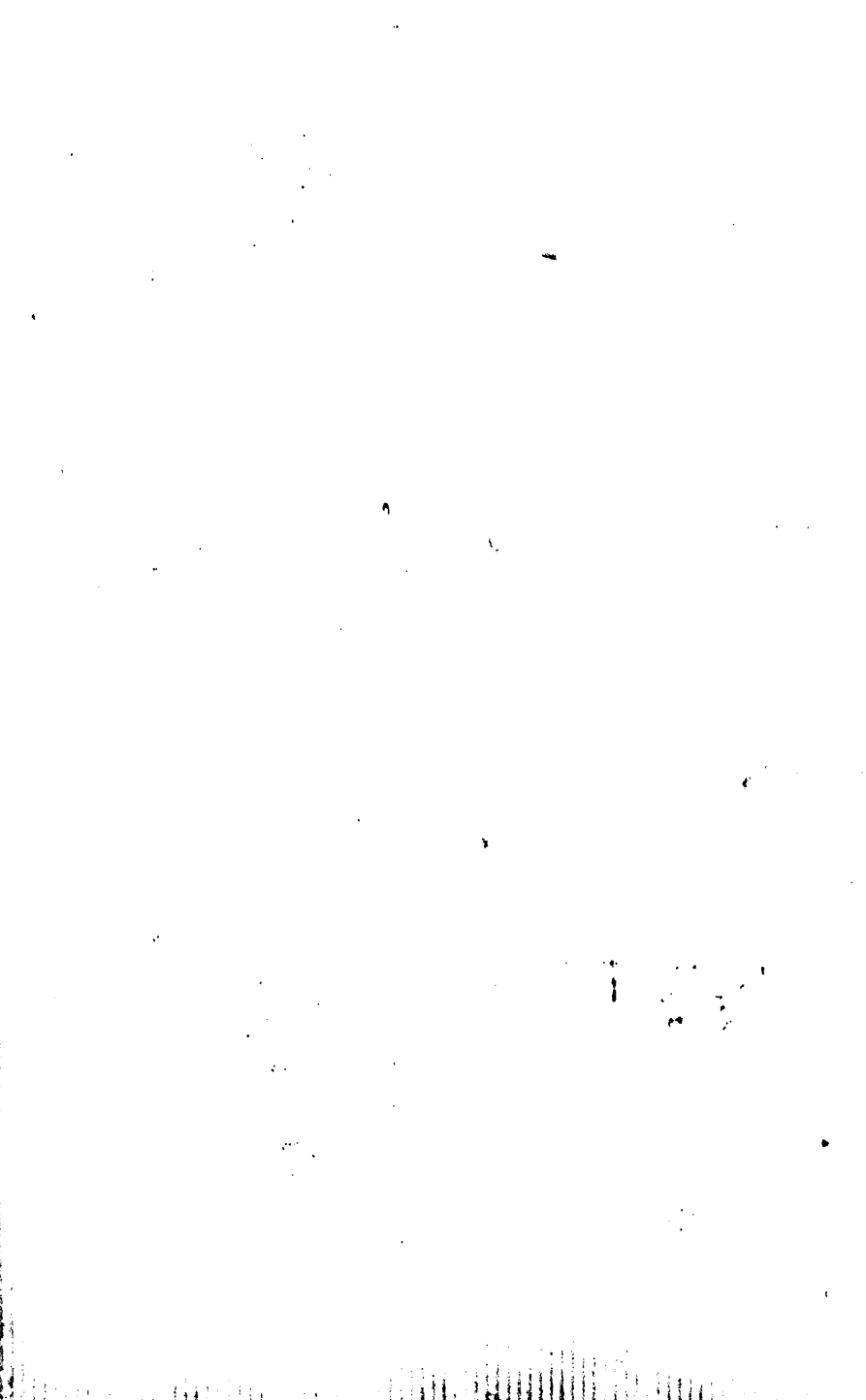


НЕ КОПИРОВАТЬ



R 214
38

В. В. ЗГУРА



ПРОБЛЕМЫ И ПАМЯТНИКИ

СВЯЗАННЫЕ С В. И. БАЖЕНОВЫМ

МОСКВА
1928

Издание друзей В. В. Згура.



2007338365

Татглавлит № 30

Тираж 300

Казань, Полиграфшкола им. А.В. Луначарского. Ул. Дзержинского, 9.

ОТ ИЗДАТЕЛЕЙ

Настоящая работа была представлена В. В. Згура в качестве диссертации в Научно-Исследовательский Институт Археологии и Искусствоведения и защищена 16 июня 1927 г.

Но автору не удалось увидеть свою работу в печати: 17-го сентября 1927 г. В. В. Згура трагически погиб—утонул в море в Феодосии.

Смерть унесла молодого, в возрасте 24 лет, талантливое искусствоведа в разгаре кипучей научной деятельности. Как обширна и плодотворна была эта деятельность, свидетельствуют оставшиеся после покойного научные труды. Из этих трудов отметим следующие напечатанные, печатающиеся и готовые к печати:

«К творчеству Е. Тюрина», «Проблема возникновения барокко в России», «Неизвестное произведение Жилярди», «Новые памятники псевдо-готики», «Старые русские архитекторы», «Иностранные архитекторы в России», «Суханово», «Кусково», «Царицыно», «Очерк московской архитектуры», «Коломенское», «Кусковский парк», «Исчезнувшие памятники Кусковского сада», «Дом Прозоровских», «Усадьба Рождествено», «Сухановский мавзолей», «Тропининский портрет Пушкина», «Музыка архитектуры», «Китайская архитектура и ее отражение в Западной Европе», «Развалины дворца около Термеза».

Наиболее крупным научным трудом Владимира Васильевича является ныне печатающееся его исследование.

Друзья покойного, его товарищи по научной работе, сочли своим долгом опубликовать его последний по времени труд. Ближайшее участие в издании приняла мать покойного—А. Г. Згура—неизменный друг и помощник сына в его научной деятельности.

Наблюдение за художественной стороной издания любезно принял на себя один из друзей покойного—П. М. Дульский, фотографии исполнены Б. Н. Гензеловичем и проф. С. А. Тороповым.



ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящее исследование не есть монография о Баженове. Оно—и меньше, и больше. Для монографии здесь не хватает множества фактов, материалов, памятников. С другой стороны, постановка проблем 1 части далеко выходит за пределы частной монографии, широко раздвигая рамки и сообщая работе общий интерес для истории русского искусства.

В этом маленьком исследовании я и хотел дать не художественную биографию, даже при самом широком общем фоне, а постановку и посильное разрешение существеннейших историко-стилистических проблем, перекрещивающихся на Баженове, который, таким образом, для нас является призмой, преломляющей главные координаты искусства XVIII в.

Вопросы биографические и художественного быта меня здесь несколько не интересовали (с ними частично знакомит «Историографическое введение»). Я беру Баженова сначала только как перекресток, с которого открывается вид на три важнейших пути нового русского искусства, затем, как художника, с которым связываются важные моменты художественного развития и замечательные памятники русской архитектуры нового времени. Это потребовало разделение работы на две части: общих и частных проблем.

При полной неразработанности стилистических вопросов в истории русского искусства первую часть пришлось посвятить целиком рассмотрению тех трех стилистических явлений—барокко, псевдоготицизм, классицизм, которые определяют и самое творчество Баженова. Три главы, будучи каждая самостоятельной, в то же время продолжают одна другую и намечают путь стилистической эволюции на протяжении почти полтора столетия лет.

В нормальных условиях западной науки строить книгу в очерченных рамках не представляло бы особенных затруднений. На основе научно проверенного и истолкованного

фактического материала можно без особых затруднений давать решения художественных проблем и устанавливать общее движение художественного сознания. В условиях русского искусствознания дело значительно усложняется. Ведь если совсем схематически представлять искусствоведческую работу, то ее можно грубо определить двумя словами: фиксирование и объяснение. В первое понятие входит сложная система вспомогательных дисциплин, начиная от художественной топографии и кончая аналитикой памятника. Археологическое обследование, описание, реконструкция, источниковедение и т. п. составляют сложную цепь, протянутую от первого ко второму, определяющую диапазон этой совершенно необходимой работы, без которой мы оказываемся лишенными материала. Вторая из намеченных задач—объяснение, которое должно раскрывать смысл стилистических явлений и художественной эволюции.

Если фиксация у нас вообще стоит не на высоте, то в границах интересующего нас материала (XVIII век) это обстоятельство имеет особую остроту и вызывает даже вопрос: не преждевременно ли начинать по отношению к новой русской архитектуре что-либо помимо фиксации? Это соображение, могущее служить для меня частичным оправданием недочетов предлагаемого исследования, должно все же быть в общем отвергнуто.

Сделать попытку некоторого объяснения фактов русской художественной истории представляется сейчас совершенно необходимым. Если не окончательная система, то хотя бы рабочая гипотеза, толкающая мысль к новым решениям! Сознание чрезвычайной важности рассмотрения коренных проблем заставило взяться за работу. Разумеется, здесь сейчас же не замедлило сказаться неблагоприятное состояние материалов по русскому искусству. Не было возможности пользоваться только готовыми результатами художественно-археологической работы, но и самому пришлось частично производить эту работу, разыскивать некоторые неизвестные памятники. В решении стилистических проблем я старался избегать отвлечений в эту сторону и пользоваться по возможности материалом более или менее критически проверенным. Понятно, что решения проблем, даваемые в первой части, не могут считаться окончательными так же как и все полученные выводы—вполне бесспорными.

Вторая часть предлагаемой работы, посвященная несколько выдающимся памятникам, отнюдь не является Kunstkatalog'ом.

Для составления полного списка Баженовских произведений потребовалась бы огромная архивная и обследовательская работа, которая намеренно не начиналась, так как я отчетливо знал, что эта многолетняя работа настолько поглотила бы внимание, что всякие мечты об исследовании пришлось бы оставить надолго, если не навсегда. Да и принятый несколько особый тип исследования вовсе этого и не требовал. Здесь прежде всего имелось в виду выяснение некоторых конкретных вопросов атрибуционного характера, имеющих важное принципиальное и историческое значение для русского искусства XVIII века. Мне представлялось целесообразным также дать для истории русской архитектуры несколько неиспользованных или малоизученных памятников, связанных с именем Баженова. Поэтому пришлось отказаться от чисто искусствоведного метода и перейти частично на археологическо-описательный метод. Это создает, может быть, с первого взгляда не полную выдержанность и последовательность всей работы, но избежать этого не было возможности, т. к. иначе для самого Баженова мы остались бы, пожалуй, без каких бы то ни было художественных фактов.

Главным результатом второй части является то, что произведенное изучение памятников и материалов, с ними связанных, позволяет уже с полной безусловностью решить спорный вопрос об авторе знаменитого Пашкова дома и поставить этот последний во главе Баженовского наследия. В результате же рассмотрения нескольких приводимых памятников перед нами встает во всей притягательности яркий облик замечательного художника, к которому мы можем, теперь уже не повторяя механически слова с утерявшимся смыслом, а вполне сознательно, применить эпитет—гениальный. Указанная часть работы должна послужить началом для научного исследования Баженовского творчества, какового еще не производилось, что видно из предпосылаемой всей работе «Историографического введения». Могущая показаться краткость некоторых мест, обуславливается тем, что я стремился к максимальной сжатости изложения, в особенности в первой части, дабы рельефнее оттенить высказываемые мысли.



ИСТОРИОГРАФИЧЕСКОЕ ВВЕДЕНИЕ В ИЗУЧЕНИЕ БАЖЕНОВА

Как творчество, так и личность Баженова до настоящего времени остаются почти не исследованными. Прежде всего это необходимо иметь в виду, приступая к работе над интересующим нас мастером.

Тем не менее литературный материал, печатные заметки, упоминания о Баженове отнюдь нельзя назвать скудными. Наоборот, мы имеем довольно обширный список заметок и статей, в которых Баженову уделяется специальное место, где интересующий нас художник является непосредственным объектом внимания авторов.

Чтобы оценить результаты этих многочисленных писаний, разобраться в отношении к художнику в разные времена и, наконец, ознакомиться с характеристикой его творчества, как оно выяснено на нынешний день, необходимо внимательно, шаг за шагом проследить по возможности все о нем написанное вплоть до последнего времени. Это позволит также из старой литературы извлечь кое-что, могущее и для нас послужить в качестве научно ценного материала.

В русском XVIII веке довольно редки случаи прижизненной литературной оценки деятелей изобразительных искусств¹. При сравнительно неразвитой художественной литературе и уклоне интересов, под влиянием Запада, в сторону эстетики, мы имеем совсем незначительное количество современных заметок, посвященных некоторым представителям русского искусства XVIII века. П. Чекалевский, конференц-секретарь Академии Художеств, пожалуй, первый упоминает о некоторых членах Академии и описывает их произведения; среди архитекторов он прежде всего говорит о Баженове: «Мы видели выше сего, читаем мы, что многие, бывшие пенсионеры И. А. Х., сделались отличными художниками в живописи и в скульптуре: самое тоже можно сказать и о пенсионерах, упражнявшихся

в архитектурном искусстве, кои талантами своими приобрели имянитость; а именно: Г. Коллежский Сов. В. И. Б.— Между произведениями его разума, модель Кремлевского дворца привлекает наипаче внимание любителей художеств; сожалительно, что по некоторым обстоятельствам она по ныне не произведена в действо»³. При всей своей краткости заметка Чекалевского для нас важна, поскольку она устанавливает определенное отношение к Баженову и высокую его оценку еще при жизни. Упоминание только одной модели Кремлевского дворца объясняется тем воздействием на умы современников, какое имела закладка дворца и вообще грандиозность всей затеи.

В 1804 году, т. е. через пять лет после смерти Баженова, появляется первая заметка, содержащая в себе некоторые элементы художественной биографии. Мы разумеем «Краткое историческое известие о некоторых российских художниках» Ивана Акимова³. Эта заметка, сообщая несколько дат и фактов, непосредственно предшествует той уже в полном смысле слова биографии, которая появилась в следующем году.

В своем «Новом опыте исторического словаря о российских писателях» известный ученый, митрополит Евгений, помещает довольно обстоятельную биографию Баженова, приводящую впервые основные даты, сведения о нем и его художественной деятельности⁴. Отсюда мы узнаем, что Баженов родился в Москве 1 марта 1737 г., получил первоначальное образование в Славяно-Греко-Латинской Академии, а с 1751 г. начал ходить в архитектурную школу Ухтомского. В 1754 г. Баженов записывается в московский Университет, а в 1758 г. отсылается во вновь учрежденную Академию Художеств. До открытия Академии Баженов обучался у Чевакинского. В 1761 г. отправлен в Париж, где обучался у архитектора Дювала. В 1762 г. пожалован ад'юнктом Петербургской Академии и отправлен в Италию. Там же был избран профессором римской и членом флорентийской и болонской Академий. В 1764 г. Баженов снова прибыл в Париж, а в следующем году вернулся в Петербург. Академия не дала Баженову звания профессора, т. к. «встретились обстоятельства и люди, помешавшие получить ему сию честь». Тогда Екатерина II пожаловала его капитаном артиллерии. После неудачных построек Кремлевского Дворца и Царицына цесаревич Павел в 1792 г. вызвал

Баженова для работ в своем ведомстве. При вступлении же на престол пожаловал ему 1000 душ крестьян, чин действительного статского советника, орден Анны 2 ст. и звание Вице-Президента Академии Художеств. Откуда были заимствованы автором все эти сведения, нам остается неизвестным, но они по большей части вызывают доверие, поскольку митр. Евгений оставил о себе память, как о достаточно добросовестном собирателе материалов. Очевидно, он воспользовался подлинными документами и мог получить сведения еще лично от Баженова. В части, касающейся творчества Баженова, митр. Евгений помимо Кремлевского дворца и Царицынских построек указывает и на другие сооружения. «При сем государе (Павле I), говорит автор, он построил Гатчинский и Павловский дворцы, с садами и крепостью; в Кронштате лесные, провиантские и сухарные магазины с печью собственного его изобретения, и несколько казарм для морских служителей; в Санкт-Петербурге Инвалидный дом, некоторые училища и многие другие здания. Да и Михайловский Замок прожектированный с Генуэзского славного в Европе дворца, начался под его же распоряжением. Ныне по его же прожектору и плану с малыми некоторыми отменами, строится Санктпетербургский Казанский собор на подобие Римской соборной церкви св. Апостол Петра и Павла»⁵.

Очевидно, что какая то связь Баженова, если не с названными постройками, то хотя бы самыми строительными предприятиями, существует, но конкретизировать ее пока не удастся. Хотя митр. Евгений и не пытается дать оценку художественной личности Баженова, последняя в его представлении стояла очень высоко. Приведенная биография легла в основу всех последующих сообщений о Баженове и отчасти не потеряла своего значения до настоящего времени, поскольку для нас утрачено кое-что из материалов, которыми мог пользоваться митр. Евгений.

Реймерс в известной книге, *L'Académie Impériale des Beaux-Arts à St. Petersburg depuis son origine jusqu'au règne d' Alexandre I en 1807*. St. Pbg. 1807, список русских художников возглавляет Баженовым, которого называет превосходным архитектором⁶.

В другой книжке, посвященной Академии и принадлежащей перу президента ее А. Оленина, о Баженове только

лишь упоминается⁷. Исключительно интересно то, что находим мы через два года в «Письме к издателю», автора скрывшего свое имя под инициалами «князь А....в»⁸. Совсем бегло останавливаясь на биографических фактах, автор в этом письме сосредоточивает главное свое внимание на критической оценке художника, которого он считает «человеком гениальным и несправедливо забытым»⁹. «Баженов, пишет он, к стыду нашему донныне не оценен по достоинству, или, как я сказал выше, забыт вовсе несправедливо. Многие ли знают труды его, памятники зодчества им созданные, мысль его о преобразовании Зодчества в нашем отечестве и о том, чтобы создать свой Русский вкус, который был бы притом сообразен с нашими потребностями и климатом»¹⁰. Давая общую оценку художника, автор усматривает у него самобытность, чего «нет и не было ни у одного Русского Архитектора». Восторженное преклонение перед описываемым мастером¹¹ доходит до отрицания всех остальных. «Посмотрите, восклицает он, на церкви, на дома, воздвигнутые Баженовым—какая смелость, благородство, величие, прочность дела. Сличите лучшие труды других зодчих—какая бедность воображения, какое жалкое безвкусие!».

К огромному нашему сожалению кн. А-в ни одним словом не обмолвливается о постройках Баженова, повидимому, хорошо ему известных¹². Для изучения Баженова «Письмо» представляет большую важность, главным образом потому, что оно устанавливает принадлежность Баженову «речи на заложение Кремлевского дворца», считавшейся до сих пор Сумароковской¹³. Эта речь вновь же печатается здесь¹⁴, по списку найденному кн. А-вым в бумагах его отца, который «был очень хорошо знаком с Баженовым».

Несомненно, что восторженное отношение к художнику и его возведение на недосыгаемую высоту, оказали невольное влияние на последующих авторов, ибо рассмотренное письмо пользовалось достаточной известностью¹⁵.

Количество мелких заметок в это время возрастает. Однако, словарные очерки, появившиеся вслед за рассмотренным, не имеют никакого ни научного, ни практического интереса. Статья кн. Д. Эристова для Плюшаровского Лексикона¹⁶, перед тем опубликованная в петербургских газетах¹⁷, всецело заимствована из митрополита

Евгения и при сопоставлении с последним теряет свой смысл, тем более, что оценка Баженова, как художника, могущая нас интересовать с точки зрения выявления отношения к Баженову в 30-х г.г., вовсе отсутствует.

Д. Бантыш-Каменский для своего словаря¹⁸ уже, просто, берет биографию митр. Евгения и с незначительными редакционными изменениями, перепечатав ее, прямо ссылается на источник.

В сороковых годах Баженову посвящается несколько статей, вносящих нечто новое в сведения о нем.

Так Н. Горчаков напечатал специальную заметку «Кремлевский дворец, модель и закладка его по проекту архитектора Баженова при имп. Екатерины II», где приводит надписи на медных досках, положенных при закладке¹⁹. Интересно указание автора на то, что модель имела некоторое влияние на других архитекторов. «Многие отличнейшие художники и архитекторы, говорит Н. Горчаков, даже и в наше время заимствовали из нее или части фасадных видов, или некоторые отделения внутренних комнат и галлерей. Придворная церковь в той модели служит как бы программу, по которой построены церкви в некоторых благотворительных заведениях в Москве, даже есть несколько и по губерниям, но только в меньшем размере, как это можно видеть в имениях г.г. Мальцова и Викулина в уездах: Брянском и Задонском»²⁰.

В следующем году в Московских Г. Ведомостях²¹, под заголовком «Материалы к биографии академика В. Баженова», печатается «Копия с рапорта Московской Управы Благочиния к главнокомандующему в Москве П. Д. Еропкину. 18 февраля 1790 г. за № 3008», в котором говорится о прошении Баженова разрешить ему открыть у него на дому художественную школу. Никаких разъяснений к этому документу не дается и вопрос о том, была ли открыта школа, остается здесь невыясненным.

Просмотренная литература дает в конце концов очень немного для уяснения художественного наследия Баженова. Именно с этой точки зрения для нас драгоценными являются сведения о Баженове, заключающиеся всего в нескольких строчках примечания, опубликованные известным Снегиревым, заставшим в живых еще многих современников нашего зодчего. В отличие от предыдущих, эти сведения

касаются специально произведений художника, что для нас представляется самым важным. Снегирев без всяких комментариев и описаний в одном из примечаний указывает: «В Москве остались здания строенные Баженовым 1) Юшков дом против Почтамта, 2) Долгова на I Мещанской, недавно перестроенный, 3) Кн. Прозоровской на Полянке, 4) Пашкова дом, 5) Колокольня при церкви Всех Скорбящих Богоматери»²². Указания Снегирева, которые дают отправную точку нашему исследованию, бесспорно не подлежат никакому сомнению и в названных постройках, как это увидим позднее, мы имеем подлинные произведения Баженова.

В опубликованных П. Петровым «Материалах для истории Имп. Академии Художеств» есть несколько документов, относящихся к Баженову²³, но особенно интересны напечатанные в них Баженовские «примечания о Имп. Академии Художеств», представленные на рассмотрение Павла I²⁴. В примечаниях к «Материалам» Петров дает биографию Баженова (стр. 628), излагающую уже известные сведения и привлекающую приводимые им же материалы. Между прочим Петров говорит о существовании у Баженова художественной школы. Он указывает на «множество» построек, производившихся художником в Петербурге.

В 60-х годах освещается вопрос об отношении Баженова к масонству и его роль в Новиковском деле. М. Н. Лонгинов в книге о Новикове²⁵, Н. А. Пыпин в разборе этой книги²⁶ и, наконец, А. Попов в статье «Дело Новикова и его товарищей»²⁷ довольно хорошо выясняют взаимоотношения Баженова с московскими мартинистами и отчасти обрисовывают внутренний облик самого архитектора. Баженов вступил в ложу Новикова при содействии Карачинского в 1774 г. В следующем году он, отправляясь в Петербург, захватывает с собой для передачи наследнику Павлу Петровичу масонские книги. В дальнейшем Баженов имеет еще свидания с наследником, беседует с ним о масонах и составляет об этом письменные доклады. По словам Трубецкого сам Новиков много раз говаривал, что Баженов «фанатик, которому кажутся небылицы»²⁸. Видимо масоны относились к Баженову с некоторой опаской.

Г. Геннади дает первую библиографическую справку о Баженове, в которой перечисляется ряд старых статей и

заметок; предшествующая же этому коротенькая биография составлена по митр. Евгению³⁹.

П. Н. Петрову—«русскому Вазари», издателю упоминавшихся «Материалов», принадлежит статья о Баженове для Венгеровского словаря³⁰. В ней указывается, что Баженов строил колокольню Никольского Военно-Морского собора, в действительности принадлежащую Чевакинскому, а в Москве перестраивал здание петровского арсенала и сената, что также является совершенно неправильным. Зато в достаточной степени основательно указание на то, что Баженов является автором Михайловского замка, а Бренна считается им в значительной мере по недоразумению. Дата рождения 1727 появилась, очевидно, в результате опечатки³¹.

В «Энциклопедическом словаре», издание Брокгауз и Эфрон³², находим компилятивную статью, где, между прочим, Баженову приписывается декорация главного фасада здания Академии Художеств и Арсенал на Литейном проспекте; в Москве же здания Сената и Арсенала, дом Пашкова, Царицынский и Петровский дворцы; последние построены Казаковым, якобы по проекту Баженова. Все эти атрибуции, за исключением Пашкова дома, выглядят фантастично. Неправильно указание на то, что нынешний дворец в Екатерингофе выполнен по проекту Баженова³³.

Собиратель материалов по московской архитектуре, В. Гамбурцев опубликовал несколько документов, связанных с деятельностью комиссии по построению Кремлевского дворца и интересный рапорт Баженова о принятии на службу в Модельный дом Ф. В. Каржавина³⁴. Гамбурцев же в 1898 г. делал специальный доклад в Археологическом обществе, сохранившийся до нас в рукописи³⁵. Помимо известных сведений, заимствованных из различных печатных источников, Гамбурцеву удалось узнать кое-что от московских старожилов и архитекторов. Любопытно, между прочим, указание на то, что сундук с бумагами и рисунками Баженова пошел на оклейку крестьянских изб в его деревне. Гамбурцев же розыскал миниатюрный портрет Баженова. В докладе есть слабая попытка историко-художественного построения, сказавшаяся в том, что творчество Баженова, как и его сподвижника Казакова, делится на «самобытное» и «подражательное».

В связи с исполнившимся в 1899 году столетием со дня смерти Баженова, появилось несколько газетных статей о нем и две журнальных статьи, не заслуживающих особенного внимания, но для полноты обзора, могущих быть упомянутыми.

Небольшая статья, помещенная в журнале «Строитель», составлена, повидимому, на основании словаря Брокгауза, так как здесь указываются те же самые постройки, в своем большинстве в действительности не имеющие отношения к Баженову. Здесь приводятся сведения о судьбе модели Кремлевского дворца, за которыми следуют общеизвестные биографические справки³⁶. Наибольший интерес в указанной статье представляет портрет Баженова, воспроизводящий упомянутую выше миниатюру, разысканную Гамбурцевым.

«Новые сведения об архитекторе В. И. Баженове» (сообщены В. Н. Рогожиным), напечатанные Ю. Б.³⁷, к разочарованию читателя не дают решительно ничего нового. Начав с перепечатки известного анекдота о разговоре французца и Павла I об архитекторах, помещенного в Московских Ведомствах 1844 г., автор и в дальнейшем дает исключительно перепечатку уже опубликованных сведений, сначала биографических из митр. Евгения, потом ордеров Шувалова из Сборника материалов Петрова, наконец, о сношениях Баженова с маринистами, по приводившимся выше работам. Центральное место занимает здесь «Баженовский проект художественно-архитектурной школы и галлерей в Москве», напечатанный по найденному Рогожиным списку «явно бесграмотному». Но этот список ни одним словом не отличается от того, который был напечатан уже в 1843 году. Самый же вопрос о том, была ли открыта эта школа, остался по прежнему неразрешенным. В заключение после указания на переезд Баженова в Петербург, перепечатываются его «Замечания на Академию» из «Материалов» Петрова. Таким образом, статья эта является сплошной компиляцией.

Довольно пространная, чисто историческая, статья Н. Собко в словаре русского Исторического общества³⁸ привлекает кое-какие новые неизданные материалы из архивов Академии Художеств и Императорского двора. Приводятся письма Кокоринова к Баженову с указаниями о заграничном обучении, из которых узнаем между прочим, что Баженов должен был представить по возвращении в Петербург «Журнал

всего вояжа». Из документов выясняются денежные недоразумения, которые происходили позднее между Академией и Баженовым.

Кроме того, в статье устанавливается истинное место рождения Баженова—Малоярославецкий уезд Калужской губ., продажа им дома в Москве и имения жены в Пензенской губ. в 1776 году и т. д. Собко признает участие Баженова в постройке Никольско-Морского собора, Михайловского замка и Казанского собора. Нового о сохранившихся постройках статья Собко не дает.

В первой «Истории русского искусства» А. Новицкого мы также не находим ничего, что бы останавливало внимание. Пересказывая митрополита Евгения, автор в конце прибавляет наивную характеристику, с одинаковым успехом могущую быть примененной ко всем другим или, по крайней мере, многим архитекторам: «Основательно изучивший свое искусство теоретически, Баженов вместе с тем был в свое время и один из лучших практиков-строителей, отличаясь как искусством планировки, так и изяществом формы проектируемых зданий»³⁹.

В статье И. Фомина «Московский классицизм»⁴⁰, относящейся уже к началу эпохи эстетического ретроспективизма, сведения о Баженове сообщаются на основании все того же митр. Евгения и Мартынова (список Московских построек). Сам автор высказывает предположение о возможной принадлежности Баженову арки Новой Голландии. Совершенно категорически приписана Баженову Московская Голицынская больница, построенная без всякого сомнения Казаковым⁴¹.

Такими же неосновательными утверждениями отличается и статья В. Я. Курбатова, относящаяся к 1906 г.⁴², которая заканчивается следующим образом: «Если мы оставим все, что гипотетично приписывали Баженову и будем говорить лишь о достоверных его постройках: Московском Кремле, Голицынской больнице, колокольне Никольского собора⁴³, церкви на Каменном Острове и Михайловском замке,—то мы придем к заключению, что это величайший архитектурный талант России и только один Растрелли равен ему по грандиозности замыслов и превосходит по выдержанности стиля». Кроме упомянутых построек, Курбатов в этом очерке приводит еще немало памятников, которые он так или

иначе ставит в связь с Баженовым. Выдвигается предположение об участии мастера в следующих постройках: дома б. Трибуадино в Павловске и крепости там же, Гатчинского приората (арх. Н. А. Львов), Гауптвахты и башни у Петербургских ворот в Кронштате, каланчи нового Адмиралтейства, манежа около Смольного в Ленинграде и, наконец, известной арки Новой Голландии. Утвердительно приписываются Баженову, находящиеся в Ленинграде: Михайловский замок, Семибашенный (Литовский) замок, Инвалидный дом на Каменном острове, домики для Аракчеевских казарм около Смольного. Из всего этого перечня можно оставить только один Михайловский замок, все же остальное приходится совершенно отбросить, как произведения других архитекторов или безымянные и недокументированные вещи, в которых нет наличия бесспорных Баженовских черт. Общие суждения, высказываемые в этой статейке, также легкомысленны и малоубедительны. Почему-то утверждается, что в Риме на Баженова «мало повлияли барочные постройки и наоборот он старательно изучал постройки ренессанса». Неизвестно также, почему «в Петербурге стиль Баженова совсем переменялся». Малая осведомленность автора обнаруживается в указании на то, что Баженов в Париже работал у «Дюваля, вообще мало известного»⁴⁴.

Словарный очерк для Альбома Исторической Выставки Архитектуры, составленный уже упоминавшимся И. А. Фоминым, представляется более интересным⁴⁵. Он дает краткую сводку биографических сведений и список памятников, который, правда, по прежнему не отличается особой убедительностью. Любопытно новое указание на возможность принадлежности Баженову дома в усадьбе Спасское, Нижегородской губ. Перечислены также Царицынские постройки, принадлежащие Баженову. В Альбоме на стр. 144—145 дано хорошее воспроизведение «проекта неизвестного (кремлевского?) дворца», с двумя планами первого и второго этажей⁴⁶.

Очерк И. Грабаря в «Истории русского искусства»⁴⁷ выдвигает уже на первое место вопрос о творчестве Баженова и стремится установить его место в истории русской архитектуры; таким образом, он является первым более или менее научным историко-художественным исследованием о художнике. Биографическая и обще-историческая части

используют предшествующий литературный материал, в области же историко-художественной устанавливаются по существу впервые самостоятельные точки зрения. Грабарь рассматривает Баженова, как художника «компромиссного и переходного» и поэтому помещает его в рубрику «Поворот к классицизму». В русскую архитектуру второй половины XVIII века Баженов внес «более свежую французскую струю». С другой стороны, он связан еще с барокко. В Арсенале на Литейном «чувствуется как будто шаг назад к языку барокко». Обзор памятников затрагивает только петербургские постройки мастера и не касается Москвы (предполагался специальный очерк в 4-м томе). Здесь указываются и воспроизводятся Арсенал и, по явному недоразумению, нынешний Каменноостровский дворец, относящийся к более поздней эпохе и вряд ли что-нибудь сохранивший от первоначального здания. Чертеж, воспроизведенный позднее в Альбоме Исторической Выставки, определяется, как проект Смольного института и по поводу его делается следующее замечание: «Будь это здание построено, мы имели бы в нем одно из величайших произведений русского зодчества». Грабарь допускает также участие Баженова в постройке Михайловского замка, правда, со всякими оговорками, приписывая здесь главную роль Бренне. В заключение дается общая патетическая, но мало убедительная характеристика мастера⁴⁸.

В. Я. Курбатов в 1913 г. снова остановился на Баженове в общем обзоре петербургской архитектуры⁴⁹. Разумеется, что написанное теперь, не могло иметь тех грубых ошибок, которые наблюдались в очерке 1906 года. «Проекта Института и модели перестройки Кремля, читаем мы, здесь достаточно для того, чтобы признать за этим зодчим исключительное значение». Определяя здесь уже и стиль Баженовских построек, Курбатов приходит к заключению, что это «очень пышное барокко, похожее больше всего на работы пьемонтских и французских зодчих». Нельзя, конечно, не признать такое определение слишком поверхностным. В смысле выяснения творческой деятельности художника дело не подвинулось ни на шаг, за то выбрасывается весь тот балласт, который отличал очерк в «Зодчем». «Достоверных построек Баженова, пишет Курбатов, не имеется и если бы не полуразрушенная модель дворца и

чертежи неизвестного здания, хранящиеся в Архиве Двора, то художественный облик Баженова пришлось бы считать совершенно фантастичным». Участие же Баженова в постройке ныне существующего здания Михайловского замка Курбатов считает, как прежде, несомненным.

Плодовитый Ю. Шамурин повторил⁵⁰ общие места из предшествующих авторов в следующих словах, почти лишенных смысла: «Баженов, как классик, не отличается широтой творчества. При сравнении классических работ с его же барочными проектами становится очевидным, что все симпатии его были связаны с барокко и внимание к классике было данью времени... Баженов сыграл какую то роль в развитии Московской классики, но она остается такой же неясной, как и вся жизнь этого странного человека, типичного сына XVIII в.»

В «Истории русского искусства» В. Никольского⁵¹ повторяются уже известные сведения в сокращенном изложении. Никаких новых точек зрения на творчество Баженова автор не высказывает, всецело следуя за Грабарем.

Более содержательным выглядит очерк Н. Тарасова в Гранатовском словаре, составленный также на основании печатных источников⁵². Здесь, между прочим, указывается, что Баженовская архитектурная школа была открыта и просуществовала, повидимому, до 1792 года. Однако, вряд ли это подтверждается документами и скорее является простым предположением автора.

После последних перечисленных мнений, особенно ценной кажется маленькая заметка П. Дульского «Малоизвестные чертежи Баженова»⁵³, с воспроизведением четырех никогда не издававшихся чертежей из Библиотеки Казанского Университета. Три из них являются бесспорными баженовскими оригиналами, последний же, несмотря на утверждения автора, вызывает некоторые сомнения. К крайне бедному чертежному наследию Баженова указанные листы являются очень важным дополнением.

К 1916 году относится наиболее обстоятельная статья, посвященная изучаемому нами художнику⁵⁴. Автор ее, Н. Янчук, собрал все литературные сведения о Баженове и дополнил их некоторыми архивными розысканиями. В библиографической части мы не находим новых сведений, но она является наиболее полной сводкой всего напечатанного

до настоящего времени. Всего обстоятельнее изложена история модели Кремлевского дворца и торжество самой закладки по новым архивным документам, полностью восстанавливающим событие во всем его блеске. Художественный анализ в статье Янчука отсутствует; задача его была, повидимому, чисто историческая. И в этой части работа выполнена достаточно удовлетворительно, хотя излишний историзм часто вредит общему впечатлению, вносит элемент случайности, обусловленный нанизыванием фактов.

В популярной книжке из серии «Искусство» Госиздата⁵⁵ удалось опубликовать, к сожалению в мало удовлетворительной репродукции, неизданный и чрезвычайно ценный чертеж Баженова 1776 г., с изображением всего Царицына. Для изучения раннего Царицына, и псевдо-готического стиля этот рисунок, находившийся прежде в собрании Оружейной палаты, имеет существенное значение.

В общем курсе проф. А. И. Некрасов очень кратко останавливается на Баженове, признавая, что «Баженов колебался между классицизмом и барокко. Очевидно, все еще грандиозность форм связывалась необходимо с барокко»⁵⁶. К сожалению, сжатость курса не позволила дать того научного анализа, который мы в праве были бы ожидать от автора и которого, как мы видели, никто не производил.

С последней точки зрения интересна брошюра Н. А. Кожина⁵⁷, публикующая неизвестное произведение Баженова—церковь Знаменки Липецкого уезда Тамбовской губернии и внимательно ее изучающая.

Сведения о Баженове и оценки его творчества иностранными авторами, не могут, разумеется, отличаться ни свежестью материалов, ни оригинальными выводами. Они всецело заимствованы из русской литературы и потому никакой, или почти никакой, научной ценности не представляют.

Первая иностранная заметка о Баженове в уже упоминавшейся книге Реймерса скорее может быть отнесена к русской библиографии. Зато явно иностранным является упоминание начала XIX века известного Фиорилло⁵⁸, кажется, первого писателя по истории русского искусства.

Самые краткие биографические сведения о Баженове дал Наглер в своем знаменитом словаре⁵⁹. Несмотря на всю их сжатость, автор допустил некоторые нелепости, характерные

для иностранца, говорящего о русском искусстве. Начиная с того, что архитектора он называет Базимовым, Наглер сообщает, что этот «Базимов» (Басмов, Базенов) был сыном «Базилиуса» и умер в 1798 году. В остальном сведения не противоречат действительности. Из художественных произведений указывается план Кремлевского дворца и сообщается, что Баженов, который вообще называется искусным, выстроил многие частные сооружения.

В связи с популярностью русского искусства на Западе в последние двадцать лет, в литературу проникают более обстоятельные и правильные сведения. А. Элиазберг в статье о классическом зодчестве Москвы⁶⁰ дает больше подробностей и вскользь говорит о творчестве Баженова. Лучшим произведением художника здесь признается модель Кремлевского дворца; значительными же постройками Сенатское здание в Кремле и Голицынская больница.

Вслед за указанным появляется биографическая заметка о Баженове в словаре Тиме-Беккера, принадлежащая Б. Нейману⁶¹. Видимо, автор использовал некоторые русские источники, так как правильно сообщает о месте рождения Баженова и датах. В качестве произведений Баженова упоминаются фантастические вещи, как напр., Екатеринингофский дворец, с оранжереей и зверинцем, и арсенал в Кремле; указывается также Царицынский дворец. Главным же образом, как и у других писателей, подчеркивается проект кремлевского дворца. Очевидно, спутав с изданием перевода Витрувия, автор приписывает Баженову какое то сочинение по истории русского искусства.

Луи Рео, писавший о Баженове⁶² последним из иностранных авторов в общих обзорах истории русского искусства, обнаруживает знакомство с русскими источниками, но и не больше. По прежнему мы не находим ни новых точек зрения, ни стилистических анализов.

Привести здесь исчерпывающий обзор иностранной литературы, так или иначе касавшейся Баженова, затруднительно, да это явилось бы и достаточно бесполезным, так как мы не найдем в ней ничего выдающегося и для нас интересного.

Оценивая длинный путь, который прошло изучение занимающего нас художника, мы должны отметить прежде всего, что это изучение отразило те этапы, которые пережила

и общая историография русского искусства. Сначала шли попытки записи фактов, затем следовал период археологического диллетантизма, еще дальше—эпоха эстетического ретроспективизма и, наконец, начало настоящих историко-художественных исследований, относящееся уже к нашему времени. Если последний период только что начинается, то три предшествующих вполне завершились и могут рассматриваться, как уже пройденные и неизбежные пути к настоящей исследовательской работе. Каждый из трех указанных моментов оставил что-либо ценное и для современной науки. От первого периода мы имеем существеннейшие биографические данные. Археологический диллетантизм оставил нам некоторые публикации документов и, что особенно важно, ценнейшие указания на некоторые постройки Баженова (Снегирев). Эпоха эстетического ретроспективизма, с ее увлеченным собиранием памятников искусства старой России, с ее искренней любовью к художественному наследию прошлого, прежде всего укрепила в представлении современников ценность Баженовских творений и обнаружила кое-какие материалы, необходимые для дальнейших исследований. Внешне установив место Баженова в истории русского искусства и определив его стилистические устремления, не касаясь проблем стиля, эстетический ретроспективизм помогает нам окончательно уяснить облик мастера и раскрыть те проблемы, к разрешению которых мы только еще приступаем во всеоружии методов современного искусствознания.

ПРИМЕЧАНИЯ К ИСТОРИОГРАФИЧЕСКОМУ ВВЕДЕНИЮ

1. Общественное признание Баженова его современниками не подлежит сомнению. Уже в 1765 г. С. Порошин отмечает, что чертежи Баженова „кои подлинно хорошо расположены и вымышлены от всех присутствовавших во многом числе дам и кавалеров общую похвалу получили“. (Записки С. Порошина СПб. 1882, стр. 442). Позднее Екатерина II неоднократно говорит о нем в письмах к бар. Гримму. Державин возгласом: „Баженов! Начиная уступит естество“ заканчивает стихи на разломку Кремля. „Баженов хорош“, пишет Демидов в 1780 г. Таких отзывов можно было бы подобрать значительно больше. Несколько позднее Карамзин называет уже Баженова „знаменитым“. (Записка о Московских достопамятностях). Известный Вигель называет Баженова „поэтом в архитектуре“. (Записки, ч. II. М. 1892, стр. 41) и т. д.

