

А М И Х А Й Ч О В

АРХИТЕКТОР
СТАРОВ

1744 - 1944



1 9 4 4
Г О С У Д А Р С Т В Е Н Н О Е
А Р Х И Т Е К Т У Р Н О Е И З Д А Т Е Л Ъ С Т В О



ПОПРАВКИ

к книге А. Михайлова „Архитектор Старов“

Напечатано

На стр. 5, строки 18—25 сверху: „Из школы Ухтомского во второй половине XVIII в. вышла целая плеяда талантливых зодчих (М. Казаков, В. Баженов, А. Кокоринов, П. Никитин, К. Бланк и др.)“.

На стр. 37, 3 строка сверху — „советских“

На стр. 37, строки 9—10 сверху: „церкви Николая Чудотворца, что на Щипах“.

Должно быть

„Школа Ухтомского способствовала выдвижению во второй половине XVIII в. целой плеяды талантливых зодчих, вышедших из Москвы (М. Казаков, В. Баженов, И. Старов, А. Кокоринов, П. Никитин, К. Бланк и др.)“.

„советских“

„церкви Николая Чудотворца, что на Щипах“.



П РА В Л Е Н И Е П О Д Е Л А М А Р Х И Т Е К Т У Р Ы П Р И С Н К Р С Ф С Р

А . М И Х А Й Л О В

АРХИТЕКТОР
СТАРОВ

К 200-ЛЕТИЮ
СО Д Н Я Р О Ж Д Е Н И Я



Г О С У Д А Р С Т В Е Н Н О Е
А Р Х И Т Е К Т У Р Н О Е И З Д А Т Е Л Ъ С Т В О
М О С К В А

1944

Л 106007. Подп. к печ. 8/ХП-44 г. Печ. л. 24, Уч. изд. 3 л. Зак. 1261. Тир. 3000

Тип. Полиграфинститута, Москва, ул. Кирова, 21/8.

В истории русской архитектуры имя Старова стоит рядом с именами Баженова и Казакова. В величественном подъеме национального зодчества классической поры Старов сыграл выдающуюся роль.

Иван Егорович Старов родился в 1744 г. в семье дьякона московской епархии¹. Его детство прошло в Москве, в самом центре древней русской столицы, около величественного Кремля и стен Белого города. Детские годы Старова совпали с оживлением строительства в Москве. На улицах и площадях города строились большие по тому времени здания, обмерялись и чинились стены и башни Кремля, Китая и Белого города. Знаменитый русский зодчий Д. В. Ухтомский (1719—1775) с середины 40-х годов начинает создание своей архитектурной школы, впоследствии разросшейся в большую организацию. У Ухтомского учились десятки учеников, принадлежавших к разным слоям населения: разночинцы, дети духовных и дворяне. Из школы Ухтомского во второй половине XVIII в. вышла целая плеяда талантливых зодчих (М. Казаков, В. Баженов, А. Кокоринов, П. Никитин, К. Бланк и др.).

Высказывались предположения, что и Старов некоторое время учился в школе Ухтомского. Но ни в одном из погодных списков команды и школы Ухтомского, охватывающих всех прошедших через эту школу учеников и гезелей², нет имени Старова.

Из документов Академии Художеств известно, что Старов вступил в Академию в 1758 г. из учеников Московского Университета³. Российская Академия Художеств в это время только еще создавалась: в 1758 г.

в нее вступили первые воспитанники. Среди них был и Баженов. Учителями молодых архитекторов в Академии были французский зодчий Валлен Деламотт и русский А. Кокоринов. Несомненно, что ученики Академии во время своей практики сталкивались и с другими петербургскими зодчими того времени: знаменитым строителем Зимнего и Царскосельского дворцов В. Растрелли, строителем Никольского военно-морского собора С. Чевакинским и др.

С основанием Академии Художеств возобновилась введенная Петром I практика посылки за границу наиболее способных молодых архитекторов, скульпторов и живописцев для усовершенствования. В 1760 г. уехали в Париж архитекторы Баженов и живописец Лосенко. Через два года после них попал в Париж и Старов. Учителем Баженова и Старова в Париже был архитектор де Вальи.

Это было время, когда во Франции формировался новый архитектурный стиль, отвечавший мировым историческим процессам смены старого феодального порядка новым буржуазным. В середине XVIII в. Франция была передовой страной, где «третье сословие» и его идеологи начали непримиримую борьбу против старого феодального порядка за новые общественные формы. Имена Вольтера, Дидро, Монтескье, д'Аламбера, Гельвеция и Руссо стали известны всему миру и затмевали имена монархов. Новые общественные формы рисовались просветителям XVIII в., как разумное и гармоничное устройство всей социальной жизни. Выдвижение разума, как ведущего начала в общественных отношениях, являлось основным положением просветителей. Развивая свою идейную программу, просветители обращались за примерами к республиканскому строю и «естественным» порядкам древних народов Греции и Рима. Герои классической древности становятся любимыми героями середины XVIII в.

Обращение к античности совершилось и в области искусства. Как общественные идеалы древних республик являлись средством борьбы против порядков феодальных, так и античное искусство с его строгими классическими формами стало средством борьбы против искусства барокко и рококо, с их пышностью и вычур-

ностью, отвечавшими вкусам старого общества. В классическом искусстве просветители видели гражданственность и правдивость, которых не хватало искусству аристократии.

Открытие в 1748 г. остатков древних Помпей, засыпанных пеплом во время извержения Везувия в I в. нашей эры, сыграло большую роль в становлении нового мирового художественного стиля — классицизма. В эстетике середины XVIII в. (Жюлье, Винкельман, Дидро и др.) проповедуется рациональная, правдивая архитектура, отказывающаяся от декоративных излишеств барокко и рококо, строгая и уравновешенная по своим массам и формам.

Причины, вызвавшие смену барокко классицизмом, имели всемирно-исторический характер. Эти стили представляли мировое явление и не были ограничены какой-либо одной страной. И хотя классицизм впервые был сформулирован и выдвинут во Франции, он вовсе не является только французским национальным движением. В такой же мере классицизм представляет и достояние России, Англии и других стран, причем в каждой из них классицизм выступает в особенных, своеобразных национальных формах.

В России классицизм достиг особенно высокого и яркого выражения. Если в начальный период классицизма ведущее значение принадлежало Франции, то расцвет и завершение классицизма получили наиболее сильное выражение в России. Вот почему русский классицизм имеет не только национальное, но и мировое значение. Пора классицизма совпала в России с расцветом национальной художественной культуры на основе петровских реформ и вызванных ими изменений в исторических судьбах русского народа. Преодолевая отсталость и тенденции к ограниченной «самобытной» замкнутости древней Руси, Петр смело двинул наше государство на путь приближения к европейской культурной жизни. Впоследствии славянофилы обвиняли Петра в том, что он сломал и отбросил самобытность русской культуры и направил ее на путь подражания. Они не понимали при этом, что та форма самобытности культурно-художественного развития, которая была в древней России, являлась необходимой и закономерной только в эпоху недостаточ-

ной развитости мировой связи, но она оказывалась уже непрогрессивной в XVIII в., так как со времени Возрождения огромное развитие экономических и культурных связей между отдельными странами способствовало выработке общемировых культурно-художественных движений, отставание от которых, в виде замыкания в ограниченную «самобытность», уводило от поступательного пути развития. Лишь на первый взгляд может показаться, что Петр вводил подражательность Западу. Сущность его начинаний была неизмеримо глубже: приобщая Россию к культуре Западной Европы — поднимать национальную жизнь и культуру на новую, более высокую ступень. Это и осуществилось во второй половине XVIII в.

