

УДК 72.035.5 (47:4)

*ТУМАНИК АРТЕМИЙ ГЕННАДЬЕВИЧ, докт. ист. наук,
канд. архитектуры, профессор,
colonel2@mail.ru
Новосибирский государственный университет
архитектуры, дизайна и искусств,
630099, г. Новосибирск, Красный пр., 38*

О ТЕОРЕТИЧЕСКИХ И ПРАКТИКО-ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫХ ОСНОВАХ НАЦИОНАЛЬНОГО НАПРАВЛЕНИЯ В РУССКОЙ АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭКЛЕКТИКЕ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

В статье исследован опыт ведущих русских архитекторов начала XIX в., определивший собой поиски концептуальных ориентиров и проектных решений при формировании мировоззренческой и эстетической альтернативы по отношению к классицистической архитектурно-художественной культуре; установлено, что первоначально данный профессиональный опыт был связан с наследием русского храмового зодчества периода позднего Средневековья (XVI–XVII вв.), однако в дальнейшем основой его стало фундаментальное исследование зодчими широкого стилистического разнообразия не только древнерусской, но византийской и западноевропейской средневековой архитектурной культуры.

Ключевые слова: классицистические традиции; древнерусское зодчество; взаимовлияние культур; эклектика; национальный стиль.

*ARTEMIY G. TUMANIK, DSc, Professor,
colonel2@mail.ru
Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts,
38, Krasnyi Ave., 630099, Novosibirsk, Russia*

THEORETICAL AND PRACTICAL BASES OF RUSSIAN ARCHITECTURE AND ARTISTIC ECLECTICISM IN THE 19TH AND EARLY 20TH CENTURY

The paper presents the research experience of leading Russian architects of early 19th century, which identifies a search for conceptual guidelines and design solutions when forming the ideological and aesthetic alternatives in relation to classic architectural and artistic culture. It is shown that this professional experience has been initially associated with legacy of the Russian church architecture of the late medieval period (16–17th centuries). However, further research was carried out into the stylistic diversity of not only Old Russian, but also byzantine and West European architecture.

Keywords: classic traditions; old-Russian architecture; mutual culture influence; eclectic; national style.

Рассматривая национальный «тренд» русской архитектурно-художественной эклектики XIX – начала XX в. как главное направление ее развития, в связи с необходимостью выявления общих художественных источников этого направления важно дать характеристику тому опыту исторического националь-

ного искусства, который на определенном этапе творческой деятельности ведущих русских классицистов смог заслонить для них сформировавшие их как профессионалов и прежде исповедовавшиеся ими художественные идеалы.

В начале XIX в. достоверно известной первой попыткой использовать в проектных решениях самобытные черты исторического русского зодчества был опыт архитектора А.Н. Воронихина, представлявший собой конкурсный эскизный проект храма Христа Спасителя на Воробьевых горах в Москве (1813 г.) [1, с. 137, 160–161]. Новаторство А.Н. Воронихина замечательно во многих смыслах, но в особенности значимо, во-первых, как опыт мировоззренческого и творческого самопреодоления зодчего, являющегося автором таких грандиозных памятников русского классицизма, как ансамбли Горного корпуса и собора во имя Казанской иконы Божией Матери (Казанского) в Санкт-Петербурге, во-вторых, как опыт вывода на уровень широкой публичности и официальности той архитектуры, которая была создана (в виде проекта) в условиях отсутствия атмосферы поддержки подобной инициативы и со стороны русского общества, и со стороны русской государственной (не только монархической, но и церковной) власти. Выигрыш в конкурсе, доставшийся архитектору А.Л. Витбергу, более стойкому приверженцу идей молодого В.И. Баженова, чем А.Н. Воронихин, предложившему профессиональному и общественному жюри универсальный по духу и по облику, изобиловавший мasonicкой символикой классицистический ансамбль храма (см. источники наиболее полных профессионально-биографических сведений об А.Л. Витберге: [5, 6]), который задуман был как храм-мемориал, посвященный русской национальной победе в Отечественной войне 1812 г., подтверждает то, что автор эклектической проектной версии архитектуры Спасского собора созданием данного произведения совершил не только выдающийся подвиг, но и новый глобальный переворот в русской культуре.

