Москвоведение
85.113(2-2)
Ф 33

АРХИТЕКТУРА МОСКВЫ

АРХИТЕКТУРА МОСКВЫ

АРХИТЕКТУРА МОСКВЫ ПОСЛЕ ВОЙНЫ 1812 ГОДА

МОСКВА
1953

704442 КР

85.113(2-2М)
Ф 33
Федоров-Давыдов, А. А.
Архитектура Москвы после
Отечественной войны 1812
года

24945 1.35
2014
пр. 704442
ОПД. КРАЕВЕДЕНИЯ

МОСКОВСКОЕ ГОРОДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ВСЕСОЮЗНОГО ОБЩЕСТВА
ПО РАСПРОСТРАНЕНИЮ ПОЛИТИЧЕСКИХ И НАУЧНЫХ ЗНАНИЙ

А. А. Федоров-Давыдов

АРХИТЕКТУРА МОСКВЫ ПОСЛЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ 1812 года

ЦИКЛ ЛЕКЦИЙ

АРХИТЕКТУРА МОСКВЫ

МОСКВА—1953

V 92-33
85.113(2-2М)

А.А. ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ

АРХИТЕКТУРА МОСКВЫ ПОСЛЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ 1812 ГОДА

ПРОВЕРЕНО 66

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЛИТЕРАТУРЫ ПО СТРОИТЕЛЬСТВУ И АРХИТЕКТУРЕ

85.113(2-2М) 1
БИБЛИОТЕКА
Центральн. Дома Композиторов
Инв № 24945

35.113(2-2 М)
Ф 33

Книга представляет собой переработанную публичную лекцию, прочитанную автором в 1952 г. в Центральном лектории по архитектуре, организованном Союзом советских архитекторов совместно с Московским городским отделением Всесоюзного общества по распространению политических и научных знаний.

В книге рассказывается об интенсивных работах по планировке и застройке Москвы, развернувшихся после сожжения и разграбления древней столицы наполеоновскими войсками, описываются замечательные произведения архитектуры, созданные мастерами русского классицизма — Григорьевым, Тюриным, Бове, Жилярди и др.

В иллюстрациях, помимо натурных снимков, приводятся гравюры и литографии первой половины XIX в.

Кр(Зк) пр. 291
91
ОТД. КРАЕВЕДЕНИЯ
704442

Редактор В. А. Виноград
Обложка худ. И. И. Фоминой
Технический редактор Т. В. Печковская

Подписано к печати 11/XII 1952 г. Т 09720. Бумага 60×921/16 = 3,25 печ. л.=1,62 бум. л. (2,95 уч.-изд. л.). Изд. № XV-9649. Заказ № 1409. Тираж 25 000 экз. Цена 1 руб. 35 коп.

Тип. № 3. Гос. изд-ва литературы по строительству и архитектуре Москва, Куйбышевский пр., 6/2.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА им. Н. А. Некрасова

В первой трети XIX в. русская архитектура достигла своего высшего расцвета. Она окончательно закрепила за собой первое место в мире как по своему идейному содержанию — по присущим ей чертам народности, так и по художественному совершенству — высокой красоте своих произведений. Это было последнее великое явление в архитектуре старого эксплуататорского общества.

Одним из замечательных качеств русской архитектуры первой трети XIX в. было то, что она не ограничивалась созданием отдельных прекрасных сооружений, но решала большие градостроительные задачи. Русским архитекторам этого времени было в высокой мере свойственно ансамблевое понимание архитектуры. С этих позиций они подходили и к композиции отдельного сооружения, всегда учитывая его место в городе, его отношение к уже существовавшим окружающим зданиям. При создании же замечательных ансамблей, при решении больших градостроительных задач архитекторы русского классицизма исходили из реалистического понимания города, как живого, развивающегося организма.

Другим замечательным и очень ценным для нас качеством русской архитектуры этого периода было то, что, создавая замечательные по своей красоте, выразительности, тонкости композиционного построения уникальные общественные и жилые здания, архитекторы много работали и над типовыми проектами. В архитектуре русского классицизма была в известной мере осуществлена типизация массового строительства. Были созданы типовые проекты как жилых,

так отчасти и общественных и служебных сооружений. Наконец, производились в массовом порядке и орнаментальные лепные украшения. Эта типизация облегчала и удешевляла строительство и вместе с тем способствовала ансамблевой застройке города. Однако типизация отнюдь не приводила к мертвым штампам, к унылому однообразию застройки, так как в практике строительства умели очень разнообразно и творчески варьировать сравнительно небольшое количество типических приемов композиции, архитектурных форм, деталей и украшений. В этом легко убедиться как по многочисленным еще сохранившимся в Москве небольшим особнякам, так в особенности по зданиям в периферийных центрах, построенным в этот период. В Калинине, Ярославле, Костроме, Туле, Горьком и в десятках более мелких городов мы встречаем сходные по стилю, но всегда индивидуальные здания так называемых присутственных мест и небольшие домики с колоннами и фронтонами, благородные по пропорциям, приветливые по своему облику, простые и вместе с тем очень красивые.

Расцвет русской архитектуры в первой трети XIX в. нашел свое яркое выражение, свое наиболее совершенное воплощение в создании грандиозных величественных ансамблей Петербурга и в облике Москвы, отстроенной после пожара и разрушений, причиненных ей наполеоновскими войсками в 1812 г. Оба эти наиболее выдающиеся создания русской архитектуры первой трети XIX в. при единстве общего стиля значительно отличаются друг от друга и имеют каждое свою ярко выраженную индивидуальность. В этом сказалось творческое богатство архитектуры русского классицизма, ее умение в конкретном решении исходить из своеобразия условий и задач, учитывать исторически сложившийся характер города.

Когда 10 октября 1812 г. арьергард наполеоновской армии вышел из Москвы, город был в тяжелом состоянии, являя картину страшного пожарища и варварского разрушения, произведенного интервентами. Наполеон в слепой ярости хотел взорвать Кремль и все значительные здания города. Хотя это ему не удалось полностью и москвичи в момент отступления французских войск сумели спасти многие сооружения, все же разрушения были чрезвычайно велики. Часть кремлевских стен была взорвана, от взрыва пострадали здания кремлевских дворцов, Филаретова звонница и столп Ивана Великого. Все здания дворцов и собо-

ров как в Кремле, так и во всем городе были разграблены и загрязнены, превращены в конюшни и помещения для военного постоя. Из 9 000 с лишним зданий города полностью или частично было уничтожено огнем свыше 6 500.

Предстояла огромная работа по восстановлению города, по отстройке его в большой мере заново. Размах и трудность этой работы станут для нас ясны, если мы представим себе сравнительно низкий уровень техники того времени, полное отсутствие механизации работ, трудность планирования и регулирования застройки при господстве частного домовладения и вытекавшей отсюда борьбе множества индивидуальных своекорыстных интересов.

Несмотря на перечисленные трудности восстановление города пошло чрезвычайно быстро.

Уже к 1817 г. было восстановлено 2 514 домов, построено 623 каменных дома и 5 551 деревянный. Таким образом, за первые же 5 лет не только был восстановлен жилой фонд города, но сверх сгоревшего количества жилых домов Москва получила еще много новых зданий. Совершенно естественно, что сначала развернулось жилищное строительство, как дело самой первой, неотложной необходимости. Но очень скоро наряду с жилищным строительством начались восстановление и постройка новых общественных сооружений. В таком необычайно быстром для того времени темпе сказалась не только практическая необходимость быстрейшего восстановления города, как важного хозяйственного и культурного центра страны, но в еще большей степени патриотический подъем. Восстановление разрушенной неприятелем древней столицы страны стало делом национальной чести. Возрождение Москвы, в которой Наполеон нашел начало своей гибели, воспринималось, как увековечение, прославление победы России, как символ величия и бессмертия русской культуры.

Для руководства работами по восстановлению была создана в 1813 г. специальная Комиссия для строений города Москвы, просуществовавшая до 1842 г. Энергично взявшись за дело, эта Комиссия проделала большую и очень полезную работу. Она оказывала помощь индивидуальному строительству жилых домов как в получении строительных материалов, так и в разработке проектов домов. Комиссия регулировала этажность застройки по районам и вмешивалась даже в вопросы окраски зданий, борясь против мрачных и унылых цветов. Комиссия утверждала также проек-

ты общественных зданий. Особое значение придавалось их внешнему виду, определявшему архитектурное оформление магистралей и площадей города. Один из руководящих членов Комиссии арх. О. И. Бове специально заведывал «фасадической частью», т. е. вопросами художественной образности, выразительности и красоты воздвигаемых зданий. Над художественным обликом некоторых из них он и сам творчески работал, как мы это увидим ниже.

Единое руководство обеспечивало стилевую целостность застройки города. В самом деле, восстановленная Москва стала к середине века прекрасным и очень целостным в своеобразии своего архитектурного облика городом. Живописная красочность древнерусской архитектуры органично сочеталась в нем со строгостью и ясностью классики, парадная торжественность общественных сооружений — с интимностью, уютом и приветливостью многочисленных больших и малых жилых домов и домиков с их садами и двориками. Этот прекрасный и целостный облик Москвы был затем, к сожалению, искажен беспорядочной и бесплановой хищнической капиталистической застройкой во второй половине XIX и в начале XX вв.

Важнейшим делом Комиссии было упорядочение плана города, расширение и выпрямление его улиц, урегулирование площадей, создание парадного центра. Это была давно назревшая задача. Быстрый рост Москвы вызывал не раз на протяжении XVIII и начала XIX вв. работы по планировке города, по прокладке новых улиц и бульваров на месте сносимых старых укреплений. В 1806—1811 гг. в Москву был проведен из Мытищ водопровод и на центральных площадях устроены водоразборные колонки и фонтаны.

Комиссия 1813 г. использовала то ценное, что было в проектах и намерениях ее предшественников, и развернула работы по реконструкции города в невиданных еще масштабах. При этом надо отметить, что если, с одной стороны, объективные обстоятельства стимулировали эту работу, то, с другой, ей препятствовали многочисленные частновладельческие интересы, в особенности влиятельных представителей знати. Насколько правильна была работа Комиссии, свидетельствует сравнение созданного ею плана и проведенных по его осуществлению мероприятий с тем планом, выработанным по распоряжению Александра I англичанином Гесте, который был предложен Комиссии для

исполнения при ее создании в 1813 г. Комиссия подвергла этот план справедливой резкой критике и, признав невыполнимым, создала вместо него свой собственный. В самом деле, план Гесте носил абстрактный характер. Мало считаясь как с естественными условиями, так и с историческими традициями и реальными потребностями города, Гесте положил в основу своего плана абстрактную «идеальную» систему многочисленных площадей (всего 47), расположенных равномерно по всей территории города и связанных системой магистралей. Некоторые из этих магистралей проектировалось создать не только путем спрямления и расширения существующих улиц, но и заново, пробив их сквозь толщу городской застройки.

В отличие от этого абстрактного и нежизненного плана Комиссия выработала такой план города, в котором при всех нововведениях сохранялась его исторически сложившаяся радиально-кольцевая система. В то время как Гесте как бы механически «накладывал» на старый план города свою сеть площадей и улиц, план Комиссии, законченный к 1817 г., исходил именно из задач улучшения и реконструкции исторически сложившейся сети городских коммуникаций. Комиссия в своей практической работе по расширению улиц, исправлению их кривизны и разбивке площадей была вынуждена считаться и с теми экономическими соображениями, которые игнорировал в своем бумажном проекте Гесте. Проведя большие работы по благоустройству, создав новые парадные ансамбли, отражавшие торжество одержанной над Наполеоном победы, Комиссия вместе с тем не только сберегла выдающиеся памятники древней архитектуры и включила их в новую застройку, но сохранила и общий исторически сложившийся силуэт города с его живописностью, массой зелени, многочисленными вертикалями башен и колоколен. Таким образом, в работе Комиссии проявилось то реалистическое понимание города, о котором говорилось выше.

