

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ.

Н. А. КОЖИН

ОСНОВЫ РУССКОЙ ПСЕВДО-ГОТИКИ

XVIII ВЕКА

С. Красное, Рязанской губ.



ЛЕНИНГРАД

1927

Напечатано по определению Отдела Истории Изобразительных Искусств.

Вр. и. д. Председателя Отдела *Дж. Шмидт*.

24 июня 1926 г.

Типо-литография Военно-техн. Акад. Р-ККА им. тов. Дзержинского, Нижегородская 1,
Ленинградский Гублит № 29174. Тираж 500 экз.

Издание АСADEMIА Г. И. И. И.

Село Красное, Рязанской губернии

Собранный за последнее время материал по русской ложно-готической архитектуре XVIII в., совместно с уже опубликованными памятниками, дает возможность поставить вопрос об основах, точнее об основных художественных принципах русского псевдо-готического стиля XVIII в. Для установления последних особенно ценным является комплекс зданий в усадьбах „Знаменка“ Тамбовской губернии и „Красное“ Рязанской губернии.

В б. Михайловском уезде Рязанской губернии находится малоизвестная усадьба при селе Красном, принадлежавшая во второй половине XVIII в. деятелю Екатерининского времени Александру Петровичу Ермолову (1754—1834 г. г.)¹; повидимому по его мысли и желанию было отстроено большинство существующих зданий, и разбит английский парк усадьбы. Усадьба в 1834 году была продана сыном владельца, Федором Александровичем, полковнику Н. Н. Реткину² и, наконец, в последней четверти прошлого столетия была куплена Я. Г. Жилинским. Из зданий особенно интересными являются круглый — скотный или конный двор и главный дом усадьбы. По своим художественным принципам, обнаруживающимся в особенностях разрешения проблем композиции и пространства, разбираемые здания могут быть отнесены к группе памятников псевдо-готического стиля, как, например, церковь с. Знаменки Там-

бовской губ. (1768 — 1784 г. г.)³, дворцовые постройки в Царицыне⁴, Петровский дворец под Москвой (1775 — 1782 г. г.)⁵, „Адмиралтейство“⁶ и „Руина“ (1774 г.)⁷, в Детскосельском Екатерининском парке и пр., которые стилистически и отчасти хронологически могут считаться ранними памятниками псевдо-готического стиля XVIII века. Являясь постройкой центрального типа круглый конный двор представляет собой в целом компактную, об'емную архитектурную массу. Основываясь на свойстве нашего глаза воспринимать компактную, об'емную архитектурную массу, как занимающую более пространства, чем децентрализованная и дробная, мы можем говорить о том, что компактность и об'емность могут служить одним из способов выявления принципа глубинности в архитектуре⁸. Доказательством этого положения могут служить особенности эволюции проблемы пространства в искусстве нашей эры, именно постепенный „рост“ глубинности и изменение способа выявления этого принципа. Так, в итальянской живописи XVI века, представляющей, по сравнению с XV в., известный шаг вперед в развитии глубинности, мы обнаруживаем с самого начала века композиционные схемы, близкие к простым геометрическим фигурам — как например, конус, шар⁹ и т. д., при чем эти фигуры об'емные, а не плоскостные, именно, конус, а не треугольник. В архитектуре мы видим тот же процесс. Достаточно яркой иллюстрацией к сказанному может служить сравнение картины Рафаэля „Обручение Марии и Иосифа“ (1504 г.) в Брера, в Милане¹⁰, с картиной того же содержания Перуджино (1500—1507 г. г.) в музее г. Каэна, (Франция)¹¹. Из архитектурных сооружений итальянского возрождения для примера можно указать на ц. св. Петра в Монторио, в Риме, арх. Браманте

(1502—1510 г. г.), ц. св. Марии „Della Consolazione“ в Тоди, XVI в., арх. Кола да Капрарола¹². Нас интересует, главным образом, помещенный в глубине картины, как у Перуджино, так и у Рафаэля, маленький храм. У Рафаэля мы видим централизованный, с тесно связанной с остовом здания галлереей, „tempietto“; благодаря многочисленности граней глаз здесь не получает задержки и может охватить здание целиком, во всем его объеме. У Перуджино же (1446—1523 г. г.), художника эпохи с менее развитым чувством пространства, храмик менее централизованный — восьмигранный; три его обращенные к зрителю грани сравнительно резко ограничивают фасад от остальной массы. Глаз не может охватить здание в целом, а лишь прочно фиксируется на фасаде. Кроме этого выступающие порталы, мало связанные с остовом здания, вносят известный элемент дробности в архитектурное целое, рассеивая внимание зрителя, мешая охватить здание как единый комплекс. Расчет на фасад¹³ и известная дробность децентрализованной архитектурной массы, с одной стороны, и расчет на здание в целом при централизации и как бы „уплотнении“ архитектурной массы с другой, дают нам право говорить о возможности выявления, как в данном случае, так и вообще в архитектуре, принципов плоскостности и глубинности, или вернее, если говорить об архитектуре, как об искусстве „объемном“¹⁴, — устанавливать известные градации в степени и силе выявления глубинности в этой отрасли искусства. Таким образом, централизованная постройка, при известных условиях, или вернее при отсутствии известных условий¹⁵, будет, как мы приняли, постройкой объемной—глубинной, понимая под централизованными постройками сооружения с достаточно ясно обозначенной

вертикальной осью, причем точки внешних частей здания, тяготея к этой оси, имеют симметричные себе по ту сторону оси части. Для того, чтобы глаз уловил бы эту централизованную ось, необходима проекция ее на внешней или внешних частях здания в виде средней вертикальной линии¹⁶. Последняя особенно необходима на таких зданиях, которые, строго говоря, не могут быть названы централизованными и в действительности не обнаруживают оси. Сюда относятся здания, тянущиеся фасадами своими вдоль улицы. В таких зданиях, как Pellerhaus (1685 г.)¹⁷, в Нюрнберге и дворец Naundorf, нач. XVIII в.¹⁸, а также ратуша г. Бремена (1612 г.)¹⁹, ратуша в Эмдене (1574 — 1576 г.г.)²⁰, средняя вертикальная линия фасада может быть принята за проекцию в действительности здесь обозначенной оси здания; обозначением ее служат здесь точки пересечения коньков крыш; зато в таких постройках г. Бремена, как Altbremer oder Essighaus (1618 г.)²¹, дом у рынка № 16, построенный в 1651 г.²², в постройках г. Франкфурта на Майне, как, например, Salzhaus am Römerberg, конца XVI в.²³, и др. — средняя вертикальная линия, воспринимаемая как проекция в действительности не обнаруживаемой оси, создает иллюзию того же, что и в вышеприведенных зданиях, то-есть, принимая условно нашу терминологию, — „глубинности“, — вернее — иллюзию тех же средств выявления принципа глубинности в архитектуре. Если четкое обозначение на фасаде средней вертикальной линии, как средства выявления, вернее усиления „объема“²⁴, на западе восходит к XVI веку, примером чему может служить проект Виньолы ц. Il Jesu, законченной Джакомо делла Порта²⁵, и ц. Il Redentore в Венеции, арх. Палладио (середина XVI в.)²⁶, то у нас средняя верти-

кальная линия получает ударение, как проекция вертикальной оси, на таких постройках конца XVII века и начала XVIII в., как ц. Успения на Покровке²⁷, Иоанна Воина на Якиманке²⁸ и др., объединяемых названием „русское барокко“.

Переходя к постройкам с. Красного, необходимо поставить вопрос о генезисе композиции конного двора и если, трудно в этом случае говорить об исхождении общей композиционной схемы конного двора из такого архитектурного типа, как церкви с крещатым плановым приемом конца XVII в., то художественный анализ укажет нам на то, что конный двор с. Красного является выразителем, вернее выявителем, того процесса все большего нарастания принципа глубинности, которому упомянутые церкви служат примерами, — условно говоря, первичной стадии процесса, тогда как конный двор, опять таки условно, является выражением более совершенной, высшей стадии. Стилистически (не хронологически) цепь указанных выше памятников может быть построена следующим образом: для первого звена характерны — Борисоглебская церковь с. Зюзино, Московского уезда (1688 г.), плановый прием ее — неравноконечный крест, может рассматриваться как переход от „троечастия“ к равноконечному кресту²⁹; к тому же звену может быть отнесена церковь Покрова Богородицы на Филях под Москвой (1693 г.)³⁰. Ко второму звену следует отнести церковь Знамения в Дубровицах (1690—1704 г. г.)³¹, ц. Спаса нерукотворенного в с. Уборах, Московской губ., Звенигородского уезда (1693 г.)³². Наконец, к третьему звену можно отнести Надвратный храм Тихвинской божией матери (1713—1714 г. г.) Донского монастыря³³.