Так к какой же эпохе в историческом развитии русского зодчества принадлежали те памятники, которые были избраны в качестве источников историко-художественной информации и творческого вдохновения и А.Н. Воронихиным, и его прямыми преемниками и последователями в деле формирования национальной стилистики в русской архитектуре – В.П. Стасовым и К.А. Тоном? Ответ на этот вопрос позволит понять сущность не только национального вектора, но и всей русской архитектуры постклассицистического периода, в составе которой выработка и реализация концепции системы национальных стилей явились фундаментальным опытом.

Итак, для первого в истории русского зодчества постклассицистического опыта – эскизного проекта храма Христа Спасителя в Москве, выполненного (1813 г.) в рамках государственного конкурса архитектором А.Н. Воронихиным, были характерны такие формальные новшества, явно противоречившие духу и букве почти вековой культуры русского классицизма, как: подобия крупных шатровых форм в виде ярусных пирамид разновеликих треугольных кокошников – в покрытии боковых глав центричного пятиглавия (именно шатровые композиции четырех малых глав собора как наиболее выразительные реминисценции художественного своеобразия древнерусского зодчества, бесспорно, были ключевыми элементами проектного замысла архитектора); ре-

шенный в виде сходной с предыдущей системы полуциркульных и треугольных кокошников – барабан купола центральной главы; венчающие купол центральной и шатры боковых глав – луковичные купола на узких цилиндрических основаниях, а также в целом насыщенный стилистически контрастным (наряду с «национальным», и разнообразным ордерным) декором экстерьер соборной постройки, сохранившей прочную связь со сформировавшей ее автора классицистической традицией. На значительно более поздние, чем революционный проектный эксперимент А.Н. Воронихина, проекты и постройки православных церквей (во имя Святого Благоверного Великого Князя Александра Невского в Потсдаме (1826–1829 гг.; во имя Успения Пресвятой Богородицы («второй Десятинной») в Киеве (1828–1842 гг.)), созданные В.П. Стасовым, пример А.Н. Воронихина не мог не оказать прямого влияния – хотя бы потому, что в пределах первой четверти XIX столетия в практике русской архитектуры он оставался единственным. Вероятнее всего, между данными событиями творческих практик обоих мастеров, состоявшимся с интервалом почти в полтора десятилетия, действительно не было чьего-либо посредничества, и исторические ориентиры одного явились такой же опорой в творчестве другого. Историко-архитектурный кругозор основателя национального направления в русской постклассицистической архитектурно-художественной культуре – К.А. Тона – уже во второй половине 1820-х гг., благодаря целенаправленному изучению им памятников русского храмового зодчества, несомненно, был значительно шире, чем у его предшественников, однако и он, в настойчивых поисках молодого мастера формируя концепцию «первого тоновского» («византийского», по определению самого автора [4, с. 91]) стиля, был прочно связан с наследием позднесредневековой русской архитектуры, то есть с образцами русского церковного зодчества XVI–XVII вв.

Подлинно революционный переворот, произошедший в русской архитектурно-художественной культуре в пределах указанного (данного) периода, безусловно, был подготовлен масштабной деятельностью западноевропейских (преимущественно итальянских) зодчих, во второй половине XV – первой половине XVI столетия по приглашению верховной власти Московского государства участвовавших и фактически профессионально руководивших перестройкой «Третьего Рима» – новой столицы воссоединенной Руси. Архитектурные фантазии Аристотеля Фиораванти, Пьетро-Антонио Солари, Марко Фрязина, Алевиза Нового и других европейских мастеров на темы древнерусского зодчества, сформировавшие ансамбль Московского Кремля, (впервые) явили собой новое по масштабу и последствиям взаимопроникновение и взаимодействие фундаментального опыта архитектурно-художественной культуры Западной Европы и оригинальной практики зодчества и изобразительного искусства средневековой Руси. Конечно, как факт культурной эволюции подобный контакт культур западноевропейской и древнерусской не был и не мог быть первичным. Его, по существу, трудно назвать и контактом эпизодическим, изолированным во времени и пространстве от сходных с ним исторических культурных практик. Опыт древнерусского белокаменного зодчества середины XII – начала XIII в., вершиной которого явился грандиозный и уникальный архитектурный ландшафт Владимиро-Суздальской земли, именно этой вершиной был

