между композицией восьмигранников и башнями готических соборов: движение вверх свойственно тем и другим. Таким образом встает вопрос, не было ли и в более древнем русском искусстве элементов, которые открывали бы возможность использовать в их духе те или иные формы барокко. Любопытные наблюдения, наглядно уясняющие всю разницу средневекового и барочного мировоззрения, возможны на средневековых памятниках, достроенных мастерами XVII—XVIII в.в. Так в соборе в Майнце (рис. 9) башня над средокрестием надстроена (верхний этаж

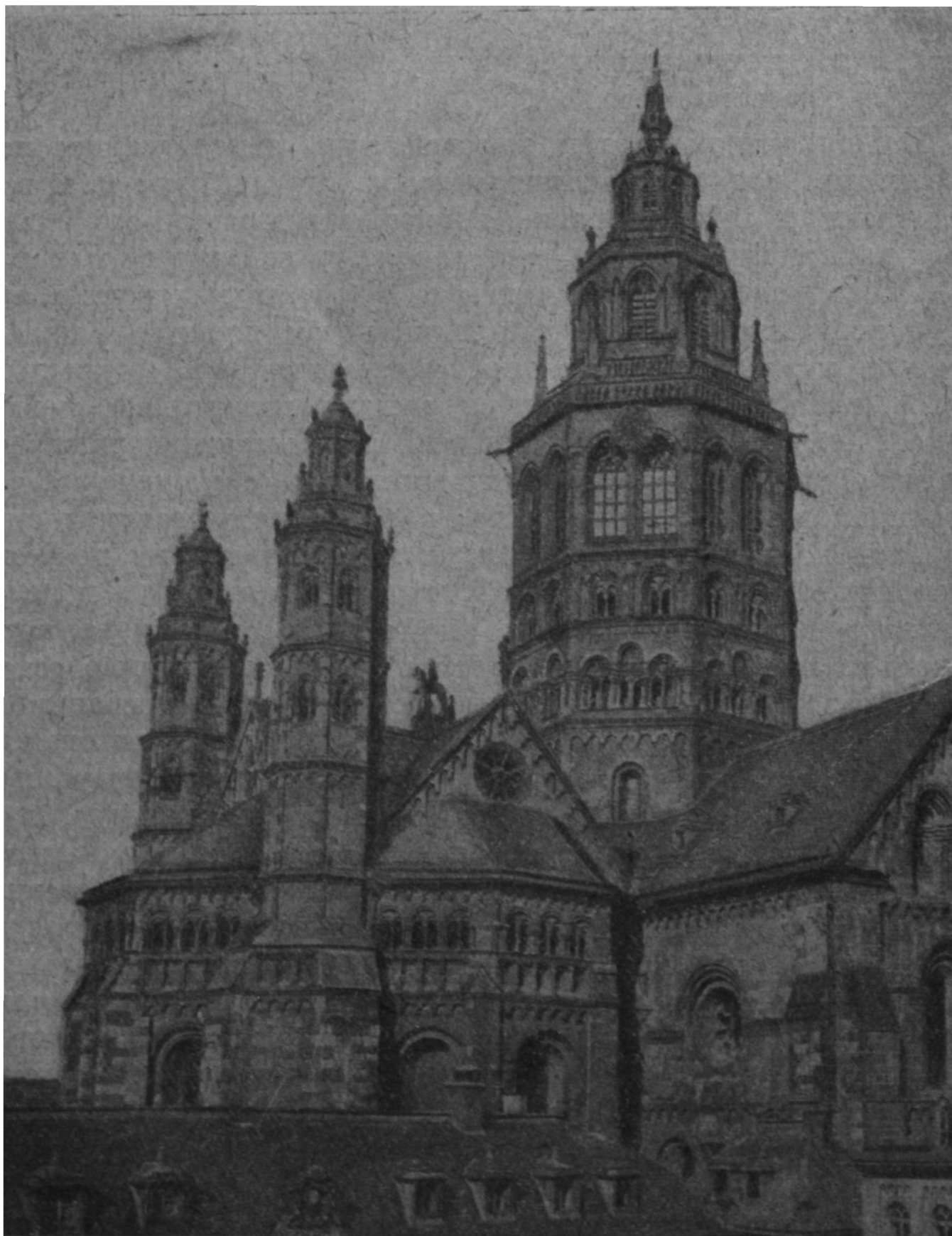


Рис. 9. Собор в Майнце.

с большими окнами) в конце XV в., а уменьшающиеся восьмигранники относятся к концу XVIII в. Барочный мастер в данном случае использовал средневековые формы для художественного впечатления. Он в них нашел родственные своему искусству элементы: кубическую массивность в романском стиле и устремление ввысь в готике. Мастер XVIII в. однако претворил здание в барочное произведение: общий контур башни правда напоминает силуэт того высокого шатра, который водрузил бы на башню готический мастер, но последний отпечаток композиции придает система восьмериков, создающих бесконечное пространство. Чрезвычайно поучительно сопоставление церкви в Филях с храмом в селе Острове, судя по стилю безусловно относящемуся еще к XVI в. (рис. 10). Это сопоставление с очевидностью показывает, что динамическое нарастание из земли, которое столь типично для Покровского храма, уже содержится в таких памятниках, в которых о влиянии западного барокко не может быть и речи. Ведь в Острове действует совершенно та же сила, вздымающая земную толщу, как поверхность моря, и дающая гигантский всплеск волны, собирающейся снизу вверх все круче и стремительнее вплоть до последнего взлета венчающей главки. Характер органического нарастания форм из земли в Острове и Филях безусловно совершенно тот же. Характерно, например, соотношение частей и целого: несовершенство и неразвитость отдельных членов, напр., приделов в Острове и нижних полуцилиндров в Филях: и те и другие как бы слиты, спаяны с центральной частью, что особенно рельефно выступает в барабанах и главах, прямо-таки прилепленных к основному об'ему и заполняющих вдающиеся углы, чтобы создать впечатление постепенного нарастания и непрерывную кривую силуэта. Или восьмерик Острова, большая часть которого прикрыта кокошниками, разве он не совпадает в этом отношении с четвериком в Филях, вырастающим из-за полуцилиндров. Все огромное различие между обоими памятниками лежит в отношении зодчих к средствам выражения. Достаточно сравнить окна-щели Острова (в барабанах и восьмерике) или цельную массу главного столпа (окна абсид расширены в новое время), чтобы почувствовать тот колоссальный путь, которым отделен храм от Покровской церкви. В противоположность к церкви в Филях здание, кажется, не имеет вовсе внутреннего пространства и состоит все из непроницаемого массива. Структивные члены в виде лопаток и карнизов еще тоньше, чем в Филях, и гораздо меньше бросаются в глаза. Масса стены доминирует над всем. Заключенные в лопатках силы ничтожны по сравнению с выплывающими, как густая лава, из середины абсидами. Горы кокошников сужаются

вверх и составляют переход от одних массивов к другим, лишая всякого значения тектонические рамки, которые в восьме-



Рис. 10. Церковь в Острове под Москвой.

рике и шатре даже и вовсе отсутствуют. Масса имеет органический характер и доминирует в здании.

Нет сомнения, что то движение, которое охватило Островский храм и церковь в Филях, не связано с эволюцией стиля в смысле фаз развития: его можно проследить гораздо дальше

---

в глубь веков. Различие в стиле между этими двумя памятниками составляет внутреннее развитие древне-русского зодчества в данный период времени: то затертое массой пространственное ядро, которое все же содержится в Островском храме, как о том свидетельствуют уже окна, все развивалось и расширялось, пока оно не заняло доминирующего положения над массами, не „переработало“ их, как мы это видим в Филях. Процесс этот протекал не так схематически просто, и если одновременное сосуществование двух течений, представленных храмами в Филях и Рязани, остается чрезвычайно важной проблемой, требующей себе объяснения, то рядом с церковью в Острове можно поставить современные ей храмы, в которых отразилось соотношение пространства и массы, гораздо более близкое к Филям. Во всяком случае композиция восьмериков не относится к признакам стиля времени и не может быть истолкована, как „русский барокко“. Эта композиция, правда, заимствована с Запада, но перетолкована в духе мировоззрения, не имеющего ничего общего с барокко. Если в Майнце дух барокко в конечном счете преобладает над романо-готическим, то в Филях полным победителем осталось средневековое мировоззрение.

---

## О начале барокко в русской архитектуре XVIII в.

В нашей современности изучение русского искусства переходной эпохи XVII—XVIII вв. стало весьма популярным и прежде всего потому, что в формах, вновь приобретенных, пытаются открыть продолжающуюся жизнь художественного мироощущения, что является вполне закономерным. В отношении архитектуры подобная, очень любопытная, попытка была сделана Н. А. Кожиним в связи с творчеством Баженова <sup>1)</sup>.

Однако весьма интересен и второй вопрос, так сказать—обратная сторона медали. Если справедливо, что местная оригинальность трансформирует пришлые формы, а, быть может, даже и обуславливает своим с ними созвучием их пришествие, все же трудно забыть то обстоятельство, что эти формы в некоторой мере пришлые, их не было у нас ранее, они явились вновь и где то на стороне были до того. Если прямолинейное и заостренное понимание влияния неприемлемо, то отказ от всякого принятия влияний или превратится в очевидную неправду или же вычеркнет из истории искусства понятие форм, в частности—из истории архитектуры понятие архитектурной формы, оставив за предметом исследования лишь раскрытие таких общих художественных средств выражения памятника, которые в иных случаях могут ужиться с любыми формами. Здесь есть своя опасность. Если, действительно, некоторая общая значимость выражения художественного произведения составляет конечную цель исследования искусствоведа, то вскрыта она должна быть именно через аналитику форм во всей их подробности и материальной объективности, а отнюдь не явиться нечувствительно подставленной в процессе мышления из запаса мечтаний и художественных возбуждений ученого. Если было однажды указано, что в наше время искусство оказывается без качества, то есть попытки оставить его и без формы; за этими попытками мы не последуем. А, следовательно, вопрос о приобретении новым русским искусством форм со стороны является существенным,

---

<sup>1)</sup> См. нашу рецензию на книжку Н. А. Кожина, „Памятник русской псевдоготики XVIII в.“, в „Печати и Революции“, 1925, кн. 2, стр. 291—293.

хотя бы для верного понимания той оригинальности, которая у нас в эти формы была вложена. В сущности, оба момента, повторяем, представляют единое целое, лишь с разных сторон рассматриваемое.

В настоящем этюде мы хотим обратить внимание на три малоизвестных памятника русской архитектуры самого начала XVIII в., относящихся к типу центрических, следовательно, могущих быть сопоставленными с теми церквями „московского барокко“, которые определяют „нарышкинским“ стилем.

Генезис „нарышкинских“ церквей до сих пор еще не может считаться установленным. Принято думать, что они представляют результат перенесения в Москву украинского типа; но уже высказывалось мнение, что они могли явиться в результате творчества из местных московских основ. Также трудно утверждать, что старейшим памятником барокко является храм Иоасафа-царевича в Измайлове, 1678 г., судя по тем доскам, которые были найдены под престолами.<sup>1)</sup> Кажется, еще до сих пор не обратили внимания на то обстоятельство, что алтарь церкви старше самого храма, который имеет в себе больше черт западного характера, нежели более поздние храмы. Верна ли датировка храма?

Оставляя в стороне проблему генезиса „нарышкинского“ стиля, мы должны обратить внимание на Дубровицкий храм с точки зрения возможности включения его в круг „нарышкинских“ церквей на основе его типа. Для этого следует бросить взгляд на выражение масс, разрешение пространства и роль декорации в „нарышкинских“ церквях.

Как общий тип, „нарышкинская“ церковь именуется—„восьмерик на четверике“. Последний, как бесстолпый, уподобляет здание тем кубическим храмам, в которых мы видим отражение деревянных клетских храмов. Иначе говоря, лишь масса восьмерика разрешает верх храма не так, как обычное пятиглавие XVII в. Обычные абсиды и трапезная довершают иной раз уподобление до крайней степени (см., напр., ц. Петровско-Разумовского, 1692 г.). С точки зрения масс мы видим именно сопоставление клеток, иногда чрезвычайно живописное (см. ц. Знаменья в б. Шереметев. пер.) и весьма композиционно близкое к деревянным храмовым комплексам. Характерно, что вытянутость плана с запада на восток часто мешает центричной организации масс (те же церкви, а также Владимирской Б. М., 1691—94 гг.; ц. Троицкого-Лыкова, 1708 г.; ц. Богоявлен. мон.; ц. в Сафарине), т.-е. их объединению по горизонтальной координате. Не менее замечательно, что плосковатое покры-

<sup>1)</sup> Горностаев. „Барокко Москвы“. (Гр а б а р ь. Ист. русск. иск. т. II). Стр. 420.

тие четверика, а равно и боковых клеток, часто скрыто за карнизами и фигурными аттиками, так что слагаемые массы не сливаются или не связываются друг с другом посредством кривых поверхностей, а лишь складываются по горизонталям. Иначе говоря, дифференцированные массы лишены объединения и по вертикальной координате. Четверик, хотя бы и незначительный, всегда налицо (см. ц. в Жолчине). Самостоятельность боковых частей подсказывает иногда их завершение главами (ц. в Шереметевском пер. и ц. в Троицком - Лыкове). Следовательно, храм становится живописной, быть может даже симметрической композицией координированных слагаемых, с претензией каждого на свою роль; мы видим синтез дифференцированных масс, но не интегральную массу. Это впечатление получается даже от таких центрических композиций, как церковь на Филях, 1693 г. (рис. 7), совершеннейшее выражение стиля; ц. села Тешилова, Дмитр. у. Москов. губ., 1703 г. <sup>1)</sup>, и церковь в Уборах, 1693 г. О последней скажем несколько далее ввиду особых ее свойств.

В разрешении пространств отметим ту же дифференциацию, усугубленную внутренними стенами, отделяющими место для молящихся от алтаря и трапезной. Почти всегда это среднее пространство—квадратное; при центрической комбинации масс (напр., на Филях, в Тешилине, Жолчине) это естественно; в ц. Владимирской Б. М. мы видим в плане трапезной квадрат, в месте для молящихся—поперечно ориентированное пространство. Центризованное завершение сводов отдельных частей определяет замкнутую самостоятельность внутренних пространств в той же мере, как определена масса клеток снаружи.

Центральное пространство делится тропами (иногда ступенчатыми—Фили, Троицкое-Лыково) и нередко царская ложа своим коньком подчеркивает верхнее заключение нижнего внутреннего пространства в соответствии с горизонтальными карнизами внешних масс. Естественно, что каждое слагаемое пространство лишь приложено к другому, с ним соединяющемуся, но не сливающемуся, являя замкнутую в себе статику. Даже в случае явных расчетов на глубинность боковых помещений с своей внутренней динамикой по дуговым линиям, эти пространства не вторгаются в среднее и в нем не растворяются, ограничиваясь диаметром или хордой в характере законченной конфигурации (Фили, Тешилово).

Явный простейший геометрический принцип, замкнутость и статика, в общем, творят ту пространственную косность, которая характерна для крестьянской избы.

<sup>1)</sup> Древности. Труды Комиссии по сохр. древн. пам. Моск. Арх. Общ., т. II. М. 1908, стр. 53, рис. 8, 9.

Теми же чертами национального смысла отличается и плоскостная трактовка внешней, а порой и внутренней декорации. Впрочем, следует признать, что внутри скульптурная декорация более отходила куда-то в сторону от смысла внешней декорации, как, например, и в художественной промышленности древней Руси мы имеем нередко более акцента на западных чертах стиля, чем в монументальном искусстве.

Замечательно, что внешняя декорация „нарышкинских“ церквей не столько стремится к скульптурному захвату пространства прочь от стены, сколько к определению ее границы по горизонтальной линии. Особенно это бросается в глаза на ц. в Филях, где гребешки сидят по архитектурным линиям, как оборки по швам платья, равнодушные к окружающему пространству. Перед нами явно русское контурное узорочье.

Нет сомнения, что Дубровицкий храм производит впечатление более компактной массы, его же скульптура представляет собою нечто совершенно необычайное <sup>1)</sup>. Нет надобности говорить, что и в этой скульптуре, и в ряде архитектурных форм (рустика, карнизы и раскреповки, колонны, порталы, окна, лестницы и проч. и проч.), и даже в латинских надписях мы видим заимствование с Запада, причем указывают и на Италию, и на Францию, и на Германию, и на голландское и фламандское искусства.

Как известно, храм был создан в 1690—1704 гг. кн. Борисом Алексеевичем Голицыным, приверженцем реформ Петра, управлявшим государством в юности последнего. Таким образом, началом своего создания храм предшествует „нарышкинским“ церквям и часто выставляется, как их прототип. Есть глухие сведения, что проект храма был создан знаменитым шведским архитектором Никодимом Тессинем младшим (1654—1728), учеником Бернини, исполнявшим для Петра проект какого-то собора <sup>2)</sup>. Однако, И. Э. Грабарь указывает, что архитектура Дубровицкого храма кажется запоздалой по сравнению с вышеупомянутым проектом <sup>3)</sup>. Предполагают, что скульптуру храма выполнил Конрад Оснер, работавший в 1690-х годах в Москве.

<sup>1)</sup> См.: Горностаев. О. с. Стр. 428—435. Красовский. Ц. села Дубровиц (Изв. Арх. Ком., вып. 34; вопросы реставрации, вып. 5. Спб. 1910), стр. 54—71. А. Греч. Дубровицы (Подмосковные Музеи. Вып. 4. М. 1925), стр. 70—87. Бондаренко. Архитектурные памятники Москвы. Вып. II—III. Табл. 6 и текст стр. 16. Древности. Труды Ком. по охр. древ. пам., т. III. Табл. XXXI—XXXIV.

<sup>2)</sup> Urtmark. Die Architektur der Renaissance in Schweden. Dresden 1897—1900. S. 80. Тессин выстроил центрические церкви в Кунгсере и Карльскроне.

<sup>3)</sup> Горностаев. О. с. Стр. 430. Примеч. 2.

Примиришь эти сведения было бы можно в предположении эскиза Тессина, переработанного в Москве нашими мастерами, и при допущении к скульптуре не только Оснера, но и наших резчиков, уже давно исходивших из немецко-голландских образцов. Но на всех этих вопросах мы останавливаться в подробностях не предполагаем. Бросим лишь взгляд на те выражения архитектурного организма, которые мы отметили в „нарышкинском“ зодчестве.

Если мы силой отвлечения преодолеем первое впечатление от скульптуры, то мы вряд ли можем согласиться, чтобы массы храма были скомпанованы „по-нарышкински“. Во-первых, мы совершенно не видим четверика, хотя перед нами конструктивно восьмерик на четверике. Во-вторых, переход от нижнего этажа к восьмерику дан не простым их соединением по горизонтали, а подъемом кровли и изгибом промежуточного, с кривым покрытием, постамента, имеющего, к тому же, знаменитые падающие кривые люкарны. В этот постамент, как в купол, срезая его макушку, врезан восьмерик. В-третьих, вместо двух сопоставленных различного сечения восьмериков мы видим два совпадающих по своему сечению восьмерика, так что получается единая „ратушного вида“, по меткому замечанию Горностаева, башня. Окна ее второго яруса определяют этот ярус, как новое членение и притом более легкое, второстепенное, но карниз над ним рассчитан на то, чтобы тяготеть над всей башней в целом. Так кладется препятствие разрыву и творится целое, по приему вполне западно-европейскому.

В-четвертых, боковые пристройки изгибами своих стен творят движение рыхлых масс, входящих друг в друга в стремлении к единому центру. Массы храма и в горизонтальной и в вертикальной координате дают единое целое, как органичное пластическое тело с определенным и скульптурным и живописным выражением.

Здесь же покончим и с скульптурной декорацией, которая не только помогает переходу от широкого низа к узкому верху, но также претендует на овладение окружающим пространством, перелагая рациональные формы храма в иррациональное (с точки зрения учета) движение по бесконечным кривым в бесконечном пространстве. В этом сказывается определенное барокко. Однако, в области декорации есть и другие выражения; мы говорим о рельефах, особенно кривых фронтонычков или козырьков. Несмотря на тяжеловесность и сочность форм различных употребленных здесь гирлянд, плодов и завитков, их пестрота, прилипкость к фону и дробность говорят за стремление чисто архитектурного продолжения стены для определенности ее завершения. В этом смысл тех же гребешков в

церкви на Филях; подобные козырьки мы находим, например, немного позднее в ц. Троицы на Капельках, 1708—12 гг. Вообще, в разделке Дубровицкого храма можно найти не мало черт прямо русского творчества при заимствовании западного мотива. Но это мы оставим в стороне.

Если при несомненно западном смысле в организации масс мы замечаем русские черты, то еще более они обнаруживаются в разрешении пространства, где дифференциация об'емов отчасти сохраняется. Мы никак не можем согласиться с Красовским, чтобы внутри храма обращала на себя внимание „слитность в одно нераздельное целое всех составных частей храма“. Этому препятствует появляющийся внутри четверик, т.-е. клеть с тромпами. Правда, ее изолированность смягчается наклонностью сводов, пробитых в башню и, до некоторой степени, об'единяющих целое. Но если пространства этих сводов и башни взаимно проникают друг в друга, то пространство четверика одиноко по отношению к боковым пространствам четырехлепесткового в плане храма. Как ни велики арки, открывающиеся в эти пространства, последние оторваны от центра <sup>1)</sup>. Зато каждое из боковых пространств представляет собою чисто барочное взаимнопроникновение друг другом пространственных тел с кривыми в них движениями и заимствованием света друг от друга. Кстати заметим, что троечастно искривленные абсиды Останкинского храма, 1683 г., не отразили внутри этих принципов.

В сохранении относительной дифференциации средней части храма от его верхних и боковых частей можно видеть ту трансформацию, которая произошла под рукой русских исполнителей иноземного проекта.

Можем ли мы считать Дубровицкий храм прототипом „нарышкинских“? Для этого, собственно, нет никаких оснований, что совершенно ясно из изложенного. Наоборот, внесение в Дубровицкий храм клетки, совершенно ему противоречащей, говорит за воздействие на иноземное произведение русского понимания архитектурных пространств. Заметим к тому же разрешение совокупности пространств во многих „нарышкинских“ церквях по протяженному с запада на восток плану, не исключая даже ц. на Филях, несмотря на ее центризм, где более допустимо некоторое воздействие Дубровицкого сооружения, хотя Горностаев указывает еще собор Донского монастыря 1684 г. <sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Это дало возможность одно из боковых пространств целиком захватить хорами.

<sup>2)</sup> Горностаев. О. с. Стр. 435. Дугообразные рукава крестового плана в „нарышкинских“ храмах не редкость.

Явное соприкосновение с Дубровицким храмом мы видим в ц. села Убор, 1693 г., построенной Янкой Бухвостовым <sup>1)</sup>. Мы не только видим трехлепестковые изгибы боковых помещений, но и более единства в композиции масс в их вертикальном направлении, достигнутого пропорциями совершенно иного порядка, чем в других „нарышкинских“ церквях, от которых Уборская ц. своей чисто западной компактностью и тяжеловесностью отличается столько же, как какая-нибудь колокольня ц. Иоанна Предтечи в Толчкове, в Ярославле, от колокольни Новодевичьего монастыря <sup>2)</sup>. Почему Бухвостова звали Янкой, а не Иваном? Иностранщиной отдает и его фамилия. Однако, Запад постройки Бухвостова—лишь один момент, растворившийся в русском произведении. То же придется сказать и про декорацию ц. в Уборах.

Еще меньшее, чисто внешнее и случайное, отнюдь не непосредственное, соприкосновение с Дубровицким храмом мы видим в Крестовоздвиженской ц. на Воздвиженке, 1709—18 гг. <sup>3)</sup>, в кривой трактовке боковых масс храма. Наконец, более значительное родство с Дубровицким храмом обнаруживает надвратная Тихвинская ц. Донского мон., 1713—14 гг., как это уже было указано И. Э. Грабарем <sup>4)</sup>. В некотором отношении храм консервативен, в других пошел дальше по пути усвоения западных черт, чем это видно хотя бы и у Бухвостова. Но с двумя последними из вышеуказанных памятников мы переходим уже во второе десятилетие XVIII в. Не выходя за первое десятилетие XVIII в. и даже частью оставаясь в последнем десятилетии XVII в., укажем на три замечательных памятника: церковь Петра Митрополита в Высокопетровском монастыре в Москве, ц. Знамения в Перове под Москвой (рис. 11) и ц. села Тинькова, Тарусского уезда, Калужской губ. За указание нам первой из этих церквей очень благодарим Н. И. Брунова. Ввиду того, что эта церковь совпадает с Перовской, является незаконченной и имеет почти лишь археологическое значение, рассмотрим ее после Перовской.

Строителем Перовской церкви был Петр Алексеевич Голицын, брат строителя Дубровицкой ц. Разрешение на постройку церкви было дано в 1690 г.; закончена церковь была в 1705 г.; т.-е. церковь эта современна Дубровицкой <sup>5)</sup>.

<sup>1)</sup> Jbid. Стр. 438—440.

<sup>2)</sup> Некоторое сходство с Уборской ц. в трактовке масс мы находим в Сафарской ц.

<sup>3)</sup> Горностаев. О. с. Стр. 436.

<sup>4)</sup> Грабарь. О. с. Вып. 23, стр. 20.

<sup>5)</sup> В. и Г. Холмогоровы. Историч. материалы о церквях и селах XVI—XVIII ст. Вып. 6. Вохонская десятина. М. 1888. Стр. 120—123.

С первого же взгляда бросается в глаза сходство Перовской ц. с Дубровицкой. Это—восьмерик на первом этаже, построенном по кривому периметру из соприкасающихся дуг, отчасти как бы дающему четверик, с колоннами и раскреповками в входящих углах нижнего этажа и выступающих углах



Рис. 11. Церковь в Перове.

восьмерика, с орнаментированными козырьками-люкарнами по карнизам первого этажа, с массивными карнизами восьмерика. Однако, в Перовском храме столь значительные отличия от Дубровицкого, не говоря уже об отсутствии декорации, что он кажется произведением совершенно иного стиля.

Перовский храм дошел до нас в хорошей сохранности <sup>1)</sup>. В 1730 г. велено было пристроить к храму придел. План перестройки, датированный, тем же годом, сохранился и нахо-

<sup>1)</sup> Необычайна толщина стен храма—метр в самом тонком месте.

дится в Историч. Музее. Пристройка в полной мере являлась таковой, не искажая старого сооружения <sup>1)</sup>; но выполненный план жестоко грешит против правды в разных отношениях, между прочим давая все криватуры боковых помещений одного радиуса, между тем как криватуры по странам света большего радиуса, чем промежуточные, а потому и глубже по отношению к центру храма. То же отличие имеет средняя криватура против двух боковых в каждом рукаве Дубровицкого храма.