Сравнивая памятники первого звена с последующими, можно установить большую концентрацию, нарастание ком-

пактности и уплотнения архитектурных масс, упрощение и вместе с тем большую выразительность языка форм, — отсюда усиление об'емности, ведущее в свою очередь к передаче глубинности. Так, архитектурные массы последнего из перечисленных зданий—ц. Тихвинской божией матери Донского монастыря—сравнительно с другими более уплотнены и централизованы: концы „креста“ закруглены, выемки между ними заполнены; в результате можно говорить о том, что здание композиционно подчинено форме цилиндра, при чем архитектурные массы заполняют его почти целиком, вернее, мы имеем здесь четыре входящих друг в друга и расположенных друг над другом цилиндра. Моменту централизации содействуют „фронтонные полукружия“, расположенные на четырех выступах двух нижних цилиндров, — эти полукружия служат четкому обозначению средней вертикальной линии, как проекции вертикальной централизационной оси. В этом, т. е. в конечном итоге в нарастании принципа глубинности и в социально-экономических предпосылках, обусловивших его развитие, можно усматривать причину, или одну из причин, появления „фронтонных полукружий“ на московских церквях с первых годов XVIII века. Если обратимся к другому архитектурно-храмовому типу—„трехсоставным“ или „троечастным“ церквам XVII в., особенно сравнивая представителей данного типа XVII и XVIII в. в., мы обнаружим все большее нарастание глубинности, выражающейся теми же способами.

Сравнительный анализ ц. с. Знаменки, Тамбовской губ. (1768—1784 г. г.)³⁴, с одной стороны, с „трехшатровыми“ церквами XVII в. и старше, как, например, Успенская „Дивная“ ц. в Алексеевском монастыре, в Угличе (1628 г.)³⁵, ц. Иоанна предтечи в Казани (1649 г.)³⁶, ц. Рождества

богородицы в Путинках, в Москве (1649 — 1652 г. г.)³⁶, и др., с другой стороны, с представителями т. н. „Московского барокко“ — ц. Успения на Покровке (1696—1699 г. г.), ц. Иоанна Воина на Якиманке (1709—1713 г. г.) и др. дает нам эволюцию композиционной фигуры, близкой к треугольнику, подчиняющей себе трехшатровье, — фигуры плоскостной и являющейся в памятниках середины XVII в. и старше — составной частью композиции целого, которая по своей сложности не может быть сравниваема с какой либо простой геометрической фигурой. Плоскостной композиционный треугольник, превращаясь постепенно в единицу „объемную“ — пирамиду, подчиняет себе всю архитектурную массу — в целом. В двух последних из указанных выше памятников пирамидальная композиционная фигура обнаруживается в линиях, идущих от вершины оси здания — центральной главы к увенчанным главками угловым завершениям. Сходную в общих чертах с ц. Успения на Покровке, вернее генетически связанную с ней, пирамидальную композиционную фигуру, мы видим также и в ц. с. Знаменки. Разница в том, что в последней, почти без оговорок, можно говорить об единой композиционной фигуре, как бы подчиняющей себе архитектурную массу целиком, что служит показателем действия принципа единства, свойственного стилю барокко³⁷; в ц. Успения мы видим еще сравнительно резкое членение архитектурной массы — верхняя часть храма отделена от нижней горизонтальным карнизом, идущим над первым этажем (не считая подклети) и объединяющим „троечастие“. Особенности сочетания пятиглавия средней — и одноглавия боковых частей верхнего храмового членения дают возможность обнаружить две композиционные фигуры: треугольник, обра-

зубчатый линиями, идущими от средней главы к боковым главам троечастия, и пирамиду, образуемую линиями, идущими от средней главы к углам угловых завершений средней части. Сравнивая ц. Успения с указанными выше „трехшатровыми“ храмами, мы можем установить, что композиционная „невязка“ отдельных частей архитектурного целого не позволит нам говорить об „единой“ архитектурной массе в указанных памятниках XVII века, и что членение основной храмовой массы ц. Успения может быть рассматриваемо, как отголосок художественной эпохи, не коренящей в себе одного из основных моментов барокко. В ц. Иоанна Воина композиционная фигура главной части намечается с еще большей ясностью и вмещает почти в точности всю эту часть³⁸. Классифицируя памятники не по признаку принадлежности их к определенному архитектурному типу, а по силе выявления принципа глубинности, мы можем отнести церковь Успения ко второму, а ц. Иоанна Воина к третьему звену установленной выше цепи, дающей нам постепенное „нарастание“ глубинности и ведущей нас от искусства XVII века к памятникам, являющимся главным предметом исследования в настоящем очерке. В ц. Знамения, в отличие от ц. Успения, вершины-фиалы угловых завершений средней части, вернее их проекции, вмещаются, почти в точности, в треугольник, образуемый линиями идущими от вершины средней части к шатрам боковых частей храма; с другой стороны, благодаря тому же обстоятельству, а именно, что проекции боковых завершений-фиалов целиком укладываются в этот треугольник, можно рассматривать шатры боковых частей храма входящими в состав, вернее касающимися вершинами правой и левой стороны композиционной пирамиды,

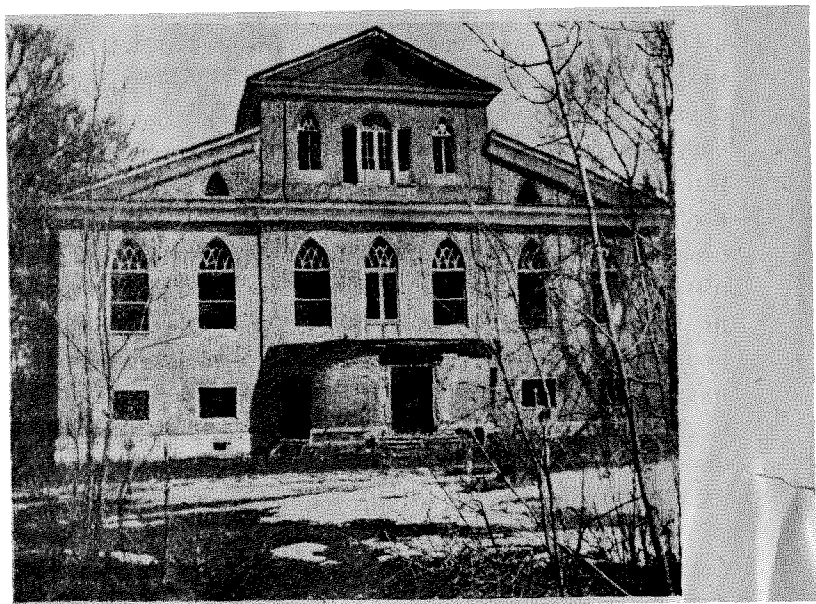
вмещающей всю архитектурную массу, не считая колокольни; таким образом, если в ц. Успения, помимо основного горизонтального членения средней части, обнаруживались две композиционные фигуры — треугольник и пирамида, сравнительно мало связанные друг с другом, то в ц. Знамения можно говорить об единой композиционной пирамиде. Благодаря этому, при отсутствии горизонтальных членений архитектурной массы, здесь достигается, по сравнению с указанными выше памятниками, максимальная компактность, дающая возможность ощутить объем здания, охватить его в целом. Если трудно доказать исхождение конного двора, как представителя известного архитектурного типа, его планового приема из сооружений XVII века с крестообразным планом, то сравнительный анализ главного дома усадьбы „Красное“ и „Водовзводной“ или „Соколиной“ башни с Коломенского, выстроенной в XVII веке³⁰, даст возможность высказать иные предположения. Оба памятника, при резко обозначенном троечастии фасада, имеют трехсоставный план, при чем три части фасада объединяются горизонтальным карнизом, идущим от оснований скатов крыш боковых частей; карнизы, идущие вдоль скатов покрытий, прерываются более высокой средней частью строения. Последняя имеет идущие снизу пилястры, продолжающиеся на „Водовзводной“ башне до самого карниза „бочковой“ кровли. Эта вертикальная тенденция, выраженная в угловых пилястрах средней части, идущих снизу до покрытия, подчеркивается теми же пилястрами, расположенными на краях боковых частей. Действием принципа движения, выявляющимся в выделении вертикалей, может быть объяснена разница в пропорциях „троечастия“ Соколиной башни и дома с Красного. Это позволяет

говорить о сравнительно преобладающем в Соколиной башне действии принципа движения, выявляющемся языком форм, аналогичным таковому готического и поздне-готического искусства на западе, именно путем выделения вертикалей и ритмического их расположения — усиления, и о преобладающем действии принципа глубинности в доме усадьбы „Красное“.

Сравнение „Соколиной башни“ с Надвратною церковью Преображения (1688 г.) Новодевичьего монастыря⁴⁰ может служить доказательством тому, что установленное выше явление не случайное и не единичное. Анализ дома может подтвердить правильность первого положения.

