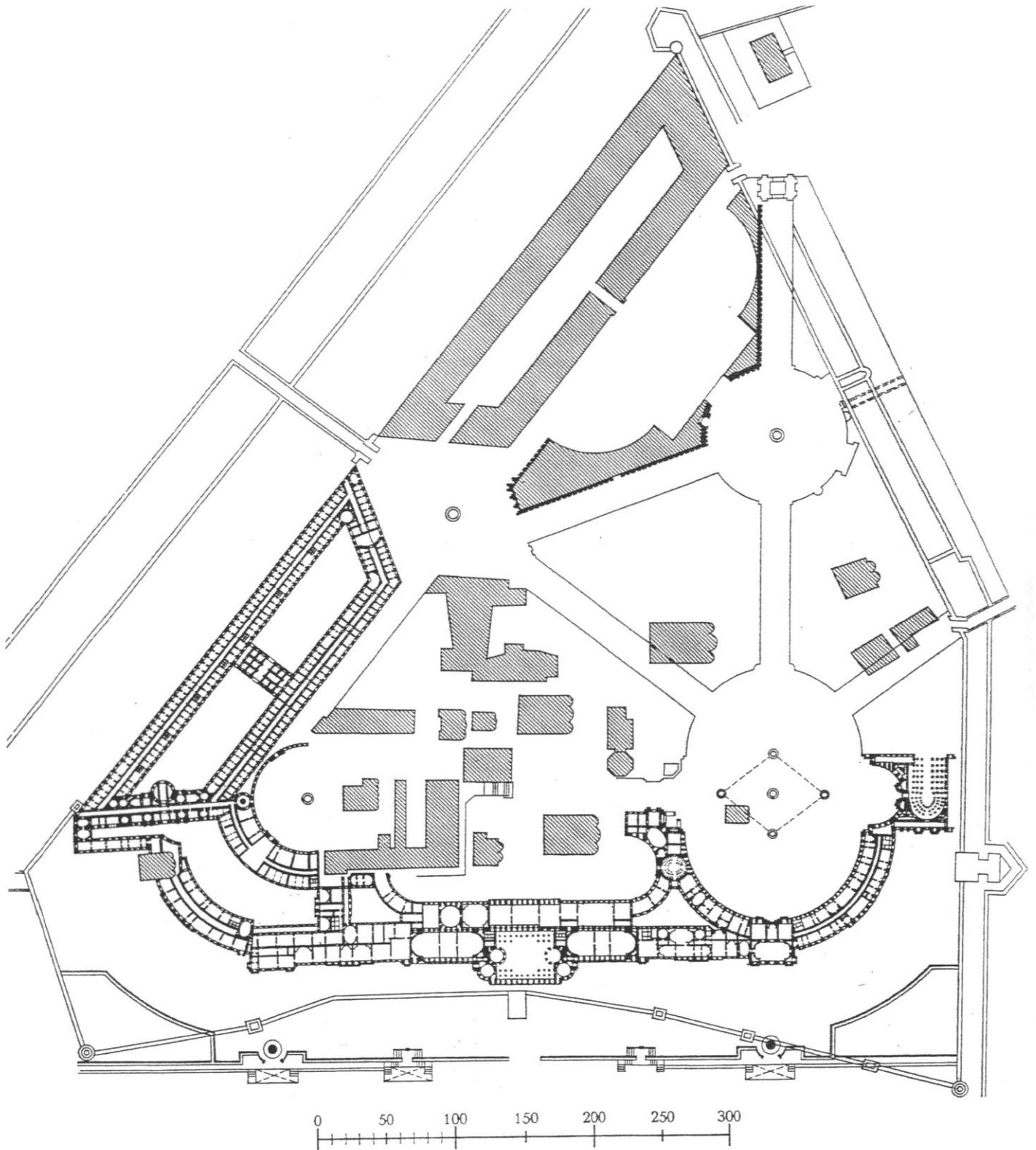


Д.Б.БАРХИН

О РЕЛИГИОЗНЫХ ОСНОВАХ И ПРООБРАЗЕ
АРХИТЕКТУРНОЙ КОМПОЗИЦИИ БОЛЬШОГО КРЕМЛЁВСКОГО ДВОРЦА
АРХИТЕКТОРА В.И.БАЖЕНОВА



Д.Б.БАРХИН

*Памяти моей матери
Серафимы Ивановны Татаровой посвящаю.*

**О РЕЛИГИОЗНЫХ ОСНОВАХ И ПРООБРАЗЕ
АРХИТЕКТУРНОЙ КОМПОЗИЦИИ
БОЛЬШОГО КРЕМЛЁВСКОГО ДВОРЦА АРХИТЕКТОРА
В.И.БАЖЕНОВА (1737(1738)-1799 ГГ.)**

К 260-летию со дня рождения архитектора
и 850-летию Москвы

Москва
1997

ПРЕДИСЛОВИЕ

На первый взгляд может показаться, что о В.И.Баженове, творчеству и судьбе которого посвящено много исследований, все уже сказано несколькими поколениями писавших о нем авторов. И все же тема эта далеко не завершена: фигур масштаба Баженова было немного не только в русской, но и в европейской архитектуре классицизма. Творческая энергия большого зодчего, сконцентрированная в его постройках и проектах, сохраняет свой «заряд» и сегодня, она продолжает притягивать к себе, будоражить воображение, давать мощные импульсы. Трагическое несоответствие огромности этого во многом загадочного таланта и выпавшей на его долю участи рождает ощущение недосказанности, нераскрытости всей полноты замысла его самого главного произведения — проекта Большого Кремлевского дворца. Следует принять во внимание, что эта работа была для Баженова главной не только из-за ее государственной и международной важности, но и престижности для него самого, так как он осознавал себя москвитянином, проведшим свое детство на Кремлевском холме.

Глубже постичь баженовскую концепцию реконструкции Кремля Д.Б.Бархину позволило развитие культурологии и истории архитектуры в последние два-три десятилетия. Все это способствовало более широкому осмыслению эпохи и возникновению новых соображений об идеях, возможно, побудивших В.И.Баженова прийти к избранному им композиционному решению проекта Большого Кремлевского дворца. Этот замысел, приближаясь к оптимальному его варианту, последовательно уточнялся им в серии планов и воплотился в модели.

Значимость в культурном русском сознании идеи «Москва — Третий Рим» и соперничество во второй половине XVIII века двух столиц за эту высокую преемственность дали основание Д.Б.Бархину выдвинуть гипотезу об ансамбле Св. Петра в Риме как о символе и исходном композиционном образце (естественно, трансформированном соответственно условиям места, вживленном в абрис у холма и историческую застройку) для нового Кремлевского ансамбля, понимаемого как воплощение образа Третьего Рима.

Поскольку этот хорошо известный Баженову ансамбль владел воображением европейских зодчих в качестве совершенного архитектурно-градостроительного образца не только в XVIII, но и в XIX веке, а в России вариации на его тему — в уменьшенном масштабе — появились уже с начала XIX века (Казанский собор в Санкт-Петербурге, Михайловская церковь в Одессе, буддийский Актюбеевский хурул близ Астрахани, Спасская церковь в Уфе; по типу Казанского собора атаман

Платов собирался возвести собор в казачьей столице Новочеркасске), предположение Д.Б.Бархина представляется вполне закономерным. Вспомним, в какой атмосфере имперских амбиций проходило царствование Екатерины II. Возрождение Кремля в новых формах было одним из тех грандиозных проектов, которые должны были укрепить репутацию России как великой державы. Стремление «догнать и перегнать» европейских партнеров было очень характерным. Хорошо известно, например, как, заказывая архитектору К.Геруа проект огромного собора в Екатеринославле, Г.А.Потемкин просил выстроить его в подражание храма Св. Петра в Риме, но в высоту «пустить его на аршинчик длиннее». А в случае с Кремлевским дворцом к этой общей настроенности добавляется глубокий московский патриотизм молодого, честолюбивого зодчего, талант которого недавно получил европейское признание и который желал прославить Отечество. Автор доказывает также, что в проекте Баженова архитектурными средствами была выражена и другая, важная для русского общества символика: «Москва — Второй Иерусалим».

Гипотеза, предложенная Д. Б. Бархиным, представляет несомненный интерес и привлекает внимание к теме зарождения замысла одного из значительнейших проектов русского классицизма.

Впервые здесь так полно проанализирован весь комплекс причин — экономических, политических, идеологических, психологических, — вследствие которых гениальный проект В.И.Баженова был обречен на неисполнение.

Предложенная нам новая работа о В.И.Баженове выделяется своим нетрадиционным характером. Она написана не историком архитектуры, но архитектором-практиком, свободным от давления историографической традиции, воспринимающим исторические факты «изнутри профессии» и осмысливающим их как бы параллельно своему герою и коллеге, которого он живо ощущает. Отсюда непосредственность, личная интонация, так подкупающая читателя, глубокое проникновение автора в историческую ситуацию, в психологию мастера. Д.Б.Бархин свободно владеет материалом по истории архитектуры и культуры. Это позволяет ему рассматривать творчество и личность Баженова как в русском, так и в европейском контексте. Эта сравнительно небольшая по объему книжка, написанная емко, искренне и глубоко, привлечет к себе внимание не только исследователей творчества В.И.Баженова, но и широкий круг читателей.

Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИИ теории архитектуры и градостроительства М.Б.Михайлова

«Ибо много званых, а мало избранных».
От Матфея, XXII. 14

ВВЕДЕНИЕ

Многие годы меня тревожили вопросы, связанные с проектированием и началом строительства В.И.Баженовым Большого Кремлевского дворца (1767-1775 гг.) в Московском Кремле. Предлагая свою гипотезу в качестве ответов на эти вопросы, понимаю, что мой взгляд не может быть объективным. Познакомившись с творчеством этого замечательного архитектора, я полюбил его, и поэтому мои попытки дать ответы на некоторые сложные вопросы культуры и архитектуры, как ее составляющей, не могут не нести отпечатка чувства, которое я испытываю к Василию Ивановичу Баженову и его творчеству.

Прежде чем ответить на интересующие меня вопросы, я предлагаю взглянуть на ту роль в культуре России, которую играл в XVIII веке символ «Москва — Третий Рим», на перенесение этой идеи на Петербург, а также на возникновение устойчивого противопоставления городов Москвы и Петербурга и культур, связанных с ними в связи с решением Петра Первого перенести столицу в Петербург.

Обратимся к истории России.

На начальном этапе своей градостроительной истории Москва развивалась как естественно-исторический организм. Источником всех радиальных улиц являлся идейный центр города — Кремль, а трассировка улиц следовала природному ландшафту местности. Москва с ее монастырями, церквями и многочисленными усадьбами представляла собой большой живописный сад.¹

В идейной программе города в XIV и XV веках, вслед за Киевом и Владимиром, был реализован пространственный крест как символ Иерусалима, закрепленный монастырями на западе, севере и востоке от Кремля, где на юге Москва-река — река Иордан. Перестройка Московского Кремля Иваном III и Софьей Палеолог связана с осмыслением Москвы, как Нового Константинополя и уподоблением Ивана III императору Константину в высказывании митрополита Зосимы в 1492 году.

Слова псковского инокa Спаса-Елеазарова монастыря старца Филофея, обращенные к Василию III: «Два убо Рима падоша, а третий стоит, а четвертому не быти...»², закладывают идейную, государственную, религиозную и градостроительную основу Москвы

на новом историческом этапе. Продолжение строительства в Кремле и возведение стен Китай-города Василием III ведется не только с целью создания новых оборонительных сооружений, но и с целью переосвящения Москвы, как Нового Константинополя и Третьего Рима. Москва приобретает соответствующие этой идее градостроительные и пространственные акценты. Через сто лет слова о Москве, как о Третьем Риме почти дословно повторил патриарх Иеремия в грамоте 1589 года, утверждавшей патриаршество на Руси.³

Проследим, каким содержанием наполняется концепция «Москва — Третий Рим» в Московском государстве в последующие столетия.

Идея «Москва — Третий Рим», как пишет Ю.М.Лотман, по своей природе носила двойственный характер: «... с одной стороны, она подразумевала связь Московского государства с высшими духовно-религиозными ценностями. Делая благочестие главной чертой и основой государственной мощи Москвы, идея эта подчеркивала теократический аспект ориентации на Византию. В этом случае она подразумевала изоляцию от «нечистых» земель.

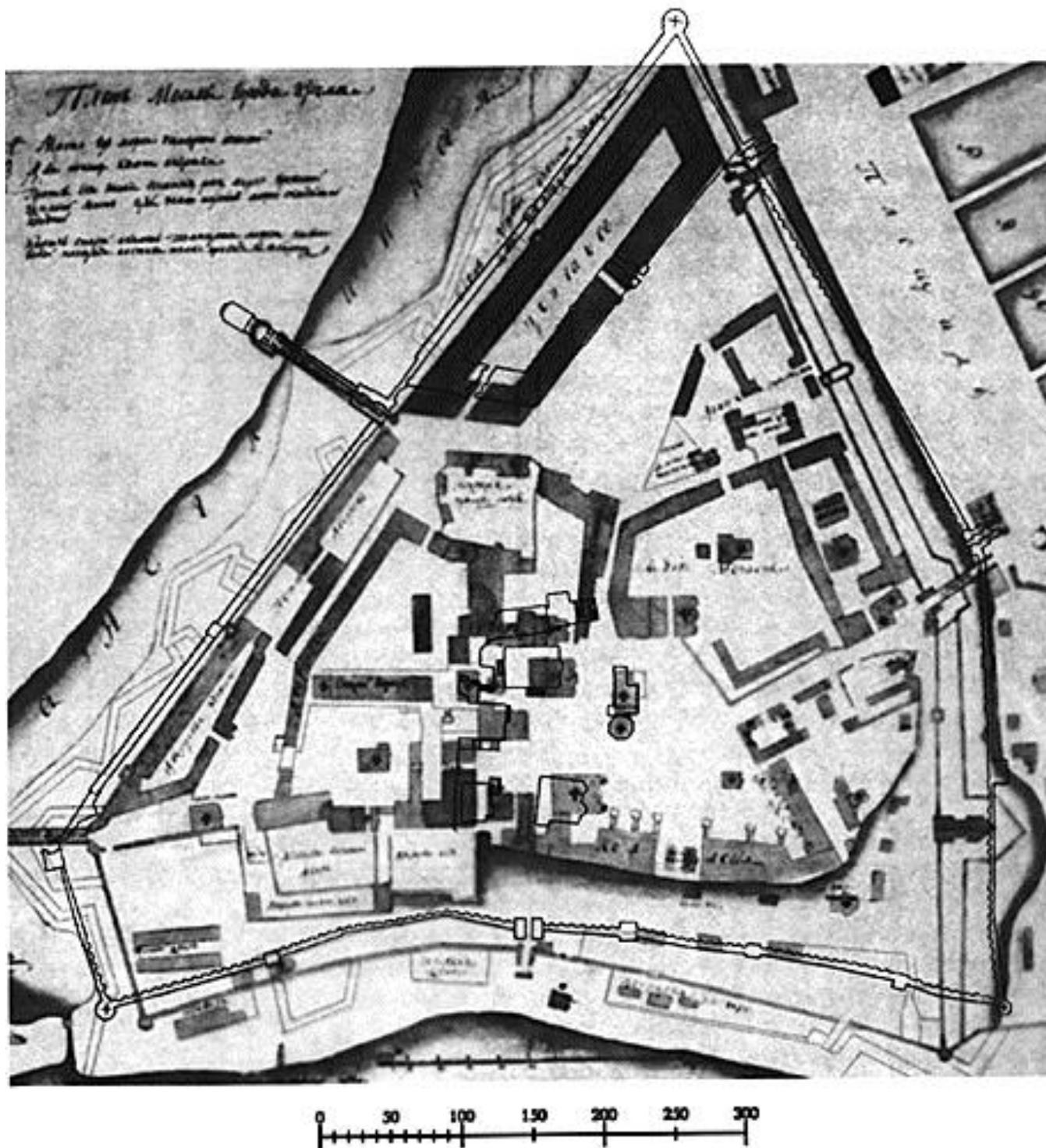
С другой стороны, Константинополь воспринимался как второй Рим, т.е. в связанной с этим именем политической символике подчеркивалась имперская сущность — (открытость. — Д.Б.), в Византии видели мировую империю, наследницу римской государственной мощи. Таким образом, в идее «Москва — Третий Рим» сливались две тенденции - религиозная и политическая. При выделении политического момента подчеркивалась связь с первым Римом, что влекло затушевывание религиозного аспекта и подчеркивание аспекта государственного, «императорского».

