

**«Василий Баженов
и греко-готический вкус».
Международная конференция**

Государственный институт
искусствознания, Фонд *In Artibus*,
Москва, 18 мая 2017 года

Сергей Кузнецов

Конференция была приурочена к выставке «Готика Просвещения. Юбилейный год Василия Баженова», экспонировавшейся с 28 апреля по 30 июля 2017 года сразу на двух площадках — в Государственном научно-исследовательском музее архитектуры и фонде *In Artibus* (автор концепции С. Хачатуров, дизайн экспозиции В. Риван). В этот же момент в Малом дворце музея-заповедника «Царицыно» подходила к концу выставка «Ожившая пьеса императрицы» (при участии художников А. Политова, М. Беловой, Е. Буравлевой и Е. Плотникова, а также актера «Гоголь-центра» Ф. Авдеева). Посвященная малоизвестной — и незавершенной — пьесе Екатерины II «Чесменский дворец», экспозиция стала первой в серии выставок музея на тему готического вкуса в России и романтизма вне романтизма. Тем самым можно говорить о некоем готическом фестивале, посвященном одному из самых интересных «малых стилей» XVIII века.

Симпозиум открылся докладом Дмитрия Швидковского (МАрхИ) «Проблемы готики Просвещения». Автор доклада начал с того факта, что впервые неоготика появилась не в Англии, а в Италии, где раньше всего, казалось бы, «отступило» средневековое

зодчество перед «победившим» идеалом античности. Около 1537 года ломбардский архитектор В. Сереньи исполнил проект северного фасада трансепта Миланского собора. Лист был буквально весь очерчен вертикальными линиями: его наполняли тонкие готические колонки, стройные тяги, направленные снизу вверх, колючие фиалы, бесчисленные узкие стрельчатые арочки. Возникла композиция, где готические элементы создавали сильный декоративный эффект, и в то же время она не обладала органичностью Средневековья, была отнюдь не живописной, а, напротив, суховатой и строго регулярной.

В последней четверти XVII века идея синтеза античных и средневековых форм появились в других странах Европы. В Западной Чехии Дж. Сантини завершил целый ряд городских церквей и монастырских соборов фасадами и куполами, в которых готические формы приобрели барочную «живописность». Во Франции Этьенн Мартелань в 1620-х годах, Гийом Эно и Робер де Котт в 1670-х годах отдали дань «барочной готике», работая над проектами достройки собора Святого Креста в Орлеане. Наибольшее распространение это течение получило в Англии, где заняло определенное место в общей, весьма длительной и многообразной истории неоготики. К. Кларк и Г. Хитчкок, классифицируя британскую неоготику, разделили ее на периоды «выживания» (*Survival*) средневековой строительной манеры, относя его к XVII веку, ее «оживления» (*Revival*) в XVIII веке и просто «готику», применяя этот термин без дополнительных уточнений к XIX столетию. Смысл этой концепции виделся прежде всего в том, что возникновение увлечения Средневековьем не требовало объяснения с точки зрения развития сменявших друг друга стилей, ориентировавшихся на античное наследие. История архитектуры Великобритании приобретала особую национальную тенденцию развития: от готики XVI века до «готики» XIX века. Такая точка зрения, хотя и имевшая под собой серьезные основания, не решала вопрос о том, когда же именно началось в Англии «соревнование идеалов», античного и средневекового.

О роли «готики» в контексте просветительских идей редко упоминают. С последними обычно отождествляют античные образы, а средневековье представляется противопоставленным «свету разума». Вероятно, это не вполне точно. Просветительский энциклопедизм представлял собой универсальную систему, и в нем определенное место было отведено и «национальным древностям»

европейских стран. Также важно отметить, что просветительские идеи сыграли определенную роль в превращении «чувственной игры» рококо в «страсти романтизма». Именно Просвещение со своей программной назидательностью придало игровым качествам в культуре XVIII века, рожденным рококо, существенный и серьезный характер. По мнению Д. О. Швидковского, в области архитектуры и особенно паркового искусства комплекс просветительских идей имел именно такое значение, и наряду с «садом Рококо» и «садом Романтизма» существовал и «сад Просвещения» — каждый со своей системой архитектурных доминант. В контексте пересечения всех этих явлений произошло проникновение в Россию британских идей подражания архитектуре Средневековья.

