

*Ю.Р. Савельев*

## **НОВАЯ КОНЦЕПЦИЯ САМОДЕРЖАВИЯ И «РУССКИЙ СТИЛЬ»**

Развитие «русского стиля» в значительной степени опиралось на государственный заказ, благодаря которому в архитектуре XIX в. создавались наиболее заметные произведения этого художественного направления. Новый и значительный этап эволюции «русского стиля» начался с воцарения императора Александра III, который придал ему «государственный» статус, создавая новый облик Российской державы и в самой стране, и за ее пределами (благодаря сооружению соборных и посольских церквей).

Опора на традиции отечественной культуры, развитие экономики, реформирование армии, повышение роли православной церкви, т.е. обращение не «вовне», а к своим собственным корням и истокам, – эти идеи неизбежно вели к преобразованию внешнего облика страны, который выражался прежде всего в архитектуре и искусстве. «Император Александр III имел в виду, между прочим, решить следующие задачи: 1. Освободить нашу внешнюю политику от опеки иностранных держав; 2. Удовлетворить народному чувству, по которому Россия должна была принадлежать русским; 3. Упорядочить и скрепить внутренний строй управления, чего требовали пробелы в преобразованиях прошлого царствования; 4. Развить духовные и материальные силы народа».<sup>1</sup>

В программах Академии художеств все чаще стали появляться сюжеты из русской истории, в основном XVI–XVII столетий. Предпочтение «русской» стилистики основывалось на идее следования допетровской культуре. В этом последовательном стилистическом предпочтении выражалась идея преемственности с началом царствования династии Романовых. Покровительство «историзму» в эпоху Александра III было частью его радикальных преобразований для сохранения исторической самобытности государственной власти и ее взаимоотношений с обществом.

Российская монархия, оставаясь основой государственного устройства страны (и основой развития искусства) более тысячи лет, эволюционировала на протяжении всей российской истории. Реформы Александра II отражали не только объективные закономерности развития общества, но и поиск нового места монархии в меняющемся мире, отход от традиции «абсолютизма», еще столь памятной по правлению Николая I.

Перспективное направление эволюции российской монархии точнее всего определили славянофилы, призывавшие к восстановлению прерванных петровскими преобразованиями отношений царя и народа. Историческим идеалом виделся московский период российской истории, но в то же время авторы концепции прекрасно осознавали меняющийся характер исторических условий и необходимость реформирования монархии (предполагая ее судьбы в исторически изменчивой перспективе). «Стремление к осуществлению идеи самодержавия составляет основной мотив всей русской истории, вполне прозвучавший в так называемый московский период. Но ведь и московская форма “самодержавия” не может почитаться окончательной. Едва ли можно когда-либо положить предел развитию живого начала».<sup>2</sup>

Исследуя московский период русской истории, славянофилы пришли к пониманию достоинств самодержавного правления, которые, в частности, заключались в понимании царем нужд народа, опоре на народ и ответственности перед народом (в отличие от «абсолютизма» по европейскому образцу, при котором эти отношения не были столь органичны). «Главное его (самодержавия. – Ю.С.) достоинство заключается в личной нравственной ответственности власти».<sup>3</sup> «Власть, понятая как бремя, а не как «привилегия», – краугольная плита христианского самодержавия. Покойный Император Александр III в своем воззрении на «власть, как на бремя неудобноносимое», проявил свою истинно русскую душу. В этом – его «непреходящее» историческое значение», – считал Д.А. Хомяков<sup>4</sup> и его современники, например граф С.Д. Шереметев.

Осознавая необходимость изменения характера самодержавной власти и ее адаптации к исконной российской традиции, Александр III считал себя продолжателем дела московских царей – Михаила Федоровича и Алексея Михайловича. Наиболее ярко и зримо это выражалось в архитектуре, обретавшей по его заказу формы XVII столетия, но уже в совершенно новых исторических условиях. При общеевропейском движении «историзма», поиска корней европейских монархий в далеком прошлом это выглядело вполне современно.

В своих воспоминаниях С.Д. Шереметев не раз писал о влиянии императрицы Марии Александровны на становление подобного отношения наследника к истории и «русскому» стилю в архитектуре. «Вообще, он [Александр III] получил совершенно русское воспитание, развившее в нем русские вкусы. Этим он немало обязан благотворному влиянию своей Матери Императрицы Марии Александровны. Подобно Екатерине II, она поняла свои обязанности к новой родине и прониклась ее духом, сознательно приняв Православие и окруженная русскими людьми, подобными Василию Дмитриевичу Олсуфьеву, она изучала судьбы России в сознании своего долга перед следующим поколением. На них, конечно, отразилось влияние русской по духу Матери, и в этом отношении поколение ее сыновей носило тот особый отпечаток, которого недоставало поколению предшествовавшему».<sup>5</sup>

Не разделяя полностью взгляды о необходимости радикальных преобразований общества, предпринятых и планировавшихся Александром II, Александр III не стал и продолжателем художественных приоритетов правления своего отца, выражавшихся в развитии «византийского стиля». Оставаясь важнейшим стилем церковной архитектуры и в период 1880–1890-х годов (главным образом благодаря созданной архитектурной школе), «византийский стиль» в официальных заказах отходит на второй план, уступая место «русскому стилю».<sup>6</sup>

Поворот верховной власти от «византийского» к «русскому» стилю в архитектуре и к покровительству «национальным» мотивам в искусстве имел причины и в изменении характера самой верховной власти. Вообще же заказ в области искусства служит точным индикатором, определяющим идеалы заказчиков. В этом отношении именно характер взглядов на задачи государственной власти может наиболее точно определить особенности ее заказа в области архитектуры и искусства.