Главный дом усадьбы „Красное“ имеет в плане форму прямоугольника с симметрично расположенными на обоих фасадах выступами: полуциркульным со стороны въезда и прямоугольным с закругленными углами — со стороны сада. Первый в высоту одного первого этажа, второй — двух, так что единящий все три части горизонтальный карниз заднего фасада проходит по этому выступу. Выступ фасада со стороны дороги служит сенями передней главного подъезда, но чтобы проникнуть в парадные и „жилые“ комнаты, расположенные в верхнем этаже, нужно, пройдя переднюю и проходную комнату (по центральной плановой оси), проникнуть на лестницу в овальном, несколько неправильной формы, помещении выступа заднего фасада и, поднявшись по лестнице войти в аванзалу, из которой ход в залу и отсюда во все комнаты фасада. Такая планировка ведет к тому, что проникший в дом может и должен ощутить его в целом, так как он невольно должен пройти от главного фасада к обращенному в парк, а поднявшись проделать обратное и, помимо осознания центральной плановой оси, ощутить

и продольную, так как комнаты верхнего этажа симметрично расположены по сторонам аванзала и самого зала. При этом половина длины диагонали, идущей от одного угла к другому, сравнительно немногим разнится от половины длины центральной оси, считая от крайних точек вы-



Дом с. Красного

ступов. Так что, в данном случае можно говорить о явно выраженном тяготении к центру — точке пересечения двух диагоналей и осей, и о симметричном расположении по сторонам и вокруг центра главнейших точек здания, подчеркивающим это тяготение. Усматривая в этом известное стрем-

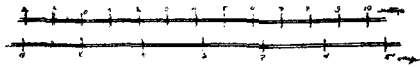
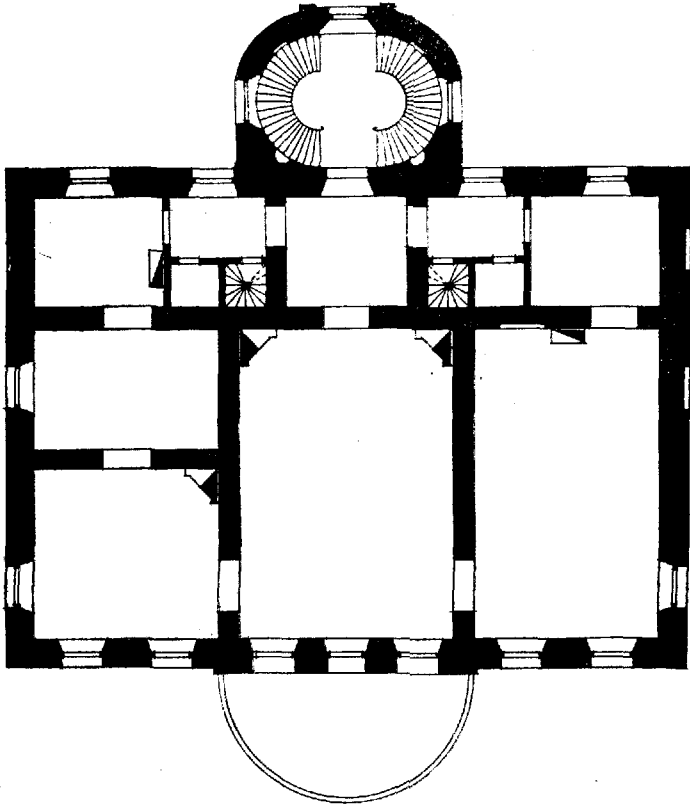
ление к „уплотнению“ архитектурной массы, мы можем аналогичное заметить и на фасадах здания. Принцип единства или единения, свойственный искусству барокко, как вспомогательный принципу глубинности, может быть усмотрен в объединяющем все три части горизонтальном карнизе, при чем горизонтальный карниз фронтона мезонина, являющегося третьим этажом средней части дома, ритмически подчеркивая большой карниз второго этажа, „единит“ мезонин с нижними этажами; тому же служит треугольник, образуемый линиями, идущими от слуховых окон боковых частей второго этажа к стрельчатым завершениям оконных пролетов третьего этажа средней части, и от них— к слуховому окну на поле фронтона. Тот же принцип единства может быть усмотрен в том, что здесь, собственно, имеется „единый“ этаж, т. к. форма и величина оконных пролетов нижнего этажа соответствует основным делениям пролетов верхнего этажа горизонтальной линией переплета на две части ⁴¹.

Указанной выше горизонтальной тенденции противопоставляется—диалектически здесь сосуществующая ей—вертикальная, проявляющаяся в тяготении частей здания к средней вертикальной линии, своего рода центростремительная сила фасада. „Несущая“ эту вертикальную линию средняя часть здания несколько выдвинута вперед; от краев здания идет постепенное „нарастание“ частей, т. е. соответствующее их расположение, имеющее целью выделение средней вертикальной линии: справа и слева от углов здания мы имеем два расположенных друг над другом окна, затем над вторым окном второго этажа появляется люкарна, стрельчатой формы, затем, над третьим—стрельчатое окно мезонина. наконец—тройное окно того же мезонина, над которым мы

имеем люкарну. Средняя вертикальная линия идет от нижней входной двери по вертикальной линии переплета балконной двери второго этажа, по такому же переплету средней части верхнего тройного окна, и, наконец, через стрельчатую арку люкарны, находящуюся на поле фронтона: треугольник фронтона лишь усиливает значение средней вертикальной линии. Вертикальные линии, идущие по всем возрастающим по мере приближения к средней вертикальной линии частям, как было указано выше, являются средством ритмического усиления и выделения средней вертикальной линии. Описываемое здесь сочетание вертикалей и горизонталей совместно с другими указанным чертами свидетельствуют о наличии принципа контраста, столь свойственного искусству барокко⁴². На фасаде со стороны сада нельзя обнаружить столь планомерного и постепенного „нарастания“ или „устремления“ частей к средней вертикальной линии. На переднем фасаде мы видели всего пять вертикалей, по две с каждой стороны средней вертикальной линии, не считая вертикалей, идущих по оконным переплетам крайних окон — левого и правого — непробивающих большой горизонтальный карниз фасада; эти пять вертикалей, постепенно повышаясь, составляют треугольник, вершина которого, образуемая средней вертикальной линией фасада, упирается в вершину фронтона мезонина. На заднем фасаде мы видим резкий сдвиг частей к середине — вторая пара друг над другом расположенных окон боковых крыльев здания придвинуты к самому выступу, доходящему до третьего этажа средней части — мезонина. Помимо этого выделению средней вертикальной линии содействуют пилястры выступа, зубчатые с внутренней, т. е. обращенной к окну и двери, стороны, расположенные по обе стороны двери со

стрельчатым завершением первого этажа и стрельчатого же окна второго этажа; последние, т. е. дверь и окно, являются „носителями“ средней вертикальной линии. Этому „устремлению“ к средней вертикальной линии во втором и первом этаже противопоставляется, так сказать, центробежная сила в третьем этаже — мезонине, хотя и не нарушающая, но как-бы замедляющая движение вверх средней вертикали. Сомкнутость противопоставляется разомкнутости. Последнее получается как результат того, что люкарна боковой части, расположенная на переднем фасаде над второй парой (по вертикали) окон, здесь расположена между двумя окнами, и тем самым не доводит боковые вертикальные линии до верха, кроме этого, расположенные по бокам среднего тройного окна мезонина — два окна не имеют себе подобных во втором этаже выступа — здесь мы видим лишь одно окно — в середине выступа. В результате можно усмотреть, помимо треугольника видного и на переднем фасаде — четырехугольник, параллельные стороны которого идут от верхнего слухового окна, по завершению окон мезонина к боковым слуховым окнам или люкарнам и от них по завершению — стрелке вторых, считая от угла, окон второго этажа к входным дверям первого этажа выступа. Этот момент противоположения между сомкнутостью и разомкнутостью обнаруживается и на переднем фасаде, но в несколько меньшей степени чем на заднем: во втором этаже пролет балконной двери значительно уже оконных пролетов и стрелка острее, что создает впечатление сжатости; расположенное же над этой дверью — „ложно-классическое“ тройное окно, с полукруглой аркой среднего пролета, ведет к обратному впечатлению. В результате в третьем этаже сила или темп движения средней вертикальной линии по

сравнению со вторым этажем слабеет, возрастая опять, благодаря стрельчатой люкарне фронтона.



План второго этажа дома с. Красного
Чертеж арх. З. И. Крыловой

Таким образом, можно сказать, что во-первых движение средней вертикальной линии идет толчками снизу вверх, получая остановку в третьем этаже, во-вторых, что „сила“ и „темп“ движения или „устремления“ частей к средней вертикальной линии не соответствуют темпу ее движения вверх и, в третьих, в частях здания между двумя горизонтальными карнизами, при несоответствии силы движения боковых вертикалей и средней вертикали, особенно в их отрезках в третьем этаже-мезонине, можно обнаружить некоторую неравномерность или вернее уступчатость „падения“ средней вертикальной линии. Сказанное может быть усмотрено и в сочетании линий оконных переплетов: здесь мы имеем сочетание стрельчатых и полуциркульных арок, последние, являясь по природе своей самодовлеюще-замкнутыми и статичными художественными единицами, противопоставляются разомкнутым, носящим в себе динамическое начало стрельчатым аркам ⁴³. Такой способ сочетания двух арок, т. е. горизонтальной, вложенной в стрельчатую, явление не редкое на памятниках ложно-готического стиля XVIII в.; встречается оно на „Фигурных воротах“ В. Баженова в Царицыне ⁴⁴, на Петровском дворце под Москвой (под куполом), во втором этаже средней части Царицынского дворца М. Казакова ⁴⁵ и на других памятниках этого стиля, как Московской, так и Ленинградской губерний, особенно в первой.

