

ВСЕСОЮЗНАЯ АКАДЕМИЯ АРХИТЕКТУРЫ

R $\frac{383}{92}$

ЕЖЕГОДНИК МУЗЕЯ АРХИТЕКТУРЫ

1

[1936]

Под редакцией проф. А. И. Некрасова

ИЗДАТЕЛЬСТВО ВСЕСОЮЗНОЙ АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ

19 — МОСКВА — 37



34-33415

ПРЕДИСЛОВИЕ

Музей архитектуры, входящий в состав Всесоюзной академии архитектуры, существует лишь два года. Это время было поглощено сложными вопросами организационного порядка, разрешением насущных и совершенно новых проблем методологии и методики архитектурного музея, накоплением материала.

Однако истекший академический год (1 сентября 1935 г. — 1 июля 1936 г.) ознаменовался развертыванием и основной работы музея — экспозиционной.

Помимо организации ряда специальных выставок, музей приступил к созданию постоянной экспозиции, поставив себе при этом задачей — показать прежде всего лучшие архитектурные достижения из прошлого народов нашего Союза, временно ограничивая показ зарубежного зодчества лишь тем, что так или иначе связано с этим архитектурным наследием. В целях скорейшего осуществления этой экспозиции приходилось начинать с той эпохи, которая представлена в фондах музея материалами достаточно полными и высокого качества. Такой эпохой является вторая половина XVIII в. — первая половина XIX в., эпоха развития классицизма и ампира.

Однако, прежде чем была открыта эта постоянная экспозиция, ныне уже имеющая свой печатный каталог, Музей архитектуры, в связи с обращением к нему Наркомпроса РСФСР, организовал историко-архитектурную выставку в Истре, где имеется первоклассный памятник стиля барокко.

Одновременно с развитием постоянной экспозиции музею пришлось взять на себя создание экспозиций временного характера, а именно: опытной выставки русского зодчества эпохи классицизма и ампира, выставки по школьному строительству Москвы, а также выставки, посвященной творчеству акад. И. А. Фомина. Была разработана экспозиция архитектуры старой Москвы.

В конце того же академического года была начата подготовка других постоянных экспозиций — зодчества русского барокко и монументальной

русской скульптуры, имеющейся в Музее архитектуры в большом количестве и в первоклассных образцах (изучение и показ синтеза искусств музеев вводит в план своих работ, как один из существеннейших элементов).

Естественно, что эта работа, наряду с более широкими перспективами, вызвала интенсивное собирание музейных фондов, изучение, атрибуцию и датировку будущих экспонатов и историко-архитектурные исследования, которые должны послужить научной базой экспозиции.

В эту научно-исследовательскую работу были вовлечены все наличные силы Музея архитектуры, все его научные работники, функционально прикрепленные к различным секторам музея.

Поскольку в процессе производственной жизни музея вставляли научные проблемы, требовавшие своего разрешения, естественно, что силами музея производились специальные исследования, выходящие за пределы существующей научной литературы; к тому же за это время были выявлены и новые, значительные по своему историко-художественному положению памятники. Иначе говоря, самая экспозиция, как основная, ведущая работа музея, обрастала такими научными изысканиями, ценность которых для опубликования становилась несомненной.

Так сложился первый «Ежегодник Музея архитектуры», который представляет, быть может, наиболее интересные и существенные изыскания музея, но, конечно, далеко не единственные (более краткие периодически появляются в виде публикаций памятников и иных статей и заметок в журнале «Академия архитектуры»).

Первая статья «Ежегодника» посвящена упомянутой уже выставке в Истре. Четыре последующих статьи относятся к функционирующей постоянной экспозиции русского зодчества эпохи классицизма и ампира. Первые три из этих статей объединены московским вариантом этих стилей, останавливаются на проблеме западных инфляций и связаны с такими именами, как Баженов, Казаков, Григорьев и Бове. Четвертая посвящена частной проблеме архитектурного интерьера, именно мебели, экспонированной рядом с проектами зданий, которые она в свое время должна была заполнять и украшать.

Проблема синтеза искусств и подготовка экспозиции монументальной пластики вызвали появление специальной работы о скульптурах Мартоса, значительная часть которых является истинным украшением Музея архитектуры. В сущности, подлинно научного исследования творчества Мартоса в литературе еще не встречалось.

Подготовка выставки барокко поставила во всю ширину проблему наследия Растрелли, до сего времени далеко не учтенного. Частный, но весьма важный вопрос об архитектурной обработке Зимнего дворца до его пожара в 1837 г. решался до сего времени различно, ибо не было точных данных о судьбе Иорданской лестницы — единственного, по мнению некоторых знатоков, остатка растреллиевского творчества в этом про-

славленном здании. Картина, имеющаяся в Музее архитектуры, помогает разрешить этот вопрос.

Наконец, изучение памятников на местах, *in situ*, экскурсионные и экспедиционные методы, — обязательные для всякого музея, а для Музея архитектуры осложненные фиксацией памятников путем обмеров, — дали возможность выявить значительное произведение зодчества XVI в., важное не только с точки зрения развития архитектуры, но и как своего рода источник для освещения интереснейших социально-политических процессов того времени.

Музей архитектуры полагает, что его первый «Ежегодник», рассчитанный на архитектурные, художественные и более широкие научные круги, возбудит достаточный интерес для оправдания его появления на свет.

Вместе с тем научный персонал и руководство музея сознают, что настоящий сборник посвящен хотя и весьма значительным, но все же частным темам; более широкий характер должны будут приобрести статьи последующих ежегодников — по мере того, как будет разворачиваться основная работа музея, т. е. постоянная экспозиция.

Перед Музеем архитектуры стоит задача постепенного разворачивания этой экспозиции в хронологической смежности с уже имеющейся экспозицией зодчества XVIII—XIX вв. — как в глубь прошлого, так и в направлении наших дней. Экспозиция стиля русского барокко уже разработана, так же как и зодчества XIX—XX вв. Приступлено к разработке экспозиции архитектуры XVII в. в трех разделах — Великороссии, Белоруссии и Украины, к экспозиции зодчества ряда восточных национальностей СССР и, наконец, советской архитектуры. Таким образом, можно надеяться, что уже в ближайшие 2—3 года в Музее архитектуры будут освещены различные эпохи и стили и, следовательно, разнообразные архитектурные проблемы; поэтому и ежегодники должны будут в дальнейшем заполняться более широким материалом, в то же время при значительно большей тематической цельности. В настоящее время это не может быть достигнуто, поскольку научно-исследовательская работа музея, в отличие от работы любого иного научного учреждения, черпает свое содержание из области практической деятельности, т. е. из экспозиции.

Постоянная экспозиция музея дополняется в настоящее время рядом небольших тематических выставок, задача которых — знакомить архитектурную и искусствоведческую общественность с фондами музея, а также с творчеством отдельных крупных мастеров нашего времени; эти выставки должны быть передвижными (в Академии архитектуры, Архитектурном институте, союзе советских архитекторов и т. д.).

В настоящее время музей обладает значительным фондом, состоящим из целого ряда разнообразных коллекций (свыше 27 тыс. экземпляров).

Основную часть этого фонда составляют оригинальные чертежи (около 9 000 листов) и иконографический материал, отражающий в живо-

писи и рисунке (свыше 900 экземпляров), а также в гравюре (до 10 тыс. экземпляров) архитектуру СССР, Запада и Востока.

Значительное место в коллекциях занимают обмеры (до 3 500 листов), модели и фрагменты различных архитектурных памятников (до 100 экземпляров).

Кроме того, для более полного освещения архитектурных стилей музеем собирает целый ряд предметов декоративного искусства, являющихся наиболее характерными для данного стиля (около 1 500 предметов).

Для большего удобства пользования музейным фондом он систематизирован в соответствии с экспозиционным планом музея и с тематикой кабинетов Академии архитектуры.

Таким образом, весь основной материал разбит на следующие разделы:

1. История зарубежной архитектуры, с подразделением на архитектуру доклассового общества, архитектуру античную, средних веков, нового времени (ренессанс, барокко, классицизм), архитектуру эпохи капитализма (ампир, ретроспективизм, модерн, конструктивизм), архитектуру Дальнего Востока, Средней и Передней Азии.

2. История русской архитектуры, с подразделением на древнерусскую архитектуру, новое русское зодчество (петровская эпоха, барокко, классицизм и ампир), ретроспективизм, модерн, архитектуру Украины и Белоруссии.

3. Советская архитектура (свыше 3 000 листов).

Кроме того, в материале выделены следующие темы:

1. Городские, усадебные и монастырские ансамбли.
2. Городская и садовая планировка.
3. Общественные и промышленные сооружения.
4. Сельскохозяйственная архитектура.
5. Архитектурные детали, строительная техника.
6. Интерьер.

Особо выделено творчество крупных архитекторов.

В разделе истории архитектуры наиболее полно представлено творчество Воронихина, Баженова, Казакова, Т. де Томона, Григорьева, Тюррина, Витберга, Тона.

Раздел советской архитектуры представлен крупным собранием чертежей и офортов Фомина, Жолтовского, Щусева, конкурсным проектом Дворца Советов, проектами Ленинской библиотеки, Дворца техники, театра им. Немировича-Данченко и др.

Среди моделей наибольшую ценность представляет недавно полученная музеем модель Кремлевского дворца по проекту Баженова.

Имеются фрагменты Красных ворот, церкви Успения на Покровке, Куракинской церкви и др.

Особенно богат отдел монументальной скульптуры, включающий произведения Гудона, Мартоса, Гордеева, Пименова, Витали, Демут-Малиновского.

Отличные образцы мебели, тканей, фарфора и бронзы представляют искусство русского классицизма и ампира, а также барокко и эпохи промышленного капитализма.

Создание фондов и изучение истории зодчества выдвинули и еще одну чрезвычайно важную проблему музейного строительства.

Музей архитектуры, как совершенно своеобразное научно-исследовательское учреждение, отличается от других музеев тем, что не может экспонировать подлинные произведения искусства, которые он изучает и должен представить в связной системе и в сопоставлении. Картины великих мастеров можно собрать в одном здании, разместив их целесообразно по залам, монументальные же памятники зодчества разбросаны по всему свету; между тем, решение пространства, композиция масс, масштабность форм — словом, весь архитектурный спецификум может быть выявлен во всей его полноте и художественной значимости лишь при обозрении памятника в натуре.

Музей архитектуры собирает в качестве экспонатов лишь некоторые отражения реального зодчества: прежде всего, подлинные проекты самих зодчих, затем обмеры зданий, их фрагменты и всякие репродукции, наконец, образцы декораций, интерьера, произведения связанных с зодчеством искусств — скульптуры и живописи. Из совокупности всех этих экспонатов музей стремится создать эквивалент реального предмета зодчества.

Очевидно, что в полной мере эта задача неосуществима. Таким путем можно достичь лишь абстрактного представления о принципах и отличительных чертах того или иного стиля зодчества, а также отдельного здания или творчества определенного мастера. Воспроизвести же при этом непосредственное художественное впечатление, рождаемое самым зданием, конечно, невозможно; у искусствоведа, историка архитектуры всегда останется желание дать свой анализ, свое истолкование на подлинном памятнике. Но если нельзя собрать вместе основные памятники зодчества за тот или иной период, то возможна экспозиционная обработка отдельных выдающихся произведений архитектуры и архитектурных комплексов, иногда представляющих собой некий музееподобный конгломерат.

Исходя из этого, Музей архитектуры предпринимает экспозиционные работы в Дубровицах (ср. сказанное выше об Истре) и Коломенском, куда можно перенести в виде дополнения отдельные произведения зодчества. Наконец, сам Донской монастырь, в котором в настоящее время помещается музей, представляет интересное соединение зодчества и монументальной скульптуры (в части художественных надгробий).

Развитие научно-исследовательских работ Музея архитектуры будет в дальнейшем все более обогащать содержание ежегодников музея.

АРХИТЕКТУРА ИСТРЫ И ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ В ОБЩЕМ РАЗВИТИИ РУССКОГО ЗОДЧЕСТВА

Проф. А. И. НЕКРАСОВ

Постройки Истры (бывш. Новоиерусалимского монастыря) обязаны своим возникновением идее патриарха Никона создать подобие Иерусалима, легендарного источника христианского культа. Социальное содержание этой идеи заключалось в желании укрепить и возвеличить в глазах широких кругов населения патриаршую власть, усилить роль одного из могущественнейших феодалов — церкви.

Храм Воскресения, с входящей в его состав ротондой Гроба, возник в Иерусалиме в IV в., в эпоху разложения античного общества и перехода к феодализму, особенно типичным выражением идеологии которого является христианский культ.

Первоначальный храм Иерусалима (рис. 1) представлял собою античную базилику и примыкающую к ней часовню Гроба (кубикулу), заключенную в мавзолей сирийского типа в виде ротонды, план которой известен по тексту Аркульфа-Адамнаны, около 670 г. (концентрические круги этого плана следует понимать, как ярусы галлерей).

