

## НАША АРХИТЕКТУРА

Новая русская архитектура представляет совершенно особенное зрелище. Ее судьба вовсе не похожа на судьбу нашей живописи и скульптуры. Те два искусства совершенно компактны, однородны в своем направлении и ходе, те односоставны, и откуда на них ни посмотри они выказывают все одну и ту же физиономию: живопись — физиономию прогресса и развития, скульптура — физиономию застоя, за исключением одного Антокольского. У архитектуры иначе. У нее две физиономии, как у Януса. Одно лицо ее глядит вперед, другое назад, и оба так пристально, оба так упорно, что все охотно веруют — так и надо, иначе и быть не должно!

Лицо, глядящее назад, — это архитектура, копирующая со старых образцов, с книг и атласов, с фотографий и чертежей, архитектура ловких людей, наострившихся в классах и потом преравнодушно отпускающих товар на аршин и на фунт, — стоит только протянуть руку и достать с полки. Угодно — вот вам пять аршин греческого „классицизма”, а нет — вот три с четвертью итальянского „ренессанса”. — Нет, не годится? — Ну, так хорошо же: вот, извольте, остаток первейшего сорта „рококо, Луи-Кенз”, а не то — хорошенький ломтик „романского”, шесть золотников „готики”, а то — вот целый пуд „русского”. Ведь поставщику-копировщику решительно все равно, и ни до какой

[500]

собственно архитектуры ему дела нет, он ко всем способен, потому что ко всем равнодушен! Вы можете с него спрашивать чего угодно, какой хотите национальности, такой или другой, этой или вон той еще,— он в одну секунду нарисует вам что угодно: итальянское, французское, голландское, турецкое, византийское — или, пожалуй, тоже и русское. Вся архитектура для него — перестановка линий и форм, точь-в-точь для театрального портного. Вот он сейчас шил черный трико для Гамлета, а теперь кроит разноцветный кафтан для бородатого Трифона; или он только что кончил последний стежок в золотообрезной тунике Цезаря и

уже строчит атласную юбку для княгини Тугоуховской — все ему равно, он делал то, что велют, что закажут. В толпе людей этого рода есть, конечно, всегда известная доля художников истинно талантливых, способных, только бесхарактерных и равнодушных, но главная составная часть — все это ремесленники, сущие торговцы, которые только „ведут дело” и в молодости иной раз еще заглядывают в книжки, но позже — даже и так обходятся и вполне процветают с помощью одной насиженной рутины. Большинство этих людей нельзя даже сказать, чему более предано: архитектурному ли своему канцелярству, на которое уходит первая половина дня, или картам, на которые уходит у них, как у всякого доброго русского чиновника, весь вечер и пол ночи. Черта замечательная: русский живописец, скульптор, музыкант в карты не играют (кроме самых плохих), даже редко ходят в тот дом, где карты; архитектор, напротив того, — иначе не кончает свой день, как за валетами и семерками, он без них жить не может. Исключение составляют лишь одни самые талантливые, самые крупные наши архитекторы, те, что в самом деле художники. Вот все это вместе — одно лицо русского Януса.

Другое его лицо — это группа тех архитекторов, у которых есть своя собственная мысль и чувство, которые что-то горячо любят и к чему-то искренно привязаны в своем искусстве, которые чего-то добиваются и что-то отыскивают, которым не безразлично, что именно делать и какой заказ исполнять, люди, которые, пожалуй, покоряются чужому заказу и капризу (что делать? — ведь без заказа архитектор быть не может, не для себя же самого он будет строить церкви и дворцы!), но при этом иной говорит: „Извольте, я сделаю, что вы желаете, но нельзя ли мне это исполнить в том характере и стиле, который я всего лучше люблю и знаю?” И часто ему удается, и он не обязан копировать и повторять, а властен созидать новое, свое собственное, потому что тот стиль, что он знает и любит, это стиль национальный, русский, наш, и он знает его создания не по одним только книгам и атласам, а окружен ими повсюду, по всей России (кроме Петербурга), и может твердо тотчас же примкнуть к ним, продолжать их, как сын и внук продолжают дело отца, дело близкое и знакомое. Среди этого стиля он вырос, к нему он привык, как к чему-то родному, всеми фибрами своего существа. Он уже тут не копиист и не притворщик, он свободный начинатель, он может месить художественное свое тесто, данный материал, как сам знает и как сам желает. Никакой

повелительный перст не будет ему указывать в книжке перед глазами: а зачем, мол, ты не сделал вот так? Ведь по книжке и „по стилю” вон что в этом месте требуется сделать!

[501]

Как эти две половины Януса уживались у нас, до сих пор уживаются да, вероятно, еще добрых сто лет будут уживаться — вот где чудеса! И с одного бока лицо его всем кажется хорошо, и с другого тоже — и все довольны. Однако перевес все-таки остается всего чаще на стороне характера своего, национального, и это если не для нас, благодушно уживающихся с чем угодно и согласных на что бы то ни было, то хоть для иностранцев. Те иной раз лучше нашего ценят и чувствуют то, что у нас оригинально и своеобразно. Довольно указать хоть на тот факт, что о русской архитектуре есть в Европе на разных иностранных языках книги (напр., капитальное, при всех его недостатках, сочинение Виолле ле Дюка „l'Art russe”), а статей отдельных очень много. По-русски нет ни одной книги о русской архитектуре, а статей всего лишь, можно сказать, несколько тощих образчиков. Кому угодно будет что-нибудь узнать о русской архитектуре, тот должен взять книгу французскую, немецкую или английскую. Сами русские обыкновенно говорят только, что „эта, мол, русская архитектура вот им где сидит, надоела, как горькая редька!” Но при этом любопытно было бы узнать, отчего французам никогда не надоела французская архитектура, немцам немецкая, англичанам английская, голландцам голландская, шведам шведская? Нет, этого ни от кого у нас не узнаешь.

## I

В первой четверти нынешнего столетия, во время царствования императора Александра I, произошел у нас, по части архитектуры, удивительный факт. Явился вдруг откуда-то человек, который объявил во всеуслышание, что у него в голове есть такое архитектурное создание, которое представляет нечто совершенно новое, невиданное и неслыханное в мире, нечто такое, что „должно перевесить даже славу храма св. Петра в Риме”. Этот человек был — Витберг, а его создание — храм во имя Христа Спасителя, который предполагалось построить над Москвою, на Воробьевых горах.

Московский генерал-губернатор, знаменитый граф Растопчин, министр народного просвещения и духовных дел, тоже знаменитый князь Алекс. Ник. Голицын, множество других высоких тогдашних лиц, наконец, сам император Александр I мгновенно уверовали. Они все приведены были в высокое восхищение рассказами о проекте, а частью и рисунками Витберга. Витбергу, отроду никогда ничего не строившему, поручили требуемую им постройку в несколько миллионов; он за нее принялся с великим жаром. Но как легкомысленно это дело началось, так же легкомысленно и кончилось. Постройка остановилась почти на самом начале и была заброшена, а Витберг, обвиненный в лихоимстве, отдан под суд и сослан в Пермь, потом в Вятку. У нас в печати высказывали горькие сожаления о несчастье, лишившем Россию колоссального, даже гениального создания, витберговского храма; выражали печаль о том, что до сих пор не изданы подробные планы и рисунки этого великого создания русского искусства. Всего более способствовал славе Витберга Герцен, в 30-х годах тоже сосланный в Пермь, а потом в Вятку и там сблизившийся с Витбергом. Увлечшись его рассказами и

[502]

справедливыми жалобами на все, что с ним случилось, увлекшись также его воодушевленными рассказами о „художнике” и „художествах”, Герцен с великим жаром и со всегдашнею своею талантливостью выставил впоследствии Витберга „великим талантом среди мелочного времени” (подлинные слова одного письма Герцена 1835 года) и невинною страдальческою жертвою. За Герценом стали повторять это другие, с его слов раздувая ту же самую ноту. Но так ли все это было в действительности? Вот что теперь пора рассмотреть, после всех общих мест, так долго высказываемых о Витберге. Что Витберг пал жертвой клеветы и грязных интриг, что он много настрадался на своем веку — это теперь несомненно. Но что б он был гениальный художник, которого понапрасну лишилась Россия, — вот в чем нет уже ни единой черты правды. Витберг не только не был великим художником, но он не был вовсе никаким художником. Он был только дилетант-самоучка, которого несчастные неуклюжие потуги не имеют ровно никакого художественного значения и свидетельствуют только о полном его ничтожестве. По ремеслу он был плохой живописец, писавший то „Андромаху”, то „Марфу посадницу”, в том духе и