Но именно здесь мы должны отметить черту, отличающую компановку масс Перовского храма от Дубровицкого. В последнем можно говорить о боковых криватурах по отношению к средней и о боковых массах, слагаемых из каждой трех криватур, таким образом, что мысленно восстанавливается извне не видная, но существующая между ними клеть. В Перовской церкви каждая промежуточная криватура играет двойную роль — правой части для троечастной композиции с центральной широкой криватурой влево и левой части для такой же композиции вправо. Иначе говоря, троечастные криватурные композиции масс Перовского храма существуют за счет друг друга, они интегральны, но не дифференцированы. В силу этого не оказалось возможности во входящих углах между криватурами различать размеры колонн, которые остаются одинаковыми. Вторым следствием является хоть и не столь глубокая, но все же ясная связь башни и нижнего этажа. Диагональные грани башни Дубровицкой церкви ни с чем не корреспондируют в нижнем этаже, приходясь над глубоким входящим углом, т.-е. над разрывом, дифференцирующим массы. В Перовской церкви каждой криватуре низа соответствует грань верха; и тот и другой объединены количеством членений. Но здесь опять является сложная контаминация: количественное отношение масс этих членений различно — промежуточные криватуры по ширине в общем равны грани верха, криватуры же по странам света значительно шире граней верха. Если мы мысленно проведем от углов верха к входящим углам низа горизонтальные координаты и поставим их в соотношение с радиусами, то увидим, что, исходя от верха, ширина криватур по странам света существует за счет промежуточных, а, исходя от низа здания, заметим, что ширина граней над промежуточными криватурами существует за счет других граней; при этом горизонтальные координаты промежуточных криватур оказываются параллельными.

Иначе говоря, несмотря на восьмигранное деление и верха и низа, вертикальная композиция масс дана в том же смысле

---

<sup>1)</sup> Теперь придела нет; в начале XIX в. он был заменен нелепым, якобы барочным, новым храмом.

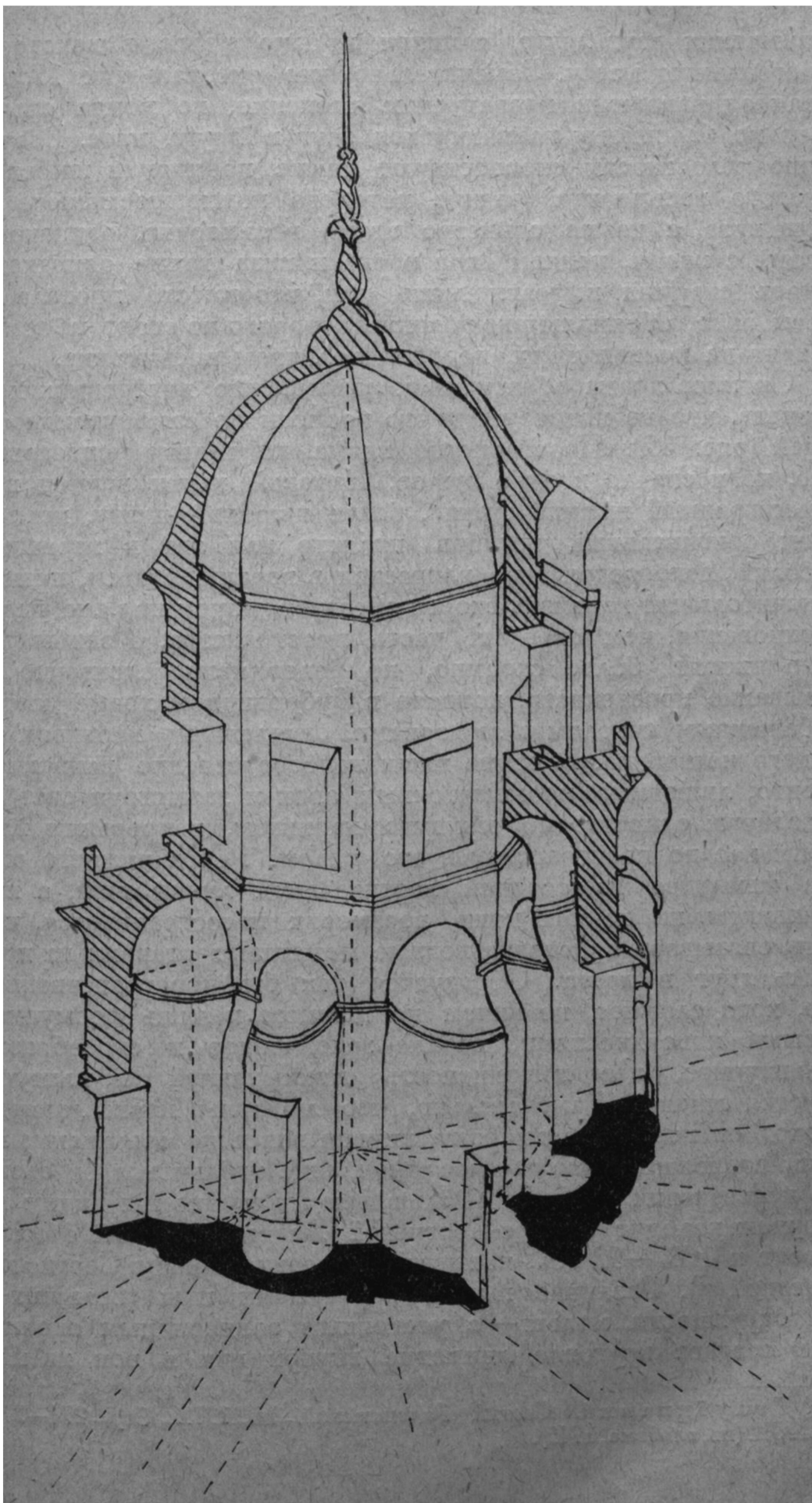


Рис. 12. Разрез церкви в Перове.

поглощения друг друга, слияния в одно целое, в некоторую интегральную массу. Замечательно, что рисовальщик 1730 г., делая одинаковыми курватурные членения, не понял смысла чисто по барочному вливающих друг в друга масс. Впечатлению целостности способствуют также пропорции широкого тяжелого восьмерика, радиус которого немногим меньше радиуса низа, а также единство этажа восьмерика, одинаковой высоты с низом, причем окна верха и низа также одинаковы. Алтарь снаружи выделен лишь тем, что вместо портала мы имеем окно, обрамляющие колонны которого не стоят на земле, а висят на кронштейнах, подобно колоннам восьмерика.

От масс храма обратимся к разрешению внутренних пространств, что не потребует много времени по самоочевидности вещей (рис. 12). Пространство храма не только централизовано, но и спаяно в одно целое. Никакой клетки внутри нет. Восьмигранный нижний стакан, более широкий внизу, посредством оригинальных изгибов пилястр или ант в характере консолей, непосредственно вливается в верхний стакан, причем незначительный карнизик скорее образует цезуру под'ема, вздох вдохновения, чем отрезает часть пространства. Изгибы пилястр творят более скромно, но более непосредственно то связывание пространств, которое в Дубровицком храме дается подбашенным куполом с люкарнами, отделенным карнизом от нижнего четверика. Боковые ниши непосредственно вливаются в центр, лишенные промежуточных арок и заимствуя свет от последнего; единство подчеркнуто карнизом, непрерывно влекущим нас по пространству в его целом. Ребра нижнего стакана мыслятся на средней вертикальной линии ниш, а над карнизиком, на высоте конх, восьмерик перестраивается, что опять связывает пространственные моменты, заставляя их проникать друг в друга. Образуется как бы пространственное тело, хотя сложное, но ничем не делимое и лишь формуемое кривыми поверхностями, вполне законченное и своеобразно скульптурное, где живописность декоративной скульптуры является лишней. Замечательно, что люкарны, извне дающие переход от низа к восьмерику, внутри вовсе не выражены; но здесь, возможно,—уже русское стремление избавиться от сложных пересечений об'емов. Фальшивые люкарны мы видим на барочном колодце Троице-Сергиевой Лавры, который обычно относят к 1687—92 г.г., времени построения Троице-Сергиевой трапезной <sup>1)</sup>. Различие глубин образуемых ниш (больших— в  $\frac{3}{4}$  окружности, малых— с усеченным эллипсоидным окончанием) создает круговое движение внутри них и вон из них

<sup>1)</sup> Голубинский. Сергей Радонежский. М. 1909. Стр. 274—275. Табл. XIII (из альбома 1745).

в центрическое пространство храма, творя то пересечение об'емов, которое Brinckmann отмечает, как типично барочное<sup>1)</sup>. Алтарь внутри пространственно не выделен; иконостас явно противоречит храму, неорганично разрезая его об'ем.

Скажем несколько слов о внешней обработке храма. Уже самая простота, отсутствие дробности говорят более европейским языком, чем декорация Дубровицкого храма. Колонны Перовского храма не похожи на „дудочки“ или „валы“, обычные для Москвы XVII в., что заметно и в Дубровицкой церкви. Не менее замечательны порталы, более благородные, чем Дубровицкая вычурность, и говорящие своими дуговыми фронтонами языком Западной Европы, как, например, окна нижнего этажа Здания Главной Аптеки, XVII—XVIII в.в., сломанного в 1874 г.<sup>2)</sup> Замечательна простота оконных наличников и карнизов, причем дентикулы карниза восьмерика говорят почти по западно-европейски, не сбиваясь на русские ширинки, как в Дубровицком храме. Если кое-где в рези орнаментов на козырьках, в капителях, карнизах и проч. можно заметить мелочность, плоскостность и асимметрию русской работы, то акцент на общем впечатлении и чувство меры звучат совершенно по западному.

Мы полагаем, что в основу обоих храмов, Перова и Дубровиц, построенных двумя братьями и начатых одновременно, лег один и тот же проект, быть может, действительно, присланный Тессинем<sup>3)</sup>. Возможно, что более скромный из братьев, строитель Перова, удовольствовался воспроизведением более близким к проекту, почему и дал более европейское понимание памятника. Допустимо предположить лишь незначительные изменения в сторону упрощений. Любитель помпезности, Б. А. Голицын, несомненно, ушел в сторону от проекта Тессина и, именно, под влиянием русского искусства и русского отношения к западным формам; причем за русский момент

<sup>1)</sup> Brinckmann. Plastik und Raum, als Grundformen künstlerischer Gestaltung. München 1922. S. 23—64.

<sup>2)</sup> Горностаев. О. с. Стр. 462—463. Маликов. Древнее здание Китайской Аптеки. (Древности. Труды ком. по сохр. древн. пам., т. III М. 1909). Стр. IV—VIII, табл. ф, х, ч.

<sup>3)</sup> Ursprung (О. с.). На рис. 118 дает план дворца Тессина, выстроенного им для себя и начатого в 1696 г. (стр. 107). В качестве мотива плана мы находим пролет в нише, фланкируемый двумя меньшими нишами, т.-е. как бы часть плана Перовской церкви. Тессин, как известно, учился архитектуре в Риме, где купольная капелла св. Ива работы Борромини (1660) напоминает Перовскую церковь (Hartmann. Die Baukunst. III. Abb. 26. Frankl. Die Entwicklungsphasen des neueren Baukunst. 1914. S. 65, Abb. 39. Taf. III, a, b. Литературу см. у Briggs. Baroque Architecture, London. 1918.

следует признать также пестроту той скульптурной обработки, формы которой идут от Запада, виновен ли в ней Конрад Оснер или нет, а равно и те черты трактовки масс и пространства, на которые мы уже указывали.

Следовательно, нет никаких оснований вести „нарышкинский“ стиль от Дубровиц. Выше мы привели соображение Горностаева о новом соборе Донского монастыря. Здесь же укажем, что Успенская ц. Чижовского Подворья на Никольской, основанная Салтыковым и имеющая явно „нарышкинские“ черты, была однажды в нашей литературе отнесена к 1647 г. <sup>1)</sup> Церковь эта еще ждет своего исследователя. В то же время Горностаев указывал сведения, приписывавшие построение ц. в Жолчине 1673 году, хотя с этой датой и не согласился <sup>2)</sup>.

Скажем здесь несколько слов о церкви Петра Митрополита в Высокопетровском монастыре в Москве (рис. 13). Монастырь получил ряд каменных построек после победы Петра над царевней Софьей в 1689 г.; иначе говоря, мы здесь имеем торжество не столько Петра, сколько царицы Натальи Кирилловны Нарышкиной. В 1690 г. была выстроена церковь-усыпальница Нарышкиных, собор Боголюбской Б. М. и две другие церкви, Сергия и Петра-Митрополита, последняя на месте древнего храма начала XVI в.. 8-го мая 1690 г. церковь Петра-Митрополита была освящена <sup>3)</sup>. Подробные исследования и обмеры, нами произведенные, удостоверяют полную тождественность плана, масс, пролетов, об'емов и конструкции этой церкви с церковью в Перове. Отсутствуют лишь декоративные элементы последней. Следовательно, приходится говорить о том, что Петр Алексеевич Голицын использовал проект, пущенный в дело Петром Великим. Нет ничего более естественного, что Тессин выполнил проект именно для последнего, как для него же выполнял позднее проект какого-то Петербургского собора. Заметим, что как раз с 1689 г. устанавливаются у Петра наиболее тесные отношения с Немецкой Слободой, знакомства с Гордоном и Лефортом, разыгрываются сцены всешутейшего собора, в которых Б. А. Голицын принимал немалое участие. В 1694 г. скончалась Наталья Кирилловна, а в 1695 г. начался Азовский поход. Жизнь Петра меняется. Но и до того военные маневры под Москвой (в 1691 г.), морские забавы на Переяславском озере (в 1692 г.) и Белом море (в 1693 г.) не давали Петру возможности, да и интереса

<sup>1)</sup> Путеводитель по Москве, изд. Моск. Архит. Общ. М. 1913. Стр. 205.

<sup>2)</sup> Горностаев. О. с. Стр. 442—446.

<sup>3)</sup> Путеводитель по Москве, изд. Моск. Архит. Общ. М. 1913. Стр. 164.

заняться начатой постройкой церкви Петра-Митрополита. Ее реплику в Перове и ее переработку в Дубровицах создавали братья Голицыны, из которых Б. А. Голицын с момента падения Софьи был несколько отстранен от дел Натальей Кирилловной. Ему оставалось лишь изощряться в „всешутейшем соборе“ и в диковинных заморских постройках. Но вряд ли



Рис. 13. Церковь Петровского монастыря.

и Наталья Кирилловна очень заботилась о достройке церкви Петра-Митрополита. Несомненно, ей более дороги были обычные русские храмы Боголюбской Б. М. и Сергия, из которых первый был к тому же усыпальницей ее рода. Отметим, что как раз в 1690 г. скончался патриарх Иоаким и на его место был посажен несочувствовавший Западу Адриан. Вся совокупность этих обстоятельств объясняет то странное явление, что храм, начатый царем, не был доделан. Так, отсутствуют ко-

лонны, как вверху, так и внизу, а равно скульптурные порталы и какая бы то ни была скульптурная обработка окон; нет и козырьков с люкарнами. Однако, если мы обратимся к детальному осмотру храма, то заметим, что белокаменный цоколь имеет отступы у порталов для явного помещения постаментов и баз колонн; в входящих углах вверху, между закруглениями стен, находятся небольшие выступы,



Рис. 14. Портал церкви Петровского монастыря.

не являющиеся ни по размерам, ни по форме каким-либо украшением, но, очевидно, долженствующие получить таковые, т.-е., вероятно, капители так и не воспроизведенных колонн. Что последние должны были быть, доказывает барочная роспись, довольно грубо воспроизводящая наличники дверей и окон (рис. 14). Первые состоят из серых колонн и такого же уступ-

чатого фронтона с рустованным фризом, балясинами по углам и раковиной вверху; по сторонам портала желтые акантовые разводы с зернью. Наличники же окон имеют лишь эти разводы. Для фронтонов и порталов можно указать мотивы на церкви „Никола Большой Крест“, ц. в Уборах, ц. в Троицком-Лыкове, ц. Успения на Маросейке 1696—99 гг., трапезной Троице-Сергиевой Лавры 1686—92 гг., Сухаревой башне 1692—1701 г.; для разводов по дверям и окнам—скульптурные разводы окон собора Введенского монастыря в Сольвычегодске 1689—93 гг. и Строгановской церкви в Нижнем-Новгороде 1719 г.

Совершенно ясно, что воспроизведенные живописью наличники и порталы являются работой наспех вместо долженствовавших быть скульптурных форм и выполнены по уже знакомым образцам из других памятников архитектуры. Выполнение очень небрежное: ни один портал и ни один наличник не совпадают с другим. Однако, и чисто архитектурные части здания показывают далеко не блестящую работу; так, по ребрам верхнего барабана даны простые пилястры, изломанные по вертикальной оси, т.-е. в характере простых утолщений стены с весьма простыми капителями в виде обломов. Последние во всем сооружении тщедушны и грубы; под антаблементом восьмерика, на филенках его граней, тянется фриз очень грубых арок. Белый каменный цоколь и серые порталы на красных кирпичных стенах, при желтых наличниках, воспроизводят русский вкус конца XVII в. Никаких козырьков или фальшивых люкарн нет и, вероятно, никогда не было, хотя крайне плохое состояние карнизов нижней части здания не дает возможности прямым образом доказать это предположение. Замечательно, что не успели поместить даже доску о построении храма, для которой осталась впадина на северо-западном выступе храма под окном. Так неудачно окончилась первая западная затея Петра в области архитектуры; но позднее Петр опять вспомнил о Тессине при постройках в Петербурге. Первый же проект Тессина в более полной мере использовал П. А. Голицын.

Чрезвычайно интересна ц. села Тинькова, Калуж. губ. Тарусск. у. (рис. 15); она была издана<sup>1)</sup>, причем дата ее показана различно, колеблясь между 1704 и 1707 годами (опечатка издания?). Выстроена была церковь кн. Лукой Федоровичем Долгоруким, братом знаменитого Якова и отцом Василия Лукича, погубившего род Долгоруких при Анне Иоанновне. Следует обратить внимание, что Л. Ф. Долгорукий много жил

<sup>1)</sup> Известия Археол. Комиссии. Вып. 39. (Вопр. реставр., вып. 7). СПб. 1911. Стр. 64—65. Рис. 44.

заграницей, был человеком образованным, но большой роли в государственной жизни своего времени не играл.

Церковь не искажена, но уже в 1910 г. была в плохом состоянии и, вообще, была спасена от разрушения лишь авторитетом П. П. Покрышкина и А. А. Спицына. При осмотре церкви летом 1925 г. мы обнаружили признаки дальнейшего

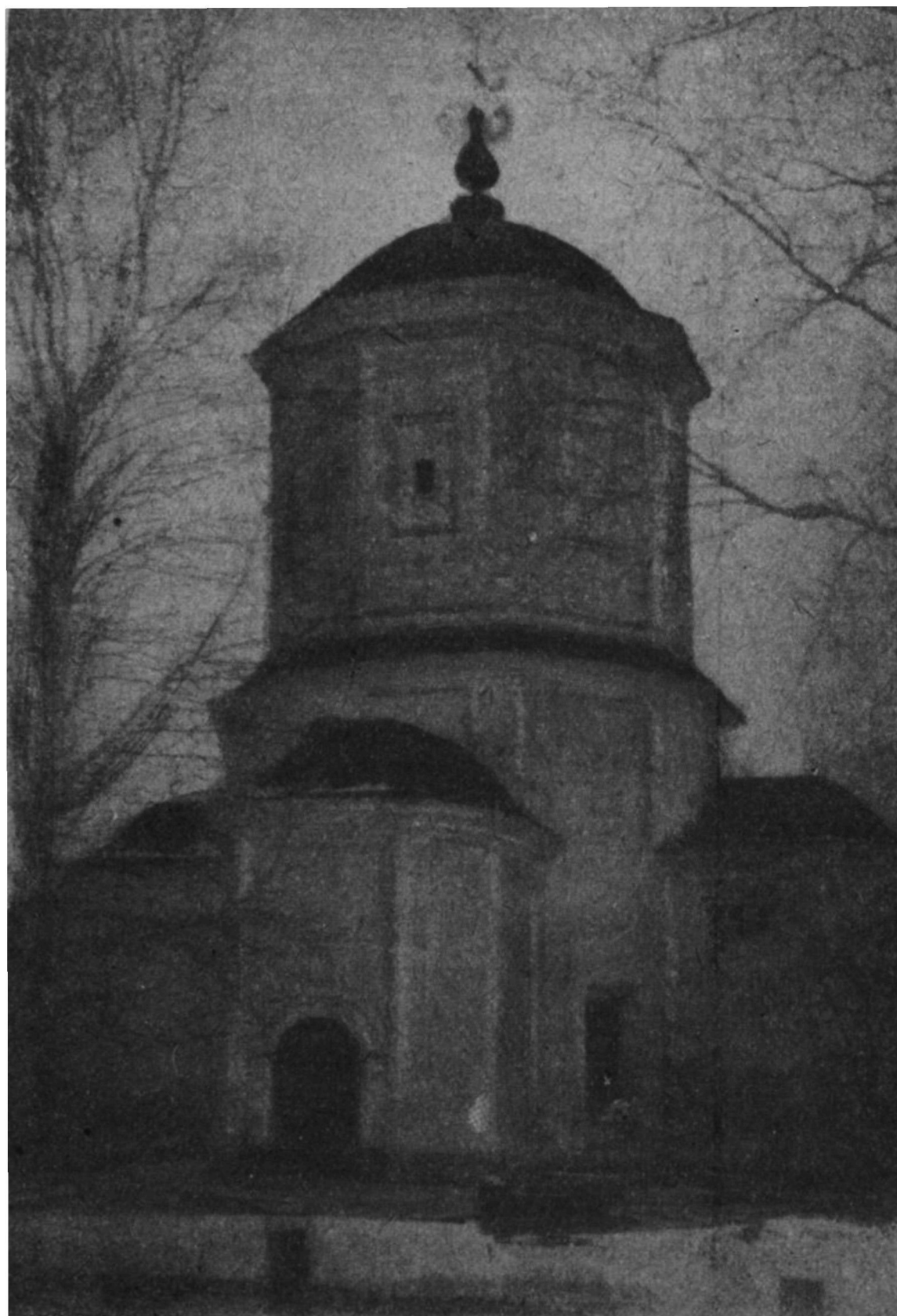


Рис. 15. Церковь села Тинькова.

ухудшения ее состояния,—стены покривились, штукатурка отпадает, мелькают трещины. Однако, в качестве искажения можно указать лишь на уже давно заложенные окна верхнего восьмерика, да уничтожение декоративного креста над южным порталом. Документов, датирующих церковь, при ней не оказалось. Они были взяты в свое время в Археолог. Комиссию и ныне их надо искать в Ленинграде, в Академии Матер.

Культуры. В отношении выполнения, мастерства работы, Тиньковская ц., бесспорно, стоит на большой высоте; в частности, все ее карнизы, обрамления окон и дверей вытесаны из белого камня, при кирпичных заштукатуренных стенах. Позднее краской варварски покрасили все стены сплошь.

Композиция масс Тиньковского храма представляет как бы упрощение системы Перовского; именно, отсутствуют курваты широких дуг. Легко видеть, что наружная грань четырех сильно выступающих масс почти равна грани верхнего барабана, т.-е., иначе говоря, выступающие массивы Тиньковского храма занимают места промежуточных курватур Перовского, что видно также из отношения горизонтальных координат к радиусам. Однако, положение выступающих масс по странам света, помещение в них порталов и устройство окон в промежуточных гранях нижнего восьмерика приводят к расположению масс и пролетов совершенно сообразно с Перовским храмом. Следовательно, сложной игры масс верха и низа в Тиньковской ц. нет. К тому же отсутствуют и люкарны на выступающих массах, хотя бы и фальшивые, что, несомненно, понижает самодавление масс, кровли которых, самое соединение с восьмериком, делают эти массы вполне несамостоятельными; нечего и думать ставить на них особые главки, — они потерялись бы у карниза нижнего восьмерика, так как стрела подема кровли боковых масс находится к этому карнизу слишком близко. Словом, боковые массивы в целом кажутся лишь утолщениями восьмигранного столпа, его контрфорсами, пальцами или пяткам для поддержки. Естественно, что никаких делительных форм (напр., колонн) в данном случае не требуется. Лишь легкие филенки отмечают грани выступов. Не меньшей простотой отличаются оба восьмерика. Плоско-сферическое покрытие (в отличие от яйцевидного в Перове) довершает пластическую мощь и единство сооружения, массы которого в своей композиции представляются выступающими друг из друга, друг с другом не порывая, не как синтез дифференцированных членов, а как интегральное тело, изнутридвигающееся и живущее.