2. Чекалевский, П. Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений Россейских Художников. СПб. 1792, стр. 229—30. Дальше упоминаются Старов и Волков.

3. Северный Вестник, часть I. СПб. 1804, стр. 353—354. Считаю не лишним привести полный текст заметки И. Акимова. „Василий Баженов, Архитектор. Вступил в Академию в 1758 г. из учеников М. Ун-та и был потом в чужих краях, делал многие, им прожектированные рисунки, а по возвращении своем в 1765 году произведен был Академиком. После сего употреблен он был к строению Кремлевского дворца; проект его сочинения и модель хранятся в Москве, но строение не состоялось. Он строил также Царицынский загородный дворец в готическом вкусе; но по повелению покойной Государыни Имп. Екатерины II строение сломано, и не осталось ничего кроме некоторых малых отделений. Имяным Указом покойного Гос. Имп. Павла I пожалован был Вице-Президентом Академии Художеств, в котором звании и умер в 1798 году“.

4. Друг просвещения, 1805 г., часть II. № 5, стр. 139—145. Позднее издавалось два раза в его сочинении: „Словарь русских светских писателей соотечественников и чужестранцев, писавших в России“. Изд. И. Снегирева. М. 1838, т. I, стр. 20—27 и изд. Москвитянина. М. 1845, т. I, стр. 7—12. В „русские писатели“ Баженов попал, как переводчик на русский язык, французского Витрувия.

5. „Друг просвещения“, стр. 144. Словарь, изд. 1845 г., стр. 11—12.

6. Привожу полностью слова Реймерса: „Bachenoff conseiller d'état actuel, Chevalier des ordres de Ste Anne de la seconde et de St Vladimir de la quatrième classe. Vice-Président de l'Academie des beaux-arts à St Pg mort en 1799. Il étoit excellent architecte et élève du fameux Comte Rastrelli et de la Motte. C'est par plusieurs bons ouvrages, surtout par son excellent modèle Kreml à Moscou, qui n'est pas encore exécuté, mais infiniment loué des connaisseurs pour la sublimité du style, que le defunt s'est rendu célèbre“. (р.р. 6—7) Гравюру с модели Кремлевского дворца

или с какой-нибудь другой Баженовской работы Реймерс предполагал приложить к своей книжке (см. р. XI).

7. Краткое историческое сведение о Имп. Академии Художеств. СПб. 1829, стр. 24. В 1830 г. очевидно существовало какое-то желание написать биографию Баженова для чего обращались к И. В. Киреевскому, который по этому поводу отвечал: „Биографию Баженова писать из Германии странно, когда вы можете написать ее в России, где встречный и поперечный скажет вам об нем что-нибудь новое“. (Русский Архив, 1907, кн. I. М. 1907, 90. Письма Киреевского из чужих краев).

8. Московский Телеграф. 1831. ч. 41. № 17, стр. 115—116.

9. Ibid, стр. 115.

10. Ibid, стр. 116.

11. Такое преклонение существовало тогда как в обществе, так и у представителей художественных кругов, примером чего могут служить слова Григоровича. (Художественная газета, изд. Н. Кукольником, 1837 г., стр. 290).

12. „В С.-Петербурге и Москве, читаем мы, находятся его памятники. У наследников его и в арх. б. Кремлевской Экспедиции скрываются драгоценные материалы. Неужели им погибнуть в неизвестности“. К несчастью, обещанные еще некоторые сведения о Баженове так и не были напечатаны.

13. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе покойного А. Сумарокова собраны и изданы Н. Новиковым. Изд. второе, т. П. 1781, стр. 267—275.

14. Ibid, стр. 120—127.

15. Речь Баженова была перепечатана при заметке „О жизни Баженова“ в Московских Губернских Ведомостях. 1844 г. Прибавление к № 47, стр. 477—482. Самая заметка является сокращенной перепечаткой письма кн. А-в и, таким образом, значения не имеет.

16. Энциклопедический Лексикон, т. 4, Б.—Бар. СПб. 1835, стр. 82—83.

17. СПбургские Ведомости, 1835, четверг 21 февраля, № 42, стр. 167—168. Эта же статья еще раз перепечатана с опущением последнего абзаца в Справочном Энциклопедическом словаре. Изд. К. Крайя, т. 2. СПб. 1849, стр. 31.

18. Словарь достопамятных людей русской земли. ч. I, А. В. М. 1836, стр. 74—77.

19. Москвитянин, 1842, № 9, стр. 162—165. Надписи позднее были перепечатаны у И. Забелина. История города Москвы, ч. I, М. 1905, стр. 175—176

20. Москвитянин, стр. 162. Получить сведения об указанных усадебных церквях нам пока не удалось.

21. Прибавления к Московским Губернским Ведомостям. 1843 г., суббота октября 21 дня, № 43, стр. 575—578.

22. И. Снегирев. Памятники московской древности. М. 1842—1845, стр. СХI. То же самое сообщается Снегиревым в издании А. Мартынова, Москва. Подробное историческое и археологическое описание города, т. I. М. 1875, изд. II, стр. XVI.

23. 3 тома, СПб. 1864—65, т. I, стр. 9, 15, 54, 56, 109, 111, 113, 380, 381, 383, 384, 385, 390, 395.

24. Ibid, стр. 401—407; кроме того они напечатаны в полном собрании Законов Российской Империи (№ 18981).
25. М. Лонгинов. Новиков и московские мартинисты. М. 1867, стр. 141, 283, 313, 333.
26. Русское масонство (Вестник Европы, 1867, т. IV, № VII, стр. 63).
27. Вестник Европы, 1868, IV, стр. 631—634.
28. Вестник Европы, 1867, IV, № VII; 63 (Попов, op. cit., стр. 632—634):
29. Г. Геннади. Справочный словарь о русских писателях и ученых, умерших в XVIII и XIX столетиях и список русских книг с 1725 по 1825 г., т. I. А-Е Берлин, 1876, стр. 57.
30. С. А. Венгеров. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых. т. П. Выпуски 22—30. СПб. 1891, стр. 32—33.
31. Петрову же между прочим принадлежит роман „Семья вольнодумцев“, написанный им совместно с В. Ключниковым, в котором одним из действующих лиц выведен Баженов и описана его заграничная жизнь. (Журнал „Нива“ за 1872 г. и отд. СПб. 1872).
32. т. II-а, СПб. 1891, стр. 678—679.
33. В переиздании словаря помещена статья вдвое короче указанной, но с теми же сведениями (Новый энциклопедический словарь, т. 4, стр. 659—660).
34. Гамбургцев, Архитекторская команда. Очерк московских учреждений, ведавших строительное дело и обучение ему. М. 1894, стр. 29—30.
35. „О Баженове и Казакове, их работы которые могут быть отнесены к археологии“. Доклад в Археологическом О-ве. 22 апр. 1898 г. 11 листов. Архив Историч. Музея № 42949 (176).
36. „В. И. Баженов (1737—1799)“ (Строитель, 1899, стр. 15—16, столб. 609—611).
37. Русский архив, 1899, № 4, стр. 529—544.
38. Русский биографический словарь, т. П. Алексинский-Бестужев Рюмин. т. П. СПб. 1900, стр. 405—10.
39. А. П. Новицкий. История русского искусства с древнейших времен. т. П. М. 1903, стр. 70. Нужно заметить, что эта характеристика почти дословно заимствована из Энциклопедического Словаря Брокгауза и Эфрона.
40. Мир искусства, 1904, № 7, стр. 192—193.
41. Указание это заимствовано очевидно из книги „Сто лет Голицынской больницы“. М. 1899
42. Очерки из истории русской архитектуры. I. В. И. Баженов. (Зодчий, 1906, № 34, стр. 345—48).
43. В подробной истории постройки собора, использующей все документы, перечисляющие даже незначительных мастеров, принимавших участие в сооружении, имя Баженова не встречается. (См. историко-статистические сведения о Спбургской епархии. в. II, СПб, 1871, стр. 189 и др.
44. Здесь следует, конечно, иметь в виду Шарля де-Вальи (1729—1795). См. Müller-Singer. Künstlerlexikon. B. IV.
45. Историческая выставка архитектуры 1911, стр. 39—41.
46. Несколько раньше этот же проект воспроизведен Грабарем в „Истории русского искусства“, как проект „Смоляного Института“ с одним планом.

47. „История русского искусства“. М. изд. Кнебель. т. III, с. а., стр. 320—336.
48. *Op. cit.*, стр. 336.
49. В. Курбатов. Петербург. Художественно-исторический очерк и обзор художественного богатства столицы. СПб. 1913, стр. 135—142.
50. Ю. Шамугин. Очерки классической Москвы (журн. Баян, 1914, и отдельно, стр. 16).
51. т. I. М. 1915, стр. 196—198; нов. изд. Берлин, 1923, I, 445.
52. Энциклопедический словарь Т-ва А., и П. Гранат 7 изд., т. 4, столб. 426—427.
53. Старые годы. 1915, янв.—февр., стр. 61—62.
54. Н. Яичук. Знаменитый зодчий Вас. Ив. Баженов и его отношение к мазонству. (Журн. Мин. Народн. Просвещ. 1916, № 3, стр. 167—238).
55. В. В. Згура. Старые русские архитекторы. М. 1923, стр. 19—22. табл. I.
56. А. Некрасов. Византийское и русское искусство. М. 1924, 164.
57. Н. А. Кожин. Памятник русской псевдо-готике XVIII века. Церковь села Знаменки, Тамбовской губ. Лнгр. 1925.
58. Fiorillo. Kleine Schriften II, 67.
59. Neues Allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler usw. von G. K. Nagler. B. I. München 1835 s. 312.
60. Klassizistische Baukunst in Moskau von A. Eliasberg (Kunst und Künstler VI Berlin 1908, 273—283). Немногим отличается и то, что писал данный автор уже в 1922 г. в издании Russische Baukunst (Müller Verlag), где есть некоторая попытка стилистического определения.
61. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zum Gegenwart. Herausgeb. von Thieme-Becker. B. II. Leipzig. 1908. s. 596.
62. L. Réaux. L'art russe. t. II. 1922. Paris. A. Michel. Histoire de l'art. t. 7. part. I. Paris 1923, p. 341.



Ч А С Т Ь I .

П Р О Б Л Е М Ы



ПРОБЛЕМА И ИСТОРИЧЕСКАЯ СХЕМА РУССКОГО БАРОККО

I

Стиль барокко в России не составил еще предмета специального исследования, не только не был рассмотрен всесторонне, подобно барокко Италии, Франции, Германии и других стран, но и не получил хоть сколько-нибудь достаточного освещения коренных проблем. История его, как она выяснена на нынешний день, выглядит случайно, урезанно, строится скачками, перебоями, вызывающими у трезво настроенного исследователя недоверие к истинности представляющейся нам картины. Когда свежий человек, не зараженный некоторыми предрассудками, прочно занявшими место на страницах истории русского искусства, подойдет к интересующему нас вопросу, то он увидит, что у него есть полное основание сомневаться в истинности представлений о русском барокко. Действительно, аргументаций, перед которыми приходится смолкнуть, доводов, исключающих сомнения, он не найдет. Напротив того, он тотчас же обнаружит методологическую непоследовательность в самом подходе ко всему вообще историческому процессу русского искусства, несогласованность применяемых критериев и исследовательских приемов. «Барокко Москвы», объединяющее архитектуру последней четверти XVII в.¹, есть категория стилистическая. Ему предшествуют «Ярославские и Ростовские храмы» — категория топографическая, а еще раньше находим «Бесстолпные храмы», «Соборные храмы», «Шатровые храмы» и т. п. категории чисто типологического порядка. Итак, три точки зрения на один внутренне связанный и неделимый процесс, требующий для получения правильной общей картины одних и тех же предпосылок во всех случаях. Конечно, такая внешняя классификация наиболее проста и легко осуществима, но допустима ли она с точки зрения современного искусствознания? Можем ли мы игнорировать ряд художественных

проблем, слагающих понятие стиля? И, наконец, имеем ли мы право говорить о стиле лишь с очень позднего времени, до того апеллируя исключительно к типам^{2?} Исследование типологической эволюции является, конечно, крайне существенным и даже необходимым, но оно должно базироваться на других основаниях, чем это делалось до сих пор, не итти путем чисто внешнего рассмотрения, которое приводило к тому, что, напр., Путинковская церковь помещалась в отделе шатровых храмов, в то время как с последними она не имеет ничего общего и обнаруживает как раз обратное понимание художественных задач.

Раскрытие художественной природы памятника, его имманентных качеств имеет несомненно большее значение, чем простое наблюдение его отдельных форм. История искусства выглядела бы слишком условной и мало научной, если бы стилистическую классификацию мы производили только на основании парадигм, никогда не гарантирующих нас от известной случайности, не оправданной общим положением вещей. Имея ввиду высказанные соображения, можно уже заранее сказать, что предлагаемое утверждение о конкретном содержании русского барокко и его эволюции будет сильно отличаться от существовавшего и существующего на нынешний день.

Необходимы некоторые историографические справки. У первых исследователей истории русского искусства общие представления об историко-художественном процессе были очень слабы. В сущности, мы не находим даже того, что можно было бы назвать рабочей гипотезой. Почти единственной отправной точкой являлось, заимствованное у исторической науки (Щербатов, Карамзин), разделение всего процесса на два периода—допетровский и послепетровский. Если последний, вообще, оставлялся без рассмотрения, то первый расчленялся по смене влияний, причем последние мыслились часто весьма фантастично³. Для нас важно то обстоятельство, что группа так называемых Нарышкинских церквей уже во второй четверти XIX в. выделялась особо. И. М. Снегирев определял ее «стилем Возрождения (Renaissance) или, лучше сказать, барокко, появившимся в Москве в конце XVII века»⁴. Он же применял к этим памятникам название «италианско-русское зодчество». Л. В. Даль, которому принадлежат первые серьезные исследования в области

русской архитектуры, уже решительно выделил указанную группу и применил к ней название «Петровский стиль»⁵. А. М. Павлинов, написавший первую «Историю русской архитектуры», определяет эту последнюю четверть XVII века «периодом упадка»⁶, предлагая, таким образом, категорию совершенно бессмысленную с точки зрения современного искусствознания. Наконец, Н. В. Султанов предложил термин «Русский барокко»⁷, который и получил права гражданства в современной истории русского искусства. Кроме того, неоднократно употреблялось приведенное выше выражение «нарышкинский стиль», по известной боярской фамилии, представителями которой был возведен ряд храмов, о которых идет речь. Таким образом, сейчас мы имеем общепризнанным, что в 70-х г.г. XVII века у нас появляется стиль барокко, который заканчивает собой древне-русское искусство⁸. Сам собой напрашивается вопрос—а что же до того, до последней четверти XVII в.? И мы получаем ответ—«Московское зодчество». А после?—Опять барокко, но уже другого порядка, не имеющее ничего общего с предыдущим, построенное на западно-европейских основах. Ни тот, ни другой ответ удовлетворить нас не могут. В самом деле, что такое «Московское зодчество»? Крайне условный термин, применяемый к архитектуре XVII века, но по существу художественного явления ничего не определяющий и, если подумать, то, в силу его топографического характера, страдающий отсутствием какой бы то ни было исторической конкретности, ибо и постройки Казакова, Жиллярди, Клейна, Щусева и др. есть в такой же мере московское зодчество. Обращаемся ко второму. Заканчивается одна художественная эпоха—барокко, и за ней начинается совершенно новая—барокко. Получается деление неделимого, какая то несурaziца, в которой необходимо также разобратся.

Что же такое по существу «Московская архитектура»? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, конечно, лучше всего остановиться на самых памятниках, которые позволяют сделать некоторые непосредственные заключения.

Возьмем хотя бы церковь Николы на Берсеневке, построенную в 1656 году и достаточно характерную именно для так наз. московского зодчества церковь, в которой Снегирев усмотрел, не без некоторого для него психо-

логического оправдания, «причудливый вкус Восточно-Индийского зодчества, соединенный с Византийским»⁹.

Здесь прежде всего бросается в глаза общее живописное понимание архитектуры. Художника вовсе не интересует выявление конструктивной сущности произведения. Напротив того, в погоне за декоративностью он способен даже внести моменты, затемняющие этот конструктивный смысл вещи. Свет и тень приобретают значение существеннейшего фактора, в значительной мере способствующего организации художественного впечатления. Интересно, что архитектурная поверхность воспринимается, как единый массив, нечто целое, несмотря на то, что фасад изобилует членениями; объясняется это отчасти тем, что последние имеют, так сказать, скульптурный характер. Горизонтальные тяги, сдерживающие противонаправленное движение, в то же время выражены не столь ярко; так, напр., широкий декоративный пояс антаблемента перебит и почти совсем закрыт оконными наличниками, которые, таким образом, связывают низ с верхом. Пояс с кокошниками, отчеркнутый карнизом, все же внутренне неразрывен со всем массивом и вытекает из него, как непосредственное продолжение.

Если с точки зрения рассмотрения тех же факторов подойти к архитектуре XVI века, то здесь мы найдем совсем другое художественное решение. Возьмем, напр., Смоленский собор Новодевичьего монастыря (1550). В нем, как и в Успенском соборе (1475—1479), простые расчленения с полной ясностью намечают отдельные части архитектурного тела и последовательно отвечают всей тектонике сооружения. Общий смысл произведения построен не на пятне, как это мы видели в церкви на Берсеневке, а на архитектурной схеме. Это легко проверить, попробовав сделать транскрипцию того и другого памятника, хотя впрочем и без этого вся принципиальная разница данных примеров ясна.

В такой же мере, как рассмотренное обстоятельство, различно понимание архитектурной материи и способов ее выражения. В примере XVI ст. материал подчинен архитектурному замыслу, ограничен строгими рамками схемы, которая из аморфной массы делает его художественно организованным. В Берсеневской же церкви приходится

отметить как раз обратное. Материальная масса не только не урегулирована, но она получает полное господство, все преодолевает. Она становится тягучей, необычайно плотной, непроницаемой и подавляющей. Это хорошо чувствуется на верхнем поясе кокошников, кажущихся задавленными простенками. Понятия главного и подчиненного перемещаются. В результате мы имеем преобладающий характер тяжеловесности; архитектура эта основана на впечатлении массивности.

Наконец, следует обратить внимание на то, как решена проблема движения в интересующем нас памятнике. Движение имеет несколько исходных точек, сталкивающих его в центре фасада. Строгая координация отсутствует, благодаря чему наблюдается замкнутый и довольно стремительный кругооборот. Известная напряженность усложняется еще тяжелым крыльцом, дающим ряд кривых и волнообразных линий.

Приведенных наблюдений над памятниками достаточно для того, чтобы сделать некоторые предварительные заключения. Установленные принципы: живописность, единство стены при скульптурном ее понимании и разработке, массивность, интенсивность замкнутого движения—являются, как известно, основными принципами архитектуры барокко, в корне отличными от классических принципов, созданных итальянским ренессансом, и указывают на то, что в данном случае мы имеем дело с продуктом именно некоего барочного способа мышления.

Чтобы показать, что рассмотренный памятник не есть исключение, какой то случайный эпизод в архитектуре середины XVII в., нужно взглянуть на другие одновременные произведения. Рядом с Берсеневской церковью можно поставить церкви в Козьмине монастыре Владимирской губ.¹⁰ и в селе Пояркове Московского уезда (1665)¹¹, даже иконографически до некоторой степени схожие с нашим памятником. В обоих вещах скульптурное понимание стены и единство какой-то, хочется сказать, тягучей массы чувствуется в еще большей степени. Характер тяжеловесной массивности насыщает художественное впечатление. Великолепным примером, показывающим отношение архитектора середины XVII века к строительной задаче, является Казанская церковь Троицкого монастыря в Муроме (1648).

Поверку вскрытых черт можно было бы продолжить и на других примерах. Сейчас же возьмем церковь Иоанна Златоуста в Коровниках в Ярославле (1654)¹², которая к сумме сделанных наблюдений прибавит еще нечто новое. Одной из наиболее характерных особенностей этого храма является его керамическая декорация, играющая важную роль в организации художественного образа. Следовательно, здесь в архитектуру введена проблема цвета, появление которой опять-таки свидетельствует о живописном ощущении. Это живописное ощущение наталкивает архитекторов на полихромную, почти неизвестную предыдущей эпохе, во всяком случае применявшуюся до этих пор в ничтожных размерах. Новый Иерусалим, Ярославские храмы, Крутицкий терем дают великолепные примеры полихромной архитектуры, осуществленной при помощи керамической облицовки¹³. Кроме такой облицовки употреблялась просто роспись, которой покрывались наружные стены. В некоторых случаях роспись носила иллюзионистический характер и должна была вызывать ощущение реальной архитектуры. В связи с этим нужно отметить в высшей степени знаменательное отношение к старым памятникам. Они в их однотонной строгости не удовлетворяли новому вкусу эпохи. Белые стены Василия Блаженного покрываются пестрым орнаментальным узором, то же самое происходит с некоторыми другими памятниками. Эти факты лучше всего говорят о разном понимании художественных задач двумя столетиями. Фасад в середине XVII в. всегда понимается, как нечто живописное или скульптурное. Новое понимание, хотя и не является принадлежностью одного только барокко, но, при наличии других признаков, служит достаточным свидетельством в пользу последнего.

Таковы общие показания отдельных памятников, так наз. Московской архитектуры, к которой позднее мы обратимся за более подробными ответами. Сейчас же, следовательно, устанавливаем существование в ней в это время некоторых общих принципов, свойственных стилю барокко. Обнаружение их на русской почве в середине XVII века отнюдь не должно казаться странным, так как это только отвечает логике мирового художественного процесса. Несмотря на всю своеобразие русского искусства, в настоящее время никто, конечно, не станет рассматривать его,

как совершенно изолированное явление, двигавшееся по каким то своим частным законам; а как эпизод мирового искусства оно, разумеется, должно более отвечать художественным тенденциям, свойственным эпохе, т. е. тенденциям барокко, в XVII в. отличавшегося, как известно, особой активностью.

Где же первоначальные корни русского барокко? Так как нам приходится иметь дело лишь с одним из проявлений великого мирового стиля, то для уяснения этого, уже исторического, вопроса не лишне вспомнить общие вехи развития стиля в западно-европейских странах, чтобы ясно представить себе тот фон, то обрамление, куда должно быть вписано русское барокко.

В решении проблемы барокко до сих пор не достигнуто полного единодушия, несмотря на то, что этот вопрос занимал историков искусства еще со времен Буркгардта, давшего первую общую характеристику стиля. Уже этим исследователем генетика нового понимания связывается с лестницей Лауренцианы¹⁴. Буркгардт намечает и дальнейшую схему стиля, разделяя его на два периода, из коих последний начинается Бернини. Такие определения для эпохи, следовавшей непосредственно за высоким Возрождением, как время великих теоретиков¹⁵, выходят за границы стилистических определений и поэтому не могут нас особенно занимать. Интереснее вопрос с поздним ренессансом, на котором подробно останавливается Гурлитт¹⁶, включавший в эту рубрику последователей Палладио, в отличие от последователей Микель-Анжело; возникновение же барокко он связывает с Флоренцией и деятельностью Буонталенти. Роль Микель-Анжело, справедливо получившего наименование «отца барокко», Гурлиттом, по выражению Ригля, «не увидевшим за деревьями леса», не подчеркивается, как бы того следовало ожидать. С гораздо более широким пониманием подошел к вопросу Вельфлин, который во многом продолжил Буркгардта¹⁷. Он выяснил с полной безусловностью, что родиной барокко был Рим и корни его теснейшим образом связаны с Микель-Анжело. Своеобразное понимание ряда художественных проблем устанавливается еще в первой половине XVI века. «После 1520 г. уже не возникало безукоризненно чистых по стилю произведений. То тут, то там появляются предвестники новой

эпохи. Затем они становятся все чаще, побеждают и овладевают общим течением искусства—начинается барокко. Ничего нельзя возразить против того, чтобы моментом зрелости нового стиля считать 1580 год»¹⁸. Шмарсов¹⁹, устанавливая иные принципиальные точки зрения и указывая в противовес живописному на пластический характер первого периода барокко, в исторической части не имеет резких расхождений с Вельфлином, хотя не причисляет А. де-Сангалло к мастерам барокко. Ригль симптомы барокко находит уже в потолке Сикстинской капеллы, что должно было решающим образом сказаться в ближайшие годы²⁰. Таким образом, можно считать доказанным, что уже к последней четверти XVI ст. барокко окончательно складывается.

Сейчас наиболее интересным представляется вопрос продвижения стиля на север и постепенного его распространения по Европе. Проследить этот процесс здесь гораздо труднее, чем в Италии, потому что северная Европа не знает единого барокко с ясно очерченной формальной системой и стиль этот является в каждом отдельном случае сложным образованием из местного ренессанса, еще более старых традиций и итальянских влияний.

Ренессанса в подлинном смысле этого слова не знала ни Франция, ни Германия, ни другие более мелкие страны. Воздействие же итальянской орнаментики и мотивов начинает сказываться уже в последние годы XV века. Таким образом, XVI столетие протекает под знаком местного ренессанса, своеобразный характер которого определяется, главным образом, переработками свежих готических настроений; пламенеющая готика в некоторых случаях сыграла не меньшую роль в образовании стиля, чем самый итальянский ренессанс. Вообще же следует указать на то, что почва для развития барокко, благодаря *style flamboyant*, была крайне благоприятна. Последний, в сущности говоря, есть своего рода «готическое барокко» и как ренессанс вылился в барокко, так несколько раньше, но по смыслу совершенно параллельно, готика вылилась в пламенеющий стиль²¹. Его реминисценции, встречаемые на протяжении всего XVI ст., были в значительной мере причиной того, что чистого ренессанса, основанного не на формальных, а более глубоких принципиальных признаках, северная Европа,

в сущности говоря, и не знала. Поэтому то трудно провести черту, которая разграничила бы для северных стран две эпохи. Но во всяком случае повсюду около 1600 года можно уже смело говорить о барокко, с явным влиянием итальянских образцов стиля. Таким образом, с начала XVII в. барокко подчиняет себе все проявления художественной мысли. Только в восточных архитектурах, в силу их особой психической и формальной природы, пока еще не установлены барочные принципы, хотя и там в это время есть некоторые общие с европейским искусством идеи.

Обращаясь после сделанного отвлечения к России, мы в праве ожидать встретиться и здесь в начале XVII в. с искусством барочным, хотя бы по своему смыслу, поскольку для нас известно стилистическое окружение. Возвращаясь к вопросу о генезисе русского барокко, укажем, что с одной стороны тут должны были сказаться внутренние стремления эпохи, универсальные, почти интернациональные, имманентные художественные принципы, с другой же формальные и идеологические воздействия соседей.

Последнее обстоятельство может быть в некоторой мере учтено на основе исторического материала. Мы знаем, что всегда существовавшее общение России с Западом с конца XVI ст. принимает особенно оживленный темп²². Иностранцы, преимущественно немцы, целыми толпами приезжают в Москву и, разумеется, приносят с собой последние течения западной культуры. Среди этих приезжих находим большое количество художников и ремесленников. Разноязычные люди с различными творческими дарованиями и подготовкой сходятся в Московском государстве для создания, наряду с местными мастерами, произведений искусства. Пока еще не разработан архивный материал, долженствующий пролить свет на этот смутный вопрос, мы располагаем совсем неполными данными, но и их достаточно, чтобы говорить о систематическом перенесении на русскую почву, через посредство живых передатчиков, идей и приемов современного западного искусства.

В 1621 г. в Москву приезжает англичанин Христофор Галловей, который занимается архитектурными работами; до нас дошло великолепное его сооружение—верх Спасской башни, надстроенный над древним основанием, возведенным еще Антонио Соларио. Произведение это, достаточно



необычайное для тогдашней Москвы, представляет сложное образование, в котором элементы поздней готики одухотворены некоторым барочным выражением²³. Главное декоративное богатство сосредоточено на уровне 6-го этажа, на завершении четырехгранника, за которым начинается узкий восьмигранник с шатром. От последнего к основанию перекинута аркабута, вполне понятные именно англичанину. Дуги, являющиеся доминирующей формой, поддерживаются ренессансными колоннами и розетки также свидетельствуют о не-готическом происхождении этой формы. Пирамидки и фигурные фиалы—в основе готические, как мы знаем,—получили повсеместное распространение в северо-европейском барокко, с которым Спасская башня несомненно связана. Решать подробно вопрос о генезисе форм ее для нас сейчас не представляется столь существенным. Гораздо важнее факт появления этого произведения в 1624 году, что не могло пройти бесследно для русского художественного сознания, имевшего постоянно перед глазами в Спасской башне яркий образец западного искусства²⁴.

Тому же Галловою принадлежало здание Печатного Двора (1644—45), сломанное позднее²⁵. При некотором сходстве со Спасской башней черты барокко здесь выражены вполне очевидно. Это особенно сказывается в решении нижней части с четырьмя массивными колоннами с композитными капителями.

Возможно, что при некотором участии иностранных художников протекало сооружение русскими мастерами нового царского дворца—теремов в 1635—36 г.г., опять-таки дающих нам памятник в общем барочной архитектуры, в сильной мере отразивший северный ренессанс. Несомненно, что терема служили постоянным источником, из которого черпались мотивы последующей архитектурой. Приведенные справки важны в том отношении, что они показывают нам факт существования в 20-х годах на московской почве памятников, в которых сказался вполне явно дух барочного искусства.

Если примеры явно западного понимания в реальной архитектуре насчитываются единицами, что не может не объясняться отчасти гибелью многих таких произведений, то в рисуночных изображениях мы находим массу интересных нас образцов. Архитектурные фоны икон и фресок

демонстрируют подавляющее богатство западно-европейских архитектурных форм, говорящее о привычности и понятности этих форм у нас в первой половине XVII в.

Почва для развития некоторых принципов барокко была чрезвычайно благоприятна. Природа русской художественной самобытности имеет тенденцию к мироощущению, отчасти близкому барокко; здесь достаточно вспомнить хотя бы любовь к живописности, лежащую в центре этой самобытности²⁶.

Оценивая историческую и социальную обстановку, мы имеем все основания предположить, что начало нового стиля должно быть приурочено к началу сложения новой московской монархии со всеми ее последствиями после смутного времени. В первые годы XVII века общественное сознание и силы были направлены всецело на экономические и политические вопросы. Строительство же замирает и начинает снова развиваться уже к 20-м годам, т. е. непосредственно перед только что рассмотренными сооружениями²⁷.

Теперь обратимся к архитектурным памятникам XVII века, чтобы более подробно проследить развитие новых идей.

В качестве предварительного замечания необходимо указать, что старые типы продолжают жить на протяжении всего столетия. Иной раз поистине поразительна та стойкость архитектурной иконографии, с которой приходится сталкиваться. Так, напр., в с. Петровском на Москве-реке мы имеем шатровую церковь, построенную в 1685 году, т. е. в самый разгар уже вполне откровенного барокко²⁸. Церковь эта, несмотря на запрещения духовных властей и внутреннее изжитие данной формы, показывает монументальный, спокойный шатер, поставленный на простой четверик низа²⁹. Лаконизм средств повсюду доведен до последней степени; весь памятник овеян серьезным духом XVI столетия. Можно было бы привести целый ряд примеров, где почти в чистом виде сохраняются формы, выработанные древне-русским зодчеством³⁰.

Однако, историю искусства нельзя строить на этих архаизирующих памятниках. Органическая же эволюция развивает старые формы, придавая им иное выражение, устанавливает новые приемы, новое понимание. Развитие регулируется, главным образом, принципом живописности и потому, как мы это увидим позднее, ярче всего сказывается

на тех элементах архитектуры, которые по существу своему имеют декоративное значение.

Обращаемся к общему пониманию архитектурных масс. В XVI веке последние разворачиваются преимущественно в вертикальном направлении. Шатровый тип явно рассчитан на интенсивный взлет храмового сооружения. Тип храма XVII в. строится на ином принципе. Большинство сооружений, показательных именно для XVII ст. и свободных в той или иной мере от пережитков, трактует массив, если не в ширину, то уравнивая его в горизонтальном и вертикальном протяжениях.

В связи с этим находится направленность и интенсивность общего движения масс. Оно всегда замкнуто и лишь в редких случаях выходит на периферию. Медлительная текучесть и плавность наблюдаются в большинстве памятников. Старый прием кокошников «в перебежку»³¹ вовсе не дает резкой устремленности вверх, как это могло бы казаться. Благодаря ритмической повторяемости формы, движение, ими проводимое, теряет всякую остроту и заставляет зрение пробегать по горизонтальным рядам. Эта повторность горизонтальных восприятий, непосредственно следующих одно за другим, создает смысл как бы обратного движения сверху вниз, сдерживающего движение основной массы. Храм Покрова Богородицы «в Рубцове» (1627) дает возможность проверить это наблюдение. Динамические акценты приходится на нижней части кокошников там, где один соприкасается с другим; второй ряд, не имеющий карнизов или кронштейнов на местах этих касаний, тем самым допускает мыслимое продолжение движения в обратную сторону, внутрь. То же самое можно видеть на церкви Николы в Пыжах (1670) и др.³² Кроме того, между рядами иногда вводятся карнизы и, наконец, самая линия получает неумеренную растянутость, как, напр., в ц. Троицы в Костроме (1645—50), где на западной и восточной стенах умещено по шести мелких кокошников. Таков в сущности характер движения верха, а благодаря этому и общим динамическим соотношениям во всех памятниках XVII века, имеющих по-закомарное покрытие. Здесь мы имеем дело с определенным пониманием компоновки архитектурных масс.

Это, будем говорить, горизонтальное понимание объясняет, между прочим, и развитие в XVII веке аркад, а также

их отличие от аркад XVI ст. Так, напр., в Коломенском храме (1532) в подклетной части мы имеем ряд высоких пролетов, которые уже сразу готовят зрителя к движению верха. Примечательно то обстоятельство, что полуциркульные пролеты имеют архивольты с подвышениями. Таких подвышений в аркадах XVII века мы никогда не встретим; их не употребляли, дабы не делать намека на устремленность движения в одну сторону. Пролеты распространяются в ширину; дуга же арки теряет свое напряжение, расплзается, принимает эллиптическую или параболическую форму. Наконец, получает широчайшее распространение мотив подвесной гирьки, впервые употребленный Фиоравенте в западном крыльце Успенского собора. Первым примером этой формы в XVII веке следует, кажется, считать Золотое крыльцо теремов, которое явилось в своем роде русской Лауренцианой. Здесь встречаем все те приемы разрешений крылец, которые проходят перед нами на протяжении последующих десятилетий. Здесь, между прочим, находим и косую арку, благодаря применению которой достигнуто такое интересное и по барочному напряженное разрешение входа Тайнинской церкви (1675). Подвесная гирька, создавая сложное движение, в то же время задерживает его в поле самой арки. Очевидно, исходя уже из живописных стремлений, увеличивали число этих гирек и доводили иногда до трех в одном пролете, как это имеет место в южных воротах Ростовского Борисоглебского монастыря³³ или «святых воротах» Николо-Улейминского монастыря близ Углича³⁴.

Выше было прослежено движение общих архитектурных масс. Теперь следует посмотреть характер движения фасада. Пример, разбиравшийся в самом начале, показал нам довольно интенсивное и разнонаправленное движение, в значительной мере регулировавшееся декоративными наличниками окон. Последнее обстоятельство очень важно и из наблюдения ряда памятников диктует определенный вывод, что движение фасада в архитектуре XVII века почти целиком обуславливается его декорацией. Памятуя роль верха, а также присутствие задерживающих горизонтальных членений, мы заранее можем предвидеть, что оно заключено в строго очерченные рамки и не находит, в общем, разрешения. Это отсутствие консонанса придает фасаду известное беспокойство, нервность, столь характерные для искусства барокко.

Высшее проявление такой эмоциональности находим в Останкинской³⁵ и Марковской³⁶ церквях, где все находится в стремительном круговороте.

В качестве характерной черты русского барокко должен быть отмечен систематически проводимый принцип наружной ассиметрии, которая вполне ответила специфической конструкции русского художественного сознания и имеет давнюю традицию³⁷. Но по сравнению с XVI веком наблюдается сильнейшее развитие указанной черты, что стоит прямо пропорционально развитию общего чувства живописности.

Два фасада одного и того же здания часто получают различное решение и, таким образом, создают сложные угловые аспекты на две ассиметричных стороны, в результате чего получается сложное и беспокойное впечатление. Примерами такого порядка может служить Великоустюжская Вознесенская церковь (1648)³⁸ или, скажем, собор в Романове-Борисоглебске³⁹ —выразительнейшие образцы занимающего нас стиля.

В границах одного фасада ассиметрия проводится не только на неравномерном распределении декорации и украшающих частей, но и на таких органических моментах, как, скажем, пролеты. Северный фасад церкви Владимирской Богоматери в Каргополе (1653)⁴⁰ имеет три окна, расположенных приблизительно по диагонали и то сдвинутой и не выдержанной. Портал никак не связан с этими окнами. Помещение окон на различном уровне, что вовсе не соответствует внутренним по-этажным разделениям, крайне характерно. В упомянутом соборе Романова-Борисоглебска «вся архитектура верхнего этажа разбита крайне неправильно, так что одни пролеты являются уже или шире других»⁴¹. Еще чаще и уже вполне сознательно, ибо здесь всякая мысль о случайности отпадает, применение ассиметричной декорации наличников окон. Здесь можно было бы привести множество иллюстраций, но мы ограничимся только двумя указаниями—на окна церкви Сретения в Гороховце Владимирской губернии (1689)⁴², прилегающие одно к другому и по разному очерченные и отделанные, и на Марковскую церковь, где можно найти великолепные примеры декоративной ассиметрии.

В целом, это явление существенно влияет на характер движения фасада, постоянно внося в последнее нескоорди-

нированность и случайность. Интенсивность же его в связи с этим, конечно, сильно повышается.

Уже вначале говорилось о стремлении, наряду с развитием горизонтальных расчленений, ослабить их значение. Нарушение карнизов мы должны возвести в сознательный и систематически проводимый принцип. Течение карнизного пояса почти всегда перебивается пролетом или врезающимся обрамлением его. При нескольких таких врезках горизонтальный характер этого архитектурного элемента совершенно утеривается. Вместе с тем устанавливается стремление к известному сцеплению форм, связыванию их в нечто продолжающее одно другое. Общий смысл этого явления должен нами определяться, как стремление к созданию единства фасада, наряду с богатством его расчленений, т. е. стремление к общему принципу стиля барокко.

С точки зрения разнонаправленности сил интересны ряды кокошников, которые по своему смыслу должны быть горизонтальным членением фасада. Между тем горизонтальный характер постоянно утеривается, благодаря внутреннему противоречию, заключенному в форме каждого кокошника. Изогнутость его столь интенсивна и определяюща в смысле движения, что вертикальные силы берут в каждом отдельном случае перевес. Ритмическая же повторяемость по горизонтали задерживает это отдельное движение. Получается характерная для барокко борьба сил, сталкивающихся и взаимно подчиняющих друг друга. Сличения верхних кокошников с древне-русскими закомарами лучше всего раскрывают художественный смысл первых и все их отличие от последних.

Следует сделать еще общее замечание, так сказать, фактурного свойства. Сравнение занимающих нас памятников с древне-русскими говорит о страшном огрубении поверхности в первых. Как будто бы техническое мастерство здесь падает. Несколько неряшливая лапидарная трактовка прослеживается повсюду. Чтобы убедиться в указанном обстоятельстве, достаточно сличить, скажем, портал церкви Сретения в Борисоглебском монастыре близ Ростова с любым из древне-русских порталов. Эта грубость в некоторой мере способствует созданию известного барочного впечатления.

Если рассмотренными принципами русская архитектура XVII века соответствует общему смыслу западно-европейского барокко, то в понимании пространственной проблемы

она занимает особую позицию. Этот существенный момент и заставляет вносить некоторую оговорку в предлагаемое решение проблемы генезиса стиля в России.

П. Франкль вполне справедливо предлагает понятие типического пространства, определяемого характером и назначением здания, имеющего здесь целью место человека ⁴³. Но абсолютное пространственное чувство, присущее вообще эпохе, и в рамках типического пространства стремится прорваться наружу.

Наблюдения над интересующей нас архитектурой дают аналогичные результаты как в области церковных, так и гражданских памятников. Как общее стремление, должно быть отмечено развитие во внутренних помещениях ограниченного пространства, не отвечающего динамике фасада. Шатровые постройки XVI века стесненности горизонтального протяжения противопоставляют неумеренное разворачивание вверх: все пространственное движение направляется к открытому световому шатру и дальше распределяется по его граням. XVII век вместо этого дает сомкнутый свод или скользящий окончательно внутреннее пространство, или оставляющий слабый выход в незначительных по объему прорезах куполов. Чаще бывает открыта средняя глава и лишь в редких случаях боковые; всего же распространеннее совершенно глухой свод в гражданских сооружениях, являющийся единственной формой перекрытия. И в том и другом разрешении мы не имеем свободы, широты пространства западно-европейского барочного *intérieur*'а, достигнутой большим центральным куполом или глубинным плафоном. Наряду с ограниченностью следует отметить принцип дифференциации пространства на отдельные изолированные помещения, в храмах—трапезная, центр, алтарь, приделы; в гражданских постройках—ряд небольших палат. Система пространства продольного, направленного по главной оси, классическим примером которой может служить Успенский собор, нередко сменяется противоположной системой пространства, развернутого в ширину. Этому в значительной мере способствует бесстолпность, удаление опор, направляющих зрение по продольной линии; играет также роль развитие иконостасных стенок, совершенно отрезающих алтарное помещение, что обуславливает утерю органической связи этой части с главным квадратом. Такое понимание

пространства вызывает появление в Ростовских церквях каменных поперечных барьеров соеи со сквозными аркадами.