Наряду с реформированием общества, не менее важной виделась объективная необходимость реформирования института монархии. Александр III осознавал неизбежность придания монархии традиционного русского характера, возрождения к жизни элементов «самодержавия» московских царей. Мощным средством реформирования императорской власти и провозглашения новых принципов ее отношений с обществом были архитектура и искусство – «русский стиль», объявлявшийся «официальным»,

программным стилем царствования. На этом пути приходилось сталкиваться с преодолением укоренившихся с петровских времен представлений об абсолютном характере императорской власти, которые устраивали и царскую администрацию (действовавшую не всегда законно от ее имени) и многочисленную царскую семью (пользовавшуюся в связи с этим многочисленными привилегиями). Предпринимаемые Александром III меры по реформированию монархии столкнулись с инертностью царского окружения. Круг единомышленников царя был невелик, но именно от них поступали наиболее интересные и своеобразные архитектурные заказы, что необыкновенно важно для истории развития программного «русского стиля» в архитектуре и искусстве.

«Русский стиль» развивался в своеобразном «противостоянии» с «классицистическими» принципами архитектуры и искусства, которые, в представлении заказчиков, служили отражением иной властной модели «абсолютизма», происхождение которой в России справедливо связывалось с именем Петра I. Концепция российского «самодержавия», которой стремился придерживаться Александр III, противоречила концепции западного «абсолютизма». Контраст между двумя системами монархического правления наиболее полно выявил Д.А. Хомяков (1841–1918), сын известного славянофила А.С. Хомякова. Он остро чувствовал причины происходивших перемен, отраженных в искусстве и особенно в архитектуре.

«Вся суть реформы Петра, – писал он, – сводится к одному – к замене русского самодержавия – абсолютизмом. Самодержавие, означавшее первоначально просто единоедержавие, становится после него римско-германским императорством.<sup>7</sup> <...> Под влиянием Запада, ослепившего слишком восприимчивого Петра, правительство стало смотреть и на себя, и на народ, и на Церковь по-западному. Самодержавие оно поняло в духе абсолютизма Людовиков и немецких королей и герцогов. В народе оно стало видеть темную массу, требующую лишь обуздания (оно и обуздывало его до 1860 г.), а в Церкви – клерикальную партию, сильную преданностью народа, но опасную по своим стремлениям забрать в руки и народ, и власть и эксплуатировать их для своих целей».<sup>8</sup>

И далее: «При абсолютизме не может быть и речи об искании властью умственной и нравственной опоры в народе, потому что это противоречит самой идее “отрешенности” (absolvo – absolutus). Стоя над народом и получая вдохновение свыше, ему нет основания искать умственной поддержки снизу, иначе как признав за этим “низом” нечто такое, чего он сам, абсолют, не имеет; а это было бы отрицание собственного принципа».<sup>9</sup>

Выражением «абсолютизма» в архитектуре считалось искусство барокко и классицизма, которого в 1880–1890-х годах стремились избегать в официальных заказах. Подобно тому как Петр I порывал с культурой Московской Руси и шел по пути создания культуры «европейского типа», Александр III (опираясь тем не менее на европейский опыт XIX в.), провозглашал дальнейшее развитие «прерванного» в петровское время зодчества XVII столетия (по С.Д. Шереметеву), «порывая» в известной мере с петровскими идеями радикальной «европеизации» (в период правления Александра III не было установлено ни одного памятника Петру I).

В «русском стиле» воплотилась концепция Царской или Московской Руси с ее казавшимися идеальными взаимоотношениями власти и народа. «Царь есть “отрицание абсолютизма” именно потому, что он связан пределами народного понимания и мировоззрения, которое служит той рамой, в пределах которой власть может и должна почитать себя свободной. <...> В границах этих всенародных понятий Царь полновластен, но его полновластие (единовластие) – самодержавие – ничего общего не имеет с абсолю-

тизмом западно-кесарского пошиба <...> Царю приходится делать совсем обратное тому, что делается, как выше сказано, на Западе».<sup>10</sup>

Если в реформировании общества, внутривполитических задачах не всегда удавалось достичь желаемого результата, то в области архитектуры (где существовала своеобразная царская «монополия» на утверждение проектов) «самодержавная», «царская» концепция нашла наиболее полное выражение. Она включала не только художественную область, но и охватывала образ жизни императора и его ближайшего окружения.