более всего приближен к господствовавшей тогда на территории Западной и Центральной Европы традиции романского стиля. Главный – Свято-Успенский – собор (1158–1160 гг.) древнего Владимира создавали, как известно, мастера «из всех земель», и хотя облик белокаменного одноглавого храма, в основном объеме «перетянутого» расписанным широким аркатурно-колончатым поясом, «с окованными, видимо, золоченой медью порталами притворов, как бы впитавший в себя языческую приверженность к красочности и праздничной нарядности, был далек от суровых, несколько аскетичных романских базилик» [3, с. 138], хотя в целом центричные объемно-пространственные структуры храмов поздней Киевской Руси, действительно, отличались от базиликальных романских храмов Запада типологически, – собор Успения, несомненно, был создан как объект общеевропейской архитектурно-художественной культуры, как опыт смелой профессиональной интерпретации традиции наднационального (интернационального) стиля, – каковым в рассматриваемую эпоху был стиль романский, – в границах культуры национальной. Храмы, созданные в ту же эпоху в ряде городов Киевской Руси (Великом Новгороде, Чернигове, Путивле, Новгороде-Северском, Вщиже, Овруче), вне повсеместно утвердившихся норм белокаменной архитектуры, – широко известными из них являются восстановленная во второй половине XX столетия Пятницкая церковь (конец XII в.) в Чернигове, одноименная церковь (1207 г.) в Великом Новгороде и церковь Святого Василия (конец XII в.) в Овруче [3, с. 121], – определявшие собой экспериментальное – передовое – пространство русского зодчества, очевидно, могли лишь еще более убедительно, нежели постройки, соответствовавшие устойчивой традиции, свидетельствовать не об эпизодическом схождении двух органически различных традиций, но о наличии целостного процесса развития общеевропейской художественной культуры, простиравшейся на территории от берегов Атлантики до Уральских гор. В этом опыте, парадоксальным образом опередившем самую прогрессивную практику западноевропейского зодчества, были использованы как основные характерные приемы и формы лишь зарождавшейся в то время на Западе готики. Имея перед глазами перечисленные обстоятельства, вероятно, нет необходимости дополнительно акцентировать значение первоначального влияния на древнерусское зодчество со стороны базировавшейся на греко-римской античной традиции (фундаментальной для всей западноевропейской культуры) архитектурно-художественной культуры Византии. И ту решительность, с которой болонский мастер Фиораванти в 1475 г. взялся (как известно, предварительно совершив поездку во Владимир и изучив лучшие его храмы) за исполнение заказа великого князя Ивана III на постройку в Московском Кремле главного государственного собора, появляются основания объяснять не только личностными и профессиональными качествами выдающегося итальянского архитектора, но и вполне вероятным открытием им архитектурно-художественного ландшафта Московии как ландшафта, ему не чуждого, – существенными чертами родственного западноевропейскому.

Прямым творческим откликом русских зодчих на экзотическую ренессансную фантазию европейцев, запечатленную в новой архитектуре московской крепости, стал храм-памятник, воздвигнутый по воле покорившего Казанское ханство Московского Царя Ивана IV в центре Москвы, но вне Крем-