По новому плану была урегулирована и приведена в порядок территория, окружающая Кремль. Протекавшая вдоль кремлевской стены маленькая речка Неглинка, загрязнявшаяся городскими отбросами и заболоченная на месте теперешней площади Свердлова, была заключена в трубу. Были засыпаны старые рвы на Красной площади и срыты возведенные при Петре земляные укрепления. Освобожденное пространство дало возможность создать

парадную зону: была расширена Красная площадь, разбит вдоль кремлевской стены Александровский сад, запроектирован ряд связанных между собой площадей, в том числе Манежная (но была осуществлена и создана лишь в наше время при реконструкции Москвы) и Театральная, которой были приданы правильные геометрические очертания.

Ориентированная перпендикулярно к магистрали, шедшей вверх к Лубянской площади, Театральная площадь выделялась особо в этой парадной зоне. Ее композиционная ось ориентировалась на Красную площадь; с последней ее связывала и реконструированная старая Воскресенская площадь (ныне площадь Революции) с восстановленным зданием присутственных мест.

Таким образом создавался городской парадный центр, состоявший из четырех площадей: трех основных — Театральной, Красной и Соборной в Кремле и одной связующей — Воскресенской. Эта парадная зона продолжалась далее Театральным проездом к Лубянской площади, а от нее вниз широким проездом к Варварским воротам, образуя полукольцо архитектурно организованных пространств вокруг стен Кремля и Китай-города. Наконец, облицовкой берега Москвы-реки у Кремля и устройством набережной было завершено благоустройство территории вокруг древнего центра города, открывшее вид на прекрасную архитектуру его стен и башен.

Кроме этой ленты площадей, улиц и набережной, были созданы и другие площади. Одной из главных новых площадей была Тверская площадь в середине главного отрезка Тверской улицы (от Воскресенской до Страстной площади) — магистрали города, по которой в него въезжали с Петербургской дороги. На периферии города были созданы правильной формы площади на Садовом кольце — круглая Калужская и овальная Серпуховская, торговые площади — Миусская и Конная, затем площади Хамовнического плаца и Девичьего поля. Была завершена начатая еще в XVIII в. прокладка кольца бульваров на месте снесенной стены Белого города. На месте же срытого вала Земляного города в 20—30-х годах XIX столетия были проложены Садовые улицы, составившие второе кольцо. Они были названы так потому, что оставшиеся от проложенной улицы полосы земли с обеих сторон были отданы домовладельцам с обязательством разбить на них палисадники. Это было вполне целесообразно тогда, когда Садовое кольцо представляло

собой полузагородную зону. Если на свободной территории так называемых выгонных земель на периферии, например, на Ямском поле, Комиссия могла создать новую регулярную разбивку улиц, то на основной части городской территории это было невозможно. Комиссия была вынуждена поэтому ограничиться частичным расширением улиц и исправлением кривизны переулков.

* * *

Архитектура начала XIX в. развивалась под знаком классицизма; в своем творчестве зодчие стремились исходить из форм и мотивов античного искусства. Но классическое наследие не копировалось русскими архитекторами, а перерабатывалось и видоизменялось творчески в духе национальных традиций и применительно к конкретным строительным задачам. Пользуясь переработанными формами и мотивами античности, русская архитектура отражала передовое содержание русской общественной жизни, в архитектурных образах выражала современные ей прогрессивные идеи, передовое мировоззрение. К классическому искусству обращались потому, что видели в нем воплощение искомой простоты и естественности, олицетворение гуманистических и свободолюбивых идей. Они-то и прельщали передовых деятелей второй половины XVIII — начала XIX вв. Античные республики считались общественным устройством, осуществившим якобы гармоническое сочетание интересов личности и общества; в героях античности передовые русские люди видели идеал «сынов отечества», патриотов и борцов за справедливое и разумное общественное устройство.

В самом деле, русская архитектура развивалась во второй половине XVIII и в начале XIX вв. в обстановке нараставшей борьбы с самодержавием и крепостничеством. Архитектурное творчество во многом вдохновлялось идеями просветителей и исходило из их понимания воспитательной и облагораживающей роли искусства, из их представлений о «естественном человеке» и «естественном праве». В идеях же просветителей отражалась борьба народных масс с крепостничеством. Своей борьбой народ заставлял передовых мыслящих людей поднимать вопрос о несправедливости крепостнического угнетения, наконец, обо всем общественном устройстве. Борьба народных масс, заставлявшая увидеть в крестьянине человека, выдвигала проблему замены

старой сословной морали новой, основанной на оценке личных достоинств человека, его нравственного облика, а не его аристократического происхождения. Это новое представление о человеке и находило свое выражение в требованиях простоты и естественности, в том числе и в архитектуре. В ней стремились теперь отразить новое, высокое представление об отечестве и о гражданском долге, с одной стороны, и гуманистические идеи — с другой. Однако следует отметить, что этому передовому, прогрессивному пониманию классики противостояли стремления господствующего класса и самодержавия использовать гражданские идеи, монументальность форм и строгость образов классического искусства в своих политических целях. В развитии русской архитектуры периода классицизма ярко отразилась борьба двух культур.

Передовые общественные идеи получили особенное развитие вместе с народным патриотическим подъемом во время Отечественной войны 1812 г. и после нее. Защита свободы и независимости Родины, блестящая победа, одержанная русским народом в этой войне, сильно способствовали росту его самосознания. В освободительной войне «народ русский впервые ощутил свою силу», говорил декабрист Бестужев, и крепостнический гнет стал для него еще более нетерпим. В обстановке Отечественной войны 1812 г. сложилась идеология декабристов, идейных преемников революционера Радищева. Декабрист Муравьев-Апостол вспоминал: «Мы были дети 1812-го года. Принести в жертву все, даже самую жизнь ради любви к Отечеству было сердечным побуждением нашим».

Это передовое, благородное понимание патриотизма, сказалось и в деле восстановления сожженной неприятелем древней столицы страны Москвы. Конечно, в феодальной крепостнической России архитектура была вынуждена обслуживать и удовлетворять потребности в первую очередь господствующего класса и его государства. В формах новой, прекрасной архитектуры в Москве строились правительственные и общественные здания, назначение которых было очень далеким от народа. Парадная лучшая часть города застраивалась дворянскими особняками, и в их сооружении также архитектура должна была проявлять свои высокие качества. Народ же ютился на окраинах, и его жилища не могли быть предметом приложения талантов архитекторов. Но в этом ограниченном применении, в этих классово обу-

словленных формах архитектура выражала передовые идеи, имевшие общее значение, создавала образы, наделенные существенными чертами народности. Восстановление Москвы было патриотическим делом, в котором отражалось торжество победы народа над врагом, торжество Родины. Именно так воспринимал народ возрождение «матушки Москвы». Народные, передовые идеи, отраженные в архитектуре восстанавливаемой Москвы, определили ее лучшие прогрессивные качества. Передовое содержание обусловило реализм и жизненность этой архитектуры, правдивость и человечность ее триумфальности.

В высоких достижениях архитектуры Москвы после 1812 г. выразился также рост экономики и техники. Так, например, деревянное плоское перекрытие здания Манежа с пролетом в 44,86 *м* было неслыханным тогда новшеством и выдающимся достижением строительной техники.

Создателями архитектурного облика послепожарной Москвы были талантливые архитекторы: О. И. Бове (1784—1834) — один из главных членов Комиссии для строений, создатель ансамблей Красной и Театральной площадей и ряда прекрасных зданий; Д. И. Жилярди (1788—1845) — автор восстановления и архитектурного убранства таких крупнейших зданий, как Московский университет, Слободской дворец (ныне МВТУ на 2-й Бауманской ул.), строитель ряда общественных зданий (Опекунский совет и др.) и прекрасных усадеб и особняков; А. Г. Григорьев (1782—1868),— много работавший как с Жилярди, так и самостоятельно и построивший немало красивых и оригинальных по композиции особняков; Е. Д. Тюрин (1792—1870) — автор нового здания Университета и ряда построек в Нескучном дворце; Ф. К. Соколов, руководивший восстановлением Кремля, и ряд других. Творчество этих архитекторов неразрывно связано с Москвой, но в ее строительстве участвовали своими проектами и зодчие Петербурга, как например, А. А. Михайлов (1771—1849) или В. П. Стасов (1769—1848).

Рассмотрение новой застройки Москвы после 1812 г. естественно начать с парадной зоны. Это прежде всего реконструкция Красной площади. Застроенная в 80-х годах XVIII в. с трех сторон зданиями лавок, она превратилась как бы в замкнутый двор. Здания были ветхи и не представляли художественной ценности. Бове сломал ряды, тянувшиеся вдоль кремлевской стены, а также лавки, закры-

вавшие храм Василия Блаженного. Рядам же, находившимся на противоположной кремлевской стене стороне, он дал новое архитектурное оформление. Сохранив старые аркады, Бове украсил столбы парными колонками, на которые как бы опирались архивольты аркады. Вынужденный сохранить боковые выступы старого здания, Бове добавил в центре еще один, больший по объему ризалит с приставным портиком мощных дорических колонн и воздвиг над ним плоский купол, еще более подчеркнувший центр здания и придавший ему торжественность и импозантность. Если, перерезав аркаду архитравом, Бове подчеркнул протяженность здания и объединил его, то композицией трех ризалитов он внес в него гармоническое членение. Характерно, что торговому помещению, поскольку оно находилось на главной, парадной площади города, приданы были черты общественного здания. Купол здания Торговых рядов как бы перекликался с куполом здания Сената, расположенного за кремлевской стеной. Реконструкция Торговых рядов была окончена в 1815 г., а через 3 года против главного их портика был открыт памятник Минину и Пожарскому, задуманный еще задолго до войны 1812 г. Напоминая о событиях прошлого, близких только что пережитым, этот памятник повышал общественное звучание образа всего нового ансамбля площади, как бы разъяснял его идейное содержание. Это была память о героических победах в борьбе за освобождение Москвы от иноземных захватчиков. Красная площадь, с которой у русского человека связано столько исторических воспоминаний, получала в синтезе архитектуры и скульптуры верное патриотическое общественное раскрытие и истолкование. Памятник объединял новую архитектуру с древними зданиями Кремля не только сюжетно, но и композиционно, поскольку указующий жест протянутой руки Минина, как бы «перекрывая» площадь, усиливал связь купола Рядов с куполом Сената.

Одновременно с расширением и новым художественным архитектурным оформлением Красной площади шла застройка парадной зоны вдоль Кремлевской стены со стороны Моховой улицы. Здесь на месте заключенной в трубу Неглинки Бове в 1820—1821 гг. разбил 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 на-

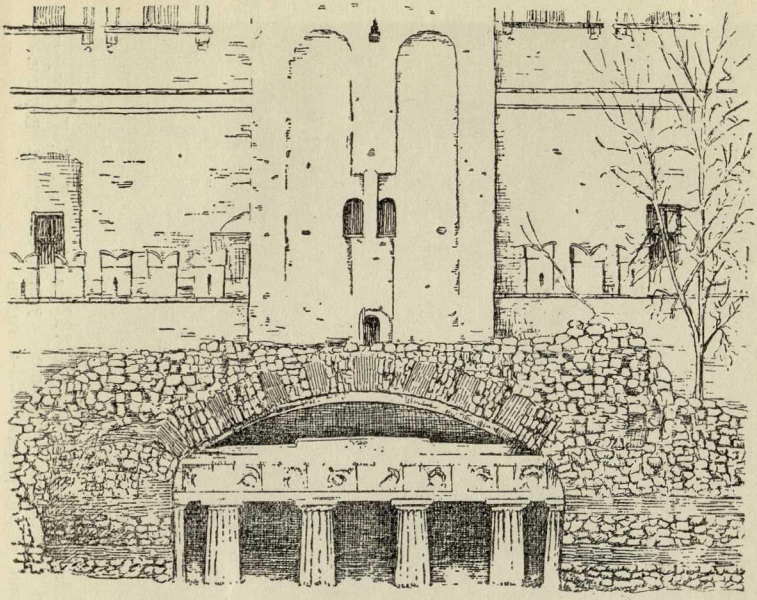


Вид Красной площади в 20-х годах XIX в. С литографии

громождения 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.