Анализируя оконные переплеты в целом, при наличии указанного сочетания арок, мы можем усмотреть такой же характер неравномерного движения — „толчками“ — вверх средней вертикальной линии оконных просветов, как и средней вертикальной линии фасада. Кроме этого мы можем усмотреть здесь тот же характер „падения“ средней вер-

тикальной линии: от острия средней арки линия падения средней вертикали идет несколько вверх к острию прилегающей арки и затем круто вниз к третьему острию—точке соприкосновения крайних полуарок с отрезком арки оконного проема. (См. чертеж на стр. 35).

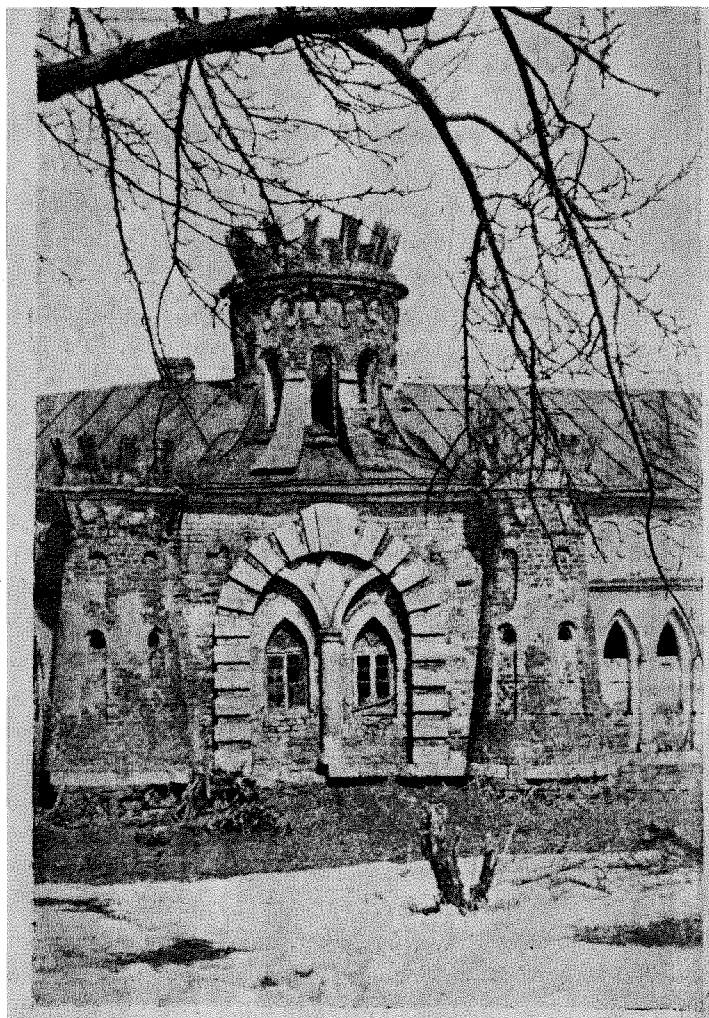
Указанные особенности движения средней вертикали находят себе отдаленные аналогии на памятниках западноевропейского барокко, как, например, на фасаде ратуши г. Падерборна (1614—1616 г.г.)⁴⁶: здесь мы видим движение средней вертикальной линии ритмически повторяющимися толчками снизу. Вверх — устремление вверх чередуется с паузой; такой характер движения средней вертикальной линии „толчками“, присущий многим памятникам стиля барокко, может быть отличаем от „вибрации“ этой линии — прохождения ее с вертикальной линии оконного переплета на узкий простенок или вертикальную тягу; такие явления мы встречаем на московских памятниках начала XVIII века и даже конца XVII в.—на фасаде дома „Дьяка Аверкия Кириллова“ (бывш. Археологического Общества)⁴⁷, менее четко ощущается „вибрация“ на ц. Успения на Покровке и др.; аналогичное встречается на памятниках немецкого ренессанса и отчасти барокко и может считаться чертой, присущей „немецкому“ ренессансу—художественной эпохе, сочетающей элементы поздней готики и грядущего барокко⁴⁸.

Описанная выше система пяти вертикалей фасада, вмещающихся в треугольник, сближает анализируемый памятник с церковью Знамения Тамбовской губернии, арх. В. Баженова⁴⁹.

Установленные в главном доме с. Красного основные художественные принципы могут быть обнаружены и в двух служебных зданиях, расположенных на границе парка, по

одному с каждой стороны дороги. Со стороны поля и церкви, стоящей вне парка, — перед служебными зданиями прямоугольный двор, теперь уже не существующий, окруженный стенами, с башнями по углам и воротами по середине стены — напротив входа в здание. Эти строения, также как и главный дом, троечастны. Но лишь при совместном с „окружением“ анализе их можно обнаружить аналогичные главному дому художественные принципы. Горизонтальный карниз стены имеет то же, что горизонтальный карниз дома, значение: при разорванности горизонтального карниза на служебных зданиях, карниз продольных стен двора, единит три части корпусов; при чем их боковые крылья, по сравнению с таковыми главного дома, более вытянуты в длину здания. Эта растянутость строения, как результат иных пропорций, соотношений частей архитектурной массы, как будто бы исключает возможность говорить о принципе глубинности в данном строении, но наличие „окружения“ двора со стенами, башнями и воротами, содействующими выделению средней вертикальной линии, все же позволяет усматривать действие того же принципа и здесь ⁵⁰.

Обращаясь опять к круглому — конному двору мы можем усмотреть, при наличии централизации, действие принципа глубинности; четыре башни возвышаясь над кольцевой крышей служат ориентировочными точками, дающими возможность охватить здание в целом, ощутить его объем ⁵¹. Таким образом, по силе выявления принципа глубинности ц. с. Знаменки Тамбовской губ. и строения усадьбы Красное, хотя и принадлежащие к различным архитектурным типам, могут быть отнесены к одному и тому же звену, генетически связанному с упомянутой выше цепью, ведущей нас от искус-



Конный двор с. Красного

ства XVII и начала XVIII веков к Екатерининской псевдо-готике.

Другой художественный принцип, а именно, выявляющийся здесь принцип контраста, сближает конный двор с. Красного с таким памятником псевдо-готического стиля петербургской школы, как Адмиралтейство в Деткосельском Екатерининском парке, а с другой стороны — с Петровским дворцом под Москвой. Конный двор имеет четверо ворот и четыре башни, вернее четыре комплекса из трех башен, чередующихся с воротами, между ними по три парных окна; главная из трех башен возвышается над крышей, ее центр совпадает с коньком крыши, две другие, расположенные по бокам, примыкают к наружным стенам двора. От центральной башни, по куполу, к наружной стене и к двум башням, а также и к внутренней стене идут узкие, несколько расширяющиеся к концу, кирпичные, крытые железом, полосы-разводы или декоративные контрфорсы; расходясь от круглой башни, они объединяют в одно целое наружные башни со стеной между ними, и внутреннюю стену двора, хотя несколько и не доходят до нея, и представляют, таким образом, известную ценность в деле создания единого объема данной части здания. Аналогичное можно видеть на таком памятнике западно-европейского барокко, как Frauenkirche в Дрездене (1726 — 1738 г.г.), сооруженном Георгом Бэрмом²²: по куполу идут расходясь, несколько выступающие из общей поверхности полосы, которые, постепенно расширяясь достигают карниза наружных стен храма. Такое же единящее значение имеют переходящие в скосы угловых выступов стенки боковых глав той же церкви. Основываясь на этом, при отсутствии аналогичных явлений в древне-русской архитектуре, мы можем говорить о влиянии

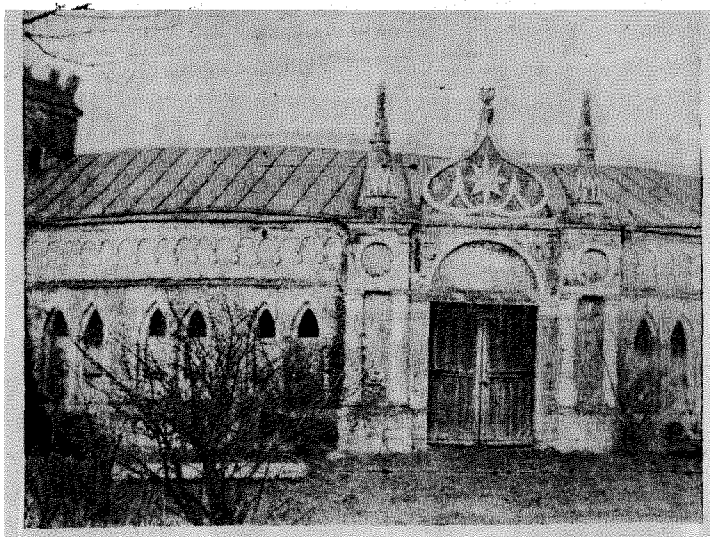
в данном случае западно-европейского языка форм, что не исключает возможности исхождения на почве органической эволюции социально-экономических основ, художественных принципов русской псевдо-готики из „нарышкинского“ и древне-русского искусства.

