



Е. А. БОРИСОВА



Своеобразие облику Москвы придавало исторически сложившееся сочетание в многовековом «много-слоином» городском организме не только архитектурных памятников разных эпох, но и образных примет провинциальных городов России.



Своиственная московской архитектуре приверженность к изысканным рельефным украшениям фасада в эпоху ампира получила новое развитие благодаря акцентированному контрасту с плоскостями стен



Опознавательным знаком московского строительства стала выразительная композиция портала, часто включающего арочное решение и сдвоенные пучки колонн

АРХИТЕКТУРА МОСКВЫ

Пути развития архитектуры Москвы и Петербурга в начале XIX в. были различными. Внимание петербургских зодчих было обращено скорее «вовне», все более сближаясь со стилевыми поисками европейских мастеров ампира. В Москве же во многом следовали архитектурным традициям XVIII в. и начали все внимательнее относиться к наследию древнерусского зодчества.

По существу, это было одним из ранних проявлений нарождающегося романтического мироощущения, по-разному проявляющегося в европейских странах и в обеих русских столицах. Если Петербург стал в пушкинскую эпоху стилистически цельным городом, блестяще отражавшим русские представления о современных европейских столицах, то Москва оставалась родственной древним городам Европы на ином, более традиционном уровне. Это касалось не столько архитектуры зданий, сколько их стилистической полифонии, масштабов застройки и градостроительных приемов, их связи с рельефом, с рекой, природой и с древней историей города.

Уже в середине XIX в. А. С. Хомяков отмечал внутреннее сходство Москвы с одной из древних европейских столиц, а именно с Лондоном, увидев в них те приметы национального «духа», то дыхание древней истории, которое окрашивало их образ. «Кто видел Лондон, тому в Европе из живых городов (об мертвых я не говорю) остается только видеть Москву. Лондон громаднее, величественнее, люднее; Москва живописнее, разнообразнее, богаче воздушными линиями, веселее на вид. В обеих жизнь историческая еще цела и крепка. Житель Москвы может восхищаться Лондоном и не страдать в своем самолюбии. Для обоих еще много впереди» [1].

Казалось бы, первые ассоциации, возникающие при виде Лондона с его мостами через Темзу, классическими зданиями и храмами, это аналогия с Петербургом. Однако Петербургу в глазах многих современников недоставало того «дыхания истории», которое отличало и Лондон и Москву, представшую как воплощение народных и национальных начал. Как известно, эта глубинная разница стала одной из важнейших тем в русской литературе и в спорах и размышлениях о судьбах России. Она отразилась и в архитектуре, и в творчестве художников, запечатлевших образ Москвы в пушкинскую эпоху. Но, несмотря на множество различий, отмечавшихся уже современниками, было и одно несомненное сходство в архитектурных судьбах обеих русских столиц. Если в 1800-е гг., в довоенное десятилетие, они представляли в своем естественном, исторически сложившемся облике, который стал результатом в одном случае многовекового, а в другом – столетнего развития, то после Отечествен-

ной войны 1812 года они претерпели видимые превращения, во многом изменившие их образ.

Хотя Петербург, в отличие от Москвы, нимало не пострадал от наполеоновского нашествия, градостроительные преобразования в нем были не менее радикальными, чем в послепожарной Москве. Правда, они имели другую природу, обусловленную изначальным стадиальным несходством. В Петербурге стиль ампир, в его наиболее монументальном воплощении, начал завоевывать позиции уже в самом начале XIX в. Москва же в эти годы была почти не затронута новыми архитектурными веяниями, сохранив патриархальные черты вплоть до войны 1812 года.

К началу XIX в. Москва пришла неповторимо своеобразным городом, сочетавшим архитектурные памятники разных эпох, объединенные древней градостроительной структурой, с ее концентрическими кольцами, «стягивающими» воедино историческую застройку и новые здания. Градостроительная гибкость, связь с рельефом, свобода архитектурных композиций и пластика форм зримо отличала казаковскую Москву от столичного Петербурга, с его возрастающей регламентированностью.

Неуловимая общность в трактовке архитектурных форм связывала здания разных времен и повлияла на московский классицизм XVIII в. Обаяние патриархальности и рукотворности архитектуры, которой придавало особую теплоту широкое применение дерева, сохранялось и в послепожарной рядовой жилой застройке Москвы, лишь постепенно уступая влиянию более жестких канонов стиля ампир.

Московским сооружениям допожарного периода, восходящим к концу XVIII в., была свойственна свобода композиций, изящество, даже хрупкость деталей. Стремление подчеркнуть пластику фасадов вело к таким приемам, как раскреповка стены, введение неглубоких оконных ниш и плоских пилястров, рустовка цокольных этажей и, наконец, расположение на фасадах зданий скульптурных барельефов, по тонкости не уступавших отделке интерьеров. Это создавало мягкую игру светотени, придававшую фасадам зданий особую выразительность и скрадывавшую масштабы крупных сооружений, вписанных в рядовую застройку.

[1] Хомяков 1911. С. 108.

На с. 80–81:
Церковь Троицы в Вешняках на Пятницкой улице. 1811, 1824–1826. Архитекторы Ф. М. Шестаков и Н. П. Козловский. Фотография 1970-х гг. ГНИМА им. А. В. Шусева
Вид Тверской улицы от Страстной площади к Кремлю. Литография по рисунку О. Кадоля. 1825.
Провиантские склады на углу Остоженки и Садового кольца. В. П. Стасов, Ф. М. Шестаков. 1829–1831.
Дворец А. К. Разумовского на Гороховом поле. Портал. Архитекторы А. А. Менелас, М. Ф. Казаков. 1799–1802.

Градостроительными доминантами, контрастирующими с невысокой застройкой, традиционно были вертикали храмов и колоколен. Они замыкали перспективы улиц, отмечали повороты переулков и создавали ориентиры в их причудливой ткани, возникающая в самых неожиданных ракурсах и придавая особую динамичность восприятию города и живописность панораме Москвы.

Эти особенности были учтены еще в «проектированном плане» Москвы 1775 г. [2], который должен был откорректировать стихийную планировку улиц и отдельных владений и придать им черты классической регулярности. Хотя не все предложения этого плана были осуществлены, он во многом предопределил дальнейшее развитие центральной части Москвы. В процессе реализации этого плана были спрямлены центральные улицы, проложены первые бульвары на месте стен Белого города и намечены места будущих площадей, возникших уже после 1812 г. Таким образом, план 1775 г. в откорректированном реальном виде продолжал сохранять значение и в первое десятилетие XIX в. В соответствии с ним завершались крупные дома и городские усадьбы, начатые строительством еще в конце XVIII в. Последние отличало традиционно присущее московскому зодчеству сочетание черт городского и загородного сооружения, с глубоким парадным двором, боковыми флигелями и центральным барским домом, за которым располагались обширные сады.

Казаковская Москва до грозных событий Отечественной войны 1812 года представляла собой, таким образом, уникальное слияние древних традиций и классических новшеств, создававшее неповторимый образ древней столицы. О нем можно судить, почти как об исчезнувшем, но не в воде, а в огне, «граде Китеже», лишь по сравнительно немногочисленным изображениям и по воспоминаниям и отзывам современников. Среди них были и русские, и иностранцы, в частности французы, впервые увидевшие Москву такой, какой она предстала перед ними до пожара.

«Москва-река течет по светлым лугам; омыв и оплодотворив все кругом, она вдруг поворачивает и течет по направлению к городу, прорезывает его, разделяя на две половины и отрывая таким образом друг от друга целую массу домов и построек; они тут и деревянные, и каменные, и кирпичные; некоторые построены в готическом стиле, смешанном с современным, другие представляют из себя смесь всех стилистических признаков каждой из отдельных национальностей. Дома выкрашены в самые разнообразные краски, купола церквей – то золотые, то темные, свинцовые и крытые

аспидным камнем. Все, вместе взятое, делало эту картину необычайно оригинальной и разнообразной» [3].

Свободное сочетание классических зданий и древних сооружений отражало присущее московским зодчим историческое восприятие древней столицы. В первое десятилетие XIX в., в предвоенные годы древние памятники зодчества стали воспринимать как рядовые естественные компоненты исторической застройки и как знаковые символы величия России. Этот краткий период развития московского зодчества оказался значимым как для самой Москвы, так и для дальнейших путей развития русской архитектуры. Художественная и историческая ценность древнерусского зодчества была осознана не только архитекторами, но и их современниками, писателями и художниками.

«Это исполинский город, построенный великанами; башня на башне, стена на стене, дворец на дворце! Странное смешение древнего и новейшего зодчества, нравов европейских с нравами и обычаями восточными! Дивное, непостижимое слияние суетности, тщеславия и истинной славы и великолепия, невежества и просвещения, людкости и варварства», [4] – писал за два года до Отечественной войны К. Н. Батюшков.

Этот взгляд на Москву был воплощен и в уникальной серии рисунков, акварелей и картин маслом художника Ф. Я. Алексеева и его учеников, запечатлевших в начале 1800-х гг. патриархальные городские пейзажи Москвы [5]. Слово в предчувствии грядущих разрушений 1812 г. они уделяли особое внимание древним сооружениям Кремля, храмам и монастырям, выступающим особенно колоритно на фоне сооружений русского классицизма конца XVIII в. Этот уникальный цикл картин запечатлел до пожара 1812 г. до тех новшеств, которые были внесены в ее облик при восстановлении после пожара 1812 г.

Привычное к открытым петербургским пространствам и перспективам и к низким берегам многоводной Невы, восприятие художника заставляло особенно выявлять пластику сложных пространств в Москве, с ее вязью улиц и переулков и извивающимся вдоль стен Китай-города и Кремля руслом Неглинки. Здания классицизма здесь предстают как редкие ориентиры среди старинной застройки, отмечающие пересечения улиц угловыми ротондами и полукруглыми портиками.

Взгляд петербургского художника, воспитанного на классических образцах, сказывается и на восприятии древнего зодчества Москвы. При всем тончайшем проникновении в патриархальный образ древней сто-

[2] «Проектированный план Москвы» 1775 г. «был составлен особым Департаментом Комиссии о каменном строении Санкт-Петербурга и Москвы, специально образованным для перепланировки древней столицы; во главе его стоял П. Н. Кожин, архитектурной частью руководил Н. Лерман. Этот документ оказал значительное влияние на дальнейшее развитие города и сильно отличался от планов И. Ф. Мичурина и С. М. Горихвостова, поскольку являлся первым обширным проектом перестройки Москвы» (*Градостроительное развитие Москвы 1997*. С. 210).

[3] *Наполеон в России 2004*. С. 235.

[4] *Батюшков 1955*. С. 307.

[5] В 1801 г. Академия художеств командировала Ф. Я. Алексеева в «Москву и другие места Российского государства». Здесь вместе со своими помощниками, воспитанниками Академии И. В. Мошковым и А. М. Кунавиным художник находился около полутора лет (*Федор Алексеев и его школа 2004*. С. 13).



54 Вид Страстной площади с триумфальными воротами, церковью Дмитрия Солунского и домом Козицкой на Тверской улице. Акварель Ф. Я. Алексеева 1800-х гг.
55 Ильинские ворота Китай-города и дом графа Разумовского. Акварель Ф. Я. Алексеева 1800-х гг.

54

лицы, с ее многоплановыми пространствами, живописным силуэтом и теплым и мягким колоритом, московские древности предстают на живописных полотнах Алексева едва заметно классицизированными. Легкие декоративные колонки приближаются к классическому ордеру, аркады приобретают монументальность, высота церквей и колоколен подчеркивается, их объемы становятся более компактными. В то же время изображения классических сооружений словно испытывают воздействие древнего окружения. На полотнах Алексеева классические здания казаковской Москвы отличаются присущей традиционному московскому зодчеству мягкостью, пластичностью, рукотворностью форм, они словно лепятся кистью художника, приобретая общий теплый колорит. В целом передается впечатление затесненности, даже хаотичности застройки в центре Москвы, при почти полном отсутствии свободных пространств и богатстве визуальных эффектов на каждом повороте улиц и переулков.

Но хотя древние сооружения доминируют на полотнах художника над классической застройкой, подобно храму Дмитрия

Солунского, противопоставленного дому Козицкой на Тверской улице, все же становится очевидно, что и главная улица Москвы – Тверская, и торговые улицы вокруг Кремля и в Китай-городе, и «дворянские» кварталы Пречистенки и Волхонки уже приобрели к началу 1800-х гг. более регулярный классический строй, несмотря на то, что их перспективы замыкались или прерывались крупными объемами храмов и монастырей, выходящими за красную линию новой регулярной застройки.

Видимо, именно о таких улицах вспоминал впоследствии один из французов, входивших в Москву: «Сплошь стояли чудесные большие здания и дома, хотя и деревянные, но они нам казались и громадными и поразительно богатыми. Улицы были так длинны, что всадники не узнавали своих на другом конце их; когда кто-нибудь медленно приближался с другого конца улицы, видевший это не мог разобрать, враг это или друг» [6].

И по акварелям, и полотнам Алексева, и по гравюрам Ж. Делабарта, и по альбомам М. Ф. Казакова, подытоживающим архитектурные свершения конца XVIII в., можно оценить размах классического градострои-

[6] *Наполеон в России* 2004. С. 236.

[7] «Экспедиция Кремлевского строения широко развернула работы по „реставрации“ и перестройке древних сооружений в Кремле, которые и стали определять основную направленность деятельности Экспедиции, в отличие от предыдущего периода, когда основной ее заботой было дворцовое строительство» (*Бюро* 1997. С. 244). Наряду с работами в Кремле, экспедиция занималась завершением строительства начатых М. Ф. Казаковым сооружений, а также составлением «так называемого „фасадического плана Москвы“, как бы подводившего итог многолетней деятельности мастера... Не дошедший до нас „Генеральный Москвы атлас из фасадических планов“ – 185 таблиц („параллелограммов“) с аксонометрическими („с птичьего зрения“) видами лучших зданий Москвы – должен был запечатлеть облик классической Москвы конца XVIII века во всем ее своеобразии, как замечательный памятник градостроительного искусства» (*Покровская* 2003. С. 19).



55

тельства этого периода, своеобразие, гармонию и тонкость московского классицизма. Кажется, новые сооружения Екатерининской эпохи встали именно на тех местах, что предназначала для них природа и история города, подобно Пашкову дому на Моховой, или дому Тутолмина на Швивой горке, которые господствовали в московском пейзаже не столько благодаря своей абсолютной высоте, сколько за счет природного рельефа. Кроме крупных дворцов и богатых частных домов, столь поразивших воображение входивших в Москву французов, огромную роль в формировании центра Москвы сыграли созданные в конце XVIII в. крупные общественные, торговые и учебные сооружения, во многом предрешившие направление дальнейшего развития центральных улиц и площадей. И казаковское здание Московского университета, и Дворянское собрание, и старый Петровский театр придали новый масштаб окружению Кремля, сообщив ему более регулярный строй.

Может быть, именно художественная цельность и своеобразие архитектурного облика Москвы на грани 1800-х гг., равновесие между древним зодчеством и новой клас-

сической архитектурой, их внутренняя общность и самодостаточность были одной из причин того, что в 1800-е гг. в центре Москвы не велось интенсивного строительства, за исключением работ в Кремле и в его окружении. Во многом это объяснялось тем, что разрушения, причиненные неоконченным строительством баженковского Кремлевского дворца, еще не были окончательно устранены, а обветшавшие кремлевские строения требовали обновления.

Можно сказать, что еще до того, как перед московскими мастерами встала труднейшая задача воссоздания из пепла древней столицы, они прошли прекрасную школу реставрации и реконструкции, связанную с деятельностью Экспедиции Кремлевского строения [7], объединившей ведущих московских зодчих. Это работа, начавшаяся еще в конце XVIII в., после отмены строительства баженковского Кремлевского дворца, заставила московских архитекторов более пристально всмотреться в закономерности древнерусского зодчества. Здесь впервые ими была сделана попытка претворения древних национальных форм в новом строительстве, что радикально отличало их твор-



56 Старый Гостиный двор на Ильинке. Акварель Ф. Я. Алексева 1800-х гг.
 57 Екатерининская церковь в Кремле. 1808–1817. Архитектор К. И. Росси. Акварель И. Ф. Э. Гертнера 1838 г. ГМП
 58 Проект Екатерининской церкви в Кремле. 1800-е гг. Архитектор А. Н. Бакарев

56

чество от работ петербургских зодчих в 1800-е гг. По существу, это были первые приметы нарождающегося романтического мироощущения. И раньше всего они проявились в Москве, не только опередив, но во многом предопределив аналогичные явления в архитектуре Петербурга, где первые попытки введения национальных, народных форм воспринимались как привнесенные извне и даже чуждые его духу.

До последнего времени этому течению в архитектуре Москвы 1800-х гг. не уделялось достаточного внимания, хотя исследователей издавна привлекали более ранние «готические» постройки Баженова и Казакова за границами тогдашней Москвы [8]. Но, как показали работы современных ученых [9], первые опыты введения национальных «древнерусских» форм в новое городское строительство, начавшееся с восстановления кремлевских древностей, оказали влияние не только на московскую архитектуру, но и на дальнейшие поиски «русского стиля», которые отражали общеевропейские тенденции в романтическом зодчестве с его тяготением к формам национального средневековья.

Но если в Петербурге первые опыты вариаций на темы средневекового зодчества были связаны непосредственно с европейской готикой и с ее позднейшими подража-

ниями, то в Москве понятие «готическое» расщеплялось, приобретая двойственный сложный смысл. Здесь было не только терминологическое «назывательное», но и прямое формальное смешение приемов европейской готики и древнерусского зодчества.

Понятие «готики» в первые годы XIX в. объединяло образные представления о средневековом зодчестве вне его национальных границ, причем к нему продолжали относиться как к варварскому, неканоническому стилю.

«Сие название различным образом употребляется для означения варварского вкуса, хотя, впрочем, не всегда определяется в точности смысл его... Готическим называется в художестве всякое украшение, приличное пышности и величию, но не совместимое с изяществом и приятностию. Погрешности против вкуса могут быть многообразны; следовательно, и готическое разделяется на многие роды» [10].

То, что усредненные «готические» формы стали в начале 1800-х гг. приобретать все более «русифицированный» оттенок, можно объяснить непосредственным воздействием древнего архитектурного окружения в Кремле и необходимостью восстановления утрат, которые определяли деятельность мастеров Экспедиции Кремлевского строения. Но следует отметить, что их первые

[8] Зура 1928; Кожин 1994. С. 114–121; Гунькин 1951. С. 245–289.

[9] Борисова 1997.

[10] Вестник Европы, 1807, № 2. С. 234.

[11] Борис 1997. С. 240.

[12] Там же. С. 241–242.

[13] Проект хранится в отделе ИЗО ГИМа.



