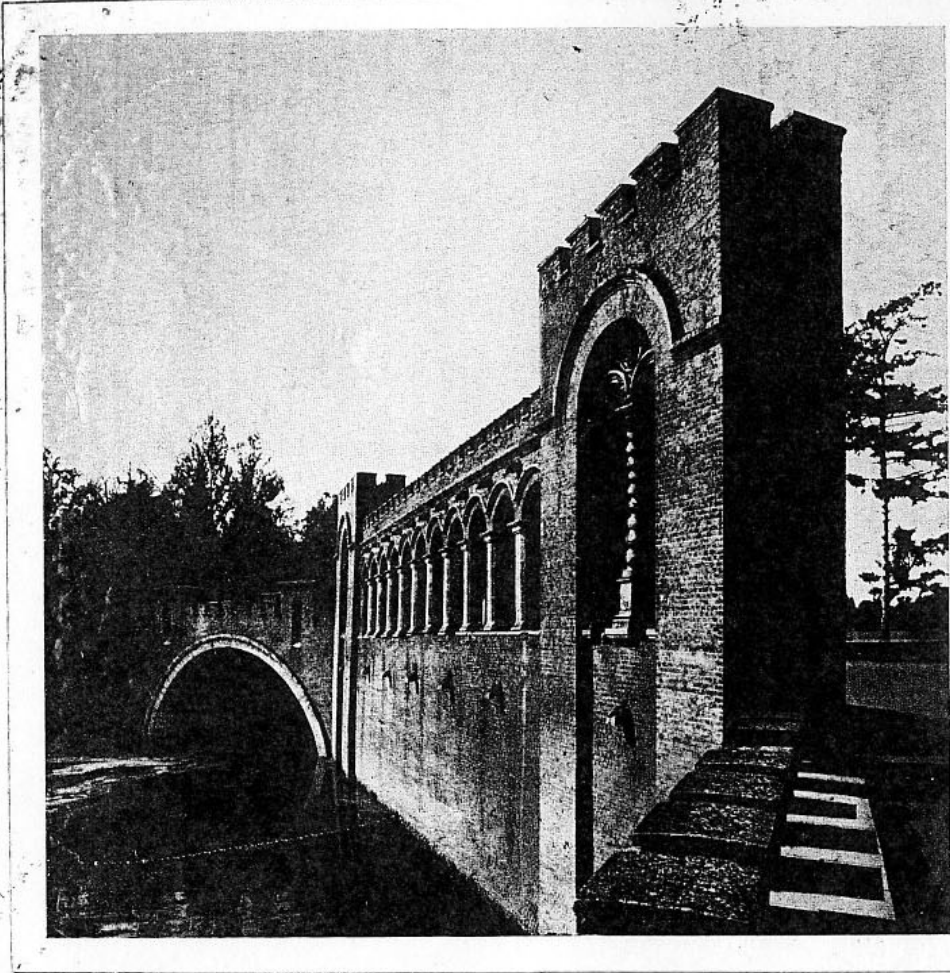


88

МИХАИЛ БЫКОВСКИЙ

88-30  
88

# МИХАИЛ БЫКОВСКИЙ



The first monograph devoted to the prominent representative of architecture of romanticism in Moscow — Mikhael Dormedontovich Bykovsky (1801—1885) — examines the creative work of the architect together with a big scope of problems related with classicism and romanticism in native architecture. The architectural development of the first half of XIX cent. is described in a new way. The origination of romanticism as the first phase of eclecticism is explained not only as a result of decay in classicism, but in many respects as a parallel process of co-existence of two architectural aspects: various genres of architectural activities which express various features of social consciousness, represent different styles. Supplanting of classicism by romanticism begins not earlier than in 1830—1840. Co-existence of classicism and romanticism is also typical of the early Bykovsky's work.

Based on a big amount of real, actual material — archives, almost unknown publications of the last century, various investigations described is a fruitful work of a big master, a gifted person.

Bykovsky who was the most talented Gilliardi's disciple and his favourite pupil, who began his work with his teacher and immutable co-author A. G. Grigorjev, who worked all his life together with the nephew of Domeniko — Alexander Gilliardi and the members of architectural dynasty of the Grigorjevs', was also a big theoretician a remarkable teacher (in 1836 — 1842 he is the director of the Moscow architectural school), an outstanding social worker (he was one of the founders and the first chairman of the first russian architectural society — Moscow architectural society. In 1834 after O. I. Bove's death he inherits his post of a clerk on special architectural affairs by moscow military general-governor. The book analyses the most prominent architect's works such as Marfino estate and quite unknown even to specialists ensembles of Ivanovsky and Spasoborodinsky monasteries and many others. Shown is the architect's contribution to Moscow planning development at a new, post-fire stage, related with the construction of a magnificent monument of the victory in the Great Patriotic war of 1812 — Christ Saviour Temple. The book tells also about Bykovsky's contribution to creation of new types of buildings caused by capitalist development of Moscow such as arcades, suburban settlements near Petrovsky Park at Peterburgsky highway, labour exchange, numerous trade, educational, medical complexes.

Readership: architects and art critics

Е. И. КИРИЧЕНКО

88-30  
88-2

# МИХАИЛ БЫКОВСКИЙ



МОСКВА  
СТРОЙИЗДАТ  
1988

## 5. РОМАНТИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ М. Д. БЫКОВСКОГО 1830—1850-х ГОДОВ. УСАДЬБЫ

ризует ряд общих черт. Лаконизм форм, крупномасштабность и большие размеры причудливо сочетаются с дробностью деталей и мелкой профилировкой карнизов и тяг. Особенно любим Быковским прием акцентирования ризалитами боковых частей и выделения венчанием центральной части фасада. Результатом подобной «негативной» трактовки симметрично-осевой схемы являются произведения, основанные не на традиционном подчинении главному мотиву второстепенных, а на переключке частей и соответствии форм. Сооружениям зодчего присуща определенная «широтность». Акценты по бокам и «расползшийся» центр подчеркивают кулисообразность фасада, подчиненность пространству улицы и ее трассе. Композиции Быковского обнаруживают устойчивое тяготение к сложной переключке архитектурных форм, создающих сложный, далекий от элементарности ритм. Они служат великолепной характеристикой времени и передают его дух, соединяя в себе партикулярность с возвышенностью, практицизм с романтическими мечтаниями, утрату прежней гармонии и поиски новой.

Работы Быковского демонстрируют новшества, отличающие интерьеры второй трети XIX в. от предшествующих им, типичных для классицизма. Этот тип архитектурного творчества потому и смог стать одним из очагов зарождения романтизма, что в нем ранее всего получила выражение одна из доминантных для мироощущения романтизма особенностей — рост самосознания личности, сложение представлений о ее неповторимости и самоценности. Интерьеры — это вольная или невольная самохарактеристика человека, его автопортрет. В них в полной мере запечатлены мир и нравственные установки личности. Созданные зодчим интерьеры демонстрируют всю гамму связывавшихся с интерьерами смысловых оттенков. В интерьерах классицизма максимально сглаживается индивидуальность. Не только в композиции и облике уличных фасадов, но и в интерьерах выдвигается и акцентируется то общее, что, нивелируя индивидуальные различия, выступает главным в представлениях о личности — гражданственность, гражданский долг. В интерьерах Быковского нашло отражение иное — представление о частном человеке и его самодостаточности (интерьеры, восходящие к позднему классицизму, бидермейер), о невычленимости судьбы отдельного человека от судеб истории, включенности ее в ход мирового процесса, связанности со всем богатством мировой культуры (многообразие интерьеров, которое превращает передвижение по дому в путешествие в пространстве и во времени), культ духовности и духовной свободы («готические» интерьеры). Распространение зимних садов, сложность и конкретно-историческая специфика их смыслового наполнения (привычное Эдем, Элизиум) соединяются со свойственным романтизму представлением о единстве человеческого и природного. Популярность обращения к ренессансным прототипам и характер переосмысления норм классицизма говорят языком архитектуры о новом идеале человека, ценимого как за его гражданские добродетели, так и просто за его человеческую сущность, за неповторимость его человеческой индивидуальности.

Созданные Быковским проекты усадебных домов и хозяйственных построек относятся к наиболее ранним из обнаруженных к настоящему времени произведений зодчего. Все они, стадийно и стилистически, относятся к романтизму. Причем такие, как усадьба Марфино под Москвой, справедливо причисляемая к лучшим произведениям зодчего, одновременно принадлежат и к наиболее ярким образцам романтизма в отечественной архитектуре. Быковскому удалось создать замечательный по целостности, художественной выразительности, оригинальности и богатству архитектурных открытий ансамбль.

Факт тем более знаменательный, что отмеченный печатью яркой индивидуальности комплекс не принадлежит к числу созданных заново. Расположение зданий в пространстве и по отношению друг к другу определилось в 1760—1770-е годы. Тогда сложилась характерная для классицизма планировка усадьбы. Сооруженный на главной оси комплекса дом фланкируют с двух сторон флигеля; к дому ведет прямая липовая аллея, у начала которой расположены, словно пропилеи, монументальные псарни с увенчанными треугольными фронтонами восьмиколонными портиками.

Во время нашествия французов усадьба сильно пострадала. В 1820-е годы она восстанавливалась под руководством Федора Тугарова, крепостного архитектора Орловых, во владение которых в 1822 г. перешло Марфино. В 1831 г. владелец Марфина В. Г. Орлов скончался. По его завещанию новой владелицей усадьбы стала его дочь Софья Владимировна, в замужестве Панина<sup>215</sup>. Вступив во владение, она сразу же приступила к радикальной перестройке Марфина, поручив ее хорошо известному по работам в Смоленской губернии для родовых имений ее мужа, Никиты Петровича Панина (1770—1837), архитектору Быковскому. Напомним, что Н. П. Панин фигурирует в списке наиболее ранних заказчиков зодчего; в 1820-е годы для него была сооружена церковь в Хотькове<sup>216</sup>, в 1820-е — начале 1830-х годов шло строительство в Дугине.