Поперечно понятое пространство, определившее и форму плана, находим во многих сооружениях ⁴⁴. Можно указать на разрушенную в 1888 г. трехшатровую церковь Иоанно-Предтеченского монастыря в Казани (1652) ⁴⁵, где за квадратной трапезной частью следует растянутый четырехугольник самого храма, имевший коробовое покрытие. Почти аналогичный прием дает церковь Рождества в Путинках (1652), перекрытая корытчатым сводом. Путем опущения внутренних стенок из алтарной части делается также удлиненное помещение, как это видим в Смоленской церкви упраздненного Воскресенского монастыря в Угличе (1674) ⁴⁶; таким образом, здесь два широких пространства, отделенных одно от другого каменной стенкой ⁴⁷.

Таковы важнейшие наблюдения в области общего понимания архитектурных задач и методов художественного выражения.

Конечно, понятие исторического стиля нельзя устанавливать на основании только одной системы художественных принципов. Мы обязаны также определить систему приемов и формальных признаков, дающую возможность с большей уверенностью говорить о принадлежности того или иного памятника к интересующему нас стилистическому явлению.

XVII век, как уже можно было отчасти заключить из предшествующего, вносит много формально новых моментов, которые и должны быть отнесены на счет стремления к новой выразительности. Поскольку здесь не пишется история стиля, а делается попытка установления известных вех стилистического развития, можно будет ограничиться указанием только на некоторые приемы и формы, особенно характерные для начального периода русского барокко, высказавшегося, как уже говорилось только, в фасадных решениях.

Историческая задача сильно затрудняется тем, что мы имеем сравнительно ограниченное количество памятников первой половины XVII века. Кроме того, точная датировка для целого ряда вещей отсутствует. Поэтому мы не будем придерживаться хронологической последовательности внутри интересующей нас группы.

Для освещения поставленной проблемы особенно интересно остановиться на рассмотрении разрешения фасада,

где по преимуществу нашли свое отражение уже непосредственные формы западного искусства. Фасад расчленяется в горизонтальном и вертикальном направлениях сильно выступающими частями. Великолепным примером крайне барочного характера в западном смысле является южная стена церкви Грузинской Богоматери, относящаяся к 1634 г.⁴⁸ Многообломные карнизы дают четкое поэтажное разделение⁴⁹ (третий этаж не отвечает внутреннему оформлению), свободно преодолеваемое интенсивным движением широких пилястр нижнего этажа, продолженных во втором и третьем этажах парными полуколоннами на пьедесталах. Раскреповки карнизов и фронтонные наличники окон дополняют чисто барочную выразительность этой стены, рассчитанной кроме того в значительной мере на игру светотени. Здесь мы имеем некоторое претворение западно-европейского палаццо северо-итальянского круга.

Можно было бы привести несколько менее эффектных образцов, из коих назовем—юго-западный придел Вознесенского храма в Устье Великом (1648) и придел Неопалимой Купины Путинковской церкви. Несколько отличную, исключительно вертикальную систему расчленения находим в московской церкви Косьмы и Дамиана в Садовниках (1657), с четко профилированными пьедесталами во втором этаже.

Менее органичным, но также характерным для художественного понимания XVII в. является фасад церкви Воскресения на Дебре в Костроме (1650), где полуколонны второго этажа упираются пьедесталами в середины оконных фронтонычков, а надкарнизные кокошники сообщают всему произведению более сложное движение.

В результате просмотра ряда фасадов XVII века обнаруживается здесь развитие более или менее определенной системы расчленений, которая представляет ничто иное как начатки ордерности. Это чрезвычайно существенное обстоятельство связывает XVII век с новой русской архитектурой. Системы точных математических отношений установить пока не удалось⁵⁰ и вряд ли она существует, но система архитектурных элементов и их взаимоотношений более или менее определяется. Так, колонны, фризы, карнизы и т. д. строятся по определенным правилам.

Отдельно стоящая колонна встречается почти только в крыльцах. Она исключительно оригинальна и в то же

время вполне соответствует барочным принципам. Мы имеем в виду кувшинообразные (реже квадратные) столбы на пьедесталах. Массивность здесь совмещается с живописностью изогнутой линии. Последование таких колонн, как то, напр., в галлерее церкви Николы в Столпах (1669), имеет большой декоративный эффект⁵¹. Нужно также указать на витую колонну, которая явно заимствована с Запада; такого рода колонн имеется сравнительно небольшое число, см., напр., крыльцо Успенской церкви села Дымкова Устюжского уезда Вологодской губ., где над кувшинообразной колонной дан витой стержень, поддерживающий абак⁵².

Любовь к полуколонне, введенной в поле фасада, должна быть отмечена, как специфическая черта художественного понимания XVII века. До этого времени мы наблюдаем сравнительно слабое развитие этих форм и во всяком случае превалирование лопаток. Теперь же последние отходят на второй план. Полуколонки встречаются различных форм. Наиболее простая—плоский стержень с простой квадратной капителькой и небольшим кронштейном, исполняющим роль базы. Капителька является принадлежностью только интересующего нас архитектурного круга, а раньше не встречается. Но что особенно типично для первой фазы русского барокко, это раздробление колонки на несколько частей, переходящее потом на составление, набор колонки из отдельных частей в одно целое. Такие колонки из кубышек и розеток, перемежающихся друг с другом, употребляются по большей части при обрамлении пролетов, но иногда встречаются и просто на фасаде, как держащие антаблемент, напр., в Казанской церкви Троицкого монастыря в Муроме.

Антаблемент, рисующийся в виде широкого декоративного пояса, имеет существенное значение для художественной выразительности фасада XVII века. Разрастание этой части было уже отмечено. Антаблемент состоит из архитрава, фриза и карниза, передавая, таким образом, слагаемые классического антаблемента. Профиль имеет всегда один и тот же рисунок—каждая верхняя часть нависает над нижней, создавая в общем сильный вынос. Сличение обломов Путинковской и Тайнинской церквей говорит о несомненно существовавших цифровых соотношениях в решении отдельных моментов архитектурного памятника⁵³.

Архитраву обычно предшествует пояс поребрика, ограниченный гуртами. Самый архитрав складывается из нескольких горизонтальных тяг. Фриз—наиболее акцентированная часть—разработан отдельными квадратиками, заключающими в себе вырезанные внутрь фестоны. За этим следует зубчатый пояс и несколько выдвинутых вперед тяг карниза. Иногда перед ним имеем еще второй гладкий фриз. Все объемы исходят из общей меры и свойств кирпича, из которого они выполнены. Весь этот широкий пояс, рассчитанный исключительно на игру светотени, понят, конечно, чисто живописно. Внешняя идея этой части заложена в ранне-московских памятниках, дающих орнаментальные пояса.

В организации впечатления фасада громадное значение имеют декоративные вводы, в виде порталов и наличников. Двери, как известно, имели декоративные обрамления уже с древнейших времен. Романские порталы, наблюдаемые еще в XV веке, в XVI стол. заменяются итальянскими, более богатыми и изобилующими ренессансной орнаментацией. Таковы порталы прежде всего Архангельского собора, затем Коломенского храма, Благовещенского собора, Василия Блаженного, Белой палаты Кремлевского дворца и т. д. Этими и подобными памятниками был определен путь портала в XVII веке. Он использует и развивает все богатое орнаментальное наследие, завещанное старыми «фряжскими» замыслами, присоединяя к ним также и современные.

Портал XVII в. по сравнению с предшествующей эпохой приобретает одновременно и более скульптурный и более живописный характер; сплошь и рядом он покрывается росписью, повышающей его богатую выразительность. Как преобладающую, но отнюдь не обязательную тенденцию, можно отметить стремление его в ширину. Для XVI века было более типично отношение, при котором ширина обрамления равнялась приблизительно высоте дверного пролета или была меньше последней⁵⁴. Теперь же гораздо чаще протяжение в ширину доминирует над пролетом. Тенденция расплзания особенно резко сказалось в Останкинской и Марковской церквях. Характерно также сильное отяжеление портала, что отвечает общему характеру архитектуры. Любопытно сопоставить порталы церкви Рождества в Старом Симонове (1509) и бывшей Царицыной

палаты в Звенигородском Саввино-Сторожевском монастыре (ок. 1655)⁵⁵, которые оба, не будучи перспективными, дают возможность лучше почувствовать всю разницу эпох. Старо-Симоновский портал представляет простое обрамление, обводящее контур пролета и имеющее только подвышение, не соответствующее последнему. Тонкие колонки, слившиеся со стеной посередине, имеют дыньки. Архивольт представляет непосредственное продолжение колонок и имеет только легкую перевязку у начала. В Саввинском монастыре при тех же элементах наблюдается совершенно иная картина. Колонки уже отделились от стены и рисуются богатыми профилями. Дынька получила в колонне доминирующее значение и является одной из трех частей, слагающих колонну, которая понята как фигурный столбик, увенчанный капителью. Архивольт заменен декоративной трехлопастной аркой, отчеркнутой от низа широким карнизом. Ее пяты и оси колонн не совпадают. На острие подвышения и по бокам своего рода акротерии из двуглавых орлов. Такая форма, по нашему утверждению, является типично барочной. Еще показательнее демонстрирует указанное развитие портал Потешного дворца (1652). Здесь самый пролет обведен приблизительно такой же рамкой с бузинами посередине, как и в Старом Симонове, но все это заключено в колоссальную декорацию, которая совсем задавливает вход и превышает высоту пролета в два с половиной раза. Разорванный фронтон с орлом посередине, венчающий названный портал, заимствован из теремов, где его встречаем неоднократно. Выход на верхнюю площадку Теремного дворца может служить прекрасным образчиком этой чисто барочной формы. Вся площадка с указанным порталом, наличниками с фронтонами и многолопастными арками, расчленениями стен и широким карнизом носит очевидный характер нового стиля. Великолепным образчиком чисто северно-барочного портала является обрамление внутренней двери в церкви Грузинской Богоматери, где сплошной орнаментальный узор завершается пышной типично-барочной раковинной.

Большой материал для развития интересующей нас темы дают обрамления оконных пролетов—наличники. Эта декоративная форма древней архитектуре совсем неизвестна или же употребляется как средство подчеркнуть абрис

пролета. В течение всего XVI ст. наличник не имеет особого значения. Зато XVII век уже с самого начала обращает пристальное внимание на украшение окна. Неожиданно вдруг возникает громадное количество форм, учесть все разновидности которых не представляется возможным. Чистая барочная форма, уже знакомая нам по обработке выходной двери на террасу Теремного дворца, встречается там же и на окнах. От нее можно вести многочисленные разновидности фронтонных сандриков, которые имеют громадное распространение позднее, в конце XVII века. Однако, как мы убеждаемся, форма эта может быть прослежена гораздо раньше. Около середины XVII века ее можно указать в Казанской церкви Троицкого монастыря в Муроме⁵⁶. Еще раньше великолепные образцы находим в церкви Грузинской Божией Матери.

Гораздо большее распространение получили наличники с кокошничкообразным верхом, применение которого попадает впервые, в качестве эпизодического примера, в Вознесенской церкви с. Коломенского. Прежде всего выступает значение боковых частей, которые выливаются в колонки с импостом, несущие карнизик. Тот же процесс, что в перспективном портале, наблюдается и тут—верх отделяется от низа и совпадаемость осей постоянно не принимается в расчет. Постепенный рост наличника заставляет завершать его иногда двумя⁵⁷ и даже тремя⁵⁸ поставленными в ряд кокошниками. Это количественное возростание кокошника—характерное явление для все развивающегося чувства декоративности. Оно проводится даже и в границах одного кокошника. Пояс, образующий кокошник, расширяется и состоит из целого ряда полос⁵⁹. Подвышение делается как бы над двумя маленькими полуциркулями, вырываясь из некоторого провала⁶⁰. Еще чаще он понят, как трехлопастная арка⁶¹. Наконец, отсюда подходим к многолопастной дуге⁶². Внутренние и внешние ее очертания постоянно не совпадают⁶³. Это противопоставление контуров рассчитано на более осложненное восприятие—типичный метод барочного искусства. Декоративный и, хочется сказать, барочный пафос приводит к таким примерам, как окно в Казанской церкви Муромского монастыря, в котором все себе подчиняет интенсивное движение. Предельными пунктами в этом отношении являются некоторые

окна Останкинской и Марковской церквей, наличники которых имеют длинные лучеобразные острия, своеобразные стрелы, выбрасывающие стремительное движение в поле фасада. Все эти модификации наличников стоят в одном кругу, очерчены одной идеей. Как на последние примеры с ярко западным характером, можно указать на изразцовый наличник Нового Иерусалима, исполненный мастером Заборовским⁶⁴ с тонко прорисованными формами и сложным сандриком, а также сдвоенные окна царских палат в Троице-Сергиевской лавре⁶⁵. В последнем случае триколонки несут антаблемент, над которым на своего рода постаментике лежит кудреватый фронтонык с изогнутыми линиями и волютами.

Само собой разумеется, что орнаментация должна была получить особенное развитие. Некоторые орнаментальные элементы входили в формы, прослеженные выше. Но помимо того фасад давал возможность развертывания орнаментальных замыслов. Постоянной украшающей деталью становятся ширинки—своего рода кассеты, протянутые длинными поясами, перемежающими плоскость, или развернутые сплошным декоративным ковром, как, напр., в колокольне Троице-Зубовской церкви (1651). Конечно, наиболее живописно выглядят поливные вставки, в виде ли отдельных кафелей или целых поясов. Изображения сложных цветов и растений заполняют все поле, вытесняя свободное пространство и как бы выпирая из намеренно стесненных границ. Еще лучше проследить эту орнаментацию на обработке внутренних помещений, которые постоянно получают сплошной орнаментальный убор. Богатейшим источником в этом смысле являются терема, убеждающие в повышенности декоративного чувства с одной стороны и в широком применении западных мотивов с другой. Полу-архитектурные, полу-орнаментальные детали, вроде обработки сторонних постаментов арки Троицкой церкви Саввино-Сторожевского монастыря (1652) или фигурных деталей нижней части северной стены церкви Козьмы и Дамиана в Садовниках, ставят нас лицом к лицу с западными барочными формами. Розетки, раковины и другие мелкие детали находящиеся, правда, еще довольно редкое применение, увеличивают ассортимент этих западных форм.

Таким образом, в результате произведенного исследования можно говорить о зарождении в России стиля барокко

в первую четверть XVII века. Вслед за возникновением некоторых принципов приходит система художественных приемов, присущих этой фазе форм. К 40-м годам первую фазу стиля можно считать сложившейся. Ряд памятников, упоминавшихся и др., могут всесторонне ее иллюстрировать. Наиболее развитые примеры находим в провинции: Ярославле, Муроме, Каргополе и др. городах. В Московской губ. законченными примерами являются Останкинская и Марковская⁶⁶ церкви*.

II.

Расцвет рассмотренной выше архитектуры падает на 50-е—60-е г.г. XVII века. В это время все намечавшиеся стремления и характерные принципы получили полное проявление и высказались с достаточной ясностью. Вслед за расцветом, согласно логике всех художественных процессов, следует искать возникновение, если не новых принципов, то по крайней мере приемов и форм, определяющих следующий этап развития. Действительно, приблизительно с 70-х годов мы имеем возможность говорить о второй фазе русского барокко.

Провести вполне четкую черту, разделяющую первую и вторую фазу архитектуры русского барокко, не всегда представляется возможным, т. к. одни памятники забегают вперед при достаточно выраженном преобладании старого, другие, наоборот, при новых приемах сохраняют некоторые черты, являющиеся безусловными пережитками. Чтобы показать принципиальную разницу первой и второй фазы, возьмем две рядом стоящих церкви бывшего Георгиевского монастыря в Москве. Первая—небольшая—построена в 1626 г., но вероятно переделывалась в XVII веке, вторая же целиком строилась в 1673—1690 г.г.

Различие величин, само по себе мало существенное, здесь приобретает особый смысл потому, что мы видим различное понимание в самом построении архитектурного тела. Если в первом храме оно развернуто в ширину, то во втором—как раз наоборот. Самая фактура первого памятника грубее;

* Настоящая глава была напечатана под заглавием „Проблема возникновения барокко в России“ в сборнике „Барокко в России“. Труды Секции Пространственных Искусств Госуд. Академии Художественных Наук. Москва. 1926. (Прим. ред.).

вообще же он выглядит массивнее. Но что особенно важно, это несовпадение осей верхних окон с нижними; иными словами мы имеем здесь ассиметрию фасада; кроме того, верхнее окно врезается во фронтон, перебивая его. В большом храме нет ничего похожего; окна, размещенные по фасаду с соблюдением полной симметрии, имеют междуэтажные промежутки и отстоят на большом расстоянии от карниза, под которым встречаем совсем новый мотив— круглые люкарны. Весь фасад производит более спокойное и несомненно менее барочное впечатление, чем предыдущий⁶⁷. Обращают на себя внимание новые формы оконных наличников с колонками и сандриками из двух рядов парных, направленных навстречу друг другу, волют. Эта форма, как увидим дальше, становится наиболее характерной для обработки пролета во второй фазе русского барокко. Таковы главнейшие наблюдения над внешностью памятников.

Сличим теперь разрешение пространственной проблемы. Церковь 1626 г. имеет корытчатый свод, скрывающий внутреннее пространство; последнее трактовано в ширину. В большом же храме при сомкнутом своде все же больше широты и свободы, благодаря большей высоте и второму свету, образованному круглыми люкарнами. Пространство здесь мыслится скорее в продольном, чем в поперечном направлении.

Из произведенного анализа явствует, что для памятника последней четверти XVII в. наиболее существенными моментами являются: стремление к более пространственной композиции и соблюдение симметрии в пластической разработке произведения.

Отличным примером организации масс и фасадного решения второй фазы является крайне характерный Рязанский собор (1693—1703)⁶⁸, в котором применен старый прием четырехстолпия, правда, с несомненным преобладанием воздуха над оформляющей его материей. Массы имеют несомненную тенденцию вертикального распространения; стены собора, поставленного на подклет, достигают огромной высоты. Большие оконные пролеты расположены в три ряда, что должно быть отнесено на счет нового понимания фасада. В предыдущем периоде третий оконный ряд, как например, в церкви грузинской Богоматери, исключительная редкость; теперь же его применяют постоянно. Принцип симметрии

в Рязанском соборе проведен так же с большой последовательностью и без каких бы то ни было отступлений. Скульптурности стены, как и в предыдущем примере, не наблюдается; она сменяется скорее графичностью, о чем будет сказано ниже.

Очерченный двумя приведенными примерами тип в общей своей схеме почти ничем не отличается от типа первой фазы барокко. И, несмотря на широкое его распространение во второй половине XVII в. и благополучное существование даже в XVIII ст., мы не можем признать за ним именно типологической специфичности для интересующей нас фазы. Эту, назовем ее первой, пространственную группу следует отнести в значительной степени на счет первой фазы и признать органически с ней связанной. Типичными для названной группы являются московские церкви: Николы в Толмачах (1697), Николы в Новой слободе (конец XVII в.), Николы в Кошелях (1692), Успения в Печатниках (1695), Ризы Положения, близ Донского монастыря (1701)⁶⁹, Сергия на Большой Дмитровке (1700?), Похвалы Богородицы в Башмакове (1705) и т. д. Во всех названных памятниках встречаем симметричные фасадные разрешения, безусловное отсутствие поперечных пространств и, наконец, наличие новых формальных элементов. Наиболее выразительными примерами I группы являются церкви: Николы на Болвановке (1702), Воскресения в Кадашах (1695) и Николы Большой Крест (1688), в которых с особенной яркостью сказывается стремление вверх.

Для большинства памятников характерны декоративные главки восьмигранной формы, не встречаемые в предшествующую эпоху.

Вторая фаза барокко все же в значительной степени определяется созданием новых типологических групп, которые легли в основу почти всей храмовой архитектуры XVIII века. Таких групп, помимо первой, для рассматриваемого периода можно установить еще три, достаточно ярко выраженных.

II группа внешне может быть определена старинным выражением «восьмерик на четверике», т. е. как разрешение основных масс при помощи октогона и куба. Комбинация куба и октогона является основной во второй фазе барокко и фиксирует уже указанную новую тенденцию в понимании

пространства. Показательным примером в этом отношении может служить церковь Неопалимой Купины в Москве на Смоленском бульваре (1680). Громадный восьмерик, в поперечнике равный сечению нижнего куба; почти достигает высоты последнего. Соединение двух основных об'емов осуществляется помощью перемышечных парусов или распалубок, незаметно переводящих квадратные границы к октогональным. Восьмерик дает возможность введения внутрь большего количества света и создает концентрированное, до некоторой степени, пространство.

Всю массу памятников II группы можно подразделить на три категории, определяемых соотношением низа и верха. Соотношения во всех случаях обуславливаются не только фактическими величинами, а и оптическим впечатлением, которое может иногда внести свой корректив к материальным данным. В первой категории куб доминирует над октогоном; последний является как бы дополнением к основе здания, правда, всегда находящимся в органической связи с ним. С таким решением встречаемся, например, в Москве—в церквях Пятницы на Божедомке (1694) или Иоанна Воина на Божедомке (1693).

Вторая категория, наиболее богатая памятниками, определяется равновесием куба и октогона. В качестве примеров здесь можно назвать московские церкви: Илии Обыденного (1702) и Троицы на Хохловке (конец XVII в.). Верх и низ урегулированы и основные части не превалируют одна над другой.

Наконец, в третьей категории октогон доминирует над кубом основания, что можно видеть в церкви Благовещения на Тверской (1722), Покрова на Грязях (1699), Параскевы Пятницы в Вятке и в особенности в ц. Владимирской Богоматери на Никольской (1692), с богатым декоративным убором стен. Почти во всех памятниках большой октогон, покрытый чаще всего по граням⁷⁰, дополняется маленьким, в виде главки декоративного характера, поставленным на свод перекрывающий здание. Вообще, следует указать, что октогон становится излюбленным архитектурным об'емом второй фазы.

С предыдущей тесно связана группа, основанная на принципе объединения дифференцированных пространств; она дает более сложные комбинации, чем предыдущая. Внешним признаком здесь является развитие боковых частей с запада

и востока, приводящих к форме ориентированного по линии запад—восток плана с уравновешенными концами (например, Троице-Лыковская церковь ок. 1708). Рассмотренный уже тип II группы дал возможность более сложных комбинаций в III группе, примером чего могут служить так наз. Нарышкинские церкви, которыми до настоящего времени почти целиком исчерпывали содержание, так наз. московского барокко. Знаменская церковь в Шереметевском переулке (кон. XVII в.) или упомянутая церковь в Троицком-Лыкове показывают повторение октогона вторым дополнительным, малого размера, на который в свою очередь поставлена гранная главка. Если в первой фазе пространственные объемы существовали самостоятельно, раздельно, то теперь появляется попытка связать их, дать хотя бы слабое представление общего пространства. Правда, эта попытка наблюдается далеко не везде и тогда памятник, поставленный в нашу классификацию, будет иметь смысл только типологический, но возможно обнаружение и эволюции пространственного чувства. Церковь Успения на Покровке (1696, арх. П. Потапов) имеет три наружных массива, которым отвечает основное оформление внутреннего пространства. Последнее, будучи поделено на три как бы самостоятельных части, имеет тенденцию объединения, благодаря большим пролетам, устроенным в стенах, разделяющих куб центра от боковых октогонов.

Примерами рассматриваемой группы могут служить также церкви Иоасафа в Измайлове (1678) и в Курове Московского уезда (1681—87). В них имеем распределение пространства на три отдельных помещения, которые в некоторых случаях обнаруживают, как и в церкви Успения, правда, слабую, но все же попытку объединения.

Наиболее важной в смысле художественной эволюции следует признать IV группу, заключающую в себе центрические построения. Появление центрически организованного пространства, вполне совпадающего с формой самого плана здания, нужно признать крайне важным фактом, существенным для всего дальнейшего развития. Идея центрального построения позднее явилась руководящей. Древняя Русь знала такое разрешение, достаточно назвать хотя бы Коломенский храм или малоизвестный образец—церковь Петра Митрополита в Переяславле Залесском (XVI)⁷¹. Но

указанные примеры являются редким исключением и, во всяком случае, существование центральных пространств, совпадающих с центральным же планом, до второй фазы барокко следует считать крайне эпизодическим. Пожалуй, наиболее ранним центрическим памятником во второй фазе следует считать собор Донского монастыря, заложенный в 1684 г. и в следующем году законченный вчерне⁷². Проблема пространства, очевидно, в первую очередь занимала внимание строителей. Поэтому, при сравнительно неинтересных фасадных разрешениях, мы имеем величественный *intérieur*, построенный на принципе центрального объединения пространства.

Одним из выразительнейших примеров приведенного решения является храм Покрова в Филях (1693)⁷³. К центральному четырехугольнику с четырех сторон примыкают большие и равные между собой конхи⁷⁴. С центром они соединены широкими эллипсоидальными арками; таким образом получается плановая фигура креста со скругленными концами. Пространство полностью воспринимается лишь в движении. Продольность, создающаяся сразу при входе, начинает сменяться поперечностью, как только доходишь до середины западной конхи. Это последовательное осознание пространства является неизбежным во всех памятниках с крестообразными планами. Здесь можно назвать очень интересную церковь Петра Митрополита в Петровском монастыре (1690) и усадебные храмы в селах: Тешилове Сергиевского уезда (1680—1703), Уборах Звенигородского у. (1693), Уском, Московского у. (1698). Совершенно неизменившиеся примеры дает и вся первая четверть XVIII в. Можно указать на церкви: в с. Волинском (1703), в 3-х вер. от Кунцева, Свиблове (1708), в 6 вер. от Крестовской заставы, Новогирееве (1714) Московского у., храм Крестовоздвиженского монастыря в Москве (1709) и др.

Здесь интересно вспомнить известную деревянную церковь в погосте Кижи (нач. XVIII в.), которую всегда рассматривали изолированно вместе с деревянными церквями, резко отличающимися от каменных. Конечно, материал имеет известное воздействие на художественные формы и существует определенная выразительность, свойственная только одному материалу; тем не менее, всякое произведение подчиняется вне зависимости от материала общим художественным законам времени, общим принципам, которые

должны сказываться повсюду. И церковь в Кижях охвачена порывом, устремлением свойственным второй фазе барокко, с четвертой группой которого она связывается типологически. Итак, сохраняя специфические приемы деревянной архитектуры, приведенный памятник обнаруживает свою подчиненность новым принципам. Промежуточным типом, занимающим место между III и IV группами, является Борисоглебская церковь в селе Зюзине Московского у. (1688), где мы имеем крест с неравными рукавами, благодаря тому, что северный и южный выступы короче основных сторон⁷⁵.

Уже частично было показано отношение к вопросу симметрии во второй фазе барокко, причем указывалось, что наблюдение это не является результатом случайного характера привлеченных памятников, а вполне осознанным художественным принципом. Равновесие масс, равновесие фасада—таков девиз второй фазы стиля. Мысль о первом, в связи с новым пониманием пространства, приводит к центральным построениям, но и в зданиях, ориентированных по одной линии, стремятся достигнуть равновесия и соответствия одной стороны другой. Надвратные церкви Новодевичьего монастыря (1688)⁷⁶ дают прямоугольные выступы алтаря и в ответ на них выдвигают такие же выступы с противоположной стороны. Церковь в Троицком-Лыкове имеет одну внешнюю абсиду, которой соответствует такая же форма трапезной части⁷⁷.

Если стремление к симметрии сказывается на распределении архитектурных масс, то в фасадах оно ставит категорическое требование равновесия. Примеров несимметричного фасада во второй фазе барокко нам не известно.

Скульптурное понимание, столь ярко выраженное в первой фазе, теперь заметно ослабевает и, пожалуй, в полном смысле слова нигде не проявляется. Его сменяет орнаментальность. Не подлежит оспариванию, что декоративное убранство стен памятников второй фазы не имеет той органической связи с плоскостью, которая наблюдалась в предшествующий период и обуславливалась именно общим скульптурным пониманием. Декорация мысленно без особого труда может быть отделена от архитектурной схемы. Общая же совокупность всех выступающих частей имеет не столько живописный, сколько орнаментальный

характер. С этой точки зрения интересно посмотреть церковь Богоявленского монастыря (1680). Наклонность к узору, имеющему помимо смысла субординированного элемента самодавяющее значение, здесь не подвергается сомнению. Общая сумма этих частных впечатлений в результате закрепляет в сознании представление об орнаментальном подходе. Пояса, так наз. «петушьих гребешков», появляющиеся на многих памятниках, ясно иллюстрируют эту мысль.

Вопрос о формальной системе второй фазы играет существенную роль. По сравнению с предшествующей фазой происходит ее упорядочение. Появляется ряд новых форм и постепенно устанавливается уже не принципиально барочная система элементов, а конкретно-историческая, связанная формально с Западом. Выработка этой конкретно-исторической системы, подготавливающей последующее время, является одним из главных моментов, определяющих архитектуру второй фазы.

Каков же формальный арсенал интересующего нас времени? Прежде всего следует подчеркнуть развитие колонн. Играя еще подчиненную роль, плотно прилегая к телу здания редкими членениями, они, все же, дают о себе знать гораздо резче, чем полуколонны первой фазы. В то же время увлечение новой формой, желание подчеркнуть ее приводит к тому, что она выделяется из стены, приобретая иногда даже графический характер. Колонны, украшающие проезд под церковь Преображения в Новодевичьем монастыре (1688), состоят из базы, ствола, перехваченного жгутом в первой трети от основания, и капители с двумя рядами завитков, стремящейся имитировать коринфскую. Такая колонна является наиболее распространенной. Чаще всего она ставится на высокий пьедестал. Вариации указанного типа многочисленны; помимо капители, которая приближается иногда к тосканской⁷⁸, ствол наполовину каннелируется⁷⁹, дается гладким без перехвата⁸⁰, или же витым⁸¹. Наконец, постепенно колонна вся сплошь покрывается густой лиственной орнаментацией⁸². Присущая колоннам пропорциональность более строгая, чем в первой фазе, нарушается в сторону их вертикального развития.

Антаблементы приобретают более ясные очертания ордерных построений. В Нижегородской Строгановской церкви мы видим фриз из триглицфов и метопы заполненные

розетками. Перебитие карнизов уже не встречается; в своем свободном течении они дают ясное горизонтальное членение.

В связи с более планомерным применением ордерной системы появляются треугольные фронтоны⁸³. Развивается также волнообразный фронтон, который явился очевидным отражением западно-европейской архитектуры. Трапезная Симонова монастыря, боковые части Сухаревой Башни, Архиерейский дом в Рязани говорят о непосредственном заимствовании северного барокко. С этой точки зрения еще более выразительны фигурные фронтоны⁸⁴. Фронтон проникает также и в завершение дверей и окон.

Для порталов следует отметить почти полное изжитие перспективности; теперь вход имеет декорацию в одном плане в виде двух колонн, несущих увенчанный антаблемент. В общем его декоративность несколько ослабевает.

Наличники, наряду с продолжающими существовать формами первой фазы, дают ряд новых, крайне характерных образований. Трудно учесть все многообразие форм наличников второй фазы; их, пожалуй, не меньше, чем в предшествующей. Все же можно установить основные типы, вокруг которых складываются весьма разнообразные комбинации. Прежде всего нужно указать на группу, где две колонки преимущественно с коринфской капителью (иногда гермовидные пилястры) венчаются фронтоном. В редких случаях этот последний бывает цельным, гораздо чаще с клином или кронштейном в центре; грани фронтона нередко прогибаются внутрь⁸⁵. Разрыв такого фронтона в трех местах выгнутого уже наружу, создает форму венчающих «петушьих гребешков», аналогичных протягивающимся над карнизами⁸⁶. Другая обширная категория,—это та, где завершение колонн составляют идущие навстречу друг другу волюты, также разделенные в центре⁸⁷; над такими волютами нередко ставятся вторые, меньшего размера⁸⁸. Как особый тип нужно отметить окна без колонок, декорированные с четырех сторон пышной орнаментикой⁸⁹ и двойные окна, заключенные в один общий наличник⁹⁰.

В декорации фасада та же самая волюта играет существенную роль, как и встречаемые нередко раковины. Следует особенно подчеркнуть развитие баллюстрад и поясов из суживающихся книзу клиньев⁹¹, интересных с точки

зрения установления генезиса форм второй фазы. Наконец, существенной формальной чертой нужно признать двухцветность зданий—красное с белым.

Указанные черты нового понимания архитектуры, а также и рассмотренные новые формы помимо внутренней художественной эволюции были обусловлены и внешними воздействующими обстоятельствами. Несомненно важными факторами приходится признать присоединение к Московскому государству в 1654 году Смоленска и Украины, оказавших, как известно, большое влияние на последующую книжность и образованность. Влияние Украины на так наз. Нарышкинские церкви уже было установлено в нашей литературе⁹². Отчасти указывалась и роль Белоруссии, главным образом в прикладном искусстве. Это обстоятельство заставляет нас заглянуть на юг России и посмотреть, какие художественные идеи питали Украину в первой половине XVII столетия. Близость к Польше и постоянный культурный обмен с последней обусловили и восприятие польских художественных идей, а поскольку последние уже в начале XVII в. носили ярко барочный характер, и Украина приобщилась к стилю сравнительно рано. Ильинская церковь в Субботове (1653) дает разрезные фронтоны, появившиеся в Москве лишь через тридцать лет. Влияние Украины на Великороссию ограничивается всего каким-нибудь десятилетием, ибо в конце XVII в. устанавливается бесспорное обратное влияние; к тому же это украинское влияние распространяется только на общий распорядок церквей, близких к так наз. Нарышкинскому типу, аналогий которому можно отыскать немало в украинских деревянных храмах. Наиболее яркими приемами, перенесенными с юга, оказываются расположения глав: трех—по линии запад—восток и пяти—по странам света. Примером последней ориентировки является церковь Параскевы в Охотном Ряду (1687) и церковь бывш. Крестовоздвиженского монастыря, по трактовке масс также схожая с украинскими памятниками. Этим общеизвестным обстоятельством по преимуществу и исчерпывается роль украинской архитектуры. В остальном приходится иметь дело непосредственно с Западом.

Безусловно, что западные окраины внесли также известную долю в художественное развитие русской архитектуры второй половины XVII в. Смоленск постоянно имел перед

собой примеры настоящего западного барокко в католических церквях и городской ратуше. Все эти постройки существовали уже во втором десятилетии XVII в., а позднее к ним прибавились и другие сооружения, как напр., Иезуитский Королевский Коллегиум (1639) и др.⁹³. Трудно представить себе, чтобы эти памятники не воздействовали известным образом на художественное сознание москвичей после присоединения Смоленска. К сожалению, смоленские постройки польского периода до нас не дошли, почему вопрос о белорусском влиянии не может получить конкретного разрешения⁹⁴. Нужно также иметь в виду массу польских и других западных ремесленников и мастеров, попавших в Москву после Польской войны 1654—1667 г.г.

Систематическое пользование некоторыми западными формами было отмечено уже в первой фазе как явление, идущее наряду с развитием нового стиля. Постепенно напор этих западных форм становится интенсивнее. Начинается уже открытая борьба национального и привнесного, ставшего уже в значительной мере понятным. Тут мы стоим перед диалектическим процессом перехода количества в качество. Действительно, новые формы через постепенную интенсификацию подчиняют себе старые и затем становятся господствующими.

В этом нельзя не усмотреть глубокой закономерности. Первая, рассмотренная выше, фаза постепенно, но неуклонно подготавливает систематическое следование по пути Западной Европы. И когда факт полного преобладания западного влияния становится очевидным, можно говорить о зрелом периоде второй фазы стиля.

Сказанное неизбежно ставит крайне интересный и важный для общего понимания интересующего нас явления вопрос о более конкретном отношении второй фазы русского барокко к западно-европейской архитектуре. Был ли определенный источник, оказавший воздействие на вторую фазу русского барокко и если да, то где его искать?⁹⁵ Думается, что при постановке этого вопроса следует посмотреть наиболее выразительные в смысле наличия западных черт памятники, которые дадут возможность общих сличений, убедительных сопоставлений. Таких памятников, где разрешение было бы чисто западным в иконографическом смысле, очень немного и до нас почти не сохранилось.

Прежде всего следует назвать трапезную Симонова монастыря, построенную в 1680 году. Если нижняя ее часть не слишком выделяется из других одновременных памятников, верхняя представляет высокий фронтон, дотоле невиданный в Москве. Этот фронтон подымается тремя уступами и украшен резной обработкой⁹⁶. Сооружение это не было единственным. Из числа недошедших до нашего времени можно указать на одну постройку, изображенную на Пикаровской панораме Москвы (до 1715) с двухступным фронтоном, форме которого соответствовало покрытие⁹⁷. Оба здания, особенно последнее, выделяются своим ярко выраженным западным характером, который к тому же дает возможность сделать некоторые локальные определения их разновидности стиля.

Бесспорно, что существовали в свое время памятники с еще более ярко выраженным западным пониманием. Для доказательства этого достаточно посмотреть рукописные планы XVII века, где наносились в фасадном изображении и некоторые постройки. Оставляя пока этот материал, чтобы ниже к нему вернуться, сейчас мы устанавливаем, что общий характер интересующей нас архитектуры выдает связь с северо-европейским барокко. Попытаемся конкретизировать проблему иностранных влияний для рассматриваемого периода.

Для правильного решения и проверки генезиса культурных и тем самым художественных влияний большую роль играет учет данных экономической истории. Поэтому сейчас представляется необходимым сделать некоторое отступление и установить, хотя бы в самых общих чертах, картину экономических связей России с западно-европейскими государствами.

С 1553 года, когда в Холмогоры прибыл первый иноземный корабль, под управлением капитана Ченслера, на протяжении XVII века внешнюю торговлю Россия ведет почти исключительно с Англией и Голландией, конкурирующими между собой. Англичане, покровительствуемые Иваном Грозным и пользующиеся всяческими привилегиями, решительно господствуют на русском рынке в течение нескольких десятилетий. Голландцы появляются несколько позднее, но уже при Грозном имеют свои дворы в Архангельске, Москве, Вологде, Холмогорах и Усть-Коле⁹⁸; однако,

первоначально голландская торговля имеет весьма незначительные размеры. С течением времени, осознав значение торгового обмена с Россией, Голландия стремится расширить здесь сферу своего влияния. XVII столетие показывает интереснейшую, напряженную борьбу между названными государствами за обладание московским рынком⁹⁹. Приобретая с каждым годом все большую ожесточенность, борьба эта в сороковых годах реиается в пользу голландцев, и англичане, около этого времени одержавшие победу на мировом рынке, здесь безусловно отступают; голландцы явно получают у нас первое место¹⁰⁰. Помимо торговли, голландцы занимаются насаждением в России промышленности. Нам известен ряд фабрик, заведенных во второй половине XVII ст. голландскими предпринимателями. В Москве в это время скопляется немалое количество голландских ремесленников и различных мастеров. Среди них находим и живописцев: таковы, напр., Ганс Деттерсон и Даниил Вухтерс, писавшие заурядные парсуны, проникнутые однако вполне западным пониманием¹⁰¹. Наконец, известны уже и голландские строители, как напр., инженер Густав Декентин, производивший работы в Измайлове.

Из всего сказанного об экономической обстановке второй половины XVII века, можно сделать априорное заключение о голландском влиянии и на русскую архитектуру этого времени. Действительно, когда мы начинаем внимательно сопоставлять московские памятники с голландским зодчеством XVII века, для нас становится понятным происхождение многих приемов и форм, коими оперирует вторая фаза русского барокко.

План одного регулярного сада¹⁰² знакомит нас с «потешными палатами», поразительными по своему вполне западному разрешению, совершенно закрытому какие бы то ни было самобытные черты. Наиболее примечательным является узкое трехэтажное сооружение под треугольным фронтоном. Общий западно-европейский характер, сказавшийся в разрешении масс, в отношении друг к другу этажей и в больших оконных пролетах может быть определен, благодаря специфической композиции, более точно. Несомненно, что здесь мы имеем дело с Голландией, которая приходит на мысль и при рассмотрении упоминавшихся уже сооружений. «Потешное строение» принципиально и

отчасти внешне сходствует с такими памятниками, как дом стрелковой гильдии в Антверпене¹⁰³ или трехэтажный же дом Haus zum grossem Salm в Мехельне¹⁰⁴.

Те черты, которые наблюдаются в голландской архитектуре: известная дробность и измельченность, стремление к изломанной линии, узору и кудреватости общего контура¹⁰⁵, обнаруживаются и во всех наших постройках. Правда, указанные принципы свойственны и немецкой архитектуре, которая вообще имеет много общего с голландской¹⁰⁶, но раскрываются они несколько иначе.

Наиболее интересными с точки зрения проведения голландских принципов и форм выглядят башенные построения. Уточкина башня Троице-Сергиевской Лавры дает надстройку верха из трех суживающихся восьмигранников с двумя круговыми обходами аркадой, белокаменными пирамидками, баллюстрадой и своеобразной декорацией стены. Надстройка эта является почти повторением башни ратуши в Маастрихте, построенной арх. П. Постом (1656)¹⁰⁷. Возможно, что строитель Лавровской башни имел под рукой изданные чертежи Поста. Что ратушные башни Голландии оказали влияние на наши памятники, доказывают колокольня Новодевичьего монастыря (нач. XVIII в.) и колокольня ц. Иоанна Предтечи в Ярославле (ок. 1687). Ратуша в целом, как архитектурный тип, также получает некоторое развитие на русской почве. Здесь достаточно вспомнить разрушенное здание Главной Аптеки у Воскресенских ворот (конец XVII в.) и Сухареву башню, построенную в два приема (1692—95 и 1698—1701) и являющуюся несомненным отражением ратушного здания¹⁰⁸.