Разрешение внутренних объемов (рис. 16) близко к Перовскому храму, вплоть даже до выгиба стены от нижнего восьмерика к верхнему; но в Перовском храме это — консоли, завершающиеся карнизом ниже вершины впадения боковых пространств в среднее, а в Тиньковском храме — выгиб сплошной стены выше вершины впадения боковых пространств в среднее. Но и там и здесь изгибы образуются радиусами, центр которых лежит приблизительно в вершине портала, в прямом расчете произвести впечатление на вошедшего. Можно говорить

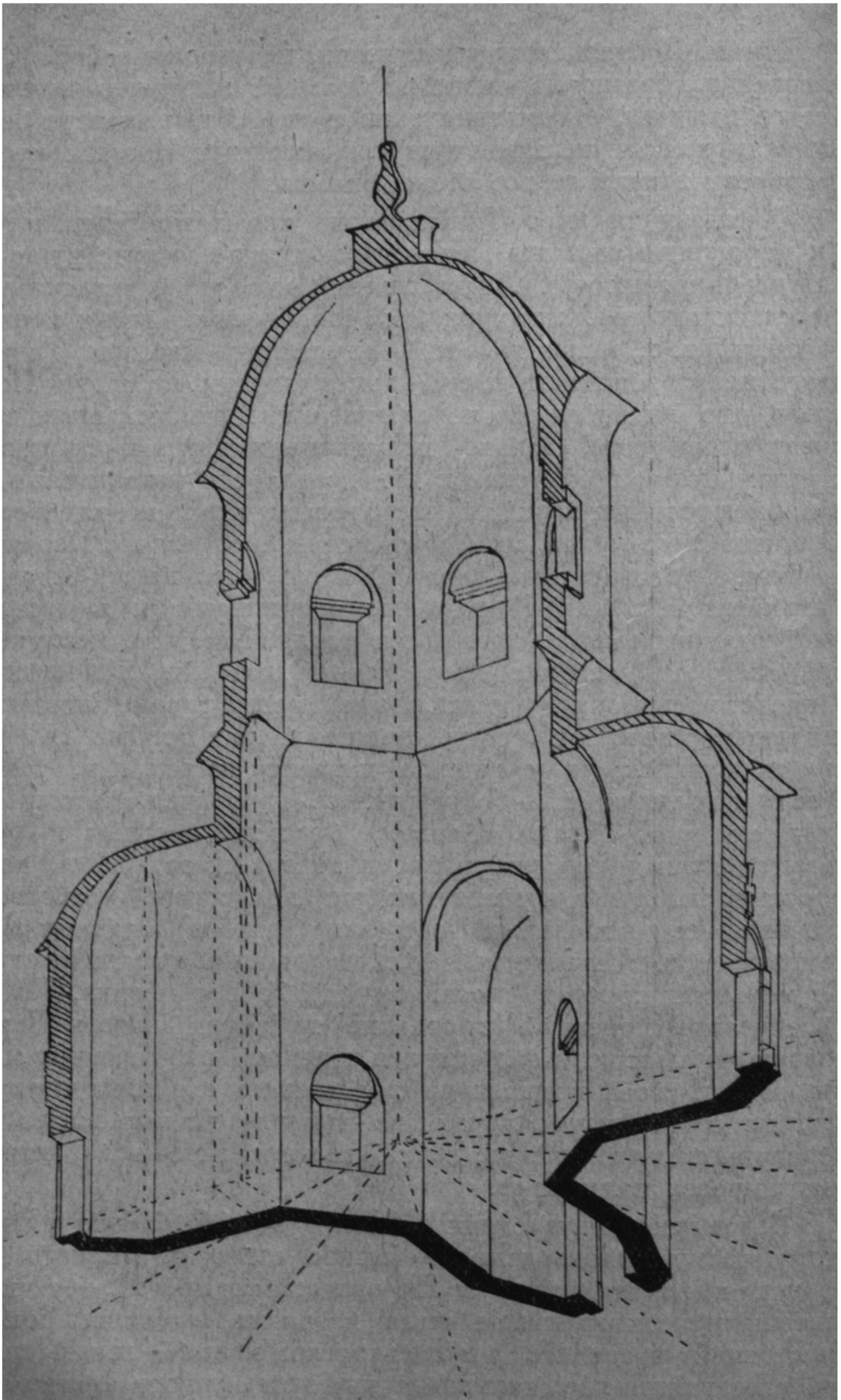


Рис. 16. Разрез церкви села Тинькова

о большей замкнутости пространства при меньшем количестве пролетов. В отношении распространения, ориентации пространства в горизонтальном направлении мы находим большую связность, чем в Перовском храме. Интересно, что диаметры обоих нижних восьмериков храмов почти совпадают. Обратим внимание на следующее обстоятельство: цилиндрическое пространство боковых ниш с их конхами в Перовской церкви, как мы видели, строится по трем четвертям окружности, причем малые ниши еще несколько вытягиваются эллипсоидально; вращательное движение естественно добавляет окружность, как бы растворенную в пространстве среднего столпа. В Тиньковской церкви боковые пространства внутри разрешаются тремя гранями, поднимающимися, без перерыва какими-либо карнизами, в сомкнутый свод, сливающийся в конху, точка подема которой лежит на половине глубины всего бокового хода, если мы исключим из него пространство под подпружной аркой, завершающей боковое пространство. Глубина же подпружной арки равна толщине стены. Казалось бы, столь рациональный расчет боковых пространств обрекает их на самостоятельную роль в отношении к среднему. Однако, замечательно, что подпружные арки не опираются на какие-либо пилястры, а, будучи малой толщины, сходят на нет, обретая упор в самой стене и сплываясь с ней. Поразительно, с какой мощью боковые пространства вливаются в среднее, и мы не можем заметить, чтобы перед нами был какой-либо рациональный отрезок; так как нет руководящей меры его протяжения, то движение, уже не круговое, а продольное внутрь храма становится бесконечным, пока оно не находит своего конца в диаметрально противоположном ходе с полуокружностью. Следовательно, можно сказать, что центрическое пространство столпа пересечено двумя как бы растянутыми эллипсоидами. Подобная связность динамически мыслящихся пространств принадлежит барокко и выражена в Тинькове более сильно, чем в Перове, где более связаны боковые пространства и среднее, но не боковые друг с другом, хотя последнее и достигается карнизом. Карнизов вовсе нет в Тиньковском храме; пространства почти без помехи вливаются друг в друга; этому не мешают ни особого устройства подпружные арки, ни загиб вверху нижнего столпа. Граненый верхний столп непосредственно сгибается в сферический купол, теряя свои грани, подобно концам боковых пространств.

В Тиньковском храме массы и объемы сливаются в одно целое, в интегральный организм, полный движения и пластичности. В Перовской церкви связь боковых масс сильнее, чем связь боковых пространств.

Остается сказать о декоративных формах Тиньковского храма, очень скупых и сосредоточенных с его наружной стороны. Мы находим лишь мелко вынутые, но значительного поля филенки на гранях храма, причем ребра ничем не акцентированы и, в общем, тщедушны, т.-е. не занимают внимания строителя. Более, чем скромны наличники окон, карнизы пристроек и обломы обоих восьмериков. Лишь арки порталов сложнее, но и они остаются плоски; до некоторой степени они напоминают арку портала того Здания Главной Аптеки, на которое мы уже ссылались при анализе Перовского храма. Пилястры западного портала имеют каннелюры.

Совершенно ясно, что пластический смысл Тиньковской ц. лежит в стене храма, в выражении ее пластической мощи и ее живописных комбинациях. Не отвлеченные грани пересечений стены, а ее материальная подлинность — вот что выражено здесь, как результат западно-европейского художественного языка, чему противоречат, быть может, лишь графические киотцы над порталами и над окном восточного рукава <sup>1)</sup>. Эти киотцы помещены в центре рельефных георгиевских крестов. Зубчатый карниз верхнего восьмерика, тяготеющий над всем зданием, ибо нигде более не показан, нисколько не отрывается от стены, как узорчатое добавление, бордюр или оборка „нарышкинской“ архитектуры. Этот зубчатый карниз есть органическая часть стены, пространственно направленная перпендикулярно к последней, ее не уничтожая, но овладевая окружающим пространством. Динамика здания, следовательно, не лежит зажатой в отвлеченных вертикальных плоскостях узорочья, отрешенного от зданий в „нарышкинской“ архитектуре и помещенного по отвлеченным пересечениям стен, которые в последней сами кажутся лишь второстепенными по выражению, какими-то „картонными“, ненастоящими, имматериальными.

Совершенно ясно, что Тиньковский храм не имеет отношения к древне-русским столпообразным храмам, ни к „нарышкинской“ архитектуре. Можно ли его связывать с Дубровицами и Перовом по обстоятельствам происхождения?

Все три памятника принадлежат почти одному времени по их совершению: 1704 г. — 1705 г. — 1707 (?) г. Близкие отношения Голицыных и Долгоруких не противоречат единству источника; но настаивать на последнем невозможно и по стилистическим соображениям и по историческим, ибо в эту эпоху могло бы явиться несколько иностранных архитектурных проектов, прививавших нам вкус к западно-европейской форме.

---

<sup>1)</sup> Окно здесь заменяет портал.

Что же касается ц. Петра - Митрополита в Высокопетровском монастыре, то о ней вряд ли в ту эпоху много думали.

Мы не знаем, хотел ли П. П. Покрышкин отнести Тиньковский храм к старой традиции, указывая на его столпообразный тип; нам кажется удачнее замечание А. А. Спицына на то, что Тиньковская ц. — ранний памятник в истории церквей данного стиля <sup>1)</sup>. А. А. Спицын не уточнил своего мнения. Мы лично имеем ввиду центрические храмы эпохи барокко и классицизма, которые стали так популярны в Москве при Казакове. Кончим на этом <sup>2)</sup>. Лишь отметим ц. Екатерины на Ордынке в Москве, 1764 — 65 гг., построенную Карлом Бланком. Двухъярусный восьмерик церкви, хотя имеет верхний ярус почти в значении аттика, однако сохраняет некоторые черты композиции масс Перовской церкви, а разрешение внутренних пространств четырех ответвлений по отношению к центру — в характере Тиньковской церкви.

---

Настоящая статья была уже сверстана, когда, благодаря любезности профессора Упсальского Университета г. Р. Иозефсона, мы получили фотографии подлинных чертежей Тессина как церкви в Карлскроне (1697 г.), так и церкви в Кунгсёре (1691 г.). По указаниям проф. Иозефсона, планы эти никогда не были изданы и хранятся — первый в Государственном Архиве в Копенгагене, а второй в Национальном Музее в Стокгольме. Обе церкви в своем типе родственны между собой, но отличаются от рассматриваемых нами русских храмов, во-первых, не имея верхних высоких восьмигранников и, следовательно, вертикальной ориентации пространства; во-вторых, имея четыре боковые пространства хотя и не дифференцированные от восьмигранного среднего, однако менее непосредственно с ними связанные и, во всяком случае, не пересекающиеся. Тем не менее, план церкви в Кунгсёре необычайно близок к Тиньковской церкви.

В своей книге „Tessins slottsömgivning“, Stockholm, 1925, (которую мы также имеем благодаря любезности автора), проф. Иозефсон указывает зависимость проекта арсенальной триумфальной башни Тессина Младшего от винтообразного купола ц. св. Ива в Риме, работы Борромини. Мы уже говорили о близости ц. Ива к Перовской церкви. Общий принцип между башней Тессина и ц. Ива — интегральность массы, вместо ее

---

<sup>1)</sup> Изв. Арх. Ком., вып. 39. Стр. 65,

<sup>2)</sup> Нет сомнения, что в глуши, по провинции, найдутся и еще подобные храмы того же времени.

разделения на ярусы. Эти взаимные отношения между созданием Борромини, русскими постройками с одной стороны и с постройками Тессина с другой еще более убеждают в справедливости старого известия, что проект Тессина был в руках москвичей в конце XVII в. Но, конечно, этот проект должен быть ближе к Перовской церкви, чем к Дубровицкой, которая для Тессина, действительно, слишком устарела и, вообще, в конце концов сделана недостаточно по-европейски. Проф. Иозефсон сообщает нам, что известны подлинные слова Тессина Младшего, что „не будучи лично знаком с царем Петром, он составил по поручению последнего проект собора в Петербурге, более грандиозного, чем собор Павла в Лондоне“. Проект церкви в Нормальмсторге 1708 г., продолговатокрещатого плана, дает понятие не только об итальянской традиции Тессина Младшего, но и о стремлении его к созданию интегральных пространств (см., особенно, алтарь) и интегральных масс (винтообразные купола колоколен; ср. вышеуказанные ц. Ива Борромини и арсенальную башню Тессина). Интерес к вертикальному искривлению следует отметить в куполе угловой арсенальной башни.

Отметим, что в качестве источника для предполагаемого „русского“ проекта Тессина могла быть капелла св. Синдона в Турине, работы Гварини, выстроенная всего на три года ранее церкви Ива, т. - е. в 1657 г. В разрешении об'емов капелла Синдона имеет общее и с Перовской и с Тиньковской церквями. (См. Brinckman. Plastik und Raum. München. 1922. Табл. 20).

---

**Ж И В О П И С Ъ**

## Проблема барокко в русской иконописи.

Барокко в древней Руси!

Это звучит почти парадоксально. Современное искусствознание охотно прибегает к рискованным утверждениям в своей ненасытной жажде заострить характеристики и обобщать частные наблюдения по одному признаку и наперекор остальным, только потому, что он кажется в данный момент решающим.

В тесных рамках этой статьи я могу лишь наметить основные пути и задачи работы на тему барокко в XVII в., может быть, план для дальнейшего исследования в этой области, заманчивой своей запутанностью, в которой лишь глаз историка искусства распознает действие сил, столкнувшихся на закате древне-русской культуры.

Историки согласны все в том, что с эпохи Грозного западное влияние на Руси все крепнет и крепнет. Годунов предвосхитил идею Петра отправлять молодежь за границу. Смутное время непосредственно столкнуло русских с иностранцами, долгие годы наводнявшими Русь. Но особенно сильно обнаруживаются на культурном поприще новые веяния при Алексее Михайловиче. В это время увеличивается ввоз мастеров-иностранцев и западных произведений искусства. Для нас интересны „выдрукованные изображения“, гравюры. К их числу принадлежит Библия Пискатора, компендиум библейских композиций, которым вдохновлялись Ярославские мастера фресковых росписей и стихотворцы, сочинившие для каждой картинке особую виршу. Еще недавно находили на Севере замусоленные экземпляры этой Библии, свидетельства усердия, с каким пользовались ими наши иконописцы. Перед глазами исследователя открывается картина непосредственного воздействия памятника западного барокко: в его руках нередко копии и оригиналы.

Подобные примеры в XVII в. встречаются нередко. В Устюге, на торговом пути в Москву из Архангельска, которым после Ченслера воспользовались голландцы, в одном из житийных клейм замечательного образа Прокопия Устюжского (1669) мы видим редкий пример перенесенного в икону чисто западного пейзажа (рис. 17). Тема его—рассказ о том, как не-

бесный огонь уничтожил леса. Наверху в небесах клубятся грозные тучи; слева в дали виднеется фантастический город и толпится народ перед ним. На переднем плане группа ветвистых деревьев с поломанными и изогнутыми сучьями и листвой раскидистой и пышной. Нужно видеть в оригинале живописные блики, которые передают свето-тень, чтобы убедиться, что в



Рис. 17. Деталь иконы Прокопия.

иконе Прокопия отразилась картина какого-то северного раннебарочного мастера. Ибо в русских иконах даже дуб Мамврийский, под которым нашла себе место трапеза трех странников у Авраама, представлялся, как стройное жидкое деревцо.

Барочные образы проникают одновременно и в традиционные композиции праздников в иконе Вознесенья вт. пол. XVII в. Ильинской церкви в Ярославле мое внимание привлек к себе св. Лука, сложивший молитвенно руки по католическому обычаю (рис. 18 и 22), совсем как упавший на колени отец Товия в луврской картине Рембрандта (1637).

В XVII в. на Руси атмосфера так насыщена западными мотивами, что даже чудесные виденья облакаются в западную

форму. Однажды ночью митр. Илариону явилось Успенье. Богоматерь, почивающая на одре, окруженном апостолами, и



Рис. 18. Деталь иконы Вознесенья.

покрытая одеялом златовидным. Напрасно искать последнюю деталь в византийском и русском искусстве. Его истоки—на Западе в знаменитых гравюрах Дюрера и Рембрандта. Так выясняется, что Иларион грезил западной иконографией. Она отразилась и на памятниках. В одной прекрасной иконе Успенья вт. пол. XVII в., отражающей лучшие достижения школы Алек-

сея Михайловича (Смоленск. музей № 7133), мы находим златовидное одеяло Илариона.

Так один за другим угадываем мы западные мотивы в искусстве XVII в., примеры прямых влияний барокко. Но может ли историка стиля удовлетворить подобное сопоставление материала? Ведь еще в XV в. в Богоматери б. собр. Рябушинского (№ 402) (ныне в Истор. Муз.) в Москве мы находим воспроизведение готической Мадонны на троне, не обольщая себя надеждой, что в этом наблюдении лежит разгадка искусства XV в.

Сходство русского искусства с западным барокко нельзя об'яснять одним влиянием. Еще в Пергаме за 200 л. до нашей эры немецкие ученые усмотрели античный барокко. Для нас еще важнее, что последний стиль Византии, отраженный на Севере на Волотовом поле, созвучен западному XVII—XVIII в. в. В плафонах Кахрие-Джами решена своеобразно проблема *di sotto in su*, над которой ломали голову Корреджио и Поццо<sup>1)</sup>. Романтика пейзажа в Бегстве в Вифлеем среди тех же мозаик там же напоминает нам меланхолическое настроение той же сцены А. Караччи (Рим, Галл. Дориа) с подобным изломанным деревом на первом плане, деталью весьма многозначительной. Наконец, шумный пафос летящих фигур, развевающихся одежд и зигзагов гор, оглушающий нас в маленькой Волотовской церковке, разве это не византийский барокко, замирающий в XV в. на здоровой почве русского примитива? Лишь в эпоху Макария в недрах русской иконописи вновь зарождается какое-то подобие барокко, появляется торжественный пафос и театральность жестов, больше движения и беспокойных линий, наконец, мельканье светлых и желтых пятен, отдаленное подобие игры светотенью у Корреджио. Надо признать, что еще больше оснований для сопоставлений с искусством барокко имеет XVII в. Одна из причин—общее европейская эволюция. Наперекор всем границам, отчужденности Востока и Запада и религиозной вражде, единая атмосфера пронизывает в средние века всю Европу. Если сопоставить романский линейный стиль южно-французских росписей и Нередицу, или крестовые походы и на Руси эпидемию паломничества в св. Землю, то сходство и различие этих параллельных явлений об'яснит нам отношение звериного стиля на Западе к прилепам Сузд.-Влад. храмов. Этот едва уловимый дух эпохи чувствуем мы и сопоставляя спокойные композиции Дионисия (1500) с классическим стилем чинквеченто, а позднейший маньеризм с переломом, на-

<sup>1)</sup> Указание Д. В. Айпалова. (на его лекциях в Ленинград. Университете).

ступившим при Грозном. Его политика имеет параллель на Западе в лице датского Христиана II.

И рядом с этим идет формальная эволюция: от *Vorstellungsforn* к *Sehform*, идет с временными задержками и отклонениями в сторону, но в целом неуклонно вперед. Она ясно обнаруживается в изображениях Тайной вечери, ибо одна древняя рукопись (Сирийск. рукопись Брит. Муз.) передает первый полюс в обнаженном виде. Предметы расположены в плане на поверхности листа один рядом с другим. Круг—это стол; венцом—отдельные фигуры. Так играющие дети сажают своих кукол вокруг воображаемого стола. Тип XI—XII вв. содержит больше зрительных моментов: сигмообразный стол прикрывает фигуры за ним. В XIV—XV в.в. на переднем плане ряд апостолов пересекает стол, воспоминание о древнейшем типе живет в круглой форме стола и редких пересечениях (Икона Ханенко в Киеве). Лишь в XVII в. в фреске церкви Иоанна Б. в Ростове почти победила *Sehform*. Перед столом повернувшись спиной, что особенно любил Рембрандт, сидят 2 апостола, за ними громоздятся остальные. Христос и Иоанн одни выделены центральным положением и занавеской за ними. Аналогичный процесс можно проследить в постепенном развитии интерьера, хотя он на Востоке никогда не достиг такого рассвета, как на Западе.

На этой основе мог на Руси сложиться стиль, родственный западному барокко. Мы угадываем его даже в тех памятниках, в которых нет следов подражания западным оригиналам.

Рождается новая порода людей. Внешней подвижностью и беспокойством проникнуты их позы и жесты, повороты и наклоны голов. Уже строгановцы охотно прибегают к вычурным пересечениям ног, даже у деисусных фигур. Словно святые бегут мелкими шажками, подчиненные ритму какого-то своеобразного минуэта (мастера Никифор, Емельян Москвитянин). Одновременно жесты становятся более разнообразными и выразительными. Вместо спокойно протянутых рук начинает чувствоваться пафос. Выведенные из спокойного состояния фигуры рассуждают с подчеркнутой аффектацией там, где раньше они хранили торжественное молчанье. Опять, как в XI—XII вв., загорается блеском их взгляд. У Христа на челе появляются складки, а брови сдвигаются вместе. Недаром иконописец Иосиф говорил о злом выраженье, которым иконописцы наделяли даже младенца Христа. Так вместо бесстрастных ликов святых XV в.—мы находим гримасы. Во всем такое-же стремление к повышенной выразительности, стремление выявить себя в жесте, как в западном барокко: у итальянцев—поднятые к небесам глаза и широко раскрытые руки, в немецкой скульптуре—искривленные торсы, почти как в готическую эпоху.

Новые силы действуют и в трактовке одежды. В XV—XVI в. затихают и почти пропадают у Дионисия полеты развевающихся по ветру плащей, которые византийский барокко XIV в. наследовал от эллинизма. Теперь опять возрождается вкус к беспокойным одеждам. Таков ярославский тип стоящего Христа, с развевающимся концом плаща.

Даже старые темы приобретают в XVII в. особую значительность и помпезность, столь чуждую сдержанной праздничности XV в. Теперь проявляется тяготение к многофигурности: Вместо обычных 18 фигур, в фреске Вознесенья в Ильинской церкви в Ярославле их 57. Особенно многолюдны торжественные сцены вроде „О тебе радуется“ или „Ныне силы небесные“. Об них мы вспоминаем, читая описание Стржиговского одной из фресок Корреджио: „unzählige Heerscharen von Heilig, links Männer, rechts Frauen, die sich in endloser Ordnung reihen... Das ist die vollendete Art der Vorstellung des Himmels“.

В связи с этим стоит один мотив, излюбленный в XVII в.: херувимы. В храмовой росписи мы их видим на откосах окон и в барабане, в иконах на полях по бокам Всевышнего, встречаем в шитье и в прикладном искусстве. Раньше предпочитали изображать ангелов в виде античных вестников, стройных юношей в плаще и хитоне. Лишь красивые крылья за плечами говорили об их происхождении. Теперь—это бесплотные шестокрыльцы. Их стихия—полет. Среди торжественной литургической церемонии они порхают как бабочки, а в „Отечестве“ окружают Саваофа венцом. Все это невольно наводит на мысль о тех бесчисленных крылатых херувимах, правда, в виде маленьких путти, которые в барочных картинах то хороводом окружают Марию (Рубенс, Мурильо), то веселой гурьбой врываются в тихий покой какой-нибудь священной сцены (Рембрандт). И тогда их неожиданное появление мотивируется клубами облаков, частицей небес. Это представленье небесного, связанное с облаками, также сближает барокко с русским XVII в. В это время художники наполняют охотно свои композиции облаками причудливой формы или ставят на них священные персонажи. Теперь кажется странным, каким образом ангел мог сразу явиться на землю к Марии, и он на облаке спускается с неба, где Саваоф ему давал свои приказания. В XV в. стихия облаков никогда не передавалась так ярко, даже там, где этого требовала тема.

И рядом с этой торжественностью уживается стремление к жанру или, во всяком случае, к отраженью быта. Правда, он очень далек от достижений голландцев, но мы вспоминаем о Тьеполо в тех Пирах Ирода (ср. рис. 19) или Браках в Кане, которые щедрой рукой разбрасывали мастера XVII в. по сте-

нам храмов. Та же любовь к роскошным, расшитым одеждам, списанным с современности, к богатой утвари и к толпам статистов.

Гораздо труднее найти точки соприкосновения в формальных средствах. Развитие колорита в XVI—XVII в. в. переживает знаменательный перелом: золотой фон заменяется цветным. Первый благодаря своему блеску заставлял силуэтом выделяться фигуры; в нем был последний отзвук античной живописи, сохранявшей абсолютную ценность силуэтных тел (вазопись). Теперь темно-зеленый или оливковый фон объединяется по тону с изображением самих фигур, создает подобие *gallerie ton* мастеров барокко. Мы не знаем, какой изобразительный смысл вкладывали в этот фон, но одна миниатюра дает интересный намек в этом направлении. В Пс. № 21466 Ист. Муз. (XVII в.) в начале текста имеется изображение Давида, пишущего псалмы. В это время портреты авторов (евангелистов) на фоне фантастических палат представляли себе вне реального времени и пространства. В этой миниатюре сделана попытка изобразить псалмотворца слагающим псалтирь во тьме спустившейся ночи при свете зажженной перед ним свечи. Как ни различны исполнение и формальные приемы, но самый замысел напомнит нам некоторые произведения Рембрандта.

Историки западного искусства устанавливают различные отклонения от Итальянского барокко: во Франции вносят больше рационализма, в Германии больше фантастики, и все же все это объединяется единым понятием барокко. Русское искусство в своих основных категориях стоит особняком: у нас не было предпосылки барокко: Ренессанса, гуманизма и научной теории искусства. Если на Западе в XVII в. изобразительные искусства, человеческая фигура снова, как в готике, подчиняется архитектуре, то это подчинение происходит в тех рамках, которые завоевал Ренессанс. Если в барокко пространство и свето-тьнь снова приобретают иррациональный характер ради повышения их выразительности, то за этим неуклонно стоит центральная перспектива Мазаччо и его светотень.

И в XVII в. русское искусство было бесконечно далеко от всех этих ценностей. В положении художников особенно ясно сказалось отсутствие гуманизма. На Западе Веласкез и Рубенс—придворные и приближенные государей; даже Рембрандт в своей материальной нужде сохраняет высшее человеческое достоинство. Напрасно искать его в челобитных царских иконописцев: „Я, твой холоп, Мишка или Олешка“, пишут они, „помираю с голоду“ или „разговеться нечем, вели Всемиловейший Государь выдать кормы на эти дни“ и т. д. Потом их нередко ожидает расправа. В XVIII в. ссылаемый Никитин—в этом отношении наследник иконописцев. Еще теперь с порт-

ретов иностранных художников с русских людей XVII в. смотрят на нас примитивные люди, далекие от той сложной душевной жизни, которая стала достоянием портрета на Западе. Русское искусство не знало ни улыбки, ни свободного взгляда; недаром повышенная выразительность лиц XVII в. выливается в формы, принятых еще много раньше. Вместо глаз, аффектированно поднятых вверх,—бесстрастный взгляд обращен в бесконечность вперед. Природа не приобрела самостоятельного значения. В житии Прокопия (рис. 17) пейзаж служит цели демонстрировать небесную силу карающего огня, о которой повествует легенда.

Также далеки были мастера XVII в. от теории искусства. Научная перспектива, о которой грезил Учелло, вряд ли легко давалась русскому малограмотному иконнику, который слышал с детства, что „не тот мудр, кто много грамоте умеет, а тот, кто много добра творит“. Нам известно, с каким трудом усваивались науки молодыми людьми, посланными Петром за границу. В XVII в. мы не находим на Руси строгой прямой перспективы, а те элементы ее, которые к нам попадали с Запада, подвергались такому коренному перетолкованию, что иностранцы вряд ли узнали бы здесь первичный художественный смысл. Один пример пояснит эту мысль. Мастера барокко, с их стремлением повысить пространственную динамику, нередко заставляют предметы сокращаться несколько больше, чем это было принято в эпоху Ренессанса: так у Тинторетто Христос на дальнем конце стола слишком мал, у Калло большие фигуры переднего плана с нарочитою целью противопоставлены маленьким фигуркам, виднеющимся вдали. Так создается на основе единого пространства Ренессанса максимальная его выразительность. В XVII в. в Ярославле вырабатывается тип икон: большой святой, окруженный венцом эпизодов из его жития на том же поле, а не в клеймах, как раньше. Маленькие фигурки этих сцен не производят впечатления отдаленного плана, все разворачивается почти в одной плоскости. Сопоставление колоссальной главной фигуры и маленьких по бокам так решительно, что выходит за пределы пространственного единства. Это—тот самый средневековый экспрессионистический прием, который так чужд гуманизму.

