

ганъ у парижскаго «Яра». Личная жизнь была бы такъ же полна и пріятна, а потустороннихъ хлопотъ было бы меньше.

Но это — о внутренней значимости романа. Написанъ же онъ, повторяю, очень хорошо, легко, пріятно и занятно.

Мих. Ос.

Русское барокко.

Недавно вышедшій сборникъ статей московскихъ историковъ искусства *) касается вопросовъ столь важныхъ — не только съ точки зрѣнія русскаго искусства, но и русской исторіи вообще, — что можно и должно остановиться на немъ подробнѣе и внимательнѣе разобрать какъ тенденціи его авторовъ, такъ и тѣ факты, на которыхъ эти тенденціи основаны и которые ихъ подтверждаютъ или нѣтъ. Основной вопросъ, интересующій составителей сборника, вопросъ, изъ котораго сами собою вытекаютъ остальные вопросы, можно формулировать такъ: имѣло-ли древне-русское искусство свое барокко? Привело-ли его собственное стилистическое развитіе къ созданію формъ аналогичныхъ тѣмъ, что получили преобладаніе на Западѣ во второй половинѣ XVI-го и въ XVII вѣкѣ? Если да, то въ какомъ именно отношеніи находятся эти формы съ формами европейскаго барокко, нахлынувшими въ Россію въ теченіе слѣдующаго столѣтія? Подготовили-ли ихъ онѣ? Есть-ли что-либо такое въ архитектурѣ и живописи допетровской Москвы, что заставляетъ предвкушать Антропова и Левицкаго, Баженова и Растрелли? Или московская Россія рѣшительно отдѣлена отъ петербургской рѣзкой, перепреступаемой чертой?

Родство этихъ вопросовъ съ тѣми, что такъ долго волновали русскую исторіографію и русскую общественную мысль ясно съ перваго взгляда. Реформа Петра снисккомъ упорно понималась, какъ неподготовленный и произвольный переворотъ, чтобы протягиваемая тенденція не пожелала вовсе зачеркнуть значеніе этой реформы. Раздѣляютъ тенденцію эту и большинство участниковъ сборника, о которомъ идетъ рѣчь. Напрасно, въ предисловіи, заявляетъ его редакторъ, что «противорѣчія авторовъ статей — обдуманная цѣль изданія». Собственная его замѣтка принципиальныхъ вопросовъ не касается, противорѣчить-же указанной тенденціи только одна статья. Авторы остальныхъ стараются всячески показать, что между XVII и XVIII вѣкомъ никакой пропасти нѣтъ, что архитектура и живопись времени Алексѣя Михайловича являетъ полный прообразъ архитектуры и живописи эпохи Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны. Тамъ, гдѣ усматривали разрывъ, они видятъ только эволюцію.

Ученіе это соблазнительно и очень понятно, что составители сборника соблазнились имъ. Мы увидимъ, однако, что они врядъ-ли его до-

*) «Барокко въ Россіи». Сборникъ статей подъ редакціей профессора А. И. Некрасова. Государственная Академія Художественныхъ Наукъ. Москва. 1926.

казали и что на пути къ доказательству его встрѣчаются существенныя препятствія. Но важнѣй этихъ препятствій, важнѣе фактовъ, которые можно такъ или иначе истолковать, самыя принципы истолкованія и точность ихъ первоначальной формулировки. Одно дѣло проникновеніе въ Россію уже въ XVII или даже въ XVI вѣкѣ западныхъ барочныхъ формъ, и совсѣмъ другое — созданіе своего барокко, какъ результата мѣстнаго развитія. Въ первомъ не сомнѣвается никто, второе требуетъ доказательства. Дѣйствительно-ли развитіе московской иконописи и архитектуры было параллельно западно-европейскому архитектурному и живописному развитію? Правда-ли, что Симонъ Ушаковъ, не только хронологически, но и въ болѣе глубокомъ смыслѣ, — современникъ Рембрандта? Послѣ всего, что говорятъ авторы статей, да на это все-таки не отвѣтишь. Если-бы они были правы, у мастеровъ XVIII вѣка можно было-бы разумѣться найти какіе-нибудь пережитки предыдущаго русскаго развитія. Между тѣмъ попытки ихъ отыскать предпринятыя недавно въ интересной книжкѣ Н. Кожина «Памятникъ русской псевдоготики» и въ брошюрѣ А. Сидорова о «Русскихъ портретистахъ XVIII вѣка» остались безуспѣшны или привели къ аналогіямъ слишкомъ расплывчатымъ, такъ что составители сборника къ этимъ доводамъ уже не прибѣгаютъ, хоть и ссылаются иногда на нихъ. Собственные ихъ доводы сводятся къ примѣненію тѣхъ характеризующихъ терминовъ, что выработаны западнымъ искусствовѣдѣніемъ для опредѣленія западнаго барокко, къ художественнымъ памятникамъ московскаго XVII вѣка. Посмотримъ удачно-ли они примѣнены.

