



М. А. Некрасова

**К вопросу о «византийском стиле» и «русском стиле»
в книге Ю. Р. Савельева «Искусство „историзма“
в системе государственного заказа второй половины XIX –
начала XX века» М.: Совпадение, 2008. – 305 с. Илл.**

Впервые в отечественной науке в аспекте национальной культуры ставится вопрос об искусстве «историзма» — эпохи, охватывающей полстолетия с лишним, — в системе государственного заказа. Актуальность выдвинутой автором книги проблемы потребовала всестороннего, глубокого изучения материала и разрешения вопросов более общего характера, что делает работу Ю. Р. Савельева выходящей далеко за ее хронологические рамки.

Такие вопросы, как: государство и архитектура, искусство; государство и образование, культура; власть и личность зодчего, художника — актуальны для каждого периода истории. Особенно остро эти вопросы вставали в наше переломное время, что повышает значимость исследования, делает его весьма своевременным. В основу его положен обширный материал архитектурных произведений, архивных документов, литературных источников, тщательно изученных Ю. Р. Савельевым, что позволило ему осветить проблему как бы изнутри жизни исторической эпохи, учитывая личностные аспекты, например, для творчества Н. В. Султанова, его отношения с императором Александром III. Все это придает труду Савельева остроту новизны, и потребовало от автора известной смелости, что приятно отметить.

Искусство «историзма» в свете основного вопроса исследования государственного заказа правомочно рассматривается на материале архитектуры и связанного с ней декоративно-прикладного искусства в основном «византийского стиля» и «русского стиля», поскольку именно эти стили получали систематическую поддержку государства, определялись культурной национальной политикой, особенно в эпоху Александра III. Такое рассмотрение проблемы дается впервые и, естественно, больше каса-

ется церковного искусства, на которое и распространяется, главным образом, государственный заказ. Здесь «историзм» претворяется через призму устойчивых христианских ценностей, что сам вопрос «историзма» ставит в другую плоскость рассмотрения, чем он был для предшественников автора данной книги.

Пестрота сменявших друг друга стилевых увлечений в тот период была необычайной: неоготика, помпейский стиль, второе рококо; соединение в одном произведении разных стилей: рокайльные росписи, например, с классическими формами. Декоративизм, театрализация преобладали. Ю. Р. Савельев, утверждающий новый подход к проблеме «историзма», к изучению материала искусства, показывает и раскрывает: с одной стороны — огромные возможности государственного заказа в формировании культуры в ее государственных, гражданских позициях, созидательных силах, а с другой, — впервые конкретизирует само понятие стиля «историзма» в определённости и устойчивости целых направлений в искусстве — «византийского» и «русского» стилей, наконец, в историчности мировоззрения породившей эти стили эпохи.

Изучение опыта архитектурной практики дореволюционной России в период ее экономического расцвета имеет особое значение, во многом является новацией, поскольку этот период долгое время замалчивался или подвергался уничтожающей критике. В частности, «византийский» и «русский стиль» как проявление национальных, державных тенденций, консервативных движений в культуре и политике царской России.

Ю. Р. Савельев в своей работе впервые преодолевает ограниченность этих взглядов и связанных с ними идеологических запретов,

искажавших историю, выдвигает и доказывает свою точку зрения, открывает более 50 не известных ранее памятников архитектуры, значительно расширяя географические границы распространения «византийского стиля», церковной архитектуры, кроме столиц, во всех губерниях России, в Крыму, на Кавказе, в Прибалтике и на Украине и даже за рубежом, в частности, на Святой земле. Это дает основание автору рассматривать архитектуру «византийского стиля» как целостное направление и утверждать в результате исследования «византийский стиль» как значительное явление в русской культуре. Другими словами, вопрос выдвигается в ранг теоретических, художественно-творческих проблем, на чем я хочу остановиться более подробно.

Прежде всего, это — закономерность появления и развития «византийского стиля» в церковном зодчестве в Синодальный период церковной истории императорской России, когда она закрепляла свои морские границы. Именно тогда, во второй половине XIX — начале XX в., вопрос «Россия и Европа» встал как вопрос «Восток и Запад».

