

72

К-18

ЧАРЬЗ КАМЕРОН

СБОРНИК
ПОД РЕДАКЦИЕЙ
Э. ГОЛМЕРБАХА
И
Н. ЛАНСЕРЕ.



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1924 ПЕТРОГРАД

72
K. 18



72
К-18

КНИГ
С.П. Григорова

72А
КК

КЛАССИКИ АРХИТЕКТУРЫ
ВЫПУСК I

ЧАРЛЬЗ КАМЕРОН

СБОРНИК СТАТЕЙ

Н. ЛАНСЕРЕ, Э. ГОЛЛЕРБАХА, В. ТАЛЕПОРОВСКОГО,
Г. ЛУКОМСКОГО И Г. СТЕБНИЦКОГО

РЕДАКЦИЯ

Э. ГОЛЛЕРБАХА И Н. ЛАНСЕРЕ

РОССИЙСКИЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
И БИБЛИОТЕЧНЫЙ ЦЕНТР
БИБЛИОТЕКА

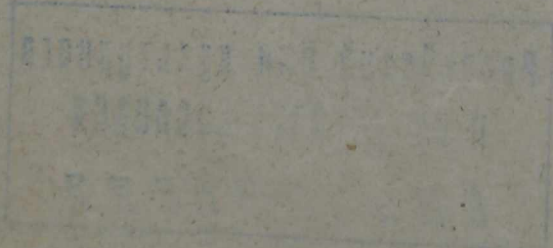
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА . . . 1924 . . . ПЕТРОГРАД

2

БИБЛИОТЕКА
И И С
Ино. № 7761

ПЕТРОГРАД

24 НОЯ 2009



Гиз. № 6197

Петрооблит № 11296.

Отпеч 2000 экз.

РОМ 1 1

ОТ РЕДАКЦИИ.

Интерес к архитектурным памятникам прошлого, особенно усилившийся в начале текущего столетия, не утратил своей актуальности и в наше время. Революционной России чужд эстетический ретроспективизм, но, поскольку художественные идеалы зодчества имеют вневременное значение, исследование старинной архитектуры является одной из важнейших задач современного искусствознания.

В творчестве великих зодчих сложнейшие формальные задания разрешаются стройно и просто. Побеждая форму и пространство, гений зодчего побеждает отчасти и неумолимое время, — творения переживают творца и самодовлеющая ценность его достижений пребывает незыблемой под ветром времен, в потоке многообразных перемен.

Эти высокие достижения зодчества и составляют тему серии «Классики архитектуры». Планомерный исторический обзор судеб архитектуры в России составил бы огромное, многотомное исследование. Мы избрали другой путь, более доступный со стороны технического осуществления: нами предпринят ряд очерков, не связанных хронологической последовательностью. Издания такого типа имеют несомненное преимущество перед конспективно-систематическими работами: они дают более подробное, целостное и законченное представление о данном художнике.

НИКОЛАЙ ЛАНСЕРЕ.

АРХИТЕКТОР ЧАРЛЬЗ КАМЕРОН.

История русской архитектуры показывает нам последовательную смену архитекторов, имеющих в своем творчестве особые отличительные черты, но в общем составляющих звенья одной непрерывной цепи.

И, подобно тому, как в известной Менделеевской периодической системе элементов не может быть перерыва, так точно и появление в России, в середине XVIII века, такого архитектора, как Чарльз Камерон, явилось неизбежной и исторической необходимостью, чтобы не нарушилось ни одно звено цельной цепи. Творчество Камерона является таким звеном, соединяющим барочную архитектуру первой половины XVIII века с русским классицизмом.

Перемена вкусов на Западе, начавшаяся почти одновременно с апогеем расцвета так называемого стиля рококо и явившаяся реакцией против насыщенности этого стиля, иступленности форм, бьющей через край, заставила обратиться снова в сторону классического спокойствия и величавости, в своем увлечении красотой античного мира по-новому претворяя ее в своем творчестве. Эта перемена почти немедленно отразилась и на русской почве, в частности — в русской архитектуре.

Совершиться этому помогло воцарение Екатерины II, ознаменовавшее собою и воцарение нового вкуса, отличного от предыдущего царствования.

На протяжении каких-нибудь 10 лет характер построек изменился до неузнаваемости. Да собственно говоря, в XVIII веке, почти нигде, кроме Германии и России (Даниэль Пöппельман в Дрездене и Бартоломей Растрелли у нас), причудливые формы рококо не выражались особенно ярко на самых фасадах зданий, в сущности, остававшихся очень сдержанными, почти классическими в своих линиях, тогда как внутреннее убранство пора-

жало необузданностью архитектурных форм и великолепием декоративных украшений, росписи, лепки и резьбы.