Главным зданием на Моховой был Университет, и при его восстановлении в 1817—1819 гг. Жилярди заново архитектурно обработал его так, чтобы придать зданию торжественную триумфальность. В этих целях архитектор усилил мощь и тяжесть центрального портика, сменив ионический ордер мощной дорикой, и воздвиг над ним ступенчатый аттик. Все это придало зданию бóльшую тяжесть, усилив роль горизонталей. Жилярди убрал со стен членившие их легкие пилястры и филенки, оставив большие глади стен. На них особенно рельефно выделяется пластичность колонн портика, кубикул на боковых торцах здания, наконец, лепных украшений. Это подчеркивает и окраска здания: белые колонны и детали на желтом фоне стен. За колоннами портика помещен прекрасный барельеф Г. Замараева, изображающий торжество наук и искусств. Лепные украшения в виде львиных масок, щитов с головой медузы, факелов, венков и пальметт, характерные для декоративных мотивов высокого классицизма, располагаются в строгом соответствии с архитектурой здания: на замкóвых камнях, между колоннами, между окнами, по их оси. Укрупнение деталей, усиление их рельефности, наконец, богатое лепное убранство обогатили, повысили выразительность, силу звучания, образную содержательность здания. Ему был придан более нарядный, парадный облик, декоративными приемами был укрупнен его масштаб с тем, чтобы здание могло соответствовать величине и протяженности кремлевской стены и башен напротив него.

Укрупнение масштабов застройки парадной магистрали сказалось и в сооружении здания Манежа Л. Л. Карбонье по проекту военного инженера А. А. Бетанкура в 1817 г. Манеж был архитектурно оформлен так, что на огромное здание с его аркадой оконных и дверных проемов была как бы наложена колоннада с мощным дорическим антаблементом, подчеркнувшая протяженность здания. Высокий каменный цоколь и крупный ордер создали как бы наглядно мерило его масштабов. Оставив на углах между полуколоннами глухие отрезки стен, архитектор тем самым выявил массив здания. Фронтон получился в Манеже необычно большим из-за ширины внутреннего пролета. Украшая



Грот в Александровском саду. 1921 г. Арх. О. И. Бове

Манеж в 1825 г. лепкой, Бове прекрасно понял невозможность помещения на фронтонах скульптуры. Глади фронтонов прекрасно контрастируют с орнаментальной лепниной во фризе и над арками входов. Архитектурное оформление в целом, подчеркнув грандиозность сооружения, вместе с тем помогло избегнуть давящей тяжести, благодаря правильности ритма и пропорций в членении тела здания.

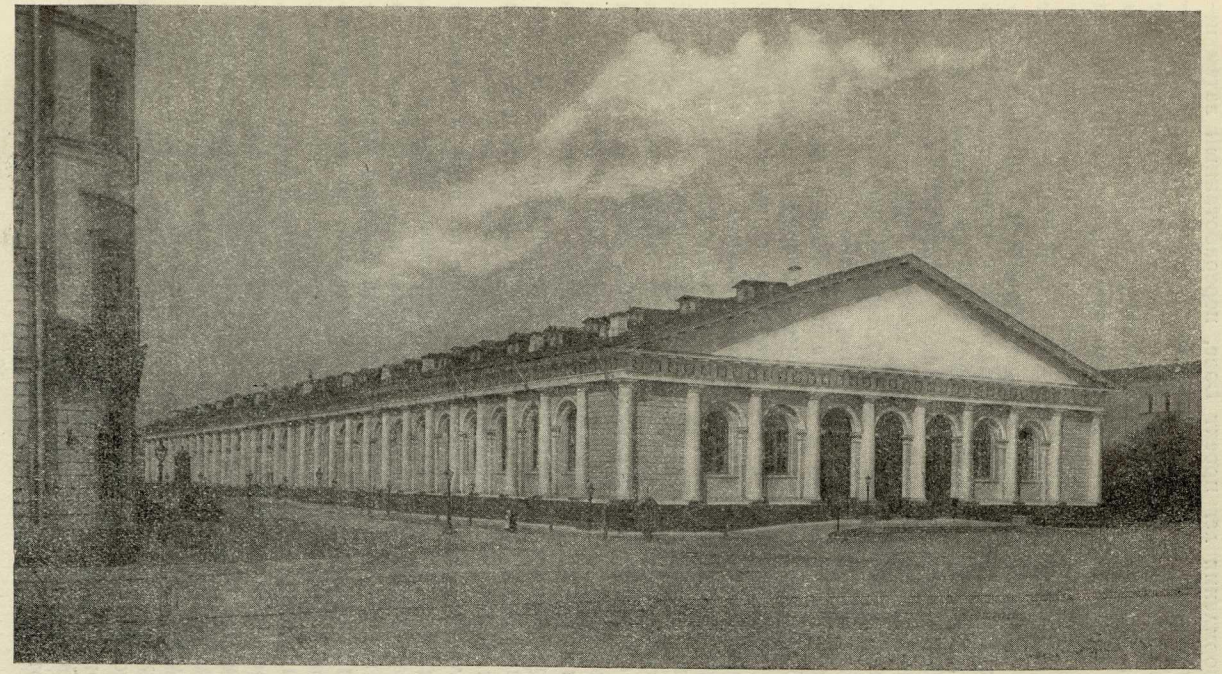
В 1833—1836 гг. арх. Е. Д. Тюрин, переделывая под новое здание Университета старые постройки Казакова на территории усадьбы Пашкова, сумел в архитектурной композиции университетской церкви с ее венцом колонн на полукруглом выступе создать сооружение, которое хорошо связалось и с полукруглым выступом бокового крыла старого здания Университета и со зданием Манежа. Здание церкви как бы завершило ансамбль, образованный на перекрестке Моховой и Никитской.

Выдающимся ансамблем большой целостности и красоты явилась вновь созданная Театральная площадь. В основу

БИБЛИОТЕКА
Центральн. Дома композиторов
Инв. № 24945



Ансамбль зданий Московского университета. Здание университетской аптеки. 1821 г. Арх. Д. Г. Григорьев. Здание Университета. 1817—1819 гг. Арх. Д. И. Жилярди. Здание университетской церкви, 1833—1836 гг. Арх. Е. Д. Тюрин. Фотография 900-х годов

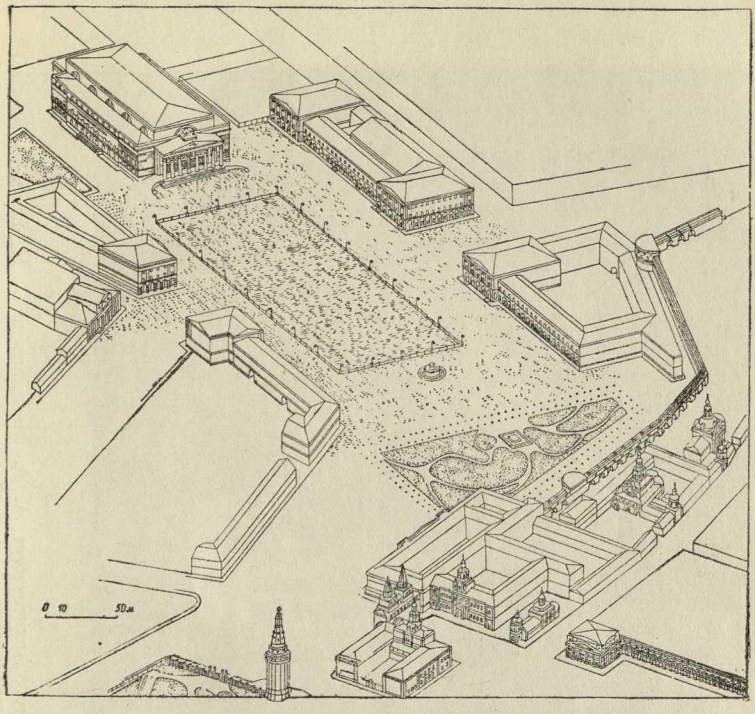


Манеж. 1817—1825 гг. Проект А. А. Бетанкура, скульптурная отделка О. И. Бове.
Фотография 900-х годов

ее оформления лег проект Бове, переработанный затем петербургскими архитекторами, один из которых — А. Михайлов — создал и проект Большого театра. Сооружение театра и общая застройка площади были осуществлены Бове в 1821—1824 гг. Площади была придана правильная форма вытянутого четырехугольника, а на оставшемся треугольном отрезке около китайгородской стены был разбит сквер, в измененном виде существующий и ныне. Он создавал как бы переход от Театральной к Воскресенской площади, и с него открывался эффектный вид вдоль Александровского сада. Открывавшаяся перспектива эффектно замыкалась домом Пашкова, хорошо видимым при небольшой высоте тогдашней застройки. С двух продольных сторон площадь замыкали четыре однотипных невысоких здания, углы которых на месте пересечения площади улицей были отмечены выступающими вперед и более высокими ризалитами. Неглубокие лоджии с полуколоннами во втором ярусе оформляли эти выступающие части и подчеркивали их ориентировку на площадь (лоджии были устроены со стороны площади). В нижнем этаже всех зданий шла открытая аркада. Скромные и плоскостные фасады этих боковых зданий служили как бы хорошим фоном для замыкавшего площадь с торцовой стороны величественного здания Большого театра. Построенное в виде свободно стоящего в пространстве объема, с сильным рельефом грандиозной колоннады портика, оно прекрасно контрастировало с аркадами боковых зданий.

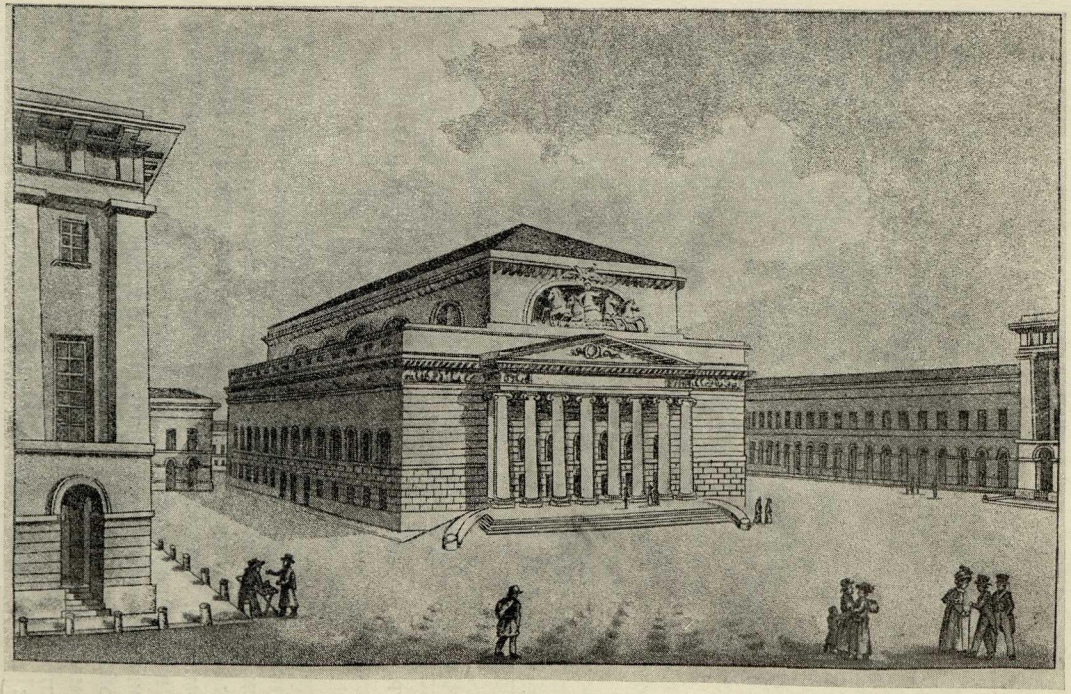
Большой театр, построенный Бове по переработанному им проекту Михайлова, сгорел в середине XIX в. и был восстановлен в несколько измененном виде арх. Кавосом в 1856 г. При переработке Кавос изменил ордер колонн, исказил пропорции здания и ряд его деталей, но и в таком виде оно очень красиво и величественно. Из боковых зданий до нашего времени дошло здание Малого театра, которое отличается от своего первоначального вида преимущественно тем, что ему был придан второй ризалит (арх. Тоном в 1830 г.) и аркады в первом этаже были заложены. Остальные здания перестроены до неузнаваемости.