облике, как их писали во времена Наполеона I, и потому он довольно нравился нашей тогдашней Академии художеств. Она его с удовольствием возвела в сан академика, столь щедро даруемый ею толпам бездарностей. Лишь впоследствии эта самая Академия стала ему врагом и старалась подставить ему ножку — но вовсе не за то, что он был ничтожен и бездарен, а за то лишь, что взялся „не за свое дело”, за архитектуру, которой не проходил в академических классах. Значит, зачем же он перебивает хлеб у заправских архитекторов, проходивших архитектурные классы в Академии и прошедших всю канитель архитектурного производства? Не будь этого особенного казуса, конечно, Академия осталась бы вполне довольна произведением Витберга, которое, конечно, ничем существенным не отличалось от созданий тех самых гг. профессоров, которые с великою досадой и злобой напали на него. Но покажите любому, хоть немного смыслящему человеку рисунок храма Витберга (он издан, по подлинным документам, в „Русской старине” 1872 года, том I), не предваряя, что это за вещь, и ни слова не говоря о том, что тут перед глазами смотрящего нечто гениальное, великая знаменитость, — каждый без запинки скажет, что этот рисунок есть не что иное, как самый ординарный чертеж в казенном академическом стиле александровского и наполеоновского времени. Тот же тут налицо всегдашний квадратный глухой сундук в основании, с прилепленными к нему портиками из множества греческих колонн, поддерживающих длинный треугольный фронтон; тот же круглый широкий купол, опять окруженный колоннами и сверху накрытый толстым блюдечком; наперед площадки — лестницы с лжеклассическими обелисками по углам, теми самыми, какие при Александре I и Николае I изображали повсюду, в Европе, версты и мили на дорогах; сзади — еще колоннада. Как все это ординарно и казенно в общем расположении, как все это пошло в отдельных формах! Однако, спрашивается: что же дало успех архитектурным изобретениям Витберга, что условило их мгновенную славу среди тогдашних русских властей? Ни что другое, как мистицизм, которым был наполнен от головы до ног Витберг и которым в то время были точно так же одержимы все глав-

[503]

нейшие русские власти. Еще в юношестве своем Витберг водил дружбу с Лабзиным и другими жожаками российского мистицизма; у него бывали

„видения”, и в его записках можно прочитать, как ему среди бела дня являлась „Дочь Правды” и разговаривала с ним.

В 1813 году, узнав о намерении императора Александра I воздвигнуть храм Спасу в благодарность за спасение России от двенадцати языков, Витберг вздумал ревностно заняться архитектурой, о которой до тех пор ровно ничего не знал, потому что был живописцем. На новой дорожке у него не столько был на первом плане Витрувий, которого он теперь принялся изучать, сколько те таинственные умозрительные крученые идеи, которые он желал выразить в своей постройке. И вот когда через 2—3 года он, по собственному убеждению, был уже вполне „готов” со своими архитектурными познаниями и со своим проектом, государь император, министры и разные влиятельные личности, все тогда тоже наполненные мистицизмом, с восторгом приняли идеи Витберга, как что-то внушенное ему чуть не самим небом и высказанное с необычайным талантом. А между тем, в чем состояли эти идеи, так поражавшие в ту минуту множество людей? Ничего занимательного или далее просто умного для нас теперь в них нет. „Я вообразил себе творца точкою, — рассказывает Витберг в своих „Записках”. — Назвав ее единицею, богом, я поставил циркуль и очертил круг, коего центр эта точка; эту периферию назвал множественностью — творением. Как эта точка может соединяться с перифериею, — наблюдая за черчением, я видел, что расходящиеся ножки циркуля делают прямые линии, коих бесконечное множество одной величины составляют круг и которые все, пересекаясь в центре, составляют кресты, и, следовательно, крестом соединяется с творцом природа. Таким образом, я получил три формы: линию, крест и круг, составляющие одну таинственную фигуру, совершенно успокоившую меня. И с этой минуты я постиг сию тайну”. Вследствие таких выкладок, совершившихся на основании расходящихся ножек циркуля, Витберг решил, что его храм должен состоять из трех храмов, поставленных, как этажи, один над другим. Нижний — это был „храм телесный” или катакомбы, имеющий в плане параллелограмм, так как форму линии в природе наилучше выражает параллелограмм (?!); средний этаж был „храм душевный”, имеющий в плане крест, „так как форма креста приличествует душе” (?!); верхний этаж был „храм духовный или божественный”, имеющий в плане круг, „как следствие креста” и лучшее выражение бесконечности (?!). Из подобных аллегорий и таинственных иносказаний был составлен весь проект, что, впрочем, не мешало ему быть

совершенно лишенным таланта и художественности. Герцен мог с энтузиазмом хвалить всю архитектурную чепуху, задуманную на основании самого темного мистицизма, потому что в те годы и сам он был порядочный мистик, а сверх того, в продолжение всей жизни, не взирая на громадное свое дарование, никогда ничего не понимал ни в каком искусстве. В настоящее время можно, конечно, сожалеть о клеветах, разразившихся над Витбергом и имевших последствием его ссылку и страдания; но нельзя не радоваться, что мистические его затеи не были приведены в исполнение. Они имели бы в результате только множество миллионов, взятых у народа и потраченных на бездарную мистику дилетанта, никому не нужную.

[504]

Архитектура Витберга осталась без последствий и без влияния на русское искусство — эта минутная болячка прошла без малейшего следа. Ее очень скоро все позабыли, и архитекторы времен Александра I и Николая I продолжали строить в академическом стиле, ничем не смущаемые в этой работе и в старинных своих привычках. Церкви, дворцы, присутственные места, казармы, триумфальные ворота, частные дома, все это строилось привычным способом, тяжело, неуклюже, мрачно и не талантливо, на основании Виньолы и других учебников, а еще более на основании того, что в остальной Европе тогда делалось. Настроено у нас было очень много, но указать на что-нибудь замечательное, талантливое — нет никакой возможности.

По всей вероятности, в продолжение еще долгих лет длилось бы у нас нераздельное и безграничное царство одного только казенного академического стиля, если бы императору Николаю, в первые же годы его царствования, не пришла на мысль идея завести у нас национальный архитектурный стиль. Дошла однажды очередь и до архитектуры. „В 1830 году, — читаем мы в официальной биографии профессора Тона (Отчет Академии художеств за 1866 год), — прихожане церкви св. Екатерины, что у Калинкина моста в Петербурге, возымели желание, на место прежней ветхой церкви, соорудить новую церковь с возможным благолепием. Между тем составленные на конкурс архитекторами проекты не удостоились высочайшего утверждения. *Государь желал в новом храме видеть не повторение избитого стиля, а характер, ближе соответственный духу православия*”. Случай доставил возможность К. А. Тону

принять участие в составлении проекта этой церкви. Он придал своему храму новую оригинальную форму, напомиравшую не обычаи дальнего Запада, а древние московские пятикупольные соборы. Идея эта встречена была милостивым поощрением государя императора, повелевшего, утверждая проект, „самому композитору и произвести постройку”. Тон попал в такт, он ловко применился к тому, что в ту минуту требовалось, и не мог потом на это пожаловаться. „Русская национальная архитектура” отдана была ему точно на аренду, она сделалась для него капитальною доходною статьею, он явился вдруг представителем, носителем и выразителем заведенной вновь национальной архитектуры. В начале 30-х годов сильно была у нас в ходу идея о „национальности”, и ее насаждали повсюду, на всех поприщах. Как известно, эта национальность была совершенно официальная, искусственная, насильственная и поверхностная. Она не касалась настоящих корней, и те, кто занимался ею всего больше, вовсе не понимали настоящей ее цены. А потому они и смешивали такие действительно национальные вещи, как глубокие создания Пушкина и Глинки, с такими вовсе не народными, а только официальными созданиями, как „национальный гимн” Львова и „национальные церкви” Тона. Вообще Львов и Тон две величины, очень схожие и совершенно параллельные по характерам, деяниям и судьбам своим. Что мы находим на первом месте у обоих? Очень мало знания и полное отсутствие таланта. Зато усердия у них были целые массы. И благо же им было. Распространяться про Львова здесь не место, но на Тоне остановиться следует: он официально и исторически признанный родоначальник русского стиля.

[505]

Какая странность: Тон — родоначальник чего-то, в самом деле важного. Обыкновенно на свете так бывает, что все новое, все важное, все исторически значительное исходит от людей особенных, необыкновенных, талантливых, горящих глубокою мыслью. У нас было совсем иначе. „Родоначальником” сделался человек, не имевший ни одного из этих качеств. Он был делец самый ординарный, таланта не имел никакого, мысль его адресовалась только к тому, что ему полезно может быть. Собственно говоря, Тон был только сметливый каменщик, без образования и без художества. Если б вместо „русского стиля”, на его веку, во время его молодости (когда он еще не успел отяжелеть и



обленился), потребовался какой-нибудь другой стиль, он, вероятно, и тут бы отличился и сделался „родоначальником” какой-нибудь совершенно иной архитектуры. Говорил же Глинке, почти в те самые годы, еще один из „великих талантов” того времени, Кукольник: „Прикажет государь, завтра буду акушером” („Записки” Глинки, стр. 133). Попавши раз в точку со своим проектом церкви Екатерины-мученицы, Тон, с сноровкой ловкого промышленного человека, тотчас принялся разматывать клубок, попавший ему в руки, и не далее как в 1838 году издал большую книгу, посвященную самому императору Николаю. Это издание, носящее заглавие: „Церкви, сочиненные архитектором его императорского величества профессором К. Тоном”, и снабженное в 1844 году большим „Дополнением” (так успешно шло дело!), — явление очень характерное. Тут находится изображение не только массы церквей, настроенных вдруг Тоном на множестве пунктов России, но еще целый ряд официально признанных „проектов” для неизвестных будущих построек. На этих страницах не только поведывалось миру, какими национальными постройками наделил Россию Тон, но какими должны наделять ее, по его примеру и указанию, и другие. Архитектура Тона уже сделалась „официальною”, заказною, была утверждена и заштемпелевана высшею властью, и никто не должен был выдвигать нас за эти рамки. С Тоном надо было справиться, под Тона надо было подлаживаться, иначе никакой проект не был бы утвержден.