Работы, начатые в усадьбе в 1831 г., велись интенсивно. В 1832 г. была закончена отделка флигелей, в 1834 г. — перестройка и внутренняя отделка дворца. В июне в нем уже поселилась хозяйка<sup>217</sup>. Прославленный ансамбль складывался постепенно, на протяжении полутора десятилетий. В 1837—1839 гг. по проекту Быковского был капитально перестроен мост, в 1840-е годы — украшена «римским» фонтаном с оградяющей решеткой пристань у пруда<sup>218</sup>. Ко времени смерти С. В. Паниной в 1844 г. работы в усадьбе еще продолжались — шла перестройка зимней церкви, строились новые и ремонтировались существующие здания. В 1845 г. М. Д. Быковский составил проект и смету на устройство скотно-

го двора и птичника, руководил ремонтными работами во дворце к приезде нового хозяина, сына Софьи Владимировны — В. Н. Панина <sup>219</sup>.

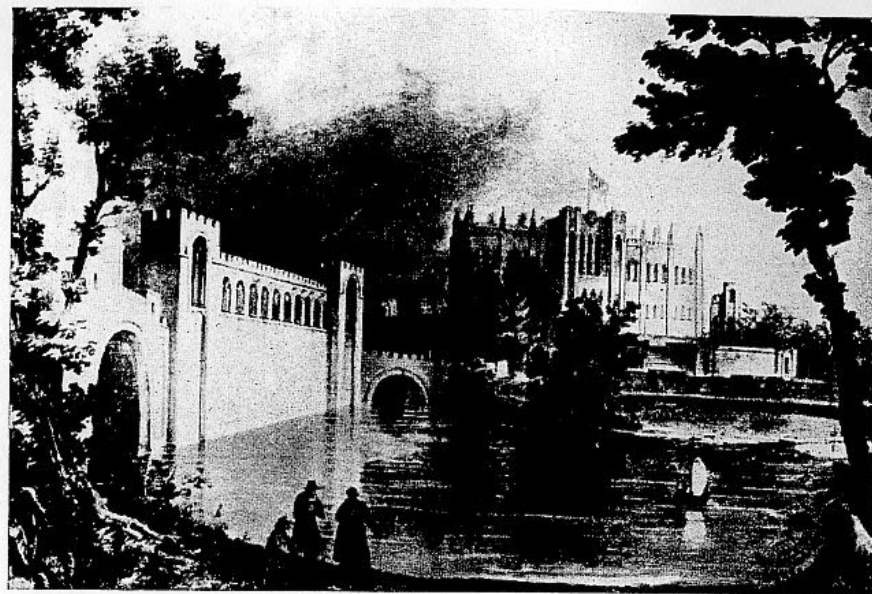
Несмотря на большой объем работ, все основные постройки Марфина — усадебный дом, мост, храмы, флигели, псарни — остались на прежних местах.

Как же случилось, что регулярность планировки перестала восприниматься, что на первый план выступили иные черты — живописность, картинность, гейзажность, что композиция, рассчитанная на мгновенную обозримость, обрела многоплановость и подвижность, хотя в поле зрения попадают компоненты прежнего ансамбля? Иными словами, как Быковский сумел добиться того неповторимого трепетно-личностного лирического звучания архитектурного образа, которое сделало ансамбль усадьбы классическим произведением романтической поры?

Зодчий использует простой, не требующий затрат и перепланировок прием: расстановка акцентов и соотношения зданий друг с другом меняются благодаря появлению новых акцентов и изменению подъездной трассы. К усадьбе издавна подъезжали со стороны пруда. Главная ось усадьбы продолжалась за ним длинной, около пяти километров, прямой подъездной дорогой. Но въезд в усадьбу был, судя по всему, со стороны парадного двора (Ф. Ф. Вигель: с домом «соединялись террасами... два флигеля»); парадный двор классицизма всегда устраивался со стороны главного — парадного въезда). Быковский сделал въезд со стороны пруда, выделив его зрительно надстроенным мостом, воротами, дорожкой <sup>219a</sup>.

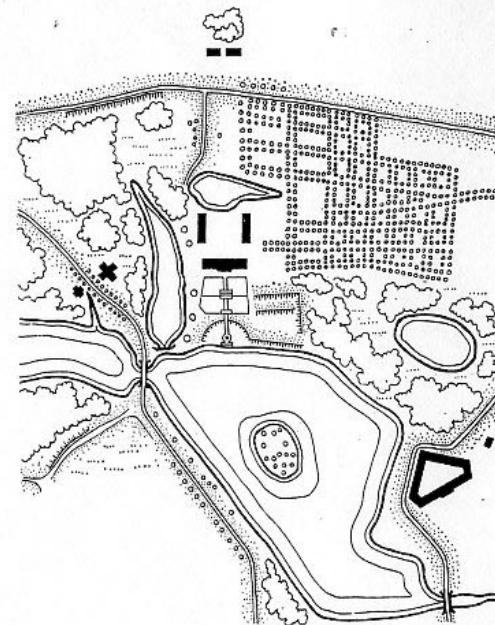
Готический мост — необычайная, редкостная архитектурная удача Быковского. Именно изменение облика моста в сочетании с перенесением въезда в усадьбу превратили усадьбу классицизма в усадьбу романтизма. Торжественность симметрично-осевой композиции и традиционная архитектурность примыкающей к дворцу части усадебного ансамбля оказались нарушенными. Дворец, хотя и значительно крупнее по размерам, чем мост, как бы отодвинут на задний план, виден от подъездной дороги всегда поодаль от моста, издали (из-за обширной водной глади пруда) и всегда по-разному. Этому благоприятствует и своеобразная незафиксированность точек зрения. Подходя или подъезжая по липовой аллее к характерной усадьбе второй половины XVIII — начала XIX в., путник всегда видел дворец фронтально, всегда с одной и той же точки зрения. Передвижение в пространстве не меняло точки зрения: ее фиксирует ось аллеи, она же является главной осью ансамбля. Повторим, композиция классицизма как бы останавливает время, демонстрируя архитектурную интерпретацию одного из основных положений классицистической эстетики: единства места, времени и действия. Перенос подъездной трассы был осуществлен Быковским в расчете на ощущение передвижения в пространстве как длительно текущего во времени процесса.

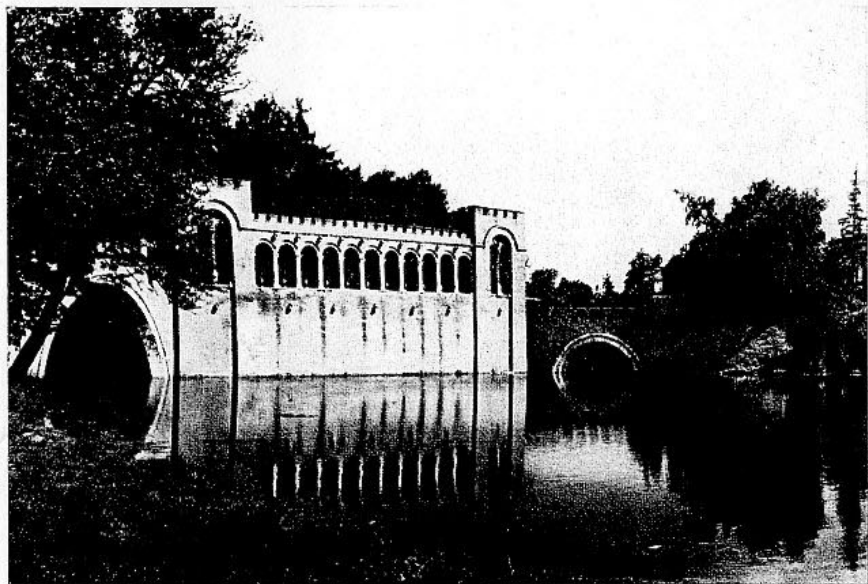
При приближении к усадьбе в поле зрения гостя постоянно остаются одни и те же компоненты. Но теперь это именно компоненты, а не компонент: дворец и мост, а не один дворец, как прежде. Одна и та же картина видится в непрерывном изменении, она обретает подвижность и переменчивость. Изменение видимого, фиксируя смену точек зрения,



Марфино. Общий вид. Акварель М. Д. Быковского

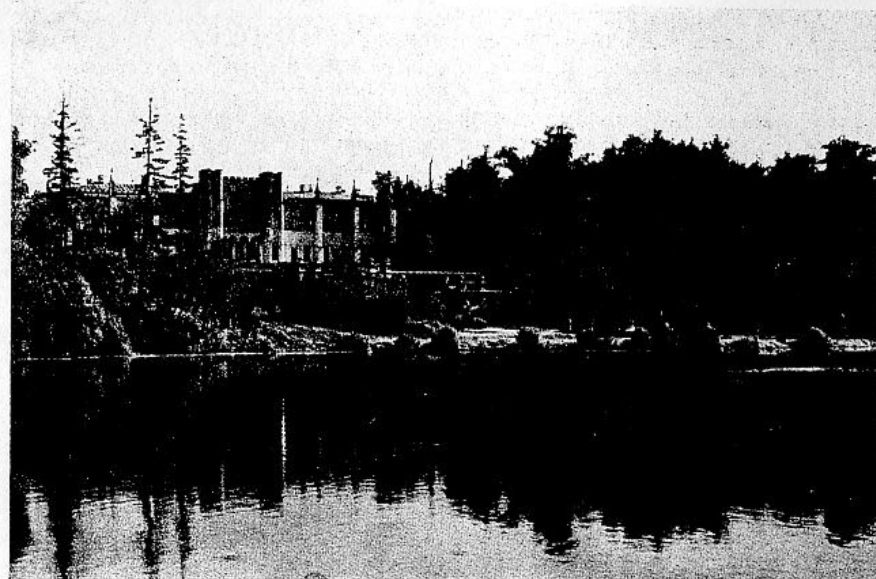
Усадьба Марфино. Генплан





Марфино. Общий вид

Марфино. Галерея моста



как бы ведет отсчет бегу времени. По мере приближения к главным постройкам картина усложняется. Между мостом и домом становятся различимы находящиеся в промежутке между ними храмы.

