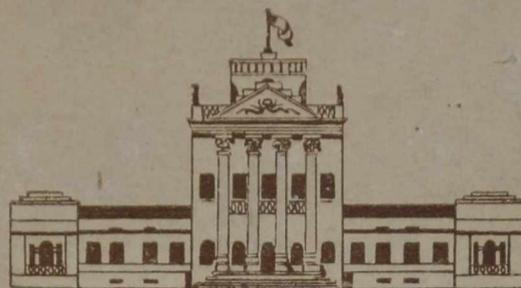


72c1  
C-53



В. А. СНЕГИРЕВ

АРХИТЕКТОР  
А. А. ВИТБЕРГ







*А. Л. Витберг. Автопортрет*

7201  
C-53

7201/092  
C-53



~~№ 110 19642~~

Научно-методический совет  
по охране памятников культуры  
Министерства культуры СССР

25 НОЯ 2009

БИБЛИОТЕКА  
Н М С  
Инв. № 110

БИБЛИОТЕКА  
Н М С  
Инв. № 1210

ИЗДАТЕЛЬСТВО ВСЕСОЮЗНОЙ  
АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ  
МОСКВА 1939 ЛЕНИНГРАД

Российская Федерация  
Историко-культурное наследие  
Библиотека

### *От автора*

*Настоящая работа ставит своей целью, давая очерк жизни А. Л. Витберга, наметить вместе с тем основные линии его творчества и определить его место, как художника-архитектора, среди других мастеров русского ампира. Эта часть работы написана мною совместно с А. Скворцовым в значительной мере по неопубликованным материалам (проекты, планы, чертежи и рисунки), некоторые из которых нельзя было воспроизвести вследствие их плохой сохранности.*



ремя Екатерины II было отмечено деятельностью в Петербурге нескольких крупных скандинавских живописцев (Эриксен, Рослен, Хойер, Патерсен) и многих второстепенных художников, о которых, кроме их имен, нам почти ничего неизвестно. К числу этих

последних принадлежал, между прочим, и швед Лоренц (Лаврентий) Витберг, приехавший в Россию в 1773 г. и, повидимому, здесь женившийся на вдове Анне Шпеттер.

Первоначально Лаврентий Витберг, у себя на родине бывший ландсгерихтом (земский судья), обосновался в прибалтийском городе Ревеле (ныне Талин) в качестве учителя немецкого языка. Очевидно, педагогическая деятельность недостаточно обеспечивала Витберга, и он, в расчете на лучший заработок, переселился в Петербург. Здесь Витберг, в юности учившийся в копенгагенской Академии и обладавший некоторыми познаниями в области изящных искусств, числился „малярного дела гезелем“. Официальные документы именуют также Л. Витберга „лакировальщиком“ и „живописцем“, из чего можно заключить, что он, вернее всего, состоял при Академии художеств, располагавшей целым штатом формовщиков, модельщиков, лакировальщиков и тому подобных техников.

15 января<sup>1</sup> 1787 г. у четы Витбергов, уже имевших дочь Христину-Альбертину, родился сын Карл-Магнус. Небезынтересно отметить, что одним из его восприемников был только что упомянутый живописец Вениамин Патерсен. Материалы биографического характера, довольно подробно рисуящие жизнь и деятельность Карла (позднее Александра) Витберга, с момента его поступления в Академию художеств (1802) дают также общее представление о семейной обстановке и ранних годах жизни будущего художника.

Витберги жили очень небогато, исключительно на заработок главы семьи. Заработок же этот был невелик, несмотря на то, что „лакировальщик“ Витберг славился своим умением расписывать гербы на дверцах богато украшаемых карет старого времени. Семейная жизнь Витбергов протекала спокойно, равномерно, без каких-либо серьезных осложнений и неприятностей. Малень-

кий Карл свое дошкольное образование получил, повидимому, под руководством отца. В детстве мальчика, кроме чтения и письма, обучали также игре на скрипке, и он играл очень недурно, но главным образом по слуху.

В 1795 г. Лаврентию Самойловичу удалось устроить восьмилетнего Карла на казенный счет в Горное училище, в котором преподавались „науки, имеющие отношение до рудокопного и плавильного искусства“. В 1798 г. Карла в связи с болезнью родители взяли из училища. Потом он был отдан в пансион при лютеранской церкви св. Анны.

Большие способности Витберга к живописи были замечены еще в пансионе учителем рисования, не раз говорившим ему: „сам бог велит вам быть в Академии“. Сам Витберг по этому поводу замечает: „большую склонность имел я к изящным искусствам“, и далее: „любовь к изящным искусствам еще более питалась во мне большою галереєю из оригинальных произведений у зятя моего, известного в Петербурге Герлаха („Записки“)“. Этот Герлах, живописец и реставратор картин, был знаком с Ворониным и, конечно, рассказывал ему о способностях своего молодого родственника. Поощряемый учителем рисования, Витберг заявил отцу о своем твердом желании поступить в Академию художеств. Между тем, „в Академию попасть на казенный счет (сообщает Витберг) было довольно трудно, хотя я и тщателью занимался рисованием; поспею сначала явилось было у меня намерение: с исторического эстампа из священной истории скопировать водяными красками (en gouache) и хотел его поднести императору, прося поместить меня в Академию для развития способностей. Я начал исполнять свое намерение, когда представился другой случай. Граф Строганов<sup>1</sup>, узнав от академика Воронихина о признаках таланта во мне, способствовал моему принятию в Академию на казенный счет, и я попал в 4-й возраст, избрав себе историческую живопись“. Определением Академического совета от 6 октября 1802 г. (пункт 8) было постановлено, согласно письму президента Строганова к вице-президенту Чекалевскому, на открывшиеся вакансии после выбывших и уволенных из Академии шести учеников

<sup>1</sup> Ввиду необходимости сослаться и цитировать дальше официальные документы прежнего времени все даты приводятся по старому стилю.

<sup>1</sup> А. С. Строганов (1733—1811) — президент Академии художеств, директор Публичной библиотеки, известный меценат.

принять в „комплектное число по приложенным при сем объявлениям и свидетельствам об их рождении“ шесть новых учеников. Последним среди них назван „записавшегося в Российское подданство Шведской нации, лакировальщика Витберга, Сын его Витберг“<sup>1</sup>.

Академия художеств, до момента поступления в нее Витберга, пережила за почти полувековое свое существование период расцвета, упадка и нового подъема. Подъем этот относится ко времени президентства Строганова, когда как раз и учился Витберг. Чтобы понять условия, при которых протекало ученье Витберга и складывалась его творческая личность, необходимо бросить взгляд на историческое прошлое Академии.

Основанная в 1757 г. по мысли И. И. Шувалова, Академия, числившаяся в ведении Московского университета, являлась, однако, не просто зачатком будущей Академии, получившей свою самостоятельность на 7 лет позже, при Екатерине II, а подлинной Академией художеств. Деятельность этой первоначальной Академии за первые годы ее существования вписала славные страницы в свою историю.

Программа преподавания в Академии в это время была широка: воспитанникам преподают живопись, архитектуру, скульптуру, рисование с гипса, рисование с натуры, лепку из глины, копирование скульптур, анатомию, географию, историю, мифологию, иностранные языки, геометрию, арифметику.

Своей Академией Шувалов преследовал практические цели „образовать художников“, настоящих мастеров своего дела, и при этом по мере жизненной потребности в них. К этому сводились главные задачи Академии. У нас нет документальных данных, чтобы составить ясное представление о характере этой первой „Шуваловской“ Академии художеств. Возможно, что это было нечто вроде художественной мастерской, где работали на свободных началах вполне зрелые люди, иногда даже свыше 25 лет. Шувалов в выборе учеников как бы намеренно отдавал предпочтение тем, кто уже вошел в сознательный возраст, выискивая людей с талантом и способностями, вне зависимости от их положения. Принимаются ученики из Московского университета, как, например, В. И. Баженов, принимается „по словесному приказанию Ивана Ивановича Шувалова“ уже сложившийся художник Ф. С. Рокотов; разыскиваются талантливые люди среди солдат Семеновского полка: будущий гравер Чемесов, или показавший свое искусство „в разном художестве“ Михайло Кунавин; откомандировывают от должности придворного истопника—

<sup>1</sup> П. Петров, „Сб. материалов для истории Академии художеств“, ч. I. Общее состояние, задачи и направление Академии художеств к концу XVIII в. и за время обучения в ней Витберга подробно освещены, помимо труда П. Петрова, в работах С. Кондакова („Юбил. справочн. Академии худ.“) и С. Яремича (см. его статьи в сб. „Русск. Акад. худож. школа в XVIII в.“).

будущего выдающегося скульптора Федора Шубина, который был искусен в резьбе по кости и перламутру, и др.

Система Шувалова, его подлинная любовь к искусству дали за кратковременное существование его Академии богатые результаты. Среди ее первых питомцев мы видим великого русского зодчего В. И. Баженова, замечательного архитектора И. Е. Старова, художников А. П. Лосенко и С. Ф. Щедрина, скульпторов Ф. И. Шубина и Ф. Г. Гордеева, гравера Е. П. Чемесова.

Но этот блестящий период Академии кончается с воцарением Екатерины II, удалением И. И. Шувалова и назначением (1764) на должность первого президента уже самостоятельной Академии художеств И. И. Бецкого.

Бецкий принял от Шувалова поставленное на ноги художественное учреждение с прекрасным преподавательским составом, административным штатом, выработанным регламентом, предположенной к созданию гимназией, имевшей своей целью общеобразовательные задачи. Вместо этой гимназии и выросло при Бецком Воспитательное училище, куда начали принимать воспитанников в пяти-, шестилетнем возрасте на срок учения до 15 лет.

Бецкий был чужд и равнодушен к искусству. Ему нужно было создать „новое поколение, свободное от недостатков общества“. „Корень всему злу и добру—воспитание“, писал он. Для достижения добродетели „единое токмо средство остается, то есть: произвести сперва способом воспитания, так сказать, новую породу, или новых отцов и матерей, которые бы детям своим те же прямые и основательные воспитания правила в сердце вселить могли“.

И Бецкий начинает проводить свою систему воспитания в Академии художеств, в Смольном институте, в Кадетском корпусе, во всех многочисленных учреждениях, отданных Екатериной II в его ведение. Эта „система“ по существу сводилась к разработке и внедрению „правил благонравия“ и разных инструкций, к созданию органов, которые следили бы за их выполнением, к недопущению соприкосновения учащихся с какими-либо жизненными явлениями, чтобы „никогда не давать им видеть и слышать ничего дурного, могущего их чувства упоить ядом развратности“.

Воспитанников Академии набирают из числа детей-сирот, подкидышей и т. п. и начинают „воспитывать“ по системе Бецкого будущих художников, не считаясь с их способностями, ни со склонностью к искусству, ни с их дарованиями. В этой системе воспитания значительное место занимали театральные представления, балет, маскарады, музыка, всевозможные празднества и столь любимые в XVIII в. фейерверки. Предполагалось, что подобные развлечения должны „облагораживать“ юношество, которому пришлось большую часть своего времени посвящать разучиванию ролей в комедиях и балетах в ущерб

основному обучению. Но и это увлечение театром, как средством воспитания, являлось, подобно всей „системе“ Бецкого, лишь запоздалым подражанием Западу, который уже отказался от этих тенденций и осуждал их.

Уродливым сентиментализмом отзывается „мораль“ Бецкого, посредством которой он старался воздействовать на воспитанников. Практиковались, например, так называемые „обеда для нищих“, которых в определенные дни созывали в Академию и кормили, причем воспитанники им прислуживали. „После ж обеда ученики дадут каждому по десять копеек“. А в то же время самих учеников морили голодом: они ходили оборванные, мерзли зимой в холодных пальтишках. Центр тяжести „системы“ лежал, конечно, не в учениках, а в эффектной декорации, в умении подать чисто внешнюю „красоту и процветание“ вверенных Бецкому учреждений. В дневнике Порошина мы находим следующую запись о посещении Академии одним из вельмож: „Все было чинно и церемониально. Известно, что Иван Иванович (Бецкий) располагать церемонии и глазами делать увеселение весьма искусен“ („Записки“).

Вся система воспитания Бецкого „новой породы людей“ при существовании в России института крепостного права в основе своей была порочна. „Лишь среди безбрежного моря производа могли казаться простыми идеи перевоспитания людей, и притом в обстановке, где все насквозь сверху и донизу проникнуто рабством, сковано рабскими привычками и взглядами, рабскими идеалами, зигждущимися на одном лишь угнетении...“.

Как Бецкий, так и его повелительница Екатерина на словах отрицали рабство, а на деле сохраняли и утверждали его. Бецкий же, мало того, при всей кажущейся гуманности своей системы, сделал из Академии тюрьму с соответствующим полицейским режимом. Инспекторам вменялось в обязанность не только „в юных сердцах вкоренять добродетели“, не только „во всякое время подавать не токмо словами, но и поступками примеры отличной добродетели“, но вместе с тем „наипаче присматривать ему (инспектору) за поступками надзирателей, учителей, учительниц и всех принадлежащих к сему училищу и мастерствам и стараться подробно знать о всем, что в них ни происходит“<sup>1</sup>. В связи с этим ни празднества, ни театр, ни увеселения не приводили, разумеется, к смягчению нравов и не помогли „улучшить людскую породу“.

А как шла педагогическая жизнь в Воспитательном училище? Воспитателями в большинстве случаев были иностранцы, которые, как правило, не знали русского языка, да к тому же из-за ничтожной оплаты своего труда часто сменялись. В число их попадало немало людей сомнительных, авантюристов, невежд.

<sup>1</sup> С. Яремич, Русская Академическая художественная школа в XVIII в. Архив А. Х. Из дел Правления.

Смена французов и немцев на русских учителей и воспитателей ни к чему хорошему не приводила за отсутствием людей образованных. Ученики оставались невеждами.

В Воспитательном училище и в Академии процветали буйство, драки, пьянство, воровство. Сам Бецкий вынужден был констатировать: „Недавно выпущенные воспитанники навлекают внутри и вне государства бесславию на наше воспитание“.

После прихода Бецкого Академия некоторое время еще жила плодами деятельности Шувалова. Но вскоре начинается развал: один за другим уходят из Академии такие крупные силы, как живописец Торелли, скульпторы Жилле и Роллан, архитектор Деламот. Многие из преподавателей прикладных искусств служат не более года.

„Бецкому представляется, что местные силы настолько окрепли, что можно обойтись и без иностранных учителей, тогда как в действительности наступает момент, когда самый стержень Академии — класс исторической живописи — не имеет больше руководителя“ (С. Яремич). Снова прибегают к помощи Парижа и в 1790 г. приглашают для руководства классом исторической живописи живописца Дуайена. А в жизни его „для обучения в сей Академии класса живописи исторической определяется бывший сея Академии пенсионер Григорий Угрюмов“, впоследствии учитель Витберга.

Широкие, но беспочвенные планы Бецкого, охватывавшие решительно все художества и ремесла, никогда не нашли своего осуществления, да и применялись они на практике крайне неудовлетворительно. „Лучшие профессорские силы шуваловского времени под непосильной тяжестью формализма и бесконечных интриг покидают не только Академию, но и Петербург. Руководителями юношества становятся посредственности, почти без всяких знаний и опыта, а о таланте и говорить нечего. Так длится около 25 лет“ (С. Яремич).

Шувалов, выискивая только способных и талантливых людей, мудро ограничивал количественный прием в Академию. В президентство Бецкого, проявлявшего равнодушие к судьбе воспитанников, количество выпускаемых явно превышало требования момента. Надо помнить, что придворное общество и тянувшееся за ним дворянство и крупнобуржуазные круги тяготели к иностранному искусству. Русский художник был принижен и не пользовался уважением общества. Поэтому очень часто окончившие Академию бросали свою специальность, чтобы только не умереть с голода. Повидимому, подобные случаи были настолько часты, что вызвали даже особое постановление академического Собрания от 14 августа 1791 г. „Большая часть выпускаемых из Академии по окончании назначенных лет воспитания... находилась в большой нужде и самой бедности, так что часто оставляли художества, коим они обучались, и как должны бы были

споспешествовать благополучию, искали они пропитание свое в других должностях, низких и не соответствующих прилагавшему о воспитании их старанию". Только после этого постановления начали оставлять окончивших и подававших надежду художников пенсионерами при Академии.

Результаты деятельности Бецкого с ее „декорационной“ стороной, с ее эффектной внешностью и мишурой театрального блеска могли, конечно, удовлетворять тщеславие Екатерины и ее двора. Но на многих современников, одинаково русских и иностранцев, она производила отрицательное впечатление.

Если за короткое время президентства Шувалова Академия выпустила целый ряд крупных художников всех специальностей, то за время 30-летнего управления Бецкого мы с трудом насчитаем всего лишь три-четыре имени. Среди живописцев — это Григорий Угрюмов, среди архитекторов — Адриан Захаров и Андрей Волков, выпущенные в 1782 г. с золотыми медалями и заграничной командировкой, да еще Александр Михайлов, кончивший в 1791 г. тоже с золотой медалью. Как до этого времени, так и позднее в списках выпускаемых архитекторов читаются имена, ничего не говорящие историку русского искусства того времени.

За весь 32-летний период президентства Бецкого связь тогдашних выдающихся архитекторов с Академией была совершенно ничтожной. Бецкий, совсем ослепший в половине 80-х годов, все-таки продолжает оставаться президентом до 1794 г., когда его сменяет граф А. И. Мусин-Пушкин, мало интересовавшийся академическими делами. В 1797 г. президентом назначается эмигрант граф Шуазель-Гуфье, француз, не знавший русского языка. При нем с 26 февраля 1799 г. вице-президентом был В. И. Баженов, умерший в том же году, но успевший оставить некоторый след в жизни Академии.

Спустя два месяца по назначении Баженова вице-президентом, он в апреле 1799 г. подает Павлу I „Доклад“ и „Примечания“, трактующие о мерах к поднятию „только важного в Российской империи учреждения“, ибо, как говорится в пункте 2, „Более тридцати лет уже приметно стало, что от Академии художеств желаемого успеха не видать“.

Вскоре после этого, во время президентства Строганова, назначенного в 1800 г., происходит обновление состава преподавателей. Приглашается математик Ложкин, который „обязуется преподавать учение по мере успехов учеников не

только в арифметике, геометрии и механике, но и во всей чистой и смешанной математике“. Профессор Василий Петров преподает химию и физику. В 1801 г. приглашается адъюнкт-профессор математики и физики И. А. Скобовский. Он должен был преподавать арифметику и геометрию. Ввиду успеха преподавания ему предлагают взять перспективу, другие части математики, литературу и касаться мифологии, истории и географии. Уже то обстоятельство, что на одно лицо возлагается преподавание такого количества самых разнообразных дисциплин, свидетельствует, как недостаточен был штат академических преподавателей.

В 1802 г. происходит дальнейшее улучшение в жизни Академии: изменение ее устава и введение новых штатов. Этому предшествует доклад Совета, развивающий предложения Баженова. Совет настаивает на приеме воспитанников от 8 до 9 лет, распределении их на четыре возраста вместо пяти, просит не ограничивать времени их пребывания в Академии пятнадцатью годами, а также расширить круг предметов преподавания и увеличить число заграничных командировок. С утверждением новых штатов Академии круг научных предметов действительно расширяется.

С третьего возраста, т. е. ученикам от 14 до 17 лет, читают оптику и перспективу, эстетику и теорию изящных искусств; с четвертого возраста — „теорию аллегорий и эмблем“, историю художеств и художников, „истолковательное чтение историков и стихотворцев для образования вкуса и подражания красоте, в творениях их находящихся“.

Преподается также геометрия, геодезия, статика и динамика, стереотомия, приложение статики к вычислениям, „искусство делать примерные сметы“.

Обновление академической жизни уже сказалось в последние годы президентства Строганова. Архитекторы А. И. Мельников и Д. М. Калашников во время своих заграничных командировок получают звания римских академиков, гравер Н. И. Уткин награждается в Лувре золотой медалью. В это же время, окончив Академию, начинают работать такие крупные живописцы, как О. А. Кипренский, А. Е. Егоров, В. К. Шебуев, А. Г. Варнек, С. С. Щукин, А. Г. Венецианов, скульпторы С. С. Пименов Старший, И. П. Мартос, В. И. Демут-Малиновский, Федос Щедрин, зодчие братья Михайловы, и наступает расцвет блестящей архитектурной деятельности А. Н. Вороникина и А. Д. Захарова.





остановка академического преподавания объясняет, почему Витберг, окончив живописное отделение Академии, так быстро и притом самостоятельно перешел от живописи к архитектуре. При несомненной любознательности молодого художника он мог слушать и курсы архитектуры у Тома де Томона и Воронихина, получить достаточную подготовку по математике и физике и уже во всяком случае должен был изучать „историю художеств и художников“.

Он хорошо знал законы оптики и перспективы, критикуя впоследствии с точки зрения этих дисциплин плафоны Казанского собора. В том месте своих „Записок“, где он рассказывает о предложении адмиралтейств-коллегии расписывать Кронштадтский собор, Витберг говорит: „Желая произвести нечто изящное в плафонной живописи и вполне понимая недостатки плафона в Казанском соборе Шугаева [Шебуева], где не соблюдена ни оптика, ни перспектива, я взялся...“.

За первые четыре года пребывания Витберга в Академии о нем нет никаких сведений. В первый раз встречаемся мы с ним 1 сентября 1806 г., когда он получает первую серебряную медаль за „лепленое с натуры“. Второе упоминание о нем, относящееся к 7 сентября того же года, сообщает: „Записываются удостоившиеся по четырехмесячному экзамену, бывшему минувшего августа 29-го дня, серебряных медалей. Первая за рисунки с натуры... Карл Витберг“.

Рассказывая о своем учении в Академии, Витберг говорит: „профессор живописи Угрюмов, заметив талант мой, заставил меня копировать довольно сложную историческую картину Гвидо Рени, и, когда я отзывался, что никогда не копировал, он сказал мне: „Сладишь, брат, сладишь“. И, действительно, я скопировал картину довольно хорошо“. В академическом альбоме Витберга имеется рисунок-копия с картины Гвидо Рени „Поклонение пастухов“.

К копированию Витберг, однако, не чувствовал никакой склонности. Ему хорошо удавались эскизы на заданные программы, и один из таких эскизов сделал его известным в Академии. По поводу этого художник сообщает следующее: „Однажды профессор Угрюмов не имел времени избрать программу и предоставил выбор мне. Я избрал „Освобождение св. Петра из темницы“,

который и был задан для всех. Написанный мною эскиз обратил внимание профессоров, которые назвали мастерским это произведение. Соединение двух светов, одного от ангела, освещавшего апостола и ближайшие предметы, и вдали — свет луны, освещавший дальние предметы, делали приятную гармонию и эффект этой картины“. Эскиз по предложению академического Совета был Витбергом повторен в большем размере и выставлен на выставке. Впоследствии, как увидим ниже, он получил за него звание академика.

О получении Витбергом звания художника сам он рассказывает так: „Для баллотировки на золотую медаль был задан „Владимир, принимающий дары от греческих послов“. По болезни я не мог ею заняться. Академия, ценившая мои способности, объявила мне, что я могу поступить в пенсионеры за известный эскиз св. Петра, я отвечал, что мне приятнее было бы более усовершенствовать себя. И я был оставлен“.

Возвращаясь к документам Академии, мы видим, что 2 марта 1807 г. Витберг, будучи учеником четвертого возраста, получает задание на конкурс, о котором нам известно следующее: „По представленным эскизам заданы для конкурса к получению золотых медалей следующие программы: пенсионеру исторического живописного класса Дмитрию Иванову и ученику 4-го возраста Карлу Витбергу... представить из Даниила гл. 3-й, когда три благородных отрока иудейские, Седрах, Мисах и Авденаго, отреклись поклониться поставленному царем Навуходоносором кумиру“. В том же году, 2 сентября, Витберг получает за исполнение этой программы первую золотую медаль и вместе с этим становится пенсионером Академии, получая аттестат первой степени и шпагу.

В том же 1807 г. Витберг получает еще одну золотую медаль. Академическая запись от 5 октября говорит: „Внесенные при рапорте экономом полученные им от его сиятельства графа Северина Осиповича Потоцкого, за взятые им из числа Академических медалей для отдачи за заданную от него программу о Русской правде ученикам 4-го возраста Витбергу и Малышеву две первые золотые медали сто шестьдесят пять рублей шестьдесят копеек записать в приход в настольной книге“.

В 1808 г. Витберг в качестве пенсионера класса исторической живописи получает новую программу: „По представленным эскизам заданы для конкурса к получению золотых медалей сле-



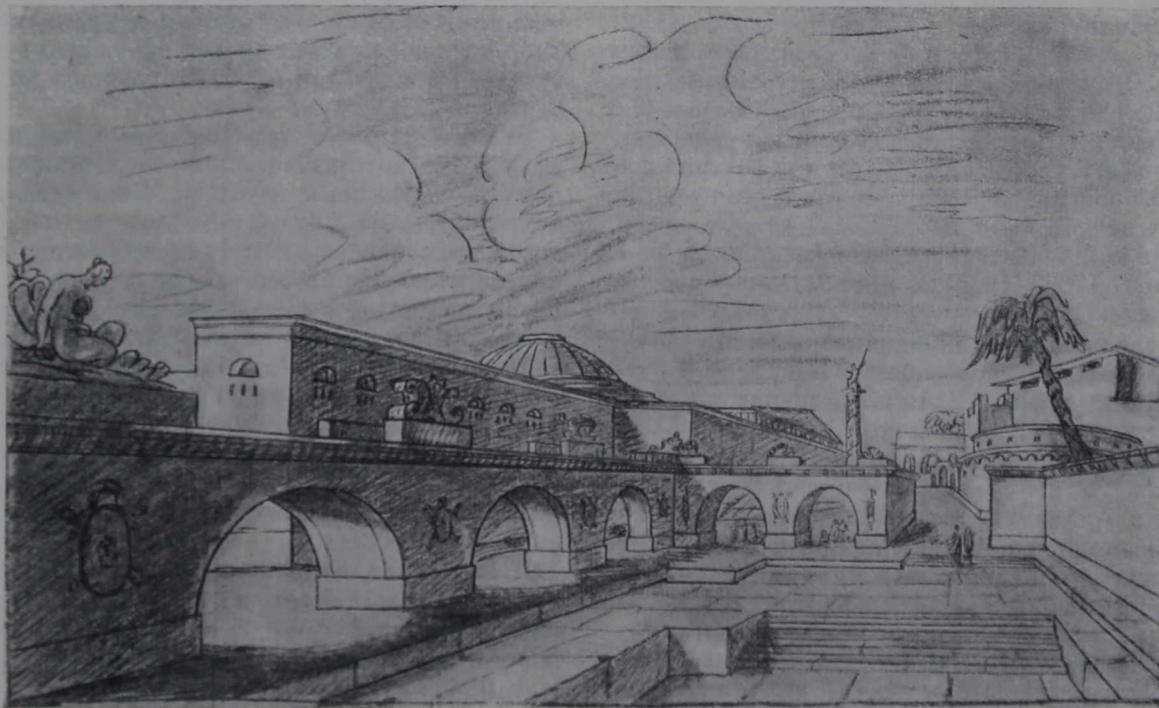
1. Архитектурная композиция



2. Архитектурная композиция



3. Архитектурная композиция



4. Архитектурная композиция

дующие программы: исторического живописного класса: пенсионеру Дмитрию Иванову и Карлу Витбергу... представить, когда Марфа Посадница в ночное время приходит в пустыню к деду своему Феодосию с юным Мирославом... вождем новгородских сил, старец дрожащею рукою снял булатный меч, на стене висевший, и, вручая его Мирославу, сказал... Мирослав взял сей древний меч с благоговением и гордо отвечив: исполню условие... тусклый свет лампы освещает действие”.

Витберг, получив задание, был, как он рассказывает в „Записках“, занят специальным заказом по рисованию военных костюмов и потому не имел досуга заняться исключительно картиной. Он начал работать над картоном, величиной с картину. Картон был выставлен, и Академия, зная причины, помешавшие Витбергу написать картину, похвалила „стиль и сочинение“ и дала ему другую программу. Дмитрий же Иванов, имея возможность получить большую золотую медаль без соперничества, ее, однако, почему-то не получил. Этот недошедший до нас картон был подарен художником А. Ф. Лабзину, а от него перешел к графу РаSTOPчину.

На конкурс Витберг получил вторую программу. 27 февраля 1809 г. записано: „По представленным эскизам заданы для конкурса к получению золотых медалей следующие программы... исторического живописного класса... пенсионеру Карлу Витбергу... изобразить „Андромаху, оплакивающую Гектора“. В том же 1809 г. 28 августа академическое Собрание „по большинству голосов“ удостоило Витберга за „Андромаху“ первой золотой медали и дало право награничную командировку<sup>1</sup>.

После этого Витберг был оставлен при Академии. 30 октября того же года записано: „пенсионеры распределены по профессорам следующим образом: Витберг и Батенин к профессору Угрюмову... чтобы каждый из них состоял в ведомстве своего профессора и с ведения его производил всякие работы“.

В Академии Витберг был помощником Г. И. Угрюмова (1764—1823) по преподаванию в натурном классе.

В последний раз опубликованные академические документы упоминают о Витберге в связи с его притязаниями в 1815 г. на звание академика архитектуры. Академия не желала признавать в Витберге архитектора, подобно тому, как это имело место в отношении Воронихина, который пришел в Академию и стал академиком перспективной живописи и только позднее профессором архитектуры. Витберг, как увидим дальше, получил все-таки звание академика, но так же, как

и Воронихин, не академика архитектуры, чего он добивался, а живописи. Получил он это звание за свою старую картину, эскиз к которой сделал его известным в Академии, а именно за „Освобождение св. Петра из темницы“.

Из всех картин, упоминаемых в академических делах и писанных Витбергом за все время его учения в Академии, до нас дошла только последняя (Государственная Третьяковская галерея). Вместе с тем, сохранился ряд академических рисунков Витберга (Музей архитектуры, Государственный русский музей и Кировский краевой художественный музей).

Не следует забывать, что учителем Витберга был Угрюмов, закончивший свое образование уже не в Париже, а в Риме, откуда раздался призыв Винкельмана о возвращении к идеям античного искусства. Он же, Угрюмов, был автором исторических картин „Взятие Казани“, „Испытание силы Яна Усмаря“, „Призвание Михаила Федоровича на царство“.

В дошедших до нас академических рисунках художника, его академических альбомах (Русский музей, № 7370 и 7371) прежде всего бросается в глаза изобилие архитектурных тем. В большинстве случаев это или архитектурные пейзажи, или архитектурные композиции улиц, аркад, башен, стен, колоннад, акведуков и т. п. Наличие этих рисунков свидетельствует, что Витберг, еще будучи учеником живописного отделения Академии, интересовался архитектурой, и подтверждает предположение, что он слушал архитектурные курсы. Архитектурные композиции Витберга (рис. 1, 2, 3, 4, 5) носят на себе все черты тогдашнего увлечения классическим Римом, не являясь, однако, повторением каких-либо изданий римских памятников. Это все архитектурные фантазии на темы классического зодчества.

Все эти ранние архитектурные композиции, количество которых в упомянутых альбомах значительно больше, чем рассмотрено здесь, свидетельствуют, что художника увлекали грандиозность классических памятников, их монументальность, что в своих фантазиях он останавливался не на каких-либо отдельных объектах или деталях, а строил целые величественные архитектурные комплексы. В этих рисунках Витберг—классик, но уже последний из них—руины—дает возможность предполагать, что классик заколебался, и романтические веяния начинают взрывать его устои. Этот процесс еще нагляднее выясняется при рассмотрении академических живописных рисунков художника.

К более позднему времени, очевидно к 1806 г., относится незаконченный рисунок невыполненной композиции: „Владимир, принимающий дары от греческих послов“. Здесь Академия выступает с темой из русской истории. Греческий воин подносит царский венец русскому князю Владимиру Мономаху; сзади него на коленях другой посланец с дарами, сбоку — митрополит с олив-

<sup>1</sup> Сам художник считал эту работу незаконченной. В своих „Записках“ он рассказывает историю написания картины и отхода от заданной темы, требовавшей изображения не одной только Андромахи, но и маленького сына Гектора Астианакса, оплакивающего труп отца. О причине такого отхода см. „Русская старина“, 1872, т. V, стр. 546—548.

ковой, как символ мира, ветвью в руках; сзади трона, на котором сидит князь, — воины.

Витберг в этом наброске разрешает сюжет опять-таки все так же условно классически.

Героические темы русской истории, видимо, вообще интересовали молодого художника. В его альбомах академического времени и отдельных листах, хранящихся в Русском музее, находим разработку таких сюжетов, как „Владимир и Рогнеда“, „Убиение патриарха Гермогена“, „Марфа Посадница“ — набросок к упомянутому выше картону.

Наряду с этими историческими сюжетами встречаем у Витберга обычные для тогдашнего ученика Академии библейские и мифологические темы из античной истории. Среди последних выделяется рисунок, находящийся в Музее архитектуры и изображающий какую-то античную сцену (рис. 8). Его разрешение не выходит за пределы установленных канонов фронтальности, уравновешенности композиции и развертывания действия на переднем плане по законам скульптурного рельефа. Но все действие исполнено бурного движения, насыщено пафосом, и весь рисунок в целом выполнен так энергично, что выделяется вообще среди академических рисунков того времени.

Но, наряду с академизмом, у Витберга в те же годы его учения начинают встречаться мотивы, говорящие о новом понимании композиции, новом разрешении пространства.

Так, уже нечто иное чувствуется в рисунке Витберга, представляющем, по всей вероятности, набросок к теме „Три иудейских отрока отказываются от поклонения идолам“ (рис. 6). В этом наброске композиция расположена уже не в одной плоскости, а простирается вглубину, намечается движение, а все место действия, архитектура сцены, свидетельствует, что автор был знаком с мощными формами Пиранези, с фантастической архитектурой его „Carceri“ („Тюрьмы“). Архитектура этого наброска Витберга с ее колоссальной тяжестью, монументальностью каменных стен, сводов, арок и столбов бесконечно далека от условно классических архитектурных фонов, и весь рисунок в целом говорит об ином понимании живописного построения картины.

Дошедшая до нас картина „Освобождение апостола Петра из темницы“ (рис. 7) еще более подтверждает, что Витберг не довольствовался рамками академического классицизма. Вся картина наполнена духом нарождающейся романтики. Ее пейзажный фон, озаренный светом мерцающей луны, круглая архитектура темницы, различные планы действия, его динамизм и, наконец, что самое главное, ее колористическая характеристика — освещение, сияние, исходящее от ангела и отражающееся игрою световых бли-

ков на шлемах спящих воинов, — все это свидетельствует о новом живописном ощущении.

Витберг, несомненно, пристально всматривался в Рембрандта и без изучения великого голландца, без восприятия его колористических достижений, конечно, не смог бы написать этой картины. Но Рембрандт не был образцом для Академии начала XIX в., и, таким образом, Витберг пошел в разрез с академическими канонами.

Очень интересен рисунок Витберга, изображающий сельскую сцену (рис. 9), разыгрывающуюся на фоне пейзажа (Музей архитектуры). Крестьянские девушки ведут хоровод вокруг дерева, справа от них за столом происходит пирушка, пирующие одеты в русские рубашки, девушки — в сарафаны. Общее впечатление от всей этой композиции заставляет обратиться к картинам фламандских художников, духом которых пропитана названная сцена. Она, правда, далека от действительности, но одна только возможность обращения художника, воспитанного в строгих правилах классицизма, к такой простой и жизненной сцене говорит о том, что устои его академического воспитания дали трещину и романтические начала уже проникли в его творчество.

Что моменты наблюдения появляются в творчестве Витберга, свидетельствует хотя бы рисунок из альбома Русского музея (рис. 10), изображающий русскую пляску. Схватить так движения пляшущих, без натянутости и академической позировки, можно было только наблюдая и зарисовывая с натуры. Проникновение натуры в творчество Витберга подтверждается и его пейзажными зарисовками. В том же альбоме имеется превосходный набросок карандашом (рис. 11) вида на Неву с Петропавловской крепостью и страстальными колоннами Биржи Томона. Аналогичный пейзажный рисунок с видом на реку (Неву) и какой-то собор на противоположном берегу хранится в Музее архитектуры. Правда, все это только отрывки, на основе которых трудно делать выводы, но мы не должны забывать, что творческое наследство Витберга, дошедшее до нас, сравнительно невелико, по причинам, о которых будет сказано ниже. Но уже и эти отрывки приподнимают завесу над тайнами творчества и хотя бы намеками дают возможность распознать лицо художника.

За свою долгую жизнь Витберг написал много портретов, к которым вернемся в дальнейшем.

Подводя итоги живописному творчеству Витберга в период его ученичества в Академии и годы, непосредственно следовавшие за этим, мы убеждаемся, что имеем дело с художником переходного времени, в творчестве которого элементы классицизма начали сильно уступать под натиском нарождающейся романтики.





5. Архитектурная композиция



6. Три отрока отрекаются от поклонения идолам



7. Освобождение Петра из темницы



8. Античная сцена



9. Сельская сцена

БИБЛИОТЕКА  
Н. М.  
№ 1210

Научно-педагогический совет  
по охране памятников культуры  
Министерства культуры СССР

~~БИБЛИОТЕКА  
Н. М. С.  
№ 110~~



10. Русская пляска



11. Вид на Неву



е имея сколько-нибудь подробных известий об отношениях между Витбергом и его академическими товарищами, мы вместе с тем располагаем достаточными сведениями об его отношениях с Лабзиным, тогдашним конференц-секретарем Академии художеств.

А. Ф. Лабзин, сыгравший в жизни молодого Витберга заметную роль, был личностью незаурядной. Воспитанник Московского университета, ученик и последователь знаменитого Новикова, Лабзин еще юношей вступил в число московских мартинистов<sup>1</sup>. Переселившись в 1789 г. в Петербург, он до конца жизни Новикова поддерживал с ним сношения. В Петербурге Лабзин служил в коллегии иностранных дел, занимался литературой, составил по поручению Павла I „Историю ордена св. Иоанна Иерусалимского“, а в 1799 г., как человек широко образованный, был назначен конференц-секретарем Академии художеств. В этой должности, а позднее в должности вице-президента, Лабзин, энергичный и деятельный, сделал немало для Академии.

Помимо административной работы, он с особым вниманием следил за педагогической стороной академической жизни, принимал меры для успешного образования учеников, устраивал с ними чтения и собеседования.

Сближение Витберга с Лабзиным, несмотря на разницу их положения и возраста, началось на почве устройства воспитанниками Академии домашнего театра. Лабзин восхитился игрою Витберга в одной из пьес и пригласил его к себе в дом, где начинающий художник скоро сделался своим человеком.

Лабзин вообще оказал очень большое влияние на Витберга, в юности, видимо, даже излишне считавшегося с ним. Красноречивый, убе-

<sup>1</sup> Московских мартинистов, т. е. масонов или „вольных каменщиков“, возглавлял Н. И. Новиков (1744—1818), который своей широчайшей книгоиздательской деятельностью, устройством педагогической и переводческой семинарий, общежитием для неимущих студентов в масонском доме и отправкой за границу для окончания образования лучших студентов, сделал для русского просвещения XVIII в. более, чем кто-либо другой. Правительственные репрессии против Новикова, начавшиеся в 1785 г., закончились полным разгромом „новиковцев“, закрытием масонских лож и заключением самого Новикова в Шлиссельбургскую тюрьму.

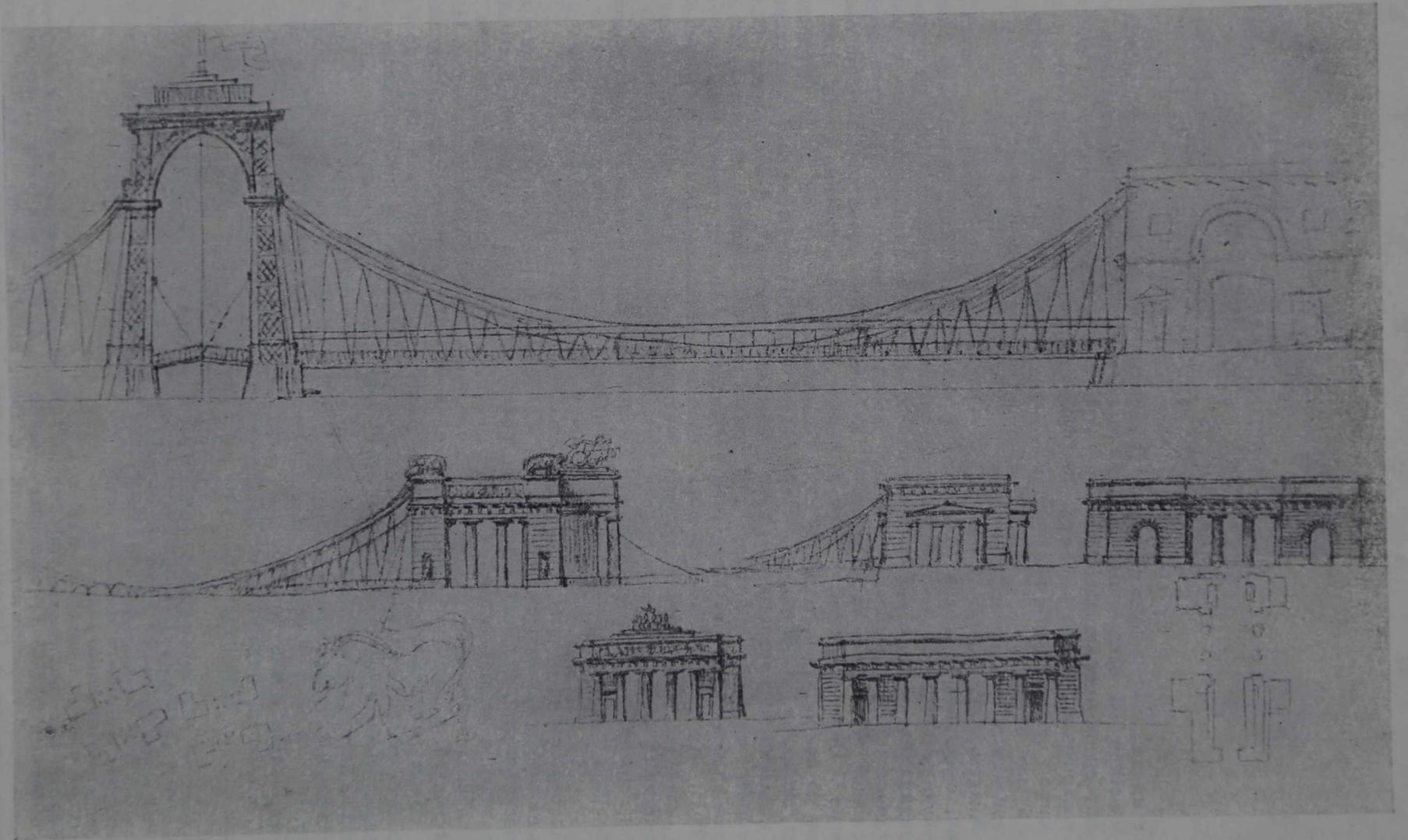
жденный мистик, Лабзин легко склонил молодого художника вступить в основанную им ложу. Поучения Лабзина, умевшего (по свидетельству Витберга) необычайно одушевлять всякую беседу, падали на благодарную почву в связи с религиозным воспитанием, полученным Витбергом в семье.

О деятельности Витберга в качестве члена масонской ложи трудно что-либо сказать, так как сам он в своих „Записках“ вообще умалчивает о своей принадлежности к сообществу „вольных каменщиков“. Известно только, что из числа членов своей ложи Витберг очень сближился с Д. П. Руничем, тогда тоже молодым человеком, художником И. П. Черновым и отчасти Ф. И. Прянишниковым, секретарем „Умирающего сфинкса“. В этой ложе числились и такие столпы старого масонства, как москвичи Новиков и Гамалея; с ними Витбергу тоже пришлось с течением времени встретиться на его жизненном пути. Семь орденских знаков, хранящихся в Краевом музее им. Горького г. Кирова и принадлежавших некогда „брату-масону А. Л. Витбергу“, свидетельствуют, что, состоя в масонской организации, художник прошел в ней несколько степеней.

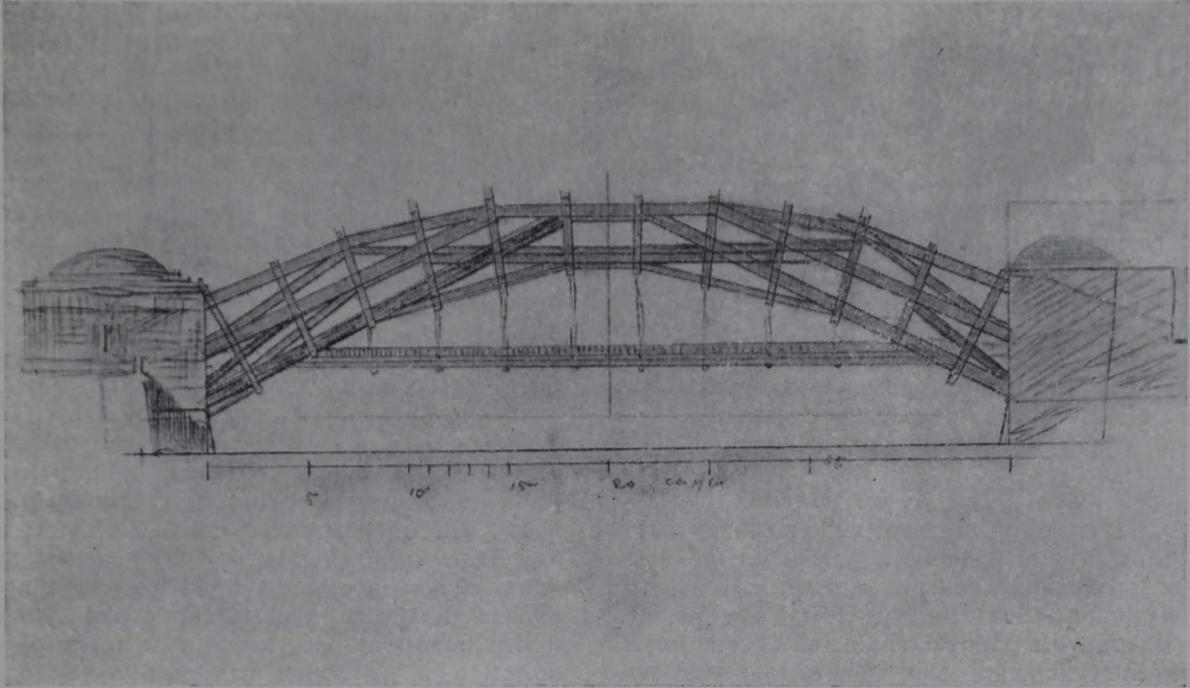
Лабзин ввел художника и в литературные круги тогдашнего Петербурга, благодаря чему Витберг познакомился с Державиным. Лабзин был очень близок с маститым поэтом. Последний поручал конференц-секретарю, обладавшему прекрасным голосом, читать свои произведения в обществе „Беседы любителей русского слова“<sup>1</sup>, потому что сам он, в противоположность Крылову, декламировал очень плохо. По рассказам Витберга, Державин обычно посылал Лабзину свои стихи для грамматической правки. Витберг нарисовал две виньетки к лиро-эпическим сочинениям Державина, после чего стал бывать у поэта.

В доме Державина Витберг имел возможность встречаться и с другими литераторами, в том числе с известным архитектором, писателем и гравером Н. А. Львовым, завсегдатаем

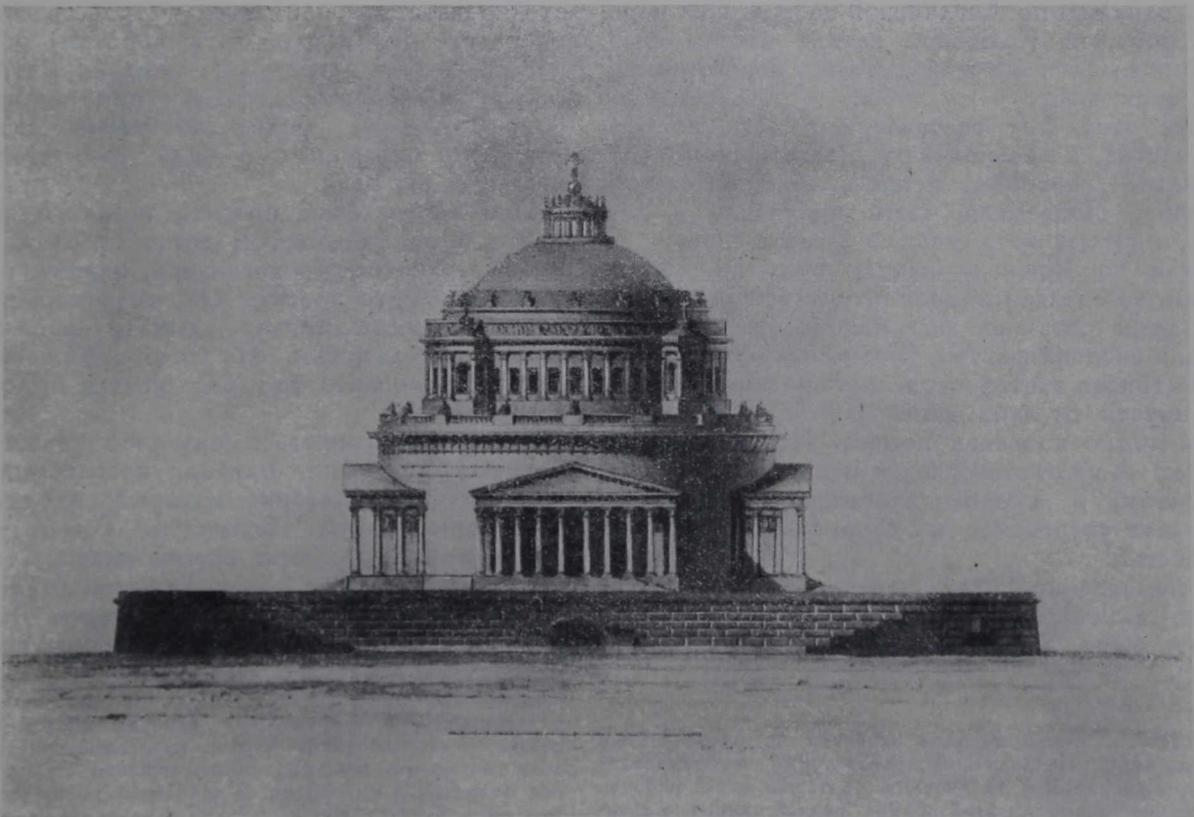
<sup>1</sup> Это общество, основанное в 1811 г. Державиным совместно с А. С. Шишковым (автор „Рассуждения о старом и новом слоге“), являлось „дитаделью“ литературных шароверов, ведших непримиримую борьбу с иватором Карамзиным и его последователями.