«Не надо особой проницательности, чтобы отгадать, что сердцем нового народно-художественного движения в нашем Отечестве, тем меценатом, который прилагал свою высокую волю к очищению пути русскому национальному искусству, был Царь-Миротворец», – писал А.В. Прахов.<sup>11</sup> Александр III вступил на престол со сформировавшейся художественной «программой». «Пристрастие его склонялось в особенности к древностям русским, к памятникам зодчества, орнаментаций, иконописи, фресков и мозаики».<sup>12</sup> «Русский стиль» пронизывал весь быт императорской семьи. Уже в ранней юности наследник делал первые шаги по осуществлению своей мечты о создании национального стиля, пока только в своих покоях в Аничковом дворце. «Домовая церковь Аничкова дворца была отделана [И.А.] Монигетти, в стиле базилики, а иконостас был заказан лично цесаревичем, в бытность Его Высочества в Москве, профессору Сорокину, в старо-московском образном стиле, вместе с изящною церковною утварью».<sup>13</sup> Он «любил вообще обрядность, символизм нашей православной церкви, красоту которой понимал, видя в ней глубокую и возвышенную поэзию».<sup>14</sup> Известны костюмированные балы, которые давались в Петербурге, и представители известнейших аристократических семей появлялись облаченными в костюмы XVI–XVII столетий (первый из них состоялся во дворце великого князя Владимира Александровича в 1883 г.). Вполне закономерно, что предметы своего быта, домашней обстановки и интерьеры домовых церквей они стремились заказывать в исторических стилях, среди которых первенствовал XVII век. В этом стиле проектируются придворные храмы и интерьеры, элементы убранства и декора. По Д.А. Хомякову, «самодержавие есть сила, способствующая народу проявить свой быт».<sup>15</sup> Этому принципа придерживались при утверждении проектов храмов, народных школ и училищ, общественных зданий, музеев, вокзалов и т.д.

Личный заказ императора, членов императорской семьи и значительного круга лиц, приближенных ко двору, оказал большое влияние на становление и развитие «русского» стиля. Создаваемые по этому заказу произведения считались «программными». По ним судили о художественных вкусах «верховного арбитра» русского искусства, прогнозировали результаты конкурсов. Они оказывали влияние на творчество мастеров архитектуры, вызывая подражание не только зодчих, но и заказчиков, ориентировавшихся на придворные вкусы.

Среди последовательных сторонников «русского стиля», наряду с императором, были великие князья Сергей и Павел Александровичи, президент Академии художеств великий князь Владимир Александрович, великий князь Константин Константинович и другие члены царской семьи. К числу убежденных сторонников этого художественного направления принадлежали граф С.Д. Шереметев, министр императорского двора граф И.И. Воронцов-Дашков, князь Ф.Ф. Юсупов и княгиня З.Н. Юсупова, митрополит Иоанникий, архимандрит Л. Кавелин, графиня Е.П. Черкасская и др. Разделяя взгляды царя, они покровительствовали развитию «русского стиля», заказывая проекты храмов, дворцов и усадеб.

Главным заказчиком произведений в «русском стиле», однако, был императорский двор – Министерство Императорского Двора, другие министерства, земские строительные учреждения, великокняжеские строительные конторы и выполнявшие заказы дворянства строительные конторы известных дворянских семейств. Наряду с чисто архитектурными заказами, власть была озабочена сохранением архитектурного наследия и его реставрацией, а также покровительствовала введению исторических мотивов в образовательные программы архитекторов и художников.

Реформирование архитектурного образования, задуманное Александром III с целью создания школы «национального стиля», нашло поддержку в профессиональной среде. В своей речи на открытии нового здания Строительного училища – Института гражданских инженеров (1881) – Н.В. Султанов призвал к освоению допетровского архитектурного наследия. «Я говорю об изучении нашего родного искусства, об изучении русского стиля, которому следовало бы отвести более широкое место, нежели то, которое оно занимало у нас до настоящего времени <...> Закон <...> прямо говорит, что “при возведении церковей должен быть соблюдаем вкус древнего зодчества”. А отсюда ясно, что уже во имя одного требования закона в Строительном Училище должно быть обращено особенное внимание на изучение древнерусского зодчества <...> У целого общества <...> кроме потребностей материальных, есть еще потребности духовные. Вот к голосу этих-то духовных потребностей мы и должны прислушиваться и, по возможности, стараться дать им удовлетворение <...> Они проявляются в том, что спрос на произведения в русском стиле все увеличивается и что национальные стремления в деле искусства все более и более крепнут».<sup>16</sup>

Лишь постепенно новое направление завоевывало право на существование: «иногда только проскальзывает стиль старо-московских церковей (влияние всеми любимого и действительно прекрасного и талантливое преподавателя истории архитектуры Н.В. Султанова), с их причудливою архитектурою»,<sup>17</sup> и в этом немалое значение имела высочайшая поддержка. Император посещал Институт и одобрительно отозвался о произведениях в «русском стиле», выставленных в его честь. «Институту дан титул “Институт Государя Императора Николая I”. Все вышло очень торжественно. Государь и Государыня всех очаровали. Государь и Государыня были со мной очень милостивы. Государь подал мне руку и подробно рассмотрел мою выставку; обо всем разговаривали, многое похвалял. Государыня говорила со мной также, кроме того все Великие Князья. Вернулся я домой совсем счастливый».<sup>18</sup>

Н.В. Султанов ратовал за «русский стиль» и в Николаевской инженерной академии, готовившей военных инженеров. Вместе с ним преподавателями академии были А.И. фон Гоген и Г.Д. Гримм – авторы зданий в «русском стиле». В начале XX в. в Академии стали преподавать В.П. Апышков и А.И. Дмитриев – сторонники рационализма, и стилистические приоритеты школы изменились.