От Чесменского дворца стали развиваться две линии неоготической архитектуры России. По существу, они представляли собой петербургскую и московскую школы. Трудно представить себе более благоприятные условия для развития идей, связанных с «готикой», чем торжество, посвященное миру между Россией и Турцией, заключенному 10 июня 1774 года в местечке Кючук-Кайнарджа. «Рыцарская игра», родившаяся в ходе рокайльных праздников, приобрела здесь грандиозный размах, а главное — серьезность и назидательность, столь любезную людям эпохи Просвещения. Эти качества требовали, чтобы мысль, выраженная аллегорически в произведениях искусств, была «узнаваема». Поэтому фантастические постройки напоминали настоящие. Одни из них сделали подчеркнуто русскими, украсили двурогими кремлевскими зубцами, многоярусными башнями и шатровыми вышками, рядами декоративных украшений, характерных для средневековой архитектуры России. В других постройках, например той, что называлась «Иллюминация Российской империи», Василий Баженов соединил мотивы подлинной готики, виденной им во Франции, с элементами московского зодчества. Многие здания были украшены смесью из архитектурных деталей, свойственных Средневековью Востока, Западной Европы и России. Готические контрфорсы и стрельчатые арки соседствовали с турецкими минаретами и киосками, с юртами ногайской орды, с шатрами и витыми колонками русских церквей XVII века.

Так в Ходынском ансамбле возник особый язык архитектурных знаков, специально созданный для выражения сложнейшей пространственной аллегории.



1. Василий Баженов. Панорама ансамбля Царицыно (Генеральный фасад). 1776. Фрагмент
Бумага на картоне, тушь, акварель, лак, перо, кисть. 62,5 × 315
Государственный музей архитектуры имени А. В. Щусева, Москва

Следующим выступил один из кураторов выставки Сергей Хачатуров (ГИИ, МГУ). Его доклад назывался «Выставка “Готика Просвещения” в диалоге с экспозицией *Gothic Imagination* (British Library, 3 октября 2014–20 января 2015). Общее и особенное в презентации “готического вкуса” в Англии и России». Автор доклада показал, что в Великобритании, стране, где культ готического мироощущения выражен наиболее полно, современный универсальный взгляд на готическое впечатление впервые представила выставка в Британской библиотеке. Задавая себе и слушателям вопрос, почему готика Нового и Новейшего времени стала востребованной именно сейчас, Хачатуров высказал тезис, который стал замковым камнем доклада: готическая меланхолия, страсти, эстетические и этические парадоксы этого «вкуса» очень отзывчивы к мировоззрению сегодняшнего человека с его травматичным, разбалансированным мироприятием, желанием приблизиться к истине и подлинному чувству сквозь медийные помехи трафаретных, омертвевших догм и циничных манипуляций с сознанием.

Формальное различие выставок состояло в том, что британская версия охватывает все Новое и Новейшее время, а российская — лишь XVIII век, время повсеместного зарождения «готического вкуса». Что же общего в представлении готической темы в Британии и России? По мнению докладчика, желание показать «готический вкус» не в качестве характеристики одного локального вида или жанра творчества, а как универсальный код самосознания культуры, структурообразующий ее элемент.

И в Англии, и в России XVIII столетия готический мир был во многом оппозиционен иссушающему свету рассудочного знания эпохи. В литературе обеих стран он соотносился с категорией «вышшенного» эстетики Э. Бёрка, с темами иррациональными, фантастическими, страшными или просто архаичными и вышедшими из моды. Он был освежающей тенью в здравомысленной пустыне Просвещения, придавал веку метафизическое измерение и достраивал образ эпохи до объемного и пространственного понимания.

В архитектуре, как, впрочем, в других видах и жанрах культуры Просвещения, «готический вкус» маркировал территорию древности как таковой, без уточнения конкретных исторических реалий. Все, что не подчинено классицистическому порядку, «безордерно», архаично, то — *gothique*. В этот фонд наряду с английским архитектурным

средневековьям попадают и шекспировский театр, и древнерусские соборы и терема.

То универсальное общее, что объединило обе выставки, по мнению С. В. Хачатурова, является обоснованием конкретных концептуальных различий. Одно из различий в том, что готический стрельчатый стиль в Британии принимался как вполне реальный, родной образ исторических древностей, включая архитектуру и френетическую литературу, а в России «готический вкус» в момент рождения стал метафорой, имеющей двойную природу: во-первых, готика не совсем про готов, а во-вторых, изначально она даже на уровне иносказания не про нас, не про нашу древность — она калька западноевропейского (чаще французского в эпоху Просвещения) языка. Иллюзорная, хрупкая, призрачная природа готического вкуса куда более обострена в России, что гениально понял Баженов, создав свою симфонию Царицыно как воображариум мировой архитектуры без конкретных исторических аллюзий. (Ил. 1.)