12. Цепной мост



13. Висячий мост



14. Вариант храма-памятника (ротонда)

литературного кружка Державина и иллюстратором его сочинений<sup>1</sup>.

Судя по воспоминаниям Витберга, круг его близких знакомств в Петербурге был невелик. Сам он предпочитал бывать главным образом у Лабзина, жившего на казенной квартире в здании Академии.

В конце 1809 г. Витберг встретился у Лабзина с сестрами Артемьевыми, дочерьми смоленского помещика. Одна из них, Елизавета Васильевна, после разных перипетий, впоследствии стала его женой.

Живя трудовой жизнью, Витберг регулярно вел занятия с воспитанниками Академии, работал над своими картинами, собирался расписывать фресками собор в Кронштадте. Вместе с тем, он уже тогда интересовался и строительными проблемами.

Известно, что в 1809 г. он задумал большую работу, о которой ничего не упоминается ни в словарных биографиях художника, ни в путных немногочисленных заметках о нем в разных изданиях. А между тем, эта начатая было Витбергом работа очень важна и показательна для уяснения его творческих устремлений. В бумагах художника сохранился относительно этого отдельный рассказ-заметка, озаглавленный „О цепных мостах“ („Русская старина“, 1872, т. V, стр. 573—576).

„В 1809 году (сообщает Витберг), прогуливаясь однажды по Английской набережной, переходя мост, на Крюковом канале находящийся, я остановился и сначала осуждал перестраивавших этот мост.

Мост этот был составлен из двух подъемных частей, и обе половины поднимались обыкновенным способом, цепями, прикрепленными к столбу. Подъемные части приходили в ветхость, и потому их надлежало сделать вновь.

А как по Крюкову каналу суда никогда не ходили, то сделали помост цельный; таким образом, цепи остались без надобности и из них сделали висячий фестон, весьма некрасивый. Но, рассматривая этот фестон, мне пришло в голову, что, опустя от этих цепей вертикальные цепи, к ним можно повесить помост. Новая идея, несколько не соответствующая цепному мосту, построенному в Америке сапожником<sup>2</sup>. Впрочем, и таковое устройство их было мне совершенно неизвестно.

Я немедленно стал чертить такие мосты, и мне казалось, что эта идея весьма полезна может быть употреблена для моста через Неву“.

<sup>1</sup> В 1798 г. Львов издал в переводе на русский язык „Четыре книги Палладиевой архитектуры“ с гравированным фронтисписом и 33 листами чертежей своей работы. Существует экземпляр этой крайне редкой книги с автографом Львова: „Доброму другу Гавриле Романовичу Державину от почитающего его душевно. Издатель. 1799. Ноябрь 8. С. Петербург“.

<sup>2</sup> Неясно, кого именно имеет здесь в виду Витберг.

Идея висячего моста<sup>1</sup> тем более заинтересовала Витберга, что в Петербурге тогда еще не было постоянного моста через Неву, а модели нашего Кулибина (одна деревянная арка) и французского инженера Пейроне (ряд каменных арок), хранившиеся в Эрмитажной кунсткамере, были неудобноисполнимы.

Витберговские рисунки цепного моста (рис. 12) дополняют описание, сделанное художником, и дают наглядное представление о том, как намеревался Витберг соединить постоянным сооружением противоположные берега Невы, имеющей у здания Сената 115 саж. ширины. По мысли Витберга, надлежало вдвинуться в реку с обеих сторон на 7 саж., а по самой середине реки поставить род высокой арки (шириною 10 саж.) в виде ворот такой высоты, чтобы суда могли свободно проходить под ней. Через реку должна была перетянуться цепь, составляющая две дуги в 40 саж. от каждого берега до арки; в средней части арки находился подъемный мост; от повреждения во время ледохода арка предохранялась колесом весьма простого устройства, центр которого был выше льда и которое, приводимое в движение напором льда, разбивало его. Укрепление арки в середине реки было очень трудно, так как использовать для этого затопление судов, нагруженных камнями, было невозможно из-за глубины (7 саж.) Невы и силы ее течения. Витберг надеялся обойти это препятствие или путем устройства посреди реки (где надлежало быть воротам) огромной насыпи в виде островка из твердых материалов (кирпич, цемент, глина), или при помощи срубов, вроде рам, с рядом заостренных свай, вертикально опущенных в воду так, чтобы они вошли в дно реки.

При составлении проекта невиского цепного моста перед Витбергом вставали сложные вопросы технического характера, решить которые было не так-то просто. Он, например, не знал, какую тяжесть могла подымать цепь и даже может ли выдержать она свою собственную тяжесть. Вычислить это без опытов было невозможно.

Опасаясь открыть кому-либо свою идею нового сооружения, Витберг познакомил с нею одного только Лабзина, который свел его с физико-механиком А. Пошманом. Тот подтвердил художнику, что, кроме опыта, никакие теоретические вычисления не могут дать должных результатов, а так как подобные опыты требовали больших денежных затрат, то Витбергу пришлось отказаться от своего замысла.

<sup>1</sup> Прототипом современных висячих мостов (один из наиболее старых видов мостов металлических) являются веревочные мосты, сооружавшиеся еще в древности индусами и китайцами. В современных висячих мостах проезжее полотно подвешивается к висячим фермам, которые могут быть сделаны или из металлических полос, соединенных шарнирами и образующих цепь, или из проволок, обращенных в канат. Отсюда подразделение висячих мостов на цепные и канатные.

Необходимо несколько забежать вперед, чтобы потом не возвращаться к рассказу Витберга о его проекте цепного моста. В 1814 г., когда художник проживал уже в Москве, он познакомился с приезжим англичанином Лаудоном, тоже работавшим над новой тогда проблемой цепного моста. Побеседовав с англичанином и показав ему свои чертежи, Витберг увидел, что идея его моста совпадает с идеей проекта Лаудона не только в общем, но даже и в деталях. Так, например у Лаудона тоже была арка в середине моста. Затем он, подобно Витбергу, тоже испытывал сомнения при исследовании силы цепи. „Я предложил ему (пишет Витберг), что ежели он разрешит эту задачу в Англии и дело примет там ход, чтобы он публиковал, что идея эта уже существовала в таком-то году в России независимо от его. С своей стороны то же обязывался и я сделать, ежели бы прежде моя идея пошла в ход“.

Чертеж деревянного висячего моста, набросок механического колеса, рисунки, изображающие наводку временного моста, датированные 1815—1816 гг., а также некоторые другие эскизы аналогичного характера в одном из альбомов Витберга (альбом № 7372) с несомненностью

удостоверяют, что художник-живописец и в дальнейшем продолжал интересоваться вопросами инженерно-технического строительства (рис. 13).

Но в это время Витберг был уже поглощен работой над проектом московского храма и о своем проекте цепного моста только бегло упомянул в отчете, представленном им в Академию в 1815 г. Прошло лет пять-шесть, и в 1821 г. Витберг узнал, что в Англии, при устьи реки, как он пишет, Манай<sup>1</sup>, уже построен такой мост, но по проекту архитектора Тельфорта, а не Лаудона, о котором ничего не было слышно. Года два спустя Витберг рассказал о своем проекте Александру I, и тот очень жалел, что художник своевременно не обнародовал составленные им чертежи.

Свои воспоминания о проекте моста Витберг заканчивает грустным размышлением на ту тему, что в России часто рождаются „идеи гениальные, но, не имея поддержки от правительства, ни от общества, должны или гибнуть прежде рождения или затеряться во тьме подъяческих форм и происков“.

<sup>1</sup> В действительности существует пролив Мэней на северо-западе Уэльса (Англия), отделяющий его от острова Энглезв в Ирландском море.





связи с международной обстановкой тех дней (война с Наполеоном) Витберг не воспользовался правом на заграничную командировку и до 1813 г. безвыездно проживал в Петербурге.

13 декабря 1812 г. последние остатки полумиллионной Великой армии (1000 человек при девяти орудиях) перешли обратно Неман. Россия была спасена.

25 декабря того же года Александр I издал в Вильне, перед заграничным походом, манифест о сооружении в Москве храма в память победоносной борьбы с интервентами.

Впечатлительный Витберг не мог, разумеется, не разделять радости, охватившей Россию после изгнания французов.

Вскоре затем был объявлен конкурс проектов на постройку храма, и многие художники приступили к составлению их.

Витберг, знакомясь с проектами своих товарищей по Академии, в некоторых из них видел несомненный талант, но ни в одном не встретил он идеи, одушевлявшей его самого. Сам он, весь захваченный мыслью о храме-памятнике, бросает тогда все занятия и пытается выразить свои мысли в рисунке, поначалу неудачно, ибо, „не занимаясь никогда архитектурой и полагая невозможным успешное решение моей задачи, я со скорбью должен был ограничиться одной идеей“. Мучимый ею и „приводя ее в большую ясность“, художник взял отпуск и в июне 1813 г. поехал в Москву.

По приезде в Москву Витберг остановился у Д. П. Рунича, занимавшего должность московского почт-директора. В молодости Рунич „вольнодумствовал“ и даже перевел „Удивительное мщение одной женщины, сочинение Дидерота“ (М. 1796). Затем с ним произошла перемена (повидимому, здесь не обошлось без влияния Лабзина), и начались мистические „искания“. Позднее Рунич постепенно превратился в воинствующего мракобеса, заслужившего весьма печальную известность.

Но в описываемое здесь время Рунич принадлежал к небольшому кружку просвещенных москвичей, идейно объединившихся вокруг Новикова, вследствие чего граф Растопчин, московский главнокомандующий (генерал-губернатор), довольно косо поглядывал на Рунича. К Витбергу Рунич относился с глубоким уважением и посвящал ему свои досуги.

Вместе с Руничем и еще каким-то знакомым Витберг часто прогуливался по разоренному городу. Как-то раз приятели привели художника в Кремль специально для того, чтобы он решил их спор, подходит ли это место для постройки храма, задуманного императором. Посещение Кремля произвело на Витберга, пожалуй, не менее сильное впечатление, чем манифест, и непосредственно повлияло на его дальнейшие решения: „Рожденный в Петербурге (рассказывает художник) на плоском месте, взошедши в Кремль, я был поражен красотой его положения, величественностью вида, раскрывающего полгорода. Мысль о храме, соединенная с изящностью места, возобновилась в душе моей. Мы взойшли в Спасские ворота, и я, заметив низкое пустое место между Москворецкою башней<sup>1</sup> и Тайницкими воротами, оставил приятелей и пошел туда, чтобы снизу от Москва-реки взглянуть на Кремль, и возвратился к ним в Тайницкие ворота. Бывшие неустроенные смутные идеи храма теснились в голове моей, и, одушевленный прелестью места, я высказал им мою мысль о храме и превосходстве оною в Кремле, и новые идеи исполнения, рожденные самим местом, прибавились к религиозной идее. И самые два взрыва, сделанные в стене<sup>2</sup>, казались мне превосходнейшими местами для учреждения двух великолепных входов в храм. Место Кремля мне нравилось и рекою и гористым положением, где можно устроить три храма по косоугору“.

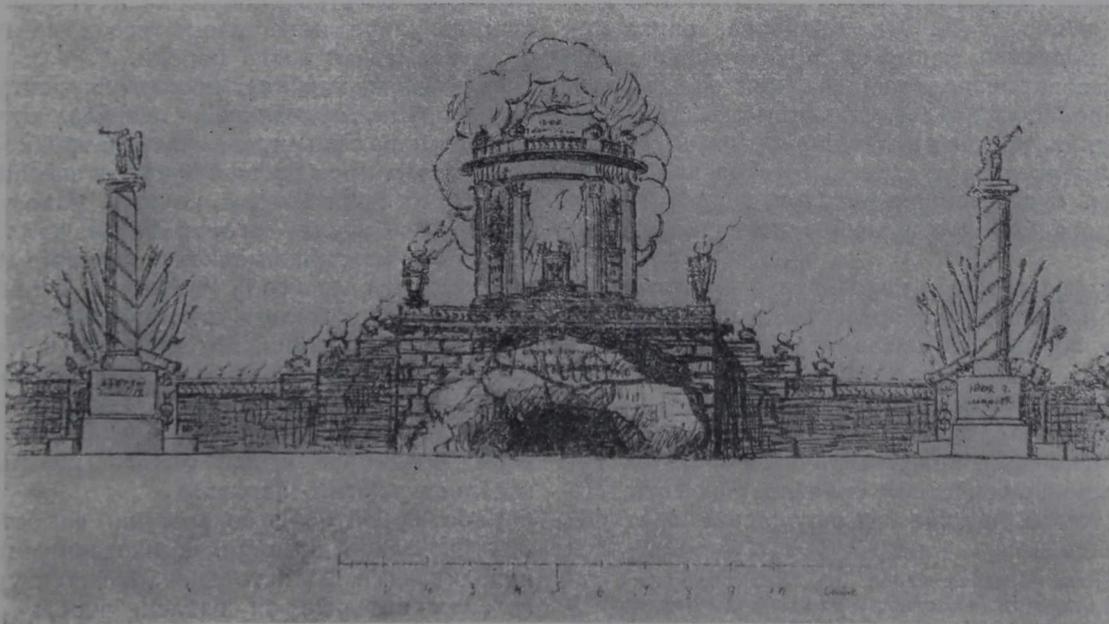
Итак, мысль о проектировании храма-памятника снова овладела художником. Когда он в немногих словах познакомил Рунича с своим замыслом, тот стал настойчиво просить его набросать для него в альбом хотя бы „главный очерк идей храма“. Витберг ответил, что легко говорить об этом, но, не зная архитектуры, мудро исполнить. Однако, отвечая так Руничу, Витберг внутренне чувствовал нечто совсем иное. Художник признается, что „в то же время, как я отказывал ему, твердо решился уже заняться. И говоря, что я не знаю архитектуры, моя внутренняя мысль возражала мне; но кто же мешает тебе знать ее? Ибо чего не

<sup>1</sup> Так называет Витберг Беклемишевскую, угловую (юго-восточную) башню Кремля.

<sup>2</sup> Перед уходом французов из Москвы Кремль, по приказанию Наполеона, был минирован в целях взрыва, который удался только частично.



15. Карикатура на французов



16. Рисунок фейерверка

знал сегодня, то могу знать завтра... И слово хочю положило основание моему занятию".

В доме Растопчина, где Витберг бывал, он познакомился с поэтом И. И. Дмитриевым, портретистом Сальватором Тончи, тогда служившим при дворцовой архитектурной школе в Кремле<sup>1</sup>, и другими лицами.

Дмитриев дарил Витберга особым вниманием. Д. Я. Чарушин, ученик Витберга, в письме от 14 марта 1893 г. к Ф. А. Витбергу, сыну художника, сообщает со слов последнего следующее: как только И. И. Дмитриев узнал от Рунича о задуманном Витбергом храме, он рано утром поспешил к художнику, которого застал еще в халате; Витберг за чаем показал неожиданному гостю первый набросок своего храма и рассказал внутреннюю его идею, от которой поэт пришел в восторг (из семейных бумаг Витбергов). Что касается самого Растопчина, то он предложил Витбергу рисовать виньетки, картины и портреты лиц, отличившихся в Отечественную войну, для обширного издания, задуманного Растопчиным как литературно-художественный памятник событий 1812 г.

Растопчин замыслил свое монументальное издание в виде сборника, объединяющего воедино литературные произведения и художественную графику, посвященные Отечественной войне. Издание, в которое, конечно, вошел бы и снимок с растопчинского портрета, исполненного Витбергом, не состоялось. Сколько рисунков и виньеток сделал художник для предположенного сборника — неизвестно, но рисунок-кариатура, хранящийся в Музее архитектуры, свидетельствует, что некоторое время Витберг был занят графикой на общественно-политические темы, так остро интересовавшие и его самого и его современников (рис. 15).

Кроме этого, у А. Ф. Витберга, внука художника, хранится копия от руки с небольшой гравюры, воспроизводящей рисунок А. Л. Витберга на события 1812 г. Повидимому, это была гравюра-уник, так как в коллекции Эрмитажа ее нет. Рисунок представляет аллегорическое изображение войны. В подлиннике рисунок, вероятно, был очень хорош, копия с гравюры передает только сюжет.

К этому же времени относится и другая аллегорическая работа Витберга, тоже посвященная событиям войны: „Александр, разрушая Рейнский союз, освобождает Европу“ (Кировский музей). Композиция фигур на этом рисунке, их фронтальное положение, напоминающее скульптурный рельеф, а также античные одеяния, говорят о еще классической трактовке сюжета. Но вместе с тем на рисунке уже ощущается налет ро-

<sup>1</sup> Эта школа, образовавшаяся из „архитекторских команд“ XVIII столетия (в частности из „команды Баженова“), в 1834 г. была преобразована в Дворцовое архитектурное училище, в 40-х годах присоединенное к Училищу живописи, ваяния и зодчества (после Октября — Высшие художественно-технические мастерские).

мантики: пространство открыто вглубину, слева в фоне дан намек на пейзаж, справа фоном служит подобие руки. В общем этот рисунок следует отнести к романтическим опытам Витберга.

Перечисленные работы, сблизив художника с непосредственными участниками недавних великих событий, еще больше укрепили его в решении всецело посвятить себя проектированию храма-памятника.

Но, до того как окончательно приступить к такому занятию, Витберг 15 сентября 1813 г., в день празднования двенадцатой годовщины коронации Александра I, по просьбе Рунича, устраивал перед зданием почтамта иллюминацию и ставил аллегорические картины с соответствующими надписями. Рисунок фейерверка, вероятно, единственный дошедший до нас (Музей архитектуры), дает некоторое представление о характере „увеселительного“ зрелища, оформленного Витбергом во дворе почтамта (рис. 16).

Полгода спустя, Витберг исполнил еще одну аналогичную работу „увеселительного“ характера. В апреле 1814 г. в Москву пришло официальное известие о взятии 19 марта Парижа союзными войсками, и с 23 апреля начались по этому поводу празднества и увеселения.

Об участии Витберга в оформлении апрельского „увеселительного“ зрелища в Москве сохранилось краткое, мало известное упоминание в литературе прошлого века. С. Любецкий (к сожалению, без указания источника) сообщает следующее: „Дом главнокомандующего графа Растопчина пылал в разноцветных переливных огнях. Граф угощал генералов и офицеров, бывших в действующей армии. На воротах, на прозрачной решетке и на дворе его выставлены были щиты и разные аллегорические картины<sup>1</sup>, изображавшие бегство Наполеона и торжество России; на улице и на дворе его дома постоянно была несметная толпа народа...“.

Приступив, наконец, к своему проекту московского храма, художник не скрывал от себя лежавших перед ним чрезвычайных трудностей. Ему предстояло прежде всего теоретически изучить искусство архитектуры, очень мало ему знакомое. Он изучал его, работая над проектом два года в мезонине московского почтамта. „Трудны были эти два года (читаем в записках Витберга). Много было жертв принесено проекту и моей идее. Занятия, которые могли меня обеспечить и в настоящем и в будущем, вояж, который предстоял мне на счет Академии и который я ожидал 6 лет, наконец знакомство, связи — всем пренебрег я для одного неверного, как казалось многим, занятия“.

Работал Витберг совершенно самостоятельно, без чьей-либо помощи. Единственными его руководителями были только „архитектурные книги“, за которые он взялся, чтобы „правилам

<sup>1</sup> К этому месту С. Любецкий сделал примечание: „Из писем Витберга по сюжетам, начертанным самим гр. Растопчиным“.

науки подчинить свои мысли<sup>4</sup>. Художник считал, что ему не с кем было советоваться: „Я знал, и не занимаясь архитектурой, ограниченность понятий большей части наших зодчих. Я начал изучать древности и без всякого пособия постороннего труда рылся в книгах и в сочинениях знаменитейших писателей“.

К сожалению, Витберг в своих воспоминаниях не перечисляет тех пособий по теории архитектуры, которыми он пользовался; он говорит только, что „между малым числом книг я случайно нашел Витрувия, которого философский взор на архитектуру раскрыл мне многое“.

Начало предпринятого Витбергом обширного труда как будто сулило мало хорошего, но „воля была сильна (говорит художник), жива, но труд чрезвычайный...“.

Трудности первой стадии работ Витберга над проектом некоторое время осложняли побочные обстоятельства его личной жизни. У него произошла тогда размолвка с Лабзиным из-за невыполнения какого-то поручения последнего, а затем начались неприятности с Академией. Еще живя в Петербурге, Витберг хлопотал о предоставлении ему заказа на живописные работы в Кронштадтском соборе. Дело тянулось долго и окончилось в пользу Витберга. Но он уехал в Москву, отложив эту работу на неопределенное время. Однако Академия, поручившаяся за „своего пенсионера“, стала требовать возвращения Витберга в Петербург. Переписка по этому вопросу беспокоила художника. Впоследствии вопрос об этой работе, повидимому, больше не поднимался, но, понятно, „все это (вспоминал художник) беспокоило меня, отрывало от занятия, которому я предан всею душою, и один голос известного поэта и государственного мужа Ив. Ив. Дмитриева<sup>1</sup> успокоил меня и заставлял скорее решиться оставить Академию и все выгоды, нежели свои труды“.

Напряженная работа Витберга над проектом, порой доводившая его до изнеможения, стала постепенно давать положительные результаты. „Надежды мои (пишет художник) стали сбываться, мысль моя ближе и ближе выражалась в проекте, приходила в определенную ясность, и хотя я далек был от того, чтобы быть довольну, но чувствовал, что я стал на дорогу, где только надлежало усовершенствовать, а главное, основное готово... Спустя полгода я показывал Руничу до-

вольно удовлетворительный эскиз. Идеал прояснялся, принимал форму более определенную. Мечта моя облекалась в правильную вещественность“. Многочисленные наброски и варианты проекта (далеко не все дошедшие до нас) показывают, какую поистине колоссальную работу совершил тогда Витберг. Но нелегко она ему далась: „Много потребно было условий, приготовлений и усилий, чтобы такую идею осуществить и выразить в верной форме; часто одно мгновение разрушало многотрудные изыскания. Иногда высокая идея непреложных истин делалась жертвою строгих правил классической, в то же время изучаемой, архитектуры и наоборот“.

Хотя Витберг намеренно работал над своим проектом совершенно самостоятельно, без чьей-либо помощи, он с течением времени почувствовал все-таки необходимость постороннего суждения о нем. Нельзя было ограничиться только штудированием у себя в комнате классических пособий, ибо художник „перелистывая Витрувия и книги... не нашел полного ответа в них“.

Как-раз в это время один из друзей Витберга, М. Мудров<sup>1</sup>, предложил художнику познакомиться с Н. И. Новиковым, который жил верстах в 60 от Москвы по Бронницкой дороге в небольшой, бедной деревеньке (село Тихвинское).

„Я с восторгом (вспоминает Витберг) принял это предложение; от этого человека я ждал многое“. В свою очередь, и Новиков выражал (как это видно из его переписки с Руничем) горячее желание поскорее познакомиться с художником, замечательный проект которого ему очень хотелось посмотреть.

Витберг прожил в Тихвинском несколько дней. Новикову очень понравилась идея витберговского храма. Он хвалил общую идею замысла, но считал, что „можно отбросить некоторые частности, чтобы чище оставалась главная идея“. Обласканный Новиковым, Витберг еще два посетил Тихвинское. Здесь, рисуя портрет Новикова, он обсуждал с ним и Гамалеей свой проект, но не столько с архитектурной его стороны, сколько со стороны внутренней масонской идеи, которая окончательно оформилась у Витберга именно в эти дни.

Новиков не сомневался в успехе Витберга и просил уведомить его, когда проект будет утвержден Александром I.

<sup>1</sup> С 1810 г. по 1814 г. Дмитриев был членом Государственного совета и министром юстиции.

<sup>1</sup> М. Я. Мудров—масон, друг Новикова, профессор Московского университета, очень известный тогда медик.





лук о проекте необычайного по своей идее нового храма, над которым работал Витберг, распространился по всей Москве и вызвал живейший интерес в широких кругах старой столицы.

Проект (первый его вариант) был окончен, и Витберг собрался ехать в Петербург для передачи своей работы синодскому обер-прокурору князю А. Н. Голицыну, которому было поручено собирать все проекты храма-памятника.

До отъезда в Петербург Витберг показывал и объяснял свой проект в доме Раstopчина при многочисленном собрании известных москвичей. Граф Л. К. Разумовский попросил Витберга повторить свое объяснение более подробно у него на дому. Разумовский был „тронут идеей до слез“ и, желая чем-нибудь помочь Витбергу, снабдил его письмом к своему брату, министру просвещения А. К. Разумовскому<sup>1</sup>. Витберг, никогда не искавший ничьей протекции, согласился взять это письмо лишь после долгих уговоров.

Художественные круги Петербурга уже были осведомлены о работе Витберга, и, например, первый вопрос, который задал художнику его академический товарищ Мельников<sup>2</sup>, касался проекта. Зная, что Мельников тоже работает над проектом московского храма, Витберг пригласил товарища к себе и показал ему целую серию вариантов проекта. Мельников был крайне поражен успешной работой Витберга, не обучавшегося архитектуре.

Немедленно по приезде в Петербург Витберг побывал у обер-прокурора Голицына. Князь принял художника отменно любезно, сказал, что давно слышал о его занятиях, но оговорился, что не может сделать „ничего особенного“ в отношении проекта. Витберг возразил, что он и не просит ничего, но желает, чтобы ему было разрешено сделать личные объяснения по проекту Александру I.

Голицын обещал довести об этом до сведения царя для предварительного объяснения проекта.

<sup>1</sup> С 1812 по 1827 г. Академия художеств состояла в ведении министра народного просвещения, но управлял ею до 1817 г. вице-президент П. Чекалевский, а после него президент А. Н. Оленин.

<sup>2</sup> А. И. Мельников (1784—1854), академик, профессор, потом ректор архитектуры в Академии художеств, автор петербургской церкви Николая Чудотворца в Грязной.

Считая, что строительство по витберговскому замыслу потребует больших издержек, он попросил художника составить, кроме того, проект храма меньших размеров.

В назначенный день Витберг объяснял у Голицына свой проект в присутствии нескольких лиц. Среди присутствовавших был архимандрит Филарет<sup>1</sup>, который очень одобрительно отнесся к проекту в целом и сделал только одно замечание, касавшееся деталей храма, с чем художник согласился<sup>2</sup>.

В квартире Голицына, в министерском доме на Фонтанке, против Михайловского замка, была домовая церковь, „царские врата“ которой были построены Ворониным. Пригласив Витберга к себе на воскресное богослужение, Голицын поинтересовался, как понравилась ему церковь. „Довольно хороша для домового храма, — сказал художник, — но иконостас с погрешностями; но наиболее не нравятся мне царские врата“. Голицын просил Витберга сделать чертеж новых „царских врат“. Князь настаивал, чтобы рисунок непременно был готов до приезда Александра, который часто посещал эту церковь. Витберг, исполняя желание Голицына, быстро составил чертеж, по которому и был устроен новый иконостас. Идею этого небольшого сооружения художник использовал через три года для проекта другого, значительно более крупного сооружения в Воскресенском монастыре под Москвой. Кроме того, в литературе существует указание, что церковь Казанского университета построена тоже по образцу домового храма в квартире Голицына.

После Голицына Витберг побывал у министра Разумовского, который был поражен витберговским проектом. „Это новая поэзия в архи-

<sup>1</sup> Впоследствии, с 1821 г., архиепископ, а с 1826 г. митрополит московский и коломенский, член синода; церковный администратор и ученый богослов; автор схоластического „Катехизиса православной веры“, обязательного для преподавания в школах. В своей административной и писательской деятельности Филарет был представителем наиболее реакционного течения в духовенстве.

<sup>2</sup> Речь шла о размещении в храме задуманных Витбергом скульптурных изображений „христианских добродетелей“. Филарет был привлечен к вопросу о сооружении храма-памятника непосредственно после опубликования манифеста. В своем письме к родителям еще от 24/II 1813 г. Филарет сообщал по этому поводу, что кн. Голицын „неоднократно требовал моих мыслей о внутреннем устройении храма“ („Русский архив“, 1882, № 2, стр. 153).

текстуре“, сказал министр после двухчасовой беседы с Витбергом.

Не желая придавать значения своей размолвке с Лабзиным, художник посетил и конференц-секретаря, через посредство которого собирался представить свой проект на рассмотрение Академии. Лабзин принял Витберга холодно, но с большим интересом и одобрением разглядывал его чертежи. Сперва все шло очень гладко, но стоило только Витбергу упомянуть, что он хочет баллотироваться в члены Академии по своему проекту храма-памятника, как Лабзин, вспыхнув, закричал: „Это не по форме, ты знаешь порядок, Академия назначает тему...“ — „Но я никакой другой программой не буду заниматься, — прервал его художник, — сверх того, Академия за три года предлагала мне быть членом, от чего я отказался в пользу путешествия; отчего же теперь она откажет после столь важного труда. Я посвятил себя одному храму, на него употреблены все силы души моей и для выполнения форм Академии не хочу чертить какую-нибудь конюшню“. Затем, не желая выслушивать возражения Лабзина, Витберг свернул свои чертежи и ушел.

В тот же день он побывал и у вице-президента Академии Чекалевского, которому тоже объявил о своем желании представить проект храма для баллотирования в члены Академии.

Как и следовало ожидать, желание Витберга встретило сопротивление Академии. По архитектуре его забаллотировали. Грозил возникнуть конфликт, но все дело кончилось, по совету Разумовского, „доброй манерой“. Кто-то уговорил Витберга сходить еще раз побеседовать с покладистым Чекалевским.

„...Добрый вице-президент, узнав, что я ищу звание члена для того, чтобы иметь какое-либо значение, вступая в брак, советовал мне баллотироваться не по архитектуре и для этого послать Академии какой-нибудь из прежних трудов“. На это предложение Витберг согласился и представил Чекалевскому „Освобождение апостола Петра из темницы“. Собрали экстраординарный Совет из всех профессоров 31 января 1816 г. В журнале академического Собрания этого дня подробно изложено определение Совета и Академии относительно избрания Витберга. „Г. вице-президент (говорится в пункте 13 журнала) представил Совету картину, писанную бывшим пенсионером сей Академии, Карлом Витбергом, представляющую освобождение ангелом св. Петра из темницы, с таковым объяснением, что оный Витберг, во время долговременного пребывания его в Москве за разными своими занятиями не имел случая произвесть по его художеству в живописи исторической чего-либо особенного для суждения о его талантах, но написал сию картину по эскизу, который еще, бывши в учениках, он делал и который тогда заслужил ему одобрение Академии, и предложил, не рассудит ли Совет по сей картине его, Витберга, как вос-

питанника Академии и потому художника известного, удостоить звания академика, почему приглашены были и другие 22 профессора, не составляющие членом Совета, и дело сие предложено на решение баллотированием и большинством баллов, он, Витберг, избран в академики“ („Сб. материалов для истории Академии художеств“, ч. II).

К моменту избрания Витберга он уже закончил второй (малый) проект московского храма, что было очень кстати, так как император Александр в декабре 1815 г. вернулся в Петербург. Немного спустя, Голицын, пригласив к себе Витберга, просил его быть готовым лично объяснить Александру свой проект. В назначенный день Витберг отправился в дом Голицына, где был Александр, встретивший художника чрезвычайно приветливо.

На большом столе перед царем лежало несколько проектов, среди них проекты Кваренги, Вороникина, Михайлова и проект, присланный кем-то из Италии, по замечанию Витберга, „совершенно несоответствующий греческой церкви“.

Александр, обратившись к художнику, сказал: „Я рассматривал ваш проект и с нетерпением жду слышать объяснения“. Он предложил Витбергу сесть и начать с большого проекта, потому что малый хотя и был хорош, но на взгляд Александра походил „на прочие из числа обыкновенных вещей“, а в большом он заметил „особенную оригинальность“.

Художник развернул большой проект и, стоя ради удобства, начал давать подробное объяснение, длившееся очень долго. Когда художник кончил, Александр сказал: „Я чрезвычайно доволен вашим проектом. Вы отгадали мое желание, удовлетворили моей мысли об этом храме. Я желал, чтобы он был не одна куча камней, как обыкновенные здания, но был одушевлен какой-либо религиозной идеей; но я не ожидал получить какое-либо удовлетворение, не ждал, чтоб кто-либо был одушевлен ею, и потому скрывал свое желание. И вот я рассматривал до 20 проектов, в числе которых есть весьма хорошие, но все вещи самые обыкновенные. Вы же заставили камни говорить“.

Голицын сообщил художнику, что его объяснение было превосходно, что царь всем остался чрезвычайно доволен и что, в частности, ему очень понравилась идея новых „царских врат“ в домовую церковь. В то же время Александр решил поручить самое строительство московского храма Витбергу. Художник отказывался „из опасения интриг, всегда неразлучных с великим предприятием и от которых не довольно сильна самая власть монарха“.

Но все же ему пришлось уступить.

Что касается некоторых, практического характера, подробностей проекта, то Александр выразил желание, чтобы Витберг насчет этого посоветовался с академиком-архитектором В. П. Стасовым. По мнению Александра, художник

мог многое от него позаимствовать и, таким образом, избавить себя от лишнего труда.

Предложение Александра пришлось очень не по душе Витбергу, плохо мирившемуся со сторонним вмешательством в его работы. „Ежели государь (без обиняков заявил художник Голицыну) считает меня достойным на избранное дело, то я найду время на обрабатывание. А советоваться с архитекторами мне будет неприятно. Они мне теперь враги, и чего же я могу ждать от их совета? Боюсь их школьного учения“. Впрочем, он согласился все-таки на свидание с Стасовым.

Консультация Стасова, как и предполагал Александр, оказалась очень полезной для Витберга; этот опытный архитектор „сделал некоторые замечания, кои были столь основательны,

что я ими тотчас и воспользовался“, подтверждает сам художник.

Незадолго до отъезда Витберга в Москву Голицын предупредил его о нежелании императора строить храм в Кремле, так как Александр считал, что „неприлично разрушать древний Кремль, и самое здание будет неуместно, смешиваясь с византийскими зданиями Кремля“.

Вслед за этим Аракчеев объявил художнику, что, по мнению императора, „горка на Яузе место весьма удобное для храма, которое имеет и косогор и реку, входящую в состав проекта“.

Получив все нужные предписания, Витберг весной 1816 г. отправился в Москву выбирать место для будущего строительства и доработать свой проект.





Вернувшись, Витберг немедленно занялся осмотром Швивой горки. Место это он нашел неподходящим для строительства, так как здесь не было „достаточного пространства для нужной площади храма“ и пришлось бы затратить огромные деньги, скупая на слом разные постройки, в том числе великолепный дом Шепелева (ныне Яузская больница), сооруженный (1799) по проекту де-Вальи.

Отправив Голицыну донесение касательно своего осмотра Швивой горки, Витберг поехал в Смоленскую губ., где состоялась его свадьба с Артемьевой.

Едва успел Витберг с женой вернуться в Москву, как туда же приехал двор, и художника вызвали к Аракчееву. Витбергу было объявлено, что царь приказывает ему осмотреть местность у пороховых магазинов (склады) близ Симонова монастыря. О результатах этого обследования Витберг должен был представить письменное заключение к 5 часам вечера того же дня.

В докладе, представленном Аракчееву, художник признал по ряду причин и это место неудобным. При устном объяснении Витберг хотя и знал, что место у Симонова монастыря выбрано по указанию Аракчеева, категорически заявил ему, что единственным подходящим местом для строительства являются только Воробьевы (ныне Ленинские) горы.

В личной беседе об этом с Александром Витберг обстоятельно объяснил преимущества, с точки зрения строительства, Воробьевых гор. „Если место это (говорил художник) кажется отдаленным, то... оно совершенно открыто, и в самом городе нет достаточного места, потребного для изящного здания. Это же не есть обыкновенная церковь, куда стекается народ,—их много и в городе,—но с тем вместе и великолепный памятник. Церковь св. Петра в Риме—за стеною города, также в Лондоне церковь св. Павла далека от центра города<sup>1</sup>. Ибо нельзя обнимать красоту здания, когда нельзя его

видеть свободным на довольно большое пространство, которое в городе иметь трудно. Здесь еще превосходное удобство делает Девичье поле, позволяющее видеть здание в его гометральном виде. Не менее приятно видеть на этом месте рощу, посаженную великим Петром... Я смотрел с этого места на Москву: сколь город ни обширен и ни велик, но он кажется ничтожным с места храма; величина города, поглощенная отдалением, смиряется перед храмом... Еще одна из главнейших исторических причин избрания сего места есть та, что оно лежит между обоими путями неприятеля, взошедшего по Смоленской дороге и вышедшего по Калужской; окраины горы были как бы последним местом, где был неприятель. Наконец, не менее важно и то, что место сие изобилует глиною и песком, что очень полезно для построения, и составляющие капитал для здания и, сверх того, находясь выше Каменного моста, по течению реки, дает беспрепятственную возможность для доставления водою материалов<sup>1</sup>. Условные требования были: река и косогор; здесь они выполнены вполне, и косогор дает еще возможность обратить в сад косогор, что одушевит здание и будет служить местом отдохновения“.

Александр согласился с выбором Витберга; ему самому очень нравились Воробьевы горы, которые он называл „короною Москвы“.

Ко дню осмотра Александром места, выбранного Витбергом для сооружения нового храма, художник приготовил генеральный план, а вскоре после этого поехал в Петербург, где опять занимался работой над своим проектом.

Летом 1817 г. Витберг представил чертежи Александру, который остался очень доволен изменениями, сделанными в них. Художнику было предложено вернуться в Москву, чтобы поскорее закончить предварительные работы для закладки храма, назначенной на 12 октября—годовщину ухода французов из Москвы. Все приготовления к закладке должны были быть закончены к приезду Александра, и Голицын снабдил Витберга письмом, в котором предписывалось московским властям оказать художнику всяческое содействие.

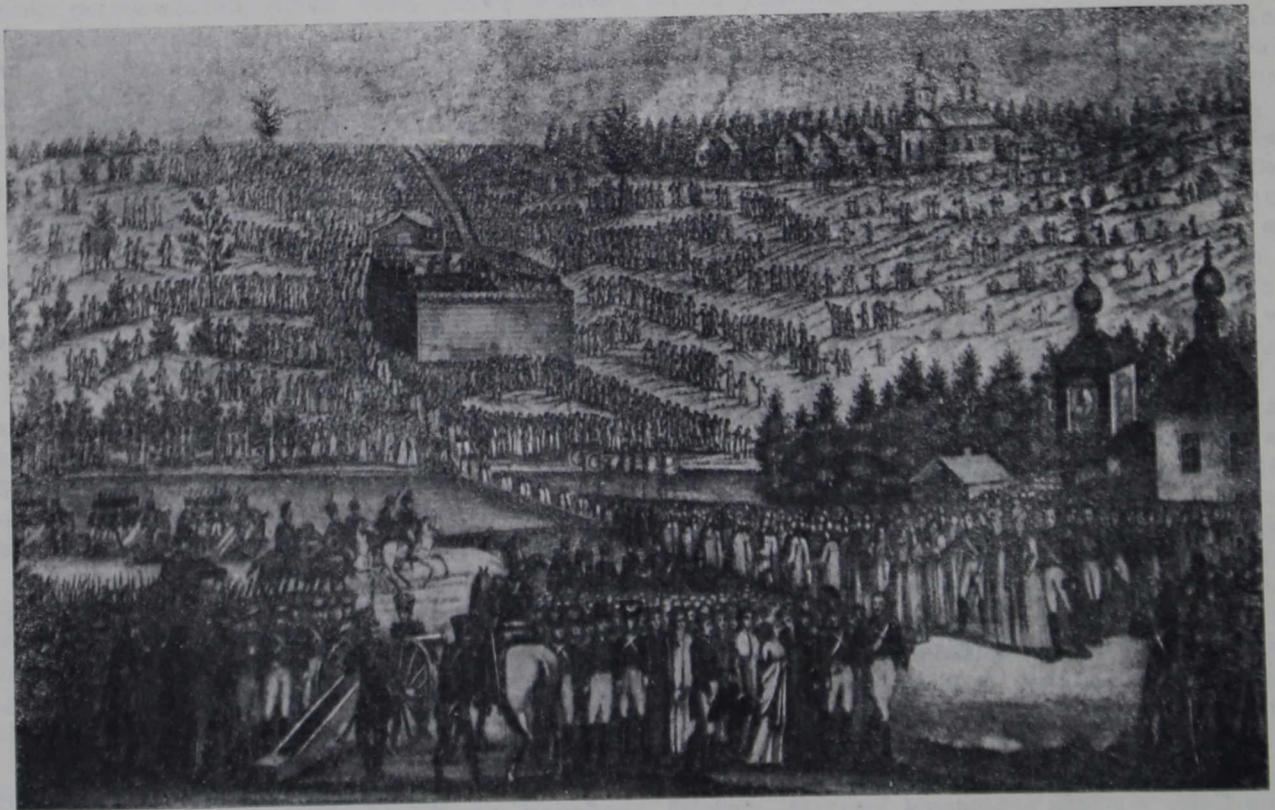
В Москве Витберг приступил к своим первым работам на Воробьевых горах. Здесь некогда

<sup>1</sup> Храм св. Павла (постройка Рена, 1675—1710 гг.) находится в Сити, торговом лондонском квартале, который Витберг противопоставляет, как центру, Вест-Энду—кварталу, где издавна были расположены королевские дворцы, Вестминстерское аббатство, парламент и отели аристократии.

<sup>1</sup> Около Каменного моста русло Москва-реки образует небольшие пороги, прежде мешавшие судоходству.



17. Вид с Воробьевых гор



18. Закладка московского храма-памятника

(XVI в.) отец Грозного, Василий Иванович, построил деревянный дворец на белокаменном фундаменте. Петр Великий приказал посадить за дворцом березовую рощу. С течением времени это место было заброшено; во второй половине XVIII столетия древние хоромы пришли в совершенную ветхость, их разобрали и на старом фундаменте поставили (при Екатерине II) деревянный же дворец, перенесенный с Пречистенки. Дворец был одноэтажный, окнами обращенный одной стороной к реке, другой — к городу. К концу XVIII столетия и этот дворец, разрушившийся после пожара, был разломан до основания. В 1817 г. от прежних построек не осталось и следа; Воробьевы горы представляли собой обширную возвышенность, густо поросшую деревьями и кустарником. В альбоме Витберга (Русский музей, № 7372) имеется рисунок, изображающий, по всей вероятности, пейзаж с Воробьевых гор (рис. 17).

Теперь на месте нового строительства была проложена главная проекционная линия и очищен от кустарника косогор, чтобы можно было свободно дойти до места, где надлежало положить первый камень будущего здания. Потом началась выемка земли и приготовление фундамента. Несмотря на большую спешку, выемка земли была закончена только к половине сентября.

По окончании этой работы стали устраивать в полугоре (на 15 м высоты по вертикали от воды) особую террасу. Она должна была быть таких размеров, чтобы на ней могли свободно поместиться вся царская фамилия, высшее духовенство и придворный штат. От террасы соорудили до верху горы лестницу, а от реки к террасе провели дорогу, с лестницами же на крутых склонах. Торжественная процессия должна была двигаться на Воробьевы горы из-за реки со стороны Новодевичьего монастыря, а потому были устроены два понтонных моста через реку. Необходимо, между прочим, заметить, что с первых же моментов строительства Витбергу пришлось работать в неблагоприятных условиях. Объясняется это следующим:

художник не терпел стороннего вмешательства в сферу своей непосредственной деятельности, а между тем, некоторые должностные лица в генеральских чинах, имевшие отношение к предстоящему торжеству закладки, попытались было руководить Витбергом. Все они получили решительный отпор со стороны художника, который не стеснялся в случае надобности резко говорить и с гр. Тормасовым, новым главнокомандующим Москвы. Такая самостоятельность Витберга и его нежелание гнуть спину перед людьми „власть имущими“ быстро создали ему в известных кругах недоброжелателей, стремившихся вредить художнику.

12 октября 1817 г. состоялась закладка храма-памятника. Она прошла чрезвычайно торжественно. Зрелище, воспетое поэтом А. Ф. Мерзляковым, профессором университета, действительно было совершенно исключительное. Достаточно сказать, что народу собралось тысяч четыреста, т. е. почти все население старой столицы. Войска, частью специально вызванного из Петербурга, было до пятидесяти тысяч, а духовенства в роскошном праздничном облачении свыше пятисот человек. Закладка витберговского храма (рис. 18) превзошла своей пышностью закладку Большого кремлевского дворца Баженовым (1773), о которой помнил еще кое-кто из московских старожилов.

Однако, несмотря на то, что сам Александр остался очень доволен закладкой храма, уже тогда, по свидетельству московской старожилки Е. П. Янковой, стали раздаваться голоса людей, несочувственно относившихся к новому строительству; начали поговаривать, сперва шопотом, что „храму не бывать на Воробьевых горах“ (Д. Благово, Рассказы бабушки).

Но, прежде чем время оправдало такое предсказание, новостройка по проекту Витберга развернулась в грандиозных масштабах.

Что же представлял собою в архитектурно-художественном отношении этот проект, который Герцен в своих воспоминаниях („Былое и думы“) называет гениальным?





своих „Записках“ Витберг говорит: „С другого же дня (т. е. после осмотра Кремля) я начал означать чертами мои мысли. Само собой разумеется, что первые произведения мои были смешные уроды; но это не пугало меня“.

Далее, как уже упоминалось, он рассказывает, что изучал архитектуру самостоятельно, только при помощи архитектурных книг, из числа которых называет одного лишь Витрувия.

Впрочем, совершенно несомненно, что он был знаком с изданиями конкурсных проектов Парижской академии, изданием чертежей Леду, посвященным Александру I, изучал Виньолю, творчество Палладио, Браманте, знал римский собор св. Петра.

Весьма возможно, что он пользовался и более популярными пособиями: в конце XVIII, начале XIX в. архитектуру проходили не только в военных училищах (например в Артиллерийском корпусе), но и в высших народных школах по особому составленным учебникам. Эти учебники для начинающего архитектора могли иметь большое значение.

Один из премированных проектов Парижской академии, а именно проект Моро храма-ротонды (премия 1785 г.), очень напоминает витберговский проект храма-памятника. И. Э. Грабарь по этому поводу писал: „Оригинал чертежа Моро попал какими-то судьбами в Россию, притом, видимо, в давние времена. Несколько лет тому назад он был приобретен для музея Александра III из собрания Ваулина в качестве одного из вариантов витберговского проекта храма“<sup>1</sup>.

Такая близость отнюдь не должна говорить о каком-либо заимствовании. Тема ротонды очень часто встречается в архитектурных проектах Франции XVIII и начала XIX в. Например, в неосуществленных проектах Воронихина звучат те же мотивы, которые привели Витберга к созданию его храма-памятника.

Идее симметричного центрально-осевого купольного сооружения Воронихин посвятил ряд вариантов своих неосуществленных проектов Исаакиевского собора.

<sup>1</sup> И. Э. Грабарь, Ранний Александровский классицизм и его французские источники („Старые годы“, 1912, июль—сентябрь).

<sup>2</sup> См. книгу „Рисунки и чертежи Воронихина“, ВАА, 1938, рис. 14, 36, 43 и 47.

Еще более интересны два варианта круглого павильона-храма с четырьмя портиками<sup>2</sup>.

На обоих вариантах храмы увенчиваются полусферическими куполами. Третий вариант того же круглого храма имеет только один портик, и на этом варианте, особенно вверху, ярко выражен принцип центрального построения всей композиции.

Эти идеи Воронихина легли в основу всего архитектурного творчества Витберга.

Главным и самым серьезным делом всей своей жизни Витберг считал создание храма-памятника войне 1812 г. По его мнению, памятник должен был удовлетворять не только требованиям царя, но „быть достоин народа“. „Россия, мощное, обширное государство (писал он), столь сильно явившееся в мире, не имеет ни одного памятника, который был бы соответственен ее высоте. Я желал, чтоб этот памятник был таков. Но чего можно было ждать от наших художников, кроме бледных произведений школы, бесцветных подражаний! Следственно, надлежало обратиться к странам чуждым. Но разве можно было ждать произведения народного, отечественного, русско-религиозного от иностранца?.. Я понимал, что этот храм должен быть величествен и колосален, перевесить наконец славу Петра в Риме“.

„Вселенная есть отечество Каменщика“, гласит один из тезисов масонства, и „каменщик—гражданин мира“. Отсюда, т. е. из масонских идей, проистекают мысли Витберга, что „человек сам храм“, и поэтому тот храм, который надлежит ему построить, должен состоять „из трех начал: тела, души и духа“.

Нам неизвестны примеры строительства трехчастных храмов ни в древней Руси, ни в более позднее время. Идея создания трехчастного храма, можно считать, принадлежит Витбергу.

Тройственный состав будущего храма определял необходимость постройки его на горе таким образом, чтобы первый (храм тела) был внизу и имел форму параллелепипеда. Второй (храм души), в форме креста, начинался на поверхности горы, третий (храм духа) возносился ввысь и имел форму круга. Нижний храм Витберг мыслил посвятить воспоминаниям о жертвах войны 1812 г.