Государственное покровительство оказало значительное влияние на широкое распространение «русского стиля», гораздо больше внимания стало уделяться строительству и распространению искусства и образования в российской провинции. По словам самого императора, «не должно ограничивать свои заботы одним Петербургом, что гораздо более следует заботиться о всей России: распространение искусства есть дело государственной важности».<sup>19</sup>

Последняя задача воплотилась в обширные программы по сооружению храмов и образовательных учреждений. В период правления Царя-Миротворца в России было построено более 5 тыс. церковей. Общее же число православных храмов в России исчис-

лялось в 47 429. Из них 695 – были соборными; 34 574 – приходскими; 1313 – существовали при монастырях; 954 – при различных казенных заведениях; 570 – были домовыми; 283 – единоверческими; 4832 – приписными; 2004 – кладбищенскими; 18 979 – представляли собой часовни и молитвенные дома.<sup>20</sup>

В период 1880-х годов формируется новое поколение мастеров «русского стиля»: Н.В. Султанов, А.А. Парланд, М.Т. Преображенский, Л.Н. Бенуа, М.Н. Чичагов, Д.Н. Чичагов, Н.Н. Никонов, В.В. Суслов, Н.И. Поздеев, Н.В. Никитин и др.

«Русский стиль» в их трактовке значительно отличается от «русского стиля» предшествовавшего периода. Как писал Н.В. Султанов, «сперва все это появлялось весьма робко и в малом количестве; но последняя “Художественно-промышленная выставка” в Москве (1878) показала, что национальный элемент начинает приобретать понемногу право гражданства: добрая треть ее витрин и киосков была в русском стиле. Каков стиль всех этих произведений, насколько он чист – мы об этом распространяться не будем: нам важен не самый стиль, а факт его появления. Не беда, что многие из них в очень сомнительном русском стиле, чистота которого весьма подозрительна; важно то, что произведения, которые за ними последуют, будут уже истинно народно-художественными сокровищами».<sup>21</sup>

Если ранее преобладали шатровые завершения, то начиная с 1881 г., за основу композиции храма, особняка или интерьера принимались традиции архитектуры преимущественно XVII столетия. Для венчания храмов стало использоваться преимущественно пятиглавие, а в декоре фасадов преобладать композиции с характерными элементами, такими как усложненные наличники, «гирьки», «дыньки» и т.п. Насыщенность декором стала характерной особенностью «русского стиля» этой эпохи.

Царствование Александра III началось с нескольких масштабных проектов в художественной области, сразу же определивших новое понимание творческих задач. Приоритетное звучание получила мемориальная тема: в двух памятниках Александру II – в Санкт-Петербурге (конкурс на проект храма Воскресения Христова) и в Москве (конкурс на проект памятника в Кремле). Вообще же монументы Александру II и памятники императорам как жанр монументальной скульптуры приобрели в эти годы большое значение. По государственному заказу сооружались шедевры «русского стиля» – храмы в Борках, Таллине, Баку, Петропавловский храм в Петергофе, посольские церкви и др.

Большое значение для последующего развития монументальной живописи имело создание убранства интерьеров Владимирского собора в Киеве, вызвавшее много подражаний. Здесь уместно вспомнить о «Воспоминаниях» близко знавшего императора А.П. Боголюбова, который ссылается в них на убеждение Александра III в том, что церковная живопись должна быть не западной, а чисто “старо-греческого, византийского, древнего рублевского, строгановского или старо-московского” письма».<sup>22</sup>

Автор проекта А.В. Прахов был свидетелем того, как император сам рассматривал проект внутреннего убранства, затем посещал строительство и дважды обсуждал с автором детальные эскизы внутренней отделки и делал свои замечания.<sup>23</sup>

Художественный замысел А.В. Прахова воплотился в рисунках иконостасов и отделке алтарных стен, кивория над главным престолом, детальной обработки парапетов хоров и клиросов, рисунке мраморных полов (впоследствии замененном на более геометрический). Составлялась программа росписи всего храма. Прахов придерживался средневековых правил: структура интерьера должна отвечать архитектонике здания. Именно внутреннее убранство собора послужило образцом для многих архитекторов и

живописцев. Росписи создавались по программе Прахова художниками В.М. Васнецовым, М.В. Нестеровым, П.А. Сведомским, В.А. Котарбинским и др.<sup>24</sup>

Важным художественным событием начала царствования Александра III был, как известно, «программный» конкурс на проект храма Воскресения Христова в Санкт-Петербурге памяти императора Александра II. По желанию Александра III все проекты должны были быть выдержаны в «русском стиле». Во втором этапе конкурса участвовали известнейшие зодчие – В.А. Шретер, Н.А. Бенуа, Р.А. Гедике, Д.И. Гримм, А.И. Резанов, М.А. Шурупов, И.С. Богомолов, Н.В. Набоков, В.А. Коссов, А.Л. Обер, А.М. Павлинов, Н.В. Султанов и др.

В истории развития «русского стиля» возведение церкви Воскресения Христова памяти Александра II вышло на первый план, заслонив другой важнейший памятник – придворный Храм святых апостолов Петра и Павла в Петергофе (1892–1905). Эти два памятника символизируют эпоху покровителя «русского стиля». Первый возник при его начале, второй – на исходе необычно короткого правления. Значение Петропавловского храма не менее велико, чем Воскресенского.