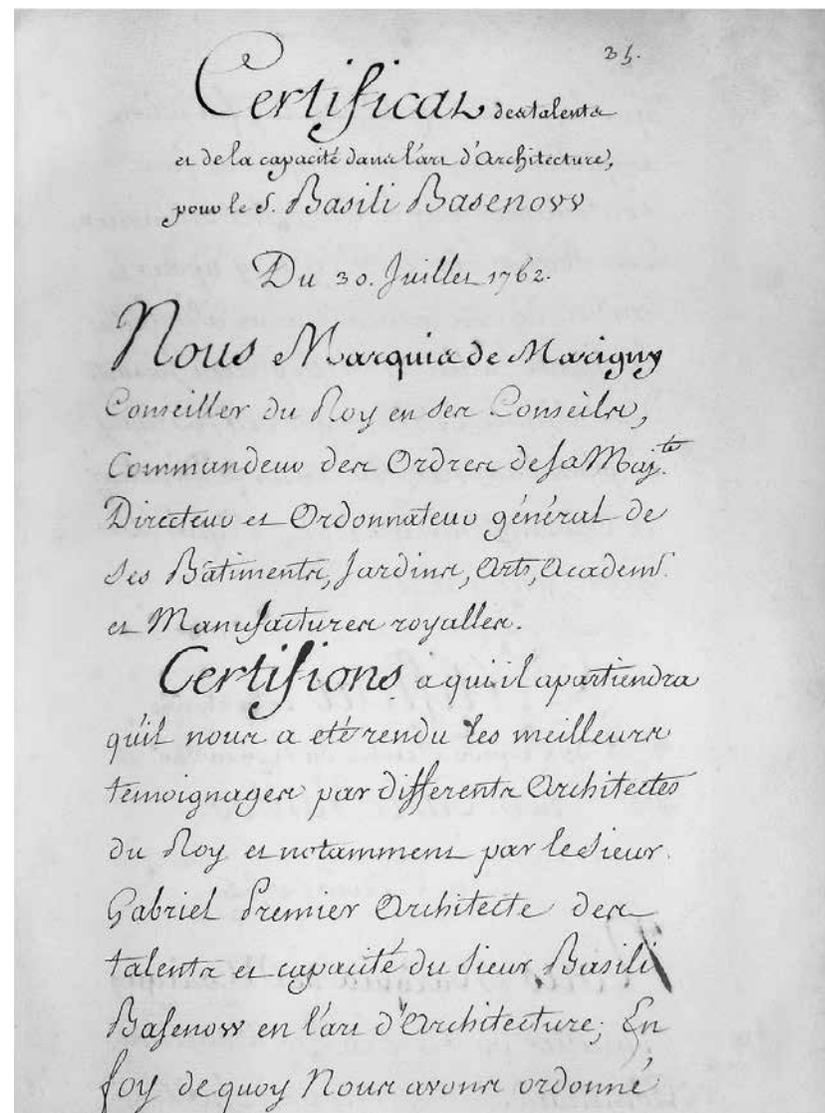
Стефан Гесслер (Сорбонна) в докладе «Василий Баженов во Франции» уточнил факты пребывания российского зодчего в Париже (ил. 2), описал архитектурный контекст, который повлиял на молодого мастера, делая акцент на развитии готического вкуса Франции и проводя параллели между творчеством Баженова и Ш. де Вайи.

Юлия Клименко (МАрХИ) в своем докладе «В поисках готики: русские пенсионеры и архитектура французского неоклассицизма» показала зависимость *настоящей* готики от искусства резки камня. Успех архитектурной школы во Франции, ориентированный на готические конструкции, базировался на искусстве «строить из камня», в эволюции которого особую роль занимало развитие науки о стереотомии. Многочисленные трактаты о стереотомии и практические руководства по резке камня, издаваемые во Франции в XVII–XIX веках, отражают изменение качества строительства и новые возможности мастеров-каменщиков, доказательством чему являются прекрасные архитектурные произведения этой эпохи. Среди них наиболее значительным примером является храм Св. Женевьевы (парижский Пантеон), в котором Ж. Суффло стремился «соединить легкость конструкций готических церквей с чистотой и великолепием греческой архитектуры», для чего он изучал особенности кладки и изящество конструкций анжуйского готического стиля, посещая многие постройки этого региона.