ля – на Красной площади. Собор во имя Покрова Пресвятой Богородицы (1555–1561 гг.) – собор Василия Блаженного, – созданный перед фронтом вновь отстроенной итальянцами крепости, несомненно, явился уникальной демонстрацией потенциала новой русской художественной культуры, – одновременно: развитием свежих творческих идей западноевропейских архитекторов и решительным противоречием им. Такова же, то есть фактически прямолинейна и непосредственна, связь храма Покрова на рву и с великолепными церквями в подмосковных селах Коломенском (храм во имя Вознесения Господня; 1528–1532 гг.) и Дьякове (церковь во имя Усекновения главы Иоанна Предтечи; 1547 г.), архитектура которых слишком неожиданна, нова и парадоксальна, чтобы видеть в ней преобладающий почерк русских (московских или иногородних) умельцев. То обстоятельство, что «безвестные строители» храма Вознесения смогли порвать с «канонизированными типами» русских православных церквей [3, с. 211], создав в кирпиче высотный (более 60 м) столпообразный объем, перекрытый не традиционными барабаном и куполом, а монументальной шатровой пирамидой, не условно, но буквально соответствующий характеристике равнофасадности при отсутствии обязательных для русского храма апсидных выносов, лишенный при этом в компактном и толстостенном опорном четверике функционального пространства церковного зала, несомненно, может свидетельствовать лишь о том, что автором данного смелого творческого эксперимента был именно иностранный зодчий. Подобный вывод не нов и соответствует мнению ряда авторитетных отечественных и зарубежных исследователей русского средневекового зодчества, еще в конце прошлого века на основании ряда косвенных указаний сформировавших мнение о том, что проектировщиком и строителем первого каменного шатрового храма средневековой Руси, принадлежащего наследию русской профессиональной архитектуры, был итальянский инженер-фортификатор и архитектор Петрок Малый (Пётр Малый Фрязин; Пьетро Франческо Анибале). О Петроке Малом и, в частности, о его авторстве по постройке храма Вознесения в подмосковной великокняжеской усадьбе рассказывается, к примеру, в статье Ю.Ю. Кивимяз: [2, с. 236–245]. Результатом экспериментальной иностранной проектно-строительной практики, в первой половине XVI в. уже на постоянной основе развивавшейся в Москве и в Подмосковье и, очевидно, из столицы проникшей в ряд других городов и монастырей центральных регионов Руси, явилась и церковь во имя Усекновения главы Иоанна Предтечи в подмосковном с. Дьякове. Идеино-художественная природа «пятистолпной» Предтеченской церкви, как кажется, предельно близка и к своеобразию башнеобразного храма Вознесения, и к уникальности многообъемного ансамбля Покровского собора на Красной площади. Однако, если придерживаться традиционной датировки создания церкви Иоанна Предтечи, указывающей на 1547 г. и располагающей ее во времени между заметно более ранним храмом Вознесения и более поздним собором Покрова на рву, – что не позволяет трактовать церковь в Дьякове как «фантазию на тему» и существенно упрощенную версию архитектуры Покровского храма, – можно особенно остро ощутить дистанцию между последним и главными церквями подмосковной царской усадьбы и уверенно говорить о соборе Василия Блаженного как о фе-

номенальном творении именно русских зодчих. Дело в том, что ансамбль из девяти столпообразных храмов, определяющий архитектуру Покровского собора, вполне вероятно, был создан не столько на основе идеи, воплощенной в постройке пятиобъемной дяковской церкви Иоанна Предтечи, сколько на основе замысла древнейшего из сохранившихся каменных православных храмов Руси – киевского собора Святой Софии, который в середине XVI в., когда Киев уже не первое столетие находился вне пределов Русского государства, – в составе соседствовавшей с ним католической державы, – едва ли мог войти составной частью в кругозор поверхностно знакомившегося с храмостроительными традициями Руси иностранного зодчего. «Пятистолпие» церкви Иоанна Предтечи, как и шатровая вертикаль Вознесенского храма, однозначно рационально; структура объемов тринадцатиглавого Софийского собора регулярна в проектной графике или в макетной реконструкции, но только не в облике реальной его постройки. Точно так же противоречива и архитектура храма Покрова на рву: геометрическая четкость композиционного решения, открывающаяся в плане постройки, существует практически отдельно от «живого» образа собора как результата стихийного сочетания (объединения) разнородных форм, что в середине XVI в., как, вероятно, и за пятьсот лет до этого, в воображении и сознании просвещенного русского христианина могло устойчиво ассоциироваться как с реалистическим, так и с мистическим явлением города (Киева как «матери городов русских», Москвы как «Третьего Рима» – и Града Небесного – Небесного Иерусалима – Царствия Божия).