После сказанного становится понятным происхождение ступенчатых фронтонов, своеобразных ордерных построений, декоративного убора и лиственной орнаментации. Все это происходит из указанного источника. Первоначальное строительство С. Петербурга протекало, видимо, также под сильным влиянием голландского XVII в. Здесь в гражданской архитектуре были живы идеи Я. ван-Кампена. Иллюстрацией к сказанному могут служить первоначальные Меншиковские палаты на Васильевском острове. Таким образом, петербургские постройки первых годов XVIII в. мы должны отнести ко второй фазе русского барокко и рассматривать их, как некоторый пережиток известных художественных идей.

Наиболее блестящего расцвета голландская торговля в России достигла в 80—90-х годах XVII века. В это именно время голландское влияние на русскую архитектуру и живопись сказывается наиболее интенсивно. Таким образом, петровская эпоха, вопреки распространенному представлению, вовсе не начинает собою полосу «голландизма» в русской культуре, а наоборот скорее ее завершает. Петр вырос посреди голландщины; последняя дала ему еще в Москве непосредственное знакомство с некоторыми достижениями западно-европейской культуры, которую он и не знал в других ее проявлениях. Более чем полувековая традиция заставила Петра первоначально обратиться именно в Голландию и здесь искать учителей. После же второго заграничного путешествия Петра роль Голландии заметно ослабевает и постепенно сходит на нет¹⁰⁹.

Такие памятники, как Голландский дом в Шереметевском Кускове (1749) или голландский дом в подмосковной Воронове (середины XVIII в.),¹¹⁰ представляются запоздалыми и одинокими, кажущимися необычными на совсем изменившемся фоне. Несомненно, что возникновением своим они обязаны уже известной романтике, а не стилистической закономерности.

III.

После изложенного выше становится очевидным, что Петровские реформы не могли быть роковым событием для русской архитектуры¹¹¹. Систематическое пользование иноземными формами наблюдается, как мы знаем, уже в первой половине XVII ст., а мастера-иностранцы в большом количестве работают в Московском царстве. Таким образом, ни то, ни другое не является новостью, а количественное развитие указанных обстоятельств есть логический и неизбежный вывод из XVII века. Пресловутый указ 1714 г. не может, конечно, служить гранью, так как он приостанавливает, да и то отчасти, но отнюдь не убивает строительство, развивавшееся несколько веков. Возобновленное, оно повсюду идет путем намеченным XVII веком и, таким образом, в области архитектурной иконографии, формальных и даже отчасти конструктивных приемов тесно переплетает оба столетия. Следовательно, нет никаких оснований начинать новую эру архитектуры с начала XVIII века, что явилось

бы своего рода, если можно так выразиться, фетишизацией столетних периодов.

Берем первый же попавшийся пример, долженствующий показать органическую связь архитектуры XVIII в. с допетровской Россией крайне типичную для так наз. екатерининского барокко церковь в Белкине Калужской губ. (1773). Здание представляет распространеннейший тип, комбинирующий четырехугольник основания с восьмиугольным барабаном. Голая схема подобного рода сложилась, как мы уже знаем, на сто лет раньше. Низ здания соединяется с большим восьмериком при помощи перемычечных парусов, усвоенных и широко применявшихся второй фазой. Пространственная схема целиком вытекает из этой предыдущей фазы и только лишь декорация дает возможность правильно датировать памятник. Провинция имеет огромное количество примеров, показывающих, что во второй половине XVIII в. в области церковной архитектуры пользовались типами и отдельными элементами, восходящими еще к первой половине XVII ст., т. е. связанными с начальным моментом русского барокко. Уже прежде говорилось о том, что строить представление о художественной эволюции нужно на свежих, вносящих новое, памятниках, а не на рудиментах; эти же последние в данном случае должны учитываться, как определенная среда, намечающая общий фон и свидетельствующая о неразрывности в целом двух интересующих нас эпох, только что намеченных, с тою, к рассмотрению которой мы сейчас переходим.

Третья фаза барокко характеризуется как выработкой особых типов, так формальными и пространственными новшествами, подготовленными предыдущей фазой. Возьмем пример, который бы сразу обрисовал нам главные принципиальные особенности последней фазы. Посмотрим церковь Климента Папы Римского в Москве (1762—74)¹¹². Наблюдения лучше начать изнутри. Входящего, когда он минует старую трапезную, сразу же охватывает чувство пространственной динамики. Хоры, над которыми приходится боковые купола, отекают главное пространство. Крестовые своды дают широкий простор в боковом направлении; однако, стоящего влечет в центр, обладающий какой-то непреодолимой притягательной силой. Этот центр дает безудержное развертывание помещения вверх к большому световому

круглому (а не восьмигранному, как во второй фазе) барабану с полусферическим куполом. Переход от четырехугольника к круглому барабану дан при помощи парусов, широко перекинутых на углы. Ритмически разбитые окна вливают с высоты свет, скрадывающимся длинным протяжением стен; в центре купола круглое отверстие дает тот порыв, тот ограниченный выход наружу, который столь характерен для ортодоксального барокко. Внутреннее движение в значительной мере подчеркивается великолепным, архитектурно построенным иконостасом, с ярко выраженным стремлением вверх.

Решение фасада также позволяет сделать некоторые новые наблюдения. Стены расчленены в горизонтальном направлении карнизами, а в вертикальном—прислоненными к ним колоннами, поставленными в двух этажах непосредственно одни над другими. Не отвечая строго внутреннему распорядку здания, колонная декорация, вместе с наличниками окон, придает оживление фасаду и способствует его динамичности. Орнаментальность второй фазы сменяется здесь, так сказать, «архитектурным рельефом», родственным до некоторой степени скульптурности первой фазы.

Двумя рассмотренными моментами в церкви Климента определяется основной смысл третьей фазы. Полное овладение пространством является наиболее существенным сточкой зрения генетического развития стиля. Вполне барочное пространство находим в сложных построениях с внутренними столбами и хорами, как церковь Климента, и в зданиях, подобных Андреевскому собору в Киеве (1747), где громадный, перекрывающий все внутреннее помещение, купол без внутренних опорных столбов сообщает необычайную широту и радость *intérieur'u*. Несмотря на то, что притвор последнего памятника не захватывается куполом, он в пространственном смысле слит воедино с центральной частью, благодаря тому, что середина интенсивно втягивает в себя периферию и всецело подчиняет ее себе.

В гражданских сооружениях пространство, ограниченное плоским потолком, распространялось при помощи живописных плафонов. Реальная широта пространства заменялась иллюзорной. Плафонный мастер постоянно оперирует архитектурной декорацией, перспективными сокращениями, раздвигающими материальные границы помещения, как это видим

в большом зале Царскосельского дворца (1766), Кусковской столовой (1770-е г.г.)¹¹³ и т. д. Знаменательно, что центральная композиция плафонов проектируется почти всегда на фоне небес и неизбежно включает летящие фигуры, характеризую художественную волю и стремления мастеров эпохи¹¹⁴. Облака придают некоторую уплотненность, ступенчатость, которые характерны для барочного пространства и противоположны, напр., готическому.

Для фасадных решений занимающего нас времени определяющую роль играет принцип «архитектурного рельефа». Это уже не просто скульптурность первой фазы, а более существенное вторжение в область пластики.

Если в предыдущую эпоху (вторая фаза), мы наблюдаем декорацию на плоскости, то теперь декорация и плоскость сливаются. Момент скульптурности не растворяется, однако, в этом слиянии. Наоборот, он часто преобладает, превозмогает архитектоническое начало¹¹⁵. Это обстоятельство свидетельствует о полной зрелости стиля, о пути пройденном до конца, что третью фазу ставит лицом к лицу с рококо, где конструктивность вполне поглащается чувством декоративности. Для установления принципиальной разницы в этом вопросе второй и третьей фаз любопытно сравнить колодезь у Успенского собора в Троицкой Лавре конца XVII в. и находящуюся там же Смоленскую церковь¹¹⁶ (1740—1748). В первой постройке весь декоративный убор носит орнаментальный характер, как бы «одевает» здание, четко показывающее из за него свое конструктивное лицо, во второй же слит со стеной и составляет с нею одно трудно расчленимое целое. Следует вспомнить, что чистая скульптура, т. е. статуи, бюсты, вазы и т. п., являлась почти неизбежным дополнением любого здания третьей фазы.

Достаточно показателен с интересующей нас точки зрения дом Апраксиных в Москве¹¹⁷, на примере которого можно сделать еще некоторые важные заключения. Наиболее существенно то, что основной пространственный план утрачивается или, вернее говоря, здание строится в двух планах, т. е. основные части и дополнительные имеют одинаковое значение и взаимно подчинены. Скульптурное начало проникает в общие формы здания, стены же представляют густой «архитектурный рельеф». Некоторые существенные части сооружения переданы горизонтальными и вертикальными

кривыми. К этому прибавляется еще богатая лепка. Возможно, что ниши и крыши были украшены статуями или вазами.

Применение горизонтальной кривой, органически определяющей здание или его часть, является крайне характерным признаком рассматриваемой фазы. В Петровской Кунсткамере (1718—1725) основание башни сделано вогнутым внутрь; колокольня Козелецкого собора (1766—1770) дает вогнутый третий ярус; здания Почтовой площади в Твери (1760-е г.г.) целиком спроектированы по окружности и т. д. Все это находится в связи с тем, что было сказано о воздушных планах и как раз наубедительнейшим образом доказывает высказанное положение. Предыдущая фаза знает лишь применение конхи, дающей всегда четкий геометрический об'ем. Интересно сравнить восточную стену церкви Куракинской богодельни в Москве (1731—1742) с предыдущими памятниками. Здесь мы видим круглящуюся, но непрерываемую стену, воспринимаемую совсем иначе, чем стена с приращенной абсидой. Для произведений третьей фазы существенную роль играет план. Такое обстоятельство, как введение в архитектуру гнутой стены, само по себе уже обуславливает осложнение плана и дает интересные возможности его толкования. Развитие сложных планов можно проследить на многих памятниках как гражданской, так и церковной архитектуры. Основа здания постоянно выбрасывает рукава, как напр., в соборе Сергиевой пустыни (1756—1758) или царскосельском Эрмитаже (1748—1752), имеет периферические части, не наблюдавшиеся раньше. Геометрические формы плана обогащаются; появляется, между прочим, эллипсис¹¹⁸. Внутренние помещения располагаются крайне прихотливо и сложно. Весь план в графическом изображении выглядит причудливым и, в то же время, изысканным орнаментом.

И для фасада, и для плана в равной мере важное значение приобретают лестницы, получающие пышное развитие. Если у Ольговского дворца или схожего отчасти с ним сгоревшего недавно Ясенева дома отнять круглые лестницы с верхними террасами, архитектура их сразу потеряется и потускнеет. Обращенная к морю сторона Ораниенбаумского дворца (1713—1725) показывает громадную роль которую играли лестницы в организации художественного впечатления. Эффект пересекающихся и расположенных в

нескольких воздушных планах маршей с баллюстрадами совершенно поглощает впечатление основного здания, которое служит как бы фоном для этого импозантного подема; стремление к дуговым линиям прорывается и здесь, сказываясь в полуциркульной террасе верха.

Все сделанные до сих пор наблюдения отчасти указывают на то, что художники третьей фазы имели в виду поражать зрителя сгущенностью декоративных и иллюзорных средств. Момент эффектности построения всегда наличествует в произведениях этого периода, для которого мы должны установить стремление к широте и грандиозности. Царскосельский дворец (1749) производит громадное впечатление, благодаря своему нескончаемому фасаду, рассчитанному, главным образом, на ракурсное восприятие. Эффект внутренних помещений также в значительной мере усиливается кажущейся бесконечностью анфилад комнат.

Собственно, только с этого времени начинает особенно сильно волновать художников проблема ансамбля, где каждая отдельная постройка составляет лишь часть общего композиционного замысла. С этой точки зрения интересно указать на Смольный монастырь (1749), где собор имеет архитектурную раму в виде служебных корпусов и ограды, а неосуществленная колокольня должна была спаять в пространстве отдельные члены композиции. Такой же смысл имеют Трезиниевские проекты Александро-Невской Лавры (1715—16 и 1720—23) и проект «госпиталя» Ухтомского (1759)¹¹⁹.

В связи с указанной чертой развивается садовое искусство, этот яркий выразитель барокко, до того времени имевшее лишь слабое развитие¹²⁰. Архитектурный пейзаж становится существенным моментом для художественного восприятия. Развивается стремление к перспективным построениям. Первоначальный Кусковский сад, с открывающимися из старого дома партерами, прудом, каналом—вводит нас в охватившее людей настроение. Не случайна, конечно, любовь к «перспективам»—панорамным изображениям, которые появляются теперь в большом количестве. Ораниенбаум (1713—1725) с его партерами, направляющими взор в бесконечный простор моря, является выразительнейшим памятником художественного понимания эпохи.

Особо должно быть отмечено развитие ордерности. Если в первой пол. XVII в. мы видели начатки ордерности;

а в последней четверти столетия развитие этой системы, то теперь можно говорить об овладении ордерной системой, подобно полному овладению пространством¹²¹. Круглая, свободно стоящая колонна с антаблементом, определяющая остальные составные части, становится неизбежной принадлежностью каждого здания¹²². Система пропорциональности, существующая в европейских архитектурах со времени ренессанса, и при отсутствии колонн регулирует всякое фасадное решение. В этом смысле в третьей фазе барокко не приходится обнаруживать никакой разницы между русской и западно-европейской архитектурами.

Таковы важнейшие моменты, определившие собою последнюю фазу русского барокко. Здесь, следовательно, мы имеем тяготение к широте и грандиозности, преодоление свободного пространства, расположение масс в двух и более воздушных планах, понимание фасада, как «архитектурного рельефа» и плановую сложность.

Принципы третьей фазы возникают приблизительно в 1690 году, когда начала строиться Дубровицкая церковь, являющаяся, пожалуй, первым памятником, отличным от памятников IV группы второй фазы сплошным восьмигранным цилиндром, заменившим собою изолированные восьмигранники и дающим сплошное слитное пространство, характерное для третьей фазы. Чтобы усмотреть все отличие этого памятника от других одновременных не только в области пространства, но и в отношении трактовки и выражения стены, достаточно сравнить Дубровицкую церковь с церковью в с. Уборах Звенигородского у. (1693), с которой до последнего времени стремились ее сблизить, что является, конечно, существенной ошибкой¹²³. Неизвестная в литературе Троекуровская церковь (1700)¹²⁴, Меньшикова башня (1705) и церковь в Марфине (1707)—являются ранними шагами в указанном направлении.

С конца же XVII века начинают вырабатываться строительные типы третьей фазы, которые по связи с предыдущими периодами интереснее всего проследить в области церковной архитектуры.

I группа памятников целиком продолжает II пространственную группу второй фазы. Основной куб несет большой восьмигранник, завершающийся куполом. По сравнению с предыдущей эпохой, значение купола всегда под-

черкивается. В церковных постройках он неизменно занимает доминирующее положение.

Крайне типичным примером I группы может служить церковь Никиты Мученика на Старой Басманной в Москве (1751), с грандиозным барабаном, покрывающим всю постройку, связанную целиком с предыдущей эпохой. Законченный образец дают церкви Бориса и Глеба, Николы в Звонарях¹²⁵ в Москве и др. Иногда широкий купол лежит непосредственно на основном четырехугольнике, как напр., в церкви Николы в Заяицком в Москве (1759).

Барабан в редких случаях, как в Кусковской церкви (1737), имеет небольшой объем по отношению к основе здания. Некоторая пустота верха, благодаря этому, восполнялась в данном случае статуями¹²⁶.

II группу составляют пятикупольные постройки с внутренними опорными столбами и хорами, определяющими пространственное выражение. Планы здесь по большей части крестообразные. Эта группа дает наиболее эффектные и выразительные создания третьей фазы, показывающие весь блеск свойственный барокко. Intérieur поражает своим величием и тяготением к бесконечности.

Наиболее совершенным выражением этой группы является собор Смольного монастыря (1744—1757) с его компактным и собранным воедино пятиглавием, по пространственному впечатлению до некоторой степени схожий с церковью Климента.

III группа чисто западного происхождения в основе имеет базиликальный тип. Первым примером ее является Петропавловский собор в Ленинграде (1714—1733), последующим развитием—церковь Воскресения в Барашах в Москве (1734), католическая церковь Екатерины на Невском проспекте (1763) и немецкие церкви Фельтена (70-е г.г.).

Вся масса памятников первой половины XVIII века распределяется между намеченными группами и различные модификации, выходящие за пределы последних, являются лишь вариантами основных типов, все разновидности которых учесть чрезвычайно трудно.

Вопрос о конкретном содержании формальной системы для третьей фазы не играет существенной роли. Если раньше мы находим своеобразные, иногда чисто локальные, элементы, то теперь общий язык форм и отдельные детали ничем

не отличаются от обще-барочных западно-европейских, если, конечно, не считать некоторых провинциализмов, отдельных безграмотных и трехстепенных памятников, доходящих иногда до курьеза ¹²⁷.

Проблема иностранных влияний и источников художественного творчества в третьей фазе приобретает необычную сложность. Подобно тому как русская торговля связывается с рядом европейских рынков, русское искусство сталкивается с самыми разнообразными влияниями Запада.

В начале XVIII века наблюдается полное смешение национальностей архитекторов, работавших в России и уже в силу этого—смещение различных оттенков западно-европейского барокко, которые, кроме того, трансформировались под влиянием местных условий. Просматривая состав архитекторов, работавших в России в первую половину XVIII века, из толпы итальянцев, французов, голландцев и др. приходится выделить наиболее многочисленных немцев, которые начинают преобладать среди иностранцев еще с конца XVII ст. Имена Шеделя, Браунштейна, Гербеля, Ферстена, Швертфегера, Шумахера, Конрада, И. Бланка с достаточной убедительностью говорят о значении немецкого искусства для России. Деятельность Растрелли—итальянца по рождению—протекает под сильным влиянием немецкого барокко. Мы не знаем точно о его заграничном путешествии и обучении там, однако, несомненно, что немецкую архитектуру он изучил самым тщательным образом. Если здесь указать Кнобельсдорфа ¹²⁸, то многие черты стиля Растрелли окажутся созвучными с творчеством этого крупного немецкого художника. Влияние французского искусства, начавшее проникать в Россию с первых годов XVIII века—до середины столетия не успевает окрепнуть, хотя с течением времени заметно усиливается. В быту 40-х г.г. французская мебель, французское прикладное искусство господствуют нераздельно и под конец оказывают влияние на архитектуру. Последняя переживает в 60-х г.г. краткий период рококо, являющегося заключительной страницей стиля барокко ¹²⁹.

Таким образом, первая половина XVIII века протекает под знаком преимущественно немецкого воздействия, не имеющего, правда решающего значения, поскольку принципы барокко были к этому времени уже окончательно усвоены

Россией и, следовательно, архитектура приобрела до некоторой степени интернациональный характер.

Учитывая влияния в предыдущих фазах, мы можем сделать общее заключение о том, что стиль барокко в России за все время его существования ориентировался на искусство северо-европейских стран.

ПРОБЛЕМА ПСЕВДО-ГОТИЦИЗМА

Для правильного понимания эволюции русского зодчества XVIII века необходимо самым внимательным образом остановиться на так называемой псевдо-готической архитектуре, представляющей в высшей степени интересную и важную проблему. Прежде всего следует сказать, что это не есть случайное, эпизодическое образование, продукт праздной фантазии отдельных художников, производящих эксперименты, это—большое, значительное явление, требующее вполне серьезного к себе отношения в силу хотя бы его громадной и повсеместной распространенности.

Чтобы как следует понять дошедшие до нас памятники и определить место интересующего нас явления по отношению к историческим стилям, необходимо попытаться дать общее истолкование самой проблемы, так наз. псевдо-готической архитектуры, проникнуть во внутренний смысл ее. Затруднением в этом отношении, как и во всех случаях, является скудость приведенного в известность материала и полная его научная необследованность.

Как это не странно, и на Западе псевдо-готическая архитектура до сих пор не подвергалась специальному изучению, по крайней мере нам не известны работы, которые хотя бы исторически очертили развитие этого художественного течения, подобно тому, как это сделано по отношению, скажем, к «китайщине». Ввиду этого следует несколько задержаться на западной псевдо-готике XVIII в. и попытаться выяснить ее смысл, т. к. многое в русской архитектуре только тогда станет ясно.

Зарождение интересующего нас течения следует, как нам представляется, связывать с Англией. Это, конечно, имеет за собой историческую логику; ведь Англия до некоторой степени непосредственно продолжала пользоваться относительно чистой готикой еще в XVII в. Если принято

английскую готику в строгом смысле заканчивать перпендикулярным стилем, то нужно все же иметь в виду, что стили Тюдор, Елисаветы и Иакова были насыщены свежими готическими переживаниями. Палладианец Иниго Джонс работал в окружении готической обстановки, а еще позднее Христофэр Рэн, автор знаменитого собора св. Павла и многочисленных классических церквей в Лондоне, строит почти готическую церковь *st. Mary's Abchurch* (1699) с настоящими нервюрными сводами¹³⁰. Если здесь и был элемент некоторого ретроспективизма, то он вполне уравнивался подлинным ощущением и воплощением готического стиля. Причину и объяснение такого стилистического консерватизма, не наблюдающегося на континенте, следует искать в экономических и политических условиях английской жизни.

Так или иначе приходится отметить, что псевдо-готицизм в Англии имеет некоторую органическую основу, как бы продолжая готический стиль, вытекая из него более или менее непосредственно. Поэтому английский псевдо-готицизм в момент его возникновения следует рассматривать не только как случайную эклектику, а прежде всего как отдаленное эпигонство подлинного органического стиля. В романтике, характерной для середины XVIII века, эпигонство это получает толчок к дальнейшему существованию в новой смысловой оболочке и перерождается в чисто декоративный стиль, который по остальным странам Европы распространяется уже как чистейшая романтика. Его специфичность и несерьезность подчеркиваются тем, что он применяется преимущественно к небольшим постройкам, получая главное развитие в садовых затеях.

Для иллюстрации английского псевдо-готицизма можно привести здесь творчество очень типичных для этого направления Виллиама и Джона Хальфпенни—архитекторов-увлекавшихся в равной мере «готическими» и «китайскими» выдумками¹³¹. В их произведениях конструктивный смысл готики почти теряется; декорация выступает на первый план и на нее обращается главное внимание. Еще показательнее выглядит архитектор Овер, знаменательно называющий свой увраж «Орнаментальной архитектурой»¹³².

Примеров западно-европейского псевдо-готицизма можно было бы привести несчетное количество. Если многое было

выстроено в этом стиле, то еще больше проектировалось и осталось на страницах многочисленных изданий, позволяющих с исчерпывающей полнотой изучить псевдо-готическую архитектуру в целом и в частных ее проявлениях.

Суммируя наблюдения над западно-европейским псевдо-готтицизмом, можно определить его следующим образом: это романтическое течение в архитектуре, отразившее общие настроения своего времени и психологию правящего класса, не преследовавшее монументальных задач. Специфической проблематики здесь не наблюдается, самостоятельных пространственных решений нет. Планы зданий и основной массив не имеют каких-либо индивидуальных признаков стиля и ни принципиально, ни фактически не отличаются от планов и массивов монументальных зданий. Контурность же здания приобретает несколько особый характер, благодаря развитию ступенчатых щипцов (они явились до некоторой степени пережитком северо-европейской барочной архитектуры XVII в.) и украшению надкарнизных частей или разделяющих стену лопаток пирамидками и фиалами. В фасадах сосредоточена главная выразительность и своеобразность псевдо-готической архитектуры. Поверхность их приобретает специфический отпечаток благодаря внесению сюда своеобразно истолкованной «готической» декорации, придающей стене орнаментальный характер. Пролеты почти всегда делаются стрельчатыми, но за очень редкими исключениями не имеют особого напряжения. Из готических деталей наибольшее развитие получают краббы и крестоцветы.

Для правильной оценки русского псевдо-готтицизма совсем не лишнее остановиться на самом термине, заимствованном нами с Запада и вскрыть его смысл. Известно, что возникновением своим термин «готический» обязан Вазари. Последний употреблял слово как эпитет, равноценный «североварварскому», не уточняя этого понятия. [В сущности до Виолле-ле-Дюка «готика» не имеет конкретно стилистического содержания, а разумеет вообще средневековые постройки стрельчатого характера. В XVIII веке готика понимается, как средневековые уже с долей романтического смысла и явно ретроспективного подхода.]

[В России выражения «готический», «готическая архитектура» появились в середине XVIII века.] Баженов в своей

знаменитой, но в сущности мало кому известной по тексту, речи на заложение Кремлевского дворца несколько раз употребляет это слово «готический». «Такого рода, говорит он, наша Спасская башня; но колико она ни прекрасна однако не прельстит толико зрения, как башня Гавриила Архангела. Церковь Климента покрыта золотом; но церковь Успения на Покровке больше обольстит и мущего вкус: одна смесь прямой архитектуры с готической, а другая соизждена по единому благоволению строителя..... Хороши Готические здания Сухаревой башни и Университетского, у Курятных ворот дома»¹³³.

В одном описании Владимирской губернии, второй половины XVIII века, мы к немалому нашему удивлению находим следующее замечание: «Собор Дмитриевской готической архитектуры, построенный при первых российских князьях»¹³⁴. Там же собор в Юрьеве Польском рассматривается, как памятник «готической архитектуры»¹³⁵.

Этих немногих справок достаточно для того, чтобы видеть, [что термин «готический» был крайне неопределен и, в сущности, не имел за собой никакого конкретного стилистического содержания.] Суздальско-Владимирские памятники в представлении людей XVIII в. казались столь же готическими, как Сухарева башня или церковь Успения на Покровке. Определяя последнюю, как смесь «прямой архитектуры с готической», Баженов отчасти выясняет, что собственно разумели в то время под столь всеобъемлющим словом. Термин «готический» определял собой архитектуру, выходящую за пределы строгой системы ордеров, не подверженную «основательным правилам»¹³⁶. Таким образом, никаких формально-стилистических признаков самый термин в XVIII веке в себе не заключал. Такое же анархическое пользование словом продолжается и в начале XIX ст. Карамзину собор Василия Блаженного кажется «готическим». Знаменитый памятник русского деревянного зодчества—Коломенский дворец—П. П. Свиньин называет также «готическим»¹³⁷. Не многим лучше представляют себе смысл термина и первые наши археологи: Снегирев, Мартынов и др., хотя у них есть попытка более научно оперировать им и, даже конкретизировать понятие. Так, напр., Снегирев Спасскую башню называет «ломбардо-готической», тем самым желая определить памятник уже в плане историко-художественном¹³⁸.

В отношении интересующей нас архитектуры безоговорочно принимается определение, данное ей самими авторами и современниками, без какой бы то ни было попытки проникнуть в смысл этого определения.

К рассматриваемому явлению впервые критически отнесся Г. И. Котов, делавший доклад «О развитии русской архитектуры в XVIII веке» на II Съезде русских зодчих. Производя псевдо-готические постройки от готической архитектуры, он делает весьма важную оговорку о том, что в них есть «что-то массивное, что-то более напоминающее русские постройки XVII столетия, чем постройки готические»¹³⁹. Одним из выводов доклада явилось утверждение, что «древнее самобытное русское зодчество продолжает свое существование и в XVIII столетии, главным образом при постройках деревянных и вдали от столиц. В конце умомянутого века влияние древней московской архитектуры сказывается в некоторых каменных зданиях». Архитектор Е. А. Гамбурцев, собиравший материалы по архитектуре XVIII в., стоял на той же точке зрения и даже делал специальный доклад в Археологическом обществе (1898) «О Баженове и Казакове и их работах в самобытном и подражательном зодчестве»¹⁴⁰. Самобытными Гамбурцев считал так наз. «готические» постройки, в которых он усматривал связь с древне-русским зодчеством, подражательными—классические сооружения. В общем утверждение о полу-готическом и полу-русском начале псевдо-готической архитектуры получило некоторое распространение, но оно повторялось без какой бы то ни было попытки проникнуть в смысл явления и генетического его объяснения. Некоторую точку зрения высказал по этому вопросу И. Е. Бондаренко¹⁴¹, заявивший: «Мнение, что Казаков чувствовал чисто московский русский стиль, пристраивая портал к стенам Чудова монастыря—такое мнение глубоко ошибочно, так как Казаков увлекся теми деталями Спасской и Троицкой башен, какие сами являются позднейшими иноземными прилепами к простым формам древне-русских построек». Тут же Бондаренко называет их «ложными формами». Таким образом, отрицая самобытность и указывая на Троицкую и Спасскую башни, Бондаренко признает фактическую связь псевдо-готики с XVII веком. Проф. А. И. Некрасов попытался указать даже на источник древне-русских форм для «фантастического» Петровского дворца.

«Он (Казаков) повторил ее (псевдо-готику), читаем мы, с примесью древне-русских черт, вероятно заимствованных от остатков древне-русского дома XVII в. в соседнем Покровском-Стрешневе»¹⁴². Летом 1924 года появилась брошюра Н. А. Кожина¹⁴³, специально посвященная интересующему нас вопросу в границах одного памятника—церкви в селе Знаменке Тамбовской губ. Тщательный анализ опубликованной им церкви автор заканчивает некоторыми общими выводами, приходя к заключению, что «псевдо-готика» преемственно связана с барокко Москвы конца XVII века и, таким образом, более научно формулируя мысль, высказанную старыми исследователями. Приблизительно такая же точка зрения проводилась нами при обзоре Царицынских сооружений, наиболее импозантного «псевдо-готического» ансамбля, где слились воедино замыслы Баженова и, в значительной степени зависящего от него в области псевдо-готицизма, Казакова. Здесь само собой напрашивалось сравнение с так наз. Нарышкинской архитектурой¹⁴⁴.

Таково положение выдвигаемого вопроса в научной литературе. Для решения его во всей широте необходимо вникнуть прежде всего в принципиальные основы, а затем в репертуар художественных форм чтобы раскрыть уже самую художественную сущность явления, его историко-художественное значение и его место в истории русского искусства.

Анализ церкви села Знаменки (1768) Тамбовской губернии, произведенный Кожиным, и особенно сопоставление ее с церковью Иоанна Воина в Москве, построенной в 1712 г., убеждает с безусловностью, что здесь мы имеем непосредственное продолжение барокко третьей фазы, которое в свою очередь, как мы знаем, теснейшим образом связано с московским XVII веком¹⁴⁵. Новых элементов, заимствованных с Запада, здесь совсем незначительное количество и они играют вполне подчиненную роль. Если же забыть некоторые мелкие детали, то перед нами окажется типичная барочная постройка середины XVIII века, без какой бы то ни было посторонней примеси.

С точки зрения общих принципов стиля другие памятники московского круга дают те же самые показания; все они отмечены явно барочным пониманием художественных задач. Возьмем Петровский дворец (1775), являющийся одним из наиболее монументальных памятников псевдо-готической

архитектуры. Первый этаж здания дает стрельчатые окна, выше же имеем длинные четырехугольные пролеты и эллиптические люкарны, обведенные стрельчатой декорацией. Над карнизом центральной части помещен ряд чердачных окон. Декорация большого круглого купола с украшенными окнами вносит много оживления в фасад. Впечатление массивной насыщенности вызывается в особенности крыльцом с тяжелыми кувшинообразными столбами типа первой фазы и такими же столбами на боковых ризалитах¹⁴⁶. Весь дворец имеет ярко выраженный барочный характер и если подойти к фасаду рассмотренного произведения с обычными стилистическими нормами, то его без всяких оговорок придется зачислить в отдел архитектуры барокко.

Помимо общего барочного выражения Петровский дворец указывает ясно на связь псевдо-готицизма с первой фазой русского барокко, что в особенности подчеркивается кувшинообразными столбами. Связь эта может быть прослежена и на других памятниках. Так напр., аттик царицынских Фигурных ворот (1776) имеет тройные и двойные полуколонки, возникшие, очевидно, не без мысли о фасадах московских церквей XVII века, кавалерские корпуса там же (1776) показывают любопытные переложения форм кокошников. Интересен так же в этом смысле портик Чудова монастыря в Кремле; в колоннах он старается уклониться от классического канона, к аркам подкреплены подвесные гирьки, столь типичные для обработки арочных пролетов в XVII веке. Наконец, четырехгранные шатрики с гуртами вводят нас уже непосредственно в репертуар зодчества до-петровской эпохи; как на близкую аналогию к ним можно указать на боковые шатрики в колокольне церкви Рождества Христова в Ярославле, построенной в XVII веке¹⁴⁷. В качестве последнего примера приведем остатки ограды *cour d'honneur*'а с в'ездными башнями в усадьбе Михалково за Петровско-Разумовским, построенной в начале 70-х годов XVIII века; боковые башни завершены здесь вполне четкими кокошниками по три с каждой стороны; в стене находим необычайные колонки с какими-то «византийскими» капителями¹⁴⁸.

Если отдельные черты архитектурных памятников позволяют установить некоторую связь русского псевдо-готицизма с первой фазой барокко, то общий характер фасадов

выдает непосредственную близость к второй фазе. Недаром, конечно, Баженов назвал Сухареву башню «готической». Именно эти памятники с их северо-барочными прототипами и явились исходными моментами для московского псевдо-готтицизма. Методы обработки стенной поверхности часто бывают совершенно тождественны; стена представляется плоскостью для орнаментального узора. Белокаменная «резь» набрасывается на нее густым кружевом и напоминает отчасти такие вещи, как собор Богоявленского монастыря. Общему сходству в значительной мере способствует двухцветность разбираемых памятников — белокаменные орнаментации на красном кирпичном фоне.

Ассортимент «украшительных» форм также тесно соприкасается с барочной архитектурой второй половины XVII века. Пирамидки, фиалы, шары и т. п., так часто встречаемые в северо-европейском барокко, знакомы нам уже по второй фазе и имеют чисто-барочную выразительность. Наконец, по общему смыслу архитектурных проблем псевдо-готтицизм есть ничто иное, как образование третьей фазы барокко. Стрельчатые формы часто даже декоративные, как напр., в некоторых пролетах, конечно, не могут побороть чисто-барочную структуру всего произведения. Планы по большей части остаются попрежнему сложными. В смысле пространственных решений псевдо-готическая архитектура не прибавляет ничего нового. Попыток дать хотя бы псевдо-готическое пространство мы не наблюдаем; оно остается тем же, что и в третьей фазе барокко. [Суммируя приведенные наблюдения, можно сделать вывод о том, что псевдо-готическая архитектура, возникшая целиком на основе третьей фазы, сочетала в себе достижения и двух предшествовавших фаз с прибавлением новых стрельчатых форм.]

Конечно, не подлежит сомнению, что рассматриваемое явление в затронутых границах не лишено в своей основе некоторых романтических черт, правда, почти затерявшихся в подлинном переживании стиля. За то имеется немало примеров другого порядка, где романтическое начало выступает ярко и по преимуществу определяет собою художественное произведение. С таким положением мы сталкиваемся в тех случаях, где преобладает западное влияние. Чесменская церковь (1770), с ее сплошными вертикальными

жгутами и розасом над входом, говорит о явном стремлении имитировать настоящую готику¹⁴⁹. Уже все псевдоготические сооружения с начала XIX в. должны быть истолкованы как ретроспективные памятники. Примеров подобного рода, основанных в значительной степени на многочисленных западно-европейских увражах, можно было бы привести подавляющее количество. Но все они, исключая Чесменскую церковь, относятся ко времени не ранее 80-х годов и, таким образом, возникли уже после Баженовских работ, положивших основание русскому псевдоготизицизму.

Следовательно, перед нами два момента в развитии русского псевдо-готизицизма, позволяющие построить определенную схему его исторического существования и установить место в системе органических стилей.

Подобно тому как первоначальный английский псевдо-готизицизм был эпигонством органического готического стиля, русский псевдо-готизицизм в еще большей степени явился своеобразным эпигонством барокко, очень быстро претворившимся в романтический стиль уже с мыслью о «готике». Для XIX века характерно типично романтическое увлечение «средневековьем» чисто литературного порядка, которое не представляет интереса и для историка большого стиля.

Рассмотренное же явление должно быть возведено в определенную категорию стиля и в истории русского искусства рассматриваться, как последняя модификация барокко, завершившая полуторовековое существование в России этого художественного мировоззрения.

ПРОБЛЕМА РАННЕГО КЛАССИЦИЗМА

Барокко, как органический стиль, заканчивает свое существование с того момента, как в искусстве утверждаются принципы противоположные, определявшие художественное сознание в течение почти двухсот лет. Точно указать грань двух эпох не представляется возможным, потому что всегда сосуществование стилей характеризует собой первый период возникновения нового стиля.

Однажды усвоенные художественные идеи держатся в России дольше, чем где бы то ни было. Уже приходилось указывать на поразительные анахронизмы встречаемы

в церковной архитектуре, совершенно сбивающие с толку подходящего к ним с обычными стилистическими критериями. Как формы первой барочной фазы попадают в провинции еще в последней четверти XVIII в., точно также типы последней фазы могут быть обнаружены в первой четверти XIX ст.¹⁵⁰ Вся же екатерининская эпоха представляет еще оживленную картину барочного искусства, правда, уже явно отживающего, но в то же время полного свежих воспоминаний.

Однако это — последние отблески великого мирового стиля, характерные преимущественно для консервативной провинции. В столицах же в семидесятых годах уже совершенно очевидно устанавливается линия нового «классического» искусства.

Классицизм, как показывает другое его название стиль Louis XVI, связывается обычно с Францией и ставится в зависимость от археологических увлечений середины XVIII в. Такое объяснение генезиса стиля находим у многих исследователей. К этому общему утверждению необходимо, на наш взгляд, сделать несколько поправок.

Прежде всего следует указать, что стиль Louis XVI, как совершенно условно и не научно называют это явление,¹⁵¹ теснейшим образом связан с искусством рококо, что особенно чувствуется в решении *intérieur'a*. Но на анализе двух примеров, хотя бы Янтарной комнаты Царскосельского дворца и зала Кусковского дворца, устанавливаются и те новые черты, которые заставляют говорить о новом художественном понимании. В сплошное и неограниченное пятно декорации рококо стиль Louis XVI стремится внести расчленения, известные регулирующие линии, что, до некоторой степени, приводит опять к конструктивному остову. Если припомнить, что рококо, в лице Мейссонье, Оппенора, Неймана и др., довело до последних пределов живописность и изломанность, то не в археологии должны мы искать начало этих новых художественных идей, а прежде всего в утомлении, вызванном неумеренным развитием живописных принципов, грозивших архитектуре утерей ее смысла.

Если в вопросе о побудительных причинах мы ограничиваем роль античности, то в вопросе об источниках такое ограничение должно быть произведено еще решительнее.

Конечно, непосредственно воздействующим художественным материалом для классической архитектуры являлся в первую очередь ренессанс, наследие которого еще не было далеко использовано до конца. Теоретики ренессанса явились главными руководителями художников классицизма XVIII в. Создания ренессанса можно было развивать и в направлении обратном принятому барочными мастерами. Охваченные в известной мере духом открытых в то время античных памятников,¹⁵² художники середины XVIII века и встали на указанный путь. Обнаруженное в intérieur'e сказывается не менее ярко и в фасаде. Оставляя в стороне такие избитые, но показательные сравнения, как фасады St. Sulpice Мейссонье и Сервандони, обратимся уже непосредственно к русским примерам.

Здание Военной Академии в Москве (Кропоткинская, 19) может служить прекрасным противоположением всему тому, что рассматривалось в предшествующей главе. Прежде всего обращает на себя внимание организация масс, разбивающая здание как бы на несколько частей. Непрерывность, слитность материи, наблюдавшиеся раньше, здесь не обнаруживаются. Средний корпус с портиком существует как бы самостоятельно и лишь соприкасается с боковыми частями. Ясно выступает принцип четкого выражения объемов, некоторой изоляции их и сопоставления, в качестве самостоятельно выраженных единиц; но нет какого бы то ни было слияния. Резкий акцент, сделанный в главном корпусе на центре, как бы отодвигает и затушевывает впечатление сторон. Достаточно сличить упомянутое здание с Зимним дворцом, чтобы убедиться в совершенно различном понимании композиции масс в обоих случаях. Распределение масс в глубинно-пространственном отношении также достаточно примечательно. Фасад строится в одном пространственном плане; здесь нет той ярко выраженной углубленности, которая является обязательной принадлежностью архитектуры третьей фазы барокко. Кривые плоскости также отсутствуют; этим исключаются большие эффекты свето-тени. Главные и подчиненные части обнаруживаются совершенно ясно и не вступают в борьбу друг с другом. Здание легко поддается ритмической и архитектурной транскрипции. Линейная графичность заступает место былой живописности, которая, как принцип последовательно проводимый, больше уже не встречается.

Указанным чертам отвечает и решение отдельных слагаемых произведения. Антаблементы, например, не имеют хоть сколько-нибудь ярко выраженных раскреповок, а протягиваются длинной и непрерывной лентой, несколько однообразной в своем простом и спокойном течении. И несмотря на отличное художественное разрешение, все здание спокойно и ясно. Свойственная барокко шумливость исчезает.

Разумеется, то же можно наблюдать и на других памятниках. Возьмем, напр., дом Гагарина на Страстном бульваре в Москве (б. Екатерининская больница). В гигантском выступе центра растворяются боковые стороны, которые не вырастают из центра, а лишь внешне соприкасаются с ним, согласно установленному выше принципу. Частичное «растворение» сторон ставит нас перед чрезвычайно существенным принципом, глубоко свойственным классическому стилю, принципом зрительной концентрации. Даже при раздробленной трактовке масс, здание всегда имеет ясно выраженный центр, стягивающий внимание. На последнем примере выступает с полной очевидностью и роль колонны. Если в барокко колонна никогда не имела определяющего значения, то в классицизме на колонне постоянно зиждется смысл художественного решения. Увлечение колонной, развивающееся с каждым годом, есть внешний признак, имеющий, разумеется, и свой глубокий смысл, чрезвычайно характерный для устремлений нового стиля. Таврический дворец в Ленинграде, с его залом и зимним садом, является в этом смысле, конечно, самым характерным памятником¹⁵³.

