

Новшества въ московскомъ храмовомъ зодествѣ конца XVII вѣка ¹⁾.

XVII вѣкъ былъ вообще брешью въ исторіи культурно-бытовой жизни русскаго челоуѣка, и мы въ правѣ искать въ струяхъ, хлынувшихъ тогда на Русь, объясненіе многого такого, чего до этой эпохи новыхъ цѣнностей мы не знали. Это особенно вѣрно по отношенію къ нѣкоторымъ вопросамъ той науки, соискателемъ каедръ которой я являюсь.

Передъ нами необыкновенно изящная, вычурная каменная церковь св. Николая на Ильинкѣ, извѣстная подъ названіемъ „Никола Большой Крестъ“. Настоящій каменный храмъ сооруженъ на мѣстѣ стараго, какъ полагаютъ на основаніи церковныхъ записей, въ 1680 году „московскими гостями“ изъ Архангельска—купцами Филатьевыми. Вниманіе и любопытство москвичей останавливала не только градіозная, дотолѣ не виданная причудливая архитектура, но и саженный крестъ съ 156 частицами св. мощей. Церковная власть также съ большой предупредительностью относилась къ богатымъ жертвователямъ, и мы видимъ, что самъ святѣйшій патріархъ Іоакимъ въ 1692 году является въ эту церковь отпѣвать Остафья Филатьева ²⁾.

Необычайная вытянутость пропорцій храма въ высоту производила, несомнѣнно, по контрасту съ тогдашними кубическими церквами сильное впечатлѣніе. Эта тянутость въ высоту зависить исключительно отъ слѣшкомъ высокаго под-

¹⁾ Пробная лекція, читанная въ засѣданіи Совѣта Московской Духовной Академіи 5 апрѣля 1912 г.

²⁾ Забѣлиивъ „Матер. для истор., арх. и стат. г. Москвы“, 1884, стр. 386.

кѣта и троечастной разбивки фасадныхъ формъ вертикальными дѣленіями въ видѣ длинныхъ полуколоннъ, отличныхъ отъ суздальскихъ фасадныхъ расчлененій лишь обработкой въ стилѣ коринтскаго ордера. Я назвалъ-бы пилястрами вторыя половинки этихъ полуколоннъ, если-бы не великолѣпно прорисованные кронштейны, своей строгостью напоминающіе античныя формы. Традиціонное пятиглавіе расположено „по старинѣ“, т. е. не по сторонамъ креста, какъ на Украинѣ, а по угламъ главнаго четверика. Очень изящныя кокошники говорятъ намъ, что мы передъ московскимъ водчествомъ значительно поздняго времени. На самомъ дѣлѣ, если сравнить архитектурныя детали Николы Большой Крестъ съ московскимъ Архангельскимъ соборомъ, носящимъ столь ясные слѣды „фряжской“ обработки Алевиза Новаго, то мы скоро увидимъ очень интересную подробность. Въ Архангельскомъ соборѣ покрытие „по закомарамъ“ не совсѣмъ еще утратило свой дѣйствительный характеръ, хотя карнизъ Алевиза уже отдѣлил полукруглые верха фасадовъ отъ общей массы всего четверика, благодаря чему закомары являются просто переходами къ главамъ, получаютъ декоративное значеніе арокъ-кокошниковъ. Однако двускатныя покрытия каждаго изъ кокошниковъ говорятъ, что строитель думалъ отдѣлнить назначеніе закомаръ-проектировать внутреннюю структуру храма. Наоборотъ, въ церкви Николы мы видимъ, что архитекторъ не только уничтожилъ закомары, сдѣлалъ ихъ типичными кокошниками, отдѣленными отъ главной массы карнизомъ на кронштейнахъ, но и покрылъ новымъ карнизомъ, украсивъ промежутки между кокошниками скульптурными обломами на подобіе классическихъ метопъ.

Такимъ образомъ, архитекторъ старинныя архитектурныя детали обратилъ въ декорацію, какъ-бы подчеркнувъ тѣмъ самымъ, что новыя архитектурныя формы и мотивы особенное вниманіе обращаютъ на орнаментацию, стараются оживить старыя формы, дать имъ причудливую отдѣлку, словомъ—подѣйствовать на зрителя чисто оптическими эффектами...

Это желаніе архитектора подчеркнуть не столько конструктивные приемы, сколько орнаментальную живописность, игривость формъ, тщательную обработку деталей, въ цѣломъ—необыкновенную скульптурность, изящество рисунка сквозить.

въ каждомъ обломѣ, гипнотизируетъ вниманіе зрителя и заставляетъ удивляться смѣлости замысла зодчаго... Съ этой именно стороны и производятъ особенное впечатлѣніе два великолѣпные крыльца съ западнаго и сѣвернаго фасадовъ церкви Николы. Кажется, что въ нихъ и воплотилъ архитекторъ свои полеты фантазіи, которая создала эти вычурные, роскошные фронтоны, сплошь покрытые рѣзными изъ камня картушами и раковинами. Крутые изгибы раковинъ отбѣняютъ весь фронтонъ, и видится, что это—не сплошная каменная масса, а та „бѣлокаменная рѣзь“, которую такъ художественно умѣли исполнять мастера Оружейной Палаты, и которая такъ напоминаетъ собою деревянную „рѣзь“ въ нашихъ сѣверныхъ деревянныхъ храмахъ. Растительный орнаментъ оконныхъ наличниковъ „верхняго свѣта“ второго этажа повторенъ на двойныхъ висячихъ аркахъ крылецъ, на глухихъ перилахъ лѣстницъ и на крылечныхъ полуколонкахъ, тракующихъ мотивъ виноградной лозы, этотъ символъ Спасителя. Картинность и узорчатость висячихъ арокъ и полуколоннъ рельефно отбѣняютъ гранные столбики горизонтальной балюстрады крылецъ, играющіе исключительно декоративную роль, потому-что поручни вдѣланы въ вертикальные массивные столбы, на которыхъ покоится весь антаблементъ крылецъ. Намъ остается упомянуть о вычурныхъ главахъ, покоящихся на особыхъ кокошникахъ. Очень высокія шеи главъ зажаты каждая восемью витыми полуколонками, такъ живо напоминающими сѣверное деревянное зодчество, которое достигало этой формой колоннъ большихъ эффектовъ.