Годы строительства Пантеона совпали со временем пенсионерства русских архитектурных учеников, ставших свидетелями дискуссий и обсуждений всех художественных и технических вопросов в стенах Королевской Академии архитектуры в Париже. Какие из уроков соперничества между архитектурным наследием Античности и готики во французской классицистической школе предпочли использовать российские пенсионеры после возвращения из европейского турне и каким образом интерес к готическому искусству французских педагогов реализовался в студиях и постройках их учеников, — эти вопросы и были рассмотрены в ходе доклада.

В докладе Аллы Ароновой (ГИИ) «Образ крепости в искусстве фейерверкеров елизаветинского времени» была предложена любопытная интерпретация увлечения «готикой» в архитектуре XVIII века. Отметив, что образ крепости оказался наиболее востребованным в репертуаре «готической» архитектуры, докладчик предложила рассматривать его в контексте явлений галантной культуры, и связывать с публикацией в 1765 году русского перевода романа Г. А. Беклера «Подлинное известие о славнейшей крепости, называемой Склонность».

Сергей Кузнецов (ГРМ) в докладе «Стрельчатая арка на дорической колонне. Греко-готический дискурс Екатерины Великой и готический вкус в петербургской архитектуре XVIII века» в качестве исследовательской новации предложил деление не на московскую и петербургскую готику, а на готику Екатерины и Павла, точкой раздела, сравнения которой являются два храма Рождества Иоанна Предтечи, построенные одним архитектором — Ю. Фельтеном соответственно в ансамбле Чесмы (Кикерикексен) (ил. 3) и Каменного острова (конец 1770-х гг.). Знаковыми памятниками «течений» представляются соответственно Искусственная руина в Царском Селе, интерпретируемая в докладе как многофункциональная и еще не полностью исследованная постройка, и Обелиск на площади Коннетабля в Гатчине. Рокайльная по преимуществу, «нежная», по определению Баженова, готика Екатерины и ее фаворита Г. А. Потемкина прошла путь от «добаженовского» периода в Царском Селе через Чесменский дворец в Москву к шедеврам В. Баженова и М. Казакова (Царицыно и Петровский дворец). Суровая, лишённая орнаментации, готика Павла проявилась наиболее ясно в его рыцарских постройках, отсылающих к Средневековью, — Приоратском дворце (Н. Львов) и монастыре



2. Сертификат о получении
В. И. Баженовым архитектурного
образования. 1762
Национальные архивы Франции, Париж



3. Жан-Бальтазар де ла Траверс
Вид ансамбля Чесменского дворца
в Петербурге. 1780-е
Бумага, акварель. 23,6 x 35,6
ГМИИ им. А. С. Пушкина

Св. Харлампия (А. Захаров). Крепость Бип императора Павла (В. Бренна, 1795–1797) — последний пример романтизма вне романтизма; далее возник основной вариант стиля, в рамках которого готический вкус конвертировался в «настоящую» готику, или неоготику. Сложный образ Михайловского замка, отсылающий к готике, прежде всего шпилем храма, может рассматриваться как снятие конфликта между классическим и неклассическим и наряду с Казанским собором в Петербурге как архитектурный и политический компромисс между уже скончавшейся Екатериной II и ее преемником Павлом I на греко-готической почве. Этот памятник отсылает одновременно к баженовскому Кремлевскому дворцу, гатчинскому замку А. Ринальди и Чесменскому дворцу Ю. Фельтена, суммируя их поиски адекватного представления монарха-воина в России последней трети XVIII века.



4. Франческо Градишчи
Эскиз декорации древнерусского
города. 1790 (?)
Бумага, перо, кисть, тушь. 34 x 54
Государственный Эрмитаж

Доклад Анны Корндорф (ГИИ), одного из сокураторов выставки «Готика Просвещения», — «Начальное управление Олега». Греко-готическая декорация и политический заказ — был посвящен иллюзорной сценической архитектуре, созданной для грандиозной постановки исторической пьесы Екатерины II «Начальное управление Олега», действие которой разворачивается в «готической древности» Русского государства. Эта пьеса, представленная на сцене в 1790 году, оказалась единственной постановкой русского придворного театра XVIII века, отдельные сцены которой были запечатлены в гравюрах, изданных два года спустя. Сравнивая архитектурный облик древнего Киева, Константинополя и княжеских чертогов, представленных на этих офортах, с известным корпусом изобразительных и вербальных источников конца XVIII столетия, докладчик приходит к выводу,