Другая проблема, связанная у итальянцев с единой точкой схода, это светотень. В XVII на Руси еще доживает последние дни силуэтность; звери, птицы и белые кони словно вырезаны из бумаги; в одеждах господствует плоский узор (рис. 19). О том, как усваивалась светотень, мы узнаем от Иосифа: он вступает за „световидные лики“, т.-е. вылепленные светотенью, против тех, что написаны „одною формою“, т.-е. видимо без пробелов.

Но защитник скиаграфии не достаточно сознает принципиальное отличие этих двух направлений и сводит нередко его к отличию цвета кожи.

Все свидетельствует о том, о какую стойкую традицию разбивался на первых порах западный барокко. Но она имела не только отрицательный смысл. Что составляет главное очарование XVII в., что заставляет нас его включать в древнерусскую иконопись, это то, что здесь продолжают жить достижения, которые гениально формулировал Дионисий и его современники. Самое существенное—это деисусность фигур, замерших с протянутыми руками и застывших в состоянии молитвенного покоя в самых различных позах. Правда, в XVII в. они становятся реже, но те 2—3 деисусных фигуры, которые можно различить в любой композиции, как немногие праведники Содома, о которых вопрошал Авраам, могут еще спасти XVII в. от живописного хаоса. Даже в полных движения наклонах голов чувствуется связанный ритм, который препятствует их эмансипации. Мы находим эти ритмические повторения даже в копиях с гравюр Пискатора: около Вавилонской башни были там представлены слон и верблюд. Русскому показалось заманчивым заменить слона 2-ым верблюдом, ради дважды повторенного звучного силуэта, нередкого в средне-вековом искусстве или рефренах народной поэзии. В XVII в. сохраняются старые идеалы: вытянутые пропорции (ангелы Стр. суда в Софии в Вологде.) и округлые головы, лишенные индивидуальных отличий.

Поистине прекрасным образом эпического стиля XVII в. является „Пир Ирода“ (рис. 19) там же, в котором русское искусство в последний раз перед своим падением достигло изумительно величественного впечатленья. За уставленной чашами трапезой пирует среди своих приближенных Ирод. Чинно и строго сидят в расшитых богатых одеждах старцы, обратившись к царю. Лишь двое из них по краям решились повернуться к слугам, подносящим вино. Так-же спокойно, словно застывши, замерши на месте, исполняет свой танец Саломея, дочь Ирода, в тяжелой одежде, как колокол, спадающей вниз. Только раскрытые руки позволяют догадываться об едва уловимом движении.

Художник любовно представил пир, тогда как в Даниловом мон. в Переяславле он вовсе пропущен; но его пир не таков, на котором дается простор человеческой страсти, нет ничего драматического в этом моменте, что не преминул бы подчеркнуть византиец—пир и танец приобрели оттенок торжественной и, в то же время, радостной и прекрасной церемонии. В этой сцене есть некоторое движение—но протекает оно в границах симметрии по бокам центральной фигуры Ирода

и балдахина за ним. В чудном узоре ковров и драгоценных материй, в орнаменте на полу, скамеек и посуды столько непосредственного любованья, что, кажется, мы стоим на границе натюр-морта,—но все виденное неуклонно подчиняется стремлению вверх, которое заставляет фигуры вытягиваться: слева стоящего юношу, Саломею и все остальное. Та же средневе-

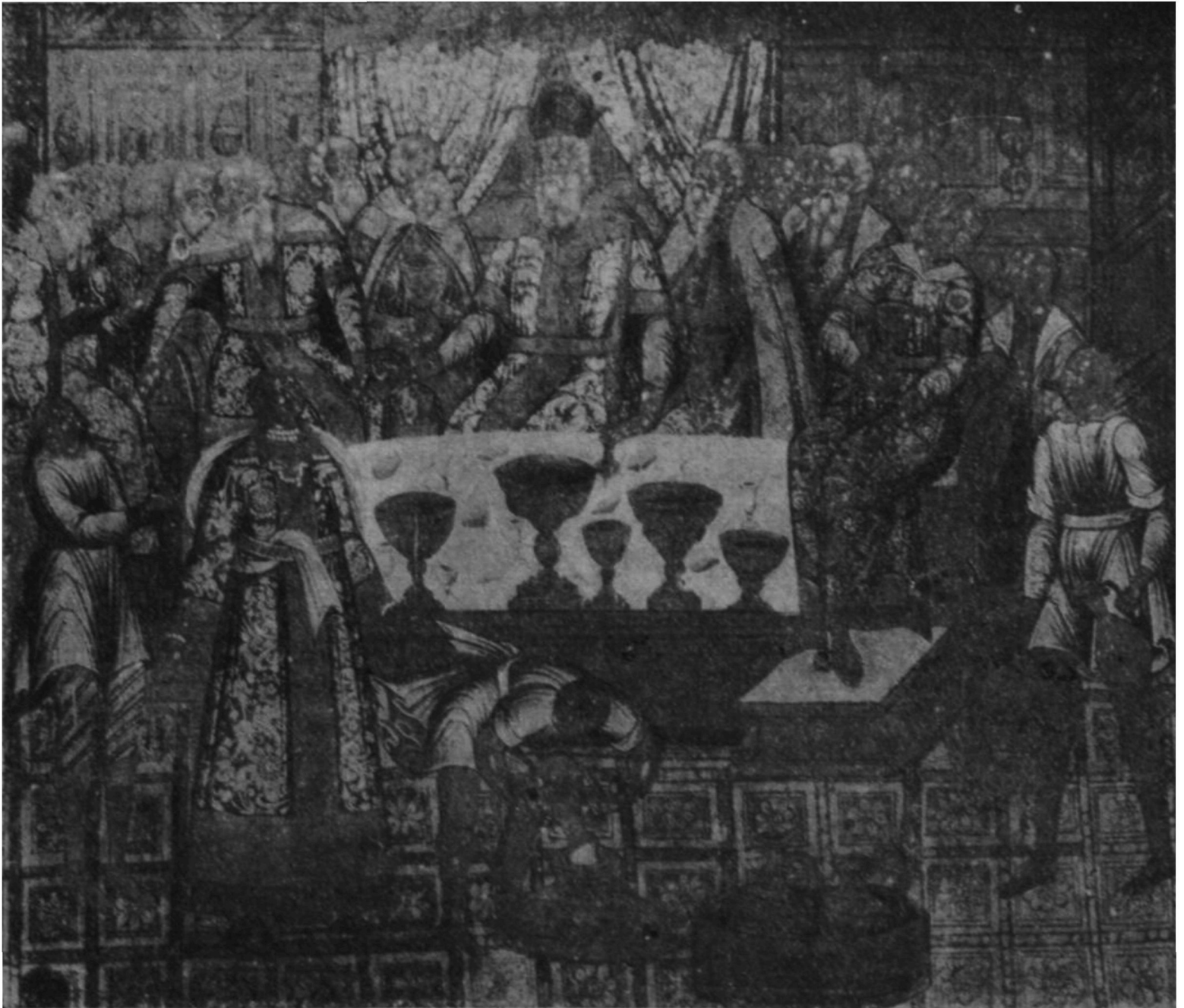


Рис. 19. Пир Ирода, фреска ок. 1689 г.

ковая тяга вверх сказывается в вертикальных линиях квадратов пола. Действие происходит внутри хором (потолок и стены), но как отличны эти поставленные ребром квадраты пола от тех, которые любили голландские мастера интерьера. Так предметы сохраняют и здесь свою абсолютную реальность.

Гармоническое примиренье новых зрительных ценностей, красивых фигур и предметов, с законами русского средневекового стиля составляет главное очарование XVII в. Даже новатор той эпохи, защищая зарождавшийся натурализм от нападок, выразил мысль, что ценность этого нового стиля в том, что он лучше передает мир потусторонний, т.-е. отвечает той же задаче, к которой другими путями стремились в XV—XVI вв.

Как далека от такого понимания Италия в XV в., где даже Савонарола об'явил, что искусство изображает всегда и прежде всего внутренний мир человека! В его словах слышатся отзвуки гуманизма.

Все изложенное кладет резкую грань между древне-русской иконописью, бросающей свои последние лучи на искусство XVII в., и западно-европейским барокко. Но в XVII в. в конце концов эта грань была пройдена. Здесь я скажу об этом очень кратко.

Изменяется самое понимание художественного образа. Икона русская и западная до XIII в. восходит всегда к однажды уже претворенному образу: она воспроизводит или свидетельство Луки о Марии, или „зарисовку“ участника священного события. На этой основе, „переводе“, строится индивидуальная выразительность отдельного памятника, как дидактические рассуждения в житиях святых вплетаются в повествование акта, т.-е. протокола.

В западной живописи главное — воспроизведение внутреннего образа художника на основе непосредственного отношения к природе. Отсюда богатство иконографических типов в западной религиозной живописи, начиная с XII—XIII вв. В иконописи образ есть создание коллектива художников, расположенных в ряду поколений в веках. В живописи диктует индивидум.

Это противопоставление, которое я принужден здесь оставить без подробного толкования и аргументации, позволяет однако уяснить обращение русских художников XVII в. к Библии Пискаatora, из которого родилась серия самых очаровательных ярославских фресок. В то время явилась потребность в подробных повествовательных циклах, любовь к декоративным коврам, покрывающим стены, но не было ни греческих, ни русских переводов, которые могли бы удовлетворить этой потребности, и вот из хрестоматии Пискаatora было сделано несколько необычное употребление: она стала излюбленным русским подлинником, тем более, что ее бесцветные гравюры давали простор колористическому чутью русских и напоминали старые прориси. В этом смысле обращение к Библии доказывает не столько влияния западного стиля на русских, сколько их неспособность понять принципиальный смысл западного творчества.

Обращение к западной живописи пошло в XVII в. с другой стороны. Угасание древне-русского стиля не было результатом внутреннего его оскудения. Ориентированное на вечные законы, оно, быть может, существовало бы и дальше. Конечному положили общие исторические условия, сделавшие невоз-

возможным дальнейшее изолированное развитие русской культуры. Люди противятся допускать новые веяния, которые сначала просачиваются в незначительном количестве, лишь с течением времени уступают они ему пядь за пядью, пока древне-русская иконопись не была вытеснена из всех позиций, вынужденная скрываться в провинции или старообрядческих скитах на далеком Севере. Как русские полководцы вынуждены были сделать незначительные уступки западной военной технике и кончили тем, что стали верными учениками Европы, так, озираясь назад, меценаты допускают один за другим предметы западного быта. Таковы знаменитые часы Алексея Михайловича, ткани и утварь; затем театральные представления, утеха царя. Пробудилась потребность в портрете, сравнительно редком в древней Руси. Кто не имел возможности попасть за границу, пользовался заезжим мастером у себя дома, любуясь, как в зеркале, своим отображением на холсте. Они утешались мыслью, что это только забава, которая не выведет их из освященного преданием состояния; они успокаивались, справившись в книгах, по которым и древние цари допускали портреты.

Церковное искусство сначала шло рядом без заметных колебаний. Были люди, своего рода „формалисты“, которые обольщались надеждой, что заимствование западного мастерства не затронет внутреннего существа русской иконописи, т. к. духовные идеалы Запада были чужды и им. Но вот новый быт начинает подкоп под иконописный стиль: как священная история облачается по желанию царя в театральную форму, так Ушаков исполняет своих отцов церкви в живописной манере. Новое понимание не скоро завоевало себе права гражданства. Еще в Спасах Ушакова в линейном ритме и пропорциях слышатся отзвуки XV в. Резкий перелом от иконописи к живописи был причиной долгого периода ученичества. Лишь у Левицкого и Боровиковского пробиваются некоторые из принципов древне-русского искусства, но уже в новой оболочке.

---

## К постановке проблемы о русском барокко.

### I.

Точка зрения, утверждающая наличие глубокой пропасти между живописью допетровской и послепетровской, усматривающая в произведениях времени императора Петра поворот, поставивший эволюцию русского искусства на пути, вовсе не в ту сторону направленные, как в предшествующие столетия<sup>1)</sup>, при значительно увеличившихся наших знаниях о XVIII веке — встречает определенные сомнения.

Во-первых, неясно, каким образом мог произойти столь решительный сдвиг, каким образом одно столетие так бесповоротно и прочно могло забыть весь художественный опыт предшествующего.

Во-вторых, странной кажется та быстрота, с которой утвердилось новое формообразование. Ведь, действительно, пускай еще до последней степени темная, еще ждущая своего исследователя, петровская эпоха — все же как то раскрывает нам свое лицо в творчестве А. Матвеева и И. Никитина. И даже самая беглая характеристика тут оказывается чрезвычайно показательной. Мы не имеем возможности вступить сейчас в рассуждения атрибуционного порядка. Предположим, что портрет канцлера Г. И. Головкина<sup>2)</sup>, действительно, написан И. Никитиным. Гамма глубоких коричневых, синих, лиловых и золотистых тонов платья благородно сочетается с пепельностью парика и ярким белым цветом галстука; уверенный сочный мазок сообщает форме интенсивную „живописность“; серьезно разрешенный эффект светотени завершает определенность данного выражения. Невольно вспоминаешь о крупнейших портретистах эпохи — Риго и Ларжильере; очень близкий

---

<sup>1)</sup> Такой точки зрения придерживается, напр., А. Бенуа, см. „История русской живописи в XIX веке“ С.П.Б. 1902. Менее резко подобная же точка зрения выражена Новицким, „История Русского Искусства с древнейших времен“, т. II, М. 1903.

<sup>2)</sup> Ныне в Тр. Гал. Каталог выставки „У истоков русской живописи“, М. 1925, стр. 19 относит портрет к произведениям Никитина. Раньше эта атрибуция сопровождалась знаком вопроса, что, во всяком случае, не лишено оснований. Воспр. в указ. каталоге, табл. при стр. 16.

к „Головкину“ по общему духу, запечатленному и в композиции и в цветовых отношениях — „Толстой“<sup>1)</sup>, считающийся произведением Таннауера, одного из лучших иностранцев, работавших при Петре в России, кажется явно провинциальным рядом с первым. Не будем останавливаться на других примерах: этот достаточно красноречив — он свидетельствует и о том третьем обстоятельстве, который заставляет усумниться в справедливости вышеприведенной точки зрения.

Это третье обстоятельство — органичность, с которой с самого начала были восприняты новые формы нашими мастерами. Это — убедительность самых первых шагов по новым путям, которая заставляет считать их оправдание покоящимися в самых основах мирозерцания вызвавших их к жизни художников.

Неудовлетворительность разобранной точки зрения стала ясна уже довольно давно; в „Истории Русского Искусства“ Игоря Грабаря была выдвинута иная, на которой нам сейчас и предстоит остановиться. Этот новый взгляд яснее всего выражен в следующей цитате: „В середине 17-го века в русской иконописи произошел столь решительный уклон в сторону новых, неведомых ей до того путей и чуждых мыслей, что, быть может, правильнее было бы отодвинуть грань, отделяющую живопись древне-русскую от новейшей, на полстолетия назад от основания Петербурга — к первым годам царствования Алексея Михайловича. Поворот этот подготовлялся уже давно и был вызван деятельностью тех иностранных художников, которые все чаще стали появляться на Москве и начали играть видную роль в Оружейной Палате, бывшей в одно и то же время и первой русской Академией Художеств и своего рода Министерством Искусств“<sup>2)</sup>. Далее, в ряде глав<sup>3)</sup>, посвященных портрету в древней Руси, Симону Ушакову, его школе и фресковым циклам XVII века, И. Грабарь прослеживает те новшества, которые появляются в русской иконописи второй половины столетия. Основным тут считаются западные влияния. — „Уже Строгановские мастера, дожившие до воцарения Михаила Феодоровича, были в значительной степени заражены фряжским духом, и с этого времени редкая русская икона вполне свободна от влияния западных форм“<sup>4)</sup>. — „Горнее“

1) 1719 г. Был на выставке „У ист. рус. жив.“ № 9.

2) Т. VI, гл. XII, Игорь Грабарь и Александр Успенский — Живописцы иноземцы в Москве, стр. 409.

3) См., кроме указанной главы, написанные И. Грабарем, — XIII, XV XVI, XVII.

4) Там же, стр. 425.

уступает место „плотскому“<sup>1)</sup>). Говоря об Ушаковских изображениях Христа, Грабарь замечает, что „в этих ликах традиционный тип Русского Спасителя получил новые, неведомые ему дотоле черты. Новгородский Спас был грозным Богом, новый Спас бесконечно ласковее: он Богочеловек. Это очеловечение Божества, приближение его к нам внесло теплоту в суровый облик древнего Христа, но в то же время лишило его монументальности“<sup>2)</sup>). В фресках второй половины XVII века отводится „... огромное место быту, давно уже приобретенному права гражданства в иконах, главным образом в житиях, окружавших центральное изображение... На стенах церкви Ильи Пророка в Ярославле... появляются во множестве лошадки, кибитки, современные русские, европейские и восточные костюмы. Эти фрески по прежнему красиво переливаются розовыми, голубыми, желтыми и оранжевыми красками, но живописное задание, самый смысл его уже совершенно иной. Авторам прежде всего хочется рассказывать и иллюстрировать тексты писания. Они забывают о монументальных задачах стенописи, не ищут ни больших масс, ни певучих линий“<sup>3)</sup>). Появляются „... новые сюжеты, которых не видели дотоле стены русских храмов“<sup>4)</sup>). Вместе с тем, Грабарь подчеркивает, что „если русский иконописец, при всем бережном отношении к преданиям и благоговейном почитании древних икон, никогда не ограничивался рабским копированием старых образцов, то, конечно, еще менее мог он слепо повторять Пискатора“<sup>5)</sup>).

По поводу „Столпотворения Вавилонского“ (фреска в соборе Толгского монастыря) так и говорится, что „... несмотря на прямую перерисовку многих деталей композиции, в этой фреске нет ничего голландского, и даже ничего западного, — она столь же русская по форме и духу, как и любая русская икона первой половины 17-го века“<sup>6)</sup>). Приведенные цитаты показывают с достаточной отчетливостью, в чем именно усматриваются автором „новшества“, ясна роль, отводимая „западному влиянию“ и той переработке его, которая навсегда оставляет данные произведения искусства в пределах истории отечественного художества. Однако, следует напомнить, что в системе приемов исследования Грабаря, поскольку они выразились и в „Ист. Рус. Иск.“ — центральная роль принадлежит все же не строго формальному или иконографическому анализу, а моменту лич-

1) Там же, стр. 426.

2) Там же, стр. 430.

3) Там же, стр. 495.

4) Там же, стр. 496.

5) Там же, стр. 520.

6) Там же, стр. 521.

ной эстетической оценки. И, поскольку это так, нам представляется не лишним привести несколько замечаний Грабаря в этом плане, долженствующих наиболее ясно продемонстрировать подлинное отношение автора к искусству, о котором идет сейчас речь.

Так, об Ушакове Грабарь пишет: „Отказать ему в большом даровании и сильной воле никак нельзя, и не его вина, если волею судьбы эпоха, в которую он жил и работал, не была праздником русского искусства. Мы видели, как неуклонно шло оно к ущербу, как с каждым новым десятилетием иконопись падала все ниже и ниже..“<sup>1)</sup> Далее говорится: „Трагедия Ушаковского искусства заключается в том, что он не был в сущности ни иконописцем, ни живописцем: отстав от первых, он не пристал ко вторым... Для нас он злой гений русской иконописи“<sup>2)</sup>. Показательно, что достоинства того или иного изображения определяются близостью его к выражению, которое нашла данная или близкая тема в XV — первой половине XVI веках. См. по этому поводу характерные замечания о фигуре „Лотовой жены“ из росписи Переяславского Данилова монастыря<sup>3)</sup> или относительно фрески „Положения во гроб“ собора Калязинского Троицкого монастыря<sup>4)</sup>. Самое наименование одной из глав — „Последние отзвуки большого стиля“ — не может быть в этом направлении оставлено без внимания. Отношение к искусству XVII столетия, особенно второй его половины, как к некоему „упадку“, — документировано, следовательно, вполне решительно. Решительность эта достигает своего кулиминационного пункта в заключительных главах VI тома: „... в Ярославле... мы видим последние вехи на двухвековом пути „под уклон“. Этот уклон наметился уже в 16-м веке и через эпоху Грозного, Годунова и Михаила Феодоровича привел к окончательному падению иконы. Однако, падение иконы не означало еще последнего падения русского искусства, и мы видели, как стойко держались еще предания в росписях церковных стен и какие чудесные фрески все еще создавались на севере. Увы, — это была лебединая песня умиравшего великого искусства и, вместе с тем, последняя веха долгого пути: вскоре и она скрывается из глаз“<sup>5)</sup>.

Приглядимся внимательнее к выписанным строкам: здесь не только утверждается „падение“, но и нечто большее: „конец“. Но ведь если последние годы XVII века ознаменованы

13) Там же, стр. 439.

14) Там же, стр. 440.

15) Там же, стр. 484-485.

16) Там же, стр. 486-488.

17) Там же, стр. 534.

концом какого то определенного круга развития живописных форм, то отсюда с совершенной настойчивостью вытекает, что произведения, возникшие в первые десятилетия XVIII столетия, суть начало нового круга развития. То-есть, в конце концов, начав с утверждения неправильности существовавшего традиционного взгляда по вопросу о „переломе“ петровской эпохи, Грабарь в своих рассуждениях пришел принципиально к той же самой точке зрения.

Выше мы заметили, что характер восприятия новых форм русскими мастерами петровского времени заставлял предположить их обоснование определенным мирозерцанием художников. Каково же это мирозерцание? Книжка А. А. Сидорова „Русские портретисты XVIII века“<sup>1)</sup> тем и ценна, что там впервые научно поставлена проблема эволюции стиля русской живописи XVIII столетия и намечены пути ее разрешения. И если „Эпоха Елисаветы — это и есть становление русского рококо...“<sup>2)</sup>, то первая половина столетия — самое подлинное барокко. Но барокко осталось жить не долго: вскоре его сменяет новый стиль, у нас более, чем где бы то ни было, кратковременный, как и повсюду, внутри себя воспитывающий реакцию против себя же в лице классицизма. В другом месте нам приходилось останавливаться на этом подробнее<sup>3)</sup>. Анализ творчества 60-тых и нач. 70-ых г.г. привел к убеждению, что самый порядок эволюции русского искусства в XVIII столетии был такой же, как и в художествах наших западно-европейских соседей. И если это так, то нельзя не констатировать следующего любопытного обстоятельства. — Классицизм в России начался одновременно с его сложением в Западной Европе: произведения Лосенко середины 60-ых и нач. 70-ых гг. (Каин<sup>4)</sup>, Авель<sup>5)</sup>, Прощание Гектора с Андромахой<sup>6)</sup> степенью своей „классичности“ не уступают Рафаэлю Менгсу и явно превосходят Вьена; классицизм образовался внутри рококо, окончательная установка коего падает на начало 60-ых годов („Петр“ и „Екатерина“ Антропова<sup>7)</sup>), но которого документы уже в 40-х — вполне определительны („Фермор“ Вишнякова<sup>8)</sup>); рококо, в свою очередь, возникает в окружении

1) Гос. Изд. М. 1923.

2) А. А. Сидоров, указ. кн., стр. 15.

3) Г. В. Жидков, к характеристике раннего русского академического классицизма, статья в сб. „Труды Отделения Искусствознания“ Н. — И. И. А. и И. М. 1926.

4) 1768 г. — В Русском Музее.

5) 1768 г. — В Русском Музее.

6) 1773 г. — В Г. Третьяков. Галлерее, картина и эскиз к ней.

7) Особ., эскизы Г. Тр. Гал. — 1762 и 1763 г.г.

8) Воспроизв. — „Старые Годы“.

памятников барокко (произведения Матвеева, Никитина, Адольского, Бельских). В настоящее время стало совершенно ясно, что рококо, как стиль, менее значителен, если можно так выразиться, чем барокко, как по величине отрезка времени, принадлежащего ему, так и по той безусловности, с которой подчинил он себе все художественные выражения эпохи. Помнить это нужно сейчас, когда продолжая нашу диалектику вглубь десятилетий, мы к барокко подходим вплотную. Рококо, как мы видели, заявило себя у нас в то же самое, примерно, время, как и в Западной Европе, и в том же самом порядке, (в отношении к ритму развития искусства). Это, конечно, нуждается еще в специальной аргументации, место которой в особом исследовании, но все таки и теперь более или менее ясно. Что начало XVIII столетия показывает органическое восприятие барокко, мы уже видели. Если теперь посмотреть на все сейчас изложенное с той точки зрения, с критики которой начата была настоящая работа, получится чрезвычайно странная картина. Классицизм и рококо были в России представлены с исчерпывающим развертыванием их циклов; могущественное же барокко, при том по настоящему понятное, уместило свою эволюцию в какие-нибудь 20 — 30 лет. Несуразность подобной концепции совершенно очевидна. Выше было показано, что воззрение Грабаря по интересующему нас сейчас вопросу, принципиально примыкают к первой из приведенных точек зрения. Но прежде чем присоединиться к ней, прежде чем оказаться побежденным традицией, автор „Ист. Русск. Иск.“ успел все же высказать ряд мыслей, которые мы решились бы формулировать следующим образом:

— В семнадцатом веке все больше и больше усиливаются западные влияния. Они подтачивают иконопись и ускоряют ее падение. Работающие на Руси западные мастера все более приучают к формам, которые воспринимаются, как нечто желательное, которым пытаются подражать, к которым стремятся приблизиться. Петровская эпоха выясняет положение: то, что жило в „скрытом виде“ — становится „официальным“.