Исходной фигурой делался не Константин, а «Август-кесарь». Выступая на первый план, государственность могла не освящаться религией, а сама освящать религию...

Идея эта в определенные моменты (истории. — Д.Б.) оказывала давление на реальную политику в то время как на других этапах приобретала чисто семиотический характер»⁴.

В годы царствования Елизаветы Петровны концепция «Москва - Третий Рим» вновь обрела свое значение, — велось строительство рухнувшего в 1723 году каменного шатра Воскресенского собора в Новом Иерусалиме, который в течение двадцати лет оставался не восстановленным, несмотря на неоднократные попытки, предпринимавшиеся в этом направлении лучшими русскими архитекторами: в 1732, 1738, 1744 годах - И.Ф.Мичуриным (1700-1763 гг.), в 1749 году - А.П.Евлашевым (1706-1760 гг.) и Д.В.Ухтомским (1719-1775 гг.). Только после посещения 19 июля 1749 года Воскресенского монастыря Елизаветой Петровной принимается решение о восстановлении собора. Проект, сделанный В.В.Растрелли (1700-1771 гг.) в нескольких вариантах в 1753 году, был утвержден 9 февраля 1756 года: выполнял проект с 1754 по 1759 годы К.И.Бланк (1728-1793 гг.)⁵.

Можно сказать, что образ «Москва - Третий Рим» не только был в подсознании, но и активно участвовал в реальной жизни страны, но, правда, в основном, это относилось к Петербургу М.В.Ломоносов писал: «В России строишь Рим... Как ты прекрасен Град - ты Риму стал подобен» (эти слова относились к Царскосельскому дворцу)⁶.



Фиксационный план с указанием мест для расположения строительных материалов. 1767 г. (?)
(Совмещен с реальным планом Кремля с показом стен и центральных соборов).

При совмещении планов реального Кремля с планами Кремлевской перестройки, выполненными Баженовым в 1767, 1768 и 1771 годах, в качестве опорных зданий выбраны - колокольня Ивана Великого, а также стена вдоль здания Арсенала от Боровицкой до Арсенальной башни. При совмещении плана реального Кремля с планами Кремлевской перестройки 1769 года в качестве опорного сооружения взята только стена вдоль здания Арсенала от Боровицкой до Арсенальной башни.

ЧАСТЬ I

ЧТО ХОТЕЛ ВЫРАЗИТЬ В.И.БАЖЕНОВ ПРОЕКТОМ БОЛЬШОГО КРЕМЛЕВСКОГО ДВОРЦА?

Убежден, что Баженов в своем проекте хотел выразить концепцию «Москва — Третий Рим»⁷.

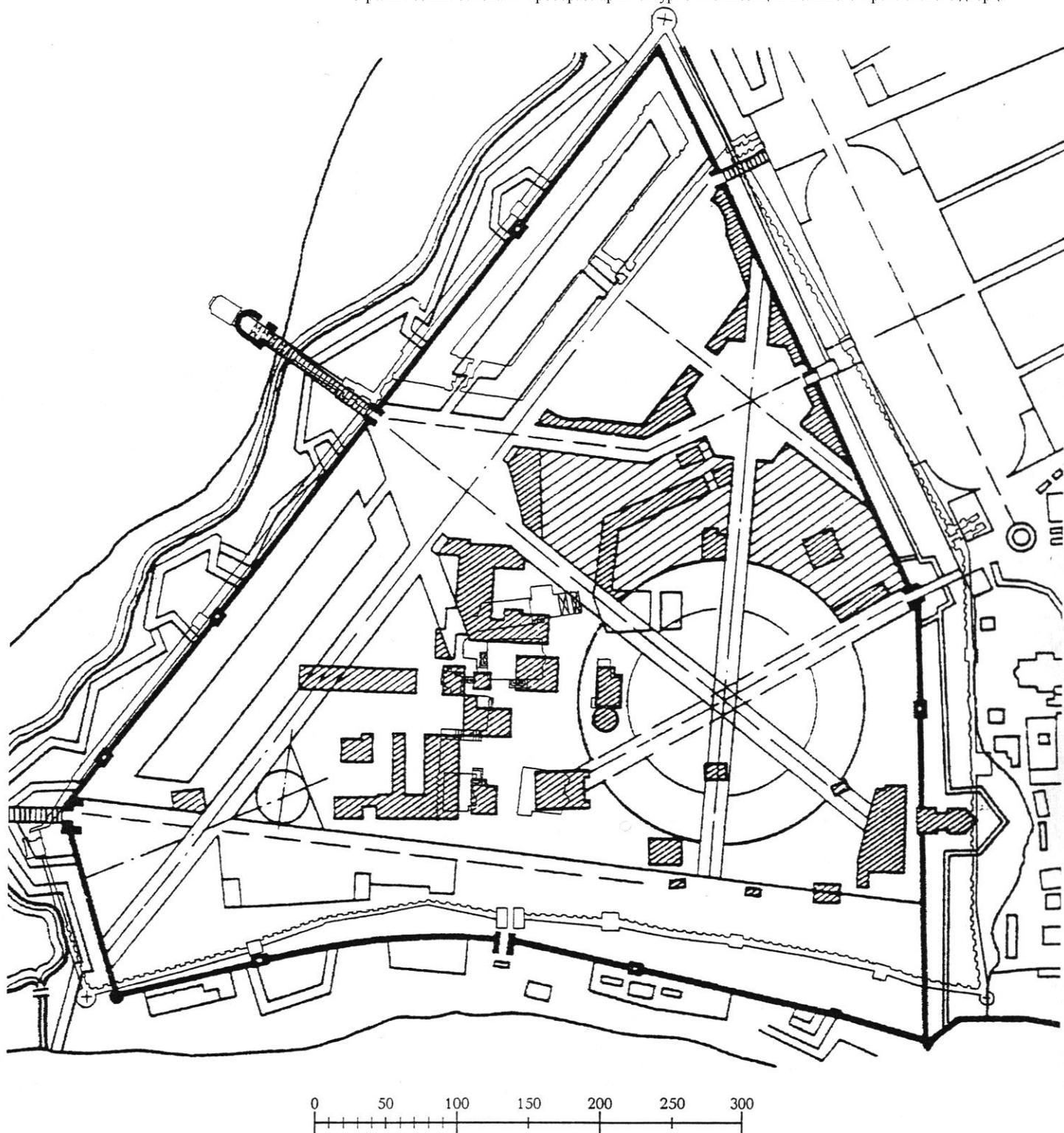
Рассмотрим проблему проектирования Большого Кремлевского дворца с точки зрения возникновения и развития у Баженова идеи воплощения символа «Москва — Третий Рим».

В градостроительной концепции Просвещения огромную роль играли теории создания «регулярных государств» и «идеальных» городов.

При этом, как пишет Ю.М.Лотман, «идеальный, искусственный город, создаваемый как реализация рационалистической утопии, должен был быть лишен истории, поскольку разумность «регулярного государства» означала отрицание исторически сложившихся структур. Это подразумевало строительство города на новом месте и, соответственно, разрушение всего «старого», если оно здесь находилось. Так, например, идея создания при Екатерине II «идеального» города на месте исторической Твери возникла после того, как пожар 1763 года фактически уничтожил город. С точки зрения задуманной утопии, такой пожар мог рассматриваться как «счастливое обстоятельство»⁸.

Определим, действительно ли в создании регулярного плана «идеального города» заключалась градостроительная идея Баженова? Получив задание от императрицы, Баженов был поставлен перед выбором — сделать проект реконструкции Кремля в духе проектов «идеальных городов» или понять и показать, что реконструкция Кремля требует более серьезного осмысления. Доказательством глубоких размышлений Баженова над духовными и художественными проблемами, связанными с реконструкцией Кремля, может служить сравнение проектных предложений 1767 и 1768 годов. Конкретный композиционный и идейно-художественный замысел у Баженова родился не сразу.

В проекте 1767 года представлена классическая композиция, демонстрирующая блестящее мастерство архитектора, в которой Баженов раскрывает потенциальные возможности преобразования и трактовки Кремля, заложенные в объемно-пространственной и планировочной основе старого Кремлевского ансамбля. Здесь нет еще ясного замысла автора, генеральный план выполнен в эстетике проектов «идеальных городов». Кажется, что главным в композиции является повторение здания Арсенала, которым Баженов восхищался, его зеркальное отражение



*Проект генерального плана реконструкции Московского Кремля,
выполненный Баженовым в 1767 году.
(Совмещен с реальным планом Кремля с показом стен и центральных соборов).*

относительно оси, идущей от Троицкой башни. Баженов в каждом последующем варианте повторяет этот объем и, вместе с Арсеналом, считает его ключевым элементом в композиции Большого Кремлевского дворца, определяющим масштаб и отношение к пространству Кремля и пространству за рекой Неглинной и Ваганьковским холмом. Круглая площадь лишь подчеркивает значение в Кремле Ивановской площади.

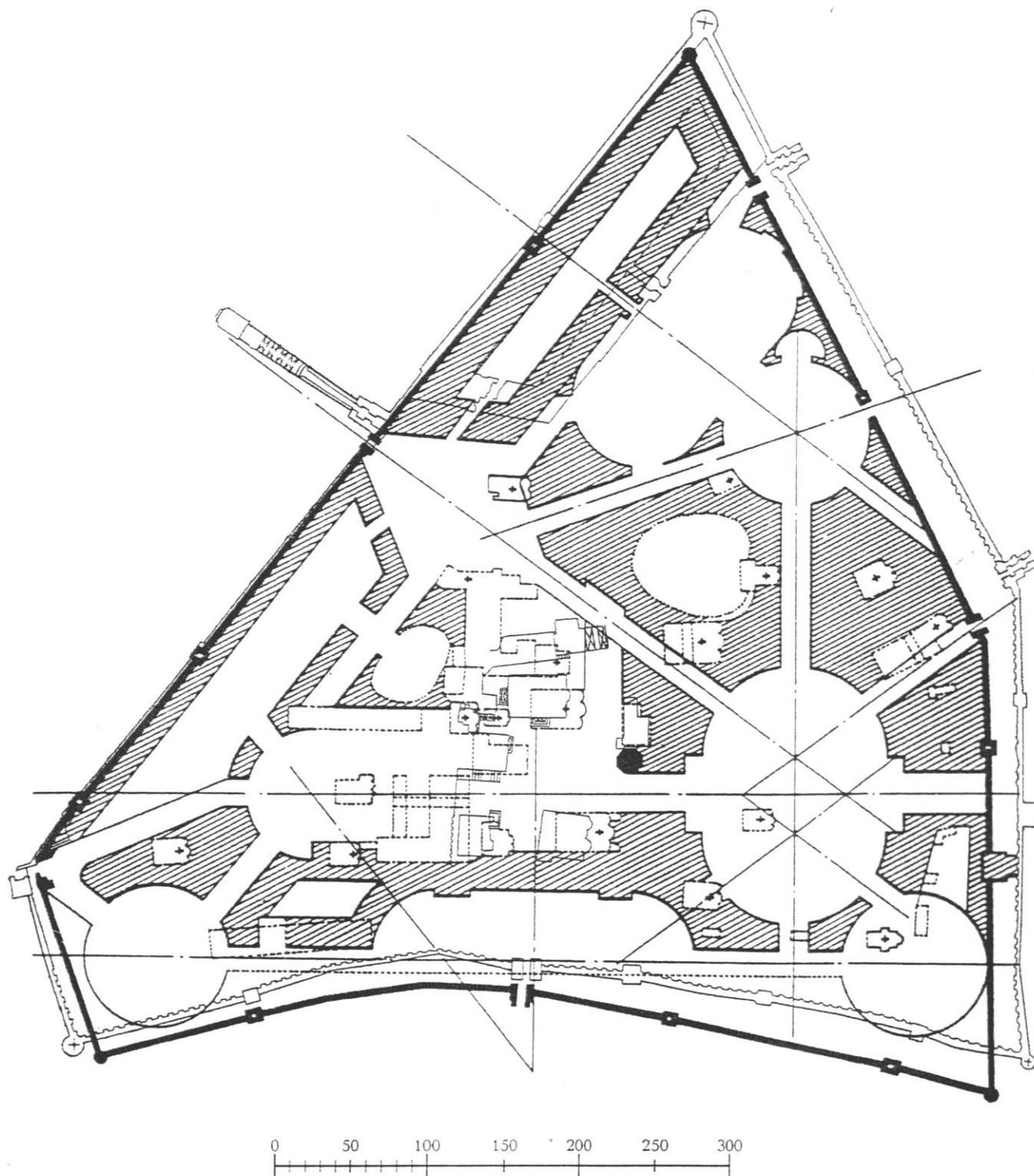
В проекте 1768 года мы видим совершенно иное предложение. Баженов уходит от формально-эстетической композиции.

Именно в это время к Баженову приходит озарение, он решает средствами архитектуры выразить концепцию «Москва — Третий Рим». (Поэтому этот проект и назван автором — «Первая идея архитектора»). При этом, видимо, Баженов не раскрывает императрице свой замысел, прекрасно понимая, какую волну ревности в Петербурге вызовет проект Большого Кремлевского дворца для Москвы, выполненный с такой идейной программой. Проследим, какими архитектурными средствами Баженов выразил эту идею.