что создание декораций к спектаклю базировалось на заявленном императрицей «документальном» историческом подходе и отражает представления своего времени о древней архитектуре русской и византийской столиц. Более того, А. С. Корндорф удалось найти в наследии Франческо Градицци (ил. 4) — итальянского театрального декоратора и архитектора, работавшего при русском дворе, эскизы декораций двух недостающих в гравюрной сюите сцен — «Улицы Киева» и «Княжеских палат», что позволило ей доказать принадлежность авторства и большинства остальных декораций Градицци. А поскольку в главном драматическом сочинении императрицы с особой наглядностью выражен политический подтекст обращения к национальной «готике», то и поиски иконографических источников сценических образов оказались не менее захватывающими, чем идеологизированная реконструкция исторической памяти.

В докладе Андрея Карева (МГУ) «Отклонение от “прямой” в русской живописи эпохи классицизма» был поставлен вопрос о готицизмах в русском искусстве того времени. Эти тенденции усматриваются в своеобразном отклонении от «прямой» (термин В. И. Баженова применительно к архитектуре) линии развития, подразумевающей прежде всего следование своду академических правил. Часто подобного рода аномалии были связаны с обращением к древнерусской тематике, как, например, у исторического живописца А. П. Лосенко. В этих случаях строгому изящному вкусу, в соответствии с которым нужно писать олимпийских богов и героев, противопоставлялся «готический» вкус отечественного Средневековья.

Другой вариант «неправильности» видится в барочных реминисценциях — весьма распространенном явлении в изобразительном искусстве и архитектуре конца столетия. С одной стороны, язык «неправильного» стиля использовался как псевдоним новаций романтического характера (у позднего И. А. Акимова, Г. И. Угрюмова, Д. Г. Левицкого). С другой — он был удобен как исторический адрес в ссылке на петровское время, что становится актуальным во время правления правнука первого российского императора. Однако барочные аллюзии в павловский период были лишь частным случаем общей картины разного рода готицизмов во всех художествах, включая живопись, что вполне достойно отдельного внимания.

Алексей Яковлев (ГИИ) сделал доклад «Церковь в подмосковном Быкове. Иконография и архитектурный контекст», посвященный

шедевру русской архитектуры XVIII века в усадьбе М. М. Измайлова, который атрибутировал следующим образом: 1782–1788, В. И. Баженов, М. Ф. Казаков. По мнению докладчика, сложная архитектурная композиция белокаменной псевдоготической церкви уникальна. Двухэтажный овальный в плане храм завершен девятью шпилями и имеет трапезную с двумя колокольнями и полукруглой лестницей на западном фасаде. Научная литература в основном сосредоточена на проблеме авторства храма. Одни пытались приписать проект целиком Баженову, другие — Казакову, третьи выдвигали предположения о совместной работе двух архитекторов, тесно связанных между собой. Последняя версия кажется наиболее убедительной. В докладе была сделана альтернативная попытка поиска аналогов и возможных прототипов архитектурного образа храма в Быкове. Овальный план памятника сопоставляется с овальным собором Вифанской пустыни (1783–1787); церковью в Оспедале дельи Инкурабили в Венеции (1565, Я. Сансовино); Французской кирхой в Берлине (1701–1705) и др. Сложная многосоставная композиция с овальной восточной частью находит аналоги в европейской архитектуре: например, в средневековом храме Св. Гереона в Кельне (1156, 1219–1227), а также в Коллегиальной церкви Иоанна Богослова в Льеже (X–XV века, 1754–1760, Ж. Рено). Последний памятник, вероятно, был известен Баженову. Крайне необычное завершение храма в Быкове в форме ротонды, увенчанной шпилем и окруженной еще восемью шпилями, очень схоже с венчающей частью знаменитого французского Маяка в Кордуане (1584–1611, Луи де Фокс). Этот яркий памятник маньеризма был растиражирован в гравюрах К. Шатильона, вероятно, известных в России уже с начала XVIII века. В заключение своего выступления А. Н. Яковлев, подчеркнув, что архитектура храма в Быкове уникальна, высказал мнение о ее ориентации на средневековые образы, как русские, так и европейские, своеобразно перетрактованные сознанием эпохи Просвещения. Необычные формы памятника наталкивают на мысль о тесном знакомстве автора проекта с европейским архитектурным контекстом.