Современники считали, что в облике этого придворного храма нашли выражение идеи царствования Александра III. Он не только одобрил проект, но и, вникая во все его детали, повелел не отступать от первоначального эскиза этого самого «сказочного» произведения «русского стиля». В его архитектуре нашли воплощение идеи о создании своеобразного «национального» стиля, отвечавшие задачам «реформированного» самодержавия в духе традиций XVII столетия. «Храм этот не должен быть заурядным произведением, а точным отражением вкуса покойного Государя – великого знатока древнерусского стиля», – писал Н.В. Султанов. С ним согласился и о. И.Л. Янышев: он «выразил, что вполне разделяет мнение главного архитектора постройки: построенная церковь оригинальная и действительно памятник императору Александру III».<sup>25</sup>

«Я думаю, что такой великий народ, каков народ русский, должен иметь “смелость своих мнений”, – писал Н.В. Султанов, – так пусть же моя церковь громко говорит всем этим англичанам и американцам, которые приезжают в Петергоф восторгаться пошлыми подделками под западные образцы, что Россия народила “своего” в великой и светлой области искусства!»<sup>26</sup>

Новый взгляд на роль самодержавной власти в жизни общества получил отражение в новой концепции императорского монумента, сложившейся в эпоху Александра III во многом благодаря его собственному заказу. Царь часто принимал живое участие в обсуждении моделей и проектов. Мягкая монаршая «цензура» оказывала влияние на ход скульптурного процесса в стране и давала о себе знать в совершенно конкретных пожеланиях, оказавших большое влияние на создание нового образа российского монарха. Император полагал, что предназначение монархии заключалось в миротворческой и созидательной деятельности. Поэтому в период его царствования не было установлено ни одного конного императорского монумента (по контрасту с Германией, где образ императора был представлен в виде всадника), которые обычно символизировали военные победы.

Царь не считал сложные аллегорические композиции понятными народу и избегал их утверждения (в проектных моделях памятника Александру II в Кремле). Благодаря его замыслу, памятник отцу в Московском Кремле был создан на основе ясного и лаконичного решения. В образах монархов выявлялась идея царственности (с обязательными атрибутами императорской власти). В то же время памятник Николаю I в Киеве создавался «по контрасту» с петербургским. Зная о пожеланиях державного за-

казчика, скульпторы обращали больше внимания на образное решение, чем на аллегорию. Царственный заказчик избегал усложненных композиций (в отличие от германских и итальянских проектов), полагая, что символика памятников должна быть понятна каждому.

В развитии императорского монумента наиболее значительны были конкурсы на проект памятника Александру II в Москве (1881–1899) и Санкт-Петербурге (1881–1911), проходившие под покровительством Александра III. На них были представлены модели и графические проекты известных ваятелей и зодчих: А.М. Опекушина, М.А. Чиждова, М.О. Микешина, М.М. Антокольского, Д.И. Иенсена, А.Р. фон Бока; В.О. Шервуда, А.А. Парланда, М.А. Шурупова, М.Н. Чичагова, А.Н. Померанцева, А.Л. Гуна, И.Н. Крамского, И.П. Ропета и др.

Окончательный вариант памятника был разработан П.В. Жуковским (сыном поэта В.А. Жуковского) и Н.В. Султановым (приглашенным по совету великого князя Сергея Александровича). Постановка задачи царем была и проста и сложна одновременно: «просто и священно», понятно для народа. «Царствование Александра III было возрождением древнерусского стиля, и Государь считался знатоком его. И он одобрил мысль такого слияния двух стилей («русского» и «итальянского». – Ю.С.) и охотно и много беседовал об этом с Жуковским», – писала Е.П. Леткова-Султанова.<sup>27</sup>

Монументальное основание, напомилавшее итальянские замки эпохи Возрождения, должно было служить напоминанием истории создания Кремля. Главная сенсация олицетворяла Россию в период ее наивысшего могущества, а галерея символизировала православный период истории государства. Над арками главной сени, на ее пьедестале, фризе помещались гербы краткого титула или Малого герба, которые, согласно Своду законов, считались наиболее важными. Свод галереи украсили 33 мозаичных медальона работы венецианских мастеров. Они представляли портреты православных русских монархов – от Владимира Святого до Николая I. По содержательности символики памятник можно было сравнить с монументом Тысячелетию России в Великом Новгороде и с другими королевскими и императорскими памятниками Европы эпохи «историзма»: императору Вильгельму I – в Берлине, королю Виктору-Эммануилу II – в Риме, императрице Марии-Терезии – в Вене, королю Альфонсо XII – в Мадриде и принцу Альберту в Лондоне.

Государственный заказ в эпоху Александра III послужил важным творческим импульсом для развития метода «историзма» в особенности при работе над архитектурными произведениями «русского стиля». Этот метод представляется наиболее сложным (или в числе наиболее сложных) в истории развития искусства и архитектуры. Метод и «стиль» (ставим в кавычки из-за условности, на современном этапе развития науки, представлений об «историзме» как о «стиле») в данном случае неотделимы друг от друга, и даже незначительное отступление от целостности метода могло вызвать снижение художественного качества проектов.