Случайно ли появление овальной площади на плане 1768 года? Как пишет М.Б.Михайлова, «в свете градостроительных проблем классицизма большой интерес представлял собор св.Петра (в Риме. — Д.Б.) с его грандиозным куполом... Собор св.Петра — могучая архитектурная доминанта большого радиуса действия, далеко не все потенциальные возможности которого оказались использованными в постепенно сложившейся вокруг него архитектурной ситуации... Не меньше внимание классицистов привлекала вторая часть ансамбля собора св. Петра - система трапециевидной и эллиптической площадей, особенно последняя. Идея эллиптической площади перед монументальным сооружением была высказана до Бернини и постепенно совершенствовалась итальянскими мастерами в их неосуществленных проектах. Овальная площадь перед палаццо Питти, предложенная Л.Чиголи в конце XVI в., овальные варианты проектов площади св.Петра зодчих К.Райнальди (середина XVII в.) и К. Фонтана (конец XVII в.). Эта форма настолько прочно вошла в сознание зодчих, что ее продолжали использовать даже через столетие после постройки прославленной колоннады Бернини. Предтеча итальянского и отчасти европейского классицизма Л.Ванвितелли (1700-1773 гг.) в 1770-х годах проектировал овальную площадь перед королевским дворцом в Казерте»⁹, который только что был построен по его же проекту (1752-1774 гг.).

Возможно, Баженову была известна часть этих проектов, с которыми он мог ознакомиться в Италии.

Как известно, Баженов, во время учебы в Париже, выполнил макет колоннады Лувра К.Перро, а изучая архитектуру Италии в Риме, сделал макет собора Св. Петра с его площадями¹⁰. Таким образом, он не только видел эти выдающиеся произведения архитектуры, изучал их чертежи, но и, что самое главное, прочувствовал масштаб этих сооружений, он впитал их объем, детали и отношение к пространству. Более того, Баженов видел, как возводятся подобные шедевры, наблюдая за ходом проектирования и строительства знаменитых зданий на площади Людовика XV, выполненных Ж.-А. Габриэлем



*Проект генерального плана реконструкции Московского Кремля,
выполненный Баженовым в 1768 году.
(Совмещен с реальным планом Кремля с показом стен и центральных соборов).*

(1699-1782 гг.), возможно, участвуя в нем и обсуждая с великим мастером архитектурные приемы, темы и мотивы, послужившие основой для создания проекта (1755-1763 гг.). Также следует вспомнить, каким плодотворным было общение Баженова с выдающимся архитектором Франции - Ж.-Ж.Суффло (1713-1780 гг.), который учился в Риме с 1734 по 1737 годы и занимался раскопками и обмерами античных памятников Сицилии и Пестума, а в 1756 году приступил к проектированию и строительству церкви Св. Женевьевы в Париже. Можно с уверенностью сказать, что результатом обсуждения двух архитекторов, учителя и ученика, новой для обоих темы — так называемого греко-готического собора на примере проектирования церкви Св. Женевьевы (1756-1789 гг.) - явились варианты, сделанные Баженовым для центрального зала Большого Кремлевского дворца и, возможно, для Казанского собора, построенного с 1801 по 1811 годы А.Н.Воронихиным (1760-1814 гг.).

Баженов, представленный Шарлем Де Вайи Людовику XV (1710-1774 гг.), был первым русским пенсионером, получившим приглашение стать придворным архитектором короля Франции. Талант Баженова был оценен по достоинству.

Итак, в проекте 1768 года сразу же бросается в глаза овальная площадь, подобная площади перед собором Св. Петра в Риме. Как пишет В.И.Локтев, на плане 1768 года появляется «целое семейство разномасштабных и разнохарактерных площадей, виртуозно вписанных в Кремлевскую территорию»¹¹.

Обращает на себя внимание не только овальная площадь, но все замкнутое пространство вдоль Кремлевского холма в направлении запад-восток.

ЧАСТЬ II

КАКИМИ АРХИТЕКТУРНЫМИ СРЕДСТВАМИ В.И.БАЖЕНОВ ВЫРАЗИЛ ИДЕЮ "МОСКВА - ТРЕТИЙ РИМ"?

Уверен, что к 1768 году у Баженова рождается поистине гениальная идея — перенести проекцию плана собора Св.Петра в Риме с его площадями на территорию Кремля — вот те средства архитектуры, которые позволили Баженову выразить концепцию «Москва — Третий Рим».

Об ориентации на античную Грецию и Рим говорил Баженов в речи на закладке Большого Кремлевского дворца, но об ориентации на собор Св. Петра как на величайший христианский символ и как на эстетический прообраз в формировании объемно-планировочной структуры в проекте реконструкции Кремля Баженов не сказал ни слова, понимая, что прямое указание на католическую святыню в православной Москве будет воспринято отрицательно.

Наоборот, в своей речи Баженов всячески подчеркивает идейную и религиозную связь Москвы с Константинополем: «Празднует Восточная Церковь обновление Царя-Града; ибо Благодетельный Константин перенес трон с берегов Тибра во Византию и украсил оную великолепием, и богодуховенно освятил то место. В сей день обновляется Москва...»¹² Озаренный столь яркой идеей и охваченный религиозным прозрением Баженов не мог отказаться от такого сильного художественного образа. Он пошел на риск, в этом заключена дерзновенность замысла гения. Возникшая в эпоху Просвещения идея универсализма и экуменизма, интерконфессионального христианства и вселенской церкви увлекла Баженова, как и многих людей аристократического круга и деятелей культуры России (что выразилось затем в идее объединения церковью у Павла I и в подписании Священного Союза Александром I с рядом европейских государств (26.09.1815)). Это делало возможным для Баженова прямое цитирование католической святыни, какой являлся собор Св. Петра. Не предлагая возведения собора в Московском Кремле, равного собору Св. Петра, используя только структуру собора с площадями для формирования Кремлевского дворца, Баженов уравнивает идейное и символическое значение дворца в Москве и собора в Риме и вместе с тем противопоставляет их друг другу — дворец в Москве превосходит собор по объемно-пространственному, градостроительному и художественному значению в городе.

Главной задачей моего исследования является обоснование, доказательство и графическая иллюстрация того, что Баженов процитировал весь комплекс, включая собор, в построении композиции Большого Кремлевского дворца.

При внимательном изучении планов перепланировки Кремля мне удалось установить, что Кремль на планах 1767 и 1768 годов, которыми пользовался Баженов, не соответствовал реальному размеру Кремля. План был выполнен меньше натурального размера. Поэтому Баженову приходилось делать композицию 1768 года лишь с подобными собору Св. Петра уменьшенными элементами.

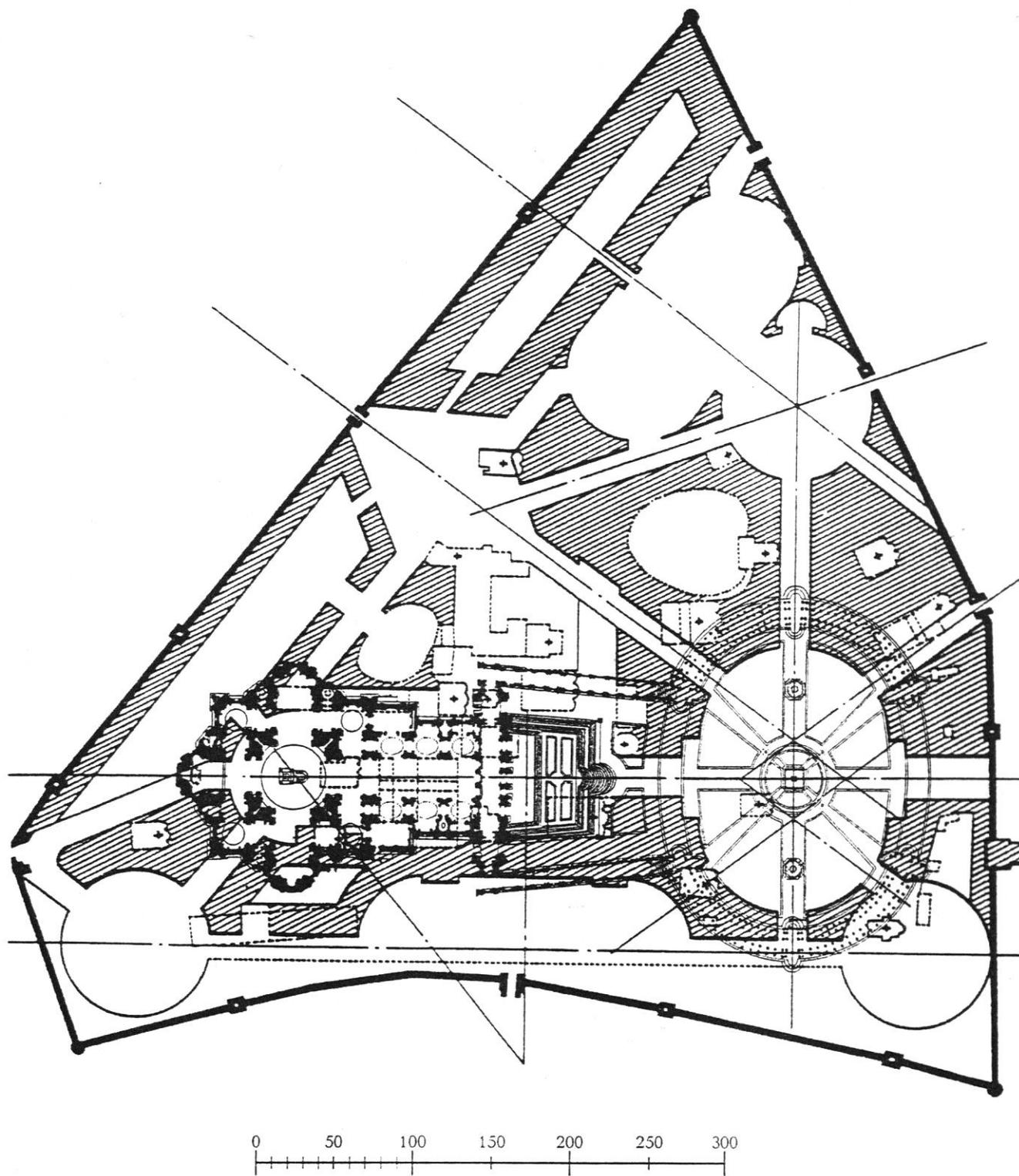
Это не могло удовлетворить Баженова, **поскольку вся острота идеи переноса проекции плана собора Св. Петра в Москву заключалась в сохранении абсолютных размеров собора с его площадями**, тем более, что он увидел такую возможность, заложенную в территории Кремля и расположении дворцов и соборов. При дальнейшей работе над проектом Баженов максимально выразил эту мысль и сделал так, чтобы дворец органично вписался в территорию Кремля и составил целостную композицию со всеми его сооружениями.

Точность в воспроизведении размеров соответствовала изменившемуся в России за предыдущие два столетия подходу к объекту, служащему образцом. Если в XVI веке образец являлся лишь умозрительным примером — скорее идейным и иконографическим символом, то уже к середине XVII века при строительстве храма Воскресения в Новом Иерусалиме образец, каким стал Иерусалимский храм Гроба Господня, становится конкретной моделью для повторения¹³.

В XVIII веке, как пишет М.Б.Михайлова, действует «основной принцип классицизма, сформулированный И.И.Винкельманом (1717-1768 гг.) и гласивший, что совершенства в искусстве можно достигнуть лишь путем подражания великим произведениям древности. Этот принцип указывал зодчему тот высокий уровень, к которому следует стремиться, помогал путем пристального изучения раскрыть закономерности гармонического построения прекрасных образцов классического наследия, пробуждая (в художнике. — Д.Б.) его творческие способности... Классицизм рассматривал (шедевры. — Д.Б.) как сумму вневременных, непреходящих по своей ценности образцов прекрасного, как высшие достижения человеческого гения в области архитектуры, равно пригодные для использования в любую эпоху»¹⁴.

К 1769 году Баженовым был получен новый план Кремля (к сожалению, также неточный — теперь больше реального размера Кремля, эта ошибка затем заставила многое изменить в проекте 1771 г.).

Итак, к 1769 году у Баженова окончательно кристаллизуется основополагающее идейно-образное и художественно-композиционное решение — воплотить в проекте Большого Кремлевского дворца концепцию «Москва — Третий Рим», выраженную через проекцию плана собора Св. Петра в Риме с двумя площадями на план Кремля, и этой зримой связью с римской святыней выявить и многократно усилить смысловое наполнение средневекового символа. Собор Св. Петра становится для Баженова идейным и эстетическим прообразом в планировочной структуре реконструкции Кремля. Баженов переносит в Кремль в качестве геометрической цитаты - овальную площадь собора Св. Петра (195м x 148м) и основные осевые размеры и пропорции всего комплекса собора с площадями.



Проект генерального плана реконструкции Московского Кремля, выполненный Баженовым в 1768 году. (Совмещён с планом Св. Петра в Риме).

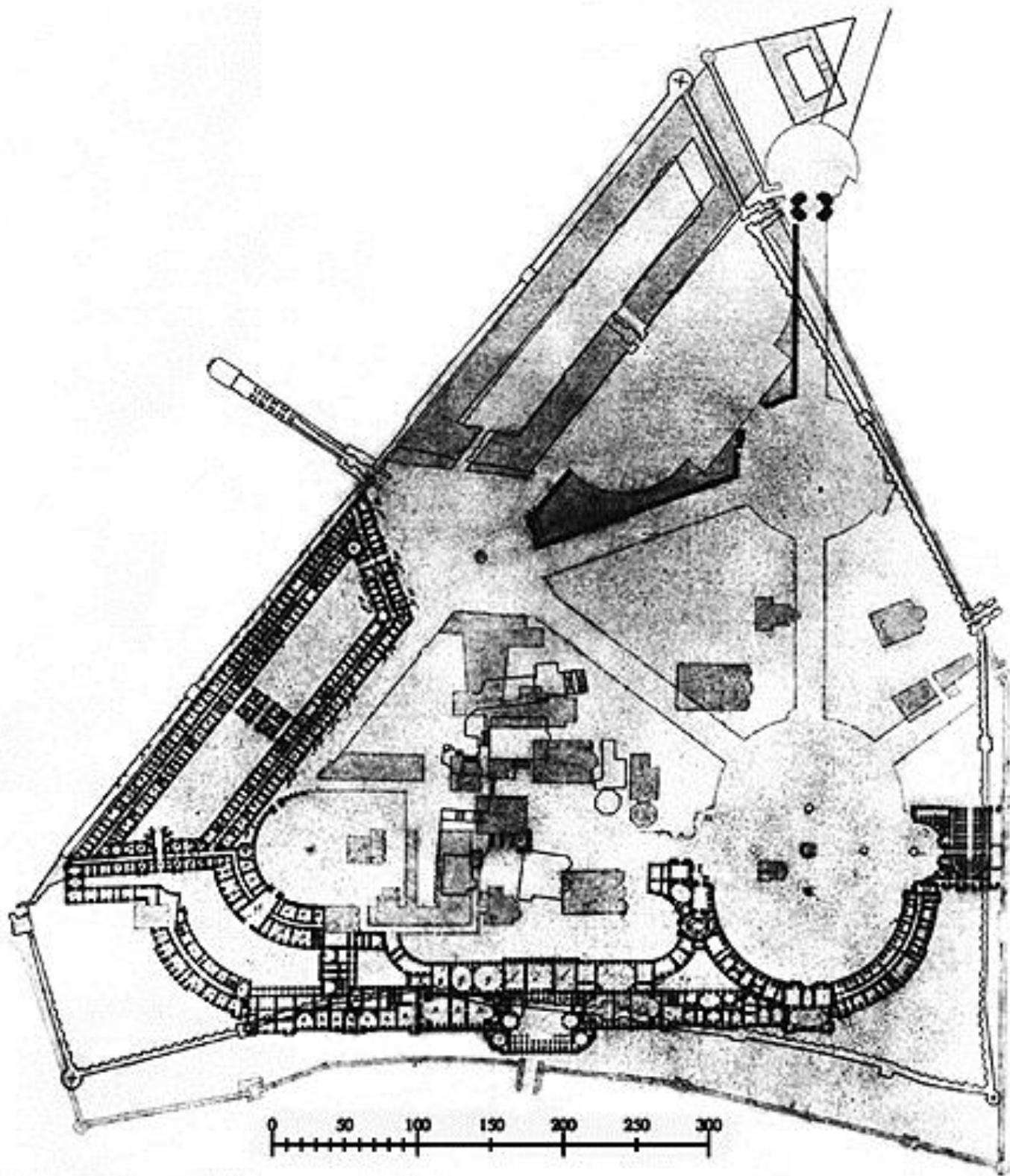
Не углубляясь в анализ планировочной структуры Большого Кремлевского дворца, отмечу, что размеры центрального зала дворца — 42,6м x 34,5м, т.е. длина зала при допустимом приближении равна диаметру купола собора Св. Петра — 42,0м, а также диаметру купола Пантеона в Риме — 43,2м, уверен, что это не простое совпадение цифр. Укажу также на два знаменитых зала, имеющих близкие к размерам зала Большого Кремлевского дворца размеры: это зал Благородного Собрания (1780-е годы) — 39,5м x 24,8м М.Ф.Казакова (1738-1812 гг.) и зал Биржи (1804-1810 гг.) в Петербурге — 41,4м x 21,4м Тома Де Томона (1760-1813 гг.).