Петровские архитекторы — Земцов, Еропкин, Коробов и Мичурин, учась у западных архитекторов, в то же время делали первые шаги по пути синтеза мировых архитектурных ценностей с национальными русскими традициями зодчества. Большую роль в этом отношении сыграл Ухтомский и возглавляемая им московская архитектура середины XVIII в. Продолжая его путь, Баженов, Старов и Казаков с одной стороны, подняли русское зодчество послепетровской эпохи на уровень мирового художественного явления, с другой — утвердили и развили его национальное своеобразие на новой исторической основе. Они создали русскую классику, неразрывно связанную с национальной историей, бытом, природой и народной эстетикой.

В письмах Старова из-за границы, где он совершенствовался в архитектурном искусстве после Петербургской Академии, перед нами выступает образ скромного, но упорного, волевого человека, отдающего все силы на овладение любимым творчеством. Вместе с учениками Французской Академии он занимается рисунком и проектированием, участвует в академических конкурсах. В этих занятиях его руководителем, наряду с де Бальи, был знаменитый французский архитектор Блондель. В 1764 г. Старов работает в Парижской Академии над проектом здания, «в котором могла быть помещена Коллегия для всех наук». По правилам Французской Академии, Старов, как иностранец, не мог претендовать на соискание медалей и других наград, и участие его в конкурсах преследовало только цель

овладения мастерством. Старов поставил своей задачей достичь того уровня, который имели лауреаты Французской Академии, получавшие большую медаль и римскую поездку. В декабре 1764 г., посылая в Академию Художеств свои рисунки, он пишет: «Сии рисунки могут быть лучше моих прежних, однако они гораздо еще слабы против тех, которые посылаются в Рим на три года от здешней Королевской архитектурной Академии»⁴.

Ничто не останавливало Старова в достижении поставленной задачи: ни огромность затрачиваемых усилий, ни трудности жизни из-за недостатка средств; и в конце концов он настолько совершенно овладел рисунком и композицией, что впоследствии справедливо считался одним из первых в этих областях искусства.

Проработав в Париже более четырех лет под руководством де Вальи и Блонделя и пройдя в течение этого времени курс обучения наряду с учениками Французской Академии, Старов в декабре 1766 г. направился в Италию. Он проехал через Альпийские горы, Турин, Парму, Болонью и Флоренцию и в феврале 1767 г. прибыл в Рим. Здесь Старов отдался изучению памятников классической древности как в самом Риме, так и в его окрестностях. Он постигает основы того строгого и величественного стиля, который выразился в древних античных сооружениях.

Уже в Париже Старов стал воспринимать прогрессивное движение к новому классическому стилю, которое в это время совершалось во Франции; в Риме это приближение к классику получило у него свое завершение на первоисточниках классического зодчества.

В 1768 г. Старов вернулся в Россию. С этого времени и вплоть до своей смерти, на протяжении сорока лет, Старов неутомимо и самоотверженно трудится на поприще русского искусства.

Выдающиеся способности молодого зодчего, его большие знания как в теории архитектуры, так и в строительной практике получили признание со стороны Академии Художеств. В 1769 г. Старов получает звание академика за проект Кадетского корпуса. Годы учения кончились, начиналась большая самостоятельная творческая работа, которая вскоре прославилась

молодого зодчего как выдающегося мастера своего искусства.

В творчестве Старова можно заметить три этапа. Первый — от возвращения в Россию до конца 70-х годов. В это время он строит дворец Бобринских в Богородицке, усадьбу и церковь в Никольском-Гагарино и начинает работу над собором Александро-Невской лавры. В этот же период в творчестве Старова идеи классической архитектуры претворяются в практику и происходит преодоление барочных принципов, еще сохраняющихся в названных постройках⁵.

Второй период охватывает 80-е и начало 90-х годов. Это — время постройки Таврического дворца, ансамбля в Пелле, окончания собора Александро-Невской лавры. Классические начала здесь получают полное и зрелое выражение в практике, а пережитки барокко окончательно преодолеваются. В то же время классика выступает в этих произведениях в своеобразном выражении, связанном с особенностями национальной жизни России и ее национальным архитектурным развитием.

Третий период (от начала 90-х годов до смерти в 1804 г.) Старов хотя и создает ряд значительных сооружений (церковь в Коломне в Петербурге и Рождественский собор в Казани), но основная его деятельность заключается в эти годы в руководстве архитектурным образованием и в большой работе в качестве опытного эксперта и советника крупнейших строительных (Казанский собор и др.).

Свое первое большое произведение — проект дворца Бобринских в г. Богородицке (ныне Тульской области) — Старов создает вскоре после приезда из-за границы, в 1771 г.

Еще в ранней (парижской) работе Старова — проекте Триумфальной арки — видны стремление к уравновешенным, строго тектоничным формам, логическое развитие ордерной системы и применение классических ордеров в их чистой, первоначальной форме. Эти творческие принципы продолжают развиваться и в его первых практических работах в России, но в них сохраняется еще многое и от барочной трактовки форм.

Как во дворце Бобринских, так и в усадебном доме Гагарина (построенном Старовым в 1774—1776 гг.) еще



Дом Бобринских в Богородицке

выступает основная черта барокко — динамичность архитектурных масс, противостоящая стремлению к уравновешенной классической тектонике. Эта динамичность подчеркивается криволинейными выступами (центральная часть дворца Бобринских — садовый фасад) и глубокими впадинами (дом в Никольском-Гагарино). Точно так же еще не преодолены до конца ни барочное богатство оформления, ни членение плоскости стены, мешающее воспринять ее, как целое.

В разработке плана дворца Бобринских Старов обнаруживает богатую фантазию и мастерство композиционного сочетания разнообразных по форме пространств, роднящие его с Важенковым.

Дворец Бобринских был возведен по проекту Старова архитектором Ананьиним. Это обстоятельство в известной мере сказалось на архитектуре дворца, который в проекте выглядит более гармоничным и тонко решенным, нежели в натуре.

Значительно больший интерес представляют работы Старова в усадьбе князя Гагарина—Никольском (Московская область).

Именно здесь Старов делает решительный шаг в направлении полной реализации принципов классицизма и преодоления барочных начал.

Дом в Никольском-Гагарино развивает новую тему гармонического отношения более тяжелого и монолитного первого этажа, трактуемого как монументальный цоколь, и относительно более легкого второго этажа, завершенного бельведером. Здесь получает свое выражение классическая идея органического перехода от почвы к пространству, от земли к воздуху.

Удивительно цельно и соразмерно развито Старовым отношение основных объемов здания, которые как бы вырастают один из другого и все вместе образуют нерасторжимое единство.

Наиболее замечательным сооружением Никольского ансамбля является церковь, и в особенности колокольня этой церкви. В ней Старов нашел тот строгий, ясный язык классических форм и наметил те особенности именно русской классицистики, те ее национальные черты, которые развивались потом на протяжении десятилетий в нашем зодчестве.



Колокольня и церковь в Никольском-Гагарино

В колокольне развит любимый мотив Старова: нижний ярус трактован как монументальный цоколь, обработанный крупным рустом, второй ярус окружен открытой галлереей, а верхний прорезан сквозными пролетами. Переход от утяжеленного низа, соприкасающегося с землей, к облегченным верхним ярусам, органически сливающимся с воздухом, решен Старовым с исключительным блеском. В этом мотиве звучит не только античная тема, но и исконный принцип русского зодчества, в котором ярусное развертывание форм всегда связывалось с нарастанием их пространственности и легкости.

