

Сергей Хачатуров

Послеобразы готического вкуса в русской архитектуре эпохи ампира

Статья является частью исследования «Изнанка изображения», посвященного реверсивным качествам пространственно-пластического и идейного образа произведений искусства. Миметическими характеристиками в данном случае наделяются средневековые прототипы и образы. Они изначально способствовали расширению иконографии культовой и гражданской архитектуры Средневековья по всей России, а в Век Просвещения и эпоху ампира стали реципиентами образов готического вкуса, созданных вследствие особенного миметического восприятия людей, не знакомых с идеями историзма и поправляющих древность некими фантастическими темами, которые можно условно обозначить «послеобразы готического вкуса».

Ключевые слова:

Век Просвещения,
романтизм, историзм,
готический вкус,
русская архитектура Нового времени.

Послеобраз (AfterImage) — остаточное явление, возникающее после рассмотрения какого-либо объекта при строго фиксированном взгляде. Обычно послеобразы не наблюдаются из-за их стирания саккадическими движениями глаз и маскировки, но очень яркие объекты (Солнце, пламя огня, высококонтрастные изображения и т. п.) вызывают достаточно стойкие послеобразы. Послеобраз хорошо заметен на однородном фоне при устойчивой зрительной фиксации неподвижной точки. После каждого скачка глаз послеобраз пропадает, а во время зрительной фиксации вновь появляется, уже ослабленный. Цвет послеобраза является дополнительным к цвету объекта.

С. Ю. Головин. Словарь практического психолога. М., 1998

В писавшемся на рубеже XVIII–XIX веков (1790–1810) «Учении о цвете» Иоганн-Вольфганг Гёте обращается к феномену «послеобраза» — цветовой индукции, помогающей понять возникновение комплиментарных цветов как сущностного свойства психологии зрения. Этот аутентичный термин «послеобраз» мы примем в описании современного Гёте материала архитектуры. Понимаемый нами как метафора «послеобраз» оказывается пропилями и в гештальтпсихологию искусствознания.

Начнем с Кремля. Московский Кремль — безусловно, сильный текст в рефлексии на тему истории и «готическом вкусе» в Век Просвещения и в первой трети XIX века. Кремлевскую «готику» упоминает Баженов в своем «Слове» (на заложение Кремлевского дворца). Ее фиксируют глаза художников. «Готическая», то есть древнерусская, архитектура Кремля исторически является донором, образцом подражания для державной архитектуры по всей России начиная с середины XVI века, с венчания Ивана Грозного на царство 6 января 1547 года. В XIX веке, в эпоху ампира, средневековая архитектура Кремля дополняется «послеобразами» вернувшегося к ней готического вкуса, прошедшими многие фильтры Века Просвещения. Из донора она во многом превращается в реципиента.



1. Федор Алексеев. *Красная площадь в Москве*. Около 1800
Холст, масло. 111,5 × 80,2
Государственная Третьяковская галерея

Интересно зафиксировать тот мерцающий период, когда исторические стили уже перестали быть курьезными «отклоняющимися примерами» на цивилизационном просветительском пути, но и не превратились в педантичную увражную реконструкцию археологического «историзма» 1840–1880-х годов. Именно начало XIX столетия (до 30-х годов) дарует нам микс фантазийных готических тем, увиденных как остаточные впечатления сценографических и усадебных причуд еще старого «просвещенного вкуса», но поправленного новым синтезом стиля ампир. Ведь ампир — уникальный прецедент синтеза полярных понятий: вне-временного канонического идеального неоклассицизма и нарушающего конвенции, ценящего реальный ход истории романтизма [8].

Кремлевская история, истории главнейших древнерусских ансамблей российских городов в этом взаимообмене образами принципиальны. Чтобы понять, как театральный фильтр «готического вкуса» исправляет натурное впечатление от старой кремлевской архитектуры еще в доампирную, раннеампирную эпоху, достаточно посмотреть картины с видами Москвы Федора Алексеева или Жерара Делабарта.