Виртуозно использован Быковским и любимый романтиками прием контраста. С простора и приволья дороги путник входит в узкое сводчатое помещение моста. В пролетах окон виден пруд. По контрасту с полутемным тесным помещением он кажется еще светлее, шире, привольнее. После выхода из мостового помещения картина резко меняется: снова ширь и простор. Но пруд исчез, остался позади. Дорога поднимается к готическим воротам. Дворец близко, но он виден сбоку, в ракурсе и в сочетании с воротами и башней сторожки. Ворота, а не дворец завершают перспективу подъездной дороги.

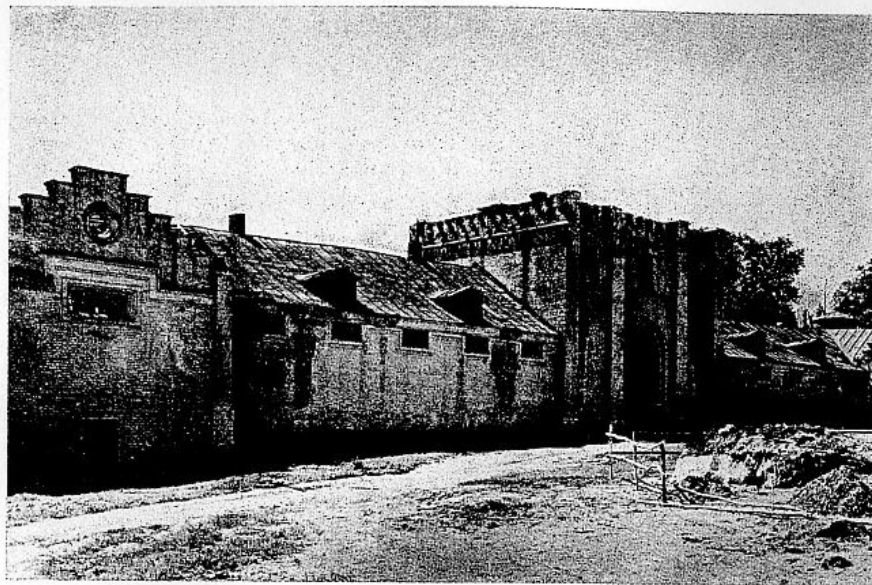
Превращение в главную аллею вдоль пруда, на берегу которого были устроены специальные смотровые площадки, образованные умелой и продуманной посадкой деревьев, обнаруживают нетрадиционность образно-пространственного мышления зодчего и умение материализовать с помощью простых и, что особенно интересно, привычных для классицизма средств новое чувство природы и восприятие мира как спонтанно развивающегося, изменчивого и многоликого единства. Густая плотная обсадка аллеи, в том числе и прибрежных, устройство видовых окон широко использовались в паркостроении второй половины XVIII — начала XIX в., но использовались в пейзажной, парковой, а не архитектурной (парадной, придворцовой) части ансамбля. Быковский переосмысляет этот прием, делая его из второстепенного главным. С пре-

вращением некогда второстепенного в главное, с возвышением его до уровня определяющего и соответственно со снижением, опусканием главного, с которым на примере творчества Быковского приходится сталкиваться постоянно, заставляет думать, что отрицание романтиками классицизма не было таким уж всеобъемлющим, как им казалось. Отрицая, не приемля главное в классицизме, они постоянно опираются на второстепенные приемы или низшие жанры классицизма.

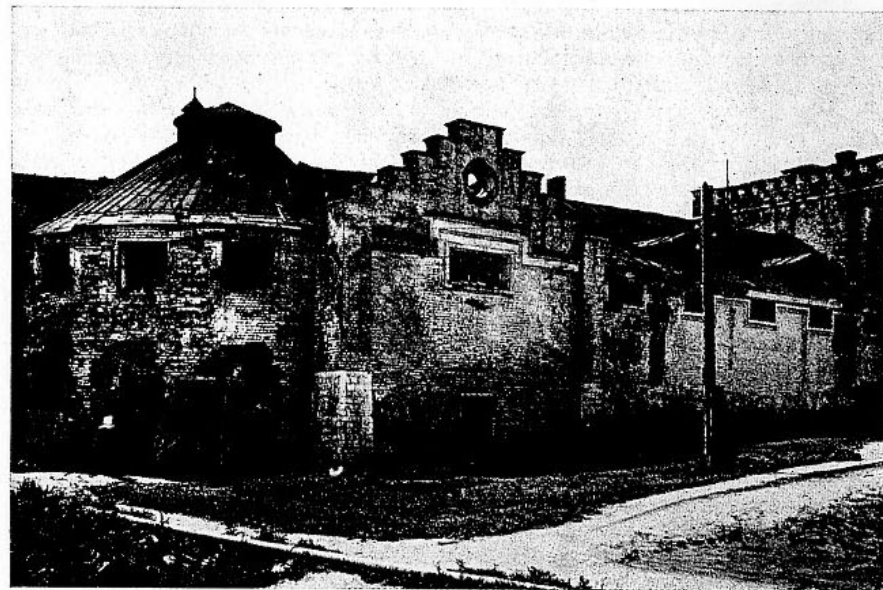
В частности, в Марфине обращает внимание резко увеличившаяся в создании образной структуры ансамбля роль второстепенных сооружений — хозяйственных построек, моста, въездных ворот. Осевым построениям даже в парадной части ансамбля зодчий предпочитает окаймляющие. Осевые сохраняют значение только для относительно второстепенных сооружений, например для ворот. Въезд в парадную часть старой классицистической усадьбы фланкировали псарни. Повернув усадьбу лицом к пруду, зодчий заставлял путника увидеть «готический» конный двор, как бы подготавливая его к восприятию главного комплекса, по мере приближения к которому «готическая» тема звучала, обретая многоголосие, все более мощное, хотя готические формы — лишь одно из многих, притом не главное и не столь уж принципиальное по сравнению с усадебной архитектурой второй половины XVIII — первой четверти XIX в. новшество. Гораздо более значительными, принципиальными являются особенности объемно-пространственной и пространственно-планировочной композиции ансамбля. Вместе с тем нетрадиционность пространственной организации усадьбы Марфино заставляет острее почувствовать воспринимаемую в таком контексте как нетрадиционную неклассичность облика ее сооружений.

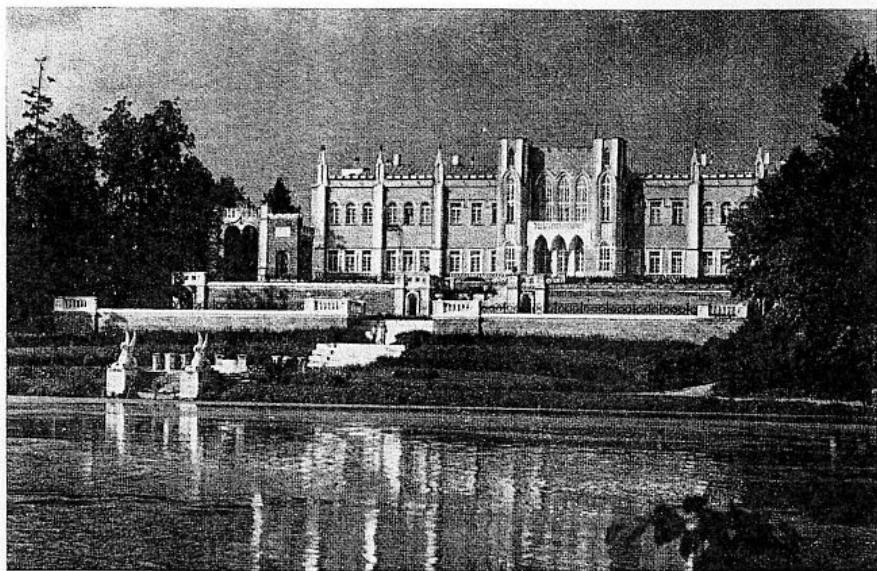
Однако и в данном случае Быковский опирается и развивает тенденции, намечившиеся в усадебном строительстве первых десятилетий XIX в., в частности в работах его учителя. Существо их кратко можно определить как распространение принципов живописной картинной композиции пейзажных парков на объемно-пространственную структуру центрального ядра усадьбы и характер взаимосвязи архитектурных компонентов ансамбля. Перестройки подмосковных в начале XIX в., будь то Суханово или Кузьминки, сводятся к ослаблению иерархичности композиции, уменьшению организующей роли дворца и центрально-осевой композиции. Но последовательность использования новых приемов поднимается у Быковского на качественно иной уровень, наталкивая на мысль, что они не только результат развитой художественной интуиции, но и плод сознательно ведшихся поисков. Косвенным доказательством тому является уже упоминавшаяся готичность фасадов основных сооружений ансамбля, как бы мотивирующая и узаконивающая использование чуждых послепетровской регулярности пространственно-планировочных приемов.

В Марфине Быковский отдал дань всеобщему во второй половине 1820-х — 1830-е годы увлечению готикой, «готическими романами», готической архитектурой. Это одно из лучших произведений 1830-х годов, люди которых грезили «о рыцарских замках, средневековых соборах, средневековых турнирах и героических романах»<sup>220</sup>. Здесь все пронизано мечтательной взволнованностью. «Архитектурное мечтание» накла-



Марфино. Конный двор



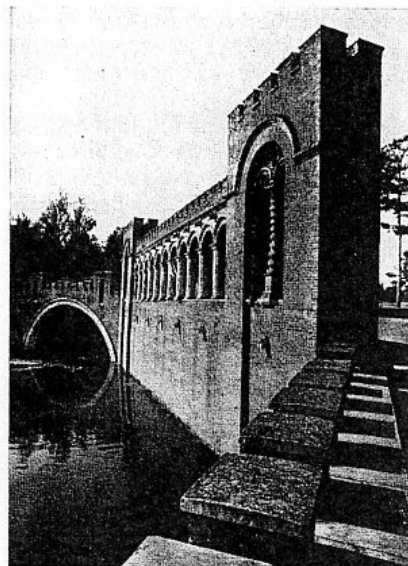


Марфино. Усадебный дом

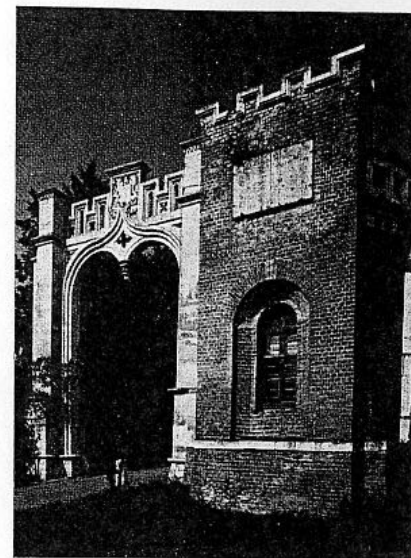
дывает свой отпечаток на структурные особенности ансамбля, на картинность его построения, на прием расположения построек. Они, как задники кулис, обрамляют вытянутое вдоль дворца и моста пространство пруда с заросшими купами кудрявых деревьев берегами.