В начале XI в. базилика уже не существовала; сильно пострадала и ротонда, реставрированная в середине XI в. В XII в. крестоносцы пристроили к ротонде два звена обычного храма романского стиля, состоящие из транспта (поперечного корабля) и хора с абсидой (алтаря), с венцом капелл; к алтарю была пристроена крипта (подземная часть храма).

Рисунок 1586 г., убеждает нас, что в течение веков храм этот мало изменился (рис. 2 и 3). В XVII в. Никону были привезены чертежи его, а также модель, подобная тем, которые вывозились и на Запад и сохранились в некоторых западных музеях (рис. 4).

Идея Никона вовсе не была нова. Феодалы Запада издавна ставили своей задачей создать копию или подобие ротонды Гроба, что в той или иной мере осуществлялось как до реставрации ротонды в XI в., так и после того. В качестве примера можно указать церковь Гроба в Кембридже, XI в. (рис. 5 и 6). Нередко хор (т. е. алтарь) романских базилик феодалы строили в подражание ротонде Гроба (церковь в Виньори, около 1000 г., рис. 7, 8, 9, и др.).

Характерно при этом, что, в соответствии с иерусалимской перестройкой, ротонда получила полуниши (см., например, церковь в Солиньяке XII в., рис. 10), ставшие обычными, как венец капелл (см. церковь в Пуатье, рис. 11) в романском, а затем и в готическом зодчестве.

Конечно, сирийские черты стиля преобразовались на почве Западной Европы; однако они еще были близки к первоисточнику в романской тяжеловесной архитектуре с ее преобладанием масс над замкнутыми, стесненными, статическими пространствами.

Идея ротонды с венцом капелл находила на феодальном Западе и еще более примитивную форму, идущую от восточных мавзолеев и связанную с идеей ротонды Гроба. Такова, например, капелла Креста в Монмажуре XI в. в виде четырехлистника в плане, вовсе лишенная внутренних членений, т. е. без кольца колонн или столбов (рис. 12, 13 и 14).

В славянских странах также были известны варианты и более близкого к иерусалимской, и более упрощенного типа ротонды. Как пример первого типа см. церковь Доната в Заре, 801—806 гг. (рис. 15, 16, 17 и 18), второго — церковь Николая в Нине XI в. (рис. 19 и 20). Подобные же памятники существовали в Чехии и в

Польше; о последнем говорит четырехлепестковый храм в Кракове¹. Наконец, в XV в. был создан сходный храм в Владимире Волынском, в XIX в. сильно искаженный новым покрытием и крыльцом. Так к XV в.

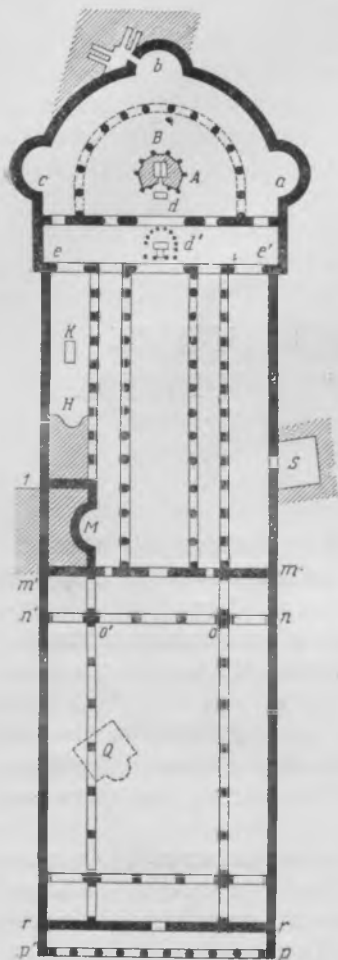


Рис. 1. Первоначальный план Иерусалимского храма

¹ А. И. Некрасов, Проблема происхождения древнерусских столпообразных храмов. Труды кабинета истории материальной культуры МГУ, V, М. 1930, стр. 47—48, рис. 11.

доходил до русских славян с Запада тип здания, насажденный ротондой Гроба в эпоху древнейшего феодализма, доходил в то время, когда на Западе Возрождение впервые противопоставляло феодализму буржуазную идеологию, в том числе в области искусства.

Занесенный с Запада тип создал в XVI—XVII вв. своеобразное зодчество на Украине — в виде башенных храмов, впитавших в себя черты современного им стиля барокко (см., например, церковь Густынского монастыря 1672 г.¹, полного пластичности и энергичной динамики (особенно в кровлях).

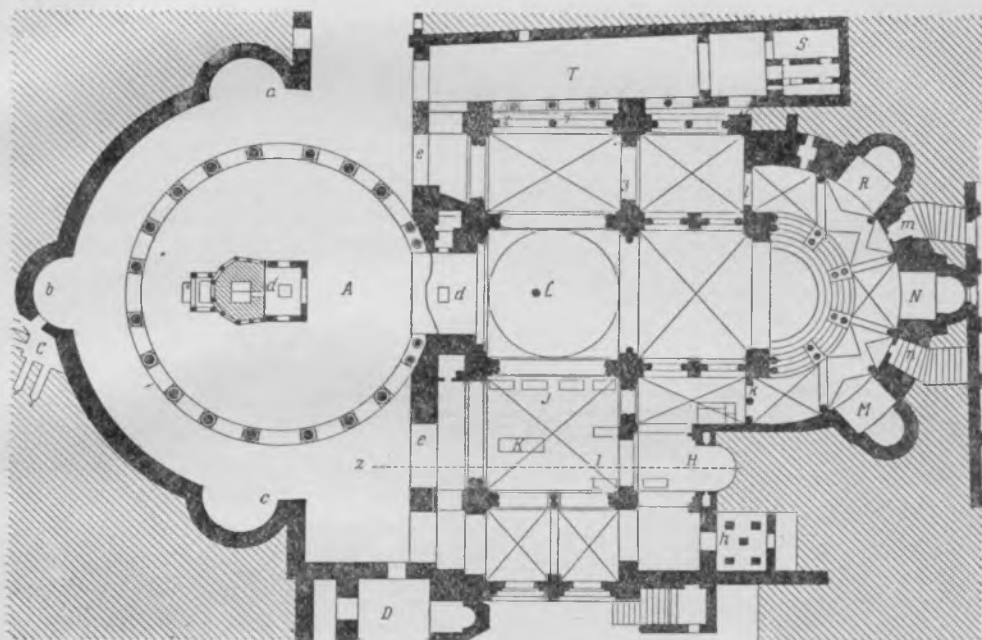


Рис. 2. План Иерусалимского храма XII в.

Как можно видеть, феодальная идея Никона сильно запоздала; но эпоха Никона была временем последней борьбы церкви с окрепшей феодальной монархией. Никон обращался не только к старым идеям Запада, — в его строительстве в Истре можно видеть и иного рода ретроспективизм.

Это заставляет нас бросить беглый взгляд на прошлое московского зодчества.

Возникновение феодальной монархии было ознаменовано замечательным строительством московского Кремля. Итальянец Аристотель Фио-

¹ И. Г р а б а р ь, История русского искусства, т. II, стр. 391.

раванти в своем Успенском соборе, 1475—1479 гг. (рис. 24), пытается осуществить принципы ренессанса в создании свободных, светлых пространств и в массах уравновешенной тектоники. Однако феодальная природа культуры помешала насаждению ренессансных черт стиля. В XVI в. скорее господствует романское понимание пластических масс, затирающих пространство. Особенно это чувствуется в башнеобразных постройках с романо-готическими чертами, возникших под влиянием Запада и имеющих

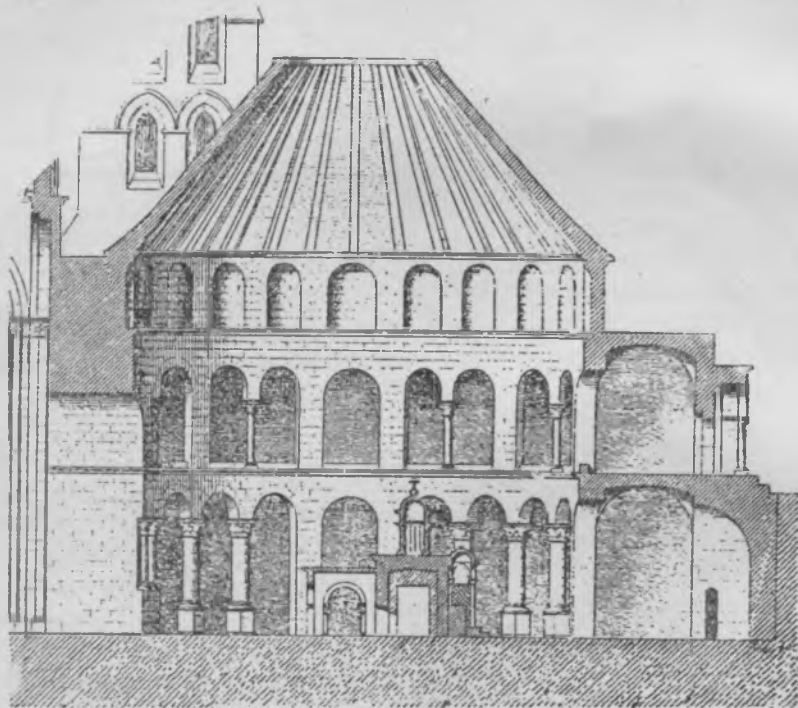


Рис. 3. Разрез Иерусалимского храма XII в.

на почве древней Руси значение мемориальных памятников. В связи с последним для них характерна вертикальная координата — более или менее равномерное распределение масс вокруг своей оси. Наиболее замечательным произведением этого типа является Вознесенская церковь в с. Коломенском под Москвой 1532 г. (рис. 21). Но и мелкие посадские храмы XVI в. имели те же черты симметрии, пластики и единой оси; такова сложенная из белого камня церковь Трифона в Напрудной (искажена сверху позднее). XVI в. заканчивается сооружением такой типично феодальной башни, как Иван Великий в Кремле (рис. 24), строившийся в течение почти ста лет (1505—1600).

XVII в. представляет полный переворот в древнерусской архитектуре. Среднее дворянство и городские классы, вышедшие победителями из крестьянских войн, принесли в столицу провинциальные вкусы в зодчестве, по преимуществу созданном в дереве. Вместо пластичности мы встречаемся с декоративностью в обработке стены и живописностью в композиции; первое уничтожило ясность тектоники, второе — единство вертикальной



Рис. 4. Модель Иерусалимского храма

координаты. Грузинская церковь в Китай-городе в Москве (рис. 26), около середины XVII в., выстроенная лучшими художниками эпохи, представляет собою асимметрическую комбинацию зданий разной высоты, украшенных также весьма разноречиво и вне зависимости от тектоники, отчего различные части здания как бы наползают друг на друга и одна другой мешают; отдельные стены подражают гражданскому зданию, а именно — царским теремам в Кремле. Вообще в XVII в. замечается сближение

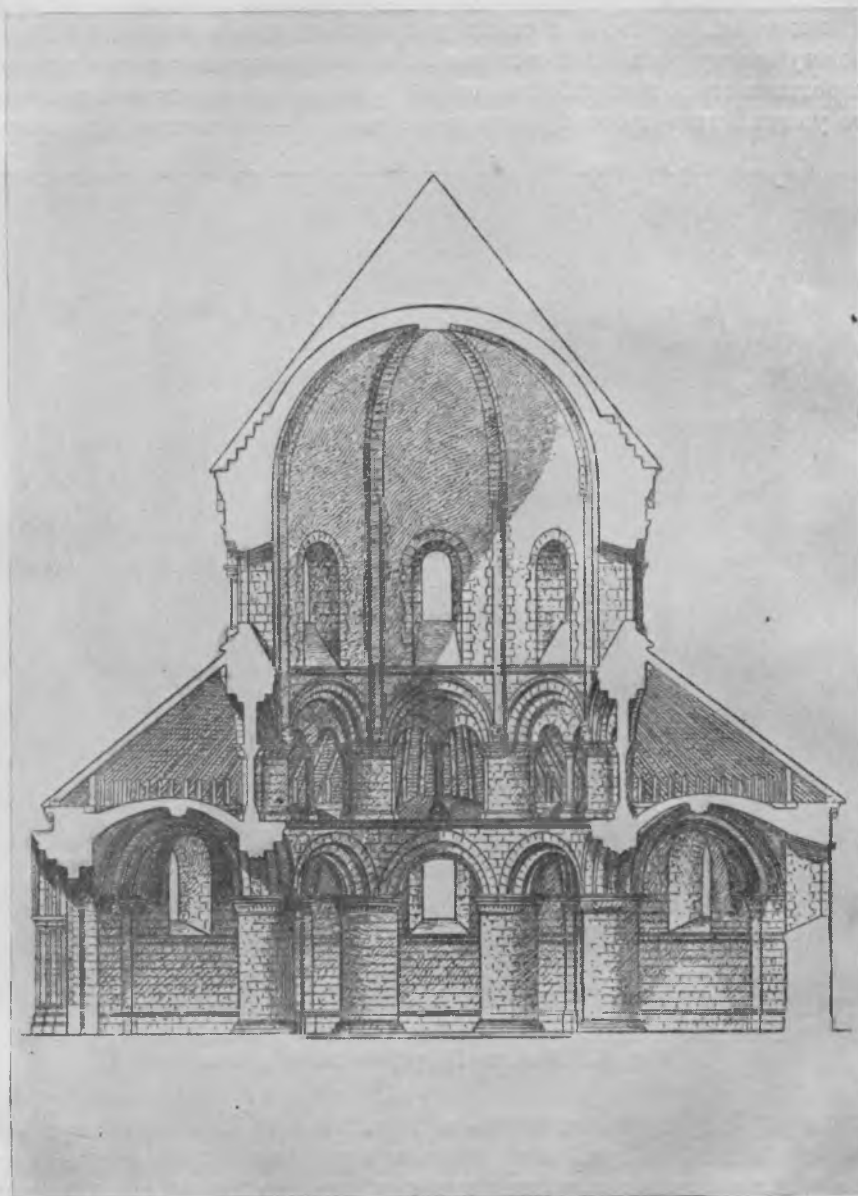


Рис. 5. Разрез церкви Гроба в Кембридже

между культовой и гражданской архитектурой. Последняя же весьма близка к деревянному, даже деревенскому зодчеству, что видно по зданию Печатного двора в Москве, 1679 г. (рис. 23), представляющему как бы соединение двух клеток различной величины (крыльцо возобновлено в XIX в.).