2. Жерар Делабарт. *Вид Спасских ворот от колокольни Ивана Великого в Москве*
1795. Холст, масло. 75 × 141,5
Государственный Русский музей

В статье «Готическая Москва» Федора Алексеева. Исторический ландшафт как живописная утопия» Светлана Усачева тонко исследует воздействие на культуру зрения художника его «итальянских университетов», уроков театрального декоратора и копииста¹. Одновременно пространственный сценарий ведут Алексеева уподобляется историческим картинам с мифологическим сюжетом [4]. Такая драматургия, постановка зрения точно соответствует синтезу идеального и исторического в эпоху ампир.

Спасская (Фроловская) башня Кремля всякий раз запечатлена по-разному и на картинах начала 1800 годов Федора Алексеева, его школы, и на картинах 1790-х годов Жерара Делабарта. (Ил. 1–2.) Ее четверик с двумя восьмериками (верхний — звонница) могут быть увиденны более или менее точно, а могут стать темой для импровизации. Нижний

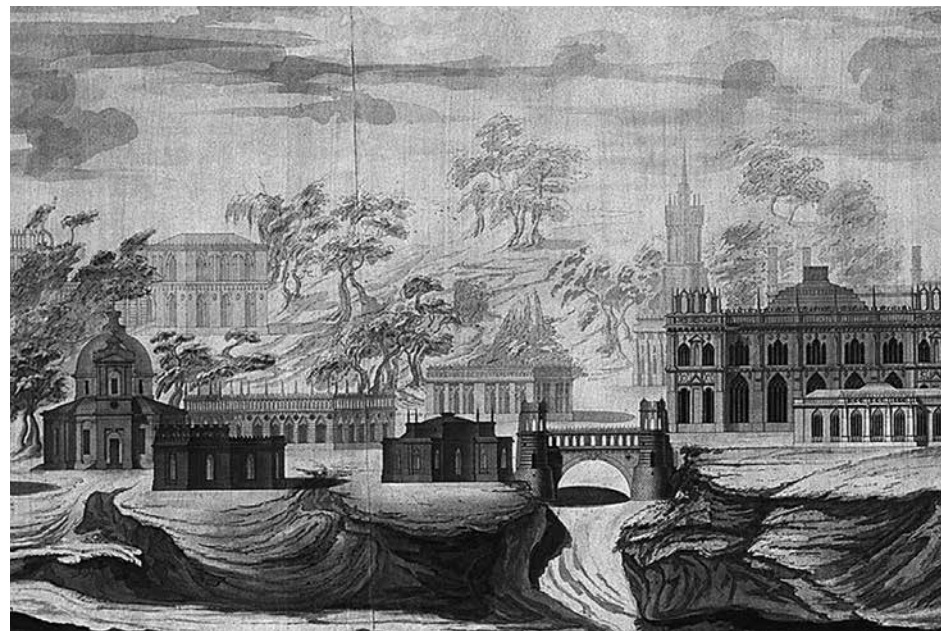
1 Усачева С. «Готическая Москва» Федора Алексеева. Исторический ландшафт как живописная утопия [2, с. 239–250].

четверик, например, способен превратиться в некий многопрофильный цилиндрический объем, разделенный желобками-каннелюрами наподобие форм потешных крепостей. Килевидная арка над часами может измениться по форме барочного гребешка с волютами. А угловые шатры с главками на углах большого четверика оборачиваются сценическими обелисками.

Похожая тема метафорического «готического вкуса», который, как в барочном театре отвечал за некое эмоциональное, аффектированное восприятие старины, корректирует и литературное описание подлинных российских памятников древности. Общеизвестно, что в повести Николая Карамзина «Бедная Лиза» (1792) трагическую историю любви предваряет мрачное описание Симонова монастыря, прямо названного Карамзиным «готическим». В написанной тогда же, в 1792 году повести «Наталья, боярская дочь» образ Москвы мог бы с успехом иллюстрировать то впечатление, что желал произвести своей «нежной готикой» Царицыно Василий Баженов. (Ил. 3.)