Архитекторы и художники, работавшие в эпоху «историзма», по-разному воспринимали задачи творчества и совершенно по-разному относились к историческим образцам. Метод художественной интерпретации исторических источников (или «образцов») понимался ими в зависимости от чисто субъективных факторов, таких, как общая культура, знание истории, опыт и возможность знакомства с подлинными произведениями исторических эпох, одаренность, талант и др.

При подобном разнообразии творческих подходов охарактеризовать метод «историзма» с достаточной степенью объективности можно как единовременное присут-

стве в творческом процессе истории, теории и практики. Они появились в практике «историзма» как слагаемые творческого процесса начиная с середины XIX в.

Под «историей» понимается прежде всего признание ценности архитектурного и художественного наследия, точное знание исторических источников, их натурные исследования, обмеры, опыт реставрационных работ, знание места архитектурного памятника в процессе эволюции отечественного и мирового искусства, знание истории (т.е. исторической среды, в которой создавался памятник архитектуры). Художник мог руководствоваться как знаниями, так и творческой интуицией. Зримые образы памятников прошлого были не менее значимы, чем данные науки. Поэтому, например, возникновению «русского» стиля предшествовал длительный период исследования памятников древнерусской архитектуры, их обмеры и реставрация. Вначале появились рисунки и акварели, а затем уже научные труды. Чем полнее художник погружался в эпоху, тем полноценнее оказывался творческий результат. Главным оставалось точное знание об образце.

Другим составляющим звеном метода была теория. Знания о памятниках нуждались в теоретическом осмыслении для выявления творческого метода работы мастеров прошлого. Под этим понимается изучение композиционных предпочтений, соотношений конструкции и декора, пространства и формы и других теоретических вопросов. В этом же ряду стоит выявление характерных особенностей строительного и художественного производства прошлого для применения в современной практике. Из всех трех составляющих метода «историзма» второе звено могло вызывать наибольшие затруднения у современных мастеров архитектуры и искусства. От глубины проникновения в исторический творческий метод зависело и качество возникавшего архитектурного произведения «историзма».

Знание истории и теоретическое осмысление творческого процесса представляют собой нераздельные слагаемые метода «историзма», применительно к художественной практике второй половины XIX – начала XX в., что означало не «археологически» документальное следование образу мысли зодчих прошлого и воспроизведение прежних закономерностей строительного производства (в результате которого появлялись бы документированные «копии»), а творческое развитие метода в новых исторических условиях.

Поэтому третьим важнейшим слагаемым метода «историзма» была «практика». При создании произведений в духе «историзма» зодчие пользовались новейшими достижениями строительной мысли, применяя современные конструкции при использовании исторически оправданных архитектурных форм. Из-за своей тектоничности, например, «византийский стиль» получил признание гражданских инженеров. При проектировании храмов он позволял широко применять пространственные конструкции. На высоком уровне находились представления об оптимальной функциональной организации внутреннего пространства, не входившие в противоречие с использованием исторических форм. Прекрасным примером этого единства служит Петропавловский храм в Петергофе.

Заметные произведения архитектуры «историзма» создавались представителями школы Института гражданских инженеров, где традиционно была сильна инженерная подготовка, и в этом нет противоречия. Историческая образность не воспринималась как «архитектурная декорация», и создаваемые ими здания составляли подчас уникальный и поучительный сплав функции, конструкции и декора. Гражданские инженеры по-

лучали навыки пользования уроками истории в целях архитектурной практики на занятиях своих педагогов – мастеров этого творческого направления.

«Триединство» метода «историзма», заключавшееся в неразрывном единстве «история – теория – практика», по-разному интерпретировалось зодчими, и в этом, собственно говоря, заключалась главная причина разнообразия произведений мастеров этого художественного направления. Отсутствие или хотя бы недостаточно полное понимание важности одного из звеньев единой творческой цепи приводило к возникновению модификации «стиля». Из-за этого появились менее «полноценные» версии стиля, оказывающие воздействие на качество архитектурных решений, вызывавшее разнообразие критические оценки современников.

Для характеристики полноты метода «историзма» наиболее показательной является деятельность Н.В. Султанова. Его творческий метод включал точное историческое знание эпохи, в стилистике которой создавался тот или иной орнамент, та или иная декоративная форма. В этом, в частности, выражалась одна из особенностей метода подлинного «историзма», как его понимал архитектор: историческая «адресность» оригиналов при их применении в современной архитектурно-художественной практике. Этот метод противоречил методу «эkleктики», при котором допускалось смешение приемов и форм разных исторических эпох.

Произведения Н.В. Султанова имели наиболее точное «археологическое» подобие (в понимании XIX в.). Поэтому его метод можно было бы назвать методом археологического подобия. Это вовсе не означает, что архитектор попросту «копировал» наиболее подходящие образцы. В своей практике он руководствовался творческими методами и техническими приемами той исторической эпохи, в «стиле» которой создавалось произведение. Тем самым достигалась наиболее полная степень «погружения» в «историческую реальность». Он сам называл себя человеком XVII в., лучше всего изучил это столетие и, благодаря этому, обладал редким даром творческого «перевоплощения» при создании своих произведений. Его ценили за этот талант заказчики (XVII век был предпочтительным и для Александра III) и коллеги-архитекторы, часто руководствовавшиеся художественными мотивами, открытыми зодчим, в своей творческой работе.