Между тем, что такое были все эти, высшим начальством апробованные, приведенные в исполнение на сотнях пунктов России, создания Тона? Это были изобретения без даровитости и без вкуса, где не присутствовало знание древней Руси, но где наскоро было нахвачано кое-что с некоторых московских построек и грубо повторено в сокращенном и испорченном виде. Кроме Москвы, Тон не видал никакой русской архитектуры (вот еще — беспокоить себя, ездить по России!), да и то, что он видел в Москве, он воспроизводил в самой неумелой форме. Это были все точно снимки писаря-канцеляриста с талантливых картин. Этого не понимали одни только высшие власти, которым „казенная” народность очень нравилась. Все остальные люди у нас были против Тона, не находили в его жалких кропаньях ничего истинно национального и окрестили его архитектуру именем „архитектуры тоновской”. К несчастью, на нее истрачено было, однакоже, бог знает сколько миллионов.

Иностранцев не вводили в заблуждение официальное значение и признанность Тона. Все понимающие дело почти с первого же начала уразумели, что такое Тон и его ложная национальность. В известных „Annales Archéologiques” Дидрона, уже целых 40 лет тому назад,

[506]

в 1848 году, писали по поводу его храма Спасителя в Москве, тогда строившегося и у иных в России считавшегося будущим чудом искусства: „Конечно, эта архитектура здесь более на месте, чем древне-классическая, но ей недостает ни изящества, ни чистоты. Если б г. Тон изучал долго и терпеливо византийские церкви в Греции, Турции, Константинополе, на Афоне и в самой России,<sup>6</sup> он, конечно, наделил бы свое отечество памятником искусства совсем другого характера, чем этот храм”. Малое уважение иностранцев к нашему чуду искусства продолжается и до сих пор. От бледности и нехудожественности коренной формы не отведут ничьего глаза вся роскошь мраморов и позолот, расточенных внутри церкви и сияющих там, как цветистые зеркала. Плохая живопись, какою расписан храм внутри, в верхах, плохая скульптура, какою кое-как прикрыты снаружи огромные пустые пространства, с которыми архитектор не умел справиться, не в состоянии прибавить художественности в общем впечатлении. „Богато и безвкусно!”— приходит в голову всякому зрителю. „Колоритно внутри, холодно и сухо снаружи, бездарно повсюду”, — вот что шевелится в голове у посетителя, способного понимать. Московский храм Спаса — достойный pendant к петербургскому Исаакиевскому собору. Русский каменщик Тон может дружески пожать руку французскому каменщику Монферрану. Оба сумели заставить наше государство потратить множество миллионов на создания некрасивые, безвкусные по формам, ничтожные по остову, с неописанною роскошью мраморов, бронзы и позолоты, и, несмотря на это, все-таки мрачные и скучные. В соборе св. Исаакия посетитель бродит как в темном подвале, в соборе Спаса священник без свечей не прочтет в алтаре ни единого слова по книге. Какая это была странность, не найти никого лучше

---

<sup>6</sup> В те времена европейские ученые не отличали еще русской архитектуры от византийской.

Монферрана и Тона для выполнения таких капитальных монументов, как два главных собора в обеих столицах! Еще в Петербурге — пускай! Там Исаакиевского собора нельзя было сравнивать ни с чем другим, но в Москве, среди сотен, чуть не тысяч церквей, истинно талантливых, истинно народных, — и вдруг такое произведение плохого мастерового!

Новый дворец в Кремле, тоже многомиллионная затрата, принадлежит совершенно к одному пошибу с храмом Спаса: множество богатств, внешнее механическое повторение некоторых народных сторон — и никакого истинного чувства русской национальной архитектуры, никакого истинного таланта! Но, кроме всего этого, деятельность Тона обозначилась еще одним крупным фактом, свидетельствующим о его понимании народности. Тон сочинял в 40-х годах „Нормальные чертежи на постройку крестьянских домов в казенных селениях”. Он даже не подумал отказаться от такой карикатурной роли, когда она ему была предложена. Придворный профессор, во время досугов снисходительно поучающий русского крестьянина, как ему жить и строиться, — вот-то потеха! Какой тут являлся на сцене достойный наследник архитекторов александровского времени, по поручению Аракчеева сочинявших дома и даже целые деревни для несчастных военных поселенцев, над которыми, как над куклами, проделано было столько всяческих экспериментов, в том числе, наконец, и архитектурный. Вот как

[507]

долго странные идеи и странные эксперименты не кончались у нас! Вот каких послушных и усердных исполнителей можно всегда найти у нас для чего угодно! Ничем они не брезгают, ни от чего не отказываются.

Но честь-честью Тону и его „самобытному творчеству”, а в те же годы воздавалась у нас в России великая честь и иным „самобытным” творествам. Не только берлинский малоталантливый Шинкель, сухой и классический педант, был у нас в моде и в великом почете вдоль и поперек всего архитектурного цеха, но еще другого подобного же малоталантливого и такого же педанта, Кленце, вызывали из Мюнхена, из-под крылышка Людовика I, короля, раззорившего Баварию на иезуитов, на Лолу Монтес и на постройки в разных старых стилях, так что Мюнхен превратился в каменную учебную хрестоматию. Немец с удовольствием приезжал, не хуже русского сорил

сотнями тысяч рублей и давал взамен музей, Эрмитаж, где сени и лестница — мрачный колодец с мраморными стенами, где залы — тоже сущие подвалы, с мраком и холодом впечатления (скудному петербургскому свету поручено освещать эти колодцы с необозримых высот вверху, словно мы здесь живем в Риме или Афинах, под горячим ясным солнцем!), но где зато есть целые леса ненужных классических колонн и целые версты баварско-греческих педантских орнаментов, усеявших потолки и фризы, где, наконец, на самом еще подъезде вас встречает изумительное зрелище: вырубленные из темного гранита голые гиганты — поддерживающие карниз, — что может быть более кстати, на русском морозе, как не голые фигуры каких-то злосчастных греческих бурлаков? До чего простирается фантазия немецких заклятых классиков! Таким образом, Россия, почтительно приседая перед национальной „самобытностью”, — также и „классицизму” ставила добрую свечку. В то же время домашние мастера строили театры, обсерватории, дворцы, казармы в академическом бездушном стиле, и между ними словно звезды какие-то блистали даже какие-нибудь Штакеншнейдеры и Боссе — архитекторы, пробовавшие строить бесчисленные дворцы и барские палаты как-нибудь поновее, в стилях возрождения и рококо. Таланта и творчества эти оба художника тоже никакого не проявили, но все-таки в их копиях с существующих европейских форм была уже не классная мертвечина и академизм, а что-то хотя несколько живое.

## II

В течение последней четверти столетия русская архитектура сделала такие огромные шаги вперед, что просто глазам своим не веришь, когда станешь сравнивать ее создания с тем, что делал предыдущий период. Можно подумать, что много лет, пожалуй, целое столетие, отделяет архитектурные времена Николая I от архитектурных времен Александра II. Разница во всем громадная. Такое, в одном случае, налицо грубое незнание, такая упорная бесталантность, такое рабство перед учебниками и классными книгами — и, в другом случае, такое ученье и знание, такая даровитость, такая свобода начинанья. А между тем, эти периоды рядом стояли, и второй непосредственно шел за первым. Огромная разница до того была чрезвычайна, что иностранцы,

[508]

глубоко всегда презиравшие нашу рабскую, копировальную архитектуру, за весь XVIII и за всю первую половину XIX века, вдруг заговорили о новой русской архитектуре, едва только, в первый раз, узнали ее на всемирных выставках 1867, 1873 и 1878 годов. Они тотчас заметили ее оригинальность и самостоятельность и даже постоянно находили в ней гораздо более собственного своего, вновь созданного, национального, чем в самой русской живописи. Это много раз высказано во французских, немецких и английских отчетах и критических статьях по поводу трех последних всемирных выставок. Оно и понятно: наша жанровая живопись (в которой до сих пор заключается главная наша сила), как ни непохожа на жанровую живопись европейскую, все-таки стоит на одной с нею основе — реализме, преследует одну и ту же цель: как можно ближе воссоздавать существующую действительность. С нашей настоящей и национальной архитектурой дело было иначе. Она ничего уже не имеет общего с Европой и действует на основании таких принципов, выводит наружу такие формы, у которых есть родство разве с принципами и формами Востока, совершенно чуждыми и новыми для Западной Европы. Собственно творчества у новых русских архитекторов, наверное, никак не больше, чем у новых русских живописцев, только сила этого творчества, со стороны глядя, и в особенности для иностранца, — особенно чувствительна.