В этот строй эмоций по традиции XVIII века вписаны и восторг, и ужас:

...взглянуть на прекрасную картину оживляемой природы, — взглянуть на златоглавую Москву, с которой лучезарный день снимал туманный покров ночи и которая, подобно какой-нибудь огромной птице, пробужденной гласом утра, в веянии ветерка стряхивала с себя блестящую росу, — взглянуть на московские окрестности, на мрачную, густую, необозримую Марьину рошу, которая, как сизый, кудрявый дым, терялась от глаз в неизмеримом отдалении и где жили тогда все дикие звери севера, где страшный рев их заглушал мелодии птиц поющих. С другой стороны являлись Натальину взору сверкающие изгибы Москвы-реки, цветущие поля и дымящиеся деревни, откуда с веселыми песнями выезжали трудолюбивые поселяне на работы свои, — поселяне, которые и по сие время ни в чем не переменились, так же одеваются, так живут и работают, как прежде жили и работали, и среди всех изменений и личин представляют нам еще истинную русскую физиогномию. Наталья смотрела, опершись на окно, и чувствовала в сердце своем тихую радость; не умела красноречиво хвалить природы, но умела ею наслаждаться; молчала и думала: «Как хороша Москва белокаменная! Как хороши ее окрестности!»²



3. Василий Баженов. Панорама усадьбы Царицыно («Генеральный фасад»). 1776
Бумага, дублированная бумагой на картоне, тушь, отмывка, акварель, лак. 62,5 × 315
Фрагмент. Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева, Москва

Впечатление, что баженовская панорама Царицыно является послеобразом в описании карамзинской Москвы. Словесная интерпретация российских архитектурных древностей имела «готическую маркировку». Так было общепринято. В эпоху Средневековья историческая державная «готика» Успенских соборов была «донором», эталоном подражания для архитектуры российских городов. С началом XIX века древнерусские города стали реципиентами послеобразов «готического вкуса» в версии готического ампира.

2 Карамзин Н. М. Наталья, боярская дочь [3, с. 59–60].



4. Матвей Казаков. Крыльцо Чудова монастыря в Кремле
Открытка начала XX века

Снова обратимся к Московскому Кремлю. Уже в конце XVIII века появляются интервенции в «готическом вкусе», согласованные с принятым в 1776 году планом реконструкции Кремля, разработанным под руководством главы «Каменного приказа» П. Н. Кожина [7, с. 293]. Регулярные площади и правительственные здания (Сенат) «с самонаилучшей фасадой по правилам новейшей архитектуры» соседствуют с фасадами «готическими». Эти готические фасады программно интерпретируются как сходные с древними постройками. Характерно, что растреллиевский Царский дворец середины XVIII века признан не сходным «с древней фасадой». Потому закрывается «фасадой готической» [7, с. 295]. Крыльцо Чудова монастыря Матвея Казакова фиксирует эту (умо)зрительную позицию, становясь центральным ориентиром Ивановской площади. (Ил. 4.) Характерно, что сам стрельчатый стиль архитектуры крыльца воспринимается как парафраз отдельных фрагментов павильонов, ворот, гульбищ потешных карнавальных строений на Ходынке [2, 286–297].



5. Карло Росси, Алексей Бакарев
Екатерининская церковь Вознесенского монастыря в Кремле
Открытка начала XX века

Готика, вписанная в «новейшую» палладианскую систему архитектуры определяла и разработанный Н. А. Львовым в 1797 году проект Царского дворца к коронации Павла I.