Подобно древнерусским строителям, ставившим зачастую свои объемы прямо на землю, не отделяя их особым стилобатом, Старов добивается очень органичного соединения церкви и колокольни с почвой. Кажется, что сооружения естественно вырастают из почвы, на которой они поставлены. Монументальность здания в целом соединяется с теплотой и человеческой соразмерностью отдельных деталей: портиков, полуциркулярных ниш и венчающих павильонов. Небольшие главки по рисунку своих очертаний очень близки к старым русским церквам.

В ритме Никольской церкви и колокольни, в мягких очертаниях ее куполов и главок, в свободной разбивке барабана вертикальными членениями архитектор находит органическое родство с окружающей природой. С ее равнинной плавностью, оживляемой легкими холмами, извилистыми речками и лесами.

Русская классическая архитектура конца XVIII и начала XIX вв. представляет замечательный пример глубокой переработки античных форм, которые восприняли черты живописности, мягкости и человеческой теплоты, свойственные русской архитектуре предыдущих эпох. Дворянские усадьбы и сельские церкви, решенные в этом новом преломлении классицизма, стали неотъемлемыми элементами нашего национального пейзажа, органически слились с русскими полями, холмами, березовыми рощами и липовыми аллеями.

Так родилась русская классика. В ее создании гений Старова сыграл выдающуюся роль. И. Э. Грабарь в свое время хорошо подчеркнул то значение, которое имела для русской классицистической архитектуры Ни-

кольской церкви и колокольни. «Не будь подписных чертежей Старова, нельзя было бы и мысли допустить, чтобы эта строгая эллиническая дорика колонн, эта внушительная пустышность мощно разрустованного низа, несущего колоннаду второго яруса, могли родиться в голове русского художника 70-х годов». Церковь, по словам Грабаря, «смотрит моложе своих лет, ибо в Москве такие строились еще в 1810 г.». Но еще ярче это предвидение грядущего стиля выражено в колокольне, в которой «не только предугаданы грядущие пути и намечены вехи, но совершен невероятный, прямо фантастический, скачок в будущее столетие и властно воплощена воля ближайшего, не родившегося еще поколения»⁶.

За несколько лет до приезда в Россию Гваренги и Камерона, которых принято было считать родоначальниками русского классицизма, Старов создает произведение в ясных и законченных формах, выразившее основные начала нового архитектурного стиля и при этом выразившее их не в отвлеченно римской или греческой форме (за что впоследствии Захаров критиковал Биржу Тома де Томона), но в национально-жизненном преломлении. Именно это и обусловило значение старовских созданий, которые получили свое дальнейшее развитие во всей русской архитектуре конца XVIII — начала XIX вв.

Уже ранние работы Старова носят новаторский, прогрессивный характер. Нельзя не согласиться с Грабарем, указывающим, что в этих работах русский зодчий в середине 70-х годов блестяще решил (и решил на практике) те задачи, которые в Парижской Академии созрели только в 80-х годах и выразились в ее знаменитых конкурсных проектах на „Grand Prix“ и „Prix de Rome“.

В работах Старова (как и в проекте Кремлевского дворца Баженова) русская архитектура выступает вовсе не как провинциальная, а как передовая архитектура Европы. Старов и Баженов, изучая сооружения античного Рима, бродя среди древних развалин, сумели настолько глубоко проникнуть в самый дух классики, что им вовсе не нужно было воспринимать его через какие-либо другие источники. Но они не остановились на этом, а сумели переработать и развить

классические принципы в соответствии с особенностями и требованиями русской жизни XVIII в., в соответствии с идеями и эстетикой русского общества той эпохи.

Характеризуя первый период творчества Старова, необходимо остановиться на одной его постройке, которая была им создана совместно с Камероном. Мы имеем в виду храм в городе Софии (около Царского Села). Обстоятельства постройки этого храма недостаточно хорошо известны. Документы говорят, что церковь в Софии была построена Старовым по проекту Камерона. Проектирование Софийской церкви было поручено Камерону сразу после его приезда (в 1779 г.) в Россию. В 1780 г. проект был готов. Камерон, не зная традиций и особенностей русской храмовой архитектуры, решил церковь в фантастическом духе, напоминающем скорее восточную мечеть. Этот проект был отклонен. Камерону было предложено запроектировать храм в традициях русского зодчества и в то же время напоминающий о Софии константинопольской. В результате был создан проект, осуществленный в строительстве, которое было поручено Старову. Хотя в проекте нет прямого сходства с Софией константинопольской, но трактовка центрального барабана, прорезанного арочными окнами, очертания куполов и другие детали говорят о том, что пример Софии был перед автором, проектировавшим церковь.

В свое время было высказано предположение о том, будто проект Софийской церкви Камерона оказал сильное влияние на Старова, определив его поворот к строгой классике в Таврическом дворце⁷.

Но прежде, чем сравнивать церковь Софии с Таврическим дворцом и выводить отсюда предположение о влиянии Камерона на Старова, нужно сравнить Софийский храм с церковью в Никольском, построенной Старовым за пять лет до приезда Камерона в Россию. Близость ряда мотивов Софийского храма к Никольской церкви Старова очевидна. Если отбросить боковые купола, то отношение центрального купола к основному кубическому объему у Камерона, в сущности, то же, что и у Старова. Старовское решение повторено и в портике Софийской церкви. Четырехколонный портик строгого дорического ордера с фризом, оформленным триглифами, отличается в Софийской церкви

только незначительными деталями (гладкие карнизы фронтона вместо раскрепованных у Старова). Аналогия Софийской церкви с Никольской еще поразительней выступает в такой детали, как ниши по бокам главного входа, в глубине портика. Повторение в Софийской церкви этих ниш, введенных Старовым в Никольском, окончательно убеждает в том, что Камерон, создавая проект Софийского храма, имел под рукой старовскую работу в Никольском и определенно пользовался ею не только в смысле общей композиции, но также и в решении отдельных частей и деталей здания, начиная с рисунка барабана и купола, решения портика и кончая пластической обработкой стены (ниши и другие детали).

Вполне естественно допустить, что Камерон, только что приехавший в Россию и столь неудачно решивший архитектурный облик церкви в Софии в первом проекте (в виде восточной мечети), был вынужден обратиться за помощью к одному из русских зодчих. Из бывших в то время в Петербурге русских архитекторов Старов был наиболее видным и авторитетным (Баженков работал в эти годы в Москве).

В свете этого предположения становится понятным тот факт, что строителем церкви в Софии (в 1783 г.) был назначен Старов⁸. Возможно, что ряд черт, сближающих софийскую постройку с церковью в Никольском, был внесен Старовым в процессе сооружения храма и независимо от проекта Камерона.

Интересно, что когда Камерон в 1781 г. представил в Академию Художеств модель церкви в Софии для соискания академического звания, то Академия дала на это следующий ответ: «Прежде усмотрения практики к докладу на общем собрании не допустить, о чем ему объявить, если прийдет или сам явится». Выходит, что через два года после приезда Камерона Академия еще не могла составить представления о нем, как об архитекторе, умеющем строить, и поскольку Софийскую церковь строил Старов, не считала возможным на основании ее проекта присуждать академическое звание Камерону. Этот факт косвенно подтверждает более значительную роль Старова в создании Софийской церкви, нежели только возведение здания по чужим чертежам.

80-е годы открывают второй период в творчестве

Старова. Как ни велико значение Никольско-Гагаринского ансамбля, в котором Старов выступает уже как зрелый мастер, вполне овладевший классическим архитектурным мышлением, но все же эта работа была только подготовкой к тем большим произведениям и ансамблям, которые он создал в 80—90-х годах. Это был период высшего расцвета архитектурного гения Старова.