Еще в 50—60 годах Растрелли и его школа наполняли всю Россию такими проектами чистейшего стиля рококо, и в эти же годы начинают возводиться постройки, обвеянные новым духом.

Таковы работы Кокоринова (дом гр. Шувалова, на Итальянской, 1753); Валлен-де-ла-Мота (Гостиный двор, 1759, Академия Художеств, 1765, Малый Зимний дворец и Старый Эрмитаж, 1764); Ринальди, в фасадах даже таких барочных построек, как Китайский дворец или Кательная горка в Ораниенбауме (1760—1768), не говоря уже о Гатчинском (1766) и Мраморном (1768) дворцах.

Даже ближайший помощник Растрелли, Егор Фельтен, и тот дает такие «классические» фасады, как Второй Эрмитаж, армянская и лютеранские церкви, построенные в 70-х годах.

Однако, даже молодые русские архитекторы—первые пенсионеры Академии Художеств, вернувшиеся из-за границы вполне усвоившими новые вкусы Европы—Баженов и Старов—все же казались Екатерине слишком «французами», еще недостаточно увлеченными духом древнего Рима.

И вот царица через своих корреспондентов ищет людей, столь же фанатично увлеченных, как и она сама, античным миром... Такие были найдены и почти одновременно направлены ко двору «Северной Семирамиды», один из Италии, другой из Англии—оба уже пользовались известностью своими работами в области изучения античных древностей. Это были Гваренги и Чарльз Камерон. Последний приехал раньше, летом 1779 г., и Екатерина, совершенно очарованная его архитектурными мыслями и образами и преклонявшаяся перед его действительно научным трудом о Римских термах, сразу же заваливает его работами в Царском Селе и в Павловске. Эти работы—лучшие и характернейшие. Конечно, они не были «настоящим Римом», хотя, быть может, в то время и казались таковыми—они явились своеобразной, характерной для той эпохи трактовкой античных форм. Камерон перенес на нашу почву архитектуру, которой в то время увлекались в Англии, тот своеобразный типичный стиль английского классицизма, берущего свое начало еще от палладианца Джонса и который прославили Чемберс и братья Р. и Дж. Адамы,—но здесь, как всегда с иностранцами в России, как когда-то случилось с италиянцами Фиоравенти и Алевизо, а позже с Матарнови, Трезини, Леблоном, Гваренги, Томоном—западное искусство на русской почве, в русском

климате, в русских условиях претворилось в близкое нам духом, настоящее русское...

Увлечение китайщиной (несомненно, Камерон имел увражи Чемберса), затем палладианство, приемы планов, стиль орнаментики — это все то, что тогда было особенно в моде именно в Англии. Но в то время как там, судя по дошедшим примерам, нас поражает неприятная сухость, правда, мастерского исполнения, наконец, трафаретность, часто неумеренность орнаментации, — здесь те же в общем мотивы, но в более сочных линиях, в большей изобретательности, свободнее по композиции и в большей выисканности и мягкости рисунка.

Здесь, конечно, играют роль не только материал, способы исполнения и сами мастера-исполнители — здесь и то и другое иногда изумительны ¹⁾, но, конечно, это надо приписать исключительному чутью такого тонкого художника, хотя возможно, что иногда имели влияние и указания самой Екатерины, и может быть часто соображения экономического характера, в силу чего «сокращались» и упрощались детали. В декоративных композициях, тонких, обдуманых и неожиданных по идее, обнаружился особенно дар Камерона и главная его прелесть, очаровавшая Екатерину, не раз писавшую Гримму хвалебные отзывы о Камероне.

Если Камерон и пропагандировал в своих проектах господствовавшие при нем в Англии приемы планировки в палладианском вкусе, по которым обычно дворцы и особняки состояли из центрального корпуса с главным входом по оси здания и симметричных низких флигелей, соединенных с главным зданием галереями, чаще всего дугообразными, с наружными лестницами, то эти приемы не были безусловной новостью (вспомним хотя бы Гатчинский дворец, Ораниенбаум), тем более, что и здесь Камерон не освободился еще от живших традиций барокко, придавая парадным залам, как полагалось, формы овальные, многоугольные, круглые; новостью явились приемы обработки фасадов, уважение к глади стен: громадные плоскости стен не мельчились впадинами, профилированными рамочками пано, не разделялись непременно лопатками или пилястрами, а оставались гладкими на всем своем протяжении, оживляясь редкими барельефами (любимым мотивом Камерона были медальоны). В этой глади стен прорезались окна, ничем не обрамленные или же только строгими прямыми наличниками, с фронтонами

¹⁾ По большей части, как и в Англии, мастерами были итальянцы, у Камерона в Павловске — кроме того и шотландцы.