Баженов, безусловно, знает символику Кремлевских строений, сложившуюся за предшествующие столетия, но в период своей целеустремленной работы над проектом Большого Кремлевского дворца его религиозность позволяет ему постичь всю глубину этих символов.

И в этом осмыслении Вечной Истины заложена огромная сила духа Баженова, выраженная в свободе творчества и стремлении к совершенству, которая притягивает до сих пор к этому проекту и его автору и до сих пор восхищает. Проект Большого Кремлевского дворца сделан с мощным темпераментом и артистизмом, он поражает зрителей не только блестящим мастерством владения композицией, восхищает совершенством, художественной целостностью и красотой, но и широтой постижения идейных и эстетических проблем, связанных с возможностью преобразования Кремля, демонстрирует высочайший уровень художественной культуры автора. В своем проекте Баженов отвергает те идейные принципы Просвещения, в которых выражено пренебрежение средневековой историей и культурой, при этом проект остается в рамках эстетики классицизма. Своим проектом и его реализацией Баженов хочет «вернуть Москве славу Третьего Рима»¹⁵.

В проекте 1769 года проекция плана собора Св. Петра с площадями в размере подлинника «укладывается» в длину вдоль Кремлевского холма, при этом апсида собора Св. Петра совпадает с экседрой у здания Коллегий, трапезничная площадь «накрывает» собой Соборную площадь Кремля, овальная площадь собора, ее копияное воспроизведение, становится Овальной (Ивановской) площадью Большого Кремлевского дворца. Следует вспомнить, что собор Св.Петра в Риме, возведенный на месте древней базилики Св. Петра, обращен апсидой не на восток, а на запад в соответствии с дохристианской и раннехристианской традицией, что и оставлено Баженовым в его проекции плана собора на Кремль. Действительно, церковь Спаса Преображения на Бору, будучи центром Царского Дворца, являющегося символом дворца Августа на Палатине в Риме и императорского дворца в Царьграде¹⁶, привязывается к центру проекции подкупольного пространства собора Св. Петра, становясь тем самым на место сени собора (в свою очередь символизирующего кувуклий над Гробом Господним храма Воскресения в Иерусалиме).

Ясное представление Баженова о необходимости прочтения пространства площади, как апсиды собора Св. Петра, требовало от него в проекте 1769 года часть экседры выполнить в виде отдельно стоящей колоннады. Затем, в проекте 1771-1775 годов, Баженов вновь



*Проект генерального плана реконструкции Московского Кремля,
выполненный Баженов в 1769 году.
Совмещен с реальным планом Кремля с показом стен и центральных соборов*

решает изменить «чистую» форму здания Коллегий и включить экседру в форму плана

здания, как это было в проекте 1768 года. Только лишь художественно-композиционными причинами объяснить форму площади у церкви Спаса не удастся.

Церкви, организующие площадь Царского Дворца, не разрушались в проекте Баженова, а включались в новые постройки, как это было и в старом Царском Дворце. В проекте 1768 года «Первой идее архитектора» на площадь Царского Дворца также от Боровицких ворот шли три улицы, что по иконографии соответствовало трем проходам с западной стороны на площадь Царского Дворца Горнего Иерусалима.

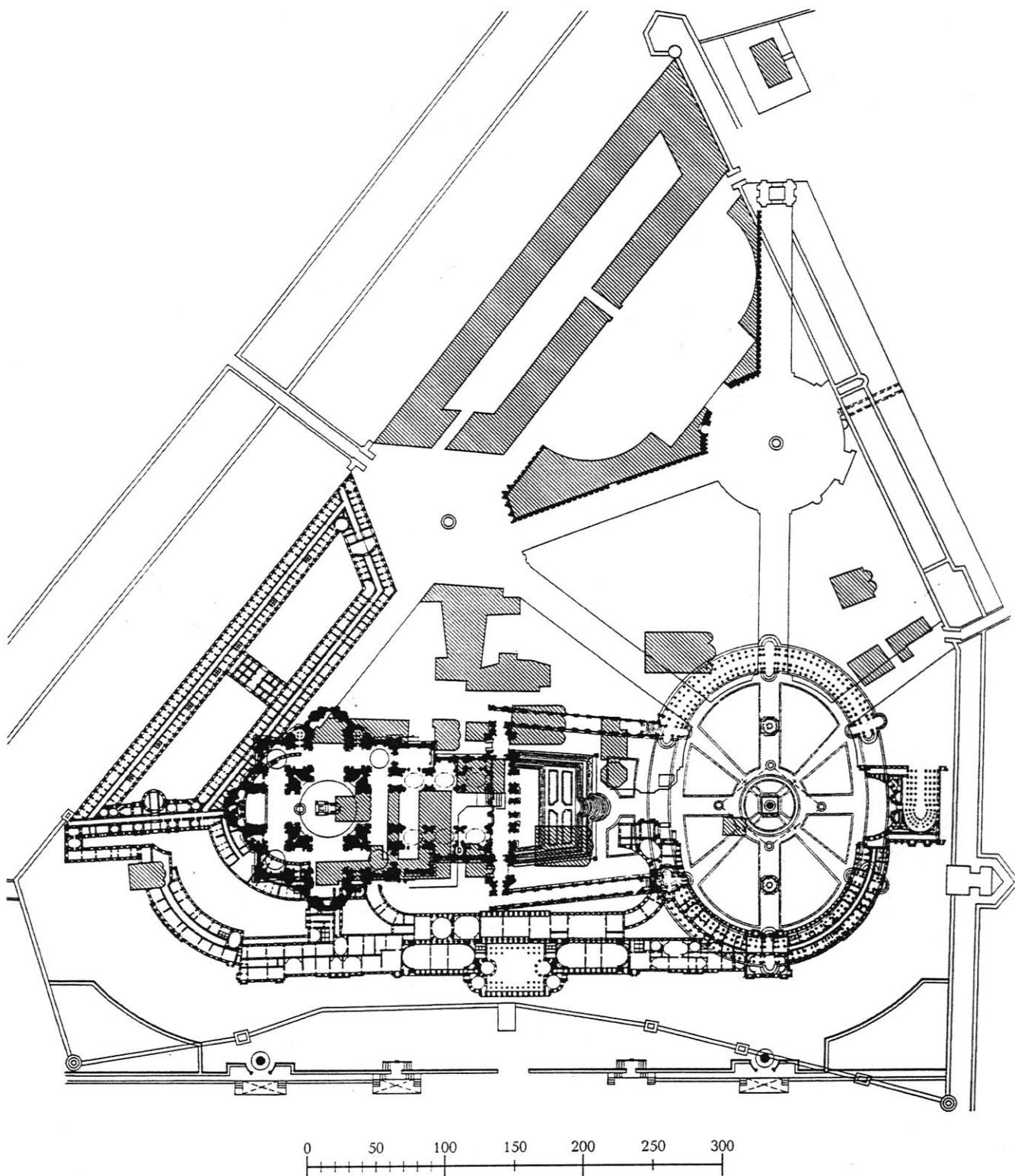
Соборная площадь Московского Кремля также в соответствии с традицией рассматривалась Баженовым как собор под открытым небом¹⁷. Баженов придавал этому символу и этой реальности чрезвычайно важное значение. Ось север — юг Соборной площади, проходящая через южный портал Успенского собора, является осью симметрии центральной части Большого Кремлевского дворца. В проекте 1769 года широкая лестница, ведущая к Москве-реке, делалась по оси центрального ризалита дворца, что соответствовало расположению «Иорданской» лестницы до сноса здания Приказов. Главная ось композиции запад — восток проходит через церковь Спаса Преображения на Бору, Царский Дворец с Красным крыльцом у Грановитой палаты и Овальную площадь Большого Кремлевского дворца.

Овальная площадь Большого Кремлевского дворца в проекте Баженова обретает традиционный для Москвы символ ансамбля Царских дворцов Небесного Града¹⁸. Наконец, Баженов вводит новый для Москвы символ — трехлучие — символ императорского Рима, ставший в Европе в период классицизма признаком императорской власти.

Отсюда трехлучие Версаля, Парижа и Петербурга. Интересно отметить, что в то время, когда Баженов был в Риме и затем делал свой проект, Пьяцца дель Пополо была трапециевидной, её начинал реконструировать архитектор Дж. Валадье в 1816-20-х годах, а уже овальной площадь сделали архитекторы Луи-Мартен Берто и Ги Де Жизор, так что можно считать, что Баженов в своем трехлучии, идущем из Овальной площади, предугадал римскую площадь, правда, как известно, в Риме средний луч проходит перпендикулярно к длинной оси эллипса. Рассматривая в градостроительном аспекте трехлучие Баженова в Кремле, следует особенно отметить его сомасштабность человеку. Каждый луч сориентирован на пространственную доминанту, отстоящую от зрителя, находящегося на Овальной площади, на расстоянии менее 500 метров, что воспринимается как близкая цель с ясно читаемыми архитектурными деталями (сейчас это также легко увидеть, если встать спиной к бровке Боровицкого холма и посмотреть на Троицкую, Никольскую и Спасскую башни).

Наличие пространственных ориентиров является важной особенностью Кремлевского трехлучия в проекте Баженова, что выгодно отличает его от трехлучия Рима, Парижа и Петербурга.

Для восприятия архитектурных деталей принципиально важно, чтобы расстояние от зрителя до объекта не превышало 500м, в случае,



*Проект генерального плана реконструкции
Московского Кремля, выполненный Баженовым в 1769 году.
(Совмещен с планом собора Св. Петра в Риме).*

когда это расстояние увеличивается до 1000м, детали начинают исчезать, но пластика фасадов и объемов читается легко, когда же это расстояние становится свыше 1000м — объект воспринимается силуэтом.

Трехлучие Рима возникло естественно-историческим образом: оно не было осмыслено как градостроительный прием, тем более как символ. Только центральный луч - виа Фламиния (страда дель Корсо) - имел пространственный ориентир в виде храма Юпитера на Капитолийском холме. Расстояние от Porta Фламиния до Капитолия - около 2000м, храм смотрелся силуэтом, вдобавок еще и против света.

Трехлучие Версаля уже задумывалось, как символ императорской власти, но оно не имело пространственных ориентиров.

Рассматривая площадь Согласия с дворцами Габриэля и ось по улице Ройяль от церкви Мадлен (храм Славы, 1807 г., арх. Б.Виньон - 1842 г., арх. Ж.Ж.Юве) в глубине композиции до двенадцатиколонного портика Палаты депутатов (бывшего Бурбонского дворца, 1806 г., арх. Б.Пуайе) следует обратить внимание также на сомасштабность ансамбля человеку, что и делает этот ансамбль шедевром градостроительного искусства (расстояние от обелиска на площади до церкви Мадлен - 500м, до портика - 396м). Трехлучие Парижа, задуманное Ж.А.Габриэлем от площади Людовика XV (пл.Согласия), к сожалению, не развилось в таковое - левый луч имеет лишь функциональное назначение выезда на набережную Сены, правый луч — не был осуществлен.

Пространственным ориентиром для среднего луча сделалась, в результате градостроительного развития Парижа, Триумфальная арка на площади Шарля Де Голля (Звезды) (1806-1836 гг., арх. Ж.Ф.Шальгрэн). Расстояние от обелиска на площади Согласия до Триумфальной арки - 2130м, что требовало выполнить арку преувеличенных размеров, быть может, поэтому архитектору не удалось создать произведение искусства - неясны пропорции, трактовка деталей аттика и пр. (интересны в связи с этим первоначальные эскизы арки, сделанные с большими сдвоенными колоннами, подобно арке Тита в Риме). Поскольку арка воспринимается в большой степени силуэтом, роль градостроительной доминанты в этом случае мог бы взять на себя с успехом собор, как это сделано, к примеру, в Брюсселе, где градостроительную перспективу бульвара Леопольда II замыкает величественный собор Сакре-Кёр 1930-х годов архитектора Альберта Ван Хюффеля. Надо признать, что, к сожалению, петербургское трехлучие также, кроме символического значения, не приобрело полноценного градостроительного завершения, трехлучие не получило необходимых для этого градостроительных ориентиров. От здания Адмиралтейства трехлучие ведет в открытое пространство, не закрепленное ни собором, ни колокольной. От Казанского собора перспектива Невского проспекта замыкается зданием Адмиралтейства, развернутым под углом к проспекту, что дает сильнейшее художественное впечатление (расстояние от Казанского собора до Адмиралтейства — 960м).

Знаменская церковь (1794-1804 г., арх.Ф.И.Демерцов) стояла на Знаменской площади у Николаевского (Московского) вокзала в стороне от оси Невского проспекта и не была реальным пространственным ориентиром. Центральное место на площади по оси

Невского занял в 1909 году выдающийся памятник Александру III скульптора П.П.Трубецкого. При всей своей монументальности памятник воспринимался с Невского проспекта против света силуэтом и растворялся в перспективе, поскольку расстояние от Казанского собора до памятника - 2110м.