Каким же должен был быть по внешности этот памятник? На этот вопрос Витберг отвечает так: „Весь стиль храма надлежало избрать в греческом характере, который своею правильностью и изящностью форм придавал бы возможное величие зданию, поражая своею просто-

тою. Согласно местности, к нижнему храму примыкалась колоннада, составляющая как бы бок горы. Стены украшены барельефами истории побед 1812 г. с помещением над ними важнейших реляций и манифестов. По концам ее два памятника из завоеванных пушек, которые в последствии времени переменялись в обелиск“.

Наброски Витберга, собранные в Музее архитектуры, бросают свет на его упорный и многолетний труд.

В 1813 г. Витберг проектировал дом И. И. Дмитриева. Сохранившиеся подготовительные рисунки к проекту дома, о котором подробная речь будет ниже, говорят, что первоначально (рис. 19) художник набрасывал центрическое здание с куполом на невысоком барабане, двумя выдающимися боковыми портиками и портиком по фасаду с шестью дорическими колоннами и фронтоном над ними. На втором варианте того же листа барабан отсутствует. Три следующих варианта (рис. 21) видоизменяют первоначальную мысль: на первом из них исчезают боковые портики и вместо них появляются по бокам крылья, продолжающие центральный куб здания. На втором варианте уменьшается высота колонн, на выступающих крыльях здания появляются трехчастные окна с разделяющими их двумя колонками и вторыми полукруглыми и тоже трехчастными окнами над ними. На третьем варианте исчезает фронтон и в междуконном пространстве появляются окна второго этажа — антресоли.

Мысль художника развивается далее (рис. 20). Следующий вариант того же дома представляет собою тот же центральный куб с боковыми крыльями, оканчивающимися портиками, с фронтонами над ними, фронтон по фасаду отсутствует, высота колонн понижается, над архитравом появляется балюстрада и второй этаж — антресоли; здание венчается невысоким куполом.

Творческий процесс, однако, на этом не останавливается. Витберг продолжает поиски новой композиции, исходя из первого варианта (рис. 19). Мы имеем снова (рис. 22) тот же центральный куб, перекрытый куполом, но без барабана. Купол увенчивает ротонду с колоннами. Снова далеко выносятся боковые портики, тогда как портик по фасаду становится ниже и как бы вписан в центральную часть здания, оставляя по бокам свободные части стены. Следующий вариант (на том же листе), оставляя в основном ту же композицию, видоизменяет ее только в деталях. Под куполом появляется невысокий барабан, пролеты боковых портиков закрываются портиками, увенчанными фронтонами, и над всеми фронтонами появляются купола. Так, очевидно, из работы над жилым домом вырастает первая мысль храма, мысль, легшая в основу всей дальнейшей работы над проектировкой храма-памятника войны 1812 г.

Возвращаясь назад, к первым вариантам дома, попытаемся проанализировать источники, питавшие мысль Витберга. Все просмотренные ва-

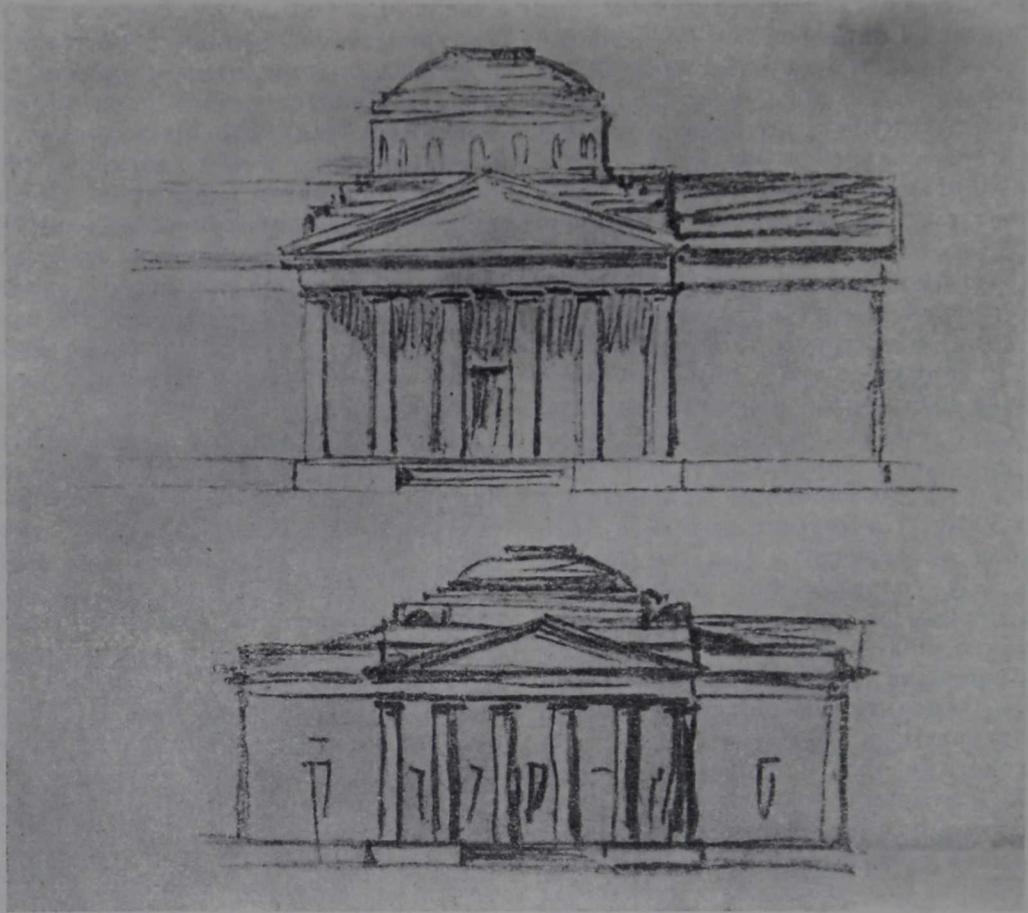
рианты в основном источником своим имеют Палладио, его виллу Капра-ротонда, т. е. тип центрического здания, увенчанного куполом, с четырьмя портиками и фронтонами над ними. Только Витберг ставит свои портики на землю, тогда как Палладио приподнимает их на высоту и пристраивает к ним лестницы. На рис. 20 Витберг набрасывает план дома, тоже в основном напоминающий центрический план виллы Ротонда.

Поиски композиционной простоты и ясности очень характерны для всего творчества Витберга. Эту простоту и ясность он нашел у Палладио и взял их за основу своей работы.

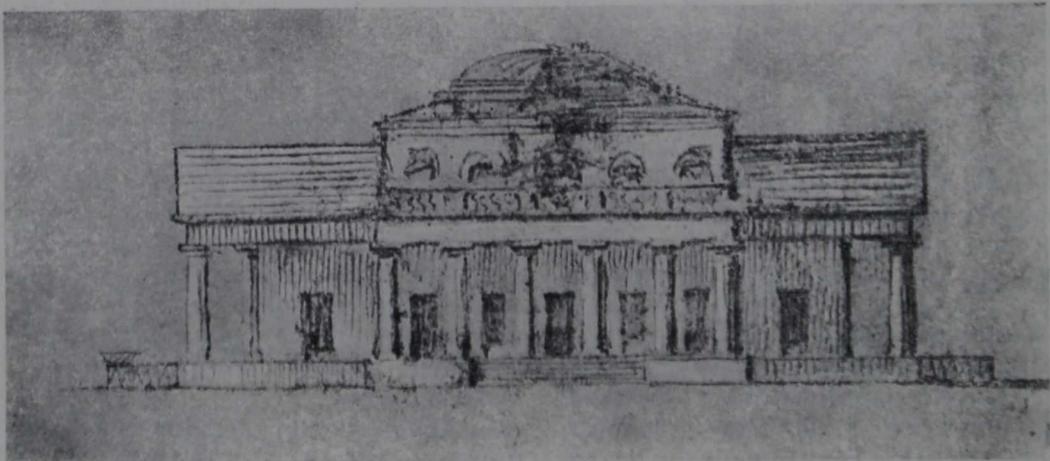
Мы не имеем промежуточных рисунков, фиксирующих мысли архитектора на тех этапах развития, когда он начал компоновать свой памятник на горе, вводя в композицию его подземную часть. Но все же один из листов (Музей архитектуры) позволяет судить о течении работы (рис. 23). На этом листе три варианта храма. Верхний еще не имеет своей подземной части и стоит на плоскости. Он сильно раздался в стороны, имеет плоский купол и колоннаду по фасаду, с выдающимся несколько вперед портиком и фронтоном над ним. В такой стадии этот вариант мало чем напоминает культовое сооружение. На следующем варианте того же листа под куполом появляется высокий барабан, окруженный колоннадой, на боковых крыльях — купола. Так первоначальная идея однокупольного сооружения усложняется необходимостью проектировать пятикупольный храм.

Он стоит на возвышенности, в композиции появляются сходы к реке, с обелисками по бокам, под одним из которых рисуется колоннада. Третий вариант, мало отличающийся от предыдущего, разнится тем, что боковые купола венчают невысокие башенки и исчезают обелиски. На рис. 24 весь храм становится значительно компактнее. Определенно вырисовывается центральный куб здания, с колоннадой, без центрального портика и фронтона, портики с фронтонами выдвинуты по бокам, над ними башенки из колонн, заканчивающиеся куполами. Центральный купол пока не претерпевает изменений. Определеннее рисуются сходы к реке. Их боковые части выдвигаются вперед, подчеркивая центральный массив параллелепипеда, на котором возвышается здание. В центре этих боковых частей — колоннады, от которых идут по два всхода к реке. Над ними возвышаются обелиски. В центре нижнего массива портик с колоннами и фронтоном.

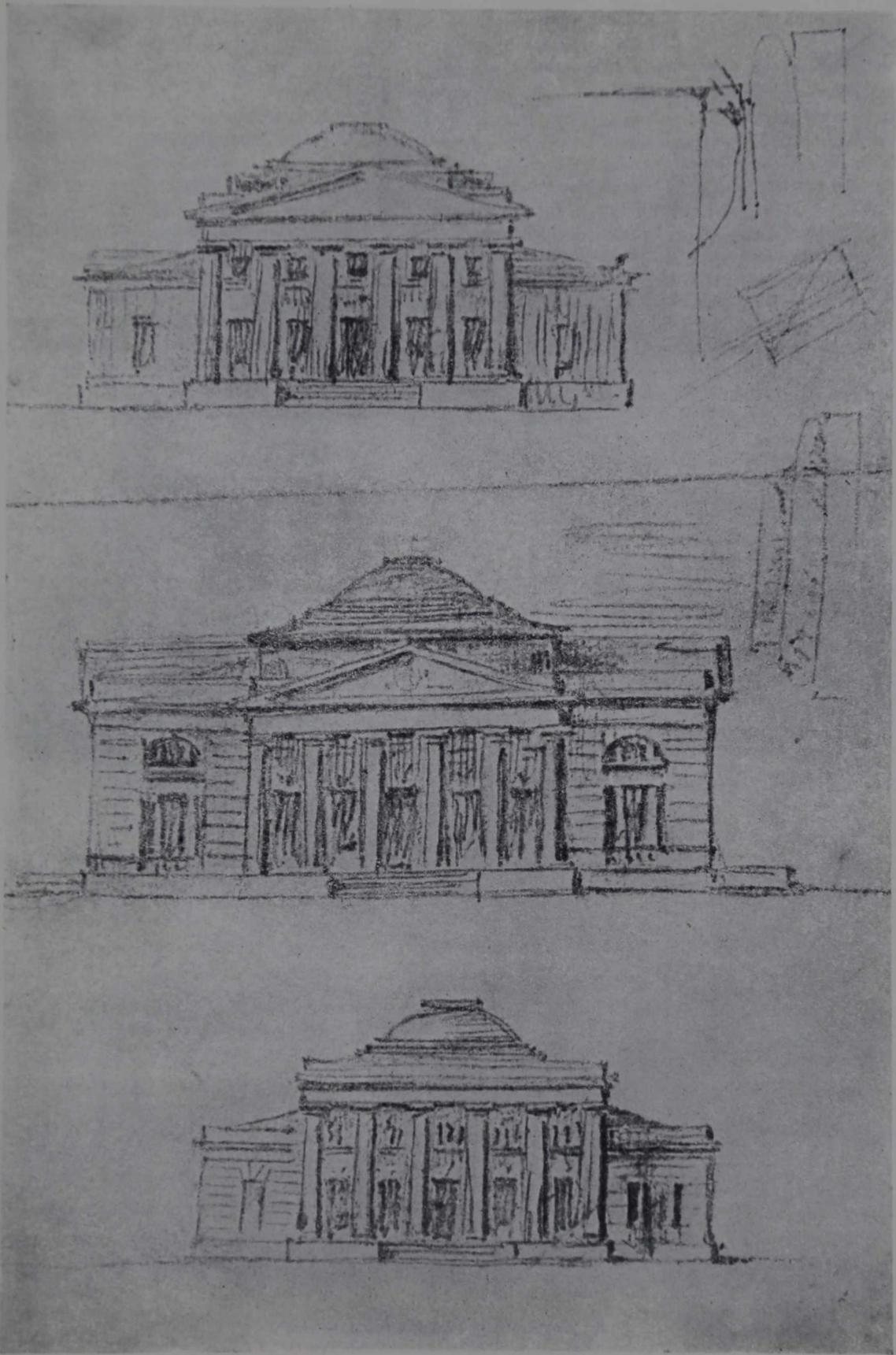
Сохранился рисунок (не приводимый нами), на котором мысли откristаллизовываются в еще большей степени. Выделяется центральный куб здания, колоннада и боковые портики исчезают, замененные портиками с 12 колоннами, увенчанными фронтонами со всех четырех сторон храма. Над центральным кубом воздвигается цилиндр, окруженный колоннадой и увенчанный полусферическим куполом; боковые купола на



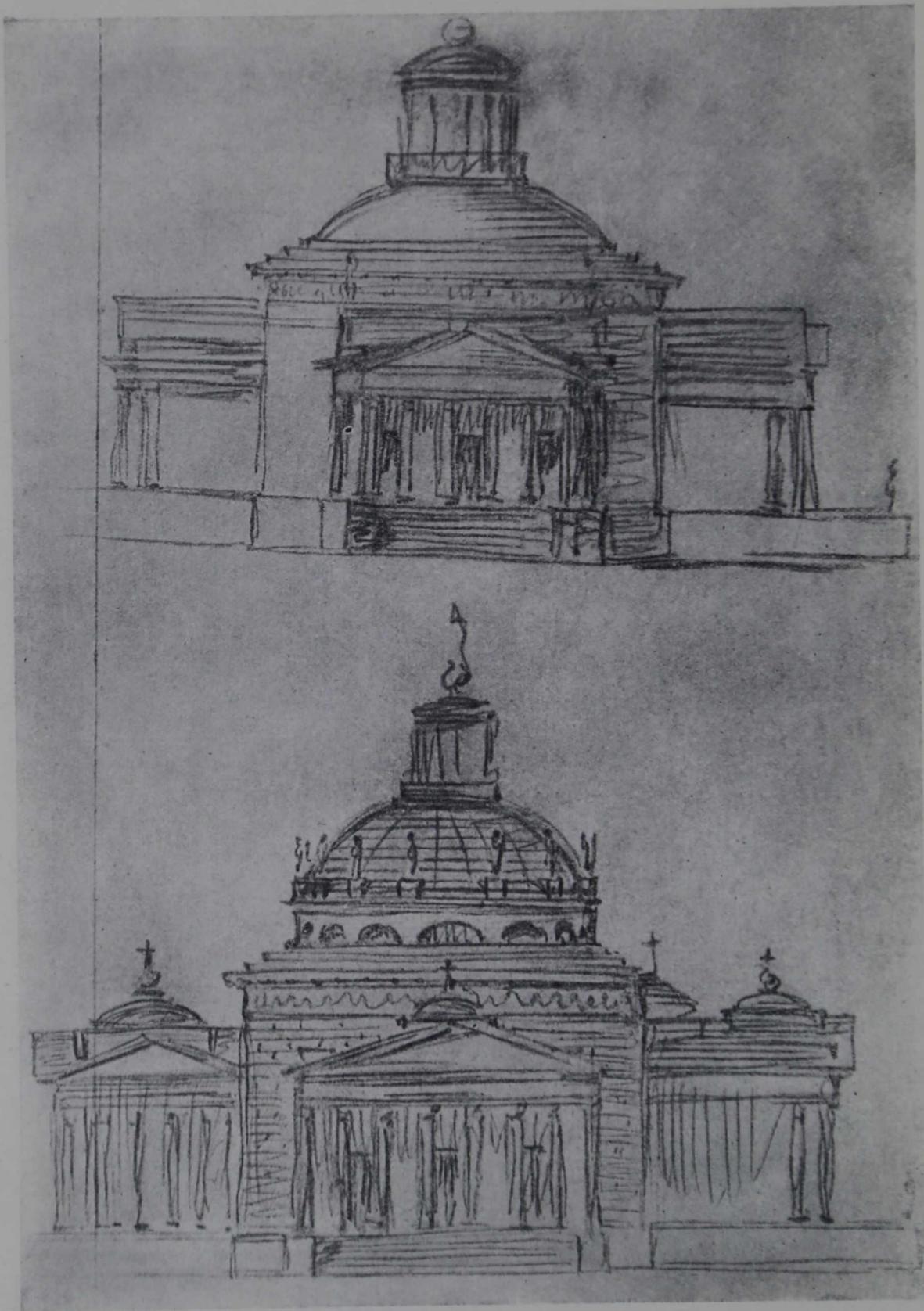
19. *Набросок дома И. И. Дмитриева*



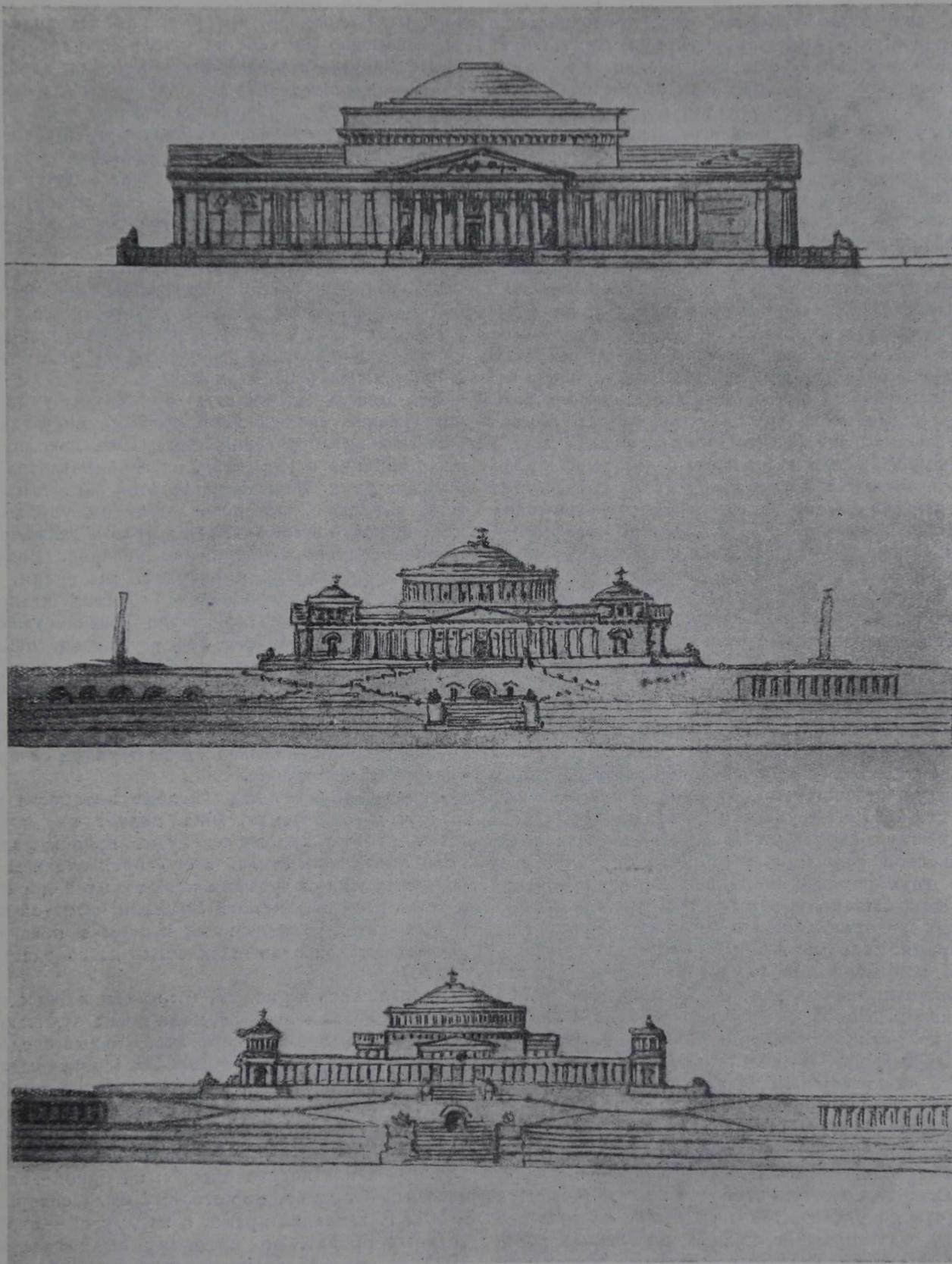
20. *Набросок дома И. И. Дмитриева*



21. *Набросок дома И. И. Дмитриева*



22. Первая мысль храма-памятника



23. Варианты храма-памятника

верхнем рисунке только покрывают углы квадрата, свободные от оставшегося вписанного в квадрат круга. На другом рисунке архитектор приподнимает их на невысокие башенки. Все здание окружает колоннада, оставляя его открытым со стороны реки. За колоннадой появляются очертания горы. Композиция всей платформы иная, нежели на предыдущем листе: исчезает выдвижение боковых частей с колоннадами и сходами к реке. Вместо них от каждого из обелисков идет по одному сходу на центральную площадку, оканчивающуюся небольшой лестницей—спуском к реке. Исчезает также и портик в центре нижнего массива.

Мысли архитектора, в особенности на этом последнем листе, приобретают все более и более ясное выражение. Несомненно, эти последние композиции делались с учетом места, на котором должен был быть поставлен памятник, т. е. тогда, когда окончательно остановились на Воробьевых горах. В этом убеждает намеченный на рисунке, сзади колоннады, рельеф местности. Весь памятник в целом получает то архитектурное выражение, ту „идею“, которую замыслил Витберг. Мы имеем теперь нижний, подземный храм, средний, центральный, в форме креста, и верхний—в форме круга, ротонды. Вся композиция начинает приобретать сконцентрированный, компактный характер. Принцип ступенчатости ее решения—наращивание архитектурных масс вокруг одной вертикальной оси и отсюда разрешение центрально-осевой композиции—ясно чувствуется в этих вариантах здания. После усиленных поисков и мыслей, отдельные, может быть, только немногочисленные остатки которых сохранились до наших дней, Витберг, наконец, нашел основу, варьируя и изменяя которую он дошел до проекта 1817 г. Искания, однако, продолжались. В одном из вариантов (рис. 14) он отошел от кубической формы и компоует все здание в виде двух ротонд, поставленных одна на другую, покрытых полусферическим куполом и опоясанных колоннадами. Но как ему быть с еще четырьмя куполами? Он пристраивает эти купола, покрывая ими удлиненные по вертикали балкончики на колонках для помещения в них колоколов. Вообще, эти четыре купола никак пока не укладываются в композицию. Следующий лист (рис. 25) свидетельствует о новом варианте их помещения. Здание опять компоуется в форме куба с портиками по всем его четырем сторонам. Над кубом возвышается ротонда с колоннадой вокруг. Купол начинает отходить от полусферической формы, приближаясь к эллипсоидальной. Отличие этого варианта состоит в том, что по углам куба вырастают во всю его высоту выступающие башни, увенчанные куполами. Эти башни являются зачатками тех сильно выступающих угловых башен, которые мы увидим на утвержденном проекте 1817 г.

Особенно интересна акварель (рис. 26), дающая промежуточное решение всей композиции в

целом. Она значительно отличается от предыдущих. Колоннада, которая, как мы видели в предшествующем течении мысли Витберга, окружала здание,—вариант, к которому он вернулся впоследствии,—теперь выносится вперед и оформляет всю переднюю часть платформы. По углам колоннада заканчивается полукруглыми выступами, образуя сверху площадки, на которых возвышаются обелиски. Два схода ведут к реке. Превосходная акварель (Кировский музей) представляет живописно разработанную деталь этой колоннады (рис. 27).

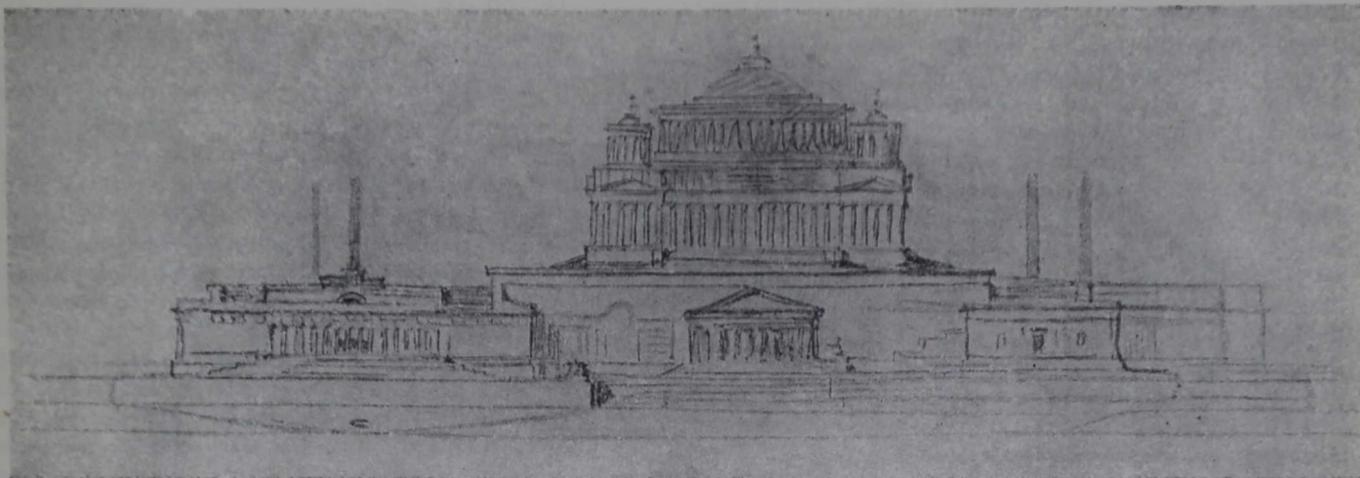
Тяжелый архитрав ее покоится на грузных, приземистых, каннелированных колоннах дорического ордера; вглубине видна часть разрустованной стены с нишей, в которой помещена урна. Очевидно, здесь должны были быть сосредоточены воспоминания о победах 1812 г.

Эта деталь колоннады производит мощное впечатление своими пропорциями, впечатление какой-то циклопической силы. Она наводит на воспоминания о Пиранези, на грандиозность его римских руин. Живописность этой акварели служит, возможно, исходным пунктом упреков в живописности всего замысла в целом. Такая точка зрения, конечно, совершенно неверна. Возвращаясь к предыдущему рисунку, мы видим, что эта живописно разработанная деталь является только частью конструктивно разработанного целого, каким является вся колоннада, оформляющая платформу здания. Витберг неоднократно изменял ее расположение, пока окончательно не пришел к решению окружить ею все сооружение и поставить, как увидим ниже, посредине ее звонницу, оправдывая таким образом ее архитектурное назначение.

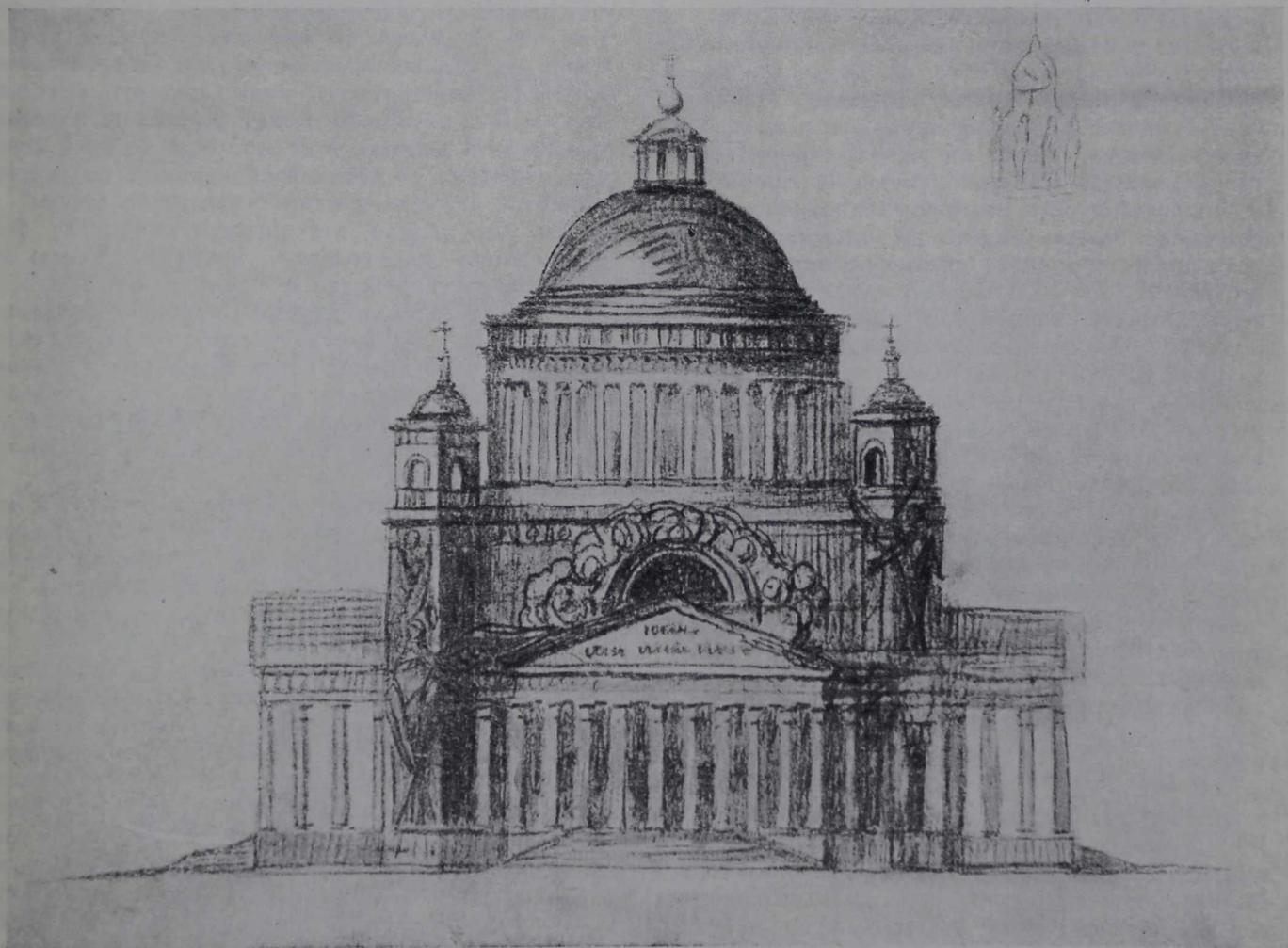
Эта деталь колоннады крайне интересна еще в другом отношении. Она являет на данном этапе работы художника кусок ярко выраженного ампирического стиля, с его преклонением перед пестумскими храмами и их тяжелой дорикой. Деталь колоннады своей стилиевой чистотой врывается каким-то отдельным куском в пока еще не кристаллизовавшийся стиль всего здания в целом.

Возвращаясь к рис. 26, мы имеем на нем композицию всего ансамбля, мало в чем отличающегося от утвержденного проекта. Точные сведения об этом последнем дает рис. 28. Происхождение его таково. В храме, выстроенном по проекту архитектора К. А. Тона, на месте которого ныне происходит строительство Дворца Советов, были вмурованы в стену за алтарем две медные доски. На них награвированы: на одной—первоначальный проект, по которому была совершена в 1817 г. закладка храма, а на другой—окончательный проект, по которому были начаты в 1825 г. строительные работы. Эти обе доски хранятся теперь в Музее архитектуры и являются непреложными документами строительства.

Сравнивая акварель с гравюрой, обнаруживаем почти одно и то же композиционное реше-



24. Вариант храма-памятника



25. Вариант храма-памятника

ние строительной площадки. Разница только в трактовке углов колоннады, являющихся в то же время основаниями обелисков. Что же касается самого храма, то на проекте появляются развитые угловые башни, зачатки которых мы имели на рис. 25 и которых нет на акварели. На этой последней по-другому решены и крылья здания. Они имеют дополнительные портики, которые на проекте заменены уступами башен. Но и храм, изображенный на акварели, и его окончательный проект сильно отличаются от просмотренных нами вариантов своим решением центрального купола. Витберг сильно уменьшает высоту своего второго, круглого храма, который он заканчивает высоким барабаном, завершая его эллипсоидальным куполом, тогда как по всему предыдущему течению его мысли храм должен был венчаться полусферическим куполом. По этому поводу он писал в „Записках“ так: „Я сколь возможно рассматривал важнейшие здания сего рода (т. е. храмы), в особенности храм св. Петра. Сколь ни имеет он достоинств, но стиль его нечист, не изящен и в нем множество недостатков. Но, несмотря на то, он авторитетом своим долго связывал мои идеи, и потому в первом проекте я удержал эллипсоидальную форму купола, хотя в то же время изящна полусферическая форма Римского Пантеона“. К этой форме художник вернулся в дальнейшей своей работе, когда он начал перерабатывать уже утвержденный первоначальный проект.

О грандиозности размеров запроектированного памятника можно судить по следующему: „Высота всего строения, считая от подошвы горы до креста, около 110 саж.; лестница, шириною более 50 саж., начинается в 70 саж. от предполагаемой у сего места набережной Москва-реки и продолжается через пять огромных уступов, которые, служа основанием самому зданию, ведут до половины горы, где была сделана закладка храма. Нижний храм должен был возвышаться до вершины горы и был высотой в 15 саж. Вокруг второго храма должна была идти галерея шириною до 5 саж., а длиной с каждой стороны до 80 саж. Третий храм должен был быть устроен вокруг главного купола, имевшего до 25 саж. в поперечнике. Весь храм должен был быть о пяти главах, из коих в четырех меньших должны были помещаться 48 колоколов, составляющих четыре гармонических музыкальных аккорда. Высота этой части храма, т. е. второго и третьего вместе, от поверхности горы до креста 80 саж. По обеим сторонам нижнего храма должна была идти колоннада длиной до 300 саж. Два памятника по концам этой колоннады высотой были до 50 саж.“ (Ф. Витберг, Витберг и его проект храма Христа Спасителя на Воробьевых горах. „Старые годы“, 1912, февраль).

Небезынтересно сравнить эти масштабы храма-памятника с римским собором св. Петра. Последний имеет высоту от пола до креста 141,5 м,

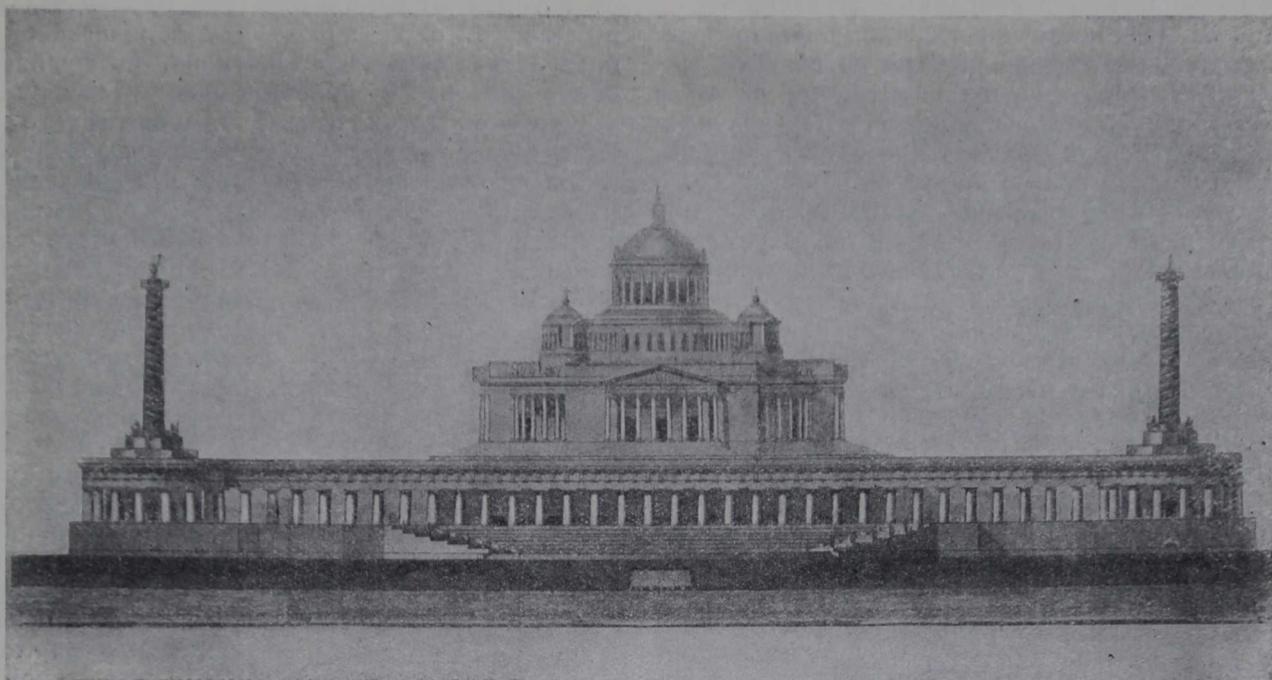
высота его купола 117 м, купол в поперечнике имеет 42 м, длина собора 211,5 м, его площадь 15,160 м<sup>2</sup>.

При такой грандиозности размеров что же в конце концов представлял собою витберговский храм в целом? К 1816 г. Витберг нашел решение, в которое укладывался его замысел трехчастного храма. Но удовлетворял ли он выражению формировавшегося в то же время стиля? На этой стадии работы архитектора утвержденный проект храма-памятника представляет собой явление смешанного порядка. Как мы уже видели, свою колоннаду Витберг проектировал как художник своего времени, как художник ампира. Точно так же строго выдержаны четыре портика храма, но центральный куб здания с выступающими башнями как будто им противоречит. Решение центральной части и ее массива с их гладью стен напоминает никогда неосуществленные проекты Леду. И, наконец, все здание увенчивает купол, близкий по своей форме, как это признавал и сам Витберг, куполу римского собора св. Петра. Стиль этого первого проекта был не выдержан, и художник прекрасно это сознавал. „Несмотря на все усилия (говорил он), я долго не мог сладить всех требований, и, недовольный ничем, я в беспрестанных занятиях вырабатывал свой проект, который вполне был совершен, понят в идее, но который выразить и развить я не мог еще во всей ясности, согласно со всеми требованиями искусства, перенеся на бумагу одни главнейшие мысли“.

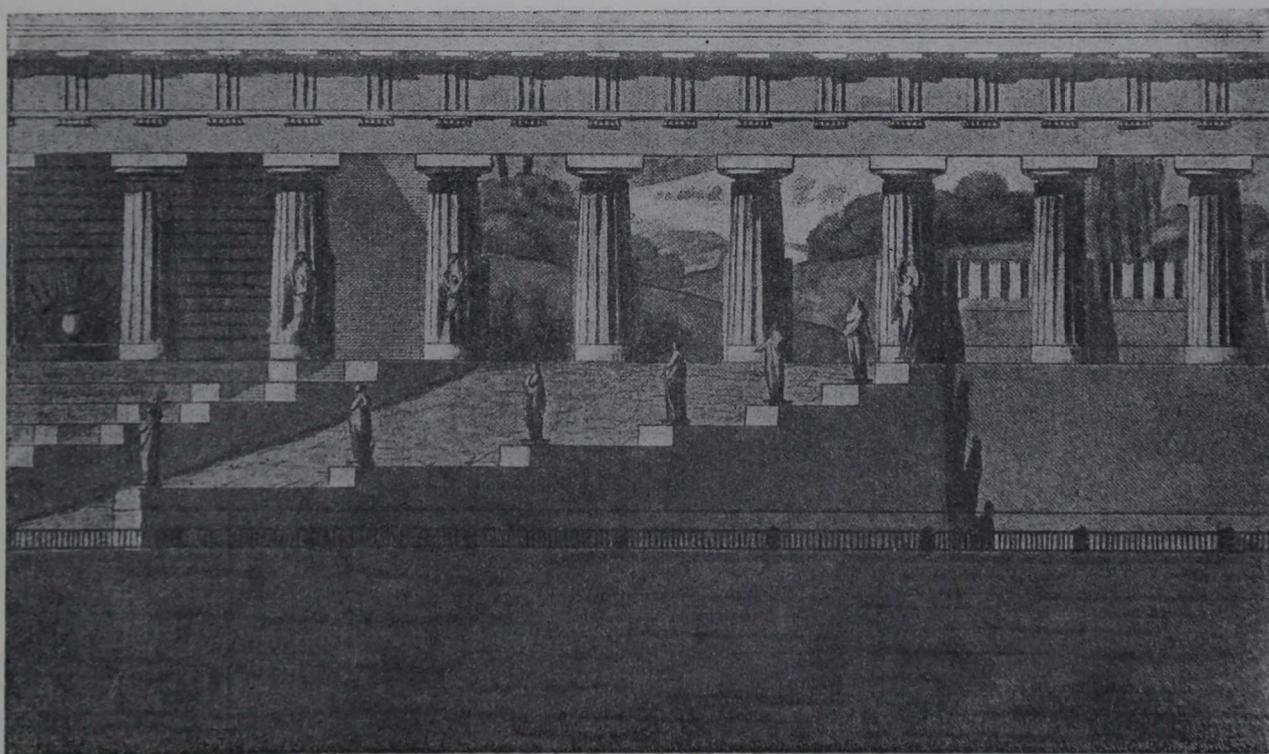
Мы уже видели, что Витберг-живописец был художником переходного времени. Таким же художником переходного времени он был и в своем первом архитектурном проекте. Стилевые признаки ампира начали только откristаллизовываться в то время, когда Витберг стал заниматься архитектурой, в связи с чем Витбергу пришлось провести еще самостоятельную работу в поисках чистоты стиля, его ясного и четкого выражения.

После утверждения проекта в 1817 г. и закладки храма-памятника Витберг продолжал свою работу. В основе ее лежали поиски простоты. Сохранившиеся далеко немногочисленные его наброски позволяют воссоздать, хотя бы приблизительно, ход его мыслей.

Витберг снова возвращается к палладианской идее центрального плана (рис. 29), перекрытого куполом и круглым залом под ним; по всем четырем сторонам здания четыре далеко вынесенные вперед портика с фронтонами. Этот рисунок относится, очевидно, к периоду переработки уже утвержденного проекта: сбоку художник пририсовывает звонницу, появляющуюся, как часть архитектурного оформления площадки памятника только в это время. Далее (рис. 30) мы видим три варианта, говорящие о том, как художник искал решения круглой ротонды, завершающейся одним полусферическим куполом и покоящейся на центральном кубе с длинным портиком без



26. Акварель храма-памятника



27. Колоннада храма-памятника. Спуск к реке

фронтон. На этом этапе памятник приобретает более компактный и собранный характер.

Рис. 31 дает наброски всей композиции в целом со сходами к реке, причем на верхнем рисунке Витберг разрешает памятник в виде излюбленной им ротонды, перекрытой полусферическим куполом; ротонда покоится на прямоугольном основании, в котором намечен полуциркулярный вход в нижний храм, имеющий лишь две части — подземную и верхнюю, ротондальную. Этот набросок более всего приближается по своей композиции к упоминавшемуся уже проекту архитектора Моро. Его проект мавзолея представляет собою круглую ротонду, окруженную колоннадой и перекрытую полусферическим куполом. Ротонда стоит на квадратной платформе, которая, как и у Витберга, вмещает, очевидно, склеп с полуарочным входом. От платформы по бокам спускаются сходы. На данном этапе мысли Витберга и Моро сошлись, но в дальнейшем Витберг компоует проект, вводя снова между подземным храмом и верхней ротондой свой средний храм в виде куба. На нижнем наброске ротонда покоится на кубе с четырьмя портиками по его бокам. Так шли искания художника по линии упрощения первоначального проекта.

Верхний рисунок этого листа дает представление о композиционном разрешении всего ансамбля в целом: здесь намечены сходы к реке и колоннада, но колоннада на этот раз не является оформлением передней части платформы, как было на первом проекте, но окружает все сооружение сзади и с боков, оставляя его открытым со стороны реки.

Сохранился подписанный Витбергом фасад храма-памятника с северо-восточной стороны (рис. 32), т. е. со стороны Москва-реки (Гос. исторический музей). Этот фасад ничем не отличается от гравюры на медной доске (рис. 33), о которой говорилось выше, и является документальным проектом-чертежом, по которому должно было производиться строительство.

В сравнении с первым проектом 1817 г. проект 1825 г. претерпел значительные изменения. Три архитектурных момента мешали Витбергу дать ясную композицию, „согласную со всеми требованиями искусства“, как он выражается сам. Это, во-первых, необходимость введения пяти куполов для помещения в четырех из них колоколов, во-вторых, форма центрального купола, которую он конструировал, исходя из купола собора св. Петра, тяготевшего над мыслью большинства архитекторов XVII и XVIII вв., и, в-третьих, неоправданное расположение колоннады, закрывавшей со стороны реки площадку памятника и тем самым — вход в подземный храм.

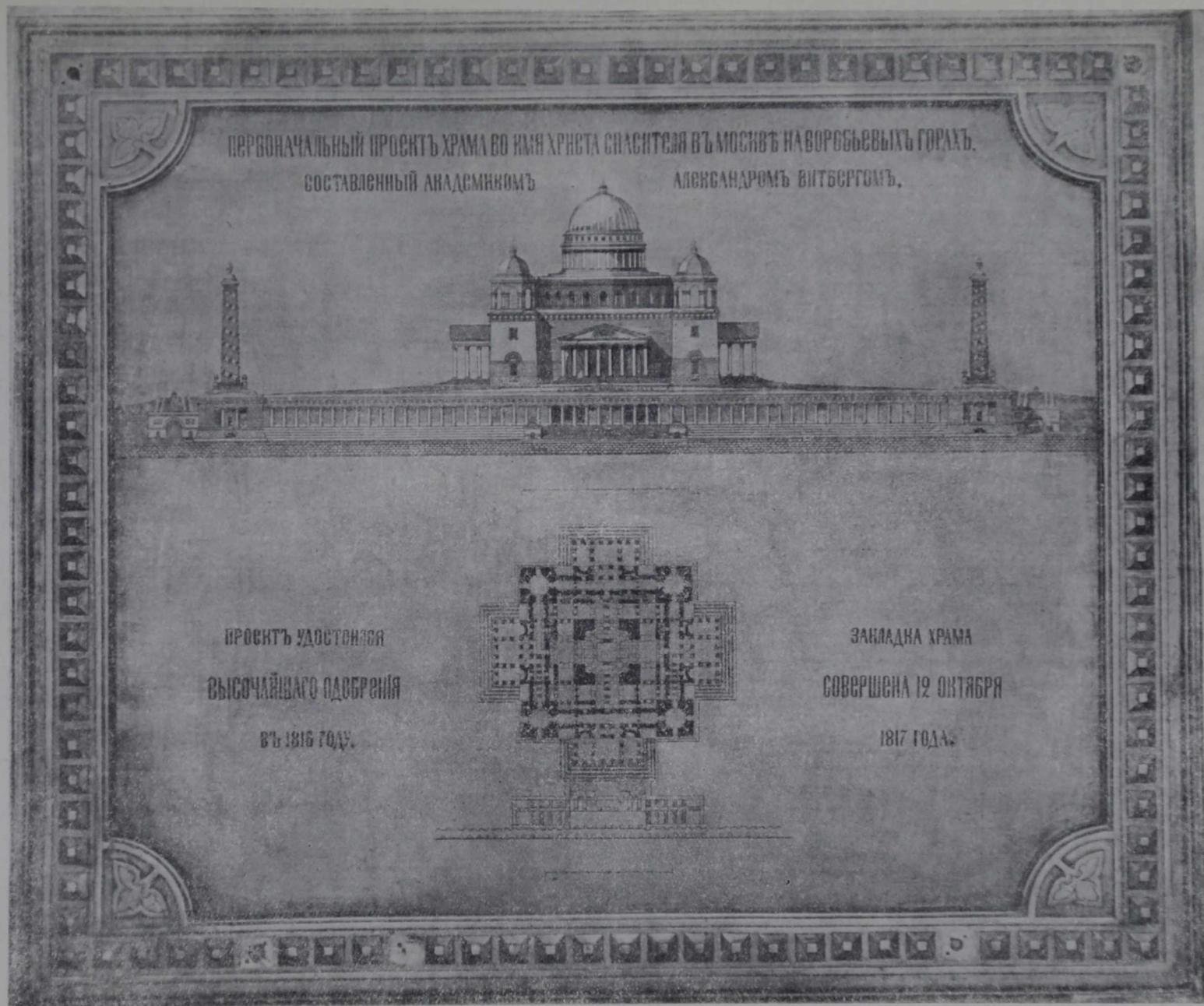
В своих новых поисках Витберг отказывается прежде всего от пяти куполов, являвшихся сознательным подражанием пятиглавым московским церквям. Над храмом-памятником он воздвигает теперь один только купол. Его форму

он также изменяет, приближая ее к той форме, от которой отталкивались его первоначальные искания, т. е. к форме полусферического купола. Купол римского Пантеона, оставшийся в сфере интересов архитекторов, увлекавшихся эллинизмом, лег в основу витберговского купола. Отказ от пяти куполов привел Витберга к новой композиции площадки. Он перенес колоннаду с берега реки и окружил ею памятник с трех сторон, как это показано на его генеральном плане (рис. 34). В центре длинной стороны колоннады, напротив реки, он ставит теперь звонницу для колоколов, являющуюся одновременно и главным въездом в храм со стороны Калужской дороги. Можно назвать пока только один пример такого разрешения площадки — в бывшем имении Волконских Суханове. Там храм-мавзолей, являющийся памятником русского ампира и представляющий собою ротонду с одним шестиколонным дорическим портиком, охвачен полуциркулем колоннады. В центре помещена колокольня, являющаяся объединяющей точкой всей обширной окружающей ротонду дуги. Все сооружение стоит на платформе с широкой центральной лестницей, украшенной по бокам чугунными жертвенниками с вздымающимся пламенем.