При своем строгом единстве Театральная площадь имела вместе с тем различные аспекты, открывавшиеся с разных сторон. Это придавало ей живость, делало свободной от однообразия. Очень красив был вид от китайгородской стены, откуда площадь выглядела наиболее архитектурно еди-



Театральная площадь. Архитекторы А. А. Михайлов и О. И. Бове. Реконструкция

ной. Иной вид открывался со стороны театра на китайгородскую стену с видимыми за ней зданиями старой Москвы и силуэтами кремлевских башен вдали. Совершенно несомненно, что Бове сознательно учел это и использовал при застройке площади. Он, таким образом, и здесь связал старинные исторические здания Москвы с новой архитектурой. Но сделал он это иначе. На Красной площади Кремль был, естественно, доминирующей частью ансамбля, с которой надо было сочетать новую отделку Торговых рядов; там Бове, исходя из общественного, величественного характера образа Кремля, придал торжественно триумфальный характер торговому зданию. Здесь же, на вновь созданной Театральной площади, господствовала новая архи-



Большой театр. 1821—1824 гг. Архитекторы А. А. Михайлов и О. И. Бове.
С литографии 1820-х гг.



Вид на Театральную площадь от Большого театра. С рисунка Брагина первой половины XIX в.

тектура; ведущим было здание Большого театра, а его «обрамлением» служили фасады боковых зданий с их аркадами. Самое содержание архитектуры площади, на которой находилось два театра, было иным, и здесь было естественно подчинить этому содержанию с его «зрелищностью» старинную архитектуру. Бове достиг этого, придав ей в ансамбле характер своеобразного городского пейзажа, видимого сквозь колоннаду Большого театра. Перспектива колоннады и боковых зданий придавала находившейся на дальнем плане архитектуре характер картины или декорации, усиливаемый контрастом ее свободной живописности со строгой «регулярностью» архитектуры площади. В такой композиции ансамбля, при которой старинные сооружения вписываются в виде некоего архитектурного пейзажа в новую архитектуру, Бове имел замечательные традиции как-раз в работе московских зодчих. Вспомним, что к этому приему прибег Баженов в своем знаменитом проекте Кремлевского дворца, поместив группу древних кремлевских сооружений во дворе своего грандиозного дворца. Здесь из портика театра, помещавшегося на Восточной площади, открывался по прямой оси наиболее оптимальный вид на эти сооружения.

Идейной основой сочетания памятников древнерусской архитектуры с сооружениями классицизма явилось то, что в это время национальную архитектурную древность стремились истолковать как свидетельство естественности и гражданских доблестей предков, как равную по воспитательной значимости памятникам античности. Классика была для современников героической эпопеи 1812 г. и мирового значения победы России над Наполеоном средством сравнения своего, национального с мировым, общечеловеческим. Так Мартос трактовал Минина и Пожарского, стремясь в то же время к национальности их типов. Так поэт К. Батюшков в 1814 г. у картин Ф. Алексеева, изображавших виды допожарной Москвы, вспоминал о Трое и вместе с тем восклицал: «Что матушки Москвы и краше и милее?»

Наряду с созданием ансамблей в центре города на его периферии восстанавливались существовавшие до пожара и воздвигались новые ансамбли. Так были восстановлены ансамбль Екатерининской площади (ныне пл. Коммуны), образованный зданиями Александровского института (арх. Михайлов), 1807 г., Екатерининского института (здание не-



Опекунский совет. 1825 г. Арх. Д. И. Жилярди. С литографии

рестроено в 1804—1807 гг. И. Жилярди, Д. Жилярди и А. Григорьевым) и Мариинской больницы (арх. И. Жилярди, 1803—1805 гг.) и ансамбль воинских казарм (арх. В. Казаков, 1807—1809 гг.), гауптвахты и шефского дома XVIII в. на Хамовническом плане. Здание Опекунского совета Д. Жилярди (1825 г.) должно было войти в состав громадного ансамбля Воспитательного дома, сооруженного еще в XVIII в. Сооружением построенных Ф. Шестаковым по проекту В. Стасова Провиантских магазинов (1832—1835 гг.) и А. Григорьевым дворца великого князя Михаила Павловича был создан ансамбль у Крымского моста, на пересечении старой Остоженки с только что пролагавшейся Садовой.

Здание Опекунского совета принадлежит к числу лучших созданий Д. Жилярди и, возможно, А. Григорьева. Оно являлось одним из прекрасных новых общественных зданий, строившихся в Москве после 1812 г. Сооружение это состояло из высокого главного корпуса с эффектно рисовавшимся на гладкой стене восьмиколонным портиком и плоским куполом и двух боковых корпусов, соединенных с центральным невысокой оградой (в 40-х гг. XIX в. ограда была застроена и все три корпуса объединены в один). В целом получилась очень выразительная и красивая пространственная композиция. Если протяженность главного корпуса внутрь двора была еще остатком старой планировки, то помещение ограды, объединявшей все три здания, по линии улицы являлось уже новым приемом: в нем сказалось подчинение здания городскому ансамблю. Отсюда и то значение, которое приобрела архитектура фасада. Это характерно сказалось в композиции объемов здания Опекунского совета. Здание, объем которого представляет собой параллелепипед, поставленный к улице узкой гранью, получило пространственную обработку именно с этой стороны. Здесь помещен выступающий вперед портик с пологой лестницей, в то время как противоположный торец, выходящий во двор, и особенно боковые стены имеют плоскостную обработку. Характерно, что самый купол сдвинут к фасаду, составляя одно композиционное целое с портиком. Купол перекрывает вестибюль, а не главный зал, который построен в виде продольного помещения, идущего по длинной оси здания, разделенного двумя рядами колонн и перекрытого коробовым сводом.



Провиантские магазины. 1832—1835 гг. Архитекторы В. П. Стасов и Ф. М. Шестаков

Здание Опекунского совета было не менее богато, нежели Университет, украшено скульптурой: по бокам центральной лестницы стояли две статуи, за колоннами портика был помещен барельеф работы Витали, лепнина украшала фриз, помещалась над полукруглыми окнами в барабане купола и над окнами самого здания.

Ансамбль Провиантских магазинов, построенный по проекту В. П. Стасова, интересен как по архитектурной выразительности составляющих его зданий, так и по своей композиции. Три одинаковых здания поставлены так, что центральное выходит на улицу своей продольной стороной, а два боковых — торцовыми. В целом получается интересная и выразительная композиция. Рассматривая среднее здание, мы видим, какими простыми и скупыми средствами архитектор достиг выразительного эффекта. Это большие двери с полукруглыми окнами над ними и рустовка. Двери и окна прекрасно членят стену, а рустовка позволяет выделить центр здания. Глади стен, слегка расширяющиеся книзу двери, мощный фриз и карниз прекрасно выражают суровую монументальность, массивность здания, характер складских помещений. При героичности образа эта архитектура не подавляет, масса здесь не мертва и не инертна. При всей мощи этим зданиям и всей композиции свойст-

венно большое изящество. Провиантские склады — прекрасный образец того, как архитекторы русского классицизма первой трети XIX в. умели художественно-образно трактовать утилитарные сооружения, достигать эффекта простейшими средствами. Они — прекрасное свидетельство того, на какой высокой ступени архитектурного искусства мог стоять типовой проект и как он мог быть свободно использован в композиции ансамбля. Совершенно ясно, какое значение имеют для нас традиции подобного рода сооружений сейчас, когда проблема типизации массового строительства стоит во весь рост перед советской архитектурой.

К числу лучших произведений московской архитектуры рассматриваемого времени надо отнести и ряд церковных зданий. Такова церковь так называемое Большое Вознесение на Малой Никитской (вероятно, арх. Шестакова) с ее монументальностью простых и величественных форм, напоминающих масштабом и некоторой суровостью архитектурные формы Провиантских магазинов. Четкий геометризм форм, их подчеркнутый масштаб характеризуют и ротонду церкви Всех скорбящих радости на Б. Ордынке, построенную по проекту О. Бове в 1828—1834 гг. Цилиндрический объем нижнего яруса повторяется в барабане купола, усиливая этим повтором впечатление. Мощный карниз и орнаментированный фриз, опоясывающие цилиндр, также подчеркивают его выпуклость и в свою очередь повторяются под куполом. Характерно построение оконных проемов в виде больших арок-ниш с включенными в них пилястрами, на которых лежит членящий окно антаблемент, и заполнение арки, обильно украшенное орнаментикой. Такое декоративное членение иллюзорно увеличивает проемы и создает впечатление аркады — этого столь излюбленного Бове мотива. Сравнение этой ротонды с трапезной и колокольней церкви, построенными значительно ранее В. И. Баженовым, наглядно демонстрирует особенности, отличающие классицизм первой трети XIX в. от классицизма второй половины XVIII столетия. Изящной грациозности, легкости и вместе с тем материальности форм у Баженова здесь противостоят торжественная импозантность, стремление к предельной четкости и геометричности форм, любовь к декоративным украшениям и зрительным эффектам. Идеи гармонии и совершенства, которые старались передать архитекторы классицизма в красоте правильных геометрических форм, ясно выражены в круглом интерьере храма с его хоро-

водом колонн и окнами в барабане купола. Производя впечатление исключительной гармонии, вызывая чувство покоя, этот интерьер вместе с тем напоминает скорее зал, чем церковь, настолько светский характер носят его рационалистическое построение и мотивы архитектурного убранства, включая и иконостас, напоминающий фасады домов того времени.

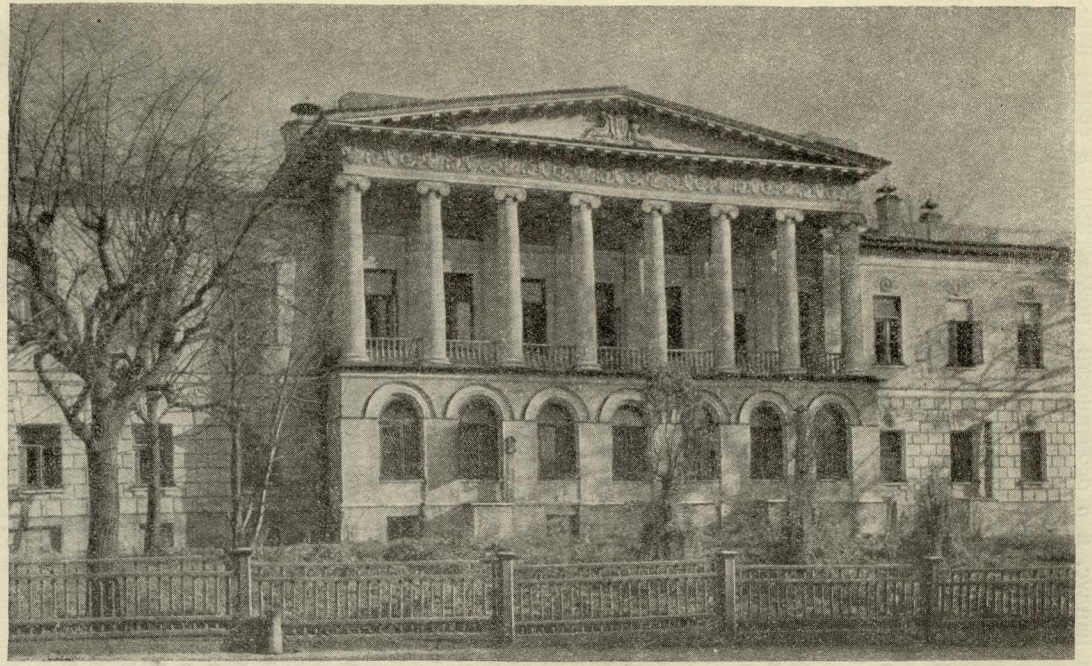
Очень красива и характерна по своим формам и богатому лепному декору церковь Троицы в Вишняках (1815 г.) на Пятницкой ул.