Никон начинает с припоминаний старых феодальных архитектурных идеалов.

Прежде всего, в 1657 г. Никон строит Елеонскую часовню (рис. 25), в которой восстанавливает образ шатрового храма XVI в. с его вертикальной координатой и монументализмом, уподобляющегося феодальному мемориальному памятнику прошлого. Интересно, что для своего собственного жилья Никон создает в 1658 г. скит (рис. 22), по

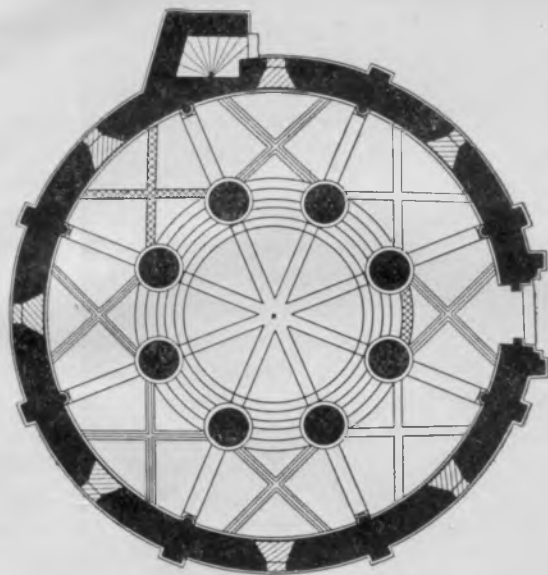


Рис. 6. План церкви Гроба в Кембридже

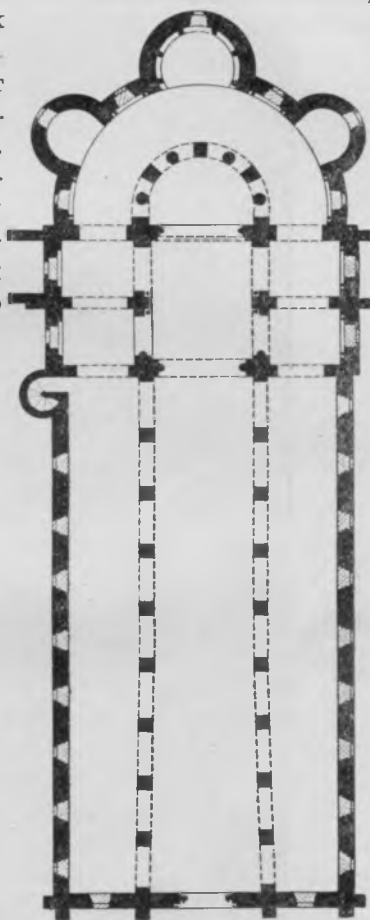


Рис. 7. План церкви в Виньбори

живописности и примитивности соответствующий скорее идеям дома или терема среднего провинциального дворянина и деревянной «клетки». Даже шатровые храмы XVII в. нередко приближались именно к этим идеям, в частности в своей живописной асимметрии и декорации (см. церковь Рождества в Путинках, 1649—1652 гг.; рис. 27). Однако выделявшаяся среди дворянства новая аристократия проникалась некоторыми воззрениями старого феодализма; это было в отношении идей как политических (неудавшаяся попытка разделения России на наследственные вла-

дения в 80-х годах XVII в.), так и художественных. Хотя церковь стала, в общем, запрещать шатровые храмы, она сама же их порой воспроизводила и разрешала воспроизводить виднейшим аристократам (см., на-

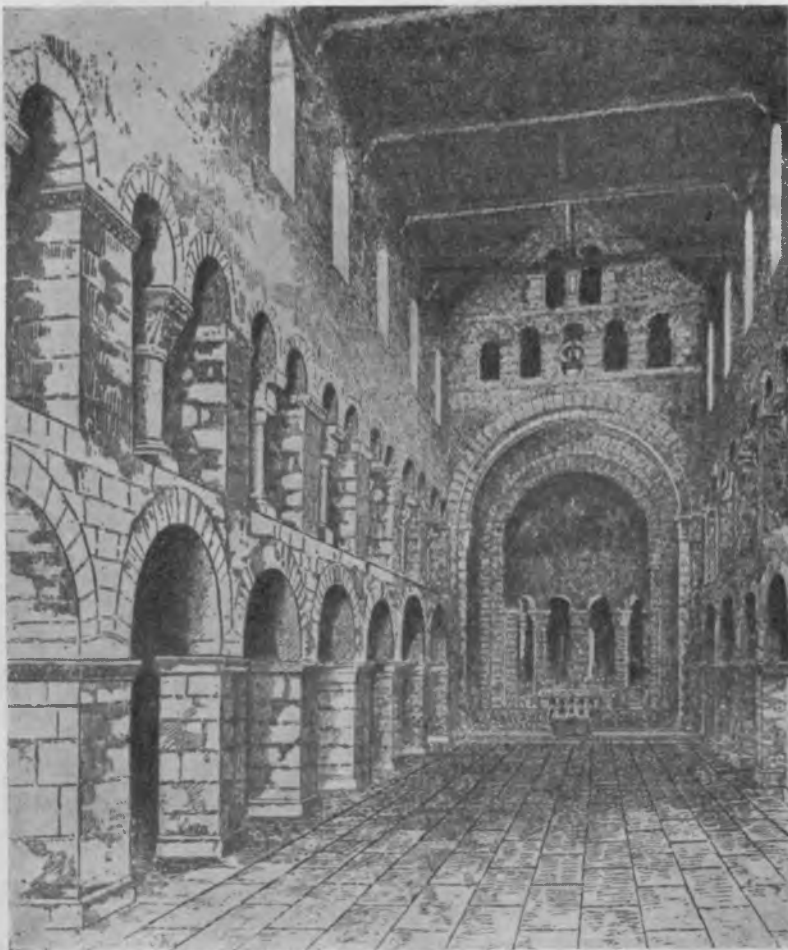


Рис. 8. Внутренний вид церкви в Виньори

пример, церковь в Петровском на Москва-реке, выстроенную в 1685 г. Милославскими; рис. 28, аксонометрия по обмерам автора).

Как известно, устремления Никона, т. е. церкви, потерпели крушение; к старому феодализму возврата быть не могло.

Начатый Никоном в 1658 г. и законченный после него в 1685 г. (с перерывом строительства между 1666 и 1679 гг.), Истринский храм (рис. 29)

является крупнейшим памятником русского зодчества своего времени с точки зрения не только материальной, но и идеологической. В ротонде, крытой шатром, следует видеть не только идею уподобления старым шатровым храмам; чуть ли не впервые после Софии Киевской, XI в., появляется разрешение грандиозных пространств, объединяющих действия людей и говорящих о вновь возникающей идее свободного монументального пространства (что станет характерным для зодчества XVIII в.). Впервые здание весьма сложного построения (более сложного, чем взятый иерусалимский прототип: 29 приделов вместо 14) было подчинено строгой закономер-

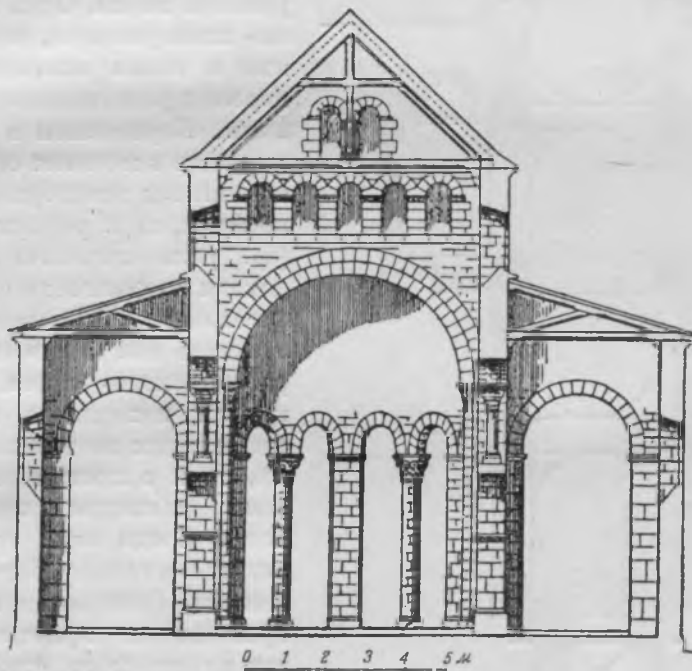


Рис. 9. Поперечный разрез церкви в Виньори

ности благодаря введению единых вертикальных координат для отдельных его частей; вертикальный подъем, крещатость и центричность плана, известные и в XVI в., здесь получили кривые, но связанные, свободные и в то же время сложные пространства, которые производят непосредственное чувственное впечатление и представляют внутреннее противоречие феодальному репрезентатизму. Обильные изразцовые украшения, введенные белорусскими мастерами не только снаружи, но и внутри храма, своей пышностью и красочностью, в противоречии с относительной плоскостностью, вторят замыслу целого.

Храм Истры, бесспорно, оказал громадное воздействие на создание зодчества так называемого «московского барокко», догадка о чем однажды

была уже высказана. Однако самый храм, до его переработки Карлом Бланком, представлял собой не барочное, а романское произведение. «Московское барокко», расцветшее в период от конца 80-х годов XVII в. до 1720 г., очень определенно распадается на два стиля, во многом противо-

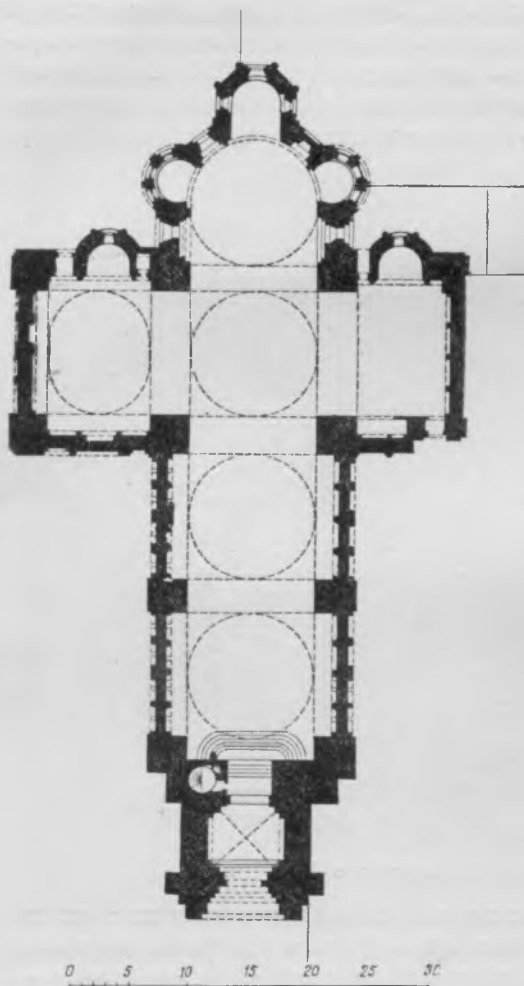


Рис. 10. План церкви в Солиныке

положенных друг другу (конечно, могут быть указаны и смешанные памятники). Оба стиля связаны с известными двумя группами крупных феодалов петровской эпохи. Одна группа — это консерваторы, насчитывавшие в своем составе многих царских родственников (Лопухины, Нарышкины и др.), тяготевшие к идеалам старых вотчинников и неодобрительно относившиеся к реформам Петра (ср. роль царевича Алексея), доходя до демагогии среди масс населения. Им принадлежит создание так называемого «нарышкинского» стиля. Другая группа находилась в тесных отношениях не только с купцами, но и с промышленниками, сама насаждая промышленность. Среди этой группы мы видим окружение Петра — Меншикова, Голицыных и др. Ей принадлежит культивирование так называемого «тессиновского» стиля.