Таково в кратких чертах впечатление, создаваемое внешностью классического сооружения. Если обратиться теперь от пластического выражения к выражению пространственному, то и здесь мы будем наблюдать нечто новое. Классическое пространство всегда урегулировано, в нем нет того прорыва, который характерен для предыдущей эпохи: здесь все строго определяется материальной рамой. Классика в отличие от барокко мыслит мир, в известной мере, замкнутым в себе: это—то, что характеризует и рациональное мышление античного человека. Барокко же есть прежде всего, как уже сказано, стремление к преодолению материальных преград, стремление к бесконечному, непостижимому.

Указанные черты нового стиля сказываются очень определенно в плановых решениях, столь сложных и подчас почти орнаментально разработанных в архитектуре барокко. Вся эта плановая сложность здания в классической архитектуре совершенно исчезает; план становится той четкой и ясной основой, на которой легко представить себе общую организацию масс в пространстве. Сложные планы в редких случаях показываются отягченными и громоздко разрешенными. Все это стоит в связи с развивающимся принципом рационализма, который противоположен иррациональному в барокко.

Формальная система всецело вытекает из предшествующего периода. Ордерная система в изложении Витрувия и Виньоля является всеобщей и обязательной. Применение ее становится более планомерным и четким. Нарушение строгой пропорциональности колонн встречается значительно реже, чем в барокко. Излюбленными ордерами становятся ионический и тосканский. Развивается пристрастие к легким декоративным формам, наброшенным на плоскость. Широкое распространение получают венки, гирлянды и т. д. Таковы в общих чертах основные классические принципы и формы. С полной очевидностью они сказались, разумеется, не сразу.

Классицизм следует также подразделить на несколько фаз, как и барокко, правда, не проводя между этими фазами решительной черты. Первая фаза, нас интересующая в данном случае, может быть охарактеризована, как развитие идей французского академизма. Следует указать, что Франция уже с конца XVII в. выработала те архитектурные типы и художественные формы, которые явились характерным выражением архитектуры академизма¹⁵⁴. Французский академизм стоит между барокко и классицизмом. Сохраняя известное богатство, он никогда не переходит за черту рационального. Собственно безудержного пышного барокко, такого как в Италии или Германии, во Франции никогда не было, академическая школа всегда стояла на какой-то нейтральной почве. В силу своей умеренности и классичности, французский академизм в XVIII в. повлиял на развитие всего европейского классицизма. Для России это влияние, как и для Германии, оказалось особенно существенным и определило всецело первую фазу нового стиля. Что бы стало понятно, почему именно первая фаза нашего классицизма явилась таким ярким

выражением идей французского классицизма, мы должны прежде всего напомнить о связях России с Францией¹⁵⁵. Беглая справка сообщает нам следующее. В конце XVII в. мы знаем приезды французских художников в Россию, в особенности мастеров прикладного искусства, но с 1715 г., времени посещения Франции Петром I, эта связь упрочивается и вскоре после поездки Петра за границу, в Петербург прибывает Леблон, который назначается директором строений и явно вводит идеи французского академизма. Несмотря на то, что Леблон прожил в России всего три года, его пребывание имело известное воздействие в смысле распространения французских идей. Хотя в петровское время помимо Леблona мы почти не знаем других мастеров, французское искусство всетаки с каждым годом развивается и рококо в смысле декорации и прикладного искусства, ввиду преобладания на рынке французских товаров, всецело определяется ролью Франции. Таким образом, ко второй половине XVIII в. создается вполне благоприятная и подготовленная почва для усиленного распространения форм французского искусства. С открытием в 50-х г.г. Академии Художеств, доминирующее положение французского искусства подчеркивается самой постановкой академического дела и тем, что вся профессура Академии первого состава была французской¹⁵⁶; во главе Академии стоит типичный представитель французского академизма Де-ла-Мотт, которому обязаны своим образованием все русские классики. Творчество Де-ла-Мотта должно рассматриваться, конечно, не как русское искусство, а как французское искусство на русской почве. Проект Смольного Института(?), принадлежащий Баженову¹⁵⁷, указывает нам на сущность первоначального русского классицизма. Здесь, собственно говоря, трудно даже с первого момента определить, есть ли это продукт барочного или классического мышления. Эта проблема и вскрывает природу первоначального классицизма. Действительно, последний вылился всецело из барокко. Новые классические принципы как бы очистили, если можно так выразиться, архитектуру барокко, она не была изжита окончательно. Однако указанные вначале тенденции ясно обнаруживаются. Художественная типология не претерпевает существенных изменений и это также говорит о тесных узах родства, связывающих рассматриваемые явления. И гражданская, и

церковная архитектура развивают или же принимают без изменения архитектурной иконографии те типы, которыми пользовалось искусство третьей фазы барокко. В области церковной архитектуры, которая служила главным предметом нашего типологического рассмотрения, должно быть отмечено крайне существенное и знаменательное нововведение—двухколокольный храм¹⁵⁸. Симметричные башни ограничивают западный фасад сооружения и заключают в промежутке портик, декорирующий центральную часть. Подобная композиция коренным образом изменяет художественный смысл привычного русского церковного здания. Тогда как в последнем нет строго определенного главного фасада и рассчитанными точками зрения являются боковые стороны, здесь такой точкой бесспорно оказывается западная стена, на которую и устремляется преимущественное внимание художника. Создается строго установленный главный фасад.

Наиболее ранний из известных нам примеров относится к 1771 году. Это—церковь в селе Ивановском, Верейского уезда. Выполненный в скромных формах, храм этот имеет на западной стене, получившей значительное развитие, две колокольни, уравнивающие фасад. Указанная выше схема осуществляется здесь полностью. Однако, наиболее выразительным и определяющим в смысле своей популярности памятником, явился собор Алéксандро-Невской лавры, построенный в 1776 году. С этого времени наблюдается широкое и повсеместное распространение указанного типа¹⁵⁹. Крайне интересным и еще неизученным памятником подобного рода является церковь в подмосковском селе Троицком-Кайнарджи (1777)¹⁶⁰. Эти же двухколокольные храмы встречаются неоднократно и во второй фазе классицизма, в конце XVIII века, примером чему могут служить церковь Успения на Могильцах в Москве (1791) или церковь в селе Самуйлове Смоленской губ. (90-ые г.г. XVIII в.). Насколько долго задержалась эта типологическая схема, показывает французская церковь в Москве, выстроенная А. Жилярди (1827), где общий смысл памятника уже изменился¹⁶¹.

Генезис рассмотренного типа—характерного порождения первой фазы русского классицизма,—устанавливается без труда. Здесь опять-таки приходится обращаться к Франции, где мы находим немало близких аналогий. Для решения

интересующего нас вопроса интереснее всего привлечь известного архитектора Neufforge'a, оставившего обширное собрание гравированных проектов, сыгравших вообще существенную роль для развития русской архитектуры второй половины XVIII века. Среди них мы встречаем несколько столь полно разрабатывающих рассмотренную идею, что можно говорить уверенно о происхождении первых русских храмов подобного типа именно отсюда¹⁶³. В частности как отдельные мотивы, так и целые композиции, заимствованные у Неффоржа, в русской архитектуре встречаются и позднее.

Последнее обстоятельство затрагивает крайне существенный вопрос о роли увража для классической архитектуры—вопрос, который имеет громадное принципиальное значение для всего европейского искусства. XVIII век по сравнению с предшествующими столетиями—эпоха расцвета художественных изданий и археологической литературы.¹⁶³ Появляется громадное количество гравированных книг и сюит, в которых запечатлеваются или проектируются всевозможные архитектурные замыслы. Колоссальный чертежный материал, выкинутый для всеобщего употребления, ослабляющим образом действует на художественную мысль, на любой вопрос давая готовые ответы, разнообразные решения¹⁶⁴. Академическая система обучения узаконивает пользование образцами и, таким образом, архитектор второй половины XVIII в. становится невыносимым без ассортимента архитектурных изданий. Если в предшествующую эпоху случаи использования чужих замыслов и повторяемости встречаются, то теперь они становятся общераспространенными. Разгадка многих архитектурных памятников XVIII века таится в этих гравированных увражах.

Первая фаза классицизма, являющаяся как бы подготовкой вполне выраженного стиля, существует всего несколько лет, как переходная ступень ко второй фазе, где определяющим моментом являются палладианские стремления. Палладио становится тем идеалом, к которому направляются мысли зодчих. Французское понимание, хотя и не исчезает сразу, а в некоторых случаях задерживается надолго, уже не имеет той уникальности и исключительности, которая свойственна 60-м годам. Облик второй фазы классицизма вполне отчетливо складывается во вто-

рой половине 70-х г.г. и занимает остаток XVIII века. Неизбежным выводом из последнего явился ампир, который не представляет собой самостоятельного и изолированного стиля, а является ни чем иным, как последней, третьей фазой классицизма¹⁶⁶, завершившей определенный этап художественного развития Европы.

ПРИМЕЧАНИЯ К ПЕРВОЙ ЧАСТИ

1. См. И. Грабарь. История русского искусства (ГР. т. II). То же самое у В. Никольского. История русского искусства. Берлин, 1924 и др.

2. Четкое установление стилистических норм и принципиальных категорий для древне-русского искусства является насущной задачей современного русского искусствознания.

3. См., напр., U. Kiprianoff. Histoire pittoresque de l'architecture en Russie. S. Prg. 1864.

4. Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества. Составлена А. Мартыновым. Текст П. М. Снегирева. Изд. 3. Год первый. М. 1852, стр. 24.

5. „Зодчий“. 187.

6. Павлинов, А. М. История русской архитектуры. М. 1894. Кроме того см. статью в „Спутнике зодчего по Москве“ под ред. И. П. Машкова. М. 1895.

7. Султанов, Н. В. Рецензия на сочинение академика А. М. Павлинова „История русской архитектуры“, стр. 38—39.

8. Следует, конечно, иметь ввиду, что никто не пытался выяснить принципиально понятие предлагаемой стилистической категории.

9. Русская старина А. Мартынова. Изд. 3. Год 1, стр. 33.

10. ГР. II, 131; точная дата неизвестна.

11. См. Известия Имп. Археологической Комиссии, вып. 48. (Вопросы реставрации, вып. 11) СПб. 1913, стр. 5. Шатровая колокольня этой церкви, к сожалению, не воспроизводившаяся, на сквозных арках (прежде стояла свободно) представляет единственный пример двух проrezных восьмериков на четверике.

12. См. Павлинов, А. М. Древности Ярославские и Ростовские. М. 1893.

13. См. Д. Иванов. Искусство керамики. М. 1925, стр. 11—17.

14. J. Burckhardt. Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genusse der Kunstwerke Italiens. 8 Aufl. II. Leipzig und Berlin 1901, I. 328—366.

15. F. Durm. Die Baukunst der Renaissance in Italien. Stuttgart. 1903.

16. G. Gurlitt. Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassicismus. Stuttgart, 1886.

17. Wölfflin, H. Renaissance und Barock. Münch., 1888.

18. Г. Вельфлин. Ренессанс и барокко. СПб. 1913, стр. 3—4.

19. A. Schmarsow. Barock und Rococo, 1897.

20. A. Riegl. Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien, 1908, s. 31. Новое издание 1923 года.

21. Геймюллер style flamboyant обближает с рококо (Geschichte der Renaissance in Frankreich. Stuttgart. 1898, s. 25 в Handb. d. Arch. II).

22. См. Ключевский. Курс русской истории, ч. II, Пг. 1918.

23. Спасская башня дошла до нас некоторыми переделками. Через год после построения она сгорела и была вторично окончена построй-

кой в 1628 г. В 1654 г. башня снова сгорела. Пострадала она также и в пожаре 1737 г. Кроме того, производились многочисленные ремонты и поновления. В ныне пустующих нишах прежде были скульптурные изваяния. См. С. П. Бартечев. „Московский Кремль в старину и теперь“. М. 1912, т. II, стр. 121—150, там же чертежи памятника, исполненные архитектором Герасимовым (стр. 124, 125, 127)

24. В 1685 г. на Троицкой башне был возведен верх, „против Спаской башни“, слабый по мастерству в сравнении со своим прототипом. См. чертежи. Бартечев *Op. cit.*, 154.

25. Башня над воротами сломана в 1773 г., остальные постройки по улице в 1810—1814 г.г. (В. Румянцев. „Древние здания Московского Печатного двора“. М. 1869. Там же воспроизведены старые чертежи).

26. См. И. Забелин. Черты самобытности в древне-русском зодчестве. М. 1900.

27. Следует заметить, что сооружений первого десятилетия XVII века осталось незначительное количество и большинство их сильно переделано.

28. Памятник этот до последнего времени никем не обследовался и нигде не воспроизводился. Мною он упоминался в брошюре „Экспедиции в подмосковные“. Изд. М. и С. Сабашниковых. М. 1924, стр. 15 и в „Очерке Московской архитектуры“. (Вся Москва на 1926 г., стр. 144).

29. Необходимо, однако, заметить, что шатер изнутри закрыт и, таким образом, пространственное решение является типичным для XVII века.

30. Конечно, еще больше памятников, в которых из общей традиционной схемы прорывается новое понимание. Таков, напр., собор в Каргополе, скомпонованный в типе старых соборных храмов XVI ст. Если мысленно отбросить декоративный убор барочного характера, то и тогда все же останется карниз под закомарами, к тому же перебитый окнами, что характеризует совсем иное, чем в XVI в., понимание.

31. Первый пример их находим в соборе Саввино-Сторожевского монастыря. Проф. А. И. Некрасов высказывает предположение о происхождении этого приема из Сербии. (Византийское и русское искусство. М. 1924, стр. 101).

32. То же, но выраженное в несколько меньшей степени, находим в неисследованной, но чрезвычайно интересной ц. села Комягина Московского уезда

33. См. Б. Н. Эдинг. Ростов Великий—Углич. М., изд. Кнебель, s. a. стр. 100, 101

34. *Ibid.*, стр. 181.

35. Памятники древнего русского зодчества, сост. В. Сусловым (ПДРЗ) в. VI, СПб, 1900.

36. ПДРЗ, I, 1—7.

37. См. И. Забелин. Черты самобытности. Стр. 48, 65. Принцип живописности отчасти может быть наблюдаем в соборе Василия Блаженного являющегося прямым предшественником в этом отношении произведений XVII века.

38. См. В. Дунаев. Город Устюг Великий. Изд. 2. М. 1919.

39. ПДРЗ, V, 2—6.

40. ГР. II. 142.

41. Суслов, В. В. Очерки по истории древне-русского зодчества. СПб. 188, стр. 120. Об общей асимметрии фасадов собора дальше. Стр. 121—122.

42. Дата дается по Ушакову. Спутник по древнему Владимиру и городам Владимирской губ. Владимир. 1913, стр. 428.

43. P. Frankl—Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst. Leipzig, 1914, s. 14—15.

44. Памятники, подобные Троицкому собору Макарьевского Желтоводского монастыря (1658), где ярко выражена продольность, являются редкими исключениями. В названном памятнике растесанная алтарная стена первоначально была сплошной каменной.

45. ПДРЗ, VII. 7.

46. ПДРЗ, VI. 4.

47. Подобное же, но менее ярко выраженное, решение дает ц. Благовещения в Чудовом монастыре. ПДРЗ, V, 7. Неразделение алтарей наблюдается и в Ростовских церквях.

48. Со слов Снегирева Грузинская церковь всеми исследователями считалась построенной в 1628 г. и расширенной в 1633. Первая дата относится, повидимому, к деревянной церкви, последняя же ко времени окончательного устройства внутреннего убранства. Документальное свидетельство указывает, что церковь была освящена в 1634 году. (Материалы для истории, археологии и статистики Московских церквей. М. 1884, стр. 371; см. также Труды церковно-археологического отдела Общ. Любит. Духовн. Просвещ. М. 1911, стр. 141).

49. Прием этот впервые применен Фиоровенте в Успенском соборе.

50. Вопрос о „русских ордерах“ в середине прошлого столетия интересовал архитектора Н. В. Никитина, преимущественно в практических видах для насаждения „русского стиля“. Никитин оставил две рукописи—„Теория русской архитектуры“ и „О русских ордерах“. (Архив Гос. Исторического музея, связка 498). Цифровых данных названный автор не приводит.

51. Кувшинообразная форма распространяется не только на колонны, но и на декорацию фасада. Вставки подобного рода мы имеем на галерее церкви Воскресения на Девре в Костроме (1652), колокольне ц. Григория Неокесарийского в Москве (1679) и т. д.

52. ГР. II, 188.

53. В настоящее время я занят отысканием этих цифров. отношений.

54. Таковы порталы: западный Благовещенского соб., северный Архангельского, северный ц. Чуда Архангела Михаила в Чудовом мон., церкви с. Вязем и др.

55. Ф. Рихтер. Памятники древне-русского зодчества. М. 1850, т. XXXVI.

56. ПДРЗ, IV, 11, 12.

57. Напр.; Останкинская церковь.

58. Напр., собор в Романове-Борисоглебске.

59. Напр., церковь Николая на Берсеневке и мн. др.

60. Напр., в Останкинской церкви и мн. др.

61. Напр., в звоннице Саввино-Сторожевского монастыря.

62. Напр., в церкви с. Тайнинского.

63. Напр., церк. Благовещения в Каргополе, Николая в Хамовниках, в Маркове и мн. др.

64. См. А. В. Филиппов. „Изразцовый наличник окна в Воскресенском Новоиерусалимском монастыре и его отмывка“. М. 1917 (цветн. таб.). Другие окна оттуда же см. у Рихтера. *Op. cit.*, таб. XXXIX—XI, III.

65. ГР., П, 290

66. Конкретно стилистический смысл рассмотренного художественного явления предугадывался некоторыми чуткими историками русского искусства. Так напр., покойный Б. Н. Эдинг писал: „За эпохой 20—30-х годов в русской архитектуре наступает интереснейшее движение в сторону совершенно иных художественных идеалов. Если предыдущий строительный тип с тяготением к ясности и очерченности был своеобразным ренессансом, существенно отличным от всякого европейского, то сменивший в 40—50-х г.г., с большим тяготением к игре света и тени,—может быть уподоблен барокко. Зодчие решительно порывают с плоскостной трактовкой архитектурных форм. Контура получили особое богатство и богатый рельеф занял место прежних плоскостей“ („София“. 1914, № 2, стр. 29). Любопытно между прочим отметить, что такой старый исследователь, как В. П. Леонов, не догадываясь о стилистической сущности явления, время Алексея Михайловича определял, как время „когда все оригинальное ценилось выше, чем когда-либо“ („Зодчий“, 1878).

67. Любопытно отметить, что М. Красовский, не выходявший из рамок историко-описательного метода, „обе церкви Георгиевского монастыря“ относит к одному „лагерю“. (Очерк Моск. периода др. русск. церковн. зодчества. М. 1911, стр. 381).

68. См. „Древности“. Тр. ком. по сохран. др. пам. т. VI.

69. В качестве пережитка первой фазы наличник фальшивого окна на восточной стене перебивает горизонтальные тяги.

70. Это создает до некоторой степени куполообразное перекрытие, что подготавливает уже середину XVIII в., в котором для церковных памятников мы не знаем покрытий, помимо купольных.

71. ПДРЗ, III, т. 6.

72. Забелин. Историческое описание Донского монастыря. М. 1893.

73. ПДРН, П, т. 5.

74. Северная и южная шире двух других на 1 арш., что в организации пространственного впечатления не играет никакой роли.

75. Среди памятников второй фазы есть, конечно, некоторые исключения, не подходящие к намеченным группам. Так напр., церк. Михайла Архангела в Макарьевском Желтоводском мон. (1670) (ПДРЗ, VII, 6), благодаря перемычечным парусам, относящаяся ко 2-ой фазе, не подходит ни к одной из типологических групп.

76. Самое построение церквей относится ко времени на несколько лет раньше, так как в 1688 г. производилось уже внутреннее украшение (См. Н. Антушев. Историческое описание московского Новодевичьего монастыря. М. 1885, стр. XXVII—XXIX).

77. Интересно отметить ту же идею построения в ампириной церкви села Ершова. (См. В. Згура. Архитектор А. Григорьев. Казань. 1926, стр. 11).

78. См., напр., церковь в Филях.

79. Церковь Николая Большой Крест, Строгоновская церковь в Нижнем Новгороде.

80. Церковь Успения на Покровке, разрушенное здание Главной Аптеки (ГР., П, стр. 463).

81. Церковь Владимврской Божьей Матери в Китай городе.
82. Собор Введенского монастыря в Сольвычегодске (1689—93), трапезная Троице-Сергиевской Лавры (1680—92).
83. Дом кн. В. В. Голицына в Охотном яду.
84. См. Крыльцо трапезной в Троице-Сергиевской Лавре.
85. Церковь Владимирской Божьей Матери на Никольской и церковь в Петровско-Разумовском.
86. Церковь в Филях и Знаменья в Шереметевском пер.
87. Церковь Сергия на Дмитровке.
88. Церковь Никола на Болвановке.
89. Церковь в Уборах.
90. Царские чертоги в Троице-Сергиевской Лавре, Богоявленский монастырь.
91. Богоявленский монастырь, церковь с. Гордеевки.
92. См. ГР. II и др.
93. С. Ширяев. Этюды по истории архитектуры Смоленска и белорусской Смоленщины. Смоленск. 1924, стр. 5—10.
94. Конечно, не могла не воздействовать известным образом Немецкая слобода в самой Москве с ее постройками и иноверческими храмами.
95. Н. Протасов в брошюре „Новшевства в Московском храмовом зодчестве конца XVII в.“ Сергиев Посад. 1912, говорит определенно о влиянии на „московский ренессанс“—немецкого ренессанса. следуя, таким образом, Грабарю.
96. Из видимых в кладке вертикальных борозд можно заключать, что форма первоначальной крыши соответствовала форме шпица. (А. Потапов. Очерк древне-русской гражданской архитектуры. В. I. М. 1902, стр. 107).
97. Назначение этого здания остается невыясненным.
98. Проф. И. М. Кулишер. История русской торговли до девятнадцатого века включительно. Пб. 1923, стр. 131.
99. И. Любименко. Московский рынок, как арена борьбы Голландии с Англией (Русское прошлое. Истор. сборн. под ред. С. Платонова и А. Преснякова. Пгг. 1923, стр. 3—23).
100. Кулишер, Op. cit. стр. 131.
101. См. Д. Ровинский. Словарь русских граверов.
102. Сборник чертежей Москвы XVII века и города Пскова (собр. акад. Ламанским) СПб.
103. G. v Bezold. Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark Stuttgart, 1900 s. 66 (Handb. d. Arch. II. 1 7. B.). 104. Ibid. s. 17.
105. См. G. Galland. Geschichte der Holländischen Baukunst und Bildnerie. Frankfurt a. M. 1890.
106. См. I. Hoffman und P. Klopfer. Baukunst und dekorative Skulptur der Renaissance in Deutschland Stuttgart. 1909. (Bauformen—Bibliothek V. 1) Разумеется, было бы неправильно совершенно не допустить возможности немецкого влияния в последней четверти XVII в. Но, если такое и проникло, то оно сливалось с более мощной голландской струей.
107. M. Wackernagel. Baukunst des 17 und 18 Jahrhunderts in Germanischen Ländern (Handb. d. KWS. Fr. Burger) s. 67; воспроизв. 44, 47.

108. См. Griesebach. Das deutsche Rathaus der Renaissance. Berlin. 1907.

109. Однако, личные симпатии к Голландии Петр сохранил навсегда, что можно заключить между прочим по чрезвычайно любопытному его письму к пенсионеру Ивану Коробову. „Во Франция, пишет он, я сам был, где никакого украшения в архитектуре нет и не любят; а только гладко и просто и очень толсто строят и все из камня, а не из кирпича; о Италии довольно слышал; к тому же имеем трех человек Русских, которые там учились и знают нарочито. Но и в обеих сих местах строения здешней ситуации противные места имеют, а сходнее Голландские“. (Труды и летописи Общества Истории и Древностей Российских. т. VIII. М. 1837, стр. 22). Он же писал „нигде в свете столько хорошего нет, как в Голландии и я ничего так не требую как сего“.

110. Дом этот с высоким уступчатым фронтоном построен архитектором К. Бланком, как узнаем из письма гр. Д. П. Бутурлина к гр. А. Р. Воронцову от 21/IV 1793 г. (Архив кн. Воронцова) т. XXXII, стр. 224.

111. Небезинтересно привести распространенное представление о развитии русской архитектуры и отношении XVII в. к XVIII, хорошо сформулированное Ф. Горностаевым (ГР. II, 468). „Судьбе не было угодно, пишет он, дать соответствующее развитие возникшему стилю. Указ Петра 9 октября 1714 г. лет на десять прекращает по всей Руси строительные работы, чтобы обеспечить быстрый рост созданного „Санкт-Петербурга“. Второй удар был нанесен возникнувшей в 1721 г., „Духовной Коллегией“—Синодом, указом 21 апреля 1722 г., предписавшей „обретающиеся в Москве у знатных персон в домах церкви весьма упразднить“. Наконец, указ 2 марта 1723 г. запрещает сооружение вновь „вотчинных церквей“. Затихнувшая жизнь Кремля, приверженность Петра к „немецкому манеру“ и, наконец, перенесение столицы на берега Невы, давно уже обезсилили московское искусство, уступившее стремлениям Петра, мечтавшего создать всецело европейскую столицу“.

Обрисованная картина вызывает сомнение уже в силу того, что художественные процессы объясняются здесь „судьбой“, правительственными указами, за исключением первого, не имеющим даже большого значения и, наконец, „мечтами“ Петра.

112. Постр. Арх. Евлашева; колокольня и трапезная в 1756—58 г.г., главный храм в 1762—74 г.г. (Прим. ред).

113. Возможно, что написание его относится к более раннему времени, а в 70-х г.г. он был только установлен на нынешнее свое место.

114. Наиболее типичными являются работы П. Валериани, последователя заветов Бибиена Галли. См. напр., проект плафона „Старые годы“ 1911, VII—IX, стр. 116.

115. Здесь происходит приблизительно тот процесс, о котором говорит проф. А. П. Некрасов в статье „Организация массы в архитектуре“ (Известия Иваново-Вознесенского Политехнического Ин-та т. VII. в. 2. Ив.-Возн. 1923, стр. 13).

116. См. Голубинский. Препод Серг. Радонежский и созданная им Троицкая Лавра. М. 1909, таб. XIII.

117. Долгое время сооружение это считалось по ошибке домом Разумовских. В действительности оно строилось Анраксиним, а позднее перешло кн. Трубецким.

118. См. Историческая Выставка Архитектуры. 1912, стр. 113.

119. См. журн. Архитектура 1923, № 3—5.

120. О русских садах второй пол. XVII века см. Забелин. Московские сады в XVII столетии. (Опыты изучения русских древностей и истории. ч. II. М. 1873, стр. 266—321. „Регулярные“, т. е. барочные сады появляются уже во второй половине XVII в. Мы знаем великолепный пример Измайловского сада. За то что подобные сады получили довольно широкое распространение говорят сохранившиеся чертежи. (См. сборник чертежей Москвы Ламанского).

121. Первая посвященная ордерам книга на русском языке—О пяти чинах архитектуры Виньолы,—появилась в 1709 году.

122. Нужно, однако, заметить, что колонна в отличие от классической архитектуры никогда не играет определяющей роли.

123. Ф. Горностаев. Барокко Москвы (ГР. II. 438)

124. Село Троекурово Московск. уезда около Очакова. Церковь эта показывает некоторые „голландизмы“.

125. Сопоставляя этот памятник с церковью Бориса и Глеба, построенной К. Бланком, можно его приписать тому же автору.

126. См. гравюру Laurent, по рис. М. Махаева и акварель арх. А. Миронова в собрании дома-музея Шереметевых в Ленинграде. (Издана при статье В. В. Згура „Исчезнувшие павильоны гусовского сада. Сборник О-ва Изучения Русской Усадьбы. 1927. вып. 4—5; прим. ред.).

127. Иначе, как курьезной, нельзя назвать, напр., колокольню церкви Петра и Павла, на Подоле в Киеве, с вздутыми кривыми колонками, грубейшими контурами и неуместной рустовкой низа.

128. Knobelsdorf Hans C. Wenzel Baron von. (1697—1753) учился в Париже. Архитектор Фридриха Г. Ему принадлежат перестройка дворца в Шарлоттенбурге, оперный дом в Берлине, Дворец в Цербсте(?) и др. (Прим. ред.).

129. Проблема русского рококо требует специального внимания и поскольку она не связана с Баженовым мы ее оставляем. Триумфальные ворота и завершения некоторых колоколен лучше всего выразили устремления рококо. В монументальной русской архитектуре с этим стилем мы не встречаемся.

130. G. Gurlitt. Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassicismus in Belgien, Holland, Frankreich, England. Stuttgart, 1888. s. 348.

131. Chinese and gothic architecture properly ornamented. Being Twenty new plans and elevations, on Twelve copper-plates etc. From the designs of W. a. J. Halfpenny architects London, 1752.

132. Ornamental architecture in the Gothic, Chinese and Modern Taste, being above Fivti intere new designs of plans, sections, elevations etc. for Gardens, Parks, Forests, Woods, Canals etc. also an Obelisk or monument. From the designs of Charles Over architect. London, s. a (1758).

133. Сочинения А. Сумарокова. т. II. М. 1787, стр. 27.

134. Топографическое описание Владимирской губ., составленное в 1784 году. Владимир. 1906, стр. 14.

135. Ibid, стр. 40.

136. Баженов. Op. cit, стр. 27.

137. Краткая опись предметов, составляющих Русский Музеум Павла Свиньина. СПб. 1829, стр. 19.

138. Снегирев, И. Памятники Московской Древности. М. 1842—1845.

139. Труды II съезда русских зодчих в Москве под ред. И. П. Машкова. М. 1899, стр. 126.

140. Рукопись находится в архиве Исторического музея.

141. Бондаренко. Архитектор Казаков. М. 1912, стр. 15.

142. Некрасов, А. И., проф. Византийское и русское искусство. М. 1924, стр. 176.

143. Н. А. Кожин. Памятники русской псевдо готики XVIII века села Знаменки, Тамбовской губ. Л. 1924.

144. В. В. Згура. Царицыно. (Подмосковные музеи под ред. П. Лазаревского и В. Згура. в. VI, стр. 34—37). Еще раньше в 1923—24 академическом году до появления брошюры Н. Кожина, этому вопросу были посвящены два специальных наших доклада: „Вторые пути русской классической архитектуры“, прочитанный в цикле Архитектурного Общества и „Проблема готики в русской архитектуре“, прочитанный в Архитектурной секции Р.А.Х.Н., положения которых легли в основание настоящей главы.

145. Выводы Кожина не вполне совпадают с излагаемым здесь. Кожин говорит только в связи с последней четвертью XVII в. Следовательно, со 2-й фазой. Рассуждение ведется в плане заимствования отдельных форм, понимание же общих проблем остается незатронутым. В первую же очередь, конечно, следует указать на ближайшую связь псевдо-готтизма с барокко 3-й фазы.

146. В арке „готического“ Гостинного двора в Калуге видим такие же кувшинообразные столбы, которые здесь могли быть заимствованы из так наз. дома Марины Мняшек.

147. ЦДРЗ, II. 4.

148. О них см. приложение II.

149. Почти тождественную с Чесменской церковью находим в погосте Посадниково Новоржевского уезда, Псковской губ., построенную в 1784 г. (См. статью Станкевича. Зодчий, 1892. № 3—4, стр. 31—32).

150. См. примеры таких запоздалых пережитков в статье Н. Б. Бакланова. Эволюция архитектурных форм в русском провинциальном церковном зодчестве XVIII в. (Изв. Росс. Акад. Ист. Мат. Культ. II. 1922).

151. Такое ненаучное расчленение художественной эволюции по царствованиям французских королей имеет место во многих работах по истории архитектуры XVII—XVIII вв. См. напр.. N. H. Ward. The architecture of the Renaissance in France. Vol. II и серию Emile-Boyard L'art de reconnaître les styles—Le style Louis XIV, Le style Louis XV, Le style Louis XVI.

152. См. А. Михаэлис. Художественно-археологические открытия за сто лет. Изд. Моск. Археол. Ин-та.

153. Теперь вся эта композиция изменена и с нею полностью знакомит только акварель Ф. Данилова (Историческая выст. архит. 1922, 157).

154. См. А. Michel. Histoire de l'Art. T. VI., partie. II.

155. См. общую работу Naumant, E. La culture française en Russie (1700—1900). Paris. 1910.

156 См. Петров. Материалы для истории Акад. Худ. т. I.

157. См. Ист. выст. архит. 1912, стр. 144—145.

158. По отношению к Западной Европе об этой композиции см. P. Klopfer. Von Palladio bis Schinkel. Eslingen. 1911, s. 44—50.

159. Замечания о двухколокольных храмах находим у А. И. Некрасова. Забытая подмосковная. М. 1925. См. также нашу рецензию на эту работу в журнале „Печать и революция“. 1925, № 7.

160. Стилистически эта церковь очень близка к Баженову. Некоторые побочные данные, быть может, позволят со временем выдвинуть категорическое утверждение о принадлежности этой церкви Баженову.

161. В западной архитектуре таким поздним примером является церковь St. Vincent de Paul в Париже (1824—44).

162. Supplément au recueil élémentaire d' Architecture (1757) 1-er cahier du supplément, tab. II, III IV.

163. J. Schlosser. Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellen Kunde der neueren Kunstgeschichte. Wien, 1924

164. Для русской архитектуры большое влияние имело обширное издание Ж. Ф. Блонделя. Architecture française ou recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales etc. 6 томов. Par. 1752

165. Существует мнение, что начало ампира относится ко времени более раннему, чем обычно принято думать.

Ч А С Т Ь II

П А М Я Т Н И К И.

ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА.

Из историографического обзора мы уже знаем, что за Баженовым установилась репутация «гениального неудачника», художника задавленного жизненной несладкой. Блестяще начавший свою карьеру, признанный за границей, превознесенный своими русскими современниками, он привлекается к разработке грандиозных замыслов, которые один за другим рушатся, истощает на них свои творческие силы и в результате не оставляет нам ничего, что в действительности могло бы оправдать его славу. Таково распространное убеждение, с которым историко-художественная наука и не пыталась бороться, поскольку она по существу вообще не начинала изучения Баженова. Поэтому, создалась твердая уверенность в том, что мы почти не имеем сохранившихся произведений этого мастера, творческий лик которого мыслился до крайности приблизительно. Однако нужно вполне решительно заявить, что это одно из заблуждений, которыми переполнена история нового русского искусства, похожая в некоторых частях на собрание ребусов и загадок. Думается, что уже давно пора попытаться приоткрыть завесу, за которой стоит истинный Баженов, действительно, по странной иронии наиболее прославленный и наименее изученный из русских архитекторов.

Благодаря старой литературе, Баженов—человек для нас в какой-то степени выясняется. Тем острее становится наше смутное представление о нем, как о художнике. Ведь в сущности, если историю искусства строить исключительно на имеющихся в нашем распоряжении произведениях, опуская узко историческую и биографическую сторону, то значительность и роль Баженова, каким он фигурирует в литературе, станут почти неощутимыми.

Между тем постройки Баженова сохранились, но, по совершенно непонятным причинам, оказались оставленными без внимания или позабытыми. В особенности это касается московских произведений мастера, может быть, наиболее

значительных и наиболее интересных. Именно в этой области и предлагается здесь предварительное исследование памятников, либо совершенно не учтенных историко-художественной наукой, либо вскользь упоминавшихся и не получивших еще хоть сколько-нибудь подробного расследования. Наследие мастера, сохранившееся вне пределов древней столицы, пока оставляется в стороне. Однако и перечень московских работ не может считаться исчерпывающим в силу недостаточной обследованности как архивного, так и непосредственно художественного материала.

Самая деятельность Баженова в Москве представляется сейчас довольно отрывочно и в кратких чертах выглядит следующим образом¹. Можно с вероятностью предполагать, что первая страница художественной жизни Баженова связанная с Москвой и с Ухтомским осталась чистой; трудно думать, чтобы ему, в сущности мальчику, поручались Ухтомским или кем-либо другим какие бы то ни было самостоятельные работы. Мы можем допускать лишь, и то вполне гипотетично, частичное участие Баженова в некоторых постройках Ухтомского².

Таким образом, указанный период важен в другом отношении, в смысле сложения первоначального художественного образа мастера, воспитавшегося на традициях барочной Московской школы, на традициях, которые давали себя чувствовать и значительно позднее, несмотря на то, что на первый взгляд Баженов второго периода кажется вполне порвавшим с Москвой.

В 1767 г. Баженов приезжает в Москву уже сложившимся художником, после основательной заграничной школы и ряда проектированных им работ и становится коренным москвичем³. Он привлекается к крупнейшей строительной затее Екатерининского царствования—сооружению нового Кремлевского дворца. В связи с работами по дворцу, Баженов составляет в 1771 г. план московского Кремля⁴. В течение нескольких лет исполняется в специальном Модельном доме громадная модель Кремлевского дворца, сохранившаяся до наших дней. В 1768 г. было приступлено к работе. Тогда же была учреждена особая «Экспедиция строения Большого Екатерининского дворца» с начальником М. М. Измайловым и Баженовым, в качестве главного архитектора. 9 августа 1772 г. было приступлено к рытью

фундаментов и произведена первая закладка. Вторая более торжественная закладка, на которой Баженов говорил пространную речь об архитектуре, состоялась 1 июня 1773 г. Вскоре после нее работы были приостановлены и затем совсем отменены. Излагать историю сооружения и закладок дворца не имеет смысла, так как она достаточно хорошо известна и особенно подробно описана в статье Н. Янчука.

В 1775 г. Баженов принимает участие в устройстве праздника по случаю Кучук-Кайнарджинского мира. «Ходынское поле, на котором были возведены увеселительные строения, по современному описанию, представляло великолепное зрелище; там явился целый город; каждое здание в турецком вкусе, с минаретами, киосками и каланчами, походило на крепость, остров или корабль; они назывались: Азов, Таганрог, Керчь, Кайнарджи и т. д.»⁵. Быть может, сохранившиеся в Эрмитаже рисунки М. Казакова изображают Баженовские предначертания⁶. Окончательно решать этот вопрос до производства архивных розысков не представляется возможным; только после них можно определить долю участия в этом деле Баженова и Казакова и их взаимоотношения.

С этого же года Баженов приступает к работам по Царицыну, которыми ему приходится заниматься в общей сложности более десяти лет. Им проектируется как общая планировка усадьбы, так и все отдельные сооружения, составившие замечательный псевдоготический ансамбль, хорошо сохранившийся до настоящего времени.

Выйдя в 1787 г. в отставку, Баженов всецело переходит на частные заказы, которыми, разумеется, занимался и раньше. После 1774 г. им начинается постройка дома для П. Е. Пашкова—наиболее замечательная из дошедших до нас работ. Также неизвестно, к сожалению, точное время построения домов для Прозоровского и Юшкова; нужно полагать, что эти сооружения возникли не ранее восьмидесятых годов.

В 1783 г. Баженов проектирует и начинает постройку колокольни и трапезной для церкви Всех Скорбящих Радости, на средства А. И. Долгова. Вероятно, в это же время последний заказывает для себя проект дома на 1-ой Мещанской.

Авторитет Баженова стоял, видимо, настолько высоко, что его приглашают и к не-архитектурным работам. Так

в 1784 г. наш художник наблюдал за живописными работами в соборе Донского монастыря, производившимися итальянским художником Клаудо, «по заданной идеи архитектора Баженова или по его эскису»⁷. Выделить Баженовские куски в соборной росписи, дошедшей до нас с поновлениями и переделками, конечно, не представляется возможным⁸. Помимо этой работы, известно проектирование Баженовым иконостаса для церкви Иоанна Воина на Якиманке, устроенного в 1791 г. Он был в четыре яруса с позолоченными колоннами и резьбою; на царских воротах помещалось резное изображение сошествия во ад¹⁰. Одновременно здесь же была устроена над престолом деревянная сень с орнаментами на шести колоннах, состоявшая собственно из двух крестообразно положенных дуг; по карнизу ее в восьми деревянных кругах помещались иконы¹⁰. Как сень, так и иконостас были уничтожены в 1859 г. и судить о них сейчас нет возможности.

С. Бартенев приписывает Баженову обработку отводной стрельницы Спасской башни и две часовни по сторонам ее, уничтоженные в 1866 г. Однако «реставрация» эта относится к 1802—1803 г.г., когда Баженова не было уже в живых; возможно, что при переделке были использованы его чертежи, составленные раньше; никаких указаний на это, помимо приведенного, не встречается.

Из историографического обзора нам уже известно, что в Москве Баженову приписывался ряд зданий или ничего общего с ним не имеющих, или могущих быть поставленными с ним лишь в косвенную связь. Так не исключена возможность, что для Петровского дворца первоначальный проект дал наш мастер. Меньше вероятия в какой бы то ни было причастности Баженова¹² к замыслу Голицынской больницы, являющейся вполне самостоятельным произведением Казакова. Окончательно должны быть вычеркнуты такие произведения, как Сенат, Арсенал или церковь Флора и Лавра на Зацепе¹³, не могущая иметь ничего общего с Баженовым, так как она построена полностью в 1829 г.¹⁴. До самого последнего времени то Баженову, то Казакову приписывалась церковь Большого Вознесения, которая, как нам уже пришлось недавно указать, является памятником позднего ампира (1848 г.)¹⁵.

Если некоторые, ранее приписывавшиеся, произведения мы навсегда должны отнять от Баженова, то еще большее количество вещей должно быть включено впоследствии в oeuvre художника. Можно утверждать, что Баженов работал интенсивно и достаточно много; между прочим, для частных заказчиков имелась даже специальная «таксировка» проектировочной работы¹⁶.