Итакъ, церковь Николы Большой Крестъ поражаетъ насъ не конструктивной техникой, а тѣми обломами, которые говорятъ, что строитель старался во что-бы то ни стало, даже въ ущербъ художественной правдѣ, нарядить строеніе, чтобы оно било въ глаза тѣмъ, кто могъ промѣнять классичность стилиа на мищѹру. Можно говорить о красотѣ, изяществѣ архитектурныхъ деталей храма, но нельзя похвалить строителя, который такъ безбожно смѣшалъ въ одно механическое цѣлое элементы каменнаго и деревяннаго зодчества русскаго сѣвера съ украшскимъ стремленіемъ вверхъ и съ классическими деталями.

И самъ собою назрѣваетъ вопросъ, гдѣ искать источникъ.

такого новаго направленія, которое на первый планъ выдвигаетъ не монументальную красоту, величіе храма отъ архитектурныхъ формъ, а декорацию? Отвѣтъ на этотъ вопросъ намъ можетъ дать церковь Знаменія Пр. Богородицы въ Дубровицахъ Подольскаго уѣзд., въ которой орнаментальная сторона особенно подчеркнута. По словамъ архит. О. Горпоставова, — „не знаешь, чему болѣе удивляться—фантазіи-ли строителей, или той изумительной технической выработанности, которая дѣлаетъ храмъ похожимъ на ювелирное издѣліе, вырѣзанное изъ слоновой кости въ бронзовой оправѣ. Эта декоративная игрушка-храмъ, какъ-бы изваянная вся цѣликомъ изъ камня, высматриваетъ какимъ-то чудомъ“¹⁾. Такъ и хочется сказать, что строитель Дубровицкаго храма воспользовался архитектурной структурой купола церкви Saint Ivo (Sapienza) въ Римѣ. Какъ извѣстно, знаменитый архитекторъ Борромини, выстроившій въ столицѣ Италіи церковь Sapienza, для купола взялъ крещатый четверикъ и на него поставилъ восьмерикъ въ видѣ башни съ шатромъ, увѣнчаннымъ сферой на металлическихъ выгнутыхъ подпорахъ²⁾. Ничего необычайнѣе дубровицкой церкви русское церковное искусство не знаетъ: крещатый планъ храма, на которомъ поставленъ въ центрѣ восьмерикъ, какъ-бы ратушная башня, увѣнчанная крестомъ съ короной на вогнутыхъ массивныхъ подпорахъ. Такой крещатый плановой приемъ впервые мы встрѣчаемъ лишь въ соборѣ (новомъ) Донскаго монастыря, выстроенномъ въ 1684 году. Можно думать, что этотъ соборъ и повліялъ на Тессинга, строителя церкви въ Дубровицахъ.—Если изъ Николы Большой Крестъ чрезъ удаленіе всей фасадной орнаментики можно получить самый заурядный типъ новгородскаго вытянутаго только четверика, то Дубровицкая церковь и безъ орнамента производитъ сильное впечатлѣніе. Я не хочу этимъ сказать, что орнаментика играетъ здѣсь служебную роль: наоборотъ, мы увидимъ, что о ней-то особенно и заботился зодчій. Зодчій одѣлъ причудливымъ ковромъ рельефнаго орнамента даже подступеньки четырехъ лѣстничныхъ входовъ, придающихъ осо-

1) И. Грабарь „Исторія русскаго искусства“, вып. VIII, 433.

2) Рис. у Springer „Hdb. der Kunstgeschichte“, Leipzig, 1909, B. IV, s. 240.

бую торжественность всей монументальной массѣ храма, протянувъ его по всей фасадной площади бѣлаго покая и накинувъ, какъ красивую драпіровку, на барьеръ ходовой террасы, извѣстной въ русскомъ деревянномъ зодчествѣ подь названіемъ „гульбища“. Это открытое гульбище является характерной особенностью дубровицкаго храма, зачатки которой мы видимъ лишь въ троечастныхъ украинскаго типа церквахъ: Юасафа Царевича въ Измайловѣ подь Москвой 1678 года и въ двухъ церквахъ Новодѣвичьяго монастыря 1688 г. Покрова Богородицы и Преображенія Господня. До этого времени московское храмовое зодчество не знало такихъ террасъ и впервые увидало ихъ въ открытыхъ „теремныхъ“ и „палатныхъ“ переходахъ Московскаго и Коломенскаго дворцевъ. Хорошо извѣсно, что въ построеніи этихъ дворцовъ при царѣ Алексѣѣ Михайловичѣ большое участие принимали ученики школы, созданной патр. Никономъ, находившіеся подь влияніемъ Запада и Украины ¹⁾.

Основной крещатый четверикъ дубровицкаго храма сложенъ изъ рустованнаго камня, чѣмъ достигнуто очень пріятное сочетаніе свѣта и тѣней отъ горизонтальныхъ и вертикальныхъ граней. Фасадъ каждаго изъ крещатыхъ закругленій разбитъ рустованными полуколонками съ коринтскими капителями, поддерживающими ступенчатый карнизъ съ фризомъ изъ виноградныхъ листьевъ. Архивольтъ входной западной двери и каждаго окна профиливанъ массивными клиньями изъ бѣлаго камня; кромѣ того, каждый входъ и окно сжаты рустованными полуколонками, поддерживающими краевые, едва отдѣляющіеся отъ стѣны фронтоны. Мы оставляемъ карнизъ всего четверика и переходимъ къ наиболѣе интересной части всей дубровицкой церкви—къ замѣчательнымъ по пышности убранства фронтонамъ надъ округленіями четверика. Особенную стильность придаютъ этимъ фронтонамъ „люкарны“, т. е. слуховыя окна, играющія здѣсь чисто декоративную роль. Площадь каждаго фронтона скульптирована раковинами, люкарны заключены въ кіоты, верхи которыхъ напоминаютъ классическій антаблементъ, увѣнчанный скульптурными изображеніями Христа и ангеловъ. Въ

¹⁾ Забѣлиаъ „Бытъ русскихъ царей“, Москва, 1895 г. стр. 446 сл.; Павлиовъ „Истор. русской архитектуры“, Москва, 1894, стр. 253; И. Грабаръ, указ. соч. вып. VI, стр. 117.