Прямоугольное помещение, на куполе которого воздвигнута башня, занимает пространство от наружной стены и несколько лишь не доходит до внутренней круглой стены, оставляя место для сеней. Между окнами этого помещения, на наружной стене — полуколонны тосканского ордера; от абак и идут в противоположные стороны две полуарки, упирающиеся в стороны большой рустованной арки, служащей общим обрамлением для окон и вместе с тем главной декорацией стены между башнями. Упомянутые полуарки — иной кривизны, чем обрамление, и подчеркиваются почти параллельными им сторонами стрельчатых завершений оконного пролета; последние, таким образом, усилиют движение полуарок, как бы распирающих несколько грузное, статичное обрамление — это дает нам возможность в известной степени говорить здесь о моменте неуравновешенности. Между этими полуарками над капителью полуколонны — род декоративного лепестка, близкого по форме к ланцетовидным завершениям готических окон. Сходные элементы декоративного убранства имеются на пилонах у входа на „Фигурный“ мост, возведенный в Царицыне В. И. Баженовым⁵³. Полуколонна с ее декоративным завершением делит стену между башнями на две равные части, тем самым обозначая среднюю вертикальную линию, идущую по полуколонне к стрельчатому декоративному завершению и к замку обрамления и выявляющую на стене вертикальную ось башни, помогая нам воспринимать

весь этот комплекс, как единый об'ем. Более широкие к цоколю внешние башни идут сужаясь кверху и опоясываются под карнизом широким кольцом с выступающими, как бы накладными треугольниками, острями вниз; это кольцо можно сравнить с помещенным на боковых башнях „Фигурных ворот“ Баженова, в Царицыне, поясом с белокаменными треугольниками, обращенными острием вверх³¹. Под поясом расположен верхний ряд полуциркульных ниш, последние приходятся приблизительно через зигзаг, т. е. через треугольник расположенный острием вверх. Над карнизом башен—пояс зубцов, расположенный под углом к указанному широкому кольцу.

В указанном комплексе башен, вернее в известной части конного двора с этими тремя башнями, объединенной в одно целое, представляющей известную об'емную единицу, может быть усмотрен принцип глубинности, противопологаемый моменту плоскостности; последний может быть обнаружен в декоративном комплексе обрамления ворот, рассчитанного именно на наружную стену. Особенно этому содействует плоскоотно трактованный фронтон, в виде сердца с бомбочкой на вершине, с плоскостной же каменной отделкой,—восьмиконечной звездой, двумя треугольниками, насаженными на два других треугольника с менее крутым подъемом сторон, причем линии сторон треугольника получают некоторый отворот, переходя в плоскость верхнего треугольника. Сочетание линий и частей отделки сердцевидного фронтона дают возможность усмотреть здесь срединную линию, идущую от нижнего острия выемки фронтона по вертикальным лучам звезды в завершение фронтона. Эта срединная линия подчеркивается двумя боковыми вертикальными линиями, незначительные отрезки

коих проходят между линиями сторон треугольников в небольшие надставные треугольники; постепенность „падения“ средней вертикали нарушается сильно действующей вертикальной тенденцией восьмигранных столбиков, расположенных как бы на выступах стены с двумя полуколоннами тосканского ордера, несущими квадратный архитрав с круглой нишей на нем, в действительности же находящихся



Конный двор с. Красного

почти в одной плоскости с фронтоном, тем более что колонны и архитрав совершенно незначительно выступают из общей плоскости стены, не теряя органической связи с последней. Срединная линия фронтона не получает своего продолжения в нижней части разбираемой декорации, отголосок ее можно усмотреть при закрытых воротах в линии раздела двух половин.

Описываемые восьмигранные столбики трактованы плоско: боковые части — стенки значительно уже трех расположенных к зрителю и трех обращенных к крыше сторон. У основания сторон белокаменные пилястры с стрельчатыми арочками, по форме своей близкими к килевым. Такой же приблизительно характер носят арки внутренних сторон высокого парапета „Фигурного“ моста в Царицыне. Над пояском арочек начинается постепенное сужение стенок столбиков, прерываемое на середине (считая от пояса) белокаменной призмой; столбики эти в настоящем виде лишены своих завершений ⁵⁵.

Сходное видно на вышке—восьмиграннике с шатровым верхом—Сухаревой башни ⁵⁶; каждый пролет восьми стенок завершается белокаменной остроконечной арочкой на колонках, в результате — сходный с описываемым на конном дворе пояс декорации, не утерявшей еще совсем на Сухаревой башне своего функционального значения. Сравнение с другими московскими башнями, как Спасская, Боровицкая ⁵⁷, может привести нас к предположению, что столбики конного двора являются ни чем иным, как отдаленным декоративным отголоском вышек каменных дозорных башен, в частности — Московского Кремля: эти вышки, как известно, преемственно связаны с „вежами“ древне-русских стрельниц ⁵⁸.

Описанное выше сопоставление, вернее противопоставление линий различной крутизны внутри, и внутренних по отношению к внешним сторонам — обрамлению фронтона, создает известный момент нецелесообразного напряжения сил. Это противоположение указывает нам лишний раз на пронизывание принципом контраста здания в целом и частях. В этом отношении конный двор требует срав-

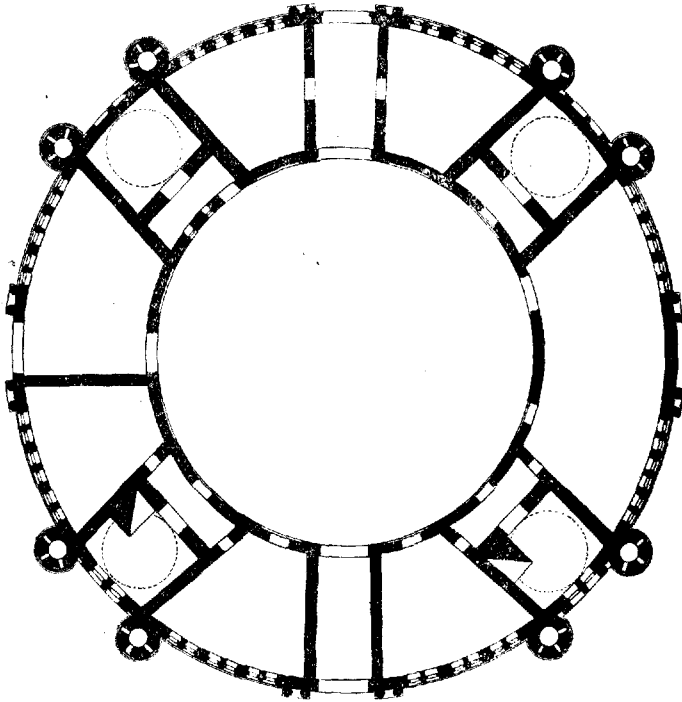
нения со средним, главным зданием группы строений, связанных общим наименованием „Адмиралтейство“ в Детском селе: расположенная к пруду передняя часть здания почти квадратна, с симметрично приставленными к боковым стенам круглыми башнями; эта часть здания образует компактную, объемную массу и противопоставляется плоскостному характеру задней части здания с возвышающимся щипцом — завершением задней, обращенной в парк стены низкого строения, являющегося как бы прослойкой между задней стеной переднего здания — основного массива и стеной с волнообразным, крутым щипцом; последняя получила в XIX веке пристройку. Момент плоскостности в незначительной степени чувствуется и в „Пекарне“ в Детском селе. Противоположение этих двух моментов может быть усмотрено и на втором Кавалерском корпусе в Царицыне, работе В. Баженова⁵⁸, где нижняя, скульптурно трактованная часть с колоннами противопоставляется плоскостной резьбе плоскостного же, декоративного фронтона, расположенного над антаблементом узкой части здания. Возможно, наиболее логического завершения момент плоскостной декорации достиг в служебных зданиях усадьбы Суханово Московской губернии⁵⁹.