Набросанная канва, слишком отрывочная и в некоторой мере случайная, если и не получит в дальнейшем окончательной систематичности, то все же сможет быть пополнена на основе еще неиспользованных архивных материалов, которые прольют свет и на самое творчество художника.

ПРОЕКТ КРЕМЛЕВСКОГО ДВОРЦА.

В здании Кремлевского дворца Баженову предоставлялась возможность разработать одну из грандиознейших задач в истории русской архитектуры. Проект неосуществленного здания, потребовавший несколько лет упорного труда, сам по себе является блестящим достижением и позволяет выдвинуть его на первое место в художественном наследии Баженова.

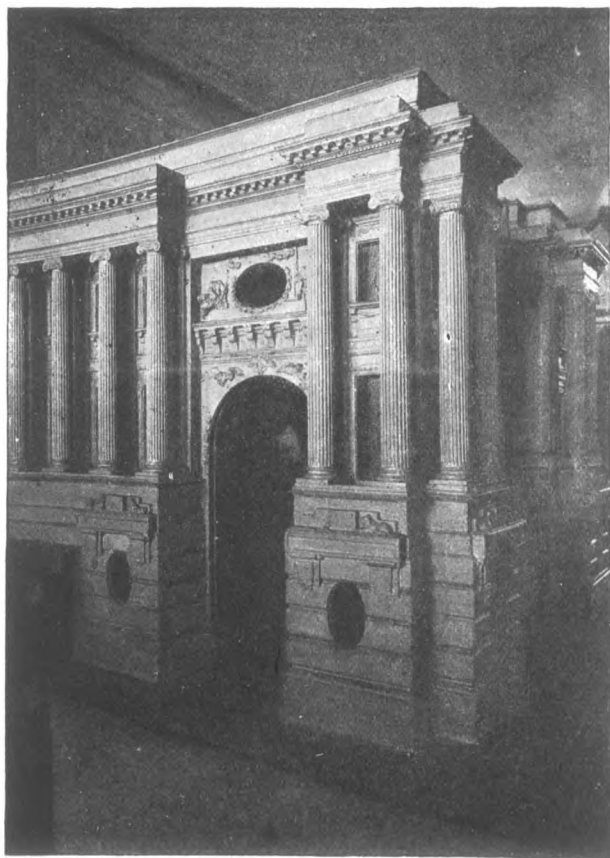
Прежде всего следует указать на большое значение, которое имело все это строительное предприятие для истории русской архитектуры и которого никто не оценил по существу. На проекте Кремлевского дворца воспиталось целое поколение русских архитекторов, работавших в качестве учеников и помощников у Баженова при специальной Экспедиции строения Екатерининского дворца. Наиболее крупный после Баженова московский архитектор — М. Ф. Казаков сложился, как индивидуальный мастер под явным воздействием баженовских идей, выраженных в проекте, в проведении которого он принимал близкое участие. «Модельный дом», функционировавший несколько лет, был тем художественным центром, в стенах которого выковывалось новое искусство, питавшее последующие десятилетия. Ввиду сказанного становится очевидной необходимость внимательного изучения сохранившихся материалов, которые внесут свет в некоторые неясные вопросы русской архитектуры последней четверти XVIII века¹⁷.

Модель, являющаяся сейчас главным остатком всей строительной затеи¹⁸, была начата изготовлением еще в Петербурге, в Модельном доме около Исаакиевского собора, а затем перевезена в Москву, где над ней работал столярных дел мастер Андрей Битман. Уже в начале XIX века не знали, что делать с нею. Предполагалась, между прочим, несостоявшаяся перевозка ее в Академию Художеств¹⁹. Скитаясь по различным дворцовым помещениям, она попала в Оружейную Палату, откуда уже далеко не в полном виде была взята в 1896 г. Румянцовским Музеем. Наконец, отсюда модель была передана Архитектурному Отделу Политехнического Музея, где и хранится в настоящее время. Многие ее части не выставлены и находятся в разломанном виде. Выставленные части также требуют ремонта и сохранились не полностью. В особенности это касается внутреннего убранства, разработанного до последних мелочей, а теперь почти везде исчезнувшего. Возможно, что некоторые части соединены неправильно. О том, что представляла собою модель в первоначальном своем виде, и какое грандиозное впечатление производила она на современников, узнаем из старой литературы²⁰. Несмотря на все превратности, выпавшие на долю модели, она и сейчас поражает обозревателя.

На основании модели и других сохранившихся материалов, можно достаточно полно реконструировать весь замысел Большого Екатерининского дворца и представить себе то место, которое должен он был занять среди кремлевских зданий. Этим последним здание дворца придавало новый смысл; оно регулировало весь старый обветшалый Кремль, который всецело подчинялся производимой разбивке.

Исходной точкой для создания новой композиции служило обширное и грузное здание Петровского арсенала. В соответствии к нему по той же линии был спроектирован трапецевидный корпус, предназначавшийся для помещения в нем присутственных мест. Это здание соединялось с главным корпусом дворца, который занимал почти все протяжение южной стены. С восточной стороны дворцовые здания заканчивались у Царской башни.

Главный корпус дворца, ориентированный по линии запад-восток, был обращен на юг к Москва-реке и находился



Модель Кремлевского дворца. Политехнический музей.

Modell des moskover Kreml palastes.

Polytechnisches Museum.

на значительной возвышенности Кремлевского холма. Центр его отмечался сильным выступом со скругленными концами. С левой стороны главный корпус криволинейным рукавом соединялся с упомянутым зданием присутственных мест. На противоположной стороне в тело здания вписывался полуциркульный массив, снаружи отвечавший разрешению только что упомянутому, а внутри образывавший обширную циркумференцию. Последняя часть заканчивалась зданием театра, также с полуциркульным главным фасадом. Помимо большого полуоткрытого двора, приходившегося перед центральным корпусом, на котором располагались кремлевские соборы и колокольня Ивана Великого, в здании заключалось еще три внутренних двора, стиснутых архитектурными массивами. Наиболее обширный соединял главный корпус и здания присутственных мест, второй, маленький подле него и, наконец, третий—на другой стороне, где главный корпус соприкасался с полуциркульным массивом. В общем плановом решении обращает на себя внимание роль, отведенная полуциркулям. Начиная от верхней точки—театра, круглящиеся «взмахи» следуют связной цепью, через громадный полуциркуль и поставленный к нему перпендикулярно (край главного двора), к закругленному краю криволинейного массива противоположной стороны, где все движение получает последний и уже обратный всплеск. В этих плановых росчерках сказался во всей силе дух еще живого барокко. От главного под'езда, устроенного в месте соединения восточного главного массива с циркумференцией, шла прямая перспектива к Спасским воротам. В нескольких местах на пересечении дорог были поставлены монументы. Рассмотренный грандиозный план является единственным примером в русской архитектуре и по общему своему замыслу родственен духу французских проектов середины XVIII века²¹. Любопытно отметить, что Баженов, возводя колоссальное новое здание, из стихийно возникавшего и постепенно «обросавшего» Кремля пытался создать художественно организованный ансамбль, вводя старые сооружения в обширную раму своего дворца.

Главный корпус представляет четырехэтажное сложно расчлененное здание, с отношением этажей 2:2. Первый этаж с полуциркульными окнами и второй—с почти квадратными—об'единяются сплошной горизонтальной рустовкой

стен и карнизом с поясом модульонов, отделяющим их от верхней части здания. Таким образом эта часть сооружения служит как бы прочным постаментом, на котором воздвигаются два легких верхних этажа. Они также соединены в целое однородной декорацией и проходящими через оба этажа колоннами. Центр фасада отмечен огромным выступом с округленными углами. Близко к стене поставлены 14 ионических каннелированных колонн. Антаблемент с меандром во фризе несет не фронтоны, а плоский аттик, венчавшийся скульптурой, сейчас не сохранившейся на модели, но ясно представленной на чертеже. Помимо центральной группы с орлом и вензелем Екатерины II, было еще две группы с краев. Кроме того, над карнизом шел ряд из 22 фигур. От центрального выступа в обе стороны по стене шло по 10-ти колонн, за которыми следовали двухколонные выступы. Далее на длинных полях выдвигались шестиколонные портики (справа пилястровый). Наконец, на краях корпуса с обеих сторон сделаны выступы с двойными колоннами, заключающие в себе как бы маленькую центральную декорацию, усиленную лепкой, кариатидами, держащими сандрики окон; постройка такого же выступа под прямым углом, с введением дополнительной колонны на срезанном углу, создает сложное оформление этой части, разрешенное по всем правилам барочного искусства, впечатление которого усиливается резкими раскреповками антаблементов. Отсюда начинаются скругленные части дворца. В середине помещены в нишах вазы. Все декоративные детали насквозь пропитаны французским пониманием. Крылья в центрах криволинейных массивов имеют шестиколонные портики, а на краях двухколонные выступы. Первый рукав оказывается короче, так как он отрезается начинающейся циркумференцией. Интересно сопоставление резко закругленных массивов в угловых частях, создающих динамичное впечатление.

Обратный фасад, обращенный на двор, в общем проще, но тоже имеет интересную обработку. Наиболее парадной является циркумференция, ибо она представлялась открытой, тогда как центральное здание было закрыто соборами и старыми постройками. Это центральное здание имеет 14-ти колонный портик на уровне третьего этажа, поддерживаемого двумя нижними с резкой выступающей рустовкой.

Портик, подобно рассмотренному, завершается плоским аттиком. Прежде, вероятно, и он увенчивался скульптурой. Обработка окон на протяжении всего массива здесь значительно проще.

Циркумференция представляет собою огромный полуциркуль с высоким четырехступенчатым цоколем, сплошь залитым колоннами. В этом море колонн разбросано несколько ритмических ударов, при помощи выдвижения колонн в центре и с краев. На месте соединения крыла главного корпуса и циркумференции находится богато декорированное помещение под'езда. Оно имеет 3 эффектных арки, доходящих до второго этажа и колонны, обрамляющие широкий вход. Здесь замечается сильное сгущение декорации. Летящие «виктории» заполняют пространство по сторонам арок. Плоскости стен украшены декоративными венками. Верхние части стен разбиты сплюснутыми люкарнами.

Другой конец колонного полуциркуля заканчивается театром с полуциркульным фасадом на двор. Соединенное со зданием дворца, оно имеет в то же время особый парадный вход, обращенный на двор. Здесь устроены широкие пересекающиеся лестницы, сбегające в сложном и красивом переплетении; стены театрального здания с этой стороны густо установлены ионическими колоннами с порталом в центре, создающими поразительный ритм.

Внутреннее убранство дворца соответствовало величественности наружных разрешений. К сожалению, сейчас по модели можно судить о сравнительно небольшом количестве *intérieur'ов*. Первый этаж, располагавшийся над обширными, очень высокими подвалами, был занят служебными помещениями. Здесь должны были быть кухни, кондитная, баня, место для дров и т. д. Здесь же помещался караул в комнатах—гвардейской, кавалергардской, конной и находилась офицерская столовая.

Во втором этаже продолжались те же помещения; снова находим кухню, кондитную, овощную, свешную, бельевую кладовую, дневальную кавалерскую и комнату для лекаря.

Парадные и личные апартаменты императрицы располагались в третьем этаже. Центр помещения занимал зал, с двух сторон к нему примыкали «галлерей» и биллиардные. В правую сторону располагались столовая всегдашняя,

кабинет, предспальня, спальня, кабинет для писанья, библиотека, зала для физических экспериментов, которая и заканчивала собою главный корпус. В циркумференции были устроены комнаты для «будущей фамилии», доходящие до здания театра. В сторону двора в главном корпусе располагались антикамеры: галереи, большая комната, аудиенц-зала, генерал-адъютантская комната и библиотека. Еще дальше шли гардеробы, лакейские.

Четвертый этаж был отведен для 12 фрейлин, 10 камерюнгфер, гардероба, библиотеки и «прочая кому заблагоразсудится». Разумеется, что весь блеск внутренней отделки сосредотачивался в центральных помещениях третьего этажа. Зал со всех сторон охватывается высокими коринфскими колоннами в два ряда, образующих целый лес. Тонко профилированный карниз пробегает по всему помещению. Колонны предполагалось сделать из разноцветного, преимущественно розового, мрамора. Обе галереи также имеют колоннады, но несколько скромнее центрального зала. Здесь колонны вновь цветного мрамора и занимают все протяжение стен. Из остальных комнат наиболее интересно выглядит вестибюль. Центр его занят колонной сквозной ротондой, к которой ведут сложно переплетающиеся лестницы. Стены покрыты барельефами и живописью. В пролете одного из окон обращает внимание написанный в откосе план всего Кремлевского дворца.

Остальные помещения модели либо не сохранили отделки, либо совсем выломаны; судить о них поэтому нет никакой возможности.

Грандиозный масштаб здания, лес колонн, подавляющих зрителя, богатство примененных материалов производят неизгладимое впечатление; бесспорно, что это здание, будучи осуществлено, было бы занесено в разряд мировых памятников архитектуры²³.

ПАШКОВ ДОМ.

Намерение дать для Пашкова дома окончательное разрешение атрибуционного вопроса создает в известной мере необходимость справиться предварительно с историографией интересующего нас вопроса и выяснить его современное состояние. Кроме того, справка со старыми указаниями только подкрепит новую позицию и еще больше убедит

в правильности решения, здесь предлагаемого. Не в пример прочим памятникам русской архитектуры, Пашков дом имеет за собой целую литературу, конечно, если принимать в расчет все мелкие заметки и упоминания. Литература эта, совершенно поверхностного и несерьезного характера, никак по существу не разъясняет памятника, но в отношении авторства большей частью дает то или иное указание.

Путеводители и описания начала XIX века, при самом неумеренном восторге, все же молчат о создателе восхитившего их произведения. Кажется, первым печатным указанием в этом отношении является снегиревское заявление (1842), определенно называющее строителем Пашкова дома Баженова²³. С этого времени атрибуционный вопрос не вызывает ни у кого сомнений и до конца XIX в. существует твердая уверенность в том, что строителем замечательного дворца был Баженов²⁴.

В первые годы нашего столетия уверенность эта исчезает. И. Е. Бондаренко употребляет осторожное выражение: «Постройку этого здания приписывают В. И. Баженову»²⁵. Позднее он уже совсем оставляет мысль о Баженове и колеблется между Казаковым и проектом «какого либо иностранного зодчего»²⁶. Наиболее авторитетный исследователь русской послепетровской архитектуры, И. Э. Грабарь выдвинул категорическое утверждение об авторстве Казакова²⁷. Что руководило такой атрибуцией для нас осталось неизвестным, так как, приводя список Казаковских произведений, Грабарь предлагал «верить на слово»²⁸. С этих пор произведение чаще всего приписывается Казакову²⁹ и, в сущности, в настоящее время наиболее распространенной является именно эта казаковская гипотеза.

Эту краткую справку уместно закончить словами А. П. Новицкого, сказанными уже более двадцати лет назад: «Пока какойнибудь случай не даст нам в руки новых материалов в точности без колебаний мы не можем дать определенного ответа. Одно только мы можем сказать, что решительно ничто не опровергает установившегося предания (о Баженове)»³⁰.

Новицкий был прав. «Новые материалы» в точности и без колебаний указывают нам на Баженова, как на автора Пашкова дома. Историко-художественная документация без труда может быть проведена на вновь публикуемом

произведении Баженова—доме Прозоровских, описанном ниже. Общность приемов и общность форм, при наличии старой атрибуционной традиции, заставляет исключить всякое сомнение в предлагаемом решении вопроса ³¹.

При всей своей популярности и зрительной привычности, Пашков дом не имеет еще ни одного более или менее подробного исторического ³² или художественного описания. Последнее, только и могущее нас здесь заинтересовать, придется, в сущности, делать впервые ³³.

Но прежде всего следует обратиться к истории, которая выяснит некоторые важные моменты для правильного понимания рассматриваемого памятника.

Знаменитый московский palazzo был построен лейб-гвардии капитаном Петром Егоровичем Пашковым (1721—1790) на месте дома, купленного им в 1774 г. ³⁴. Дата построения не вполне выяснена; называется то 1784 ³⁵, то 1787 год. Очевидно, что ни тот, ни другой не соответствуют действительности. Правильнее всего предположить, что постройка была начата, если не сейчас же, то во всяком случае вскоре после покупки Пашковым «с публичного торга» дома Ив. Алексеева ³⁶. Можно допустить, что постройка задержалась на несколько лет и вполне закончена была уже в 80-х годах. До нас не дошло первоначальных планов, но отчасти по материальным данным, отчасти по описаниям и гравюрам ³⁷ можно в общих чертах восстановить облик этой художественной затеи, поразившей москвичей-современников.

Здание с одной стороны имело широкий *cour d'honneur* с пышными воротами, с другой, по склону возвышенности,—сад с небольшим прудиком, фонтанами, боскетами, скульптурой и разными затеями, которые приводили в восторг и русских, и иностранцев. После смерти первого владельца, дом перешел к двоюродному его брату Александру Ильичу Пашкову, а в 1810 г. принадлежал сыну последнего, бригадирю Алексею Александровичу Пашкову ³⁸. В пожар 1812 г. дом сгорел и долгое время находился в полном запустении ³⁹. «Почтенный читатель,» восклицает описатель Москвы 1831 г., «не спешите ныне к сему дому, если не хотите, чтобы сердце ваше страдало: вы увидите тот же дом, тот же сад, ту ж отделяющую оной от улицы железную прекрасную решетку; но—все в самом жалком состоянии. Огромный 4-х этажный дом с двумя по бокам флигелями и белеведе-

ром—образец прекраснейшей архитектуры—ныне только что не развалины»⁴⁰. Этот послепожарный период с 1812 г. до середины XIX в. остается самым темным в жизни здания. От дочери последнего упомянутого владельца Д. А. Полтавцевой, дом переходит в 1839 г. московскому дворянскому Институту, в 1849 г.—4-й гимназии⁴¹, а затем приобретает вновь организованными Публичным и Румянцевским Музеями.

С лета 1861 г. здание начинает приспособляться для помещения в нем музеев. Квартиры превращаются в большие залы; в некоторых местах устраиваются каменные своды, голландское отопление переделывается на центральное духовое⁴². Работы эти ведутся быстро и уже 9 мая 1862 г. музей открывается для публики.

Однако кроме того, в видах безопасности необходимо было устройство несгораемых перекрытий, замена деревянных частей каменными и железными и т. д. Стены и потолки требовали окраски, штукатурка обвалилась, полы были испорчены, крыши текли, лепная работа разрушалась—словом, все находилось в ужасном виде. Указанное положение заставляло думать о капитальном ремонте, для которого было составлено в 1865 г. два проекта—Собольщиковым и Дмитриевым⁴³. Из за отсутствия денежных средств ремонт не был произведен и до 1873 г. кое-как перебивались. В этом году крыша и стропила сменены, исправлены рамы павильона, переделано отопление и т. д. Все эти работы исполнялись архитектором Л. В. Далем⁴⁴. Здание, однако, настолько обветшало, что требовало более коренных мер. В последней четверти XIX в. оно находилось в самом плохом состоянии в отношении наружного вида и в отношении внутренней запущенности, которая привела к тому, что в 1895 г. в некоторых запасных залах обвалились потолки⁴⁵. Ввиду всего изложенного, в 1898—1900 г.г. произведен капитальный ремонт: исправлен обветшавший бельведер, крыши, окна, сменены полы, потолки, выполнены малярные работы⁴⁶. В 1903—1906 г.г. устроены несгораемые перекрытия, отопление сменено пароводяным⁴⁷. Наконец, в 1910—1912 г.г. произведен последний наружный ремонт, за которым непосредственно уже следует производимая сейчас и еще незаконченная реставрация.

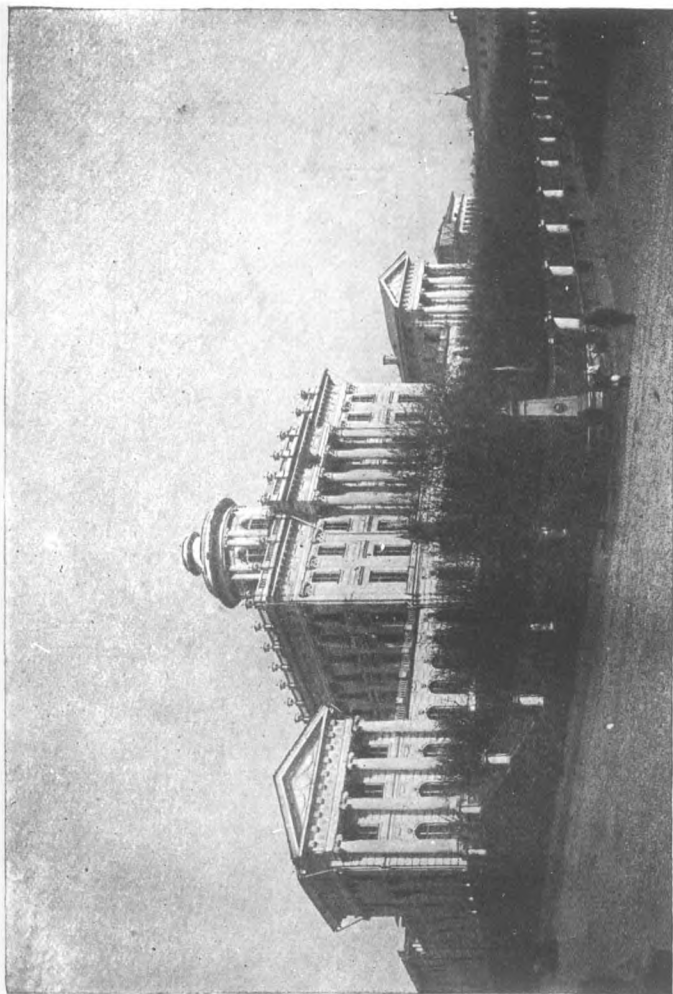
Приведенные сведения делают очевидным, что первоначальное здание Пашкова дома должно было дойти до нас

в сильно измененном виде. Действительно, более близкое знакомство с ним убеждает в том, что за полуторастолетний промежуток сюда внесено много нового. Однако, основные формы и основной смысл памятника сохранились достаточно хорошо.

Необходимо хотя бы совсем кратко остановиться на общем конгломерате зданий, составлявших бывшую Пашковскую усадьбу и связанных с главным корпусом. Импозантные ворота с Ваганьковского переулка (о них см. ниже), от которых идут, расширяясь, низкие сплошные стенки, приводящие на двор, без сомнения, относятся ко времени постройки самого дома. Стена вокруг церкви построена, очевидно, в 1792 г.⁴⁸. Любопытно отметить, что весь парадный въезд несколько скошен по отношению к центральной оси дома. Длинные корпуса по сторонам двора, очень сильно переделанные в последующее время, первоначально были воздвигнуты при первом же Пашкове. Один из них, судя по описанию 1792 г., служил конюшнями, а другой манежем⁴⁹. Низкая постройка, примыкающая к правому павильону со стороны улицы, надо полагать, позднейшая⁵⁰.

Сад, занимающий скат возвышенности, изобиловавший фонтанами, прудиками, птичниками, в настоящее время почти ничего не сохранил от прежнего убранства⁵¹. Великолепная железная решетка на каменных столбах, увенчивавшихся прежде фонарями на углу, имеет высокий фонтан, перед которым был водоем уничтоженный в начале нынешнего столетия. Находящиеся у входа в нижнюю аллею, две громадных и сильно обезображенных статуи Марса и Минервы первоначально находились перед домом, по сторонам главного корпуса.

Главное здание представляется вполне самостоятельным, решенным вне зависимости от окружающих сооружений, как бы растворяющихся в нем и теряющихся для зрителя. В плане здание, собственно Пашкова дома, представляет вытянутый четырехугольник (приблизительно 3:2) с прямыми короткими галереями, заканчивающимися четырехугольными павильонами, в плане почти не выступающими из линии галлерей. Соединения с надворными корпусами, поставленные под прямым углом, как бы являющиеся продолжениями галлерей—более позднего происхождения, но всецело имитируют первоначальную галерею. Что здесь мы имеем дело



Дом Гашковых. Москва.
Paischkovs, Haus Moskau.

с пристройками, убеждает обследование мест соприкосновения этих частей с павильонами, не одинаковое в том и другом случае, срезающее угол в левом павильоне; подтверждением служит также и несовпадение планов правой и левой пристроек. Некоторая растянутость всего сооружения все же не сообщает плану бокового движения; глубинное преобладание главного корпуса прокладывает поперечную центральную ось.

Как можно заключать по самому плану, постройка складывается из трех массивов: большого центрального корпуса и двух боковых павильонов, соединяющихся с главным зданием посредством низких прямых галлерей. При любой точке зрения вся архитектурная концепция строится в виде оптической распластанной пирамиды, для организации которой опорными точками служат крайние скаты фронтонов в павильонах и вышка круглого тамбура на главном корпусе. Таким образом, в общем распределении масс достигнута полная координация художественного материала, создающая один неделимый, слитный образ.

Первоначально подход к зданию был лишь немногим шире, как это можно усмотреть по рисунку Делябарта и старым планам местности; повидимому, с самого начала постройка рассчитывалась преимущественно на ракурсные точки зрения, которые неизбежно создают более интенсивное движение. Энергично восходящему ритму здания в известной мере способствует его необычайно удачная постановка на круто сбегаящей возвышенности.

Главный корпус представляет четырехугольный массив, состоящий из трех этажей; четвертый, мезонинный, ныне уничтожен. Первый, являющийся как бы высоким цоколем для последующих, выступает из общего уровня стен и отличается массивным характером, усиливаемым горизонтальной рустовкой. Громадным окнам соответствует ряд полуциркульных пролетов, из которых центральный заключает дверь, выходящую на полукруглую террасу с баллюстрадой. Все арки пролетов имеют замки с масками львов, держащих в пасти венки; над ними рамки с угловыми напусками, заключающие подвесные гирляндочки. Рассматриваемая часть дает горизонтальное движение, подчеркиваемое карнизом, отрезающим ее от верха, который, как увидим, основан на ином принципе; горизонтальное движение получает

даже известную интенсивность благодаря тому, что галереи как бы вытекают из первого этажа и составляют непосредственное продолжение его, доведенное через павильоны до крайних границ здания; кроме того, мы имеем здесь оптически непрерывную аркаду из 25-ти пролетов.

Все остальные массы дворца построены по принципу движения вертикального или воображаемого наклонного. Обнаруженное же движение низа, создающее как бы основу оптического треугольника, тонко рассчитано именно на то, чтобы общее движение, благодаря паузе в галереях, не направлялось по всем вертикалям в небо, а распределялось бы по мысленным граням оптического треугольника.

Два верхних этажа главного корпуса воспринимаются как одно целое, будучи связаны между собою непрерывным чередованием пилястр, поставленных в промежутках между окнами; на длинных сторонах здания имеем по десяти, а на коротких по семи пилястр. Все они каннелированы глубокими желобками, венчаются композитными капителями и имеют базы рисунка, идентичного с домом Прозоровских. Окна второго этажа сильно вытянуты (3:1), под подоконниками имеют гирляндочки, сверху же под маленькими карнизиками с подвесными же гирляндочками находятся продолговатые рамки с рядом вертикальных ложек внутри, как над окнами второго этажа в доме Прозоровских, где этот мотив развит несколько шире. Затем следуют прерываемые пилястрами, опоясывающие все здание, горизонтальные тяги, из которых верхняя одного профиля с таковой же на доме Прозоровских. Как отдельные указанные формы, так и общий характер разрешения стены находит полную аналогию в модели Кремлевского дворца, где особенно интересно посмотреть правую сторону фасада главного корпуса, расчлененную ионическими пилястрами.

Верхние окна (2:1), обведенные легкими ободками с напусками на верхних углах, имеют только гирляндочки у подоконников и вверху, в виде сандриков. Ритм чередования пилястр с полосами пролетов осложняется в центрах длинных сторон выносными четырехколонными портиками. Дворовый фасад выглядит несколько сложнее уличного, благодаря тому, что здесь дан некоторый выступ соответственной части самого массива. По сторонам портиков, на уровне второго этажа как в том, так и в другом случае находим скульп-

турные фигуры. В XVIII в. уличный портик увенчивался сложным Пашковским гербом со скульптурами.

Над капителями колонн и пилястр проходит линия карниза, за которым лежит широкий пояс, занимающий существенное место в художественном организме здания. Здесь прежде открывался мезонинный этаж с низкими окошечками, заложенными и теперь выступающими как бы рамочками во фризе. Эти оконца чередуются с пышными тройными медальонами, приходящимися над капителями. Выше проходят горизонтальные тяги и второй карниз с фигурными кассетами, венчающий все здание. На крыше со всех сторон пробегает баллюстрадная решетка на столбиках, уставленных вазами. Этот мотив звучно заканчивает торжественную декорацию фасадов и смягчает переход к бельведеру, связывая его с окружающим воздушным пространством⁵².

Круглый деревянный оштукатуренный бельведер регулирует общее движение масс. Без него динамическая система памятника была бы существенно нарушена. Заступивший место старого, сгоревшего в 1812 г., он дает несколько иное разрешение в деталях, чем первоначальный. Колонны прежде отступали от ротонды, а не прилегали к стенкам, как теперь; ионические капители мало вяжутся с характером всего здания; первоначально они и были коринфскими. Обработка ампириного характера принадлежит целиком возобновителю бельведера. Таким образом, эта часть повторяет только общую идею и общие очертания первоначального сооружения⁵³.

Боковые галереи, как уже говорилось, продолжают обработку первого этажа главного корпуса. Возможно, что первоначально они состояли из открытых пролетов, которые потом обращены в окна. Над карнизами возведены столбики с решетками безобразного рисунка, сменившие старые баллюстрады. Сейчас галереи крыты на два ската. Первоначально же здесь были плоские террасы, на которые выходили двери со второго этажа. Через эти двери главный корпус по верху сообщался с павильонами.

Обращаясь к боковым павильонам, следует указать прежде всего на то, что они совершенно идентичны. Стороны, разделенные примерно по середине горизонтальными тягами, покрыты сплошной рустовкой. С уличного фасада четыре

ионических колонны с капителями из четырех волют с подвесками несут антаблемент, опоясывающий все фасады, с фризом, обработанным модульонами и розетками, совпадающими с таковыми же на доме Прозоровских. На боковых сторонах по две розетки заменены круглыми отверстиями. На других фасадах—та же обработка, лишь с заменой колонн пилястрами. Теперь эти стороны в нижних частях закрыты, за исключением боковой стены левого павильона. Рисунок колонн при ближайшем рассмотрении несколько удивляет. Колонна в верхней части дает оптически вогнутую линию, которая сообщает ей впечатление кривизны. Объяснить это обстоятельство деформацией, с которой вообще следует считаться, здесь, пожалуй, нельзя, так как это прослеживается на обоих павильонах и, что особенно примечательно, на воротах двора. Двускатное перекрытие павильонов не вполне отвечает первоначальному. Прежде были дополнительные поперечные покрытия боковых сторон в ширину выступов. Фронтоны лицевой стороны имеют тяжелые гурты и не очень стройный профиль. Поля их заполнены венками с гирляндами в большом масштабе, повторяющими мотив фриза в доме Прозоровских.

Ворота Пашкова дома являются, пожалуй, наиболее эффектным сооружением подобного рода в Москве. Сплошные стенки ограды, с ритмическим чередованием декоративных арок и двойных пилястр, неожиданно прерываются громадой ворот. Широкая арка проезда охвачена тяжелым массивом, выбрасывающим вперед с каждой стороны по две парных колонны, поставленных на низкие общие пьедесталы и дублированных на стене пилястрами. Ионические капители их снабжены волютами на четыре стороны и подвесками. Антаблемент, с сильно выдвинутым карнизом, в этих местах вырывается из главного течения и опирается на эти колонны. Боковые стороны обработаны пилястрами по одной с каждого края. Во всех случаях ионические капители имеют подвески, как в боковых павильонах главного дома. Проездная арка, украшенная в замке маской льва, держащего спускающуюся гирлянду, на внутренних сторонах имеет по две небольших тосканских колонки, доходящих до середины высоты пролета. Над венчающим карнизом в центре возвышается завершение в виде продолговатого четырехгранника, с резко подчеркнутым карнизом, на котором лежит еще

небольшой плоский четырехгранник с легким карнизом и четырьмя вазами по бокам. От нижнего четырехгранника на обе стороны расползаются широкие волюты, доходящие до крайней границы всего построения. Они не имеют никакой обработки, что подчеркивает значение центра, украшенного массивной рамой и с боков свешивающимися по прямой линии гирляндами.

Ворота, несмотря на классические французские орнаментации, охвачены совсем иным духом. Резкие карнизы, бросающие глубокую тень, выносы на фронтальной стороне антаблемента, выглядящие гигантскими раскреповками, волюты верха и, наконец, общее впечатление массивности говорят о еще неостывшем барочном ощущении художника.

При нашей привычке устанавливать для художественного памятника прототипы, мы начинаем искать что либо близкое и к Пашкову дому. В русской архитектуре это оказывается бесполезным. Здесь мы не находим ничего, могущего быть истолкованным, как генезис интересующего нас памятника. Из сходствующих памятников уже указывалось на дом Прозоровских и модель Кремлевского дворца. Аналогии эти, в границах названных памятников, могли бы быть прослежены детальнее. С этой точки зрения можно было бы развернуть целую сеть наблюдений и указать на ряд тождественных приемов и сходствующих элементов архитектуры, бесспорно свидетельствующих об одном художнике и в том, и другом случае.

В репертуаре русского XVIII в. имеются и еще некоторые произведения, сходные по методам оформления стеной плоскости с Пашковым домом. Возможно, что в дальнейшем удастся установить причастность и к ним Баженова.

В западном искусстве можно найти ряд сходных отдельных мотивов, но в целом здание нигде не повторяется. В. А. Гамбурцев—собиратель материалов, а отнюдь не историк искусства,—указывает на сходство Пашкова дома с генуэзским palazzo Turcia Doria (1590), повторяя сравнение пущенное в ход с «легкой руки» А. С. Хомякова⁵⁴. Однако, уже при первом взгляде на это произведение становится ясным все громадное различие между двумя сравниваемыми вещами. Некоторый повод к самому условному сопоставлению дают сплошной модульонный карниз и львиные маски над окнами первого этажа⁵⁵.

Немногим более близкую аналогию предложил Hautesoeur, усмотревший сходство Пашкова дома с боковым фасадом нового дворца в Сан Суси⁵⁶. Это произведение, конечно, могло быть знакомо Баженову, так как оно начало строиться за время его пребывания за границей (1763). Таких ни к чему не обязывающих аналогий, еще более близких, можно было бы привести немало. Укажем на схожий отчасти, по обработке стены коринфскими пилястрами и четырехколонному портику, palazzo Madama в Турине⁵⁷ и частично—боковые стороны Луврской колоннады Перро. Последнее упоминание затрагивает памятник, несомненно внимательно изучавшийся Баженовым.

Так или иначе нужно признать за автором Пашкова дома исключительную оригинальность и самостоятельность, а за его произведением—значение типологически единственного примера во всей европейской архитектуре.

ДОМ ПРОЗОРОВСКИХ

Полянка № 1

Точное время построения этого замечательного художественного памятника остается пока невыясненным. Участок, на котором он находится, в 1773 г. принадлежал аптекарю И. М. Вольфу, построившему в этом году новое двухэтажное здание аптеки. После 1793 г. владение переходит генерал-поручику кн. М. И. Прозоровскому (1754—1811), а, по смерти его, к вдове Татьяне Мих., урожденной кнж. Голицыной (1769—1840). Очевидно построение ныне существующего дома относится ко времени перехода владения к Прозоровским. В 1812 г. дом сильно пострадал от пожара; к концу 1814 г. он был уже в значительной части исправлен; окончательно он был отделан к 1822 г., когда сделаны пристройки. От Т. М. Прозоровской дом переходит к ее дочери Анне Ивановне, бывшей замужем за кн. Ю. И. Трубецким⁵⁸. В последнее время владельцем дома был известный московский коммерсант Л. С. Поляков. До революции здесь помещалась школа.

Уже издали дом Прозоровских бросается в глаза своим необычным и несколько неожиданным для Москвы видом какого то западно-европейского palazzo.



Дом Прозоровских. Москва.
Prozorovsky. Haus Moskau.



Дом Прозоровских. Москва.
Prozorovsky. Haus Moskau.

Внимательное изучение этого изысканного дворца, непонятно почему забытого и нигде даже не упоминаемого, приводит к твердому убеждению, что в нем мы имеем один из лучших памятников московской архитектуры XVIII в., произведение, которое отныне должно занять место в ряду chef d'oeuvre'ов нового русского зодчества.

Основной массив постройки возведен из обыкновенного кирпича на известковом растворе. Все здание одето сплошной штукатуркой. Цоколь полуторааршинной высоты выложен из белого камня. Пилястры, тяги, наличники окон и орнаментации—из штукатурной массы.

План представляет вытянутый четырехугольник, ориентированный по линии старой Козьмодемьянской улицы, с двумя умеренными выступами на двор по краям. Такое решение очень характерно для московской архитектуры XVIII в. и может быть прослежено на ряде памятников. Главный фасад обращен на улицу. Однако, и в дворовом фасаде обнаруживаем тончайшую отделку и великолепное пространственное разрешение по своему художественному результату, не уступающее главному фасаду.

С правой стороны к дому примыкает каменная пристройка с деревянным третьим этажем, возникшая уже во второй половине XIX в. (на плане Хотева 1852 г. ее еще нет), и бесполезно стремившаяся имитировать архитектурную композицию здания. Слева также вплотную придвинуто дворовое сооружение, закрывающее два этажа бокового фасада. Вторая постройка, по линии улицы Полянки, в настоящее время разломана и обнаружила попорченную ею стену памятника. Таким образом, с обеих сторон дом оказался сжатым, что, конечно, в значительной мере нарушило художественные расчеты, ибо здание мыслилось стоящим совершенно свободно и могущим предоставить зрителю угловую точку зрения на две расходящиеся стены. Кроме того фасад, выходящий на канал с громадным свободным пространством перед ним, имел значение, не уступающее главному фасаду, мало отличаясь от него и по художественному разрешению.

В настоящее время все эти многообразные зрительные комбинации, бесспорно строго обдуманые, сводятся к ограниченному количеству аспектов и то нарушенных в своей целостности. Вообще следует сказать, что здание находится

я состоянии разрушения. Помимо отмеченного бокового фасада, значительно пострадала дворовая сторона, где обвалились нижние части двух штукатурных пилястр, сильно испорчен карниз, сбиты розетки и т. д. Угол левого выступа был совершенно разрушен и лишь недавно заделан новым кирпичем.

Здание, воздвигнутое на обширных подвалах, трехэтажное с низким мезонином, продолжающим линию основных стен, но зрительно как бы отодвинутым назад выступающим карнизом. Разрешение фасада построено на принципе развертывания постепенно нарастающей декорации снизу вверх в горизонтальном и вертикальном направлениях. При прослеживании первого мы ясно намечаем три постепенно усложняющихся междуэтажных деления. Первая, очень скромная тяга сменяется широким поясом с выступающим карнизиком, под которым идет лента из вертикальных ложек с розетками над окнами, проходящим как раз на середине высоты всего здания (с мезонином), непосредственно над окнами второго этажа. Этот пояс подготавливает восприятие главного фриза. Последний, охватывающий широким поясом всю постройку, является, пожалуй, самой эффектной частью сооружения. Ему художником уделено значительное внимание. Фигурные модульоны отличаются исключительной изысканностью рисунка. Расположение их не простым последовательным рядом создает своеобразный и интересный ритм, построенный на следующем чередовании групп: 2—3—2—2—3—2. Каждая группа отделяется от другой орнаментальным венком с лентами; между модульонами, составляющими группу, помещены круглые розетки. Сильно выступающий и сложно профилированный карниз опирается на указанные модульоны, исполняющие одновременно роль кронштейнов.

Уже на крыше, несколько отступя от карниза, поднимаются низкие стенки мезонина, прорезанные маленькими продолговатыми окошечками. Этот прием надкарнизного этажа, почти не попадающийся в московской архитектуре, напоминает решения некоторых итальянских palazzo, а в еще большей мере французских сооружений XVII и первой половины XVIII веков.

Вертикальное движение дают окна, благодаря групповой разбивке и заполнению промежутков в центре лопатками

и продолговатыми впадинами. Наличники опять-таки постепенно усиливают декорацию, переходя от простой рамки первого этажа к рамке, дополненной гирляндочкой внизу и розеткой вверху во втором этаже, и, наконец, к обрамлению последнего пролета. Эти окна третьего этажа внизу имеют продолговатые рамочки, заполненные соединенными кружечками; сверху же даны сандрики с фигурными замками. Указанные течения заканчиваются соответствующими частями во фризе. Некоторый перевес вертикального движения над горизонтальным обуславливается пилястрами «колоссального ордера», проходящими по всему полю стен и связывающими все три этажа. Наряду с фризом, пилястры являются существенным моментом фасадной декорации. Они поставлены на невысокие пьедесталы, в свою очередь поддерживаемые выступами цоколя, глубоко каннелированы и увенчаны ионическими капителями с подвесками, сравнительно редкими в московской архитектуре. На каждой стороне по четыре пилястры, причем они отнесены к краям попарно, оставляя в центре свободное поле. Вместе с тем указанная разбивка модульонов связывает две внутренние пилястры в единую декорацию, отчеркивающую центр.

Главный фасад, не отличавшийся ничем от боковых, был выделен двумя добавочными окнами, которые помещены не в центре, а в промежутках пилястр, таким образом сплошь заполняя данное пространство. В боковой и задней сторонах пилястры заключают только по одному окну.

При рассмотрении главного фасада следует учитывать порчу первого этажа. Громадные пролеты, образующие окна от одной пилястры к другой, получены в результате полной растески бывших здесь старых пролетов. Не приходится, конечно, говорить о безобразящей вид всего здания вывеске и общей запущенности.