Творчество Н.В. Султанова представляет собой редкий пример достаточно полного совпадения взглядов заказчика (императора и круга ближайших к нему родственников и царедворцев) с его собственными взглядами на метод и задачи художественного творчества. Для развития искусства подобный союз бывает наиболее плодотворен и продуктивен в силу соединения возможностей заказчика (почти безграничных у российских императоров) с талантом и работоспособностью художника.

Одним из показательных примеров применения данного варианта метода служат интерьеры, созданные Н.В. Султановым в доме Юсуповых в 1892–1895 гг., которые с наибольшей «археологической» достоверностью воспроизводили характер художественного убранства богатых интерьеров конца XVII столетия, являясь в то же время произведением эпохи «историзма» конца XIX в. Большое мастерство архитектора, тонкий вкус и знание технических вопросов строительства ставили произведения зодчего в один ряд с лучшими образцами «русского стиля» в архитектуре Москвы: интерьерами палат бояр Романовых, реставрированных Ф.Ф. Рихтером, домов Н.В. Игумнова архитектора Н.И. Поздеева и музея П.И. Щукина архитектора Б.В. Фрейденберга. Н.В. Султанов критиковал недостаточную, по его мнению, «археологическую» точность, которая должна была быть, по принятым для «историзма» критериям, неизменным атрибутом качественных архитектурных решений.

В справедливо критиковавшемся Н.В. Султановым творчестве И.П. Ропета понимание метода «историзма» не было достаточно глубоким. Основываясь на представлениях об «извечно» существовавших «народных» традициях и необходимости «возрождения» именно этих идеализированных «неизменных» начал, сторонники подобных взглядов не углублялись в изучение истории, и поэтому имели слабое представление об историческом, социальном и географическом разнообразии развития декоративно-прикладного искусства.

Версии метода появлялись благодаря «исключению» из единой цепи «история – теория – практика» одного из первых двух звеньев. При невнимании к изучению исторических образцов и исторической необоснованности их применения возник критикованный Н.В. Султановым «ложнорусский» стиль, где главная роль принадлежала детали в отрыве от законов формообразования (И.П. Ропет, В.А. Гартман и др.). Художественный ряд не отвечал поставленной задаче (художественно не оправданное введение народных мотивов, незнание исторических источников приводили к созданию проекта нового фасада Публичной библиотеки в Петербурге, проекта ворот в Киеве, павильона на Всемирной выставке 1878 г.). Причиной появления этого направления в развитии «русского стиля» был разрыв между историей, теорией и практикой. Совершенно исключалось второе звено – теория, из-за чего принципы формообразования выглядели малоубедительно. Недостаточно полным было знание истории. Контраст между произведениями разных направлений в пределах одного творческого направления станет очевидным, если сравнить проекты В.А. Гартмана и И.П. Ропета с произведениями их современника Р.И. Кузьмина.

При отрицании «теории» довольно распространенным подходом было некритичное осмысление исторических образцов и «копирование» форм средневекового зодчества: здания целиком (Храм Христа Спасителя – Храм на Водах в Петербурге, арх. М.М. Перетяткович) или фрагментов известных памятников архитектуры, объединенных в единое целое (Храм Федоровской иконы Божией Матери, арх. С.С. Кричинский).

При исключении «истории» архитекторы обращались к методу «стилизации», используя исторические формы как декоративный мотив с возможностью их трансформации. Создавались многообразные новаторские композиции и при этом допускалось более свободное отношение к «образцу». Формы приобретали чисто «декоративный» характер, при этом часто утрачивая тектоничность. Эта версия метода была характерна особенно для начала XX в. Свободное отношение к образцу допускало применение стилистики модерна. В границах «русского стиля» этой тенденции отвечала «новгородско-псковская» «стилистика» со своими плавными, почти скульптурными, прихотливыми линиями и формами. Метода «стилизации» (так условно можно назвать разновидность метода историзма) придерживались архитекторы более молодого поколения – А.В. Щусев, И.Е. Бондаренко, Д.А. Крыжановский, А.П. Аплаксин и др. Показательно, что признанный мастер модерна Ф.О. Шехтель при создании произведений «историзма» не всегда прибегал к этому методу и часто выполнял свои проекты, следуя методу «археологического подобию».

Серьезнейшей проблемой развития архитектуры «историзма» являлась степень соотношения истории и современности. Современность неизбежно присутствовала в произведениях «историзма». Речь шла о степени этого присутствия, о степени своеобразного «равновесия» между образным выражением исторических мотивов и ощущением духа современности.

Творческий метод «историзма» в развитии «русского стиля» эволюционировал, пройдя несколько этапов развития, которые можно условно определить как: «декоративный» (широкое использование орнаментальных мотивов при классической структурной пространственной основе – К.А. Тон, ранний Г.Г. Гагарин и др.); «ложнорусский» (преобладание орнаментики наряду с отсутствием тектоничности – В.А. Гартман, И.П. Ропет); «интуитивный» (осмысление зодчими логики построения архитектурных форм исторических образцов – А.М. Горностаев, Р.И. Кузьмин); «археологический» (проектирование с опорой на научное исследование прототипов и более точное следование историческим формам, конструкциям, декору и технике – Л.В. Даль, Н.В. Султанов, В.В. Суслов и др.); «композиционный» (создание новых сложных композиций с более свободным варьированием форм исторических образцов – В.О. Шервуд, Д.Н. Чичагов); «стилизаторский» (художественное использование мотивов древнерусского зодчества в период влияния модерна – И.Е. Бондаренко, Д.А. Крыжановский, А.П. Аплаксин).