Алла Вершинина (ГИИ) в своем докладе «Вариации мотива “кров крылу” в скульптурах грифонов: между эмблемой и сказанием» показала, что с ослаблением позиций классицизма появляются произведения, которые можно считать пусть и запоздалыми, но весьма значимыми реакциями на сенсуальные, интуитивные

и субъективные — «невразумительные» основания феномена «готического» в рамках просветительской художественной модели. Именно эта «невразумительность» и самих уложений, и способных им соответствовать образов стала существенным препятствием на пути их овеществления в формах «истуканного искусства» — строго нормированного, обязанного изъясняться языком установленных аллегорий.

В поисках подходящего сюжета и мотива, способного адаптироваться к национальной специфике, молодое российское ваяние по затянувшейся ученической привычке долго занималось сбором аналогов и достойных подражания образцов. Этот процесс усложнялся тем обстоятельством, что зодчество «готического вкуса» уделяло больше внимания английским замкам, тогда как скульптура апеллировала к французской, еще более — итальянской, конкретно — римской и венецианской традиции. Такое положение дел сложилось с петровских времен, когда императором помимо постоянных указаний подданным в заграничных поездках покупать скульптуру в «огород наш Санктпетербургский» и своего участия в этом деле были назначены агенты для закупки антиков и заказов на изготовление статуй в Венеции (С. Л. Владиславич-Рагузинский) и Риме (Ю. И. Кологривов). При всем значении «римской» страницы этой истории, венецианская играет особую роль. Будучи весьма далекой в те годы от мейнстрима европейского ваяния, Венеция представляла в некотором роде близкую Петербургу модель, обусловленную строительным бумом — возведением и реконструкцией вилл, храмов и их убранством, с созданием амальгамного образа города, сплавленного из античных, византийских, готических, ренессансных влияний.

Очевидно, что самый яркий и повторяемый персонаж венецианских улиц — крылатый лев. Принять этот образ, издавна входящий в арсенал зооморфных мотивов как церковного и светского искусства, так и низовой культуры Древней Руси, казалось, не составляло труда. Прибавочный элемент в виде крыльев был практически сразу отнесен за примету символического рода. Мотив был приведен и растолкован уже в петровском издании «Символы и Эмблемата» (1705) как аллегорический конструкт «сила исходит из сердца». Однако крылатым львам пришлось дожидаться оказии, оправдывающей их появление в качестве самостоятельного изваяния. Что неудивительно, если помнить, что и скульптуры львов обыкновенного вида заняли достойное

место только в ансамблях конца XVIII — начала XIX века. Такой случай представился авторам пешеходного Банковского моста — инженеру-художнику В. фон Треттеру и скульптору П. П. Соколову. Смелый опыт по созданию театрализованного пространства в сменяемых (чередующихся) декорациях позволил Треттеру вывести на сцену своего необычного героя — львиноголового грифона. Выстроенные практически одновременно подвесные мосты Треттера — Пантелеймоновский (1823–1824), Почтамтский (1823–1824), Египетский (1825–1826), Львиный (1825–1826), Банковский (1825–1826) — складываются в единую программу не только утилитарного, но и эстетического свойства, демонстрирующую амбициозные претензии автора на реконструкцию умозрительного путешествия по эпохам и стилям. Здесь «готическую сцену» оформлял орнаментированный Пантелеймоновский мост с боковыми стрельчатыми арками, а львиноголовые грифоны, казалось бы, уместные именно в такой декорации, самостоятельно презентовали античную мифологию.

Также на конференции прозвучали доклады Ольги Докучаевой (ГМЗ «Царицыно») «Царицыно Василия Баженова и проблема заказчика», Бориса Бочарникова (МГАХИ) «Образ возобновляемого Кремля после Баженова — диалог готики и классицизма в проектах Львова и Еготова», Владислава Латоша «“Готические” строения рокайльного сада в Пэйнсвике» и Марка Акопяна (ГНИМА) «Готика в советской архитектуре», в котором рассматривались постройки так называемого сталинского ампира.

На следующий день, 19 мая, в Оперном доме музея-заповедника «Царицыно» прошел круглый стол «Русское готическое», который вел куратор выставки «Готика Просвещения» Сергей Хачатуров. На нем выступили участники конференции и сотрудники музея-заповедника, что стало своего рода послесловием к конференции «Василий Баженов и греко-готический вкус».