Собственно, в эпоху ампира, с начала XIX века романтические идеи национальной исключительности повлияли на активное распространение в Кремле архитектуры «готического вкуса». Особенно отличились мастера школы М. Ф. Казакова — И. В. Егоров, А. Н. Бакарев, Ф. К. Соколов. И. В. Егоров перестроил в готическом стиле Потешный дворец. К. И. Росси с А. Н. Бакаревым спроектировали готическую Екатерининскую церковь Вознесенского монастыря. (Ил. 5.) С 1806 года в готическом вкусе надстраивается Никольская башня. После войны 1812 года Никольскую башню воссоздал Осип Бове (1816–1817) в том же готическом стиле. В 1813 году Алексей Бакарев предложил варианты восстановления Филаретовой звонницы Ивана Великого, реконструкции Воскресенских и Ильинских ворот Китай-города в «готическом вкусе». Рассмотрим пристальнее сохранившуюся Никольскую башню.



6. Никольская башня Московского Кремля, перестроенная Осипом Бове. 1817
Современная фотография

Сегодняшний вид она обрела после 1817 года — после перестройки Осипа Бове с явной ориентацией на традиции казаковской школы «готики»³. (Ил. 6.) Объемные, мощные декоративные формы белокаменной резьбы апплицируются на красные стены башни. Они воспринимаются как увеличенные фрагменты текста, выделенные цитаты. Их стиль, конечно, отсылает к узорочью простодушной готической школы Матвея Казакова, к его проектам Петровского дворца, Царицын-

ского дворца. Килевидная арка над центральным проездом разделена внизу двумя полукруглыми арочками. Они опираются на куст тонких колонок сложного сечения. Боковые ризалиты украшены филенками с белокаменным обрамлением и стрельчатыми арками с краббами. На углах нижнего четверика — пинакли с фиалами. Они напоминают спроектированные Казаковым и его школой башни Старо-Голутвинского и других коломенских монастырей. Оконные проемы восьмериков разделены стрельчатыми арками сложного профиля, будто выдавленными на краснокирпичную поверхность. «Печатью» казаковской традиции «готического вкуса» является фриз из квадрифолиев, вписанных в круги, над которыми — колющие щипцы.

Если в бажендовской версии готические элементы встраивались в сложную объемно-пространственную игру с расслаивающейся перспективой, заданной истончающимися профилями филенок, хрупких пилястр, ажурных балюстрад и арок, то в версии казаковской школы каждая деталь становится самодостаточной. Она укрупняется, словно «зумируется». Стена оказывается проекционным фоном, на котором разыгрывается активная пластическая пантомима. Все детали грубее. Они осязаемы и воспринимаются немного как предметы исторической коллекции в специально выстроенных футлярах. В этом парадокс самосознания культуры ампира. С одной стороны, господствуют четкие ритмические структуры. Масса, объем, простая стереометрия побеждают. Филенки, пилястры, графика хрупких орнаментов капитулируют ради утверждения мощной пространственной экспансии, имперского завоевания пространства. Здание желает быть скульптурой (на примере Никольской башни это отлично видно). С другой стороны, идущий рука об руку с ампиром романтизм с его идеей уникальности конкретного исторического факта, конкретной традиции заставляет воспринимать фантазийные, отчасти карнавальные послеобразы старинного готического вкуса в каком-то почти музейном приближении, будто положенными в витрины. В случае с «готическими» проектами Еготова, Бакарева, Росси, Мироновского этот эффект дает ощущение пластической преизбыточности, даже фантазмагории соседства разных, пришедших из взаимоисключающих контекстов форм и деталей⁴.

3 Известны проекты Алексея Бакарева восстановления Никольской башни и ворот. Они датированы 1813 годом и являют еще более смелую вариацию на тему фантастической готики, не сдерживаемой российской архитектурной традицией. См.: [2, с. 328–329].