Нельзя не упомянуть о грандиозном проекте храма-памятника в честь Отечественной войны 1812 г., который в 1816—1825 гг. разработал и начал сооружать на Воробьевых горах арх. А. Л. Витберг. Уже романтический по своей идее, храм спроектирован еще в формах архитектуры классицизма. Это трехъярусная постройка, представляющая композицию строго геометрических форм. Грандиозная колоннада в нижней части сооружения с триумфальными колоннами по бокам и торжественной лестницей по склону Воробьевых гор к Москве-реке должна была органично связать его с окружающим пространством и эффектно использовать рельеф местности. Поставленный на высшей точке возвышенности, грандиозный по размерам и вдвое выше колокольни Ивана Великого, он был бы виден издали с разных мест города и должен был господствовать над Москвой, как символ ее победного триумфа и славы. Но строительство его не было осуществлено, и храм Христа был сооружен значительно позднее и на другом месте (у нынешних Кропоткинских ворот) по слабому в архитектурном отношении проекту К. Тона.

Основную массу застройки Москвы составляли жилые дома. Дворянскими особняками были застроены привилегированные части города: Тверская, бульвары от Петровских ворот до Пречистенских, улицы и переулки, расположенные в районе между Арбатом и Остоженкой. В послепожарной Москве жилище представителей господствующего класса сильно изменилось по сравнению с XVIII в. Тогда основной тон в городе задавали грандиозные пышные дворцы с усадьбами, занимавшими целые кварталы. В состав такой усадьбы, кроме дворца и служебных помещений, входил обширный парк со всякого рода павильонами и беседками. Такие усадьбы продолжали еще строить в Москве и после 1812 г. Прекрасным примером такой усадьбы, построенной

уже в новом стиле, является усадьба Усачевых, ныне санаторий «Высокие горы» на Яузе, построенная Д. Жилярди и А. Григорьевым в 1829—1831 гг. Характерно, что главный дом расположен не в глубине двора, а по линии Садовой, имея, как все дома по этой улице, небольшой палисадник спереди. Парк же с его павильонами расположен сбоку, по склону берега Яузы. С домом его связывают пандус и лестница, по которым из сада можно подняться прямо во второй этаж дома.

Место, в котором расположена усадьба Усачевых, в то время находилось почти на краю города, как бы в полупригородной зоне. Поэтому здесь и оказалась уместной старая усадебная композиция. Однако, как мы видим, в нее внесены уже новые элементы. Самый дом поставлен, как городской, по линии улицы, а усадебная часть расположена рядом с ним. Архитектура главного дома и садовых частей комплекса различна. Главный дом построен в строгих и торжественных формах, приближаясь своим архитектурным образом к общественным сооружениям Москвы этого времени. Он лишь проще и сдержаннее, менее украшен. Это замкнутый протяженный объем, расчлененный на два яруса; нижний, цокольный, рустован, верхний же имеет гладкие стены с простыми окнами без наличников. Центр здания пересекает приставной портик с колоннами и арками, переводящий основное членение здания на два яруса в систему вертикалей. Соотношения высоты арок и колонн к протяженности портика как бы воспроизводят общее соотношение тела здания и портика. Таким образом, выдерживается строго гармоничное, основанное на равновесии соотношение вертикалей и горизонталей. Ясность членений, их выдержанный ритм, прекрасные пропорции составляют основу того впечатления спокойной красоты, сдержанной силы и уверенности, которое производит это здание. Это то выражение благородства в гармонии форм и их соотношений, тот пластический язык передачи идеи через совершенство форм, которое культивировал классицизм. В красоте и совершенстве форм художники классицизма видели силу, воспитывающую и дисциплинирующую человека, облагораживающую его душу. Вот почему еще Радищев считал необходимым, чтобы истинный «сын отечества» «для очищения вкуса возлюбил бы рассматривание живописи великих художников, музыки, изваяния, архитектуры или зодчества».



Усадьба Усачевых. 1829—1831 гг. Архитекторы Д. И. Жилярди и А. Г Григорьев.
Фасад главного дома

Иной, более интимный и лирический, характер носят обращенный в сад торцовый фасад, к которому ведут лестница и пандус, и в особенности прелестный в своем изяществе «Чайный домик». Перед нами, в сущности, те же формы и мотивы, которые мы видели в Университете или Опекунском совете, которые мы можем видеть и во многих других монументальных зданиях этого времени. Здесь то же укрупнение масштабов архитектурных элементов по сравнению с классицизмом XVIII в. и соответственный лаконизм композиции, тот же эффект размещения архитектурных деталей и орнаментальной лепнины на фоне гладкой глухой стены, что усиливает их рельеф и декоративное звучание. Так, торцовый фасад разработан в виде плоской стены, завершенной ступенчатым фронтоном. На ее фоне эффектно выделяется тройная дверь. Дверной проем зрительно увеличен размещением над ним не только полукруглого окна, но и обрамляющих его широких декоративных разделок. Все вместе создает иллюзию арки, в которую вставлена ордерная композиция из двух колонн с висячим антаблементом. Лепка на арке и на антаблементе поддерживается лепными орнаментами на поле ступенчатого фронтона. В целом получается очень устойчивая гармоничная композиция, отличающаяся большим изяществом. Тем же по сути формам, которые в общественных зданиях звучат так торжественно триумфально, здесь придан нежный, лиричный характер. Также и в «Чайном домике» прекрасная гармония форм, их изящество, изысканность сочетания рустованной стены с колоннадой центральной повышенной и увенчанной куполом части воспринимаются почти, как поэзия. Кажется, перед нами архитектура, оперирующая своими формами, как поэзия — чеканными строфами. Поэтическое очарование, красота гармонии воспринимаются здесь, как нечто естественное, подобно тому, как они воспринимаются в стихах Пушкина, столь отчеканенных и вместе близких к разговорной речи. В этом одно из проявлений реализма архитектуры начала XIX в.

Сходные архитектурные композиции и мотивы найдем мы и в таких загородных сооружениях Жилярди, как павильон так называемого Конного двора в Кузьминках, и в городских особняках, как, например, дом С. С. Гагарина на Поварской ул. (1820-е годы, позднее дом Управления конноводства, ныне Института мировой литературы им. Горького на ул. Воровского). Некоторые исследователи припи-

сывают это здание Бове. На самом деле, лежащий в основе композиции фасада мотив арки-ниши с включенным в нее антаблементом на паре колонн и помещенным между ними окном одинаково похож на арки-ниши в церкви Всех скорбящих радости Бове и на арку-окно дворового фасада Опекунского совета Жилярди. Это один из излюбленных мотивов московской архитектуры классицизма, использовавшийся разными архитекторами. В доме С. С. Гагарина он применен архитектором и в интерьере, в оформлении лестничного помещения; это еще раз свидетельствует о том, как разнообразно мог варьироваться один и тот же мотив.

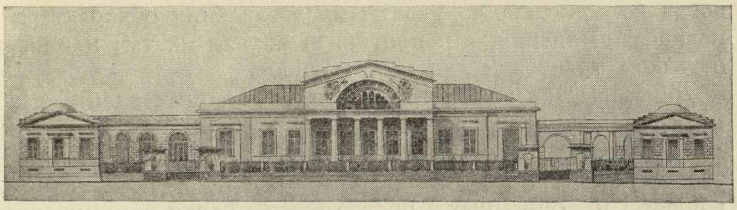
Дом Гагарина на Поварской — один из прекрасных образцов тех особняков знати, которые в новой Москве вытеснили прежние грандиозные усадьбы. Многие из них теперь были отданы под общественные учреждения, как, например, дом-усадьба Гагарина у Петровских ворот, переделанная под больницу. Усадебные композиции сохранялись лишь на окраинах или в загородных поместьях, в самом же городе их все более заменяли сооружения, в которых только частично и в очень уменьшенном виде оставались некоторые элементы прежней усадьбы в виде ряда служебных построек (конюшни, сараи и т. д.) и обязательного сада, также уже небольшого. Самое здание особняка теперь ориентировалось на улицу, даже если перед ним лежал небольшой передний двор, как в том же доме Гагарина. При малых размерах и небольшой глубине парадный двор превращался скорее в палисадник.

Уже окончательное превращение курдонера в палисадник мы находим в особняке Гагариных на Новинском бульваре, построенном Бове в 1817 г. Центральный дом соединялся здесь с боковыми павильонами полукруглыми галереями (правая, декоративная, была выстроена для симметрии с левой). Выгиб этих галерей был столь невелик, что они образовывали только небольшой палисадник, отделенный от улицы связывавшей флигели оградой. Здание, таким образом, открывалось на улицу и ориентировалось на нее своим пространственным разворотом. Это еще подчеркивалось тем, что служебные постройки, которые в прежних планировках помещались во дворе за домом, здесь были выстроены рядом с ним, также по линии улицы. Это стало типичным для московских особняков того времени, придав общей композиции ансамблей асимметрический, динамический характер.

Особняк Гагариных представлял собою прекрасное, очень тонкое и мастерское произведение московской архитектуры развитого классицизма. В нем наглядно видны и связь с традициями XVIII в. и черты нового. Средняя часть дома, разработанная в виде сложного портика с выступающими по бокам спаренными колоннами с висячим антаблементом, завершенная своеобразно примененным мотивом триумфальной арки, напоминает центральный портик дома Разумовского на Гороховом поле, построенного Казаковым в 1790—1793 гг. (ныне Институт физической культуры). Но как изменились пропорции, насколько интимнее стал в целом мотив, из оформления великолепных, пышных чертогов превратившись в украшение уютного, изящного небольшого особняка! Это в принципе такое же изменение, как и превращение курдонера в палисадник.

Самый мотив триумфальной арки типичен для архитектуры Москвы после 1812 г.; он встречается как на общественных, так и на жилых сооружениях. Сравнивая его разработку там и здесь, мы снова видим, как разнообразно и виртуозно применяли московские зодчие классицизма начала XIX в. одни и те же формы и мотивы, придавая им каждый раз новое и оригинальное звучание, выражая ими различное конкретное содержание при единстве общего мироощущения.