Сборникъ открывается статьей В. В. Згуры «Проблема возникновенія барокко въ Россіи». Авторъ ея видитъ черты барочнаго стиля не только въ такъ называемыхъ Нарышкинскихъ церквахъ, построенныхъ въ самомъ концѣ XVII вѣка (главный ихъ образецъ — знаменитый храмъ Покрова Богородицы въ Филяхъ), но и по крайней мѣрѣ на полстолѣтіе раньше въ такихъ постройкахъ, какъ церковь Николы на Берсеневкѣ въ Москвѣ или церковь Троицкаго монастыря въ Муромѣ. Однако признаки, которыми онъ характеризуетъ этотъ стиль всѣ сводятся къ одному: къ болѣе или менѣе богатой, пестрой, мелкочленистой и разсчитывающей на свѣтотѣнь декорировки фасада. Онъ указываетъ самъ, что въ тектоникѣ, какъ и въ организациіи внутренняго пространства, чертъ барокко указать нельзя. Но тогда возразимъ ему, что описываемая имъ декорация фасада напоминаетъ скорѣй нѣкоторыя романскія (и владиміро-суздальскія) церкви или еще больше то, что называется обычно нѣмецкимъ ренессансомъ, чѣмъ итальянское, французское или болѣе позднее нѣмецкое барокко. Къ декорации этой могутъ быть привлечены западные барочные мотивы; сама она барочнаго стиля отнюдь не составляетъ. Въдѣ не только зданіе въ цѣломъ здѣсь не приходитъ въ движеніе, не умножаетъ своихъ осей, со всѣхъ сторонъ не разрываетъ плоскость, но всему этому не подвергается даже и его фасадъ. Декоративное-же обогащеніе поверхности можетъ явиться принадлежностью барокко, но не составляло никогда его необходимаго стилистическаго признака.

Впрочемъ въ Нарышкинскихъ церквахъ, т. е. въ наиболѣе своеобразномъ созданіи русской архитектуры конца XVII вѣка, и самая декорация не имѣетъ барочнаго характера. Это очень хорошо виднѣтъ Н. И. Бруновъ въ своей статьѣ «Къ вопросу о такъ называемомъ русскомъ барокко», самой убѣдительною и самой талантливою изъ статей сборника. Церковь въ Филяхъ, по его мнѣнію, вовсе лишена какихъ-бы то ни было барочныхъ чертъ; и это несмотря на то, что ея композиціонная идея позаимствована изъ западнаго барокко. Идея эта оказывается рѣшительно перетолкованной на русской ладъ. Прообразъ Нарышкинскихъ церквей, по Брунову, слѣдуетъ искать въ шатровыхъ храмахъ XVI вѣка, вродѣ Коломенской Вознесенской церкви или церкви Спаса Преображенія въ селѣ Островѣ подъ Москвою. Правда, почти полтора столѣтія отдѣляютъ шатровыя церкви отъ Нарышкинскихъ, но тамъ и тутъ наблюдаются тѣ-же принципы. (вертикализмъ, центрирующая композиція) характерныя для московской архитектуры и скорѣй аналогичныя духу западной готики, чѣмъ духу западнаго барокко. Именно эти принципы и одержали въ Нарышкинскихъ церквахъ побѣду надъ всѣми заимствованиями извнѣ. Прекрасная церковь въ Филяхъ въ современномъ или предшествующемъ ей европейскомъ искусствѣ не имѣетъ ни аналогій, ни образцовъ. Если, пользуясь остроумнымъ сравненіемъ Брунова, въ башнѣ Майнскаго собора, достроенной архитекторомъ XVIII вѣка, барокко побѣдило готику, то здѣсь, подъ Москвою, иное, исконно русское, можетъ быть, архитектурное чувство не только подчинило себѣ барокко, но и уничтожило всѣ его слѣды.