Пройдет немного времени, и к 1840-м годам эта музеефикация истории победит в стиле историзм, в котором педантичное следование конкретному сюжету, орнаменту, детали, увражу рассеет память о фантастической игре в готику Века Просвещения. Однако фантазматическая соседства разных скомпилированных уже по бюрократическому принципу, не подчиненных какому-либо эстетическому критерию цитат не только не уменьшится, но даже усилится (сравним архитектуру находящегося рядом с Никольской башней Исторического музея Осипа Шервуда).

Референтом Никольской башни Кремля, без сомнения, является собор с посвящением Св. Николаю в Можайске. (Ил. 7.) Он также связан со школой Казакова. И в его случае можно говорить о том, что в эпоху ампира древнерусский памятник способен быть одновременно и донором «готического вкуса» и его реципиентом. Цокольный этаж собора включает в себя белокаменные остатки Никольских ворот XVI века и кирпичную надвратную церковь XVII века. Справедливо отмечают авторы серии «Памятники архитектуры Московской области» Е. Н. Подъяпольская, А. А. Разумовская, Г. К. Смирнов: в южной половине существующего собора сохранились элементы фасадного убранства Никольского двустолпного надвратного храма конца XVII века — «угловые колонки, карниз с поребриком и кокошники в завершении» [6, с. 244]. Эти древнерусские колонки, кокошники, поребрики, пройдя через множество исторических фильтров, вернулись на фасады собора в версии именно визуальных припоминаний об их генезисе.

Собор имеет необычный план вследствие многочисленных перестроек. Потому северный придел равновелик древнему храму и включен с ним в общий объем. Потому необычайно вытянута вширь паперть — трапезная. Потому пятиглавие воспринимается именно неким остаточным образом: маленькая центральная купольная ротонда (все еще в процессе восстановления после утраты во время Второй мировой войны), а четыре боковых купола превратились в ажурные неоготические звонницы с рустованными стрельчатыми арками.

4 Примеров великое множество. Среди них: церковь Св. Николая Чудотворца в Цареве (архитектор И. В. Еготов, 1812), Синодальная типография на Никольской улице (архитекторы И. Л. Мироновский, А. Н. Бакарев, 1811–1815), проект собора и колокольни для Ниловой пустыни (архитектор Карло Росси, 1815), датированные 1813 годом проекты архитектора Алексея Бакарева для Московского Кремля. См.: [2, с. 322–343].



7. Никольский и Старо-Никольский соборы в Можайске
Современная фотография



8. Церковь Преображения Господня в селе Остров
Современная фотография

Логика организации фасадов вполне соответствует неоклассицизму в версии ампириной пространственной экспансии. Мощные членения огромных объемов с белокаменным декором, будто выдавленным на гладкие стены, сохраняют логику ордерного убранства с цоколем, колоннадой, богато профилированным карнизом. Классицистические формы (цилиндр на четверике, шпиль над фонарем с сильно раскрепованным фронтоном, аллюзии на сандрики и термальные окна) строят и колокольню. Ампириной логике соответствует и повторяемость, репетитивность элементов (овалы с рустом в цоколе, обрамления окон со сдвоенными арками, над которыми медальоны и разорванные фронтоны, несущие башенки-пирамидки). Однако вся эта ампириная презентация будто окутана сонмом неких фантастических видений, отсылающих и к сценическим декорациям, и к потешным крепостям, и к нарышкинскому узорочью... При этом ни одна форма точной исторической аналогии не находит. Все работают именно на уровне припоминаний.

Как творческое восприятие истории сменится археологическим педантизмом реконструкции, можно увидеть на примере рядом стоящего Старо-Никольского собора, выстроенного в 1849 году из кирпича и белого камня взамен обветшавшего белокаменного собора князя Андрея Можайского [6, с. 243]. Сегодняшний собор — именно реконструкция

предыдущего, созданная по обмерным чертежам. В нем тоже имеются фантастические по отношению к подлинной древности детали (рустованные арки, форма купола, перекрытия). Однако он принадлежит уже новой, ученой эпохе общения с наследием и стариной.