На обратном фасаде выступы обработаны пилястрами, подобными упомянутому. Окна украшены простыми наличниками. Пояс с ложками над окнами второго этажа и фриз повторяют соответствующие формы главного фасада. Средняя часть гораздо проще боковых. Кроме окон, с очень скромными обрамлениями, здесь мы не находим ничего больше. В верхнем этаже только два окна, в отличие от нижних, где их по три—это своего рода зрительная пауза, направленная к тому, чтобы укрепить в представлении зрителя значение

стены. В первом этаже окна отчасти заложены. Верхнее окно правого выступа—фальшивое.

Неудивительно, что, благодаря смене владельцев и последним бесхозяйственным годам в жизни дома, внутреннее расположение в значительной мере утерялось. Лучше всего сохранился третий этаж, с выходящим тремя окнами на улицу небольшим по площади залом (100 кв. арш.) и двумя комнатами по бокам. В них, за исключением правого апартамента, до сих пор можно видеть подвесные лепные карнизы из ряда четырехугольных кассет, с изящными рисунками амуров и орнаментов; к сожалению, эта декоративная обработка покрыта толстым слоем побелки, убившей тонкие очертания первоначальных линий. Карнизы следует приурочить ко времени послепожарной отделки дома, впервые изменившей внутреннее убранство. Окна, с подоконниками и откосами поблекшего искусственного мрамора, типичны для парадной комнатной обработки XVIII века. Из окон левого апартамента открывается великолепный вид на Кремль и стоящий как раз напротив Пашков дом, торжественно возносящийся на своем холме.

Как было уже сказано в начале, дом Прозоровских является совершенно исключительным по качеству памятником нового русского искусства.

Описанная система архитектурных расчленений создает необыкновенную законченность и уравновешенность массива. Каждое вертикальное движение вызывает реакцию горизонтали. В целом создается полная урегулированность динамического выражения памятника, дающая впечатление необыкновенной гармонии. Пластическое выражение стеной плоскости с массивными и насыщенными выступами, как бы вырастающими из тела здания, и ясно проступающее единство фасада, говорят за неостывшие еще проблески барочного мышления.

ДОМ ЮШКОВА

Мясницкая, 21.

Этот обширный дом, в XVIII в. несомненно выделявшийся среди московских сооружений, был построен Баженовым для И. И. Юшкова, известного московского богача и ори-

гинала, вероятно, в 80-х—90-х г.г. После смерти его блестящего строителя здание переходит наследникам Юшкова и постепенно ветшает.

Юшковский дом принадлежал к тем московским домам, с которыми молва связывала таинственные рассказы. «Народное суеверие, пишет старый историк, населило его даже злыми духами; было время, когда проходившие мимо дома Юшкова осеняли себя крестным знамением»⁵⁹. Рассказы о приведениях и призраках связывались с домом до самого последнего времени.

Открывшееся в Москве в 1838 г. Художественное Общество снимает в Юшковском доме квартиру для устройства рисовального класса, а в 1844 г. покупает дом в свою собственность за 35.000 руб. у комиссии учрежденной по долгам Юшкова⁶⁰. Запустелое здание было отстроено при ревностном содействии В. С. Добровольского. Внутренние помещения исправлены и расширены⁶¹. Несмотря на эти ремонты, первоначальный облик здания достаточно хорошо сохранился и уцелел до самого конца XIX века, когда были произведены капитальные переделки, искажившие как фасады, так и внутренние помещения. Лучше всего в смысле сохранности выглядит угол, смыкающий два уличных фасада.

Дом представляется исключительно интересным в плановом отношении. Одна сторона плана представляет прямоугольник, стороны которого заключают между собою полуротонду; с обратной стороны сделан не прямой угол, как бы следовало ожидать, а кривая, очевидно, давшая повод современникам называть дом «рогом изобилия».

Соответственно плановым расчленениям организованы и массивы, оформляющие пространство. 3-х этажные, очень простые фасады по Мясницкой и Юшкову переулку совершенно идентичны. Внимание зрителя сосредотачивается главным образом на обширной полуротонде, развернутой во всю высоту фасадов.

Низ полуротонды, рустованный, на протяжении двух этажей сильно искажен растеской оконных и дверных пролетов. С прежним состоянием его, как и остальных частей постройки, можно ознакомиться по фототипии конца прошлого столетия, по которой и дается дальнейшее описание. Возможно, что нижние двери появились уже в результате переделки, но окна второго этажа всецело сохранились

еще от первоначальной постройки; они отстоят на большом расстоянии одно от другого и над перемычками имеют радиальную рустовку, переходящую в горизонтальную при помощи слома линии желобка, что, как известно, является типичным приемом XVIII века. Первые два этажа полуротонды отделяются от верха горизонтальной тягой, в более упрощенном виде повторенной и над первым этажем. Стена двух верхних этажей полуротонды, разбитая двумя рядами оконных пролетов, сохранивших в настоящее время старые очертания, отодвинута назад, и перед ней выступом низа образована как бы терраса. Вынесенный же сильно вперед антаблемент, венчающий всю полуротонду, поддерживается колоннами, сообщающими главную выразительность зданию. Эти шесть громадных ионических колонн поставлены на простые четырехугольные пьедесталы и прорезают два этажа, связывая их и подчеркивая единство внутреннего пространства полуротонды, занятого двухсветным залом. Стволы колонн, как обычно, не каннелированы, капители нарисованы по рецептам Виньолы, что крайне типично для Баженова. Пропорции колонн близки к Царицынскому Храму Цереры. Пьедесталы колонн соединяются прорезной решеткой недавнего времени, до которой здесь была баллюстрада с обычными фигурными столбиками. Архитрав и чуть выступающий фриз оставлены совершенно плоскими. За то выдвинутый карниз наделен поясом сухариков. Судя по литографии начала XIX века⁶² с изображением Мясницкой улицы, полуротонда никогда не заканчивалась куполом, а была перекрыта по скату. В этом не совсем обычном приеме⁶³ заключается, по видимому, сознательный расчет создать как бы спаянный и единый скругленный угол, без акцентировки в охватываемом пространстве точки соприкосновения сторон.

Боковые стороны, как было уже сказано, вполне идентичны. В современном своем состоянии они очень искажены и пострадали значительно больше, чем описанная полуротонда; в особенности переделки коснулись фасада по Юшкову переулку, на котором пробиты громадные четырехугольные окна, совершенно обезличившие стену. По Мясницкой же все оконные пролеты сохранились и лишь верхние—удлинены до линии архитрава. Посмотрим фасад, выходящий на Мясницкую, как наиболее сохранившийся. Поле его, увенчанное в центре небольшим фронтоном, имеет под ним

незначительный выступ, который, судя по упоминавшейся литографии, имел две ионических пилястры. Углы здания также отмечены пилястрообразными выступами, образующими раскреповки на карнизе. В горизонтальном направлении фасад расчленен тягами, перекинутыми от полуротонды между тягой первого и второго этажей; вместо указанных выступов наблюдаем рустовку, как бы загнутую с боковых фасадов, которая передана последним ротондой. С этой рустовкой краев перекликается рустованное поле центра, обрамляющее два окна и вход. Над последним помещено полуциркульное окно, выше которого находился уничтоженный ныне балкончик на четырех консолях примитивных и угловатых форм, не вяжущихся с первоначальным замыслом; решетка его была уничтожена еще раньше. Оконные пролеты во всех четырех этажах проходят по одной оси; три из них заполняют центр под фронтоном, с обеих же сторон располагается еще по три окна. Только окна третьего этажа имеют обработку в виде маленьких и очень простых карнизиков, поставленных на некотором расстоянии от самого пролета; судя по их лаконичной форме и несколько неумеренной подчеркнутости, можно предполагать, что они появились во время переделки в сороковых годах. В остальных этажах обработка пролетов совсем отсутствует.

Обратный фасад, выходящий на двор, располагается по отрезку напряженной окружности и имеет характер барочности, создающийся самой кривизной массива. Обработка совершенно аналогичная обработке главного фасада. Здесь повторяются уже знакомые нам горизонтальные тяги, отношения пролетов к стене и их обработка. Окна верхнего этажа подверглись удлинению и в некоторых случаях растрескались. Фасад этот перебит в середине новой поперечной пристройкой.

Внутреннее расположение и отделка подверглись, разумеется, еще большему искажению, чем внешние стены. Здесь следы первоначального замысла почти окончательно стерты. Сохранились в основных разделах круглый зал и вестибюль.

Зал, занимающий в здании центральное место и на фасаде показанный выступом полуротонды, перекрыт купольным сводом с глубокими люнетами для верхних окон (в задней части люнеты не имеют пролетов).

Расстояние между ними не везде одинаковое, что обусловлено конструкцией и, повидимому, выходящим из соседней (задней) комнаты балконом. Зал поражает великолепно найденными отношениями и четким рисунком перекрытия с прорезами, напоминая отчасти верхний зал в Демидовском дворце Петровского-Алабина (арх. Казаков).

Вестибюль до сих пор сохранил великолепную колонную ротонду, занимающую центр помещения. Шесть колонн связаны между собою арочками и несут антаблемент. Капители колонн, ампирического рисунка, обработаны в более позднее время и должны реконструироваться, как тосканские, аналогично пилястре, сохранившейся на стене. Ротонда эта, дающая необычайно эффектно разрешенный *intérieur*, находит себе, пожалуй, единственную аналогию в вестибюле Кремлевского дворца, дошедшем до нас в модели*.

Остальные помещения Юшкова дома абсолютно неинтересны.

По сравнению с предыдущими памятниками Юшков дом выглядит гораздо строже и классичнее. И если в нем есть кое-что от предыдущей эпохи, то в общем впечатлении он связывается скорее с новым стилем, получившим ко времени его создания уже всеобщее распространение.

В заключение нельзя удержаться, чтобы не выразить искреннего сожаления по поводу порчи этого великолепного памятника XVIII века, в значительной степени происшедшей уже на наших глазах.

ЦЕРКОВЬ ВСЕХ СКОРБЯЩИХ РАДОСТИ

Б. Ордынка, 20.

Церковь Всех Скорбящих состоит из нескольких частей, из коих нас интересуют трапезная и колокольня⁶⁴. Обе эти постройки заложены в 1783 г. и осуществлялись на средства Афанасия Ивановича Долгова, по проекту Баженова. Архитектура их согласована между собой и явно отличается от ампирической ротонды, сменившей старый храм. Барочный дух еще явно проступает во многих

* Ротонда еще до конца XIX в. возглавляла цилиндрический рустованный пьедестал—цоколь, вокруг которого спускались две ветви парадной лестницы.

решениях и, переплетаясь с классическим характером, говорит о французском понимании архитектуры, что с особенной убедительностью сказывается в трапезной.

Трапезная в плане представляет обширный четырехугольник почти (квадрат) со скругленными углами. Несколько необычайным является здесь то, что в то время, как с западной стороны скругление непосредственно продолжает стену и ограничено выступающей скрещивающейся стеной, на востоке тот же прием применен как бы в обратном порядке, т. е. скругление начинается после отступа боковых стен. С северной и южной сторон примыкают колонные портики, заполняющие значительную площадь стен. Пролеты, при своей немногочисленности, играют существенную роль. Низ разбит четырехугольными большими проемами, а верх—круглыми, поставленными на той же оси, люкарнами в квадратных впадинах. Стороны имеют по три пролета (два окна и одна дверь), а в скругленных углах—по одному окну. Все окна, подобно люкарнам, помещены в углубленные филенки. Стена осложнена, кроме того, в верхней части тремя продольными гуртами, отчеркивающими как бы антаблемент строения и переходящими непосредственно в архитрав портиков.

Портики образованы выносом антаблемента, увенчанного фронтоном и поддерживаемого четырьмя колоннами. Внутренние колонны сдвинуты к боковым, и, таким образом, центральный промежуток с дверью несколько больше боковых. Колонны—ионические с фигурными базами, заключенными сейчас в железные футляры; они неканнелированы с заметным энтазисом стволов и крупными волкутами с подвесками. Антаблемент крайне прост; фриз, как и во всем здании, оставлен пустым. Карниз вынесен далеко вперед, поэтому и фронтон сильно выступает. Скрещивающиеся стороны имеют ряд постепенно углубляющихся линий, оставляющих сравнительно небольшое внутреннее поле, в представлении зрителя еще уменьшенное треугольной филенкой, обрамляющей круглое окно, помещенное в середине. Прием этот придал некоторую тяжеловесность, уже наблюдавшуюся во фронтонах боковых павильонов Пашкова дома.

Новое железное перекрытие, очевидно, повторяет первоначальное и соответствует конструкции здания.

Внутреннее помещение перекрыто системой крестовых сводов. Четыре монументальных пилона являются опорой этой сводчатой конструкции; они подразделяют внутреннее пространство на три продольно направленных части. Впрочем, впечатление резкой направленности пространства отсутствует. При входе обращает внимание простая колонная декорация, непосредственно примыкающая к стене.

Колокольня уже по своей круглой форме является редким примером для XVIII века и говорит об оригинальности своего творца⁶⁵. Она состоит из трех круглых цилиндров. Низ в виде высокой ротонды, задней стороной соединяющейся с трапезной, охвачен восемью ионическими колоннами, вполне схожими с колоннами рассмотренных портиков. Через промежуток даны полуциркульные пролеты внизу и круглые люкарны наверху, соответствующие таковым же в трапезной. С последней нижняя ротонда колокольни связана общим антаблементом.

Второй цилиндр разработан сложнее. Его восемь меньших по сравнению с низом неканнелированных колонн, поставленных на простые пьедесталы, имеют коринфские капители. Простенки двух типов; декоративные углубления с полуциркульными верхами и небольшие углубления над ними, скругленные с двух сторон, перемежаются с более крупными и углубленными арками, заключающими в верхней части круглые прорезы, а над ними полуциркульные прорезы, обрамленные выступающими гуртами. Верхние пролеты отделены от нижних, как и декоративные впадины, двумя горизонтальными гуртами, проходящими по всему цилиндру. Второй ярус заканчивается полным антаблементом, вполне тождественным с нижним.

Верхний цилиндр, меньшего размера чем предыдущий, разработан наиболее сложно. Колоннам предыдущего яруса отвечают коринфские пилястры. В узких простенках они заключают по две прямоугольных впадины одна над другой, в широких же—большие прорезные арки с обрамлениями; над арками подвесные доски, имеющие внизу клинообразный выступ, который врезается в виде замка в архивольт пролета. В западном и восточном простенках подвесные доски прорезаны круглыми отверстиями. Подножием верхнего яруса служит декоративная баллюстрада из фигурных балюсинок, являющаяся в то же время как бы завершением



Скорбященская церковь. Москва.
Gottesmutterkirche „Skorbjasenskaja“ in Moskau.

предыдущего цилиндра. На местах, где приходится базы пилястр, балясинки перебиваются четырехугольными каменными выступами, которые дают пилястрам твердую опору, а вместе с тем крепче связывают верх с низом. В антаблементе архитрав и фриз тождественны с предыдущими; карниз же имеет пояс подвесных модульонов. Вообще, верхний этаж придает всей колокольне известную нарядность.

Все ярусы перекрыты сферическими сводами. Над верхним сводом по стропильной конструкции сделано наружное покрытие в виде полусферы на выступающем основании. Все сооружение увенчивается фигурной главкой, выбрасывающей шпиль с яблоком, на котором утверждён крест.

Ц А Р И Ц Ы Н О

Эта знаменитая загородная резиденция XVIII ст. представляет из себя сложный конгломерат построек, принадлежащий в большинстве Баженову, а отчасти Казакову и его ученикам.

История Царицына, связанная с интересующими нас памятниками, начинается в 1775 году, т. е. с того момента, когда Екатерина II покупает усадьбу Черную Грязь (прежнее название) у кн. С. Д. Кантемира⁶⁶. Тотчас же после покупки Черная Грязь обстраивается легкими деревянными строениями, возводившимися, быть может, при участии Баженова. Через год эти временные постройки начинают заменяться новыми и приглашенный для этой цели Баженов уже в 1776 г. разрабатывает и заканчивает полный проект застройки Царицына и его перепланировки. К декабрю этого года относится огромный собственноручный Баженовский рисунок пером — панорамный вид Царицына, находящийся ныне в Историческом музее⁶⁷. На этом рисунке нанесены все строения, находимые нами сейчас и есть кое-что неосуществленное, а, может быть, разрушенное. Рисунок устанавливает принадлежность Баженову почти всех царицынских построек, дошедших до наших дней. Важнейшие моменты общей планировки уже запечатлены на этом рисунке. Под наблюдением заведующего дворцовыми постройками М. Измайлова начались обширные работы. В десятилетний промежуток был выстроен ряд зданий и почти закончен дворец.

В 1787 г. Екатерина II, посетивши Царицыно, приказала сломать дворец и начать новую стройку, которую она

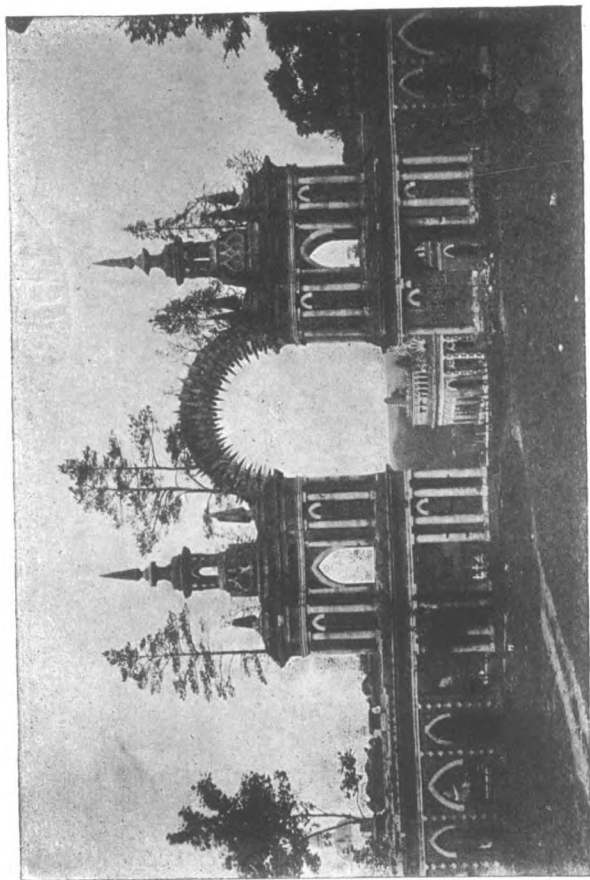
поручила Казакову. Вскоре царский каприз распространяется на всю вообще затею. Интерес к ней пропадает и ею перестают заниматься. Дворцовые сооружения и павильоны, отчасти даже не будучи закончены, начинают приходить в упадок, ветшать и разрушаться. Излагать историю постепенного разрушения Царицына нет надобности, поскольку она достаточно известна⁶⁸. Так или иначе, богатое Баженовское наследие доживает до наших дней и дает возможность с исчерпывающей полнотой изучать его псевдо-готические начинания, в которых, в последний раз вспыхнул дух умирающего барокко⁶⁹. Несомненно, что Царицынский ансамбль как в целом, так и в отдельных своих частях является наиболее интересным в репертуаре русской псевдо-готической архитектуры⁷⁰.

Д В О Р Е Ц

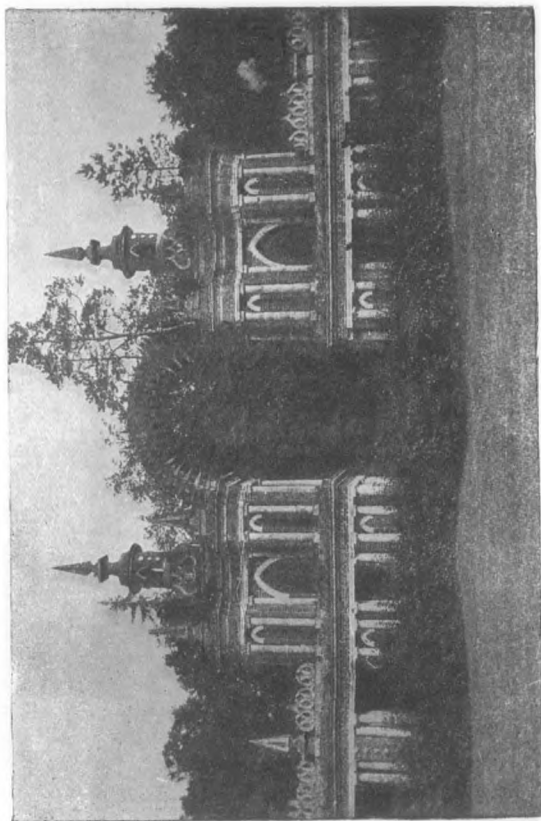
Царицынский дворец, начатый постройкой в 1776 г., а затем с 1788 г. перестраивавшийся Казаковым, представляет смешанную постройку, в которой доля участия Баженова гораздо значительнее, чем обычно принято думать. Трудно произвести полное разграничение Баженовских и Казаковских замыслов, но во всяком случае последний строитель целиком исходил из того, что делал его предшественник. Таким образом, композиция общих масс постройки в значительной степени определена Баженовым и только в вертикальных протяжениях решена Казаковым. Характер «готической» декорации принадлежит, очевидно, Казакову, но весьма близко сходствует с тем, что делал его предшественник и бывший начальник.

Что осталось от фактической постройки Баженова? С несомненностью можно утверждать, что цоколь сооружения, сложенный из громадных гранитных глыб, первоначальный. С большой вероятностью можно допустить предположение, что и нижние части кирпичных стен также уцелели от прежней постройки.

Во всяком случае план дворца мы можем без всякого сомнения рассматривать, как создание Баженова. План этот представляет собою исключительное в истории русской архитектуры явление. Он состоит из двух больших квадратов, ограниченных по углам восьмигранными башнями;



Хлебные вьрога. Царицыно.
Tor in Zarizino, „Erottor“ genannt.



Хлебные ворота, Царицыно.
Thor in Zarizino, genannt „Brotthor“.

квадраты соединяются между собою сравнительно узким корпусом, образующим центральную часть здания. «Генеральный план строению в селе Царицыне близь Москвы»⁷¹, снятый, очевидно, с натуры перед началом Казаковских переделок, позволяет познакомиться с первоначальными внутренними расчленениями дворца, намеченными Баженовым. Соединяющий квадраты центральный рукав состоит из вестибюля и двух одинаковых зал по сторонам его. Квадраты имеют идентичное разрешение и разбиты на ряд мелких помещений, из которых выделяются два обширных апартамента, занимающих центральное место в этих частях плана. Восьмигранные башни, ограничивающие углы на внутренних сторонах, имеют полукруглые выгибы, характерные для Баженовских планов. В распределение внутренних помещений дворца, дошедшего до нашего времени, Казаковым были внесены некоторые мелкие изменения.

Х Л Е Б Н Ы Й Д О М .

Здание это предназначалось для кухни и, очевидно, дворцовой прислуги. Сооружение, соединенное с дворцом оградой, представляет обширный четырехугольник с внутренним двором. Поражает прежде всего масштаб этой служебной постройки; внешняя сторона квадрата равна приблизительно 25 сажням. Внутренний двор по сторонам имеет 9 сажен. Наружные углы квадрата скруглены, что придает большее единство всему массиву, связывая его в восприятии зрителя с угловых точек зрения. В сложном расчленении внутренности здания небольшими проходными камерами по диагоналям квадрата намечен крест, в четырех промежутках которого дана приблизительно одинаковая разбивка помещений в два ряда. Интересны комнаты со срезанными и скругленными углами, типичные для Баженова. Массив здания широким и намеренно акцентированным карнизом расчленен на два этажа. Крыша в настоящее время отсутствует⁷². В первом этаже имеем стрельчатые пролеты окон и круглые люкарны, заключенные в одну общую впадину по каждой вертикали. Во втором этаже по осям во впадинах же повешены высокие окна сложного рисунка, имеющие как бы трехлопастные завершения и разделенные посредине двойными колонками. В первом этаже,

на стороне обращенной ко дворцу, в середине фасада устроена декорация из двух рустованных колонн с полным антаблементом, над которым перекинут архивольт с декоративным заполнением. В промежутке между колоннами—круг, в котором изображение двух хлебов, давших, повидимому, наименование всему зданию. Центр второго этажа над описанной декорацией занят фальшивым окном, в обработке не отличающимся от смежных, но выделенным лопатками с горизонтальными полосками по сторонам. Такие же лопатки в обоих этажах помещены через три окна от центра в обе стороны, заключая в промежутке длинные впадины со стрельчатыми белокаменными арочками. Еще через два окна повторен тот же самый прием, заключающий прямые стены и подчеркивающий закругления углов. Благодаря скату почвы, восточный фасад значительно выше западного; низ здесь ничем не обработан и представляет как бы обнаженный высокий фундамент ⁷³.

Ажурная резьба под первым и вторым карнизом сообщает всему зданию орнаментальность, повышаемую раздробленными лопатками, завершениями верхних окон и общей двухцветностью, выделяющей декоративные части на красном фоне.

Внутренние помещения не сохранили отделки, будучи в настоящее время совершенно запущены. Все комнаты низа перекрыты сводами различных форм, придающими зданию особую монументальность и массивность, свойственную барокко.

Внутренний двор представляет небольшой квадрат со скошенными углами. Въезд устроен с южной стороны. Стены, ограничивающие пространство двора, не имеют орнаментаций и расчленены лишь стрельчатыми пролетами.

ГАЛЛЕРЕЯ ДВОРЦА

Монументальная галлерея с проездной аркой соединяет дворец с Хлебным домом. Это одно из наиболее стройных и причудливых сооружений Баженовского Царицына ⁷⁴. С наружной стороны галлерея с центральным массивом и горизонтально протянутыми рукавами украшена колоннами, которые сгруппированы по сторонам пролетов и резко выделяются на красном фоне, с вкрапленными в него белыми розетками. С обратной стороны даны стрельчатые пролеты, в верхней

части обрамленные белокаменными архивольтами. Пролеты несут тяжелую нагрузку верха с плоской крышей. При общей разрушенности надкарнизные украшения в большинстве исчезли. Прежде же вся галерея завершалась пирамидками, между которыми помещались переплетающиеся орнаментальные кокошники.

Внутри галерея имеет сквозной проход, который, вероятно, предполагали использовать для сообщения дворца со служебным корпусом, хотя сооружение по преимуществу имеет декоративный характер. В середине галереи, занимая приблизительно одну третью часть ее, воздвигнута импозантная высокая арка. Два крайних пролета галереи служат для нее постаментом, отмеченным колонками с обратной стороны. Низ почти буквально повторен во втором ярусе, увенчанном круглыми башенками с каждой стороны, завершающимися в свою очередь остроконечными пирамидками. Углы верхних пилонов отмечены такими же пирамидками. Оба массива связаны воедино полуциркульной, извернувшейся словно гигантская гусеница, аркой, с каменными колючками, торчащими в обе стороны. В русской архитектуре это единственный пример перекрытия пролета аркой в виде свободной дуги, не имеющей никаких выше лежащих частей.

Комбинация арки, двух башенок и пирамидок создает сложное и причудливое пространственное разрешение верха, равного которому мы не знаем.

Весь памятник охвачен интенсивным движением; последнее однако не устремляется резко на периферию, а сохраняет связь с материальным остовом сооружения. Колючая арка служит как бы лигатурой, переводящей движение из одного массива в другой и не дающей ему сосредоточиться в вертикальном направлении.

Галерея задумана не изолированным произведением, а лишь частью архитектурного комплекса, в состав которого непосредственно входят дворец с одной стороны и Хлебный дом с другой. Служа превосходным декоративным соединением названных зданий, она должна восприниматься, как отдельный член художественного ансамбля.

Галерея находится в состоянии сильного разрушения. Белокаменные части и целые колонки безжалостно разбираются, и декоративный убор памятника с каждым годом сокращается.

ОПЕРНЫЙ ДОМ

Здание это представляет собой длинный четырехугольный корпус, к которому примыкает менее протяженный четырехугольник, образующий громадный выступ здания в сторону обрыва. В первом четырехугольнике по одной линии расположены три зала, из которых обширный центральный предназначен, очевидно, для театральных представлений. Эти помещения перекрыты сложными сводами, создающими большой декоративный эффект. Второй четырехугольник разбит на 12 разной величины помещений, назначение которых сейчас трудно выяснить. Отделка этих комнат, как и центральных помещений, не сохранилась. По описи 1825 года мы знаем, что в нем было «печей из поливных изразцов больших 6, меньших 4»⁷⁵.

Наружная архитектура с двухцветной поверхностью стен сохранилась довольно хорошо, и здание находится в более удовлетворительном состоянии, чем другие постройки Царицына. Главный корпус имеет два ряда окон и деление массива карнизом, проходящим ровно посередине. Это не отвечает внутренности, где имеем единое пространство. Низ разделяется многочисленными лопатками, с продольными белокаменными полосками и громадными стрельчатыми пролетами, идущими от самой земли. Арки, имеющие посередине пролета колонку, выбрасывающую дугообразные отрезки, пересекающие главную стрелку и создающие как бы две арочки на краях, перемежаются с более узкими и ничем незаполненными пролетами; это устанавливает интересный и неутомительный ритм, а также создает более богатое впечатление фасада. На боковых сторонах всего три пролета, из коих средний, полуциркулярный, служит входом. Второй этаж, как и в Хлебном доме, выглядит значительно легче и включает главное декоративное убранство. Здесь чередуются «трехлопастные» окна двух типов—двойные и ординарные. В междуоконных промежутках помещены любопытные украшения, представляющие нечто вроде суживающихся кверху пилястр с кронштейнами и двойными завершениями; внутри они имеют дробную кирпичную разработку. Над окнами длинным поясом располагаются отдельные белокаменные кружки и квадраты, в зрительном восприятии сливающиеся с мелко орнаментальным модульонным поясом карниза.

Углы верхнего этажа обработаны связками из трех тонких колонок.

Здание имеет надкарнизные части. На фасаде, обращенном к дворцовой площади, устроена в центре декоративная стенка, нечто вроде фигурного аттика; на коротких же сторонах, образуя как бы уступчатый фронтон, вписаны два замечательных по своей графичности и остроте двуглавых императорских орла.

Четыреугольный выступ в сторону обрыва имеет ту же обработку и расчленения, что и описанный корпус. Несколько отличны здесь надкарнизные вышки.

ПЕРВЫЙ КАВАЛЕРСКИЙ КОРПУС

Среди зданий, предназначенных для свиты и дворцового штата, первое представляет небольшую построечку, спланированную в виде прямого угла. На внутренней стороне, являющейся главным фасадом здания, угол срезан порталом, украшающим вход. Портал этот является центральной декорацией здания; он состоит из четырех колонн, по две с каждой стороны, несущих полный антаблемент, украшенный своеобразным фронтоном. Колонны с тосканскими капителями имеют по четыре продольных жгута во всю длину ствола. Эти жгуты внесены сюда с намерением уничтожить представление о классическом ордере, который во всем строе колонны выражается достаточно ясно. Изломанный фронтон с «выгрызенной» верхушкой заполнен орнаментациями, а в нижней части полуциркульной дугой с лепестками расположенными лучеобразно. Он вносит момент известной причудливости и неожиданности. Опоясывающий здание карниз имеет своеобразные парные модульоны в междуоконных промежутках. Стены обработаны очень просто; полуциркульные окна сверху обрамлены лишь белокаменными архивольтами, подчеркивающими стрельчатость пролетов. Этот домик, художественный эффект которого сосредотачивается в центре, при всей необычности декорации последнего, восхищает своей пропорциональностью, замечательной согласованностью частей и свежестью художественного замысла ⁷⁶.

ВТОРОЙ КАВАЛЕРСКИЙ КОРПУС

В плане здание представляет равносторонний восьмигранник 15 саженей в поперечнике, заключающий в середине

круглый зал с нишами, к которому сходятся помещения, придающие плану вид креста с диагоналями. В промежутках образуются треугольные проходные камеры, соединяющиеся с главными комнатами. План, таким образом, представляет удивительно четкую и красивую фигуру, из орнаментальных свойств которой, без сомнения, и исходил строитель. Что практические соображения играли весьма малую роль, убеждают угольные отрезки внутренних помещений, которые не могли быть использованы. Внутренняя отделка, видимо, никогда не была закончена. Об этом говорят невынутые кружала в люкарнах окон, так и оставшиеся со времени постройки. Фасадные же решения, несмотря на некоторые разрушения мелких частей украшения, могут быть прослежены полностью. На концах внутреннего креста, снаружи выдвинуты четырехколонные портики, благодаря чему заполненные стороны восьмигранника чередуются со свободными. Колонны, как в предыдущем здании, имеют продольные жгуты, в данном случае разбитые на отдельные отрезки горизонтальными плоскими перехватами, придающими колонне еще большую своеобразность.

Над карнизом, протянутым по всем стенам, все здание охвачено прорезной аркатурой из стрельчатых арок, перемежающихся с маленькими колонками. Сверху эта аркатура украшена еще пирамидками и шарами, придающими сооружению как бы зазубренный контур⁷¹. У портиков аркатура в двух случаях выдвинута вперед, с заполнением центра громадным прорезным и орнаментированным кокошником с сильным подвышением, в двух же других случаях вытеснена окончательно своеобразными высокими фронтонами с центральной декоративной аркой и волютами, которые напоминают уже встречавшиеся в предыдущей постройке. Портики с описанными завершениями поражают неожиданностью и богатством фантазии. Особенно запечатлеваются своей исключительностью кокошники с причудливой белокаменной резьбой. Основной массив здания во всю его высоту прорезан стрельчатыми пролетами с архивольтами во впадинах. Окна между колоннами портиков этого корпуса, напоминающие пролеты верхнего этажа Хлебного дома, не имеют делящей пополам колонки. Грани с прорезками и перемежающие их отрезки ствола разрешены с намеренным контрастом.

Все здание, с его изысканной декорацией и сложной резь-

бой, выглядит архитектурно-декоративной игрушкой, выражением совершенно абстрактной архитектурной мысли.

ТРЕТИЙ КАВАЛЕРСКИЙ КОРПУС

Здание прежде всего заинтересовывает своим сложным и необычайно удачно разрешенным планом. В квадрат со скругленными углами вписана ротонда, наполовину выходящая наружу⁷⁸. Круглый зал соединяется с двумя квадратными и двумя овальными комнатами, между которыми устроено еще три удлиненных камеры. Зал перекрыт низким сводом. Остальные комнаты и переходы между ними также сводчатые, что указывает на связь строителя с предшествующей эпохой⁷⁹.

Общий прием разрешения стеной плоскости сходствует с предыдущим зданием. Низ имеет ряд пролетов во впадинах, более высоких, чем во втором корпусе и заполненных в верхней части кирпичной орнаментацией. Над карнизом же возведена аркатура, весьма близкая к аркатуре второго корпуса и отличающаяся от последней тем, что пирамидки и шары здесь отсутствуют. На прямом фасаде, обращенном к обрыву, в центре непосредственно над аркатурой помещен сравнительно небольшой килевидный кокошник с белокаменной орнаментацией внутри, являющийся варьированным изложением уже знакомого нам мотива. Фриз основного массива украшен фигурными модульонами, чередующимися с четырехугольными вставками. В смысле фасадных решений произведение это следует признать значительно уступающим предыдущим. Здесь не достигнуто той слитности и неразрывности частей, как бы вырастающих одна из другой, которая наблюдается в рассмотренных ранее сооружениях. Будучи поставлено на значительной возвышенности, здание рассчитано отчасти на восприятие издалека, как кусок открывающейся с под'езда панорамы.

ЧЕТВЕРТЫЙ КАВАЛЕРСКИЙ КОРПУС

Небольшое здание этого корпуса в плане определяется обширным полуциркулем, заключающим в себе овальный зал примыкающий к узкому четырехугольнику с тремя внутренними помещениями. Для этих последних намечались

различные геометрические формы: круг, квадрат и четырехугольник со скругленными углами. Такое сопоставление, разнообразных по своему характеру и не повторяющихся пространств, типично для Баженова. В настоящее время внутренние стены не сохранились, почему намечавшиеся пространственные членения отсутствуют. Перекрытия также не уцелели; таким образом, мы имеем только как бы остов здания. Стены разбиты полуцикульными пролетами с высокими декоративными стрелками с двумя отрезками дуг внутри, как в Оперном доме; там только аналогичный прием был применен в фактическом пролете. Над декоративными обводами окон тянется по всему фасаду подкарнизный пояс из полуциркульных арок, заключающий овальные вставки. Боковые стороны и полуцикуль обработаны проще. На главном фасаде воздвигнут аттик. Боковые стороны его имеют мелкие колонки, середина же занята вытянутыми ромбовидными и овальными рамками, над которыми возвышается вензель Е в эллипсисе, разбрасывающем на все стороны длинные лучи. Часть эта по смыслу соответствует орлам Оперного дома и также удачно выполняет возложенную на нее роль неожиданного и полного оригинальности увенчания декорации. Пирамидки, как бы продолжавшие аттик в обе стороны и повышавшие впечатление орнаментальности, в настоящее время почти уничтожены⁸⁰.

ФИГУРНЫЙ МОСТ

Мост, именующийся уже с давнего времени «фигурным», представляет собою широкую арку, перекинутую через дорогу. Массив с аркой под замком стиснут башнями, по две с каждой стороны. Полукруглые в нижней своей части, башни эти переходят выше в полувосьмигранники, имея, таким образом, каждая по шести углов. Верхняя часть башен широкими арками открыта внутрь, а стрельчатыми окнами, над которыми помещены еще круглые вырезы,— наружу. Башни завершаются двугорбыми зубцами, заимствованными несомненно из кремлевских стен. Между башнями заключен проезд, огражденный с обеих сторон тяжелой стрельчатой аркадой под карнизом, с массивными пилястрами внутри и графичными колонками снаружи. В двух централь-

ных простенках колонки сдвоены и увенчаны украшенными капителями, в то время как в остальных—капителями совершенно плоскими. Верхнее поле стен над аркой разработано мелкими ромбовидными выпусками обтесанного кирпича. На этом фоне резко выделяются белокаменные кружки и два креста по сторонам с прорезами в центре. С левой стороны моста (от под'езда) устроен рукав из двух каменных стенок, служащий в'ездом на самый мост. Три башенки—две четырехгранные по краям и одна круглая в центре—вырисовываются с каждой стороны, постепенно подготавливая восприятие больших башен моста (к последним с этой стороны примыкают суживающиеся вверху пилястры в виде половинных обелисков).

Фигурный мост для русской архитектуры интересен в том отношении, что он явился в известной мере прототипом тех декоративных парковых мостов, которые в большом количестве появились у нас вместе с английскими садами.

МОСТ ЧЕРЕЗ РЕЧКУ ⁸¹

Этот обширный мост представляет эффектное декоративное сооружение, могущее считаться одним из наиболее удачных произведений в этом роде. Средняя часть его построена на трех стрельчатых арках. Жгутовые обрамления арок, проходящие и внутри самых пролетов, длинные тройные полуколонны, образующие целые пучки, люкарны с лучистыми звездами, зигзагообразный пояс и белокаменные вставки создают красивую и насыщенную декорацию. Над парапетом проезда эта декорация завершается круглыми рустованными столбиками, которые как бы продолжают движение пучков колонн. Массив продолжается и в ту и в другую сторону, будучи прорезан в каждом случае тремя полуциркульными пролетами, двумя узкими и широким между ними с волнообразными декоративными лучами. Под'ем оврага срезает арки к краям. Парапеты боковых сторон перебиваются высокими острыми треугольниками. Самые парапеты к концам делают широкие выгибы, как бы раскрывая в'езд на мост. Несколько большие столбики, чем в центре, отличают собой крайнюю границу этого в'езда.

ФИГУРНЫЕ ВОРОТА

Ворота, также как и мосты, относятся к числу произведений чисто декоративного характера. Две башни сжимают стрельчатую арку со сложным каменным узором подвесной орнаментации, поддерживаемую высокими полуколоннами. Плоскости над аркой, в виде белых треугольников, заполнены вписанными в них летящими фигурами. Еще выше над карнизом помещен аттик, разбитый тройными полуколонками, перенесенными как будто с плоскости московского церковного фасада XVII века. Круглые башни в нижней своей части белокаменные, со стельчатыми пролетами и карнизами, увенчанными прилегающими к стене зубцами. Верхняя часть башен кирпичная, с круглыми люкарнами; завершениями служат острые стрелки, прилегающие к верхней части массивов. Прежде это декоративное убранство ворот дополнялось скульптурой. Опись 1825 года⁸³ указывает на существование здесь «Ваз четыре, собак две, купидонов два». Указать их место сейчас затруднительно.

«ХРАМ ЦЕРЕРЫ»

Круглая беседка, носящая еще название »Золотой сноп» или «Золотые колосья», является единственным Царицынским сооружением Баженова, выходящим из границ псевдоготицизма. Восемь стройных ионических колонн несут совершенно плоский широкий антаблемент с сильно вынесенным карнизом. Купольное завершение охватывается у основания деревянной баллюстрадой на столбиках, значительно поврежденной. На середине «кумполо» был «сноп жестяной раскрашен, колосья и протчия места вызолоченные», теперь окончательно уничтоженный. В отличие от рассмотренных, все сооружение выполнено из белого камня. На тумбе, находящейся внутри, стояла прежде статуя, очевидно, богини Цереры.

Беседка представляет, пожалуй, первый пример подобного рода садовых сооружений, широко привившихся позднее и встречаемых по всей России. Вместе с тем она по своей исключительной стройности и графической четкости является, быть может, самым совершенным образцом аналогичных сооружений, ставших затем неотъемлемым символом усадебной России.