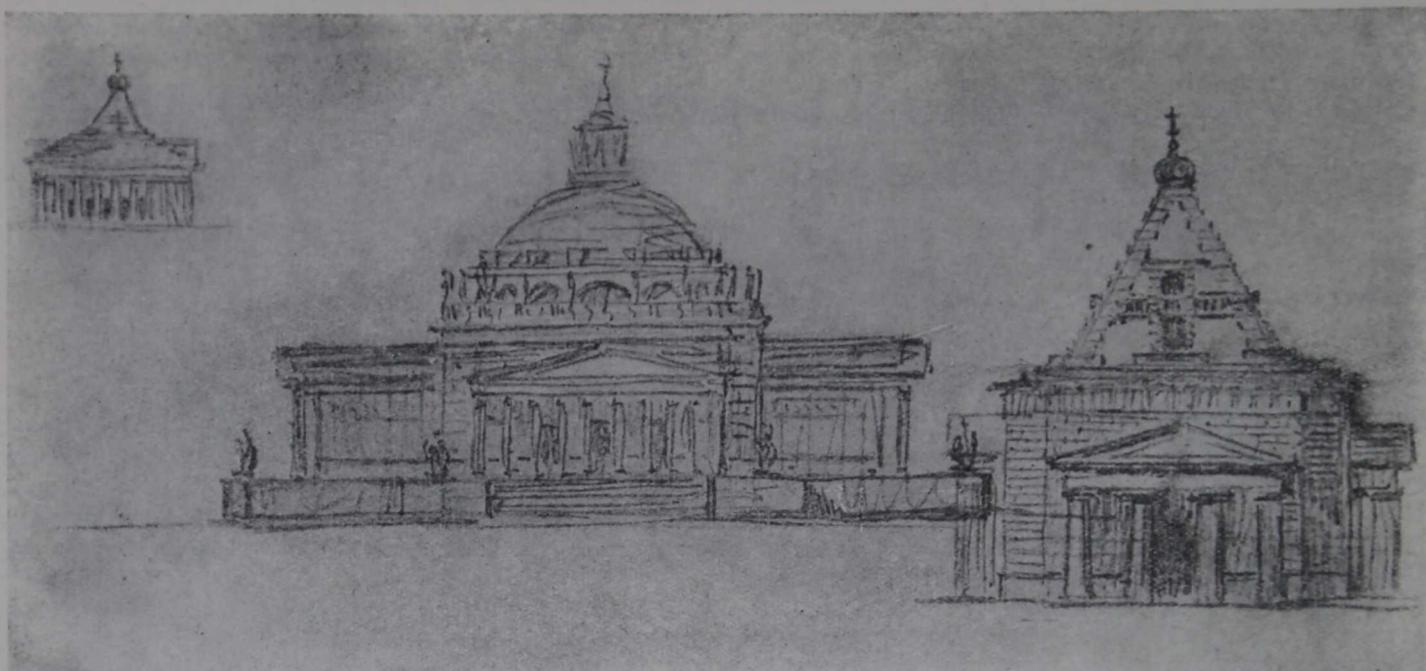
Мы не имеем никаких сведений, известен ли был Витбергу храм в Суханове, но едва ли можно думать о заимствовании. Скорее всего это аналогия, общее стилистическое решение одной и той же архитектурной проблемы.

В проекте храма-памятника огромная платформа замыкается с трех сторон колоннадой. В центре возвышается храм. По его бокам архитектор воздвигает обелиски. От них широкие лестницы ведут на площадки, от которых уступы лестниц двумя сходами спускаются на набережную. Центральная часть вертикальной стены платформы разрустована, и в середине ее три входа ведут в нижний, подземный храм. Вся строгая и монументальная архитектура платформы приобретает теперь четкое и ясное выражение. Самый храм-памятник, т. е. его средняя и верхние части, теперь несколько приподняты над платформой, от четырех портиков опускаются к ней далеко отнесенные вперед широкие лестницы. Центральная часть здания представляет собою куб с портиками по всем его сторонам.

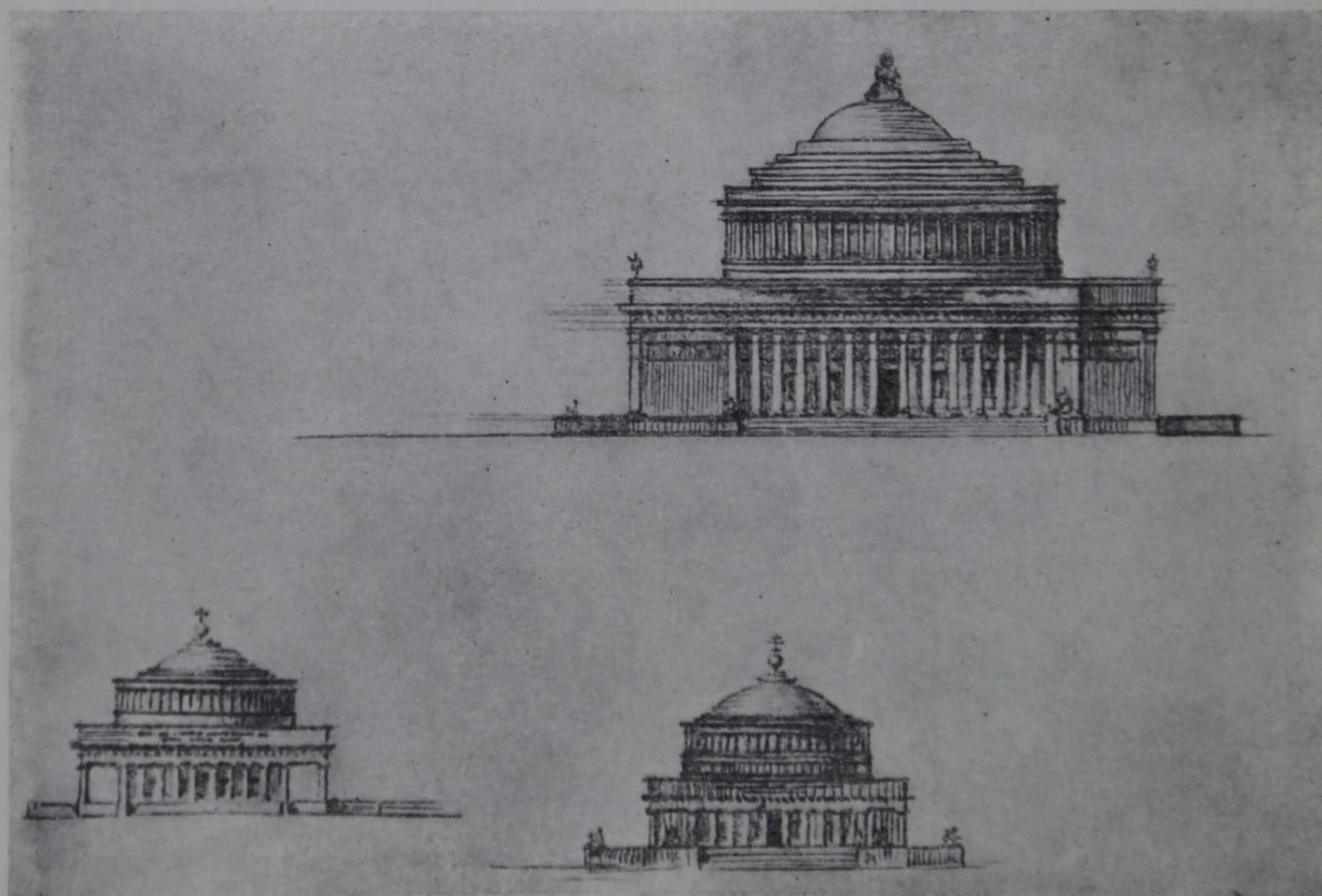
Портики поддерживаются двенадцатью колоннами коринфского ордера и увенчаны фронтонами со скульптурными барельефами в тимпанах. Карниз портика продолжается по обе его стороны и разбивает каждую из стен куба на две неравные части в отношении 2:1. На кубе покоится ротонда-цилиндр, основанием которого является круг, вписанный в квадрат; высота цилиндра равна высоте нижней части куба до карниза. Цилиндр, в котором помещается верхний круглый храм, окружен колоннадой; над каждой из колонн, над карнизом, возвышается по статуе, статуями же украшены лестничные сходы, по



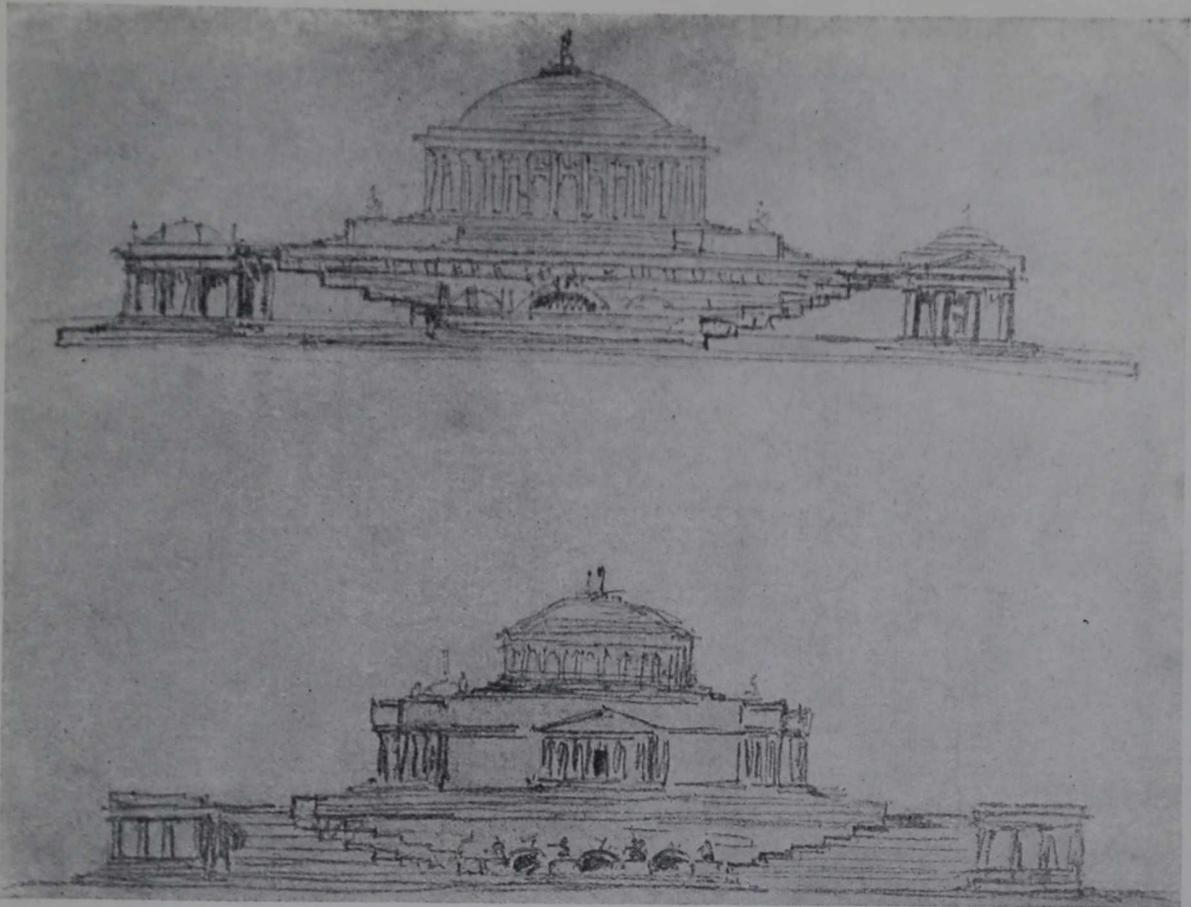
28. Мемориальная доска с изображением первого проекта храма (1817)



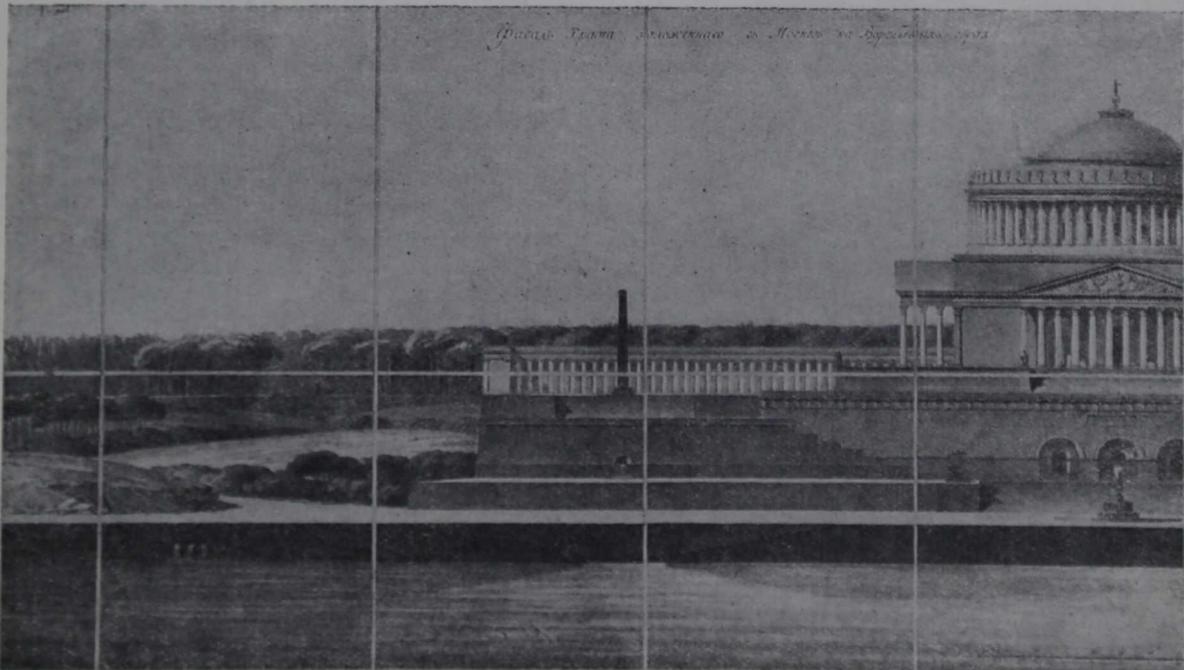
29. Вариант храма и звонницы



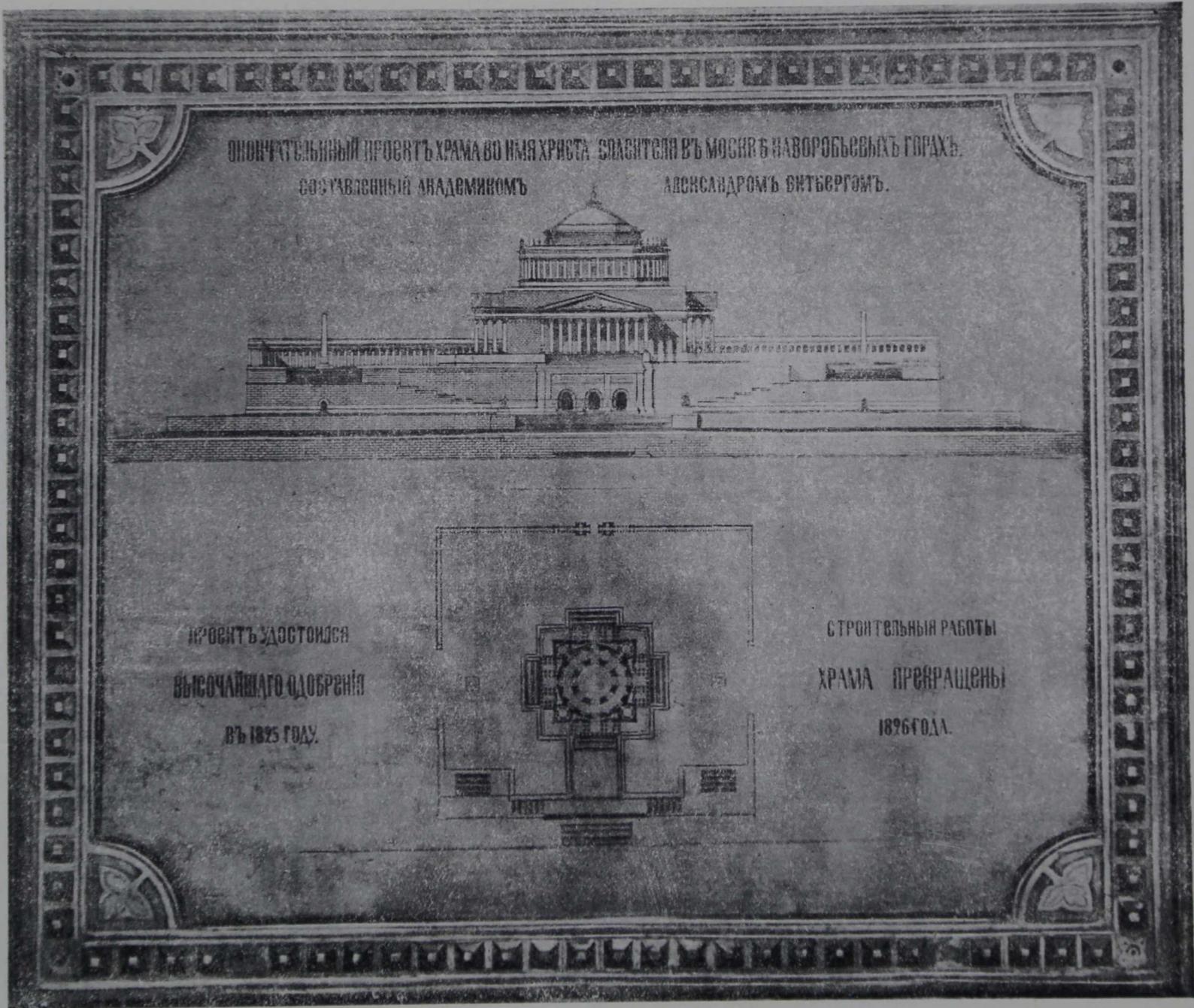
30. Варианты храма-памятника



31. Варианты храма-памятника



32. Фасад храма-памятника, подписанный Витбергом (1825)



33. Мемориальная доска с изображением второго проекта храма (1825)



две статуи на каждой лестнице. Ротонду венчает полусферический купол на невысоком барабане; купол заканчивается низенькой ротондой на колонках. Такою представляется в целом композиция памятника. Пропорции всех его частей построены на законе „золотого сечения“. Этот закон Витберг выдерживает, как это удостоверят промеры циркулем всех частей на рис. 32, не только по отношению к самому зданию, но и к построению платформы, сходов к реке, решительно ко всем деталям всего комплекса сооружений. Строгий расчет руководил архитектором при композиции его второго, зрелого проекта. И не благодарностью ли за этот обоснованный расчет объясняются слова Витберга по поводу Витрувия, что его „философский взор на архитектуру раскрыл мне многое“. Только последовательным изучением классиков архитектурной мысли, как Витрувий, Палладио и др., пришел Витберг к последней концепции памятника. Но эта концепция создалась не только на основе изучения старых авторов и их творений. Несомненно, что архитекторы-новаторы XVIII в., как Леду и др., оказали воздействие на творчество Витберга. Идеи Леду не нашли применения у себя на родине, во Франции. Но эти идеи, по мнению исследователя русской архитектуры И. Грабаря, дали свои ростки в России. Витберг был также во власти этих идей. На сочетании простейших стереометрических тел зиждется композиция его храма-памятника. Куб, цилиндр, параллелепипеды, полусфера, колоннада на фоне глухих стен—вот те элементы, которыми он оперирует, приводя их в строгие взаимоотношения по закону „золотого сечения“.

Не менее важна основа композиции памятника, построенная на принципе централизованных пластических масс. Начиная от самого основания платформы, от реки, Витберг строит композицию, поднимая ее уступами вверх и выдерживая, таким образом, ступенчатое нарастание масс при их предельном упрощении.

Ясность и простота пересекающихся горизонтальных и вертикальных линий, четкие замкнутые в себе объемы, их простейшие формы, предпочтение, оказываемое гладким или разрустованным стенам, строгость возносящихся ввысь колонн на фоне глухой стены—выражают стиль своего времени, александровский классицизм, или так называемый ампир.

В процессе работы проект Витберга освободился от многих недостатков и неслаженности первого замысла. Время, протекшее между 1816 и 1825 гг., было временем окончательной кристаллизации стиля. Художник шел в ногу с своим временем и в последнем проекте дал совершенное выражение ампира.

Необходимо остановиться на планах храма как в первом его варианте, так и во втором. На плане 1816 г. (рис. 36) преобладает во всех его частях форма равноконечного креста, и только в плане верхнего храма—круг, форма по-

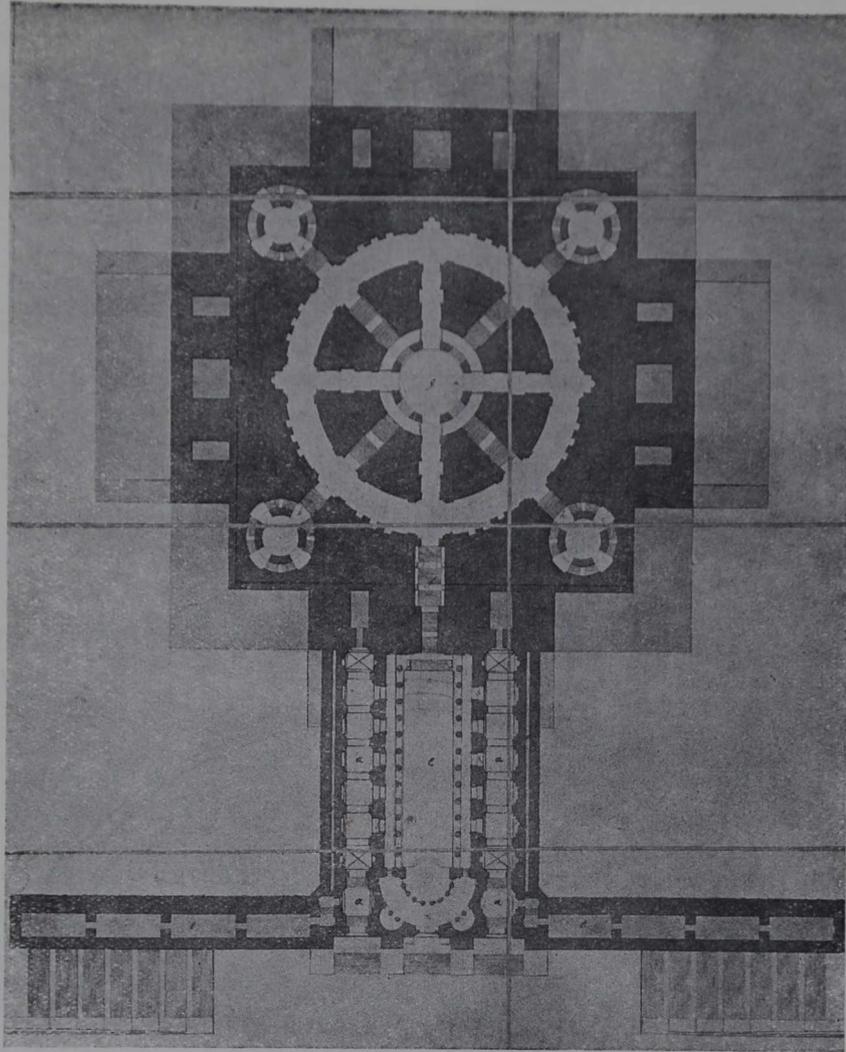
крывающего его купола. Напротив, в планах проекта 1825 г. (рис. 35, 37, 38) во всех частях налицо более простая форма—круг. Переходя же к деталям, мы видим, что план нижнего храма второго проекта не только более прост, но и лишен известной запутанности первого варианта, и на нем уже появляется упомянутый круг, определяющий планы среднего и верхнего храмов. Особенно ясно проступает неосложненность плана при сравнении обоих планов верхнего храма. Этому, в частности, способствует отсутствие на втором плане малых куполов и большая простота в расстановке колонн.

Таким образом, мы видим, что искания наибольшей простоты при воплощении архитектурного замысла постепенно нашли свое выражение в плане, который в конечном счете определяет всю как внешнюю, так и внутреннюю конструкцию всего сооружения Витберга в целом.

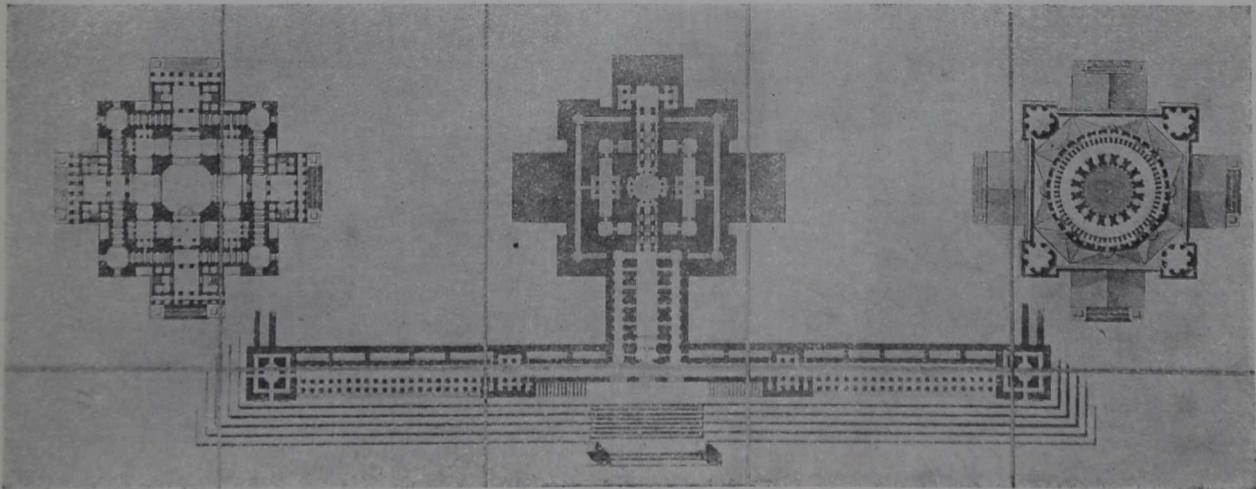
Обращаясь к разрезам первого и второго проектов (рис. 39, 40), мы не находим большой разницы во внутренней декорации храма-памятника. Что Витберг относился к ней так же внимательно, как и к остальным частям работы, свидетельствует набросок декорации одного из промежуточных вариантов храма, в основном мало отличающийся от упомянутых разрезов (рис. 41). Прежде всего в них обоих отсутствует место для живописи. Все построено на архитектурном оформлении: введены колонны, пилястры, разбивающие стены, а также скульптуры в виде барельефов и статуи в нишах. Все своды кессонированы. В первом проекте Витберг вводит двойной купол, причем свет, проникающий снаружи в верхнюю его часть из окон, расположенных у его основания над барабаном, льется в храм через отверстие сверху внутреннего кессонированного купола. Во втором варианте купол простой, и свет падает прямо через отверстие сверху, над которым надстроена маленькая, прорезанная окнами ротондочка.

В обоих проектах Витберг удерживает в верхних храмах коринфский ордер, тогда как декорация подземных храмов покоится на тяжелом дорическом. В своем втором проекте он несколько упрощает рисунок антаблемента, уничтожая триглыфы, но зато вводит более выступающий карниз с дентикулами. Вообще дорика подземного храма по второму проекту несколько облегчается и становится изящнее, теряя свою тяжеловесность.

Насколько можно судить по разрезам, весь эффект внутренней декорации построен на комбинации мраморов и лепных украшений. Вся внутренность храмов по обоим проектам выдержана в строгом классическом стиле, который был сразу найден художником и не претерпел изменений за время поисков самого проекта храма с 1817 по 1825 г. Стиль внутренности очень торжественен и выдержан с той величественной холодностью, какая присуща ампирической декорации.

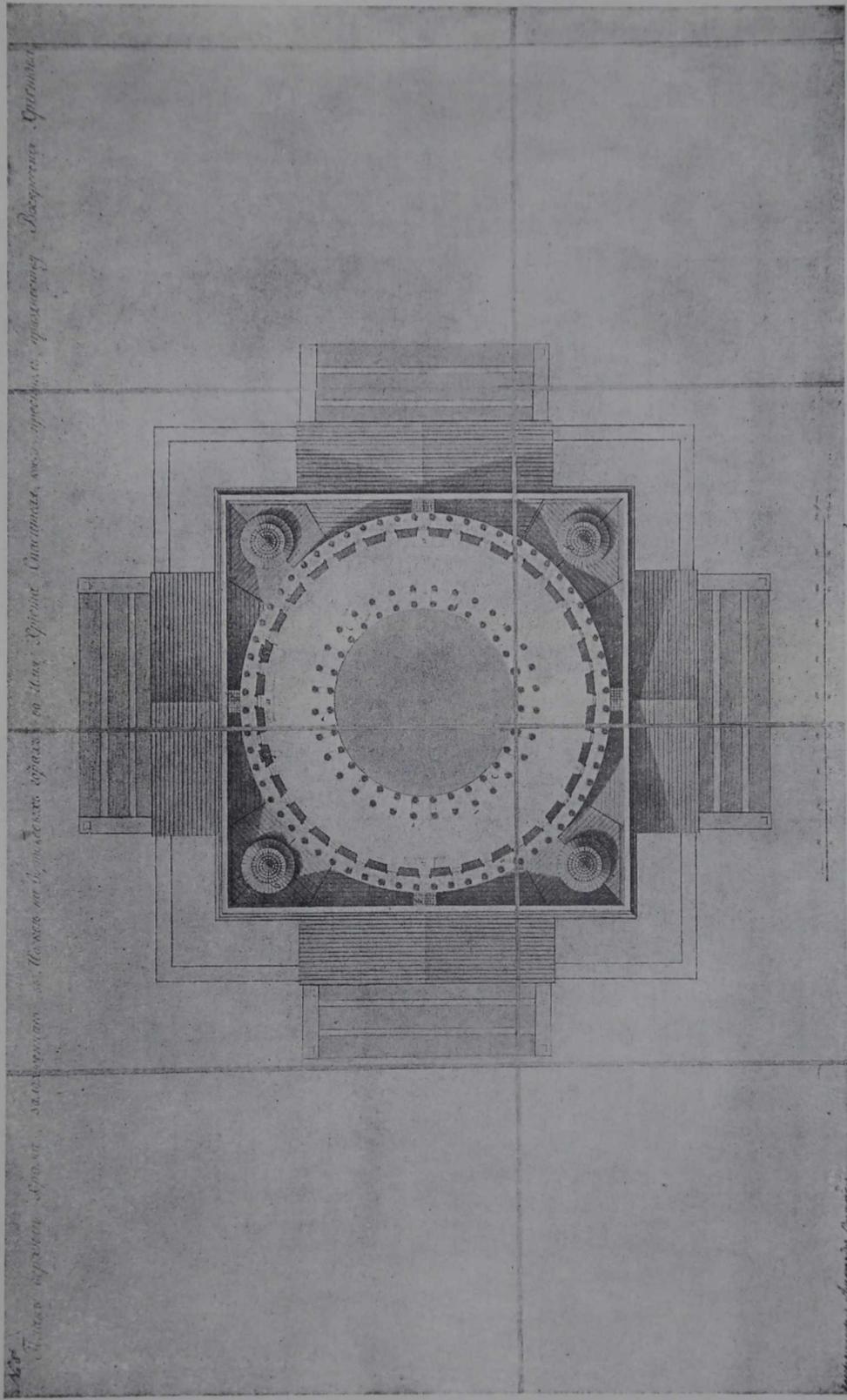


35. План нижнего храма по второму проекту (1825)



36. План трех храмов первого проекта

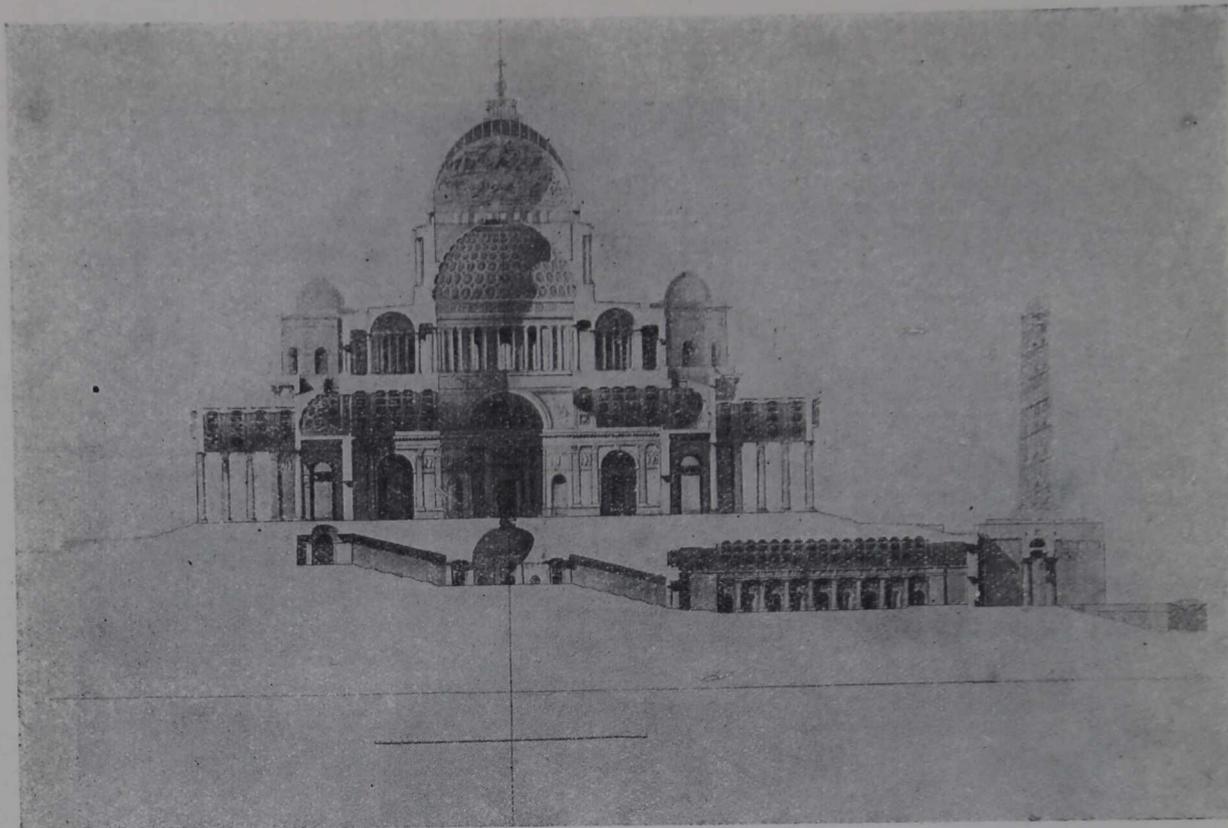




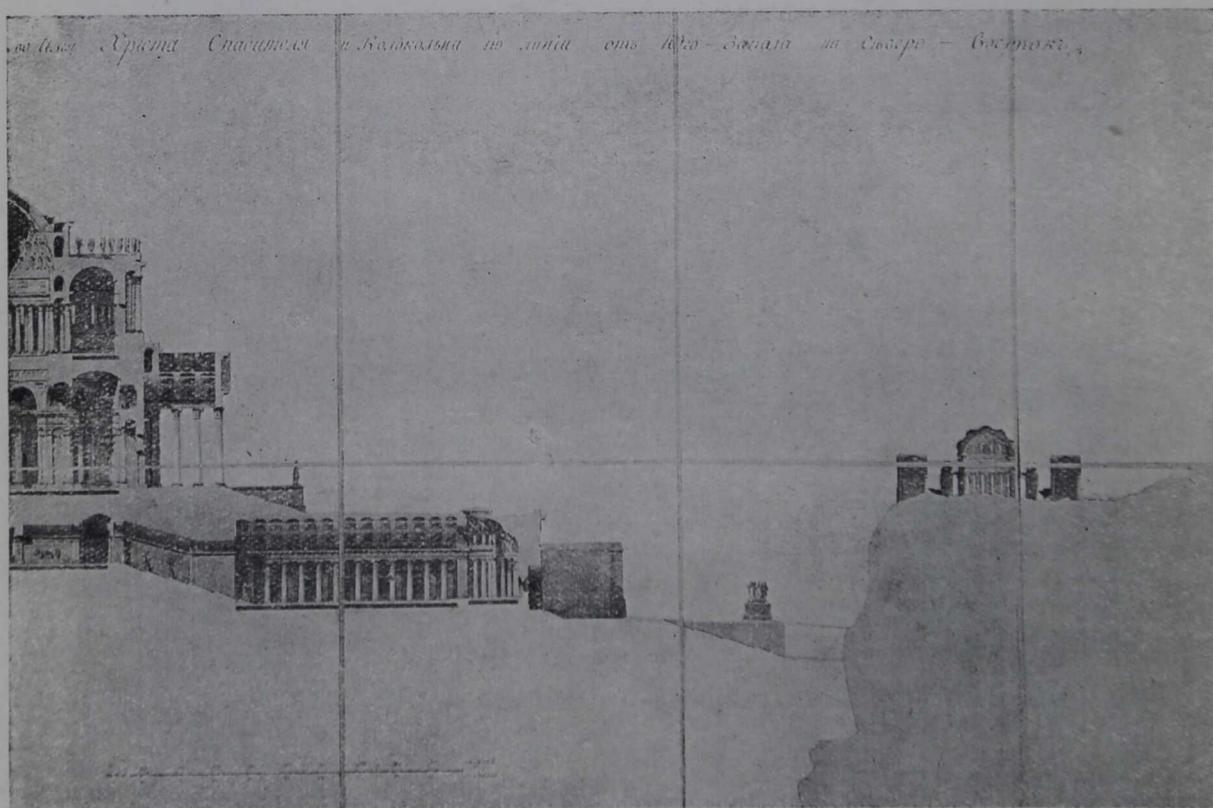
План верхнего храма. Храм. Система, восточная, прикладная. Дворовая. Христини.

Восточная. Система. Дворовая.

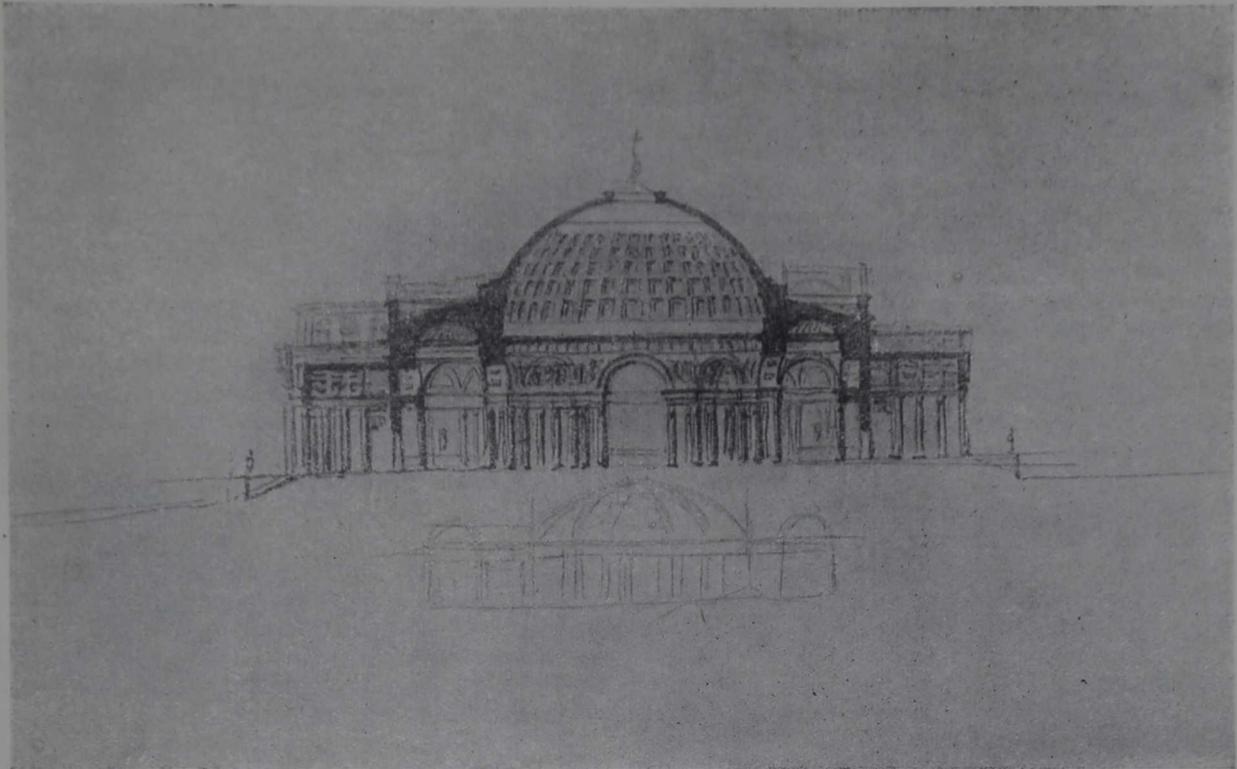
36. План верхнего храма по второму проекту (1825)



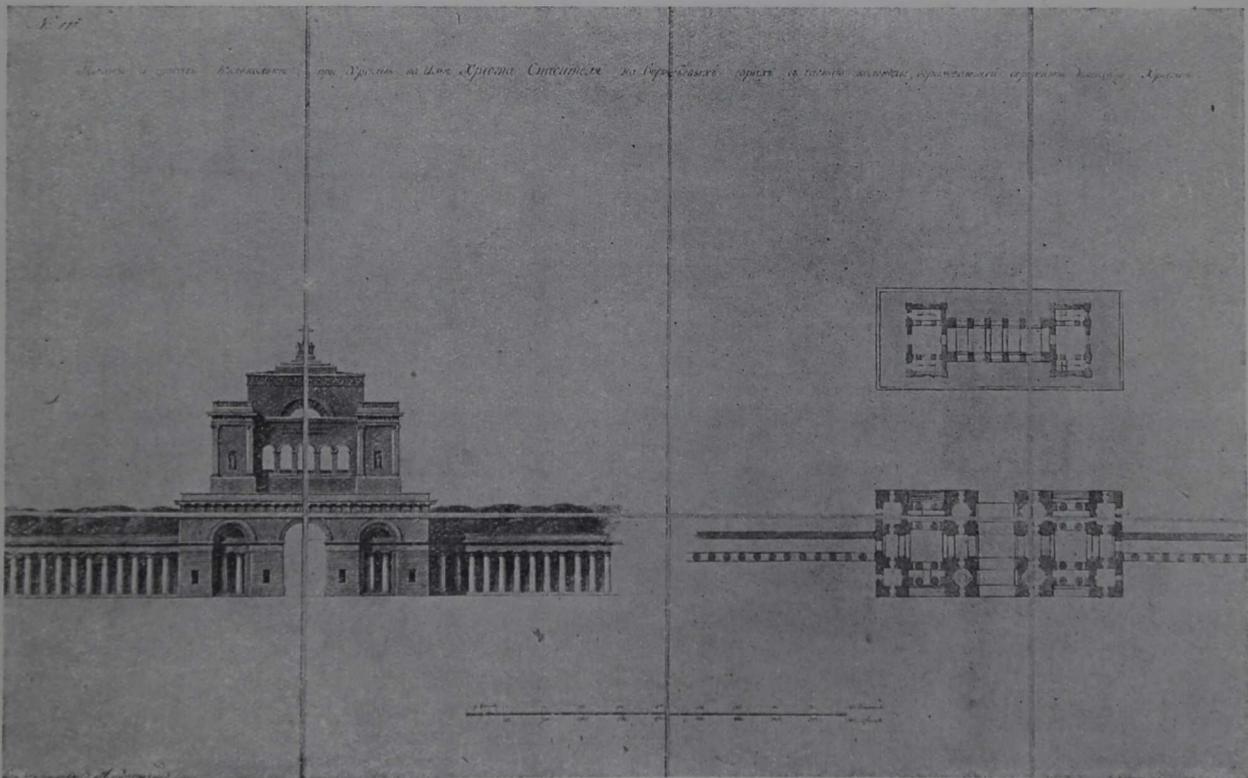
39. Разрез храма-памятника по первому проекту



40. Фрагмент разреза храма-памятника по второму проекту



41. *Набросок внутренней декорации храма-памятника*



42. *Фасад и план звонницы*



Очевидно, что внутренность храма была разработана художником до последних деталей. Об этом говорит хотя бы такая подробность, как рисунок иконостаса, очевидно, какого-то храмового придела, выдержанный все в том же стиле. К сожалению, таких рисунков до нас почти не дошло.

Следует сказать несколько слов о проекте звонницы, появляющейся во втором варианте памятника в связи с отказом от малых куполов. (В связи с этим колоннада была перенесена от реки и весь памятник был окружен ею).

Обращаясь к уже упомянутому рис. 29, мы видим набросок звонницы с шатровым верхом и луковичным куполом, несколько напоминающей один из неосуществленных проектов Баженова — проект церкви-памятника. И там и здесь, при „шатровости“ верха, нижние части разрешены в классическом стиле. В итоге ряда поисков (рис. 42) звонница представляет сооружение со всеми признаками ампира, правда, немного нарушающегося арочками с перемычками, прорезающими верх звонницы и носящими скорее романский характер. В колоннаде ограды, примыкающей к звоннице, Витберг сохранил дорический стиль колоннады первого варианта. Глухая стена колоннады попрежнему должна была быть посвящена памяти событий 1812 г.

В выборе места для храма (на Воробьевых горах) Витберг выявил себя, как зодчий ампириного стиля, — зодчий, ставивший перед собою задачи планировки города. Архитекторы ампира создавали не только ансамбли улиц с их протяженностью, — они владели умением так располагать опорные точки, чтобы установить то или иное соотношение отдельных частей ансамбля, его равновесие.

Если посмотреть на план Москвы 1836 г. (рис. 43), мы увидим, что между местом сооружения памятника и Боровицкими воротами Кремля лежат пустыри Девичьего поля и слабо застроенные кварталы Пречистенки и Остоженки.

Таким образом, Витберг ставил свой памятник на возвышенности с большим расчетом и на его обозреваемость и на создание опорной массы, уравновешивающей массив Кремля.

Витберг превосходно разбирался в сложных вопросах городской планировки, — это доказывает его последующая деятельность в Вятке, где он так же умело поставил две опорные точки, противопоставляя собору ворота Александровского сада, о чем подробнее речь будет ниже. А потому нельзя согласиться с мнениями, что проект Витберга был неосуществим, что он был только

„романтически экзальтированным, архитектурным бредом“, „прекрасной грезой“ (И. Грабарь), или что Витберг живописец, а не архитектор.

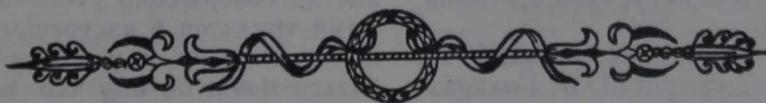
Витберга никогда не рассматривали, как архитектора-планировщика. Если в первом проекте, с его угловыми башнями, с его колоннадой на берегу реки есть доля условной романтики, то второй проект ясен и прост. Это не греза, а действительность, выражающая определенный этап развитого русского ампира его лучшей поры. Храм, как объем, требовал обозрения со всех сторон и, действительно, был обозрим. Лучше всего это доказывает планировка местности с садами и прямой дорогой, ведущей к въездным воротам, в храм под звонницей с Калужской дороги, а также широкие пролеты, открывающие перспективу на боковые фасады памятника (рис. 34).

Неосуществимость витберговского проекта лежала не в его фантастичности, а в экономической немощи александровской и николаевской России, в технической отсталости страны, к тому же еще не оправившейся от последствий разорительных войн.

Отсюда и невозможность осуществить грандиозные проекты Витберга. К тому же, как мы увидим далее, этому помешали и интриги могущественных его врагов и невероятное казнокрадство.

Поскольку в литературе упоминается витберговский проект храма-памятника, обычно говорят о его мистичности, которую, помимо внутренних устремлений самого художника, связывают также и с переживаемым тогда Россией моментом — с расцветом мистики. Но идея Витберга, положенная в основу храма-памятника, не имела ничего общего с мистикой, насаждавшейся правительством Александра I в целях охранительных. Витберговская символика шла целиком из его масонского мировоззрения и мировосприятия.

Будь в витберговской символике элементы „модного“ тогда мистицизма, несомненно, они нашли бы свое отражение и в архитектуре его храма-памятника. Но мы видим здесь другое. Стиль храма с комбинацией его простейших форм „рационалистичен“ и своими классическими формами исключает всякую мысль о мистике. Его внутренняя декорация, выдержанная в строгих и холодных формах ампира, лишена таинственности, присущей, например, готическим храмам, как высшему выражению архитектурной мистики. Весь храм-памятник Витберга в целом мало говорит о своем культовом назначении (за исключением креста на куполе).





ервые годы строительства московского храма являются в жизненной карьере Витберга годами его наибольших успехов, почти ничем не омраченных. Проект храма, которому художник посвятил всю свою жизнь, был утвержден императором, закладка колоссальной постройки состоялась в исключительно торжественной обстановке; непосредственно за этим последовало награждение Витберга чином коллежского асессора, дававшим тогда право на дворянство. Вскоре Витберг перешел в православие в связи с выраженной Александром мыслью о желательности того, чтобы строителем русского всенародного храма-памятника был православный. Витберг согласился с мнением царя, тем более, что для него, как для масона, не имела значения разница в культовых обрядах христианских вероисповеданий. Присоединяясь к православию, художник принял имя Александр, в честь царя, бывшего его восприемником.