57

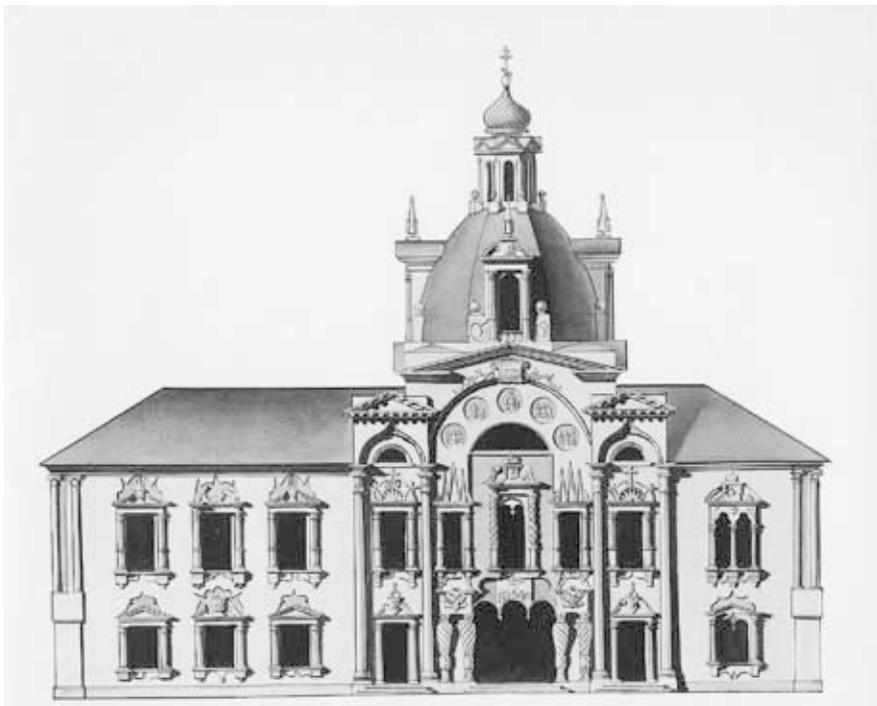
опыты в этом направлении несли явные следы влияния классицистических композиционных схем, что сказывалось как в проектах, так и в осуществленных сооружениях конца XVIII – начала XIX в.

«Еще в 1780-е годы М. Ф. Казаков наряду с возведением крупных классических соору-

жений в Кремле – Сената и Архиерейского дома выполнил в романтических формах крыльцо Алексеевской церкви Чудова монастыря» [11]. Даже такой последовательный палладианец, как Н. А. Львов в 1799 г. сделал попытку ввести декоративные элементы «готики» и более свободную асимметричную композицию объемов в проект расширения и обновления старого Кремлевского дворца [12]. Этот, хотя и не воплощенный в жизнь, проект большого мастера мог оказать влияние и на дальнейшее распространение «готических» форм в практике зодчих Кремлевской Экспедиции.

Одной из первых попыток создания нового «готического» сооружения в стенах Кремля, рядом с его подлинными древностями, был «Проект для построения церкви у Спасских ворот в Москве» [13], принадлежавший А. Н. Бакареву. Можно думать, что это был один из вариантов проекта Екатерининской церкви Вознесенского монастыря, несколькими годами позже возведенной уже по проекту К. И. Росси. Хотя и местоположение, и габариты, и композиция объемов в этих проектах были почти идентичны, трактовка «готических» форм была принципиально различной.

В бакаревском проекте причудливо совмещались четкая классическая композиция прямоугольного объема с приемами,



58



призванными нарушить ее уравновешенность. Это – подчеркнуто смещенный от центра бокового фасада пышный портал с «древнерусскими» крупными декоративными деталями и другими «готическими» элементами. Композиция увенчивалась высоким куполом, по форме восходящим к барочным европейским храмам.

Свободный, мягкий пластичный контур и сочные мазки акварели, лепящие крупные формы и скульптурные детали фасада, создавали образ сказочной, почти «лубочной» архитектуры, не претендующей на сходство с подлинной готикой, но внутренне близкой к рукотворному древнерусскому зодчеству.

Совершенно иначе понимал и трактовал «готический стиль» Росси, с 1808 г. работавший в Москве, как один из ведущих зодчих Кремлевской экспедиции [14]. Именно здесь, в окружении древних памятников России впервые мог ощутить их сходство и различия со средневековым зодчеством, которое он видел в Европе, и мог попытаться создать свой собственный вариант русской готики.

Построенная по проекту Росси в 1808–1817 гг. Екатерининская церковь Вознесенского монастыря оказалась переломным произведением не только в его творчестве, но и в дальнейшем развитии московской «готики». Основным отличием работы Росси от проекта Бакарева было преодоление классичности композиции основного объема за счет вертикальных членений фасадов, пластики разновысоких завершений ризалитов, стрельчатой формы высоких окон и дверей, а также тончайшей, почти ажурной прорисовки «готических» декоративных деталей.

О том, какое впечатление производила Екатерининская церковь на фоне древних сооружений Кремля, можно судить по позднейшим изображениям, и в частности, по виртуозному рисунку немецкого художника Э. Гертнера, сделанному с натуры в 1837 г. [15] Здесь наглядно сопоставимы тщательно прорисованные готические детали Спасской башни и изящные имитации готических мотивов, которые отличали творение Росси как от подлинной европейской готики, так и от наивной русской «готики» конца XVIII в., повлиявшей на первые образы «русского стиля» начала 1800 гг. в Кремле.

Еще до приезда Росси в Москву, в 1805–1808 гг. архитектор И. В. Егоров старался приблизиться к древнерусским прообразам при перестройке бывшего Потешного дворца в Кремле и превращении его в Комендантский дом. Как видно из реконструкции этого здания, «романтический характер сооружению придавала богатая пластика фасада, усложненность силуэта и асимметричность его повышенной центральной части, подчеркнутая живопис-

ность гармонического сочетания полуциркульных арок, часто сдвоенных, или разделенных висячей гирькой, пологих и стрельчатых арок, декоративных парапетов и поясков, филенок и рустованных пилястр, пинаклей и увенчанных куполами башенок» [16].

Если при создании Комендантского дома в Кремле Егоров обращается к элементам древнерусского зодчества как к символическому воплощению русской истории, то в построенном им почти одновременно в Кремле новом классическом здании Оружейной палаты (1806–1812) идея величия России должна была быть воплощена в тематическом цикле скульптур и барельефов. Его программа была создана специально для этого здания в 1808 г. членом Оружейной палаты А. Ф. Малиновским [17].

Хотя исполнение этой программы, порученной скульптору Г. Т. Замараеву и не было реализовано, оно воплощало растущее внимание к русской истории, что отражалось и в образах архитектуры. Здание Оружейной палаты замыкало в Кремле площадь, образованную зданием Арсенала и казаковского Сената, и было обращено фасадом к Никольской башне. Именно Никольская улица, чья перспектива открывалась от Никольской башни, стала своеобразным городским продолжением древних строений Кремля. В 1809–1813 гг. на ней, вблизи Казанского собора было построено И. Л. Мироновским здание Синодальной типографии, где своеобразно переплетались элементы «готики» и древнерусского зодчества.

В решении его протяженного фасада видно стремление мастера преодолеть строгую уравновешенность классической композиции, зрительно облегчить впечатление массивности стен за счет пинаклей, тонких удлиненных колонок, увенчанных башенками, и других декоративных деталей. Особо важную роль в решении главного фасада играли окна со стрельчатыми завершениями и мощный трехчастный портал с массивными колоннами, украшенными сплошной узорной резьбой, вызывающей ассоциации с узорными колонками древнерусских перспективных порталов.

Интенсивные преобразования в Московском Кремле отражали присущее всей московской застройке свободное сочетание древних традиций русского зодчества, классических приемов и первых романтических образцов. Свободное соседство новых классических зданий с древними храмами, колокольни которых оставались основными высотными доминантами, придавало особое разнообразие и живописность панораме Москвы.

Вместе с тем свобода и даже стихийность московской застройки продолжала

[14] Тафановская 1980. С. 18.

[15] Gaertner 2001. S. 345.

[16] Борис 1997. С. 247.

[17] Рязанцев 2003. С. 118–119.



60

корректироваться в соответствии с планом 1775 г., сохранявшим свое значение вплоть до войны 1812 г. В соответствии с ним завершались начатые еще в конце XVIII в. строения и создавались новые, где сохранялись традиционные для московского классицизма черты, придававшие им особое своеобразие и во многом роднившие их с более древними сооружениями.

Это относилось прежде всего к пластичности и живописности архитектурных композиций и мягкой рукотворности форм, чему способствовало широкое употребление дерева в строительстве преимущественно частных домов. Особая пластичность объемов отличала композицию угловых зданий с закругляющимися фасадами или полуротондами, отмечающими перекрестки улиц и переулков. Этот прием, в самых разных вариантах, позволял избежать жесткой геометрии объемов и суровой плоскостности фасадов.

Еще одной особенностью московского «допожарного» классицизма было органическое сочетание примет городского и загородного дома в едином архитектурном комплексе. Эти черты отличали частные дома

и особняки, крупные дворцы и общественные сооружения.

Интересно, что этот свободный строй, изначально восходивший к палладианским композициям с центральным ядром и боковыми «крыльями» и принципиально отличавшийся от тесной застройки других европейских столиц, в том числе от Петербурга, был отмечен во многих воспоминаниях французов, вошедших в еще нетронутую пожаром Москву.

«Мы не имели понятия о том великолепии, которое представляла Москва и как широко она раскинулась. Упрятанная в северной глуши, она была мало известна Европе, но в ней было триста тысяч населения; и если бы обширные пространства, занимаемые садами многочисленных дворцов, были застроены, как Париж, то в своем первоначальном виде, как мы ее видели... она могла вместить миллион жителей» [18]. И далее: «Мы проникли в великолепную улицу, по обеим сторонам которой тянулись тротуары и стояли прекрасные особняки. Мы заметили, что эти особняки отделялись друг от друга обширными садами. Это объяснило нам величину этой огромной столицы» [19].

[18] *Наполеон в России 2004*. С. 260. Этот отзыв принадлежал префекту императорского дворца в Париже – Боссе (de Beausset).

[19] Там же. С. 254.

Регулярная планировка центральных улиц нарушалась и смягчалась постановкой многочисленных древних и новых храмов. Их традиционная ориентация, с алтарной частью, обращенной к востоку, нередко нарушала красные линии улиц, придавая застройке особую запоминаемость и индивидуальность. Не случайно, уже в пушкинское время, московские адреса связывались с именами старинных храмов, подобно нащокинскому дому «У старого Пимена».

В начале 1800-х гг. в Москве не велось столь грандиозного строительства монументальных зданий, как в Петербурге, но преимущественно завершались начатые в конце XVIII в. последние работы Казакова и зодчих его круга и строились единичные общественные сооружения.

Как видно по сохранившимся после пожара 1812 г. памятникам и по «Альбомам Казакова», большое место занимали здесь усадьбы и частные дома. В них сложилась своеобразная, чисто «московская» композиционная схема главных фасадов, унаследованная от классицизма конца XVIII в. Здесь ведущей была тема центрального арочного портала, фланкированного двоянными колоннами, создававшими перспективный эффект. Эта композиционная схема отличалась не только московские частные дома, но и более крупные публичные здания. Она была предложена Казаковым уже в 1780-е гг. в архитектуре Дворянского собрания, где обращенный к Охотному ряду фасад был отмечен в центре парами колонн по сторонам парадного входа. Композицию венчал невысокий фронтон, прорезанный большим полуциркульным окном – прием, впоследствии ставший прообразом будущих «домов с мезонинами».

Разнообразные вариации на эту тему позволили создать обаятельный образ московского особняка, главными приметами которого были глубокий портал с колоннами и венчающее его верхнее полуциркульное окно антресольного этажа. Этот патриархальный художественный образ оказался необычайно стойким и был воплощен и в крупных сооружениях, и в миниатюрных особняках допозарной Москвы, а также, в претворенном виде, – в первых произведениях московского ампира, созданных после пожара 1812 г.

Одним из ранних прообразов был дом А. И. Лобанова-Ростовского на Мясницкой улице, перестроенный в начале 1790-х гг. архитектором Ф. Кампорези. Монументальные «пучки» из четырех колонн в центре главного фасада поддерживают мощную арку с полуциркульным окном в глубине, форма которого стала одним из излюбленных приемов московского классицизма.

Мотив двоянных колонн стал ведущим и в архитектуре одного из лучших московских особняков – доме И. И. Барышникова, построенного на Мясницкой улице в 1797–1802 гг. по проекту Казакова. Здесь ворота со двоянными дорическими колонками фланкируют въезды в глубокий парадный двор. Им отвечают более монументальные пары колонн композитного ордера центрального портала главного фасада. Эта «игра» двоянных колонн продолжается и в решении интерьеров дома Барышникова, и прежде всего – в уникальной композиции расположенного в левом крыле главного зала прямоугольной формы, обведенного круговой колоннадой из парных колонн, поддерживающих «парящий» в воздухе кессонированный купол.

Наконец, венцом допозарного московского классицизма, наиболее сильно повлиявшим на творчество зодчих пушкинской эпохи и на образцы будущего неоклассицизма 1910-х гг., стал известный дворец А. К. Разумовского на Гороховом поле, построенный в 1799–1802 гг. Авторство его приписывалось и Казакову, и Львову, и, наконец, А. А. Менеласу, мастеру переходной эпохи, позже работавшему в Петербурге. Но кто бы из них ни был автором этого шедевра, можно сказать, что в нем воплотились лучшие черты патриархального московского зодчества рубежа XVIII–XIX в., сочетающего и интимность, и торжественность архитектурного образа. С одной стороны, это представительный барский особняк, с обращенным к улице главным фасадом и глубоким парадным двором. С другой – аристократическая загородная усадьба, стоящая в английском парке, который мог быть распланирован самим Менеласом. «Граф Разумовский устроил такой сад, чтобы среди шумной белокаменной иметь такое место, которое прелестью неискusstvenной природы заставляло бы его забывать, что он находится в городе» [20]. Дворец охватывает «крыльями» обширный полуовальный парадный двор, в чьем пространстве не теряется сложная композиция портала в центре главного фасада. Хотя Разумовский строил себе «богатые деревянные хоромы из дубовых брусьев, считая каменные нездоровыми» [21], здание производило необычайно монументальное впечатление, став своего рода эталоном московского «деревянного классицизма». Уникальна композиция сложного арочного портала, сильно выступающего вперед, с ионическими колоннами по сторонам. Легкие пропорции двоянных колонн на высоких импостах придают всей композиции изящный камерный характер, несмотря на монументальное завершение портала и сложное простран-

[20] Пыляев 2005. С. 353.

[21] Там же. С. 352.

61 Дворец А. К. Разумовского на Гороховом поле. 1799–1802. Архитекторы А. А. Менелас и М. Ф. Казаков. Фотография начала XX в. ГНИМА им. А. В. Щусева



61

ственное решение уходящей в глубину арки с парадным входом.

Впоследствии именно эта композиционная схема в упрощенном, уменьшенном или, напротив, монументализированном виде стала опознавательным знаком московского послепожарного строительства, воплотившись во многих дворцах и особняках в центре Москвы.

В первые годы 1800-х распространился и другой тип особняка, уже не носящий уса-

дебного характера, с главным фасадом обращенным непосредственно к красной линии улиц.

Своеобразным примером такого небольшого городского особняка может служить дом Муравьевых-Апостолов на Старой Басманной улице, оконченный строительством в 1804 г. Этот миниатюрный дом производит необычайно гармоничное впечатление благодаря прекрасно найденным пропорциям протяженного объема, обращенного к улице

и отмеченного шестиколонным коринфским портиком и тончайшими скульптурными панно над окнами. Особо важную роль играет в композиции дома полуротонда торцового фасада, обращенная на Басманную улицу и переулочек и связывающая воедино их пространство. Такая асимметричная композиция обогащает и пространственное решение интерьеров, которые отличаются уютностью и разнообразием перспектив.

Более ранним вариантом композиции со «скругленным углом» типичным для конца XVIII в. была архитектура дома Разумовского на Воздвиженке, где выступающая полуротонда объединяла два крыла здания, имеющие почти идентичные фасады, обращенные на улицу и на Романов переулочек, что гармонически связывало здание с окружающим пространством.

Прием «скругленного угла» был очень характерен для центральных улиц с более плотной застройкой, смягчая пересечение улиц и переулочков и сообщая особую пластичность городскому пространству.

Сочетание свободных усадебных композиций с глубокими парадными дворами компактных особняков, обращенных к красной линии улиц, придавало живописный вид рядовой застройке, где разнообразные объемы домов оттенялись зеленью садов и парадных дворов.

Но если центральные улицы постепенно приобретали регулярный характер, то намеченные планом 1775 г. площади оставались почти неоформленными. Например, площадь, на которой с 1780-х гг. стоял знаменитый Петровский театр, сгоревший в 1805 г., так и не получила правильных очертаний до войны 1812 г. Перед театром оставалась свободной лишь небольшая площадка для подъезда экипажей, обстроенная вокруг деревянными службами и театральными флигелями. Главные входы в театр были обращены на Петровку, которая плавно сливалась с Охотным рядом. Фасады оставались кирпичными, к нему был пристроен позже ротондальный Маскарадный зал, занявший случайное положение в композиции здания [22]. Петровский театр, таким образом, мог поражать современников не столько внешним видом, сколько интерьерами зрительного и маскарадного залов и их эффектной отделкой [23]. В градостроительном отношении он не играл организующей роли, что объяснялось отчасти и неуравновешенностью его композиции.

Тем не менее Петровский театр сыграл большую роль не только в истории русского искусства, но и в формировании облика Москвы, обозначив место будущей Театральной площади, в том числе и тем, что это место стало прочно ассоциироваться с театральной жизнью. Через три года после

пожара Петровского театра, когда спектакли давались в частных театральных залах, в 1808 г. был построен театр на Арбатской площади.

Не сохранилось изображений этого уникального деревянного театра – одного из первых крупных произведений России в Москве. О его архитектуре можно судить лишь по скудным описаниям современников и по планам Арбатской площади, где он занимал место в торце будущего Пречистенского бульвара. Его вытянутый в длину объем был окружен открытыми колоннадами и имел подъезды со всех сторон [24]. Судя по описаниям, этот первый опыт России в области театрального строительства имел мало общего с его будущими петербургскими работами и тяготел, скорее, к московским традициям. Например, круговая деревянная колоннада вокруг театра, вероятно, вызывала ассоциации у современников-москвичей [25] с грандиозной деревянной колоннадой в интерьере маскарадного зала Петровского театра, сгоревшего в 1805 г.

Что касается композиции интерьеров и зрительного зала Арбатского театра, то они, по-видимому, во многом предваряли приемы, разработанные Россией при строительстве будущего Александринского театра в Петербурге. «Известно, что театр имел хорошее внутреннее устройство и оборудование. Зрительный зал имел партер, бенеуар, три яруса, ложи и раек. Со всех мест было хорошо видно и слышно» [26]. Именно в этот театральный зал мог привести Л. Н. Толстой свою Наташу Ростову. Деревянный Арбатский театр сгорел в пожаре 1812 г., просуществовав всего четыре года, и уже не был возобновлен. Однако театральные традиции Петровской площади возобладали, и на этом месте после Отечественной войны было сооружено новое театральное здание.