Русская живопись и архитектура проявили настоящую свою мощь и талантливость в продолжение одного и того же периода времени: во время 25 лет царствования императора Александра II. Но это, конечно, на разные лады, сообразно с особенностью своей природы, и, в то же время, вследствие совершенно разных причин. Живопись имеет дело с жизнью, с людьми, с душой, со сценами того, что совершается в действительности. Архитектура не знает ни драм души, ни сцен жизни, она ни за что и ни на кого не жалуется, ни против кого не протестует и всем довольна. Почти всегда и везде архитекторы — прочные и несокрушимые консерваторы. Подобно скульпторам, а может быть, и еще больше их, они готовы идти на любой заказ и хоть каждую минуту ставить триумфальную арку и торжественный монумент кому и чему угодно. Следовательно, на русскую архитектуру не могли иметь влияния те причины, какие вдохнули жизнь в мертвую до тех пор живопись. На архитектуре, и прежде русского возрождения 50-х и 60-х годов, не лежало никаких запретов, и

она могла делать и предпринимать, что ей было угодно. Мало того, как мы видели выше, с архитектуры даже требовали „национальности”, только наши архитекторы и сами-то порядком еще не знали, как им с национальностью быть и справляться. Они были тогда еще и невежественны и ленивы.

Но в течение последних 15—20 лет царствования Николая I официальные учреждения и частные лица принимаются вдруг отыскивать, собирать, узнавать национальный русский архитектурный материал. Многие в это время издаются в свет. Изучаются не только церкви и всяческие здания, но также разнообразнейшая и характернейшая народная утварь, произведения из металла, камня, дерева, обожженной глины, стекла, рисунки рукописей, и все это дает несравненный материал для верного знакомства с настоящим русским стилем. „Древности Российского государства”, по рисункам Солнцева, изъездившего всю Россию, стоили громадных денег как издание, но принесли нашему

[509]

отечеству такую громадную пользу, которую не оценишь ни на какие деньги. Книги, верно и великолепно изданные, как „Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества” Мартынова и Снегирева, „Памятники древнего русского зодчества” профессора Рихтера (которого заслуги по изданию памятников и по профессорству в московской архитектурной дворцовой школе истинно исторические), „Дмитриевский собор во Владимире на Клязьме” графа Строганова, „Памятники московской древности” Снегирева, „Описание русского музея Коробанова” Филимонова и другие подобные этим издания, а вместе с ними начавшиеся путешествия русских архитекторов по России (А. М. Горностаева еще в 20-х и частью в 50-х годах, И. И. Горностаева в 50-х, Даля в 60-х, его учеников — в 70-х), массы привезенных ими рисунков, из которых многие ходили по рукам, другие развесились даже по стенам архитектурных классов Академии художеств, — вот что, вместе с „Древностями Российского государства”, положило прочное основание настоящему изучению старого русского национального искусства и дало возможность появиться новой породе архитекторов, не имеющих уже ничего общего с поверхностною казенщиной Тона.

Знание — вот что образовало нового русского архитектора. Талантливость свободных людей только шла тут на придачу, только являлась на подмогу. Вспомните, сколько веков прошло над Россией, когда талантливость и чудеснейшее художественное творчество, по части архитектуры, были в полном ходу, а свобода и нравственная обеспеченность человека равнялись нулю. Да, для архитектуры и архитекторов совмещение творчества и рабства мысли — дело самое обыкновенное, для живописи и живописцев — это дело совершенно немыслимое. Этим последним — либо быть свободными людьми, либо ничтожными художниками. Virtuозность какая угодно, даже самая блестящая, возможна и при интеллектуальном рабстве, но ведь от блеска виртуозности и до настоящего искусства, выражающего жизнь и в самом деле, не для потехи, нужного для жизни, — как до неба далеко! В архитектуре совсем другое дело. Там душа не действует, а один только талант форм. Таково уже это искусство.

Новый период русской архитектуры представляет среди новых европейских архитектурных школ несколько особенностей. Первая из них та, что наша школа ведет разом две архитектуры: каменную и деревянную. Этого в Европе нигде нет. Везде дело идет только об одной архитектуре — каменной. Нигде в Европе уже давно лесов нет, поэтому нечего рассуждать о деревянных постройках. Сверх того, деревянная архитектура уже много сотен лет вышла из нравов, вкусов и привычек Западной Европы. Есть, конечно, деревянная архитектура швейцарская и шварцвальдовская, но это все только „домики”, не „дома”, не крупные и многосоставные постройки развитых художников, нечто миниатюрное и мало разнообразное, нечто довольно шаблонное. Зато каменной национальной архитектуры, рядом с этой деревянной, — в Швейцарии и Шварцвальде нет. Одна Швеция представляет исключение: она тоже, как Россия, живет на севере, и оттого у нее тоже есть две архитектуры. Деревянных памятников из глубоких средних веков у ней много, и самых капитальных, наравне с каменными, и они — чудеса оригинальности и своеобразности. Но

[510]

в новые времена деревянная архитектура и в этой стране давно отошла на задний план и служит лишь для патриотической гордости, хвастовства. Никто ее более не пускает на настоящее дело жизни, нигде в Швеции она не идет вперед, нигде она не развивается современным художником. В новой России

иначе. Каменная и деревянная архитектура еще и до сих пор идут рядом, вместе, как в старой Руси, не уступая одна другой дороги, обе одинаково нужны и соответствуют истинным народным привычкам и вкусам и, конечно, именно поэтому все только двигаются вперед, все только хорошеют, все только захватывают больше и дальше, со смелостью и почином изумительными. Здесь нам есть чем гордиться.

И, однакоже, я все-таки скажу, что новая наша каменная национальная архитектура оказывается менее значительною, чем деревянная. Это потому, что она во многом еще стеснена, что ей не дают полного хода, как дают его деревянной архитектуре. У нее руки связаны, а в этом, конечно, она не виновата. Она все больше принуждена заниматься созданиями монументальными, церквами и публичными зданиями. Частная потребность, дом частного человека, даже самые дворцы — гораздо менее и реже задаются ей темами. Частные дома покуда все продолжают строиться, по заказу хозяев, только в стиле, общеупотребительном в настоящую минуту в Европе: в стиле ренессанс и рококо итальянском, в стиле Louis XIV и Louis XV французском. Конечно, это уже успех, если сравнить новые дома наши с теми казармами, мрачными, голыми и до тошноты скучными, какими были наполнены Петербург, Москва и остальные города русские в продолжение царствований Александра I и Николая I: фронтоны повсюду, нескончаемые колонны, как ряды классических мертвецов, изредка гирлянды, венки, вазы и а-ла-греки, темные и неуклюжие лестницы, по которым ходить было опасно и мучительно, везде мертвая правильность, безвкусие, тоска, холод, широкие темные углы, стены, как в казематах, что-то сарайное и бездушное. То ли дело, в сравнении с этой канцелярской бездарностью, веселые формы ренессанса и рококо, где столько ласкающего, цветочного, улыбающегося, капризного и грациозного. Куда ни посмотри, везде бальной залой, будуаром, светлой жизнью пахнет. Наши города вдруг похорошели, стали на Европу похожи, стали понемногу терять захолустный или казарменный облик: их словно вымыли, вычистили и прибрали; в них, как новинки, появились изящество и комфорт, столько времени нам не известные, а по части художества даже готические башенки с острями вверху, гребни, прорезанные на кровлях, бельведеры всяческие, романские колонки висячие, двойные венецианские и всякие иные фантастические окна,



порядочные лестницы, уютные комнаты. Макаров с романским стилем, повсюду подбавленным (дома Лопатина, Яковлева, училища: коммерческое и цесаревича Николая), Шретер и Китнер со своим стройным изящным ренессансом (у первого — дом кредитного общества, дом Штоля и Шмидта; у второго — сельскохозяйственный музей и т. д.), Рахау со своим Луи-Каторзом и Луи-Кензом (дом Сан-Галли) и разные их товарищи немало хорошего и нарисовали, и настроили. Да, но все это, однакоже, было чужое, повторенное из книг и атласов и ничуть не свидетельствовало о своем собственном творчестве. Нарисуйте все наши новые дома и пошлите их в Европу на выставку, со всеми

[511]