Известны и иные памятники Древней Руси, в которых историческая средневековая архитектура становится и донором, и реципиентом «готического вкуса», который в период ампира преобразует или дополняет ее в форме проекции остаточного образа. Среди единичных примеров — церковь Преображения Господня в селе Остров. (Ил. 8.) Сама шатровая церковь построена во времена Ивана Грозного. В Век Просвещения Остров стал усадьбой екатерининского фаворита Алексея Орлова. И дочь Алексея Орлова Анна пожелала в начале XIX века пристроить колокольню в воспоминание одновременно и о старине подлинной, и о «готике» Века Просвещения. В 1830-е годы усадьба Остров была продана в казну.

Колокольня имеет многие черты «готического вкуса» казаковской школы. Декор мощно проецируется на стену. Он объемный и тяжел. Характерные, знакомые элементы: звезды в кругах, стрельчатые кокошники над входным проемом. Они разделяются на две полуциркульные арки с гирькой. Новое, что привнес ампир: простая стереометрия объемов, декор, понятый не как инкрустация поверхности, а как часть самой конструкции сооружения, наконец, строгая ордерная декорация (оформление проемов звонницы).

Очень много вариантов двойного понимания «готики» (донор/реципиент) мы встречаем в перестройке первой трети XIX века больших монастырских ансамблей, центров древних городов. Считаю необходимым обратиться к трем примерам: Ярославль, Вологда, Владимир.

Ярославская звонница Спасо-Преображенского монастыря в нижнем ярусе имеет церковь во имя Печерской иконы Божией Матери. (Ил. 9.) Нижняя часть звонницы — собственно средневековая. Она осталась от постройки XVI века. Тяжелая крепостная стена с приземистыми арками венчалась двумя каменными шатрами. В 1808–1809 годах шатры были разобраны. Трехпролетная готическая аркада была возведена по проекту канцеляриста Архиерейского дома Мизерова. В 1824 году работы по перестройке звонницы завершились. Архитектор П. Я. Паньков увенчал здание беседкой-ротондой с часами, стрельчатыми рустован-



9. Звонница Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле
Современная фотография

ными арками и сильно раскрепованными восемью трехчетвертными колонками⁵. Эта ротонда очень напоминает садовые беседки в готическом стиле, украшавшие парки эпохи рококо. Простая стереометрия мощного средневекового основания с врезанными в гладь стены проемами и контрфорсами контрастирует с пилястровой декорацией стрельчатой звонницы XIX века, дополненной рустом, ромбовидными и восьмигранными нишами, аркатурным поясом. Взаимодействуя друг с другом, и собственно «готика» (древность XVI века) и «готический вкус» создают впечатление мощности и нежности — эффект, которого добивался Баженов и который своеобразно выразился в архитектуре русского ампира. Символично, что именно в Спасо-Преображенском монастыре в конце XVIII века А. И. Мусиным-Пушкиным был найден древний сборник «Слова о полку Игореве»: один из первых памятников средневековой русской словесности XII века. «Слово» было опубликовано в 1800 году. По силе воздействия на просвещенное общество

5 См.: Соборы.Ру. URL: <http://sobory.ru/article/?object=16926> (дата обращения: 11.02.2020).



10. Колокольня Софийского собора в Вологде
Современная фотография

«Слово» сравнимо с «Оссиановыми» поэмами Джеймса Макферсона. Таинственность приобретения рукописи «Слова», а затем исчезновение ее в московском пожаре 1812 года стали причиной сомнений в подлинности поэмы. Как и «Оссиановы» поэмы, «Слово о полку Игореве» может приниматься памятником именно «готического вкуса», стилизованной под средневековые литературы нового времени, тоже своего рода «послеобразом».