Обращение к византийскому наследию как к *живой традиции* было тогда органично и закономерно. В этом выразилась не только художественная ориентация, но целое движение, ставшее направлением в архитектуре и в декоративном искусстве — не случайно и не только по велению властей, как это часто преподносится. Направление имело свои истоки, историческую и духовную укорененность, и главное — развитие, что доказательно и последовательно утверждается на страницах книги, выявлена типология стиля и его изменчивость (с. 98–106; 362). В результате стиль «историзма» предстает обогащенным, в содержательном смысле этого понятия, что делает неправомерным, предвзятым «византийский стиль», как и «русский стиль», связывать с «официальной народностью» (термин сам по себе весьма сомнительный с научной точки зрения). Стили «византийский» и «русский» стали действительно явлениями в русской культуре, потому что были выражением, прежде всего, духовных, общественных устремлений эпохи. С византийским наследием связывались ценности, отвечающие мироощущению эпохи, историчности мировоззрения данного времени. Византийские традиции отвечали также градостроительным задачам. Формы, архитектура величественно-торжественного храма в «византийском стиле» служили организации не только сакрального пространства, но

и общественного, — храм являлся доминантой архитектуры города.

Византийское наследие осваивалось архитектурой и декоративным искусством — тематически, сюжетно и, главное, структурно, на уровне стилиобразующих закономерностей. Автор раскрывает это, устанавливая прототипы пространственных структурных решений и орнаментальных мотивов.

Предметом исследования является творчество разных личностей — зодчих, художников. Особый интерес представляет, как благодаря их таланту ими воплощались художественные прототипы, создавались школы, возникали «теории» (с. 42–60; 167–175).

Однако в свете всего утверждаемого и доказываемого автором, важно иметь в виду действительность духовных категорий Православия, с чем связано постоянство православных ценностей. Это важнейший фактор в *понимании традиции*. Дело в том, что традиция византийской структуры храма воспринималась христианским сознанием как освященная Преданием Церкви. Сакрализация форм, пространственных членений храма, закреплённая каноном, определялась искупительной жертвой Христа, как путь восхождения к Богу, с чем связано значение купола «неба небес» как источника света, выражающего идею света, связанную с храмовой литургией. Такое понимание было органично и для православного зодчего, и для православного императора. От него и его окружения шёл государственный заказ, что очень существенно для раскрытия главной темы и достаточно ярко и убедительно проступает в отношениях царя и зодчего на примере Н. В. Султанова, чему уделено большое внимание в книге и документально подтверждено.

На примере многих памятников храмовой архитектуры Ю. Р. Савельев выявляет типологию и динамику в развитии «византийского стиля», выстраивает его хронологию по периодам царствования трех императоров — Александра II, Александра III и Николая II до войны 1914 г.

Византийская традиция присутствовала в монументальности русских храмов ещё в эпоху «Повести временных лет». Храмы Киева, Чернигова, Новгорода XI–XII вв. — монолитные и внушительные своим богословским замыслом — восходят к собору Святой Софии константинопольской.

Центричность крестово-купольного пространства, ярусность общей структуры храмового сооружения, возносящего огромный купол, отвечали стремлению выразить память о

Боге — возрождением памяти культурно-религиозного прошлого Отечества, чему и служил «византийский стиль». Он органично связывался в Новое время с идеей государственности и державности России, когда в период имперской ее истории память прошлого оказывалась в центре устремлений общественных и государственных. Память была священной для страны, пережившей Отечественную войну 1812 года, набиравшей новые силы. Архитектура центричного, однокупольного храма, такого как Греческая церковь Р.И. Кузьмина в Санкт-Петербурге, с четырьмя апсидами, или собор св. Александра Невского архитектора Д.И. Грима в Тифлисе 1866 г., отвечали национальному самосознанию того времени, являлись содержательным выражением «византийского стиля». *Идея памятника, памяти* получала свое выражение и в многоглавии храма того же стиля — св. князя Владимира И.В. Штрома в Киеве 1882 г., кафедрального собора «Славы» Э.И. Жиберы в Самаре 1886 г. Названные архитекторы уделяли внимание разработке декоративного языка (с. 113). Как характерную черту автор выделяет: центричность композиции и тектоничность, роль ядра; а в декоративной системе — приспособление декора к стеновой тектонике. Но это, на наш взгляд, не всегда было оправданно конструктивно. Аркатурные пояса на колоннах порой выглядят наложенными на стену. В подобных случаях хотелось бы, чтобы автор проявлял большую критичность при рассмотрении архитектурных форм.