По линии улицы вытягиваются и постройки, образующие комплекс особняка Луниных, сооруженные Д. Жилярди на Никитском (ныне Суворовском) бульваре в 1818—1823 гг. Первым был построен небольшой двухэтажный флигель, за ним далее (если идти от Арбатской площади) располагается большой трехэтажный главный дом, представляющий собой результат кардинальной перестройки ранее существовавшего здания, и, наконец, одноэтажный корпус служебных построек. Асимметричный по построению и состоящий из сооружений различных форм и размеров, ансамбль развивается, как бы следуя направлению уличного движения. Сравнивая флигель с большим домом, мы опять видим, насколько разнообразно применяли архитекторы развитого классицизма характерные для этого стиля формы и мотивы, добиваясь при этом различных эффектов. В самом деле, в малом флигеле основной архитектурный эффект достигается приставным портиком, сильно выступающим вперед и поставленным на цоколь, равный по высоте первому этажу. Этот портик придает зданию сильный рельеф. Об-



Особняк Гагариных на Новинском бульваре. 1817 г.
Арх. О. И. Бове

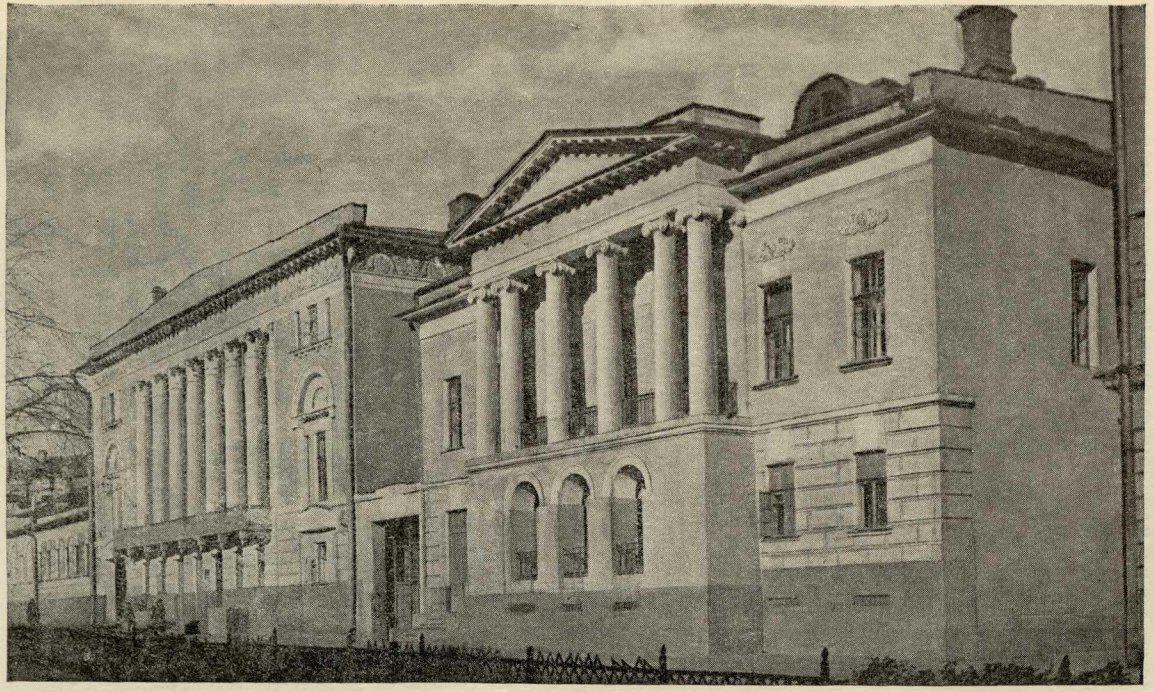
ращает на себя внимание, что колонны портика расставлены неравномерно; они сближены к краям и сильно раздвинуты в центре. Такая расстановка колонн придает их ритму легкую динамику, тот характер игривой прихотливости, который соответствует интимной камерности сооружений. Вместе с тем раздвижка колонн в центре и сильное выдвижение портика вперед создают впечатление связи здания с пространством. Напротив, в главном здании архитектор стремился подчеркнуть собранность, замкнутость объема здания. Он убрал центральную колоннаду в нишу, которая кажется как бы прорубленной в цельном куске монолита, каким трактовано тело здания. Эта его монолитность подчеркнута и укрупнением масштабов членений и проемов. Так, окна по бокам здания строены и во втором и в третьем этажах, тяжелый карниз и аттик подчеркивают это единство тела здания. Столь различно трактуя дом и флигель, Жилярди вместе с тем связал их в едином ансамбле. Эту связь образует единая высота и одинаковость отделки рустом первого этажа, в обоих зданиях разработанного, как цоколь.

В целом ансамбль очень красив и выразителен, сочетая в себе, как многие здания классицизма, несколько суровую простоту с большим изяществом, элемент торжественности— с лиричностью. Характерно, что в обоих зданиях композиция наружной архитектуры мало связана с внутренним расположением и не выражает структуры здания. Она преследовала, таким образом, цели главным образом оформления улицы и носит фасадный характер. Этим и была обусловлена возможность близости композиции в частном и общественном здании. Однако эта близость, как мы видели, ни-

когда не доводила до утраты представления о характере и назначении здания, а напротив, выявляла их тем или иным оттенком трактовки сходных мотивов.

Динамическая асимметричность композиции зданий особняка-усадьбы с его флигелями, служебными постройками, двором и садом допускала большое разнообразие и живость решений, обладавших большой свободой планировочных и объемных построений. Такая композиция в значительной мере обусловливалась использованием старых, уцелевших при пожаре сооружений или фундаментов. В свою очередь в такой свободно и динамично построенный комплекс легко включались и последующие сооружения. Прекрасным и выразительным примером этого может служить комплекс дома Селезневых на Пречистенке (ныне ул. Кропоткина), построенного в конце 10-х — начале 20-х годов XIX в., как предполагают, А. Григорьевым. Древней частью этого комплекса является здание XVI в., расположенное в глубине сада на линии Чертольского переулка. Оно образует один из углов усадьбы и находит себе отклик в небольшом павильоне на углу того же переулка и Пречистенки. Главный дом сооружен на старом, уцелевшем от сгоревшего дома фундаменте. Это привело к тому, что его боковой фасад не совпал с линией Хрущевского переулка. Чтобы достичь этого совпадения, архитектор вывел по линии переулка цоколь, образовав таким образом своеобразную террасу, как бы висячий палисадник на уровне жилых комнат. Аналогичную террасу видим мы и с противоположной стороны дома, выходящей в сад. Эти своеобразные террасы напоминают одновременно и палисадник перед домом Гагарина на Новинском бульваре, и пандус в усадьбе Усачевых.

Расположенный на углу, дом Селезневых имеет два уличных и один садовый фасад. Между уличными фасадами та же в принципе разница, что и между фасадами главного дома и флигеля в особняке Луниных, хотя конкретная архитектурная композиция селезневского дома иная, чем дома Лунина. Но и здесь один фасад (по улице) разработан как более монументальный и торжественный, а другой (по переулку) — как интимный, лиричный и связанный с природой. Поэтому и здесь налицо живописная, динамическая расстановка колонн. В данном случае они сдвоены. Напротив, на главном фасаде колонны расставлены в одинаковом, спокойном ритме. Если на фасаде по переулку

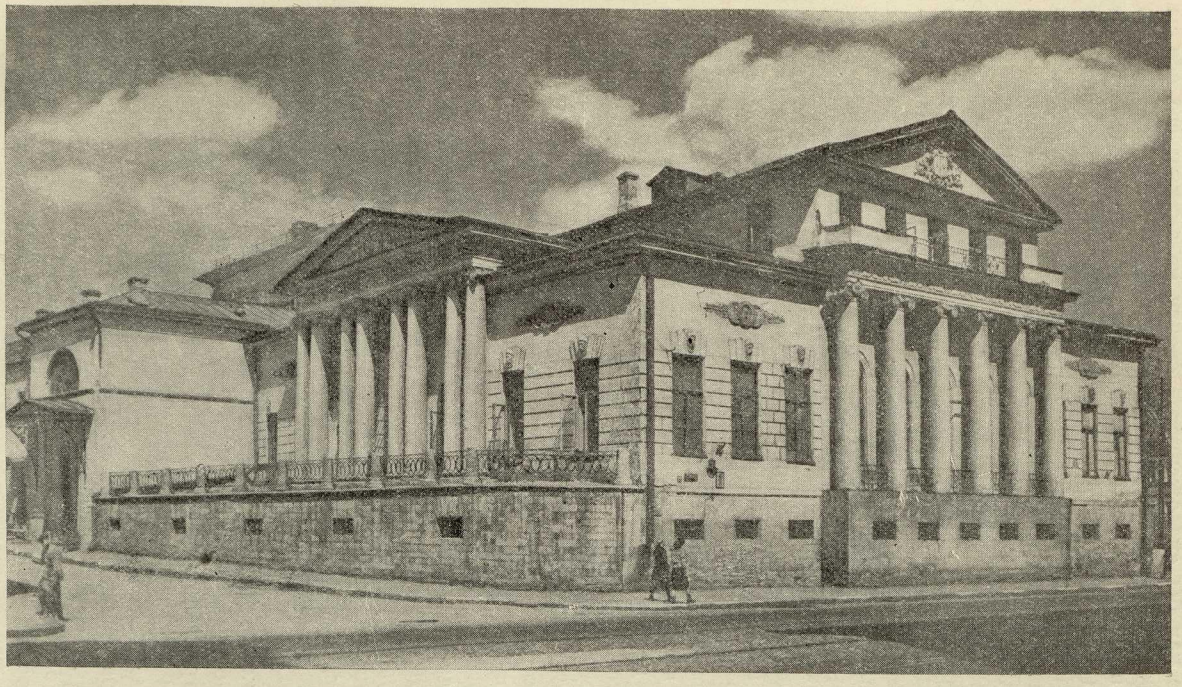


Дом Луниных. 1818—1823 гг. Арх. Д. И. Жилярди

портик завершен фронтоном на уровне кровли одноэтажного дома, то на уличном фасаде над портиком возвышается мезонин, который и перекрыт двускатной кровлей, образующей треугольный фронтон. Передняя стена мезонина помещена на уровне стены дома, и, таким образом, колонны выступающего вперед портика оказываются перекрытыми висячим свободным антаблементом. Архитектор остроумно использовал его для балкона, этим несколько простодушным мотивом внеся ноту лирической теплоты в строгие классические формы. Если в лунинском доме архитектор обработал рустом первый этаж, придав ему цокольный характер, то в доме Селезневых Григорьев построил эффект на контрасте белокаменного цоколя с гладью оштукатуренной стены. Так как здание одноэтажное, рустовка дана только в простенках между окнами, благодаря чему последние как бы объединены и слиты в одну опоясывающую здание ленту. Перед нами снова пример того тонкого разнообразия, с которым архитекторы классицизма применяли одни и те же приемы, достигая различных эффектов. Расположив служебные помещения по Хрущевскому переулку, а отчасти во дворе, архитектор по линии Пречистенки выстроил каменную ограду сада. Заканчиваясь на углу маленьким павильоном, ограда связывает его с главным домом в одно целое.

Поразительны уменье, чувство масштаба и пропорций, с которыми архитектор сумел в динамической композиции уравновесить большой дом с маленьким павильоном. В середине сада небольшая полукруглая беседка завершала ансамбль (не сохранилась). В результате получилась чрезвычайно целостная и органичная композиция, гармоничная и вместе с тем свободная, живая и не застывшая. Насколько емким оказался этот ансамбль, насколько в нем проявилось новое реалистическое мышление, заключавшее в себе идею роста и развития, доказывает то, что в него смогло хорошо войти через сто с лишним лет новое здание советской школы.

Прекрасным характерным образцом более скромного по размерам и архитектуре особняка может служить дом Станицкой на Пречистенке, построенный А. Г. Григорьевым в 1817—1822 гг. (ныне музей Льва Толстого на ул. Кропоткина). Простой, вытянутый по горизонтали объем здания как бы перерезан в центре вертикалями шестиколонного приставного портика. Он действительно производит впечат-



Дом Селезневых. Арх. А. Г. Григорьев (?)