Принцип контраста может быть усмотрен в конном дворе еще и в ином, а именно — средняя часть или полоса стены — с парными стрельчатыми окнами, заложенными до стрельчатых завершений, служащими в действительности источниками света — коренящая в себе усиленное движение, благодаря вертикальной тенденции оконных пролетов и их обрамлений, усиленной стрельчатыми завершениями, заключена, стиснута между нижней, горизонтальной частью — цоколем и верхней — полосой с бегущим под карнизом

по стене арочным поясом. Последний занимает то же место на внешней стене циркумференц'а Петровского дворца под Москвой, различие — в меньшей текучести и органической связанности арок, благодаря имеющимся, в отличие от арочного пояса конного двора, под ними тройным привескам. С некоторым вероятием можно считать этот арочный пояс, бегущий под карнизом указанных зданий, отголоском арочных поясков на барабанах до-петровских церквей, при чем ближе к последним — пояс конного двора с. Красного, планомерность движения которого не разбивается бомбочками, бегущими по горизонтали под арками. Арочный поясок виден также под карнизом на первом проекте Царицынского дворца М. Казакова⁶⁰. Сказанное выше дает основание говорить о противополжении в конном дворе статики динамике. Такое же противополжение, даже, может быть в большей степени, чем на конном дворе, можно усмотреть и в Петровском дворце под Москвой, где вертикальной тенденции главного, внутреннего здания противополгается горизонтальная, выраженная, в чрезвычайно резко обозначенном карнизе циркумференц'а. Тот же принцип выражен несколько иным способом и в „Руине“ Екатерининского парка Детского села. Округлому, нижнему остову-башне противополгается резко выступающая четырехугольная каменная белая площадка, на которой расположена ажурная, несоответственно нижнему остову и площадке малая беседка. Контраст сказывается в пропорциях, в моментах статики и динамики, наконец, в противополжении форм округлых граненым.

Сравнение проездов конного двора усадьбы „Красное“ со службами Царицынского дворца, принадлежащих Баженову, укажет нам на близость отдельных частей и деталей

сопоставляемых сооружений: так, боковые столбики—вышки ворот несколько напоминают таковые „Готического“ моста через овраг в Царицыне ⁶¹. В ином сочетании мы имеем полукруглую декоративную арку и ложный фронтон в виде



План конного двора с. Красного
Чертеж М. Ильина

сердца—в Красном и на узкой стене второго Кавалерского корпуса в Царицыне. Бегущий сердцевидный орнамент,

излюбленный мотив ложно-готических произведений Баженова, встречается на проектах его „Вид села Царицыно, прожектированный в 1774 г. архитектором Баженовым“ в Музее Старой Москвы и „Сени для мощей св. митрополита Петра“ в библиотеке Казанского Университета ⁶². Мотив этот, известен и на памятниках древне-русского и петровского искусства ⁶³. Восьмиконечные звезды декоративных фронтонов конного двора встречаются в Царицыне — на фронте второго Кавалерского корпуса, над окном люкарны ц. с. Знаменки (шестиконечная). Кроме сходства деталей отдельных произведений Баженова можно указать на более глубокую черту сходства: неравномерность падения средней вертикальной линии вездных частей конного двора может быть обнаружена и на фасадных частях ц. с. Знаменки Тамбовской губернии, а именно, отрезок средней вертикальной линии люкарны подчеркивается вертикальными линиями боковых малых фиал и больших — угловых фиал, расположенных почти в одной с люкарной плоскости. В этой своеобразной передаче падения средней вертикальной линии можно, с некоторым вероятием, усмотреть индивидуальные особенности в способе передачи той или иной художественной мысли, т. е. языка форм, — мастера работающего в стиле барокко.

Ворота конного двора, по общему характеру декоративного убранства, могут быть сопоставлены с воротами Калужского Гостинного двора ⁶⁴, выходящими на б. Никитскую улицу: здесь декоративная отделка передана не менее плоско, чем на первых, парные полуколонны заменены пилястрами, над которыми — ромб; линии границ сердцевидного ложного фронтона не сходятся внизу под углом, а переходят с каждой стороны в спиралевидный завиток,

напоминая этой своей частью орнаментальные мотивы угловых выступов ц. с. Знаменки Тамбовской губернии.

Сердцевидные ложные фронтоны конного двора и упомянутый -- Калужского Гостинного двора, встречающиеся также на Кавалерском корпусе Царицынского дворца, по форме сходны с торцовыми сторонами поперечных бочек, расположенных над двумя арками дворцовых ворот XVII века с. Коломенского ⁶⁵. Эти торцовые стороны, приобретая уже здесь почти самостоятельное декоративное значение, могут служить примером одного из этапов, может быть одного из близких, в образовании ложно-готических декоративных фронтонов XVIII в.; последние являются, таким образом, результатом процесса постепенной переработки структурных форм и структурно-необходимых частей бочковых покрытий ворот и „рундуков“ крылец до-петровских построек. Доказательством служат такие примеры, как ворота монастыря, изображенного на иконе Александра Свирского, в Русском музее ⁶⁶, крыльцо церкви на плане Тихвинского монастыря ⁶⁷, „рундук“ крыльца ц. Нижне-Уфтыгского погоста, наконец ⁶⁸, крыльцо восточного фасада Коломенских хором ⁶⁹.

Другой момент, обнаруживаемый в конном дворе, может также служить доказательством генетической связи того стиля, представителем которого является конный двор, с искусством XVII века. Наблюдаемый здесь художественный момент, сводящийся к четырехкратному повторению ритмической единицы, основанной на противополжении двух ритмических „атомов“ (комплекс башен и ворота) ⁷⁰, находит свое выражение в искусстве XVII века: на четырех барабанах ц. Троицы на Листах на Сретенке, в Москве (1661—1680 г.г.) ⁷¹, мы имеем четырехкратное повторение по кругу ритмической единицы, состоящей из полуциркульной арки

и равнобедренного — остроугольного треугольника. Если полуциркульная арка в сочетании со стрельчатой, как было сказано, может служить выражением принципа контраста, то равнобедренный, остроугольный треугольник, в сочетании с полуциркульной аркой, будет также, в отличие от равнобедренного тупоугольного, коренить в себе в известной степени момент противоположения, представленного здесь, может быть, в зачаточном, по сравнению с конным двором, виде ⁷².

Сравнительный анализ строений усадьбы „Красное“ с другими памятниками псевдо-готического стиля XVIII века дает нам возможность поставить их в ближайшую связь с ложно-готическими сооружениями XVIII века, находящимися под Москвой и отнести их к числу памятников, связанных с именем В. И. Баженова. Но помимо авторства встает вопрос: одновременны ли все анализируемые постройки усадьбы „Красное“ или их необходимо отнести к различным стадиям „устройства“ усадьбы? Вопрос этот, за отсутствием соответствующих архивных данных, остается пока открытым. Не ставя себе задачей разрешить этот вопрос на основании особенностей стиля, мы все же можем высказать некоторые предположения: английский парк представляет с главным домом и служебными строениями настолько неразрывное целое, что одновременность их возведения если не бесспорна, то вполне возможна и мыслима. Конный двор, хотя и не входит в основное ядро усадьбы, но все же связан с последней, и в частности с нижней частью парка, в одно художественное целое. В отличие от усадебного дома конный двор носит отпечаток той дворцовой псевдо-готики, которая известна нам по сооружениям в Царицыне и др., тогда как

дом представляет собою скорее жилище представителя среднего дворянства, это именно помещичий дом, а не маленький дворец; отсюда мы можем считать вполне возможным, что конный двор был выстроен в ближайшие годы после быстрого и кратковременного возвышения и опалы (1785—86 г.) А. П. Ермолова ⁷³; эти годы совпадают с тем временем, когда В. И. Баженов, повидимому, охотно принимал частные заказы в провинции ⁷⁴, тогда, как основное усадебное ядро могло быть возведено несколько раньше ⁷⁵, до того времени, когда Ермолов, в силу своего придворного звания и положения, примкнул к придворному дворянству. Чрезвычайная гибкость таланта В. И. Баженова—классовая приспособляемость его творчества, дававшая возможность и раньше, в исследованиях по истории русской архитектуры, говорить о „петербургском“ и „московском“ Баженове, обнаруживаемая хотя бы в его постройках в Царицыне с одной стороны и в усадьбе Знаменка Тамбовской губернии — с другой стороны, делает возможным, при наличии общности художественных основ и при разнохарактерности деталей и частей дома и конного двора,—отнести и главный дом с двумя службами к числу приписываемых Баженову памятников. Если ярко выраженная социальная приспособляемость творчества Баженова могла послужить до некоторой степени доводом в пользу авторства Баженова в отношении к указанным строениям, то и наоборот, приписывая усадебные постройки с. Красного Баженову, мы подкрепляем первое положение.

Устанавливая основные моменты стиля русской псевдоготики XVIII века по данным сравнительного анализа строений села Красного и других архитектурных сооружений этого стиля, находящихся в губерниях Московской и

смежных с ней, с памятниками, лежащими в пределах Петербургской и северных губерний, мы обнаружили общие для памятников первой и второй группы художественные принципы — это дает нам возможность говорить об единстве в своих основах псевдо-готического стиля XVIII века в России и считать это искусство — ветвью внестолничного барокко. Устанавливаемое единство не исключает возможности „школьных“ различий двух групп памятников, но описание последних выведет нас из рамок настоящего очерка. Принимая территориальный признак, а также учитывая возможность и стилистических — „школьных“ черт различия, мы можем говорить о „московской“ и „петербургской“ школах ложной готики XVIII века. Но если для московской школы вопрос об исхождении ее из т. н. „нарышкинского“ или „русского“ барокко приобретает твердое основание, — приводимые в настоящем очерке данные сравнительного анализа служат этому подтверждением, — то, устанавливаемое положение об единстве ложно-готического стиля XVIII века в России приводит к вопросу: единый ли источник у обеих школ и если так, то в каком смысле и в какой степени можно говорить об исхождении петербургской школы ложной готики из русского искусства XVIII века, или же истоки их различны⁷⁷ и это положение поведет к ряду других вопросов.