Основные причины того обстоятельства, что грандиозный архитектурный ансамбль собора Святой Софии в Киеве не обрел прямых соответствий себе в более поздних работах зодчих-храмостроителей Киевской Руси, представляются очевидными. Высокая техническая сложность подобной постройки, ее исключительная дороговизна, идейно-художественная противоречивость, заключенная в универсальности ее концепции (на самом деле, сочетавшей несочетаемое, а именно – превращенные в императивы многовековые традиции византийской храмостроительной культуры и разрушавшие их радикальные новаторские решения), наконец, необходимость сохранения выраженной иерархии внутри системы объектов храмового зодчества определили типологическую уникальность Софийского собора в границах киевско-русской культуры. Однако по прошествии пяти веков многообъемный храм-город, впервые созданный в середине XI в., все-таки проявил себя в качестве традиции национального зодчества в ряде выдающихся произведений, прежде всего – в архитектуре собора Покрова на рву (Василия Блаженного) и в окончательной версии реконструированного практически одновременно со строительством храма на Красной площади – царского Благовещенского собора в Московском Кремле. Именно данный исключительный пример, несомненно, должен как нельзя более убедительно свидетельствовать об опоре средневекового русского зодчества и всей средневековой русской художественной культуры в их развитии на устойчивые принципы многообразия и преемственности, – принципы, позволившие создателям фундаментального опыта постклассицистической русской архитектуры, подобно мастерам европейского Возрождения (опосредованно – через наследие позднеантичного Рима –

воспринявшим первоначальную греческую классику), в новых произведениях аккумулировать и развить весь мощнейший потенциал древнего национального искусства. По крайней мере, в области храмостроительства развитие теории и практики национально ориентированной ретроспекции, родоначальниками которых были архитекторы А.Н. Воронихин, В.П. Стасов и К.А. Тон, обеспечило русской художественной культуре XIX – начала XX в. впечатляющий качественный рывок.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. *А.Н. Воронихин: чертежи и рисунки* / сост. Г.Г. Гримм. – Л.; М. : Гос. изд-во лит-ры по стр-ву и арх-ре, 1952. – 168 с.
2. *Кивимяэ, Ю.Ю.* Пётр Фрязин или Пётр Ганнибал? Итальянский архитектор в позднесредневековой Руси и Ливонии / Ю.Ю. Кивимяэ // Крепость Ивангород. Новые открытия / сост. М.И. Милчик (Studia Architecturae Mediaevalis). – СПб, 1997. – С. 236–245.
3. *Пилявский, В.И.* История русской архитектуры / В.И. Пилявский, А.А. Тиц, Ю.С. Ушаков. – Л. : Стройиздат, Ленингр. отд-ние, 1984. – 512 с.
4. *Славина, Т.А.* Константин Тон / Т.А. Славина. – Л. : Стройиздат, Ленингр. отд-ние, 1989. – 224 с.
5. *Снегирев, В.Л.* А.Л. Витберг и его архитектурные работы / В.Л. Снегирев // Архитектура СССР. – 1939. – № 7. – С. 79–92.
6. *Снегирев, В.Л.* Архитектор А.Л. Витберг: жизнь и творчество / В.Л. Снегирев. – М.; Л. : Изд-во Всесоюз. академии арх-ры, 1939. – 107 с.

REFERENCES

1. *Grimm G.G.* A.N. Voronikhin: chertezhi i risunki [Voronikhin: layouts and drawings]. Leningrad; Moscow: Gosizdat Publ., 1952. 168 p. (rus)
2. *Kivimyaе Yu.Yu.* Petr Fryazin ili Petr Gannibal? Ital'yanskiy arkhitektor v pozdnesrednevekovoy Rusi i Livonii [Pyotr Fryazin or Peter Hannibal? Italian architect in Russia and Livonia in late medieval period]. Krepost' Ivangorod. Novye otkrytiya. St.-Petersburg, 1997. Pp. 236–245. (rus)
3. *Pilyavskiy V.I., Tits A.A., Ushakov Yu.S.* Istoriya russkoy arkhitektury. History of Russian architecture]. Leningrad: Stroyizdat Publ., 1984. 512 p. (rus)
4. *Slavina T.A.* Konstantin Ton [Konstantin Ton]. Leningrad: Stroyizdat Publ., 1989. 224 p. (rus)
5. *Snegirev V.L.* A.L. Vitberg i ego arkhitekturnye raboty [A.L. Vitberg and his architectural works]. *Arkhitectura SSSR*. 1939. No. 7. Pp. 79–92. (rus)
6. *Snegirev V.L., Arkhitektor A.L. Vitberg: zhizn' i tvorchestvo* [Architect Vitberg: life and crativity]. Moscow; Leningrad: Izd. vsesoyuznoi akademii arkhitektury, 1939. 107 p. (rus)