Если первые московские произведения молодого архитектора России еще не были связаны с приметами стиля ампира, то работы другого петербургского архитектора внесли в архитектурный пейзаж Москвы новые ноты, восходящие к монументальному строительству Петербурга 1800-х гг. Речь идет о Д. Кваренги, своими поздними работами во многом предопределившим строгий облик ампирного Петербурга.

Редкие работы Кваренги в Москве начиная с Гостиного двора (1794–1805) по строгости и монументальности ордера, компактности объемов и скупости декоративных средств наглядно отличались от окружавших московских зданий с их свободной композицией и мягкой лепкой фасадов.

Наиболее монументальным сооружением 1800-х гг., созданным Кваренги в Москве, стал Шереметевский Страннопри-

[22] Хрипунов 1955. С. 16.

[23] Там же. С. 17–18.

[24] Там же. С. 26.

[25] Например, в воспоминаниях Е. П. Янковой говорилось, что «до двенадцатого года театр был на Арбатской площади, построен в виде ротонды» (Благово 1989. С. 153).

[26] Хрипунов 1955. С. 26.



62

имный дом на Садовом кольце, рядом с Сухаревой башней. По сравнению с ее вертикальным, ступенчатым объемом особенно контрастной выглядит мощная горизонтальная дуга Странноприимного дома, охватывающая своими «крыльями» глубокий парадный двор.

Традиционная для Москвы, усадебная композиционная схема получила у Кваренги новое монументальное и строгое воплощение, задав более крупный масштаб застройке Садового кольца. Хотя основы композиции Странноприимного дома были заложены еще московским архитектором Е. Назаровым, начинавшим строительство, Кваренги придал ей большую четкость, даже жесткость, благодаря отточенности граней крупных объемов и полному отсутствию скульптурных деталей, не нарушающих гладь стен. Единственным средством пластической выразительности оказались прекрасно найденные пропорции окон и такой излюбленный в творчестве Кваренги композиционный прием, как мощная полукруглая сквозная колоннада, которая связывает центральный объем домового церкви с окружающим пространством.

Строгость в трактовке архитектурных форм, вносимая в облик допожарной Москвы, явственно сказалась в оформлении монументальных парадных ворот Странноприимного дома. Фланкирующие въезд павильоны из четырех мощных муфтированных гранитных колонн уже достаточно далеки от камерных двухколонных композиций ворот особняка Барьшникова на Мясницкой улице, хотя и исходят из той же традиционной для Москвы схемы. Они скорее вызывают образные ассоциации с создававшимися в те же годы в Петербурге «малыми формами». В первую очередь – с монументальными фонтанами на Царскосельской дороге по проектам Ж.-Ф. Тома де Томона и А. Н. Воронихина. Новые черты отличали и другие сооружения Кваренги в Москве, где он варьировал найденные им в петербургских работах композиционные схемы. Одно из них – больница для бедных на Божедомке, близкая по композиции к постройкам благотворительного характера, созданным Кваренги в Петербурге.

По отношению к крупным больничным зданиям XVIII в., и прежде всего к казачьей Голицынской больнице, они кажутся

[27] «Огонь не затронул лишь отдаленные городские окраины – Девичье поле, местности близ Калужской и Серпуховской застав, район Преображенской заставы. Из центральных районов сохранился лишь фрагмент застройки между Китай-городом и чертой Белого города к югу от Маросейки и небольшой участок к югу от Столешникова переулка» (Нащокина 1997. С. 270).

[28] О том, как выглядели эти улицы-призраки, можно судить по уникальной литографии, запечатлевшей вид Волхонки от угла Ленивки, где не сохранилось ни одного целого дома (Домшляк 1982. С. 149). В каталоге, изданном ГТГ (Незабываемая Россия 1997. С. 123), эта литография обозначается как «Вид улицы в районе Воспитательного дома в Москве».

62 Шереметевский Странноприимный дом. 1792–1803 гг. Архитекторы Е. С. Назаров и Д. Кваренги. Литография О. Кадоля 1830 г.
63 Шереметевский Странноприимный дом. Колоннада церкви. 1792–1803 гг. Фотография 2009 г.

менее парадными и представительными, более рациональными и прозаическими. Здесь мастер почти отказывается от традиционной усадебной схемы с глубоким парадным двором, оставляя лишь небольшое пространство перед парадным фасадом, отмеченным строгим дорическим портиком. Эти особенности, сближающие архитектуру больницы на Божedomке с кваренговской Мариинской больницей на Литейном проспекте в Петербурге, постепенно вносили в облик Москвы новые черты, все более приближающиеся к строгому языку ампира. Но в полной мере они проявились лишь в процессе послепожарного возрождения города. Послевоенное строительство предопределило включенность Москвы в европейский архитектурный процесс, но при этом московский ампир сохранил традиционные особенности, присущие архитектуре древней столицы.

Цветущая Москва, откуда был в 1811 г. увезен в Петербург, в Царскосельский лицей, 12-летний Пушкин, вскоре после его отъезда исчезла с лица земли и восстала в новом обличьи лишь к его возвращению из ссылки в 1826 г.

Более двух третей строений было уничтожено пожаром [27], за исключением немногих чудом сохранившихся домов и дворцов, а также древних московских хра-

мов, выстоявших перед огнем. Кремлевские дворцы и храмы, над чьим восстановлением в начале 1800-х гг. так активно трудились московские мастера Экспедиции кремлевского строения, вновь оказались поврежденными и разоренными. На прилегающих к Кремлю центральных улицах, с их сплошной застройкой, стояли остовы кирпичных домов, зияющие окнами и придающие этим улицам прежние, хотя и призрачные очертания [28].

О том, какой предстала Москва перед возвращавшимися в нее после отступления французской армии жителями, можно судить лишь по редким изображениям и по воспоминаниям современников.

«При нашем приезде в Москву она уже начинала обстраиваться, но все-таки была еще ужасная картина. Весь город по сию сторону Москвы-реки был точно как черное большое поле со множеством церквей, а кругом обгорелые остатки домов: где стоят только печи, где лежит крыша, обрушившаяся с домом, или дом цел, сгорели флигели, в ином месте уцелел один флигель... Но нет худа без добра: после пожара она стала гораздо лучше, чем была прежде: улицы стали шире, те, которые были кривы, выпрямились, и дома начали строить больше все каменные, в особенности на больших улицах», – вспоминала через



63



64

много лет после Отечественной войны
Е. П. Янькова [29].

Почти сразу же после освобождения Москвы началось массовое стихийное восстановление погоревших и строительство новых домов, в том числе деревянных. О всеобщем подъеме при возрождении древней столицы писал позже Л. Н. Толстой в «Войне и мире».

«Проезжая по улицам между пожарищами он [Пьер Безухов] удивлялся красоте этих развалин. Печные трубы домов, отвалившиеся стены, живописно напоминая Рейн и Колизей, тянулись, скрывая друг друга, по обгорелым кварталам... Встречавшиеся извозчики и ездоки, плотники, рубившие срубы, торговцы и лавочники, все с веселыми, сияющими лицами взглядывали на Пьера» [30].

Толстовское сравнение с римским Колизеем кажется здесь очень знаменательным. Величие руин древней столицы определялось не только ее многовековой историей, но и ее ролью в победе над наполеоновскими войсками. Она становилась в глазах современников одним из символов Победы, и это требовало ее возрождения на новом, более

совершенном, триумфальном уровне, в том числе и архитектурно-стилистическом, соответствовавшем свершениям столичного Петербурга.

Интенсивное стихийное частное строительство, так же как и в Петербурге, требовало строгой государственной организации, постоянно направляющей процесс возрождения архитектуры Москвы и упорядочения ее исторической планировки. Уже в 1813 г. была учреждена Комиссия для строений Москвы [31], одним из руководителей которой стал О. И. Бове. Проект восстановления Москвы составил петербургский архитектор В. И. Гесте, один из наиболее радикальных сторонников регулярной классицистической планировки в градостроительстве.

В предложенном Гесте варианте нового генерального плана Москвы (1813–1814) был претворен многолетний опыт работы над проектами упорядочения застройки русских городов, которые велись в екатерининскую эпоху Комиссией для строения Петербурга и Москвы. Как и в этих проектах, идеально-геометрическая «сетка» накладывалась на существующую планировку и историческую застройку Москвы. По проекту Гесте «упро-

[29] Благово 1989. С. 148.

[30] Толстой 1981. С. 239.

[31] Нащокина 1997. С. 270.

щались границы города, им придавались более правильные очертания. Во главу угла Гесте поставил создание сквозных диаметров, прорезающих весь город из конца в конец» [32].

Гесте предполагал устранить стихийную застройку на прилегающих к Кремлю пространствах, намечал устройство 47 геометрически правильных площадей на периферии и в центре Москвы и выпрямление улиц и переулков. Хотя предложения Гесте предполагали сохранение и восстановление древних памятников архитектуры, его план недостаточно учитывал исторически сложившуюся структуру Москвы и особенно московского рельефа, с его перепадами, диктующими более свободную, «неправильную» планировку улиц и ограничивающую размеры площадей. В результате проект Гесте был переработан московскими мастерами в Комиссии для строений Москвы, и к концу 1817 г. появился план, более отвечающий реальным градостроительным условиям. [33]

Этот год условно можно считать началом планомерного интенсивного восстановления Москвы и придания ей более парадного архитектурного облика, соответствующего столичным масштабам. В проекте 1817 г. были учтены и исторически сложившиеся градостроительные закономерности, и степень сохранности старой застройки, что позволило не вставать на путь радикальных изменений, опираясь на сложный рисунок исторического плана. Наряду с этим были намечены пространственные преобразования в центре Москвы, в результате чего постепенно сложилась цепь площадей с новой классической застройкой. Воплощение в жизнь плана восстановления Москвы было связано с творчеством нового поколения московских зодчих, и прежде всего Бове и Д. И. Жилярди.

Расцвет ампира в Москве стал уникальным явлением в русском зодчестве, которому сопутствовали экстраординарные обстоятельства. Если в Петербурге стиль ампир развивался постепенно начиная с 1800-х гг., преображая облик северной столицы, то в Москве победа новой стилистики была внезапной и поражающей современников. Единство стиля, достигнутое в возрожденной Москве, могло бы привести к единообразию, за что позже так упрекали ампир современники, если бы этому не препятствовали старинные патриархальные архитектурные традиции, которые исторически сложились в Москве. Новые ампирные здания непосредственно соседствовали с древними храмами и с более ранними домами, уцелевшими во время пожара 1812 г., образуя с ними новые, неожиданные сочетания, что всегда было присуще московскому градо-

строительству. Кроме того, при восстановлении поврежденных пожаром «публичных» зданий, дворцов и особняков, а также в новом строительстве мастера московского ампира вольно или невольно претворяли архитектурные закономерности, сложившиеся в предшествующую эпоху. Это касалось и объемно-пространственных схем, и отдельных композиционных приемов, отличавших московский классицизм конца XVIII–начала XIX в.

Но при этом эстетика стиля ампир по-новому «окрашивала» привычные для Москвы архитектурные формы, сообщая им более монументальный, лаконичный, обобщенный характер. Образы дорики, вдохновлявшие петербургских архитекторов еще в 1800-е гг. в первых произведениях ампира, выступили на первый план и в московском послепожарном строительстве. Стремление к подчеркнутой пластичности масс, лапидарности объемов и отдельных деталей, почти полный отказ от тех, исполненных изящества, скульптурных композиций, которые отличали классические фасады казаковской Москвы, и широкое распространение новых скульптурных мотивов – барельефов, символизирующих Победу в виде летящих фигур Слав, военных трофеев, венков с лентами и монументальных замковых камней с масками над окнами первых цокольных этажей, создавало новый более суровый архитектурный образ Москвы.

Скульптурные барельефы ампира уже не отличались хрупкостью и изяществом и располагались на глади стен ампирных фасадов на точно выверенных, единственно возможных местах, что подчеркивало массивность и монументальность архитектурных масс. Обобщенность пластических скульптурных форм соответствовала обобщенности архитектурных масс, что способствовало созданию строгого, даже сурового архитектурного образа не только в крупных «публичных» зданиях, но и в частных дворцах и особняках послепожарной Москвы.

В большой степени это касалось и тех зданий, которые восстанавливались после пожара или достраивались после войны 1812 года, приобретая новый менее камерный, более строгий и монументальный облик. Это видно на примере одного из крупных зданий в центре Москвы – дома Разумовского на Тверской (позже Московского Английского клуба). Этот дом вблизи Страстной площади стали перестраивать из старой усадьбы еще до Отечественной войны, предположительно по проекту Менеласа [34].

Можно думать, что именно этот мастер наметил общий абрис композиции глубокого парадного двора со «скругленными углами» и выступающими боковыми крыльями, очень близкой по очертаниям к форме

[32] Швидковский 2003.

С. 74–75.

[33] Нащокина 1997. С. 274.

[34] Белый город 1989.

С. 184–185. № 277. См.

также: Швидковский 2003.

С. 80, 184.

парадного двора во дворце Разумовского на Гороховом поле. Но на этом сходство между ними кончается.

Прерванная войной перестройка дома, начавшаяся уже в 1814 г., по-видимому, архитектором Жилярди [35], придала архитектуре фасадов новый характер, уже не вызывающий прямых ассоциаций с усадьбами допожарной Москвы. Им был придан новый парадный, суровый строй, задавший новую «победную ноту» возрождающейся древней столице.

Центральная часть главного фасада отмечена монументальным восьмиколонным дорическим портиком на мощной аркаде первого этажа. Фасад фланкирован двумя узкими ризалитами, с единственным окном, выделенным эдикулами, и подчеркивающим его монументальный вид. Более традиционны по архитектуре пониженные боковые флигели, охватывающие парадный двор и объединенные монументальной оградой с мощными столбами ворот, увенчанными скульптурами львов [36]. Контраст мощных стен, прорезанных высокими окнами с тонко выверенными пропорциями, и гладких стен с изящными лепными барельефами в виде венков с лентами, расположенными над окнами, придает особую остроту образу этого дома.

Это было одно из первых зданий послепожарной Москвы, сообщившее новый, более крупный масштаб окружающей застройке. Вместе с тем сквозь строгий абрис монументальных форм ампира проглядывал патриархальный образ старинного барского дома, обращенного к городу, но с огромным садом со стороны заднего фасада. В данном случае это было вполне закономерно. Как и во многих других возрождаемых после пожара 1812 г. домах, строгие ампирные фасады маскировали и обобщали разновременную историческую внутреннюю структуру, синтезируя традиционные и новые приемы в решении интерьеров.

Эта синтезирующая, объединяющая роль была присуща стилю ампира не только в преобразовании внутреннего пространства зданий, но и в градостроительстве. В претворенном, преобразованном виде, следуя традиционным схемам, новые сооружения ампира постепенно скрепляли воедино, «цементировали» застройку улиц послепожарной Москвы, снимая то впечатление разбросанности или, напротив, затесненности городских пространств, которое было в начале 1800-х гг. эмоционально, но строго документально запечатлено в работах Алексеева и его учеников [37].

Воздействие ампира коснулось прежде всего центральной части Москвы вокруг Кремля, где преобразования начались сразу

же после освобождения древней столицы. Одной из первых началась реконструкция Красной площади, к которой приступили уже в 1815 г. Тогда же к работе над проектом новых Торговых рядов был привлечен архитектор Бове.

«Работа Бове над фасадами Торговых рядов шла одновременно с составлением проекта плана Красной площади... Таков был метод работы в Комиссии для строений» [38]. Эта параллельная работа над отдельными проектами крупных сооружений и над градостроительными решениями прилегающих частей центральных городских пространств отличала все крупные архитектурные свершения в послепожарной Москве.

Работа Бове по восстановлению Красной площади опиралась на предложения нового генерального плана Гесте, но при этом в них вносились коррективы, в соответствии с московскими реалиями. Красная площадь была освобождена от остатков многочисленных торговых построек у Кремлевской стены, ров вдоль стены засыпан, и она впервые предстала во всей своей мощи, свободной от исторических наслоений и выдерживающей противостояние с новыми монументальными Торговыми рядами на месте старых.

В соответствии с проектом Бове их прежняя структура была в целом сохранена, но в композицию протяженного фасада были внесены качественные изменения, сделавшие это здание одним из эталонов московского ампира. Лишь на первый взгляд кажется, что Бове мало что изменил в первоначальной композиции с центральным портиком и боковыми ризалитами по сторонам. На самом деле все эти композиционные приемы были усилены и подчеркнуты, что придало новому зданию Торговых рядов монументальный и цельный вид.

По проекту Бове массивные боковые ризалиты были сильно выдвинуты вперед, охватывая своими «крыльями» Красную площадь и подчеркивая четкость ее границ. Центральная часть фасада была выделена мощным дорическим 12-колонным портиком, увенчанным высоким фронтоном, за которым выступал на подиуме плоский купол. И по масштабам, и по форме этот купол координировал с плоским куполом казачьего Сената, возвышающегося над Кремлевской стеной, что сразу придало Красной площади композиционную цельность.

«Стремясь прежде всего создать ансамбль площади, Бове фактически оформил фасад торговых рядов, который прикрывал разномастные постройки частных владельцев и не соответствовал внутренней структуре здания. Такое нарушение тектоники сооружения, встречавшееся в архи-

[35] *Белый город 1989.* С. 184–185.

[36] *Вершинина 2005.* С. 234.

[37] *Федор Алексеев и его школа 2004.* С. 117.

[38] *Покровская 1999.* С. 109. Более радикальный проект восстановления Красной площади, представленный Гесте, был подвергнут серьезной критике Комиссией для строения в Москве. Директор чертежной С. С. Кесарино заявил, что «проекторский план хотя заслуживает полного одобрения касательно проектов теоретических, но произвести оные в исполнение почти невозможно, ибо многие годы и великие суммы не могут обещать того события, чтобы Москву выстроить по оному плану, поелику художник, полагая проекты, не наблюдал местного положения». Цит. по: *Бондаренко 1991.* С. 132.



65

тектурной практике Москвы тех лет и оправдываемое достижением главной цели – градостроительного эффекта, вместе с тем свидетельствовало о потере гармонического единства и цельности стиля позднего классицизма», – писала З. К. Покровская [39].

Эти слова кажутся справедливыми по отношению не только к архитектуре Торговых рядов, но и к более общим тенденциям в архитектуре ампира. Стремление к ансамблю стало преобладающим в градостроительстве, иногда в ущерб цельности и органичности отдельных сооружений. Это проявилось не только в московском послепожарном строительстве, но и в петербургском ампире, в особенности в архитектуре здания Главного штаба на Дворцовой площади, где за монументальными фасадами скрывалась объемно-пространственная структура более ранних классических домов, собранных воедино россиянской дугой.

Если Торговые ряды на Красной площади, возобновленные после пожара в кратчайшие сроки (1813–1816), еще отличала внутренняя неорганичность архитектурного объема, то вскоре после этого было заново

воздвигнуто близ стен Кремля совершенно новое уникальное сооружение – Экзерциргауз, или Манеж, открытие которого было, видимо, приурочено к посещению Москвы в 1818 г. императором Александром I и прусским королем Фридрихом-Вильгельмом III [40].