Буквально этого Грабарем не говорится, но таков есть логический вывод из высказанного о XVII веке в „Ист. Русск. Иск.“. Если угодно, и тут налицо порядок сменяемости форм, похожий на тот, что сопровождал изменения стиля в процессе эволюции живописи XVIII века. Но вполне ли аналогичный? Здесь необходимо приглядеться повнимательнее. Прежде всего, в той конструкции, которая приведена сейчас нами, чрезвычайно существенная роль принадлежит понятию „упадка“. Утверждению русского рококо не предшествовало падение барокко. Точно также классицизм родился отнюдь не в резуль-

тате разложения рококо. — Просто, они одно время сосуществуют параллельно: работа над „Смолянками“<sup>1)</sup> начинается в том же самом 1773 г., когда пишется „Прощание Гектора с Андромахой“; в 80-ых годах создаются еще документы самого изысканного рококо („Давиа“<sup>2)</sup>, „Мнишек“<sup>3)</sup>, „Маке-ровский“<sup>4)</sup>, для того, чтобы в 90-ых произведения Боровиковского с полной наглядностью заявили, что и портрет теперь является носителем классицизирующей художественной воли<sup>5)</sup>. По концепции же Грабаря, укрепление новых форм на рубеже XVIII века связано было с длительным процессом предварительного умирания старых. Однако, это отличие Грабаревской диалектики от тех ее проявлений, которые указывались выше для XVIII столетия, довольно легко объяснить как раз эстетическими предпосылками, что играют такую большую роль в развитии взглядов авторов „Ист. Русск. Иск.“ на то или иное явление. XVII век не принадлежал к числу любимых группой художественных критиков, которая принимала деятельное участие в организации знаменитой выставки 1913 г., а затем засвидетельствовала свой интерес к древнерусской живописи в ряде статей, печатавшихся в „Старых Годах“, „Русской Иконе“ и „Софии“. „Ист. Русск. Иск.“, как известно, явилась выражением воззрений этой самой группы, противопоставившей свое увлечение XIV, особенно XV и, отчасти, XVI веками — былому преклонению перед наследием XVII. Специфичность, своеобразие, неповторимый язык этого последнего был ей глубоко чужд: именно поэтому за лучшее в нем почитались „отзвуки большого стиля“ былого, все же, что было обусловлено не этим „былым“, а самым истинным выражением жизнеощущения „настоящего“, квалифицировалось, как проявление упадка. Сейчас XVII столетие уже не кажется столь безнадежным. Более „объективный“ стиль современного искусствоведения вообще избегает пользоваться понятием „упадка“, особенно если дело идет не о каком-нибудь этапе в творчестве отдельного мастера, а о большой и чреватой последствиями исторической эпохе.

Но, кроме этого, опирающегося, так сказать, на субъективный момент, отличия конструкции Грабаревского диалектического положения от высказанных нами, есть и другое, существенное в гораздо большей степени, отличие, определяемое уже

1) Находятся в Русск. Музее.

2) 1782 г. — В Гос. Тр. Гал.

3) 1782 г. — В Гос. Тр. Гал.

4) 1789 г. — В Гос. Тр. Гал.

5) См., напр., портрет Лопухиной 1797 г. в Г. Тр. Гал., особенно — порт. Е. Г. Гагариной 1801 г., там же.

разностью объективных предпосылок. Мы говорили все время об эволюции стиля внутри русского искусства, устанавливая смену: барокко — рококо — классицизм. У Грабаря речь идет о другом, о большем: „древне-русское искусство“ сменяется „новым русским искусством“, причем важнейшая роль в смене этой принадлежит Западу.

Тут мы пришли к утверждению, свойственному не только Грабарю: он ведь пользуется понятиями, представляющими общее достояние. А понятия эти закрепляют представление не о каком-нибудь определенном стиле, ни, тем более, этапе в развитии стиля. Нет, одно „искусство“ сменяется другим. Термины: „древне-русское“ искусство и „новое“ имеют полные права гражданства, ими мы пользуемся повседневно. Они, безусловно, удобны, поскольку чрезвычайно хорошо и всем известно, какой именно материал имеется ввиду при произнесении одного из этих терминов. Но, совершенно не желая быть парадоксальными, совершенно не пытаюсь настаивать на „упразднении“ их, мы решаемся утверждать, что эти термины мало научны. История сложения их и употребления, вообще, могла бы составить тему небольшого, но в высокой степени полезного и своевременного исследования историографического порядка. Здесь только укажем, что они не только образовались, но и стали наименованиями особых дисциплин. Как вывод из этого, оказалось вовсе не необходимым лицу, занимающемуся древне-русским искусством, знать новое, и наоборот. А в результате: получились два „искусства“ и в восприятии русского художественного наследия нет идеи единства, предполагающегося всемерно присущим всякому другому искусству, хотя, по существу, не одинаковая ли степень различия между языком Вольгемута и Карстенса, с одной стороны, Дюонисия и Егорова — с другой? Вопрос, сейчас поднимаемый, является очередным в нашей науке, но он, естественно, нуждается в совершенно особой постановке (в частности, необходима та историографическая штудия, о которой упоминалось). В специальные задачи данной работы он не входит. Но указать на этот вопрос казалось нам необходимым, поскольку именно он является основной предпосылкой, и в настоящем случае направляющей нас по пути исследования.

Как явствовало из предшествующего изложения, отличия между живописью XVIII и XVII столетий определялись, по преимуществу, отведением той или иной роли влиянию западных форм на отечественные; XVII век, так сказать, пытается только овладеть системой европейского художественного выражения, XVIII почти овладевает, — а не в плане известных категорий стиля. Мы же отличий ищем как раз в последних и в этом

заключается второе несоответствие нашей диалектической конструкции той, которой придерживается Грабарь.

Наконец, третье наше расхождение с взглядами, изложенными в „Ист. Русск. Иск.“, выражается в том, что роль Запада в сложении форм нашего искусства для XVII столетия уже нельзя считать столь новой, как это представлялось автором указанного труда, поскольку она выяснена теперь и для эпох предшествующих. Не будем приводить фактов, а отошлем интересующихся к последним книжкам А. И. Некрасова, дающим как подведение итогов уже установленному, так и постановку ряда новых проблем, именно в этом направлении<sup>1)</sup>.

Таковы основания, не позволяющие нам удовлетвориться схемой Грабаря. Выяснив их, повторим высказанное уже недоумение: неужели, действительно, русское барокко полностью уместилось в доелизаветинские годы XVIII столетия? Могло ли это быть? Не заставляет ли самая органичность барочных форм в начале XVIII века предполагать, что мы имеем здесь дело не с концом и началом одновременно, а только с концом стиля, накануне того дня, когда он принужден будет уступить свое историческое место другому? В конце концов, не оказался ли и для России XVII век в такой же мере веком барокко, в какой он был им и для Италии, и для Голландии с Фландрией и для Германии с Испанией?—Такова постановка проблемы.

## II.

Проследить образование, развертывание и конец барочного стиля в России, хотя бы только и для живописи,—удел большого сочинения. В настоящий момент мы, разумеется, не можем претендовать на выполнение указанного задания. Тема наша много уже и сейчас же требует своего уточнения. Прежде всего, поскольку обещана была только постановка проблемы, от истории барокко здесь должно самым решительным образом отказаться. Отсюда вытекает, прежде всего, первое ограничение темы—хронологическое. Исходя из утверждения единства русского искусства, обусловленного эволюцией его форм в порядке смены одних категорий стиля другими, мы считали бы свою задачу выполненной, если бы удалось доказать, что во второй половине XVII столетия барокко уже существовало. Заметим: буде положение окажется доказанным, оно, тем самым, подтвердит неправомерность того психологического содержания, которое обычно вкладывается в понятия: „древнерусское“ и „новое русское“ искусство.

<sup>1)</sup> Древний Псков М. 1923 г., Древние подмосковные, М. 1923 г., Великий Новгород, М. 1924 г., Очерки декоративного искусства древней Руси, М. 1924.

Наряду с ограничением хронологическим, необходимо таковое же и в отношении материала, подлежащего быть подвергнутым анализу. Обращаясь к выбору его, естественно в первую очередь остановиться на портрете. С одной стороны, считается, что „...появление портрета... было... одним из главных факторов, решивших судьбу русской живописи...“<sup>1)</sup>, с другой, как ни мало изучено художественное наследие позапрошлого века, — все же портрет является областью, в которой сделано больше, чем в других. Интерес к нему был засвидетельствован, начиная с 1870 г., рядом выставок, оставивших свои обстоятельные каталоги, имеется такой сорус, как „Русские портреты“; вся деятельность „Старых Годов“ прошла под знаком увлечения, в первую очередь, именно портретом. Но если относительно освещен материал XVIII столетия, то памятники его рубежа с предшествующим и второй половины этого последнего до сих пор почти не подвергнуты, хотя бы предварительному, изучению и в должной мере не приведены в известность. Отчасти поэтому, а также и потому, что портрет является, быть может, наиболее совершенным выражением эпохи, выражением, тонкость которого можно исчерпывающе учесть, лишь уже зная основы живописного языка в данное время по иного рода его документациям, и не хотелось бы начинать изучение русского барокко с портрета. Мы выдвигаем для такого начала другую область — пейзаж, который свойствен интересующему нас стилю не в меньшей мере, чем жанр или натюрморт.

Тут необходима одна оговорка: будет все время иметься ввиду пейзаж, не как определенный „вид“ живописи, а как то или иное решение проблемы ландшафтного антуража в живописном произведении. Не будем, предвосхищая выводы, заранее указывать степень автономности ее постановки, степень приближения в ее решениях к типу картины, изображающей „вид местности“, типу, столь свойственному новому искусству со времен голландско-фламандского барокко. Пускай ответ на эти вопросы даст само исследование.

Своеобразие художественного языка какойнибудь эпохи особенно удобно оценить, сравнивая его формы с приемами, закрепившими в памятниках пространственного искусства *Kunstwollen* иного времени. При историческом подходе предпочтительнее выбрать для такого сравнения эпоху, предшествующую данной. В нашем случае следует остановиться на второй половине XIV, XV и первой половине XVI столетия. В доста-

---

1) И. Грабарь, *Ист. Рус. Иск.*, т. I, стр. 49.

точной мере известно, насколько русская живопись этого времени обязана составом своих форм Палеологовской Византии. Не вдаваясь ни в какие частности вопроса, напомним об этом только, как об общепризнанном факте. Между прочим, и трактовка пейзажа восходит к тем его типам, которые были разработаны Византией на рубеже XIV столетия. Наиболее обстоятельная и тонкая характеристика в данной области сделана Д. В. Айналовым<sup>1)</sup>. На русской почве, на протяжении XIV—XV, нач. XVI в.в. византийская трактовка пейзажа претерпевает, разумеется, некую эволюцию, в частности, пейзаж утрачивает „каменистость“ своей консистенции, становится более, если так можно выразиться, живописно-эластичным; но никогда не забывает он о локальном цвете, форме—пластически ясной и рельефно выраженной, массе—цельной и мало, но четко, дифференцированной: „Горные массивы и холмы... никогда не изъедены трещинами и извилинами, а всегда даются в общих изломах, и лишь вершины разрабатываются мелкими гранями и уступами, дающими в сторону острые угловатые выступы“<sup>2)</sup>.

Именно так трактован ландшафт в „Вознесении“ из быв. собр. Рябушинского, отнесенном П. П. Муратовым к концу XV в.<sup>3)</sup>. Небольшое число самых необходимых, по смыслу изображенного события, действующих лиц расположено на переднем плане. Фигуры развернуты на довольно ровной площадке предгорья, резко обрывающейся у нижнего края доски и сейчас же за группой переходящей в стену отвесных скал. Архитектоника ее очень несложная, дифференциация массы наблюдается лишь в верхних частях. Да и там она не велика: форма нигде не теряет ясности своего пластического представления. Гористый ландшафт разнообразен очень небогатой растительностью: только четыре дерева поднимаются на втором плане. Характерно, что помещены они совершенно симметрично по два с каждой стороны от центральной оси композиции. Разработка деревьев проведена в том же духе, как и изображение горных уступов: они показаны очень обобщенными—компактная крона листьев покоится на крупного рисунка „мускулистых“ стволах. Выше—нейтральный золотой фон.

Еще более лаконичен ландшафт на иконе „Вознесения“ из праздничного чина Нередицкой церкви (рис. 20), ныне находящейся в Новгородском Древлехранилище, каталогом отнесен-

<sup>1)</sup> Д. Айналов, Византийская живопись XIV столетия, Зап. Клас. Отд. Рус. Арх. Общ. т. IX, П. 1917, стр. 73 и сл.

<sup>2)</sup> Д. Айналов, указ. соч., стр. 76.

<sup>3)</sup> Воспр. на ст. 262, т. VI „Ист. Руск. Иск.“ И. Грабаря.

ной к концу XV века <sup>1)</sup>, однако, возникшей, возможно, уже в начале следующего столетия. Белесовато-розовые с пробелами и красноватыми приплесками горки образуют здесь стену,



Рис. 20. Икона Вознесения, кон. XV в.

еще более схематизированную, чем в предшествующем случае, лишенную уже всякой растительности.

<sup>1)</sup> Каталог Новгородского Епархиального Церковного Древлехранилища. Новг. 1916, № 365, стр. 26.

Этот же тип дает и датированный памятник 1543 г. из Малого Кириллова монастыря (рис. 21), хранящийся в том же музее <sup>1)</sup>. Мутноватые охряно-розового тона горки четкость

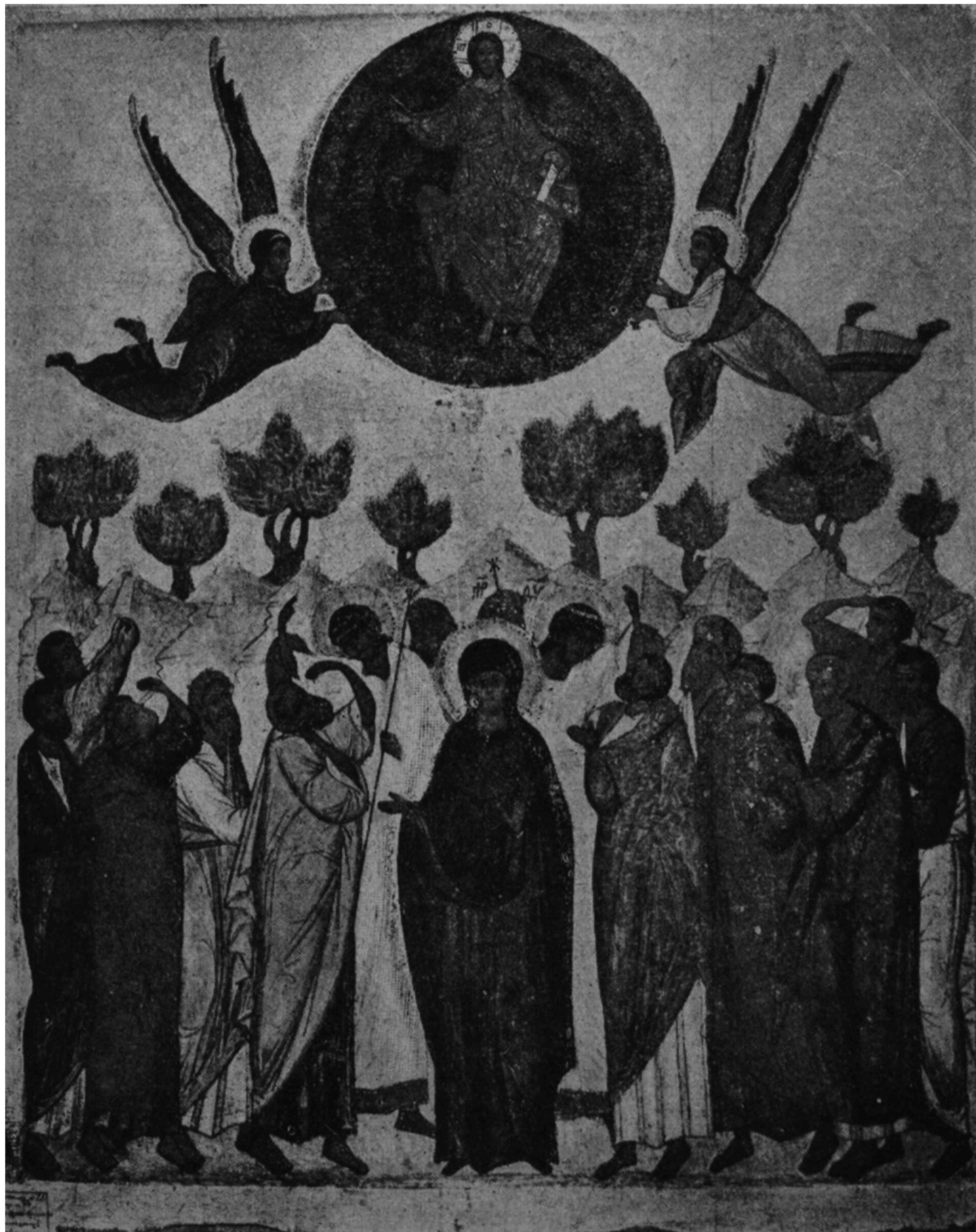


Рис. 21. Икона Вознесения, 1543.

своей пластичности приобретают благодаря красной линии описи, белильных мазков выветвлений и более темному тону с красными и оливковыми штрихами в теневых местах. Не-

<sup>1)</sup> Тот же катал. № 21, стр. 10. Иконы Рябушинского и из Кириллова мон. изданы в *Jahrb. f. Kunstw.* 1926. Heft 1, Abb. 6 u. 7.

сколько большую роль, чем в предшествующих случаях, начинают играть только деревья, которых здесь уже восемь и чистота симметрии в коих отчасти принесена в жертву ритмическому развертыванию (дерево большое соседствует с меньшими по размеру, каждая пара деревьев, если считать относящимися к одной паре находящиеся на равном расстоянии от центральной оси, включает в себя одно большое и одно малое). Голубовато-зеленые кроны даны тут в еще более обобщенном виде, чем на иконе собр. Рябушинского. Но эта обобщенность достигается уже несколько иным путем. Если в первом случае она определяется ясностью каждого из небольшого числа, входящих в целое, элементов, то во втором достижение ее связано с утратой этими элементами самостоятельного значения. Перед нами характер, наиболее полно передающийся понятием — „купа деревьев“, поскольку в это понятие вкладывается определенное психологическое содержание. Важно и то, что растительность в данном случае занимает, вообще, относительно большое место. Но, несмотря на указанное различие, все три памятника выражают, в основном, одно и то же отношение к интересующей нас проблеме.

Обратимся теперь к произведению второй половины XVII века. „Вознесение“ из иконостаса Ильинской церкви в Ярославле (рис. 22) переносит нас в совершенно иной мир. Неоднократно обращалось внимание на то, что чем ближе, сначала, к XVII веку, а затем, чем дальше вглубь него, тем все больше и больше мельчают формы горок, „лещадок“, превращаясь, в конце-концов, в почти растительные образования. Эту измельченность видим мы и на нашем примере. Но указание на нее еще не выясняет тех изменений, по сравнению с предшествующим временем, которые определились ко второй половине XVII столетия в трактовке пейзажа. Эт измельчение должно быть поставлено в связь со всей совокупностью моментов, раскрывающих решение проблемы в данную эпоху.

Посмотрим, о чем свидетельствует привлеченный памятник. Непосредственно за фигурами переднего плана по-прежнему возвышаются уступы. Но сравнить их со стеной уже нельзя. Мелко-раздробленные перламутровые площадочки, тесно примыкая друг к другу, соединяются для того, чтобы дать, в конце концов, очертания округлого холма. Наряду с показанием рельефа каждого отдельного уступа, как это делалось и раньше, художник специальными затенениями краев холма старается передать его об'ем в целом. Эти затенения ведут наш взор вглубь живописного произведения и здесь он не натолкнется сейчас же на условный фон, а встретит как бы в полумраке

новые ряды холмов, даль которых замыкается купами деревьев, своими кронами кудряво рисующихся на золоте фона. Если ма-

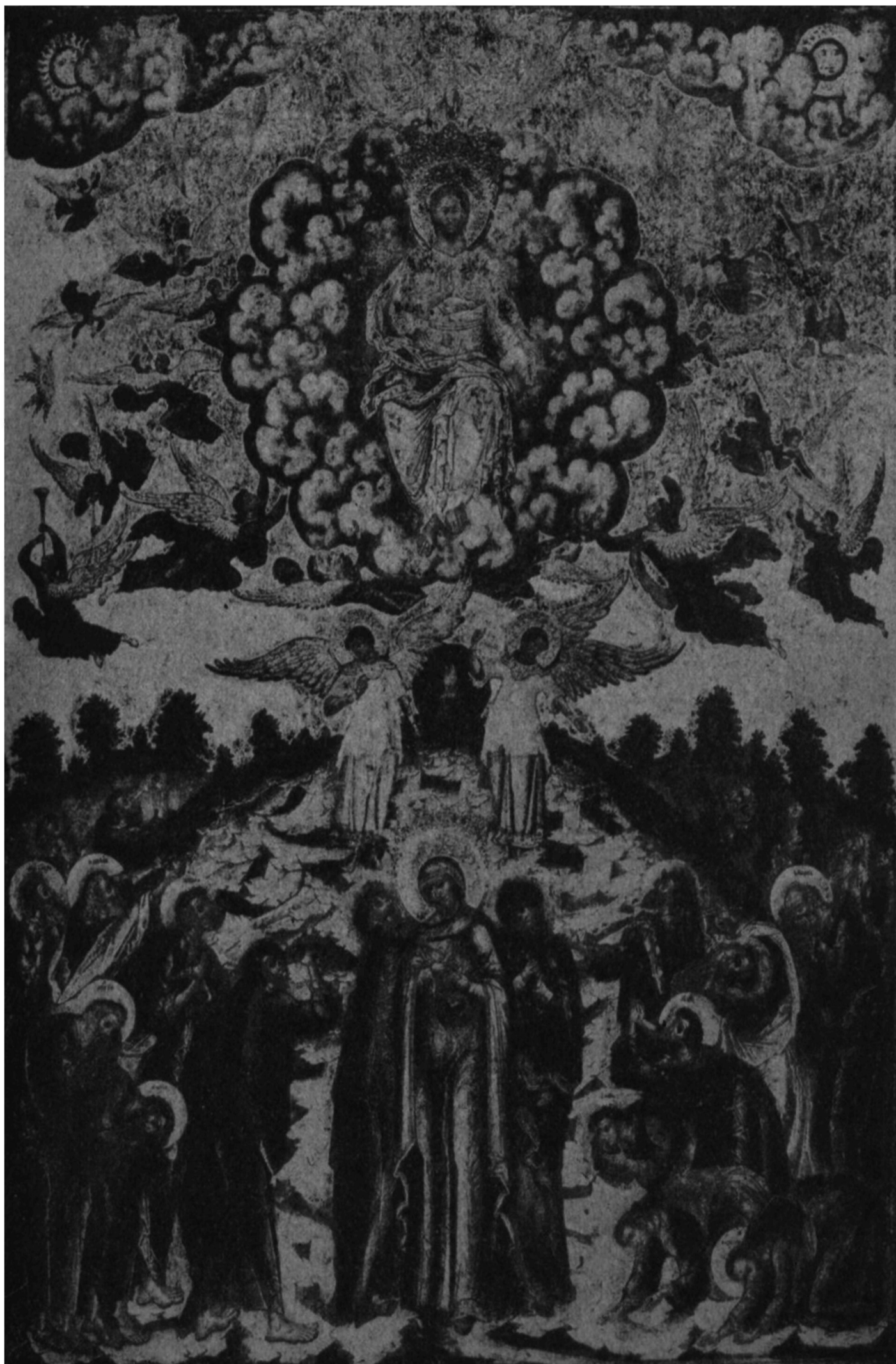


Рис. 22. Икона Вознесения, вт. пол. XVII в.

стера первых трех упоминавшихся икон приводили ландшафт к некоей рельефной схеме, то написавший Ильинскую воспринимал пейзаж во всей его пространственной реальности.

Это ощущение развертывающегося пространства не могло не отразиться на отношении художника к фону. Только золото его уже не удовлетворяет: и вот, вместо геометрических полюс мандорля на памятниках из собраний Рябушинского и Новгородского Древлехранилища, здесь вокруг Христа появляется кольцо пушистых облаков. В верхних углах доски даны такие же вибрирующие в смысле формы и в отношении тона облака, где из их клубообразных пучков выглядывают символические образы солнца и луны. Таким образом, первое отличие иконы XVII века от памятников XV — первой половины XVI обнаружилось в совершенно новом восприятии пространства.

Второе заключается в отношении к деталям. И вот здесь-то, как раз, и стоит коснуться вопроса об измельчании форм. Действительно, все эти „лещадки“, сильно застроившись, стали совсем небольшими; наряду с относительным уменьшением каждой отдельной очень возросло их число. Совсем так же и деревья: приобретя более натуралистический характер, они до крайности увеличили сложность своих очертаний, количество элементов, их составляющих — листьев, веток, сучьев. Если раньше восприятие целого опиралось на исчерпывающую оценку деталей, каждая из которых была преподнесена с расчетом наиболее полного усвоения ее зрителем, если прежде ясность общего обуславливалась предельной ясностью представления каждой частности, то теперь все это изменилось коренным образом. Перед зрителем стоит диллема: он или должен вообще отказаться от оценки целого и начать сантиметр за сантиметром рассматривать „ювелирную“ разработку поверхности, или искать путей к восприятию общего, непохожих на те, с которыми он подходил к произведениям XV — нач. XVI столетий. Ибо в иконе из Ильинской церкви — огромное количество частных, все они как бы набегают друг на друга, сталкиваются одна с другой, запутываются в клубок, отдельные нити в котором так ли просто уловить? Говоря словами Вельфлина — „... масса украшений и деталей грозит затопить сдерживающие ее формы“<sup>1)</sup>.

И эта отмеченная сейчас черта и замечания относительно особого отношения к расположению планов в связи со светотенью сделают неожиданным указание на ту третью основную особенность, которую являет нам икона: это необычайное развитие движения. В то время, когда в вещах XV — нач. XVI в. в. пейзаж являлся в нормах статического равновесия, здесь перед зрителем: „... тревога возникающего бытия, напряжение переходного состояния“<sup>2)</sup>.

1) Ренессанс и барокко. Перев. с нем. МСМХ, III стр. 61.