их фасадами, разрезами и деталями: никто на них и не посмотрит. Все это так обыкновенно, хотя полезно, прилично, до некоторой степени изящно — и только, но от головы до ног незначительно. Мы тут все только чужие зады повторяем. Как досадно, однакоже, что в этом, хотя и чужом, но все-таки приличном стиле не строят еще у нас множества зданий, которые должны же были бы, наконец, быть тоже приличны и изящны. Например, у нас еще нет ни одного не то что уже красивого, но просто приличного учебного заведения. Университеты, гимназии, школы — все это до того казенно, до того имеет отталкивающий вид снаружи и внутри, что холодно становится еще за версту, точно таблицу умножения или спряжений заставляют тебя учить. Кажется, единственное исключение, это 3-е военное училище (в Петербурге, на Садовой), довольно удачно и характерно построенное Серебряковым немного в военном стиле. В Европе уже давно не так: там есть теперь много таких зданий, как, например: „Collége Chaptal” в Париже, две гимназии на Dorotheenstrasse в Берлине, и т. д., у которых весь образ и подобие нового времени и нового таланта. Едва ли не единственное исключение между нашими постройками, назначенными для научных целей, это — читальная зала императорской Публичной библиотеки и средневековая зала там же, обе построенные И. И. Горностаевым. Читальная зала, по красоте и размерам, наверное, третья в Европе, после залы Британского музея в Лондоне и публичной библиотеки в Париже — чудес нового времени. Присутственные места, казармы, больницы, станции железных дорог — их ли еще немало у нас настроено в последние 20—

30 лет, и, не чудо ли это, ни одного замечательного между всеми ими здания! А посмотрите, что в Европе делается! Посмотрите, какие там есть давно уже превосходные присутственные места (например, английский парламент в Лондоне, многие министерства в Париже и Вене), казармы (например, множество казарм в Вене, в виде необыкновенно изящных крепостей, казармы Prince Eugène в Париже); а что касается железнодорожных станций, то везде, даже в Италии, их огромное множество красивых, иногда великолепных, по всей Европе, начиная с дебаркадера Chemin de fer du Nord в Париже и Потсдамского в Берлине.

Но если новая каменная архитектура, даже и общеевропейская, не смеет еще всюду проникнуть, не смеет еще браться за все задачи, то насколько еще более стеснен доступ повсюду „национальной” архитектуре. Если б наши новые архитекторы сами-то и смели, и умели, то им еще далеко не везде дадут полную волю, им далеко не все дороги открыты, и от многого они должны воздерживаться. Мода и всеобщая храбрость еще не пришли. Немцы, англичане, французы смеют у себя строить, где ни вздумают, готические, романские, вообще всякие, какие захотят, дома в своем вкусе — у нас этого еще нельзя, русский дом еще не *comme il faut*. Национальное в доме частного человека позволяется только внутри. Снаружи непременно надобно, чтоб было „как у всех”. Впрочем, предрассудок тихо, медленно, а все-таки начинает бледнеть, стусевываться, и появляются уже мало-помалу в наших городах такие дома, у которых даже и лицо снаружи русское. Как на выходящие из ряду вон примеры в этом роде надо указать на следующие создания. Во-первых, на проект торгового дома Башмакова, проектированный Ропеттом („Архитектурный альбом”

[512]

Долотова, 1872 года, лист 4), не приведенный, к сожалению, в исполнение, и на дом г. Васина, выстроенный на площади Александрийского театра, с фасадом по проекту Никонова. Живописность общего, крупные массы и всего красивее средняя часть, увенчанная очень своеобразными низенькими куполами, ряд тройных окон с средним выходящим выше, на манер византийской и древнерусской архитектуры, резные карнизы повсюду, русские колонки кубышками и столбиками, рассеянные по обоим фасадам, все это вместе — ново и оригинально, все это образует необыкновенно художественное целое,

выпуклое, полное теней, света и колорита, достойное соперничать по оригинальности со старыми итальянскими и французскими дворцами XVI века. Дом для типографии Мамонтова, выстроенный в Москве, в 1872 году, Гартманом из цветного кирпича и цветных изразцов, в высокой степени оригинален и нов, особенно ворота этого дома, в каком-то почти фантастическом стиле, который на первый взгляд кажется чем-то восточным, индийским, и, между тем, однакоже, эти ворота составлены из самых простых, строго русских элементов — такова сила оригинального творчества, претворяющая даже известный материал во что-то совершенно новое, неожиданное. Красив и нов по созданию дом г-жи Зайцевой, построенный в Петербурге Богомоловым, со своими романско-русскими колонками и архивольтами, со своим зубчатым, повсюду рассеявшимся орнаментом. Здесь же надо, наконец, указать на три оригинальных проекта каменных загородных домов молодого М. А. Кузьмина („Мотивы русской архитектуры”, 1877, листы 1 и 9, и 1878, лист 1). Этот молодой художник, к несчастью рано унесенный смертью, был достойный продолжатель Гартмана и Ропетта, особенно последнего. Богатство и своеобразность его фантазии для мотивов русских были, кажется, тоже и у него неисчерпаемы. Вот сколько можно представить образчиков талантливости и свежей фантазии новых русских архитекторов в создании русского „частного дома”. Но ведь, кроме двух-трех исключений, все это так и осталось „проектами”, нигде не приведенными в исполнение! Нет сомнения, пусть пойдет, наконец, спрос и мода на „русский стиль” для частных домов каменных, и скоро Петербург, Москва и все главные города наши наполнятся талантливыми национальными постройками. Явные доказательства этой возможности — налицо.

А теперь, пока этого нет, у нас все готовы строить городские дома в каком угодно стиле, итальянском, французском, немецком, даже арабско-мавританском (дом Мурузи довольно ловко прилажен в этом стиле Серебряковым, нарочно ездившим, говорят, наперед изучать Альгамбру) — только бы не в русском. Русский, говорят, надоел давно уже и на деревянных постройках, на „дачах”. Странное дело! Отчего же французские и итальянские копии и дюжинные компиляции никогда никому у нас не приедались и не надоедали? Никто на них еще отроду не жаловался!

Да, повторю еще раз, у нашего архитектора для каменной русской архитектуры развязаны руки далеко не вполне. Многое еще для нее — нечто недозволенное. Она должна довольствоваться покуда монументальными постройками, всего более церквами, музеями и т. д. И на них она отводит душу. Что ж, и то не худо. Все-таки искусство на хорошей дороге стоит. Посмотрим, что же у нас вышло на свет хо-

[513]

рошего, хотя бы даже и по этому скудному, обрезанному, монументальному отделу?

После долгого запрета, в течение полутора лет наложенного сначала начальством и общественным мнением, а потом и Академией, русские архитекторы при первой же возможности жадно устремились на изучение старой нашей национальной архитектуры и принялись воссоздавать ее вместо прежнего, единственного, нераздельного, несравненного классицизма. И что оказалось в литературе и живописи, то же самое оказалось и в архитектуре. Люди, в течение двух почти столетий не сделавшие ничего замечательного по части чужих форм и идеалов, вышли сильными, оригинальными и замечательными, только дотронулись до тех элементов и материалов, которые им были близки и родственны. Казанские и Исаакиевские соборы, эти в тысячный раз разжиженные подражания св. Петру в Риме, так и остались жалким ничтожеством. Между тем, новые русские церкви тотчас же вышли интересны и прекрасны. Неужели в прошлые полтора лет талантов у нас не было налицо, потому что не могло их быть? Нет, могло, могло, русская натура всегда была даровита и богата, да только таланты-то все были притиснуты и придавлены, они все и попрятались по углам. Слишком жестокий мороз стоял тогда на дворе. Наступила весна, и оригинальные таланты выплыли со всех концов.

Ранее всех выступил у нас А. М. Горностаев. Он уже был профессор, человек 45 лет, давно подвизавшийся на поприще всеобщего копирования и переобезьяничанья классических европейских стилей, греческих и римских, когда вдруг, под влиянием знакомства с образованным или самостоятельным нашим духовенством, круто поворотил на другую дорогу. Игумны Сергиевской пустыни (близ Петербурга) и Валаамского монастыря (на Ладожском озере)

почти одновременно, в конце 40-х годов, стали с него требовать построек в „настоящем нашем церковном стиле”. Конечно, они вовсе не знали искусства и сами хорошенько не могли бы сказать, чего им нужно, однакоже требовали чего-то получше и поглубже того, что тогда повсюду у нас строилось под именем истинно „национального”, истинно „русского” и истинно „церковного”. Да и самому Горностаеву был тошен официальный, лжерусский, тоновский стиль. Он всю жизнь был полон энтузиазма ко всему византийскому, к чудным зданиям Равенны, к св. Марку в Венеции, к константинопольской св. Софии, к палермскому Монреале и Палатинской капелле, он на всем этом отводил душу от той иноземной казенщины, которую должен был постоянно работать, и вот теперь, при первой возможности, он выстроил в романском-палермском стиле свою изящную, оригинальную базилику в Сергиевской пустыне (1848). Эта церковь с разными смелостями создания, еще никогда до тех пор не пробованными у нас (например, что ни колонна внутри храма, то другая форма и капитель), явилась тогда совершенною новостью, она уводила нас далеко от канцелярски-бездарных построек Тона. В следующем году (1849) он построил на Валааме несколько церквей в настоящем уже русском стиле. Это был плод его старинных симпатий и тех путешествий по России, которые он предпринимал, как мальчик-рисовальщик, еще в царствование Александра I, при известном издателе русских видов и достопримечательностей Свиньине. За этими характерными постройками следовали другие, в том же

[514]

национальном стиле (подворье Троицко-Сергиевского монастыря и часовня у гостиного двора — в Петербурге, усыпальница над могилою князя Пожарского — в Суздале), и закончились, наконец, созданием такого капитального памятника, как въездные ворота, с церковью и кельями, по переднему фасаду, в Сергиевской пустыне (1861). Это последнее создание было крайне живописно, оригинально со своими тройственными арками ворот и верхних окон и высокою изразцовою крышей, над которой возвышается светлица, окончательно заканчивающая здание остроконечной кровлей и сквозным железным гребнем вверху. Оно являлось достойным, самостоятельным продолжением лучших русских построек XVI и XVII века. В первой половине 60-х годов он сделал, наконец, превосходный проект православного собора для Гельсингфорса и при

этом крайне художественно воспользовался скатом вниз местности; тут он живописно поставил маленькую, тянущуюся вдоль галерейку с пролетом ворот. Нельзя не видеть, что Горностаев имел в своем таланте некоторые крупные недостатки: всего более можно было бы упрекнуть его в тяжеловесности и иногда отсутствии вкуса и грациозности. Но эти недостатки широко выкупались общею блестящею его заслугою — почином истинного национального русского стиля.