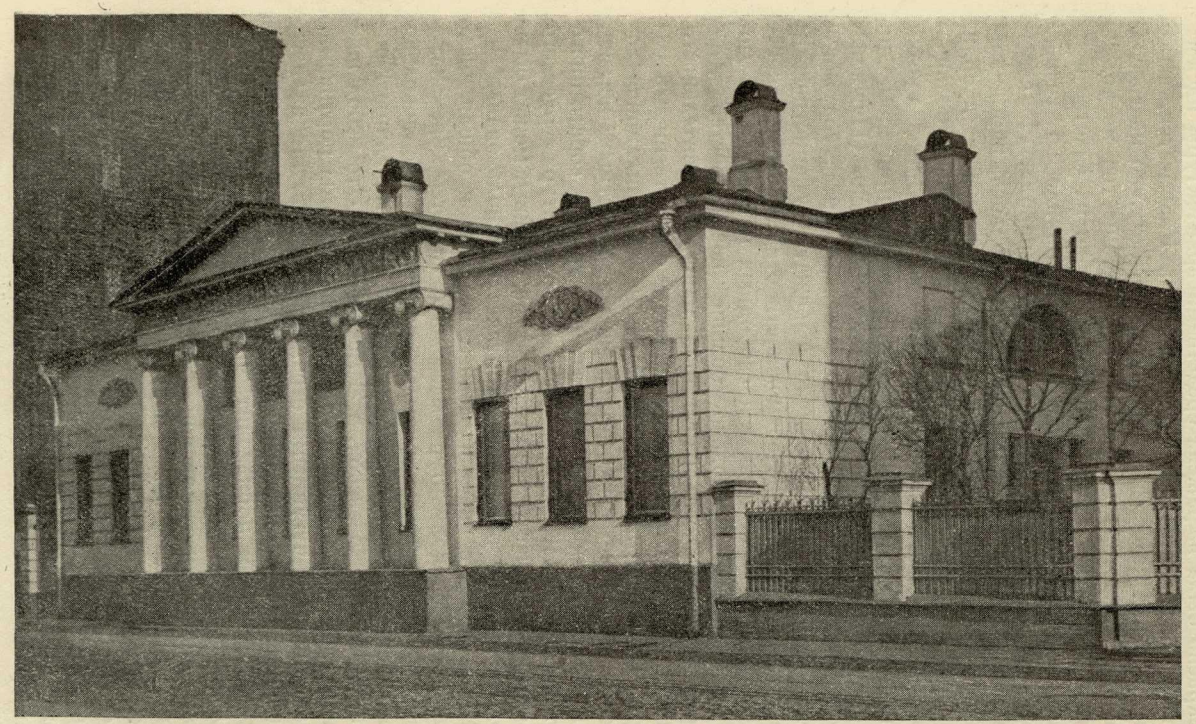
ление как бы «наложенного» сверху на здание; его оси не соответствуют расположению комнат по главному фасаду.

В прекрасных пропорциях этого небольшого дома, в тонкости прорисовки архитектурных деталей, в композиции внутренних пространств и их декорировке сказалась рука большого мастера, каким был А. Г. Григорьев. Но и он при отделке дома пользовался типовыми украшениями. Таковы орнаменты фриза портика и лепные украшения над окнами; их можно видеть на десятках зданий того времени. Но даже барельеф за колоннами не уникален: совершенно такой же барельеф мы видим на здании Центрального дома учителя на ул. Станиславского.

Еще более простую и скромную архитектуру мы видим в бывшем доме Лопатина в Гагаринском переулке. Это типичный рядовой дворянский особняк. В нем обращает на себя внимание та свобода обращения с формами классицизма, с которой зодчий, нимало не смущаясь, перекрыл колонны портика вместо антаблемента арочками.

И в больших и в малых особняках по фасаду располагались парадные залы и гостиные, а жилые комнаты размещались в обращенной во двор части дома и в мезонине. Одноэтажные с улицы, небольшие особняки имели с дворовой стороны два этажа, так как жилые комнаты были намного ниже парадных. В мезонинах обычно жили дети и их гувернеры, няньки и воспитатели. В такой планировке жилого дома сказывался дворянский быт с его показной парадностью и условностью. Но парадные интерьеры разрабатывались очень красиво и с большим архитектурным мастерством. Зодчие любили членить пространство залов колоннами, устраивать выходящие в сад полукруглые выступы, помещать между отдельными залами и комнатами арки. Все это придавало внутреннему пространству динамичность, подобно тому, как динамична была асимметричная композиция комплекса зданий.

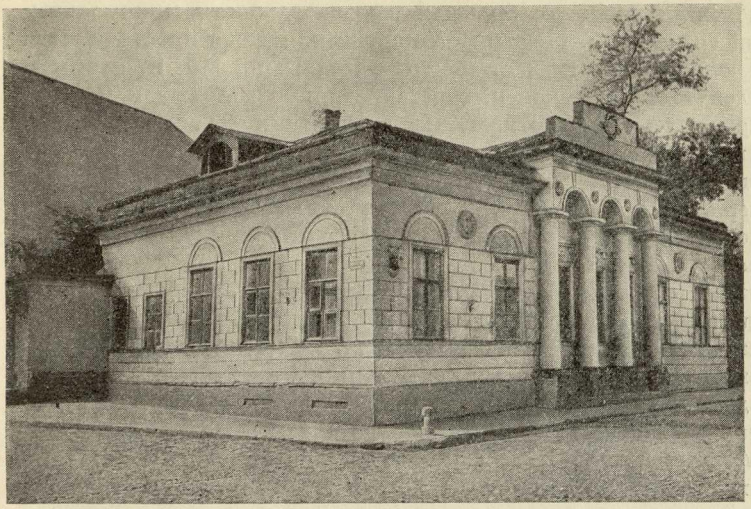
В отделке интерьеров наряду с лепниной большое распространение имела роспись с орнаментальными и цветочными мотивами на стенах и на потолках. Такие интерьеры начала XIX в. можно видеть в здании Института мировой литературы им. Горького (дом Гагарина) на ул. Воровского, в доме Луниных на Суворовском бульваре, в музее Л. Толстого (дом Станицкой) на ул. Кропоткина и др. Они прекрасны вложенным в них чувством гармонии, ощущением покоя, которое они и сейчас вызывают в нас. В них



Дом Станицкой. 1817—1822 гг. Арх. А. Г. Григорьев

прекрасно была выражена средствами архитектуры идея человечности, простоты и естественности. Разумеется, выраженная в них человечность простиралась только на господствующий класс. В эксплуататорском обществе не только материальные, но и духовные блага, право на счастье и на человеческое достоинство составляют привилегию господствующего класса, экспроприируются у народа. Но самые эти идеи были порождены, как уже говорилось, народными освободительными движениями, были связаны с дворянской революционностью и представляли собой большой прогресс в области мышления и искусства. Они являются для нас ценным наследием и поучительным примером. Они говорят о том, что если в тот «жестокий век» (Пушкин), в условиях крепостнического общества, архитектура могла столь прекрасно и гармонично выражать гуманистические идеи, то какие большие возможности открываются для нее сейчас в оформлении жилищ свободных и счастливых людей социализма. Насколько больше возможностей дает творчеству советского архитектора наша действительность и насколько, следовательно, возрастает ответственность мастера! При решении задачи создания для миллионов советских людей уютных, гармоничных, радостных жилищ, архитектура которых выражала бы чувство собственного достоинства советского человека, архитектура русского классицизма, в частности, архитектура Москвы, может быть плодотворно, но разумеется критически использована.

Таким поучительным наследием является и общая чрезвычайно высокая культура массового (по тем временам) строительства небольших жилых домов. Их еще довольно много сохранилось в Москве в районе Арбата, улицы Кропоткина, Метростроевской, в Замоскворечье. Это небольшие уютные домики, обычно с той или иной формы портиками, с каменными и чугунными оградами садиков. Не являясь выдающимися произведениями архитектуры, каждый из них вместе с тем производит чрезвычайно приятное впечатление красотой и каким-то особым благородством своих форм. Прекрасные пропорции, общая простота и сдержанность архитектуры, в меру найденное количество лепных украшений и в особенности какая-то приветливость, человечность облика и «выражения» этих домиков свидетельствуют о том, что мы имеем здесь дело с настоящей архитектурной школой, с большой и прочной архитектурной культурой.



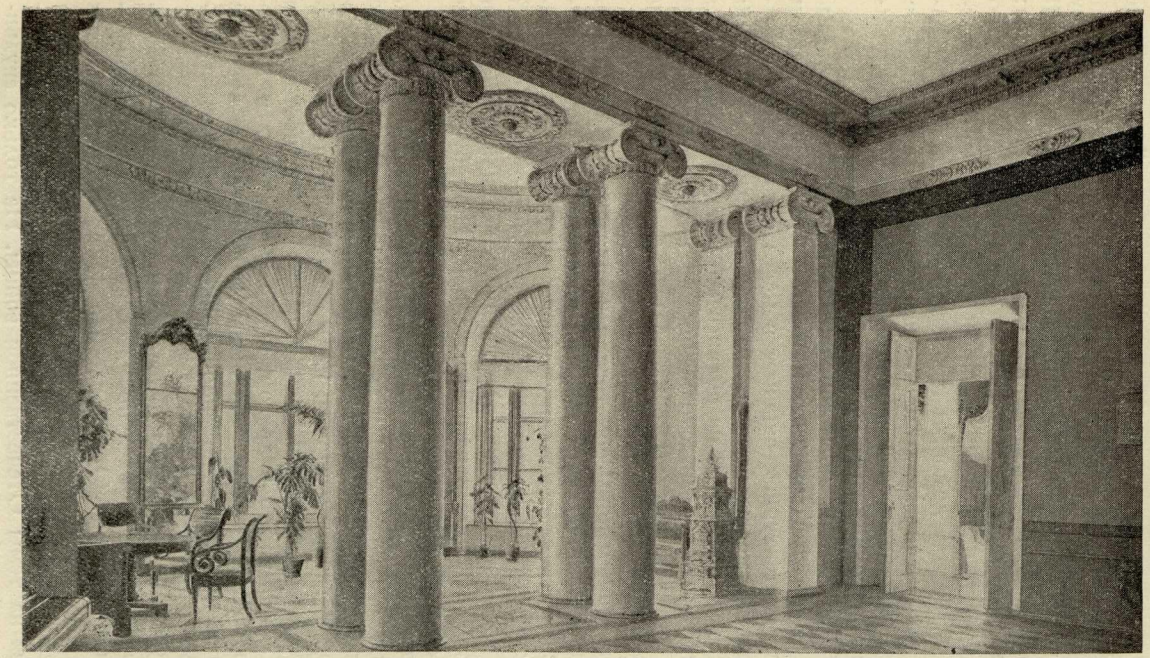
Дом Лопатина в Гагаринском пер. 1813—1817 гг.

Всматриваясь в эти дома, мы видим в них в упрощенном виде те формы и мотивы, которые мы наблюдали в созданиях Бове, Жилярди и Григорьева, даже ту же массами изготовлявшуюся лепнину с ее венками, факелами, розетками, кругами, львиными масками и т. д. Такая гипсовая лепнина, вставленная в раму и помещенная на деревянном доме в Малом Власьевском переулке, наглядно демонстрирует, как применялись эти типизированные и, очевидно, массами изготовлявшиеся в мастерских украшения. Самая архитектура этого домика, воспроизводящая в дереве типичные формы каменного зодчества классицизма, служит примером использования в массовом скромном строительстве форм выдающихся архитектурных сооружений. Многочисленные рядовые домики Москвы 20-х—30-х годов наглядно показывают, как достижения выдающихся зодчих оплодотворили всю рядовую архитектуру, как полезны были для ее развития типизация строительства и общее руководство Комиссии для строения Москвы.

Сравнение фасадов многочисленных особняков массового мелкого строительства лишний раз свидетельствует о том, как умело зодчие варьировали ограниченный набор форм,

достигая при этом большой выразительности минимальными средствами. Небольшой портик или даже просто выступ с фронтоном отмечает центр фасада; цоколь и рустовка членят стену; наконец, сочетание прямоугольных или полукруглых окон, мотивы полочек, замковых камней или иллюзорных полуциркульных завершений в руках рядовых строителей становятся средствами архитектурного убранства небольших особняков. Единство стиля выступает в них в неповторимом своеобразии каждого индивидуального примера. Именно это качество очень важно и поучительно для нашей советской архитектуры. Застраивая улицы и площади наших городов по типовым проектам, мы должны в каждом отдельном случае создавать на основе общего индивидуальные конкретные композиции. Разумеется, тип наших зданий, их этажность и многоквартирность, самое содержание их не имеют ничего общего с характером домиков Москвы начала XIX в. Но принцип типизации строительства периода классицизма во многом поучителен и для нашего времени.