Таким же образом решены и два других луча - Гороховая улица и Вознесенский проспект. В определенной степени постановка памятника Николаю I на пересечении осей Вознесенского проспекта и главного фасада Мариинского дворца решило градостроительную проблему и еще раз завязало пространственные оси, идущие от Адмиралтейства и Исаакиевского собора, но дальнейшего развития этот прием не нашел (расстояние от Адмиралтейства до памятника Николаю I - 595м, до оси Исаакиевского собора - 413м). На Измайловском проспекте (в продолжении Вознесенского» на расстоянии 1750м от памятника Николаю I находится Троицкий (Измайловский) собор (1828-1835 гг.) В.П.Стасова (1769-1848 гг.), но он также смещен с оси проспекта и не может взять на себя роль пространственной доминанты. В отличие от другого примера, где роль градостроительного ориентира блестяще играет небольшая, но изящная колокольня (1756-1758 гг.) Никольского Военно-Морского собора (1753-1762 гг.) С.И.Чевакинского (1713-1770 гг.), в проектировании которой, как известно, принимал участие Баженов. Но, находясь на Крюковом канале, она оказалась вне композиции трехлучия.

Трехлучие играет здесь лишь роль графического начертания в плане города. Результат потери художественного эффекта такого сильного градостроительного приема, как трехлучие, видимо, естественен и закономерен. Архитекторы Петербурга ясно представляли себе, что создать композиционную схему, противопоставленную такой мощной пространственной основе, какой являлась Нева, невозможно. Именно поэтому они все главные высотные доминанты города сосредоточили на реке, а выдающийся ансамбль трех площадей расположили вдоль реки. Градостроительные акценты Петербурга пространственно связываются следующим образом: от входа в Зимний дворец с набережной Невы до здания Биржи - 510м, до шпиля Адмиралтейства - 470м, до Петропавловского собора 1000м и Исаакиевского собора — 860м.

Великолепным примером градостроительной композиции на воде Петербургу служила, безусловно, Венеция, где пространственные доминанты расставлены приблизительно с тем же шагом: от колонн на Пьяцетте до монастыря Сан Джордже Маджоре (1560-1610 гг., арх.А.Палладио, В.Скамоцци), а также до церкви Санта Мариа делла Салюте (1631-1682 гг., арх.Б.Лонгена) - 500м, до церкви Иль-Реденторе (1576-1592 гг., арх.А.Палладио) - 1080м.

Баженов, живя в Москве и обучаясь архитектуре у Д.В.Ухтомского, естественно впитал московскую традицию постановки главных и подчиненных высотных доминант в виде колоколен и церквей в перспективе улиц. В Италии он видел выдающийся ансамбль Венеции и прочувствовал художественное значение пространственных ориентиров в композиции города.

Видимо, трехлучие могло сделаться полноценной градостроительной основой для развития Петербурга, не будь в нем такой широкой реки, как Нева. Именно так могло быть в Москве.

Глядя на генеральный план Кремля, может сложиться впечатление, что в проекте Баженова средний луч функционально не оправдан, что это только композиционный прием. Но это не так. Баженову нужно было римское трехлучие в качестве символа императорского Рима.

Пробивка средним лучом Кремлевской стены и установка Триумфальной арки также крайне интересны. Положение арки создает удивительное напряжение в пространстве Красной площади. Ее разворот в отношении к Кремлевской стене, к оси Красной площади, где еще существовали два ряда стен и ров Алевиза, ее соподчинение-соперничество с Никольской башней — все это совершенно в духе постмодерна, как мы можем это назвать теперь. Это демонстрирует мастерство и свободу мышления автора.

Баженову был необходим средний луч, ведущий через Тверскую улицу в Петербург, но не просто в новую столицу, а в город, претендующий на роль Третьего Рима. В проекте, таким образом, раскрывается пространственно-символическая связь — противопоставление городов Москвы и Петербурга, — два трехлучия, направленные друг на друга, при этом трехлучие Петербурга идет от верфи (только затем, после строительства нового здания А.Д.Захаровым (1761-1811 гг.) в 1806-1820 годах, ставшее административным и учебным учреждением), трехлучие Москвы исходит из Кремля и ведет в Кремль, подчеркивая главенство Москвы.

В проекте Баженова находит свое отражение и второй символ: «Москва — Второй Иерусалим».

Трехчастность была, как известно, выражена в структуре храма Соломона. Трехчастность сделалась основой для построения храма Гроба Господня в Иерусалиме, с ротондой-мавзолеем над пещерой Гроба, базиликой Константина — крещатым храмом Воскресения и церковью Голгофы — Обретения Креста Господня. Трехчастность же выявлена и в пространственном построении собора Св. Петра в Риме с его площадями. Идея строительства Воскресенского собора в Новом Иерусалиме была связана с желанием патриарха Никона подчеркнуть святость Москвы и создать святыню, противопоставленную Ватикану в Риме, но играющему ту же роль в православном мире, поскольку русские еще в XVI веке полагали, что старый Иерусалим сделался «непотребным» после осквернения неверными сарацинами, поэтому Иерусалимом должна называться Москва¹⁹.

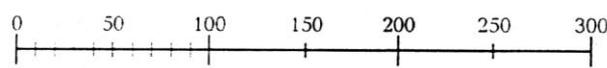
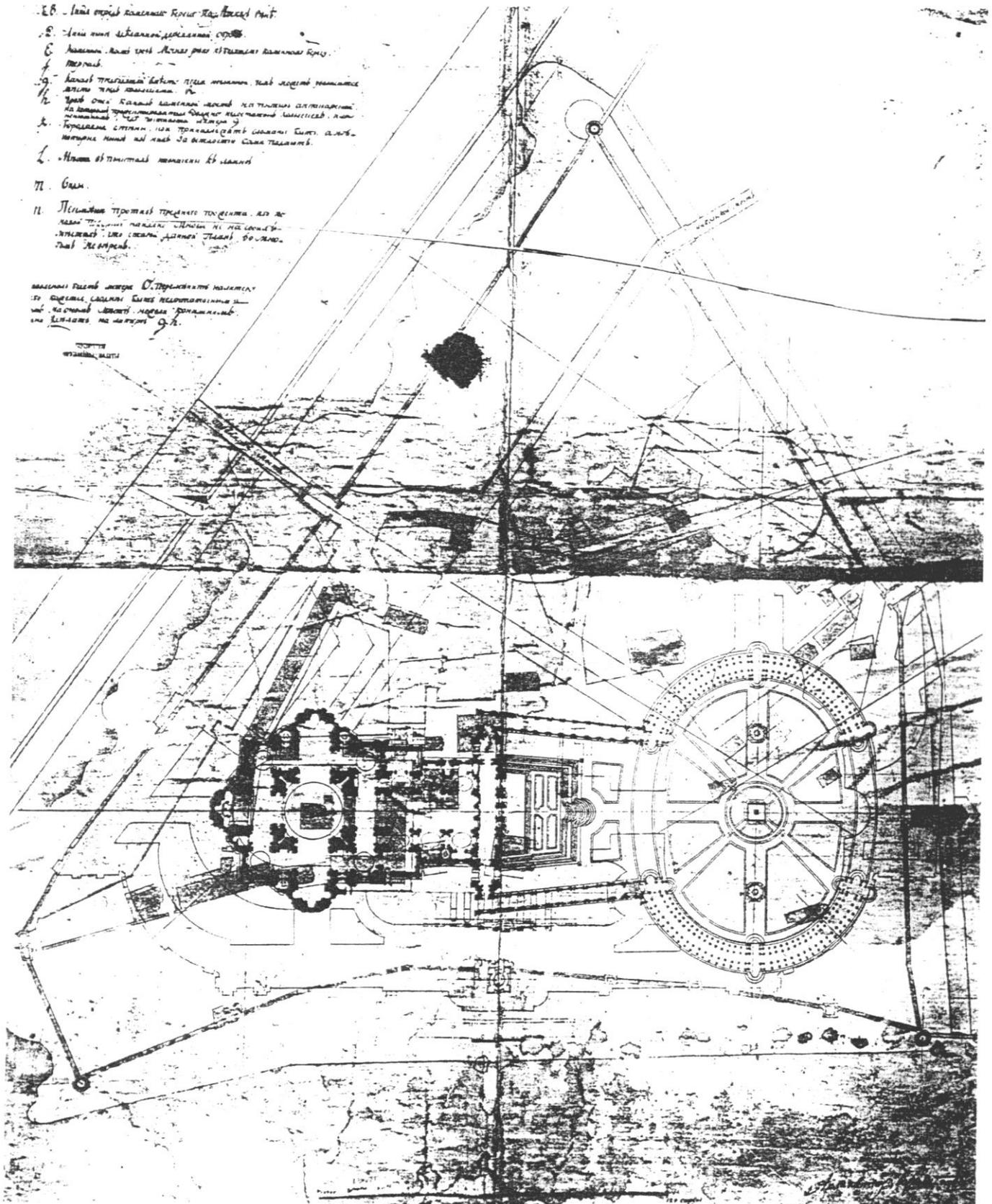
Строительство Ново-Иерусалимского собора во многом определило развитие трехчастных посадских церквей во второй половине XVII века²⁰, это же оказало влияние и на развитие трехчастных церквей XVIII века, начиная с церкви Ивана Воина (1709-1717 гг., проект голландского архитектора(?), возводил арх. И.П.Зарудный(?), заканчивая замечательным собором Мартина Исповедника (1782-1793(?)гг., 1791-1798 гг., проект В.И.Баженова, вёл строительство арх. Р.Р.Казаков). Если в конце XVII века в построении церквей не было попыток буквального повторения Ново-Иерусалимского собора, а была принята только трехчастная его

структура (основной объем церкви — кубический, как правило с пятиглавием, во внутреннем пространстве — бесстолпный храм с сомкнутым сводом, как образ шатра над ротондой храма Гроба Господня; все вместе это отражало идеальный образ Иерусалима, как Небесного Града), то в XVIII веке образ Воскресенского собора обретает иные черты. Объем церкви выражает в форме ротонды с куполом на цилиндрическом основании конкретный образ ротонды храма Гроба Господня и возвращается к античным образцам «круг в круге», или к раннехристианским решениям, примером которых может служить церковь Санта Костанца в Риме (IV в.). К этому типу относятся такие замечательные церкви, как церковь в честь иконы Богородицы Всех Скорбящих Радости на Большой Ордынке, церкви Филиппа Митрополита (1777-1788 гг.) и Вознесения на Гороховом поле (1790-1793 гг.) в Москве (две последние — проект В.И.Баженова, постройка М.Ф.Казакова), и др.

(По-видимому, первоначальное перекрытие ротонды храма Гроба Господня в Иерусалиме, выстроенного Константином Великим и царицей Еленой в 335 году, было выполнено в виде римского сферического купола с отверстием в середине, наподобие римского Пантеона. После разрушения базилики персами в 614 году и восстановления ее спустя 15 лет, затем после вторичного разрушения всего комплекса в 1009 году и восстановления храма византийским императором Константином Мономахом в 1042-1048 гг., или, быть может, переделки его латинянами-крестоносцами в 1099 году, ротонда храма Гроба Господня приобрела шатровое перекрытие).

К характерным особенностям искусства Баженова относится то, что он проектирует не только объемы, но и пространства. Пространства, образованные зданиями, таким образом, оказываются в композициях Баженова не случайно получившимися свободными от застройки пустотами, но каждый раз задумываются им как объекты архитектуры, играющие чуть ли не большую роль в художественном образе, чем сами объемы, и определяющие самое содержание и смысл того, ради чего проектируются здания, образующие эти пространства. При этом пространства у Баженова всегда напряжены до предела (это относится как к открытому пространству площади, так и к пространству интерьера), объемы зданий у Баженова всегда невероятно упруги по форме, при этом объемы и пространства вступают в драматическое взаимодействие друг с другом.

Так, в поисках объяснения формы площади у Архангельского собора, образованной центральной частью Большого Кремлевского дворца, я обратил внимание на план церкви Богородицы Всех Скорбящих Радости, построенной Баженовым в 1783 году (достройка ротонды О.И.Бове в 1828-1833 гг.). Форма южного придела трапезной (излюбленная форма трапезной, повторенная Баженовым и его учениками не один раз) является уменьшенной копией части Большого Кремлевского дворца у Архангельского собора в проекте 1769 года. По этой части дворца можно воссоздать всю проекцию плана «собора под открытым небом», нарисованного в формах, свойственных Баженову. По существу, Кремлевские соборы оказались как бы в интерьере гигантского храма, а здание дворца превратилось в его стены. Следует обратить внимание и на общность приема в создании Триумфальных



Проект генерального плана реконструкции Московского Кремля, Выполненный Баженовым в 1771-1775 годах. (Совмещён с планом собора Св.Петра в Риме).

ворот-пропилеев в проекте Большого Кремлевского дворца у колокольни Ивана Великого и арочного перехода со сдвоенными колоннами в церкви Богородицы Всех Скорбящих Радости между трапезной и ротондой.