В произведениях этого времени поражает широта архитектурного мышления, грандиозность замыслов, выливающихся в цельные, законченные образы. Особенно ярко это выступило в лучшем создании Старова — Таврическом дворце (1783—88 гг.), который перестраивался им же в 1792—94 гг.).

Говоря о Кремлевском дворце Баженова, — огромном замысле, который так и остался неосуществленным, — Карамзин сравнил его с «Утопией» Томаса Моора и «Республикой» Платона. Подобным сравнением Карамзин подчеркивал величие архитектурного образа, созданного гениальным зодчим и воплотившего в себе идеи всемирно-исторического значения.

Эта широта замысла, когда архитектурный образ выступает как гармоническое и величественное воплощение целого мира, была свойственна не только Баженову, но и его современникам и товарищам — Старову и Казакову.

Старов начал работу над проектом Таврического дворца в 1783 г. и закончил его постройку в 1788 г. По своим масштабам это было одно из крупнейших зданий Петербурга классической эпохи. Дворец был построен для светлейшего князя Потемкина и назван «Таврический» дано ему в ознаменование присоединения к России Тавриды, достигнутого в результате блестящих побед русской армии в войне с турками.

Таврический дворец строился в годы, когда гром русского оружия прозвучал, как могучее эхо, по всей Европе, когда слава русского государства и народа получила всемирное признание. От знаменитого боя в Чесменской бухте, когда русская эскадра обогнув всю Европу, появилась в Средиземном море и разгромила турецкий флот, до не менее знаменитого штурма Измаила Суворовым — на протяжении двух десятилетий русские воины победно прошли по степям Новороссии



Таврический дворец

и Крыма, преодолели Днестр и Дунай, завоевали морские просторы и неприступные горы.

Русское государство росло и крепло. Вместе с его внешнеполитическими успехами развивалась и национальная культура, выдвигавшая таких поэтов, как Державин и Сумароков, таких художников, как Левицкий и Боровиковский, таких изобретателей, как Нартов, Кулибин и др. Исторический подъем России в XVIII в. сообщил русскому искусству возвышенный пафос, тяготение к величественным формам, в которых выражалось выросшее национальное самосознание, гордость героическими победами русского народа.

Таврический дворец в монументальных формах отражает величие своей эпохи. Строгий и колоссальный извне, он был трактован внутри, как триумфальное сооружение, наполненное торжеством победы, как огромный мир, в котором искусство и природа приносят все свои дары вступившему в это пространство человеку.

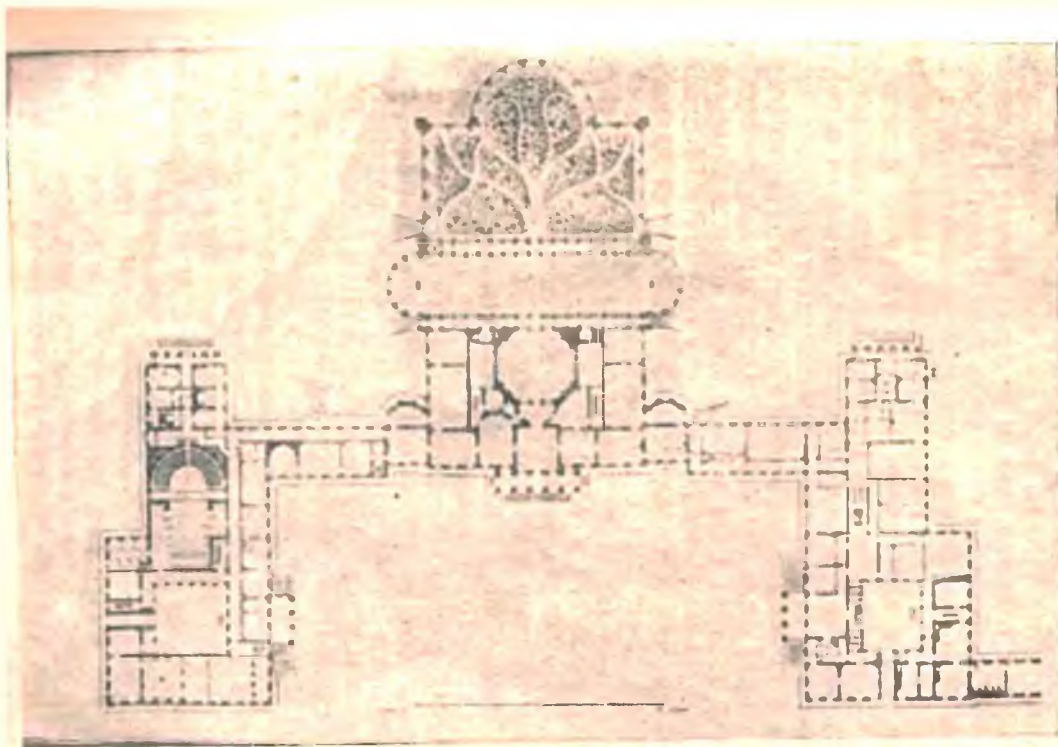
Знаменитый русский поэт Державин оставил красочное описание Таврического дворца в связи с праздником, устроенным в нем Потемкиным в 1791 г. по случаю взятия Измаила.

«Пространное и великолепное здание, в котором было празднество, не из числа обыкновенных. Кто хочет иметь об нем понятие, прочти, каковы были загородные дома Помпея и Мецената. Наружность его не блистает ни резьбою, ни позолотою, ни другими какими пышными украшениями. Древний изящный вкус — его достоинство; оно просто, но величественно».

Описание Таврического дворца, составленное в 1792 г.⁹, дополняет возвышенные строки Державина.

Широко развернутое здание дворца увенчано в своей центральной части монументальным куполом; главный вход отмечен шестиколонным портиком строгого ордера. К центральному объему примыкают одноэтажные флигели, являющиеся переходами к боковым корпусам. Последние, выступая вперед, охватывают большой парадный двор перед дворцом и создают то пространство, в котором архитектурный образ дворца получает свое полное звучание..

Анализируя архитектуру Таврического дворца, можно сделать вывод, что Старов нашел здесь в высшей



План Таврического дворца

степени гармоническое и в то же время жизненно-оправданное решение поставленной задачи. Он создал грандиозный дворец-усадебку, который на десятилетия становится образцом и примером для дворцово-усадебного строительства по всей России. Весь дворец как в объемном решении, так и в плане можно расчленить на три органически связанных друг с другом элемента. Первый, составляющий основное начало всего проекта — это комплекс больших парадных зал, которые развиваются в глубину от портика главного фасада до закругленного выступа центральной части садового фасада. Именно эта часть сооружения, имеющая парадно-общественное значение, представляет наиболее сильный и яркий аккорд в общей архитектурной симфонии, созданной великим зодчим. От центральной части по линии портика идут в обе стороны одноэтажные узкие крылья, являющиеся по существу соединительными галереями между парадной анфиладой зал и двумя боковыми корпусами с помещениями более интимного назначения (комнаты для отдыха, кабинеты, гостиные, концертный зал и т. д.). Это сочетание парадного центрального объема, увенчанного куполом и оформленного торжественным портиком, с крыльями или флигелями, предназначенными для жизни и отдыха, и соединение их галереями становятся наиболее распространенным типом дворцово-усадебного строительства в России. Он отвечал тем жизненным требованиям, которые были поставлены перед русской классической архитектурой обществом. Во второй половине XVIII и начале XIX вв., после известного манифеста о «вольности дворянской», в среде русского дворянства получают широкое развитие различные формы общественной жизни. Если Петру I приходилось силой приучать русское дворянство к простейшим формам общественной жизни в виде ассамблей, то в период Екатерины II и Александра I дворянские съезды, балы, вечера, приемы и т. д. стали распространенной формой общения. Ни один дворянский усадебный дом, не говоря уже о городских дворцах, не представлялся без парадных зал, предназначенных для съездов гостей, без обширных гостиных и вестибюлей.