Замечу здесь, что Горностаев первый у нас вздумал и решил, что при созданиях новой русской каменной архитектуры самую лучшею помощницею там, где нехватало на уцелевших наших памятниках необходимых архитектурных членов и материалов, должна быть старая романская архитектура Европы, по происхождению и времени имеющая столько общего с самым старым и коренным нашим искусством. Во времена Тона архитекторы-строители хотели знать только одну позднейшую архитектуру московского периода, о всем остальном они не имели никакого понятия. Ни суздальско-ростовской, ни новгородской и псковской архитектуры они вовсе и не подозревали. О византийской архитектуре имели у нас в тоновское время лишь самые смутные представления и начали узнавать ее в самом деле лишь гораздо позже, по многочисленным рисункам русских архитекторов, пустившихся, в конце 40-х годов, в Грецию и на Восток, но все-таки никто из них и не думал, до Горностаева, употреблять ее в дело в своих созданиях. Точно так же А. М. Горностаев первый из архитекторов обратил у нас внимание на оригинальные узоры русских полотенец и на разную раскрашенную орнаментацию русских изб и всяческих предметов обихода русского крестьянина. Раньше всех он внес эти элементы в новую русскую архитектуру. Последствия этого его открытия были громадны. Теперь уже без этих вновь появившихся, но по существу самых старинных и коренных элементов никакой наш художник не обходится. Они вошли в общую плоть и кровь.

За Горностаевым выступил на сцену Гримм. После такого предшественника он уже не принужден был проделывать старой классической дребедени и прямо мог приступить к созданиям народным. Еще в юношеские годы он строго и пламенно изучил на месте стили византийский и грузино-армянский, и плодом этого изучения явилось великолепное его издание, им самим награвированное (1859): „Monuments d'architecture Byzantine, en Géorgie

et en Arménie”. Лучшие его постройки, всегда очень изящные и талантливые, находятся в связи

[515]

с этими столь превосходно им узванными стилями. Его храм в память крещения Руси в Херсонесе Таврическом — в стиле византийском (50-е годы); его собор кавказской армии в Тифлисе (60-е годы)— в стиле грузино-византийском. Но есть также у него и очень замечательные постройки в чисто русском стиле, например: церковь в Михайловке, имени в. к. Михаила Николаевича, близ Петербурга (1860-е годы), — прелестная и оригинальная постройка в суздальско-переяславском стиле, об одной главе, с нижним этажом из арок на кубышках, с необыкновенно изящным широким многослойным резным карнизом вверху и с оригинальной колокольнею-особняком, об одном единственном пролете под кровелькой.

Еще молодым человеком, живя пенсионером Академии в Италии в 40-х годах, Резанов, конечно, никогда и не воображал, что будет некогда собственно „русским” архитектором. Он, вместе с Бенуа и Кракау, прилежно изучал и вырисовывал много лет сряду знаменитый собор в Орвието (этот собор издан потом, в 1877 году, в Париже, под заглавием: „Monographie de la cathédrale d'Orviète”). Однако вышло совсем другое. После польского восстания 1863 года в разных местах нашего западного края стали воздвигаться православные церкви. На долю Резанова, как одного из значительнейших тогдашних русских архитекторов, пришлось самые важные и крупные сооружения этого времени. В Вильне одни православные церкви реставрированы им в старом местном стиле XIV века (романском),— таков, например, собор „Митрополитальный”, во имя пречистой Девы; другие возобновлены в русском стиле XVI века, — например, церковь св. Николая; третьи сооружены вновь в стиле русско-романском (храм св. Параскевы или Пятницы и часовня во имя св. Александра Невского, в память русских воинов, павших при усмирении восстания 1863 года). Везде в собственных постройках Резанов выказал немало чувства изящного, стройности, счастливого соединения русского стиля с романским, но вместе и с собственными новыми мотивами. Впоследствии Резанов строил дворец великого князя Владимира Александровича, с наружным фасадом в стиле

старых флорентийских дворцов (Питти, Рикарди, Строцци); этого стиля еще никто у нас раньше его не пробовал, и это была интересная новинка. Но главная заслуга этого дворца не в фасаде и не в тех залах, во всевозможных стилях, которые его наполняют. Главная заслуга его — в русских комнатах; но так как они относятся уже к архитектуре „деревянной”, то я буду говорить о них ниже. Во время преклонной старости и болезней Тона Резанов достраивал храм Спаса в Москве и, по возможности, спасал, что можно было спасти, изящными византийскими и русскими деталями золота, красок и орнаментистики, хотя, конечно, не в состоянии был исправить основную топорность и бесталанность скелета. Самым значительным созданием Резанова за последнее время был проект московской думы в московском стиле XVII века (сочинен в начале 70-х годов). Пять широких аркад, идущих в высоту всего здания, сквозь три этажа, составляют главный корпус и, наклонившись кверху, с двух сторон, под карниз, накрыты, как венцом, выгнутою русскою изразчатой кровлей со сквозным гребнем вверху. По углам строения — многоэтажные башенки, из которых уже и каждая, сама по себе взятая, есть прекрасное художественное создание. Этот проект по

[516]

красивости, характерности, сильным и решительным массам, прекрасным деталям едва ли не лучшее сочинение Резанова. Надо бы желать, чтоб он был когда-нибудь приведен в исполнение. Тогда у нас был бы прекрасный дом Думы, достойный стоять наряду если не с самыми капитальными ратушами старой Европы (в числе их есть, во Франции, Германии, Бельгии, Италии, создания изумительные по красоте, силе и гениальности), то по крайней мере с лучшими и талантливейшими между ними.

Прекрасен также фасад политехнического музея в Москве, построенный по проекту Монигетти и Никонова в русском стиле XVII века. Это пышно, красиво, дворцом смотрит и не лишено оригинальности. Это сочинение относится ко второй половине 70-х годов, но я его упоминаю в настоящем месте, потому что автор его — архитектор из времен Николая I. Собственно говоря, Монигетти мало имел способности к созданиям чисто архитектурным; ему удавались разные копии, и то в миниатюрных размерах, с построек



восточных и византийских, например: маленькая турецкая баня в виде киоска на Большом пруду, в Царском Селе (построенная еще при Николае I), маленькая византийская церковь при царском дворце в Ливадии (60-е годы). Монигетти точно будто вечно старался сделать из всего милую элегантную игрушку, немного на французский лад. Он был скорее архитектор-орнаментист, главная его заслуга состояла в талантливом создании форм утвари, посуды, мебели, всяческой жизненной обстановки и внутреннего убранства в доме. Для создания действительно архитектурных произведений ему необходимо было участие талантливых помощников и учеников, каковы были одно время Кудрявцев, Никонов и другие.

В течение 50-х и 60-х годов молодые наши художники много раз сочиняли программы „собора в русском стиле”. Тут много было фантастического, призрачного, чисто только „рисовального” и „конкурсного”; однакоже фантазия тут сильно работала, и мало-помалу вырабатывался русский стиль, своеобразный и новый. Из числа множества программ этого рода, во-первых, следует, мне кажется, указать на две особенно выдающиеся: на программу Макарова (1858), за которую ему не дали в Академии большой золотой медали и не дали права ехать за границу, тогда как он имел на то все данные, — столько его проект собора заключал талантливости, стройности, живописности и смелой новизны, и, во-вторых, на программу Шретера и Гуна — проект собора кавказской армии для Тифлиса (первой половины 60-х годов). Последний проект был нечто истинно блестящее, и вот что надобно было бы построить, вместо образчика тоновского художества, на чудном местоположении его храма Спаса. Здесь в проекте есть много и величавости, много красоты форм, и все это не повторение чужого, старого, прежнего — нет, эти могучие массы, этот красивый широкий купол, с галерейкой из византийских колонок под венчающей все здание орнаментальной скупфьей, этот ход-галерея внизу, вокруг всего собора, этот лес разнообразного роста и вида башенок в воздухе, светлые великолепные аркады внутри, красивый иконостас (редкость в русских новых постройках, не взирая на массу поминутно везде строящихся) — все это вместе образует одно из значительнейших созданий русского современного искусства.