По мере подъема и приближения к воротам становится различимым фасад одного из боковых флигелей. Видимый в обрамлении арки ворот, он выглядит очень картинно, а расположение на оси въезда подчеркивает его самостоятельное значение в композиции усадьбы — факт, немислимый в предшествующий период. Но главное, благодаря этому приему пространство перед флигелем также обретает самостоятельность. Возникает как бы небольшая площадь у ворот, которая вливается в площадь парадного двора.

К парадному двору и главному входу во дворец путник попадает сбоку. Зодчий вновь обращается к приему, кардинально изменившему облик главного фасада усадьбы. Он прокладывает сложную, постоянно меняющую направление подъездную трассу, создает неиерархическую, основанную на взаимодействии, а не на соподчинении взаимосвязь основных архитектурных элементов ансамбля. Последний можно определить как прием своеобразной двоичности. При подъезде к Марфино вместо видимого долгое время фронтально с одной точки зрения, предопределенной устройством прямой аллеи дворца Быковский предлагает непрерывную смену точек зрения на дворец и мост, видимых к тому же неизменно с угла в ракурсе. Вместо одного акцента два, но составляющие единое целое. Вместо характерных для классицизма монистич-

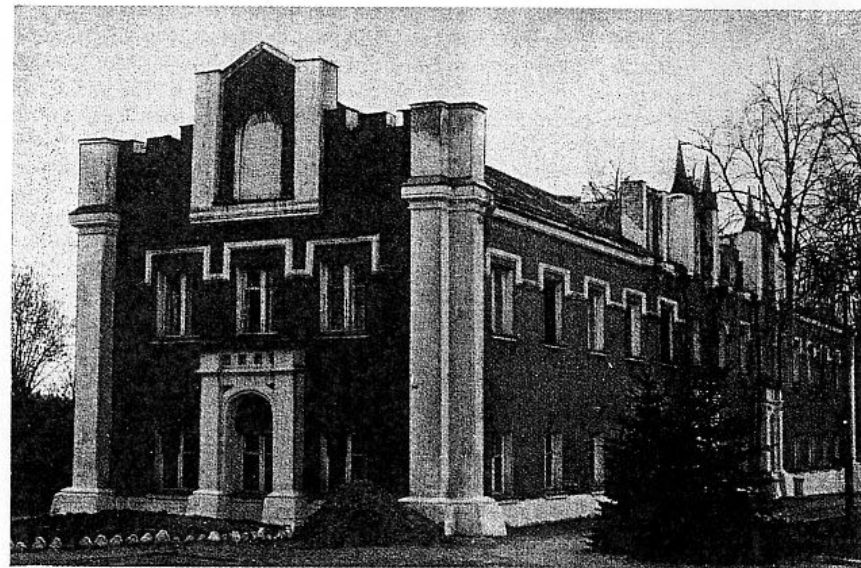


Марфино. Готический мост



Марфино. Въездные ворота

Марфино. Флигель



ности и иерархии, основанной на господстве одного элемента (одной оси, одного объема, одной точки зрения, одного парадного двора), диалогичность, рожденная взаимодействием нескольких равноправных элементов.

Сначала при восприятии ансамбля извне облик композиционного ядра усадьбы определяет диалог дворца и моста, потом дворца и ворот, затем площади перед флигелем и площади парадного двора. Акцент с отдельного элемента, будь то пространство двора или объем дворцового здания, переносится на соотношение элементов. Ни дворец, ни парадный двор теперь не воспринимаются изолированно, сами по себе. Они утратили замкнутость, они часть большого мира. Их микрокосм немислим вне макрокосма усадьбы.

Выразительность соотношения элементов, а не выразительностью отдельного элемента как такового обусловлена поразительная сила воздействия усадебного ансамбля. Красота и очарование Марфина кроются в чрезвычайном, исключительном богатстве связей между главными элементами композиции. К этому в общих чертах и сводится неклассичность, или романтическая природа ансамбля Быковского, его открытия, его завоевания, его историческая роль.

Классицизм в идеале мыслит каждое здание, каждое пространственное образование как самодостаточный, довлеющий себе, организм. Целостность такого ансамбля могла быть достигнута только путем жесткой субординации и многоступенчатой системы подчинения менее важному более важному.

Для романтика Быковского соотношение между элементами всегда важнее отдельного элемента. Именно поэтому так трудно фотографировать его произведения и еще труднее получить о них по фотографии истинное представление. Отдельный элемент значим не сам по себе, а только в соотношении с другими. Соотношения эти исключительно многообразны, а главное находятся в непрерывном изменении. В каждый следующий момент они иные, чем были только что. Архитектура как бы обретает подвижность. В пейзажном парке сентиментализма живописно-картинные композиции, созданные в расчете на многообразие и постоянную изменчивость картины, ознаменовали собой открытия нового чувства художественного пространства и времени, в определенной мере (типологически) родственного средневековому. В обоих случаях ансамбль создается в расчете на множество постоянно меняющихся в ходе движения точек зрения, а значит — постоянно меняющихся, видимых глазу картин. Восприятие такого ансамбля сопровождается острым переживанием не только многообразия пространственных характеристик, но и длительности временных — протяженности художественного времени.

Диалектичность романтического миропонимания, провозгласившего неразделенность и неслиянность личности и нации, культуры и природы, национального и общечеловеческого, моделируется самой структурой усадебного ансамбля. Композиция отдельного здания, его стилевые формы — лишь часть и следствие общей, противоположной классицистической и опирающейся на открытия сентиментализма в архитектуре живописно-картинной, пространственно-планировочной системы.

Приемы, которыми оперирует Быковский, создавая композицию, но-

вую не только по отношению к классицизму, от которого зодчий как истый романтик стремится отмежеваться, но и новую по отношению к сентиментализму натурального парка второй половины XVIII — начала XIX в., сводятся к следующему: распространение пейзажного принципа на архитектурную часть усадьбы, преобладание точек зрения с угла, симметрия частного при асимметрии общего, равноправность акцентов, изменение организующих пейзаж архитектурных элементов, сопровождаемое включением в поле зрения не одного, а нескольких, чаще всего двух сооружений. Переосмысление коснулось таким образом структурных основ композиции. Употребление готических форм лишь подчеркнуло, сделав более очевидным глубинные закономерности.

Но продолжим рассказ о Марфине. Итак, повернув от ворот вправо, мы попадаем на парадный двор. Он кажется особенно маленьким и тесным по сравнению с шириной водного зеркала пруда и размахом береговых террас. В противопоставлении тесного пространства широкому вольному изменчивому пейзажу угадываются романтический восторг перед красотой и мощью природы и особенно любимой романтиками водной стихии, острое переживание мира людей как части грандиозного целого мира природы.

Но размеры двора сокращены Быковским искусственно. Прямая аллея, некогда подводившая к парадному двору, утратила свое организующее значение. Сразу за флигелями, фланкирующими дворец, находился теперь спущенный пруд.

Пруд мог быть вырыт только по идее Быковского. С точки зрения классицистической организации пространства парадного двора, его устройство не просто нелепость. Оно противоречит всем нормам и системе классицизма. До устройства пруда позади (или перед) парадного двора Марфино было типичной усадьбой второй половины XVIII в. с характерной для того времени симметрично-осевой организацией центрального комплекса зданий. Подъездная аллея, подводившая к двум монументальным псарням, заканчивалась на парадном дворе перед фасадом дворца. Вход во дворец располагался на оси подъездной аллеи. От садового фасада начинался партер и спуск к пруду.

Вода, мостики, пруды придают невыразимое очарование ансамблю Марфино. Здания усадьбы воспринимаются не только в сопоставлении друг с другом, но и почти всегда в окружении воды, на фоне воды, отраженными в воде. Дворец и флигеля, как бы оправдывая свои готические формы, рождавшие ассоциации со средневековым замком, с трех сторон окружены водой. Пруд близ парадного двора питал небольшой ручеек. Сохранилась система, точнее каскад из девяти мостиков, перекинутых через ручей там, где его пересекают аллеи старого регулярного парка. К воде, пруду выходил не только главный фасад дворца, но и другой, бывший ранее главным, обращенный в сторону парадного двора. Левый флигель, торец которого, видимый в обрамлении арки ворот, играет исключительно важную роль в композиции ансамбля, также располагается на берегу пруда. Он образован запрудой ручейка, протекавшего по дну глубокого оврага, который тянулся параллельно левому флигелю. Сейчас пруд наполовину высох, но видно, что он соединялся с прудом перед дворовым фасадом.





Марфино. Петропавловская церковь

Марфино. Готический мост

Как и в Суханове, ансамбль усадьбы Марфино делится на несколько относительно самостоятельных зон. Условно их можно назвать зоной дворца, зоной храмов и зоной хозяйственных построек. Условно, потому что все вместе они составляют главный композиционный узел усадьбы и сгруппированы вокруг пруда. Большой пруд здесь, как в Суханове и в Кузьминках, является основным композиционным стержнем усадьбы. Переключки произведения Быковского с ансамблями, созданными его учителем, налицо. Но налицо и отличия. Отдельные элементы ансамблей Кузьминки и Суханово сохраняют классицистическую изолированность. В Марфине же отдельные зоны одновременно изолированы и связаны друг с другом.