Хочется подчеркнуть, что в своих лучших образцах «византийский», как и «русский» стили предстают в рамках канона — наглядно и убедительно допускающего новшества. Устойчивые художественные школы этих стилей, охватившие два поколения мастеров, дали два самобытных направления в архитектуре и в декоративном искусстве. Заслуга автора и в том, что он разграничил развитие двух стилей, бытовавших параллельно, как по истокам, так и по художественному языку форм, идейным устремлениям, связал их с фактами культурной жизни того времени, что очень важно. Например, такими, как основание С.Г. Строгановым Школы технического рисования, где памятники древнерусской культуры заняли большое место. Сюда же относится создание «Общества истории и древностей Российских» или Славянской кафедры при Университете, где преподавали такие профессора как С.М. Соловьев, Ф.И. Буслаев, Т.Н. Грановский и другие. Обо всем этом интересно и живо рассказывается в книге. Важное

место в то время заняли организации по научному изучению русского художественного наследия, такие как «Общество любителей древней письменности» или Академия художеств, — как пишет автор, — последняя являлась тогда главным национальным центром художественного образования, и, кроме того, она была «не только образовательным, но и исследовательским центром». Л.В. Даль, В.А. Прохоров, А.М. Павлинов, В.В. Суслов обследовали, изучали памятники древнерусской архитектуры, составляли и утверждали проекты их реставрации. На это были направлены и программы Императорского Московского Археологического общества во главе с графиней П.С. Уваровой (1885—1916 гг.). Огромная роль, — об этом много и ярко пишет автор, — в осуществлении самых разных программ принадлежала Н.В. Султанову. Он много сделал для защиты и спасения памятников старины. С этой направленностью была связана научная и художественная деятельность Султанова — архитектора и художника.

Ю. Р. Савельев, можно сказать, открыл с небывалой до этого полнотой научное имя Н.В. Султанова, человека, деятельность которого имела государственный масштаб. Ему посвящены многие страницы настоящей работы (с. 178–175; 353–361) и последующего издания автора книги «Николай Султанов», СПб., 2009.

Н. В. Султанов выступает как основоположник и теоретик «русского стиля», что всесторонне исследуется Савельевым на большом количестве памятников и архивных материалов. Устанавливаются принципиальные различия между «византийским стилем» и «русским» в организации пространственной формы, декора с доминантой узорочья XVII в. для «русского стиля».

Исследуя типологию «русского стиля», осуществляя художественный анализ его памятников, обращаясь к истории их создания, автор подчеркивает закономерность повышенного интереса к этому наследию. Стремление понять ценностную основу этого феномена не всегда приводило исследователей к успеху. Наиболее яркие проявления «русского стиля», такие, как церковь Воскресения «Спас на Крови» или Петропавловский собор в Петергофе Н.В. Султанова 1890-х годов; храм равноапостольной Марии Магдалины в Иерусалиме Д.И. Грима, заставляют видеть «русский стиль» явлением, глубоко связанным с русской культурой второй половины и особенно конца XIX в. Задача виделась в том, чтобы восстановить оборванные

реформами Петра I связи с русской традицией до XVII века. Именно с этой целью создается программа Султанова — возрождение «русского стиля». В понимание этого культурного факта Ю. Р. Савельев вносит новый момент, противопоставляя практике «цитирования» элементов и отдельных мотивов искусства прошлого — научный метод, разработанный Н.В. Султановым, метод «археологического подобия», *ведущий по пути постепенного овладения системой традиционной культуры*. Уже это определяет отношение к наследию, стремление понять, воспринять его живые ценности, что возводилось Султановым, — как учёным и художником, — *в принцип государственной и личной ответственности*. И что его делало проводником государственных программ церковного строительства и возведения памятников монархам, тесно связанных с решением градостроительных задач, что никак нельзя, повторяю, определять тенденциозным понятием «официальной народности». Есть понятия «народности» и «лженародности».

Отношение Султанова к императору Александру III было не только уважительное и доверительное, но художник горячо любил царя. «Я любил (царя) больше всего на свете», — писал он в письме к графу С.Д. Шереметеву (с. 196). В специальную тему выделены «русский» и «византийский» стили в системе государственного заказа: «Заказ Александра III и роль Н.В. Султанова. Его теория „русского стиля“. А.В. Прахов считал Александра III «сердцем нового народного художественного движения, искавшего путь к русскому национальному искусству». Его выразителями были сам А.В. Прахов, Д.И. Grimm, А.М. Горностаев, А.Н. Оленин (президент Академии художеств), Г.Г. Гагарин, С.Д. Шереметев, И.Е. Забелин, в философии К.Н. Леонтьев. Последний писал «<...> не надо учить народ, а самому у него учиться. <...> Надо любить его национально, эстетически, надо любить его стиль» (1881).