и прямыми сандриками. По строгости фасадов и скупости их украшений Камерон соперничает с таким законченным классиком, как Гваренги.

Но действительно новшеством в русской архитектуре явились приемы внутренней обработки, царствовавшие в то время в Англии и до Камерона неизвестные: применение лепных фризов из античных мотивов, таких же медальонов и барельефов, обычно в виде копий с антиков — иногда впрочем и подлинных оригиналов, употребление пилястр, расписанных арабесками, ниш с античными вазами, статуями (тоже иногда оригиналами), каминов со вставками подлинных антиков или слепков с них, украшенных цветными вставками из естественных и искусственных камней, мраморов различной окраски, бронзы, веджвудов, применение тонкой резьбы из дерева, позолоченной или бледно окрашенной, удивительные декорации из стекла, что можно с уверенностью назвать изобретением самого Камерона — все это мы видим у Камерона, всегда со вкусом примененное к месту, тонко нарисованное и прочувствованное.

Насколько чувство меры в этом отношении у Камерона было более развито, чем у его продолжателей, мы сразу замечаем в декорировке тех помещений Павловского дворца, где Бренна, долго работавший под руководством Камерона, дал свои эффектные, но зато и несколько уже грубоватые композиции.

Наконец, еще новостью, перенесенной в Россию Камероном, и что составляет одну из отличительных черт его творчества, является эллинизм. Увлекаясь античным Римом, скорее даже в интерпретации его Палладио и Пиранези — Камерон искренне был увлечен и античной Грецией, последней даже может быть еще более, как отвечающей больше его темпераменту. Как раз в это время появились в свет издания, посвященные греческому искусству («Афинские древности» Стюарта и Реветта, 1762 г., Суффло о Пестуме и Д'Орвиль — «Греческие храмы Сицилии», 1764), и, подобно своим соотечественникам, Камерон мечтает образами Эллады, конечно, мало похожими на подлинную, но зато такими своеобразными и искренними «греческими храмами» с греческими деталями (дорическими или ионическими колоннами, метопами, триглифами и проч.), какие до него не применялись вовсе, чего не делал Гваренги и к чему вернулись только значительно позже Воронихин, Михайлов, Стасов... Чисто Камероновскую трактовку элементов греческого искусства мы видим в Павловских постройках, в агатовых комнатах, в галлерее его имени, в Батурином дворце.

Замечательные способности композиции и рисования и разносторонность дарования Камерона выразились еще в том, что он, может быть первый из архитекторов в России, давал рисунки не только архитектурной отделки, но и самой обстановки. По его рисункам исполнена чудесная мебель в большом Царскосельском дворце.

Камерон нам ценен и как автор чудесных работ и по той громадной роли, какую сыграл он в деле развития у нас классической архитектуры.

Год и место рождения его точно не известны, но время рождения надо считать начало 40 годов XVIII столетия. Родом он был шотландец (чем повидимому и объясняется его привязанность к Стюартам, за что Екатерина и называет его «якобинцем по убеждению»).

Развив и дополнив свое архитектурное и художественное образование сперва под руководством Клериссо, после пребыванием в Италии, где он серьезно занимался изучением римских древностей, принимая близкое участие в предпринятых папою Климентом XIII раскопках императорских терм, Камерон к 70-м годам XVIII в. достигает известности среди своих современников, как убежденный последователь палладианского направления в классической архитектуре Англии, завоевавшего такие успехи благодаря ряду отличных зодчих, как Бёрлингтон, издавший Палладио с добавлением своих проектов, Ванборо, Кент, Виллиам Чемберс (друг Камерона), Робер и Жемс Адамы, Пэйн и др. В 1767 г. Камерон участвует на выставке Free Society и в 1772 г. Society of Artist, выставив свои проекты реконструкций терм Антонина ¹⁾.

Еще более прославился он изданием, повидимому на свои средства, всего только в 50 экземплярах, своего труда о Римских банях (The Baths of the Romans, London, 1772), где при подробнейшем обследовании и описании всех остатков терм и дворцов императорского Рима, он сопоставляет проекты реставраций Палладио и Пиранези с описанием древних авторов и собственными обмерами и исследованиями.

До нас не дошло никаких сведений, строил ли Камерон что-нибудь у себя на родине. В Лондоне Камерон занимал дом в богатой части города, обстраивающейся классическими особняками как раз в эти годы, на Пикадилли, рядом с Egremont House'ом.