Типичнейшим зданием и «нарышкинского» и «тессиновского» стилей является усадебный храм феодала, имеющий характер ярусной башни, подчиненной единой вертикальной

координате и идее свободного пространства, что прежде всего выразилось в появлении больших европейских окон, соразмерных с человеческой фигурой. Однако бесспорно, что в «тессиновском» стиле указанные принципы выражены более последовательно и строго. Принципы эти, как очевидно, родственны принципам истринского сооружения.

В остальном оба стиля расходятся. В Истре мы встречаем памятник «нарышкинского» стиля — надвратную церковь 1694—1697 гг. (рис. 30). Но наиболее показательный памятник этого стиля — церковь в Филях, выстроенная Нарышкиными около 1692 г. (рис. 31). Существенными чертами стиля являются: распадение здания на резко расчлененные массы снаружи и пространства внутри, нейтрализация, «дематериализация» стен здания, основные архитектурные линии которых выделены белыми декоративными частями в некоторый скелет, отсутствие подлинной ордер-

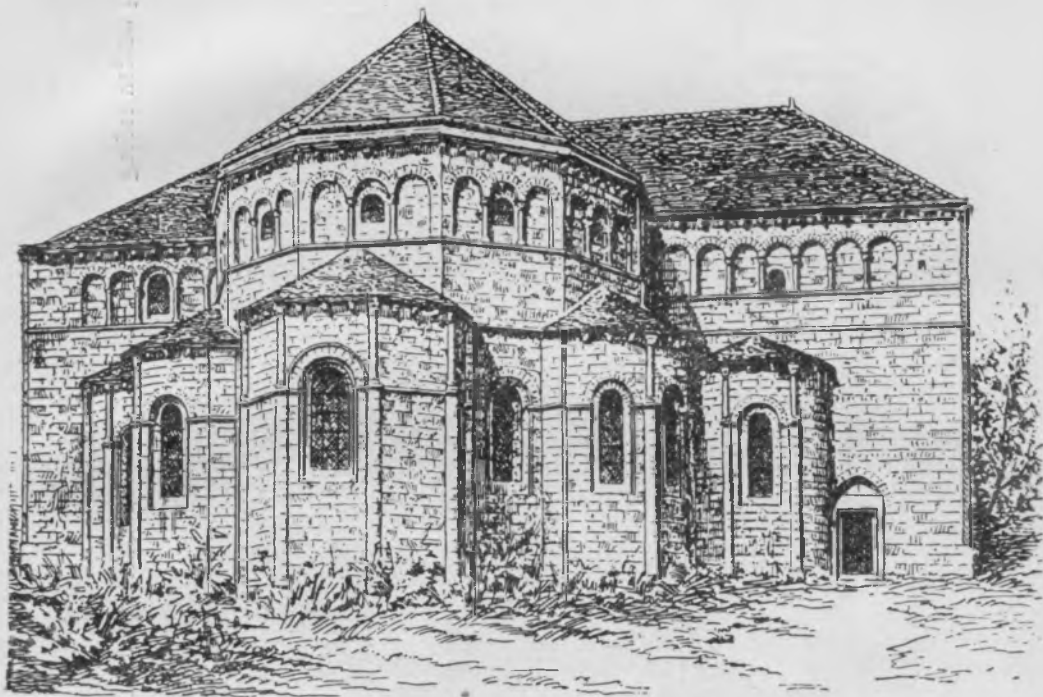


Рис. 11. Церковь в Пуатье

ности при применении очень легких колонн и антаблементов и как бы «распыление» здания вверх, что, в общем, дает элементы скорее готичности, а никак не барокко. Те же черты стиля видны в зданиях других типов, вроде колокольни Новодевичьего монастыря (конец XVII в.), собора в Рязани (1693—1702), трапезной б. Троице-Сергиевой лавры (1692) и даже ряда светских сооружений (Сухарева башня, 1692—1701 гг., Крутицкий терем, 1694 г., рис. 32, и др.). Даже скромность декорации не изменяет стиля (см. церковь в Жолчине, конца XVII в.). Никакого чувственного элемента, необходимого в барокко, в «нарышкинском» стиле нет, чем, в ча-

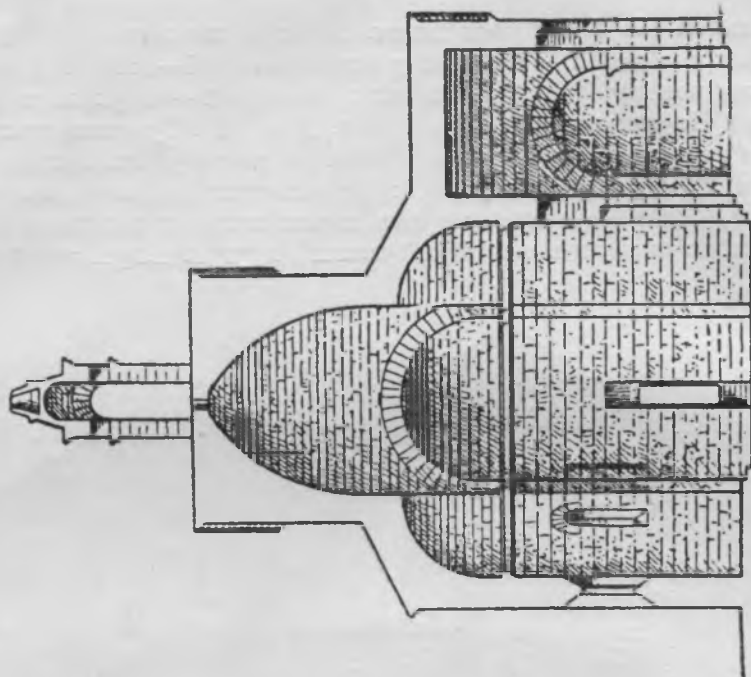


Рис. 13. Разрез церкви Креста в Монахуре

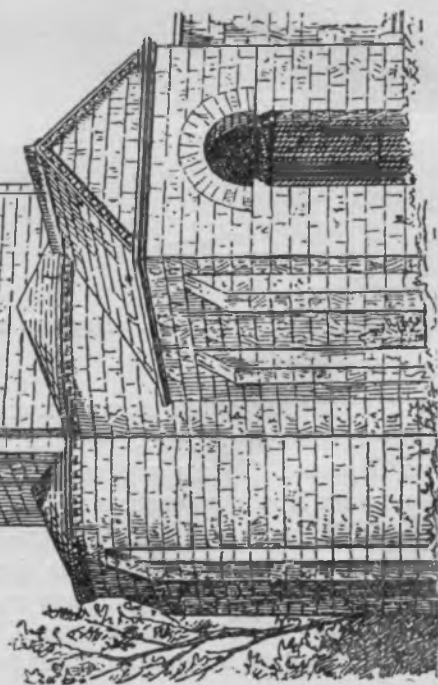


Рис. 12. Церковь Креста в Монахуре

стности, «нарышкинский» стиль отличается от зодчества Украины — при возможности некоторого иконографического влияния последнего.

Чувственный элемент присутствует в стиле «тессиновском», который также стоит в зависимости от Истры и ее «венца» капелл. Но исторические сведения указывают на наличие в руках Голицыных проекта Тессина, ученика Борромини.

Высокое итальянское Возрождение возвращалось к византийской идее центрального здания. На этой почве возрождались не только купол и пятиглавие, но и ротонда с венцом капелл, как это мы видим по рисункам Леонардо да Винчи. Барокко, с его идущей от Микельанджело «не-врастений», в эпоху наивысшего развития приходило к странным и противоречивым произведениям, в которых чувственное, сложно-переливающееся интегральное пространство в то же время являлось пространством «априорным», не продиктованным никакими практическими соображениями. Не менее того нефункциональны были и атектонические массы, устремляющиеся в бесконечность, почти как в готике, если бы не их чувственная тяжесть и противоречивая направленность. Наиболее замечательна церковь Ива в Риме, 1660 г., построенная Борромини (рис. 33, 34 и 35). Она-то и легла в основу «тессиновского» стиля¹, сперва весьма робко в церкви 1687 г. в Петровском, принадлежавшем Прозоровскому (женатому на Голицыной), а затем с большей смелостью в церкви Петра в Высокопетровском монастыре, 1690 г., в Волынском, 1703 г., в Перове, 1704 г. (рис. 36, 37, 38), Донском монастыре, 1713—1714 гг., Крестовоздвиженском монастыре, 1709—1728 гг., Калуге, 1732 г.², Воскресенском, середины XVIII в. Существуют реплики даже второй половины XVIII в. (Полужитово, 1780 г.), что вовсе не является, как увидим далее, случайностью. Но далеко не все, сказанное нами об итальянских прототипах, можно видеть в русских зда-

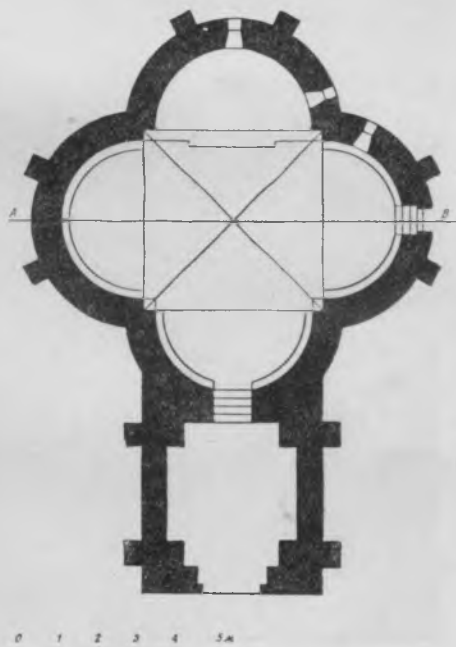


Рис. 14. План церкви Креста в Монастыре

¹ А. И. Некрасов, О начале барокко в русской архитектуре («Барокко в России», М. 1926). Аксонометрия по обмерам автора.

² А. И. Некрасов, Надвратная церковь Лаврентьевского монастыря. (Материалы по истории русского искусства, II, М. 1928.)

ниях. Бесспорно, типичны для них чувственность масс, их спаянность, интегральность и «априорность» пространств — недаром гражданские здания этого стиля неизвестны; но нет динамики и ее разнонаправленности в отдельных частях здания этого стиля. Как в массе, так и в пространстве заметен некоторый примитивизм, некоторое преобладание массы над пространством, некоторое возвращение к романскому пониманию архитектуры, с течением времени усиливающееся. Любопытно близкое сходство этих памятников с вышеупомянутой церковью в Нине. Только одно здание при-



Рис. 15. Церковь Доната в Заре

ближается по своей обработке к подлинному барокко, — это богатая скульптурой Дубровицкая церковь, 1690—1704 гг. (рис. 41). Но ее пространство менее интегрально, более дифференцировано. Церковь в Уборах, 1693 г., близка по композиции к Дубровицкой, представляет собой произведение смешанного стиля, с чертами «нарышкинского».