цѣломъ, эти „разрѣзные“ фронтоны служатъ лучшимъ выраженіемъ той „бѣлокаменной рѣзи“, о которой мы говорили выше. Каждое изъ „троечастій“ фронтона отограничено скульптурнымъ-же изображеніемъ на небольшемъ постаментѣ.

Благодаря искусному расположенію всего этого орнаментальнаго матеріала, верхъ храмоваго четверика производитъ удивительное впечатлѣніе красоты при общей фантастичности композиціи. Видно, что скульпторъ—зодчій хорошо зналъ условія оптическихъ эффектовъ и не просто набросалъ уборы предъ взоромъ зрителя, какъ мы видѣли въ церкви Николы Большой крестъ, а „разрѣзалъ“ фронтоны согласно законамъ симметріи и эстетики. Эта способность умнаго архитектора особенно ясна изъ конструкціи нижняго яруса восьмерика. Если-бы архитекторъ поставилъ восьмерикъ непосредственно на приподнятую крышу креста, то зрителю, стоящему внизу, казалось-бы, что балочный трехъярусный тяжелый восьмерикъ покоится на вершинахъ фронтоновъ закругленій креста: это было-бы нелогично, вслѣдствіе большой легкости, ажурности фронтоновъ. Поэтому, зодчій прибѣгаетъ къ очень остроумному приему: онъ ставитъ восьмерикъ на крышу четверика, но, что-бы отмѣнить переходъ отъ монументальной массы креста къ болѣе узкому восьмерику, нѣсколько изгибаетъ колонки, обрамляющія люкарны перваго яруса. Приемъ—простой, но очень удачный, такъ какъ этимъ путемъ зодчій устроилъ постепенный переходъ къ башнѣ, т. е. разрядилъ тотъ тяжелый оптический эффектъ, который всегда наблюдается при нарушеніи законовъ пропорціи массъ.

Восьмерикъ дубровицкаго храма украшенъ статуями и изображеніями ангеловъ, нужно сказать—довольно каррикатурными. Грани восьмерика отдѣланы полуколонками съ растительнымъ орнаментомъ, какимъ одѣтъ и весь третій ярусъ. Храмъ увѣнчанъ короной—эмблемой Небснаго Царя—украинскій мотивъ.

Такой орнаментальный, декоративный характеръ архитектуры дубровицкаго храма особенно подчеркиваютъ вычурно-рѣзные *иконостасы*, такіе-же рѣзные хоры—небывалая новинка на Руси, и религіозная скульптура на стѣнахъ, вмѣсто иконостаса.

Такова архитектура наиболѣе интереснаго и типичнаго представителя того орнаментально-декоративнаго направленія, которое появилось въ московскомъ храмовомъ зодчествѣ въ девяностыхъ годахъ XVII столѣтія. И не трудно замѣтить, что отличительными чертами этого направленія можно считать: крещатый планъ, несомнѣнно вышедшій изъ „троечастнаго“ украинскаго, какъ это видно на церкви села Зюзино Московскаго у. 1686 года, восьмерикъ на главной массѣ, крыльца съ арками и баллюстрадами, открытая терраса, причудливые „разрѣзные“ фронтоны съ люкарнами, восьмиугольныя окна башни восьмерика и богатѣйшій скульптурованный орнаментъ, вытѣсняющій даже иконопись со стѣнъ. Такое небреженіе традиціонными стѣнописями особенно рѣзко подчеркивалось надписями на латинскомъ языкѣ подъ религіозной скульптурой дубровицкаго храма, которыя были замѣнены русскими при ремонтѣ храма въ 1847—49 гг. Можно себѣ представить, какой протестъ и даже чувство отвращенія должно было вызывать это нововведеніе у современниковъ Большаго Московскаго собора и противниковъ патр. Никона, который не побоялся украсить религіозной скульптурой свой Воскресенскій монастырь.. Конечно, московскіе зодчіе, находившіеся подъ вліяніемъ старинныхъ церковныхъ традицій, старавшіеся не отступать отъ классическихъ образцовъ зодчества Новгорода, Пскова, Суздаля и всюду отгнѣявшіе православно-національный циклъ идей, не могли „поганскими письмены“ латинянь „осквернить“ православный храмъ. И только самъ хозяинъ Дубровиць—князь Б. А. Голицынъ, воспитатель Петра Великаго, образованный на западный манеръ и въ своей энергіи мечтавшій всю Россію перевернуть въ ея національныхъ устояхъ, могъ допустить такое неслыханное „новшество“. Постройка дубровицкаго храма по прихотямъ всецѣльнаго князя была вполнѣ въ духъ стремленій къ западу, которое такъ поддерживалъ и развивалъ самъ Петръ. Мы можемъ только удивляться тѣмъ затѣямъ, которыя въ то время услужливо къ западу ломали и оскорбляли русское религіозное чувство. Власть патріарха была сломлена, и онъ долженъ былъ молчать предъ учрежденіемъ, напр., „всешутѣйшаго и всепьянѣйшаго собора“ во главѣ съ „княземъ пашою и патріархомъ всего пьянаго Кокуя“.

Въ Дубровицахъ было западное вліяніе.