Экзерциргаузы получили распространение еще в павловскую эпоху и предназначались для военных учений и смотров, столь любимых императором. Несколько экзерциргаузов было построено в Петербурге в начале 1800-х гг. по проектам таких крупных архитекторов, как В. Бренна и Кваренги [41]. Основной особенностью экзерциргаузов было максимально свободное внутреннее пространство, оставлявшее простор для маневров войск. Но ни один из них не достигал таких размеров и таких пространственных эффектов, как первый Экзерциргауз в Москве, построенный всего за восемь месяцев 1817 г. по проекту инженера А. А. Бетанкура, тогда возглавившего известный Комитет для строений и гидравлических работ.

Как отмечала Покровская, Экзерциргауз, построенный по приказу Александра I

[39] Покровская 2003. С. 112.

[40] Из альбомов Императрицы 2000. С. 154.

[41] Лансере 2006. С. 161–162.

«для проведения смотра войск, учений, военных парадов воспринимался современниками как первый памятник воинской доблести и славы России» [42]. Именно этим могло объясняться, почему место, выбранное для строительства, располагалось в самом центре Москвы, у стен Кремля, а облик здания по своей парадности и торжественности превышал все созданные до него образцы этого типа.

Уникальность проекта Бетанкура [43] состояла в том, что строго классическая форма многоколонного греческого периптера совмещалась со смелым инженерным решением, не имевшим прецедентов в русском зодчестве. Огромное единое пространство Экзерциргауза, достигавшее почти 45 метров в ширину, было перекрыто деревянными фермами, созданными по расчетам Бетанкура, без промежуточных опор. Это впечатляющее пространство производило дополнительный эффект благодаря двустороннему освещению огромными окнами

с полуциркульными завершениями, которые определяли и характер фасадов с мерным ритмом дорических колонн.

Монументальный объем Экзерциргауза, расположенного вдоль Кремлевской стены, и отделенного от нее лишь вновь разбитым на месте засыпанного рва Александровским садом [44] придал окружению новый парадный строй и крупный масштаб, предопределив стиль и образное решение дальнейшего строительства на Моховой улице и в центральной части Москвы.

Это сказалось в начавшемся в том же 1817 г. восстановлении здания Московского Университета, расположенного на противоположной стороне Моховой. Парадный строй этой улицы был поддержан новым решением фасадов Университета по проекту архитектора Жильярди. В документах по строительству сохранилось «представление архитектора сделать в Главной фасаде некоторую перемену, состоящую в том, чтобы находящиеся теперь в середине дому восемь

66 Красная площадь. Литография Л. Деруа по рисунку О. Кадоля 1825 г.

67 Верхние Торговые ряды на Красной площади. 1813–1816. Архитектор О. И. Бове. Литография середины XIX в.



66



67

[42] *Покровская 2003*. С. 47. Автор отмечает, что «Авторство Манежа было документально подтверждено М. В. Будылиной, занимавшейся в 1950-е гг. историей строительства этого здания. «В. К. Шуйский на основании других документов атрибутировал Манеж как авторское произведение архит. О. Монферрана» (там же. С. 322–323.) Эти противоречия в атрибуции могут объясняться тем, что в проектировании и строительстве Манежа участвовало на разных этапах несколько мастеров. Участие О. И. Бове в 1824 г. в перестройке кровли Манежа через семь лет после окончания строительства касалось в основном чисто инженерных вопросов, связанных с укреплением стропил, кровли и подвесного потолка по проекту инженера Р. Р. Бауса

(*Покровская 2003*. С. 47–48). Как показывает сравнительный анализ осуществленного здания Манежа и первоначального проекта А. А. Бетанкура, никаких принципиальных изменений в архитектуру фасадов архитектором О. И. Бове внесено не было.

[43] Проектные чертежи А. А. Бетанкура – фасады, поперечный разрез и перспектива зала с открытыми стропилами, так же как и расчетные чертежи деревянных стропил, хранятся в архивах Мадрида (*Betancourt 1996*. S. 283–284). «Как свидетельство об осуществленной работе в Санкт-Петербурге в 1819 г. была опубликована монография под названием *Description de la Salle d'Exercice de Moscou*, написанная самим Бетанкуром» (там же. С. 284). Видимо, именно для этого

издания были сделаны раскрашенные гравюры по оригиналам А. А. Бетанкура, и в частности, проектная перспектива, подписанная им самим (см.: *Покровская 2003*. С. 48–49). Существует еще один комплект неподписанных чертежей в альбоме, посвященном Александру I и составленном инженером Г. де Треттером, сотрудником Бетанкура в Комитете для строений и гидравлических работ. Альбом, видимо, является копией чертежей из монографии Бетанкура (*Plan, coupe et elevation de la Salle d'exercice a Moscou, par G. de Treitteur. Kupferstichkabinet. Sammlung der Zeichnungen and Druckgrafik Staatliche Museen zu Berlin. – Preissicher Kulturbesitz. Top. 970*).

[44] «На месте заключенной в трубу Неглинки Бове в 1820–1821 гг. разбил

колонн, которые быв слишком тонки обезображивают фасад, не соответствуют огромности здания, сделать их гораздо массивнее, почему они и пространство захватят приличное и будут настоящим украшением» [45].

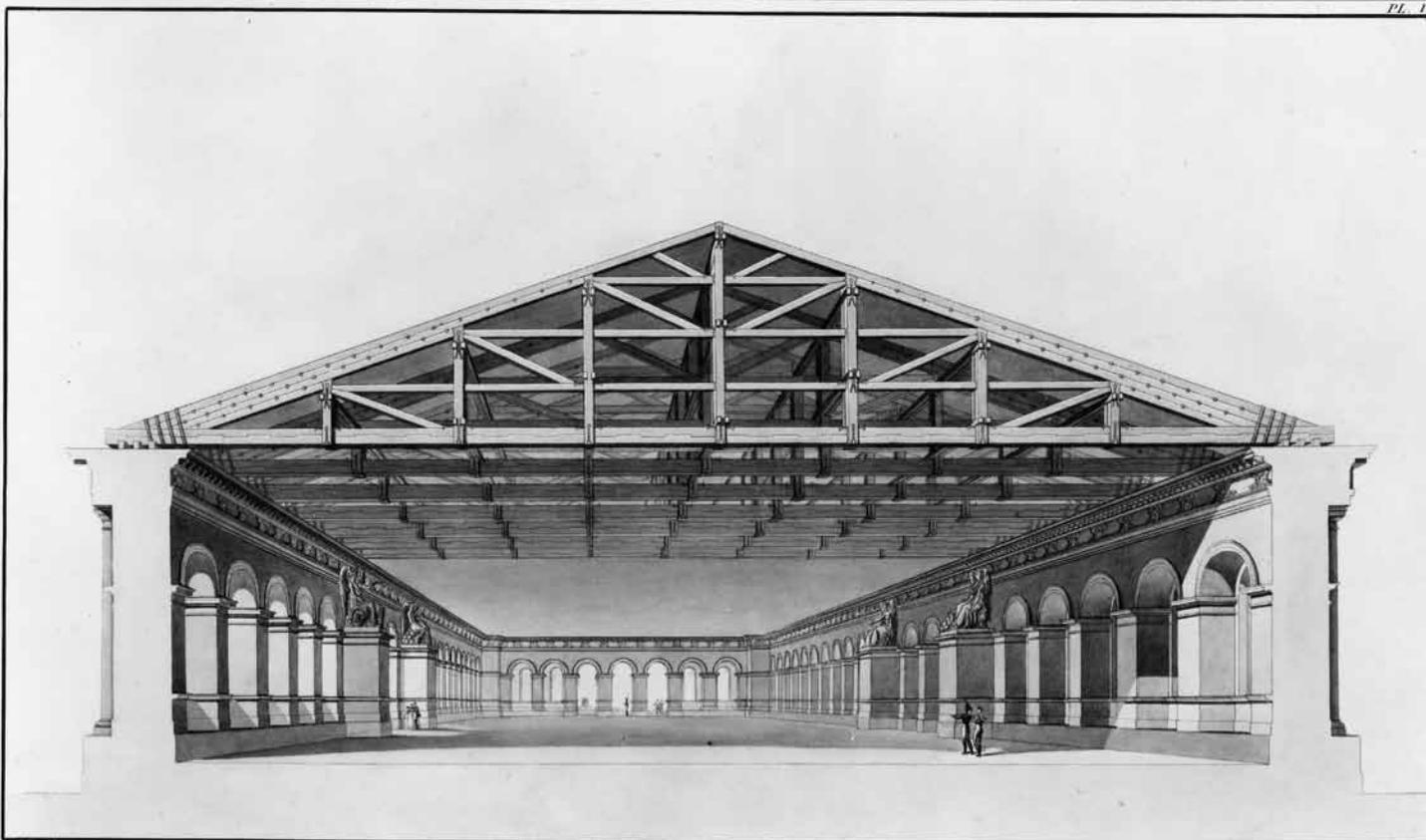
При сравнении проектов и изображений казаковского Московского Университета (1782–1793) и нового университетского здания, созданного по проекту Жиллярди, наглядно обнаруживаются стилистические отличия между классицизмом допожарной Москвы и стилем ампир.

Хотя общее композиционное решение университета почти не нарушилось, радикальные изменения произошли в стилистике главного фасада. Его пластическая выразительность определялась теперь не игрой светотени изящного портика и мерным ритмом пилястр, а контрастом мощной гладкой стены и монументального дорического ордера восьмиколонного портика. Центрируемость композиции фасада подчеркнута венчающим портик аттиком и возвы-



VUE PERSPECTIVE DE LA SALLE D'EXERCICE A MOSCOW.

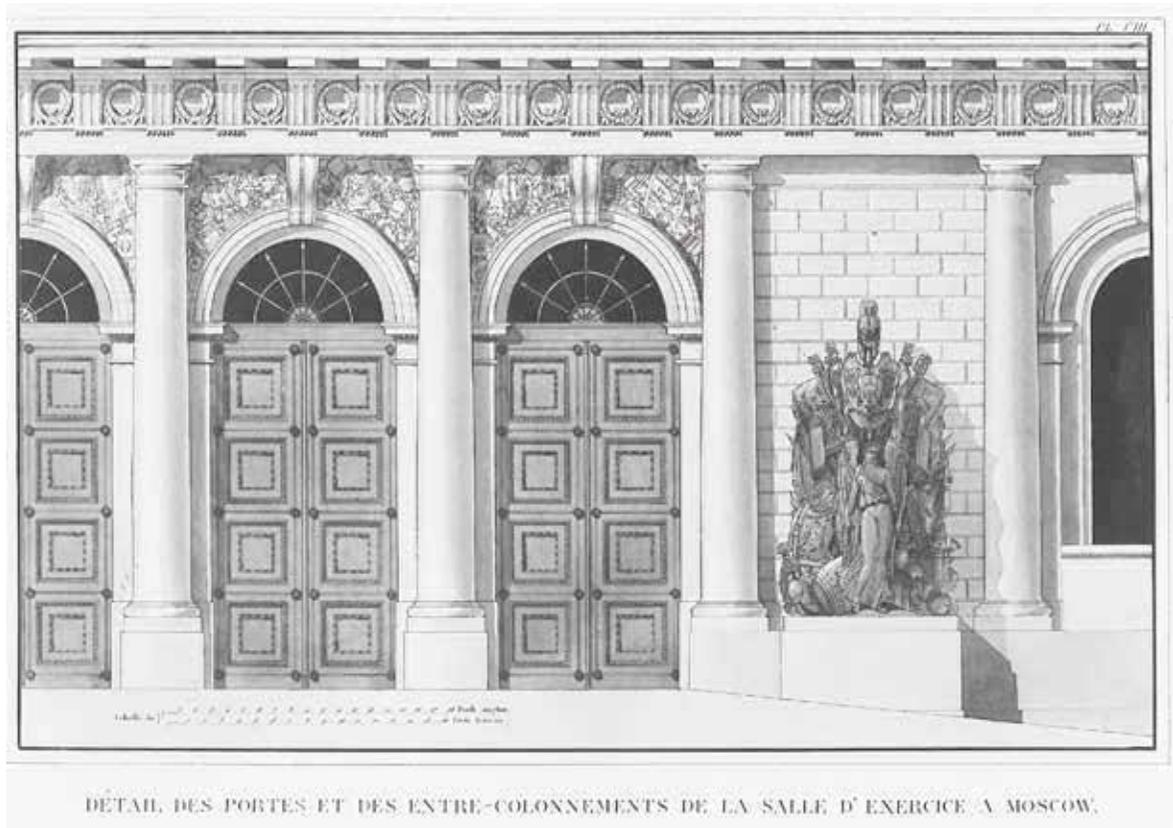
68



VUE INTERIEURE DE LA SALLE D'EXERCICE A MOSCOW.

69

68 Экзерциргауз в Москве. 1817–1825. Архитекторы А. А. Бетанкур и О. И. Бове. Перспектива. Гравюра по оригиналу А. А. Бетанкура 1819 г.
 69 Интерьер экзерциргауза. Гравюра по оригиналу А. А. Бетанкура 1819 г.
 70 Экзерциргауз. Фрагмент главного фасада. Гравюра по оригиналу А. А. Бетанкура 1819 г.



70

Александровский сад, а в саду под промежуточной Арсенальной башней построил грот и против него ворота, ориентированные на ось Никитской улицы. Тем самым Новый Александровский сад связывался с городом. Самый грот, устроенный в виде нагромождения камней якобы древней циклопической кладки со встроенной в него приземистой дорической колоннадой, был как бы наглядным выражением сочетания древности с новой классикой в возрождаемой Москве» (Федоров-Давыдов 1953/1. С. 15–16).

[45] Цит. по: *Белецкая, Покровская* 1980. С. 26.

[46] Там же. С. 33.

[47] «На специальном рынке в Москве, не говоря о складах, продавали доски с выемками, имитировавшими продольный руст. Ими обшивали снаружи дома. То же самое наблюдалось в наборе досочек, воспроизводивших замковую кладку над окнами с львиной головой работы Г. Замараева. Помимо этого, в продаже были филенки различной длины с гипсовой лепниной и другие детали как внешнего, так и внутреннего убранства. Продавались даже деревянные колонны той или иной величины (но не выше, чем на один этаж). Соответственно были выпущены строительные руководства, чтобы даже хозяйские плотники могли по чертежам и изложенным там советам построить «под камень» жилой деревянный дом» (Ильин 1975. С. 102).

[48] «Собрание фасадов Е. И. В. опробованных для частных строений в городах Российской империи». См.: *Белецкая, Крашенинникова, Чертозулова и др.* 1961. С. 124–235; *Ожегов* 1984. С. 93–95.

шающимся над ним плоским куполом – прием на новом этапе развития стиля, продолжающий московские классические традиции.

Этот плоский купол, отмечающий местоположение торжественного актового зала, не был, однако, непосредственно связан с пространством зала и играл чисто знаковую, композиционную роль. На самом деле полукруглый в плане актовый зал был перекрыт другим, сложным по конструкции, полусферическим кессонированным куполом, покоящимся на легкой ионической колоннаде. Фриз с росписью по рисункам Жиллярди в актовом зале развивал тему торжества науки и искусства, воплощавшейся и в лепном фризе центрального портика, созданном скульптором Замараевым при участии архитектора. Декоративные скульптурные детали фасада – малые барельефы, замковые камни над окнами, львы на воротах также делались по рисункам самого Жиллярди цеховыми мастерами и лепщиками. Как отмечают исследователи, «выполняя по рисункам крупных мастеров скульптурные детали зданий, они широко применяли их в других постройках, способствуя определенной унификации декоративной отделки зданий послепожарной Москвы» [46].

Уже в эти годы сложились те «знаковые» скульптурные мотивы, по которым можно

почти безошибочно опознать время строительства сооружений московского ампира. Декоративные барельефы над окнами в виде круглого щита с факелами по сторонам, венки с гирляндами развивающихся лент, разнообразные варианты объемных композиций из военных трофеев, подобные тем, что были запроектированы на фасаде Экзерциргауза еще Бетанкуром, в разных сочетаниях украшали крупные сооружения, дворцы и даже миниатюрные особняки, контрастируя с гладью стен и чистыми гранями архитектурных объемов [47].

Этой унификации способствовало и широкое распространение в послепожарном строительстве разных вариантов образцовых проектов. Часть из которых была создана еще до войны, в 1809–1812 гг. [48], а часть воплощалась в повторном строительстве по проектам, созданным Бове и другими мастерами московского ампира. Вариантами такого повторного строительства можно считать дома, окружавшие вновь распланированную Театральную (Петровскую) площадь, где проектирование с 1816 г. вел Бове.

Наряду с проектом площади, в работе над которым участвовал и инженер Карбонье, Бове было поручено разработать проект нового Петровского театра на месте сгоревшего в 1805 г., а также разработать фасады



71

одинаковых по архитектуре трехэтажных домов с торговыми аркадами в первом этаже, принадлежавших разным владельцам [49]. По этим фасадам дальнейшая разработка проектов велась архитекторами Комиссии для строения Москвы – Ф. М. Шестаковым, Ф. К. Соколовым, А. Элькинским, которые и осуществляли их строительство.

Создание этой единой по стилю площади было возможно не только благодаря усилиям этих архитекторов, но и стало результатом радикальных градостроительных преобразований, совершившихся в центральной части города и имевших огромное значение не только для формирования Театральной площади, но и для всей прилегающей к Кремлю территории. Эти преобразования опирались во многом на предложения, содержащиеся в генеральном плане Москвы 1775 г., но не претворенные в жизнь [50]. В частности, намеченное этим планом устройство полукольца площадей вокруг Кремля и Китай-города и регулирование русла Неглинки началось лишь после войны 1812 г., хотя и на ином, более радикальном уровне. До этого времени река

Неглинка не имела четко оформленных берегов, а под стенами Кремля протекала во рву, через который были перекинуты мосты, что придавало особую живописность панораме Москвы, как это видно на пейзажах Алексеева.

О том, как выглядела сразу после 1812 г. часть территории, прилегающей к Кремлю, можно судить по описанию одной из современниц: «Около Кремля, где теперь Александровский сад, я застала большие рвы, в которых стояла зеленая вонючая вода, и куда сваливали всякую нечистоту, и сказывают, что после французов в одном из этих рвов долго валялись кипы старых архивных дел из какого-то Кремлевского архива... Сады стали разбивать после 1818 года» [51].

Устройство Александровского сада стало возможным только после того, как русло Неглинки было заключено в трубу на всем ее протяжении. Планировку Александровского, или Кремлевского, сада осуществлял архитектор Бове.

«Кремлевский сад был задуман Бове, как парк, в котором строгая осевая планировка сочеталась с извилистыми дорожками, живописно сгруппированными клумбами

[49] «К 1819 г. Бове закончил эскизные проекты новых зданий, выходящих на Театральную площадь, после чего началась задача мест владельцам и их застройка. К разработке проектов этих зданий и их строительству были привлечены архитекторы Комиссии, им предписывалось строго придерживаться фасадов Бове» (*Покровская 1999*, С. 132).

[50] *Зомбе 1961*.

[51] *Благово 1989*, С. 149.