Истринское здание, породившее обе рассмотренные традиции, само по себе оставило мало непосредственных подражаний, причем последние относятся не к ротонде, а к крещатой, романской части. Таковы: собор Донского монастыря, 1684 г. (рис. 40), церковь в Бурцево, около 1700 г. (рис. 42), Вознесенье у Серпуховских ворот, 1709 г. (окончено в 1762 г.), Старый Никола на Десне, нач. XVIII в. В этих зданиях характерно сохра-

ненце монументализированного центрического пространства. Памятники и той и другой школы попадают и во второй половине XVIII в.; но

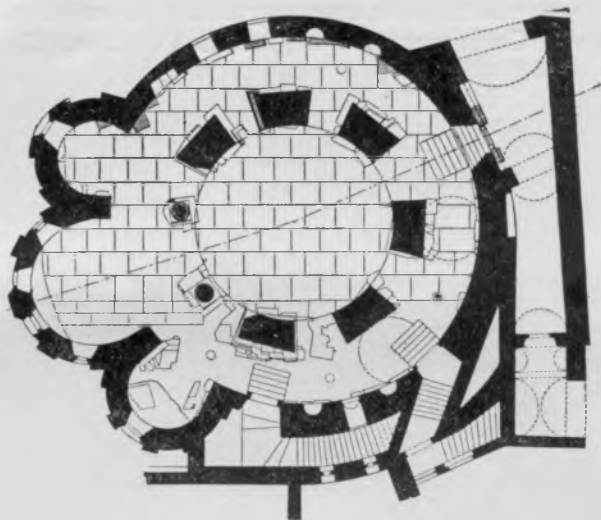


Рис. 16. План церкви Доната в Заре

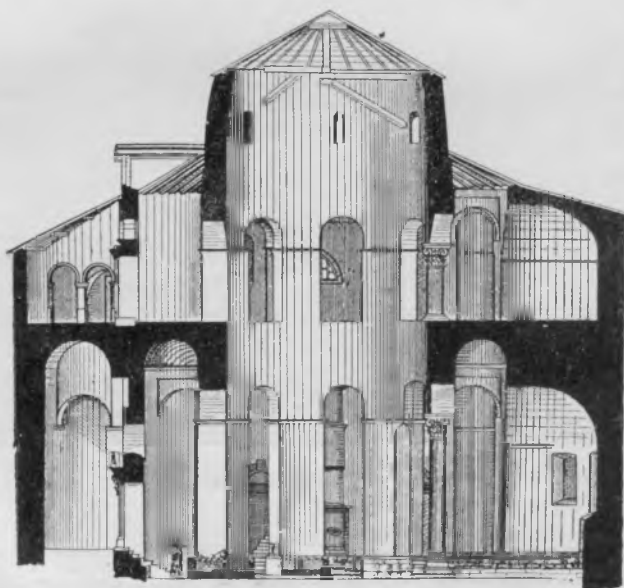


Рис. 17. Разрез церкви Доната в Заре

уже в конце XVII в. мы находим такие сочные, вследствие декорации, образцы «нарышкинского» зодчества, которые теряют черты «дематериали-

зации» и представляют переход к подлинному барокко. Такова церковь Успения на Маросейке в Москве, постройка Петра Потапова, 1696—1699 гг. (рис. 43), одно из замечательнейших сооружений по своей декоративности. Сюда же относится Строгановская церковь в Горьком, 1719 г. (рис. 44),



Рис. 18. Внутренний вид церкви Доната в Заре

колокольня Толчковской церкви в Ярославле и др.; рафинированность, если не «дематериализация», сохраняется в Меншиковой башне Зарудного, 1704—1707 гг. (рис. 45), в которой новый феодал Меншиков в новых европейских формах осваивал старые художественные идеалы Москвы. Рядом следует поставить церковь Иоанна Воина на Якиманке, 1709—1717 гг. (рис. 46), заслужившую одобрение Баженова. Последнее обстоя-

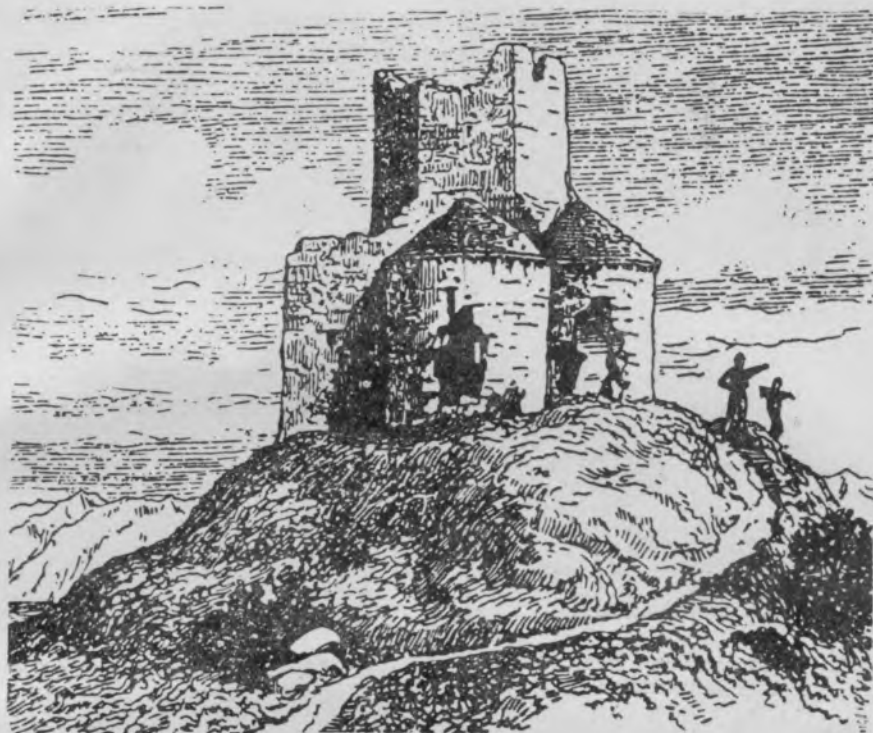


Рис. 19. Церковь в Нине

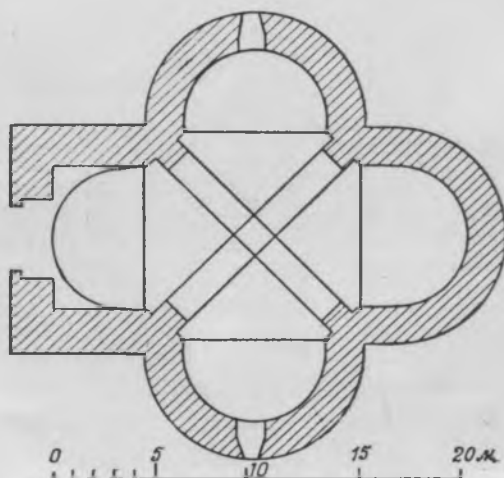


Рис. 20. План церкви в Нине



Рис. 21. Вознесенская церковь в с. Коломенском



Рис. 22. Никоновский скит в Истре



Рис. 23. Печатный двор в Москве

тельство столь же не случайно, как создание под Москвой в конце XVIII в. памятников с интегральным пространством. Достойно замечания, что в Петербурге не существовало ни «нарышкинского», ни «тессиновского» стиля. Обратное воздействие, конечно, было, т. е. петербургские иноземные мастера и московские их подражатели строили в Москве на петербургский лад. Но не это создавало лицо Москвы и не это обнаруживалось в дальнейшем строительстве Истры.



Рис. 24. Успенский собор и колокольня Ивана Великого в Москве



Рис. 25. Елеонская часовня в Истре

Если наследие «нарышкинского» стиля создавало некоторую рафинированность, то имелось и наследие «тессиновского» стиля — как раз в этой склонности к «романской» примитивности в соединении с какой-то культурой кривых пространств и порой относительно сложных систем. При значительном, вольном и невольном, сокращении строительства в Москве, культовые памятники остаются руководящими; последнее объясняется сохранением в Москве старой идеологии. Замечательна церковь в Троекурове, под Москвой, законченная в 1706 г. (рис. 47). Сложность ее тяжелых масс — не более как обманчивый вид; пространство внутри предста-



Рис. 26. Грузинская церковь в Москве

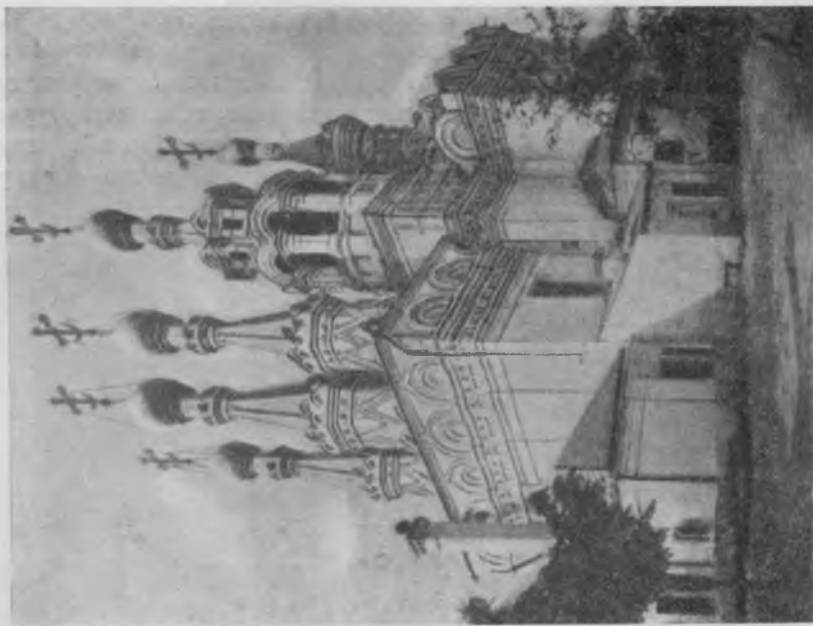


Рис. 27. Путиновская церковь в Москве

влияет простейшую ротонду, узкий цилиндр, вставленный в широкий. Формы наружной архитектурной обработки также примитивны. Церкви в Тинькове Долгоруких, 1704—1707 гг., Марфине Голицыных, 1707 г., Гирееве, их же, 1718 г., и др. представляют простейшие сочетания крестообразно расположенных полых пространств, одетых в тяжеловесную оболочку почти без тектонической обработки. В высокой степени интересна церковь Полтева Апраксиных, 1704—1708 гг. (рис. 39, аксонометрия



Рис. 28. Церковь в Петровском, аксонометрия по обмерам А. И. Некрасова

по обмерам автора), в которой «нарышкинский» тип храма со звоном вверху получает почти классическое выражение в отдельных формах, а в первом ярусе приобретает единство массы, несоответствующее внутренним членениям (обратное Троекурову). С точки зрения трактовки масс отдельные памятники Казакова соприкасаются с этими постройками, как памятники Баженова — с Меншиковой башней и подобными ей произведениями. Церковь на рынке Загорска, 1736 г., приобретает кривое пространство, напоминающее громадный полный пузырь, а церковь в Лайкове, Нарышкиных, 1764 г., представляя приземистую восьми-



Рис. 29. Истринский храм

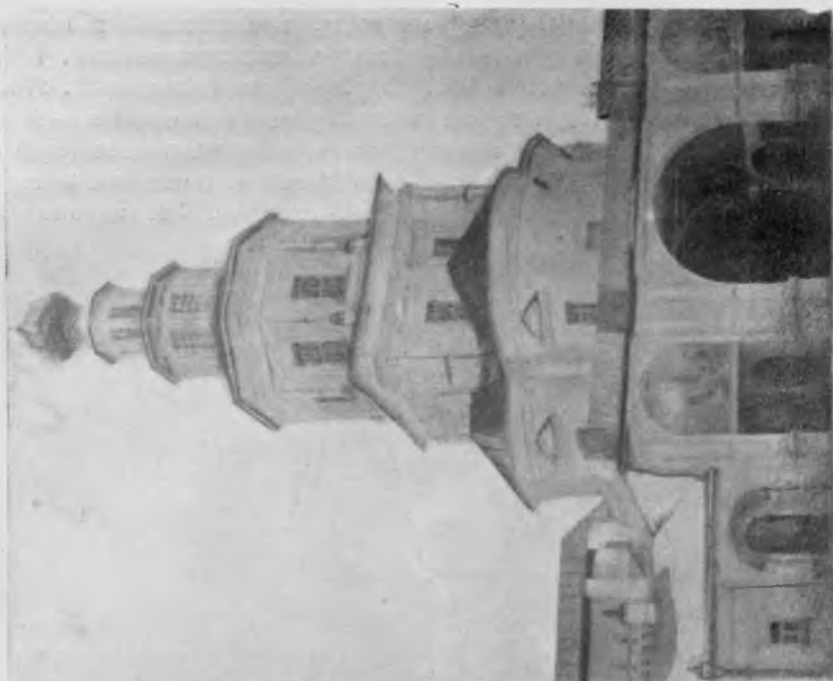


Рис. 30. Надвратная церковь Истринского монастыря

гранную массу с люкарнами, подобными дубровицким, членится внутри стенами так, что напоминает внутренние пространства одного из царичинских корпусов Баженова, так напугавшие Екатерину (ср. также церковь в Вышгороде, Шувалова). В этих пространствах есть своя доля впечатляющего реализма, идущего от народных низов. Характерно, что мы имеем дело со строительством передовых культурных кругов того времени.