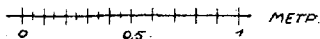
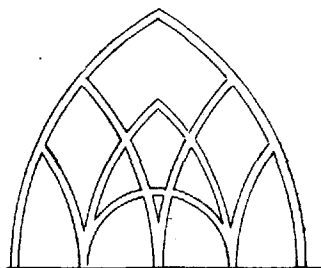
Помимо этого, обнаруженные на основании сравнительного анализа черты стиля русской псевдо-готики XVIII в. приводят к необходимости поднять вопрос о том, соответствует ли употребляемый в искусствоведческой литературе термин „московское“ или „русское“ барокко тому содержанию или той совокупности элементов стиля, который с ним может быть связан? Если мы устанавливаем,

что памятникам псевдо-готики присущи принципы стиля барокко, обнаруживаемые в известной мере в памятниках конца XVII и начала XVIII века, причем эти же памятники обнаруживают и черты не характерные для барокко, черты предшествующей художественной эпохи, то не правильнее ли вызвать эту художественную эпоху, эволюционно, повидимому, сходную с северно-европейским, в частности с немецким ренессансом — „русским ренессансом“, органически перерождающимся в XVIII веке, на почве эволюции социально-экономических основ русской жизни, в барокко? — и не надлежит ли, говоря о ложно-готических памятниках, аналогичных описанным в настоящем очерке, с точки зрения исхождения

и органического роста их стиля, назвать их памятниками „русского провинциального барокко“, хотя язык этого стиля еще в большей степени, чем искусство конца XVII в., насыщен деталями и чертами иноземного происхождения.

Общность основных моментов стиля указанных памятников с представителями западно-европейского барокко не может служить доказательством „влияния“, а свидетельствует об аналогичности „фаз“ в органическом развитии как русского, так и западного искусства.

Опубликование новых, малоизвестных памятников этого стиля может приблизить все эти вопросы к их разрешению, также как и пополнить приводимые в настоящем очерке мнения и выводы.



ПРИМЕЧАНИЯ

1) Ермолов, Александр: „Род Ермоловых“, Москва, 1912 г., стр. 41 и след.

2) Копия с кувчей крепости, хранящаяся у В. В. Ушакова (г. Михайлов).

3) Кожин, Н. А.: „Памятник русской псевдо-готике XVIII века Села Знаменки Тамбовской губ.“, Ленинград, 1924 г., стр., 3, 5, 6.

4) Бондаренко, И.: „Подмосковные дворцы XVIII века“, „Старые годы“, 1911 г. Март, стр. 20 и след.; Згура, В.: „Царицыно“, „Подмосковные музеи“, вып. VI, Госиздат, 1925 г., стр. 9 и след.

5) Бондаренко, И. Е.: „Архитектор Матвей Федорович Казаков 1733—1812 г.“, изд. Моск. Архит. Общ. Москва, 1912 г., стр. 17 и 18; воспронзв. Новицкий, А.: „История Русского искусства с древнейших времен“, т. II, Москва, 1903 г., стр. 71.

6) Вильчковский, О. Н.: „Царское село“, С.П.Б., 1911 г., 154.

7) ib: стр. 174, иллюстр. на табл. к стр. 143 и 148.

8) Особые свойства нашего глаза, допускающие расхождение между действительностью реальной и воспринимаемой нашим глазом, дают возможность или выход и в архитектуре, хотя по существу своему искусстве пространственном, выявиться, может быть лишь в некоторых случаях, принципу глубинности, хотя этот принцип и может считаться, благодаря богатству средств выражения его у живописи, принадлежностью преимущественно живописи, „элементом живописности“. Ср. Wölfflin, Heinrich: „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“, München, 1920 г., стр. 123 и след. (2—Fläche und Tiefe-Architektur), стр. 123 и след.

9) Вельфлин, Г.: „Классическое искусство“, изд. Брокгауз-Ефрон, 1912 г., стр. 31, 63, 180 и след.

10) Knackfuss, H.: „Rafael“, Bielefeld u Leipzig, 1895 г., стр. 13 и след.

11) Knapp, Fritz: „Perugino“, Biel. u. Leip., 1907 г. стр. 81 и 109.

12) Флетчер, Ванистер: „История архитектуры“, вып. III, С.П.Б., 1914 г., табл. 201.

13) Ср. с фасадом дома середины XIII века в г. Кельне на Reingasse. т. н. Overstolzenhaus. Renard, Edmund: „Köln“, Leipzig, 1907 г., стр. 63;—с ц. Спаса Нередицы XII века, после реставрации (в первоначальном виде) и до реставрации: расчет на данную стену, в первом случае, и большая возможность ощутить „объем“, целое, во втором случае.

13) Ср. Sörgel, Hermann: „Architektur-Ästhetik“, т. I, München, 1921 г., стр. 200.

15) Ср. с Лахенской капеллой, какой она изображена на раке Карла Великого в Лахене, нач. XIII века. Четко обозначенная (на покрытии) централизованная ось башни разбивала централизирующее-объединяющее действие вертикальной оси шестнадцатигранной капеллы. Таким образом, при сравнительной плотности архитек-

турной массы, „объем“ здания не воспринимался в той степени, чтобы можно было здесь усматривать действие принципа глубинности. См. Aubert, Marcel: „L' Art Religieux en Rhénanie“, Paris, 1924 г., стр. 407, репр. на стр. 384; воспроизведено также у Васильева, А. А., проф.: „Учебник Истории Средних Веков“, Москва, 1917 г., стр. 36.

16) Пример обратного: Ц. Георгия в Старой Ладобе, здесь срединная линия стен не совпадает с центральной-вертикальной осью храма, обозначенной извне крестом и проектируемой на окна барабана. В результате слабеет централизующее действие оси, отсюда и „объем“ здания воспринимается слабее.

17) Klopfer, Paul und Hoffmann, Julius: „Baukunst und dekorative Sculptur der Renaissance in Deutschland“, Stuttgart, 1919 г., стр. 147.

18) *ib.*, стр. 144. 19) *ib.*, стр. 22. 20) *ib.*, стр. 40. 21) *ib.*, стр. 25. 22) *ib.*, стр. 24. 23) *ib.*, стр. 41.

24) При иной комбинации „слов“ языка форм средняя вертикальная линия может входить составною частью, так сказать, „словом“ в предложение выражающее иной художественный принцип: ср. с композицией Страшного суда на стене ц. Георгия в Оберцелле. Кожин, Н. А.: „Средневековое Искусство Западной Европы“, статьи в печатаемом Госиздатом Сборнике по Истории Изобразительных Искусств.

25) Вельфлин, Г.: „Ренессанс и барокко“, изд. „Грядущий День“, С.П.Б., 1913 г., стр. 106 и след.

26) Фарбман, М.: „Архитектура Итальянского Ренессанса“, С.П.Б., 1914, стр. 84.

27) Грабарь, И.: „История Русского Искусства“, т. IV, вып. 23, стр. 11. 28) *ib.*, стр. 17.

29) Грабарь, И.: о. с., т. II, стр. 435, прим. 30) *ib.*, стр. 439.

31) *ib.*, стр. 427. 32) *ib.*, стр. 435.

33) Грабарь, И.: о. с., т. IV, вып. 23, стр. 21. Следует упомянуть о ц. Петра митрополита (1690 г.) в Высокопетровском монастыре, в Москве: архитектурные массы нижней ее части „уплотнены“, но наличие верхнего восьмигранника с сильно действующей вертикальной тенденцией, мало отвечающей центростремительной силе, обнаруживаемой в нижней части, позволяет отнести это здание лишь ко второму звену. Некрасов А. И.: „О начале барокко в русской архитектуре XVIII в., сб. „Барокко в России“, Г. Ак. Худ. Наук, Москва 1926, стр. 69.

Александровский, М.: о. с. стр. 22 (№ 150).

34) Грабарь, И.: о. с., т. II, стр. 87. 35) *ib.*, стр. 89.

36) *ib.*, стр. 95; Красовский, Мих.: „Материалы по истории русской архитектуры. Многошатровые церкви Москвы“, „Зодчий“, 1911 г., № 15, ст. 168, 169.

37) Действие принципа единства сказывается во всех отраслях искусства барокко. Ср. Wölfflin, Heinrich: „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“, München, 1920 г., стр. 167 и след.