Путь к традиции, ее понимание на рубеже XIX и XX в., был многоуровневым и многоаспектным. Метод «археологического подобия» Султанова использовался им как в архитектуре, так и в декоративно-прикладном искусстве, что определялось творческим методом художника — созданием целостного произведения до каждой малой детали в декоре храма, от его интерьера до каждой вещи, его наполняющей и организующей, и даже преподносимой, например, братина для корабля «Синоп». Тот же «археологический метод» применялся и в светской

архитектуре, в «историчности» ее интерьеров. Например, в интерьерах дома Юсуповых.

Такой путь имел определение «искусствоведческая археология», которая была одной из характерных дисциплин в науке XIX — начала XX вв. И здесь необходимо назвать имя Федора Григорьевича Солнцева, одного из первых, кто ездил по России, запечатлевая архитектуру древнерусских городов для последующего внедрения её мотивов в историческую живопись, для использования в реставрации памятников и в создании интерьеров, мебели, тканей, керамики. Рисунки Солнцева использовались для реставрации Теремного дворца в Кремле 1835—1840 гг. Издание «Древности Российского государства» 1856 г., по мнению В. Стасова, было лучшим пособием по национальному стилю. «На рисунках Солнцева, — писал критик, — основан весь наш современный национальный стиль» («Новости» и «Биржевая газета» 1892, 13 марта). К сожалению, о деятельности Ф.Г. Солнцева в книге говорится немного, между тем именно он выполнял заказ создания в «русско-византийском» стиле большого парадного фарфорового сервиза для Большого Кремлёвского дворца. Это была первая работа в фарфоре, реконструирующая древнерусский стиль с опорой на посуду из серебра и золота. Другая — сервиз для великого князя Константина Николаевича 1850-х годов. Это — ярчайшие памятники стиля «историзма» в декоративно-прикладном искусстве. Они важны в контексте исследования, тем более что данную область творчества (декоративное искусство), — пишет Ю. Р. Савельев, — «можно рассматривать как часть более обширной программы по возрождению русского искусства».

Имеется в виду искусство XVII в., на которое был ориентирован Н.В. Султанов. Упомянем также, что он был мастером ювелирного дела. Для интерьеров создаваемой им архитектуры он постоянно заказывал изделия в «русском стиле», что оборачивалось внедрением принципов «археологического метода» в производство многих мастерских, фабрик, фирм, таких известных в ювелирном деле, как фабрики И.П. Хлебникова, Ф.А. Овчинникова, П.И. Оловянишникова, К. Фаберже. Здесь по специальному заказу Султанова и по его рисункам создавалась церковная утварь из дорогих металлов, а на петербургском заводе М.В. Харламова производились изразцы и делались изразцовые иконостасы. По старинным технологиям восстанавливалось производство басмы для иконостасов и окладов икон, чему уделяется в книге специальное

внимание в разделах: «Заказчики и интерьеры Н. В. Султанова» и «Заказчики и заказ малых форм Н. В. Султанову» (с. 227—274). Создание уникальных единичных произведений, конечно, не могло не повлиять на уровень массовых, тем более серийных изделий, что, прежде всего, поднимало уровень профессионального мастерства в ювелирном деле, помогало возрождению утраченных техник, давало знание исторического образца, обогащало орнаментальную культуру.

И все же путей к традиции в развитии творческой индивидуальности и направлений в искусстве было в то время много. Этим и создавалось то напряжение века, которое породило понятие «серебряный век» в начале XX столетия. Ведь в то время, когда писал Леонтьев (1880—1890-е гг.), популярными были религиозные идеи философа Владимира Соловьева. Он предостерегал от опасности подмены живой полноты христианства отвлечённостью морали. Та же опасность подмены живой полноты традиции остаётся и в художественной практике и «реставрации» древних стилей. И в этом случае можно упрекнуть автора в недостаточно строгом отборе. Важно и другое, что в рассматриваемое время возрастания общественного интереса к истокам национальной культуры — повсеместного для многих стран Европы: Германии, Англии, скандинавских стран — этот процесс затронул и художественное творчество, и архитектуру, с их особым вниманием к средневековью и народному искусству. С подъёмом национального самосознания в ряде европейских стран (в Германии, Австрии, Англии) было связано возникновение таких художественных объединений, какие существовали в Талашкине и Абрамцеве. Тем не менее, в России эти движения имели свои глубокие истоки и свои особенности. Они во многом складывались из того же противопоставления опыта православной народной культуры, существовавшей до XVIII в. (так работал В. М. Васнецов), и результатов европеизации русской культуры, плодов освоения европейского начала в искусстве. И в то же время именно на этом противопоставлении зиждилось взаимодействие разных направлений и развитие их в русском искусстве, что привело автора книги к естественно необходимому завершению своей работы темой взаимовлияния стилей: «Метод „археологического подоби́я“ и другие методы в архитектуре „историзма“. Влияние модерна».