25 декабря 1817 г. Голицын передал Витбергу от имени Александра, чтобы он в ближайшее же время занялся составлением проекта „комиссии сооружения храма“ и поскорее приступил к самому строительству, „дабы народ не подумал, что государь ограничился одной закладкой“.

Об общем характере составленного им проекта „комиссии строения“ Витберг говорит: „Везде, где мог, отрывался я от форм, утомляющих силы и сковывающих все действия, и только в необходимых случаях жертвовал рутине обыкновенных наших учреждений“.

За полстолетия перед тем Баженов за время строительства Большого кремлевского дворца создал из своей „архитекторской команды“ не чиновничью канцелярию, а живое учреждение, в своем роде художественно-научный центр, в котором велась плодотворная творческая работа. Теперь Витберг, начав столь же грандиозное предприятие, также стремился облечь живое дело в живые формы. Художник подчеркивает, что по его замыслу учреждение, проект которого он составлял, „не было сообразно с обыкновенным ходом дел“.

В комиссию вошли архиепископ Августин, московский главнокомандующий Д. В. Голицын, Витберг и советник комиссии.

Александру понравился витберговский проект,

он прибавил еще одного первенствующего члена — инженерного генерала Карбоньера. Витберг, зная склонность Карбоньера широко тратить средства при работах („Русская Старина“, 1872, т. V, стр. 522) и, со своей стороны, стремясь к предельной экономии в отношении новостройки, нашел это для себя совершенно неприемлемым. Вопрос о Карбоньере остался открытым и впоследствии отпал. Художнику была поручена дальнейшая разработка положения о комиссии.

Когда стало известно, что император предоставил Витбергу выбор специалистов для новостройки, много архитекторов обращалось к художнику в надежде получить место для себя в комиссии. Витберг весьма отрицательно отнесся к их исканиям. Он считал, что все это были „люди обыкновенные“, работавшие лишь „с одной целью обогащения“. Из московских зодчих Витберг отмечает только Желарда (Джильярди), „образованного молодого человека с талантом“, и Бове, который „может, имел от природы дарование, но все это было подавлено страстью приобретения и решительно одними практическими занятиями“, — характеристика, согласиться с которой в целом очень трудно.

Витберг усердно занимался разработкой своих чертежей и в особенности проекта „экономического плана строительства“. Но теперь работа художника уже не могла заключаться только в кабинетных занятиях; он „нашел себя в необходимости взойти в новую стихию и знакомиться с дотоле чуждою хозяйственной частью“. В силу этого архитектор советовался с людьми опытными, ездил по разным учреждениям, знакомился с разными видами производства. Вообще он был страшно перегружен всевозможными занятиями, от которых его иногда отрывали по пустякам; „У меня недостает времени (жалуется художник в письме к отцу) справляться со всеми моими делами. Не проходит почти ни одного дня, чтобы с раннего утра до позднего вечера не надоедали мне всякие любопытные, приезжие и ищущие должности лица; с другой стороны, мне надо заняться и с теми, которые уже определены на службу, так что к вечеру я бываю иногда совершенно утомлен. Над моими чертежами трудятся в настоящее время при мне два помощника; но и им приходится иногда дожидаться меня, потому что меня часто отрывают от дела“. О состоянии в то время здоровья Витберга можно судить по сообщению его совре-

менника Ю. И. Бартенева („Русский архив“, 1880, II, стр. 237), писавшего, что именно тогда у художника проявились признаки „нервической болезни“, от которой он так жестоко страдал впоследствии.

Однако, несмотря на это и крайнюю перегруженность занятиями по строительству храма, Витберг находил все-таки время и для других работ. Так, летом 1818 г. по заказу великого князя Николая Павловича Витберг составил проект придельного храма в Новом Иерусалиме (Воскресенский монастырь под Москвой). Это был беломраморный храм-ротонда, в „царских вратах“ которого была сохранена та же идея, что и в домовая церкви Голицына, с небольшими лишь изменениями; кроме этого, Витбергом были исполнены рисунки золотой и серебряной утвари для спроектированного им храма.

К московскому же периоду жизни Витберга относится ряд других его проектов, по которым были построены в Москве дома поэта Дмитриева, Дмитриевой и Посникова и домовая церковь в Александровском сиротском институте, а в провинции, не считая церкви в селе Величове, господский дом в усадьбе Перваго, в селе Пальне, верстах в 20 от Ельца. Сохранились также сведения, что по проекту Витберга же построен собор Николаевского Черноостровского монастыря в г. Малоярославце. Ко всем этим постройкам мы возвратимся ниже.

Об успехах, сопутствовавших Витбергу в начале строительства храма-памятника, он сам достаточно осведомляет нас. „Я наперерыв получал (пишет художник) личные одобрения от полномочных представителей почти всех европейских держав и многих знаменитых путешественников, не говоря уже о благосклонном приеме достопочтенных соотечественников“.

Похвальные отзывы о проекте со всех сторон доходили до художника. Проект называли „небывалой архитектурной поэзией“. Известный писатель Жозеф де-Местр, рассматривая проект Витберга, сказал, что постройка, задуманная русским зодчим, „выше храма св. Петра“. „Это суждение (замечает Витберг) мне много льстило. Итальянец, отрекающийся от своего св. Петра!“ Граф Коподистрия, впоследствии президент Греции, и некоторые другие лица намеревались издать витберговский чертеж с пояснительным текстом на греческом языке.

Витберг напряженно перерабатывал свой экономический, или хозяйственный, план, цель которого состояла в следующем: 1) умеренными средствами произвести большое предприятие; 2) сколько возможно избегать разорительных подрядов и тем самым „никак не зависеть от неограниченной корыстной воли подрядчиков, имея

<sup>1</sup> В частности, очень опытный немецкий инженер Раух, посетивший в 1818 г. Москву в свите прусского короля, осматривая земляные работы строительства на Воробьевых горах, вполне одобрил витберговский метод выемки земли и зондирования почвы.

средства цены удерживать в неизменяемых пределах умеренности“; 3) предусмотреть, чтобы „в случае войны или другого затруднения в финансах от неотпуска суммы не могла бы сделаться остановка в работах храма“.

В соответствии с такими целями витберговского плана казна должна была отпустить десять миллионов рублей для приобретения главнейших строительных материалов и рабочей силы. На эти средства надлежало в Московской или близлежащих губерниях, изобилующих камнем, известью и лесом, купить несколько помещичьих имений с крестьянами до 4250 душ, не дороже как по 1000 рублей за душу, а в отдаленных от Москвы губерниях 14 350 душ не дороже 400 рублей за каждую. Приобретенные таким способом казною 18 600 человек помещичьих крестьян Витберг предлагал „разделить на тягла<sup>1</sup>, коих полагается 9000. Из них 3500 употребятся на строение храма ежегодно в продолжение шести летних месяцев, а 2000 тяглов на поставку материала. Остающиеся дома тягла вносят на продовольствие работников пищу по 35 рублей на каждого“. Далее архитектор вычислял, что каждое тягло, состоящее при самом строении, заработает, по справочным ценам, 370 рублей в год, а доставляющее для строения материалы—320 рублей, и что все вместе они в 12 лет заработают 23 220 тыс. рублей. „А как 12 лет (продолжал свои выкладки Витберг) не есть срок строения, а только принятая мера для определения расчета, то и выведенная здесь значительная польза должна увеличиться во столько, сколько более 12-ти лет продолжится строение“<sup>2</sup>.

План, точнее проект его, заканчивался указанием, что все имения, поступившие в ведение комиссии храма, по окончании строительства, „войдя в общий состав государственных крестьян, возвращают казне употребленный на их приобретение капитал—десять миллионов рублей“, и что только железо, чугун, предметы украшения и изящных искусств не входят в вышеизложенный расчет.

Александр, утвердив все предварительные предложения архитектора с незначительными изменениями, распорядился „приступить к начальному опыту“.

Тогда, успешно исполняя возложенное на него задание, Витберг для отыскивания имений и материалов осматривал берега Оки и Москва-реки. По собранным Витбергом сведениям о каменоломнях, выяснилось, что, кроме Мячковской<sup>3</sup>, вниз по Москва-реке, и Татаровской, на ее вер-

<sup>1</sup> Тягло — в эпоху крепостного права — семейная пара (муж и жена), принимавшаяся за рабочую единицу.

<sup>2</sup> Расчеты в проекте велись на ассигнации. Ассигнационный, т. е. бумажный, рубль, введенный в России в 1769 г., равнялся тогда по курсу несколько больше  $\frac{1}{4}$  металлического (серебряного).

<sup>3</sup> Материалом этой каменоломни, находящейся при селе Мячково, километрах в 30 от Москвы, пользовались еще в XIV в. при постройке в Кремле первых каменных храмов

ховьях, других каменоломен не существует или о них не знают. Татаровская каменоломня, доставлявшая твердый дикий камень, которым в то время была выложена набережная Москва-реки, оказалась уже сильно истощенной; Мячковская, состоявшая из мягкого известняка, не подходила для характера витберговской новостройки, и потому архитектор решил при своих объездах разыскивать каменоломни от верховьев Москва-реки до Оки и дальше по самой Оке близ Серпухова и Алексина. Подобные места, изобиловавшие хорошим камнем, с течением времени были открыты Витбергом; одному из них, на верховьях Москва-реки при казенных деревнях Григорове и Ладыгине, архитектор отдал особое преимущество<sup>1</sup>. Он имел возможность, сделав верхнее течение Москва-реки судоходным, доставлять оттуда камень водою прямо на Воробьевы горы. Одновременно с этим было найдено несколько продажных помещичьих имений, отвечавших требованиям экономического плана. Они были куплены в казну по дешевым ценам, даже „с некоторым понижением против высочайше утвержденной цены“, как это язвует из отчетности строительства.

В 1819 г. на Воробьевых горах с успехом было произведено предварительное испытание грунта, порадовавшее строителя, но к его огорчению в том же году умер архиепископ Августин. Смерть архиепископа, несомненно, была серьезной потерей для Витберга, так как Августин, преклонившийся перед художником, был его сторонником и защитником в деле строительства храма.

В 1820 г. художник отправился в Петербург с докладом о своих занятиях и о ходе разных подготовительных работ новостройки. Приехал он туда во-время, так как Голицын официально довел до его сведения, что от министра финансов получено формальное опровержение составленного художником проекта экономического плана.

Подоплека возражений министерства крылась, видимо, в том, что экономический план Витберга ограничивал возможность казнокрадства и взяток. „Причина его (говорит сам художник) кажется ясна: распоряжение мое было слишком выгодно для казны и слишком невыгодно для министерства“. Формальным же поводом для неутверждения проекта явилась якобы недостача требуемых Витбергом десяти миллионов рублей. Но Витберг сумел доказать несостоятельность возражений, ибо уже заранее договорился о займе с Московским опекуном советом.

В этом споре художник показал, что он тщательно продумывал все подробности огромного предприятия, вверенного ему Александром.

Об этом же говорят и некоторые заметки в одном из альбомов Витберга, хранящемся в Государственном русском музее: „Самая большая мера зеркалов (пензенского завода) — высота 6 аршин, ширина 3 аршина.

<sup>1</sup> Первая из этих деревень находилась в 35 верстах от г. Вереи, вторая — в 26 от г. Рузы.

Серо-фиолетовой яшмы есть 4 готовых столбов вышиною 4 аршина с колинорами — цена 14 000 каждая с привозом из Сибири в Петербург.

В квадратной сажени кирпичу 1200, полагаю толщину стены в 1 аршин, т. е. в 2<sup>1</sup>/<sub>2</sub> кирпича.

Гранит кубический фут имеет весу 5 пуд, плитняк Путиловской кубической фут 3 пуда, в чугуне кубическая дюйма имеет весу 30 золотников“ и т. д. (альбом № 7372, лист 1-й).

В этом же году Александр утвердил „Проект комиссии с экономической частью“. 7 июля 1820 г. дан был рескрипт на имя князя А. Н. Голицына, впоследствии вошедший в „Полное собрание законов“ (т. XXXVII, № 28347).

В рескрипте объявлялось о состоявшейся закладке московского храма-памятника „по плану академика коллежского асессора Витберга“ и учреждении комиссии из двух первенствующих и двух непременных членов. Первенствующими членами были назначены: за смертью Августина митрополит московский Серафим и московский военный генерал-губернатор князь Д. В. Голицын. Витберг был назначен непременным членом „в звании директора строения и экономической части“; второй непременный член в звании советника пока не был назван (16 октября 1821 г. на эту должность, по просьбе Витберга, был назначен коллежский советник А. П. Рунич — брат Д. П. Рунича).

Три месяца спустя, 6 октября, было обнародовано „Высочайше утвержденное учреждение комиссии для сооружения храма во имя Христа-Спасителя“. В основном это „учреждение“ было составлено (см. „Полное собрание законов“, т. XXXVII, № 28433) согласно проекту, разработанному самим художником.

Комиссия состояла под непосредственным ведением самого императора, которому о ее делах докладывал кн. А. Н. Голицын, министр духовных дел и народного просвещения.

Разные дела и работы огромного строительства, проводимые согласно экономическому плану Витберга, первоначально шли отлично. К 1822 г. комиссия уже приобрела столько имений с крестьянами, что можно было приступить к окончанию земляных работ. В этом отношении перед строителем стояла нелегкая задача: надлежало прежде всего огромные холмы (до 25 м высоты) и глубокие овраги обширного косогора Воробьевых гор преобразовать в ровное и правильное пространство для нижней площади храма. Эта площадь должна была послужить основанием для всех последующих работ и вместе с тем местом для склада и обтесывания камня, необходимого для фундамента будущего здания и для устройства набережной Москва-реки. Длина площади равнялась 1060 м, ширина — до 212 м и высота поверхности воды — до 21 м. В первую очередь предполагалось устроить каменную набережную и водоотводные трубы, затем уже приступить к выемке земли, которая предназначалась для засыпки рвов и оврагов.

Одновременно с выравниванием площади устраивали деревянные укрепления канав, временные фашинные укрепления тех мест, которым угрожали дожди и ключевые источники, сооружались плотины для удержания течений родников, возводились деревянные постройки для служащих, рабочих и других лиц, состоявших при новостройке, склады для хранения провианта и инструментов, больница на 60 человек, бани, кухни и пр.

На земляные работы для формирования нижней площади требовалось, по расчету строителя, от трех до четырех лет и очень большое количество людей, которыми комиссия уже располагала с избытком благодаря Витбергу. Он сумел вместо предполагаемых 18 600 помещичьих крестьян приобрести на ту же сумму 24 000.

Витберг, намеревавшийся соединить верховье Москва-реки с Волгой для доставки кратчайшим путем материалов из волжских каменоломен и гранита из Финляндии, уже успел к этому времени наладить судоходство по верхнему течению Москва-реки. В каменоломнях, открытых им в Верейском и Рузском уездах, в изобилии добывался камень и прямо водою доставлялся к месту строительства. Это судоходство явилось, по выражению Витберга, „даром храма“ для старой столицы, воспользовавшейся новым камнем для устройства тротуаров в некоторых местах города.

Тогда же был сделан достаточный запас строевого и дровяного леса и разного железного материала для всех жилых и хозяйственных строений (большею частью построенных), для работ судоходства, для сооружения барок, возведения дамбы, набережной и плотин, для кирпичных заводов и других хозяйственных заведений. Все это было сделано значительно дешевле справочных цен. Наконец, на Воробьевых горах была сооружена, по размерам наибольшая в России, водоподъемная машина, поднимавшая водяной столб на 68-метровую высоту. Машину построил английский механик Музрай, который после этого удачного опыта устроил аналогичные машины для московских фонтанов и Мытищенского водопровода.

Все шло сначала благополучно, но начались разногласия художника с комиссией, возникшие с момента перевода митрополита Серафима в Петербург. Серафим, личность бесцветная, не был строителю помехой, но в 1821 г. Серафима заменил в комиссии архиепископ Филарет, бывший, по словам современников, при дарованиях самых блестящих страшным деспотом, обскурантом и завистником („Записки С. М. Соловьева“, стр. 14—18).

Первенствующий член комиссии князь Д. В. Голицын, вельможа, с ошибками говоривший порусски, относился к Витбергу неплохо, но настоящей поддержкой не мог ему служить, ибо в важных случаях уступал настойчивому Филарету и присоединялся к его мнению. С течением

времени третьим первенствующим членом комиссии был назначен сенатор С. С. Кушников.

Необходимо напомнить, что в это время в правительственных сферах шла решительная борьба за влияние между Аракчеевым и князем А. Н. Голицыным, причем первый явно брал верх. „Тогда граф Аракчеев (замечает по этому поводу Витберг) простирает свое сильное влияние почти на все дела, и он не мог не желать перемены и в деле Комиссии храма уже по одному тому, что она составлена была под прямым влиянием князя А. Н. Голицына; чтобы дать другой ход от всего имени, надо было опорочить прежний“.

Это почетное „задание“ и было возложено Аракчеевым на Кушникова, всячески старавшегося выполнить его как можно лучше и скорей.

В этом отношении ставленник Аракчеева нашел полную поддержку со стороны Филарета, быстро возненавидевшего „художника-гордеца“. Дело в том, что Витберг считал себя хозяином, руководителем строительства, а на первенствующих членов смотрел до некоторой степени как на „ассистентов“, консультантов по вопросам общего характера.

Н. В. Берг, сын казначея комиссии, передает, со слов своего отца, что, например, желая подчеркнуть свою независимость от других членов комиссии, Витберг велел поставить в зале ее заседаний круглый стол, чтобы „нельзя было ясно обозначить место председателя, которым он считал себя, а никого другого, хотя de jure и не был им“. Этому обстоятельству тщеславный мстительный Филарет, считавший, что он фактически является главою комиссии, никогда не мог простить Витбергу.

Что касается Кушникова, то, побывав раза два-три на заседаниях комиссии, он, как сообщает Витберг, „не рассудив за благо узнать соображения мои прямо, лично от меня, отъехал в Петербург и поднес государю императору записку, в которой действия экономической и строительной части, бывшие до вступления его в комиссию, представлялись в опорочиваемом виде и ходатайствовались о преобразовании“.

Второй непрременный член комиссии, А. П. Рунич, а равно другие сотрудники Витберга по строительству тоже не были ему поддержкой.

Единственной настоящей опорой для художника был от начала до конца только Александр, считавший Витберга гением. Тот же Берг, говоря, что он слышал о столкновениях Витберга с Филаретом, прибавляет: „Впрочем, столкновениям вообще не было конца. Бури подымались то и дело. Утишал их обыкновенно государь, переговорив с Витбергом“. Но обращаться художнику к посредничеству Александра становилось все труднее. В последние годы своей жизни царь посвящал очень много времени продолжительным поездкам по России, по самым отдаленным областям империи, не заезжая при этом в Москву.

А между тем, могущественная поддержка Александра теперь более чем когда-либо была нужна Витбергу и помимо его расхождения с первостепенными членами комиссии. Строительство, принимавшее все более грандиозные масштабы, являлось превосходной ареной для всякого рода хищений и воровства. Взятничество и казнокрадство, которыми вообще так прославилась старая Россия, достигли в те годы таких невероятных размеров, что даже Карамзин с отчаянием говорил: „если бы отвечать одним словом на вопрос: что делается в России, то пришлось бы сказать крадут“ (П. Вяземский, Старая записная книжка).

Обуздать свору спевшихся друг с другом „дельцов“, конечно, было, несмотря на предоставленные ему широчайшие полномочия, свыше сил художника. „Витберг (читаем у Берга) в деле стройки запутался, как поэт, не умеющий вести никаких счетов, полагавший, что это не нужно, что это совершится как-нибудь само собою. Он давал записки карандашом, которые равнялись высочайшим повелениям. Никто не смел ослушаться. А иные, может быть, уже чересчур слушались, со своими особыми видами. В общем вышел хаос, мутная вода, где было привольно ловить рыбу тем, кто привык этим заниматься“.

Такие „привыкшие“ личности, имевшие, как показали обстоятельства, „своих людей“ в штате комиссии, проделывали почти открыто всевозможные махинации, воруя где и как только можно было. А тем временем из Москвы в Петербург посылались на Витберга доносы, обвинявшие его самого в разных служебных проступках. Вокруг архитектора сплеталась прочная паутина заговора.

Хотя записка Кушникова по неосновательности своей не имела большого успеха, все-таки из Петербурга было дано распоряжение о „внесении в заседание комиссии плана храма“ и о предоставлении сметы на фундамент здания.

Такое постановление было крайне нежелательно для Витберга, и он ответил, что проект храма, постоянно ему необходимый, имеется лишь в одном экземпляре и что предварительное испытание грунта в 1819 г. было недостаточным для основательных выводов, а потому смета на фундамент будет представлена по окончании выемки всей земли и достаточном ее углублении.

В результате веско мотивированных объяснений Витберга внесение проекта храма в комиссию было отложено до открытия при ней „Совета по искусственной части“, предполагаемого самим же художником, и вместе с тем подтверждено разрешение продолжать ему усовершенствование своего проекта.

Потерпев первую неудачу, Кушников, разумеется, не сложил оружия и продолжал нападение уже с другой стороны. Под его воздействием каменных дел мастер Кошелевский, лицо, подчиненное Витбергу, подал уже открытый донос, направленный непосредственно против вит-

берговского проекта. Критикуя замысел Витберга, Кошелевский представил свой план „построения на Воробьевых горах церкви с семью главами, с тремя приделами, с конною и пешею гауптвахтами, с пустынькою<sup>1</sup>, пирамидами и несколькими корпусами“. Все это Кошелевский брался построить в шесть лет, прибавляя, что если его проект покажется „худо обдуманном, то может он переменить, может прибавить или убавить, от чего ущерба никакого не будет“.

Благодаря Голицыну донос Кошелевского остался без последствий.

В начале 1824 г. Кушников, при поддержке Аракчеева, исходатайствовал по своему докладу новые постановления касательно комиссии. Некоторые пункты различных постановлений противоречили друг другу.

„Таким образом (говорит художник) сделалось невозможным руководствоваться вполне ни тем, ни другим, не подвергаясь за исполнение ответственности; и я, предвидя от этого неминуемую в делах запутанность, принужден был остановиться в производстве предположений моих“.

В таких трудных обстоятельствах Витберг намеревался съездить в Петербург (на что он имел особое разрешение Александра), и там „испросить для действий... необходимое наставление“.

Незадолго перед этим художник собирался совершить гораздо более далекое путешествие. По окончании академического курса Витбергу не удалось, как уже упоминалось, съездить за границу. Потом, до начала работ над проектом храма, он стремился побывать за границей, вполне понимая (по его словам) „всю пользу от этой, так сказать, опытности в мире изящного; но тут (т. е. приступив к проекту) другое чувство родилось. Мне хотелось доказать, что человек равно может обойтись и без итальянского учения и влияния чужеземного для создания творческого, и тем выше будет оно; даже какое-то чувство национальной гордости заставляло меня отдалять все не отечественное, для большей самобытности“. Однако, по мере того как художник совершенствовал свой проект, ему стала ясна необходимость заграничного „вояжа“, который доставил бы ему „возможность видеть превосходное достоинство зодчества и подал бы случай ознакомиться с искусными по сей части людьми, воспользоваться их советами, приобрести образованного потребными науками каменных дел мастера“.

Но в 1824 г. закулисная сторона строительства приняла такой характер, что о путешествии за границу художнику нельзя было и думать. В мае 1824 г. Голицына на посту министра просвещения сменил престарелый Шишков, и Витберг потерял в Петербурге последнюю, помимо императора, хоть сколько-нибудь надежную опору. Круг прежних деятелей александровского царствования с начала 20-х годов быстро редел.

<sup>1</sup> Небольшой монастырь.

В связи с общеевропейской реакцией, возглавляемой австрийским канцлером Меттернихом и самим Александром, влияние в правящих сферах России сосредоточилось теперь в руках наиболее заядлых реакционеров.

Малейшее проявление даже намек на „свободо-мыслие“ жестоко тогда каралось; Аракчеев царил всевластно, он действительно уже стал, как сам любил говорить, „первым человеком в империи“. Окончательно наступило, по определению современника, далекого от какого-либо сочувствия либерализму, „продолжительное затмение — пора тупой и злобной реакции, всякого обскурантизма, солдатчины, сыска — томительный канун декабрьского взрыва...“ (Записки Вигеля).

Министерство духовных дел было упразднено, функции министра перешли к обер-прокурору синода кн. Мещерскому, который с этих пор являлся в Петербурге официальным представителем комиссии строения московского храма. Но это была только видимость: на деле фактическим распорядителем всего строительства стал Аракчеев.

В это самое время в комиссию на должность советника по текущим делам поступил коллежский ассессор Дмитрий Маслов, которому (как год спустя узнал Витберг) тайно поручено было всемерно поддерживать Кушникову. В среде сотрудников комиссии строительства храма Маслов скоро нашел нужного ему человека.

Надворный советник Никанор Балкашин, прикомандированный к Витбергу в качестве чиновника особых поручений, сначала был ревностным исполнителем распоряжений художника, но потом стал, пользуясь своим служебным положением, принимать под чужими именами подряды для строительства. Система хозяйственной части строительства сильно мешала видам Балкашина, и он, быстро сблизившись с Масловым, успел через его посредство склонить первенствующих членов к уничтожению „экономической части“, введенной Витбергом, и составлению взамен нее нового положения. По новому положению заготовление всех материалов для строительства комиссия предоставляла своему непосредственному распоряжению, вследствие чего открывалась широкая возможность разных злоупотреблений. Не дожидаясь из Петербурга подлежащего утверждения (которого, кстати, так и не последовало), комиссия самовольно стала применять к делу состряпанное ею положение. Во все конторы строительства<sup>1</sup> были спешно отправлены чиновники-управляющие. Они были приняты на службу без жалования, но с многозначительным обещанием „будущих благ“, под которыми разумелись всякого рода взятки и поборы. Сохранилось между прочим известие, что Маслов, в связи с эпидемическими заболеваниями среди рабочих строи-

тельства, намеревался провокационно возмутить их и создать таким способом громкое дело против Витберга, директора-распорядителя всего предприятия.

В той области, в которой, вследствие потворства первенствующих членов комиссии, хозяйничал Балкашин, происходила настоящая вакханалия. Об этом мы узнаем из так называемой „мемуарной записки“ (доклад), составленной Витбергом в 30-х годах XIX в., когда подводились итоги всему строительству.

Например, в 1824 г. казенные барки, за одно лето успевшие сделать по полой воде четыре сплава, были без всякой причины изъяты из заведывания чиновника Глотова (бывшего моряка) и отданы в ведение Балкашина, причем прежние строгие правила о приеме камня, сплаве и хранении барок были отменены и все предоставлено на полное усмотрение Балкашина. Последний, желая получить в дальнейшем подряд на перевозку камня, повел дело так (в целях доказательства якобы невыгодности витберговской хозяйственной системы), что на следующее лето (1825 г.) барки вовсе не плавали, а затем, как говорит Витберг, „были преданы злонамеренному разрушению“, стоившему казне до 300 000 рублей.

Далее, во время поездки Витберга в Петербург, комиссия без всякой надобности и без ведома директора строения, исключительно по прошению каменоломного подрядчика (которым, как выяснил потом Витберг, фактически был Балкашин), распорядилась складывать на каменоломне известковые печи. Это было поручено тоже Балкашину, получившему возможность вести неправильный учет камня и показывать стоимость бочки извести в 67 рублей, когда на самом деле она должна была стоить не дороже 3 р. 60 к. („Представление мое о истребовании по сему предмету отчетности оставлено без внимания“, замечает художник).

В это же время Балкашин ходатайствовал перед комиссией о постройке при деревне Григоровой зданий для казеннорабочих по сплаву барок на сумму в 47 000 рублей, назначая для них место по соседству со своими каменоломнями. Имело это целью (как, между прочим, подтвердили и жалобы казеннорабочих) соединить подрядное хозяйство с казенным для извлечения таким способом противозаконной наживы. Тогда же (все в отсутствие Витберга из Москвы) отправлены были к Балкашину в деревню Григорово находившиеся на Воробьевых горах для земляных работ лошади (бывшие от Балкашина же в подряде) будто бы для подвозки камня к известковым печам и вытаскивания барок с прекращением навигации на берег. Но это совершенно не было нужно, так как печи складывались на месте, где камень находился у рабочих под руками, а барки, поднятые по осени прибылой водой, по спаде ее, должны были, сами собой, остаться на берегу.

<sup>1</sup> Именными, купленными казной для строительства, заведывали окружные конторы; на каждую контору полагалось 1000 душ из селений одной и той же губернии; кроме того, в каждом селении были еще приказы.

Насколько вообще „вольготно“ чувствовал себя Балкашин, видно, между прочим, из следующего. Он не побоялся совершенно открыто заявить эзекутору комиссии: „Прошлого года ты жаловался директору (Витбергу) на неисправность лошадей; я и в нынешнем году подряжаюсь; ты и комиссар мне нужны: мы будем для виду ссориться, а между тем делать свое дело. Теперь я надеюсь повернуть дела свои уже не так. Директор хочет распорядиться экономически, намерение, конечно, доброе, но согласись: где пятьдесят зажигают—одному тушить трудно“.

Описать, хотя бы кратко, все служебные и частные преступления, все хитросплетенные мошенничества, которые за спиной Витберга совершались вокруг строительства, невозможно. Расскажем еще один случай, свидетельствующий, что казнокрадство по своим размерам и последствиям превращалось уже в нечто катастрофическое.

Весной 1825 г. комиссия постановила производить сплав камня хозяйственным способом. Было решено объявить и торги на подряд сплава камня „только для узнания цен, в руководство к будущему времени“. В следующее заседание Маслов объявил, что последняя цена по торгам в сумме 1 320 000 рублей осталась за Федоровым (который был подставным лицом того же Балкашина). Маслов, в противоречие недавнему решению комиссии, просил об окончательном утверждении подряда, на что первенствующие члены согласились. Но Витберг решительно заявил, что цена эта слишком высока и что ее можно понизить примерно на 100 000 рублей. Были назначены новые торги, но, сверх Федорова, выступили только московский купец Завьялов и какой-то витебский мещанин. На торгах Федоров значительно понизил цену, а Завьялов брался исполнить подряд за 1 005 000 рублей. Вследствие грубого поведения Маслова, с бранью обрушившегося на Завьялова, торги не состоялись.

Выведенный из себя злоупотреблениями, Витберг открыто объявил комиссии о незаконных действиях Балкашина и сказал, что считает необходимым немедленно отправиться в Петербург и обо всем довести до сведения царя. Одновременно он предложил первенствующим членам приостановить действия комиссии „впредь до высочайшего разрешения о должном направлении дел“. На такое предложение Витберга Д. И. Голицын ответил, что „ежели действительно это все так, как говорит г. директор, то, конечно, лучше приостановиться до времени, чем отвечать нам после за чьи-нибудь дурные дела“.

В конце августа 1825 г. Витберг отправился в Петербург. Здесь он подал Александру письмо, в котором объяснял, что „различные виды (цели) людей и вредные влияния на дела комиссии храма, похищая время и здоровье“, отдаляли его приезд в Петербург, что он не в силах больше бо-

роться и теперь прибыл экстренно „для испрошения высочайшего повеления на приостановление совершаемого комиссиею подряда, заключающего в себе умышленную передачу более 300 000 руб.“.

Александр, как всегда, отнесся очень внимательно и сочувственно к заявлению Витберга. Передав художнику через одного из своих приближенных, что он уверен в его правоте, Александр велел Витбергу составить обо всем подробную объяснительную записку и вечером 5 сентября представить ему лично. Но свидание не состоялось, так как Александр уезжал тогда на юг и не успел принять Витберга. Дела были переданы Аракчееву, к которому уже поступили и донесения от комиссии, старавшейся представить присутствие тогда Витберга в Москве крайне необходимым. Но добиться этого комиссии не удалось.

Императорским рескриптом от 5 сентября на имя Аракчеева Витбергу предписывалось остаться в Петербурге и, совместно с обер-прокурором синода кн. Мещерским, „заняться пересмотром тех правил, коими комиссия храма руководствуется“, а потом „по соображении всех обстоятельств, до управления ее относящихся, и тех усовершенствований в распорядках, которые время могло открыть, составить общие правила и представить оные на высочайшее благоусмотрение“. Относительно дела о подряде на сплав камня и всех его подробностей Витберг должен был подать обер-прокурору письменное объяснение, которое надлежало представить на рассмотрение комитета министров.

В соответствии с распоряжением Александра, Витберг явился с докладом к Аракчееву, принявшему его весьма благосклонно. Делая свой доклад в присутствии обер-прокурора, художник понял, что Аракчеев „очень хорошо знает дела комиссии и правильность моих действий, ибо меры, которые в угождение ему принимал против меня Кушников, теперь он же осуждал, называя их опрометчивыми“. Касательно неприятностей, испытанных художником, граф сказал: „Ну, уж что же делать, зато верно государь император наградит вас“. Такое замечание Аракчеева, полномочного распорядителя не только дел московского строительства, но и всех дел империи, равнялось обещанию, которое в скором времени подлежало исполнению.

Действительно, Витберг мог быть не особенно приятен Аракчееву, пока комиссией заведывал А. Н. Голицын, теперь же он, конечно, ничего не имел против художника, взысканного милостями Александра. Возможно, что в дальнейшем дела приняли бы более благоприятный для Витберга оборот, но внезапно все резко переменилось: 19 ноября 1825 г. Александр умер в далеком Таганроге, и началось долгое царствование Николая I.





Мы не располагаем прямыми сведениями о том, как воспринял Витберг трагические события 14 декабря, ибо добавления к „Запискам“ художника обрываются на моменте смерти Александра. Однако, принимая во внимание дружбу Витберга с старым антикрепостником Новиковым, а в дальнейшем его тесную связь с Герценом и связь многих декабристов с масонскими кругами, можно полагать, что художник, как все мыслящие люди того времени, был потрясен событиями.

Декабрьское восстание, суд над его участниками и казнь некоторых из них — все это по времени совпало с началом страшного периода в жизни самого Витберга.

1826 г. уже определил полное крушение всего предприятия Витберга и катастрофу в его личной жизни.

Дело Витберга по жалобе на него комиссии еще в 1825 г. восходило до комитета министров, а в 1826 г. комиссия подала Николаю I новый доклад. Существенные пункты обвинения сводились к тому, что Витберг по некоторым из построек не представил отчетов и в течение двух лет не предъявил комиссии плана и смет на расходы по сооружению храма; затем художник обвинялся „в значительности лесного материала, остающегося без употребления“, в ошибках при устройстве судоходства по Москва-реке и сооружении для этой цели барок и даже по делу о подряде на сплав камня. Статс-секретарю Н. Н. Муравьеву было поручено предложить Витбергу дать объяснения по поводу обвинительного доклада комиссии. 6 мая 1826 г. Муравьев вызвал к себе Витберга для дачи объяснений, а уже 13 мая художником была представлена объемистая тетрадь (38 страниц) под заглавием: „Краткое обозрение дел по сооружению храма и объяснения на всеподданейше поднесенный от комиссии по сему предмету доклад“.

Рассмотрев объяснения художника, Муравьев в ответ на обвинения комиссии представил свой доклад, в котором говорилось: „Сооружаемого в Москве храма директор и экономической комиссии член коллежский советник Витберг с полной обстоятельностью отразил все обвинения комиссии, причем изложил сущность той экономической системы построения, которою он руководствовался, и то зло и те убытки казны, какие происходили от „подрядной системы“, ко-

торой упорно держались его сочлены по комиссии“.

В это же время генерал-адъютант С. С. Стрекалов производил по распоряжению Николая I следствие по другому делу, тоже касавшемуся Витберга. Возникло оно на основании жалобы на комиссию отставного гвардии капитана И. А. Яковлева, отца А. И. Герцена, который возбудил дело против комиссии за самовольную разработку мрамора в его имении (см. „Былое и думы“). Витберг был совершенно непричастен к этому самочинству комиссии и, вопреки прощам врагов художника, его все-таки пришлось признать невиновным в неправильных действиях.

В ноябре 1826 г. Николай поручил Стрекалову (как бы игнорируя заключение Муравьева) расследовать все дела комиссии за все время ее существования.

Следствие велось так, чтобы всю ответственность за разруху строительства переложить на Витберга и его одного отдать под суд. Художник сообщает, что сведения о делах комиссии и „в особенности о действиях моих“ собирались Стрекаловым „через тайное посредство Маслова, не говоря уже об отзывах кн. Дмитрия Владимировича Голицына и Филарета“. Нетрудно представить себе, как топили Витберга своими показаниями первенствующие члены, лишь бы самим выпутаться из беды.

Для рассмотрения акта ревизии Стрекалова был учрежден особый комитет, результатом работ которого явились (16 апреля 1827 г.) два „высочайших“ рескрипта на имя Н. Б. Юсупова. На основании этих рескриптов вышел (11 мая 1827 г.) сенатский указ, гласивший: „комиссию о сооружении в Москве храма во имя Христа Спасителя закрыть, а дела ее, чиновников, строения, заготовленные материалы и все казенное ведомства ее имущество — передать в ведение московского военного генерал-губернатора и действ. тайн. сов. кн. Юсупова“ („Полное собрание законов“ (второе), т. II, № 1086).

Непосредственно за упразднением комиссии был учрежден, согласно именному указу, данному 4 ноября 1827 г. министру финансов („Полное собрание законов“ (второе), т. II, № 1509), хозяйственный комитет для приведения в порядок дел и материалов комиссии (комитет окончил свою работу в 1828 г.). Строительство храма-памятника было ликвидировано.

В это время в целях дискредитации Витберга утверждали, будто грунт выбранных самим строи-

телем Воробьевых гор оказался слишком песчаным, а потому и неспособным выдержать тяжесть гигантской постройки. В своей неоконченной „мемуарной записке“ Витберг так отвечает по этому поводу: „Касательно достоинства грунта, то известно, что при сообразных местности мерах, строить можно на всяком грунте; и если бы здесь потребовалось даже значительное углубление фундамента, то это нисколько не увеличивало бы сумму государственных расходов и имело бы только влияние на некоторое продолжение времени (строительства)“. Это пояснение художника лишний раз свидетельствует, что он подходил к строительству, начиная с выбора его места, очень обдуманно и учитывая все реальные требования сложного предприятия.

Стрекаловская ревизия дала ход объяснениям советников комиссии и задержала объяснения Витберга; больше того, сохранилось известие, что некоторые показания Витберга в комиссии Стрекалова, поданные художником в письменной форме, не только утаивались, но даже уничтожались. Но у художника была копия с его объяснений, он представил ее в Петербург, „что и послужило к правильному рассмотрению дела, по которому решением Сената подверглись подследности не только советники, но и первенствующие члены“. Действительно, вслед за закрытием комиссии сооружение храма последовало „высочайшее повеление“ об отдаче ее членов под суд московской уголовной палаты, но (опять вопреки мнению сената) с некоторым личным изъятием, касавшимся первенствующих членов: они были освобождены от суда „по званию своему“.

Начался процесс, исход которого был предрешен освобождением от суда Голицына, Филарета и Кушника, за которыми „проскользнули“ (по выражению художника) и другие действительные виновники. Излагать весь ход этого письменного и негласного процесса, тянувшегося восемь лет, значило бы писать отдельное исследование на тему о старорусском судоустройстве и судопроизводстве того времени, когда, по словам поэта-славянофила А. С. Хомякова, Россия была „в судах черна неправдой черной и игом рабства клеймена“. Интерес в настоящем случае представляет вопрос, насколько с точки зрения юридической были на самом деле обоснованы тягчайшие обвинения, предъявленные Витбергу в качестве „директора строения и всей его экономической части“. Достаточный ответ на это дают официальные письменные показания А. П. Рунича относительно без малого 900 000 рублей разного рода растрат и передач в убыток казне (главный пункт обвинения), начисленных (только по догадкам и предположениям) чиновниками государственного контроля.

А. П. Рунич (которого, вероятно, художник в своих воспоминаниях имел в виду, говоря о лицах незлонамеренных, но слабых, вовле-

ченных в интригу против него) был в комиссии на стороне врагов Витберга, а потому его показания, обеляющие именно Витберга, звучат особенно убедительно. Вот наиболее важные из них: 1) по имению Власовой, купленному директором Витбергом в ведомство комиссии, контролеры нашли передачу в 228 900 рублей. Передача эта была выведена из того, что когда-то некто Горяинов давал за помянутое имение менее той цены, по какой оно куплено Витбергом и на которую Власова была согласна; 2) по покупке Витбергом у купца Лобанова рощи якобы было передано 90 000 рублей. Эта передача выведена из того, что Лобанов купил рощу у прежнего владельца за 100 000 рублей, продал же ее Витбергу за 190 000 рублей. При этом умалчивалось, что от покупки Витбергом рощи у Лобанова казна в дальнейшем оказалась в выгоде до 500 000 рублей против справочных цен 1822 г.; 3) по покупке у того же Лобанова будто бы вдвойне ста десятин леса начтено 60 000 рублей; при этом опять была оставлена без внимания та подробность, что Витберг купил рощу без земли, поштучно, по 1182 бревна известного размера с десятины, а еще до покупки рощи купил у Лобанова же на 40 000 рублей лесного материала, который впоследствии был введен, по расчету, в общую сложность проданных в роще десятин (насколько это обвинение не выдерживало никакой критики, явствует хотя бы из того, что позднее комитет Юсупова, учитывавший и донесения стрекаловской ревизии и вычисления чиновников контроля, не только не нашел здесь ущерба интересам казны, но произвел окончательный расчет с Лобановым, отдав ему взамен причитавшейся с комиссии суммы более чем на 100 000 рублей лесного материала и, сверх того, 2000 рублей наличными деньгами); 4) за обжог извести было начтено 41 167 рублей ввиду того, что бочка извести обошлась строительству в 67 рублей вместо следуемых 6 рублей с небольшим. Но по собранному самою уголовною палатою данным открылось, что эта расценка (относительно которой Витберг в свое время безрезультатно требовал отчетности) была сделана самочинно только одним лицом (Балкашиным) и общим собранием не утверждена; тем не менее, контроль признал ее законной, и по ней был выведен происшедший от того ущерб казне; 5) по постройкам Витберга на Воробьевых горах вывели против цен в кремлевской экспедиции начет в 83 000 рублей. Но опять замалчивалось, что Витберг производил свои строения в 1821—1822 гг. и потому их нельзя было сравнивать с деревянным строением, сооруженным лет за 6—7 до того.

Можно было бы привести еще не один пример того, как пристрастно велись и следствие и судебное разбирательство, целью которых было выставить идеально честного художника злонамеренным расхитителем государственного имущества. Но факты говорили сами за себя, и

все-таки стало неоспоримо ясно то обстоятельство, что контролеры скрывали действительную выгоду для строительства действий Витберга по покупке имений, по заготовке леса, по строению барок и пр., и в то же время выводили мнимые убытки из сравнения цен не с ценами справочными, как этого требовал закон, а с ценами, которые постановили неизвестно кем приглашенные вольные торговцы.

Пока производилось дело над чиновниками бывшей комиссии строения храма, на имущество их был наложен судебный арест (секвестр). Указ об этом вышел в 1828 г.; в нем были поименованы следующие лица: директор надворный советник А. Л. Витберг, советник комиссии коллежский советник А. П. Рунич, правитель канцелярии коллежский советник И. И. Канарский, надворный советник Н. Н. Балкашин, канцелярист И. Ф. Герман и поставщик материалов московский купец И. Д. Лобанов. Итак, Д. Маслов, назначенный в комиссию Аракчеевым для поддержки Кушникова, остался в стороне. Само собой разумеется, что первенствующих членов комиссии беспокоили только для дачи свидетельских показаний.

В 1829 г. Витберг получил некоторое утешение. 5 января был опубликован в „Московских ведомостях“ сенатский указ „о дозволении переходить в городские сословия крепостным, бывшим в ведомстве комиссии по сооружению в Москве храма Христа Спасителя“, чем многие из них и воспользовались. Вероятно, они поминули добрым словом Витберга, способствовавшего — пускай косвенным путем — их освобождению от крепостной зависимости.

Жизнь самого художника в связи с процессом протекала в это время крайне печально.

Год за годом тянулся этот чудовищный процесс, принимая все более неблагоприятное течение для Витберга. Постоянно возникали какие-то „юридические неувязки“: обвинительные пункты, признанные уголовной палатой, отвергались сенатом; пункты, по которым оправдывала палата, ставились в вину сенатом, комитет министров принимал огулом все обвинения. Ломка камня во владениях Яковлева все-таки была поставлена на счет Витберга. Ему же было вменено в вину воровство его подчиненных.

Витберг мужественно боролся с судебским крючкотворством, с ложными показаниями, с ловкими подтасовками подкупленных подьячих, с тяжелым материальным положением, в котором он оказался вследствие ликвидации строительства.

Тяжесть общего положения художника усугубилась семейными несчастьями. В 1831 г. умерла его жена Елизавета Васильевна, всегда и во всем бывшая Витбергу помощницей. Три года спустя умер старик-отец Витберга, и художник остался один с двумя детьми на руках. Озабоченный положением детей, совершенно неспособный к ведению домашнего хозяйства, Витберг

в 1834 г. женился на бедной девушке Евдокии Викторовне Пузыревской.

Бедствия, следовавшие одно за другим, не сломили Витберга. Зажатый „между царем-фельдфебелем (Николай I), крепостными сенаторами и министрами-писцами“ (Герцен), художник продолжал отчаянную борьбу „одного против всех“. Недели, месяцы, годы проходили в составлении Витбергом своих показаний на основании необозримых материалов, в опровержении показаний противной стороны, в собирании фактов, доказывающих правоту его действий, как директора строительства. Такие занятия прерывались вызовом художника в уголовную палату для дачи личных объяснений, болезнью близких ему людей, их смертью. Летом 1835 г. было, наконец, объявлено решение уголовной палаты, рассмотренное государственным советом и утвержденное Николаем I: все лица, бывшие под судом во главе с директором строения Витбергом, были признаны виновными „в злоупотреблениях и противозаконных действиях в ущерб казны“. В покрытие этих убытков, исчисленных до 580 000 рублей, все имущество осужденных было взято в казну и продано с публичного торга<sup>1</sup>.

Но в отношении Витберга это было еще не все; хотя он и был признан отчасти подлежащим прощению по манифесту о коронации от 22 августа 1826 г. („Полное собрание законов“ (второе), т. I, № 540), Николай Павлович, „пользуясь лучшей привилегией царей — миловать и уменьшать наказания“ (Герцен), прибавил, как говорят, от себя лично к приговору суда еще ссылку Витберга в далекую Вятку (ныне г. Киров).

Объяснение этого возмутительного факта надо искать в условиях социально-политического строя тогдашней феодально-крепостнической России.

Строительство московского храма приобрело не только всероссийскую, но и общеевропейскую известность. За границей хорошо были известны предположенные масштабы невиданного здания, огромные суммы, уже затраченные на него, размах работы всего предприятия, особое участие, которое принимал в нем Александр I. А потом как-то сразу оказалось, что все грандиозное предприятие находится накануне краха.

Нужно было во что бы то ни стало найти виновников этого и среди них — главного. Нельзя было, разумеется, трогать первенствующих членов комиссии — ведь это были „столпы“, на которых держалось самодержавие; равным образом не имело смысла выставить главным виновником какого-нибудь безвестного Рунича или тем более Балкашина. Зато Витберг вполне „соответствовал“ требованиям, которые диктовались обстоятельствами: его имя хорошо было известно и в Рос-

<sup>1</sup> Денежное взыскание, наложенное на членов комиссии, далеко не покрылось продажей их имущества. В 1841 г. на осужденных состояло казенной недоимки 167 830 руб., списанной со счетов казны по манифесту от 16 апреля того же года.

сни и за границей; он был автором проекта храма, главным архитектором и директором строения, лицом, облеченным особым доверием покойного царя, доверие которого он якобы обманул. Кроме того, Витберг—художник-масон, „дерзко“ не признавший чиновничества и способный „заноситься“ перед сильными мира сего (в деле художника его „дерзкие ответы“ были официально поставлены ему в вину в числе других „преступлений“), не внушал Николаю I, как общественная фигура, доверия и симпатии.

В отрывочных заметках, сохранившихся в черновиках художника, мы читаем: „Чувство, одушевлявшее меня для великого памятника отечества (говорит он в одном месте), правота действий и немаловажная польза, принесенная мной казне, не допускали сомневаться в строгой справедливости исследования дела комиссии, и я, с величайшим самоотвержением вынося тяжкое, долговременное испытание, ожидал, что с обнаружением истины перед престолом монаршим не только что будет очищена честь моя, но возвращена задержанная моя собственность, а за понесенные обиды и страдания удостоюсь высочайшего вознаграждения“.

О том, какова была особая „высочайшая награда“, которую „справедливый“ монарх удо-

стоил художника, Герцен говорит: „Свинцовая рука царя не только задушила гениальное произведение в колыбели, не только уничтожила самое творчество художника, запутав его в судебные проделки и следственные полицейские уловки, но она попыталась с последним куском хлеба вырвать у него честное имя, выдать его за взяточника, казнокрада“.

Несмотря на это, общественное мнение было на стороне несчастного художника: „Помешал не песок и не отдаленность местности (рассказывала Янькова), а то, что Витберг был человек непрактический и думал все сделать без подрядов и без взяток, ну, конечно, и попал впросак... Все люди, которые лично знали Витберга, отзывались о нем, как о человеке безукоризненно честном и достойном уважения“. То же самое говорит и Н. Берг: Витберг „оказался виноватым, будучи человеком редкой, высокой честности, который, конечно, не посягнул бы ни на одну казенную (да и никакую) копейку. Его честность стоит такого же монумента, как и его гениальность“.

Осенью 1835 г. Витберг, наскоро собравшись, захватив с собою свой проект и некоторые документы, выехал в Вятку под надзор полиции.





ремя между 1813 и 1826 гг. в творческой жизни Витберга было временем самой упорной работы как над изучением архитектуры, так и над созданием обоих проектов храма-памятника. Но, несмотря на это, мысль Витберга работала и в иных направлениях. К этому же

времени относятся несколько построек его в Москве и провинции.