При приближении к усадьбе со многих точек зрения — между мостом и дворцом, на фоне моста и как венчание его башен — видны верхние части храмов. Они обозначают присутствие еще одного мира. Чтобы оценить его красоту и своеобразие, необходимо перейти через мост. На пригорке неподалеку друг от друга стоят два подобных по силуэту и композиции и вместе с тем отличных друг от друга храмов. И в этой части, за мостом, главным организующим ансамбль началом служит пруд (верхний). С обоих берегов пруда открываются великолепные панорамы. Выразительность их, как и в зоне влияния дворца, определяется соотношением двух главных составляющих этой части ансамбля — двух храмов и моста. Любимый Быковским прием двоичности здесь удваивается — два храма и два яруса моста. С какой бы точки зрения мы не смотрели в сторону храмов и моста, они неизменно видятся в соотношении друг с другом и всегда по-разному.

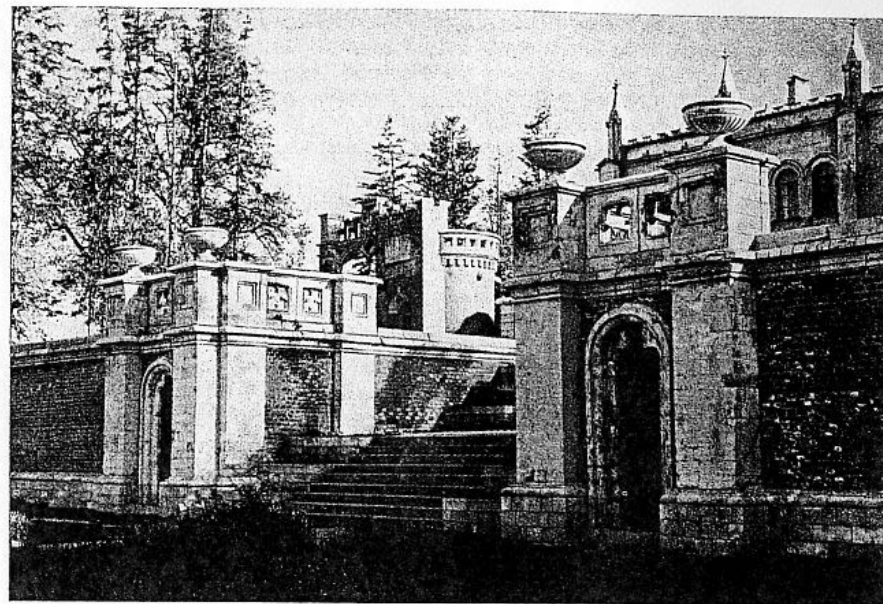




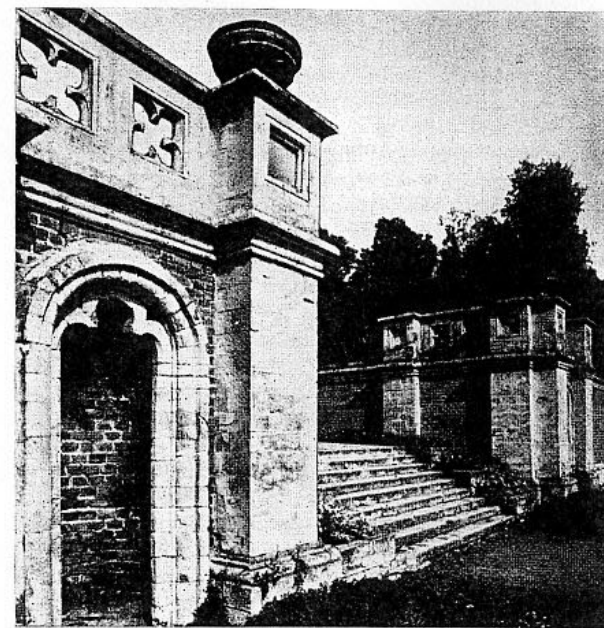
Марфино. Террасы и лестница перед домом

Зона храмов за мостом не менее красива, чем дворцовая, но менее парадна и при общности принципа отличается приемами организации пространства. В светской части обрамляющие пространство пруда сооружения строятся по горизонтали: вытянутому фасаду моста вторит тоже вытянутый по горизонтали фасад дворца. В храмовой части присутствует контраст верхнего и нижнего миров, горнего и дольного. Плоским растянутым кулисообразным стенкам верхнего и нижнего строений моста, которые закрывают вид на большой пруд, придавая архитектурно-художественную организованность пейзажу, противопоставлены компактные пластичные объемы башнеподобных храмов. Холм, где расположены храмы, превращается в естественный пьедестал, приподнимающий их над землей; они всегда возвышаются над мостовыми строениями.

Контрастности объемно-пространственных характеристик храмов и моста соответствует контрастность их стиливых форм, точно так же, как сходство абриса дворца и моста подчеркивает однородность их готических форм. В храмовой зоне готическому мосту противостоят классические формы храмов, красному кирпичу его облицовки — светлая штукатурка стен. Возможно, этот прием родился только в ходе перестройки Петропавловской церкви. Сооруженная через дорогу от церкви Рождества Богородицы (архит. В. И. Белозеров, 1701—1707) Петропавловская церковь принадлежала к необычному для классицизма 1770-х годов типу храма под колоколами. На литографии Шапуи и Бишебау, изображаю-



Марфино. Терраса перед домом



щей центральную часть ансамбля усадьбы с дворцом и мостом, в просвете между ними просматриваются две церкви. Ближе к дворцу — церковь Рождества, над мостом же видна небольшая, крестообразная в плане, готическая. Очевидно, зодчий вначале собирался придать храму в соответствии с другими обновляемыми сооружениями готические формы, но позднее отказался от этой мысли. Иначе не удалось бы достигнуть существующей ныне целостности. Две церкви воспринимаются как одно сложное двусоставное целое. Перестройка поздней церкви, думается, вызвана в первую очередь идейно-художественными соображениями — желанием подчеркнуть родство композиции обоих сооружений в их противопоставлении мосту<sup>221</sup>.

Контраст горнего и дольного, культовых и гражданских зданий является характерной особенностью городской и усадебной застройки периода романтизма. Для классицизма этот контраст не обязателен. В собрании образцовых проектов храмов, изданных в 1824 г. архитекторами Л.-И. И. Шарлеманем и А. А. Михайловым, многие по внешнему облику неотличимы от павильонов, манежей или других общественных зданий. В архитектуре романтизма подобный факт немислим. Для нее типичен контраст композиционных приемов и стилевых форм храмов и гражданских построек. Такому подходу сродни определенная изолированность храмовой части усадьбы. Стенки моста, как бы отгораживающие ее от царящей близ дворца суеты, создавая впечатление отъединенности, настраивают на раздумья, сосредоточенность.

Дворцовая и хозяйственная зоны непосредственно связаны водной гладью большого нижнего пруда. Раньше, до того как выросли не предусмотренные проектом деревья, конюшни, расположенные высоко над прудом, в композиции, формах и материале повторяющие дворец, смотрелись при движении от моста в соотношении друг с другом. Им принадлежала первостепенная роль в панораме пруда.

Сложная форма и непонятность планировки моста объясняются объединением в одном строении двух мостов. Один из них соединяет два больших пруда — верхний, на берегу которого расположены церкви, и нижний, над которым высится дворец и конный двор. Второй перекинут через протоку в месте слияния большого нижнего пруда с поперечным, расположенным в глубоком овраге. Характеристика композиционного ядра усадьбы не может быть полной без упоминания об острове большого пруда перед дворцом. Это своего рода естественная беседка, Миловида. Берега ее по периметру обсажены липами, а сторона, противоположная дворцу, — и лиственницами. Со стороны дворца деревьев нет; отсюда открывается живописная картина главных сооружений: дворца и моста на переднем плане и церкви Рождества Богородицы на заднем.

Композиция главного фасада с системой террас и лестниц и дворового с флигелями традиционно симметрична и строится относительно главной поперечной оси. Однако организованные симметрично части усадьбы являются лишь частью более крупного асимметрично организованного целого.

Воля к преобразованию симметричной композиции в асимметричную, точнее стремление оперировать сразу несколькими приемами гармонизации: симметрично-осевым, равномерно-ритмическим, ритмиче-

ски-асимметричным, не менее определенно обнаруживается в композиции главного фасада дворца и непосредственно связанных с ним элементов. Симметричная композиция отдельных строений является, как уже отмечалось, частью более обширного асимметричного целого, и не только того, о котором много говорилось, — дворца и моста, но и другого — непосредственно связанных с дворцом и верхней террасой построек. Слева к дворцу примыкают ворота и башня-сторожка, с противоположной — столбы, служившие остовом открытой беседки; летом на него натягивалась парчовая ткань. Автор книги о Марфине М. И. Квятковская отметила, что первоначально Быковский предполагал возвести на ее месте башню. Она изображена на литографии, выполненной зодчим. Сохранилось даже ее основание<sup>222</sup>. Быковский отказался от строительства башни скорее всего потому, что она грозила нарушить равновесие дворца и моста в пользу дворца, вернуть ему значение доминанты архитектурного ансамбля.