71 Московский университет. 1817. Архитектор Д. И. Жилярди. Фотография 1970-х гг. ГНИМА им. А. В. Щусева
72 Московский университет Актовый зал. Фотография 1970-х гг. ГНИМА им. А. В. Щусева



72

и кустарниками, романтическими руинами и архитектурой малых форм. Местность была выровнена и покрыта дерном, для устройства сада были приглашены лучшие садовники, посажены разнообразные сорта деревьев и кустарников – липа, береза, рябина, черемуха, шиповник, орешник.

Главный вход в сад Бове запроектировал со стороны Воскресенской площади, благодаря чему Кремлевский сад через нее связывался с Театральной площадью и его зелень перекликалась с зеленым сквером у Китайгородской площади» [52].

Это наблюдение Покровской кажется чрезвычайно важным. Действительно, пространство сада вошло таким образом в цепь площадей и стало своеобразной «зеленой площадью» между Кремлевской стеной и построенным в 1817 г. Экзерциргаузом, обращенным к саду продольным многоколонным фасадом. Зелень сада отделяла древнюю Кремлевскую стену, с виднеющимся из-за нее Арсеналом от первого в Москве здания в стиле ампира. Эта «переличка эпох» придавала особую романтическую ауру пространству сада, так же как и мощный дорический портик грота Бове.

[52] Покровская 1999. С. 160.

На фоне зелени особенно выразительно воспринимался и строгий «античный» объем Экзерциргауза.

Сочетание этого многоколонного «периптера» с расположенным по диагонали от него монументальным дорическим портиком восстановленного Московского университета придало разделяющей их Моховой улице строгий «ампирный» строй. Моховая стала одной из немногих московских улиц, к которой было приложимо понятие «проспект».

Она была блестящим образцом новой, стилистически цельной сплошной ампирной застройки, отличавшейся присущим московскому зодчеству разнообразием. Рядом с монументальным зданием Университета архитектором А. Г. Григорьевым в 1821 г. была построена двухэтажная университетская аптека, с изящным восьмиколонным ионическим портиком. На противоположной стороне Моховой встали строгие трехэтажные дома с пилястровыми портиками, продолжившие линию застройки, намеченную зданием Манежа. Наконец, в 1833–1836 гг. Е. Д. Тюрин завершил ансамбль Университета постройкой университетской церкви,

с угловой «полуротондой» при пересечении Моховой и Большой Никитской улиц.

«Моховая замыкалась Пашковым домом, возвышающимся на вершине холма, с другой стороны казаковским домом Дворянского собрания, объединялась с Театральной площадью с ее Петровским театром и рядами аркад. Так сложилась новая «парадная магистраль Москвы с единой по стилю архитектурой» [53].

Сложная история строительства Петровского театра, решение о создании которого было принято в 1820 г., когда застройка площади еще не была завершена, делится на несколько этапов. В формировании его облика и внутренней структуры принимали участие как московские, так и петербургские архитекторы, но доминирующей была роль Бове.

Первоначально предполагалось сохранить стены старого Петровского театра, из чего исходили первые проекты Бове и К. И. Ламони, принятые затем за основу проведения конкурса Академией художеств. Результатом конкурса стали три проекта петербургских архитекторов: А. А. Михайлова, А. С. Мельникова и А. В. Беретти [54].

Победивший проект Михайлова порадовал цельностью главного фасада с монументальным портиком и мощностью компактного объема, столь отличавшегося от свободной

конфигурации старого Петровского театра. Но в 1821 г., когда строительство театра было поручено Бове, проект Михайлова был откорректирован и уменьшен в высоту, в соответствии с масштабами исторической застройки и реальным пространством будущей площади.

Главный фасад театра, обращенный на площадь, должен был восприниматься со всех точек обширного пространства площади и от Китайгородской стены, перед которой был разбит сквер. Противостояние мощного объема театра и причудливого силуэта древней стены с виднеющимися куполами и колокольнями церковей Китайгорода создавало художественный контраст двух эпох, что придавало особую выразительность пространству протяженной площади, позволяя избежать однообразия классической застройки [55].

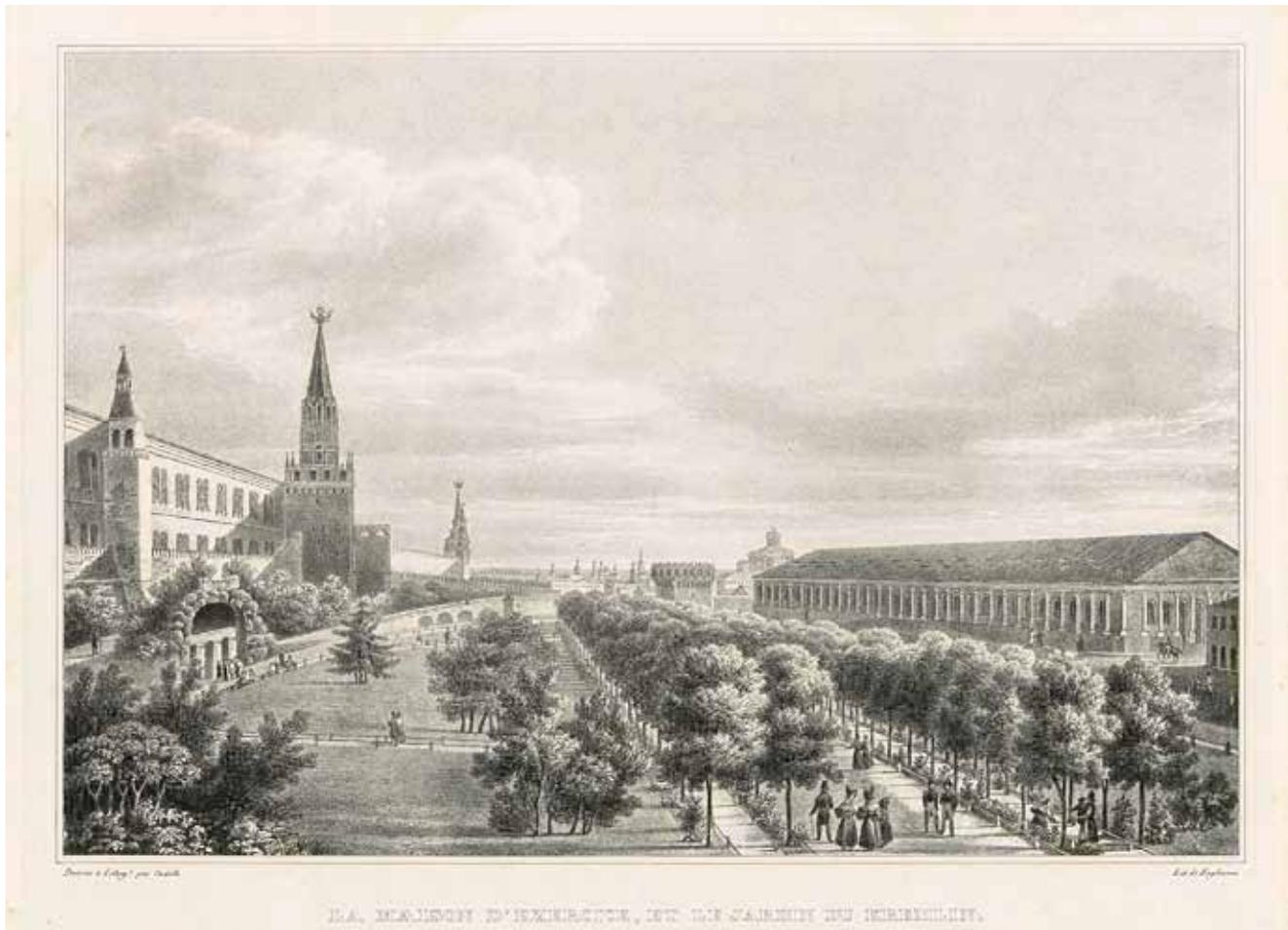
В этом отношении воссоздаваемая после пожара Москва радикально отличалась от Петербурга, где строгость и суровость стиля ампира не смягчалась близостью древних сооружений. Отчасти именно этим можно объяснить назревающий в 1830-е гг. протест против единой по стилю классической застройки, раньше всего проявившийся по отношению к Петербургу.

Внутренняя структура Петровского театра при всей традиционности отличалась

73 Большой Петровский театр. 1821–1824. Архитектор О. И. Бове. Литография по рисунку А. Дюрана 1840-х гг.

74 Александровский сад. Литография 1820-х гг.





74

новизной пространственных решений. Пять ярусов зрительного зала покоились не на столбиках лож, а на кронштейнах, что придавало большую цельность пространству зала и обеспечивало хорошую видимость сцены. Пространственная выразительность отличала и архитектуру вестибюля и фойе, связанных широкой трехмаршевой лестницей, с типичными для ампира арочными порталами.

Здание Петровского театра предопределило классический строй всей площади, объединив дома разных владельцев, созданные разными мастерами в общее парадное пространство с аркадами нижних этажей, раскрытых на площадь.

Стремление к строгой унификации фасадов, несмотря на различное назначение, сказалось в том, что даже здание Малого театра, которое в течение нескольких месяцев 1823 г. было преобразовано Бове из дома купца Варгина, внешне почти не отличалось от окружающих домов и осталось архитектурно подчиненным царящему над окружением Петровскому театру [56].

Выходы на прилегающие улицы – Неглинную и Охотный ряд были подчеркнуты угловыми портиками, своего рода пропилеями, связывающими Петровскую площадь с окружающим пространством.

Создание цепи новых площадей вокруг Кремля и строительство первых крупных

сооружений в стиле ампир, подобных Торговым рядам, Экзерциргаузу, Университету и Петровскому театру, стало своеобразным камертоном и для послепожарного частного строительства. Его стиль и масштабы во многом определялись тем, что многие улицы, пострадавшие от пожара, располагались вблизи Кремля, и частные дома поддерживали парадный характер новых ансамблей.

В то же время здесь продолжали развиваться традиционные особенности застройки улиц, совмещавшиеся с новыми приемами. Упорядоченные красные линии улиц нередко приобретали причудливые очертания благодаря древним и новым храмам, традиционно выступающим за красные линии на своих неправильной формы участках. Сочетание памятников древнего зодчества, с их живописным силуэтом, пластикой объемов и красочным узорочьем и строгих компактных зданий в стиле ампир, отмеченных лишь колоннами портиков и скупой орнаментальной лепкой, создавало художественный контраст, достижимый лишь при спонтанном развитии древних городов.

При том что многие частные дома восстанавливались уже в «новом вкусе», они сохраняли традиционный строй и органично входили в среду сохранившихся после пожара классических зданий конца XVIII в.,

[53] Федоров-Давыдов 1953/1. С. 16.

[54] Хрипунов 1955. С. 35.

[55] Николаев 1975. С. 97.

[56] Покровская 1999.

С. 134.



75 Грот в Александровском саду. 1820. Архитектор О. И. Бове. Фотография 1970-х гг.

76 Жилой дом в Малом Власьевском переулке. 1816. Фотография 1970-х гг.

75

унаследовав от них соразмерный Москве камерный масштаб и свободу композиционных решений, которые смягчали строгие формы ампира.

Еще до того как были созданы первые крупные сооружения ампира, в арбатских переулках, прилегающих к Пречистенке, начали строиться и восстанавливаться первые частные дома, по своим качествам еще во многом близкие к архитектуре допожарной Москвы.

Насколько широким должен был стать размах нового строительства, можно видеть из свидетельств современников, рисующих картину разрушений в самом центре Москвы.

«На углу переулка, называемого Мертвым, где был дом наш, увидела я совершенно пустое выгорелое место... Через переулок от нас, ниже к Пречистенским воротам, был дом Архаровых, напротив них дом Лопухина и далее большой дом Всевожских; все они сгорели. Рядом с нашим домом каменный дом князя Хованского, дом во дворе графини Елизаветы Федоровны Орловой... напротив нас дом князя Шаховского, большой дом князя Долгорукова, дом Охотни-

кова и еще много других домов по Пречистенке почти вплоть до самого Зубова, где ныне бульвар, – все это погорело. Дом Хитровой Настасьи Николаевны, однако, уцелел, – долгое время он один-одинешенек стоял посреди обгорелых развалин», – вспоминала Янькова [57].

Строившиеся заново сравнительно небольшие дворянские особняки создавались либо по индивидуальным проектам архитекторов Комиссии для строений в Москве, либо по типовым проектам, разработанным в той же комиссии, или по проектам «Собрания фасадов», составленного в 1809–1812 гг. петербургскими архитекторами для провинциальных городов [58], которые перерабатывались в соответствии с новыми условиями и с требованиями владельцев в московском строительстве.

Уникальным примером такого «образцового» особняка остался миниатюрный деревянный дом в Малом Власьевском переулке, где обшитые мощными досками, неоштукатуренные фасады воплощают все приметы монументального ампира, самый «дух» его. Контраст между миниатюрным фасадом и украшающим его крупным гипсовым фри-

[57] Благово 1989. С. 175.

[58] Ожегов 1984. С. 93.



76

зом с венками и воинскими атрибутами, а также львиные маски в замках окон, повторяющие маски, созданные Замараевым для Московского университета, создает своеобразное равенство этого домика и монументальных зданий московского ампира.

Очень близки к типовым проектам почти повторяющие друг друга, но в то же время сохраняющие индивидуальность деревянные особняк В. И. Штейнгеля в Гагаринском переулке (1813–1817) и дом А. Щепочкиной на Спасопесковской площадке, который был построен на старых фундаментах в 1820 г. Своеобразие их фасадов определяет композиция портиков, где колонны объединяются тремя невысокими арками, что придает особую камерность и уют облику особняков.

Более традиционным был дом Офросимовой в Чистом переулке, построенный в 1816 г. по проекту архитектора Соколова, мастера старшего поколения. Здесь сохранялась трехчастная композиция усадьбы, с центральным домом и боковыми флигелями, стоявшими на красной линии. Но самый дом имел уже не протяженный, а более компактный объем. Четырехколонный стройный

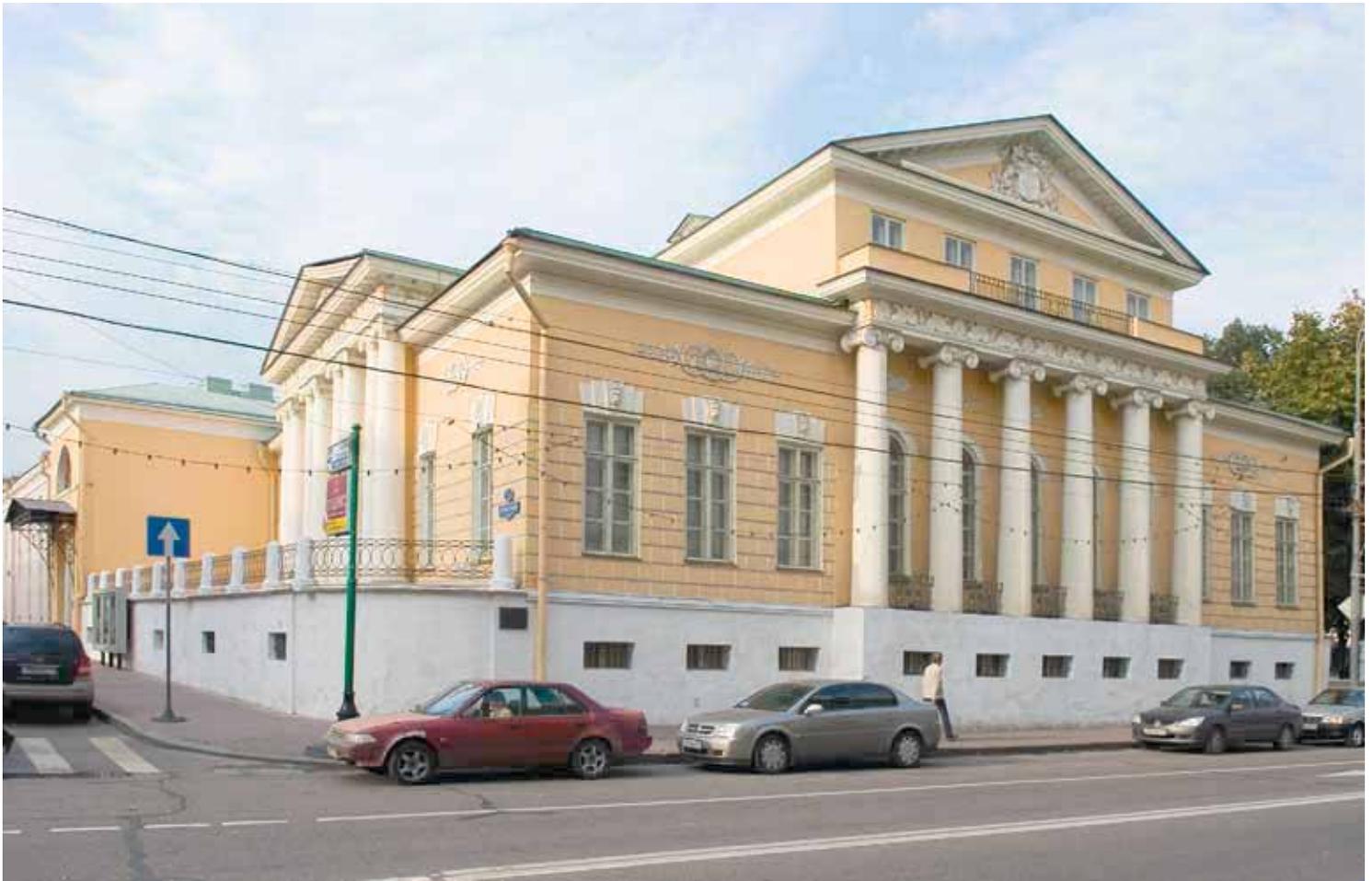
ионический портик объединял основной этаж с невысоким мезонином, с окнами, расположенными на уровне пола [59].

Новшеством здесь было то, что парадный вход в эти особняки располагался не в центральной части, под колоннами портика, как это было в крупных особняках конца XVIII – начала XIX в., а в одном из боковых фасадов, что значительно изменяло традиционное объемно-пространственное решение.

Этот новый композиционный прием приобрел особенно законченное и совершенное выражение в творчестве архитектора Григорьева. Настоящим шедевром стал один из ранних послепожарных деревянных особняков – дом Хрущевых-Селезневых на Пречистенке, построенный в 1815 г. Его композиция радикально отличается компактностью объема и разнообразием фасадов от традиционных протяженных объемов старинных особняков.

Архитектор расположил дом на старых фундаментах на углу переулка и Пречистенки, причем его очертания приближаются к квадрату. Асимметрию ему придают лишь два ризалита дворового фасада и при-

[59] *Белый город* 1989. С. 80. № 222.