Как мы видели, он начал систематически изучать архитектуру с 1813 г. В это время он познакомился и с поэтом И. И. Дмитриевым, который поддержал его в минуту сомнений, успокаивая и советуя продолжать труд по проектировке храма-памятника.

Художник сам рассказывает в „Записках“, что по его проекту был выстроен дом И. И. Дмитриева „у Спиридония“.

Проект этот был неизвестен, и только два-три года назад его нашел В. В. Сорокин в научной библиотеке МГУ среди книг И. И. Дмитриева. Исследование найденных трех рисунков фасада и двух планов, произведенное В. В. Сорокиным, с несомненностью устанавливает, что этот проект является проектом дома Дмитриева и что он представляет работы Витберга. Это подтверждается также и упоминавшимися уже выше рис. 19 и 21, находящимися в Музее архитектуры.

И. И. Дмитриев решил построить себе новый дом, после того, как его старый, у Красных ворот, сгорел во время пожара 1812 г. Новый дом Дмитриев построил на Спиридоновке (где теперь стоит дом № 17), разбив вокруг него прекрасный сад.

После смерти Дмитриева особнячок переходил от одного владельца к другому. В 50-х годах в нем жил С. Т. Аксаков.

Осенью 1893 г. особнячок был разобран и вскоре на его месте вырос роскошный особняк купцов Морозовых.

Дом Дмитриева был деревянный, из стоячих бревен, скрепленных железными обручами, оштукатуренный. Он являлся образцом ампирного особнячка, какими застраивалась тогда Москва после пожара.

Витберг, наряду с грандиозным зданием, ставшим делом всей его жизни, умел быть и одним из тех строителей, которые создавали русский деревянный ампир.

В основу витберговского проекта дома Дми-

триева легла та же палладианская вилла Ротонда, от которой он начал проектировать свой храм-памятник. Возвращаясь к рис. 19, мы видим на нем начало мыслей архитектора. На рис. 21 средний вариант представляет законченный в сущности дом Дмитриева.

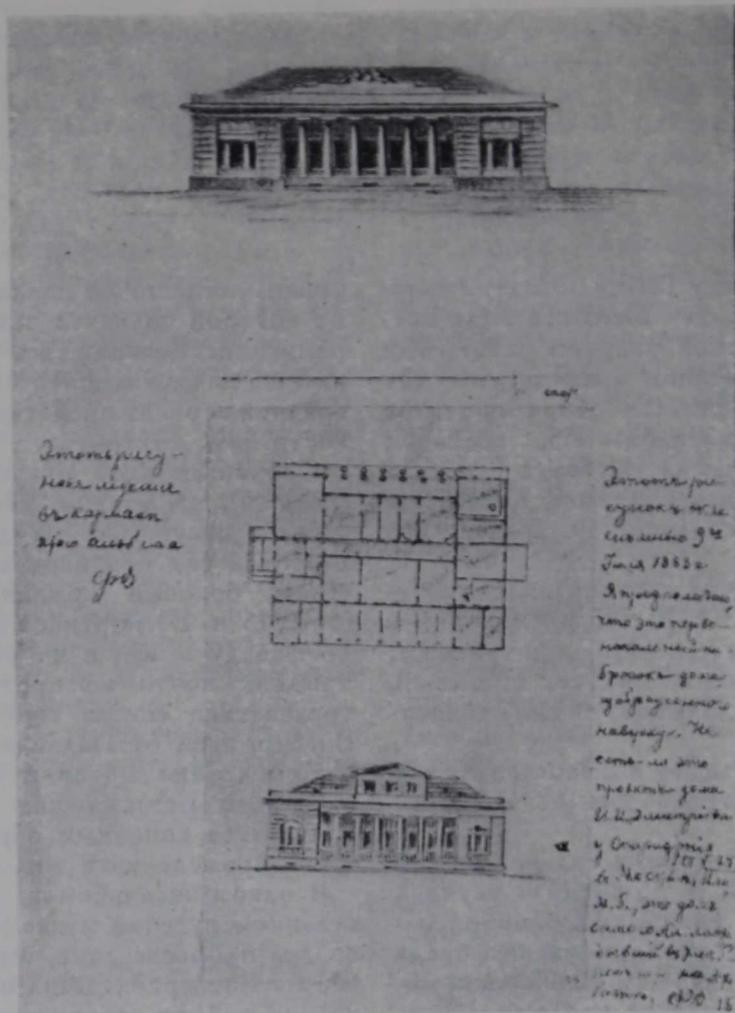
Сравнивая этот рисунок с проектом фасада (рис. 45), мы увидим, что основная разница состоит в отсутствии на доме Дмитриева купола. Фронтон над портиком из шести колонн поднят выше, боковые крылья снижены. По плану (рис. 46 и 47) портиков должно было быть два: по фасаду в сад и на улицу. Окна на боковых крыльях почти не претерпели изменений. Их трехчастная форма еще раз убеждает нас, что Витберг шел от Палладио.

Дом крайне прост и изящен. Одноэтажный, он имеет мезонин над своей средней частью и является типичным образцом ампирного стиля в его применении к жилому строительству.

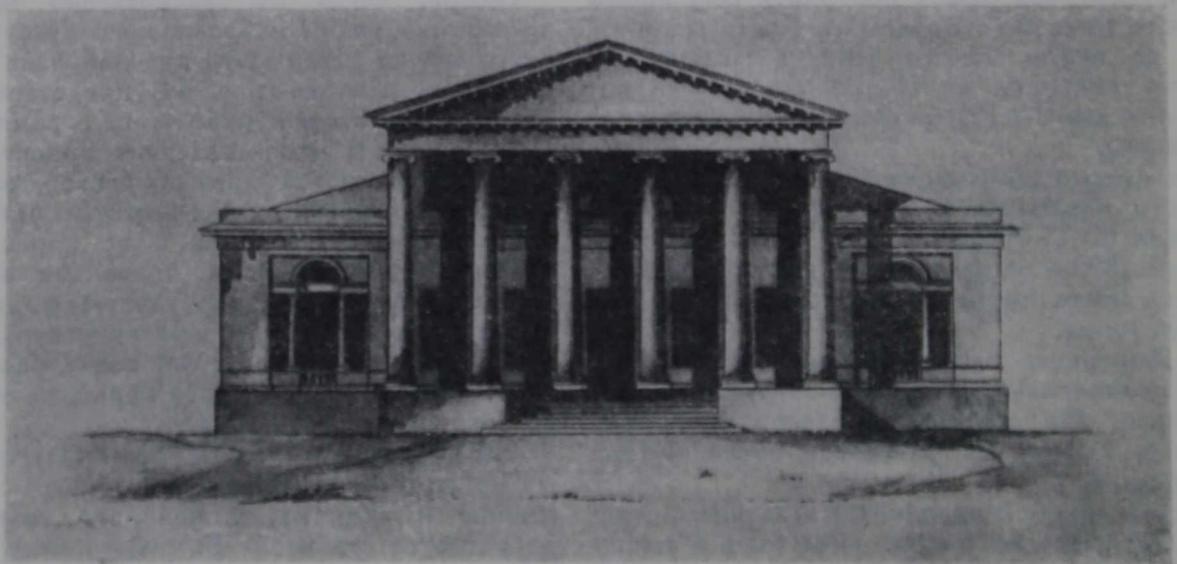
В одном из альбомов, хранящихся в Государственном русском музее (альбом № 7372), имеются два наброска дома, о которых сын художника Ф. А. Витберг выразил предположение, записанное на той же странице альбома, что они представляют или первоначальные мысли проекта дома И. И. Дмитриева, или наброски дома самого Витберга в Москве, в Хлебном переулке.

Теперь, когда мы располагаем найденным проектом и рядом набросков из Музея архитектуры, можно утверждать что наброски в альбоме Русского музея (рис. 44) представляют промежуточные стадии работы над домом И. И. Дмитриева. От окончательного проекта оба наброска отличаются прежде всего отсутствием фронтона, верхний из них — прямым завершением боковых трехчастных, как и на проекте, окон, с барельефами над ними, тогда как на нижнем верх окон имеет полуциркулярную форму. Боковые крылья не снижены против центральной части, и карниз протянут по всему фасаду дома над колоннадой. По рисунку карниз не отличается от такового же на проекте.

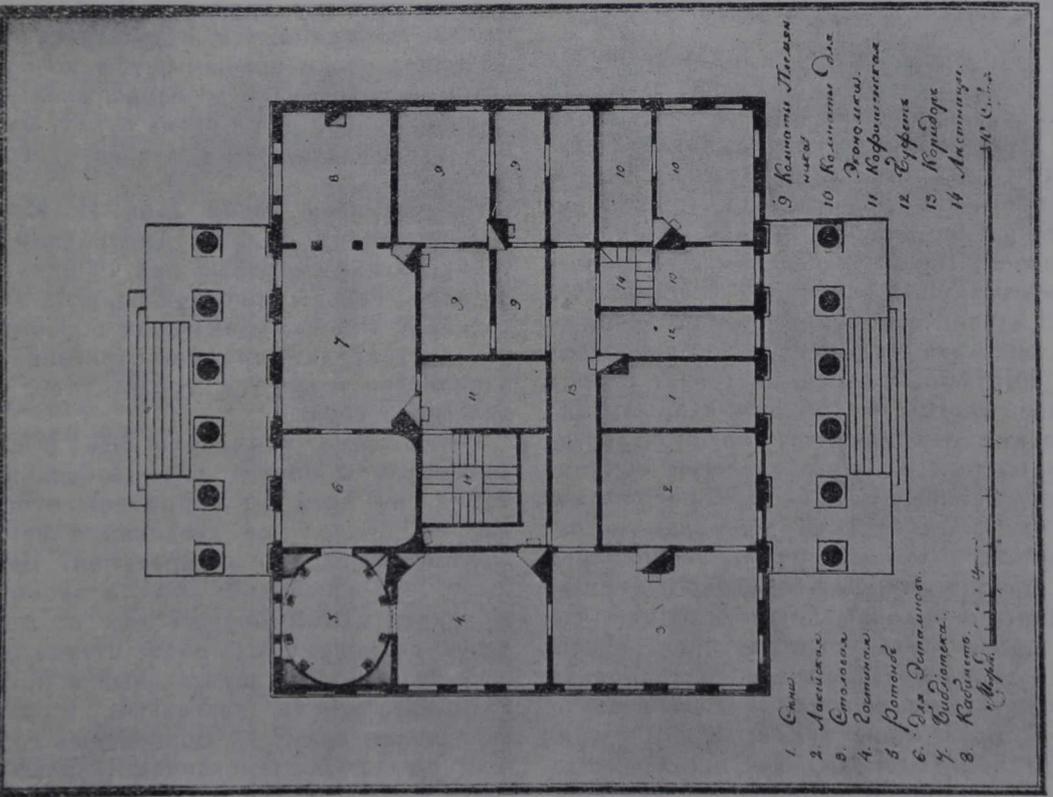
Эти наброски несколько приближаются к одному из набросков Музея архитектуры (рис. 21), именно к нижнему, у которого точно так же отсутствует фронтон. Разница между ними заключается в наличии у последнего купола, а также в боковых крыльях меньшей высоты, чем центральная часть с антресолями.



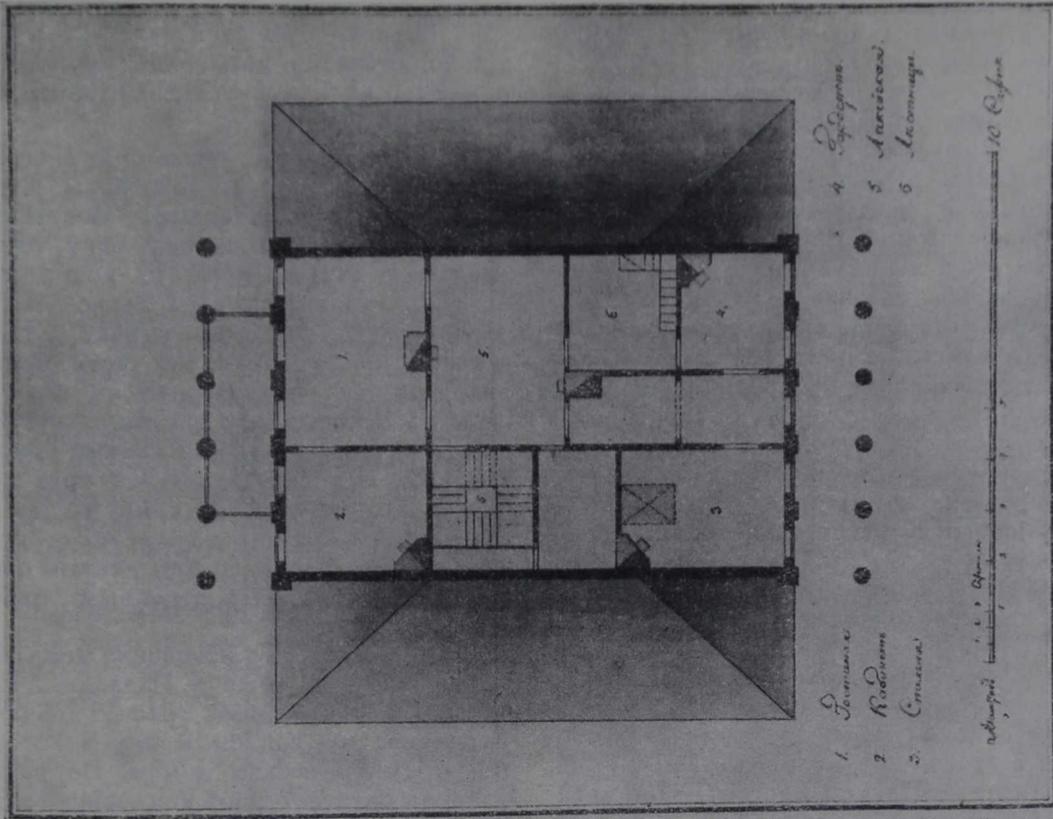
44. Набросок дома Дмитриева



45. Фасад дома Дмитриева у Спиридония



46. План нижнего этажа



47. План мезонина

Современникам дом нравился. Карамзин писал И. И. Дмитриеву 30 марта 1814 г.: „Я видел твое новое строение, оно красиво“ („Письма Карамзина к Дмитриеву“).

Но для жилья дом был мало удобен. На одном из рисунков сделан набросок плана дома (рисунка мы не приводим). Расположение комнат было центрическим вокруг одной средней, несколько напоминая центрический план виллы Ротонда. Обращаясь к найденным В. В. Сорокиным чертежам (рис. 46 и 47), плану нижней части дома и плану мезонина, мы видим, что расположение комнат крайне запутано. Бросается в глаза ряд темных комнат, имеющих даже в мезонине, темный коридор, проходящий почти через весь дом, темные лестницы. Витберговской любви к простоте и ясности в планах дома Дмитриева мы не находим. Это объясняется тем, что планировка дома принадлежала самому И. И. Дмитриеву, и Витберг за нее не мог быть ответственным.

В Государственном историческом музее в Москве хранится акварель неизвестного художника 80-х годов XIX в. На ней изображен московский пейзаж с церковью Спиридония (рис. 48). Существует предположение, что представленный на акварели дом с двумя портиками, один из которых выходит в густой сад, изображает дом И. И. Дмитриева. Если это так, то многое в этой акварели надо отнести на счет неумелости ее автора. Возможно также, что за 70 с лишком лет (1813) дом сильно изменился. Одним своим фасадом дом выходит в сторону улицы, которая совсем на акварели не показана. Слабо чувствуется боковое крыло дома.

Другой постройкой Витберга в Москве был дом Дмитриевой на Мещанской улице, также не сохранившийся. Подписной проект его фасада хранится в Музее архитектуры, но никаких следов промежуточных стадий работы до нас не дошло. Этот дом построен в 1815 г., если судить по дате на проекте. По фасаду видно, что дом Дмитриевой, так же как и дом Дмитриева, был типичным ампирическим особняком. Это (рис. 49) одноэтажное здание с выступающими боковыми его частями-ризалитами. В центре дом двухэтажный, и эта центральная часть выступает вперед и сильно возвышается над боковыми крыльями; в нижнем этаже она разбита полуциркульными входом и четырьмя полуциркульными окнами, которым соответствуют пять окон второго этажа. Во всю высоту обоих этажей возвышаются четыре коринфские колонны портика, увенчанного фронтоном. Портик занимает середину центральной части дома, и колонны поставлены так, что приходятся против междуоконных пространств. Портик вынесен несколько вперед и приподнят над поверхностью земли; к нему ведет невысокая лестница. Во втором этаже, между колоннами, балкон и междуколонные пространства закрыты балюстрадой. В тимпане портика прорисован герб, и вокруг него барельефом распо-

ложены украшения из ветвей и листьев. Крыша окаймлена такой же, как и на балконе, балюстрадой; по углам стоят статуи. В центре крыши поднимается невысокий круглый бельведер с четырьмя полукруглыми окнами, окруженный решеткой.

Окна на боковых крыльях нижнего этажа размещены попарно, по две пары на стене; они обработаны наличниками. Боковые выступы имеют каждый по одному окну, разбитому колоннами на три части, из которых средняя — полуциркульная. По всей длине дома на высоте первого этажа протянут карниз. Стены крыльев гладкие, центральная же часть первого этажа разрустована; над каждым из полуциркульных окон по замку. Точно так же разрустована часть стены над трехчастными окнами боковых выступов, создавая впечатление, что трехчастное окно, вместе с покрытой рустами частью стены над ним, как бы врезано в гладкую стену.

Весь дом, очевидно деревянный оштукатуренный, является очень стройным архитектурным произведением.

Нам кажется, что источники дома Дмитриевой следует искать тоже у Палладио. Если посмотреть на фасад дома графа Рагона или виллы Торниери, мы найдем в них некоторую аналогию с дмитриевским домом. Во всяком случае принцип архитектурной композиции один и тот же: высоко приподнятый, выступающий центр и невысокие, широко раскинувшиеся крылья. Промежуточные этапы работы Витберга не сохранилось, как было в предыдущих его проектировках, и поэтому трудно судить, как текли его мысли. Возможно, что, отправляясь от Палладио, он дошел своим особым путем до того проекта, который сохранился до наших дней. Имея единственно только его в своих руках, мы все же можем утверждать, что палладианские идеи в нем налицо.

Рассматривая фасад дома И. И. Дмитриева у Спиридония и дома Дмитриевой на Мещанской, мы найдем целый ряд общих между ними деталей. Таковы: рисунок балясин на балюстрадах базы колонн, одинаковая обработка фронтонов дентикулами, профили карнизов, совершенно одинаковая трактовка трехчастных окон палладианского типа.

Необходимо упомянуть еще о построенном Витбергом в Москве доме Посникова. Ни чертежей, ни хотя бы набросков этого дома до нас не дошло. Все сведения о нем ограничиваются мемуарной литературой. Янькова сообщает, что Посников „жил в своем доме под Донским, самый первый дом от монастыря по левую сторону, ежели ехать оттуда. Дом небольшой, но очень поместительный и прекрасно расположен, строен известным и несчастливым строителем храма на Воробьевых горах Витбергом“. Судя по воспоминаниям Яньковой, постройку этого дома следует датировать не позже 1820 г. („Рассказы бабушки“).

Произведенные нами поиски дома Посникова не привели ни к каким результатам. Донская улица в упоминаемом Яньковой месте перепланирована, и следов дома Посникова не осталось. Среди рассмотренных нами рисунков Витберга есть один вариант жилого дома (рис. 20), к которому он подошел в работе над домом Дмитриева, а именно вариант с куполом, боковыми портиками под фронтонами и балюстрадой над архитравами по фасаду.

Можно высказать предположение, что Витберг использовал этот набросок при работе над проектом дома Посникова. С другой стороны, возникает и иное предположение. Не является ли наброском к проекту этого дома один из рисунков в альбоме № 7372 Русского музея, датированный этим временем (10-е годы XIX в.). На этом листе (рис. 51) изображен фасад небольшого дома с нишей посередине для центрального входа. По его обеим сторонам — по паре колонн, поддерживающих выступающий карниз. В центре фронтона над зданием — полуциркульная арка. Боковые стены прорезаны окнами, по одному с каждой стороны от входа, под ними — излюбленная Витбергом балюстрада. Стены дома забраны рустами. Окна и вход замыкаются тяжелыми замковыми камнями.

Дом очень прост и по своему характеру значительно отличается от предыдущих проектов Витберга. Его пропорции, более тяжелые и суровые, говорят о применении дорического стиля к жилой постройке. Набросок въездных ворот со львами и массивной оградой под рисунком фасада свидетельствует, что и тот и другой составляли один ансамбль жилой, а не декоративной постройки.

Упоминание Яньковой, что дом был небольшой, говорит в пользу предположения, что этот рисунок Русского музея может представлять один из этапов к проекту дома Посникова. Но пока это, конечно, только гипотеза. Документальных же материалов у нас нет.

Витберг строил не только в Москве, но и в провинции. Ему принадлежит господский дом в Пальне, усадьбе М. В. Перваго, Орловской губ., Елецкого уезда.

Михаил Васильевич Перваго был мason, друг Н. И. Новикова. Последние годы жизни Перваго провел в своем имении, селе Пальне. Внучка его, А. Стахович, в статье „По поводу воспоминаний гр. М. В. Толстого“ („Русский архив“, 1881 г.) писала: „Его (т. е. М. В. Перваго) деревенский дом выстроен по плану знаменитого Витберга (строителя храма на Воробьевых горах), бывшего членом той же масонской ложи“.

Эти данные позволяют, хотя и с известной приблизительностью, установить дату постройки дома. Витберг в 1815 г. был у Новикова, который, очевидно, посоветовал Перваго обратиться за составлением плана к Витбергу. Таким образом, пальненский дом мог быть построен между 1815 и 1825 гг., когда Перваго умер. В 1908 г.

дом сгорел, о его наружном виде можно судить лишь по двум старым фотографиям, опубликованным в „Сборнике общества изучения русской усадьбы“ за 1928 г., вып. 2—3.

Дом в Пальне был деревянный, двухэтажный, и его деревянную конструкцию строитель не стал скрывать. Композиция дома представляет собой два одинаковых корпуса, соединенных сенями со стороны двора, несколько отступающими вглубину за линию крыши. Садовый фасад в этом месте имеет полукруглый выступ, напоминающий по своим формам такие же выступы Елагинского дворца России и дома Бобринских в Богородске Тульской губ. И. Е. Старова, только выступ дома Перваго представлял собою балкон. Выступы здания со стороны двора были украшены портиками с поддерживающими их ионическими колоннами во всю высоту здания. Архитрав и треугольные фронтоны отличались крайней простотой. Такое же впечатление простоты исходило от стен, углы которых отмечены рустикой с широкими интервалами между дощечками разного размера. Кое-где в обрамлении окон встречается подражание „замковому камню“. Сени в верхнем и нижнем этажах обработаны полуциркульными арками, расположенными в разных плоскостях. До линии крыши выступает арка нижнего этажа, плоскость которой утверждается вверху свободно висающим в воздухе архитравом. Четыре резных кронштейна поддерживали балкон таким образом, что он наполовину входил в дом, а наполовину выступал наружу.

Садовый фасад скомпонован иначе. Полуциркульный выступ балкона, соответствующий сеням, помещался в середине фасада. В его боковых частях были вписаны широкие арки, во время снятия фотографии скрытые досками; пролеты их украшены расходящимися рустами. Рустовка переходила на второй этаж балкона; на нем колонны с выточенными капителями поддерживали полуциркульные арочки. Самый же балкон опирался на колонны нижнего этажа, представлявшие не что иное, как столбы, несущие упрощенный антаблемент.

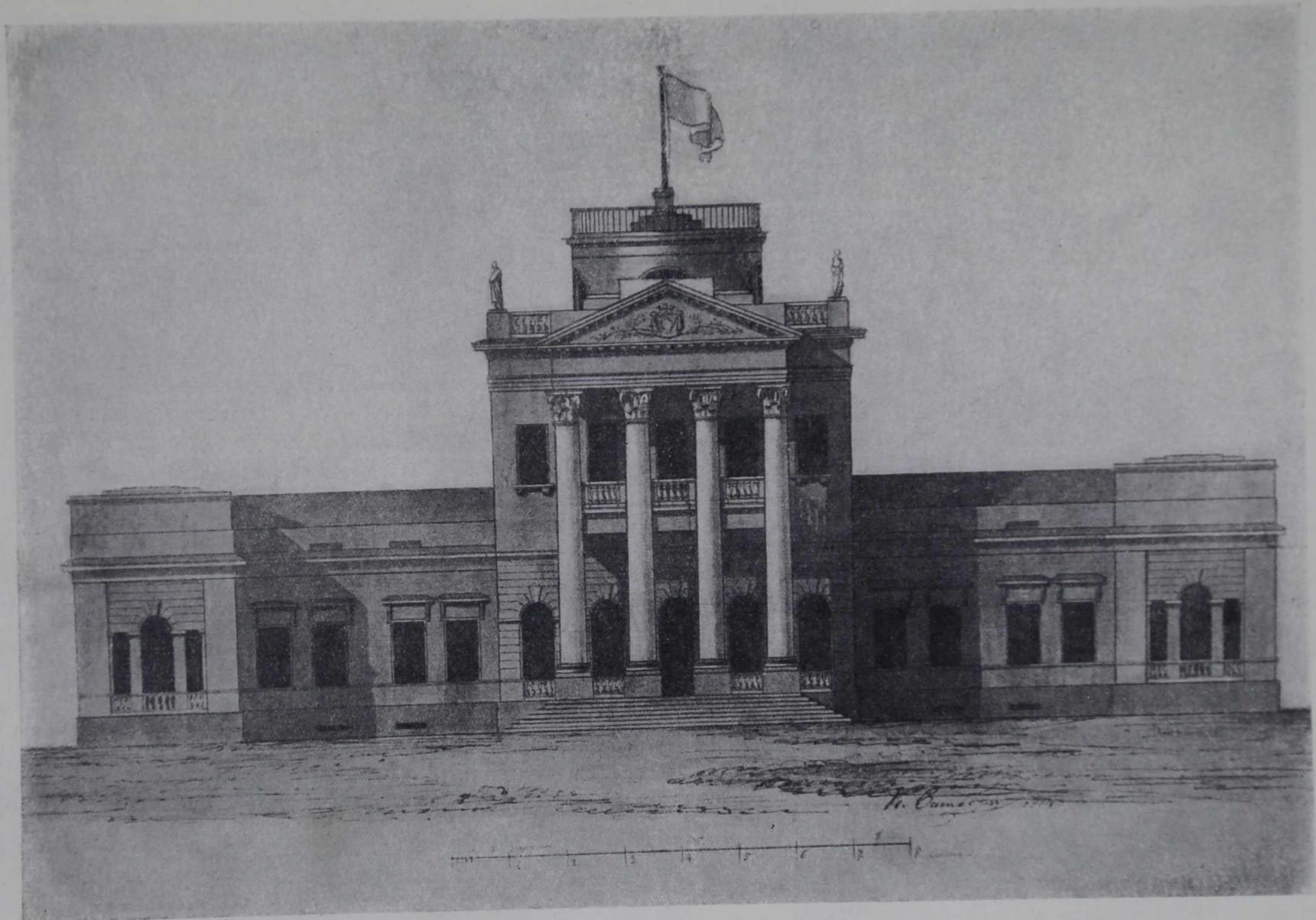
Все здание венчал купол, причем половина его сферы помещалась над балконом, остальная же часть приходилась над массивом самого дома. Фасад со стороны сада, как и со стороны двора, отличался тоже крайней простотой и лаконичностью форм.

Сбоку главного дома стоял флигель, ориентированный по поперечной оси. На фотографии видно, что флигель соединялся с домом переходом-галлереей. Эта галлерея представляется, однако, более поздним сооружением, на что указывает первоначальная обработка боковой стены главного дома. Флигель был увенчан куполом на квадратном постаменте с рустованными углами.

Пальненский дом с его садовым полуциркульным выступом и массивами выступов противоположного фасада представляет интереснейший образец деревянного помещичьего ампира, рас-



48. Акварель 80-х годов XIX в. с предполагаемым домом Дмитриева



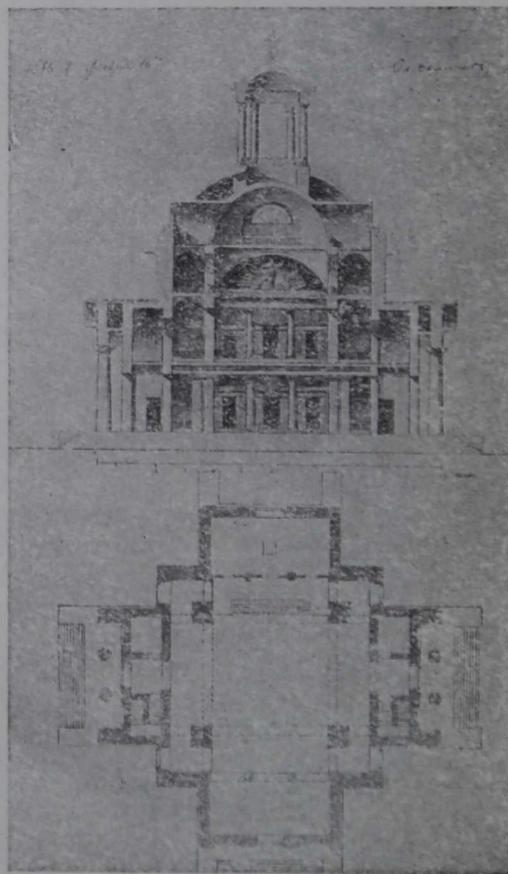
49. Дом Дмитриевой на Мещанской



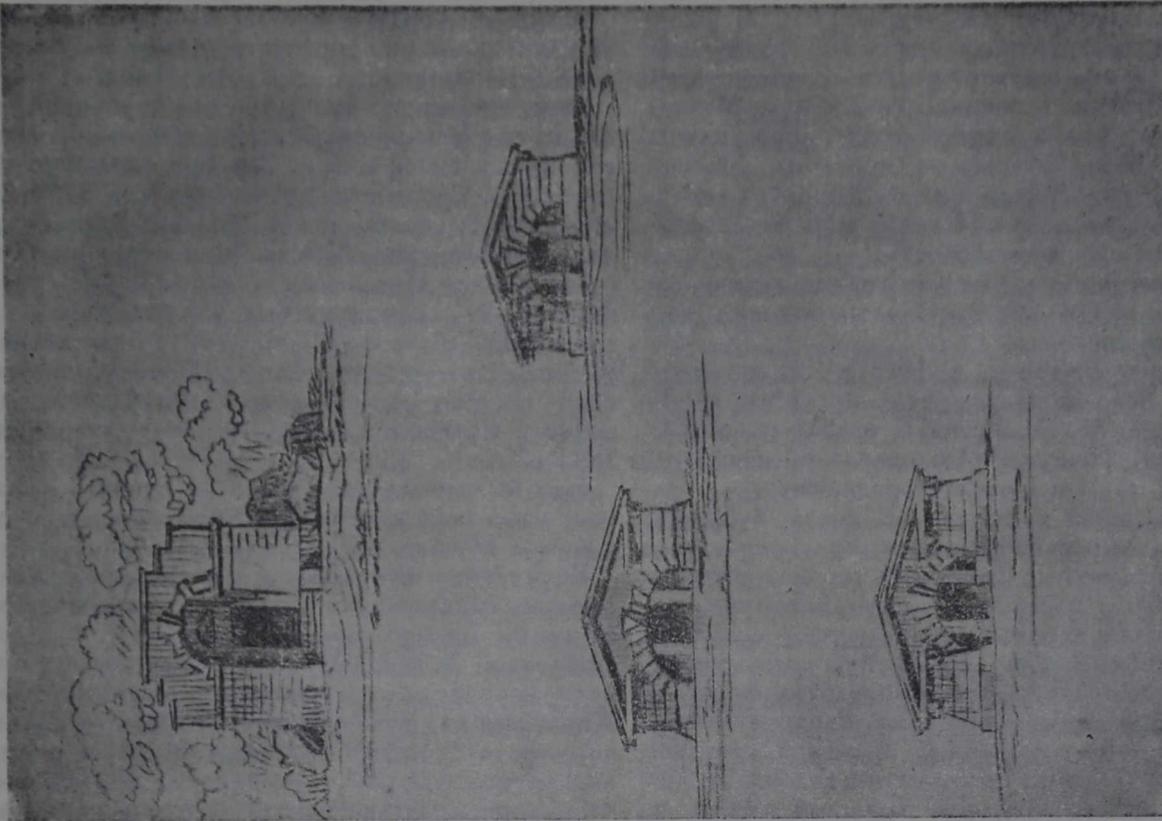
50. Церковь в с. Величове



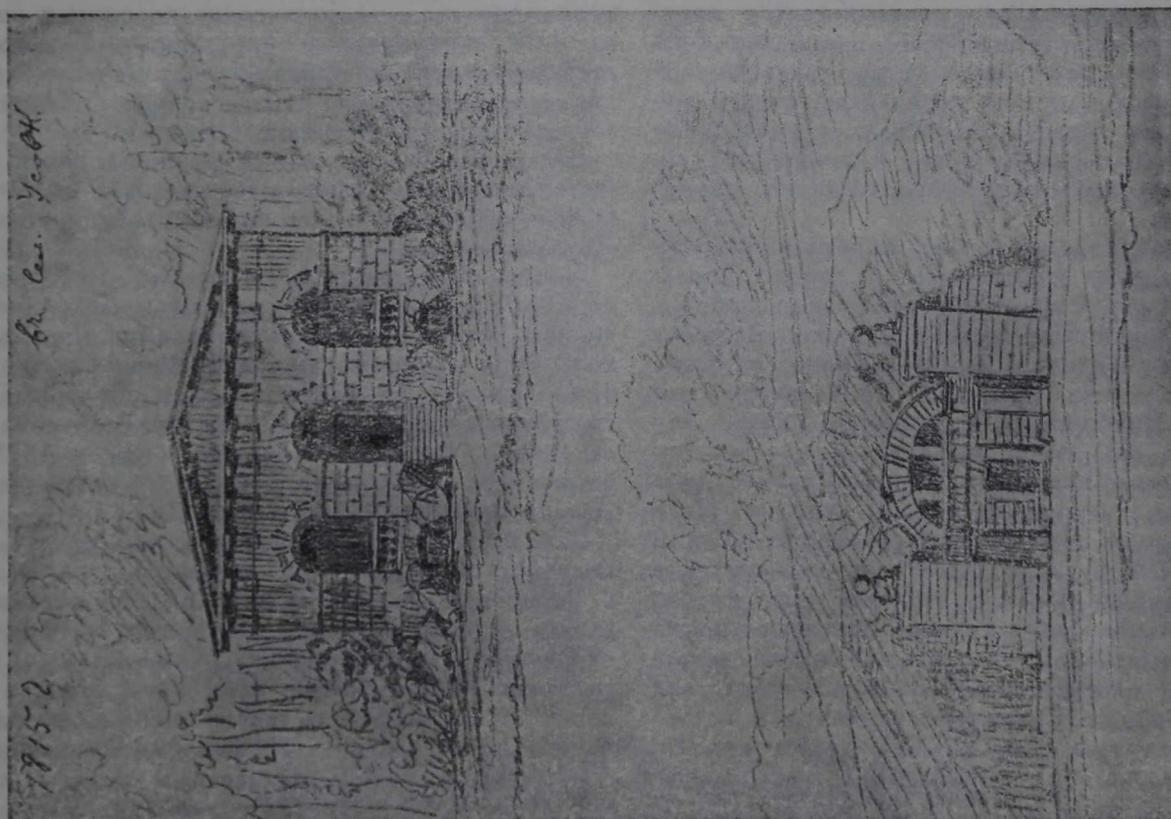
51. набросок предполагаемого дома Посникова



52. План и разрез церкви



54. Парковые постройки



53. Наброски парковых построек в с. Усове

считанного на живописное впечатление, а потому более сложного, чем, например, тот же дом Дмитриева. У нас нет никаких оснований отрицать в этой постройке авторство Витберга, которое, наоборот, подтверждается свойственной ему простотой и лаконичностью форм. Можно предполагать, что архитектор дал лишь планы дома и флигеля, но сам не принимал участия в строительстве. Отсюда и известная асимметричность общего ансамбля Пальны, еще более подчеркивающая его живописность.

В периоде работы над храмом-памятником Витбергу приходилось выполнять задания высокопоставленных лиц.

Как уже упоминалось, в 1815 г. по его проекту были исполнены „царские врата“ в домовой церкви А. Н. Голицына, а в 1818 г. по заказу вел. кн. Николая Павловича он построил придельный храм в Новом Иерусалиме.

В 1815 г., живя у родителей своей будущей жены Е. В. Артемьевой в селе Величове, Витберг составил проект каменной церкви, которая позднее и была построена по его чертежам.

Проект, план и разрез этой церкви сохранились в альбоме (№ 7372) Русского музея (рис. 50 и 52). Имея крестообразную форму в плане, здание представляет собой параллелепипед, к которому с северной и южной стороны пристроены два портика с двумя колоннами дорического ордера, поддерживающими фронтон. Стены параллелепипеда гладкие, южная и северная прорезаны каждая двумя окнами по сторонам портиков; окна внизу имеют балюстраду. Центральная часть здания заканчивается дорическим карнизом с триглифами очень простого рисунка. Трехступенчатый аттик поддерживает полусферический купол, увенчанный легкой ротондочкой на четырех колонках, долженствующей играть роль колокольни. Аналогичную ротондочку мы находим у Кваренги на его церкви в Кузьмине.

Композиция здания очень проста и типична для ампира. Она может быть сближена с проектом „небольшого храма“ Мари-Жозефа Пейра<sup>1</sup>. Леду и ученики Парижской академии, к числу которых принадлежал и Пейр, были в своих неосуществленных проектах провозвестниками ампира. У Витберга в Величовской церкви, как и у Пейра, то же стремление к простейшим архитектурным формам, в данном случае прямоугольным, увенчанным низким куполом. Пейр разрустовывает свои стены и прислоняет к ним портики, Витберг, оставая стены гладкими, также пристраивает портики. Разница лишь в том, что во времена Пейра архитекторы исходили из римских памятников, — пестумские храмы вошли позднее в архитектурный обиход, — тогда как Витберг свободно оперирует элементами греческой архитектуры: дорическим ордерами колонн,

дорическим карнизом с триглифами. Но в основном, как у Витберга, так и у Пейра, стремления одинаковы: создать наиболее мощное впечатление при помощи простейших объемов. Величовская церковь вполне этого достигает.

Почти накануне суда, убитый крушением всех своих надежд, гибелью дела, которое он считал главным в своей жизни, Витберг имел еще силы и находил время для архитектурных работ. По его проекту построена в Москве домовая церковь в Александровском сиротском институте (ныне здание Наркомата обороны СССР, ул. им. Фрунзе, 21). Институт был учрежден после холеры 1830 г., специально для детей военных, умерших в эту эпидемию. Проект институтской церкви, составленный Витбергом, хранится в Краевом музее г. Кирова; датирован он 1833 г.

Это была последняя (если не считать портретов) известная нам работа, исполненная художником в Москве.

Внутреннее оформление церкви представляет образец ампириной композиции, очень изящной и строгой. Алтарь обработан все в той же излюбленной Витбергом форме полуротонды под полусферическим кессонированным куполом. Антаблемент поддерживают стройные колонны коринфского ордера. Кованая ажурная решетка иконостаса и такие же „царские врата“ содержат рисунок мотива ветвей с распускающимися листьями и завитков аканта.

В самой церкви полуциркульные арки украшены тем же скульптурным мотивом. Перемычка арок опирается на ионические колонны и несет на себе скульптурные барельефы. Строгость всей внутренней декорации изобличает Витберга, как мастера цельного стиля, еще не обнаруживающего своего внутреннего распада.

Балюстрада, введенная в нижнюю часть решетки, повторяет своим рисунком уже встречавшиеся нам балюстрады на доме Дмитриева и Дмитриевой.

Особо стоит вопрос об участии Витберга в строительстве соборной церкви в малоярославецком Черноостровском монастыре. Эта церковь была заложена еще в 1812 г. Постройка продолжалась до 1822 г., когда обнаружили трещины в сводах, и тогда же была сломана до основания. На том же самом месте в 1825 г. церковь была заложена снова, по новому плану. Дата окончания ее постройки — 1849 г.

В начале 20-х годов текущего столетия С. В. Безсонов получил устное сообщение о том, что в церковных книгах монастыря существовала запись, удостоверяющая авторство Витберга в отношении второго проекта, по которому и был выстроен существующий ныне храм. Многие говорят за достоверность такого сообщения. Здесь прежде всего следует отметить, что названная постройка является трехчастным храмом, т. е. исполнена в соответствии с идеей храма-памятника на Воробьевых горах. Такая конструкция

<sup>1</sup> Воспроизведена у И. Грабаря, История русского искусства, т. III.

культового сооружения исключительна в русском церковном строительстве.

Нижнее помещение храма, подземное, временно служило для погребения, но там ранее предполагали устроить церковь. Верхний храм в куполе, как и в храме-памятнике, был посвящен празднику преображения (витберговский храм духа). Купол полусферической формы покоится на цилиндрическом барабане. Два ротондальных полукружия среднего храма характерны для Витберга. Декорация купольного барабана пилястрами в междуоконных пространствах и русты над окнами являются принадлежностью ампира. Такой же принадлежностью этого стиля являются и фронтоны снаружи храма, помещенные по его плоским сторонам, поддерживаемые каждый двумя колоннами коринфского ордера. К этому следует прибавить ту интересную подробность, что вся постройка расположена на уступах горы—аналогия косогору Воробьевых гор.

Учитывая, что проект храма Малоярославецкого монастыря составлен не позднее 1824-1825 гг., т. е. того времени, когда Витберг работал в Москве, и что вся постройка непосредственно связана с событиями войны 1812 г., можно, не имея пока документальных данных, сделать такое предположение: или Витберг действительно составил сам этот проект, или кто-то другой, но по его непосредственным указаниям, спроектировал названную постройку. Во всяком случае, благодаря наличию идеи витберговского храма-памятника, а также времени постройки и интереса, проявленного к ней Александром I<sup>1</sup>, едва ли можно отрицать близкую причастность Витберга к проектированию этого сооружения.

Все в том же альбоме Русского музея (№ 7372) мы находим еще два листа с архитектурными набросками, очевидно, каких-то парковых сооружений: павильонов и гротов. Один из этих листов (рис. 53) датирован 1815 г. и имеет надпись „в сел. Усове“. Верхний набросок изображает павильон на фоне деревьев. Здание разрешено в тяжелом дорическом стиле. По фасаду оно разбито на три части: входной дверью в арочной нише, куда ведет довольно высокая лестница (здание покоится на цоколе), и двумя перекрытыми арками окнами с балюстрадами. Нижняя половина стены до начала арок обработана мощными рустами, арки над окнами и дверью—тяжелыми замковыми камнями. Верх стены заканчивается дорическим карнизом с триглифами, и все здание увенчано фронтоном с дентикулами. Эта садовая постройка имеет тяжелый и монументальный характер.

Такой же мощью и тяжестью отмечен и набросок грота на том же листе. Здесь особенно бросаются в глаза приземистые толстые колонны, поддерживающие внушительных размеров архитрав, несущий на себе разрустованную арку и мощные столбы по бокам.

На другом листе (рис. 54) верхний рисунок является, очевидно, наброском какого-то небольшого павильона, а три других представляют собой варианты какого-то низенького сооружения, может быть, каменного покрытия колодца или источника. Все эти наброски отмечены тем же тяжелым стилем, мощностью своих форм.

У нас нет данных, были ли наброски всех этих сооружений претворены в жизнь, но так или иначе они характерны для Витберга.

На этом можно закончить московский период его жизни и творчества. Среди рассмотренных его немногочисленных московских и провинциальных построек, а также и рисунков, нам представляется возможным уловить следующие линии в его творчестве. Одна своими особыми путями идет от вилл Палладио, претворяя его принципы в типические ампирические особняки городского или усадебного характера, как в домах И. И. Дмитриева, Дмитриевой, Перваго. Другая, в рассмотренных парковых постройках, в предполагаемом доме Посникова, говорит об увлечении греческой дорикой, свидетельствуя об изучении памятников зодчества древней Эллады. И, наконец, третья, в проекте церкви села Величова, следует за теми новаторами французской архитектуры, которые создавали классицизм и являлись предтечами ампира.

Но, отталкиваясь от тех или иных архитектурных решений, Витберг шел всегда своей собственной дорогой, нигде слепо не повинаясь тем или иным образцам. Его пытливая мысль создавала свои ни с кем несмешиваемые приемы, свое творческое лицо в пределах стиля своего времени.

Его творчество шло по двум направлениям: с одной стороны, он осваивал проблему монументальности, с другой, был одним из создателей той разновидности классицизма, которую принято называть помещичьим, или усадебным, ампиром.

Первые моменты творчества Витберга рисуют его художником переходного времени, каким он был и на своем живописном пути; но, развиваясь вместе с своим временем, Витберг все более и более достигал ясности решения стилизованных задач и по своему проекту Величовской церкви и второму проекту храма-памятника уже рисуется нам мастером зрелой поры русского ампира.

<sup>1</sup> Известно, что Александр I сделал богатый вклад в строившийся храм Малоярославецкого монастыря.





ятка (ныне Киров), отстоявшая по старому почтовому тракту через Нижний-Новгород (ныне Горький) на 1043 км от Москвы, представляла собою сто лет тому назад глухой город в лесном, почти бездорожном крае.

Герцен, тогда тоже ссыльный, посвятил Вятке, ее быту и обитателям немало красочных страниц в своих воспоминаниях („Былое и думы“). Управлял Вяткой в те дни губернатор Н. Я. Тюфяев—типичный сатрап, при Аракчееве „вышедший в люди“ из писарей. Чиновники и купцы раболепствовали перед ним, остальные — „трепетали“. Вообще обстановка в Вятке была крайне неприглядная. Тяжело было жить человеку с умственными запросами в городе, где на каждом шагу можно было встретить гоголевские персонажи. „Среди этих (пишет Герцен) уродливых и сальных, мелких и отвратительных лиц и сцен... вспоминаются мне печальные, благородные черты художника, задавленного правительством с холодной и бесчувственной жестокостью“.

Витберг приехал в Вятку 26 октября <sup>1</sup>1835 г. один, без семейства, которое из-за устройства разных дел еще оставалось в Москве. Впоследствии старожилы рассказывали, что приезд Витберга произвел в городе очень сильное впечатление. При появлении художника на улицах прохожие останавливались и с любопытством осматривали его; купцы и сидельцы выбегали из лавок, чтобы взглянуть на знаменитого ссыльного. Имя Витберга как строителя московского храма давно уже достигло далекой Вятки и, вопреки осуждению художника, пользовалось здесь почетной известностью.

Существует указание, что сперва Витберг ненадолго остановился на квартире в доме Козениных по Копанской улице. Он был почти без денег, страшно утомлен трудным путешествием и недавно пережитыми событиями, но далеко еще не сломлен физически и нравственно. В то время Витберг готов был продолжать борьбу, он все еще надеялся добиться оправдания и одолеть своих врагов. Уезжая в Вятку, Витберг

подал в комиссию прошений просьбу о пересмотре своего дела. Дурные вести не заставляют себя особенно долго ждать, и в ссылке Витберг получил через канцелярию губернатора отрицательный ответ: его прошение „за несоблюдением формы, предписанной § 16 положения о комиссии прошений, оставлено без действия, тем более, что и по содержанию своему, как принесенное на высочайше утвержденное мнение Государственного совета, оно не могло подлежать рассмотрению комиссии“.

Медленно потянулись томительные дни долгой ссылки. Поступить куда-нибудь на службу Витберг не имел возможности. Московское губернское правление в своем сообщении вятскому губернатору о ссылке Витберга присовокупило, что мнением Государственного совета относительно Витберга определено его, „как оглашенного в пороках и в службе нетерпимого, впредь в оную не определять и к выборам дворянским не допускать, равно не иметь ему ходатайства по чужим делам, принятию доверенностей, сочинении просьб и других бумаг оным“. В соответствии с этим вятское губернское правление в свою очередь определило: „фамилию Витберга внести в запретительный алфавит и дать знать о содержании означенного мнения Государственного совета всем по Вятской губернии присутственным местам и лицам“.

Но среди этих тягчайших невзгод судьба сжалилась над Витбергом и неожиданно послала ему великое утешение. Через какую-нибудь неделю по приезде Витберг уже познакомился с Герценом и провел с ним вечер в откровенном разговоре. Знакомство это очень быстро перешло в самую тесную дружбу. Молодой, благородный Герцен, всю жизнь смело боровшийся с общественной неправдой, всегда бравший сторону слабых и гонимых, был поражен красотой строгих воззрений Витберга на жизнь, его непоколебимой верой в высокое призвание художника, твердостью, с какой Витберг переносил свои несчастья.

В денежном отношении Герцен был, благодаря отцу, человеком обеспеченным и поспешил устроить художника как можно лучше. Подыскав просторную квартиру на Казанской улице, он предложил Витбергу поселиться вместе с ним. Художник согласился. Из переписки Герцена видно, что он прожил с Витбергом в одном доме с ноября 1835 г. до отъезда своего из Вятки в декабре 1837 г.

<sup>1</sup> Указание в „Русской старине“ (1876, № 10, стр. 277), будто Витберг приехал в Вятку в ноябре 1835 г., не верно, так как опровергается перепиской Герцена (см. ниже). Дату „26 октября“ (а также местожительство Витберга в Вятке) указывает и М. К. Лемко, редактор-комментатор сочинений и писем Герцена.

Герцен вообще материально поддерживал художника как за время своего проживания в Вятке, так и позднее. Без этой поддержки Витберг, всего вернее, погиб бы в ссылке.

Художник, до болезненности щепетильный в подобных случаях, понял Герцена и не отказывался от его помощи. Им не трудно было понять друг друга. Целые дни проводили они в нескончаемых оживленных беседах. Витберг годился в отцы Герцену, но он нашел в нем человека, перед которым смело мог открыть свою душу, поделиться всеми своими сокровенными думами и переживаниями.