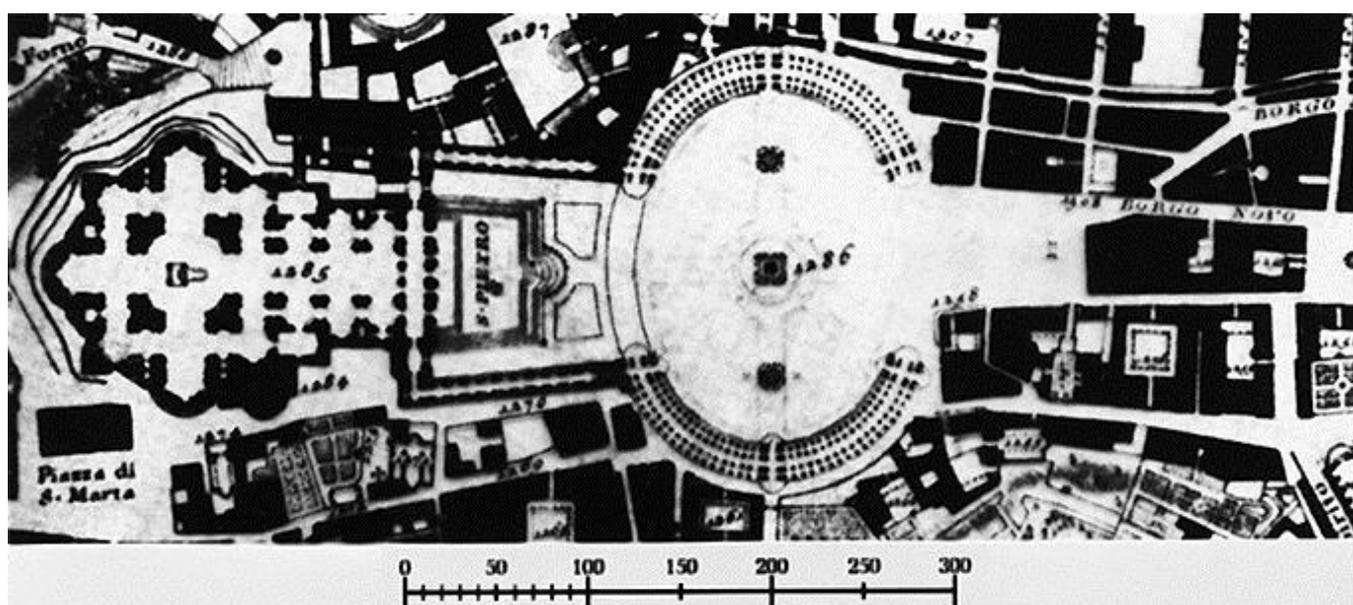
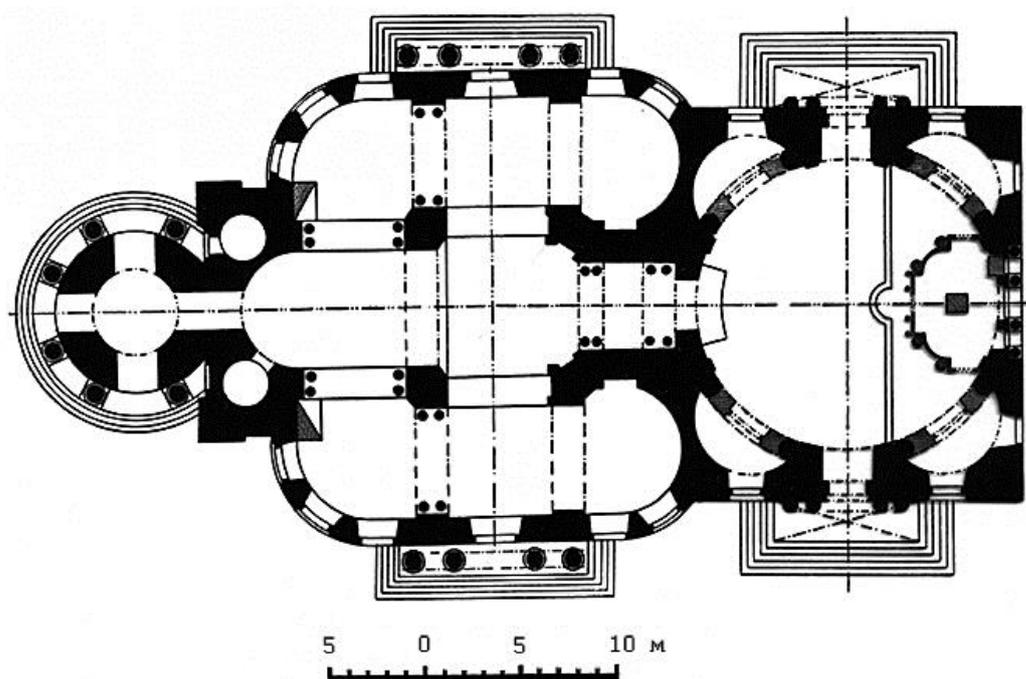
Итак, трехчастность Воскресенского собора в Иерусалиме получила осмысленную трактовку в трех частях Большого Кремлевского дворца, где в символической форме церковь Креста Господня это — Царский Дворец с церковью Спаса; Храм Воскресения это — Соборная площадь; ротонда над Гробом Господним это — Овальная (Ивановская) площадь Большого Кремлевского дворца. Трехчастностью композиции дворца Баженов вновь подтвердил символ «Москва — Второй Иерусалим».

Проект 1771-1775 годов делается на уточненном плане Кремля (теперь оказавшимся чуть меньше натурального размера кремлевской территории). Театр и прочие дворцовые постройки вышли за пределы Кремлевской стены на Красную площадь. И все же, следуя логике композиционного решения, в замысел Баженова не входило разрушение Кремлевской стены вдоль Красной площади. Он сам оказался в плену своей увлеченности проектом и не мог уменьшить расстояние между Соборной и Овальной площадью Большого Кремлевского дворца, чтобы вписаться в территорию Кремля, иначе изменились бы пропорции пространства. Баженов также не мог сдвинуть весь дворцовый комплекс в сторону Боровицкой башни — это нарушило бы все смысловое и идейно-символическое содержание композиции.

Быть может, в период реализации проекта Баженов все же отказался бы от развития дворца в сторону Красной площади и вынужденного сноса при этом Кремлевской стены, а реальные размеры территории Кремля позволили бы целостно завершить композицию, поскольку известно, что первый геодезический план Москвы был сделан только в 1775 году при разработке нового генерального плана города.

Необходимо отметить, что «закрытие» вида на соборы Московского Кремля из Замоскворечья в проекте Баженова не является недостатком проекта, просчетом или свидетельством его непонимания красоты соборов. Наоборот, все монастыри и кремли в России всегда образовывали замкнутые пространства. Главные соборы всегда, как и в Московском Кремле, были закрыты от внешнего взгляда, за исключением дальних видовых точек. В каждом городе соборная площадь рассматривалась как собор под открытым небом, и у этого «собора» должны были быть стены, этими «стенами» служили монастырские постройки, а также собственно крепостные стены.

Наше современное суждение о красоте Кремлевских соборов опирается на привычку видеть Кремлевские соборы «открытыми» — основано на эстетике классицизма, где собор должен был обязательно стоять посреди площади, как скульптура. В качестве примера именно такого решения стоит вспомнить проект перепланировки Кремля, выполненный М.Ф.Казаковым в 1797 году, где Большой Кремлевский дворец решен в архитектуре и масштабе московских и подмосковных



План церкви в честь иконы Богоматери Всех Скорбящих Радости на Большой Ордынке. 1783г.

Фрагмент генерального плана Рима 1748 года картографа Джованни Баттиста Нолли (1701-1756), который мог использовать Баженов при разработке проекта Московского Кремля.

усадеб, что вряд ли соответствовало масштабу и значению императорского дворца; здание манежа, стоящее на кромке холма, выполнено с целью уравновесить композицию, при этом Кремлевские соборы стоят, как на сцене, и остаются открытыми Замоскворечью.

В проекте Баженова Московский Кремль должен был приобрести вместо здания Приказов, дворец, который воссоздал бы необходимый замкнутый характер Соборной площади, соответствующий традиции, но высказанный языком классической архитектуры. В этом также отразился творческий гений Баженова.

Особенно хочу подчеркнуть удивительно мощный художественный прием в создании контраста между пространством Соборной площади и Овальной площади Большого Кремлевского дворца. Соборная площадь — статичная, почти квадратная в плане, создает чувство покоя и возможность в молитве сосредоточиться на духовном общении с Богом.

Овальная площадь, наоборот, динамичная. Зритель, оказавшись на площади, не может остановиться в центре ее пространства, в котором стоит Триумфальная колонна с памятником Екатерине II, и начинает обходить площадь вокруг. Он продолжает свое движение вслед за зрительно постоянно меняющимися положением относительно друг друга четырьмя обелисками, сгруппированными вокруг центральной композиции. Взгляд следит за этим непрекращающимся движением, происходящим на фоне то стремительно уходящих от зрителя колоннад дворца, то на фоне колоннад, с такой же быстротой вновь оказывающихся рядом с ним. Идущие от площади лучи — проспекты расходятся в разные стороны. В поисках «опоры» взгляд устремляется то к Троицкой башне, то к Спасской башне, то стремится в глубину, к Триумфальной арке на Красной площади, то, упираясь в экседру у театра, разворачивается и стремительно направляется к Триумфальным воротам у Ивана Великого, где и взмывает ввысь к золотому куполу колокольни. Более динамичной оказывается Овальная площадь в проекте Баженова и в сравнении с овальной площадью собора Св. Петра. С одной стороны, лучи, идущие от Овальной площади Большого Кремлевского дворца, имеют градообразующее значение. С другой стороны, площадь в проекте Баженова не подчинена, как в Риме, основному движению пространства в сторону главного фасада собора, которое, в сущности, противоречит свойственному эллипсу движению вдоль его длинной оси. Выделение Баженовым обелисками центров построения эллипса создает вихревое движение пространства площади. Это поистине феерия барочного пространства.

Мне хотелось бы представить себе, как Баженов показывал эскизы Большого Кремлевского дворца своему знаменитому учителю Дмитрию Васильевичу Ухтомскому и получал от него советы, поддержку и одобрение своим начинаниям. Конечно, Ухтомский мог быть среди приглашенных на церемонию закладки дворца (1 июля 1773 года) и радоваться грандиозному успеху Баженова, в котором он

когда-то увидел талант, который теперь так созрел и блестяще раскрылся...

Баженову было подвластно прозрение глубочайших духовных тайн. Соприкосновение с Горним миром сделало искусство Баженова наполненным религиозным смыслом.

Он оставил непревзойденное произведение искусства архитектуры - проект Большого Кремлевского дворца, совершил свой творческий подвиг, одухотворенный Божественной благодатью, поскольку являлся лишь служителем Творца, исполняющим предназначение Свыше. Баженов был проводником Высших сил, которые вели его в искусстве. В своем творчестве он отказался от рационально-логической системы восприятия действительности и обратился к подсознанию, созерцанию и «внутреннему зрению». Его искусство возникало как бы само собой, как озарение, в момент полного слияния с объектом, над которым он работал. Баженов не сочинял свою архитектуру, он ее прозревал и затем переводил на бумагу, чему помогало мастерство. Он был раскрыт стихии жизни, поэтому не был мелким и тщеславным. Баженов не собирал свои эскизы, раздавал идеи своим ученикам, ясно сознавая, что получил все. Свыше. Он мог не подписывать свои проекты, позволяя подписывать их тем, кто выполнял чертежи, кому это было необходимо для удовлетворения их собственных амбиций и тщеславия.

Люди, не осененные благодатью, имитируют творческий процесс, подглядывая за работой гения, выучивая его приемы и манеру. Не будучи в контакте с Высшими силами, они тратят уйму времени и сил на освоение профессии, думая, что можно Дар заменить знаниями, полагая, что для появления произведения искусства нужно все знания мира охватить своим умом...

Вглядываясь в глубь веков, охватывая внутренним взором все творчество Баженова, занимающее почти столетия, можно увидеть могучую фигуру титана архитектуры, вырисовывающуюся в архитектурном пейзаже второй половины XVIII века.

Как относиться к сносу здания Приказов и стены Кремля вдоль Москва-реки? Разное время отвечает по-разному на подобные вопросы. Известны две крайние позиции. Первая - экономическая, по которой со старым городом «приходится считаться» и поэтому «не удастся» снести все старое и построить на этом месте новый город с одноименным названием. Вторая - охранительная, когда городу невозможно развиваться. Большинство мировых столиц пережило время реконструкций. Рим подвергся реконструкции в меньшей степени, Париж - в большей. При этом Рим сохранил дух веков, Париж - включил старое в ткань нового города. И тот, и другой - шедевры градостроительного искусства: один - романтический, другой - классический, хотя и осуществлен, в основном, в середине XIX века.

Видимо, уравновешенное суждение может быть выражено с учетом тех и других интересов. При этом, в том случае, если на месте старого предлагается сделать шедевр, а Большой Кремлевский дворец был бы шедевром, в этом случае снос возможен и оправдан.

Действительно, разрушение часто воспринимается, как это ни парадоксально, как созидание. Так, завершение сноса (в связи с реализацией нового генерального плана Москвы 1775 года) великолепных стен Белого города (с 1750 по 1770 гг.), вместо их реставрации (что было вполне возможно, если судить по сохранности стен Смоленского Кремля), создало возможность сделать бульварное кольцо. Это было наглядно и воспринималось, как новшество. Того же эффекта «удалось» добиться, к примеру, осуществив снос замечательных стен Китай-города, а заодно и выдающихся церквей нарышкинского барокко — Николы Большой Крест и Владимирской Богоматери, что позволило молниеносно создать просторные проспекты новой Москвы в 1934 году.

Какой из принципов победил в результате реконструкции Москвы после пожара 1812 года? ²¹

ЧАСТЬ III

ПОЧЕМУ НЕ БЫЛ ОСУЩЕСТВЛЕН ПРОЕКТ БОЛЬШОГО КРЕМЛЕВСКОГО ДВОРЦА?

Мог ли быть осуществлен проект Баженова?

Вспомним, в каком культурном контексте проектировался Большой Кремлевский дворец и как это связывалось с реализацией строительства новой столицы - Петербурга как Нового Рима? Для этого вернемся ко времени Петра I.

Как пишет Ю.М.Лотман. «идеологии Петровской эпохи было свойственно представлять переживаемое Россией в начале XVIII века как некий исходный пункт, точку отсчета. Все предшествующее объявлялось как бы несуществующим или по крайней мере не имеющим исторического бытия»²² - Москва, «а то, что еще должно появиться, единственно истинносущим»²³ - Петербург.

По замыслу Петра I, Петербург должен был полностью заменить Москву и в политическом, и в идейно-символическом планах. Так, «наименование новой столицы Градом Святого Петра неизбежно ассоциировалось не только с прославлением небесного покровителя Петра I, но и с представлением о Петербурге как о Новом Риме. Эта ориентация на Рим проявляется не только в названии столицы, но и в ее гербе: герб Петербурга содержит в себе трансформированные мотивы герба города Рима (или Ватикана как преемника Рима), и это, конечно, не могло быть случайным»²⁴. «Вычеркивая предшествующую историческую традицию, в Петровскую эпоху происходило обращение к античности, как к идеальному предку переживаемого»²⁵ периода. «... Аналогия с Римом определенно присутствовала в сознании строителей новой столицы... Город, строившийся Петром, не мог обойтись без центрального патронального собора... В городской цитадели, которая по первоначальным представлениям должна была располагаться в центре города, был построен собор Петра и Павла, задуманный как самое высокое здание в Петербурге»²⁶. В градостроительстве обращение к античному Риму выразилось, в частности, в переносе в Петербург римского трехлучия как символа императорского Рима.

«Одновременно сквозь «римскую» символику собора Петра и Павла просвечивала символика Москвы, как Третьего Рима, - после смерти Петра, Петропавловский собор в Петербурге оказывается как бы заместителем Архангельского собора в Москве, поскольку он делается усыпальницей русских государей...»²⁷. В этом находит свое выражение «претензия Петербурга на святость и тенденция к унижению Московских святынь».²⁸ Петр I представлял себе, что «подлинность Петербурга, как Нового Рима, состоит в том, что святость в нем не главенствует, а подчинена государственности»²⁹.

Важно отметить, что «соотнесенность с идеей «Москва - Третий Рим» неожиданно открывается в некоторых аспектах строительства Петербурга и перенесения в него столицы. Из двух путей - столицы как средоточия святости и столицы, осененной тенью императорского Рима, Петр избрал второй. Ориентация на Рим, минуя Византию, ставила, естественно, вопрос о соперничестве (Петербурга. - Д.Б.) за право исторического наследства с Римом католическим»³⁰. И далее Ю.М.Лотман пишет: «Как столица, символический центр России, Новый Рим - Петербург, должен был быть эмблемой страны, ее выражением, но, как резиденция, которой приданы черты анти-Москвы, он мог быть только антитезой России...»³¹, так как идейное бытие Петербурга мыслилось в связи... с реальным воплощением идеала «регулярного государства»³²... И все же «по мере исторического развития Петербург все более удалялся от задуманного идеала рационалистической столицы «регулярного государства» - города, не имеющего истории. Он обрастал историей, приобретал сложную топокультурную структуру... Город переставал быть островом в империи».³³

Из всего сказанного выше становится понятным, что все духовные силы правящей элиты были направлены на реализацию замысла Петра I превратить Петербург в Третий Рим и после смерти императора.