77

мыкающий под углом к основному дому объем парадной лестницы с выходом в переулок. Этот композиционный прием принципиально изменяет пространственное решение интерьеров, придав ему особую динамичность, поскольку цепь парадных покоев строится как круговая анфилада, открытая к трем фасадам так, что восприятие города из интерьеров по-разному окрашивает пространство каждого из них. Единственный фасад, обращенный во двор (теперь изуродованный стеклянным перекрытием), создавал впечатление замкнутого, патриархального усадебного мира. Остальные три фасада тонко дифференцированы в соответствии с их ролью в городском пейзаже. Каждый из них параден по-своему, но главным можно считать фасад, обращенный на Пречистенку. Изящный ионический портик несет балкон мезонина, возвышающийся над основным объемом, подчеркивая центральную ось фасада. Другой, боковой фасад, обращенный в переулок, имеет широкую галерею первого этажа, на которую опираются двойные колонны портика. Еще большая открытость отличает



78

- 77 Особняк Хрущевых-Селезнёвых на Пречистенке. 1815. Архитектор А. Г. Григорьев. Фотография 2009 г.
 78 Особняк Хрущевых-Селезнёвых. Боковой фасад. Фотография 2009 г.
 79 Особняк В. И. Штейнгеля в Гагаринском переулке. 1813–1817. Фотография 2009 г.



79

садовый фасад, наиболее камерный из всех, с высокой террасой, связанной широкой лестницей с пространством сада, обращенного к Пречистенке и отмеченного на углу садовым павильоном в стиле ампир.

Связь с городом, с улицей, а не изоляция от них определяли композицию большинства «послепожарных» особняков, как самых миниатюрных, так и более монументальных. Одним из гармоничных образцов такого рода стал особняк Лопухиных на Пречистенке, построенный Григорьевым в 1817–1922 гг.

Компактный, почти кубический объем особняка обращен главным фасадом непосредственно к улице, так, что его ионический шестиколонный портик слегка выступает за красную линию. Стройные колонны не заслоняют свет высоких окон, объединенных по горизонтали рустовкой фасада. Этот прием смягчает впечатление монотонности плоского протяженного фасада, так же как барельефные венки над окнами и скульптурное панно за колоннами портика.

Парадный вход в дом, по уже сложившейся новой традиции, расположен не в центре главного фасада, а сбоку, в при-

стройке с овальным вестибюлем, откуда можно попасть в «круговую анфиладу», огибающую почти весь объем дома. Позади дома располагался сад, обращенный в переулок.

Со временем в архитектуру «послепожарных» особняков все чаще вводится дорический ордер, что придавало даже миниатюрным деревянным одноэтажным домам известную монументальность и строгость. В этом отношении был очень характерен дом Трубецких, построенный в 1820-х гг. на Арбате, рядом с храмом Николая Явленного. Контраст монолитного объема особняка, обращенного фасадом на Арбат, и расположенной рядом шатровой многоярусной «ажурной» колокольни подчеркивался введением монументального восьмиколонного дорического портика, выступающего за красную линию улицы, «лицом к городу».

Более камерный деревянный одноэтажный особняк в конце Остоженки, почти у Садового кольца был построен в 1817–1823 гг. Может быть, именно близость к Садовой, которая лишь начала застраиваться и обусловила почти загородный, усадебный тип дома, отступившего от улицы и отделенного от нее ампирной оградой. Это впечат-



80 Особняк Лопухиных на Пречистенке. 1817–1822. Архитектор А. Г. Григорьев. Фотография 2009 г.
 81 Особняк Н. С. Гагарина на Новинском бульваре. 1817. Архитектор О. И. Бове. Обмерный чертеж фасада. ГНИМА им. А. В. Щусева
 82 Особняк Н. С. Гагарина на Новинском бульваре. Портрет главного фасада. Фотография начала XX в. ГНИМА им. А. В. Щусева

80

ление усиливается благодаря неглубокой террасе, расположенной под колоннами монументального портика и придающей образу дома особенно патриархальный вид. Типичные для ампира барельефные тройные венки над окнами и рельефный фриз за колоннами портика также смягчают суровый образ дома. Почти кубический, геометрически четкий объем с равномерной разбивкой окон по всем фасадам, имел парадный вход с торцевой стороны, что предполагало «круговую анфиладу интерьеров».

Если на старинных участках арбатских переулков новые дома еще носили более камерный характер, то ближе к Садовому кольцу проявлялась тенденция к монументализации форм ампира в сочетании с превращением традиционных приемов композиции.

Одним из самых блестящих образцов такого органичного синтеза стал особняк Н. С. Гагарина на Новинском бульваре. Он был построен в 1817 г. по проекту Бове на свободном участке на внутренней стороне Новинского бульвара и стал своего рода воплощением творческого кредо этого мастера ампира, создавшего в эти годы лучшие свои работы.

Архитектор избрал здесь традиционную для Москвы усадебную схему «покоем», где главный дом объединяется с двумя флиге-

лями, образуя парадный двор со скругленными углами. На первый взгляд традиционным был и монументальный портал, восходивший по композиции к центральному portalу дворца Разумовского на Гороховом поле. Но при кажущемся внешнем сходстве здесь были и радикальные различия.

Если «разлет крыльев» во дворце Разумовского охватывал обширный парадный двор, в глубине которого возвышался сложный по конфигурации перспективный портал входа, то в доме Гагарина парадный двор фактически превращался в неглубокий «палисадник», а мощный монументальный портал выступал сильно вперед, доминируя в композиции фасада. Этот портал стал архитектурным символом эпохи, миниатюрной репликой триумфальной арки в стиле ампира.

О том, что избранный мастером триумфальный образ был не случаен, свидетельствует подчеркнутая мощь дорического портика, с парными колоннами, выступающими вперед и монументальным аттиком, прорезанным полуциркульной аркой окна мезонина и осененного барельефами летящих Слав. Здесь Бове оперирует лишь крупными цельными массами и мощными колоннами, с которыми контрастирует изящный рисунок балконной решетки мезонина. Полуциркульное окно, окаймленное сочным декора-



81



82

тивным барельефом, стало одной из ярких примет московского ампира, получившей широкое распространение.

Обаятельное сочетание камерности и монументальности, парадности и уюта, развивающееся в русле московских традиций, приобрело здесь новые черты.

Одной из них было максимальное приближение к городу за счет уменьшения парадного двора. Другой особенностью была скрытая асимметрия общей композиции, где парадный вход был смещен влево от выступающего портала и оставался почти незаметным на его фоне. Наконец, правый



83 Особняк С. С. Гагарина на Поварской. 1820. Архитектор Д. И. Жильярди. Фотография середины XX в. ГНИМА им. А. В. Щусева
84 Особняк С. С. Гагарина на Поварской. Гостиная. Фотография начала XX в. ГНИМА им. А. В. Щусева

83

и левый флигели, при полной идентичности главных фасадов, обращенных на улицу, имели совершенно разную конфигурацию, что маскировалось дугами стен, объединяющих их с главным домом, во имя общей выразительности.

Интерьеры особняка Гагарина также отличала новизна пространственных эффектов. Тема двойной колоннады словно пронизывала насквозь пространство дома, развивающегося в глубину. Дорическим сдвоенным колоннам портика отвечали парные дорические колонны глубокого вестибюля и сложные ордерные композиции парадных интерьеров с «перетекающими» пространствами. Интерьеры, которые развивались и вдоль главного фасада, и в глубину, образовывали динамичную композицию, где центром была Большая гостиная с окнами, обращенными к портику фасада. Большая гостиная связывалась двумя парами колонн с уходящим вглубь дома пространством Большого зала. Точно так же двойная колоннада делила на две неравные части Малую гостиную, придавая ей особый уют и камерность.

Связь и разомкнутость отдельных пространств, унаследованная от классицизма

XVIII в., претерпела здесь видимые изменения. Место легкого, словно невесомого, ионического ордера в интерьерах все чаще стали занимать сдвоенные дорические колонны, в разных ракурсах создающие впечатление «леса колонн». Сквозные колоннады не изолировали, а объединяли отдельные интерьеры, создавая множество точек зрения.

Особняк Гагарина на Новинском бульваре стал одним из эталонов московского ампира, вызвав множество подражаний. Об этом можно судить по уникальной акварели с видом внешней стороны Садового кольца, сделанной с балкона гагаринского особняка через несколько лет после его создания [60].

Полуциркулярная арка и балкон мезонина служат здесь своего рода «рамой» для панорамного вида противоположной стороны Новинского бульвара, еще лишенного зелени. Расположенные напротив особняка Гагарина новые особняки обращены на красную линию и объединены оградами, причем часть из них повторяет композицию особняка Гагарина, но в более скромном, упрощенном виде, хотя и с непременно полуциркулярным окном мезонина.

[60] Покровская 1999. С. 86–87.



84

Мотив арки, арочного окна, окаймленного барельефом, был одним из самых распространенных в московском ампире в самых разных вариациях, приобретая все более монументальный характер и иногда заменяя ордерные композиции.

Он стал, например, ведущей темой в композиции фасадов и интерьеров особняка С. С. Гагарина на Поварской, начатого строительством в 1820 г. по проекту Жилярди. Традиционный многоколонный портик фасада заменен здесь монументальной трехчастной аркадой, где оконные проемы фланкируются дорическими колоннами, а завершаются полуциркульными нишами с лепным орнаментом. Мотив аркады делается «сквозным» приемом в композиции главного фасада и парадной лестницы. Четыре одинаковые плоскостные

арки с лепным орнаментом, ограничивающие пространство лестницы, включают композицию из двух дорических колонн с импостом, который увенчан скульптурными группами в арочных нишах. Замкнутое пространство лестницы освещается верхним светом, что создает дополнительный эффект светотени.

В отличие от пространства лестницы, которая становится центром композиции, группирующиеся вокруг нее интерьеры максимально раскрыты вовне и по отношению друг к другу. Это достигается введением сквозных колоннад из двоянных ионических колонн, не столько разделяющих, сколько объединяющих отдельные пространства. Парные колонны входят в композицию почти всех парадных интерьеров – Большого кабинета с полуротондой, обращенной в сад,



парадной спальни, где повторяется мотив арки с двумя колоннами, и, наконец, анфилады открытых гостиных и танцевального зала, образующих «круговую анфиладу» вокруг лестничного пространства.

В особняке С. С. Гагарина, имеющего в плане форму квадрата, этот композиционный прием получил окончательную завершенность. Развитие композиции не вдоль фронта улицы, а вглубь участка, стало распространенным приемом не только в частных домах, но и в крупных «публичных» зданиях, созданных московскими зодчими ампира Бове, Жиллярди, Григорьевым и другими мастерами.

Это позволяло создавать более компактные, геометрически четкие объемы зданий и рационально использовать внутреннее пространство, обращая парадные интерьеры не только к главным фасадам, но и к боковым и дворовым. С этим была связана возможность уменьшать протяженность отдельных участков вдоль улицы, приближая компактные объемы домов к красной линии.

Один из уникальных образцов такой композиции – усадьба А. К. Поливанова в Денежном переулке, построенная в 1822–1829 гг. Ее главный дом обращен к красной линии улицы парадным фасадом с монументальным шестиколонным дорическим портиком, над которым расположен пятиколонный мезонин. В отличие от более ранних особняков Хрущевых и Лопухина на Пречистенке, с их легкими изящными ионическими портиками и оштукатуренными фасадами, имитирующими каменные, деревянные стены фасадов здесь остаются открытыми и мощные доски имитируют рустовку боковых фасадов.

Объемно-пространственное построение особняка, с боковым парадным входом также исходит из приемов «круговой анфилады», причем вопреки традиции зал обращен окнами не на улицу, а во двор. Очень интересно пространственное решение других парадных интерьеров с парными колоннами, разделяющими покои, и с галереей второго яруса, объединяющей внутренние лестницы на антресоли и в мезонин [61].

Одним из наиболее монументальных домов на Пречистенке стал дом Охотниковых, построенный вскоре после пожара 1812 г. Его архитектурный образ был ближе к общественным, чем к жилым домам эпохи ампира в Москве. Главный фасад дома обращен к улице, а роль курдонёра играет расположенный позади полукруглый парадный двор, окруженный аркадой со двоянными тосканскими колоннами. Этот прием, позволяющий отделить усадьбу от окружающей застройки и создать парадный въезд в дом, стал распространенным в послепожарной Москве.

Подковообразный парадный двор, окруженный службами, был создан в ампириной усадьбе Глебовых-Стрешневых на Никитской улице [62], а также позади дома Талызиных на Воздвиженке, где службы и конюшни были объединены полукруглым декоративным фасадом. В усадьбе Мясоедовых на Большой Дмитровке полукруглое пространство внутреннего двора огибал жилой флигель [63].

Этот композиционный прием был своего рода переходной формой от городских усадебных домов с глубоким курдонёром, открытым на улицу, к крупным домам и особнякам, фасады которых были обращены непосредственно к улице и постепенно образовывали сплошную застройку по красной линии. Дом Охотниковых (позже Поливановская гимназия) был наиболее совершенным образцом такой композиции, восходящей к традиции «циркумференций» в зодчестве XVIII в., но в «зеркальном отражении».

Оригинальной композицией, изначально предусматривавшей создание протяженной сплошной застройки вдоль Никитского бульвара, была усадьба Луниных. Здесь Жиллярди откорректировал первоначальную композицию старой сгоревшей усадьбы, придав ей новые черты (1818–1823). Если старый дом был обращен к бульвару только торцовым фасадом, отступавшим от красной линии, то Жиллярди поставил вдоль бульвара новый объем, перпендикулярный старому дому. Традиционная схема дворянской усадьбы с двумя симметричными флигелями также была трансформирована. Новый дом Луниных имеет лишь один флигель, по своему архитектурному решению носящий не подчиненное, а вполне самостоятельное значение, как жилой особняк. Другой, чисто служебный, одноэтажный флигель вытянут вдоль Никитского бульвара, уравнивая общую асимметричную композицию.

Главный фасад центрального дома усадьбы Луниных так же далек от традиционных приемов, как и общая композиция усадьбы. В отличие от большинства небольших ампириных особняков, парадный вход в дом, как и в особняке С. С. Гагарина, расположен с улицы, и парадная анфилада развивается вглубь, что обусловлено сохранением части старого дома, включенного в новую композицию. Здесь также «игра пространств» достигается за счет введения сдвоенных колонн, связывающих отдельные интерьеры, образующие неожиданные сочетания.

Композиция главного фасада отличается строгостью, даже суровостью архитектурного образа. Восьмиколонный коринфский портик заглублен в лоджию, почти сливаясь с плоскостью фасада и затемняя капителями

[61] *Белый город 1989.* С. 115, № 143.

[62] *Бусева-Давыдова, Нащокина 1996.* С. 59.

[63] *Белый город 1989.* С. 152, № 120.



86 Дом Охотников на Пречистенке. 1810-е гг. Фрагмент фасада. Фотография 1960-х гг. ГНИМА им. А. В. Щусева
87 Дом Охотников. Парадный двор. Фотография 1960-х гг. ГНИМА им. А. В. Щусева

86

окна верхнего жилого этажа. Боковые ризалиты прорезаны высокими трехчастными окнами с арочными завершениями, заполненными скульптурным орнаментом. Между окнами второго и третьего этажа расположены барельефы с венками и гирляндами.

Еще более сдержанное решение отличает архитектуру двухэтажного флигеля, который воспринимается как отдельный особняк, и был построен раньше главного дома. Он очень близок по конфигурации плана другим послепожарным особнякам московского ампира, с парадным входом, расположенным в ризалите заднего фасада и круговым обходом небольшой парадной анфилады. От большинства других ампирных особняков его отличает более монументальное решение фасада с выступающим портиком, поднятым на уровень второго этажа и опирающимся на массивный подиум с тремя арочными окнами.

Над окнами верхнего этажа помещены барельефные «розетки», смягчающие впечатление строгости, так же как и барельефы за колоннами портика.

Изначальный расчет на создание сплошной застройки улицы был новшеством, отли-

чавшим московский ампир от сложившихся ранее традиций. Такая «непрерывная» композиция из трех различных объемов, как в доме Луниных, свидетельствовала о формировании нового образа московской усадьбы, все более тесно связанной с городским пространством и рассчитанной на восприятие с улицы.

Уникальным примером такой протяженной ампирной композиции были здания, созданные после пожара 1812 г. на месте усадьбы И. Н. Римского-Корсакова на Тверском бульваре. Это комплекс из нескольких самостоятельных объемов, обращенных фасадами на бульвар и примыкающих друг к другу, а в глубину развивающихся в сторону Большого Гнездиковского переулка.

Поскольку часть этих домов была построена заново, а часть восстановлена после 1812 г. (в том числе – особняк Римского-Корсакова), то они образовали сложный конгломерат, с внутренними дворами, окруженными служебными флигелями и обращенными в переулок, подобно первоначальной петровской застройке Петербурга.

Узость каждого участка обусловила сложность объемно-пространственного решения



87

каждого дома, которое приспособлялось к «предлагаемым обстоятельствам», когда объемы вплотную примыкали к следующему дому. Но эта сложность ситуации никак не отразилась на решении фасадов. Каждый из них сохранил индивидуальный строй и черты традиционной московской патриархальности.

Как можно судить по допожарным изображениям дома Римского-Корсакова [64], при его восстановлении были воссозданы общие членения главного фасада и сохранено окно мезонина, но композиция дома приобрела более компактный вид. При этом отделка фасада дома была дополнена плоским пилястровым портиком в центральной части и типичными для ампира скульптурными деталями – орнаментальным барельефом над полуциркульным окном мезонина, барельефным фризом центрального ризалита и декоративными венками над окнами.

Наиболее монументально решение особняка, замыкающего цепь объемов по линии бульвара. Центральный ризалит здесь подчеркнут мощным пилястровым портиком с тяжелым фронтоном и лепным орнамен-

тальным фризом. В центре фронтона и над окнами боковых «крыльев» дома расположены характерные ампирные «виньетки», повторяющиеся на легком ограждении центрального балкона. В сочетании со следующей усадьбой, от которой ныне сохранился лишь флигель, этот комплекс зданий представлял собой один из первых примеров сплошной застройки по красной линии вдоль Тверского бульвара. При этом сплошная линия застройки была продолжена на бульваре домом Кологривовых (будущий дом градоначальника), построенным в 1817–1823 гг. Здесь также боковые флигели, обращенные торцами на бульвар, обрамляли внутренний двор, связанный с переулком и носивший чисто служебный характер. В подобных композициях проявилось новое качество архитектуры ампира, изначально более свойственное Петербургу, а не Москве. А именно – парадные фасады начинают скрывать за собой целую систему внутренних дворов, окруженных флигелями и службами, в отличие от курдонёров, замкнутых, а не открытых к улице.

Тем большую художественную роль начинают играть лицевые фасады домов,

[64] *Белый город 1989.*
С. 130, 157–158.



88 Усадьба Луниных на Никитском бульваре. 1818–1823. Архитектор Д. И. Жилярди. Фотография 2009 г.
89 Усадьба Луниных. Боковой флигель. Фотография 2009 г.

88

образующие непрерывную торжественную цепь. Но если на главных улицах, лучами расходящихся от Кремля, застройка становилась все более плотной, так же как и на Бульварном кольце, где деревья, посаженные в 1816 г. отчасти создавали впечатление свободного «парадного двора», то на окраинах и в Замоскворечье традиционная усадебная планировка сохранялась гораздо дольше.

Отдельные особняки, расположенные на зеленых участках и отстоящие друг от друга, сочетались здесь со сплошной застройкой торговых улиц и с дворянскими усадьбами, раскинувшимися «покоем». Блестящим образцом такой усадьбы остается дом Демидовых, восстановленный в 1814 г. после московского пожара и сохранивший приметы традиционного барского дома с парадным двором, ограниченным уникальной литой чугунной оградой.