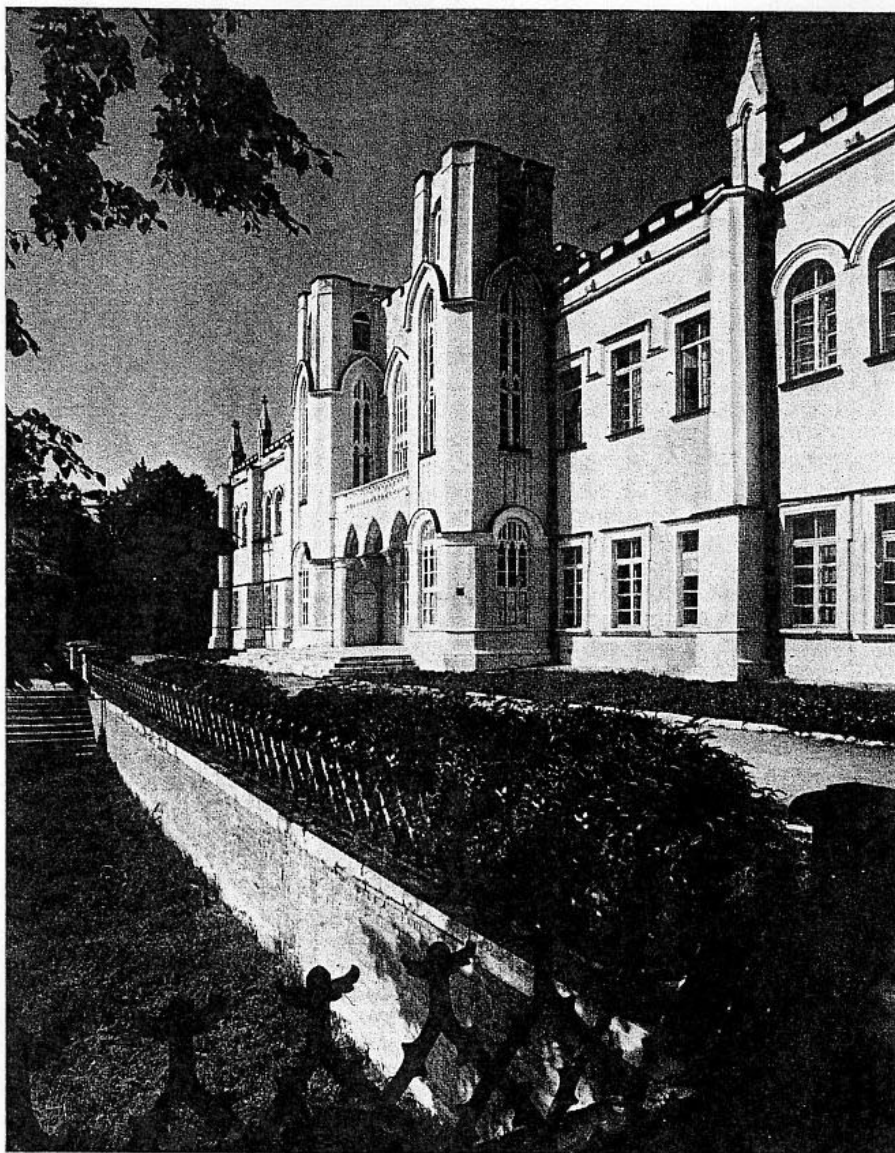
Композицию отдельных зданий отличает то же многообразие используемых на равных основаниях приемов гармонизации. Быковский не отказывается от использования симметрично-осевых композиций, но применяет их наряду с другими, равными по значению.

Своеобразной двоичности расположения главных элементов ансамбля соответствует широко распространенное в Марфине акцентирование боковых частей: две башенки по краям моста, два входа во дворец на северном, выходящем на парадный двор фасаде, два входа-портала на продольных фасадах флигелей, двоичность венчаний над входами во флигеля и т. д. Уменьшению роли симметрично-осевых композиций сопутствует увеличение значимости второстепенных прежде приемов. Удвоение акцентов центральной части придает облику зданий ту же подвижность, которую вносит в ансамбль удвоение главных элементов. Центр обозначен и выделен. Но он уже не противостоит резко боковым частям, его господство не столь абсолютно, как в классицизме. Налицо родство этого приема равномерному распределению акцентов в боковых частях. Вообще увеличение роли равномерных ритмов за счет уменьшения роли симметрично-осевых и богатство их разновидностей следует считать одной из главных особенностей архитектуры усадебного комплекса Марфино.

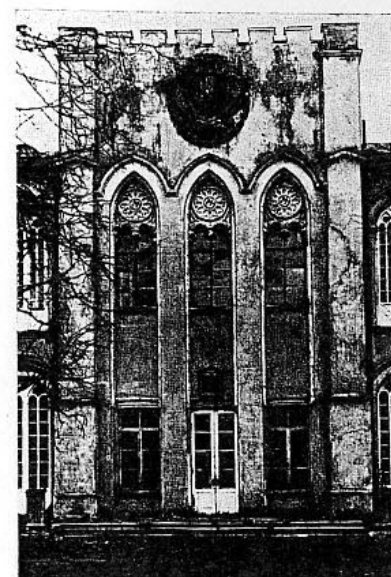
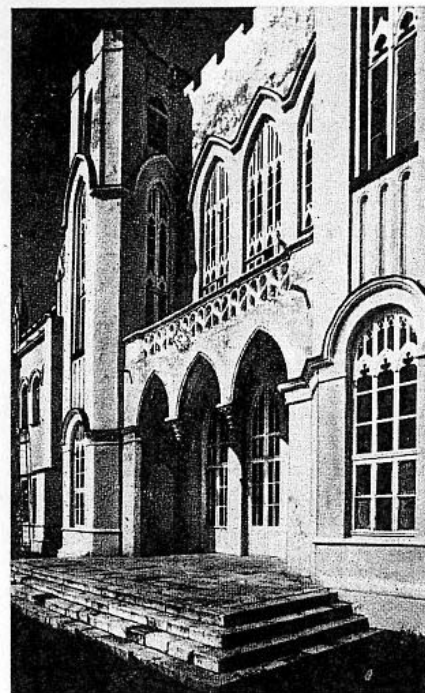
Прототипами дворца послужили основные в средневековом зодчестве сооружения — храм и главная крепостная башня замка — донжон.

Тема замка является определяющей, храмовая — сопутствующей. Центральную часть каждого из главных фасадов дворца образует подобие зубчатой башни, возвышающейся над двухэтажными боковыми корпусами; стены их через равные промежутки «укреплены» контрфорсами. Мерность и энергичность ритма контрфорсов подчеркнута активностью формы венчаний остроконечных башенок-пинаклей с фиалами.

Усложнение ритмики, идущее одновременно со снижением роли центральной части, включаемой в общую равномерно ритмическую структуру, отчетливо прослеживается и в композиции дворца. Угловые многогранные башенки центральной части главного фасада противостоят сложностью и развитостью объема боковым и одновременно включаются в их общий ритм. То же хочется сказать и об основной части



Марфино. Главный фасад дома



Марфино. Центральная часть дворового фасада дома

Марфино. Фрагмент фасада

башни. Ее стены, подобно пряслам боковых частей, расположенных между контрфорсами, прорезаны тремя осями окон. Стрельчатое завершение окон угловых башенок донжона вторит завершениям контрфорсов. В результате фасад дворца обретает явно выраженные черты равномерно ритмической организации со свойственной ей кулисообразностью. Вблизи здание поражает мощной пластикой объемов, их весомостью, даже тяжеловесностью. Вновь и вновь приходится констатировать присутствие особенности, которую можно считать стилевым признаком архитектуры романтизма и которую Ст. Рассадин удачно обозначил термином объединение несоединимого.

Ансамблю Марфина придают чрезвычайную нарядность богатство цветовой гаммы и разнообразие фактуры материалов основных сооружений. Для декоративных деталей архитектор широко использует белый камень. Из белого камня сооружены въездные ворота и колонны беседки. Наряду с традиционной штукатуркой он пользуется облицовочным кирпичом красного цвета. Из него выложены стены сторожки, подпорные стенки террас, мост и конный двор. Нарядные решетки, украшающие ограду фонтана, выполнены из чугуна. Первоначально богатство фактуры было еще большим: стрельчатые окна и двери центральной части фасадов дворца были когда-то витражными, из цветных стекол.

Дворовый фасад дворца несколько отличается от главного. В центре здесь также высится башня-донжон, но фланкирующие ее на главном фасаде башенки отсутствуют. Прозрачность и ориентированность центральной части на природу здесь выражена еще определеннее. К двум входам по сторонам центральной башни вели пять невысоких белокаменных ступеней. Галереи первого этажа и расположенные над ними лоджии второго, теперь заложенные, были открытыми, сквозными<sup>223</sup>. Конечно, это очень обогащало фасад, усиливая по контрасту характеристики каждого элемента — мощь нерасчлененного массива башни, легкость и воздушность открытых галерей; изысканность и легкость их форм становились особенно заметными рядом с тяжелыми столбами контрфорсов и т. д.

О необычности композиции флигелей и нарушении привычной иерархии фасадов уже говорилось. К этому следует добавить широкое использование Быковским своеобразного экспрессионистического приема, который он применил потом в Бирже и который позднее, как и многое другое у романтизма, заимствует модерн. В данном случае имеется в виду алогизм гиперболизации небольших элементов и мелкомасштабности крупных форм. На главном и торцовых фасадах флигелей применен одинаковый прием. На фоне плоского кулисообразного фасада особенно мощной кажется пластика крылец, подчеркнутость криватуры энтазисов пилонов. Благодаря активности форм малое становится сопоставимым с большим, часть — соизмеримой по значению с целым.

Архитектура усадьбы Марфино вызывает множество историко-культурных ассоциаций. О многих уже упоминалось. Источники претворены органично. Но два основных хотелось бы отметить. Быковский опирается не только на особенности усадебной архитектуры предшественников, в том числе своего учителя Жиллярди, — здесь переосмыслен и опыт городского строительства. Имеются в виду прежде всего знаменитый дом Луниных на Никитском бульваре (архит. Д. Жиллярди) и рядовая городская застройка классицизма. О второй речь пойдет позднее, в связи с усадебными ансамблями другого типа. Пока же достаточно упомянуть о первом. То, что обычно именуется домом Лунина, состоит из двух почти равных по высоте, вынесенных на красную линию улицы корпусов — трехэтажного дома и двухэтажного флигеля. Это произведение справедливо относят к шедеврам Жиллярди и к числу наиболее ярких образцов классицизма послепожарной Москвы. Однако в его композиции присутствуют черты, которые в претворенном виде войдут в архитектурную практику антагонистов классицизма — представителей архитектуры романтизма. Петербургские зодчие начала XIX в. А. Д. Захаров, В. П. Стасов открыли красоту связей и богатство ритмического согласования расположенных на расстоянии друг от друга объемов вытянутого вдоль улицы здания. Но в их построениях организующим началом неизменно остается симметрично-осевая композиция. Жиллярди отваживается трактовать городской комплекс, расположенный на одной из лучших московских улиц, в соответствии с пейзажно-картинным способом организации пространства. Он изменяет свойственной симметрично-осевым композициям классицизма иерархии, приравнивая значение флигеля к главному дому. По существу он делает примерно то же, что делал

К. И. Росси, уравнивая композиционно и содержательно центральную и боковые части Сената и Синода, но иначе. В меньшем по размеру флигеле применены парадные, останавливающие внимание, подчеркивающие его опорную роль в этом фрагменте городской застройки приемы: аркада, несущая портик и венчающий его фронтон, а в большем и традиционно главном по размерам сооружении — приемы, применявшиеся тогда, когда хотели нейтрализовать активность архитектуры, подчинить ее пространству улицы или парка: плоский фасад, лоджия с заглубленными в нее колоннами, аттик вместо фронтона. В иных формах и иных условиях, по-иному Быковский широко обращается и использует эту находку Жиллярди, доказывая, как глубоко и творчески он воспринял уроки учителя и насколько по-своему, как истый творец, интерпретировал их.