На правах анахронизма возвращенные средневековым постройкам послеобразы «готического вкуса» сохраняются даже в эпоху расцвета ученого, педантичного историзма. Интересный пример: колокольня Софийского собора в Вологде. (Ил. 10.) Вот ее история:

Первая деревянная колокольня Софийского собора была построена в конце XVI века и сгорела во время польско-шведской интервенции 22 сентября 1612 года. Новая деревянная была построена в 1620-х годах. В 1654–1659 годах деревянную колокольню заменили каменной. Она представляла собой восьмиугольное столпообразное сооружение с шатровым каменным верхом, увенчанным небольшой главкой. При строительстве применялся камень, сохранившийся от постройки кремля Ивана Грозного. На 1863 год насчитывалось 14 колоколов, кроме того колокольня имела часы...

В 1860-х годах при епископе Вологодском Палладии шатровый верх и звон колокольни были сняты. В 1869–1870 годах на сохранившемся нижнем ярусе (высотой около 17 м) по проекту архитектора В. Н. Шильдкнехта была построена более высокая колокольня... С этого времени колокольня имеет высоту 78,5 м (на 32 м выше предшествовавшей) и считается самой высокой в Вологодской епархии. В верхнем ярусе колокольни имеется смотровая площадка. Колокольню венчает позолоченный купол с крестом⁶.

Как видим, декорация шильдкнехтовской колокольни отстоит от традиций казаковско-бакаревской школы и приближается к неоготике Западной Европы с точной увражной прорисовкой профилированных стрельчатых арок верхнего яруса, куда более достоверным повторением исторических форм контрфорсов, аркбутанов. Однако само присутствие такой «восстановленной готики» на бывшей шатровой колокольне XVII века свидетельствует о том, что традиции понимания отечественной древности как «готической» метафоры были сильны даже в последней трети XIX столетия.

Как известно, донором тем архитектурной иконографии Средневековья были главные соборы Российского царства (Московского

6 См.: Вологда. История города. URL: http://vologdahistory.ru/wiki/Колокольня_Софийского_собора (дата обращения: 12.02.2020).

государства). Софийский собор в Вологде, например, создан в XVI веке как реплика Успенского собора Московского Кремля. Однако и сам кремлевский собор созижден по образу и подобию Успенского собора XII века во Владимире. Ансамбль Соборной площади Владимира — исключительная по своей выразительности кульминация истории про «готику» как донора и реципиента, аккумулятора образов и послеобразов отечественной архитектуры, от древности к ампиру и далее — к историзму. (Ил. 11.)

Если представить себе огромную Соборную площадь с Дмитриевским и Успенским соборами циферблатом солнечных часов, то гномон, определяющим угловую высоту солнца по отбрасываемой тени, будет как раз ампириная колокольня Успенского собора. Она построена по проекту губернского архитектора Алексея Вершинского в 1810 году и представляет собой исключительный памятник «готического вкуса» эпохи ампер. В вышедшем в 1893 году «Историко-статистическом описании церквей и приходов Владимирской епархии» авторы В. Г. Добрословов, В. Д. Березин рассказывают историю колокольни собора:

В 1197 г., по примеру вел. князя, епископ Ростовский и Владимирский Иоанн на своем дворе построил церковь в честь праведных Богоотцев Иоакима и Анны на вратах, ведущих в Успенский собор, эти врата находились к западу от Успенского собора. На них впоследствии был наложен третий этаж в виде шатра, в коем и помещалась соборная колокольня. Здание это существовало до 1806 г.; в этом году оно было разбито молнией и по распоряжению епископа Ксенофонта было разобрано. Настоящая же каменная колокольня построена в 1810 г. при том же епископе Ксенофонте⁷.