Въ задачу церковнаго археолога¹⁾ не входитъ подробное уясненіе условій и характера чужеземнаго вліянія на русскую жизнь въ XVI—XVII вв. Вполнѣ достаточно считается съ фактомъ этого вліянія, установленнымъ другою дисциплиной. Однако не безынтересно сослаться на два—три факта, которые имѣютъ значеніе для нашихъ цѣлей. Въ 1557 г. была подписана королемъ Филиппомъ и королевою Маріей английскими грамота на имя Іоанна IV царя московскаго, которой разрѣшалось английскимъ художникамъ и ремесленникамъ посѣщать Россію и жить въ ней. Въ 1585 году былъ заключенъ Писемскимъ въ Лондонѣ договоръ между Россіей и Англіей, въ которомъ значилось, что королева Елизавета обязуется отпускать въ Россію „ратныхъ и руководѣльныхъ людей“, т. е. зодчихъ и вообще мастеровъ. Этотъ пунктъ былъ повторенъ въ болѣе ясной формѣ въ грамотѣ Феодора Іоанновича отъ 1584 года къ Елизаветѣ английской о безпрепятственномъ пропускѣ въ Россію „мастеровъ ратныхъ и руководѣльныхъ каменнаго дѣла и городскихъ мастеровъ, которые города дѣлаютъ и пушечныхъ литцовъ и колокольниковъ“¹⁾. Я нарочно цитую сношенія съ Англіей, чтобы тѣмъ самымъ подчеркнуть возможность культурныхъ отношеній Россіи въ XVI вѣкѣ съ болѣе близкими сосѣдними странами Запада. Если уже въ XVI столѣтіи сказывался общій недостатокъ въ туземныхъ зодчихъ и мастерахъ металлическаго и каменнаго дѣла, въ вѣкъ, когда національно-православные идеалы и тенденціи одушевляли все русское общество, и мы никакъ не могли довѣрять, напр., книги иностранцамъ, т. е. „латинцамъ“, то въ XVII вѣкѣ въ связи съ потребностью въ новыхъ дворцахъ и церквяхъ нужда въ иностранныхъ спеціалистахъ сказалась сильнѣе. Правда, русское правительство и раньше XVI вѣка обращалось къ иноземнымъ мастерамъ: Московскій Успенскій соборъ выстроенъ „фрязиномъ“ Аристотелемъ Фіораванте во второй половинѣ XV вѣка; но Фіораванте немногого приѣмнѣлъ изъ архитектуры своей родины, потому-что находился подъ сильнымъ контролемъ и обязанъ былъ черпать руководственныя указанія изъ архитектуры Владимірскаго со-

¹⁾ „Обзоръ сношеній между Россіей и Англ. въ XVI и XVII ст.“ Спб. 1854.

бора. Вотъ именно такого сильнаго контроля за храмовыми строителями XVII—XVIII вв. мы, къ сожалѣнiю, и не видимъ. Что-бы избѣгнуть этого сильнаго надзора за строительной дѣятельностью, нужно было поколебать устойчивость взглядовъ на традиционное храмовое зодчество, какъ на *status quo*. Это и было сдѣлано тѣми новыми вѣянiями, которыми подарили Москву южно-русскiе ученые, призванные насаждать европейское образованiе. Съ согласiя царя Алексѣя Михайловича и патрiарха бояринъ Феодоръ Михайловичъ Ртищевъ вызываетъ изъ Малороссiи нѣсколькихъ ученыхъ съ Епифанiемъ Славинецкимъ во главѣ. Это ученое общество, сначала помѣщенное въ Андреевскомъ монастырѣ, было переведено въ Чудовъ монастырь въ славяно-греческую школу, основанную при Михалѣ Феодоровичѣ. Въ нѣсколько иномъ духѣ велось преподаванiе западно-русскимъ ученымъ Симеономъ Полоцкимъ, воспитателемъ царскихъ дѣтей, которому было позволено открыть въ Заиконоспасскомъ монастырѣ школу для подъячихъ изъ приказа тайныхъ дѣлъ. Онъ неодобрительно относился къ греческому образованiю и старался проводить взгляды западно-европейскiе, часто въ ущербъ православнымъ русскимъ идеямъ. Такимъ образомъ, въ XVII вѣкѣ при Алексѣѣ Михайловичѣ началась борьба съ стариннымъ московскимъ мировоззрѣнiемъ. И въ области строительства такой борьбѣ помогать самъ царь, ко времени котораго относится много строений государственныхъ въ Москвѣ и окрестностяхъ. Нужно замѣтить, что Алексѣй Михайловичъ былъ очень расположенъ къ иностраннымъ офицерамъ и разнаго рода техникамъ и отвелъ для нихъ на Яузѣ особое мѣсто, которое начало называться Нѣмецкою Слободою. Здѣсь скоро появились кирки и костелы, архитектура которыхъ не могла такъ или иначе не импонировать стариннымъ москвичамъ. Независимо отъ этого, вкусъ москвичей къ западнымъ постройкамъ постепенно развивался. Москва видѣла, какъ самъ царь затѣваетъ такiя улучшенiя въ своемъ обиходѣ, какiя были не подъ силу русскимъ зодчимъ-техникамъ и требовали опыта и техническихъ знанiй мастеровъ, которые уже пережили Рафаэля, Микель-Анджело, Леонардо да Винчи, Коперника. Въ 1661 году по желанiю царя инженеръ Густавъ Декентинъ перестраиваетъ Столовую пазбу и великолѣпно укра-