В контексте сказанного становится более очевидным сделанное ранее замечание, что готические формы — далеко не главное и не основное новшество Быковского. Они лишь небольшая часть арсенала находок, блистательно примененных зодчим в этом великолепном ансамбле. Одна из немногих, но содержательно чрезвычайно существенная. Она представляла и символизировала собой всю систему новшеств, олицетворяя новый стиль, новые искания, выражаемое ими новое содержание.

Именно весомость их содержательной нагрузки объясняет причину сосредоточенности исследователей на готических формах. Характерное для эклектики преувеличение роли источника, которое нашло отражение в наименовании стилями отдельных направлений обоих этапов эклектики — романтизма и историзма, восходит к Ренессансу и объясняется особой ролью ордера в формировании архитектурной системы нового времени. Со стилеобразующими, связанными с разным архитектурным наследием формами ассоциируется не только определенный смысл. Их употребление предполагает использование столь же определенных пространственно-планировочных приемов. Свидетельством тому является и описанный контраст между принципами организации предметно-пространственной среды города и усадьбы.

Сейчас, после исчезновения садовых павильонов, невозможно восстановить полностью семантику этого удивительного ансамбля. Одно только ясно. Наряду с содержанием, выражавшим особенности романтического миропонимания с его диалектическим единством человека и природы, человека и истории, горнего и дольного, мира истории и современности, противопоставленных один другому и не существующих один без другого, здесь присутствовал и другой содержательный аспект — личный, обусловленный историей владельцев и их роли в истории России. На это впервые обратила внимание Н. М. Черемухина. При анализе архитектуры Марфина, утверждает исследовательница, следует отмечать использование Быковским не мотивов английской готики, как считал Ю. И. Шамурин<sup>224</sup>, а итальянского средневековья и Ренессанса как результат школы Жиллярди — Минелли и рода графов Паниных с итальянской фамилией Панини. Основываясь на данных родословной графов Паниных, выходцев в XIV в. из Луккской республики, она призывает искать аналогии произведению Быковского в сооружениях Тосканы, в Перуджии, в Венеции, Виченце, Вероне, Пизе, а главное в сооружениях близ Лукки<sup>225</sup>. Эта здравая мысль получила подтверждение в наблюде-

нии другой исследовательницы Марфина Н. К. Квятковской. Она обратила внимание, что в рисунок решетки нижней террасы и площадки у фонтана искусно вплетена латинская буква S — вензель хозяйки усадьбы и заказчицы проекта — Софьи Владимировны Паниной.

Все хранящиеся в архиве письма С. В. Паниной подписаны именно так — латинской буквой S<sup>226</sup>. И хотя вывод Черемухиной: Марфино — один «из замечательных точностью композиции и деталей, взятых из памятников Тосканы XIV—XV вв., архитектурных ансамблей XIX в.»<sup>227</sup> представляется преувеличением, мысль о сознательном обращении к итальянским источникам кажется бесспорной, ибо ассоциативная логика и побудительные мотивы этого обращения удивительно согласуются с духом времени. Попытка выразить архитектурными средствами рост самосознания личности, показать место в истории и истории культуры, наконец, историко-культурный способ самовыражения типичны для обеих фаз эклектики — романтизма и историзма. Кроме того, обращение к итальянским источникам даже при создании «готического» ансамбля согласуется с архитектурными пристрастиями самого Быковского и с общим увлечением эпохи, иначе чем классицисты, взглянувшей на наследие итальянского Ренессанса. Следствием этого и явилось, как уже не раз отмечалось, новое «открытие» Ренессанса, ставшее одним из орудий преодоления норм классицизма, который видел и ценил в зодчестве Возрождения другое, то, чего не принимали мастера романтизма, — творчество Палладио, Виньоли, но прежде всего Палладио.

Ряд наблюдений Черемухиной подкупает точностью, скажем, указание на лестницу виллы д'Эсте в качестве одного из прототипов, на сходство рисунка решетки мотивам венецианской и перуджинской готики, колонок галереи моста колонкам в Палаццо дождей в Венеции. Появление грифонов на пристани — тоже не случайность (грифон — герб Перуджи<sup>228</sup>), но в полемическом задоре она игнорирует бесспорное сходство дворца в Марфине с английскими замками (Ист Берсхе Манор Хауз в Норфолке, Гиффордс Холл, Лайер Мэней в Эссексе, Саттон Плейс в Суррее и т. д.)

С каждым из них сходство ограничивается деталями и интересно для понимания творческого метода зодчего и руководивших его выбором мотивов. Говорить о точном воссоздании композиций вилл и палаццо итальянского и замков английского Ренессанса вряд ли возможно. В виллах д'Эсте, Тьене и др. организующим началом ансамбля была центральная ось и симметричная композиция, изживание которых так последовательно прослеживается в замысле Быковского. Еще более сомнительной представляется связь композиции дворца со схемой фасада венецианского палаццо эпохи Возрождения. Но знаково-ассоциативная роль детали действительно огромна; она не только представляет содержание, но и служит выражением особенностей архитектурной системы.

Что же касается точности использования исторических образцов, то о ней применительно к сооружениям Быковского говорить не приходится. Даже воссоздание канонического ордера отождествляется с самым страшным для романтизма грехом — подражанием. О том, насколько чужда ему мысль о научности воссоздания наследия прошлого, доказы-

вает помещенная в «Художественной газете» статья о реставрации. Сравнивая выполненные русскими пенсионерами проекты реставрации античных памятников, автор делит их на научные и творческие, рожденные вдохновенным проникновением в суть памятника, отдавая безусловное предпочтение последним. Подчеркнем, речь идет о проектах реставрации. Можно ли говорить в таком контексте об установке на сколько-нибудь достоверное воссоздание первоисточника в оригинальном проекте?

Закljučая рассказ об ансамбле Марфина, хочется предоставить слово современникам. Сын зодчего, художник Н. М. Быковский, писал: «... Марфино составляет одно из светлых воспоминаний моей юности. В сороковых годах прошлого века я ездил туда с моим отцом, Михаилом Доримедонтовичем Быковским, создавшим весь декоративный облик Марфина, с мостом, домом и пристанью. Помню, как я был поражен, когда из-за березовой рощи вдруг открылся вид на пруд, мост с колоннадой, ворота и дом со спускающимися от него к пруду каменными террасами и лестницею, с фонтаном и пристанью с грифонами по сторонам ее. Все в бледно-розовых тонах, освещенное ярким солнечным светом, выделялось на фоне зелени и, только что выстроенное, содержало превосходно. Все террасы были обрамлены гирляндами цветов. Это была какая-то сказочная картина, и впечатление от нее было настолько сильно, что сохранилось на всю жизнь и, несмотря на мое продолжительное пребывание в Италии, не изгладилось и по сие время»<sup>229</sup>.

А вот свидетельство А. Львова, репетитора внуков С. В. Паниной: «... Последние лучи солнца догорали на спокойных водах огромного пруда и обвивали золотым кольцом небольшой островок, за которым красовался огромный двухэтажный дворец готической архитектуры, с шестью небольшими башенками, барельефно выдающимися из самых стен, и двумя трехэтажными, почти цилиндрическими башенками по обеим сторонам широкого крыльца, со своими разноцветными стеклами и резными рамами; на одной из них виднелись часы с колоколами. Посередине над дворцом развевался голубой флаг с золотой графской короною; слева примыкала к дворцу каменная арка для въезда, на которой была икона Спасителя, справа — драпированная палатка. От дворца до пруда шла пятиярусная терраса, на последнем ярусе которой у самой пристани рассыпался золотыми брызгами фонтан; близ него спокойно отдыхали две зеленые лодки, и все это, как в волшебном замке Фата-Моргана, отражалось в позлащенных кристалльных водах.

Мы перешли через мост. На противоположном берегу пруда березовая аллея с мелькающею в ней красивою беседкою, мост, утвержденный на двух каменных арках, по правую сторону которого сквозная из двадцати колонн каменная галерея с зубчатыми гребнями; влево от него роща; далее две церкви и поля... Здесь же, по эту сторону пруда... ручейки, вытекающие в пруд... отсюда вправо, в открытых оранжереях просвечивались персиковые и абрикосовые деревья со спелыми плодами и виноградные лозы с янтарными гроздьями; потом незаметно очутились на пристани близ фонтана... бассейн окружен красивой чугунной решеткой. Отсюда тянулась пятиярусная терраса до самого дворца; верхние ярусы ее обнесены каменной оградой, обвитой плющом и по-

виликою, с узорчатыми гребнями и чугунными решетками; на широких каменных входах с удивительной симметрией были поставлены жасмин, розы, резеда, померанцевые и лимонные деревья»<sup>230</sup>.

Интерьеры — самая подвижная и быстро меняющая свой первоначальный вид область архитектурного творчества. Интерьеры дворца в Марфине в этом смысле не являются исключением. Об их первоначальном виде мы можем судить лишь по немногочисленным фотографиям прошлого столетия.