В условиях государственного заказа приоритет всегда отдавался более «точным» методам как свойственным наиболее талантливым и образованным зодчим (И.А. Монигетти, Д.И. Гримм, Р.И. Кузьмин, Н.В. Султанов), оставляя «декоративный» и другие на периферии творческих интересов (отклонение, например, проекта расширения Публичной библиотеки И.П. Ропета).

В условиях заказа Александра III и его современников «русский стиль» стал выражением обновленной идеи российской монархии, каковой она виделась императору и его единомышленникам. Оценивая итоги деятельности Александра III, наиболее прозорливые современники приходили к выводу, что его стремление реформировать институт монархии принадлежит не современности, а отдаленному будущему, понимая, с каким серьезным противодействием ему пришлось столкнуться. В одном из писем, высказывая свое мнение о статье С.Д. Шереметева об Александре III, Н.В. Султанов писал: «Вам удалось очень верно обрисовать почти неуловимую сущность крупной исторической фигуры Александра III. Это тем труднее, что подобные личности являются достоянием не настоящего, а будущего и даже отдаленного будущего <...> Такие мощные тиходумы, каков был покойный Государь, совсем неосязуемы для современников, в особенности для современников чуждого им направления: значение таких личностей всплывает только потом, когда человечество может оглянуться назад, увидеть их в должной исторической перспективе и дать себе отчет в том влиянии, которое они оказали на последующие события».<sup>28</sup>

<sup>1</sup> ГАРФ. Ф. 652. Оп. 1. Д. 278. Записка Н.Х. Бунге об итогах царствования Александра III и задачах следующего царствования. Л. 2.

<sup>2</sup> Хомяков Д.А. Православие, самодержавие, народность. М., 2005. С. 323.

<sup>3</sup> Там же. С. 269.

<sup>4</sup> Там же. С. 291.

<sup>5</sup> Там же. С. 417–418.

<sup>6</sup> Савельев Ю.Р. «Византийский стиль» в архитектуре России. Вторая половина XIX – начало XX века. СПб., 2005.

<sup>7</sup> Хомяков Д.А. Православие, самодержавие, народность. С. 219–220.

<sup>8</sup> Там же. С. 275–276.

<sup>9</sup> Там же. С. 295–296.

<sup>10</sup> Там же. С. 221, 297.

<sup>11</sup> Прахов А.В. Император Александр III как деятель русского художественного просвещения // Художественные сокровища России. 1903. № 4–8. С. 174; Савельев Ю.Р. 1) Н.В.Султанов и император

Александр III. По дневникам зодчего 1889–1895 годов // Мавродинские чтения. СПб., 2002. С. 217–224;  
2) Н.В. Султанов (1850–1908). Заказчики и зодчий // Архитектурное наследие. М., 2003. № 45. С. 194–  
213; 3) Николай Султанов. СПб., 2003. С. 100–121.

<sup>12</sup> Мемуары графа С.Д. Шереметева / Сост., подготовка текста и прим. Л.И. Шохина. М., 2001. С. 455.

<sup>13</sup> Боголюбов А.П. Воспоминания о в Бозе почившем Императоре Александре III. СПб., 1896. С.15.

<sup>14</sup> Мемуары графа С.Д. Шереметева. С. 589.

<sup>15</sup> Хомяков Д.А. Православие, самодержавие, народность. С. 297.

<sup>16</sup> Султанов Н.В. Одна из задач Строительного училища // Зодчий. 1882. № 5. С. 71–72.

<sup>17</sup> Новое время. № 3662 от 11.05.1886; ОР РНБ. Ф. 757. Д. 11. Т. 3. Л. 1–4.

<sup>18</sup> ОР РНБ. Ф. 757; Н.В. Султанов. Д. 3. Дневник за 1892 год.

<sup>19</sup> Прахов А.В. Император Александр III... С. 148.

<sup>20</sup> Неделя строителя. 1894. № 37. С. 39.

<sup>21</sup> Султанов Н.В. Одна из задач Строительного училища. С. 72.

<sup>22</sup> Боголюбов А.П. Воспоминания о в Бозе почившем императоре ... С. 34.

<sup>23</sup> Прахов А.В. Император Александр III... С. 152.

<sup>24</sup> Г.Б. Храм св. Владимира в Киеве // Строитель. 1896. № 23. Стб. 937–946; № 24. Стб. 985–996; Храм св. Владимира в Киеве // Неделя строителя. № 33. С. 147–148; № 34. С. 153–154.

<sup>25</sup> РГИА. Ф. 490. Оп. 4. Д. 1230. Л. 164.

<sup>26</sup> РГАДА. Ф. 1287. Оп. 1. Д. 5063. Л. 86.

<sup>27</sup> ОР РНБ. Ф. 757. Оп. 1. Д. 42. Л. 11.

<sup>28</sup> РГИА. Ф. 721. Оп. 2. Д. 449. Письма архитектора Н.В. Султанова к С.Д. Шереметеву и Д.С. Сипягину.

Статья поступила в редакцию 29 июня 2006 г.