Почему же не был осуществлен проект Большого Кремлевского дворца? Нужно сразу отбросить политические и экономические причины, поскольку осуществление Большого Кремлевского дворца сделалось бы символом победы России в войне с Турцией, а относительно финансовых возможностей России сама императрица писала барону Гриму в 1779 году: «Вы, знаете ли, что страсть строить у нас свирепствует более чем когда-либо, и никакое землетрясение не разрушило столько зданий, сколько мы воздвигаем»³⁴.

Причин отказа от строительства может быть несколько, выделю две, на мой взгляд, основные. Первая, назовем ее личной причиной, изменение вкуса императрицы, изменение стилистических предпочтений и пристрастий в архитектуре.

Как пишет Д.О.Швидковский: «в области архитектуры изменение взглядов императрицы начало чувствоваться еще в середине 1770-х годов. От нормативного классицизма, как современной художественной системы, ей захотелось обратиться к чувственно-конкретному археологически-точному оживлению с античностью. Она решила «выстроить греко-римскую рапсодию в моем Царском-Сельском саду»»³⁵.

Екатерина II увлеклась новым направлением в архитектуре: «археологизирующим» классицизмом, лишенным радикального переосмысления античных форм, начавшимся «в творчестве круга Леду, Булле и Лике... захватившего ведущие позиции в Риме среди французов и зодчих других национальностей, сотрудничающих с ними».³⁶

Так, проект Де Вайи «Павильон Минервы» в 1774-1775 годах не привлек внимания Екатерины II и не был осуществлен. Не увлекал

О религиозных основах и прообразе архитектурной композиции Большого Кремлёвского дворца уже больше Екатерину II и проект Баженова Большого Кремлевского дворца, частично переработанный с учетом изменившихся вкусов императрицы в 1771-1775 годах.

Императрица «к этому моменту стремилась к большей конкретности архитектурных аллегорий, к точному подражанию конкретному античному памятнику, что соответствовало изменению концепции Просвещения»³⁷. Действительно, в переработанном Баженовым проекте 1771 года и макете можно увидеть определённые изменения в стилистике архитектурного языка. Это коснулось, в первую очередь, трактовки ордера тронного зала, ставшего ионическим и каннелированным совершенно в духе греческих ионических ордеров, колонны сделали той же высоты и рисунка, который предложен на главном фасаде. Упростилась тема пространственного решения тронного колонного зала, что приблизило его к перестильным дворам греческой и римской античности: и исчезли сгустки коринфских каннелированных колонн, которые могли быть адресованы к архитектуре барокко Древнего Рима, прошедшего сквозь призму французского классицизма. С другой стороны, усложнилась и уточнилась пластика цокольных этажей, приобретя обостренные бриллиантовые русты, что усилило образ крепости, каковой и воспринимался Кремль. Переработанный Баженовым проект стал значительно более выразительным и эмоционально насыщенным.

«Сейчас я увлечена мистером Камероном, великим рисовальщиком, воспитанным на античных памятниках»³⁸. Эта запись Екатерины II относится, правда, к 1780-м годам, но по ней можно с уверенностью судить и о потере ее интереса к Большому Кремлевскому дворцу.

Екатерина II, увлеченная античностью, хотела видеть в проектах выражение конкретных политических и идеологических символов, переданных не в обобщенных классических формах, а в представленных в своем историческом источнике, античных образцах. Был бы, скажем, проект Баженова 1771-1775 годов похож на «греко-римскую рапсодию» или «дворец римского императора»³⁹ (проект Ш.Клериссо для Царского Села), то этот проект, скорее всего, осуществился бы. (Вспомним, в связи с этим, замечание Екатерины II по поводу проекта Ш.Клериссо дома в Ниме: «Это вызвало у меня аппетит к Клериссо»⁴⁰). И вторая причина — идейная.

Императрица ясно представляла себе, что Петербург с его претензиями на роль Третьего Рима мало, что смог бы противопоставить Москве, если бы в Кремле был выстроен грандиозный дворец с таким символическим содержанием, так как идейное наполнение понятия «Петербург – Третий Рим», предложенное Петром I, лишь к 1770-м годам начинало обретать черты реальности. Только к началу XIX века происходит отождествление Петербурга с Римом. В частности, в результате целенаправленной градостроительной политики эта идея получает общее распространение: «Нельзя не удивляться величию и могуществу сего Нового Рима»⁴¹.

Можно предполагать, что у Екатерины II и ее окружения существовало опасение потери престижа Петербургом в связи со строительством столь великолепного дворца в Москве, тем более что в самом Петербурге еще не сложился ни один из существующих блистательных градостроительных ансамблей, окончательно сформировавшихся лишь к 30-м годам XIX века. Реализация Большого

Кремлевского дворца могла рассматриваться в Петербурге, как посягательство Москвы на право Петербурга называться столицей, Третьим Римом и святым городом.

В начале 70-х годов XVIII века еще сильны были воспоминания о возвращении императорского двора в Москву в январе 1728 года и пребывании его в Москве впервые два года царствования императрицы Анны Иоанновны с 1730 по 1732 годы.

Екатерина II прекрасно понимала, что реализация проекта Большого Кремлевского дворца послужила бы возвышению Москвы, но императрица этого не хотела и поэтому отказалась от строительства Большого Кремлевского дворца... Но тут же вернулась к строительству здания Коллегий — в будущем — Сенату (1776-1787 гг.). Выскажу предположение. Что первый эскизный проект Екатерина II поручила сделать Баженову, обратившись к нему со словами (перефразировав ее известные слова о необходимости выполнить проект для торжественного празднования по поводу заключения Кючук-Кайнарджийского мира): «Любезный Баженов... в Кремле нужно было построить здание Коллегий. Вы сочинили замечательный дворец, но он оказался слишком велик для меня. Я прошу Вас, сделайте новый эскиз Коллегий посромнее, как тот, что Вы выполнили для Университета, а построит их кто-нибудь из Ваших учеников..., например, Казаков, чтобы Вас не отрывать от моего дворца в Царицыне».

Доказательством того, что автором первоначального проекта здания Сената был Баженов, могут служить ясно прочитываемые масонские символы: треугольник плана здания, продиктованный не только формой участка, далее — пятиугольник главного внутреннего двора и, наконец, ротонда, завершающая всю композицию. Такие символы, как ротонда и многогранники планов, в то время еще не сделались лишь формальными композиционными приемами и не были тиражированы. В связи с этим обращает на себя внимание известное и удивительное сходство главного фасада здания Сената с фасадом здания Академии художеств в Петербурге (проект 1761-1788 гг.. арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот (1729-1801 гг.), и А.Ф.Кокоринов (1726-1772 гг.), в проектировании которого Баженов принимал определенное участие. Как первый вариант здания Московского Университета, так и фасады здания Сената несут яркий отпечаток французской школы Баженова. Общность приемов, тем и мотивов, несомненно, роднит эти работы с проектами так называемого Смольного института и Большого Кремлевского дворца. М.Ф.Казаков, как помощник Баженова, вероятно, только выполнял чертежи.

Баженов обладал сильным темпераментом и мощной энергетикой, как композитор и драматург. М.Ф.Казаков же — лирик, его творчеству свойственны мягкость и покой.

Баженов, напротив, сталкивает объемы и пространства, как героев драмы. Он, как правило, использует прием контраста пространств и масштабов, в этом, собственно, и состоит его искусство, которому подражать и научиться невозможно. Выдающимся примером этого искусства может служить церковь Филиппа Митрополита⁴², где

О религиозных основах и прообразе архитектурной композиции Большого Кремлёвского дворца прекрасно прорисованные огромные ионические каннелированные колонны (высотой — 9,35м на пьедестале 0,75м при диаметре купола — 8.3м) и сложной пластики маньеристский антаблемент зажаты в плотное кольцо небольшого цилиндрического пространства интерьера окутанного полумраком. Колонны распирают изнутри объем ротонды, они, как распрямившаяся мощная пружина, выталкивают пространство ввысь к яркому свету, льющемуся из окон купола! Контраст между преувеличенным масштабом ионического ордера центрального объема церкви и сильно уменьшенным масштабом коринфского ордера алтарной преграды и заалтарной ротонды создает впечатление разрыва пространства, что было необходимо Баженову для выявления противопоставления Дольнего и Горнего мира. Именно этим достигается потрясающий художественный эффект увеличения общего размера храма.

Быть может, неприятие проекта Большого Кремлевского дворца Баженова частью московской аристократии и духовенства было вызвано не столько вторжением дворца в Кремль, сколько ориентацией проекта на императорский и католический (хотя и христианский) Рим, минуя Византию. Баженов, таким образом, своим проектом вошел в противоречие с традицией восприятия Рима Москвой только через Константинополь, а не напрямую, какова была ориентация Петербурга.

Кроме этого, могло существовать интуитивное ощущение того, что в Москве, в Кремле, административное здание, каким был бы дворец, не должно было быть крупнее собора, символа православия⁴³.

Дерзновенному замыслу Баженова не суждено было осуществиться, быть может, из-за человеческих слабостей - зависти и ревности. Нередко встречаются люди, чувствующие себя униженными и подавленными рядом с гением. Они полны негодования и возмущения, их пугает непостижимость таланта. Обиженные на судьбу, готовые на любую подлость и коварство, они выдвигают из своей среды кандидата в Дантесы с комплексом Сальери, чтобы с его помощью оскорбить и оклеветать гения. При этом, как и Сальери, он должен непременно обладать рядом неоспоримых достоинств, таких, например, как трудолюбие и хороший вкус... И у гения появляется помощник или так называемый друг...

По сей день высокомерные и тщеславные люди не могут простить Баженову его гениальность, они тогда и сегодня мстят ему за его талант. Баженова постиг ряд жестоких разочарований: не был осуществлен проект Большого Кремлевского дворца, сломаны два главных дворца в Царицыне (правда, тот, что затем был построен по проекту Баженова М.Ф.Казаковым - произведение искусства еще более совершенное). Не был реализован последний замысел Баженова - издание увражей «Российской архитектуры», а изданные М.Ф.Казаковым альбомы чертежей были напечатаны без указания авторов проектов и построек. Постоянно подвергается сомнению в различных печатных трудах авторство Баженова тех или иных проектов, о которых писал первый биограф Баженова - митрополит Евгений Болховитинов.

Соперничество между Петербургом и Москвой было заложено сразу после переноса столицы в Петербург.

Интересно увидеть, как это отразилось на градостроительной судьбе Москвы на некоторых примерах.

Замысел постройки собора, похожего на собор Св. Петра в Риме, возник у Павла Петровича еще во время его заграничного путешествия. Чрезвычайно любопытным в этой связи, является то, что в письме архиепископу Платону из Рима, Павел, восхищаясь собором, высказал желание о том, чтобы Платон «в таковой (церкви. - Д.Б.) в Москве служил»⁴⁴. Известно, правда, что это «желание» реализовалось не в Москве, а в Петербурге в виде Казанского собора, выполненного по этой программе. К пятнадцатой годовщине победы русских войск над французами в 1829 году на Тверской заставе была заложена и к 20-летию победы завершена Триумфальная арка на дороге, ведущей в Петербург. Важно обратить внимание на то, что арка была поставлена не на Смоленском тракте у Поклонной горы - в память героической защиты Москвы, в честь ее доблести, мужества и славы, а в качестве символа победы Российской империи и ее столицы — Нового Рима — Петербурга, на Тверской улице, по тому же принципу, как ставились триумфальные арки во многих городах Римской империи в знак победы императорского Рима над противником. в городе, принадлежащем метрополии, на дорогах, ведущих в Рим. Сейчас только после возвращения столицы в Москву и воссоздания Триумфальной арки у Поклонной горы восстановлена историческая справедливость, но, к сожалению, потерял дух истории.

По поводу памятников в честь победы над Наполеоном Е.И.Кириченко пишет: «Проект памятника в виде Триумфальной колонны по программе «Россия, дарующая мир Европе», был разработан в 1813-1814 годах московским архитектором Доменико Жилярди. Первоначальная идея памятника в виде колонны все-таки получила осуществление, хотя и не в Москве, а в Петербурге. Им стал знаменитый Александрьевский столп (Александровская колонна), придавший законченность главной площади Петербурга - Дворцовой. Колонну возвели в 1834 году к 20-летию окончания войны с французами»⁴⁵.

Сразу после окончания Отечественной войны 1812 года, с 1813 года А.Л.Витберг (1787-1855 гг.) начинает работать над своим знаменитым проектом Храма Христа Спасителя в Москве. В первом варианте 1815 года он делает верхний храм с диаметром купола 54 м, высотой с папертью и крестом - 186,5 м. Общая высота собора с крестом и ступенями лестницы нижнего храма – 236 м!

В эти же годы началось проектирование Исаакиевского собора в Петербурге. Первый вариант 1818 года О.Монферран (1786-1858 гг.) сделал высотой 71,35 м⁴⁶, равной высоте Казанского собора (71,6 м.)!

Такое соотношение между высотами соборов было недопустимо, тем с более, что Исаакиевский собор задумывался как храм-памятник в честь 100-летия Полтавской битвы и в честь святого Исаакия Долматского, в день празднования которого в 1672 году родился Петр I. Исаакиевский собор задумывался, как храм памяти императора, создателя новой России⁴⁷ и столицы ее Петербурга - Нового Рима.

В варианте 1826 года Витберг был вынужден уменьшить высоту Храма Спасителя. Высота верхнего храма с папертью и крестом становится -119 м, а общая высота собора с крестом, включая лестницу нижнего храма, снижается до 165м. высота от уреза воды - 185,5 м. Боязнью создания конкурента Петербургу в лице Москвы можно объяснить отказ от строительства Храма Христа Спасителя по проекту Витберга. Действительно, Москва приобрела бы выдающийся

О религиозных основах и прообразе архитектурной композиции Большого Кремлёвского дворца собор, самый огромный христианский храм в мире. Интересно, что первым местом для строительства собора Витберг предложил Кремль.

Можно предположить, что он знал желание Бориса Годунова построить в Кремле «Святая святых» - точное воспроизведение Иерусалимского храма — и смог понять идейное содержание Большого Кремлевского дворца Баженова. Как известно, строительство собора на Воробьевых горах было остановлено в 1826 году императором Николаем I и затем отложено до 1829 года. Продолжая работу над Исаакиевским собором (1818-1858 гг.), Монферран увеличивает высоту собора, с папертью и крестом она становится — 101,88 м. при диаметре купола — 22,15 м. (или 21,83 м.)