Хотя зодчий был связан габаритами и конфигурацией старого дома, ему удалось внести в планировочно-пространственную структуру дома некоторые типичные для романтизма коррективы. Анфилада парадных комнат, расположенная симметрично относительно входных помещений, обращена на юг, в сторону большого пруда<sup>231</sup>. В анфиладах барокко и классицизма в отличие от внешнего ансамбля главную роль играла продольная ось. Этому соответствует и преобладающая конфигурация комнат — прямоугольных, вытянутых в направлении графика движения. В период романтизма в архитектуре интерьеров богатого городского и загородного дома резко увеличивается значение лестницы и поперечной анфилады, развитие пространства в глубину. В загородных домах можно даже говорить о создании своеобразных поперечных анфилад. Она обычно представляла огромный, расположенный по главной оси зал, расчлененный колоннадами или прозрачными перегородками на несколько залов, чаще всего на три, с таким расчетом, что из каждого открывался вид в обе стороны парка. Быковский пытается создать подобие такой анфилады в примыкающих к центральной части больших залах. Окна на северной (до застройки лоджий) и южной стенах были обращены в парк.

Этот прием, рожденный стремлением полнее связать интерьеры с природой, заставляет назвать еще один источник, неизменно привлекавший сторонников романтизма, — архитектуру барокко и рококо. Русский романтизм вдохновляется архитектурой петровского и елизаветинского времени, в частности дворцами и павильонами Петергофа и Царского Села; а также поперечными, расположенными по главной оси ансамбля анфиладами усадебных домов классицизма.

Интерьеры дворца в Марфине обнаруживают и другую особенность — предпочтение, отдаваемое компактным планировкам. Комнаты центральной части дворца представляют почти правильный квадрат, группа комнат западного и восточного крыла — тоже. Подсобные помещения вроде коридоров сведены к минимуму. Как и композиция фасадов, структура интерьеров определяется взаимодействием двух равнозначных приемов — симметрично-осевого (им обусловлено расположение комнат в анфиладе) и центрического — композиционным ядром каждого из боковых крыльев является лестничная клетка. Вокруг нее группируются комнаты каждого крыла, за исключением входных, которые в таком контексте выглядят как своего рода разделительная полоса между двумя одинаковыми группами помещений.

Судя по сохранившимся описаниям и старым фотографиям, интерьеры дворца были спроектированы с применением «готических» форм (спальня графини с готической перегородкой и две готические молен-

ные)<sup>232</sup> и в стиле, который с очень большой условностью можно соотносить с помпейским и ренессансным. Стены одной из самых парадных комнат дворца — Красной, или Малиновой гостиной (наряду с Красной во дворце существовала также Голубая гостиная) были обтянуты цветным штофом с яркими пунцовыми цветами. Такой же тканью была обита мягкая стеганая мебель. Потолки украшали изящные, суховатого рисунка росписи, карнизы стен и фризы каминов — барельефы. Обстановка комнаты вызывала ощущение затесненности и простора. Простора — от высоты комнаты и больших, покрытых легкими узорами в верхней части стен и потолков. Затесненности — от обилия, а главное — от характера расстановки мебели. Она перестает жаться к стенам. Происходит превращение архитектурного интерьера классицизма в мебельный интерьер эклектики. Центр гостиной обычно занимала круглая или квадратная тумба, окруженная круглыми или квадратными диванами. Тумба служила постаментом для вазы или цветов. Один из таких диванов, генетически связанных с садовой архитектурой, со скамейками вокруг дерева или группы деревьев, находился при Паниных в центре Красной гостиной.

В архитектуре романтизма, в том числе и в интерьерах, наряду с произведениями с определенно выраженными признаками «стиля» (т. е. спроектированных с использованием мотивов декора, имеющих легко определяемое сходство со стилями прошлого) существует много других, лишенных таких признаков. К числу подобных интерьеров в Марфине принадлежала одна из малых гостиных второго этажа: очень уютная, обставленная группами мягкой мебели и угловыми диванами. Структура помещения подчеркнута своеобразным декоративным каркасом — рамой темного цвета, повторяющей абрис каждого элемента комнаты — потолка, стен. Этот прием, одновременно архитектурный и декоративный, имеет отдаленное сходство с аналогичными мотивами рококо, хотя здесь он стилизован и упрощен настолько, что теряет прямую связь с прототипом.

Аналогичные, лишенные видимых признаков стиля фасады и интерьеры заставляют вспомнить еще об одном феномене искусства времени романтизма — о бидермейере. Подобно тому, как философия и эстетика Просвещения рождает два художественных метода — классицизм и сентиментализм, так философия и эстетика романтизма соотносится в реальной художественной практике с двумя явлениями — романтизмом и бидермейером. Оба они выразили бурный рост самосознания личности и одновременно — разные стороны этого самосознания. Бидермейер — более одностороннее и ограниченное, связанное лишь с осознанием самоценности и самодостаточности индивидуума как частного лица.

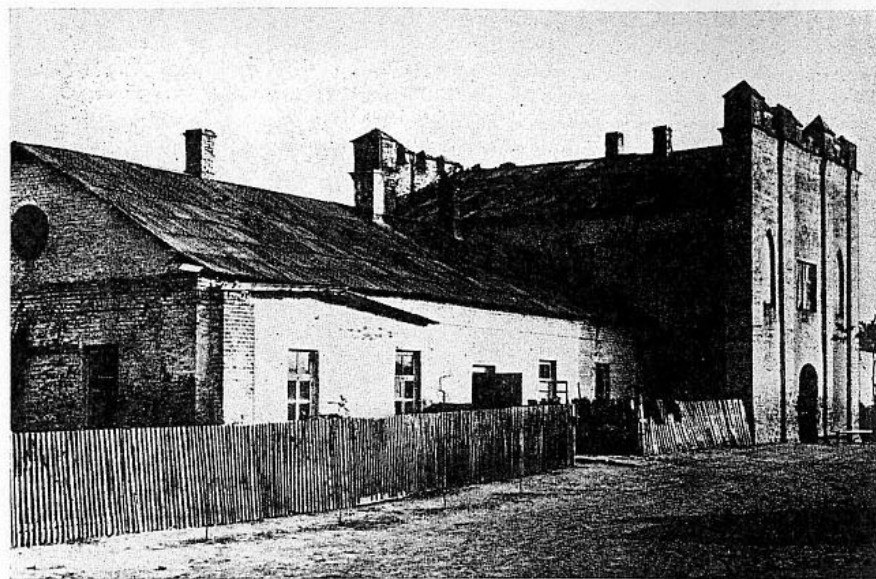
Грань между романтизмом и бидермейером еще более относительна и проницаема, чем между классицизмом и сентиментализмом. Обычно принято причислять к бидермейеру, да и то западноевропейскому (к русскому искусству это понятие начинает применяться лишь в самое последнее время)<sup>233</sup>, в основном предметы прикладного искусства, мебель, отчасти живопись и графику. Однако в реальном, а не музейном бытии предметы мебели не существуют изолированно, а только в сочетании с себе подобными в комнатах, т. е. в интерьере. Думается, что с комплексом идей, соотносимых с бидермейером, следует связывать ар-

хитектуру интерьеров и жилых домов, исходящих из переосмысления приемов и форм классицизма, лишенных четко выраженных исторических ассоциаций, отражающих одну сторону роста самосознания личности — уважение к частному человеку. Такому или примерно такому комплексу идей соответствуют интерьеры, подобные малой гостиной дворца в Марфине, или фасады зданий вроде дома Голицыной на Большой Никитской.

Многолетняя работа Быковского по заказам Паниных позволяет с большой долей вероятности считать работами зодчего хозяйственные постройки в Дугине — родовом имении Паниных в Смоленской губернии. Связь Быковского с семейством Паниных началась с проектных работ для Никиты Петровича Панина. После его смерти в 1831 г. Дугино перешло во владение его старшего сына, Александра Никитича. Сходство многих зданий в Дугине с аналогичными строениями в Марфине, некоторая архаичность облика заставляют думать, что мы имеем дело с ранней работой Быковского для Паниных, одновременной или несколько более поздней, чем та, о которой упоминает зодчий, представляя список своих проектов в 1829 г. в Академию художеств в Петербурге: церковь в имении Паниных в Хотькове того же Сычевского уезда Смоленской губернии. Если это действительно так, то сохранилось любопытное свидетельство становления творческого метода зодчего, использования и преодоления уроков Жиллярди.

Строений, которые можно связать с творчеством Быковского в Дугине, два: хозяйственное под названием «Крючок» и жилой дом для прислуги. Необычность названия первого здания обусловлена необычностью его планировки. Сохранившаяся часть представляет собой два прямоугольных в плане, параллельных друг другу объема, соединявшихся корпусом криволинейного очертания. Согласно данным местных жителей, этому дому соответствовал такой же парный. Оба сооружения располагались симметрично по сторонам оси, которую фиксировало стоявшее между ними здание церкви<sup>234</sup>. Необычность композиции может служить еще одним подтверждением авторства Быковского. В бытность его учеником Жиллярди проектировал мавзолей Волконских в подмосковном Суханове. Обнаруженные З. К. Покровской в архиве Жиллярди в Монтаньоле в Швейцарии подлинные чертежи кладут конец многолетнему спору о создателе замечательного сооружения русского ампира. Аналогичную мавзолею в Суханове композицию имеет и хранящийся в семейном архиве Жиллярди в Монтаньоле проект фасада «для построения вновь каменной церкви и богодельни при оной»<sup>235</sup>. В обоих случаях центром композиции служит храм-ротонда. Ее опоясывает галерея с одноэтажными флигелями по краям. Структура мавзолея в Суханове усложнена устройством колокольни, поставленной на оси церкви в центре галереи.

В Дугине мы вновь встречаемся с характерным для Быковского приемом удвоения. Зодчий удваивает, принимая за исходную, композиционную схему Жиллярди. Этот как будто элементарный прием не просто усложняет общее решение. Он обнаруживает существенно иное пространственное мышление и иное представление о значении отдельного сооружения, стремление смягчить иерархию деления фасадов на глав-



Дугино. Дом для прислуги

Дугино. Дом для прислуги.  
Центральная башня