шаетъ ее рѣзбой, золоченьемъ и живописью въ новомъ „заморскомъ“ вкусѣ. Подъ его наблюденіемъ работаетъ много поляковъ—рѣзчиковъ, привезенныхъ въ Москву въ Польскую войну 1654—1667 гг., которая имѣла большое значеніе для москвичей того времени: самъ царь и бояре познакомились съ западнымъ искусствомъ въ отнятыхъ у поляковъ городахъ. Отсюда было вызвано множество ремесленниковъ и художниковъ въ Москву, гдѣ они были причислены къ Оружейной Палатѣ, этому palais des arts Москвы XVII вѣка. Имъ были отданы въ науку русскіе ученики, которыхъ они были обязаны научить, что сами знаютъ. И мы замѣчаемъ съ этого времени очень интересную особенность въ декорацин „рѣзи“: московскую рѣзбу только по поверхности замѣнила фигурная нѣмецкая рѣзба, подобная горельефамъ. Эта рѣзба превращала деревянный брусь или каменную плиту въ хитрое сквозное сплетеніе различныхъ изображеній—образецъ той „рѣзи“, какую мы видѣли въ декорацин дубровицкаго храма, и техника которой была перенесена вообще на камень въ „бѣлокаменной рѣзи“ фронтоновъ и фризовъ. „Во всю зиму 1667—68 годовъ столяры и рѣзчики занимались рѣзнымъ дѣломъ, т. е. изготовленіемъ разныхъ деревянныхъ украшеній и орнаментовъ на все зданіе Коломенскаго дворца, какъ внутри, такъ и снаружи. Главнымъ мастеромъ этихъ работъ и самымъ искуснымъ былъ старецъ (монахъ) Арсеній, выѣхавшій, кажется, изъ Бѣлоруссін или изъ Кіева. Изъ бѣлорусскихъ-же городовъ были взяты и другіе не менѣе искусные мастера....., которые сначала работали у патр. Никона въ Воскресенскомъ монастырѣ, Новомъ Іерусалимѣ, и въ 1667 г. переведены въ Москву для работъ въ Коломенскомъ и Измайловскомъ дворцахъ. При этомъ изъ монастыря взяты были и „двѣ книги мастерскіе къ рѣзному дѣлу въ лицахъ“, вѣроятно, нѣмецкія съ гравюрами“ ¹⁾. Однако не одни декораторы были въ числѣ дворцовыхъ мастеровъ. „Среди рѣзчиковъ Оружейной Палаты, несомнѣнно, находились лица, знакомыя одновременно съ архитектурнымъ дѣломъ. Въ 1699 году дѣлали рѣзную кровать царевичу Алексѣю Петровичу „архитектурнаго дѣла мастеръ Георгъ Вилимъ Дигеннъ да

¹⁾ Забѣлинъ, цит. Соч. стр. 59, 62, 130, 446 и сл.

живописецъ Янъ Тютюкорень“. Штатъ рѣзчиковъ, повидимому, постоянно измѣнялся. Отпускались Витебскіе „бѣлорусскіе и польскіе“ мастера, выписывались „иноземцы Анбурской земли“ и др., вносящіе свой цѣховой навыкъ и рисунчатые матеріалы въ общій разсадникъ московскаго искусства, какимъ являлась Оружейная Палата. Поскольку сильно отражался этотъ коллективный матеріалъ (въ гравюрахъ и книгахъ, повидимому не моложе XVI вѣка) на различныхъ работахъ, достаточно указать на Палатное письмо въ иконахъ царскихъ мастеровъ, тракующее все тѣ-же элементы декорацій „нѣмецкаго ренессанса“ ¹⁾.

Итакъ, во второй половинѣ XVII вѣка само московское правительство сознавало недостатокъ техническаго умѣнья у своихъ туземныхъ мастеровъ и обращалось къ иностранцамъ съ одной стороны и къ малороссамъ—съ другой.

Послѣ всего сказаннаго намъ остается обратиться къ западной современной архитектурѣ и посмотрѣть, какія цѣли она преслѣдовала, что-бы опредѣлить характеръ вліянія на московское зодчество чрезъ иностранныхъ мастеровъ.

Въ то время западная и южная Европа уже пережили бурное начало эпохи Ренессанса, которая наложила свою столь замѣтную печать на всю культурную жизнь. Я не буду говорить о томъ, что эта эпоха въ исторіи искусства заявила себя сравнительно съ средневѣковьемъ стремленіемъ къ нагой правдѣ, къ оживленію мертвой формы антиковъ. Дю-Прель совершенно вѣрно замѣчаетъ: „самый глубокий почитатель классической древности не можетъ не сознавать, что скульптура Ренессанса, проникнутая средневѣковой задумчивостью, шагнула дальше древней. Внешней красоты образа, въ такой мѣрѣ, какъ умѣлъ ее передавать рѣзецъ греческихъ художниковъ, Ренессансъ не достигъ, да врядъ-ли она достигнута и нами; но вдохнуть мертвому камню не только живую, но и чувствующую душу, эту задачу, неразрѣшенную древними, пластика и живопись вновь возродившихся искусства разрѣшили съ поразительнымъ успѣхомъ“ ²⁾.

Строгую серьезность, неподвижность классиковъ художники Ренессанса пытались оживить, расцвѣтить, сдѣлать

¹⁾ Грабарь, VIII, 426, прим. 2.

²⁾ Dü-Preil „Unter Tannen u. Pinien“, Berlin, 1875, s. 197.

мягкой, жпзненной. Только этимъ и можно объяснить, что Ренессансъ навязывалъ языческія формы христіанству.