В поисках архитектурного образа и гармонии Монферран обращается к римскому Пантеону. Он дважды полностью повторяет увеличенный портик Пантеона, поставив его с северной и южной стороны собора, а отдельную колоннаду с фронтоном — с западной и восточной. Колонны главного портика Исаакиевского собора в 1,2 выше колонн Пантеона ($14,2 \times 1,2 = 17,04$ м., колонны ротонды 11 м.) Монферрану безусловно, были известны проекты Храма Христа Спасителя Витберга. Можно предположить, что именно из проекта Витберга 1826 года ангелы, установленные на аттике колоннады ротонды верхнего храма, попадают в проект Исаакиевского собора и сегодня украшают его великолепную ротонду. Многие архитекторы в соборах, которые они строили, пытались использовать тему купольной ротонды, заданную миниатюрным шедевром Возрождения — Темплетто (1500-1502 гг.) Д.Браманте (1444-1514 гг.). Лучшая ротонда из них — это ротонда Исаакиевского собора.

В 1826 году вновь принимается решение о строительстве Храма Христа Спасителя в Москве, при этом в 1829 году было предложено изменить место его возведения. Не на Воробьевых горах («короне Москвы», как назвал их император Александр I), где собор парил бы над городом, и не на Швивой горке, как ранее предлагал Александр I, было решено построить собор в низине у Кремля.

В 1831 году проектирование Храма Христа Спасителя поручается К.А. Тону (1794-1881 гг.).

Храм Христа Спасителя не должен был быть выше Исаакиевского собора, его высота от паперти с крестом — 102,3 м. Тон сделал храм (1832-1880 гг.) в пропорциях Исаакиевского собора⁴⁸, а диаметр его купола в чертежах Тона - 24,4 м, что также соотносится с собором в Петербурге ($21,83 \times 1,118 = 24,4$).

Преодоление противоречий между Москвой и Петербургом могло бы основываться на принятии образа России как единого организма, в котором Москва — сердце России, а Петербург — голова. Этот образ страны соответствует сложившимся образам городов Москвы и Петербурга, географии и культурной роли России как единого Евразийского пространства, где органично переплетены Запад и Восток.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В.И.Баженов проектом Большого Кремлевского дворца на многие годы опередил свое время. Неосуществленный проект вызвал мощный резонанс в архитектурной среде того времени и дал сильнейший импульс развитию архитектуры и градостроительного искусства.

Проект Большого Кремлевского дворца, безусловно, оказал влияние на градостроительные работы К.И.Росси (1775-1849 гг.). Он нашел свое отражение в великолепной пространственной композиции Дворцовой площади в Петербурге с выдающимся зданием Главного штаба (1819-1829 гг.), его влияние ясно прочитывается в замечательном ансамбле зданий Сената и Синода (1829-1834 гг.)

Оставшаяся от всех грандиозных начинаний Баженова модель дворца вызывала восторженное отношение современников и потомков к намечавшемуся замыслу "Если бы это здание было выстроено, оно превзошло бы размером и великолепием все доселе известное в сем роде... Ближайшее рассмотрение сего произведения убеждает более в высоком, необыкновенном даровании Баженова, который показал творческий гений, роскошное воображение и уроки опытного зодчего, соединив во всяком отделении приличную красоту и удобность"⁴⁹.

Итак, я постарался ответить на круг интересующих меня вопросов, на которые искал ответы с 1970-х годов, — со времени обучения в Московском архитектурном институте.

Хочется верить в то, что, умирая в 1799 году Первый Архитектор России — Василий Иванович Баженов передал эстафету Первому Поэту России - Александру Сергеевичу Пушкину, родившемуся в том же году — два гения как бы встретились — случайное совпадение дат?.. Век Архитектуры уступал свое место Веку Поэзии.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Саваренская Т.Ф. и др. Архитектурные ансамбли Москвы XV - начала XX веков. Принципы художественного единства. — М., 1997. Бондаренко И.А. Формирование градостроительной структуры средневековой Москвы. //Архитектурное наследие №42. — М., 1997. — С.7-25. Бондаренко И.А. Ансамбль столичного Кремля (XV-XVII вв.) //Архитектурное наследие №42. - М., 1997.-С.26-51.

2. По Кудрявцеву М.П. Москва - Третий Рим, историко-градостроительное исследование. -М., 1994 -С. 173.

3. По Кудрявцеву М.П. Указ. соч. — С. 180. "Понеже убо ветхий Рим падеся Аполинариевою ересию, Второй же Рим, иже есть Константинополь. Агарянскими внуци от безбожных турок обладаем. Твоеже, о благочестивый Царю, великое Русийское царствие. Третий Рим, благочестием всех превзыде, и вся благочестивая царствия в твое в едино собрашася, и ты един под небесем христианский Царь, именуешися во всей вселенной во всех христианех".

4. Лотман Ю.М. Отзвуки концепции "Москва — Третий Рим" в идеологии Петра Первого (к проблеме традиции в культуре барокко). Журнал "Радуга" №6. — 1991. - С. 29-31. "Двойственная природа Константинополя как политического символа позволяла двойное истолкование. В ходе одного подчеркивалась благость и священство, в ходе другого -власть и царство. Символическим выражением первого становится Иерусалим, второго -Рим. Соответственно идеал будущего развития Московского государства мог кодироваться в терминах той или иной символики. Характерно, что идея Москвы — третьего Рима достаточно скоро могла преобразовываться в идею Москвы — нового Иерусалима, что не противоречит первой идее, а воспринимается как ее конкретизация. Если в свое время воплощением церкви для русских была Святая София в Константинополе, то после 1453 года ее место замещает иерусалимский храм Воскресения. Таким образом, символ Византии как бы распадается на два символических образа: Константинополь понимается как новый Иерусалим — святой, теократический город и вместе с тем как новый Рим — имперская государственная столица мира. Обе эти идеи и находят воплощение в осмыслении Москвы как нового Константинополя или Третьего Рима, которое появляется после падения Византийской империи. Существенно при том, что покорение Константинополя турками приблизительно совпадает по времени с окончательным свержением в России татарского господства (великое стояние на Угре, 1480 год. — Д.Б.), оба эти события естественно связываются на Руси, истолковываясь как перемещение центра мировой святости: в то время как в Византии имеет место торжество мусульманства над православием, в России совершается обратное, т.е. торжество православия над мусульманством..." "Принятие Иваном III Византийского двуглавого орла в качестве государственного герба Московского государства подтверждала преемственность и в сфере политической." "В этих условиях политический и конфессиональный аспекты доктрины "Москва -Третий Рим" соединяются в общем теократическом значении..."

5. Русская архитектура первой половины XVIII века. Исследования и материалы. Под общей редакцией академика И.Э.Грабаря. - М., 1954. - С.398, 400. Михайлов А.И. "Архитектор Ухтомский и его школа". — М., 1954. — С.93-98.

6. Евсина Н.А. Русская архитектура в эпоху Екатерины II. Барокко-классицизм-неоготика. - М., 1994.-С.24.

7. Каплун А.И. Новаторство и преемственность.// Традиции и новаторство в градостроительстве Российской Федерации. — М., 1986. — С.24. Сергеев С.В. Художественное своеобразие "Слова на заложение Кремлевского дворца" в контексте культуры эпохи Просвещения. //В.И.Баженов и М.Ф.Казаков. Проблемы творческого наследия. Сборник научных трудов. Выпуск 5.. - М., 1997. - С.34-42.

8. Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города. Журнал "Радуга" - №5. 1991. - С.32.

9. Михайлова М.Б. К вопросу о месте ансамбля Казанского собора в европейской архитектуре. //Архитектурное наследство №24. - М., 1976. — С.45.
10. Михайлов А.И. Баженов. - М., 1951. - С.30.
11. Локтев В.И. О Баженовском проекте реконструкции Московского Кремля. Материалы научной конференции (1973 год). //Художественная культура XVIII века. - М., 1974. - С.362.
12. Слово на заложении Кремлевского дворца. //Снегирев В.Л. Зодчий Баженов. -М., 1962.-С.220.
13. Баталов А.Л., Вятчанина Т.Н. Об идейном значении и интерпретации Иерусалимского образца в русской архитектуре XVI-XVII вв. //Архитектурное наследство №36. -1988.-С.36.
- 14 Михайлова М.Б. Указ. соч. — С.43
15. Евсина Н.А. Указ. соч. - С.54.
16. Кудрявцев М.П. Указ. соч. -С.213. (рис.170, С.220).
17. Кудрявцев М.П. Указ. соч. -С.212 (рис.166, С.216).
18. Кудрявцев М.П. Указ. соч.-С.223 (рис.171. С.221).
19. Ю.М.Лотман. Отзвуки концепции... — С.30.
20. Баталов А.Л., Вятчанина Т.Н. Указ. соч. — С.38.
21. Будылина М.В. Планировка и застройка Москвы после пожара 1812 г. (1813-1818 гг.). //Архитектурное наследство №1. — М., 1951. — С. 135-174. Гуляницкий Н.Ф. Архитектурно-градостроительное развитие Москвы в эпоху классицизма//Архитектурное наследство №42. — М., 1997. — С. 102-143. Кириченко Е.И. Храм Христа Спасителя. История проектирования и создания собора. Страницы жизни и гибели 1813-1931. - М., 1992-С.10. "Реконструкция Красной площади превратилась в одно из первоочередных и наиболее ответственных дел Комиссии (имеется в виду Комиссия для строений города Москвы. - Д.Б.)... Кремль утратил свое островное положение. У его стен был разбит Александровский сад. Проходивший перед Красной площадью ров, соединявший реки Неглинную и Москву и некогда заполненный водой, был засыпан. Окружавшие ров с обеих сторон, крепостные стены (вдоль Красной площади перед ровом стояли одна за другой три линии стен) были разобраны Территория Красной площади значительно увеличилась, а Кремлевская стена и собор Василия Блаженного (Покровский) входе реконструктивных мероприятий стали неотъемлемой частью ее ансамбля".
22. Лотман Ю.М Отзвуки концепции.. — С.29.
23. Лотман Ю.М. Символика Петербурга... - С.30.
24. Лотман Ю.М. Отзвуки концепции.. - С.31.
25. Лотман Ю.М. Отзвуки концепции... - С.29. "Так принятие Петром I титула императора указывало на римскую традицию и одновременно свидетельствовало о разрыве с русскими титулами (забывая при этом, что титул царя этимологически означает то же самое, и был принят Иваном Грозным в доказательство родства с римскими императорами. - Д.Б.). Принятие русским монархом императорского титула также связывалось и с современным ему титулом императора Священной Римской империи, и ставило Петра I в один ряд австрийским императором". В этом же контексте следует рассматривать изменение рисунка герба Российской империи - двуглавого орла и приближение его графического изображения к начертанию герба Австрийской империи.
26. Лотман Ю.М. Отзвуки концепции... - С.33.
27. Лотман Ю.М. Отзвуки концепции... — С.33.
28. Лотман Ю.М. Отзвуки концепции... — С.32.

29. Лотман Ю.М. Отзвуки концепции... — С.32.
30. Лотман Ю.М. Отзвуки концепции... — С.31.
31. Лотман Ю.М. Отзвуки концепции... - С.40.
32. Лотман Ю.М. Отзвуки концепции... — С.35.
33. Лотман Ю.М. Символика Петербурга... — С.41.
34. Швидковский Д.О. Культура просвещения и русская архитектура второй половины XVIII века. //Архитектура в истории русской культуры — М., 1996. - С. 104.
35. Швидковский Д.О. Указ. соч. — С. 100.
36. Швидковский Д.О. Указ. соч. — С. 100.
37. Швидковский Д.О. Указ. соч. - С. 100.
38. Швидковский Д.О. Указ. соч. - С. 104. Екатерина II. Письма к Гримму
39. Швидковский Д.О. Указ. соч. - С. 102. Екатерина II. Письма к Гримму
40. Швидковский Д.О. Указ. соч. - С. 102. Екатерина II. Письма к Гримму.
41. Лотман Ю.М. Символика Петербурга... — С.31.
42. Н.Ф.Гуляницкий в своей статье указал на то, что авторство М.Ф.Казакова церкви Филиппа Митрополита считается доказанным. Несмотря на это, возникает впечатление, что он сам в этом не был уверен, о чем свидетельствует построение и интонация текста. Из статьи можно сделать вывод, что автором данной и других церквей Н.Ф.Гуляницкий считал В.И.Баженова. Гуляницкий Н.Ф. Скорбященская церковь в Москве и особенности храмостроения в творчестве В.И.Баженова и М.Ф.Казакова. //Матвей Федорович Казаков и архитектура классицизма. — М., 1996. — С.63-65. Энеева Н.Т. Баженов- Витберг. Архитектурная герменевтика. (Антипалладианство в русской архитектуре второй пол. XVIII - первой пол. XIX вв.) //В.И.Баженов и М.Ф.Казаков. Проблемы творческого наследия. Сборник научных трудов. Выпуск 5.. -М., 1997.-С.73-80.
43. Бархин Ю.Б. Архитектура как яблоко душеспасения и греха. – М., 2002. – С. 135.
44. Медведкова О.А. Творчество Воронихина и романтическая тенденция в начале XIX века. //Материалы конференции "Запад — Восток: искусство композиции в истории архитектуры" — Вып. 5. — М., 1996. — С.57.
45. Кириченко Е.И. Храм Христа Спасителя в Москве. - М., 1992. - С. 18.
46. Никитин Н.П. Огюст Монферран. Проектирование и строительство Исаакиевского собора и Александровской колоны. —Л., 1939.
47. Кириченко Е.И. Храм Христа Спасителя в Москве. - М., 1992.- С. 18.
48. Розанова Т.М. К вопросу об оценках творчества К.А.Тона. //Материалы конференции к 200-летию со дня рождения К.А.Тона (в печати).
49. Чернов Е.Г.. ШишкоА.В. Баженов. - М., 1949. - С.50.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие 3</i>	3
ВВЕДЕНИЕ	5
ЧАСТЬ I.	
Что хотел выразить В.И.Баженов проектом Большого Кремлевского дворца?	8
ЧАСТЬ II	
Какими архитектурными средствами В.И.Баженов выразил идею "Москва — Третий Рим"?	13
ЧАСТЬ III	
Почему не был осуществлен проект Большого Кремлевского дворца?	31
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	38
Примечания	39

АВТОР ПРИНОСИТ БЛАГОДАРНОСТЬ НАЧАЛЬНИКУ МАСТЕРСКОЙ №5 УПРАВЛЕНИЯ «МОСПРОЕКТ-2» МИХАИЛУ ГРИГОРЬЕВИЧУ ЛЕОНОВУ ЗА ФИНАНСОВУЮ ПОДДЕРЖКУ ИЗДАНИЯ.

Д.Б.Бархин
О религиозных основах и прообразе архитектурной композиции
Большого Кремлёвского дворца
Архитектора В.И.Баженова (1737(1738)-1799гг.)

Макет и внешнее оформление Д.Б.Бархин
Компьютерная верстка фирмы «АрхиВ»

Бумага офсетная. Гарнитура Ньютон.
Тираж 500 экз.
Отпечатано в типографии издательского дома «Техника Молодёжи»
Тел.: (095) 285 8009, 258 1657.