Художник не остался в долгу перед своим молодым другом. Со своей стороны он тоже явился поддержкой Герцену. „Еще сосланный—Витберг (пишет Герцен Н. А. Захарьиной, своей будущей жене); мы живем вместе,—человек колоссальный, художник в душе и с душой высокой. Это важное приобретение для меня. Человек, который когда-либо создал мысль высокую, человек, который на исполнение одной мысли посвятил всю жизнь, высок и еще выше, когда люди отняли возможность у него проявить свою мысль, когда обстоятельства гнетут его“ (12 ноября 1835 г.).

Московские друзья поставили на вид Герцену его сожительство с поднадзорным Витбергом; они боялись, что это может быть истолковано, как косвенный протест решению правительства; но Герцен пренебрег такими соображениями, хотя и допускал возможность для себя неприятностей. „Может я и разведусь с ним (писал Герцен Кетчеру в январе 1836 г.), ибо привык переносить всякого рода лишения... Признаюсь, больно мне будет оставить этого человека, в душе которого всякая высокая мысль, всякое святое чувство находит отголосок; человека несчастного, человека, который все сделал, что зависело от души индивидуума, для великого предприятия...“.

Чувство любви и преклонения перед Витбергом Герцен передал и своему ближайшему другу поэту Огареву, который позднее писал художнику: „Артист и друг моего Александра, и я склоняю перед вами колена. Ваше творение велико, и ваша любовь велика... Но ваше творение не могло выполниться при узких условиях настоящего...“ (18 мая 1839 г.).

Если мы обратимся к переписке Герцена за время значительно более позднее, к его воспоминаниям, начатым лет через двадцать после знакомства с Витбергом, мы увидим, что взгляд Герцена на художника не переменился, что его высокая оценка личности Витберга и дружбы с ним все та же.

Приезд семьи художника (март 1835 г.), разумеется, не изменил характера отношений новых друзей, или, вернее, еще больше сблизил их: Витберг и Герцен составили как бы одну семью. Сам Александр Лаврентьевич жил очень замкнуто, почти нигде не бывая, но его, помимо

Герцена, часто посещал молодой Д. Я. Чарушин впоследствии ставший учеником Витберга.

Витберг привез с собою в ссылку свой драгоценный проект с его вариантами и продолжал работать над ним; „гонимый бедностью и нуждой, в ссылке, он всякий день посвящал несколько часов своему храму. Он жил в нем, он не верил, что его не будут строить: воспоминания, утешения, слава—все было в этом портфеле артиста“ (Герцен).

Некоторое время у Витберга было особое занятие совместно с Герценом—составление своих записок. Они, несомненно, явились результатом рассказов художника Герцену о строительстве московского храма. Герцен решил под свежим впечатлением записать витберговский рассказ, рамки которого постепенно расширялись. Составление витберговских записок относится к лету 1836 г.<sup>1</sup> Они обнимают собою семь тетрадок, написанных бледными чернилами, связным почерком Герцена, видно, что наскоро, со множеством недомолвок и, без сомнения, не только со слов, но непосредственно под диктовку Витберга. Из многочисленных поправок, вставок и отдельных заметок на полях рукописи видно, что записки были неоднократно читаны художнику и исправлены по его указаниям. Несмотря на это, воспоминания Витберга не отделаны, чувствуется, что художник спешил высказаться и в то же время по разным причинам сказал далеко не все, что мог. Начинаются воспоминания с 1812—1813 г., т. е. с того момента, когда у Витберга впервые зародилась мысль о составлении проекта храма-памятника. Вслед за этим художник пространно излагает внутреннюю идею задуманного им здания. Заканчиваются записки 1820 г., рассказом об учреждении комиссии по сооружению храма-памятника. Попутно Витберг, с отступлениями, и местами не по-порядку, сообщает о годах своего учения, семейных делах, о встречах с разными лицами и пр.

В конце 1837 г. Герцен, установить точно долю участия которого в составлении воспоминаний Витберга трудно, увез записки с собою во Владимир, а в 1846 г., перед отъездом за границу, передал рукопись своему брату Г. И. Герцену. От него записки перешли (1859) к Т. П. Пассек. Бережно сохранив этот драгоценный исторический материал, Пассек передала его в распоряжение редакции журнала „Русская старина“, которая опубликовала записки художника в 1872 г.

Подробное знакомство с проектом Витберга произвело настолько сильное впечатление на Герцена, что много лет спустя он на память очень верно передал его в своих воспоминаниях.

<sup>1</sup> Наверху первой страницы записок рукой Герцена помечено: „15 июля 1836 г. Вятка“, на одной из последних— „Владимир. Ноября 16 д. 1838 г. А. Герцен“. Сведения об этой рукописи, местонахождение которой неизвестно, почерпаются из редакционного пояснения к запискам Витберга (см. „Русская старина“, 1872, т. V, стр. 17 и 580—581).

В начале 1837 г. Витберга снова постигло несчастье, о котором узнаем из письма Герцена к Захарьиной: „новый удар Витбергу: у него уже отобрали все, теперь хотят, так сказать, отнять и самые крохи от куска хлеба, уже исторгнутого из уст; пришел приказ отобрать разные вещи у него и продать с аукциона“ (22 апреля 1837 г.). Сверх материального ущерба художник, и без того уже совершенно разоренный, подвергался и моральному унижению, ибо случай этот, разумеется, широко огласился по городу, жадному до происшествий. Герцен старался денежно поддержать Витберга; из письма к Кетчеру видно, что он занимал у Огарева, чтобы дать взаймы Витбергу.

Монотонная жизнь Вятки была в 1837 г. для всех нарушена чрезвычайным событием. В мае этого года захолустный город посетил наследник Александр Николаевич, совершавший долгое путешествие по России. Это посещение примечательно для нас тем, что с ним непосредственно связаны некоторые архитектурные работы Витберга.

К приезду „высочайшего“ гостя в городе спешно начались разные приготовления. Так как нельзя было за краткостью срока соорудить для разводимого тогда на берегу реки Вятки городского сада приличную решетку, губернатор Тюфяев обратился с просьбой к Витбергу составить хотя бы проект такой решетки и ворот для представления его наследнику. Витберг согласился; для чертежных работ к нему прикомандировали из строительной комиссии молодого архитектора.

Интересно, между прочим, одно сообщение этого помощника. Тюфяев послал его к Витбергу с предписанием, чтобы художник сам немедленно же привез ему проект. „Поезжайте, доложите губернатору (ответил Витберг), что хлеб за брюхом не ходит; нужен ему мой план—пусть придет сам“. Услужливые люди передали губернатору этот ответ, и все ожидали страшного скандала. Однако, очевидно, опальный, беззащитный художник сумел даже Тюфяеву внушить к себе такое уважение, что губернатор на другой день действительно сам приехал за проектом.

„Высочайшее“ посещение Вятки не прошло бесследно для Витберга и Герцена. Наследника

сопровождал Жуковский, познакомившийся с нашими друзьями. Это знакомство в дальнейшем сыграло некоторую роль в судьбе Витберга и самую непосредственную в судьбе Герцена: за устройство выставки местных произведений и объяснения, данные при ее осмотре наследнику, Герцен по ходатайству Жуковского был через полгода переведен на службу во Владимир, преддверие Москвы.

Художник тоже был особо представлен наследнику как автор проекта решетки сада и отчасти по поводу работы Чарушина. На выставке среди прочих местных экспонатов находился автопортрет Д. Я. Чарушина, живописца-самоучки. Работа эта обратила на себя внимание наследника, и он, заинтересовавшись судьбою живописца, предложил Чарушину поступить в Академию художеств, а для предварительной подготовки поручил его Витбергу. С того времени и до кончины Витберга между ним и Чарушиным установились самые близкие отношения, сохранившиеся у Чарушина и с детьми художника.

Несмотря на занятия архитектурными проектами и внимание со стороны наследника, душевное состояние Витберга становилось все более подавленным; „художник гибнет, непонятый современниками (писал Герцен Захарьиной); бедность, нужда давит, огромное семейство давит, а мысль необъятная, которую убили при рождении, давит больше всего прочего. На-днях воскрес как-то его гений,—он набросал дивный проект<sup>1</sup>, слезою наградил я его и восторгом. А посмотри толпу: она кричит, что он крал казенные деньги“ (19 октября 1837 г.).

30 ноября 1837 г. пришел приказ о переводе Герцена во Владимир. Сознывая, что после его отъезда из Вятки для Витберга „останется огромное пустое место“, Герцен оттягивал свой отъезд до последней возможности и уехал только через месяц. Все семейство Витбергов провожало Герцена до станции Бахты, где со слезами надолго простилось с ним.

<sup>1</sup> К сожалению, Герцен не говорит, чего именно это был проект. Возможно, это проект храма, по выражению Герцена, в „тевтоно-готическом“ стиле, рисунок которого хранится в Кировском музее.





Витберг пережил отъезд Герцена крайне тяжело. Несмотря на всю моральную стойкость художника, ссылка к этому времени уже надломил его силы.

Действительно, под гнетом торжества неправды, нужды и забот о насущном куске хлеба Витберг „старел не по дням, а по часам. Когда я его оставил в Вятке через два года, он был десятью годами старше“, говорит Герцен в своих воспоминаниях.

С отъездом Герцена художник значительно упал духом. В Герцене он имел друга, которого не мог при всей своей преданности заменить ему молодой Чарушин. Перенесенные Витбергом душевные страдания, при отсутствии лица, поддерживавшего и ободрявшего его, стали губительно действовать на здоровье художника. Та „нервическая болезнь“, о которой упоминает Ю. Н. Бартенев, теперь в Вятке оформилась в припадки настоящей падучей; сначала редкие и слабые, потом все чаще повторяющиеся, они сильно потрясли и без того уже ослабевший организм Витберга.

Семейная жизнь Витберга, вследствие бедности, болезни, неустроенности подрастающих детей и пр., была крайне тяжела.

Живя во Владимире, Герцен вел постоянную переписку с художником, являвшуюся для последнего насущной поддержкой.

Герцен очень подробно писал художнику обо всем: он знакомил его с начатыми литературными работами, спрашивал его советов, спешил уведомить о рождении своего первенца.

Герцен всемерно поддерживал Витберга морально и попрежнему оказывал ему и в разлуке денежную помощь. В последней художник нуждался в те дни более, чем когда-либо. В Москве, после полного материального разгрома Витберга, сохранились скудные крохи движимого имущества художника. Они были доверены на хранение брату жены Витберга, который бессовестно распродал их.

В этом же, вообще столь тяжелом для художника, 1838 г. он получил известие, отнимавшее всякую надежду на то, что его проект московского храма-памятника когда-либо осуществится. 20 июля 1838 г. состоялось перенесение мемориальных предметов первой закладки храма с Воробьевых гор в Успенский собор на хране-

ние до закладки храма на новом месте по проекту Тона. Во время этой процедуры Филарет произнес, как полагалось, „слово“ и в своей речи всенародно сказал, между прочим: „Бог низлагает гордость нечестивых, разрушая создания их без надежд восстановления“. Эта речь была напечатана в „Московских ведомостях“ (1838, № 53), и все прекрасно поняли, кого именно имел в виду митрополит. Вскоре после этого Витберг получил, как художник, большое удовлетворение: ему было поручено составление проекта и плана предполагаемого к построению кафедрального собора в Вятке.

Мысль о сооружении этого храма принадлежала городскому голове И. С. Машковцеву, выказавшему ее еще в 1824 г. в связи с посещением Вятки императором Александром I. Местное городское общество<sup>1</sup>, в особенности заводчики и зажиточные купцы, отнеслось очень сочувственно к предложению Машковцева. Делу был дан надлежащий ход, но двигалось оно чрезвычайно медленно. Началась неизбежная длительная переписка с консисторией, с синодом и всякого рода канцелярщина. Только в январе 1832 г. состоялся приговор, которым вятское общество формально выразило свое желание построить означенный храм. Прошло еще три года, и в марте 1835 г. была, наконец, открыта подписка для сбора пожертвований. Затем в июле губернатором Тюфяевым был предложен обществу план задуманного собора, один из так называемых нормальных планов, утвержденных Александром I в 1823 г. (изд. Мин. внутренних дел, № XXVIII, литер Б). Очевидно, общество не совсем было довольно этим планом, так как на этот раз оно уклонилось от его принятия под предлогом отсутствия из Вятки многих своих сочленов. Но с Тюфяевым трудно было спорить, и особым приговором общества от 27 сентября 1835 г. предложенный губернатором план был принят. Однако не он все-таки был осуществлен. При Корнилове, сменившем Тюфяева, общество отвергло навязанный ему „нормальный план“, и новый губернатор обратился по просьбе вятчан к министру внутренних дел за разрешением „о предоставлении обществу избрать для храма другой, более приличный и величественный план“, который должен был соответствовать и обшир-

<sup>1</sup> „Городские общества“ составляло торгово-промышленное (купцы и мещане) население городов.

ности площади, отводимой под новостройку. Комитет министров, на рассмотрение которого было представлено желание вятского городского общества, дал на это „с высочайшего соизволения“ свое согласие, о чем и было объявлено обществу 8 июня 1838 г. уже новым губернатором Хомутовым. Незадолго перед тем был учрежден „Комитет о построении вятского храма“, на который было возложено сооружение собора, в чем, как и в расходовании собираемых сумм, он обязан был отдать отчет только городскому обществу.

Витберг, несомненно, с большим интересом и вниманием следил за вопросом о сооружении в месте его ссылки нового храма и был в курсе результатов ходатайства Корнилова, потому что в том же собрании 8 июня городской голова Аршаумов предложил обществу сделанный карандашом, в миниатюре, новый проект храма. „Разумеется, общество не могло не притти в восторг от этого эскиза (пишет Алабин), так как творцом его был знаменитый Витберг, и приговором 7 октября 1838 г. постановило: просить г. Витберга составить по этому эскизу план и чертеж для проектируемого храма, о чем обратились к нему с официальным письмом 20 октября“ („Алекса́ндро-Невский собор в Вятке“).

Приняв предложение городского общества, Витберг немедленно же приступил к составлению проекта собора, который предполагалось назвать Алекса́ндро-Невским. Для художника опять наступили счастливые часы труда и вдохновения. На проект вятского храма Витберг перенес всю свою любовь, с какою он смотрел на своего „первенца“, от которого на Воробьевых горах не осталось уже и следа. Занятия Витберга состояли в изготовлении плана фасадов и разрезов будущего здания. 3 января 1839 г. художник, извиняясь, что давно не писал, сообщил Герцену: „все это время я очень занят проектом Алекса́ндровского собора... хочется сделать что-нибудь порядочное; это требует соображения и время, а дни теперь коротки, заниматься же могу только утренние часы... эскиз теперешних трудов... думаю доставить вам“.

Над составлением проекта вятского храма Витберг трудился четыре месяца. Как и в дни молодости, он попрежнему не связывал своих художественных работ с денежными расчетами: все чертежи спроектированного тогда Витбергом здания были исполнены им бесплатно. 28 февраля 1839 г. Витберг письменно известил комитет, что план, фасад и разрез храма готовы. Комитет, приняв и рассмотрев все эти чертежи, 8 марта того же года в самых лестных выражениях благодарил Витберга за его самоотверженный труд. Работа была представлена губернатору, который с соответствующим прошением препроводил ее в синод и главное управление путей сообщения. 11 марта художник писал Герцену: „... со времени разрушения закладки храма на Воробьевых горах я много потерпел расстрой-

ства в здравьи, и оставившие меня по Беттихерову лекарству припадки опять возобновились; причина долгого молчания—занятие проектом, отправленного в Петербург“. Дальше Витберг рассказывал о посланной им записке генералу Клейнмихелю, заведывавшему отстройкой после пожара (1837) Зимнего дворца, относительно изобретенных художником несгораемых полов<sup>1</sup>. Из следующего письма художника мы узнаем, какой успех имел в Петербурге его проект: „Проект мой для Алекса́ндровского Собора Вятского (писал Витберг) так понравился в Петербурге, что ходил из рук в руки, как сказывал губернатор Хомутов. А министр двора выпросил себе карандашный черновой эскиз, сказав: „этакой церкви еще нет—вкус византийский, а формы новые“. Отзыв этот мне приятен, потому что высказал сущность мысли. Но посмотрим, не помешает ли зависть и тут. Алекса́ндровский собор и без того много повредил зрению моему, не могу по сие время отдохнуть глазами“ (11 июля 1839 г.). Через полторы недели Витберг, извиняясь перед Герценом, что все еще не послал ему обещанного эскиза, вместе с тем определяет стиль спроектированного им здания: „Этот проект я называю эгипто-византо-готик. Я очень желаю его довершить: труд—самый отраднейший плод XIX столетия, в котором все одухотворяться должно“ (21 августа 1839 г.).

28 августа губернатор уведомил комитет о разрешении соорудить в Вятке собор по утвержденному в Петербурге витберговскому проекту.

30 августа 1839 г. состоялась торжественная закладка храма в присутствии самого Витберга, многочисленного духовенства во главе с епископом, губернатора, гражданских и военных чинов, именитого купечества и чуть ли не всего городского населения.

Строительство храма началось вслед за закладкой под наблюдением самого Витберга. „Теперь (писал 5 сентября художник Герцену) работают весьма прилежно над рытьем рвов—грунт отличный и фундамент может выведен быть нынешнею осенью, ежели не окажется недостатка в материале“. Производством работ непосредственно заведывал помощник губернского архитектора И. Т. Соловкин, откомандированный для этой цели губернской строительной комиссией. Работы шли быстро, 15 сентября уже начали бутить фундамент. Место для собора было выбрано очень удачно: к постройке не теснились другие здания, она должна была стоять совершенно свободно на огромной площади и быть видной не только отовсюду из города, но и из его окрестностей.

Среди своих непрестанных и попрежнему бесплатных трудов по наблюдению за постройкой

<sup>1</sup> Изобретением Витберга не могли воспользоваться, так как во дворце уже были построены новые обыкновенные полы, о чем позднее очень сожалел министр двора.

вятского храма Витберг получил 15 октября 1839 г. „высочайшее“ разрешение вернуться из ссылки, с правом жить, где он сам пожелает. Об этом было объявлено шефом жандармов Бенкендорфом 19 сентября 1839 г. министру юстиции Блудову, сообщившему 28 сентября это повеление сенату, который 4 октября послал о том указ вятскому губернскому правлению.

П. Алабин полагал, что проект вятского храма был утвержден без рассмотрения его Николаем ввиду того, что план здания был представлен государю только 31 января 1849 г., после того как была уже закончена каменная кладка всего собора. В связи с этим Алабин считал, что составление проекта не могло повлиять на освобождение Витберга. Но это, конечно, не так; ни одно общественное строение, а тем более собор, не могло сооружаться без утверждения его Николаем, зачастую лично вникавшим во все детали подобного строительства. Проект вят-

ского храма, эскиз которого выпросил себе министр двора, лицо, ближайшее к государю, несомненно, был рассмотрен Николаем.

Известие об освобождении, сообщенное Витбергу самим губернатором, произвело величайший восторг в семье художника. Но Витберг не имел средств для немедленного выезда из Вятки. Он обратился с просьбою о помощи к губернатору Хомутову, и тот предложил комитету выдать Витбергу заимообразно из своих сумм 1000 рублей ассигнациями. В комитете таких денег налицо тогда не оказалось, и городской голова, исполняя желание Витберга, дал ему под расписку 285 рублей серебром из своих личных средств. С этими небольшими деньгами художник, осенью 1840 г., покинул, наконец, Вятку.

Своим местожительством он выбрал Петербург. Возвращаться в Москву после всего пережитого в ней Витберг был не в состоянии.





ассмотрим творческую деятельность Витберга в Вятке.

Ворота Александровского сада Витберг проектировал в 1836 г. (рис. 55), и проект пошел на утверждение в Петербург, где и был окончательно утвержден 27 ноября 1836 г. самим Николаем I. Копия проекта с утверждениями его различными инстанциями хранится в Музее архитектуры, к сожалению, вследствие плохой сохранности мы его опубликовать не можем.

Прообраз вятских ворот мы находим в прошлом творчестве Витберга. Обращаясь к листам, фиксирующим его наброски проектов цепных мостов, которыми он занимался еще в 1809 г., мы видим, что его занимала не только проблема инженерных конструкций всяких мостов, но и чисто архитектурная задача оформления въездов на мост. На этих листах имеется несколько набросков таких въездных ворот (рис. 12). На другом из прежних рисунков мы видим эти же варианты ворот, но более усложненные: на одном перекрытие поддерживается восемью колоннами, на другом—двумя, но здесь столбы расширяются и появляются проходы для пешеходов, по одному с каждой стороны. Поскольку можно судить по наброску, столбы обработаны рустами и сильно выступает мощный дорический карниз. На этом же листе мы находим еще один вариант ворот, но более пышный по своей декорации: верх украшен скульптурой, и скульптурный же фриз намечен над карнизом.

Обычным путем многочисленных зарисовок, набросков, фиксирующих архитектурные мысли,— столь характерным для Витберга,—шел он и на этот раз в поисках архитектурной концепции ворот вятского Александровского сада. Рис. 55 несомненно изображает наброски, относящиеся уже не к поискам оформления цепных мостов, а к непосредственной работе над этими воротами, т. е. к 1836 г. За это предположение говорит то обстоятельство, что архитектор набрасывает не только ворота, но и решетку сада и план входящих в ансамбль сооружений. Эти наброски ворот показывают, что первоначально Витберг вернулся к тому старому варианту въезда на цепной мост, который он украшал скульптурой. Шесть колонн несут на себе пышно разукрашенный антаблемент, с скульптурной арматурой над карнизом, скульптурной груп-

пой, увенчивающей центр перекрытия, и скульптурными фигурами по его бокам. Колонны вытягиваются вверх в сравнении со старым вариантом, и все сооружение принимает более торжественный и декоративный характер. Оба варианта ворот этого листа близки друг к другу и показывают, что Витберг проектировал не только ворота и решетку, но замыслил и какие-то здания, входившие в ансамбль входа в сад. Тут же он набрасывает и план всех этих сооружений. Но этим замыслом не пришлось осуществиться. К сожалению, дальнейших следов его мыслей до нас не дошло, сохранился только проект ворот и существующее доныне его выполнение (рис. 57).

Витберг в процессе работы отказался от торжественной декоративности и дал мощное и монументальное решение в стиле суровой дорики: два массивных столба с не менее массивным перекрытием, поддерживаемым двумя дорическими колоннами, пространство между которыми заполнено решеткой. В центре, между колонн, ворота решетки того же рисунка, что и ее боковые пролеты. Сильно выступающий дорический карниз делит перекрытие на две части. В пространстве между триглифами под карнизом вписаны типичные для ампира скульптурные веночки. Над карнизом возвышается образованный по бокам фронтоном, боковые части которого являются как бы продолжением несущих конструкций боковых столбов, на которых помещены барельефом гирлянды из цветов с перевязью. На фронтоне сверху—сочетание трех скульптурных веночков с ленточками; существующей на проекте надписи „Александровский сад“ или не было, или она уничтожена. В воротах есть еще одно отступление от проекта. Колонны имеют одну деталь—обуженную против стержня колонны шейку капители, деталь, которую особенно любил Тома де Томон и которой он воспользовался в колоннаде своей петербургской Биржи. Этой детали нет на проекте, и Витберг ввел ее во время строительства. Таким образом, он не только проектировал, но, очевидно, и фактически строил ворота Александровского сада.

В творчестве Витберга эти ворота можно поставить рядом с акварелью, изображающей деталь колоннады храма-памятника (рис. 27). Если тогда ему не довелось осуществить ее циклопическую мощь, то теперь, в других, более скромных масштабах, он создал благородной простоты

монументальное сооружение в стиле любимой им дорикки.

Ограда сада (рис. 56) своим масштабом и орнаментом соответствует монументальному стилю ворот. Над архитектурой оград работали крупнейшие русские зодчие, и среди замечательных памятников архитектуры этого рода имеются ограды Растрелли, Воронихина, Росси и др. Ограда Александровского сада Витберга занимает среди них почетное место.

Масштаб витберговской ограды стоит в прямой зависимости от масштаба ворот и тесно увязан с ними в своих пропорциях, занимая ровно половину входного пролета от своего основания до верхней горизонтальной линии. Опорные столбы ограды, отлитые, как и решетка, из чугуна, должны были, судя по плану, чередоваться через три пролета с небольшими каменными столбами. Таким образом, Витберг, сообразуясь с масштабами сада и масштабом ворот, сознательно избегает частого введения каменных опор, чтобы особо подчеркнуть массивность входных ворот. Орнаментика ограды прорисована довольно сложно. Ее верхушки имитируют излюбленный в подобного рода ампирных оградах мотив острия копья, который художник переводит в несвязанную с древком—прутом решеткой орнаментальную деталь. Ограда Александровского сада тяжелее классической по своей легкости и ажурности решетки Летнего сада в Петербурге Ю. М. Фельтена, по последним исследованиям приписываемой Валлен Деламоту. Своими суровыми формами ограда Витберга более соответствует монументальности садовых ворот.

В самом саду Витберг построил беседку-ротонду (рис. 58). Родоначальницей такого рода садовых сооружений, без которых редко обходилась дворянская усадьба конца XVIII—начала XIX вв., была, несомненно, баженовская беседка „Храма Цереры“, или „Золотой сноп“ в Царичине.

Сравнивая, однако, беседку Баженова и беседку Витберга, мы не найдем подражательности у Витберга. Беседка Баженова строго классицистична: плоский широкий антаблемент с сильно вынесенным карнизом поддерживается восемью стройными ионическими колоннами и увенчивается полусферическим куполом. Беседка Витберга говорит уже о другом понимании классицизма. Все сооружение раздалось вширь. Его купол представляет не полусферу, а скорее ее четверть. Под сильно вынесенным карнизом широкий антаблемент, но не плоский, как у Баженова, а профилированный. Покоится он на восьми колоннах дорического типа. Колонны эти по сравнению с приземистыми колоннами ворот стали стройнее и выше. Нельзя также сказать, чтобы Витберг находился в зависимости от другого классического сооружения этого рода, а именно „Храма дружбы“ Камерона в Павловске. Камерон, как и Витберг, взяв в основу дори-

ческий стиль, создал шедевр легкой декоративной архитектуры в духе греческой классики.

Витберг шел самостоятельным путем. Его беседка, не усложненная никакими декоративными украшениями, так же выдержана и строга, как строг стиль его садовых ворот, являющихся вместе с беседкой выражением зрелого ампира.

В 1838 г., как упоминалось выше, Витберг начал свою вторую капитальную работу—Вятский собор. В его проекте художник отошел от классических ампирных форм и стал на совершенно иной путь—романтический путь ложной готики. Романтические настроения у Витберга намечались еще давно, в его живописи, и, таким образом, его архитектурные поиски романтической готики имели под собой почву.

Русская архитектура времен царствования Николая I еще не порвала связей с александровским классицизмом (строительная деятельность П. С. Плавова), одновременно впадая в типичную эклектику, в воспроизведение любого стиля (А. П. Брюллов). Тогда же на основе переработки старорусских и западно-европейских средневековых форм создается тот архитектурный комплекс, который известен под именем ложной готики.

Уже у Баженова находятся, правда, в зачаточном состоянии, элементы воспроизведения древнерусской и староготической архитектуры, элементы, получающие свое дальнейшее развитие в XIX в., в предкапиталистическую и капиталистическую эпохи. Исследователь зарождения русской ложной готики Н. А. Кожин говорит: „Баженов—один из первых архитекторов, строивший свои здания в так называемом русском ложноготическом стиле XVIII в., является в известном смысле родоначальником ложнорусской архитектуры XIX в. и этого стиля“ („Взгляды архитектора В. И. Баженова на архитектурное наследие“).

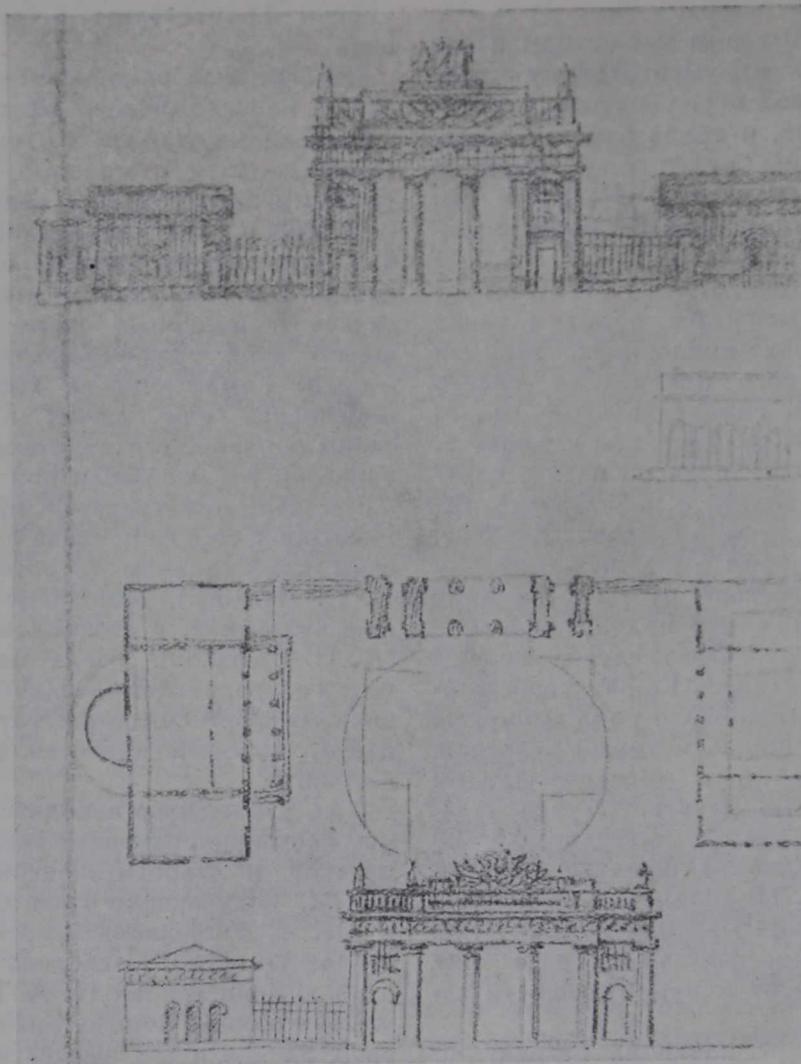
В творчестве Баженова мы находим уже в XVIII в. черты ретроспективизма, и, таким образом, Баженов предопределяет дальнейший путь архитектуры раннего русского романтизма.

По пути, который еще в XVIII в. наметил Баженов, пошел целый ряд крупнейших архитекторов XIX в., в том числе и Витберг.

Проектируя свое последнее монументальное произведение—Вятский собор, Витберг стремился создать из сочетания различных форм, как старозападных, так и старомосковских, новый комплекс. Результатом такого сочетания появилось произведение, типичное для ложной готики, произведение упадочного характера.

В Музее архитектуры хранится рисунок, являющийся детально прорисованным проектом собора (рис. 60), который буквально повторяет литография, исполненная Иваном Селезевым (рис. 59) и изданная Комитетом построения храма. На их основе можно сделать известные заключения.

В плане храм представлял собою круг, у которого срезаны четыре дуги. Таким образом, полу-



55. *Наброски решетки и ворот вятского городского сада*



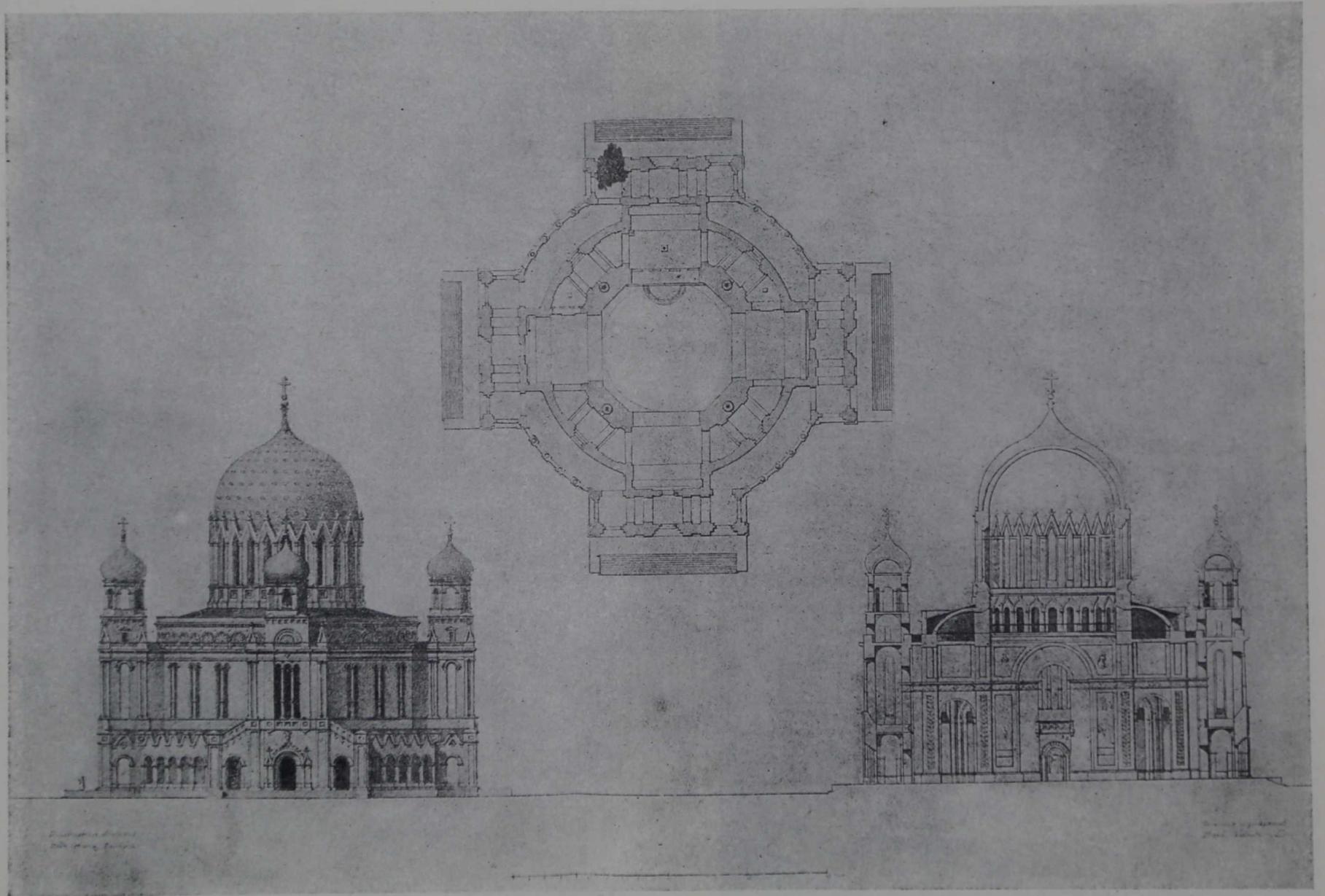
56. *Решетка вятского городского сада*



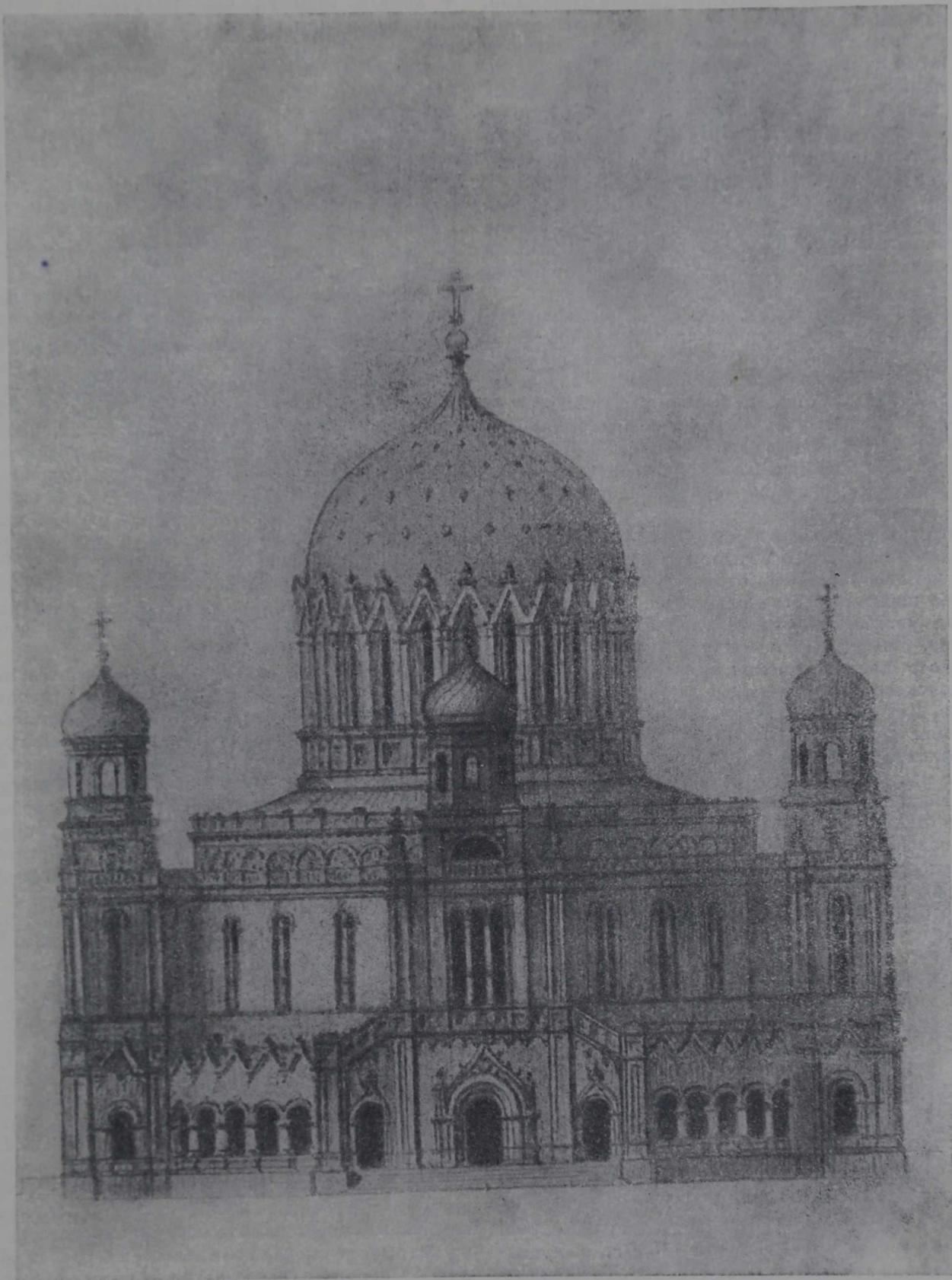
*57. Ворота вятского городского сада*



*58. Беседка-ротонда в вятском городском саду*



59. План, фасад и разрез вятского собора



60. Рисунок собора в Вятке

чается восьмиугольник с четырьмя плоскими и четырьмя меньшей длины выпуклыми сторонами. В срезанных частях круга находились входы в храм, и над ними возвышались башни, заканчивавшиеся типичными московскими куполами-луковицами. Купола покоились на прорезанных арочками башенках, в которых помещались колокола. Пристройка башен к основному телу здания напоминает идею угловых башен, существовавших в первом проекте храма-памятника.

Над круглой центральной частью, на высоком барабане, прорезанном узкими, готической формы окнами, покоился купол, по форме отличный от маленьких луковичных куполов и по отношению к ним колоссального размера.

Скорее всего его можно было бы сравнить с куполами московского Успенского собора в Кремле. Сохранилось известие, что в дальнейшем при сооружении храма возникло опасение, как бы купол вследствие своих размеров (18 м в диаметре) не рухнул. Однако изобретенное Витбергом перекрытие, систему которого в настоящее время установить нельзя, было таково, что подобные опасения оказались совершенно неосновательными.

Готические мотивы повторяются в стрельчатом оформлении нижнего этажа, и они же очень ярко выступают в обработке входов. Самые же арочки скорее носят романский характер.

Над узкими окнами второго этажа протянут карниз. Пространство между ним и крышей обработано в формах раковин, похожих на раковины московского Архангельского собора в Кремле,— мотив, идущий от итальянского ренессанса.

Строя собор, Витберг и здесь проявил свое стремление к грандиозности, конечно, уже не в тех масштабах, в каких проектировался храм-памятник. Но все же размеры сооружения были очень велики. Современник постройки П. Алабин говорит: „Собор с куполом имеет вышины 24 саж., а с крестом 27 саж., в длину и ширину 27 саж., внутри он имеет 18 саж., купол в диаметре  $8\frac{1}{2}$  саж.“.

В Вятском соборе Витберг сочетает готические, старорусские, романские и отчасти ренессансные формы, создавая на их основе свою собственную композицию в духе той архитектурной романтики, которая к этому времени, т. е. к 40-м годам XIX в., стала если не доминирующим, то во всяком случае узаконенным стилем русской архитектуры. Достаточно вспомнить архитектурный ансамбль подмосковной усадьбы „Марфино“, созданной в 30-х годах арх. Быковским, и ряд других.

Разрез храма, показанный на той же литографии Селезнева, ничего не говорит о его внутренней декорации. Собор строился долго и был закончен в 1864 г. Хотя Витбергу уже было разрешено переехать в Петербург в 1839 г., он принимал все-таки участие в отделке собора. Тот же Алабин пишет: „Общество... решило просить Витберга составить новый, особый рисунок иконостаса, собственно для Вятского собора, на что

Витберг немедленно ответил согласием. Вскоре, 4 апреля 1850 г., был получен от Витберга план всем трем иконостасам собора, утвержденный его подписью, но вычерченный с чернового особо нанятым г. Репиным чертежником, так как сам Витберг по болезни такой работой заниматься уже не мог“. Далее Алабин говорит: „Он советовал его плафон рукою искусного художника, которого бы выписать из Петербурга, расписать облаками с несколькими в них херувимами, потолки сделать чистого лазурного цвета с разбросанными по ним золотыми звездами; в парусах написать четырех евангелистов; плоскую весьма изящную лепную работу, покрывающую в некоторых местах стены и колонны храма, раскрасить яркими разноцветными красками и местами золотом“. „Комитет просил Витберга продолжать свой труд на пользу собору, сделав шаблоны для внутренних лепных работ... Витберг обещал, но из дел не видно, чтобы это обещание им было исполнено. Не помешала ли ему смерть, вскоре после этого его постигшая“.

Возвращаясь на 25—30 лет назад, к творчеству Витберга времен проектировки храма-памятника, мы находим данные о том, как замыслил художник его внутреннее убранство. Оно показано на разрезах первого и второго проектов (рис. 39, 40) и построено целиком на архитектурном оформлении с введением скульптуры, барельефов и лепных украшений. Живописи и даже иконам в нем, по существу, нет места.

Вятский собор, наоборот, покрывается живописью, лепные работы сам Витберг советует раскрасить в яркие цвета, тогда как можно сделать предположение, что в декорации храма-памятника должны были доминировать белые тона мрамора, наиболее свойственные ампиру. Таким образом, и в отношении Витберга к внутреннему убранству Вятского собора произошло огромное изменение, и мы можем лишней раз констатировать коренную перемену и его мировоззрения и архитектурных взглядов.

Эта архитектурная романтика являлась, несомненно, упадком как в творчестве самого Витберга, так и определенным периодом разложения ампира—стиля его времени. Ложная готика, пришедшая на смену строгому классицизму, возвращенному органически своим временем, конечно, не представляет для нашего времени того интереса, как памятники, выражающие стилевые достижения эпохи. В творчестве Витберга Вятский собор не может идти в сравнение с проектами храма-памятника войне 1812 г., или хотя бы с воротами и решеткой вятского городского сада.

Если при рассмотрении вопроса о месте, которое Витберг выбрал для постановки своего храма-памятника, мы могли только предполагать, что в этом выборе сыграл роль известный расчет на будущую перепланировку части Москвы, протянувшейся от Боровицких ворот Кремля через кварталы Пречистенки (ныне ул. Кропоткина), Остоженки (ныне Метростроевская ул.), Девичьего



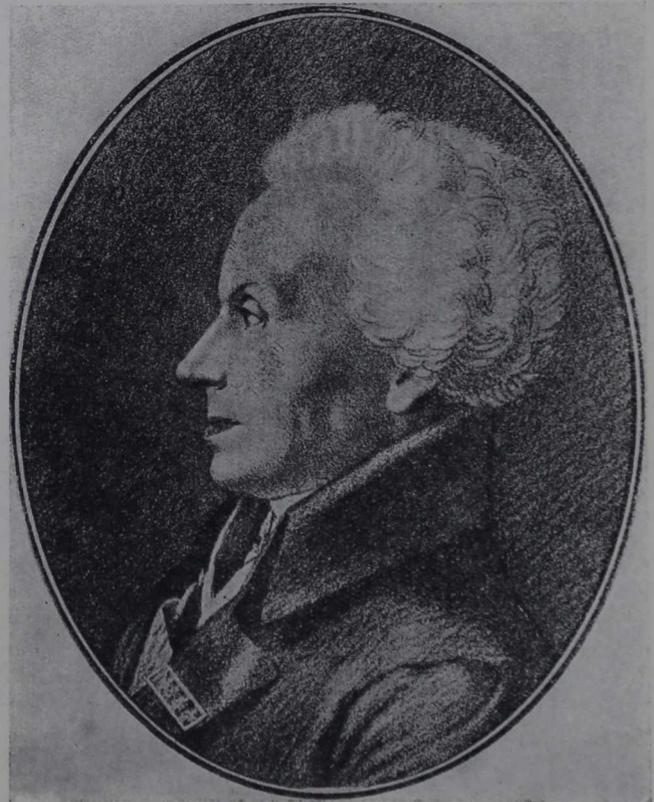
61. Портрет Витберга работы Соколова



62. Портрет первой жены Витберга



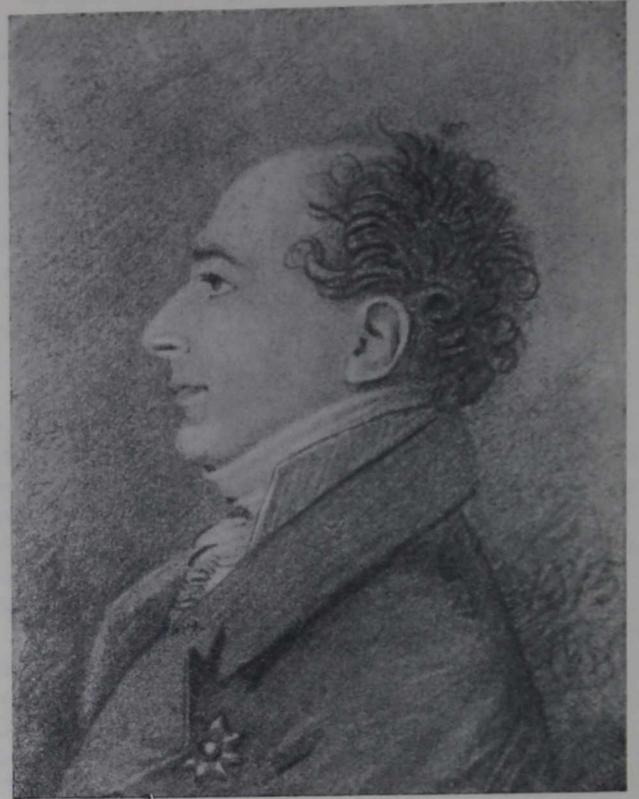
63. Портрет второй жены Витберга



64. Портрет отца Витберга



65. Портрет неизвестного



66. Портрет Лабзина



67. Портрет Раstopчина



68. Портрет Д. В. Артемьева



69. Портрет дочери Витберга Голубевой с сыном

поля к Новодевичьему монастырю и далее через пустыри к берегу Москва-реки, то в постановке Вятского собора и ворот сада Витберг руководствовался конкретными данными окружающего пространства. Александровский сад расположен в том месте, где река Вятка близко подходит к городским кварталам. Сад в форме неправильной дуги с обрезанными краями имеет вход на том срезе, который обращен в город. На этом месте Витберг поставил свои ворота. Прямо напротив ворот сада, на противоположном конце города, на большой открытой площади, перед которой залегает глубокий, пересекающий городские кварталы овраг, расположен собор.

Обе постройки Витберга, ворота и собор, определили архитектурный облик города. Массив ворот внутренне уравновешен массивом собора, — оба они являлись теми архитектурными ориентирами, опираясь на которые шла планировка города. Таким образом, если о данных Витберга, как архитектора-планировщика, ранее можно было только предполагать, то теперь, после его деятельности в Вятке, можно с определенностью утверждать, что он ими в полной мере обладал.

Известно, что в Вятке Витберг составил проект здания для вятской публичной библиотеки. Современник говорит, что этот проект хранился в делах вятской строительной комиссии, но был затерян. Существовала копия с этого проекта, но и ее следов не удалось обнаружить.

К вятскому же периоду жизни Витберга относится исполнение ряда портретов, среди которых наиболее интересен портрет А. И. Герцена. Но прежде чем говорить о нем, следует несколько подробнее остановиться вообще на портретных работах Витберга.

Портретами Витберг занимался еще и в Академии и по ее окончании. На автопортрете 1811 г. он изображен в академическом мундире, с мечтательным выражением лица. Мастерство портрета, манера тушовки, накладка карандашных штрихов на фоне приближает его к лучшим портретам Кипренского. Сближение становится еще убедительнее от настроения, которым проникнут витберговский автопортрет. Романтическая мечтательность, свойственная в те же годы портретам Кипренского, живо ощущается и у Витберга.