Мы обратимся къ нѣмецкимъ формамъ Ренессанса, которыя географически были ближе къ тогдашней Руси во всѣхъ отношеніяхъ. Итальянскіе художники Ренессанса, доходившіе до предѣловъ Польши, скоро познакомили своихъ нѣмецкихъ собратій съ созданіями своего учителя—знаменитаго Брунелеско. Однако культурно бытовой и художественный консерватизмъ нѣмцевъ слишкомъ подозрительно отнесся къ легкимъ, изящнымъ формамъ итальянскаго Ренессанса. Строгая готическая стрѣлка съ тяжелыми архитектурными деталями внутри зданія, которыя давили своей логичностью и простотой, была вполне въ духѣ тяжелаго суроваго нѣмца. Онъ не могъ совершенно отказаться отъ своей готики. И мы видимъ, что въ XVI—XVII вѣкахъ, вѣкахъ развитія идей Ренессанса, Германія принимаетъ участіе во всеобщемъ движеніи, но съ своеобразнымъ оттѣнкомъ. Основа архитектуры осталась прежняя—готическая, только къ этой основѣ итальянскіе художники и архитекторы добавили декоративный элементъ, просторъ которому представлялся плоскими и пустыми фасадами готическаго стиля. Такова, напр., Kilianskirche въ Heilbronn'ѣ 1510—29 гг. ¹⁾, въ которой очень ясно выступаетъ это смѣшеніе стариннаго готика съ декоративными формами итальянскаго Ренессанса. Однако заимствованіе послѣднихъ не могло быть непосредственнымъ. Къ изящнымъ, вычурнымъ украшеніямъ на архитектурныхъ формахъ склонили нѣмцевъ развитія въ концѣ готической эпохи ручныя кустарныя работы. Комнатную обстановку, утварь нѣмецкіе кустари оживляли своей вычурной, фигурной рѣзбой, принципіи которой—*рельефность* и былъ мостомъ, чрезъ который декоративная техника итальянскаго Ренессанса начала быстро завоевывать общія симпатіи. Постепенно съ легкой руки итальянцевъ нѣмецкіе архитекторы начинаютъ развивать не конструктивную технику, которая была главной задачей ихъ сооружений въ готическую эпоху, а способы украшенія внѣшности и внутренности зданій. Готика все еще сказывается въ стремленіи въ высоту, въ длинныхъ, узкихъ, стройныхъ отношеніяхъ, въ уменьше-

¹⁾ Emmer „Illustr. Kunstgeschichte“, Berlin, ss. 471, 478.

ни стѣнныхъ массъ, въ крупныхъ крышахъ и высокихъ фронтонахъ. Но уже очень сильно сказывается стремление сдѣлать строеніе шире и просторнѣе, этажи становятся ниже. вмѣстѣ съ тѣмъ, постепенно сглаживается внутренняя связь между архитектурикой и собственно украшеніемъ зданія. Въ декорации мы уже не видимъ классичности, опредѣленности. Все опредѣляется фантазіей: есть пустое мѣсто на фасѣ, значить, здѣсь должно помѣстить какое-нибудь украшеніе. Отсюда получалась механическая связь между архитектурой и декорацией. Нѣмецкій Ренессансъ устремилъ все свое вниманіе на отдѣлку мелкихъ деталей: порталовъ, балконовъ и пр. Онъ старается выдвинуть ихъ изъ всей архитектурной массы, подчеркнуть ихъ вычурность, изящество, создать эффектъ сказки... Столбы ставятся на высокіе постаменты, испещряются желобками, скульптурой. Соединяются архивольтами, и аркады дѣлаются необходимой архитектурной деталью, но помѣщаются эти аркады и террасы чаще внутри двора, какъ, напр., въ Монетномъ дворѣ въ Мюнхенѣ ¹⁾. Но при всемъ томъ какъ-то не видно красоты. Замѣтно, что строитель хочетъ достигнуть живописнаго дѣйствія чрезъ сопоставленіе неравныхъ, противоположныхъ массъ. Наряду съ громадными мало или просто расчлененными стѣнными плоскостями мы видимъ богато украшенныя части, напр., на гладкой стѣнѣ какъ-бы привѣшанъ фонарь или фронтонъ съ причудливымъ уборомъ скульптурой и живописью. Къ стѣнамъ приставляются лѣстницы. Особенно украшаются створки дверей, чаще встрѣчаются круглосводчатая съ нишевыми покрытіями, съ фронтонными наставками. Ниши, пилястры, карнизы и фигурные мотивы пестрятъ на стѣнахъ. Появляются картуши, раковины, ими особенно убиваютъ фронтонъ, который занимаетъ главное мѣсто во всемъ нѣмецкомъ зодчествѣ Ренессанса. Форма его, подъ вліяніемъ требованій итальянскаго Ренессанса, отлична отъ фронтоновъ готическихъ. Правда, фронтонъ Ренессанса заимствуетъ у поздняго готика лѣстницеобразные уступы, но форму уступовъ прямолинейную, стрѣльчатую замѣняетъ криволинейной. Кромѣ того, плоскость фронтона расчленяется горизонтально и отвѣсно криволинейными-же мотивами. И нужно

¹⁾ Springer „Kunstgeschichte“, Leipzig, 1909, s. 207.

сказать, что фронтонъ не связывается органически съ архитектурой зданія, представляется совершенно самостоятельной декоративной деталью. Балконы также относительно, условно связаны съ цѣлымъ зданіемъ. Плоскіе столбы и полуколонны съ римскими капителями; карнизы и украшенія изъ цвѣточныхъ гирляндъ; листья; странныя фигуры, челоуѣка и животныхъ; обелиски или выпуклыя украшенія полукруглыя своды или плоскіе изломы надъ окнами; готическіе столбики для перилъ.

Нѣмецкій Ренессансъ прежде всего живописенъ; его созданія нарядны и привлекательны, производятъ сильное впечатлѣніе своимъ богатымъ убранствомъ. Пестрота, цвѣтн- стость. Входитъ въ моду живопись по фасадному полю.