Много потом, в течение 20 лет, сочиняла и рисовала наша архитектурная молодежь соборов, но не только ни один из их среды не дал ничего подобного этому собору, но даже и сами авторы, Шретер и Гун, никогда более не создали чего-нибудь приближающегося к нему. Лучшая сила юношеской их фантазии пошла сюда. К великому сожалению, их собора нигде не соорудили, не только в России, но даже и на Кавказе.

С конца тех же 60-х годов стали действовать у нас два талантливых архитектора, которые по богатству и подвижности фантазии, по необыкновенному своеобразию форм, поминутно новых, стоят, на мой взгляд, даже выше большинства остальных, столько даровитых своих товарищей. Это — Гартман и Ропетт. Не надо, на основании их фамилий, воображать себе, что они немцы. Нет, они даже по-немецки-то никогда и не знали. Такая уже странная судьба выпала на долю русских архитекторов, что большинство их — все с иностранными фамилиями, даром что, за редкими исключениями, в них ничего нет иностранного. Пропуская Витберга, даже сам пресловутый Тон носил фамилию не русскую, точно так же, как пресловутый его товарищ Греч: оба эти чеха родом взапуски учили русский народ русскому языку и русскому искусству, даром что ни в том, ни в другом одинаково ничего не понимали. Но посмотрите на этот список: Росси, Брюллов, Штакеншнейдер, Боссе, Бейне, Эппингер, Гримм, Монигетти, Кракау, Бенуа, Бернгард, Кавос, Рахау, Реймерс, Штром, Гедике, Кенель, Шретер, Гун, Китнер, Даль, Вальберг, Бахман, Парланд, Томишко и множество других — все это фамилии не русские. Мне кажется, главный резон здесь тот, что большинство наших архитекторов происходит из семейств художественно-промышленных и даже просто ремесленных. Это я привожу, конечно, ничуть не в порицательном смысле, что было бы для меня же самого только позорно, а, напротив, в смысле лучшей похвалы, потому что эти статистические данные служат лучшей похвалой целой массе даровитых людей, сильно возвысившихся над первоначальным своим уровнем по рождению; вместе с тем они доказывают еще новый раз, как искусства близко стоят к ремеслу и как всегда надо скорее ожидать рождения художников из среды простого народа, из среды ремесленников, наконец, вообще из низших, но никак не из высших классов народа. Художники оттуда — самое редкое исключение до сих пор. Итак, Гартман и Ропетт не немцы и оба глубоко национальны и талантливы, поэтому-то и нельзя довольно удивиться,

отчего их всегда так мало ценили и Академия, и высший архитектурный конклав наш, Архитектурное общество. Они весь свой век нуждались в работе, не получали заказов по указаниям или представительству архитектурного и вообще какого бы то ни было художественного начальства, и — как венец всему — на всероссийской московской выставке 1882 года их создания вовсе не присутствовали ни на стенах архитектурной выставки, ни в архитектурном каталоге, даром что и эта выставка, и этот каталог были устроены и составлены самим Архитектурным обществом и приготовлений к нему было много.

Пропустить две такие художественные величины, как Гартман и Ропетт, но не пропустить множество ничтожных, мало художественных букашек, каково это!

Главная сила Гартмана и Ропетта лежит в архитектуре деревянной, и мы, в рассказе о ней, с ними еще встретимся, но и здесь,

[518]

в отделе каменной архитектуры монументального характера, необходимо указать на несколько их сильно талантливых созданий.

Едва воротившись из-за границы, скоро после парижской всемирной выставки 1867 года и погибая от безработицы, Гартман в 1869 году принял участие в конкурсе на „Киевские городские ворота”. Как это не раз бывало, конкурс кончился ничем, ничего не построили, но Гартман создал такие „Ворота”, которых никто почти у нас не знает, но которые рано или поздно должны войти в будущую хрестоматию русской архитектуры, на одну из лучших ее страниц. Его „Ворота” нечто необычайно оригинальное. Их склад — древнерусский, богатырский. Столбы, на которых стоит их изящная арка, увенчанная громадным резным кокошником, вошли в землю, точно от ветхой старости, точно столетия пронеслись над этими воротами, а они сами построены бог знает сколько веков тому назад. Вверху, вместо купола, славянский шлем с высоким острием; стены сложены, в узор, из разноцветных кирпичей, — как все это ново и оригинально! Другое чудесное создание Гартмана, это фасад дома для народных лекций, в Соляном городке (1871). Подобно многому из лучшего у нас, подобно „Киевским воротам”, этот фасад для дома народных лекций никогда не был осуществлен и только издан после смерти Гартмана в „Мотивах русской архитектуры” за 1875 год. А как жаль! Это была бы одна из Оригинальнейших и своеобразнейших наших построек. Фасад

этот опять весь сложен из разноцветных кирпичей и изразцов; расположение окон, входной двери, их форма, расположение общих масс повсюду— все это высоко талантливо и изящно; но что еще талантливее и еще изящнее, это те подробности орнаментальные и краски, которыми Гартман наполнил свой фасад. Целые площади стены состоят у него из русской рогожки, перевязанной веревкой, все это — выделанное из кирпича и изразцов; богатые карнизы состоят из многоэтажных слоев, нависших одни над другими вперед, а самый верх кончается рядом зубчатых фигур, идущих тут словно рогулькою наверху древних московских стен или наверху арабских построек. Все вместе — необычайно, неожиданно, самостоятельно до невероятности. Каменное здание Ропетта—дом нашего посольства в Японии — мало назвать домом; это настоящий дворец, и ничто не могло быть более кстати для достойного представления нас, в архитектурном отношении, на Дальнем Востоке, как эта талантливо созданная московская красивая башенка с орлом вверху, это здание, стройно протягивающееся со своими аркадными двойными окнами, эти колонки-кубышки, эта чудесная гармония масс и частей, это благородное, спокойное, общее, вместе и как будто азиатское, и русское.

За последнее время можно указать в числе новых русских построек на „Волковскую богадельню” в Петербурге, сочиненную и построеную Томишкой (вместе с архитектором Габерцеттелем). Великого создания тут никакого нет, но все прилично и изящно. Всего лучше средняя часть, с отличными въездными воротами, тремя этажами самых разнообразных окон, высокими кровлями и беседочкой вверху, под самым шатром купола.

Между представленными на конкурс многочисленными проектами храма в память императора Александра II в Петербурге было три выделяющихся между всеми остальными: это, во-первых, проект

[519]

Гуна и Китнера, которому, мне кажется, надо было бы дать первую премию; проект Богомолова, которому надо бы дать вторую премию, и проект Томишки, которому можно было бы дать третью премию. В каждом из них было нечто хорошее, но не было ни в одном той силы вдохновения и таланта, которая творит необыкновенное. Рассказывать эти проекты — труд здесь

невыполнимый. Впрочем, все главные проекты (числом 6) изданы особой книгой, и, мне кажется, многие из числа образованной публики сами легко рассудят, насколько неправы были те эксперты, которые присудили первую премию архитектору Томишке за его довольно ординарное создание; вторую — Гуну и Китнеру за проект, конечно, далеко отстоящий от проекта тифлисского собора, и, правда, с немного кургузою и обрубленною по сторонам массою, но все-таки талантливый и изящный; наконец, лишь четвертую премию за проект Богомолова, в котором столько смелости и ширины, несмотря на не везде равную красоту и значительность масс и подробностей. Впрочем, решение экспертов не будет приводиться в исполнение, так как по окончании конкурса был составлен и утвержден другой план, к исполнению которого уже приступлено.

Кончая отдел каменной архитектуры, нельзя не упомянуть с почетом о некоторых сооружениях в иностранных стилях. Греческая церковь в Петербурге Кузьмина и в Сергиевской пустыне Парланда — обе в византийском стиле; реформатская в Петербурге Боссе, Гримма и Рахау — в романском, евангелическая больница с церковью в Петербурге Бернгарда и Гиппиуса — в готическом; ратуша в Риге Бейне — тоже в готическом и некоторые другие уже далеко ушли от того, как у нас, во времена Николая I, строили в романском, готическом и иных иностранных стилях. Лютеранская церковь Петра и Павла на Невском проспекте в Петербурге — в лжероманском стиле; церковь в Парголове, над склепом графа Полье, — в лжеанглийском готическом стиле, стоят карикатурными монументами прежних русских архитекторов и их детских познаний. Бахман и Шапошников сочинили изумительный по красоте и характерности проект синагоги для Петербурга в арабском стиле (1870), но, к несчастью, не вышло разрешения строить ее по этому плану.

Перейду, наконец, к нашей новой деревянной архитектуре.