Примерно к этому же времени относится портрет отца художника, Лаврентия Самойловича Витберга (рис. 64). В нем та же манера тушовки, тот же прием глубокой черноты в тенях. Оба портрета стоят по своему мастерству на одинаковой художественной высоте. Более ранний, относящийся к 1810 г. портрет Д. В. Артемьева (рис. 68), брата будущей жены художника, несколько отличается по технике от предыдущих, выявляя ее зачаточное состояние. Аналогией двум первым портретам составляет портрет Ф. В. Растопчина (Государственный исторический музей) (рис. 67), сделанный в 1814 г. В нем налицо все лучшие черты витберговских портретов. Чернота несколько ослабляется в относящемся

к 1815 г. портрете А. Ф. Лабзина (рис. 66) и портрете неизвестного, хранящихся в Государственном русском музее (рис. 65).

Витберга вообще интересовало человеческое лицо, и, несмотря на огромную работу в период проектирования храма-памятника, он все же мог уделять время портрету. В одном из альбомов Государственного русского музея, относящегося как раз к этому времени, мы находим, например, набросок целой жанровой сцены, вероятно, эскиз к хранящемуся там же „Автопортрету с семьей“.

Около 1815 г. художник меняет свою рисовальную манеру: исчезает черная штриховка фона, чернота в тенях, сменяясь на тонкий карандашный штрих. В этом роде нарисован портрет его первой жены Е. В. Артемьевой (рис. 62), выполненный в 1815 г. Таков же другой ее портрет, хранящийся в Государственном русском музее. Кроме портрета Е. В. Артемьевой, Витберг рисует той же манерой ее мать и отца, В. Артемьева (1817).

В Вятке, имея больше свободного времени, Витберг рисует много портретов, хранящихся в Кировском музее. Среди них интересны портреты Корниловых, Ильиных, Маркелова, Окуевой и несколько портретов неизвестных лиц.

К жизни в Вятке относится портрет Е. В. Пузыревской (рис. 63), его второй жены, на которой он женился в 1834 г. Манера его выполнения опять иная. Она лежит посредине между двумя первыми: в ней нет той черноты в тенях и в фоне, что характерно для первой манеры, но вместе с тем он отступает и от употребления одного лишь карандашного штриха, слегка подтушованного в тенях, какое было отмечено в портретах 10-х годов. Портрет Е. В. Пузыревской очень изящен и тонок, передавая ее миловидное в приятное лицо.

В такой же приблизительно манере изображен и А. И. Герцен (Государственная Третьяковская галерея), сделанный в 1837 г. (рис. 70); витберговский портрет — это, в сущности, единственный в тесном смысле слова портрет Герцена в молодые годы. Его тонко сделанное благородное лицо с классическим профилем имеет для нас не только иконографический интерес, но и представляет превосходный образец портретного творчества Витберга в его зрелые годы.

Из поздних работ можно указать на относящийся к 1848 г. портрет его дочери В. А. Голубевой с сыном (Государственная Третьяковская галерея) (рис. 69). В нем чувствуется уже значительная вялость и упадок творческих сил.

Портретное творчество художника, к сожалению, не вошло в историю русского искусства. Объясняется это тем, что им никто и не занимался. Это тем более жаль, что его ранние портреты перекликаются с портретами крупнейшего русского художника первой четверти XIX в., Кипренского. Автопортрет Витберга не уступает по своей виртуозности ранним карандашным портретам Кипренского. Общие же им настроения при тщательном обследовании творчества Витберга-живописца составили бы новую страницу в истории раннего русского романтизма.



70. Портрет А. И. Герцена



сентябре 1840 г. Витберг с семьей приехал в Петербург. Больной, без средств, Витберг думал только о восстановлении своего доброго имени. Отдохнув немного с дороги, художник по старой памяти отправился к А. Н. Голицыну.

Князь был не удел, но сохранил придворные связи, и Витберг надеялся через его посредство добиться пересмотра своего дела. Голицын принял художника очень участливо, но прямо сказал Витбергу, что теперь уже ничего нельзя сделать: дело кончено, и возобновить его невозможно. Видя бедственное положение художника, князь советовал ему „написать пожалобнее письмо“ и просить вспомоществования, ручаясь, что через Жуковского можно будет выхлопотать пособие в тысячу рублей. Витберг категорически отказался; попрежнему „непреклонный“ художник требовал полной реабилитации невинно осужденного и не согласен был взамен этого получить „высочайшую подачку“.

В это время в ведомстве путей сообщения, которым управлял Клейнмихель, открылось место архитектора. Желая занять его, Витберг отправился к Клейнмихелю. Генерал, выученик и многолетний соратник Аракчеева, принял художника настолько холодно, что даже не предложил ему сесть. Тогда Витберг сам взял стул со словами: „Извините, ваше превосходительство, что я сажусь, я стар и болен, да и не привык стоять“. Клейнмихель, растерявшись, стал извиняться, но, разумеется, художник не получил желаемого им места.

Побужденный крайностью, художник прибег к помощи своей сестры Христины Лаврентьевны, по второму мужу Гельк, и на несколько лет поселился в ее скромной квартире на Песках, местности, отдаленной от центра. Жил Витберг в Петербурге еще более уединенно и замкнуто, чем в Вятке. Частым посетителем художника был Герцен, служивший тогда в Петербурге. Он с прежним чувством любви относился к Витбергу, подбадривал его, встречаясь с ним. Свидания с Герценом были главной отрадой художника, но это продолжалось недолго. В 1841 г. Герцен, снова не добровольно, уехал на службу в Новгород<sup>1</sup>. Вторичная разлука с другом страш-

<sup>1</sup> Герцен был выслан в Новгород за сообщение в частном письме о катастрофе во время артиллерийских опытов, когда один генерал был убит и два генерала и несколько человек нижних чинов ранены.

но потрясла Витберга, и с ним сделался сильнейший припадок падучей; с этого времени припадки становились все сильнее и сильнее, здоровье художника быстро разрушалось.

Озабоченный физическим и душевным состоянием своего друга, Герцен писал ему из Новгорода: „Нужно ли говорить, с каким чувством глубокой горести читали мы ваше письмо: несчастный случай, бывший с вами, и поводом которому, хотя косвенно, был наш отъезд — сильно огорчил нас... Позвольте мне вам дать совет побывать у доктора Пирогова (следует адрес); это человек, стяжавший европейскую славу, глубоко ученый врач; полагаю, что он вам даст хороший совет“ (2 августа 1841 г.).

Витберг не внял совету Герцена и обратился не к Пирогову, а к доктору Маркетти, метод лечения которого не принес больному пользы. Не имея определенного заработка, крайне нуждаясь во всем, больной художник вынужден был содержать свою семью главным образом помощью друзей. Больше всех помогал тогда Витбергу его старый товарищ по масонской ложе Ф. И. Прянишников, впоследствии бывший петербургским почт-директором. В связи с щепетильностью Витберга в подобных случаях пособия делались чрезвычайно осторожно; друзья преимущественно старались доставить художнику хоть какую-нибудь работу.

Работа была крайне необходима Витбергу не только для заработка, она могла несколько и отвлекать его от постоянных горьких размышлений. Витберг изведal все муки, которые могут быть знакомы только людям, обладающим даром истинного творчества: он чувствовал, что мог бы создать произведение искусства незабываемое, мысленно видел художественные образы, которые, воплощенные в камень, увековечили бы его имя, и должен был ограничиться изображением их на бумаге. Эти мучения художника чутко понимал Герцен, писавший о витберговском проекте московского храма-памятника: „Быть может, когда-нибудь другой художник, после смерти страдальца, стряхнет пыль с этих листов и с благочестием издаст этот архитектурный мартиролог, за которым прошла и изныла сильная жизнь, мгновенно освещенная ярким светом и затертая, раздавленная потом...“ („Былое и думы“).

Но сам Витберг доживал свои дни, никогда и никому, кроме наиболее задушевных друзей, ни одним словом не жалуясь на свою страшную

судьбу. Изредка посещали художника немногочисленные знакомые, а сам он почти не выходил из дома и бывал раза два-три в год только в семействе президента медико-хирургической академии Дубовицкого. Постоянным посетителем и собеседником Витберга, после отъезда Герцена, был ученик художника Д. Я. Чарушин, переехавший в 1841 г. на жительство в Петербург.

В 1844 г. Витбергу удалось выхлопотать себе пенсию в 400 рублей в год. Такое пособие от правительства художник считал себя вправе получать по своему званию академика. Крошечной пенсии хватало Витбергу лишь на то, чтобы не умереть с семьей с голода и переехать от сестры на отдельную квартиру тут же на Песках. Адрес на конверте письма Герцена к Витбергу (музей Пушкинского дома) уточняет последнее местожительство художника: „Около церкви Рождества по Таврическому саду в доме Энгельсона“ (сообщено А. Ф. Витбергом).

Усилившаяся болезнь Витберга настоятельно требовала радикального лечения. Доктора посылали художника за границу „на воды“, но для такой поездки у него, понятно, не было средств; чтобы не остаться совсем без лечения, Витберг летом 1844 г. поехал с семейством в Финляндию, в Гельсингфорс, на морские купанья, прожил там три месяца и вернулся домой все с таким же расстроенным здоровьем.

Жизнь Витберга протекала чрезвычайно однообразно и размеренно. В доме все делалось по раз заведенному порядку; всякое нарушение его выводило Витберга из его неустойчивого душевного равновесия: он начинал горячиться, волновался, с ним делался припадок падучей, после чего он впадал в меланхолию. Иногда раздражение большого художника доходило до такой степени, что с ним нельзя было слова сказать. Вставал Витберг рано и тотчас же запирался у себя в небольшом кабинете, где читал, чертил или рисовал; это было его обычным занятием. Так проходил день за днем. Посещения гостей с каждым годом становились все реже, художник очень часто вовсе не выходил к ним, или выходил мрачный, неразговорчивый.

Герцен, сперва из Новгорода, потом из Москвы, продолжал переписываться с Витбергом.

В 1846 г. Витберг получил от Герцена из Москвы письмо, в котором тот подавал надежду на скорое свидание. Оно состоялось и произвело очень тяжелое впечатление на Герцена, „Если бы не семья, не дети, — со слезами на глазах говорил ему Витберг, — я вырвался бы из России и пошел бы по миру... спокойно протягивал бы я прохожим руку..., рассказывая им проект и судьбу художника в России“. Это была последняя встреча Витберга с Герценом, скоро уехавшим за границу.

Лет 10 спустя Герцен, на чужбине, вспоминал: „В 1846 г., в начале зимы, я был в последний раз в Петербурге и видел Витберга. Он совершенно

гибнул; даже его прежний гнев против его врагов, который я так любил, стал потухать; надежд у него не было больше, он ничего не делал, чтобы выйти из своего положения: ровное отчаяние dokonчило его, существование сломилось во всех суставах. Он ждал смерти. Если этого хотел Николай Павлович, то он может быть доволен. Жив ли страдалец? Не знаю, но сомневаюсь“ („Былое и думы“).

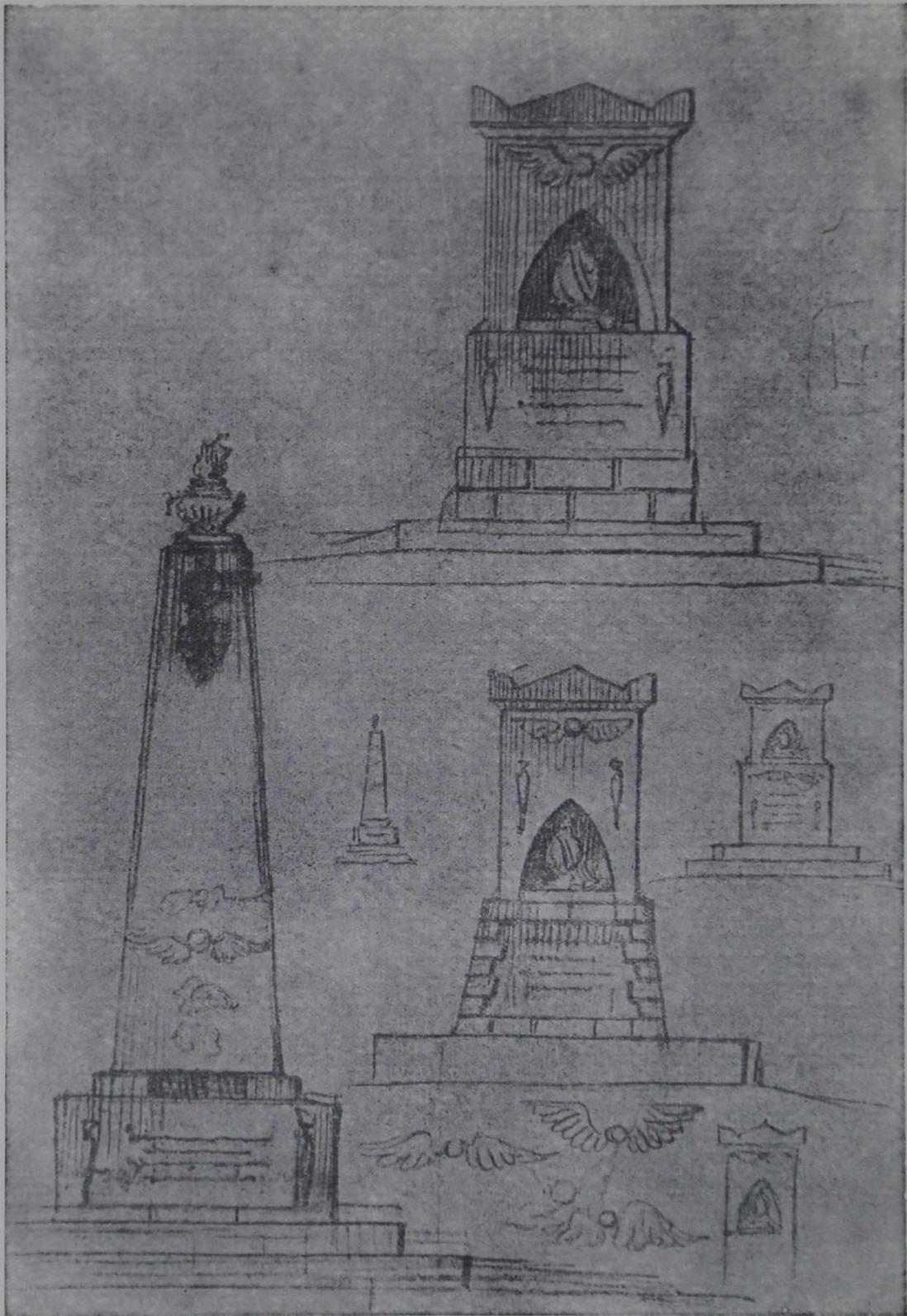
После окончательной разлуки с Герценом Витберг умер еще не скоро. В нем еще жило сильное желание работать. К этому его побуждала мысль о семье, увеличившейся рождением в 1846 г. сына. Раздавленный жизнью, постоянно хворающий художник все-таки продолжал работать. Имеется очень интересное указание, передаваемое редакцией „Русской старины“, что в 1847 г. в Петербург приехал с Кавказа какой-то казачий полковник<sup>1</sup>. Где и как он познакомился с Витбергом, неизвестно, но известно, что он часто бывал у художника, беседовал с ним и под конец предложил составить проект храма, который тогда предполагали соорудить на Кавказе. Витберг согласился; проект скоро был изготовлен, и по нему потом построили в Тбилиси Георгиевский храм. В истории сооружения Александрово-Невского собора в Вятке находим прямое подтверждение этому сообщению: „27 января 1849 г. (пишет Алабин) член комитета Платон Иванович Репин привез из С.-Петербурга от Витберга составленный им рисунок иконостаса для церкви св. Георгия на Кавказе и предложил комитету принять его за образец для иконостаса в Александрово-Невском соборе“.

В Тбилиси, действительно, существовала Калабанская (т. е. у крепости) церковь Георгия, расположенная против б. дворца наместника. Построена она на месте старого храма, сломанного в 1850 г. Автор новой постройки (однокупольный куб) официально неизвестен, но, судя по только что приведенным сообщениям, таковым следует считать Витберга.

Из переписки художника с вятским комитетом видно, что в эти годы он принимал немалое участие в сооружаемом по его проекту вятском храме. Значительную долю своей любви к несуществующему храму на Воробьевых горах Витберг перенес на эту постройку, которую он причислял к лучшим событиям своей страдальческой жизни. Художник интересовался всеми деталями строительства, жаждал услышать о скорейшем его окончании<sup>2</sup>, давал советы относительно внутренних украшений. При этом все, что ни делал в Петербурге Витберг для Вятки, он попрежнему делал бесплатно. Единственно, в чем в на-

<sup>1</sup> А. Ф. Витберг, внук художника, сообщает, что фамилия его была Рени.

<sup>2</sup> После отъезда Витберга строительство собора вел местный архитектор Соловкин. В 1848 г. была окончена каменная кладка всего здания. В дальнейшем его постройка сильно задержалась из-за недостатка средств и закончена тем же Соловкиным только в 1864 г.



71. *Наброски кладбищенских памятников*

стоящем случае выразилось денежное вознаграждение художника (если вообще это можно назвать вознаграждением), свелось к тому, что постановлением вятского комитета от 24 декабря 1843 г. полученные Витбергом заимообразно 285 рублей были приняты на счет строящегося храма.

В эти же годы, заработка ради, художник брался составлять по заказу частных лиц проекты могильных памятников, обелисков, монументов (рис. 71). Из числа таковых известны рисунки памятников Гордейн и Мейер. Когда в Петербурге задумали устроить сообщение по городу в общественных каретах (дилижансах), понадобился рисунок таких экипажей. Заказ был дан Витбергу, и он его исполнил. Была еще одна работа, достаточно выгодная, которую с 1848 г. доставлял художнику Прянишников—тогда директор экспедиции почтамта для принятия подписки на иностранные газеты и журналы. Большие доходы этой экспедиции были предоставлены правительством в пользу Прянишникова, и он, в благодарность за это, подносил 1 января, на новый год, высокопоставленным лицам великолепно разрисованные корзины, наполненные дорогими заграничными изданиями. Рисунки для изготовления этих художественных корзин, подносимых, между прочим, императрице, составлял Витберг. Подобного рода работа тогда была единственно доступна для Витберга; заняться чем-нибудь более интересным и значительным ему уже не пришлось, да он едва ли бы и мог по состоянию здоровья.

19 января 1851 г. умерла жена Витберга. Художника разбил паралич. От прежнего Витберга теперь остался полутруп. С тех пор медленно умиравший художник находился на попечении

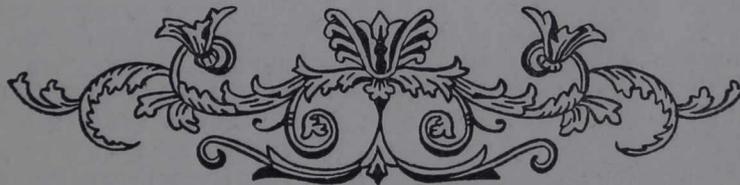
главным образом своего преданного ученика Чарушина, жившего вместе с ним. Но потеря жены и паралич были еще не последним ударом, поразившим Витберга; в 1854 г. на него обрушилось новое, на этот раз уже последнее несчастье—пожар, в котором сам он едва не погиб. Чарушин вынес из огня художника, но почти все рисунки и чертежи, результат многолетних, самоотверженных трудов Витберга, погибли в пламени<sup>1</sup>.

Несколько месяцев спустя, 12 января 1855 г., Витберга не стало. Он скончался в 5 часов пополудни на руках Чарушина, сделавшего посмертный портрет Витберга<sup>2</sup>.

Умер художник под гром севастопольских пушек, хоронивших николаевскую Россию, в такой нужде, что его погребение на Волковом кладбище оплатил из своих личных средств П. И. Репин, член комитета по сооружению Вятского собора.

<sup>1</sup> У А. Ф. Витберга сохранился рисунок Чарушина, изображающий спасение им А. Л. Витберга во время пожара. То, что уцелело от этого пожара, еще раз сильно пострадало при пожаре в квартире наследников художника в 1868 г. Художественное наследие Витберга, несобранное воедино, хранится в общественных учреждениях Москвы (Музей архитектуры, Гос. ист. музей, Третьяковская галерея), Ленинграда (Гос. Русский музей) и в Кировском Краевом худож. музее. Три фамильных портрета работы Витберга хранятся у его внучки В. А. Витберг.

<sup>2</sup> Портрет этот по гравюре К. Адта воспроизведен в „Русской Старине“ за 1897 г. № 12. Портрет художника, исполненный при его жизни известным П. Ф. Соколовым, впервые был воспроизведен, по видимому, в „Иллюстр. газете“ (1867, № 6), автопортрет—в исследовании Н. Шильдера „Император Александр I“ т. IV.





ценка Витберга, как художника зодчего, со стороны современников и потомства была крайне противоречива. Нам уже известно, что Герцен считал Витберга гением, а его проект храма-памятника единственным „по своему изяществу, великолепию и богатству“. Выдающийся немецкий архитектор-инженер и теоретик архитектуры Вибекинг в своем обширном исследовании писал о заложенном на Воробьевых горах храме, как о величайшем произведении зодчества новейшего времени. Академия художеств, не особенно благоволившая к Витбергу как архитектору, назвала все-таки его проект трудом, достойным своего назначения („Отчет“ за 1835 г.). Поэт Жуковский и архитектор Мироновский, в связи с закладкой храма по проекту Тона, открыто выражали сожаление (как это видно из письма Герцена к художнику), что проект Витберга не будет осуществлен. Анонимный автор 50-х годов считал витберговский проект „живым, гениальным, конечным выражением тогдашнего направления русского общества“ („Ж. М. Н. Пр.“, 1859); несколько позднее Витберг был назван „одним из замечательнейших не только русских, но и европейских архитекторов“ („Иллюстр. газета“, 1867).

Наряду с этим другие, не отрицая вообще таланта Витберга, постепенно развенчивали его: одни говорили, что он был даровитый живописец и только „отчасти архитектор“, другие считали его проект „фантастической мечтой талантливого артиста, но не архитектора“.

Наиболее серьезное нападение на Витберга было сделано в 80-х годах прошлого века В. В. Стасовым, и на нем следует остановиться подробнее. В своей статье „Наша архитектура“ Стасов дошел до полного отрицания творчества Витберга, считая, что он „не только не был великим художником, но он не был вовсе никаким художником, он был только дилетант-самоучка, которого несчастные, неуклюжие потуги не имеют ровно никакого художественного значения и свидетельствуют только о полном его ничтожестве“.

Постараемся разобраться в справедливости обвинений наиболее передового критика XIX в.

Прежде всего Стасов нападает не на одного только Витберга, а на весь классицизм в целом, являвшийся для него „академическим бездушным стилем, классной мертвечиной“, синонимом „ака-

демизма“ вообще, и все лучшее и прогрессивное, что было создано архитекторами XVIII и начала XIX вв., он подводит под это понятие. Для Стасова, например, Казанский собор Воронихина не более, как „жалкое ничтожество“.

Дело в том, что нападение Стасова на классицизм в основе своей имеет чисто полемический характер.

Стасову нужно было утвердить свое русское национальное искусство, и он вполне справедливо видел его в живописи.

Но в таком случае являлась необходимость искать „национальный“ стиль и в архитектуре. И Стасов находил его в „русском возрождении 50-х и 60-х годов“ в творчестве Ропета, Гартмана и целого ряда других архитекторов того времени, работавших в псевдорусском стиле.

Противопоставляя этому „национальному“ стилю, как его антипод, классицизм, Стасов стремился уязвить другой „национальный“ стиль, который насаждался Николаем I и который Стасов считал лженациональным. Представителем казенной национальности в архитектуре был К. А. Тон. Статья Стасова через голову Витберга бьет, в сущности, главным образом по Тону, который без знания древней Руси взялся быть проводником национального стиля.

Считая архитектуру Витберга „минутной болячкой“, Стасов ошибается. Это была отнюдь не „минутная болячка“, а проявление полноценного стиля, время существования которого определяется почти столетием и который в период работы Витберга еще не достиг вершин своего развития. Этот стиль начал склоняться к закату в 30-х годах, и ко времени, когда его застал Стасов, он находился в периоде своего разложения, вырождаясь или в эклектику, или в псевдонациональный русский стиль, в защиту которого и выступил Стасов с своей полемической статьей.

И если Стасов открыл подлинно самобытные черты в русской живописи—в передвижниках, в музыке Балакирева, Мусоргского и Бородина, то сделать то же самое по отношению к архитектуре ему не удалось.

Архитектурное наследие Витберга на первый взгляд может показаться небольшим. Но надлежит помнить, что Витберг, как зодчий, работал в сколько-нибудь благоприятных условиях всего лишь лет десять-двенадцать (1813—1825). Потом наступил долгий период правительственных гонений, ссылки, нужды, тяжелой болезни,

исключавших, строго говоря, всякую возможность плодотворного творчества. К этому следует прибавить, что нельзя все-таки считать окончательно установленным список всех проектов и работ Витберга. Сам он в своих незаконченных воспоминаниях, посвященных главным образом проекту московского храма-памятника, упоминает только о двух-трех своих постройках; все остальное (а это сравнительно не так уж мало) удостоверяется путем мемуарной литературы и семейной традиции. Большая часть чертежей Витберга погибла безвозвратно, сохранившееся же свидетельствует, что всякий архитектурный набросок Витберга так или иначе имел близкое отношение к каким-то его сооружениям или проектам. В этом отношении крайне интересен, между прочим, эскиз арсенала, наводящий на мысль, что, может быть, Витберг принимал или должен был принять участие в строительных работах по реставрации Кремля после пожара 1812 г.

Во всяком случае вполне допустимо, что в дальнейшем еще будет установлено авторство Витберга в отношении какой-нибудь гражданской постройки, вроде господского дома в Пальне или церковного сооружения. Имеется, между прочим, указание, что домовая церковь петербургского почтамта тоже построена, подобно „Голицынской церкви“, по проекту Витберга, а церковь Казанского университета достоверно является копией Голицынской же церкви.

В списке осуществленных работ Витберга определенное место занимают постройки культового назначения. Однако из этого еще не следует вывод, будто сам художник тяготел непосредственно к этому виду зодчества. Объясняется это несколько иначе. Витберговский проект московского храма, который художник мыслил не как обыкновенную, хотя бы и колоссальную по масштабам церковь, но как „общенародный великолепный памятник“, — проект, совершенно новый по своей идее и по исключительной силе художественного дарования, приобрел широчайшую известность и в России, и за границей. В соответствии с этим многие стремились тогда поручить Витбергу проектирование той или иной церкви — в старой России, вообще, наиболее распространенный вид памятника. Вел. кн. Николай Павлович, по заказу которого построен придельный храм в Воскресенском монастыре, именно этим и мотивировал свое обращение к Витбергу („Я поручал архитекторам, но проекты их так обыкновенны: мне бы желалось что-либо новое с вашими идеями“, сказал он художнику). Со своей стороны и вятское городское общество поручило Витбергу составление проекта местного собора потому, что Витберг был знаменитым творцом проекта московского храма.

Еще при жизни Витберг, по крайней мере формально, был „предан забвению“. Но русская общественность не забывала художника. Это подтверждается распространением в 30—40-х годах акварелей с изображением витберговского

храма-памятника по окончательному его проекту, об этом же говорит мемуарная литература.

Позднее периодическая печать пространно отмечала сооружение вятского собора по проекту Витберга. Всякая публикация, касавшаяся длительного процесса (1838—1883) сооружения московского храма-памятника по проекту Тона, неизменно сопровождалась пространным хвалебным воспоминанием о неосуществленном проекте Витберга и сожалением о трагической судьбе художника.

Но все такого рода публикации, разбросанные в периодических, не специального характера изданиях, а равно витберговские проекты, чертежи, картины и пр., не входили в научную литературу, и потому творческое лицо Витберга до сих пор не было выявлено. Теперь можно попытаться сделать это.

Прежде всего Витберг был учеником Академии по классу исторической живописи. Академию окончил блестяще, получив все возможные награды и право на заграничное путешествие. Ко времени его учения застывающий покой классицизма начал давать трещину под победным наступлением романтического движения — предшественника и пролагателя путей грядущему реализму. Это наступление захватило тогда сознание лучших писателей и художников, создавая замечательные произведения искусства.

В Академии художеств разыгрывалась борьба между вырождающимся классицизмом и молодым романтическим движением. В основном Академия настойчиво поддерживала начала классицизма, перерабатывая их в более строгие и монументальные формы ампира. Но под натиском романтизма она уже начинала сдавать свои старые позиции и шла на уступки, вопреки своей враждебности новым течениям. Эти противоположные влияния испытывало на себе большинство художников, выходивших тогда из Академии. Одни из них более остро, глубоко и драматично отразили в своем творчестве борьбу этих противоположных начал. Это был О. А. Кипренский. Столкновение тех же начал мы обнаруживаем и в живописном творчестве Витберга. Классические влияния еще очень сильны в его ранних академических рисунках и набросках, но и они, как уже показано выше, уступают под натиском романтических веяний. Его единственная, дошедшая до нас картина „Освобождение Петра из темницы“ свободна от окостенелых классических канонов. В сущности, эта картина и по своему духу и по всем своим живописным приемам противоречила основным традициям, царившим тогда в Академии, но, несмотря на это, она получила одобрение и во время своего написания и позже, когда Витберг получил за нее звание академика. Это, конечно, говорит о том, что Академия уже шла на уступки, уже сдавала свои старые позиции.

Витберг не пережил, подобно Кипренскому творческой драмы. И, может быть, только потому,

что он рано оставил живопись и перешел к архитектуре. Но по своему дошедшему до нас крайне немногочисленному наследству (главным образом рисунки) он являет нам образец одного из тех художников, которые как-раз испытали на себе борьбу противоположных влияний и вышли из Академии, нося в себе и в своем творчестве романтические начала, из которых в будущем выросло реалистическое искусство. Пейзажные зарисовки Витберга, и главным образом его портреты, утверждают за ними это его место в развитии русского искусства начала XIX в.

В области зодчества академическое искусство ставило перед собой и разрешало также большие задачи. Утверждая в XVIII в. классицизм, оно позднее развивало величественный и строгий стиль „империи“. В это время, в первой половине XIX в., Академия оказывала решающее влияние и на практическое строительство.

Как архитектор, Витберг был самоучка. Но, изучая самостоятельно архитектуру, он упорным трудом дошел не только до полного ее познания, но до вершин творчества. Он выбрал в себя все лучшее и поистине совершенное, что дала архитектурная мысль на протяжении многих веков. Философские взгляды Витрувия и классическое наследство Палладио были восприняты им и применены на своем опыте. Второй проект храма-памятника войне 1812 г.—наиболее совершенное творение его жизни—рассчитан во всех пропорциях всего комплекса на основе „золотого сечения“.

Новые идеи Леду и его школы были поняты и усвоены Витбергом, как никем из современных им архитекторов, и, соответственным образом индивидуально переработанные, легли в основу его поисков простора, выразительности и величественности. Рассматривая и этапы его работы над храмом-памятником и ее результаты, мы видим в его проекте действительно достойный эпохи монументальный памятник, выражающий все ее величие и являющийся грандиознейшим сооружением классицизма александровского времени. Ни один из архитекторов, современников Витберга, не в состоянии был мыслить такими колоссальными масштабами, какими он мыслил.

Вместе с тем, вызванный им к жизни сказочный исполин отнюдь не был фантастикой. Во всех расчетах практического его осуществления Витберг стоял на реальной почве, и, как уже было указано выше, проект храма-памятника на Воробьевых горах был вполне выполнен.

Архитектурное творчество художника развивалось вместе с развитием стиля его времени, стиля „империи“. Но, участвуя в общей эволюции, Витберг имеет свое собственное лицо. Аналогий его проекту храма-памятника мы не найдем не только среди русской архитектуры начала XIX в., но и среди западной.

Будучи одним из создателей русского деревянного ампира, он и в этой области зодчества вы-

деляется среди всей тогдашней массы архитекторов. У него есть свои собственные приемы, которыми он часто пользуется, применяя их в тех или иных комбинациях. Мы уже знаем его рисунок карниза, балюстрады, вводимые им в основания окон, базу колонн, обработку фронтонов, трехчастные окна. В своих церковных сооружениях (как в последнем варианте храма-памятника, так и в церкви с. Величово), например, он пользуется для завершения сооружений установкой ротондочки на колонках—прием, идущий от Кваренги и больше никем не повторяемый.

Пожалуй, никому из архитекторов того времени так не свойственна идея центрального сооружения, как Витбергу, идея классическая, которой увлекались еще гениальные архитекторы Возрождения с Браманте во главе.

И, как истинный сын своего времени, Витберг преклоняется перед суровым дорическим стилем, незадолго перед тем открывшимся взорам архитекторов XVIII и XIX вв. в памятниках великой Греции, в пестумских храмах. Осваивая архитектуру, Витберг изумительно быстро и легко овладел архитектурным чертежом. Его чертежи (Государственный исторический музей) всегда точны и сделаны настолько ясно, что дают полное представление о его архитектурных мыслях. Вместе с тем, его данные живописца позволяют ему в самых маленьких архитектурных набросках карандашом так выразить свои мысли, даже относительно мельчайших деталей, что такой набросок вырастает в крупный художественный объект, сразу доходящий до зрителя. Для него, как для живописца, типично также стремление подчеркнуть чисто живописными приемами разницу между передним и задним планами, что придает некоторым его чертежам значение подлинных художественных произведений.

Ко всему этому необходимо добавить, что пытливая мысль Витберга отнюдь не останавливалась на чисто архитектурных приемах. Его сильно интересовали, как указывалось выше, многочисленные вопросы техники.

Тут мы встречаемся и с разрешением задачи цепных и висячих мостов, наводки понтонных, встречаемся с водоподъемной машиной, механическим колесом и, наконец, целым рядом чисто практических вопросов, связанных со сложной техникой того грандиозного строительства, какое было задумано на Воробьевых горах.

Все эти моменты рисуют нам крайне сложный облик многостороннего художника, который на своем пути достиг вершин, разрабатывая и углубляя стиль своего времени. Вместе с развитием ампира шла и эволюция творчества Витберга. Склоняясь к своему закату, стиль вспыхивает последним ярким лучом в воротах и решетке вятского городского сада, после чего наступает его упадок.

И только теперь, рассмотрев весь круг творчества художника, можно сказать, что, подобно Баженову, Воронихину, Захарову и Росси, Вит-

берг, несомненно, принадлежит к золотому веку русской архитектуры, хотя ни одна из воздвигнутых им построек не выражает в должной мере его исполинских замыслов, отражение которых мы видим только в его проектах.

Общеизвестна „судьба художника“ в старой России, и неоконченные записки Витберга лишней раз иллюстрируют эту мрачную страницу истории нашего прошлого. Воспоминания Витберга, опубликованные в специальном издании, не послужили толчком к изучению его творчества. Вместе с тем, не став достоянием широких читательских кругов, а в дальнейшем превра-

тившись в своеобразный „архивный документ“, они не смогли послужить материалом к всесторонней реабилитации художника, опозоренного николаевским правительством.

Подобная реабилитация Витберга стала возможной только в наши дни, когда, наконец, оправдалась надежда художника, писавшего столет тому назад: „Как бы ни было велико искусство злонамеренного человека в сокрывании своих лживых дел, но время, этот судья неумолимый, которого подкупить нельзя, откроет все, и беспристрастное потомство всегда воздаст правдивому“ (из собственноручных заметок Витберга).



ЛИТЕРАТУРА  
(В алфавитном порядке)

1. „Академик А. Л. Витберг и его письма к А. И. Герцену“ („Русская старина“, 1897, № 12).
2. Алабин П., Александро-Невский собор в Вятке, Вятка, 1864.
3. „Александр Лаврентьевич Витберг“ („Русская старина“, 1876, №№ 9, 10, 12).
4. Аркин Д., Архитектура эпохи великой французской революции („Академия архитектуры“, 1934, № 1—2).
5. Бакушинский А., А. Иванов и Пуссен („Искусство“, 1933, № 5).
6. Безсонов С., Дом Исторического музея в г. Калуге, Калуга, 1928.
7. Безсонов С., Калужский деревянный ампир, Калуга, 1928.
8. Безсонов С., Калужский купеческий ампир, Калуга, 1930.
9. Берг Н., Заметка об академике Витберге („Русская старина“, 1872, № 8).
10. Благово Д., Рассказы бабушки (Из воспоминаний пяти поколений), СПб., 1885.
11. Бунин А. и Круглова М., К вопросу об архитектуре столичного города („Академия архитектуры“, 1936, № 1).
12. Вейнерт Н., К истории дворцовой площади в Ленинграде („Архитектура СССР“, 1936, № 5).
13. Верещагин В., Русская карикатура. Отечественная война. СПб., 1912.
14. Витберг Ф., Витберг и его проект храма Христа Спасителя на Воробьевых горах („Старые годы“ 1912, № 2).
15. „Всемирная иллюстрация“, 1871, № 116 („Вятский собор св. Александра Невского“).
16. „Всемирная иллюстрация“, 1879, № 11 („Храм Христа Спасителя в Москве“).
17. „Вятские Губернские Ведомости“, 1894, № 80 („Участие академика А. Л. Витберга в постройке Александро-Невского собора в г. Вятке“).
18. „Вятские Губернские Ведомости“, 1896, № 24 („Витберг и Александро-Невский собор“).
19. Герцен А., Полное собрание сочинений и писем под редакцией М. К. Лемке, т. т. I—IV, IX, XII—XV, XXII, M.—Л., 1919—1925.
20. „Голос“, 1864, № 335 („Внутренние новости“, корреспонденция из Вятки).
21. Грабарь И., История русского искусства, т. III, гл. XV—XXXVII.
22. Грабарь И., Ранний классицизм и его французские источники („Старые годы“, 1912, № 7—9).
23. Дмитриев И., Взгляд на мою жизнь, М., 1866.
24. Дмитриев И., Мелочи из запаса моей памяти, М., 1869.
25. „День“, 1917, № 188 (Заметка о передаче Ф. А. Витбергом в Музей Пушкинского дома личного архива с материалами, касающимися А. Л. Витберга).
26. „Живописное Обозрение“, 1838, ч. IV, лист 23 („Храм Спасителя в Москве“).
27. „Журнал мин. внутр. дел“, 1838, № 8 („Краткие сведения о сооружении храма во имя Христа Спасителя“).
28. „Журнал мин. народн. просв.“, 1859, ч. 103, отд. VII („Проект храма в Москве, составленный художником Витбергом“).
29. „Записки архитектора Витберга“ („Русская старина“, 1872, №№ 1, 2, 4).
30. Эгура В., Старые русские архитекторы, М., 1923.
31. Иваск У., Село Суханово. Подмосковная светл. кн. Волконских (стр. 44—45), М., 1915.
32. „Иллюстрация“, 1860, № 122 („Проект Храма Спасителя академика Витберга“).
33. „Иллюстрированная газета“, 1867, № 6 („А. Л. Витберг“).
34. „Историческая выставка архитектуры“ (стр. 31, 35, 36, 45, 47, 70, 315, 320), СПб., 1911.
35. „Историческое описание построения в Москве Храма во имя Христа Спасителя“, М., 1869.
36. Кожин Н., Взгляды архитектора В. И. Баженова на архитектурное наследие („Академия архитектуры“, 1936, № 1).
37. Кожин Н., К генезису русской ложной готики („Академия архитектуры“, 1934, № 1—2).
38. Кондаков С., Юбилейный справочник Академии художеств, СПб., 1914.
39. Лундберг Е., А. И. Герцен и А. Л. Витберг („Академия архитектуры“, 1934, № 1—2).
40. Любецкий С., Старина Москвы и русского народа, М., 1872 (стр. 265—267, 309—318).
41. Машковцев Н., Витберг Александр Лаврентьевич (Б. Сов. Энд., т. XI).
42. Модзалевский Б., Лабзин Александр Федорович (Русск. Биогр. Слов., том Лабзина-Лященко).
43. „Москва или исторический путеводитель по знаменитой столице“, М., 1832, ч. IV (стр. 175—183, 248—252).
44. „Московские Ведомости“, 1823, № 36, стр. 1227 (Павел Граве, „Стихи на открытие судоходства по верховью Москва-реки и Истры“).
45. „Московские Ведомости“, 1829, № 2 (Сенатский указ относительно крепостных крестьян, состоявших в ведомстве комиссии сооружения храма-памятника).
46. „Московский листок“, 1901, № 27 („Москва в XIX столетии“).
47. Мостовский М., Историческое описание храма Христа Спасителя в Москве, М., 1883.
48. Мюллер А., Быт иностранных художников в России, Л., 1927.
49. Мюллер А., Иностранные живописцы и скульпторы в России, М., 1925.
50. „Нева“, 1883, № 5 („Храм Спасителя по проекту А. Витберга“).
51. „Нева“, 1885, № 37 („Александро-Невский собор в Вятке“).
52. Палладио Андреа, Четыре книги об архитектуре М., 1936.
53. Панов В., Архитектор А. Н. Воронихин, М., 1937.
54. Пассек Т., Александр Лаврентьевич Витберг, строитель храма Христа Спасителя в Москве („Газета Гаттуга“, 1879, №№ 10—14).
55. Пассек Т., Из дальних лет. Воспоминания. СПб., 1906 (т. II, гл. XXX).
56. „Петербургский листок“, 1883, № 119 („Собор Христа Спасителя в Москве“).
57. Петров П., Сборник материалов для истории имп. Академии Художеств, СПб., 1865.
58. „Петроградский листок“, 1917, № 245 („Храм Христа Спасителя в Москве“, к столетию закладки).
59. „Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву“, СПб., 1866 (стр. 170, 242, 0104—0107).
60. „Письма Н. М. Карамзина к кн. П. А. Вяземскому“, СПб., 1897 (стр. 149—153).
61. „Письма Н. И. Новикова к Д. П. Руничу“ („Русский архив“, 1871).
62. „Подмосковные музеи“ (Царицыно, Кузьминки, Суханово), М.—Л., 1925.
63. „Полное собрание законов росс. империи (первое), т. XXXII, №№ 24296, 25378; т. XXXVII, №№ 28347, 28785; (второе), т. I, № 540, т. II, №№ 1086, 1509.
- 63а. „Рисунки и чертежи Воронихина“, ВАА, 1938.
64. „Русская Старина“, 1873, т. VII, стр. 580 (Заметка С. Костарева об архит. Т. Г. Простакове).
65. „Русский архив“, 1880, II, стр. 228 („Первая мысль о построении храма Спасителя в Москве“).
66. „Русский архив“, 1880, II („Исторические анекдоты“).
67. „Русский архив“, 1881, II („По поводу воспоминаний гр. М. В. Толстого“).
68. „Русский архив“, 1893, III (П. Б. „Дом И. И. Дмитриева“).

69. „Русский вестник“, 1817, № 19—20 („Заложение храма во имя Христа Спасителя и воспоминания об изгнании врага из России“).  
 70. „Русский вестник“, 1817, № 23—24 („Письмо к другу по случаю заложения в Москве Храма во имя Христа Спасителя“).  
 71. „Русский инвалид“, 1817, № 246 („Из Москвы от 12 октября“).  
 72. „Русский инвалид“, 1823, № 226 (Об открытии больницы для рабочих ведомства комиссии сооружения храма на Воробьевых горах).  
 73. „Русский инвалид“, 1832, № 117 (Рескрипт на имя Моск. военн. ген.-губ. кн. Д. В. Голицына о построении храма-памятника на новом месте).  
 74. „Сборник общ. изучения русск. усадьбы“, 1928, № 2—3 („Деревянный классицизм“), № 7—8 (Хроника).  
 75. Снегирев В., Жизнь и творчество А. Л. Витберга („Архитектурная газета“, 1937, № 6).  
 76. Снегирев В., Забытый художник („Книжные новости“, 1937, № 13).  
 77. Соколов П., Историческое описание торжества, происходившего при заложении храма Христа Спасителя на Воробьевых горах, М., 1818.

78. Стасов В., Наша архитектура за последние 25 лет, „Вестник Европы“, 1883, № 6.  
 79. „Сын Отечества“, 1819, № 29, отд. VII, смесь (Письмо из Москвы, „Прибрежный житель“).  
 80. Шильдер Н., Император Александр I, СПб., 1898, т. IV.  
 81. Яремич С., Основание Академии Художеств. Президентство И. И. Шувалова (Сб. „Русск. академ. худож. школа в XVIII в.“).  
 82. Яремич С., Влияние воспитательных идей на художественную школу. Президентство И. И. Бедкого (Сб. „Русск. академ. худож. школа в XVIII в.“).  
 83. Яремич С., Художества в период президентства И. И. Бедкого (Сб. „Русская академ. худож. школа в XVIII в.“).  
 84. Wiebeking C. F., Architecture civile théorique et pratique enrichie de l'histoire descriptive des édifices anciens et modernes les plus remarquables. Munich, 1827—1831. (Гражданская архитектура, теоретическая и практическая с прибавлением исторического описания наиболее замечательных древних и современных сооружений).

### ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1—5. Архитектурная композиция . . . . .	10—13	39. Разрез храма-памятника по первому проекту.	54
6. Три отрока отрываются от поклонения идолам . . . . .	13	40. Фрагмент разреза храма-памятника по второму проекту . . . . .	54
7. Освобождение Петра из темницы . . . . .	15	41. Набросок внутренней декораций храма-памятника . . . . .	55
8. Античная сцена . . . . .	16	42. Фасад и план звонницы . . . . .	55
9. Сельская сцена . . . . .	17	43. План части Москвы с местом закладки храма (1836) . . . . .	56
10. Русская пляска . . . . .	18	44. Набросок дома Дмитриева . . . . .	70
11. Вид на Неву . . . . .	18	45. Фасад дома Дмитриева у Спиридония . . . . .	70
12. Цепной мост . . . . .	20	46. План нижнего этажа . . . . .	71
13. Висячий мост . . . . .	21	47. План мезонина . . . . .	71
14. Барьер храма-памятника. Ротонда . . . . .	21	48. Акварель 80-х годов XIX в. с предполагаемым домом Дмитриева . . . . .	74
15. Карикатура на французов . . . . .	25	49. Дом Дмитриевой на Мещанской . . . . .	75
16. Рисунок фейерверка . . . . .	25	50. Церковь в с. Величове . . . . .	76
17. Вид с Воробьевых гор . . . . .	32	51. Набросок предполагаемого дома Посникова . . . . .	76
18. Закладка московского храма-памятника . . . . .	32	52. План и разрез церкви . . . . .	76
19. Набросок дома И. И. Дмитриева . . . . .	36	53. Наброски парковых построек в с. Усове . . . . .	77
20. Набросок дома И. И. Дмитриева . . . . .	36	54. Парковые постройки . . . . .	77
21. Набросок дома И. И. Дмитриева . . . . .	37	55. Наброски решетки и ворот вятского городского сада . . . . .	88
22. Первая мысль храма-памятника . . . . .	38	56. Решетка вятского городского сада . . . . .	88
23. Варианты храма-памятника . . . . .	39	57. Ворота вятского городского сада . . . . .	89
24. Вариант храма-памятника . . . . .	41	58. Беседка-ротонда в вятском городском саду . . . . .	89
25. Вариант храма-памятника . . . . .	41	59. План, фасад и разрез вятского собора . . . . .	90
26. Акварель храма-памятника . . . . .	43	60. Рисунок собора в Вятке . . . . .	91
27. Колоннада храма-памятника. Спуск к реке . . . . .	43	61. Портрет Витберга работы Соколова . . . . .	93
28. Мемориальная доска с изображением первого проекта храма (1817) . . . . .	45	62. Портрет первой жены Витберга . . . . .	93
29. Вариант храма и звонницы . . . . .	46	63. Портрет второй жены Витберга . . . . .	93
30. Варианты храма-памятника . . . . .	46	64. Портрет отца Витберга . . . . .	93
31. Варианты храма-памятника . . . . .	47	65. Портрет неизвестного . . . . .	94
32. Фасад храма-памятника, подписанный Витбергом (1825) . . . . .	47	66. Портрет Лабзина . . . . .	94
33. Мемориальная доска с изображением второго проекта храма (1825) . . . . .	48	67. Портрет Расопчина . . . . .	94
34. План местности на Воробьевых горах . . . . .	49	68. Портрет Д. В. Артемьева . . . . .	94
35. План нижнего храма по второму проекту (1825) . . . . .	51	69. Портрет дочери Витберга Голубевой с сыном . . . . .	97
36. План трех храмов первого проекта . . . . .	51	70. Портрет А. И. Герцена . . . . .	97
37. План среднего храма по второму проекту (1825) . . . . .	52	71. Наброски кладбищенских памятников . . . . .	100
38. План верхнего храма по второму проекту (1825) . . . . .	53		

# О Г Л А В Л Е Н И Е

	<i>Стр.</i>
Глава первая . . . . .	5
Глава вторая . . . . .	9
Глава третья . . . . .	19
Глава четвертая . . . . .	24
Глава пятая . . . . .	28
Глава шестая . . . . .	31
Глава седьмая . . . . .	34
Глава восьмая . . . . .	58
Глава девятая . . . . .	65
Глава десятая . . . . .	69
Глава одиннадцатая . . . . .	80
Глава двенадцатая . . . . .	83
Глава тринадцатая . . . . .	86
Глава четырнадцатая . . . . .	98
Заключение . . . . .	102
Литература . . . . .	106
Перечень иллюстраций . . . . .	107

Редактор А. С. Оголевец  
Тех. редактор Г. В. Белинский  
Художник Н. Ю. Гитман

☆☆☆

Сдано в производство 27/II  
1939 г. Подписано к печати  
8/VIII 1939 г. Изд. № 208.  
Зак. № 75. Бумага 62 × 94<sup>1</sup>/<sub>8</sub>.  
Уч.-авт. л. 15<sup>1</sup>/<sub>2</sub>. 13<sup>3</sup>/<sub>4</sub> печ. л.  
Уполном. Мособлгорлита Б-5448.  
21 тип. им. Ив. Федорова. Ленин-  
град, Звенигор., 11. Тираж 3000.

☆☆☆

Цена 20 руб., перепл. 3 руб.

ЗАМЕЧЕННАЯ ОПЕЧАТКА

Страница 33	Строка 15 снизу столбец 1-й	Напечатано 15 м,	Следует читать 32 м.
-------------	--------------------------------	---------------------	-------------------------

В. Л. Снегирев „Архитектор Витберг“.

Цена 23 руб.