В создании торжественных парадных пространств русские зодчие этой поры достигают блестящих резуль-



Интерьер Таврического дворца

татов: недаром залы Старова и Казакова вызывали восхищение не только русских современников, но и иностранцев, посещавших Москву и Петербург.

Строгости и даже известной суровости внешней архитектуры центральной части Таврического дворца отвечало более насыщенное в пластическом и колористическом отношениях оформление внутренних помещений.

Вступая в вестибюль дворца посетитель оказывался перед тремя входами, «из коих первый более других привлекает на себя внимание, поражая взор огромностью Екатерине Великой посвященных триумфальных ворот, ведущих в залу»¹⁰. Эти триумфальные ворота были оформлены двумя гранитными и четырьмя яшмовыми столпами.

Раскрывающийся за этим триумфальным входом круглый зал, подобный, по словам Державина, афинскому одеуму, увенчан куполом, покоящимся с северной и южной сторон на стенах, которые были расписаны ниже архитрава перспективной живописью; с восточной же и западной сторон купол поддерживался колоннами, открывавшими вход в вестибюль и продолговатый овальный зал, примыкающий к круглому. На северной стороне круглого зала были устроены хоры с органом, и в симметрию к нему на южной стороне был орган, написанный красками, по сторонам же его — куклы китайца и китайки. Круглый зал отделяется от овального колоннадой. «Встречающаяся внезапно из восемнадцати столпов сквозная преграда, отделяющая чертог сей от последующего за ним, поражает взор и удивляет» (Державин). С другой стороны овальный зал примыкает к зимнему саду; они разделяются величественной колоннадой из 36 колонн, идущих в два ряда. Современное описание характеризует этот зал как «пространную галерею» в 35 сажен длины и 7 ширины, заканчивающуюся на продольных концах полукруглыми, в которых сделаны ограждения от галереи возвышения. Стена восточного полукруглия была покрыта картиной, изображающей роццу, а западное служило местом для оркестра роговой музыки. Посредине возвышались огромные мраморные вазы с изображением «геркуланских деяний».

Через двойную колоннаду открывалась перспектива зимнего сада, замыкавшего эту блестящую, невиданную по своей роскоши и богатству анфиладу зал. «Кажется, что исполинскими силами вмещена в ней вся природа», говорит Державин, описывая галерею и зимний сад, образовавшие один блестящий Екатерининский зал.

«При взгляде через колоннаду на зимний сад представляется, — писал Державин, — что это — живопись, иллюзия, но в действительности перед зрителем раскрывался настоящий сад с деревьями, холмами, долинами, травой».

«Везде царствует весна, и искусство спорит с прелестью природы». Иллюзия настоящего сада усиливалась помещением в нем восьмиколонной беседки-храмика, — этой неотъемлемой принадлежности каждого помещичьего парка, — в центре которой была установлена мраморная статуя Екатерины II на порфировом постаменте. Позади монумента на площадке возвышалась зеркальная пирамида с именем Екатерины. Для поддержания потолка сада были также введены шесть столбов в виде кокосовых пальм, покрытых лубком, с листьями из жести, выкрашенной в зеленую краску.

«Везде виден вкус и великолепие, везде торжествует природа и художество, везде блистает граненый кристалл, белый мрамор и зеленый цвет, только глазам приятный» (Державин).

Наиболее замечательной частью Таврического дворца был, несомненно, Колонный или Екатерининский зал. Этот зал считался «одним из великоленных архитектурных шедевров не только в России, но и в целой Европе. Каждый из приезжавших в Петербург иностранцев считал своим долгом описать этот зал, о котором часто упоминают и архитектурные утражи, появившиеся на Западе около 1800 г.»¹¹.

Характерно, что, создавая Таврический дворец и, в частности, его колонный зал, Старов в поисках классической основы его форм отправляется не от французской архитектуры (как это пытались представлять некоторые историки русского искусства), а непосредственно от эллинических первоисточников классики. Эта эллиническая основа чувствуется как в подлинной монументальности, строгости и изяществе пропорций, так и в органично-

сти всей пластической трактовки здания и его деталей.

Античное наследие и классические античные формы так же, как и произведения Палладио, являются для Старова одним из основных источников творчества, но определяющим начало последнего остаются идеи и жизненные потребности русского общества конца XVIII в. Старов создает не античный храм и не виллу Палладио, он создает русский дворец-усадбу, отвечающую всем требованиям национальной жизни той эпохи. Именно это и сообщает его произведениям жизненную непосредственность и человеческую теплоту, которые ощущаешь и перед Таврическим дворцом и перед постройками в Никольском-Гагарино. Это — произведения, предназначенные для реальных процессов жизни, для живых людей. В них нет никакой музейности, никакой подражательности. В этом отношении творчество Старова многому может научить советских архитекторов в их исканиях новой архитектурной классики, органически связанной с жизнью.

После смерти Потемкина Таврический дворец был приобретен Екатериной II, и в нем в 1792—94 гг. были произведены некоторые перестройки. Старов и Гваренги, осмотревшие дворец и давшие совместное заключение о необходимых в нем изменениях, предложили, в частности, уничтожить зимний сад, ибо от него создавалась излишняя влажность в залах, и сменить деревянные пальмовидные столпы на каменные, причем они спрашивали, как будет повелено «пальмами ли попрежнему или орденными столпами произвести оные». Пальмы были уничтожены, и вместо них сделаны колонны.

В этот период в Таврическом дворце работал архитектор Федор Волков, который произвел ряд перестроек во флигелях.

После смерти Екатерины II Павел, ненавидевший все, что осталось от ее царствования, превратил Таврический дворец в конногвардейские казармы. Из внутренней отделки многое было взято во вновь построенный Павлом Михайловский замок.

При Александре I архитектору Руска было поручено (в 1802 г.) возобновить Таврический дворец. Руска уничтожил колонны зимнего сада, триумфальный вход



Таврический дворец. Екатерининский зал

и другие элементы дворца, придававшие ему особенно торжественный вид. Он внес изменения и в знаменитую колоннаду Екатерининского зала, ордер которых был у Старова близок к Эрехтеюну, а у Руска получил римские формы.

Коренным пределкам подвергся Таврический дворец в период приспособления его под заседания Государственной думы. В настоящее время он уже не может дать полного представления о старовском создании, восхитившем Державина и других современников. Значительно лучше сохранился Таврический дворец в своих внешних формах. В особенности центральная часть его в полной мере сохранила свой первоначальный облик.

О внутренней роскоши и великолепии дворца в 90-х годах XVIII в., наряду с описанием Державина, дают представления акварели художника Ф. Данилова, выполненные в 1792 г. и находящиеся в Эрмитаже. На одной из них изображен зимний сад с беседкой-храмом и статуей Екатерины II на первом этаже и блестящей колоннадой, развернутой за нею. Другая акварель Данилова дает прекрасное изображение пышно декорированного купольного зала.

Еще не закончив строительства Таврического дворца, Старов получил новое большое задание: запроектировать и построить для Екатерины II дворец на мызе Пелла (при впадении р. Тосны в Неву). В начале 1785 г. императрица утвердила составленные Старовым проекты, а через четыре года строительство было уже в основном закончено. (На строительстве Пеллы вместе со Старовым работал архитектор Егор Соколов).