2) Г. Вельфин, указ. соч. стр. 60.,

Если быть ригористичным, на этом и следовало бы закончить анализ Ильинского „Вознесения“. Но, во-первых, поскольку нами руководит в первую очередь не пафос исследователя пейзажа, а желание поставить проблему о русском барокко, и, во-вторых, поскольку ландшафт в изучаемом произведении не автономен, а имеет целью дополнение и углубление того основного настроения, которое явлено фигурной частью композиции, мы и не можем не направить нашего рассмотрения и в эту сторону. И здесь опять сравнение с упоминавшимися памятниками послужит к наиболее полному учету особенностей нас интересующего. В них очень характерным является то обстоятельство, что апостолы по сторонам Богоматери даны, в общем, в симметричных группах. Каждой левой фигуре можно найти приблизительно аналогию в правой. В Ильинском „Вознесении“ этого соответствия нет. Далее, все фигуры в первом случае показаны стоящими в легких ритмических движениях, во втором они выражают свои чувства гораздо более интенсивно: иные из апостолов в стремительном движении, заставившем изогнуться их корпус, вскинули руки вверх, другие, как бы скорчившись, неутешно рыдают, третьи пали на колени. Спокойное и тихое выражение печали уступило место страстному, экстатическому, в своем напряжении беспорядочному, излиянию горя. Изменилась самая постановка фигур, их пропорции. Сравните молодого апостола (Иоанн) слева на Нередицкой иконе с ним же на Ильинской: в одном случае это изящная фигура, грациозно развернутая; поворот изыскан, легкие ткани облекают тело, постановка ног носит как бы танцующий характер. В другом—фигура еще более удлиннилась, вся она напряжена, широкие одежды спадают вниз нестройными потоками складок. Вполне можно повторить слова Вельфлина, которыми он характеризует человека в барочной живописи: „Тело бессильно выразить крайние проявления экстаза и дикого восторга: и когда отдельные части поддаются ему, все оно продолжает цепенеть в тяжелой неподвижности“<sup>1)</sup>. Посмотрите на ноги Иоанна: их неестественно большие с искривленными пальцами ступни ничего не сохранили от былой грации, они цепко уперлись в землю, красноречивейшим образом заявляя о той тяжести властвующей материи, которая так свойственна духу барокко. Чрезвычайно типично изменение и центральной части группы. На иконах из собраний Рябушинского и Новгородского музея Богоматерь показана совершенно изолированной. Правда, за нею изображены два ангела,

<sup>1)</sup> Ренес. и бар., стр. 80.

долженствующие связать ее с правой и левой частями группы. Но, выполняя это назначение (см. особенно их наклон в разные стороны), они служат и другому. Их белые одежды оказываются прекрасным контрастирующим фоном, на котором с особенной четкостью вырисовывается образ Марии во всей его самостоятельности, подчеркнутой непрерывным течением линии лирического контура. Подобная изолированность бытия формы неприемлема в XVII веке. И на памятнике Ильинской церкви новое мировоззрение фигуру Богоматери связало в неразрывное целое с двумя другими, также как в итальянской архитектуре барокко привело к тому, что столь чистая в своей автономности пилястра ренессанса теперь „. . . находит свое отражение, свою спутницу, в полупилястре. . .“<sup>1)</sup> ибо „Как удержаться чувству меры, когда утерян вкус к простоте“<sup>2)</sup>, когда „. . . вместо точно и ясно ограничивающей определенной форму линии, создается сфера, целый комплекс линий, в котором нельзя выделить основную“<sup>3)</sup>.

Поскольку барокко заявило о новом понижении деталей, оно и всю композицию строит не на архитектурном отношении одной части ее к другой, а как бы на перстекании материи из формы в форму. Именно поэтому Христос в облаках, поддерживаемых ангелами, появляется в Ильинской иконе не непосредственно над горизонтом. Понадобилось, для связи нижней группы с верхней, специальное звено, роль которого выполняют два ангела, что теперь уже не стоят за Марией, а оказываются находящимися на вершине холма, несколько меньшими по сравнению с персонажами первого плана.

А выше—Бог-Сын, в клубах облаков, окруженный целым сонмом ангелов и херувимов. Стоит сравнить эту верхнюю часть композиции на рассматриваемой иконе с нею же на упоминавшихся раньше. Во втором случае только два ангела в чрезвычайно легких позах полета поддерживают мандорль. В первом—ангелов много, некоторые из них „подпирают“ крону облаков, другие, в месте с тем, трубят, иные оставили себе только эту последнюю роль. Все они находятся в стремительном полете и даны в самых разнообразных ракурсах. Чем выше, тем фигуры становятся все меньше и меньше, уводя наш взор ввысь и вглубь, содействуя, тем самым, насыщению пространством всего произведения. Получается впечатление крайне интенсивной динамики и особенной шумливости, постепенно успокаивающихся кверху, для того, чтобы совсем замереть в бесплотном реянии херувимов.

<sup>1)</sup> Г. Вельфлин, указ. соч., стр. 50

<sup>2)</sup> Там же, стр. 49.

<sup>3)</sup> Там же, стр. 49-50.

В результате, если композиция памятников из собр. Рябушинского и Новгородского музея может быть выражена очень ясной схемой, слагающейся из небольшого числа вполне определенных линий, для Ярославской иконы схема окажется более сложной и запутанной. Не проявление ли это той „живописности“ общего замысла, которая столь присуща барокко?

И еще на один общий момент хотелось бы нам указать. Н. П. Сычевым было тонко отмечено, что „уже со времени Иоанна III в царствующем граде Москвы все начинает облачаться по царскому. Во всем заметно стремление восстановить минувшую грузную пышность византийской столицы, все облачается в тяжелые златотканые ризы“<sup>1)</sup>. Ту же мысль имеет ввиду и А. И. Некрасов, указывая на декоративную природу стиля, начиная с XVI века, требующую больших плоскостей<sup>2)</sup>. Эта торжественная и грузная пышность в нашем памятнике выражена, прежде всего, обилием золота. Но еще более по существу она заявляет о себе в самом характере образа Христа. На иконе собр. Рябушинского и Нередицкой легкая фигура его дана в изящном движении; на памятнике 1643 г. она становится более торжественной, для того, чтобы в Ильинской предстать в облике особенно монументальном и помпезном. А такая помпезность в конкретизация религиозного ощущения также не чужда барокко (вспомнить „Непорочное зачатие“ Мурильо). Религиозному духу барокко очень отвечает и то обстоятельство, что, завершая общий замысел, выше Христа, в специальном подобии сегмента, представлено успокоенное видение неба, как бы противопоставленное страстной смятенности земли<sup>3)</sup>. Все сказанное не оставляет никакого сомнения в том, что в Ильинском памятнике перед нами русское проявление того самого духа, который в Испании создал Мурильо, а в Италии породил Бернини.

После этого экскурса, необходимого для того, чтобы яснее показать направление нашей мысли, вновь возвратимся к пейзажу. В Ильинской же церкви имеется икона Иоанна Предтечи<sup>4)</sup>. В ней характерно уже то, что „житие“ помещено не в клеймах, поясом обнимающих „средник“, а включено в последний и развернуто в пределах ландшафта: „архитектоничности“ приема: средник—клейма, барокко старается избегать.

1) Н. П. Сычев. Древлехранилище памятников русской иконописи и церковной старины, 1916, стр. 32—33.

2) Проф. А. И. Некрасов. Византийское и русское искусство, М. 1924., стр. 148, сравн. „Конспект“ курса истории древне-русского искусства, М. 1917, стр., 40.

3) Изображение сегмента „неба“.

4) Указ. издание И. А. Вахромеева, рис. 11.

Вместе с тем, помещение ряда сцен внутри пейзажа особенно усиливает и обогащает его динамику. Ландшафт развернут несколько иначе, чем в „Вознесении“; за Предтечей небольшой холм, состоящий из слоистых лещадок с пышным деревом; далее следует целый ряд построек павильонного типа с открытыми внутренними пространствами; выше расположена гористая местность, по которой протекает источник (Иордан); одна роща сменяет другую. Пейзаж населен людьми и животными. Важно отметить, что хотя здесь и нет правильного развертывания дали, фигуры, чем выше, даются все в меньших и меньших размерах. Пейзаж, вообще, занимает относительно очень значительное место. Красочная гамма его дана не в порядке колористического противопоставления цветов, а разрешена в легких нежных тональных отношениях. Вверху опять иллюзионистические облака.

Подобный же характер имеет разрешение интересующей нас проблемы и в иконе „Ильи Пророка“, находящейся там же<sup>1)</sup>. Совершенно так же, как в „Предтече“, развернуты скалы; местность более пустынна. Она пересекается большой рекой. Река в своем течении образует пороги с очень динамично представленными валами. Оживление ландшафта опять проведено путем размещения в нем фигур, причем привлекает к себе внимание изображение в правом нижнем углу мальчика, изгибающегося под тяжестью мешка, который он несет, переходя по горбтому мостику, перекинутому через небольшой приток реки. Эта частность невольно заставляет вспомнить о той специфической жанровой нюансировке пейзажа, которая особенно была употребительна в Голландии XVI—XVII в.в.

В заключение, обратим внимание на икону Святителя Алексия в Гос. Третьяковской Галлерее<sup>2)</sup>, отнесенную Н. П. Кондаковым к самому концу XVII века и свидетельствующую, по его мнению, о том, что „ . . . мастер ознакомился с европейской живописью . . . “<sup>3)</sup>. Здесь особенно интересны облака, в прихотливом движении заполнившие весь фон иконы, вытеснив золото, оставленное лишь в качестве тонкого шнура обводки их стилизованных форм. Самое место облаков в произведении, их трактовка и тональность так отчетливо свидетельствует об исчерпывающем развитии нового восприятия ландшафта, о котором говорилось в связи с „Вознесением“. Достаточно

1) То же, рис. 7.

2) Н. Кондаков. Иконография. Г. Б. и С. Н. Иисуса Христа. 1905. Цветная автотипическая таблица без номера, в атласе; Н. П. Лихачев. Материалы для истории русской иконописи. Атлас, часть II, т. XXLXVI, рис 493.

3) Указ. соч. стр. 82.

сравнить формы этих облаков с теми, которые даны, например, на знаменитой иконе „Покрова“ из Русского Музея <sup>1)</sup>, относимой обычно к XV столетию <sup>2)</sup>, но возникшей, может быть, уже в начале XVI, чтобы понять, что эволюция здесь произошла столь же решительная и в том же направлении, которое привело от четких, как бы отточенных на токарном станке, полосок с клубообразными завершениями в картинах кватрочентистов к мрачным, напоенным влагой, нависающим тучам на венецианских холстах XVII века.

Что изображения архитектуры на фресках, миниатюрах и памятниках станковой живописи XVII века много натуралистичнее, чем раньше, отправляются от наблюденного в действительности, указывалось неоднократно, и мы не будем задерживаться на этом. Напомним только, что тенденция к натурализму является одним из самых красноречивых проявлений барокко: вспомним искусство Пергама, второго столетия до начала нашей эры, голландско-фламандскую живопись XVII века, творчество Караваджо.

На этом мы позволим закончить приведение примеров. И те, которые были указаны, оказались достаточно показательными. Пейзаж в произведениях XVII века вполне привел обозревателя к встрече с категориями типично-барочными: тенденция к натурализму, новое, более конкретное, чем раньше, понимание пространства, отношение к частностям в плане не координации, а субординации, лишаящей деталь ясности и автономности, запутанность целого, движение, проникающее всюду, пышность образа, связанная с новой монументальностью его выражения, наконец, увеличение значения пейзажа, как такового, большая спецификация проблемы его <sup>3)</sup>.

Но, утверждая, что русская живопись второй половины XVII столетия лежит вполне в плане барокко, нам бы хотелось несколько уточнить это положение в одном отношении. До сих пор мы сравнивали произведения указанного времени с памятниками более ранними, но русскими же. Теперь нам хочется сравнить их с вещами той же поры западными, для того, чтобы точнее определить, в чем именно выразилось своеобразие нашего барокко, что дает право видеть в нем известный период развития именно русского искусства. Такое срав-

1) Воспроизв. у Н. П. Сычева, указ. раб., табл. при стр. 23. См. также „Русская Икона“, I, 1914 г. табл. при стр. 36 и восп. в красках на стр. 39.

2) Напр., Сычевым в указ. раб.

3) Интересно отметить, что А. И. Некрасов, говоря в своем руководстве о живописи второй полов. XVII в., правда очень кратко, указывает на наличие в ней элементов барокко. „Виз. и Рус. ИСК“, стр. 150, 151. Сравн. „Конспект“, стр. 45 и 46.

нение будет особенно плодотворным и обязывающим, если отечественный памятник сопоставить с тем западно-европейским, под непосредственным влиянием которого, в той или иной мере, он возник. Тогда отчетливее встанут перед зрителем черты, что являются принадлежностью не данного этапа в развитии искусства вообще (готика, барокко, напр.), а определенного местного выражения этого этапа.

Фреска Ярославской церкви Иоанна Предтечи в Толчкове „Христос с Невестой“ 1691 г. <sup>1)</sup> возникла под безусловным влиянием гравюры Пискатора, представляющей тот же сюжет <sup>2)</sup>. Сопоставление их показывает, что русский художник в иконографическом отношении весьма близко следовал указанию своего „оригинала“, сохранив ту же, что в гравюре, общую „топографию“ изобразительного материала на плоскости, повторив позы центральных фигур, оставив и ряд более мелких деталей, вроде зарослей винограда на первом плане и группы людей—на втором. Но есть и чрезвычайно существенные отличия между сближенными вещами. Первое—в порядке решения проблемы пространства. В обоих случаях пейзаж являет барочное его развитие, но нельзя не отметить следующих отступлений русской фрески от голландской гравюры. В последней—он глубже, более тонкой оказывается нюансировка планов, яснее воспринято понятие дали. Фреска же обнаруживает некую нерешительность в разрыве плоскости: планы как бы сдвинуты по направлению к первому, чрезвычайно характерно опущение одной детали. У Пискатора только правая часть листа открывает вид на развертывающуюся долину и горы на горизонте, слева же—густая заросль роши, которая с одной стороны, путем контраста, подчеркивает специфичность эффекта, производимого правой половиной пейзажа, с другой, сама по себе, уводит вглубь наш взор, проникающий в ее чашу, начало которой показано рядом стволов, постепенно уменьшающихся в отдалении. Ничего этого нет во фреске. В ней „затягивающая вглубь“ зрителя роша превратилась в несколько небольших зарослей кустарников, отмечавшийся контраст исчез, дальние планы оказались сделанными почти тождественно в правой и левой частях и, даже, в общем, симметричными. Относительная плоскость фрески поддерживается изображением основных персонажей: так, фигура Христа, у Пискатора построенная с целью сообщения зрителю интенсивного пространственного переживания, в русском памятнике расположена с тенденцией уместить ее в зоне, стремящейся к двухмерности (ср. особенно правую

<sup>1)</sup> И: Грабарь. Ист. Рус. Иск., т. VI, рис. на стр. 427.

<sup>2)</sup> Воспр. там же.

поднятую руку). Но это основное несовпадение между двумя произведениями обусловлено, главным образом, одним существенным моментом, который и можно считать вторым принципиальным отличием памятника русского барокко от западно-европейского. Текучесть материи, столь свойственная барокко, нашла свое очень явственное проявление в рассматриваемом листе Пискатора. Она на-лицо в тяжелых формах облаков, вверху густо клубящихся, чтобы затем, постепенно, растечься и раствориться в окружающей атмосфере; в той постепенной нивелировке конкретности массы, которая, шаг за шагом, от четких форм переднего плана приводит к дымчатой дали горизонта. Если теперь посмотреть, как все это сделано на фреске, то разница скажется с полной очевидностью. В русском произведении масса решительнее подчинена суровой дисциплине формы, ставшей как бы более „объективной“, отграниченной от окружающего ее пространства более определенными плоскостями и более правомочными линиями силуэта. А это именно и оказывается наиболее значительным фактором, определяющим плоскостность фрески: слишком отчетливая линия горизонта умягчает иллюзорность его дали, такую же роль играет ясность форм воспроизводимых построек, облаков, чеканность очертания оленя, почти затеривающегося у Пискатора.

То же самое увидим, сравнив фреску 1681 г., представляющую сцену из жизни пророка Елисея в Ярославской церкви Ильи пророка <sup>1)</sup>, с соответствующей гравюрой Пискатора <sup>2)</sup>. При типично-барочном построении ландшафта в обоих случаях, у русского мастера меньше пространственности, чем у голландского и опять это обусловлено значительной автономностью отдельных форм, строгостью их очертаний, в частности, может быть, и тем, что действующие лица не хотят вполне раствориться в пейзаже, как это нередко случалось в западно-европейской живописи интересующего нас времени. В этом отношении характерно, что уменьшение в размерах форм, в связи с их отдалением от переднего плана, оказывается более обязательным для элементов ландшафта, чем для человеческих фигур.

Таким образом, рассмотрение памятников второй половины XVII века убедило не только в том, что им присущи категории, свойственные барокко, как определенному этапу развития всякого искусства, но и некоторые черты, специфицирующие русское проявление этого стиля. Указанные черты, вместе с тем, являются историческими для всего т. н. древне-русского

1) Восп. там же, стр. 531.

2) Воспр. там же, стр. 530.

искусства и завещаны были ему Византией. Они наметились в эпоху первоначального сложения восточно-христианского искусства, когда новый стиль рождался из встречи позднего эллинизма с восточными культурами, в первую очередь с сасанидской. Уже тогда определилось постепенное отмирание иллюзионизма и утверждение декоративного плоскостного начала, связанного с четкостью выражения отдельных форм. И если византийская живопись никогда не превратилась в красочный узорчатый ковер, то, вместе с тем, всегда лишена была той идеи свободного развивающегося пространства, которая свойственна готике и, в большей или меньшей мере, присутствовала затем во всех европейских искусствах: равнодействующая между воспроизводимой трехмерностью и двухмерной декорацией—основа византийского стиля. Эта основа осталась существеннейшим принципом и русского искусства, начиная с мозаик, фресок и миниатюр Киева и сохранив свое значение, как видно из вышеизложенного, в памятниках барокко XVII столетия.

Тут возникает один вопрос, положительный ответ на который может самым окончательным образом поддержать намечаемые основы решения проблемы о русском барокко. Дело заключается в том, что, как в начале работы указывалось, постановка интересующей нас проблемы теснейшим образом связана с той или иной точкой зрения на природу „петровской эпохи“, рубежа между двумя столетиями. Мы, лично, вступая на путь исследования, отправлялись от недоумения—могло ли барокко в России уместиться в какие-нибудь три десятилетия XVIII века. Анализ памятников доказал, что недоумение это было вполне основательным, что уже XVII век демонстрирует свою принадлежность великому стилю. Но, как раз, уточнение анализа показало, вместе с тем, что наше барокко XVII столетия наделено некоторыми своеобразными чертами, отличающими его от итальянского или голландского, например.

Вопрос и заключается в том, сохранились ли эти черты позднее или последние годы барокко являют их исчезновение. Но данный вопрос, если его поставить во всей полноте, окажется шире нашей темы и решать сейчас его мы не возьмемся: тут потребовалось бы привлечение очень большого и совсем мало изученного материала. Заметим только, что высказывавшиеся за последнее время наблюдения над своеобразием характера русской живописи XVIII века дают все основания для его постановки и позволяют надеяться на положительное решение<sup>1)</sup>.

---

<sup>1)</sup> См. А. А. Сидоров, указан. раб., особ. стр. 11 и 15; И. Карницкий, Дмитрий Григорьевич Левицкий, „Среди Коллекционеров“; № 4 за 1922 г., особ. стр. 14.

---

Во всяком случае, тема пейзажа и здесь бы оказалась очень удобной в качестве отправного пункта рассуждений. Пускай пейзажем наш XVIII век беден, пусть крайне редко до 70-ых годов встречается он в качестве автономно разрешаемой проблемы, продолжая уже этим самым традицию предыдущего столетия, все же хотя бы изучение творчества Махаева и анализ ландшафтного окружения в портретных и академических композициях дали бы очень много поучительного в интересующем нас направлении.

Заканчивая, мы хотели бы только подчеркнуть один момент в нашей работе: художественные принципы произведений второй половины XVII века противупоставлялись таковым же в памятниках XV и нач. XVI. В промежутке времени между этими двумя эпохами и следует искать зарождение, а, может быть, и уже полное сложение барочного стиля на почве России.

---

## Барокко в русской живописи XVIII в.

Затрагивая область отражений стиля барокко в русской живописи<sup>1)</sup>, нам предстоит, прежде всего, осветить спорный вопрос о связях древне-русского искусства с искусством послепетровским, главным образом руководствуясь интересующим нас здесь в первую очередь портретным мастерством. Однако, даже наличие такой преемственности еще не дает права говорить об отсутствии сильно оспариваемой грани, делящей в нашем представлении живопись „старую“ и „новую“. Подобно тому как реформы Петра являлись лишь разрешением долго накопившихся западно-европейских воздействий, так и в искусстве стиль живописи XVIII в., взятый в одинаково заимствованном иностранном претворении, сложился несколько раньше, во 2-ой полов. XVII ст. Это только отодвигает, но не решает проблему.

Было бы однако ошибочно думать, что „парсуны“, дающие сложный комплекс как сделанных за границей портретов русских людей, так и произведений приезжавших в Москву живописцев, являются чем-то русским *par excellence*. Это далеко не так.

Материал, соответствующий выше приведенному понятию, складывается из слишком разноречивых частей. Мы находим здесь, прежде всего, десяток—другой изображений русских царей и послов, запечатленных кистью голландских, немецких или английских художников XVII в., да около сотни портретов, написанных в России теми же заезжими, большей частью опять-таки голландскими, немецкими или польскими третьеразрядными мастерами. Сравнительно небольшая часть этих портретов была исполнена русскими выучениками забредших в Московию художников. Обилие живописцев северных национальностей наложило, конечно, отпечаток на стиль „парсун“—большинство из них выдает барочный натуралистический стиль, в высшей степени свойственный германским странам. Мы намеренно выделяем здесь группу портретов именно такого „голландского“, сказали бы, мы характера. Не предугадывая во-

---

<sup>1)</sup> Настоящая статья является переработанной главой из диссертации на тему „Русская живопись первой половины XVIII в. А. П. Антропов“.

проса об авторстве и отрешившись от всех костюмных впечатлений, следовало бы ожидать, что они в силу своего западного происхождения, дадут нам нечто близкое к принципам барочного искусства.

Однако, прежде всего нам надо установить, какие вещи следует понимать под термином „парсуны“. Обозначение это мы считаем возможным применить лишь к портретам западноевропейского характера, безразлично — принадлежащим иностранным или русским мастерам. В группу эту мы ни в каком случае не склонны включать такие вещи, как портреты царя Федора Ивановича или И. В. Скопина-Шуйского<sup>1)</sup>. Исполненные вполне в иконописном духе, они одинаково далеки как от портретной живописи XVIII в., так и от парсунного письма. Разница заключается здесь не только в технике, но и в самом подходе к задачам портретного искусства, ибо эти памятники станковой живописи не столько портретируют, сколько живописно описывают модель, воссоздавая облик человека по его характерным признакам. Так, например, нос у Федора — вообще длинный нос, а круглая голова Шуйского — вообще круглая голова. Таким образом, вещи эти, при наличии „портретной интенции“, еще вполне условны и даже, с нашей точки зрения, мало индивидуализированы.

Мастера же парсун живописуют определенное лицо с только ему присущими зрительными признаками, они иначе подходят к проблеме физического сходства, стараясь уловить тот *gesamteindruck*, который в конечном счете мы и требуем от каждого портрета.

Отграничив, таким образом, парсунное письмо от иконописи, мы все же можем найти в нем некоторые особенности, свойственные только русскому искусству. Так, например, весь барочный реквизит приобретает здесь какой-то лаконичный, сдержанный характер, сводясь к самым необходимым предметам. Портрет становится упрощенным, пространство вокруг фигуры воспринимается плоскостно, превращаясь иногда в линейный аккомпанимент центрального изображения.

Эти то черты и делают таким своеобразным русское парсунное искусство. Два изображения кн. Репниных — Ивана и Александра Борисовичей<sup>2)</sup>, — „персоны“ стольника В. Ф. Люткина<sup>3)</sup>, И. К. Нарышкина<sup>4)</sup> и кн. Одоевского<sup>5)</sup> — вот та группа

<sup>1)</sup> Воспр. при статье А. Новицкого. „Старые годы“ 1909 г., стр. 387—391. Г. Исторический музей.

<sup>2)</sup> Воспр. на открытке Евгеньевской общины. Русский музей.

<sup>3)</sup> Воспр. Ст. Г. 1909 г. на стр. 400—401. Выст. „У истоков Русской Живописи“ в Тр. галл. № 7.

<sup>4)</sup> Выст. „У истоков Р. Ж.“ № 4.

<sup>5)</sup> Г. Исторический музей.

портретов в рост, которая, несколько напоминая Кнеллеровского Потемкина<sup>1)</sup>, дает нам образцы уже русского барочного парсунного письма XVII в. Нарядный стиль эпохи, несмотря на указанные нами сокращения в околичностях, чувствуется, однако, в позах и жестах, в известной барственности широко раскинувшегося по холсту изображения. Посох в руке, кинжал за широким поясом или рукоять сабли, меховая опушка кафтанов,—все это содействует характерной репрезентативности этих портретов. Отставляя в стороны руки, раздвигая в разных направлениях ноги, художник точно стремился передать фигуру изображенного им человека во всем величии его облика, во всей важности его „персоны“. Однако, отсутствие глубинности, орнаментальная роль аксессуаров, выдают в этих вещах особую, русскую разновидность барочного портрета. Эту плоскостность подчеркивает, между прочим, такая деталь, как драпировка в верхнем углу холста, как бы являющаяся линейным аккомпаниментом фигуры. Эту черту находим мы и в изображении Репнина и в портрете Люткина; особенно любопытна последняя картина, где складки занавеса точно следуют абрису головы, плеча и руки, держащей посох. В парсунах продолжает жить линейный параллелизм, декоративное чувство древне-русской живописи.

Отличительной особенностью парсун является также чрезмерная, по сравнению с головами, роль, отводимая фигуре. Лицо помещается в самой верхней части портрета, ноги же достигают нижнего края обреза холста, отчего весь портрет становится плоскостным, мало связанным с воспроизведенным на холсте, охватывающим фигуру пространством. Наконец, особый „русский“ характер обуславливает и самая техника, постоянно проступающие иконописные навыки, схематично передающие волосы, линейно моделирующие лицо и руки. Таким образом мы получаем как бы три характерных признака русского портрета во 2-ой полов. XVII в.: орнаментальная роль аксессуаров, плоскостность пространства, иконописные приемы письма.

Нельзя не оговорится здесь, что русское происхождение указанной выше портретной группы не может быть окончательно установлено, также как и по отношению ко всем парсунным изображениям, в числе которых воспроизводимый нами портрет Матвеева является одним из самых ярких образчиков проникновения в Россию стиля северных портретистов, выразившегося как в общей концепции вещи, так и в красочной и световой ее разработке (рис. 23).

<sup>1)</sup> Сущ. в нескольких копиях; грав. см. Ровинский, „Сл. русских грав. порт.“ т. III. с. 1824 (воспр.).