Правда, церковь, о которой идетъ рѣчь, въ органичности своей единственна; архитектурное чувство, сказавшееся въ ней, ни раньше, ни теперь не стало архитектурнымъ стилемъ. Всюду въ остальныхъ постройкахъ XVII вѣка можно найти чужеродныя частности, декоративныя мотивы и приемы тѣмъ или инымъ путемъ пришедшіе изъ западнаго барокко. Но эти мотивы и приемы остаются въ области декорации. Если-же мы наталкиваемся въ Москвѣ на чисто-барочную архитектуру, то это архитектура цѣликомъ заимствованная, столь же нерусская по своему происхожденію и существу, какъ Смольный Институтъ или Академія Художествъ. Этимъ первымъ проникновеніемъ въ Москву западнаго барокко, какъ цѣлостной системы формъ, занимается А. И. Некрасовъ въ своей статьѣ «О началѣ барокко въ русской архитектурѣ XVIII вѣка». Зданія, о которыхъ онъ говоритъ, просто на просто построены западными зодчими, какъ напримѣръ, главное, Дубровицкая церковь 1790 - хъ годовъ, шведскимъ архитекторомъ Тессиномъ младшимъ, ученикомъ Бернини. Въ исполненіи чужеземныхъ проектовъ можетъ иногда чувствоваться русская рука; никакой стилистической переработки они тѣмъ не менѣе не подверглись. Въ Москвѣ XVII вѣка есть двѣ категоріи палатъ и церквей: русскія — тогда, за исключеніемъ частныхъ декораций, въ нихъ нѣтъ никакихъ барочныхъ чертъ; барочныя — тогда, кромѣ неловкостей постройки, въ нихъ нѣтъ ничего русскаго.

Формула эта годна не для одной архитектуры; ее легко распро-

сранивъ на живопись. Когда А. Н. Грегъ въ непріязательной, но не лишенной предвзятости статьѣ, говоритъ о «Барокко въ русской живописи XVIII вѣка», мы не усматриваемъ въ этомъ барокко ничего специфическаго, никакого русскаго оттѣнка. Когда-же два другіе автора, М. В. Алпатовъ и Г. В. Жидковъ, пытаются указать намъ въ школѣ Ушакова, въ поздней иконописи и стѣнописи, самостоятельное развитіе въ сторону формъ барокко, они или смѣшиваютъ понятія или не доказываютъ своихъ положеній. Согласимся, что начиная съ XIV вѣка византійское искусство претерпѣло измѣненія, аналогичныя развитію западнаго барокко и отразившіяся у насъ; этимъ еще вовсе не доказано наличие русскаго барокко. Все, что оба изслѣдователя хотятъ за него выдать—или ослабленное наслѣдіе Византіи, или безпомощное подражаніе Западу. «Реализмъ» Ушакова и европейскія претензіи парсунаго письма — явленія одного порядка. Потребность передать видимость, изобразить, создать иллюзію подлиннаго предмета, можетъ разложить стиль — и она уничтожила русскую иконопись, — но сама не является необходимой принадлежностью какого-либо иного стиля. Русская живопись въ XVII вѣкѣ, такъ же какъ архитектура, не создаетъ собственнаго барокко; она только заимствуетъ изъ западнаго нѣсколько декоративныхъ формъ и одно сопутствующее обстоятельство: умѣніе такъ написать, чтобы было «вѣрно» и «похоже». Этимъ она подготавливаетъ то полное подчиненіе Европѣ, которое будетъ характеризовать слѣдующее столѣтіе. Ей суждено пріобщиться цѣлостному стилю, но чужому, а не своему.