Дворец в Пелле был задуман как большой ансамбль, включивший семь главных корпусов с двумя соединительными галереями (которые связывали три выходящих к Неве корпуса), два кухонных корпуса, а также ряд мелких построек. Объем строительства можно почувствовать хотя бы по тому, что на 9 корпусов и две галереи понадобилось более 25 миллионов штук кирпича, на цоколи зданий было употреблено 1383 куб. сажени сердобольского гранитного камня; внутри дворцовых построек упоминается 350 фаянсовых печей. Полы и двери в лучших комнатах делались из цветного дерева.

О размерах и красоте архитектурного решения Целлы говорят и слова Екатерины II в одном из писем 1786 г.: «Все мои дворцы—только хижины по сравнению с Целлой».

Но от этого великолепного ансамбля уцелели лишь одни фрагменты. Злая воля Павла I и здесь нанесла непоправимый вред творению Старова. Павел приказал сломать здания Целлы, а материал использовать для постройки Михайловского замка. По иронии судьбы, Старов сам принимал участие в первом этапе проектирования Михайловского замка. Сейчас невозможно еще установить, участвовал ли он в самом проекте, но первая смета по Михайловскому замку в 1796 г. была подписана Старовым¹².

После разрушения Целлы от всего великолепного дворцового ансамбля уцелело одно здание строгой классической архитектуры, которое входило в центральную группу ансамбля, а также двухэтажные кухонные корпусы, примыкавшие полукругом к павильону.

Сохранились также небольшие флигели и павильоны позади двора и перед уцелевшим дворцовым корпусом. Этот корпус являлся центральным из трех соединенных галлерей зданий, обращенных на Неву. Он имеет два основных и неполный третий этаж с круглыми окнами, дающими свет лестнице, идущей в центре здания.

Этот павильон позволяет представить себе красоту и величественность ансамбля Целлы. Старов удивительно хорошо нашел здесь пропорциональные отношения двух главных этажей и антаблемента, с одной стороны, колонн портика и фронтона с возвышающимся за ним порталом—с другой. Так же пропорционально и гармонично отношение основного объема и завершающего здание купола. По цельности и гармоничности решения архитектурного образа это—одно из лучших произведений не только в творчестве Старова, но и во всей русской классической архитектуре¹³.

Говорят, что архитектура в своих пропорциональных и гармонических отношениях подобна музыке. Эту музыкальность архитектуры особенно ощущаешь перед такими произведениями, как постройки в Никольском-Гагарино или павильон Целлы. Вглядываясь в них, начинаешь понимать, каким несравненным мастером

архитектурной композиции был Старов. Из самых простых элементов он создает высокую и благородную архитектуру, создает именно музыкой гармонических и ритмических отношений и творческим использованием каждого из элементов. Как сильно звучит четырехколонный портик благодаря хорошо найденной его композиции, благодаря продуманности отношений высоты колонн к интерколумниям и фронтону! И, может быть, еще сильнее выступает здесь уже отмечавшееся нами основное свойство всей старовской классики — умение внести в рациональность и, казалось бы, холодность соразмерных классических решений трепет живого человеческого чувства, подлинную сердечность.

Разумеется, нельзя проводить полную аналогию между архитектурой и другими искусствами той же эпохи, но кажется, что можно найти в этом отношении много общего между архитектурой и поэзией. Читая возвышенные стихотворения и оды Державина, мы всегда чувствуем в них за торжественностью и пороком высокопарностью слога живую мысль и живое чувство, которые особенно ярко выражены в таких прекрасных созданиях, как стихотворение на смерть Суворова («Снегирь»), «Глагол времен, металла звон» и др.

У Старова и во всей русской архитектуре конца XVIII в. это умение сочетать возвышенное начало с человеческой теплотой звучит, может быть, еще сильнее.

Характерно, что Старов очень любил ионический ордер, в котором он находил мягкость и органичность, отвечавшие его стремлению к человечности и интимности. В павильоне Пеллы, как и в Екатерининском зале Таврического дворца, он блестяще применил ионику.

Работы над Таврическим дворцом и ансамблем Пеллы знаменуют вершину творческого гения Старова. В этих произведениях даны самые высокие образцы русской архитектурной классики.

В этот период построен Старовым Троицкий собор Александро-Невской лавры (1776—90 гг.), являющийся одним из крупнейших храмовых сооружений классического Петербурга¹⁴.

Архитектурный ансамбль Лавры связан с именами



Навильон Педла

крупнейших русских зодчих XVIII в., начиная с Земцова.

Здесь работали и архитекторы иностранцы: Трезини, Швертфегер и другие. В первой половине XVIII в. ансамбль Лавры сложился в основных чертах, как барочный по своему стилю. Собор, построенный тогда же Швертфегером, был решен в духе западного барокко с двумя высокими фасадными башнями и куполом, возвышающимся над алтарной частью храма.

Этот собор обветшал и был сломан в 1753 г. Объявленный в начале 60-х годов конкурсе на проект нового собора не дал приемлемого решения, и в 1775 г. проектирование собора было поручено Старову. 26 февраля 1776 г., по докладу Новгородского архиепископа, Екатерина II повелела соборную церковь в Александро-Невском монастыре строить «по проекту архитектора Старова». Будучи, очевидно, связан с существовавшей ранее формой собора, Старов запроектировал церковь, близкую к классическому стилю западно-европейского храма.

Высказывалось положение о близости решения Старова к церкви S. Agnese на Piazza Navona в Риме (Боромини). Однако, сравнивая эти храмы, можно убедиться, что близость есть только в самых общих моментах композиции: сочетание двух невысоких башен-колоколен с монументальным куполом, рисующимся в перспективе между ними. Это сходство говорит лишь об единстве типового решения, в то время как в стиле и конкретных формах этого решения имеется большое различие. Старов дает строго классическое сооружение с уравновешенной композицией. Он отказывается от барочного приема концентрации массы и, отодвигая купол к востоку, дает ясно расчлененную в пространстве композицию.

В соборе Александро-Невской лавры Старову меньше всего представлялись возможности новых исканий или свободного решения такого рода, какое им было дано в Никольском-Гагарино. В этом сооружении мы не можем поэтому говорить о таком же ярком выражении начал русской национальной архитектурной классики, как в дворцовых и усадебных постройках Старова. Но и в этом произведении Старов остается замечательным мастером, оригинально решающим любую

поставленную перед ним задачу. Используя приемы западно-европейского (в частности римского ренессансно-барочного) храмового строительства, он дает им новую трактовку, создает на основе их образ, не повторяющий ни одного из известных сооружений.

Старов проектировал также собор в Казани (1796 г.). Решая казанский собор в классических формах, Старов здесь в большей мере учитывал национальные традиции, нежели в Троицком соборе. В 1798 г. Старов начал постройку церкви Покрова в Большой Коломне в Петербурге. После смерти Старова эта церковь оставшаяся незаконченной, была завершена архитектором Стасовым; позднее она подвергалась новым большим переделкам и уже не сохранила первоначальных форм.

Творчество Старова изучено очень мало. Ряд фактов позволяет утверждать, что многие работы Старова остаются еще неизвестными, и их открытие в будущем позволит более полно представить творчество этого великого зодчего. В различных собраниях имеются старовские чертежи общественных и усадебных зданий, которые говорят о большом диапазоне его творчества. По требованию Потемкина Старов выезжал в Новороссию (в Херсон) для проектирования здесь нового строительства.