Если перейти теперь к рассмотрению украинского портрета перв. полов. XVIII в., то мы увидим, что именно здесь

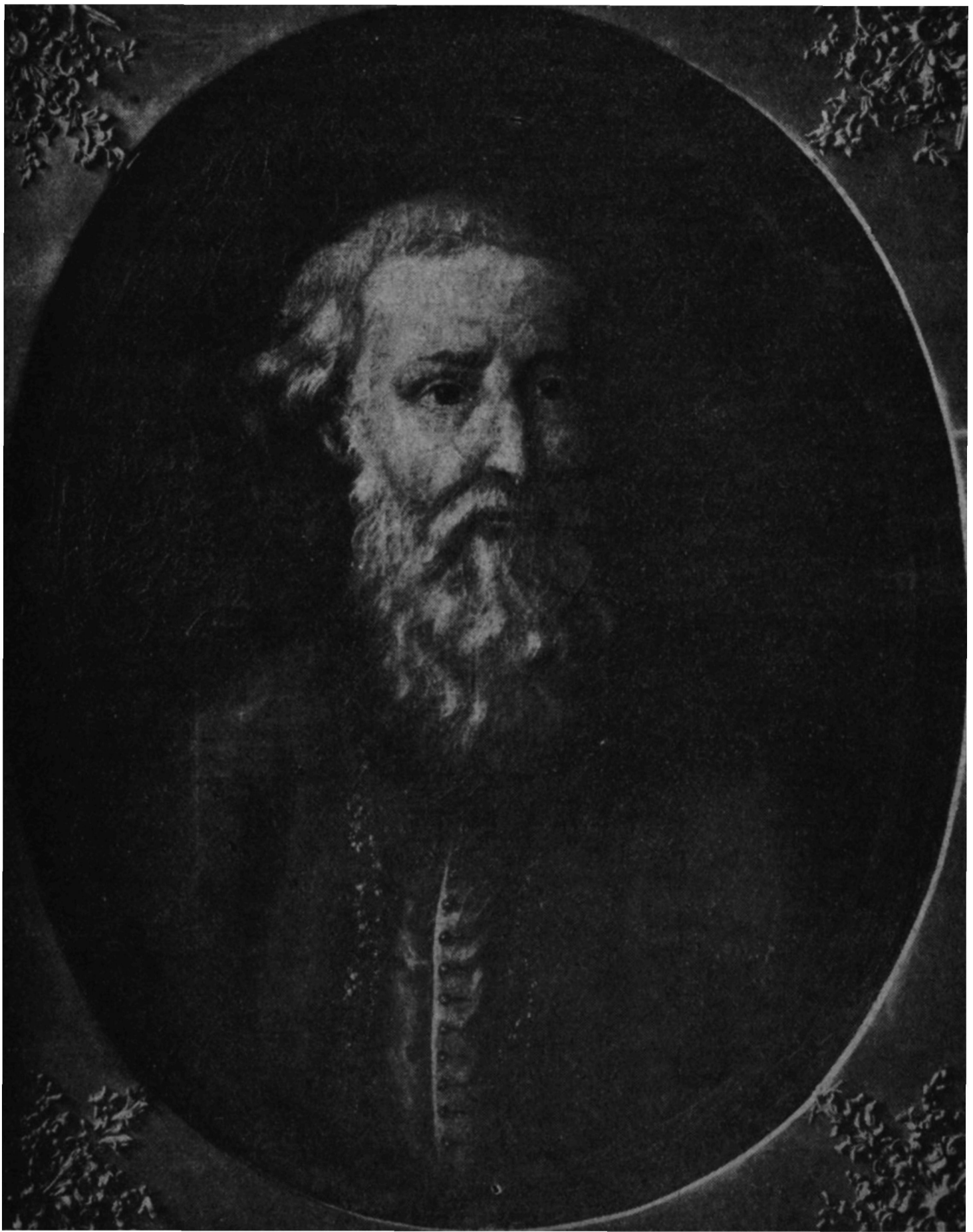


Рис. 23. Портрет А. С. Матвеева, б. собр. Архива Министерства Иностранных дел.

наиболее сильно продолжают жить старые традиции. Если взять, например, относящийся к 1752 г. портрет атамана Даниила Ефремовича <sup>1)</sup>, то нам не трудно будет усмотреть в нем

<sup>1)</sup> Воспр. Ст. Г. 1912, май, стр. 24-25. Всеукраинский музей им. Шевченко в Киеве.

все характерные черты, присущие выше привлеченным парсунам конца XVII ст. Точно также поставлена здесь фигура, столь же значительна орнаментальная роль драпировки, повторяющей абрис фигуры, также плоскостно распределены аксессуары, столь же, если даже не больше, связаны с иконописью технические приемы. Если выделить здесь погрудный фрагмент этого портрета, то мы найдем в нем, в свою очередь, полную аналогию к изображению атамана Краснощекова, принадлежащему кисти А. П. Антропова<sup>1)</sup>. Также грузно взаимоотношение головы и туловища, столь же значительна роль орнаментальных узоров платья, почти также плоскостно переданы отвороты кафтана и подвешенная на ленте медаль. Интересно, что почти совпадает здесь поворот головы с сильно выступающим носом, с приподнятыми дугами бровей и характерными казацкими усами. Помимо этих линейных и композиционных черт общей является и яркая красочность вещи.

Сближение портрета Краснощекова с изображением Даниила Ефремовича взято нами как наиболее типичная аналогия: мы можем с тем же успехом привлечь для сравнения ряд других украинских „парсун“ — В. Гамелеи<sup>2)</sup>, Сулимы и многих других. Надо думать, что будучи в Киеве, Антропов имел случай познакомиться с дожившими до его времени национальными украинскими навыками в портретном искусстве, почему и находим мы в творчестве названного художника довольно точное соответствие вышеуказанным признакам парсунного искусства. Связь эта малозаметна в искусстве XVIII в. главным образом потому, что нам приходится считаться с сильным влиянием европейского искусства уже времени, переходного от барокко к рококо, с влиянием живописи романских народов. Но и здесь могут быть найдены самые разительные стилистические аналогии, особенно если мы постараемся проследить в искусстве XVIII в. струю голландских, северных воздействий.

Выше рассмотренная группа мужских изображений в рост, группа „московских“ парсун, была примерно отнесена нами к прототипу Кнеллера. Имя того же мастера подсказывает конный портрет фельдмаршала Шереметева<sup>3)</sup>, являющийся ранней работой Ив. Аргунова, где также находим мы все характерные признаки, установленные при рассмотрении парсун: линейность аксессуаров, четкость абриса фигуры, плоскостность пространственных установок, условность письма, напр., в пере-

1) Гатчинский дворец. Из „Царской Славянки“.

2) Воспр. „Український портрет“. Київ 1925 стр. 2—3.

3) Воспр. Ст. Г. 1910. м-і, стр. 38 — 39. Фонтанный дом Шереметевых; небольшой эскиз к этому портрету находится в Кускове.

даче рук, наконец, явную склонность к нарядному и парадному портрету.

Возвращаясь к вопросам стиля, отразившегося в искусстве перв. полов. XVIII в., нельзя не привести здесь ряд характерных примеров. Если вспомнить галерею портретов петровских соподвижников, то окажется, что большинство из них было зарисовано как раз голландско-немецкими мастерами. Сильный сдвиг в сторону уже намечавшейся в XVII в. европеизации дают массовые поездки русских людей за границу, где они обычно запечатлевались на гравированных листах. Именно эти эстампы обуславливают характер русских портретов нач. позапрошлого столетия, их явно выраженную барочную парадность. Одна лишь иконография Петра дает нам не малый перечень голландских и немецких имен. Таковы: Кнеллер, Купецкий, И. Веникс, К. Моор, П. в. д. Верф, в. Гельдер. Эти же художники причастны к изготовлению „персон“ петровских современников. Так пишет Моор Екатерину I и посла Евреинова, Кнеллер — кн. Б. И. Куракина, граверы Шхонбек, Шенк, Бернигерот и друг. запечатлевают в своих листах А. Д. Меньшикова, Ф. А. Головина, Б. П. Шереметева, Ф. Я. Лефорта, Миниха и др.

Исполнявшиеся главным образом в Амстердаме и Лондоне, гравюры эти, частично относящиеся еще к последним годам XVII в., послужили теми образцами, которые на первых порах копировались неумелыми русскими живописцами.

Отчасти благодаря оригинальным портретам, отчасти благодаря этим эстампам, а также ученичеству русских живописцев у голландских мастеров утвердилось в русском искусстве нач. XVIII ст. все то же северное барокко германских стран, которое, как мы видели, с полным основанием можно было найти в парсунном письме допетровской эпохи. По существу главным отличием являются не формально-стилистические, а костюмные признаки, вынужденный отказ людей, застигнутых „реформами“, от русского национального платья и традиционной бороды, значительно влияющих, конечно, на наше восприятие, заявляя о наличии национальных черт в допетровском искусстве.

Аналогии самые разительные между парсунами и новой живописью могут быть установлены при „пословном“ изучении портрета. Более консервативные, чем верхи общества, купечество и духовенство скорее позволят установить своей иконографией закономерную последовательность в развитии портретной живописи.

Вопросы стиля, столь „гладко“ изучаемые по светскому портрету, дадут совершенно неожиданные сплетения, если мы

свернем на путь обследования портрета купеческого, духовного, в иных случаях даже крестьянского или мещанского.

Роль общественных воздействий на характер придворного портрета забывается нами в силу их общеизвестности, в силу привычки их подразумевать. Изучая портрет в иных разрезах, мы воочию столкнемся с этими влияниями среды и эпохи. Ибо есть закономерное и самостоятельное развитие типа портрета духовного лица от конца XVII в. до Антропова и далее до Боровиковского и Яненко, также как, думается, можно найти в елисаветинскую и екатерининскую эпохи прообразы угрюмовских и венециановских купцов.

Северное, натуралистическое барокко, господствующее в живописи первой трети XVIII в., есть, конечно, результат обращенного в ту же сторону культурного развития страны. Архитектурная разбивка Невской Столицы, стремившаяся напомнить Амстердам, планировка садов, формы мебели, узоры изразцов—все это остается голландским, даже в эпоху петровских преемников. Интересно вспомнить, что регулярные парки на языке XVIII в. назывались „голландскими“ и что еще в 1749 г. возможна была такая постройка, как „голландский домик“ в Кускове. По счастливой случайности можем мы проверить струю этих северных воздействий не только по портретной живописи, но и по картинам так наз. „смиренной жизни и суеты“, если и не принадлежащим к „большому“ искусству, являясь созданием диллетантов или крепостных, то, во всяком случае, ярко выражающим исключительно любопытный симбиоз унаследованной условности и вновь воспринятого натурализма, граничащего с иллюзорностью. Мы имеем здесь в виду подписные *nature morte*'ы Григория Теплова и Тр. Дьякова (1737 г.), сохранившиеся в Кускове и Останкине <sup>1)</sup>. Совершенно ясно, что впечатление *trompe l'oeil* занимало художника, изобразившего досчатую стену, прибитую к ней полку и разные предметы на стене: книги, листок календаря, посуду, часы, гребешок, никак почти неоправданные с точки зрения композиции и колорита (рис. 24). Интересно, что полную аналогию к этим вещам дает картина голландского художника Гизбрехтса, находящаяся в Брюсселе <sup>2)</sup> и примыкающая, в сущности, к творчеству Г. Доу, Мириса и др. мастеров, во что бы то ни стало стремившихся обмануть зрителя в реальной осязаемости изображенных предметов. Мы могли бы продолжить здесь перечень аналогичных вещей, вспомнив практический иллюзорный *nature-morte* из книг, маскирующий ложный библиотечный шкаф кусковского

<sup>1)</sup> Воспр. Ст. Г. 1910 i-е стр. 26—27.

<sup>2)</sup> Указанием на эту картину мы обязаны научн. сотр. Института Археологии и искусствоведения Ш. М. Розенталя.

дома, подписанный именем Петра Богомолова (1737), холст в Ольгове, где в прорез картины вставлены настоящие часы, и некоторые др. вещи. Надо думать что иллюзионизм этот, за-

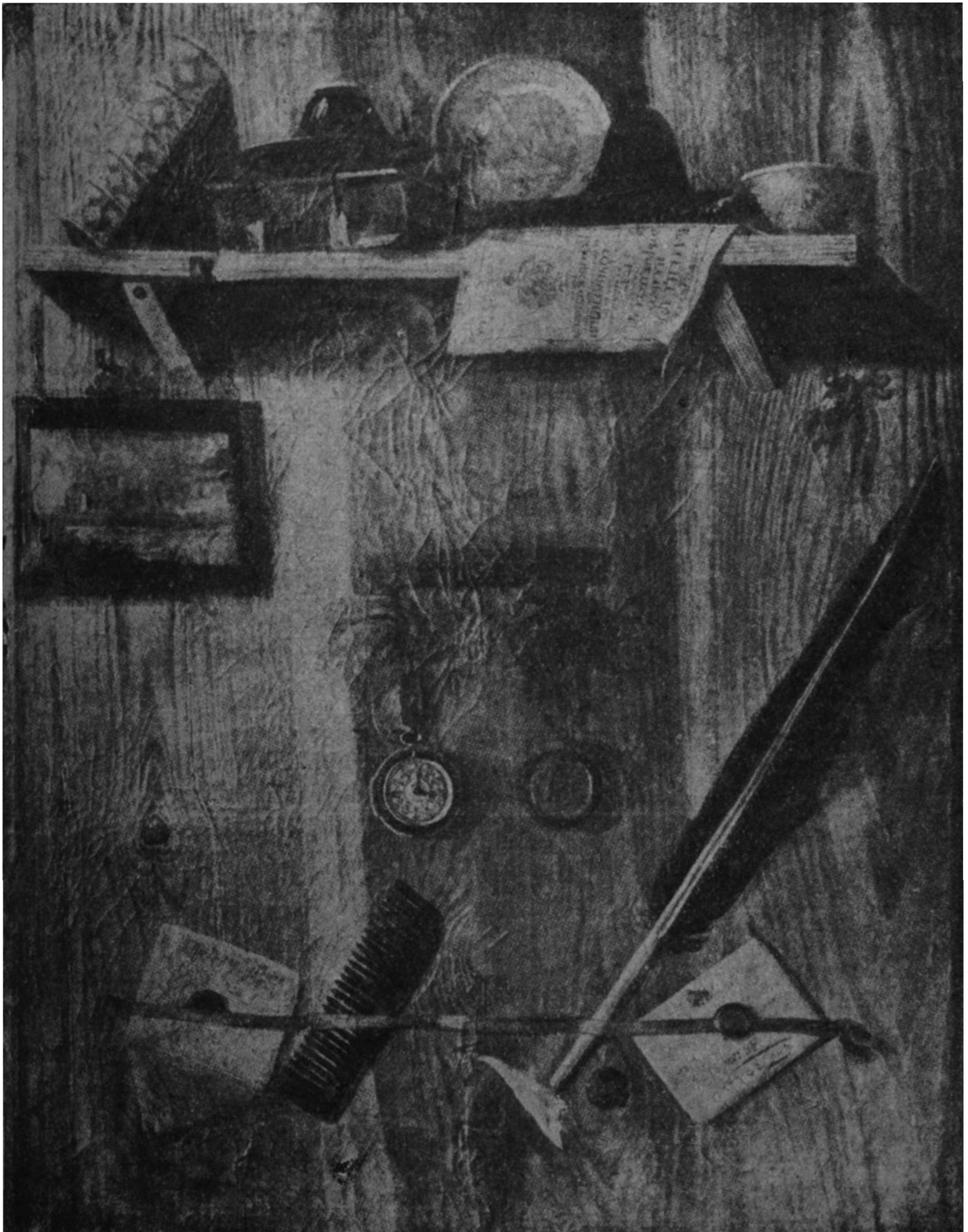


Рис. 24. Г. Теплов. Nature-morte. 1737. Останкино.

вершающий развитие крупных художественных школ эпохи барокко, был перенесен в Россию „знатоком голландской живописи“, швейцарским „малером“ Гзелем. Описание картин его, оставленное Штелиным, как будто вполне соответствует характеру затронутой нами живописи, близко напоминающей „го-

лову с погасшею, но еще дымящеюся свечью, спокойно лежащие инструменты“ и др. <sup>1)</sup>).

Упомянутый Гзель вероятно был также тем иностранным живописцем, о котором упоминают документы, как об авторе идеи аллегорической картины, прославляющей род А. П. Во-лынского, исполненной тогда еще мало известным Гр. Ник. Тепловым, будущим воспитателем гетмана Разумовского, которого мы и отождествляем с исполнителем останкинского *pa-ture-morte*'a <sup>2)</sup>).

Обращаясь к еще более малочисленным примерам живописи *intérier*'ов, отметим и здесь известные отражения голландского искусства XVII в. Если взять любопытную картину крепостного художника Зяблова <sup>3)</sup>, изображающую кабинет И. И. Шувалова, то мы с полным правом сможем отождествить эту вещь, лишенную фигурного стаффажа, с аналогичными „картинными галереями“, нередко изображавшимися Тенирсом, Франкеном и др. Это такой же правдивый живописный документ, позволяющий разглядеть висящие на стене комнаты картины, дающий возможность не только определить „школу“ того или иного скопированного холста, но даже, в иных случаях, назвать автора. Такой же „добросовестный“, протокольный подход к теме может быть установлен и в некоторых других, аналогичных произведениях XVIII в.

Говоря об изображении внутренних видов помещений в русском искусстве XVIII в., мы неизбежно доходим до их источников, всевозможных гравюр, изображающих празднества петровского времени, исполнявшихся голландскими художниками и русскими их учениками. Интересно, что вещи эти, подобные воспроизводимому здесь листу со свадьбой шута Шанского (рис. 25), напоминают, по пространственному своему восприятию, не столько голландские *intérier*'ы XVII в., сколько более ранние виды громадных дворцовых помещений, относящихся к предшествующему столетию, где человеческие фигуры теряются в хоромх фантастических размеров (рис. 25).

Пейзажная живопись, в „архитектурном“ своем разрезе остающаяся всецело в сфере итальянских влияний, дает в области „ландшафта“ нечто также очень близкое к принципам построения голландских пейзажей. Если взять картины работавшего у кн. А. Б. Куракина худ. Филимонова или вещи

<sup>1)</sup> Штелин. Подлинные анекдоты о Петре Великом; стр. 82 (рус. изд.).

<sup>2)</sup> См. „Древняя и Новая Россия“. 1887; ст. проф. Д. А. Корсакова „А. П. Волинский“. № 8, стр. 284—285.

<sup>3)</sup> Картина эта скопирована Зябловым с ориг. Рокотова. Г. Историч. Музей. О Зяблове, крепостном Струйского, был прочитан доклад А. В. Лебедевым в Г. Третьяковской Галлерее (1926 г.).

Танкова и Т. Васильева, особенно ландшафт последнего, бывш. в Румянцевском музее <sup>1)</sup>, то мы найдем в них черты, напоминающие обычные кермессы Тенирса и др. мастеров. Мы видим здесь те же диагональные кулисы деревьев и зданий, кстати ближе напоминающих голландские дома, чем русские избы, то же любовное воспроизведение деталей, тот же стаффаж в виде коров, стада овец и разнообразных жанровых сценок. Совсем

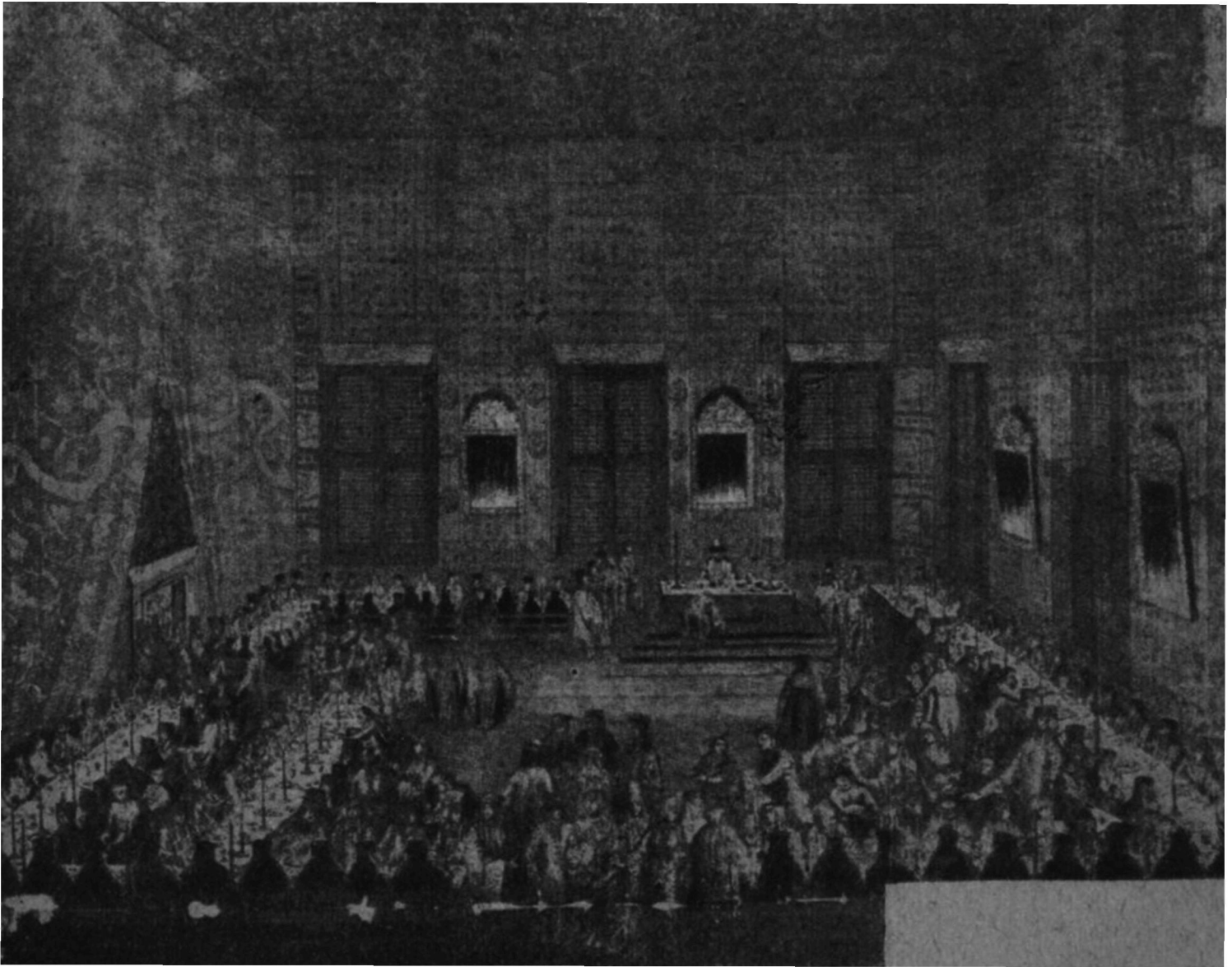


Рис. 25. А. Zubov? Свадьба шута Шанского, гравюра.

в духе северного искусства дано развертывание далее, окутанность воздухом центра ландшафта, насыщенного светом, резко констатирующего с затененностью переднего плана (рис. 26).

Продолжая наш сюжетный обзор живописи перв. полов. XVIII в., мы увидим также ясные влияния голландско-фламандской школы в изображении животных и птиц, поставляемых мастерской И. Грота, в батальных картинах подобных „Куликовской битве“ Матвеева <sup>2)</sup>, заставляющей вспомнить композиции ван-дер Мейлена.

Затронув выше барочный иллюзионизм, мы не можем не принять во внимание также и другую, „итальянскую“ струю

<sup>1)</sup> Запас Госуд Третьяковск галлерей.

<sup>2)</sup> Воспр. Н. Н. Врангель. Кат. Русского Музея, т. I, стр. 277.

барокко. Не говоря уже о плафонной, стенной и декорационной живописи, всецело остающейся в сфере влияния Бибиенны, Валериани, Градацци, Перезинотти и их русских учеников, мы не можем не вспомнить здесь такие, в свое время излюбленные вещи, как казачек Гатчинского дворца <sup>1)</sup>, принадлежащий кисти Ротари, изображающий фигуру мальчика, выпиленную по контуру и живописно разработанную до полного обмана



Рис. 26. Т. Васильев. Пейзаж. Третьяковская галерея.

зрения. Художник очень умело обходит трудности в ракурсах ног, закрывая их папкой с рисунками, которую придерживает одной рукой представленный им мальчик, одетый в зеленовато-синюю гусарку и желтый полушубок с меховой отделкой. Это произведение Ротари, очень совершенное по своему исполнению, является родоначальником подобных же фигур, иногда служивших экранами, как это мы видим на картине Зяблова, очень часто же назначенных для украшения парковых павильонов, как это показывают куклы „капуццинов“ и „деревенских

<sup>1)</sup> См. статью А. Н. Бенуа в рукоп. ж. „Старая Гатчина“. № 33 от 10 авг. 1924 г.

девочек“, украшавших „шалаша“ и беседки Кускова<sup>1)</sup>. Насколько распространены были в России XVIII в. подобные *Vexivbilder*, позволяют судить восковая статуя Петра, жуткая своей жизненностью голова кн. Потемкина<sup>2)</sup>, сделанная из папье-маше фигура Руссо, сохранившаяся в библиотеке архангельского дворца, и ряд других вещей, скорее связанных с „кунсткамерой“, чем с настоящим искусством.

Обе струи барочного иллюзионизма, голландскую и итальянскую, восприняли русские художники, сохраняя до известной степени их различия. Иллюзионизм, насаждавшийся у нас мастерами-итальянцами, преимущественно художниками-декораторами, носил неизбежно несколько театральный характер, задаваясь целью передачи не столько осязаемых предметов, сколько воспроизведением манящего или маскирующего, „раздвигающего“ или „заслоняющего“ пространства.

Акцентируя струю северных влияний, мы вовсе не склонны пренебрегать воздействиями, шедшими из Италии, прямым ли путем, как это показывает деятельность Растрелли-отца, или окольным, через Германию, как это можно, в иных случаях, усмотреть в творчестве Преннера, Пфандцельта и Гроота.

Уже упоминавшийся нами Ив. Аргунов своей картиной „Умирающая Клеопатра“ (1750)<sup>3)</sup> дает ясный пример этому. Слащавая, чувственная женщина, откинувшая назад голову и томно полузакрывшая глаза, приготовившаяся скорее к сладострастному, чем к смертельному укусу, является предтечей головок Ротари, появившихся на шесть лет позднее ее написания (рис. 27). Эта картина—отзвук итальянского искусства позднего барокко, это уже почти начало рококо, которое нашло свое выражение в ряде аналогичных вещей „знаменитой“ Розальбы Каррьера. Действительно, среди ее миниатюр и пастелей найдем мы подобных, кокетливо обнаженных женщин с влажными глазами, полураскрытым ртом, среди которых едва ли не самой типичной является дрезденская миниатюра, изображающая „Аполлона и Дафну“<sup>4)</sup>.

Художник-эклектик, Ив. Аргунов является полной противоположностью Антропову, мастеру неизменно склонному к натуралистическому барокко севера, лучшему выразителю его в живописи XVIII в., недаром остановившему свое внимание на мужских и старушечьих образах, т. - е. склонного к таким портретам, где обычный конфликт между заказчиком и худож-

1) См. Бессонов. „П. И. Шереметева, ее народная песня и родное ее Кусково“. М. 1872, стр. 20—21.