Конечно, русская живопись и въ XVII и въ XVIII вѣкѣ отличается отъ западной; отличій этихъ, однако, становится все меньше и меньше, настаивать на нихъ, какъ это дѣлаютъ оба автора, — оснований нѣтъ. Вѣдь отличія эти совсѣмъ не такія, какъ скажемъ, между испанской и голландской живописью эпохи Веласкеса и Хальса. Тутъ не національныя разновидности одного и того - же стиля, а въ XVII вѣкѣ — попытки научиться чужому и постепенная потеря своего, въ XVIII-омъ, послѣ усвоенія чужого, — полупровинціальный, полунаціональный налетъ на этомъ чужомъ, до измѣненія стиля не доходящій и цѣлостныхъ формъ не образующій. Г. В. Жидковъ разсуждаетъ приблизительно такъ: рококо и классицизмъ появляются въ Россіи тогда-же, когда и въ Европѣ; барокко, превосходящее ихъ своей длительностью и значеніемъ, не можетъ занимать въ русскомъ искусствѣ меньше мѣста чѣмъ они; слѣдовательно оно существовало въ немъ до XVIII вѣка. Этой ребяческой попыткѣ навязать свою логику исторіи слѣдуетъ прежде всего противопоставить тотъ фактъ, что ни рококо, ни классицизмъ не были русскими явленіями и значить неизвѣстно почему имъ должно было предшествовать русское барокко. Мы скажемъ наоборотъ: если въ Левицкомъ и Боровиковскомъ, какъ въ художникахъ, такъ мало русскихъ чертъ, то это потому, что ихъ искусство не обязательно ничѣмъ мѣстному, русскому развитію. Мы поймаемъ на словѣ противорѣчащаго себѣ М. В. Алпатова: «конецъ ей (живописи) положили общія историческія условія, сдѣлавшія невозможнымъ дальнѣйшее изолированное развитіе русской культуры». Такъ значитъ рус-

ское и западное искусство были разобщены въ своемъ развитіи? Въ этомъ все дѣло.

Западнаго вліянія въ допетровской Россіи не станеть отрицать никто. Здѣсь участники сборника только прибавили нѣсколько штриховъ къ давно нарисованной картинѣ. Но доказать параллелизмъ Западу въ развитіи русскаго искусства имъ не удалось. Европеизація Россіи при Петрѣ была подготовлена давнимъ вліяніемъ Европы, но въ русскомъ искусствѣ до Петра не было ничего такого, что могло сдѣлать эту европеизацію органической. Она была не черезчуръ насильственна; наоборотъ — черезчуръ легка. Слишкомъ легко было привить Россіи уже знакомый ей чужеземный стиль, разъ она своего собственнаго стиля не сохранила, а въ самомъ строгомъ смыслѣ, въ смыслѣ связнаго развитія, послѣдовательнаго обнаруженія одного и того же скрытаго единства, быть можетъ никогда и не создала. Во всякомъ случаѣ, даже не предрѣшая вопроса о томъ, существуетъ-ли вполнѣ единое и пѣльное русское искусство, можно утверждать, что ни въ Кіевѣ, ни въ Новгородѣ, ни во Владимірѣ, ни въ Москвѣ то, что имъ было создано не было ни родственно, ни въ своемъ развитіи параллельно тому, что создавалось одновременно на Западѣ. Потому-то и оказался Петербургъ неизбѣженъ въ русской исторіи и необходимъ для русскаго искусства. Если-бы существовалъ развивающійся въ согласіи съ европейскимъ русскій художественный стиль, такой какимъ можно вообразить себѣ русское барокко, — русское искусство отъ Левицкаго до Врубеля и до сего дня было-бы не тѣмъ, чѣмъ оно было; русская культура была-бы не тѣмъ, чѣмъ она была. Но составители сборника кажется сами усомнились въ истинности своихъ построеній. Свою книгу они назвали иначе, чѣмъ они могли-бы ее назвать. Они назвали ее такъ, какъ будто согласны и они, что русскаго барокко не было, а было только **барокко въ Россіи**, какъ будто преклоняются и они на дѣлѣ передъ тѣмъ, что оспариваютъ въ теоріи.

В. Вейдле.

Воспоминанія и думы Н. П. Кондакова. *Приложеніе къ сборнику «Seminarium Kondakovianum».* Прага. 1927 г. Стр. 79.

Академикъ Н. П. Кондаковъ, скончавшійся два года тому назадъ въ Прагѣ, крупнѣйшій ученый, открывшій широкіе новые горизонты въ исторіи художественной культуры древней Руси и вообще восточной Европы, производилъ сильнѣйшее впечатлѣніе на всѣхъ, кто съ нимъ соприкасался, не только обширностью и глубиной познаній въ области его специальности, но и всей своей личностью, отмѣченной печатью рѣзко выраженаго духовнаго своеобразія. Въ складѣ его ума и характера, въ его подходѣ къ явленіямъ окружающей жизни было нѣчто, напоминающее М. Е. Салтыкова: таже беспощадная рѣзкость въ сужденіяхъ, мѣткая зоркость взгляда по отношенію къ отрицательнымъ сторонамъ жизни, неподкупная суровость въ оцѣнкахъ людей, не стоявшихъ на уровнѣ его идеала, рѣшительное отвращеніе ко всему, что хотя бы