Колокольня — идеальный пример ампириного синтеза, в котором переживание истории, пусть понятой на уровне метафоры, поправляет мощный неоклассический образ. Если отвлечься от стрельчатой декорации, то колокольня воспринимается конструкцией из трех четвериков, на которых воздвигнут цилиндр с венчающим шпилем. Такая элементарная стереометрия отлично соответствует лаконизму и силе пластической артикуляции ампириного сооружения. Углы ниж-



11. Ансамбль Соборной площади Владимира
Современная фотография

него четверика усилены тосканскими трехчетвертными колоннами, сгруппированными по три. Стены второго яруса декорированы треугольными фронтонами на консолях с медальонами между ними. Профили вычерчены согласно неоклассической традиции. Третий ярус завершается подобными же фронтонами, а арки звонов опираются на полуколонны композитного ордера. Каждый фасад декорирован шестью полуколоннами, образующими некий пояс ордерных элементов. Классицистические профили имеет и аркатурный стрельчатый пояс венчающего цилиндра.

Все объемно выделенные ордерные элементы, тем не менее включены в ассоциативную игру припоминаний «готического вкуса». Угловые башни нижнего четверика создают композицию, похожую на романтический замок в духе Чесменского дворца. Рустованные арки центрального объема, фриз с переплетенными стрельчатыми арками,

⁷ См.: Соборы.Ру. URL: <https://sobory.ru/article/?object=186> (дата обращения: 11.02.2020).

а также угловые полукружия второго четверика, завершающиеся перехваченными муфтой пинаклями сложного профиля, — узнаваемые мотивы «готической» архитектуры школы Матвея Казакова.

Архитектурное убранство колокольни создает прецедент творческого понимания прошлого, которое становится частью живой речи большого неоклассицистического стиля (ампир). Уместная при созерцании ансамбля Успенского собора на площади метафора циферблата часов и памятников-гномонов возникает при чтении текста про архитектуру русского ампира Михаила Алленова:

...в ампире мы имеем дело с ситуацией, где каждый архитектурный «текст» изначально опосредован контекстом целого. Важно, однако, то, что это целое исторично, оно есть свернутое время и разворачивается лишь в пространстве культурных представлений. И, стало быть, пространственными отношениями метафорически обозначаются дистанции отдаления созерцаемого здесь и теперь в глубь исторической памяти [1, с. 153].

Пройдет 50 лет, и в 1860 году колокольня, центр-гномон циферблата солнечных часов Соборной площади свяжется еще одним звеном с первым донором, эталоном архитектуры российского «готического вкуса», древним Успенским собором. Губернский архитектор Н. А. Артлебен соединил северный фасад собора с колокольней Георгиевским приделом-галереей. В этой крытой галерее был устроен новый теплый храм во имя великого князя Георгия. Георгиевская галерея — пример педантичного историзма. Ее аркатурно-колончатый пояс, копирующий пояс Успенского собора, свидетельствует о том, что пришло время точности, объективности, время репродукционной достоверности. Романтика ампирных послеобразов завершилась.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Алленов М. Русское искусство XVIII — начала XX века. Т. II. М.: Белый город, 2008.
2. Готика Просвещения. Юбилейный год Василия Баженова / Каталог выставки. Ред. А. Корндорф, С. Хачатуров. М.: In Artibus, 2017.
3. Карамзин Н. М. Записки старого московского жителя. М.: Московский рабочий, 1986.

4. Карев А. А. Содержательные аспекты перспективы в работах Федора Алексеева // Мир музея. 2005. № 10 (218). С. 24–34.

5. Москва времен Екатерины II и Павла I в картинах Жерара Делабарта / Каталог выставки. СПб.: Palace Editions, 2017.

6. Памятники архитектуры Московской области / Под ред. Е. Н. Подъяпольской, А. А. Разумовской, Г. К. Смирнова. Вып. 3. М.: Стройиздат, 1999.

7. Памятники архитектуры Москвы. Кремль. Китай-город. Центральные площади / Под ред. А. И. Комеча и В. И. Плужникова. М.: Искусство, 1983.

8. Турчин В. С. Два «ампира» // Пинакотекa. 2002. № 13–14. С. 82–89.