Застройка основных массивов Москвы множеством таких небольших домов с их садиками и палисадниками при холмистости города и прихотливой кривизне улиц и многочисленных переулков создавала весьма живописное впечатление. Оно еще усиливалось живописностью форм и разнообразием расцветки памятников древнерусской архитектуры, разбросанных по городу, как бы расходившихся во все стороны от Кремля. На окраинах располагались такие же живописные и красочные ансамбли монастырей и усадебные комплексы типа усадьбы Усачевых на Яузе или Дмитриева-Мамонова на Калужской, на берегу Москвы-реки. Эта застройка контрастировала со строгими, отрегулированными парадными ансамблями классицизма. В самом силуэте города горизонтальная протяженность зданий классицизма сочеталась с вертикалями бесчисленных колоколен. Все это в сочетании с зеленью садов придавало городу исключительно живописный, нарядный характер. Наблюдатель писал в 1842 г.: «Холмы, на которых расположена Москва, доставляют удовольствие наблюдателю, раскидывая перед ним чудесные картины; часто, идучи по какой-нибудь кривой извилистой улице, вы вдруг видите себя на вершине горы, под вами расстилается огромный город с его бесчисленными башнями, церквами и высокими колокольнями... Взор ваш теряется в громаде огромных зданий, перемешанных с



Интерьер дома С. С. Гагарина на Поварской. 1820-е годы XIX в. Арх. Д. И. Жилярди

маленькими домиками, над которыми попеременно возвышаются золотые главы соборов и монастырей и высокие шпицы древних московских башен».

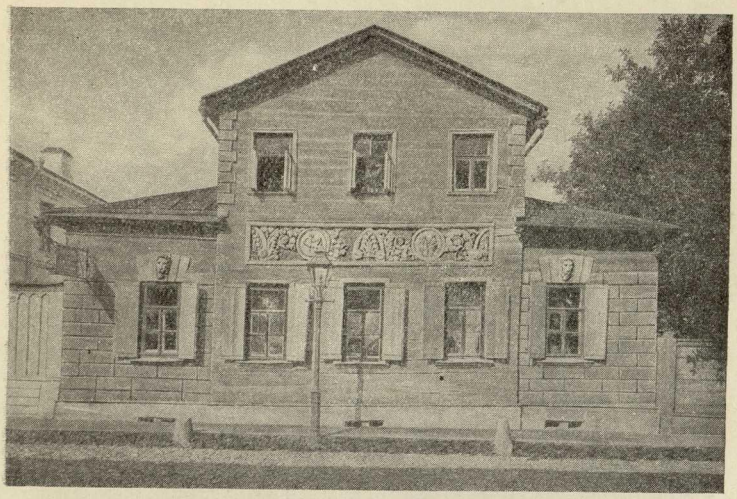
Архитекторы, планировавшие и застраивавшие Москву после пожара, проявили много таланта и такта, придав облику города единство, созданное из разнородных элементов: памятников древнерусской архитектуры, однотипных, но разнообразно размещенных, прерываемых садами, индивидуальных жилых домов, и наконец, строгих парадных зданий и ансамблей. В этом отношении опыт архитекторов классицизма также очень поучителен для сегодняшней практики реконструкции городов.

Большие общественные сооружения и центральные ансамбли с их триумфальностью и торжественностью создавали как бы архитектурные акценты в массе городской застройки. Своими масштабами и парадной величавостью они накладывали отпечаток на облик всего города. Вместе с тем гуманистические идеи, отраженные в них, реалистические черты их архитектуры связывались с обликом жилого строительства.

Характерным примером того, как архитекторы умели вносить дисциплинирующее начало в массовую жилую застройку и сочетать ее с парадной представительностью общественных сооружений, может служить застройка Тверской улицы (ныне ул. Горького). Это была главная магистраль города, по которой в него въезжали из Петербурга и которая вела к сердцу города — Кремлю.

Тверская в основном застраивалась жилыми домами. Вместе с тем на ней были созданы сильные архитектурные акценты, которые и определили ее лицо парадной, триумфальной магистрали города. Если в одном конце ее отделяли от Красной площади Воскресенские ворота, построенные еще в XVII в., то в другом конце, у заставы, в 1827—1834 гг. О. Бове были сооружены Триумфальные ворота в честь победы в Отечественной войне и освобождения Москвы от неприятеля.

Триумфальные ворота относятся к числу лучших созданий Бове и выдающихся произведений архитектуры послепожарной Москвы. Однопролетная арка со всех четырех сторон была украшена сдвоенными колоннами, между которыми стояли фигуры воинов; над ними были помещены барельефы на темы Отечественной войны. Не только скульптура статуй и барельефов, но и колонны с их капителями



Дом в Малом Васильевском пер. 1822—1823 гг.

были отлиты из чугу́на и эффектно выделялись на фоне каменной облицовки стен арки. Лежавший на колоннах антаблемент удачно членил сооружение по вертикали, превращая его верхнюю часть в аттик, на котором была помещена мемориальная надпись и который был увенчан скульптурной группой победы на колеснице, запряженной шестеркой лошадей. Аллегорические фигуры в свою очередь хорошо увенчивали отрезки раскрепованного антаблемента, завершавшего сдвоенные колонны, и отчетливо рисовались на фоне аттика. В целом эта триумфальная арка представляла собой прекрасный синтез архитектуры и скульптуры (скульпторы И. Витали и И. Тимофеев). Стройность ее пропорций, устойчивый характер форм, свободных вместе с тем от давящей тяжести, хорошо и правдиво отображали в образах архитектуры идею ясного и спокойного сознания победы, уверенности в силе и славе народа. Это был прекрасный и правдивый, проникнутый передовыми идеями эпохи символ торжествующей Москвы, победительницы Наполеона.

По сторонам арки были построены два небольших кубических покрытых куполами и украшенных дорическими пор-



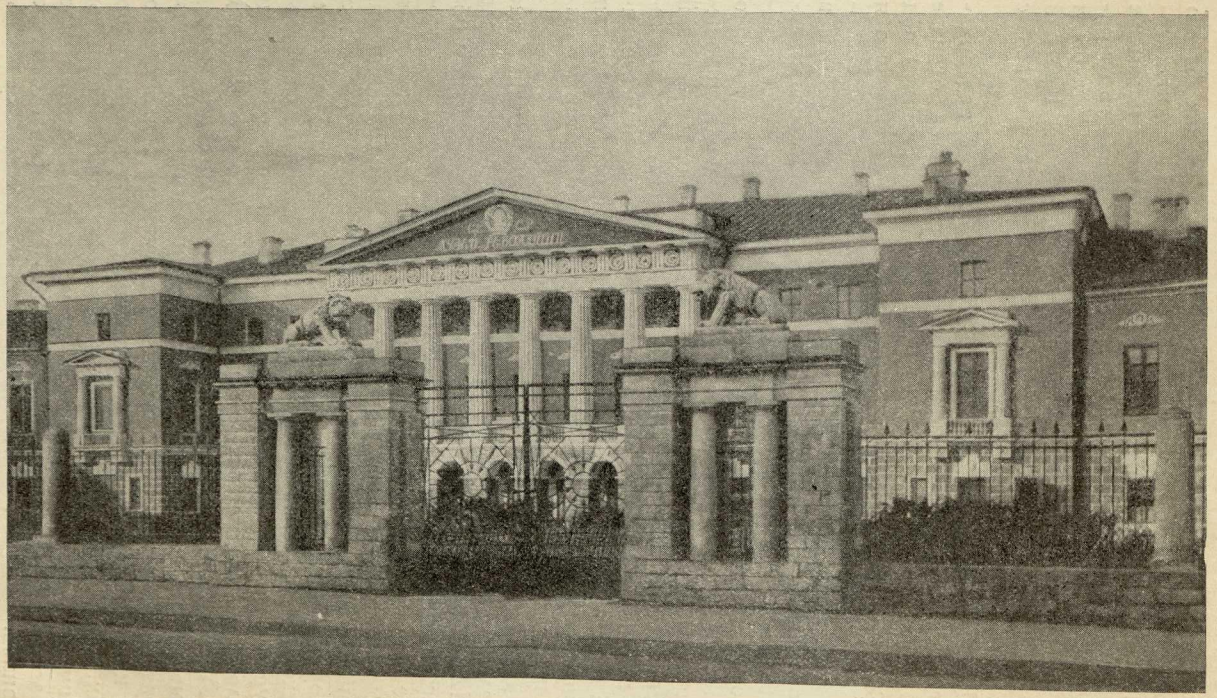
Триумфальные ворота. 1827—1834 гг. Арх. О. И. Бове

тиками здания кордегардий, соединявшихся с аркой низкой прозрачной металлической оградой. Кордегардии были выдвинуты несколько вперед по направлению к центру города, в силу чего ограда была вогнутой и образовывала как бы некую небольшую площадку перед аркой. Таким образом,

если со стороны въезда в город арка являлась как бы его воротами, то с обратной стороны она служила архитектурным замыканием перспективы Тверской улицы. В целом же парадная въездная магистраль города протягивалась от одних въездных ворот к другим. При этом одни ворота были древние, а другие — новые, точно так же, как на Красной площади новая архитектура Торговых рядов сочеталась с древним ансамблем Кремля.

На протяжении самой улицы мы также видим ряд архитектурных акцентов. Один из них был создан на отрезке между Садовой и Страстной площадью, перестроенным под Английский клуб зданием бывшего дворца Разумовского и построенным напротив него домом гражданского губернатора. Перекликаясь между собой, эти здания, выстроенные в строгих формах классической архитектуры, образовали ансамбль, который в этом месте как бы перебивал течение застроенной частными домами улицы, образуя торжественную паузу. Следующий архитектурный акцент был сделан на пересечении улицы Страстной площадью, а дальше — новой Тверской площадью. На ней восстановленному казаковскому зданию дворца генерал-губернатора отвечало выстроенное напротив здание гауптвахты. Эти здания и определяли официальный, торжественный облик площади, которому была подчинена застройка двух других ее сторон.

На примере главной магистрали города мы видим, как умели архитекторы классицизма, строители Москвы после 1812 г., соединять в одном целостном облике частную и общественную застройку, внося в нее общее дисциплинирующее начало, преображая сложное сочетание разнородных элементов в единый и живой ансамбль. При создании ансамбля они не упускали из виду также архитектуры малых форм и декоративной скульптуры, которые они умели превосходно использовать. Так, прекрасные фонтаны со скульптурами Витали украсили центры Лубянской и одной из половин Театральной площади (установлены в 1835 г.). В Александровском саду существенную роль играл грот, а самый сад был обнесен стильной чугунной оградой с монументальными воротами, отлитыми в типичных для русского классицизма XIX в. декоративных триумфальных формах. Столбы ворот изображали ликторские связки, а прутья решетки — копья. Сходным образом были выполнены прекрасные металлические решетки и ограды Провиантских магазинов.

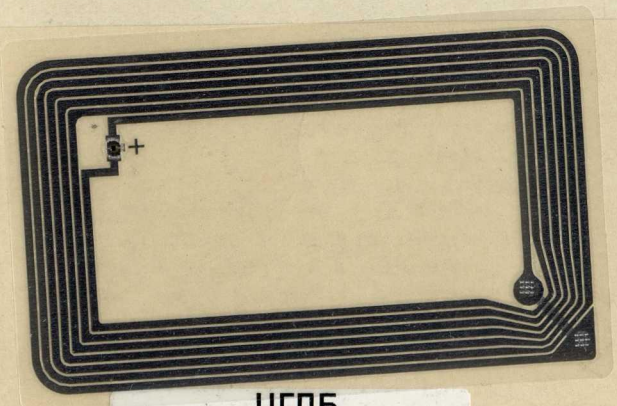


Английский клуб. Арх. А. Менелас

ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
10	4 сверху	но была осуществлена	не была осуществлена
17	Подпись под иллюстрацией	1921 г.	1821 г.
28	4 сверху	утилитарные сооружения	служебные сооружения
47	Подпись под иллюстрацией	Васильевском	Власьевском

А. А. Федоров-Давыдов



ЦГПБ
им. Н. А. Некрасова
2 000000 426419

1 руб. 35 коп.