Рис. 31. Церковь в Филях в Москве

Эпоха Елизаветы — это праздник «верховников», вернувшихся на свои места и бросившихся в вихрь развлечений и чувственных наслаждений. «Зело веселая» царица и ее окружение обратились ко всей пышности барокко и рококо, что не могло не отразиться и в Москве, на почве ее специфического зодчества. Куракинская церковь, 1731—1742 гг. (рис. 48), хотя и является проектом, вывезенным из Франции, однако своим кривым «борроминиевским» фасадом соответствует традициям Москвы (ср. церковь Карла у четырех фонтанов, Борромини, 1640—1667 гг., и проект церкви Сульпиция, Мейсонье, 1726 г.); вся искривлена церковь в Алтуфьеве под

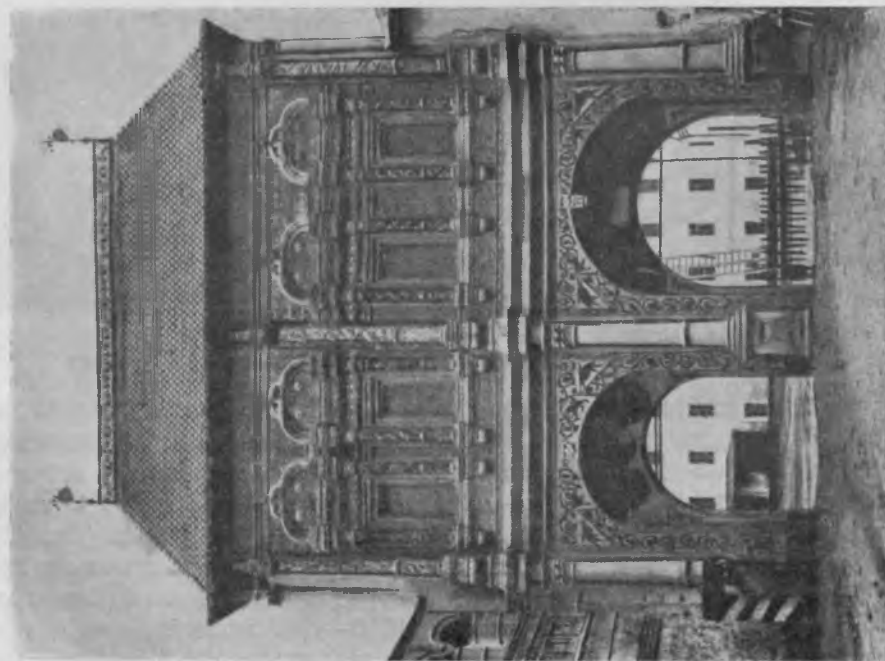


Рис. 32. Крутицкий терем в Москве

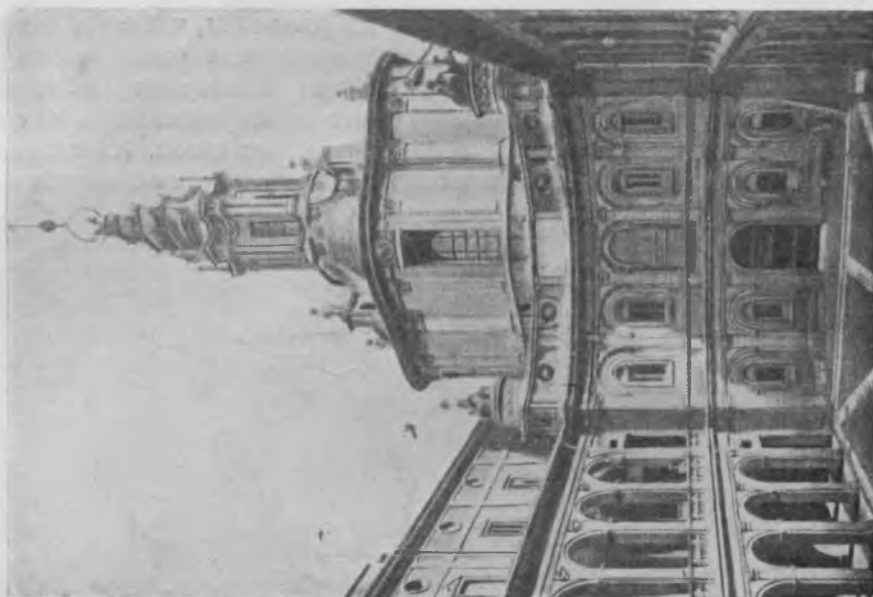


Рис. 33. Церковь Ива в Риме

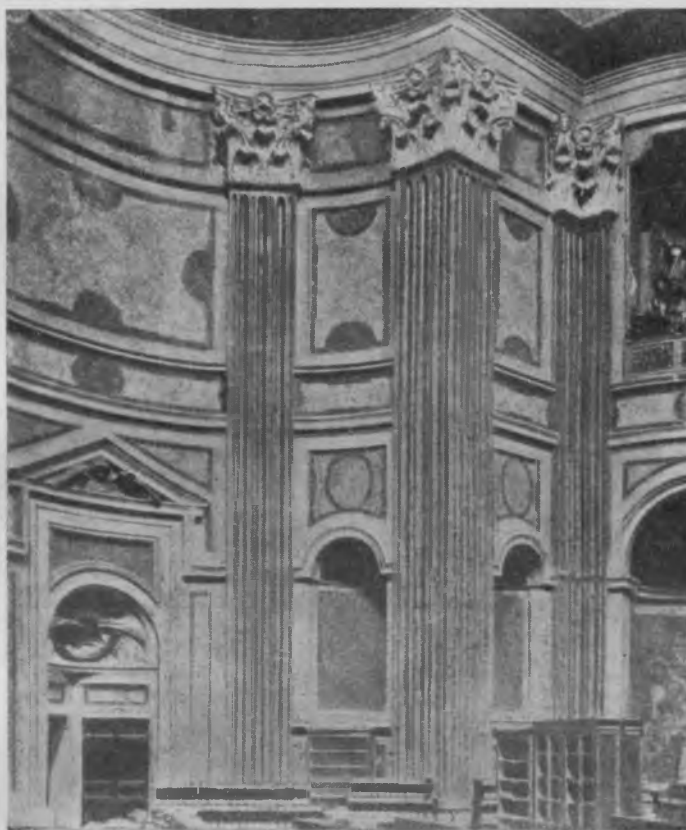


Рис. 34. Внутренний вид церкви Ива в Риме

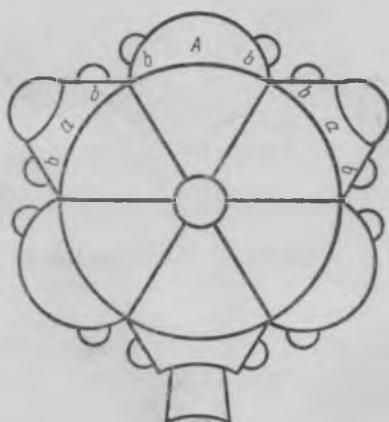


Рис. 35. Схематический план церкви Ива в Риме



Рис. 36. Церковь в Перове



Рис. 37. Деталь церкви в Перове



Рис. 38. Церковь в Перове, аксонометрия по обмерам А. И. Некрасова



Рис. 39. Церковь в Полтаве, аксонометрия по обмерам А. И. Некрасова



Рис. 40. Собор Донского монастыря в Москве



Рис. 41. Церковь в Дубровицах

Москвой, 1750 г. (рис. 49 и 50). Наиболее замечательна ротонда в Подмоклом Долгоруких, близ Серпухова, 1754 г. (рис. 51, 52 и 53), которую раз даже назвали дальнейшим развитием Дубровиц. Ротонда несет монументальную скульптуру в виде статуй 12 апостолов. Но ее расчленение пилястрами более тектонично, чем нагромождение масс в Дубровицах, а про-



Рис. 42. Церковь в Бурцево под Москвой

стота пространства говорит и о приближении к истринской ротонде; воздействие последней весьма возможно.

Здесь мы должны вернуться к Истре. В 1723 г. упал каменный шатер собора, в 1726 г. храм выгорел внутри. В 1749 г. Растрелли начал работать над восстановлением собора; его проект ротонды дошел до нас, но не был выполнен (рис. 55). Строил собор в 1759—1764 гг. молодой зодчий Карл Бланк, ученик московского архитектора Ухтомского, согласно своему пониманию стиля.