38) О несоответствии трапезы со средней, главной частью храма, см. Грабарь, И.: о. с. вып. 23, стр. 16, прим. В ц. Успения боковые главы средней части благодаря своей величине (диаметру) несколько не отвечают задаче — служить завершениями угловых композиций среднего четверика, в результате некоторая „невязка“ верхнего горизонтального членения (средней части) храмовой массы с промежуточным. В ц. Знаменья мы видим полное соответствие фиал, как угловых завершений — вышек с контрфорсами. В церкви Иоанна Воина этот момент дан в стадии более близкой к ц. Знаменья, чем в ц. Успения.

39) Грабарь, И.: о. с., т. II, 308 и 309. 40) *ib.*, стр. стр. 421.

41) Ср. Вельфлин, Г.: „Ренессанс и барокко“, изд. „Грядущий День“, 1913 г., стр. 34.

42) Horst, Carl: „Barockprobleme“, München 1912 г., стр. 127.

43) Schmarsow: „Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters“, Leipzig, 1920—22 г.г., т. II, стр. 7—15. 44) Згура, В.: о. с., 24.

45) Бондаренко, И.: „Подмосковные дворцы XVIII века“, „Старые годы“, 1911 г., Март, табл. к стр. 30.

46) Klopfer-Hoffmann: о. с., табл. 161. —

47) Грабарь, И.: о. с., вып. 23, стр. 57.

48) Ср. Schmarsow, Aug: „Gotik in der Renaissance“, Stuttgart, 1921 г., стр. 15 и 85; он же: „Barock und Rokoko“, Leipzig 1897 г., стр. 38.

49) В обоих памятниках в счет пяти вертикалей не входили основания композиционного треугольника — шестая и седьмая вертикали, как сравнительно слабо обозначенные на том и другом памятнике.

50) Стены служебных зданий, как и дома не оштукатурены — кирпичные, карнизы и другие детали — белокаменные. Скотный двор оштукатурен и был окрашен в светло-кирпичный цвет. Сохранились следы окраски, близкой, по тону с Сухаревой башней (после реставрационных работ); орнаментика — частично белокаменная, частично — кирпичная, покрытая известью.

51) Необходимо заметить, что Второй Кавалерский Корпус в Царицыне, восьмиугольный в плане, имеет также четыре ориентировочные точки — ложные фронтоны, имеющие в целом (не в отдельности) и для целого (если принять во внимание местоположение корпуса) то же, что и в конном дворе значение. Смотри Бондаренко, о. с., стр. 22.

52) Popp, Hermann: „Die Architektur der Barock—und Rokokozeit in Deutschland und der Schweiz“, Stuttgart, 1913 г., стр. 18; Pinder, Wilhelm: „Deutscher Barock“, табл. 47.

53) Бондаренко, И.: о. с., стр. 24. 54) Згура, В.: о. с., стр. 25.

55) Завершения эти имели, по словам местных старожилов, видевших их лет сорок тому назад, вид „птиц“. Можно предполагать, что это были или гербы (Ермоловых?) или завершения сходные с таковыми псевдо-фиал Царицынского дворца, на первом проекте М. Казакова.

56) Грабарь, И., о. с., т. II, стр. 465. 57) *ib.*, стр. 316 и 321. 58) *ib.*, с. 320.
59) Иваск, Г. Г.: „Село Суханово“, Москва, 1915 г., стр. 42 и 43. табл. к стр. 32 и 33.

60) Бондаренко, И.: о. с., стр. 26. 61) *ib.*, стр. 24.

62) Дульский, П.: „Малоизвестные чертежи Вазенова“, „Старые годы“, 1915 г., Январь—Февраль, стр. 62.

63) Кожин, Н. А.: „Памятник русской псевдо-готтики XVIII века“, стр. 11.

64) Ворота эти не были воспроизведены в общеизвестных изданиях Лукомского, Шамуриных и др. См. Шамурины Ю. и З. „Калуга, Тула, Торжок“. Москва, изд. „Образование“, стр. 21.

65) Мартынов, А.—Снегирев, Н. М.: „Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества“, в. II. Москва, 1847 г., стр. 8.

66) Русский Музей. Отд. Древне-Русского искусства, инв. н.к. № 2366. Красовский, Мих.: „Курс Истории Русской Архитектуры“, ч. I, Петроград, 1916 г., стр. 51, рис. № 63.

67) *ib.*, стр. 103, рис. № 113. 68) *ib.*, стр. 220. 69) *ib.*, стр. 81.

70) Шмидт, Ф. Н., проф.: „Искусство“, Книгоизд. „Союз“, Харьков, 1919 г., стр. 119 и след.

71) „Москва: Соборы, монастыри, церкви“. 1881 г., ч. III, отд. I. № 35. Александровский М.: „Указатель московских церквей“. Москва, 1915 г., стр. 16 (№ 95).

72) Чем острее угол вершины равнобедренного треугольника, тем больше может быть усмотрено здесь динамики, и наоборот. Но необходимо принять во внимание комбинацию форм, в каком сочетании представлен треугольник: ср. с углом вимпергов в готической архитектуре. См. ук. ст. по средневековому искусству. Пролеты „звона“ колокольни и. Спаса Нерукотворного образа на Божедомке дают пример сочетания со стрельчатой аркой, по полуциркульной, а равнобедренного треугольника с тупоугольной вершиной. „Москва“, ч. III, отд. I, № 13. Александровский М.: о. с., стр. 25 (№ 175).

73) Впервые А. И. Ермолов упоминается „при дворе“ 22 апреля 1785 г.; уволен был флигель-адъютант, генерал А. П. Е. „в чужие края“ 16 июля 1786 г., с пожалованием земель в Можиглевском наместничестве. См. „Камер-Фурьерский журнал“, 1785 г., стр. 201 и за 1786 г., дополн., стр. 92, 93. После кратковременного путешествия за границу А. И. поселился в Москве и в „Красном“; женился он в 1790 г. в Москве на Е. М. Голицыной. В ближайшие после этого события годы был, повидимому, отстранен в связи с расширением хозяйства второй конный двор (прямоугольный в плане), над оврагом, при входе в усадьбу с противоположной от служебных зданий и церкви стороны. Последняя была освящена в 1810 г. (ц. Казанской божией матери); на фронтоне накладными буквами было выведено: „Щедрами Великой Екатерины“. В церкви имеется икона великом. Екатерины, повидимому, портретное изобра-

женне Екатерины П. Ермолов, А.: „Род Ермоловых“, Москва, 1912 г., стр. 41; Добролюбов, П.: „Историко-статистическое описание церквей и монастырей Рязанской епархии“. Зарайск, 1884 г., т. I, стр. 299.

74) Яичук, Н. „Знаменитый зодчий Василий Иванович Баженов и его отношение к масонству“. „Известия по Народному Образованию“, 1916 г., Декабрь, стр. 319.

75) В архиве г. Михайлова хранится план усадьбы „Красное“, взятый из усадебной церкви. На плане надпись: „Нарезочный план Рязанской губернии, Михайловского уезда, участков дачи села Красного под № 1-м владения капитана Генерального Штаба Якова Григорьевича Жилиевского... Генеральное межевание учинено в 1771 году, Сентября 16-го дня второго класса землемером Николаем Татариновым. Пляя сей с плана Генерального межевания выкопирован и отдельные межи участков нанесены по съемке их в натуре по меридиану магнитной стрелки бывшему при Генеральном межевании, который с того времени отклонился в правую сторону от Севера к Востоку на семь градусов тридцать минут в 1886 г., Мая 6 дня частным землемером Полетаевым. Качество и количество земли по каждому участку видно из плана сего в эксплуатации“.

На этом плане обозначены все упоминаемые в очерке здания, характер выведенных здесь дорожек парка несколько не соответствует действительности. Второй конный двор обозначен на плане 1886 г. не там, где он возведен, именно у фруктового сада, а не у въезда в усадьбу, над оврагом; конный двор выведен ошибочно восьмиугольным. У арх. В. В. Ушакова (г. Михайлов) хранится набросок с плана усадьбы, якобы Генерального межевания.—если это соответствует действительности, то мы имеем все данные считать, что основное усадебное ядро уже существовало в 1771 году, и вместе с тем это объясняет ошибки, сделанные на плане 1886 г.: Скотный и второй конный двор на плане Генерального межевания обозначены не были, землемер же Полетаев нанес их на свой план „на глазок“. На имеющемся наброске со старого плана характер дорожек ближе к действительности, чем на плане 1886 года. То, что дом уже существовал в 1787 году подтверждается упорно держащимся в уезде преданием о посещении Екатериной проездом именно в этом году „Красного“ (посещение Екатериной „Красного“ не подтверждается Камер-Фурьерским журналом). До последнего времени сохранялась обстановка комнаты в мезонине (с интересной деревянкой, в ложно-готическом стиле, перегородкой).— будто-бы служившей местом отдыха Екатерине П.

76) Грабарь. И.: о. с., т. II, стр. 334, прим.

77) Ср. Пекрасов А., проф.: Рецензия на указ. кн. Н. А. Кожина в „Печать и Революция“, 1925 г., № 2, стр. 291.