Старов строил галерею в Зимнем дворце и производил здесь ряд других работ по внутренней отделке покоев и отдельным перестройкам. В материалах Академии Художеств есть сведения, что Старов участвовал в конкурсе на монумент Екатерины II для города Твери. В старинных биографиях Старова упоминаются также дома, построенные им в усадбах Демидовых, Скворицах и Тайцах.

Эти сооружения — только небольшая часть того материала, который несомненно будет более широко исследован в ближайшее время.

Последний период жизни Старова (от середины 90-х годов и до смерти в 1808 г.) связан главным образом с его профессорской и руководящей работой в Академии Художеств.

Старов начал преподавать в Академии еще в 1770 г. в качестве адъюнкт-профессора; в 1785 г. он становится ординарным профессором Академии, а затем и членом ее Совета. Делу воспитания зодчих Старов отдавал

все свои силы и знания. Он делал это из глубоких патриотических побуждений и долгое время работал в Академии без всякого вознаграждения, желая, по его словам, «доказать Академии (будучи ее питомцем) служением моим благодарностью за попечение ее обо мне». Своими советами Старов стремился «способствовать успехам сего художества» (т. е. архитектуры).

Будучи прославленным зодчим, автором Таврического дворца и Целлы, Старов высказывает желание «посвятить себя уже навсегда служению Императорской Академии»¹⁵.

Осуществлению этих благородных намерений сильно мешали интриги людей, проводивших в Академии далекую от национальных интересов политику.

В 1799 г. в «Примечаниях» об Академии, представленных Павлу I, Баженов писал, что на протяжении последних 30 лет от Академии Художеств «желасмого успеха не видать», ибо «хотя появились прямые и великого духа российские художники, оказавшие свои дарования, но цену им немногие знали и сии розы от терний зависти либо невежества заглохли».

Одну из причин этого Баженов видел в засилье иностранцев, «отнимающих у России не только хлеб, но и самый случай показать свое усердие и искусство». Это же обстоятельство во многом мешало и Старову. При всей своей мягкости, в объяснении президенту Академии, поданном в 1794 г., Старов прямо указывает на то, что он «конечно бы не оставил заняться подобным управлением архитектурного в Академии класса, если бы не удерживала бы меня от того та мысль, что я мешаюсь в дела, касающиеся до господина Фельтена»¹⁶. Старов ясно дает здесь понять, что именно Фельтен, архитектор из обрусевших немцев, мешал ему по-настоящему развернуть свою работу в Академии¹⁷.

Но и при этих неблагоприятных условиях Старов не отступал от намеченных целей. В 1794 г. Академия Художеств «в награждение отличных дарований и полученной долговременной пользы» избирает Старова своим адъюнкт-ректором. В этой должности Старов до самой смерти продолжает принимать активное участие в академических делах. Русская архитектура в Академии Художеств многим обязана ему в выращи-

вании новых поколений отечественных зодчих, умноживших славу своего национального искусства.

На протяжении полутора веков постройки Старова претерпевали немало изменений и переделок. Таврический дворец значительно изменил свой внутренний облик; постройки Целлы были в большей части разобраны еще в конце XVIII в. Но основные произведения Старова сохранились и составляли золотой фонд русского зодчества.

Немецко-фашистские захватчики, побывавшие в некоторых местах, где находились постройки Старова, нанесли непоправимый ущерб его вдохновенным созданиям.

В Богородицке во время оккупации этого города немцы заняли дворец Бобринских, построенный Старовым, и при своем отступлении взорвали и подожгли его. Дворец не имел никакого военного или стратегического значения, и разрушение его явилось одним из типичных проявлений дикого вандализма немецко-фашистских банд. После изгнания немцев от дворца остались одни стены, в ряде мест также поврежденные.

Гнусным варварским преступлением против не только русской, но и мировой художественной культуры явилось разрушение колокольни в Никольском-Гагарино. Высокое художественное значение этого памятника, его вдохновенная классика не остановили гитлеровских мерзавцев. При своем отступлении из Никольского немцы взорвали колокольню, и после их ухода на ее месте осталась лишь куча обломков и щебня. Поврежден и павильон Целлы.

В черной злобе против великого русского народа, сорвавшего разбойничьи захватнические планы Гитлера, немецко-фашистские вандалы стремились не только истребить русских людей, не только уничтожить наши жилища, но и предать огню и разрушению замечательные памятники национального искусства, говорящие о высоком творческом гении нашего народа. Своими варварскими, дикими разрушениями они нанесли большой вред русской художественной культуре. Но хотя им удалось разрушить многие наши замечательные памятники, они не достигли, да и не могли достигнуть своей цели.

Разрушены дворец в Богородицке и колокольня в Никольском, сооруженные великим русским зодчим Старовым. Но героический Ленинград, грудью отстоявший свою независимость и свободу, сохранил наиболее выдающиеся сооружения Старова. Попрежнему величественно и незаблемо стоит Таврический дворец— символ славы русского государства, дворец, в котором 153 года назад состоялось блестящее торжество по случаю великой победы русской армии — взятия Измаила, дворец, видевший в своих стенах Суворова и обретший новую жизнь в дни Великой Октябрьской социалистической революции. И вместе со своими произведениями продолжает жить в веках зодчий Иван Егорович Старов, один из первых создателей и блестящих представителей русской классической архитектуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ До сих пор датой рождения Старова считался 1743 г. Эта дата, первоначально установленная в «Словаре русских советских писателей» митрополита Евгения Болховитинова (т. II, стр. 176, М. 1845), была принята во всех работах о Старове (см. «Историю русского искусства» Грабаря и последнюю популярную монографию о Старове Э. Голлербаха, 1939). Найденные нами записи в исповедных книгах (в Московском областном архиве) дают основания отказаться от этой даты. В исповедных книгах церкви Николая Чудотворца, что на Щипах (Пречистенский Сорок), имеются следующие записи: **1749 год** — «Дьякон Георгий Иванов (фамилия не указана. А. М.)—29 лет, жена его Татьяна Васильевна—23 г., сын Иван—4 г.». Что речь идет именно о Старове, показывают записи следующих лет по той же церкви: **1750 год** — «Дьякон Георгий Иванов Старов—30 лет, сын его Иван—5 лет». В 1753 г. Ивану Старову указано—8 лет. 1754 г.—9 лет, 1755 г.—10 лет. По этим записям Старов родился в 1744 г. или в самом начале 1745 г., но никак не в 1743 г. Записи исповедных книг подтверждаются надгробной надписью на могиле Старова, опубликованной в работе Саитова «Петербургский некролог или справочный исторический указатель лиц, родившихся в XVII—XVIII в., по надгробным надписям Александро-Невской лавры и ураздненных Петербургских кладбищ» (1883). Саитов приводит следующую надпись на могиле Старова (Лазаревское кладбище): «Старов Иван Егорович—умер 1808 г. в 1-й день пасхи, жил 64 года и 2 месяца» (стр. 124). Из сопоставления записей исповедных книг и надгробной надписи, совпадающих друг с другом, получаем вывод, что Старов родился в 1744 г., в первом месяце этого года. Данные о возрасте Старова, приводимые в опубликованных П. Петровым академических списках, не противоречат приведенным выше фактам. В мае 1758 г. у Петрова возраст Старова указан 14 лет, в сентябре 1761 г.—17 лет; если отнести, согласно надписи на могиле, рождение Старова на февраль—март 1744 г., то эта дата вполне совпадает с академическими указаниями. (Сборник материалов для истории Академии Художеств. Под ред. П. Петрова, ч. I, Спб., 1864, 9, 13).