Эта усадьба имела и градостроительное значение, завершая перспективу Лаврушинского переулка и создавая в сочетании с окружающими небольшими особняками и с храмом Николы в Толмачах особый, патриархальный «микромир», присущий Замоскворечью.

Органическое соседство древних храмов, палат, купеческих особняков и дворянских усадеб, утопающих в садах Замоскворечья, в чем-то роднило Москву

с провинциальными городами. Особенно важным было сохранение традиционной сетки улиц и переулков. При этом на торговых улицах со сплошной застройкой древнерусские храмы выступали за красную линию улиц, нарушая регулярность планировки и придавая особую живописность городскому пейзажу Москвы.

Эта традиция сохранялась и в эпоху ампира, поскольку новые храмы обычно вставали рядом или на месте старинных церквей, занимая их место в системе улиц. Они также стояли более свободно, доминируя в окружающей застройке, но теперь не столько за счет высоты и причудливости силуэта, сколько благодаря цельности и монументальности архитектурных масс.

Наиболее впечатляющей из них была церковь Богородицы Всех Скорбящих Радости на Ордынке, где к баженовской композиции, состоящей из колокольни и трапезной, в 1828–1833 гг. по проекту Бове была пристроена монументальная ротонда, образующая с ней единое целое. Это здание представляет собой редчайшее сочетание двух стилистически разных эпох, гармонически сливающихся друг с другом и в то же время воплощающих особенности каждого архитектурного периода классицизма.

Это уникальное сочетание позволяет сопоставить и ощутить их внутренние раз-



89

личия. Творение В. Баженова имеет более причудливый план, почти приближающийся к барочному, объем трапезной ограничен «мягкими» скругленными углами, скрадывающими его размеры. Невысокое внутреннее пространство расчленено на три нефа мощными столбами. Ротонда Бове, примыкающая к центральному нефу, органично продолжает его, но отношение к пространству этого мастера уже принципиально иное.

В соответствии с традицией ротонда несколько выступает за красную линию Ордынки и обращена алтарем на восток. Но в отличие от старинных московских храмов, алтарная часть не выявлена в решении фасада, что способствует цельности внешнего объема ротонды и ее интерьера.

Фасады ротонды с огромными арочными двухъярусными окнами, прорезающими гладь стен, отмечены двумя двухколонными портиками входов, композиционно

связанными с портиками баженовской трапезной. Эта связь подчеркнута широким лепным фризом, огибающим весь объем на уровне баженовского фриза.

Впечатление массивности стен ротонды совершенно исчезает в интерьере благодаря свету, льющемуся из двухъярусных арочных окон и из окон в барабане высокого купола, который кажется парящим в воздухе. Это впечатление достигается тем, что барабан купола опирается на кольцо стройных ионических колонн; их легкость подчеркнута блеском мрамора и бликами света. Этот уникальный ротондальный объем стал образцом для многочисленных вариаций как в творчестве самого Бове, так и в работах других мастеров ампира.

Традиционная композиция древних московских храмов, состоящих из примыкающих друг к другу объемов церкви, трапезной и колокольни, расположенных по одной оси, обычно перпендикулярно к красной линии улиц, оказалась очень «удобной» для их постепенной перестройки в стиле амбир и расширения их вместимости.

Точно так же, как в храме Всех Скорбящих на Ордынке, поэтапно перестраивались объемы церкви Троицы в Вешняках на Пятницкой улице в Замоскворечье. На месте древней церкви были постепенно воздвигнуты в эпоху ампира: трапезная, пристроенная к старой церкви (1804), новый кубический объем церкви (1811), восстановленной после пожара в 1824 г. и, наконец, новая колокольня, вместо снесенной в 1826 г. древней колокольни, выступавшей далеко за красную линию улицы (архит. Шестаков и Н. П. Козловский).

В результате был создан единый ансамбль в стиле амбир, «закрепленный» на углу участка павильоном-ротондой. Очень интересно пространственное решение церковного объема с бесстолпным, двусветным «залом» с уходящим ввысь огромным куполом на высоком барабане [65]. Так создается впечатление уходящего в бесконечность вертикального пространства, подсвеченного окнами, прорезающими барабан. Многоярусная колокольня встроена в объем трапезной, образуя с ней единое целое.

Но еще более распространенным в эту эпоху стал тип крупного строго кубического храма с портиками входов, в укрупненном масштабе продолжающего традиции храмо-строения русского классицизма. Этот вид соборного храма, особенно типичный для Петербурга и для провинциальных городов, был представлен в Москве храмом Большого Вознесения на Никитской и стал центром небольшой неправильной формы площади, образованной перекрестками улиц и Бульварного кольца, играя важную градостроительную роль.

Хотя новая церковь на месте старинной начала строиться еще в 1798 г., монументальный облик она приобрела уже после Отечественной войны 1812 г. Проект Шестакова, который стал осуществляться в 1827 г., был изменен в 1830 г. Бове. Он ввел в композицию северного и южного фасадов четырехколонные монументальные ионические портики [66]. Кубический объем храма с одной абсидой и пристроенной с запада трапезной с огромными окнами, прорезающими гладкие стены, выглядел особенно мощным рядом с сохранившейся от древнего храма свободно стоящей многоярусной колокольней [67], с ее ступенчатым легким силуэтом. Это свободное сочетание двух эпох, особенно органичное для патриархальной Москвы и почти невозможное в амбирном Петербурге, было одним из естественных проявлений романтического мироощущения, с его все более внимательным отношением к национальному наследию.

Подобная свобода сочетаний, свойственная Москве, наглядно проявилась в архитектуре одного из временных праздничных комплексов, созданных в 1826 г. на Девичьем поле, в честь коронации Николая I [68]. Здесь амбирная 20-колонная императорская ротонда была поставлена архитектором Мироновским в окружении увеселительных построек и двух фонтанов в стиле амбир. Увеселительные павильоны и галереи для зрителей были выдержаны в том условном «готическом стиле», который вызывал ассоциации с праздничными комплексами Баженова на Ходынке, но могли быть и навеяны близостью стен Новодевичьего монастыря с его древнерусскими сооружениями.

Строгие черты ампира, оттенявшие в окружении московских старинных построек их живописную прелесть, также воспринимались по-иному на этом фоне. Их формы смягчались, общая композиция приобретала гибкость, исходящую из конкретного окружения.

Это касалось в особенности крупных «публичных» зданий, либо построенных заново, либо возобновленных после пожара 1812 г. Одним из таких восстановленных зданий была усадьба Гагариных, в которой до 1812 г. располагался Английский клуб. В 1825–1828 гг. оно было перестроено Бове для новой Екатерининской бесплатной больницы [69].

Несмотря на почти полную внутреннюю перепланировку, здание сохранило облик барской усадьбы с 12-колонным портиком, обращенным к бульвару и сложным в плане подковообразным парадным двором и обширным садом позади протяженного здания.

[65] *Замоскворечье 1994*. С. 227, 263–264.

[66] *Белый город 1989*. С. 140. № 254.

[67] Об особенном впечатлении, которое произвела древняя колокольня на фоне белоснежных стен церкви Вознесения, писала в своих воспоминаниях Маргарита Сабашникова (*Волощина 1993*. С. 11–12).

[68] Альбом с проектными листами праздничных сооружений на Девичьем поле хранится в фондах Государственных музеев Берлина (Kupferstichkabinett. Sammlung der Zeichnungen und Druckgrafik Staatliche Museen zu Berlin. 975.)

Общий вид комплекса запечатлен также на литографии Ф. Клотена и В. Адама.

[69] *Белый город 1989*. С. 215–216.



90

В 1826–1827 гг. из старинной загородной усадьбы А. С. Салтыкова архитекторами Жилярди и Григорьевым было создано монументальное здание Екатерининского института, сохранившее традиционный строй, но приобретшее новый, крупный масштаб. Глубокий парадный двор был огражден монументальной оградой с тяжелыми столбами въездных ворот, центр главного фасада отмечен десятиколонным тосканским портиком. Протяженный садовый фасад был обращен к большому пейзажному парку с сохранившейся перед домом регулярной планировкой партера.

Особенный интерес представляет пространственное решение двух многоколонных залов, отчасти восходящих к композиции актовых залов более ранних петербургских Екатерининского и Смольного институтов, построенных Кваренги в середине 1800-х гг. Это – церковный и актовый залы, расположенные под углом друг к другу и освещаемые с двух сторон двумя ярусами окон.

Схема колонного зала с хорами, восходящая к казаковскому Колонному залу Дворянского собрания здесь еще вполне традиционна. Но в творчестве Жилярди она

присутствует и в видоизмененном виде в крупных сооружениях ампира. Огромное значение при этом получает «игра пространств», перетекающих одно в другое и в то же время условно разделенных ордерными композициями. Эта игра пространств и эффекты освещения интерьеров, свойственные творчеству и Жилярди и Бове, впервые были опробованы в более камерных, частных особняках, уже значительно отличавшихся от традиционных московских композиционных схем. Новшеством в них были не только романтические эффекты освещения, но и множественность точек зрения в восприятии интерьеров, что также роднило их с будущими композициями эпохи романтизма, с их отсутствием статичности. Романтическое отношение к пространству выражалось здесь «языком» ордерной архитектуры, приобретающей все большую гибкость.

Одним из блестящих образцов такого новаторского отношения к пространству было здание Опекунского совета на Солянке, созданное Жилярди в 1821–1826 гг., уже после строительства особняка С. С. Гагарина на Поварской.



91

Хотя в соответствии со Строительным уставом от «казенных» зданий требовалась «представительность фасадов», созданный им проект не ограничивал «представительность» лишь парадными фасадами, но распространял ее на пространственную выразительность всего ансамбля и интерьеров.

Композиция Опекунского совета, свободно расположенного на участке, со стороны улицы напоминала трехчастную традиционную схему московской усадьбы с повышенным центральным объемом и двумя боковыми флигелями, которые объединялись монументальными оградами с воротами.

Но в отличие от частных усадеб, с их компактными объемами, здесь общая композиция строилась не столько вдоль улицы, сколько вглубь участка, так что каждый корпус имел не кубическую, а протяженную в глубину форму и играл самостоятельную роль в пространственном решении ансамбля.

Монументальное решение главного фасада центрального объема воплощало представление о строгом «казенном» здании. Выступающий за красную линию улицы восьмиколонный ионический портик опирался на мощный подиум с пятью арками, к которым вела широкая лестница с монументальными скульптурами на пьедесталах.

Задний, торцовый фасад протяженного корпуса был решен менее парадно – его центром стало огромное трехчастное арочное окно, завершенное лепным барельефом – мотив, излюбленный архитектором, основывающим на нем многие свои композиции. Центральный объем был увенчан плоским куполом с полуциркульными окнами барабана и фигурами Слав по сторонам.

Если строго симметричная композиция всего ансамбля Опекунского совета производила впечатление статичности, то внутреннее решение центрального корпуса, несмотря на абсолютную симметрию плана,

91 Церковь Всех скорбящих радость на Ордынке. 1828–1833. Архитектор О. И. Бове. Фотография начала XX в. ГНИМА им. А. В. Щусева
92 Церковь Всех скорбящих радость. Внутренний вид ротонды. Фотография начала XX в. ГНИМА им. А. В. Щусева



92

поражало динамичностью пространственных построений. О том, что архитектор стремился здесь к максимальным пространственным эффектам, свидетельствует предварительный эскиз, сделанный Жиллярди, с изображением в остром ракурсе перспективы вестибюля с четырехколонной аркой и уходящей вглубь дорической колоннадой [70].

Анфилада парадных залов пронизывала здание насквозь и казалась бы однообраз-

ной, если бы центральные залы не объединялись с боковыми залами ордерными композициями из сдвоенных колонн, образуя единое, но расчлененное пространство. Особенно выразительно пространственное решение Операционного зала, разделенного плоскими арками, опирающимися на парные колонны, на отдельные «зоны» и открытого в сторону лестницы, освещенной верхним светом из высокого купола, покоящегося на сложной системе полуциркульных арок.

[70] *Белецкая, Покровская* 1980. С. 71.



93 Церковь Троицы в Вешняках на Пятницкой улице. 1811, 1824–1826. Архитекторы Ф. М. Шестаков и Н. П. Козловский. Фотография 1970-х гг. ГНИМА им. А. В. Щусева
94 Церковь Вознесения у Никитских ворот. 1827–1830. Архитекторы Ф. М. Шестаков, О. И. Бове. Фотография 2009 г.

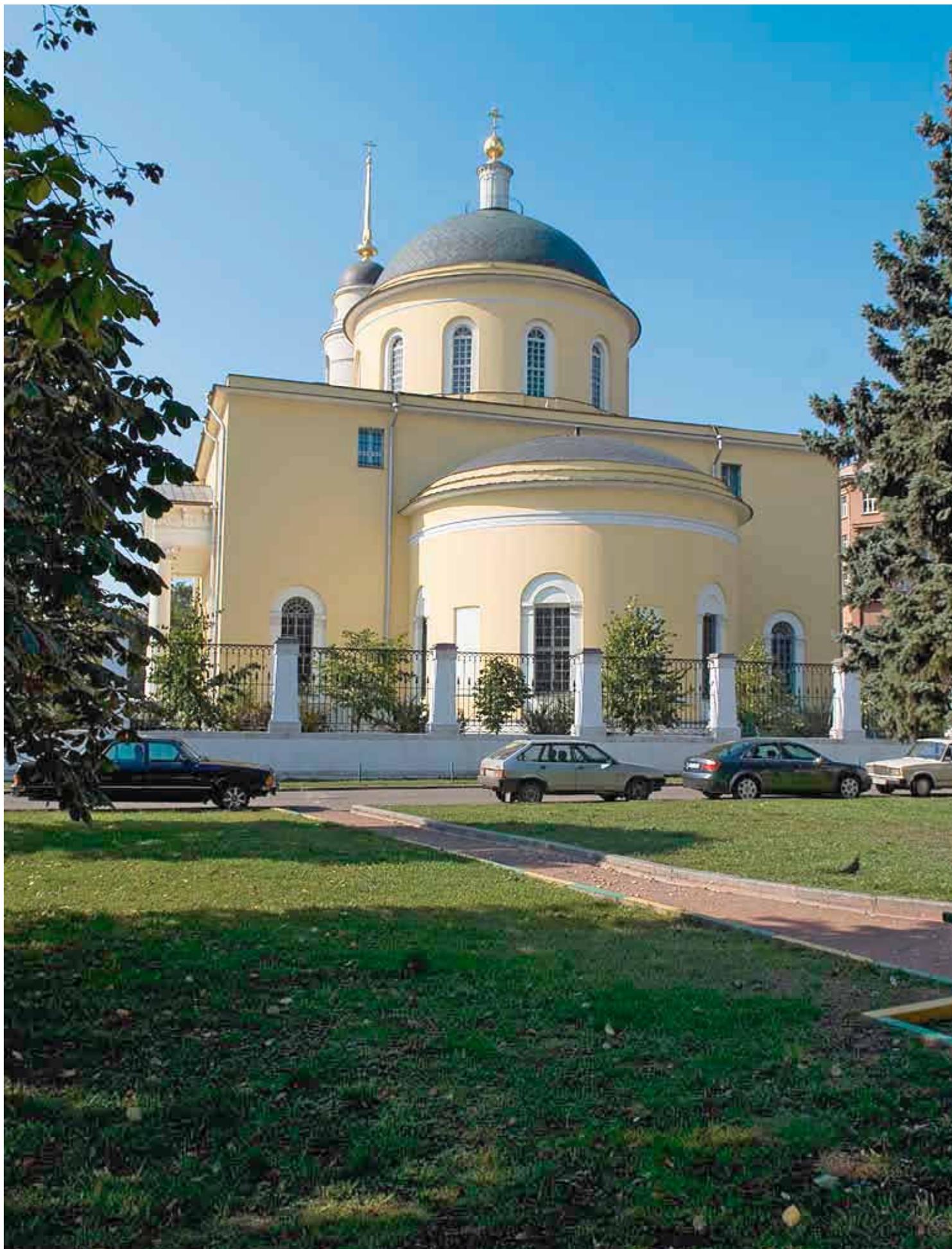
93

Основным средством выразительности этих «перетекающих» пространств, объединенных арками с двойными колоннами, оказываются эффекты освещения, а также множественность точек зрения при восприятии интерьеров, почти лишенных декоративных украшений, за исключением ампирных «пальметт» в завершении арок.

Наиболее насыщена декоративная отделка замыкающего анфиладу прямоугольного зала Присутствия. Этот зал, перекры-

тый коробовым сводом, с росписью, имитирующей декоративную лепку кессонов, вызывает ассоциации с творчеством Тома де Томона, и в частности с решением музейных залов дома Лавалей в Петербурге, но в более монументальном варианте.

Замкнутый зал заседаний освещался огромным трехчастным арочным окном, обращенным на торцовый фасад главного корпуса и ставшим его композиционным центром. Мотив монументальной арки





95

с двумя ионическими колоннами использован и во входной части зала Присутствия, повторяя размеры и очертания этого единственного окна. Изначальный расчет Жилярди на впечатление от разомкнутых пространств залов протяженной анфилады и на эффекты верхнего и бокового света, заливающего эти пространства, был одним из новшеств в зодчестве ампира, близкого к экспериментам англичанина Д. Соуна.

Стремление противопоставить тяжесть массивных стен «пластичности» внутренних пространств, их разомкнутости и композиционной открытости, а также эффекты освещения отличали все работы Жилярди, характерные для позднего московского ампира. Одной из их художественных примет была излюбленная этим мастером арочная композиция с двумя колоннами, несущими «отрезок» антаблемента. Этот мотив стал ведущим не только в городских сооружениях Жилярди, но и в подмосковных усадьбах, подобных голицынским Кузьминкам, с их грандиозной монументальной аркой Музыкального павильона Конного двора, или усадьбе Усачевых (Найденовых) на Яузе, где эта композиция определяла выразительность камерного садового фасада дворца.

В более строгом виде эта композиция воплотилась в архитектуре крупного учебного здания, перестроенного в 1827–1832 гг.

Жилярди и Григорьевым из Слободского дворца в Лефортове [71], сгоревшего во время пожара 1812 г.

Ремесленное заведение Воспитательного дома, как оно тогда называлось, стало вторым после Московского Университета крупным учебным сооружением в практике Жилярди. Здесь ему, несомненно, мог помочь не только собственный опыт, но и новые приемы решения учебных зданий, разработанные Кваренги в построенных в 1800-х гг. Смольном и Екатерининском институтах в Петербурге.