Ю. Р. Савельев говорит о «ложнорусском стиле» В. А. Гартмана, И. П. Ропета, отмечает влияние модерна, прослеживая это в убранстве Никольского Морского собора в Кронштадте

В. А. и Г. А. Косяковых 1910-х годов, в образе церкви св. Николая Чудотворца в Одессе Н. В. Султанова 1905 г., в прекрасном храме в Верхотурье 1905—1913 гг. А. Турчевича, Спасской церкви Ф. О. Шехтеля, церкви Н. В. Султанова в Мариенбадене 1902 г. и других.

В книге Ю. Р. Савельева «византийский» и «русский» стили впервые предстали каждый в своей целостности и самостоятельности как значительные явления русской культуры и церковного зодчества второй половины XIX—XX в. Композиционные, пластические и декоративные решения, опирающиеся на традицию в церковной архитектуре, приобретали своё оригинальное творческое воплощение в определившемся типе храма, сочетавшего идею памятника с церемониальной функцией в решении большого пространства и системы декора. Это стало характерной чертой и принципом для «византийского стиля», ярко реализованного, например, в храме Вознесения в Самаре, имевшим еще название *храма Славы народного подвига*.

Исследование Ю. Р. Савельева — значительный вклад в науку. По сути, оно открывает *архитектурную школу*, в центре которой стояло имя Н. В. Султанова, архитектора, деятеля, художника. Заслуга автора и в том, что архитектурная практика им раскрывается вместе с движением научной мысли того времени, охватившим искусство, образование, богословие... Ведь именно в то время формировалась искусствоведческая теория православного храма, переиздавались сочинения Святых Отцов, труды византийского богословия. Именно тогда выходят в свет труды Н. П. Кондакова, В. Г. Василевского, Ф. И. Успенского, А. А. Васильева и других. Теоретические проблемы обсуждали журналы «Зодчий» и «Архитектурный вестник».

Исследование Савельева, во-первых, уточняет понятие стиля «историзма» как теоретической категории; приобретая определённую содержания, историзм напрочь сметает аморфное понятие «эkleктики», которым определялись самые разные архитектурные сооружения, и в целом явления культуры на протяжении полстолетия.

Во-вторых. Исследование научно-продуктивно и актуально в свете проблемы трансляции традиции, одного из острейших вопросов теории традиционных культур (а к ним относятся и церковное искусство, и искусство народное), вопроса, имеющего методологическую значимость для художественной практики. Дело в том, что традиция остаётся живой от древности до современности в силу того, что Церковное искусство, как и народное искусство, есть осо-

бые типы традиционной культуры, *со своими закономерностями развития*. Отсюда и свои критерии новизны, что не позволяет эти типы искусства рассматривать с позиции современности исключительно как индивидуальное творчество. Подобная практика для искусств, где процветает соборное творчество, — губительна! Это очень важно понимать в свете современного развития церковного искусства.

В-третьих. Это вопрос о роли государственного заказа, — научных, художественных программ, с ним связанных. Возможности через заказ и, соответственно, программы формировать созидательные силы культуры, воспитывать *культурную память*, связывающую поколения, что особенно важно в период болезненной ломки, переживаемой страной ныне. Актуален, содержателен опыт государственных мер и роли

общественности в деле сохранения и защиты наследия в царской России, — периода исследованного.

Книга Ю. Р. Савельева покоряет чёткой позицией, смелой научной целеустремлённостью, основательностью в решении сложных вопросов и, прежде всего, такой проблемы, как государственный заказ и его значение для культуры. Этот вопрос исследован Ю. Р. Савельевым ещё раньше на материале Древней Руси в книге «Заказ в архитектуре Средневековой Руси XI—XV вв.» (СПб., 1992). Фактически настоящее исследование продолжило эту тему, но уже на материале второй половины XIX — начала XX в.

Таким образом, Юрием Ростиславовичем Савельевым вводится в науку значительный пласт истории культуры, архитектуры, декоративного искусства.