2) Г. Исторический музей.

3) Выст. „У истоков Р. Ж.“ № 37.

4) Воспр. Malamanì. „Rosalba Carriera“. Bergamo. 1910, p. 21.

ником разрешается в сторону последнего. Ибо что может быть характернее и „органичнее“ лица Бутурлиной <sup>1)</sup>, где фанта-



Рис. 27. И. Аргунов. Третьяковская галерея. Умиравшая Клеопатра.

стический, ничем не нарушенный порыв скорописно переданных складок одежды приковывает взор зрителя к лицу. Опу-

---

<sup>1)</sup> Выст. „У истоков Р. Ж.“ № 33.

щенные углы рта с тонкими, бледными губами, прямой нос, приподнятые брови, глубокие мешки глаз, где точно воспроизведена каждая морщинка, каждая складочка кожи, чрезмерно вытянутый овал головы—все это исполнено удивительно сильно и выразительно. Сдержанная, холодная гамма синих с пробелкой тонов, отсутствие какой бы то ни было украшенности, подчеркивает еще больше лицо, скульптурно вылепленное, точно преломленное в выпуклом стекле, удлинившим некоторые его части, еще более усилив серьезно-печальный облик старухи с поджатыми губами, скорбно опущенными книзу своими углами (рис. 28). Портрет Бутурлиной не единственный пример такого подхода к портрету; столь же сильны и выразительны запечатленные Антроповым образы Румянцевой, 'Неизвестного в Русском музее, гр. Гендрикова <sup>1)</sup> и многих других.

Стиль барокко в русской живописи проходит, таким образом, под сильным влиянием Севера с одной стороны, Италии с другой. Придворный французский портрет, имевший в России своим представителем Каравакка, влиял не столь непосредственно, быть может всего ярче отразившись на творчестве Ив. Вишнякова, в своих детских образах давшего нечто очень близкое к стилю живописи эпохи Régence, переходного от барокко к рококо времени.

Таким образом, русская живопись перв. полов. XVIII в. вполне оправдывает слова немецкого исследователя барокко, утверждающего, „что там, где Север смешивается с Востоком и заальпийскими странами, произрастают чудесные сады барокко. Они произрастают до Вильны и Царского села <sup>2)</sup>“. И действительно наиболее гибридные ростки дает этот стиль в России, пока не сменяют его, быть может столь же своеобразно взошедшие, побеги рококо и классицизма, занесенные уже мастерами—французами.

Применяя европейские масштабы к искусству XVIII в., мы склонны будем отнести к „барокко“ все проявления художественного творчества времен Петра и ближайших его предшественников и преемников. Стиль абсолютизма, он с тяжелой пышностью развертывается в архитектуре, замысловатой затейливостью обнаруживается в планах грандиозных зданий, обширных парков и садов, торжественно-напыщенно заявляет о себе в живописи, культивируя портрет, баталию и воинствующую аллегория. Люди петровского времени охотно одеваются в латы, которые они привыкли носить, они почти

1) Гатчинский дворец. Из „Царской Славянки“.

2) W. Hausenstein. „Vom Geist des Barock“. München 1920, S. 49.

всегда осознают значительность своей личности, воздействующей прежде всего холодной дышностью костюма, торжественностью общего обличья, где не малую роль играют кольца длинных париков.



Рис. 28. Антропов. Третьяковская галерея. А. В. Бутурлина.

Со второй трети века картина постепенно изменяется. Торжествующий Марс, сопровождаемый пушками, знаменами и фанфарами, уже более не господствует, и если, все же, про-

исходят войны, то ими более не кичатся. Для детей воинские подвиги отцов слишком грубы. Если при Петре военный начальник был одновременно и солдатом и придворным, то теперь между обоими „профессиями“ образовались глубокие различия. Люди елисаветинского времени пользуются жизнью, их вкусы тоньше, их чувства сложнее и изменчивее. Их не удовлетворяют грубые забавы и они изобретают любовную лирику, они веселятся, маскируются, охотятся и танцуют, они увлекаются нарядами и мушками, фейерверками и церковными церемониями, они всегда красочны и непосредственны в своих движениях и как дети перебирают, инстинктивно к ним притягиваясь, блестящие безделушки, цветы и камушки. Искусство этого времени отражает радость жизни, в нем на одном уровне участвуют одинаково „замысловатые“ арапы, карлы, заморские птицы, ученые, шарлатаны и фокусники. Нарядно изламываются фасады зданий, нескончаемой волной бегут завитки орнаментов, изысканными красками одеваются живопись и фарфоровые фигурки; столь выразительные своей беспредметностью. Искусство становится декорацией жизни. Стиль рококо властвует пусть недолго, но нераздельно, пока „культ разума“, привычка думать и наблюдать не создаст четких, как кодексы законов, зданий и психологических портретов, образов уже духовно созревших людей. Наступает эпоха классицизма.

Таково и направление официального искусства. Чем дальше от столицы, тем медленнее шла смена стилей, тем причудливее были „прыжки“, связи эпох, анахронизмы, проявления национального духа, как естественные ростки жизни или как реакция на иноземщину. Вся эта пестрая мозаика, особенно цветистая в эпоху Елисаветы, в эпоху еще не пережитого варварства, наконец, в эпоху столь родственную своей национальной реакционностью времени царя Алексея Михайловича, все эти люди желавшие до иллюзии быть европейцами, а не русскими, одним словом, этот период смещения, всяческих „переодеваний“, это время переплетения всевозможных крайностей дает особенно любопытную почву для исследователя.

Основной *topos* жизни определяет стиль эпохи. Суровый Марс, Ветреная Диана и Мудрая Минерва не даром олицетворяли, даже в глазах современников, три важнейших царствования. Для того, кто во времена Минервы прославлял Диану не было места, совершенно также, как для того, кто в век Дианы прославлял Марса.

Это надо помнить, взвешивая „успех“ или „неуспех“ того или иного мастера, а тем самым и возможность развития его творческой индивидуальности.

# Указатель рисунков.

	<i>Стр.</i>
1. Казанская церковь Троицкого монастыря в Муроме. . . . .	18
2. Наличники церкви Сретения в Гороховце. . . . .	28
3. Южная стена церкви Грузинской Богоматери в Москве . . . . .	32
4. Церковь Козьмы и Дамиана в Садовниках . . . . .	33
5. Стена церкви Воскресения на Дебре в Костроме . . . . .	34
6. Северный портал церкви Грузинской Богоматери в Москве . . . . .	38
7. Церковь Покрова в Филях . . . . .	43
8. Успенский собор в Рязани . . . . .	45
9. Собор в Майнце. . . . .	52
10. Церковь Преображения в Острове . . . . .	54
11. Церковь в Перове . . . . .	63
12. Тоже, разрез . . . . .	65
13. Церковь в Высокопетровском монастыре в Москве . . . . .	69
14. Тоже, портал . . . . .	70
15. Церковь в Тинькове, Калужской губ., Тарусск. у. . . . .	72
16. Тоже, разрез . . . . .	74
17. Деталь клейма иконы Прокопия Устюжского, в Устюге . . . . .	82
18. Деталь иконы Вознесения, из Ильинской церкви в Ярославле . . . . .	83
19. Пир Ирода, роспись в Вологодском соборе. . . . .	90
20. Икона Вознесения, из Нередицкой церкви. . . . .	104
21. Икона Вознесения, из Малого Кириллова монастыря. . . . .	105
22. Икона Вознесения, из Ильинской церкви в Ярославле . . . . .	107
23. Неизвестный художник XVII в. Боярин А. С. Матвеев . . . . .	121
24. Г. Н. Теплов. <i>Nature morte</i> . . . . .	125
25. А. Шхонебек. Свадьба шута Шанского (грав.). . . . .	127
26. Т. Васильев. Пейзаж. . . . .	128
27. И. Аргунов. Умиряющая Клеопатра. . . . .	130
28. А. П. Антропов. А. В. Бутурлина. . . . .	132

---

# Указатель имен и названий.

- |  |  |
|--|--|
| Авель . . . . . 97   | Бернини, Д. . . . . 20, 59, 111                      |
| Авраам . . . . . 89  | Берсенева . . . . . 16, 17                           |
| Адольский . . . . . 98   | Бессонов . . . . . 129                               |
| Адриан . . . . . 69  | Бибиена, Д. Г. . . . . 128                           |
| Азовский поход . . . . . 68                                      | Библия . . . . . 81, 91                              |
| Айналов Д. В. . . . . 84, 103                                    | Благовещение . . . . . 31, 40                        |
| Академия Материальной Куль-<br>туры . . . . . 72, 73             | Благовещенский собор . . . . . 36, 37                |
| Академия Художеств . . . . . 94                                  | Бланк Карл . . . . . 77                              |
| Академия Художественных<br>Наук . . . . . 1, 2, 9                | Бог . . . . . 95                                     |
| Алексей Михайлович . . . . . 81, 83, 84, 92,<br>94, 133          | Боголюбская, Б. М. . . . . 68, 69                    |
| Алексий Святитель . . . . . 112                                  | Богоматерь . . . . . 83, 84, 109                     |
| Алпатов, М. В. . . . . 5, 81                                     | Богомолов, П. . . . . 125                            |
| Амстердам . . . . . 124  | Богочеловек . . . . . 95                             |
| Андромаха . . . . . 97, 99                                       | Богоявленский монастырь. . . . . 57                  |
| Анна Иоанновна . . . . . 71                                      | Бог-сын. . . . . 110                                 |
| Антропов, А. П. . . . . 97, 118, 122,<br>124, 129, 131, 132      | Божество. . . . . 95                                 |
| Аполлон. . . . . 129   | Бондаренко, И. Е. . . . . 59                         |
| Аргунов И. П. . . . . 122, 129, 130                              | Борисоглебский монастырь . . . . . 26, 29            |
| Архангельск. . . . . 81  | Боровиковский, В. Л. . . . . 92, 99, 124             |
| Архангельский собор . . . . . 36, 37                             | Борромини, Ф. . . . . 67, 77, 78                     |
| Археологическая Комиссия . . . . . 17, 59,<br>71, 77             | Бриггс. . . . . 67                                   |
| Археологическое Общество Мос-<br>ковское . . . . . 58            | Бринкманн, А. . . . . 50, 67, 78                     |
| Археологическое Общество Рус-<br>ское . . . . . 103              | Британский Музей . . . . . 85                        |
| Архив Государственный. . . . . 77                                | Брунов, Н. И. . . . . 5, 43, 62                      |
| Архив Минист. Иностр. Дел . . . . . 121                          | Брюссель . . . . . 124                               |
| Архит. Общество Москов. . . . . 68                               | Буонталенти, Б. . . . . 20                           |
| Баженов В. И. . . . . 56   | Буркгардт, И. . . . . 20                             |
| Барокко . . . . . 5, 7—9, 13—42,<br>44, 47—51, 53, 56—78, 81—133 | Бургер, Ф. . . . . 50                                |
| Барокко Итальянское . . . . . 87                                 | Бутурлина, А. В. . . . . 130—132                     |
| Барокко Московское . . . . . 57                                  | Бухвостов Янка . . . . . 62                          |
| Барокко Русское . . . . . 5, 15, 43—55                           | Вазари, Д. . . . . 48                                |
| Бартнев, С. П. . . . . 22, 23                                    | Вавилонская башня. . . . . 89                        |
| Белая палата . . . . . 36  | Валериани, И. . . . . 128                            |
| Белое море. . . . . 68   | Василий Блаженный . . . . . 19, 27, 36               |
| Бельский, А. И. . . . . 98                                       | Васильев, Т. . . . . 127, 128                        |
| Бенуа, А. Н. . . . . 93, 123                                     | Вахромеев, И. А. . . . . 111                         |
| Бергамо. . . . . 129   | Введенский монастырь . . . . . 71                    |
| Берлин . . . . . 13, 20, 50                                      | Веласкез, А. Г. . . . . 87                           |
| Бернигерот . . . . . 123   | Великоустюжская Вознесенская<br>церковь . . . . . 27 |
|  | Вельфлин, Г. . . . . 20, 21,<br>48, 108—110          |
|  | Веникс, И. . . . . 123                               |
|  | Верф, П. в. д. . . . . 123                           |
|  | Византия . . . . . 84, 103, 116                      |
|  | Византия Палеологовская . . . . . 103                |
|  | Вильна . . . . . 131                                 |

- Вифлеем . . . . . 84  
 Вишняков, Ив. . . . . 97, 131  
 Владимир город . . . . . 28  
 Владимирская Б. М. . . . . 27, 57, 58  
 Владимирская губерния . . . . . 17, 28  
 Возвиженка . . . . . 62  
 Вознесение . . . . . 82, 86,  
 103—107, 109, 112  
 Вознесенская церковь . . . . . 33 39  
 Возрождение . . . . . 14, 20  
 Вологда . . . . . 89  
 Вологодская губерния. . . . . 35  
 Волотово поле . . . . . 84  
 Волотовская церковь . . . . . 84  
 Волинский, А. П. . . . . 126  
 Вольгемут, М. . . . . 100  
 Воскресение на Дебре . . . . . 33—35  
 Воскресенский монастырь. . . . . 31  
 Воскресенский Новоиерусалим-  
 ский монастырь . . . . . 40  
 Восток . . . . . 84, 85  
 Восточно-Индийское зодчество . . . . . 16  
 Вохонская десятина. . . . . 62  
 Врангель, Н. Н. . . . . 127  
 Всевышний. . . . . 86  
 Всемиловитвейший Государь . . . . . 87  
 Всеукраинский музей . . . . . 121  
 Вьен, Ж. . . . . 21, 49, 97  
 Высокопетровский монастырь . 62, 77  
 Вяземы . . . . . 37  
  
 Гагарина, Е. Г. . . . . 99  
 Галерея Дориа . . . . . 84  
 Галловой Христофор . . . . . 22, 23  
 Гамалея, В. . . . . 122  
 Гартманн. . . . . 67  
 Гатчина Старая . . . . . 128  
 Гатчинский дворец . . . . . 122, 128, 131  
 Гаузенштейн, В. . . . . 131  
 Гварини, Г. . . . . 78  
 Геймюллер. . . . . 21  
 Гектор . . . . . 97, 99  
 Гельдеров. . . . . 123  
 Гендриков . . . . . 131  
 Герасимов . . . . . 23  
 Германия. . . . . 8, 13, 21, 59,  
 87, 101, 129  
 Гзель, Г. . . . . 125, 126  
 Гизбрехтс. . . . . 124  
 Годунов, Б. . . . . 81, 96  
 Голицын, Б. А. . . . . 59, 67—69  
 Голицын, П. А. . . . . 62, 68, 71  
 Голицыны . . . . . 76  
 Голландия . . . . . 101, 112  
 Голландское искусство . . . . . 59  
 Головин, Ф. А. . . . . 123  
 Головкин, Г. И. . . . . 93, 94  
 Голубинский, Е. Е. . . . . 66  
 Гордон. . . . . 68  
 Горностаев, Ф. Ф. . . . . 59—62, 67, 68  
 Гороховец . . . . . 28  
 Грабарь, И. Э. . . . . 13, 17, 27,  
 35, 57, 59, 62, 94—96, 98—103, 114  
 Градацци . . . . . 128  
 Греч, А. Н. . . . . 5, 59, 118  
 Григорий Неокессарийский . . . . . 35  
 Грозный Иван . . . . . 81, 85, 96  
 Гроот, И. . . . . 129  
 Грот, И. . . . . 127  
 Грузинская Б. М. . . . . 32, 38, 39  
 Грузинская церковь . . . . . 32  
 Гурлитт, К. . . . . 20  
  
 Давиа, А. . . . . 99  
 Даль, Л. В. . . . . 14  
 Дамиан. . . . . 33, 41  
 Данила Ефремович . . . . . 121, 122  
 Данилов. монастырь . . . . . 89  
 Дафна . . . . . 129  
 Диана . . . . . 133  
 Дионисий . . . . . 84, 86, 89, 100  
 Дмитровский уезд. . . . . 58  
 Долгорукие . . . . . 76  
 Долгорукий, В. Л. . . . . 71  
 Долгорукий, Л. Ф. . . . . 71  
 Долгорукий Яков. . . . . 71  
 Донской монастырь . . . . . 61, 62, 68  
 Доу, Г. . . . . 124  
 Дрезден . . . . . 59  
 Дубровицкий храм . . . . . 57, 59,  
 61—64, 66, 67, 78  
 Дубровицы . . . . . 59, 67—69, 76  
 Дунаев, Б. И. . . . . 27  
 Дурм, Ф. . . . . 20  
 Дымково. . . . . 35  
 Дьяков, Тр. . . . . 124  
 Дюрер, А. . . . . 83  
  
 Евгениевская община . . . . . 119  
 Евреинов . . . . . 123  
 Европа . . . . . 7—9, 21, 84, 92  
 Егоров, А. Г. . . . . 100  
 Екатерина . . . . . 77  
 Екатерина I . . . . . 97, 123  
 Елизавета . . . . . 97  
 Елисей . . . . . 115  
 Емельян, Москвитин . . . . . 85  
  
 Жидков, Г. В. . . . . 5, 93, 97  
 Жилярди, Д. . . . . 15  
 Жолчино . . . . . 58, 68  
  
 Забелин, И. Е. . . . . 24, 27  
 Заборовский, П. И. . . . . 40

- Запад . . . . . 22, 34, 44, 47, 51, 59,  
62, 68, 69, 82, 84, 85, 87, 88, 100, 101
- Западная Европа . . . . . 67, 97, 98
- Западно-европейские страны . . . . . 20
- Згура, В. В. . . . . 5, 13
- Здание Главной Аптеки . . . . . 67, 76
- Земля святая. . . . . 84
- Знамение . . . . . 57, 62
- Зодчий . . . . . 15, 41
- Золотое крыльцо. . . . . 26
- Зубов, А. . . . . 127
- Зяблов . . . . . 126, 128
- Иванов, Д. Д. . . . . 19
- Ива церковь . . . . . 67, 77, 78
- Измайлово . . . . . 57
- Иларий . . . . . 83, 84
- Ильинская икона . . . . . 109, 110
- Ильинская церковь . . . . . 82, 86, 106, 108
- Илья Цророк . . . . . 95, 112, 115
- Иоаким . . . . . 69
- Иоанн Богослов . . . . . 85, 109
- Иоанн Златоуст . . . . . 19
- Иоанно-Предтеченский монастырь . . . . . 30
- Иоанн Предтеча . . . . . 62, 111, 112, 114
- Иоанн III. . . . . 111
- Иоасаф-царевич . . . . . 57
- Иозефсон, Р. . . . . 77, 78
- Иордан . . . . . 112
- Иосиф . . . . . 85, 88
- Ирод . . . . . 86, 89, 90
- Испания . . . . . 101, 111
- Исторический музей . . . . . 35, 64, 84,  
87, 119, 126, 129
- Италия . . . . . 13, 21, 59, 91, 101, 111,  
129, 131
- Казаков, М. Ф. . . . . 15, 77
- Казанская церковь . . . . . 17, 18, 36, 39, 40
- Казань. . . . . 30
- Каин. . . . . 97
- Калло, Ж. . . . . 88
- Калужская губерния . . . . . 62, 71
- Калязинский Троицкий монастырь. . . . . 96
- Караваджо, П. . . . . 113
- Каравакк, Л. . . . . 131
- Карамзин, Н. М. . . . . 14
- Караччи, А. . . . . 84
- Каргополь . . . . . 24, 27, 40, 41
- Карльскрон . . . . . 59, 77
- Карницкий, И. . . . . 116
- Карстенс, А. Я. . . . . 100
- Карьера Розальба . . . . . 129
- Кахриэ-Джами . . . . . 84
- Киев . . . . . 85, 116, 121, 122
- Киприанов, В. . . . . 14
- Кириллов Малый монастырь . . . . . 105
- Классицизм . . . . . 20, 97, 98, 133
- Клейн, Р. И. . . . . 15
- Клеопатра . . . . . 129, 130
- Ключевский, В. О. . . . . 22
- Кнебель, И. . . . . 26
- Кнеллер, Г. . . . . 120, 122, 123
- Кожин, Н. А. . . . . 56
- Козьмин монастырь . . . . . 17
- Коломенский храм . . . . . 26, 36
- Коломенское . . . . . 39
- Комиссия по охр. древн. пам. . . . . 59
- Комягино . . . . . 25
- Кондаков, Н. П. . . . . 112
- Копенгаген. . . . . 77
- Коровники . . . . . 19
- Корреджо, А. А. . . . . 84
- Корсаков, Д. А. . . . . 126
- Кострома . . . . . 25, 34, 35
- Косьма . . . . . 33, 41
- Краснощекоев . . . . . 122
- Красовский, М. . . . . 59, 61
- Кремлевский дворец . . . . . 36
- Крестовоздвиженская церковь. . . . . 62
- Крутицкий терем . . . . . 19
- Куликовская битва . . . . . 127
- Кунгсер . . . . . 59, 77
- Купецкий, И. . . . . 123
- Куракин, А. Б. . . . . 126
- Куракин, Б. И. . . . . 123
- Кусково . . . . . 122, 124, 129
- Ларжильер, Л. . . . . 93
- Лауренциана . . . . . 20, 26
- Лебедев, А. В. . . . . 126
- Левитский, Д. Г. . . . . 92, 116
- Лейпциг . . . . . 20, 22, 48, 50
- Ленинград . . . . . 72
- Ленинградский Университет . . . . . 84
- Леонов, В. П. . . . . 41
- Лефорт, Ф. Я. . . . . 68, 123
- Лихачев, Н. П. . . . . 112
- Лондон . . . . . 67, 78
- Лопухина, М. И. . . . . 99
- Лосенко, А. П. . . . . 97
- Лотова жена . . . . . 96
- Лука . . . . . 82, 91
- Люткин, В. Ф. . . . . 119, 120
- Мадонна . . . . . 84
- Мазаччо . . . . . 87
- Майнц. . . . . 52, 55
- Макарий. . . . . 84
- Макарьевский Желтоводский мо-  
настырь . . . . . 30
- Макиеровский, Ф. П. . . . . 99
- Маламани. . . . . 129
- Маликов . . . . . 67

- Сухарева башня . . . . . 71  
 Сычев, Н. П. . . . . 111, 113  
  
 Тайная вечеря . . . . . 85  
 Тайнинская церковь . . . . . 26, 36  
 Тайнинское . . . . . 40  
 Танков, И. М. . . . . 127  
 Таннауер, И. Г. . . . . 94  
 Тарусский уезд . . . . . 62, 71  
 Тенирс, Д. . . . . 126, 127  
 Теплов Григорий . . . . . 124—126  
 Тессин, Н. Младший . . . . . 59, 60, 67,  
 68, 71, 77, 78  
 Тешилово . . . . . 58  
 Тимминг, В. . . . . 59  
 Тинторетто . . . . . 88  
 Тиньково . . . . . 62, 71, 74, 75  
 Тиньковский храм . . . . . 73, 75, 78  
 Тихвинская церковь . . . . . 62  
 Товия . . . . . 82  
 Толстой . . . . . 94  
 Толгский монастырь . . . . . 95  
 Толчково . . . . . 62, 114  
 Третьяковская галерея . . . . . 93, 97,  
 99, 112, 126—128, 130, 132  
 Троица . . . . . 25, 41  
 Троица на Капельках . . . . . 61  
 Троице-Зубовская церковь . . . . . 40  
 Троице-Сергиевская лавра . . . . . 40, 66, 71  
 Троице-Сергиевская трапезная . . . . . 66  
 Троицкая башня . . . . . 23  
 Троицкий монастырь . . . . . 17, 18, 36, 39  
 Троицкий собор . . . . . 30  
 Троицкое-Лыково . . . . . 57, 58, 71  
 Турин . . . . . 78  
 Тьеполо, Д. Б. . . . . 86  
  
 Уборская церковь . . . . . 62  
 Уборы . . . . . 58, 62, 71  
 Углич . . . . . 26, 31  
 Упмарк . . . . . 59, 67  
 Упсальский Университет . . . . . 77  
 Успенская церковь . . . . . 35, 48, 68, 71  
 Успенский, А. И. . . . . 94  
 Успенский собор . . . . . 16, 26, 30, 32, 44  
 Успенье . . . . . 83  
 Устюг . . . . . 27, 33, 81  
 Устюжский уезд . . . . . 35  
 Учелло, П. . . . . 88  
 Ушаков Симон . . . . . 8, 28, 92, 94—96  
  
 Федор Иоаннович . . . . . 119  
 Фермор, В. В. . . . . 97  
  
 Фили . . . . . 43, 44, 47—55, 58, 59, 61  
 Филимонов, Г. Д. . . . . 126  
 Филиппов, А. В. . . . . 40  
 Фиораванте, А. . . . . 26, 32  
 Фламандское искусство . . . . . 59  
 Фландрия . . . . . 101  
 Флоренция . . . . . 20  
 Франкен, Ф. Ф. . . . . 20  
 Франкль, П. . . . . 29, 50, 51, 67  
 Франция . . . . . 13, 21, 59, 87  
  
 Хамовники . . . . . 40  
 Ханенко . . . . . 85  
 Холмогоровы, В. и Г. . . . . 62  
 Христиан II . . . . . 85  
 Христос . . . . . 85, 86, 88, 95, 108,  
 110, 111, 112, 114  
  
 Царицына Палата . . . . . 37  
 Царское село . . . . . 131  
  
 Ченслер, Ф. . . . . 81  
 Чижовское подворье . . . . . 68  
 Чудов монастырь . . . . . 31, 37  
  
 Шанский . . . . . 126, 127  
 Швеция . . . . . 59  
 Шевченко, Т. Г. . . . . 121  
 Шенк . . . . . 123  
 Шереметева, П. И. . . . . 129  
 Шереметев, Б. П. . . . . 122, 123  
 Шереметевский переулоч . . . . . 57, 58  
 Шереметевы . . . . . 122  
 Шмарсов, А. . . . . 21, 48, 49  
 Штелин, Я. . . . . 125, 126  
 Штуттгарт . . . . . 20, 21  
 Шувалов, И. И. . . . . 126  
 Шхонебек, А. . . . . 123  
  
 Щербатов, М. М. . . . . 14  
 Щусев, А. В. . . . . 15  
  
 Эдинг, Б. Н. фон . . . . . 26, 41  
  
 Яненко, Ф. И. . . . . 124  
 Ярославль . . . . . 19, 41, 62, 82, 86,  
 88, 95, 96, 106  
 Ярославская икона . . . . . 111  
 Ярославские древности . . . . . 19  
 Ярославские мастера . . . . . 81  
 Ярославские храмы . . . . . 13, 19