Типичнымъ образцомъ нѣмецкаго Ренессанса XVI—XVII вѣ- ковъ справедливо считается дворецъ герцога Отто Генриха въ Гейдельбергскомъ замкѣ, который относится къ пятидесятымъ годамъ XVI столѣтія (1556—59). Традиція приписы- ваетъ его вкусамъ и рукамъ Kaspar Fischer и Jacob Heyder'a. Нѣтъ надобности описывать подробно этотъ замѣчательный памятникъ. Достаточно бѣглаго взгляда на его передній фа- садъ, что-бы замѣтить все тѣ особенности нѣмецкаго Ренес- санса, о которыхъ мы говорили. Округлый порталъ и слиш- комъ богатый декоративный коверъ сразу переносятъ насъ отъ высокихъ, симметричныхъ въ цѣломъ и деталяхъ ступль- чатыхъ зданій готика въ фантастичную страну беззаботнаго, нерасчетливаго лацарони. И прежде всего при взглядѣ на фасадъ дворца бросается слѣдующая особенность. Весь пе- редній фасадъ симметрично расчлененъ горизонтально и вертикально посредствомъ карнизовъ, пилястровъ и полу- колоннъ съ іоническими капителями. Каждой архитектурной детали на одной сторонѣ соответствуетъ такая-же деталь на другой: пилястру—пилястръ, фризу—фризъ, нишъ—ниша и т. д. Но присмотримся ближе и мы замѣтимъ, что при та- кой архитектурной симметричности наблюдается полная де- коративная асимметрия. Передъ нами—часть верхняго этажа, заключенная въ итальянскія іоническія желобчатыя полу- колонны съ карнизомъ. Оба окна имѣютъ фронтончики; но каждый фронтончикъ имѣетъ свой отличный рисунокъ и орнаментъ. Далѣе, каждое окно имѣетъ фризъ, но каждый фризъ декорированъ различно. Каждое окно дѣлится верти-

кальнымъ плоскимъ столбомъ съ человѣческой полуфигурой на вазообразной подставкѣ, но каждый столбъ имѣеть свою отличную фигуру и свой отличный постаментъ. Итакъ—все. Тожественныхъ декорацій мы не найдемъ въ фасадѣ гейдельбергскаго дворца. Причина такой декоративной асимметрии для насъ будетъ ясна, если мы вспомнимъ, что говорили раньше. Ренессансъ тѣмъ именно и отличается отъ готиковъ, что сторонится сухихъ логическихъ построеній. Вся его цѣль въ томъ, что-бы подѣйствовать на фантазію, воображеніе зрителя, заставить его красивой въ отдѣльности деталью почувствовать живописность, изящество всего зданія. И конечно художникъ не достигъ-бы своей цѣли, если бы, напр., всѣ окна украсилъ тожественными декораціями. Нужно—не утомить зрителя однообразными мотивами, а вызвать въ немъ живое, игривое настроеніе. Этому блестяще достигали художники-зодчіе нѣмецкаго Ренессанса асимметричной декорировкой.

Отмѣченныя нами особенности нѣмецкаго Ренессанса къ концу XVI вѣка завоевали въ Германіи симпатіи не однихъ частныхъ лицъ. Мы видимъ, что съ начала XVII вѣка многіе городскіе муниципалитеты въ этомъ стилѣ строятъ и обновляютъ городскія зданія. Такова ратуша въ Бременѣ, фасады которой Luder von Bentheim раздѣлялъ въ 1608—13 годахъ въ стилѣ Ренессансъ. Мы видимъ здѣсь высокіе фигурные фронтоны, баллюстраду на крышномъ карнизѣ съ статуями, фасадную декорировку, террасу на высокихъ аркадахъ.

Всѣ эти особенности нѣмецкаго Ренессанса мы видѣли въ архитектурныхъ деталяхъ московскихъ церквей конца XVII вѣка. И мы можемъ говорить о вліяніи здѣсь, потому-что имѣемъ возможность опредѣленно констатировать появленіе въ нашей храмовой архитектурѣ конца XVII вѣка открытой ходовой террасы, аркады, причудливыхъ „разрѣзныхъ“ фронтоновъ, люкарнъ, восьмиугольныхъ оконъ башни, богатѣйшаго орнамента и пр. особенностей нѣмецкаго Ренессанса.

Намъ могутъ возразить вопросомъ: откуда-же появился крещатый планъ большинства московскихъ храмовъ стиля „ренессансъ“,—планъ, котораго дотогѣ не знало московское зодчество?

Можно, конечно, предположить, что московскіе зодчіе переняли этотъ плановой пріемъ у итальянскихъ архитекторовъ

XV вѣка, т. е. эпохи Ренессансъ, Браманте и Джулиано Сангалло; первый выстроилъ въ Миланѣ церковь Maria delle Grazie, второй—въ Prato—церковь Maria delle Grazie. Обѣ церкви имѣють крещатые планы. ¹⁾ Но думается, что такое предположеніе неосновательно. Выше мы говорили, что Московія XVII вѣка была поставлена подъ вліяніе запада и юга Украины. Это вліяніе сказалось не только на умственномъ кругозорѣ того времени, но оставило свои слѣды на московскомъ храмовомъ зодчествѣ. Я разумѣю здѣсь прежде всего церковь Богоявленія въ московскомъ Богоявленскомъ монастырѣ, въ которомъ помѣщалась греко-латинская школа братьевъ Лихудовъ. Отдѣлку этой церкви въ стилѣ „ренессансъ“ принято относить къ 1693—96 годамъ. ²⁾ Въ верхнемъ этажѣ этой типичной выразительницы идеи новаго стиля мы видимъ между релігиозными скульптурами изображеніе „Богоявленія“ украинскаго типа, извѣстное подъ именемъ „Коронованія Богоматери“. Эта скульптура служитъ лучшимъ подтвержденіемъ нашей мысли о вліяніи украинской архитектуры на московскую XVII вѣка. И особенно интересно для насъ, что первыя московскія церкви стиля „ренессансъ“—Иосифа Царевича въ Измайловѣ (1678) и Покрова Пр. Богородицы въ московскомъ Новодѣвичьемъ монастырѣ (1688) имѣють украинское традиціонное „трехглавіе“ при вытянутомъ „трочастыи“ плана. Блестящимъ представителемъ такого планового приѣма на Украинѣ служитъ соборъ въ Ромнахъ Полтавской губ. Три барочныхъ купола возвышаются въ направленіи съ запада на востокъ надъ притворомъ, средней частью и алтарной апсидой. Возможно, что такія тянутыя пропорціи въ длину плана пришлись по вкусу москвичамъ, потому-что напоминали общее теремное строеніе. Кромѣ такого, какъ-бы базиличнаго, типа, на Украинѣ встрѣчаются крещатые планы храмовъ,—напр. церковь въ Судовцахъ Летичскаго у. Подольской губ., которую принято относить къ началу XVII вѣка. На первый взглядъ кажется правдоподобнымъ, что московскій Ренессансъ заимствовалъ крещатый планъ у малорусскихъ церквей того-же типа. Однако возможность прямого заимствованія опровер-

¹⁾ Ethner, ss. 415, 429.