Она появилась позже всех остальных категорий, но она самая важная, самая талантливая, самая разнообразная, самая поразительная и самая изящная из всех наших архитектур. Здесь настоящим новым русским духом веет несравненно более, чем во всем остальном, что делали русские архитекторы в последние 25 лет. Тут пошли в ход уже настоящие русские архитектурные мотивы, народные, доселе существующие, созидаемые самим русским народом в его избах, в его посуде и утвари, в сотнях предметов его домашнего обихода,

на его столах и шкафчиках, деревянных ложках и вальках, санях, дугах, солонках, резных полотенцах кровли, на пряниках, украшениях барки и т. д. Тут уже почти не слышать ни романской, ни всякой иной примеси, и архитектор творит на основании лишь одного настоящего национального материала и собственной творческой фантазии, ведущей его на новые пути. В созданиях из коренного народного русского материала — дерева лежит главная историческая заслуга новой русской архитектуры.

[520]

На этом поприще новые русские архитекторы проявили плодовитость необычайную, создали произведения, можно сказать, бесчисленные, и это всего в какие-нибудь 15 лет: все главные создания наши в этом роде пошли только с конца 60-х годов, когда новая каменная русская архитектура давным-давно была уже в полном ходу. Перечислять все, даже самое выдающееся, я нахожу просто невозможным здесь и укажу только главнейшие примеры и категории.

Самые обширные и самые талантливые деревянные постройки, за эти 15 лет, принадлежат Гартману и Ропетту. Первый выстроил большие залы петербургской всероссийской выставки 1870 года, многие из них с необыкновенно изящной прорезной русской орнаментикой, и тут же вместе от 700 до 800 разных витрин для отдельных экспонентов: всяческие русские мотивы, резьба, полотенца, драконы, петушки, двускатные кровельки, русские плетешки — играют везде тут громадную роль. Два года спустя, на всероссийской политехнической выставке 1872 года в Москве, Гартман выстроил в Кремле такое талантливое здание „Военного отдела”, которое глубоко восхитило всех архитекторов и многотысячную публику. Оно достойно поднимало свою чудесную, оригинальную цветную русскую башенку, стоящую сенью над Фальконетовой головой Петра Великого, рядом с лучшими созданиями старого Кремля, в отместку за всю бездарность, нагроможденную тут же недалеко Тоном под видом Николаевского дворца. Как будто в дополнение к этому прекрасному созданию и тем отделам выставки, которые тоже выстроил Гартман, он поставил на Лубянской площади театр, истинно народный и по общим формам, и по той дуге вверху, изнутри которой глядела, вместо вывески, смеющаяся рожа раешника, и по оригинальным ломам, образованным русскими полотенцами и русским кружевом, с полосами

красного кумача по бортам, наконец и по оригинальности вырезной деревянной орнаментистики, рассеянной повсюду.

Ропетт построил еще в 1869 году великолепную залу для зрителей в русском стиле, в театре красносельского лагеря (снаружи театр имеет самый казенный вид, так как строен военным инженером). К сожалению, рисунки залы Ропетта до сих пор не изданы, а давно заслуживают того по оригинальности как общего, так и подробностей своих лож, партера, и особенно царской ложи, наконец по оригинальности расписного потолка, изображающего женщин в народных костюмах разных губерний, будто выглядывающих из верхних лож. Насколько эти два талантливый театра, Гартмана и Ропетта, стоившие всего несколько тысяч, талантливее и оригинальнее тех громадин-театров, что населяют наши столицы и стоили миллионы! В 1872 году Ропетт построил на московской всероссийской выставке „Ботанический павильон”, полный оригинальности и красоты: его главная, входная часть состояла из четырех орнаментированных арок, поставленных на четыре стороны здания и поддерживающих вверху широкий многоугольный фонарь, увенчанный вверху огромным деревянным резным цветком. В 1878 году Ропетт воздвигнул все здания русского отдела на всемирной парижской выставке, на так называемой „Rue des Nations”, и так поразил всю массу художников и публику, что потом его фасад, его „павильон” для продажи газет и русских напитков, наконец, его „павильон земледельческих орудий” были тотчас же изданы во мно-

[521]

жестве архитектурных журналов и иллюстраций. Многие иностранные художественные критики печатно называли тогда постройки Ропетта— лучшим и самобытнейшим архитектурным созданием целой всемирной выставки. Даже оригинальная шведская (тоже деревянная) архитектура должна была уступить первенство нашему своеобразному и поразительно изящному народному дворцу.

Перечислить все создания Ропетта в русском деревянном стиле была бы огромная работа. Издание „Мотивы русской архитектуры” наполнено, начиная с 1875 года, его произведениями и проектами. Тут есть и церкви, и дома, и дачи, и бани, и убранства целых комнат, мебель, рамы, зеркала, люстры — все из

дерева, все раскрашенное из дерева; это целая галерея высшей русской архитектурной талантливости.

Доблестный его последователь, Вальберг, несмотря на то, что умер в ранних годах, все-таки успел сочинить множество самого значительного и нового в русском стиле. Последние годы „Мотивов русской архитектуры”, вместе с ропеттовскими рисунками и проектами, наполнены его рисунками и всевозможными проектами деревянной русской архитектуры, часто очень приближающимися к стилю и творчеству Ропетта.

Кроме этих двух своеобразнейших архитекторов, Гартмана и Ропетта, у нас было немало других еще оригинальных художников по этой же архитектуре. В высшей степени интересна и поразительна русская зала „Славянского базара” в Москве, построенная (в начале 70-х годов) Гуном (вместе с Кудрявцевым) и не имеющая себе подобной во всей Русской империи — так она изящна и нова с своими многосоставными разноцветными колонками, с своими разноцветными изразцами стен, с своими в русских узорах шелковыми тканями, с своими русскими рамками портретов, с своими резными и разноцветными карнизами. Во дворце великого князя Владимира Александровича выстроены столовая и кабинет, где все, от стен, потолков, кафельных цветных печей, полных орнаментами, и до последнего стула, стола и узорчатой гардины, сочинено Резановым и его помощником Гуном, с необыкновенною талантливостью и красотой. Тот же Гун, работая вместе с Кудрявцевым, наполнил стройными изящными русскими формами архитектуры и мебели весь дом г. Башмакова. В Ильинском, собственном имении государыни императрицы, Резановым выстроена прелестная ферма в русском стиле и для нее сочинена вся утварь, не уступающая по красоте и своеобразию самой архитектуре. Богомоллов и Вальберг много лет сряду, до кончины последнего, шли то оба вместе, то дружным параллельным шагом и всего более выказали свой талант на деревянной архитектуре. На всемирной венской выставке 1873 года, в „Русском доме”, устроенном архитектором Монигетти, было целых две комнаты — „столовая” и „спальня”, прелестно сочиненные и убранные Богомолловым и Вальбергом (все это принадлежит фабриканту Сазикову). Кроме того, Богомоллов и Вальберг построили несколько очень оригинальных и изящных церквей в русском стиле. У Богомоллова особенно замечательны: его церковь в Знаменке, имении вел. кн. Николая Николаевича, с расширяющимися



от верху вниз линиями стен и с рядом окон вверху, в виде крестов, а также церковь в Райволове (село по Финляндской железной

[522]

дороге). Эта церковь также представляет окна в виде крестов, но они идут не в одну горизонтальную линию, а понижаясь и опускаясь, сообразно с повышением и понижением самой церкви внутри, что производит снаружи необыкновенно живописное и новое впечатление; кругом же средней главы возвышается, спереди и сзади, по три маленьких главки в ряд, оригинальнейшими воздушными балдахинчиками. У Вальберга столько же красива и нова по формам его церковь при „Колонии малолетних преступников” под Петербургом. „Бараки Красного Креста” в Петербурге Набокова (1879) — очень милы и изящны. Церковь в Удельной, близ Петербурга, Штрома не лишена грации; она гораздо более важна и интересна, даром что мала и непритязательна, чем большая каменная русская церковь того же Штрома в Париже.

Вот несколько наиболее замечательных примеров новой русской деревянной архитектуры. Масса созданий меньшего значения, но все-таки очень даровито сделанных, огромна. Замечательно, однако, что, несмотря на множество построек за последнее время в Москве, в том числе и в русском стиле, в этом городе нельзя указать ни на что выдающееся. Московская архитектурная школа наша, бог знает почему, гораздо слабее петербургской, хотя естественно было бы ожидать обратного, судя по необычайному богатству Москвы и ее области по части великолепных образцов старорусской национальной архитектуры и судя по беспредельной бедности Петербурга в этом роде. Но все-таки, к удивлению, вышло именно так. Одни петербургские архитекторы творят новое, талантливое и оригинальное. Что ими создавалось и создается, одно только входит в состав истории русской новой архитектуры и доказывает, что это искусство идет у нас громадным самостоятельным шагом в гору.

1882-1883

В.В. Стасов, *Избранные сочинения в трех томах*, т.2 (Москва: Искусство, 1952), стр. 391-522 (главы о живописи, скульптуре, архитектуре). Впервые «Вестник Европы», 1882, ноябрь-декабрь; 1883, февраль, июнь, октябрь.