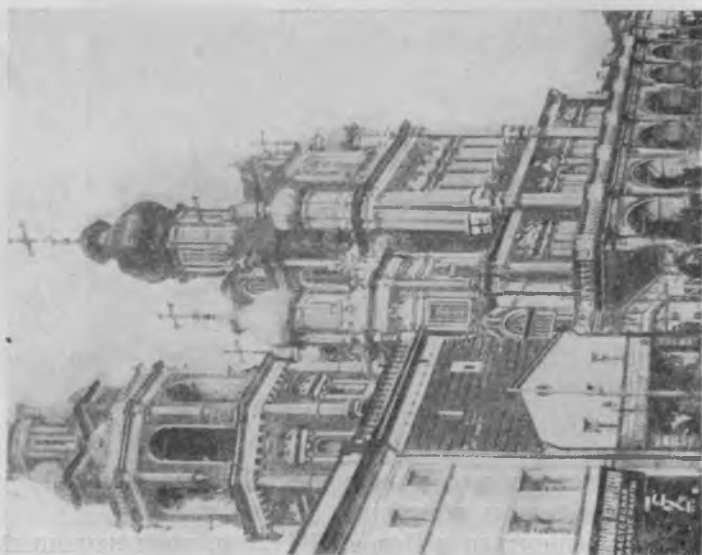


Рис. 43. Церковь Успения на Маросейке в Москве

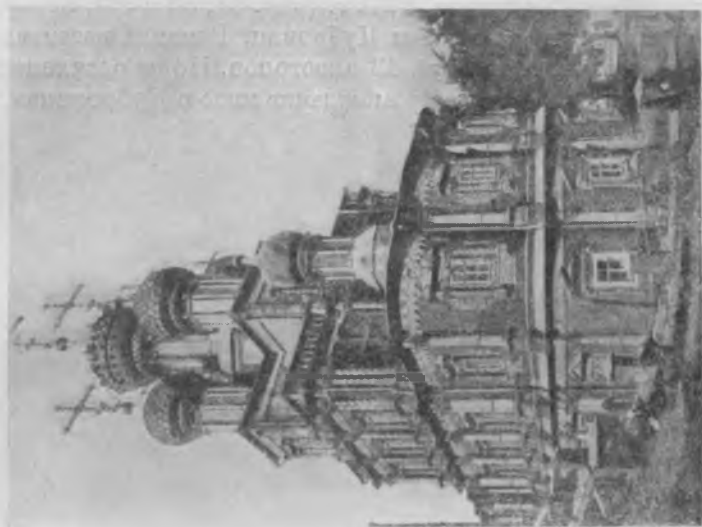


Рис. 44. Строгановская церковь в Горьком



Рис. 45. Меншикова башня в Москве

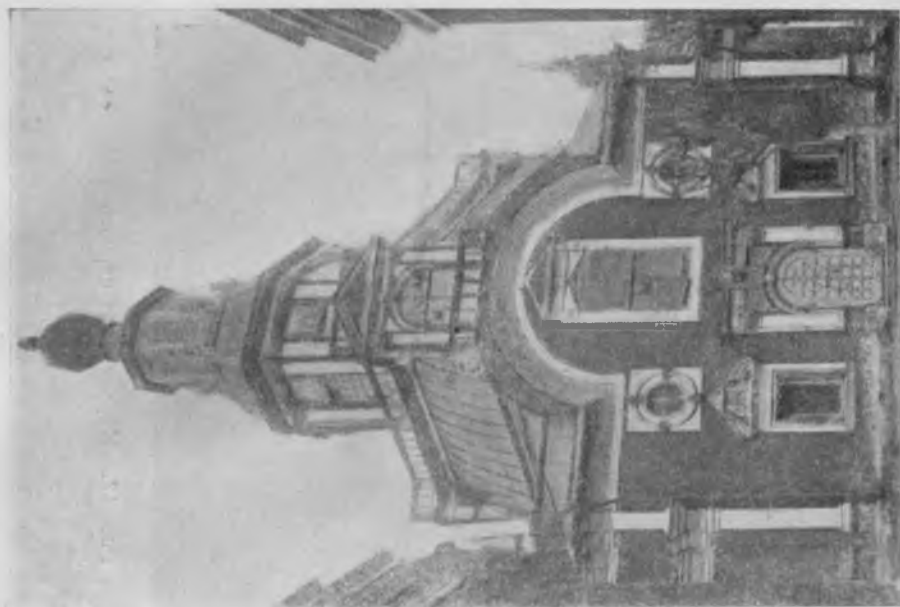


Рис. 46. Церковь Ивана Воина на Якиманке в Москве

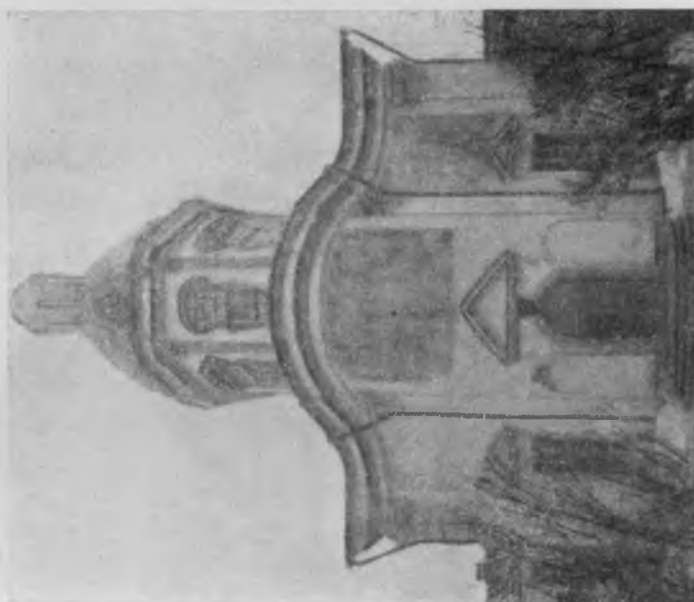


Рис. 48. Куракинская церковь в Москве

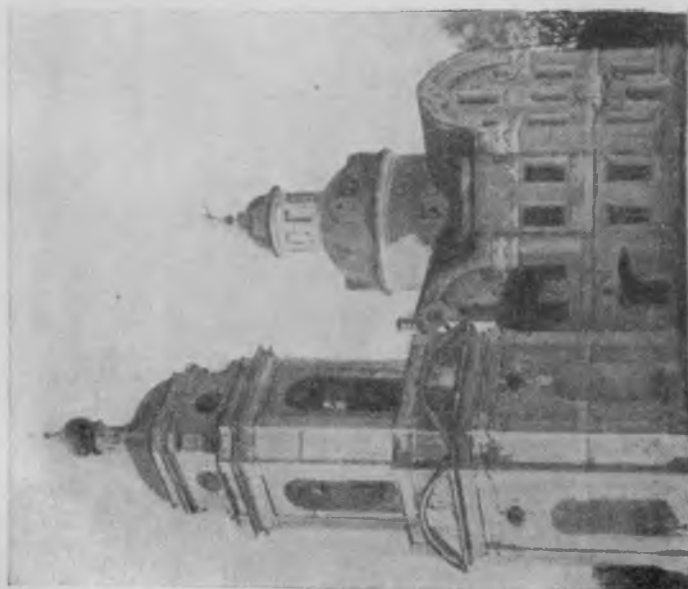


Рис. 47. Церковь в Троицком

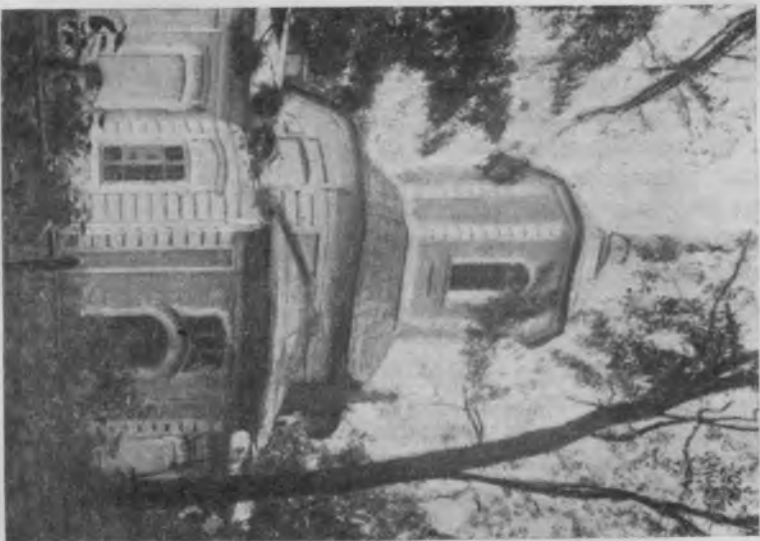


Рис. 49. Церковь в Артуфьере

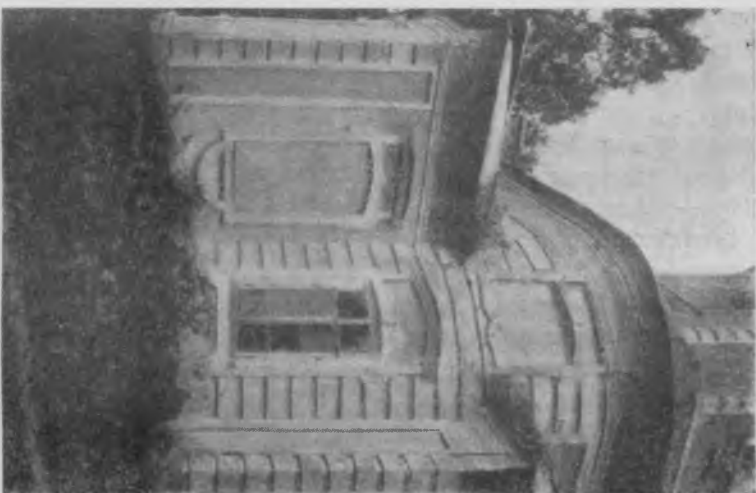


Рис. 50. Интерьер церкви в Артуфьере



Рис. 51. Церковь в Подмоклом



Рис. 52. Галлерей церкви в Подмоклом

Растрелли, Ухтомский и Карл Бланк были мастерами барокко и рококо; их здания отличаются пышностью и декоративностью, праздничностью, свойственной этому стилю. Конструкция и тектоника, формы и декорация у них, в общем, были тождественны; но индивидуальное понимание стиля у каждого из них было иное.

Какое бы произведение Растрелли мы ни взяли, — будь то помпезный Смольный собор или рядом находящийся Вдовый дом, дворец в Пушкине (б. Царском селе) с его бесконечной анфиладой комнат (рис. 58), или сложные по массам и пространственным сочетаниям павильоны, как Грот, Эрмитаж (рис. 8, стр. 78), Монбизу в Пушкине, наконец, Зимний дворец (рис. 4, стр. 147), — мы нигде не найдем кривых и, тем более, интегральных пространств. Пространства Растрелли более ренессансны, чем барочны, соединены более по системе сочетания, чем подчинения; они просты и ясны в высокой мере, не теряя в то же время величия. С этим соединяется и внутреннее убранство стен; их барочные и рокайльные украшения никогда не играют самодовлеющей роли, не застилают стены до разрушения ее тектоники; достаточно взглянуть хотя бы на купеческий зал Петергофа. Растрелли очень умерен в своих иконостасах. Даже наружная обработка дворца в Пушкине не теряет тектонической осмысленности, несмотря на богатую пластику. Недаром Ра-

стрелли так скромн в Сергиевой пустыне, а в Grünhof'e, на склоне своих лет, почти отказывается от барокко ¹. Растрелли никогда не доходил до чрезмерности барокко Италии и южной Германии.

Его проекты двух московских дворцов, Головинского, 1746 г., и Покровского, 1753 г., имеют те же черты определенности архитектурной массы,



Рис. 53. Деталь церкви в Подмоклом

рокайльно-барочная обработка которой — лишь ей подчиненный легкий узор. Даже в эскизности набросков этой декорации сказывается та же художественная мысль, воспитанная, конечно, Петербургом.

✓ С этой точки зрения растреллиевский проект ротонды в Истре также замечателен своей ясностью и умеренностью. Шатер и цилиндр ее ничем не должны быть членены, и немногочисленные круглые окна шатра не дол-

¹ А. И. Некрасов, Дворец Grünhof близ Митавы. (Материалы по истории русского искусства, II, М. 1928.)

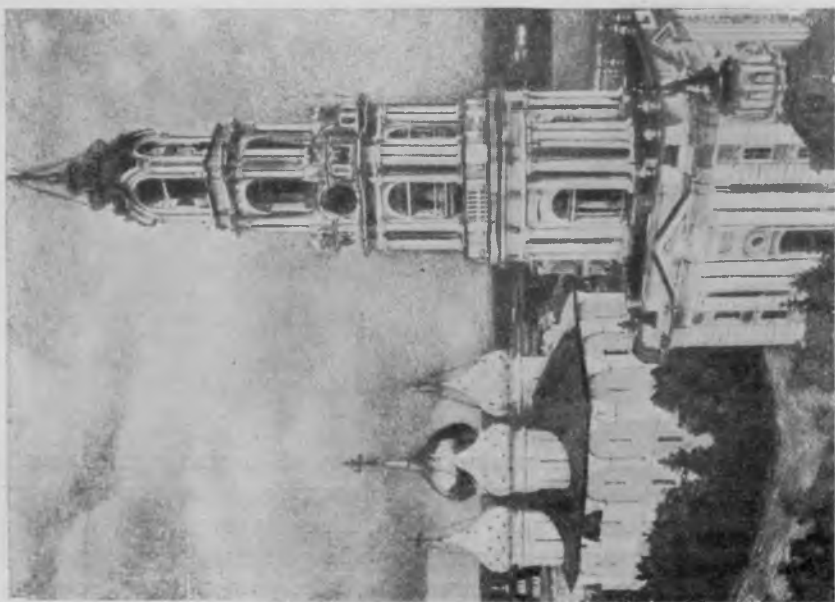


Рис. 54. Колокольня Троице-Сергиевой лавры

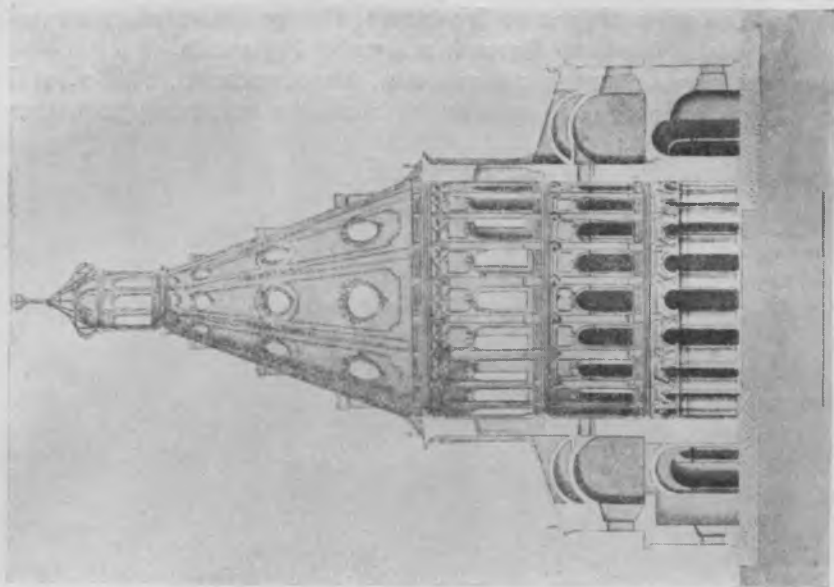


Рис. 55. Шатер Истринского храма, проект Растрелли

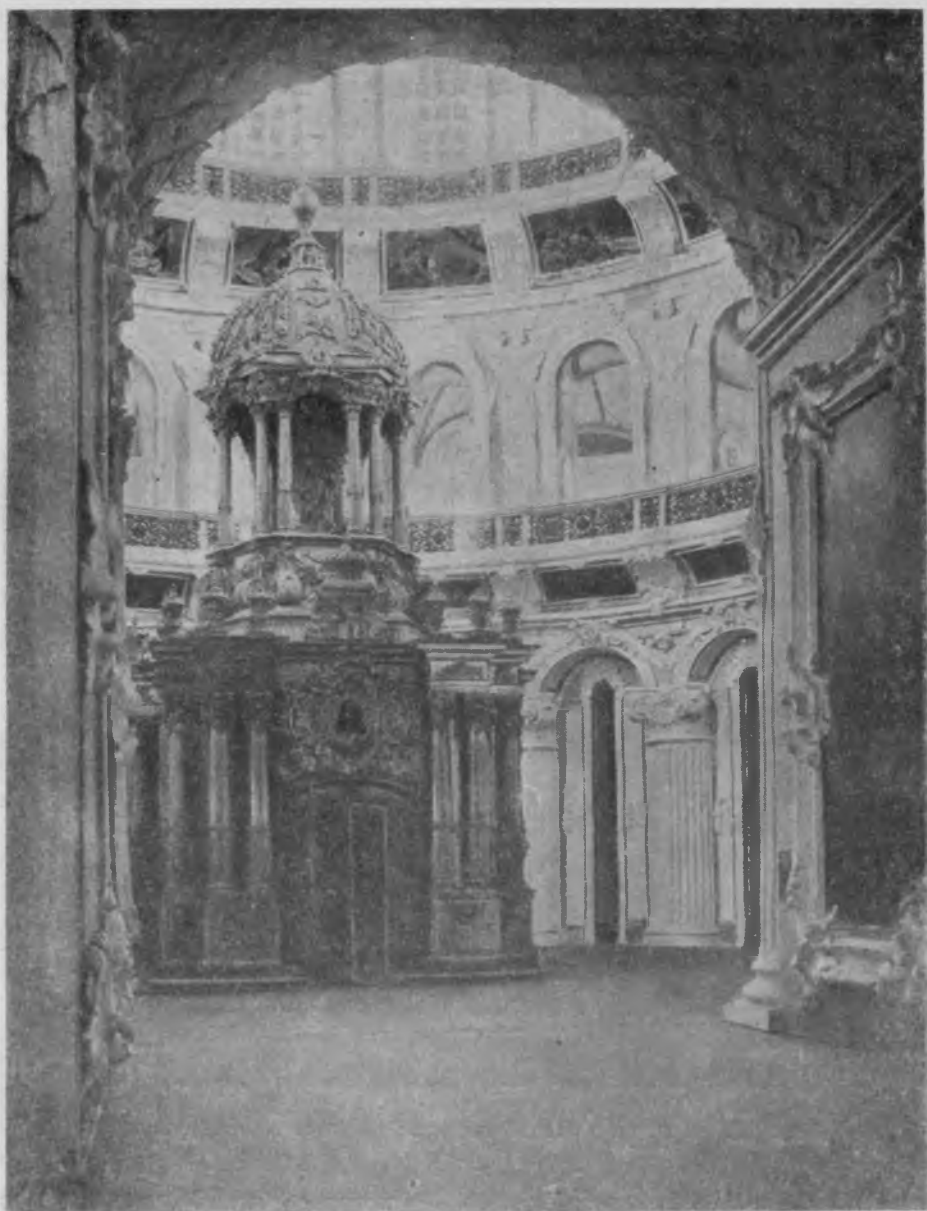


Рис. 56. Кубицула Истринского храма

жны приносить пространственных осложнений. Декорация не вносит загроможденности в массы, которые сохраняют свою тектонику. Последняя, вместе с тем, спасает постройку от примитивности.