² Гезелями назывались архитектурные подмастерья.

³ В послужном списке Старова, составленном в 1786 г., указано, что он происходит «из университетских чинов», крепостных не имеет. В графе «Прохождение службы» говорится: «Записан в Московский Университет в 1755 г., переведен в Санкт-Петербургскую Академию Наук гимназию 756 году, потом в 758-м году находился в Академии Художеств, откуда и послан пенсионером в 1762-м году и был во Франции и Италии, где упражнялся в архитектуре и к тому принадлежащем под руководством знатных архитекторов». (Послужной список находится в Центральном архиве древних актов и был указан мне сотрудником архива т. Шумиловым.)

⁴ Ленинградское отделение центрального исторического архива — ЛОЦИА. Фонд Академии Художеств. Дело 1772 г. № 33. «О господине ад'юнкте-профессоре Иване Егоровиче Старове», л. 8.

⁵ По возвращении из-за границы Старов был назначен в Комиссию строения Санкт-Петербурга и Москвы, а в 1784 г. в Контору строения императорских домов и садов.

⁶ И. Грабарь, «История русского искусства», т. III, стр. 340.

⁷ См. работу С. Яремича «Русская академическая школа в XVIII в.», 1934, стр. 156. Говоря о влиянии проекта Камерона на Старова, Яремич замечает: «Одного сопоставления фасада той же церкви с фасадом Таврического дворца достаточно, чтобы установить теснейшую зависимость построек Старова от приемов Камерона».

⁸ В цитированном уже послужном списке Старова строительство каменной соборной церкви в Софии указано, как одна из основных его работ. До каменной церкви в Софии была построена деревянная.

⁹ Это описание находится в деле о Таврическом дворце, хранящемся в ЦГАДА (Центральный государственный архив древних актов. Москва), фонд Госархива, разр. XIV, № 261, ч. II. Указание на описание и место его хранения впервые было дано в печати И. Грабарем.

¹⁰ ЦГАДА, Госархив, разр. XIV, № 261, ч. II. Описание Таврического дворца 1792 г. В дальнейшем изложении приводим ряд данных этого же описания. стр. 348.

¹¹ И. Грабарь, «История русского искусства», т. III,

¹² На основании новых материалов, ставших нам известными, история проектирования Михайловского замка рисуется в следующем виде. Еще до восшествия на престол Павла I Баженов, бывший в опале у Екатерины II по делу масонов и их связей с Павлом, осуществлявшимся именно через Баженова, создает для Павла I ряд проектов и среди них первоначальный проект будущего Михайловского замка. В собрании Алушкинского дворца-музея хранится эскизный чертеж одного из фасадов замка (с церковью), помеченный 1792 годом и подписанный Баженовым. Этот чертеж (виден-

ный нами в июне 1944 г., т. е. сохранившийся и после немецкой оккупации) не оставляет никаких сомнений в том, что перед нами первоначальный проект Михайловского замка. Смета 1796 г. подписана Старовым. В этот период о Бренна не упоминается ни единым словом. В указе от 26 сентября 1796 г. Павел, утвердив проект и смету (на 791.200 р. 60 к.), предлагает использовать на строительстве архитектора Е. Соколова, который работал со Старовым по Пелле, а общее наблюдение поручает Баженову. Остается предположить, что Баженов по состоянию здоровья не мог довести свой проект до конца и ему помогали в этом Старов и, может быть, Егор Соколов. В начале 1797 г. впервые упоминается имя Бренна, которому Павел при невыясненных обстоятельствах передает постройку. В своем обозрении Михайловского замка Бренна, мотивируя увеличение сметы с 791.200 р. 60 к. на более высокую сумму, говорит: «Но как сия смета была сделана другими архитекторами, а не мною... а как со времени высочайшего препоручения оного строения мне в нем последовали многие перемены и неизбежные прибавления, а именно церковь, по крайней мере, против прежнего увеличена вчетверо, равно и фасады по моим рисункам украшены и увеличены, то натурально и издержки должны умножиться». Бренна здесь прямо подчеркивает, что он не делал нового проекта, он только расширил и переделал существовавший до него проект Баженова (а может быть, частично и Старова). Бренна заново запроектировал экзерциргауз, конюшни, каналы, два павильона (приписываемые обычно Баженову), а также скульптурную декорацию фасада.

¹³ В описаниях Пеллы упоминается также «старый деревянный дворец с бельведерами и верхним этажем, а нижний этаж с двумя на обе стороны флигелями, против коего на Неву реку пристань». Судя по этому описанию и по чертежу старой пристани, снятому Егором Соколовым, автором дворца и пристани также мог быть Старов (ЦГАДА — Дворцовый отдел, № 53240, д. 11 и др.).

¹⁴ В послужном списке Старова говорится, что при строении собора Александро-Невской лавры он «при производстве порученных ему государственных строений усердным о пользе казенной попечением приобрел доверенность, которая доказывается его попечением о приращении казенного интереса через пресечение многих излишеств, чем равно и исполнением порученного по отличному его знанию и искусству заслуживает награждения». По этому представлению (1786 г.) Старов был награжден орденом Владимира 3-й степени.

¹⁵ Петров П. Сборник материалов для истории Академии Художеств, ч. 1, СПб, 1864, стр. 323.

¹⁶ Петров П. Сборник материалов для истории Академии Художеств, (П. Петров), ч. 1, СПб, 1864, стр. 323.

¹⁷ Ю. Фельтен в течение ряда лет был в Академии старшим профессором архитектуры, директором и адъюнкт-ректором.

ЛИТЕРАТУРА О СТАРОВЕ

1. **Болховитинов Е.** (митрополит Евгений). «Словарь русских советских писателей», т. II, М., 1845, стр. 176—178.

2. **Петров П.** Сборник материалов для истории Академии Художеств, т. I, 1864 г. и примечания к 1-му тому (изданные отдельно).

3. **Грабарь И.** История русского искусства, т. III, Петербургская архитектура в XVIII и XIX вв., стр. 337—360.

4. **Голлербах Э.** Архитектор И. Е. Старов (популярная библиотека по архитектуре, изд. Академии Архитектуры СССР), М. 1939.

5. **Державин Г.** Описание торжества в доме князя Потемкина по случаю взятия Измаила (1791 г.). Сочинения, т. I.

6. **И. В. Таврический дворец.** «Старые годы», 1912, май.

7. **Воинов В.** «Шелла», дворец Екатерины II. «Старые годы», 1916, октябрь—декабрь.

8. Памятники искусства Тульской губернии. М. 1913. II выпуск (об усадьбе Бобринских в Богородицке).

9. **Вейнерт И. И. Е. Старов** («Архитертурная газета», 1938, № 6).

10. Сборник «Памятники зодчества, разрушенные немецкими захватчиками». Изд. Академии Архитектуры СССР. М. 1942, стр. 24—26. (Из акта обследования памятников архитектуры г. Богородицка 15/VI 1942 г. и историческая справка о Богородицке и его дворце.)

11. **Максимов П.** Три памятника, разрушенные немцами (о колокольне в Никольском-Гагарино). «Архитектура СССР», сборник 4, М. 1943, стр. 25—29.

Архивные материалы о Старове имеются: в Ленинградском отделении Центрального исторического архива, в фонде Академии Художеств, дело о Старове; в Московском архиве древних исторических актов, в фонде Госархива, разр. XIV, № 261—дело о Таврическом дворце, разр. XVIII, № 47, ч. XI, послужной список Старова, в Дворцовом фонде—дела о Пелле и др.

Цена 6 руб.