²⁾ Грабарь, VII, 456.

гается плановымъ приѣмомъ Борисоглѣбской церкви села Зюзино Московскаго уѣзда отъ 1688 г. Эта трехглавая церковь при вытянутомъ „троечастыи“, на подклѣтѣ имѣеть въ центрѣ съ сѣвера и юга гранныя аспиды, которыя придали ей видъ неравноконечнаго креста; вѣтви креста неодинаковы по своей ширинѣ, на нихъ водруженъ широкій восьмерикъ, подобно деревянной церкви въ монастырѣ Александра Кушитскаго Вологодской губ. Мнѣ лично кажется, что такой конструктивный приѣмъ съ апсидами на сѣверѣ и югѣ. плана преслѣдуетъ цѣли самыя простыя: широкій восьмерикъ на длинномъ и узкомъ „троечастыи“ не можетъ быть особенно прочнымъ и устойчивымъ. Необходимы контрфорсы съ боковъ, что-бы діагональныя грани восьмерика опирались не на двѣ стороны прямоугольника, а на перекрестье. Это обстоятельство и позволяетъ разсматривать церковь въ селѣ Зюзино, какъ переходную форму отъ украинскаго „троечастыя“ къ крещатому плану большинства московскихъ храмовъ стиля „ренессансъ“. Если-бы этой церкви не существовало, или если-бы она была обычной крещатой формы, а не формы неравноконечнаго креста, то мы имѣли-бы право сказать, что московскіе зодчіе XVII вѣка скопировали крещатый планъ украинскихъ церквей. Такимъ образомъ, храмовой планъ въ формѣ креста, который мы встрѣчаемъ въ позднѣйшихъ церквахъ эпохи московскаго „ренессанса“,—Дубровицкой церкви, церкви Спаса въ селѣ Уборы Звенигородскаго у., Крестовоздвиженской церкви на Воздвиженкѣ въ Москвѣ и пр. есть творчество московскихъ зодчихъ, которые никакъ не могли отказаться отъ традиціи—придавать монументальный видъ храму, чего именно и не доставало украинскимъ „трехчастнымъ“ церквамъ.

Итакъ московскій „ренессансъ“ созданъ подъ иноземными вліяніями: Западъ далъ ему декоративныя мотивы, а Украина—плановой приѣмъ.

Въ заключеніе настоящаго краткаго обзора я позволю себѣ обратить вниманіе Ученаго Собранія на то, что стиль „ренессансъ“ свое главное выраженіе нашель въ колокольняхъ и въ монастырскихъ трапезныхъ. Я буду кратокъ: Исторія колокольной у насъ на Руси вообще очень любопытна. Въ недоброй часъ въ умахъ современниковъ патр. Никона создалось рѣшеніе: „шатровыхъ церквей не строить“

а „строить по чину правильнаго и уставнаго законоположенія, какъ о семь правила и уставъ церковный повелѣвають“, т. е. „строить по правиламъ свв. апостоль и свв. отецъ о пяти верхахъ, а не шатромъ“. ¹⁾ Всѣ преемники патр. Никона вплоть до блюстителя патриаршаго престола Стефана Яворскаго запрещали строить каменные и деревянныя церкви шатромъ. Но русское искусство, создавшее замѣчательный храмъ Василя Блаженнаго (Покровскій соборъ), на которомъ сказались всѣ лучшія формы самобытнаго русскаго-деревяннаго храмоваго зодчества съвера, не могло по чисто психологическимъ основаніямъ забыть свой перль-шатеръ. И „козломъ отпущенія“ явились колокольни, на которыя не простирался протестъ противъ шатроваго покрытія. Новгородско-псковскій типъ звонницъ не привился Москвѣ. Здѣсь возникли чудные шатры съ колоколами, на которые московскій „ренессансъ“ и обратилъ свое особое вниманіе. Нѣтъ нужды много говорить объ этомъ, достаточно вспомнить, напр. колокольню московскаго Новодѣвичьяго монастыря.

Но еще изящнѣе, причудливѣе, хочется сказать—наряднѣе—наши монастырскія трапезныя, которыя, несомнѣнно, своимъ прототипомъ имѣютъ прирубы деревянныхъ церквей куда обычно собирались богомольцы въ ожиданіи богослуженія въ зимнюю стужу и непогоду, приходившіе за десятки верстъ. Для насъ особенный интересъ, конечно, имѣеть въ данномъ случаѣ трапезная нашей Сергіевой Лавры, которая изъ всѣхъ московскихъ трапезныхъ наиболѣе близка по своей внѣшней отдѣлкѣ и архитектурнымъ деталямъ къ церкви Николы Большой крестъ. Сходство это сказывается въ закомарахъ—кокошникахъ, изящныхъ порталахъ крылецъ съ вычурными разнѣжными фронтонами, въ двойныхъ висячихъ аркахъ и открытой ходовой террасѣ съ баллюстрадой. Только нѣмецкая раскраска фасадныхъ площадей и граненая поверхность камня, подобно Трапезной Симонова монастыря (1677), отличаютъ нашу трапезную отъ церкви Николы Большой Крестъ. И очень возможно, что строителями здѣсь были тѣ-же мастера изъ Оружейной Палаты, которыхъ приглашали къ себѣ „московскіе гости“—купцы Филатьевы.

Н. Протасовъ.

¹⁾ Покровскій „Памятн. христ. архитектуры“, СПб. 1910, стр. 75; Грабарь, VIII, 100.