Эти приемы, переработанные в соответствии с московскими традициями, были основаны на совмещении строго рациональной планировки учебных помещений с впечатляющими парадными пространствами актового зала и церкви. В отличие от сооружений Кваренги или Екатерининского института в Москве, наиболее близкого по архитектуре к его постройкам, архитектурный образ Ремесленного заведения должен был отличаться меньшей парадностью и торжественностью фасадов, присущих дворянским учебным заведениям. В результате вместо нескольких вариантов проекта с традиционным монументальным портиком было найдено решение, где лейтмотивом главного фасада стали излюбленные в творчестве Жилярди трехчастные

[71] «В октябре 1826 г. сразу же после окончания строительства Опекунского Совета Жилярди приступил к крупнейшей своей работе – перестройке Слободского дворца в Лефортове. Этот дворец был передан ведомству Воспитательного дома для размещения в нем ремесленных учебных мастерских и богадельни Воспитательного дома. Для перестройки здания дворца, сгоревшего во время пожара 1812 г., была создана Строительная комиссия, и Жилярди было поручено возглавить строительные работы» (Белецкая, Покровская 1980. С. 99).

арочные окна с двумя дорическими колоннами, несущими антаблемент, делящий надвое эту композицию.

Контраст монументальных арочных проемов, объединяющих два этажа, с рядами обычных окон, придает четкий ритм фасадам и позволяет «держать» протяженную композицию главного фасада.

Строго рационально построение плана, с протяженными коридорами и учебными помещениями в обоих «крыльях», которые сходятся в центре к парадной части, отличающейся смелым пространственным решением. Здесь воплотилось присущее ампиру парадоксальное сочета-

чение легкости, «парения». Это достигалось и введением в композицию алтарной части стройной ионической ротонды, залитой светом.

По существу, именно на символическом значении света и градациях освещения во многом была основана и идея витберговского храма Христа Спасителя, о котором Александр I отзывался, как о «говорящей архитектуре». Здесь идея победы русского народа в Отечественной войне 1812 года выражалась в одухотворенных, даже мистических, архитектурных образах трех храмов, возвышающихся друг над другом и расположенных по склону Воробьевых гор.



96

ние тяжести, плотности массы стен и строгой геометричности объемов и впечатление легкости, воздушности внутренних пространств, отличающихся смелым композиционным решением. «Сохранив основные габариты старого двусветного зала Слободского дворца, Жилярди разделил его по высоте на два помещения: актовый зал на втором этаже и церковь над ним – на третьем» [72].

Если нижний, актовый зал, с монументальными тосканскими колоннадами, делящими пространство на три нефа, более торжествен и традиционен, то верхний, церковный зал с изящными, редко расставленными ионическими колоннами, поражает «воздушностью» единого пространства. Несмотря на сравнительно небольшую высоту, здесь должно было ощущаться впе-

Каждый храм, по замыслу А. Л. Витберга, должен был воплощать определенную идею, причем все – от формы плана, решения пространства, ордера и градаций света должно было иметь глубокий символический смысл.

«Нижний храм, иссеченный в горе, имел форму параллелограмма, гроба, тела; его наружность представляла тяжелый портал, поддерживаемый почти египетскими колоннами; он пропадал в горе, в дикой необработанной природе. Храм этот был освещен лампами в этрурийских высоких канделябрах, дневной свет скудно падал на него из второго храма... – писал А. И. Герцен о проекте Витберга. – В стенах храма, в его сводах и колоннах, в его портале и фасаде, в его фундаменте и куполе должно быть отпечатлено Божество, обитающее в нем» [73].

[72] Там же. С. 114.
[73] Герцен 1954–1965. Т. VIII. С. 281.



97

Проект Витберга стал одной из последних попыток сохранить в классическом церковном зодчестве ауру духовности чисто архитектурными средствами, создавая впечатляющие пространства, пронизанные светом и возносящиеся к небу. Вскоре развитие храмового зодчества пойдет по совершенно иному пути, отказавшись от символических образов и обратившись к ассоциативной повествовательности деталей.

В архитектуре ампира также постепенно исчезали те ноты торжественной триумфальности, которые были присущи московским сооружениям после 1812 г. В последний раз они мощно прозвучали в двух уникальных произведениях московского ампира, радикально не схожих между собой и разными средствами воплощавших идеи победы в войне 1812 г. Это – Провиантские магазины и Триумфальные ворота, законченные строительством уже в 1830-е гг.

Оба эти сооружения, по существу, подводили итог эпохе ампира в Москве. Их архитектура воплощала его лучшие черты и свидетельствовала о том, что до самого конца в стиле ампир нельзя было найти признаков

упадка, как это иногда принято думать. Напротив, последние произведения ампира, с их лаконичными, экспрессивными формами приобретали все большее градостроительное значение, сообщая крупный масштаб площадям и предвещая парадный характер застройки улиц.

Одним из последних шедевров московского ампира стали Провиантские магазины (склады), построенные в 1829–1831 гг. на Крымской площади архитектором Шестаковым, но связанные также с именем В. П. Стасова. Но хотя в основе решения их фасадов лежал проект Стасова, осуществленный в 1819–1822 гг. в Провиантских магазинах на Обводном канале в Петербурге, архитектура Провиантских складов в Москве радикально отличалась от них по композиции.

Если в «линейном» Петербурге корпуса Провиантских магазинов были «цепочкой» вытянуты вдоль набережной Обводного канала так, что протяженные сплошные фасады скрывали пластику объемов, то московская градостроительная ситуация продиктовала уникальное композиционное решение всего комплекса.

97 Ремесленное заведе-
ние Воспитательного дома.
Главный фасад. Фотография
1970-х гг. ГНИМА
им. А. В. Щусева
98 Ремесленное заведе-
ние Воспитательного дома.
Ротонда в церковном зале.
Фотография 1970-х гг. ГНИМА
им. А. В. Щусева



98

Он расположился на свободном участке, образуя острый угол на пересечении Садового кольца и Остоженки. Именно этот острый угол, столь характерный для Москвы, который архитектор не стал спрямлять, оказался основой выразительности Провиантских складов. Их мощные монолитные объемы располагались «под углом» друг к другу, образуя динамичную экспрессивную композицию. Острый угол крайнего объема вдавался в пространство будущей Крымской площади как «нос корабля», выявляя мощь

были обобщены формальные завоевания московских зодчих. Дань наступающей эпохе иных стилистических предпочтений, связанных с мироощущением романтизма, здесь проявляется лишь в ассоциативных «намёках» на сооружения древнего Египта, что не снижает, а подчеркивает цельность художественного образа Провиантских складов.

Другим сооружением, хронологически завершающим эпоху ампира в Москве, были Триумфальные ворота. Если Провиантские

99 Провиантские склады на Крымской площади. 1829–1831. Архитекторы В. П. Стасов и Ф. М. Шестаков. Фотография 1946 г. ГНИМА им. А. В. Шусева
100 Провиантские склады на Крымской площади. Египетский портал. Обмерный чертеж Н. Н. Соболева 1936 г., отмывка И. Шульман 1939 г. ГНИМА им. А. В. Шусева
101 Провиантские склады на Крымской площади. Барельеф над окном. Фотография 2009 г.



99

и пластику архитектурных масс. Лаконичность и цельность каждого корпуса подчеркивалась едва заметным наклоном стен фасадов, вызывающим в памяти циклопические объемы древнего Египта. Эти ассоциации усиливались благодаря «трапециевидной» форме монументальных порталов, «прорезающих» пластическую массу стен.

Знаком стиля ампира остаются редко расставленные полуциркульные окна и лепные венки над прямоугольными окнами. Объединявшие корпуса ажурные ограды и массивные столбы ворот также украшены военными эмблемами. Провиантские склады были своего рода победным гимном московского ампира. Экспрессия их композиции, лаконичность масс, выисканность пропорций и скупость деталей сделали их одним из самых совершенных образцов, где

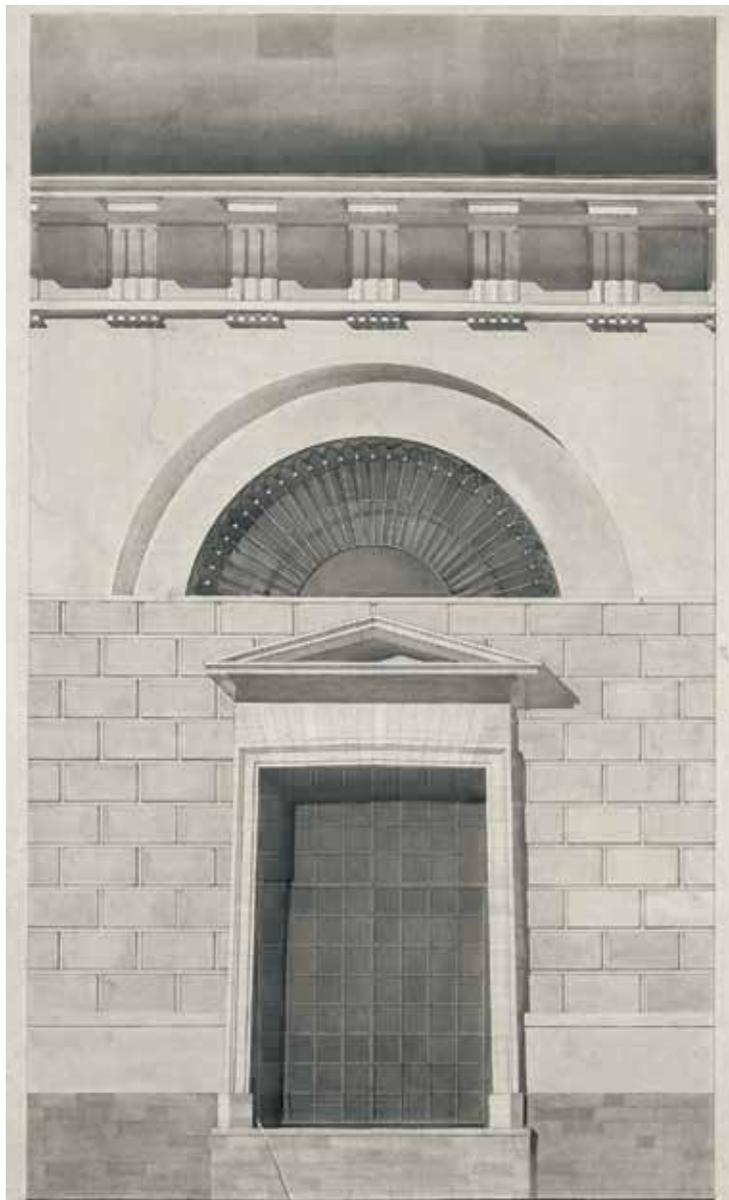
склады стали своеобразной новой «заставой» у Крымской площади, словно «краеугольный камень» намечая ее границы, то Триумфальные ворота у Тверской заставы были данью вековой московской традиции.

«Триумфальные сооружения, обычно деревянные (кроме Красных ворот), выполненные в пышных барочных формах, ставились в различных местах Москвы, важных в градостроительном и идейно-символическом отношениях.

Однако наиболее часто они возводились со стороны главного входа в Москву из Петербурга у Тверских ворот Земляного города, память о которых сохранилась в исторических наименованиях (Садово-Триумфальная площадь)» [74].

Триумфальные ворота Бове отметили новые границы Москвы, встав у окончания

[74] Покровская 1999. С. 226.



100



101

Тверской улицы и сделавшись центром небольшой площади. До строительства Триумфальных ворот границы города обозначали «столпы заставы» – два обелиска, стоявшие по сторонам въезда в Москву. Но постановка Триумфальных ворот у окончания Петербургского шоссе превратила Тверскую заставу в торжественный парадный въезд из Петербурга в Москву, так же как построенные в те же годы (1834–1838) стасовские Московские Триумфальные ворота в Петербурге встречали приезжавших в дилижансах из Москвы в северную столицу.

Прямая связь с петербургской архитектурой проявилась и в истории строительства Триумфальных ворот в Москве, которое продлилось до 1834 г. Тогда официально торжествовалась 20-я годовщина окончательной победы России в Отечественной

войне, и в Петербурге тогда же были воздвигнуты Нарвские ворота по проекту Стасова (1826–1834).

«Николай I, будучи в Москве во время коронации в 1826 году, „изъявил желание“ видеть подобную арку в первопрестольной столице, памятуя об ее исключительной роли в победе над Наполеоном» [75].

Отчасти этим объясняется почти полная идентичность архитектуры Триумфальных ворот в Москве и Нарвских ворот в Петербурге. Они восходили к историческим временным деревянным воротам, поставленным в 1814 г. по проекту Кваренги на Петергофской дороге для торжественной встречи войск, возвращавшихся в Петербург из Европы.

Этой преемственностью может объясняться и некоторый «анахронизм» архитек-

[75] Там же. С. 227.

туры петербургской и московской Триумфальных арок, которые были открыты через 20 лет после этой встречи, в 1834 г., когда стиль ампир был уже «на излете» и когда создавались более монументальные, даже лапидарные его образцы.

Но по сравнению с кваренговскими Триумфальными воротами, отличавшимися и цельностью масс и лаконичностью деталей, Триумфальные ворота, созданные Бове, были более насыщены аллегорическими скульптурами, барельефными панно и орнаментальными композициями, которые утяжеляли силуэт арки, так же как сложная раскреповка венчающих ее антаблементов. Здесь уже проявились приметы известной «повествовательности» форм, дополнявшей смысл посвященных текстов на русском и латинском языках в центре аттика.

Несравненно более «чистыми» по форме были две кордегардии по сторонам Триумфальных ворот, которые казались даже более монументальными, чем сама арка, несмотря на небольшие размеры этих зданий. Их дорические портики со сдвоенными колоннами, гладь стен и венчающий плоский купол, создавали цельный образ русского ампира, предвещающий въезд в Москву и преддрешающий впечатления от ампириной застройки, так поражающей современников.

Но хотя многочисленные новые здания в стиле ампир и встали в самых важных для градостроительства «точках», придав более «регулярные» очертания московским улицам и площадям, они все же не сделали Москву

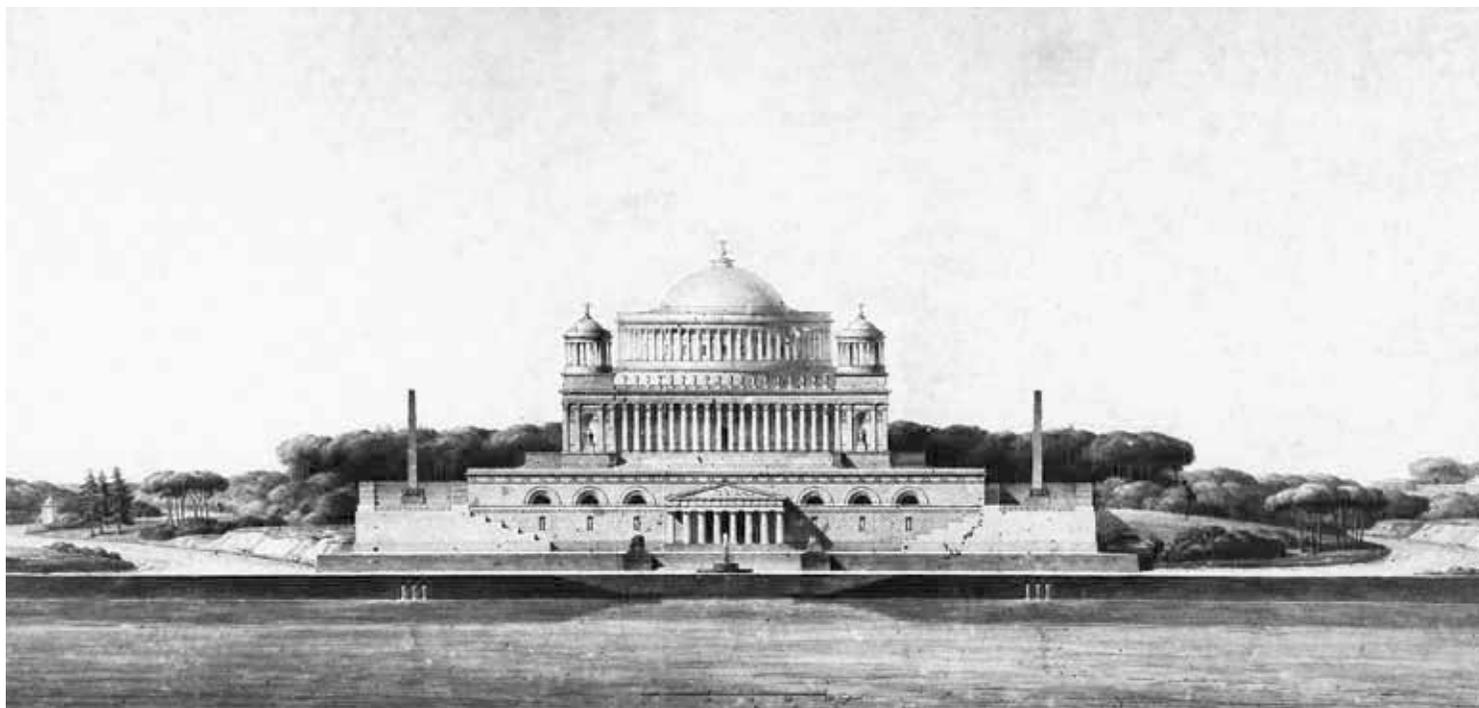
«ампирным городом», органично вписавшись в ее исторический строй. Свободное сочетание компактных ампирических зданий с классическими усадьбами конца XVIII в., древними палатами и храмами создавало образ воплощенной истории, который радикально отличал Москву от Петербурга.

Именно поэтому постепенно возникавший в 1830-х гг. протест против «аскетизма» стиля ампир, впервые прозвучавший в статье Гоголя «Об архитектуре нынешнего времени» и затем эхом отзывавшийся в словах его современников, относился прежде всего к Петербургу, словно отлитому в единую классическую форму.

Одним из различий петербургского и московского ампира было и отношение к решению пространственных задач. В Петербурге основные творческие усилия зодчих были направлены к максимальной цельности городских пространств и к созданию впечатляющих пространственных эффектов при восприятии новых архитектурных ансамблей. Можно сказать, что они стремились к выразительности «интерьера города», что им удалось в полной мере. При этом пространственные решения ампирических интерьеров петербургских зданий, по сравнению с «интерьером города», отходили на второй план и производили меньший эффект, несмотря на монументальность и изысканность архитектурных форм.

Московский ампир, напротив, отличался новизной пространственных решений интерьеров, при большей традиционности

102 Храм Христа Спасителя на Воробьевых горах. Вариант проекта. 1825. Архитектор А. Л. Витберг.
103 Триумфальные ворота у Тверской заставы. 1834–1838. Архитектор О. И. Бове. Литография Ф. Бенуа по дагерротипу 1850-х гг.





103

образа городских пространств. При этом стремление к достижению впечатления единства внутренних пространств, их ничем не ограниченной легкости, воздушности сочеталось со все большей монументализацией внешних архитектурных объемов. Поиски новых пространственных решений были направлены к зрительному преодолению тяжести массы стен в интерьерах и к максимальному слиянию внутренних помещений за счет открытых колоннад и эффектов освещения, создававших впечатление «парения», аналогичное готическим интерьерам. Этот контраст между строгой геометричностью внешних архитектурных масс и смелым пространственным решением интерьеров, словно раздвигавших границы тяжелых внешних объемов, можно считать одним из предвестий будущих перемен в соотношении массы стен и заключенного в них пространства, которые относились уже к последующей архитектурной эпохе.