Быть может, наиболее далеко идущее по линии сложности создание



Рис. 57. Придел с изразчатыми херувимами в Истринском храме]

Растрелли — это кубикла Нового Иерусалима (рис. 56), но и в ней остается свойственная Растрелли грациозность.

Другая природа говорит в творчестве Ухтомского, для которого декорация нередко — некоторая самоцель. Наиболее замечательны проекты Воскресенских ворот и колокольня б. Троице-Сергиевой лавры,



Рис. 58. Дворец в Пушкине (б. Царском селе)

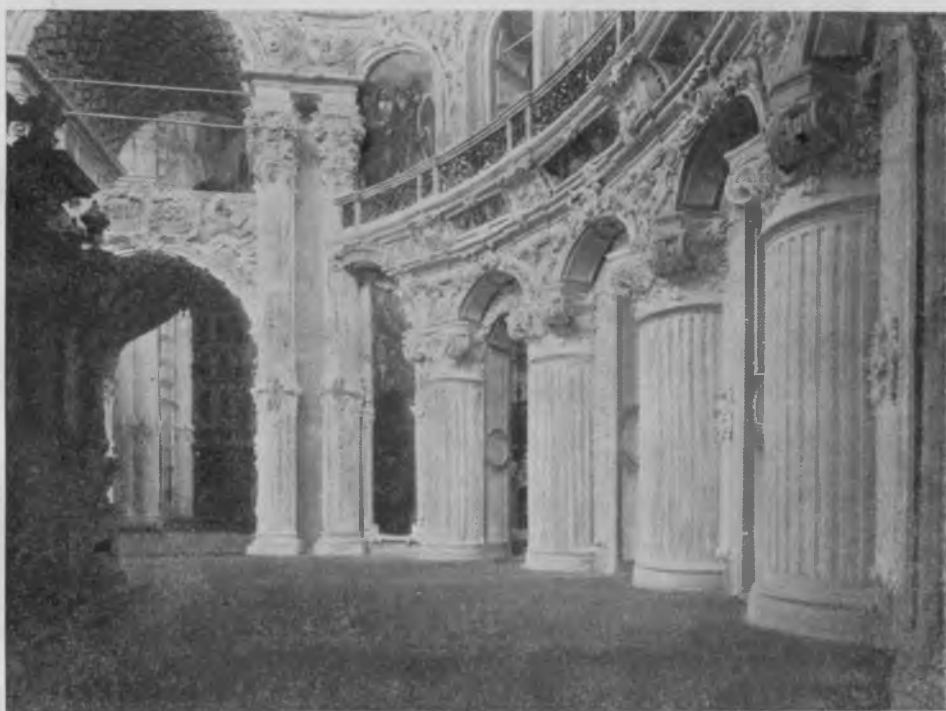


Рис. 59. Колоннада ротонды в Истринском храме

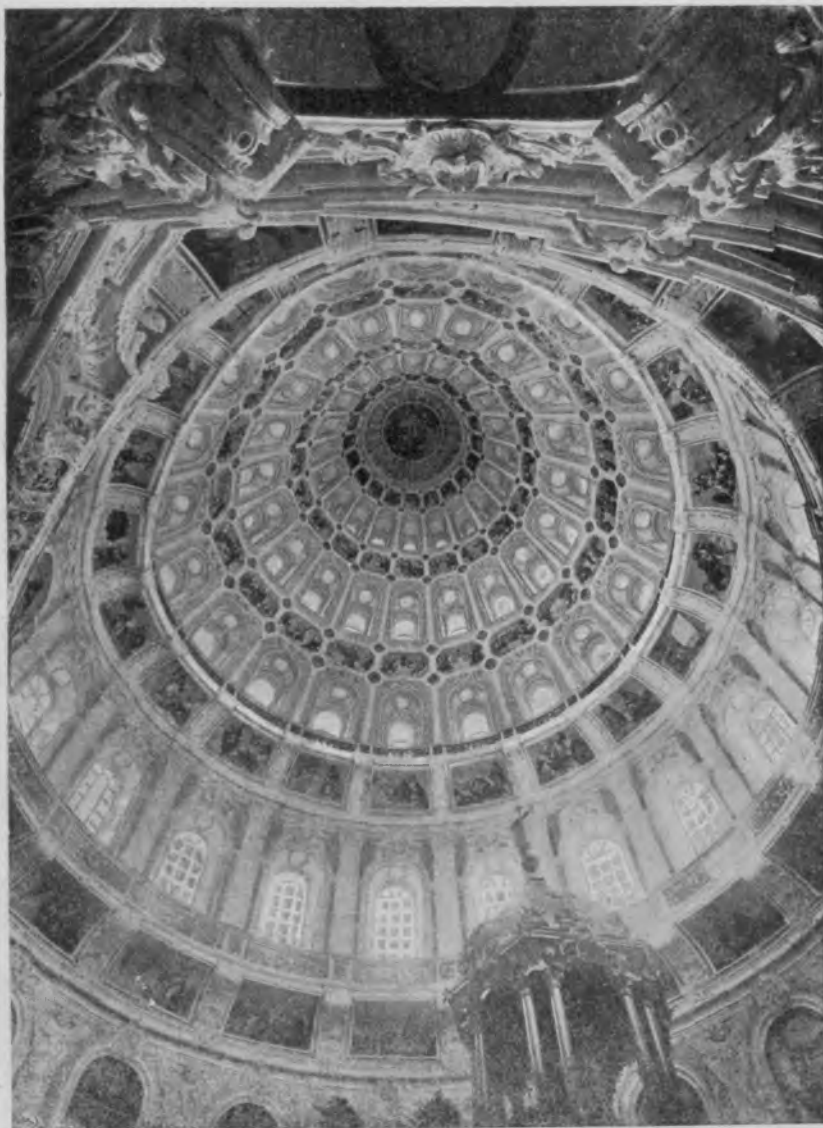


Рис. 60 Ротонда в Истринском храме

1742—1760 гг. (рис. 54), растреллиевский проект которой Ухтомский, несомненно, изменил, как Бланк изменил проект истринской ротонды.

Многочисленные колонны указанных построек отличаются особой рафинированностью и стоят на значительном расстоянии от тела сооружения, которое вследствие этого принимает особенно легкий, чуждый материаль-

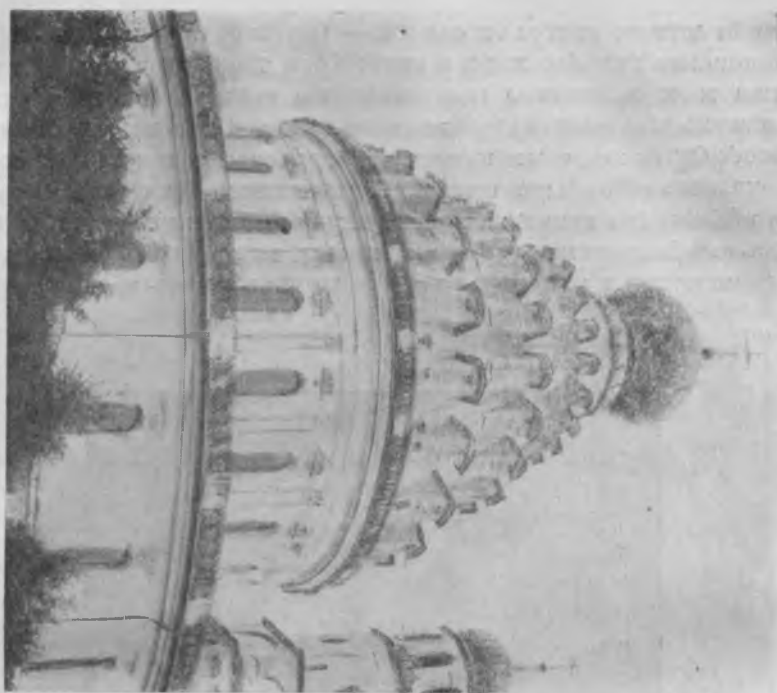


Рис. 61. Шатер Петропавловского храма

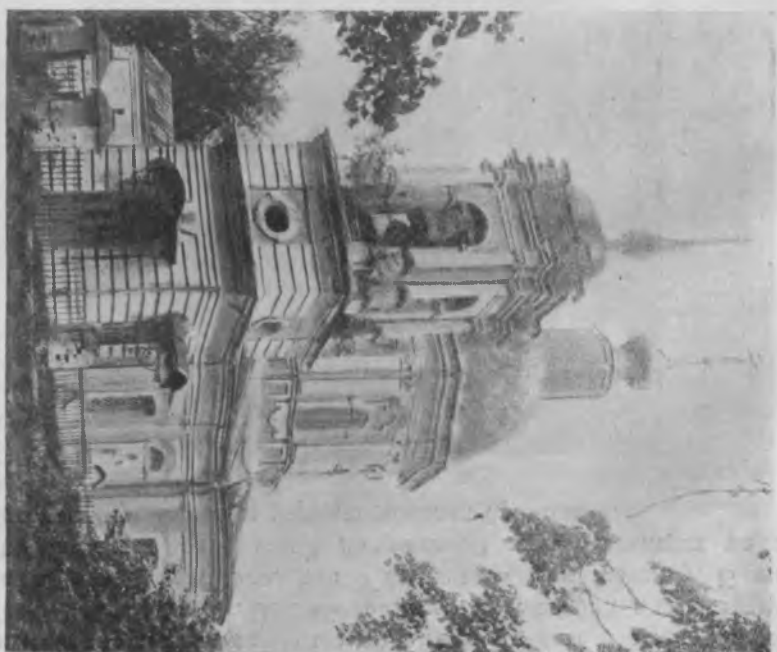


Рис. 62. Церковь в Дангловском

ности облик. Декорация затемняет организм здания и влечет к какой-то поэтической абстракции. Эта абстракция характерна для «нарышкинского» стиля, для Зарудного, для Ухтомского и скажется у Баженова в эпоху зарождения московской дворянской интеллигенции на почве новых социальных сдвигов и революционных брожений.



Рис. 63. Деталь церкви в Даниловском

Карл Бланк — меньший талант, нежели Растрелли и Ухтомский, но он отличен от них не только этим. Несомненная его большая примитивность носит принципиальный характер. Его нагроможденная скульптура Истры (рис. 57), напоминающая своей насыщенностью декорацию строгановских памятников в Горьком и, особенно, в Соликамске, а также Дубровицкой церкви, тяжелое членение ротонды висячими балконами (ср. сказанное об описании Аркульфа), нередко встречающееся господство масс над пространством (рис. 59), наконец, нарушение в иных случаях законов ордерности в духе еще XVII в. (рис. 60) — все это не только создает примитив-

ность пластического выражения, но и рождает идею сложных перетекающих пространств (см. особенно бесчисленные люкарны шатра, рис. 61). Не изящество и не отвлеченность, а экспрессия примитивного реалистического мышления чувствуется в бланковской обработке Истры.

В других памятниках Бланка мы находим более скромные средства, отсутствие мощной скульптуры (церкви Бориса и Глеба, Кира и Иоанна); в церкви Екатерины перед нами опять крещатые в плане объемы, как в московских и подмосковных памятниках первой половины XVIII в. Дворец



Рис. 64. Дом № 22 на Покровке в Москве

труда в Москве, в основе которого лежит проект Фельтена, обработан с крайней простотой. Церковь Пехры-Яковлевского повторяет простейшую ротонду, в которую вставлен меньший цилиндр; бланковские скульптурные ангелочки украшают архивольты. Вероятно, Бланк строил церковь в Звонарях, 1762 г., где мы неожиданно видим поперечно организованное пространство (Breitraum) XVII в. Также Бланку, вероятно, принадлежит церковь с. Даниловского близ Дмитрова, выстроенная Голицыным в 1777 г. (рис. 62 и 63). Мы находим в ней и интегральные пространства и монументальную наружную скульптуру.

Совершенно ясно, что кривые пространства и массы дома «растреллиевского» стиля на Покровке (рис. 64) созданы на основе московских традиций и, конечно, не самим Растрелли.

Кривые «априорные» пространства мы встретим затем у Баженова и Казакова в эпоху масонства и мистики.