ПРИМЕЧАНИЯ КО ВТОРОЙ ЧАСТИ

1. Считаю не лишним привести выписку из находящегося в нашем распоряжении и извлеченного из Сенатского архива в Ленинграде формулярного списка Комиссии Строения Нового Кремлевского Дворца, где о Баженове говорится следующее: „Хотя предки его были дворяне в Каширском уезде, но дед и отец сделались духовными из чего следовательно он и крестьян не имеет и ис того чина вышел. Вступил в Университет 755 г. Пожалован Правительствующим Сенатом в чин прапорщика и был в Академии Художеств 759. Произведен был Санкт-петербургской Академии Художеств адъюнктом 762. В настоящую службу вступил и пожалован имянным Ея Императорского Величества указом архитектором и артиллерии капитаном 766 ноября 23 дня. В походах и у дел против неприятеля не бывал, а послан был во французской город Париж в Королевскую Академию Художеств в которой учился очень прилежно, за что весьма похвален был от всей Академии и получил вместо золотой медали свидетельство. В 762 послан был в Италию и в Рим, где получил профессорство, почему имеет дипломы благородства флорентинской и Булонской академиев“.

2. Пролить свет на этот вопрос и вообще на первые годы Баженова может тщательный пересмотр дел „команды“ архитектора Ухтомского, хранящихся в 6. архиве Министерства Юстиции.

3. Здесь он женится на некоей Аграфене Лукиничне и обзаводится собственным домом, о чем свидетельствует указатель 1793 года: „Баженова В. И. архитектора [дом] в приходе Софии Премудрости Божия на берегу Москвы реки, 2 квартала № 253. 1 в 4 части“ (Указатель Москвы 1793, ч. 1 стр. 62). Под Москвой Баженову принадлежит село Стояново, о продаже которого он не раз публикует в Московских ведомостях. (Прим. ред).

4. Его воспроизведение см. А. Мартынов. Москва. Т. I. М. 1873, стр. 20.

5. Моск. ведомости 1775 г.

6. Рисунки выполнены пером и подписаны Казаковым. Всего их 4.

7. И. Забелин. Историческое описание Московского Ставропигиального Донского монастыря. Изд. П. М. 1893, стр. 42, 158.

8. О характере Баженовских „эскисов“ можно до некоторой степени судить по рисунку, очевидно, для барельефа, находящемуся в нашем собрании и в XVIII веке принадлежавшему Ф. В. Каржавину.

9. Русские достопамятности. Изд. А. Мартынова. Том IV. М. 1883, стр. 29.

10. Ibid.

11. „При этой реставрации (1802—03), пишет Бартнев, знаменитый архитектор Екатерининского времени В. Баженов, приделал к отводной стрельнице портал с колоннами коринфского ордена и две часовни (рис. 165) взамен древней“. (Московский Кремль в старину

и теперь. Т. I, стр. 146. Помимо воспроизведенного здесь чертежа, изображение ее находим на картине К. Рабуса, бывшей в Цветковской гал.

12. „Сто лет Голицынской больницы“.

13. См. указания в рукописях арх. Гамбурцева в Архиве Госуд. Исторического музея.

14. Архив Московск. Духовной Консистории. Дело 1829 г. № 859.

15. См. Архитектор А. Г. Григорьев. Казань, 1926, стр. 12—13.

16. Для частных заказчиков была даже установлена особая „такса“, о чем Баженов сообщал Управе Благочиния. „Особы желающие воспользоваться приобретенными им знаниями относительно до проектирования каких либо строений, могут быть уверены об точном и скором исполнении их требований. А для избежания всякого неудовольствия нужным почитает назначить платеж за таковые труды на следующем основании. Ежели проецируемое строение будет на двенадцати сажнях, то за план оногo и фасаду и часть профиля с переделкою того, ежели угодно будет до двух раз, требует он не более ста двадцати рублей, половинное число денег наперед; ежели же оное будет более двенадцати сажен, то за каждую свыше двенадцати, платить должно еще по десяти рублей“. (Русский Архив. 1899, № 4, стр. 536—537).

17. Подробное изучение проекта Кремлевского Дворца не вмещается в рамки настоящего исследования, так как это должно составить тему специальной работы. Здесь дается лишь предварительное описание этого памятника, никогда не останавливавшего внимания искусствоведов.

18. Помимо модели для реконструкции всего замысла, исключительно важным источником служат три чертежа—разрез и два фасада, а также четыре плана 1—4 этажей. Они являются копиями с подлинных чертежей Баженова, исполненными „титутлярным советником Томанским“. На плане первого этажа указано „на подлинном написано собственною Ея Импер. Велич. рукой тако: Быть по сему“. Чертежи были утверждены уже 31 января 1769 г. Все они хранятся в Политехническом музее.

19. Петров. Сборник матер. для ист. Акад. Худ. I, стр. 570.

20. Эти описания приводятся в статье Янчука (Журн. Мин. Нар. Пр. 1916, № 3, стр. 177—202).

21. Здесь снова можно говорить о сходстве с некоторыми замыслами Нефоржа. См. его *Recueil Élémentaire d'Architecture*.

22. Как известно, вся „затея“ построения грандиозного дворца была политическим маневром, имевшим целью внушить странам Европы мысль о наличии в России крупных денежных ресурсов в момент истощения войнами государственной казны (Прям. ред.).

✓ 23. Снегирев. Пам. Моск. Древност. СХI.

✓ 24. Такого мнения держался и весьма осведомленный по части всего касающегося XVIII в. П. Бартевев (Русск. Арх. 1907, I, 90).

25. Архитектурные памятники Москвы. Текст и ред. Бондаренко. В. II.—III. М. 1905, стр. 28.

26. Путеводитель по Москве под ред. И. П. Машкова. М. 1913, стр. 20.

27. Грабарь. История Русского искусства. Т. I, стр. 38.

28. Грабарь. Останкинский дворец (Старые годы, 1910, V—VI, стр. 31).

29. См. напр., Никольский, В. История русского искусства. М. 1915. Т. I, стр. 198. В новом издании „Истории русского искусства“ [Берлин. 1925, стр. 143] автор отказывается от беспорности утверждения. В издании *Russische Baukunst von A. Eliasberg. München—1922*, стр. 30] и др. находим категорические указания на Казакова.

30. Новицкий, А. История русского искусства. Т. II. М. 1903, стр. 70.

31. Предполагаемая атрибуция может быть доказана и без привлечения новых памятников, на анализе модели Кремлевского дворца

32. Наиболее подробным и чисто историческим является очерк Н. Янчука „Старое Ваганьково и дом бывший Пашкова“ (Историко-топографические справки) в книге: „Торжественное заседание в память гр. Н. П. Румянцева“. М. 1897, стр. 27—57. Предшествующая история владения излагается также И. Е. Забелиным. „Дом Московского Публичного и Румянцевского музеев“. (из втор. части Истор. гор. Москвы). Русский Архив 1904. кн. II, стр. 169—173. По Забелину выходит, что дом построен после 1782 г.

33. Как на единственное такое описание, можно указать на краткую характеристику, данную Б. Эдингом (Москва. Путеводитель под ред. Е. Звягинцева и др. М. 1915, стр. 347—49).

34. Сворцов, Н. А. Архив Моск. св. Синода. Материалы по Москве и Моск. епархии за XVIII в. Вып. II. М. 1914, стр. 48.

35. В этом году (1784) П. Е. Пашков получил к своему владению часть земли от упраздненной церкви Михаила Малеева (Торжеств. зас., стр. 44).

36. Сворцов. *Op. cit.*

37. Нам известны следующие старые изображения Пашкова дома: 1. Гравюра Дюрфеля, 2. Carmine. 3. Делабарта. 4. *Damame de Matgré*. 5. Фасад в альбоме Ком. строен. 1832. 6. Вид в Истории 4 гимназии. 7. Фотография Найденова 1886. 8. Литография Мартынова. 9. Обгорелый дом—гравюра Кларк. 10. Гравюра резцом Кларк. 11. Литография Бахмана.

38. Мартынов, А. Московская старина (Русский Архив 1878, V, стр. 215).

39. В таком виде изображен он на гр. Кларк'а. К 1819 г. здание было отчасти уже отстроено (Торжеств. засед., стр. 49).

40. Москва или исторический путеводитель по знаменитой столице госуд. Российск. ч. III. М. 1831, стр. 122.

41. Соколов, Д. Пятидесятилетие московской 4-й гимназии (1849—1899) М. 1899.

42. Пятидесятилетие Румянцевского музея в Москве. 1862—1912. М. 1913, стр. II.

43. *Ibid*, стр. 25—26.

44. Отчет Московского Румянцевского музея за 1873—1876 г.г. М. 1877.

45. Пятидесятилетие Румянцевского музея в Москве, стр. 27.

46. См. отчет за 1898—1900 г.г.

47. Отчет за 1903—06 г.г.

48. Торжеств. засед., стр. 45.

49. *Ich. Richter. Moskwa. Eine Skizze. Leipzig. 1799, s. 81—84.*

50. Какая-то низкая пристройка с этой стороны видна на гравюре Klark'a, изображающей обгоревшее здание

51. Пруды существовали еще в 50-х г.г. (См. Н. Сушков. Моск. Универ. Благор. пансион. М. 1858, стр. 52).

52. Этот момент был уже вполне справедливо отмечен Б. Н. Эдинггом. Op. cit, стр. 349.

53. После пожара 1812 г., когда Пашков дом пострадал; бельведер восстановлен заново по проекту арх. Бове. По словам Н. Ф. Федотова— бельведер надстраивал арх. Таманский (Гамбурцев).

54. Торжеств. заседание.

55. См. Ricci, C. Baukunst und dekorative Sculptur der Barockzeit in Italien (Bauformen-Bibliothek Band V) Stuttgart 1912, s. 118.

56. Hautecoeur, L. L'architecture classique à Saint-Petersbourg à la fin du XVIII s. Paris. 1912, p. 29.

57. Brinckmann. Baukunst. s. 126, abb. 137. (Handb. d. Kws.).

58. Приведенные сведения извлечены из дел б. Архива Мин. Юстиции; за сообщение их приносим глубокую благодарность Н. П. Чулкову.

59. Ю. Вишпер. История Училища Живописи, Ваяния и Зодчества. (Рукопись в библиотеке ВХУТЕМАСА).

60. Ibid.

61. Архив б. Уч. Жив. Ваян. и Зодч. №№ 29, 45, 46, 49, 71, 123, 142, 158.

62. Ее воспроизведения см. М. Пыляев. Старая Москва. СПб. 1891. Табл. при стр. 188 и Н. Матвеев. Москва и жизнь в ней накануне несчастия 1812 г. М. 1912, стр. 45.

63. Аналогичные по своей схеме с Юшковским домом московские дома: Шерметевых (Воздвиженка № 8) и Михалковых (Петровка № 5) имеют ротонды, завершенные куполом, в Шерметевском доме с сильно подчеркнутым барабаном.

64. Первоначальная церковь (каменная) построена вдовой Авдотьей Акинфиевой в 1683 году. Нынешняя ротонда построена архитектором О. И. Бове в 1832—36 г.г. и является отличным примером московского зрелого ампира. В Историческом музее имеется альбом с чертежами Бове, касающимися постройки Скорбященской ротонды и показывающий план старой церкви. При этих работах трапезная и колокольня остались в полной неприкосновенности и дошли до нас, если не считать ремонтов, в неизменном виде.

65. Круглая колокольня в русском XVIII в.—исключительное явление; нам известны только колокольня в Никольском-Гагарине Рузского уезда (1774) и с. Ракитном. Ближе всего к Скорбященской колокольне подходит колокольня церкви Спаса под Горой в Калуге (См. Лукомский. Памятники старинной архитектуры России, стр. 119).

66. Историю Черной Грязи см. Холмогоров, Исторические материалы о церквах и селах XVI-XVII ст.

67. Прежде хранился в собрании Оружейной Палаты. Его воспроизведение см. Згура. Старые русские архитекторы. М. 1923, таб. при стр. 3.

68. См. Бондаренко. Подмосковные дворцы XVIII века (Старые годы, 1911, № 3). Путеводитель по Царицыну. М. 1912. Подмосковные музеи. Вып. 6. М. 1925 и др.

69. Помимо Царицына и церкви в Знаменке Тамбовской губернии, Баженову принадлежал „готический“ дом в усадьбе Спасское Арзамасского уезда, Нижегородской губ., построенный им для помещика Бес-

сонова, что отмечалось в литературе (Г. Лукомский. Памятники старинной архитектуры России. СПб. 1916, стр. 44). За революцию постройки усадьбы разобраны и никаких материалов для суждения об этом памятнике мы не имеем. Фотографии его были на I Всероссийской Художественно-Архитектурной выставке (см. Каталог ее №№ 77—184), но неизвестно, где находятся в настоящее время. Весьма вероятно, что дворец Румянцова для Троицкого-Кайнарджин, от которого сохранился только чертеж в Музее Старой Москвы, был построен Баженовым. Это громадное четырехэтажное псевдо-готическое здание напоминает проект Царицынского дворца.

70. Подлинные чертежные материалы Баженова по Царицыну, за исключением упомянутого рисунка, отсутствуют. В 1799 г. 34 Баженовских чертежа были переправлены Казаковым в Академию Художеств (Петров. Сборник материалов для истории Академии Художеств. Т. I, стр. 383) и там неизвестно куда задевались.

71. Альбом арх. М. Казакова (Музей Старой Москвы).

72. На снимке начала нынешнего столетия можно еще видеть стропильную конструкцию (См. Бондаренко. Архитектурные памятники Москвы. Вып. II—III, таб. 67).

73. С южной стороны был устроен значительно позднее балкон на рельсах. Часть помещения в настоящее время приспособлена под жилье.

74. Указанное сооружение приписывалось по большей части Казакову (см. напр., Старые годы 1911, № 3). Однако, отсутствие соответствующих чертежей в Казаковском альбоме, посвященном Царицыну, связь с Хлебным домом и общий характер с бесспорностью устанавливают принадлежность его Баженову.

75. Забелин. Опыты изучения русских древностей и истории. Ч. II. М. 1873, стр. 345. Там же указывается, что „бывшая деревянная крыша от ветхости упала“.

76. В настоящее время здание это приспособлено под жилье и внутренние помещения отделаны совершенно заново.

77. Большинство их сбито за последние годы.

78. Основная схема плана не представляется, конечно, необычайной и часто встречается в садовых павильонах, но в России она, повидимому, применена впервые Баженовым. Прямых аналогий к рассмотренному плану и в позднейшей русской архитектуре не находим, так как Концертный зал Кваренги (1782) и др. дают лишь общую идею сопоставления четырехугольника с ротондой, решенную иными средствами.

79. Здание было до революции приспособлено под жилье, а потому комнаты имеют штукатурку и новые отделки. К выступу ротонды снаружи пристроен нелепый деревянный тамбур, сейчас наполовину разломанный.

80. Помимо описанных корпусов, Баженовым проектировались и возможно, что были начаты еще три, сохранившиеся на цитированном плане. По этому последнему можно вполне восстановить интересные планы этих построек, ни разу не повторяющиеся и всегда дающие новое разрешение.

81. Обычно называется мостом „через овраг“. Однако, в XVIII в. здесь была речка, соединяющаяся с прудом.

82. Забелин. *Op. cit.*, стр. 346.

ПРИЛОЖЕНИЯ

I

В ПОИСКАХ ДОЛГОВСКОГО ДОМА

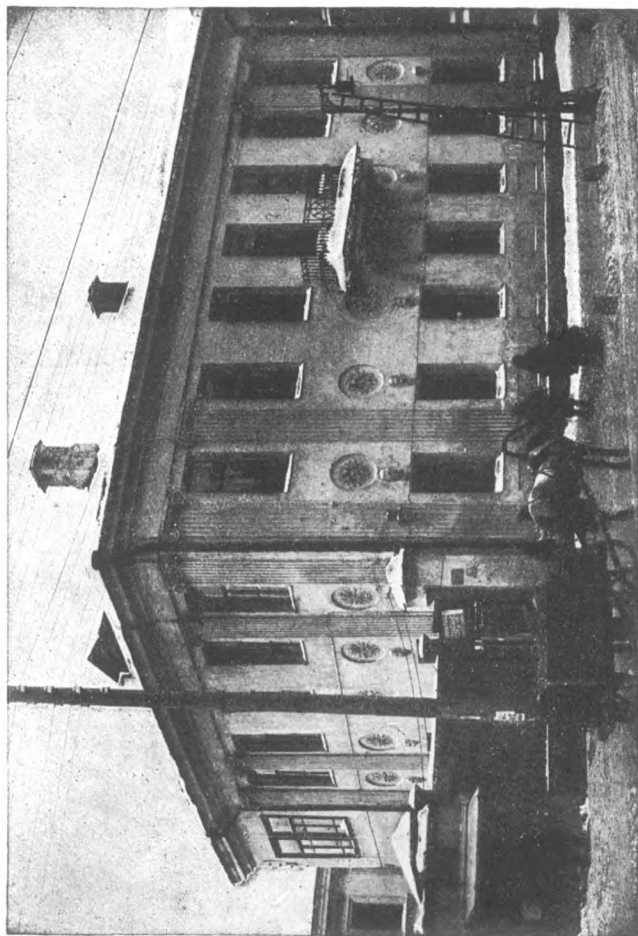
Снегирев в своем списке упоминает еще один дом, построенный Баженовым. Это—«Долгова на I Мещанской, недавно перестроенный»*. Долговское владение занимало современные №№ 18 и 20, на упомянутой улице. Под № 18 в настоящее время мы находим новую постройку; под № же 20 дом совершенно измененный с лицевого фасада, но задней стороной демонстрирующий простую архитектуру XVIII в. Этот фасад, также неоднократно подновлявшийся, уже в основе своей имеет столь упрощенное «дворовое» разрешение, что никаких данных для формального анализа здесь не находим. Казалось бы, что для нашего исследования поиски этого дома оказываются тщетными.

Но внимание всякого проходящего сюда прежде всего будет остановлено домом, находящимся рядом (№ 16,) представляющим интереснейшую постройку XVIII в. с явно Баженовскими чертами архитектуры. Не имея возможности без документов категорически настаивать на авторстве Баженова в указанном доме, попытаемся путем формального анализа обосновать высказанную мысль. Перед этим можно привести следующее предложение: не ошибься ли Снегирев и не назвал ли он вместо действительного Баженовского дома, соседний? Если он не знал лично владельцев, то мог, устанавливая последних, легко ошибиться на один дом. Снегирев мог и не назвать вовсе эту постройку, считая ее слишком малой или неинтересной. Наконец, он мог и не знать о принадлежности ее Баженову.

*) Портрет (рельефный) А. И. Долгова сохранился на мемориальной доске, вделанной в один из столбов ц. Лазаревского кладбища. (Прим. ред.).



Дом Долговых. Москва.
Dolgovs. Haus Moskau.



Дом Долговых. Москва.
Dolgows. Haus Moskau.

В плане дом в настоящее время представляет из себя растянутую букву П с короткими выступами. Эти выступы из дерева сделаны уже позднее и могут быть той перестройкой, о которой говорит Снегирев. Таким образом, первоначальный план—удлиненный четырехугольник. Главный фасад выходит непосредственно на улицу, левый—во двор, правый в значительной мере закрыт близко подступающим соседним строением. Дом построен из кирпича и сверху оштукатурен. Все орнаментации лепные. В настоящий момент архитектура сильно убивается однотонной желтой окраской (не так давно окраска была сплошной голубой).

Второй этаж довольно далеко отстоит от первого. Его окна выше нижних. Междуюконное пространство занимает ровно третью часть протяжения собственно стены от верха цоколя до архитрава. Здание вообще великолепно спропорционировано. Стенная плоскость в вертикальном направлении расчленяется пилястрами в высоту двух этажей—прием наиболее характерный для рассмотренных выше построек Баженова. Пилястры сгруппированы по две по краям здания, как в доме Прозоровских и заключают между собою по окну, оставляя, таким образом, в центральной части пять окон. Пилястры эти каннелированы с верха до низу семью желобками, как и в предшествующих произведениях, что очень оживляет всю архитектурную поверхность. Ионические капители превосходного и тончайшего рисунка соприкасаются с легкой линией, непосредственно лежащего на них плоского фриза. Они имели характерные отмеченные выше подвески, в большинстве обвалившиеся. Карниз из нескольких горизонтальных тяг и с поясом мелких зубчиков вынесен не слишком далеко вперед.

Центр главного фасада отмечен выносным балкончиком с ампирной решеткой, поддерживаемым четырьмя гнутыми консолями. В промежутке между последними заключен небольшой барельеф, сильно залитый краской. По сторонам балкончика, а также и между пилястрами, сделаны совершенно круглые впадины, заполненные орнаментальными лепными розетками. Над каждым окном первого этажа помещено, кроме того, по львиной голове, держащей в пасти гирляндочку, мотив сходный с подобным же в Пашковом доме. Этим, собственно, и исчерпывается убранство главного фасада.

Боковые, повторяя формы последнего, дают еще более простые решения. Здесь аналогичные пилястры, занимающие то же самое место и те же украшения. Наиболее же выделяющаяся часть—балкон отсутствует. Центральный промежуток короче на два окна. Кроме того, нижний этаж имеет меньшее количество окон. В данном случае совершенно правильно учитывалась могущая возникнуть однообразность последования воздушных пролетов. Стена со стороны двора в настоящее время лишена какой бы то ни было обработки. Вероятно, последняя (пилястры) была уничтожена при пристройке выступов.

Здание, несмотря на малые размеры, производит впечатление отличного художественного произведения. Нужно иметь ввиду все неблагоприятные моменты, влияющие на организацию зрительного образа—бессмысленную раскраску, утерю четкости рисунка отдельных элементов и скульптурных вставок, благодаря заливке и т. д. Все это безусловно понижает качество воздействия и тем самым подчеркивает мастерство замысла и выполнения.

Рассмотренный памятник с первого взгляда выдает свою французскую природу. Такое расчленение стен, их соотношения, наконец, абрис отдельных частей мог придумать только зодчий, находившийся в кругу художественных идей французской школы середины XVIII столетия. Именно таким художником и был, как мы знаем, Баженов.

II

ПСЕВДО-ГОТИЦИЗМ В МИХАЛКОВЕ

В равной мере интересными, с точек зрения и принципиально-исторической и непосредственно эстетической, выглядят псевдо-готические остатки известной когда-то, а позднее совершенно забытой, Панинской усадьбы Михалково, о которой уже упоминалось в соответствующей главе. Исследователь Баженова не может пройти мимо и не остановиться на этих памятниках¹.

Обширный и, по замечанию Щекатова (1805), «великолепно построенный» дом не уцелел; от него дошло лишь два боковых двухэтажных флигеля, сильно переделанных по фасаду. Зато достаточно хорошо сохранилась архитектурная рама *corps d'honneur*, с тремя парами монументальных башен по центральной оси и боковым сторонам, объединенных по полуциркулю стенками, двухэтажными корпусами и оградой. Композиция эта сохранилась не во всех своих частях; однако, реконструировать ее нетрудно. Наибольший интерес из фрагментов бывшего ансамбля представляют башни въездов, приводивших прежде к усадебному дому.

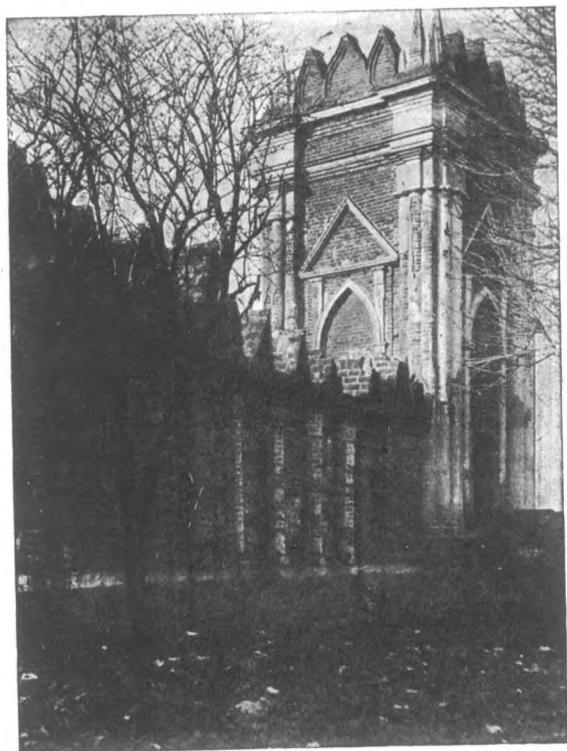
Башни главного въезда дают построение из нескольких восьмигранников, задуманное не без мысли о крепостной архитектуре. На широкий постамент поставлен восьмигранник низа, от которого опущены на постамент как бы низкие контрофорсы. Стены покрыты крупной рустовкой. Каждая грань в центре декорирована прямоугольной рамой с замком и штукатуренным полем внутри (вся же кирпичная кладка оставлена обнаженной). Сильно выступающий карниз, подчеркнутый зубчаткой, решительно влияет на силуэт сооружения. Переходом к верхней части служит распластаный восьмигранник под вторым карнизом. Верхний восьмигранник рустован и разбит ложными полуциркульными пролетами. Над верхним карнизом возвышаются двугорбые зубцы. Со стороны двора к дверям ведут низкие лестницы. Во внутренних помещениях имеются лестницы на верхние площадки. Любопытно отметить полное отсутствие «готических» форм. Если бы не зубцы, напоминающие древнюю Русь, Кремлевские стены, двухцветность,

¹ О Михалкове см. статью В. В. Згура в Сборнике Общества Изучения Русской Усадьбы. 1927. Вып. 1. (Прим. ред).

башни совсем не противоречили бы самому благонамеренному господствующему стилю.

В боковых в'ездах башни представляют рассчитанные на парное восприятие четырехугольные массивы, вздымающиеся компактным телом, устремляющим основные движения по вертикали. Углы, обработанные мощной связкой из шести полуколонн, тянущихся от самого цоколя и вверху несущих тяжелую нагрузку, являются главным выразителем динамической идеи памятника. Достаточно стремительное движение, развивающееся в нижней части, несколько задерживается в верхней. Стволы колонок упираются как бы в перевернутые пьедесталы, выбрасывающие горизонтальные тяги на поля фасадов и несущие раскреповки двух антаблементов—малого и большого над ним. Превозмогая эти части, движение выходит из них, утратив свою интенсивность, а поэтому пирамидки, поставленные на надкарнизный барьер, выглядят отдельными незначительными вспышками, не позволяющими зрению оторваться от материальных границ. Это противопоставление направляющих элементов наблюдается и на фронтальных сторонах фасадов, на края которых приходится по одной половине описанной угловой обработки. Декоративная стрельчатая арка усиливается в своем вертикальном движении треугольником, но все это смолкает вверху. Фасады завершаются тремя заимствованными из древне-русского зодчества килевидными кокошниками, создающими тяжелую нагрузку и воспринимаемыми горизонтально. Средние, более широкие кокошники украшены маленькими полумесяцами. Двухтонность башен—красное с белым—отвечает общему принципу стиля. Однако, декоративно-орнаментальные части в подавляющем количестве не белокаменные, а из обтесанного кирпича, сверху оштукатуренного. Внутренние пространства в рассмотренных памятниках существенного значения не имеют.

Ограда, соединяющая башни и корпус левой стороны, представляет сплошную массивную стенку с квадратными выступами кладки и широкими лопатками на внутренней стороне. Завершением ее служат треугольники и пять кокошников в середине над массивным карнизом. С двух сторон между декоративными арочными впадинами помещены полуколонны с фантастическими капителями, украшенными спи-



Башня ворот Михалково.
Torturm in Michalkovo.

ральными завитками. Снаружи стена имеет ряд массивных контрофоров, занимающих все ее протяжение.

Боковые корпуса, отчасти переделанные, важны для понимания общего смысла интересующих нас памятников. Прежде всего должна быть отмечена декоративная асимметрия, знаменующая желание уйти от требований господствующего стиля. Некоторые приемы прямо указывают на стремление приблизиться к русскому XVII в. Обработка углов тонкими полуколонками без баз и капителей напоминает известный прием архитектуры предшествующего столетия. Стрельчатые формы здесь почти отсутствуют; они даны только в поясе декоративных стрелок над карнизом первого этажа.

В парке необходимо отметить две идентичные круглые беседки (из них одна над пристанью). В них наблюдается стремление уйти от канонических ордеров, что сказывается в оригинальных полуколоннах, завершающихся, так же как боковые башни и в тяжелых обрамлениях пролетов. Увенчанные причудливыми вазами, а раньше имевшие и орнаментальные гурты по склону перекрытий, сейчас лишь частично сохранившиеся, эти прелестные беседки, по общему впечатлению, напоминают памятник Лизикрата в Афинах. Их следует причислить к удачным созданиям садовой архитектуры XVIII в. Несмотря на полное отсутствие «готических» элементов, беседки должны быть причислены к разряду псевдо-готтизма, т. к. последний в принципиальной своей основе определяется вовсе не остроконечными формами, а выхождением за пределы строгих ордеров.

Архитектурные памятники Михалкова прежде всего обращают наше внимание своим мастерством. Это не наивный пересказ плохо понятых художественных идей, так часто встречаемый в усадебном искусстве, и не провинциальное дерзание с негодными средствами. Перед нами законченные, великолепно продуманные и прорисованные вещи, дающие оригинальное и новое решение художественной задачи. Все это говорит за крупного художника. Своеобразность замысла, постоянное пользование древне-русскими мотивами и некоторые приемы позволяют заподозрить в авторстве Михалковских сооружений Баженова. Здесь следует указать на некоторое сходство въездных башен в верхней их части с соответствующей частью башен Царицынского Фигурного

моста. Время Михалковских сооружений приблизительно совпадает с постройкой упомянутого псевдо-готического ансамбля. Усадьба, принадлежавшая в XVIII в. П. И. Панину, строилась, как говорит его биограф, в подражание взятой им (в 1770 г.) крепости Бендеры. Полумесяцы боковых башен оправдывают отчасти это указание. Тогда сооружения падают на начало 70-х г. г. В это время Панин вышел в отставку и поселился в Москве. Он несомненно знал Баженова, и когда ему пришла мысль украсить свою усадьбу «готическими» сооружениями, то было вполне естественно обратиться к знаменитому зодчему, являвшемуся к тому же родоначальником этого направления в русском искусстве. Трудно назвать в данном случае другого художника.

Так или иначе, публикуемые памятники являются важным дополнением к репертуару псевдо-готической архитектуры XVIII века.

Aus der Bautätigkeit von Baženov. Probleme und Denkmäler.

Von V. Sgura.

Die Hauptaufgabe des vorliegenden Buches besteht nicht in einer monographischen Behandlung des berühmten russischen Baumeisters des XVIII J., Vassily Ivanovič Baženov (1737—1799), sondern vielmehr in der Vorführung der allgemeinen Stilprobleme der neueren russischen Architektur, die sich in Baženov's Werken kreuzen. Der Mangel an Vorarbeiten, sowohl archäologisch—kunsthistorischer, als auch stilkritischer Art, wurde vom Verfasser stets als störend empfunden.

In der Einleitung (S. 11—32) wird die Litteratur über Baženov besprochen, welche die allgemeine Entwicklung der Geschichte der russischen Baukunst widerspiegelt. Den ersten Versuchen, einzelne Tatsachen über den Meister zu fixieren, folgte die Periode des archäologischen Dilletantismus und daraufhin ein ästhetischer Retrospektivismus. Erst unsere Zeit fördert ernste kunsthistorische Studien. Die bevorstehende Hauptaufgabe ist die Stiluntersuchung.

Der erste Teil des Bandes beschäftigt sich ausschliesslich mit drei wichtigen Problemen des Stils der neuen russischen Architektur in ihrer historischen Entwicklung. Die Darstellung ist auf dem Begriffe des Zeitstils begründet, der als eine Erscheinung aufgefasst wird, welche die Grundzüge der Entwicklung der Weltkunst bestimmt. Das erste Kapitel (S. 33—78) handelt über die Grundzüge und den historischen Verlauf des Barock in Russland. Im XVIII J. herrscht in Russland ein Barockstil, der sich nur wenig von den abendländischen Vertretern desselben unterscheidet. Im Abendlande bildet sich das Barock schon in der zweiten Hälfte des XVI J. aus (Wölfflin) und erobert gegen 1600 ganz Europa. Es fragt sich nun: welcher Stil herrschte denn in Russland im XVII J. ? Die altrussischen Denkmäler weisen typische barocke Stilerscheinungen schon in der ersten Hälfte des XVII J. auf. Das XVII J. ist eben das Zeitalter des Barock auch in Russland, wo dieser Stil zwei

grosse Phasen erlebte. Die erste Phase zeichnet sich durch eine allgemeine malerische Auffassung der Baukunst aus, es herrscht eine spezifische Massivität, die Masse der Bauten ist fliessend, aber dicht, undurchdringlich und erdrückend. Alle Formen verbinden sich miteinander in eine abgeschlossene und intensive Bewegung. Wagerechte Bauglieder verstärken den Vertikalismus der Gebäude und stellen gleichzeitig damit das Gleichgewicht der Dimensionen wieder her. Ganz besonders bezeichnend ist die Assymetrie in der Komposition der Fassaden: das verleiht den Bauten den Charakter des Zufälligen, was ja für das Barock so typisch ist. In den vierziger Jahren des XVII J. hat sich die erste Phase des Barock in Russland vollkommen entwickelt, deren Blüte bezieht sich auf die fünfziger—sechziger Jahre. Ungefähr gegen die siebziger Jahre des XVII J. bildet sich die zweite Phase des Barock in Russland aus. Es entstehen ganz neue Prinzipien der Wandbehandlung. Der organisch-plastische Charakter der Masse weicht einer neuen Ornamentalität. In das formale System wird mehr Ordnung gebracht, es entsteht eine Vorliebe für Symmetrie und Gleichgewicht. Eine der auffallendsten Eigentümlichkeiten der vorhergehenden Zeit bestand darin, dass die Prinzipien des Barockstiles sich auf das Aeussere der Bauwerke beschränkten, so dass die Komposition des Innenraumes davon so gut wie unberührt blieb. In der zweiten Phase wächst die Bedeutung des Räumlichen. Die wichtigste Eigenart dieser zweiten Barockphase liegt aber darin, dass jetzt die «eigenartigen» altrussischen Formen, die vorher nur nach den Prinzipien des Barockstiles organisiert waren, den historischen Formen der Barockarchitektur immer mehr weichen, die aus der aberländischen Kunst stammen. Somit erscheint das Barock des XVIII J. bloss als dritte Phase desselben Stiles, der in Russland schon im Anfange des XVII J. aufkam. Die zweite Phase bereitete das russische Barock des XVIII J. vor: zwischen ihnen besteht ein allmählicher, ein sehr organischer Übergang. Die wichtigste Leistung der dritten Barockphase in Russland besteht darin, dass sie mit Hilfe des gesamten Systems der abendländischen Formen sich des Raumes bemächtigt. Die Innenräume sind von Dynamik durchdrungen: Emporen, Kuppelräume und Kreuzgewölbe werden reichlich verwandt; der Raum entfaltet sich frei in vertikaler Richtung, reichliches Licht fliesst durch die grossen Fenster-

öffnungen. Im Aeusseren herrscht ein «architektonisches Relief», das an Stelle der vorhergehenden ornamentalen Wandbehandlung tritt und der organischen Plastik der ersten Phase näher steht: vollentwickelte Säulenordnungen verleihen, zugleich mit den reichen Fensterumrahmungen, der Fassade ein lebhaft dynamisches Aussehen. Eine weitere Steigerung dieser Dynamik wird mittels gebogener, konvex-konkaver Fassadenwände erzielt, die mit der Vorliebe zu komplizierten Grundrissbildungen zusammenhängen. Ganz besonders reich entfalten sich prächtige Treppenanlagen. Erst in dieser Zeit entwickelt sich ein erhöhtes Interesse für das Problem des Ensemble; die Gartenkunst bekommt eine grosse Bedeutung. Es herrscht überall das Streben zu grandiosen Anlagen, die Architekten wollen durch effektvolle dekorativ-illusorische Mittel verblüffen. Die ersten Merkmale dieser dritten Barockphase sind schon gegen 1690 zu verspüren, sie herrscht im Laufe der ersten Hälfte des XVIII J. Die kurze Periode des Rokoko in Russland (sechziger Jahre des XVIII J.) schliesst den Barockstil ab. Das zweite Kapitel (S. 79 — 86) erforscht den russischen «Pseudogotizismus» der zweiten Hälfte des XVIII J. und gelangt zum Ergebniss, dass derselbe als letzter Ausklang des Barockstiles betrachtet werden muss. Besonders wichtig sind die deutlichen Berührungspunkte des Pseudogotizismus mit der ersten und zweiten Stilphase des Barock, mit der Architektur des XVII J. Der Pseudogotizismus erlebte in Russland zwei Entwicklungsstadien. Entstanden als eigenartiger Epigone des Barock, verwandelte er sich recht bald in einen romantischen Stil, mit bewusstem Gedanken an die Gotik. Kapitel drei (S. 87—106) handelt über den frühen Klassizismus. Es darf bei Betrachtung der russischen Baukunst der für dieselbe typische Konservatismus nicht vergessen werden. In der Provinz leben die Formen der ersten Barockphase bis Ende des XVIII J. weiter, diejenigen der letzten Phase dieses Stiles bis ins erste Viertel des XIX J. Dagegen treten in den Hauptstädten in den siebziger Jahren des XVIII J. deutlich die neuen Stilprinzipien der «klassischen» Baukunst auf, die ihrerseits auch mehrere Stilphasen in Russland erlebten. Die erste Phase gibt eine Weiterentwicklung der Ideen des frühklassischen Akademismus. Für die zweite Phase ist das palladianische Ideal bezeichnend (von der zweiten Hälfte der siebziger Jahre an bis zum Ende des XVIII J.). Der Empirestil des XIX J. ist nichts anderes, als eine dritte Entwicklungsphase des Klassizismus.

Der zweite Teil der Arbeit enthält eine kurze historische Übersicht (S.107—110) des Lebens und Schaffens von Baženov. Im vorliegenden Buche werden nur die Moskauer Bauten des Meisters besprochen. Erzogen in der Tradition der Moskauer Barockschule, reist Baženov ins Ausland und kehrt 1767 als fertiger Künstler auf lange Zeit nach Russland zurück. 1787 verlässt der Baumeister sein Staatsamt und arbeitet viel für Privatbesteller. Es werden im Folgenden (S.111—153) die Hauptwerke Baženov's stilkritisch beschrieben und gedeutet. Ganz besonders hervorragend ist sein Projekt eines kolossalen Schlosses im Moskauer Kreml, der die alten Gebäude in sich einschliessen sollte. Es hat sich Baženov's Modell im Moskauer Polytechnischen Museum erhalten. Verfassers Untersuchungen lassen keinen Zweifel, darüber dass auch das berühmte Gebäude des ehemaligen Rumjanzewsky Museum (jetzt Bibliothek Lenin) ein Werk Baženov's ist. Es werden weiterhin andere Bauten Moskaus, ausgeführt von Baženov, besprochen: das Haus der Prosorovsky (Poljanka, 1), des Juškov (Mjasnickaja, 21, heutzutage «Wchutein»), die Gottesmutterkirche (Bolšaja Ordinka, 20), so wie auch die pseudogotizisierende Schlossanlage in Zarizino (unw. von Moskau). Eine Beilage (S.154—160) enthält die Besprechung des Hauses № 16 auf der 1-ten Mešanskaja Strasse in Moskau und der Bauten auf dem Gute Michalkovo; alle diese Denkmäler werden dem Meister zugeschrieben.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От издателей	5
Предисловие	7
Историографическое введение в изучение Баженова	11

Часть I. Проблемы.

Проблема и историческая схема русского барокко:	
1-я фаза	33
2-я фаза	56
3-я фаза	70
Проблема русского псевдо-готицизма	79
Проблема раннего классицизма	87

Часть II. Памятники.

Историческая справка	107
Проект Кремлевского дворца	111
Пашков дом	116
Дом Прозоровских	126
Дом Юшкова	130
Церковь Всех Скорбящих радости	134
Царицыно	137

Приложения.

I. В поисках Долговского дома	154
II. Псевдо-готицизм в Михалкове	157
Aus der Bautätigkeit von V. I. Baženov. Probleme und Denkmäler	161

Обложка выполнена по рисунку Л. П. Харко и М. А. Ильина.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ.

Страница.	Строка.	Напечатано.	Следует читать:
13	6 снизу	St. Petersburg	St. Pétersbourg
14	2 снизу	петербургских	петербургских
17	5 снизу	розыскал	разыскал
24	8 сверху	искусным	искусным
25	7 сверху	предшествующих	предшествующих
26	5 снизу	exellent	excellent
26	6 снизу	l'Academie	l'Académie
29	4 снизу	Zum	Zur
45	6 снизу	обуславливается	обусловливается
50	13 сверху	расчитанной	рассчитанной
54	16 снизу	возростание	возрастание
65	1 снизу	постоянно	постоянно
65	3 снизу	окрайны	окраины
72	5 сверху	скрадывающимся	скрадывающийся
77	3 снизу	сущственной	существенной
87	1 снизу	встречаемы	встречаемые
87	13 снизу	полуторовековое	полуторавековое
89	9 сверху	153	152
97	6 снизу	жнвописности	живописности
98	25 сверху	Фиоровенте	Фиоравенти
98	11 снизу	Пмятники	Памятники
100	8 снизу	I. Hoffman	J. Hoffman
100	12 снизу	II I	II t.
103	4 снизу	1922	1912
108	4 сверху	вскольз	вскользь
108	12 снизу	поектированных	проектированных
111	2 сверху	Баженюва	Баженова
121	7 снизу	баллюстрадой	балюстрадой
131	12 сверху	Юшковским	Юшковском
133	13 сверху	уголоватых	угловатых
135	5 сверху	почти (квадрат)	(почти квадрат)
146	18 снизу	оргинальности	оригинальности
154	9 снизу	ошибься	ошибся
157	6 сверху	упомяналось	упоминалось
157	1 снизу	ряд.	ред.
157	16 снизу	контрофорсы	контрфорсы