Приняв лестное предложение русской императрицы, Камерон приезжает в Петербург в 1779 году и тотчас же переселяется в Царское Село, где впоследствии Екатерина предоставляет ему

¹⁾ Thieme-Becker, Allg. Lex. der Bild. Künstler, V Band.

дом, который он отделал для себя по своему вкусу, употребив на это, по его собственному выражению, «соответствующую денежную весьма великую сумму». Этот дом, после смерти Екатерины, Павел отбирает обратно в казну.

Работы, произведенные Камероном в Царском Селе и Павловске (1779 — 1796), описываются в статьях Э. Ф. Голмербаха и В. Н. Талепоровского. Хотя Камерон и пользовался расположением императрицы, но в архитектурных кругах он, нельзя сказать, чтобы был принят благосклонно: когда он просил принять его в Академическое Общество, представив для этого свою модель церкви св. Софии, общее собрание Академии постановило не допустить его, пока-де «он не покажет себя на практике». Работы продолжают беспрерывно до самой смерти Екатерины. После 1786 — 87 г.г. в Павловске делается главным руководителем Бренна, бывший с 1781 г. до того помощником Камерона, а сам Камерон остается работать в Царском Селе. Но едва прошло 3 недели со смерти Екатерины, как Павел отстраняет Камерона от должности. Не оттого ли, лишившись материальной поддержки, Камерон должен был продавать свои книги ¹⁾? Конечно, Камерон имел немало частных заказов, о чем свидетельствует между прочим материал, сообщаемый ниже Г. Стебницким, относительно подписного проекта усадьбы некоему Бейеру, какие-то работы у гр. С. Р. Воронцова, когда, в 1791 г., Камерон, получивший временный отпуск от строевой Царского Села, препровождается к Воронцову при письме А. А. Безбородко («Архив кн. Воронцова», т. XV), наконец, постройка Батурина дворца для Разумовского, описываемая ниже.

Повидимому, после увольнения со службы Камерон отправляется в Батурия, так как известно, что в 1800 г. он оттуда временно уезжал в Англию ²⁾. Камерон вернулся в Россию в том же году, и Павел, смилостившись, назначает его на службу в Кабинет. Тогда же ему возвратили трех из шести бывших его помощников (Шарлеманя, Алферова и Кушелевского). К этому же времени относится и проект ворот для зверинца в Царском Селе. Тогда же Камерон снова руководит работами в Павловске (во дворце, в павильонах и в парке).

В 1802 г. Камерон, по предложению вице-президента адмиралтейств-коллегии В. С. Мордвинова, назначается главным архитектором адмиралтейства, с жалованьем 1.500 руб. в год, на-

¹⁾ В. К. Станюковичем найдено в архиве гр. Шереметевых указание, что в 1798 г. Павел Аргунов (архитектор Шереметева) покупает книги у Камерона.

²⁾ Письма гр. А. К. Разумовского к М. В. Гудовичу касательно посылки арх. Львова в Батурия в виду отъезда Камерона на родину. Г. Лукомский, «Ст. Годы», март, 1914.

значенным самим Камероном ¹⁾, в первую очередь для постройки нового госпиталя и казарм в Кронштадте вместо прежних, где ежегодно «умирало непомерное число моряков». Любопытны условия Камерона: чтобы отчеты в производстве работ давал «только Государю» и «вице-президенту Адмиралтейств - Коллегии», чтобы отведен был... ему дом в Кронштадте и оплачивались проезды; «чтобы возвращены были бы данные прежде ему права за долговременную и безпорочную 23 лѣтнюю службу къ лишенію себя которыхъ онъ никакого повода не подавалъ, какъ напр. чтобы даны -ему были какъ и прежде на казенномъ жалованіи 6 учениковъ съ платою 2.250 руб.» — он предлагал вернуть ему Шарлеманя, Алферова, Кушелевского (с жалованьем по 400 р.), Раевского, Смита и Уткина (с жалованьем по 350 р.). Наконец, чтобы ему выдали жалованье с момента его увольнения, и если нельзя возвратить Царско-сельский дом, то «благоволено было дать другой домъ въ С.-Петербургу», и в заключение просит прибавки серебром к годовому его жалованію 3.000 руб., как «нѣкоторое возмездіе» за претерпенные им безвинно клеветы, «которыхъ справедливость непріатели его никогда не были в состояніи доказать» ²⁾. Здесь Камерон, повидимому совмещая эту службу с должностью инспектора по строительной части в Кабинете, исполняет ряд проектов и сооружений утилитарного порядка. В 1803 г., после пожара Павловского дворца, Камерон привлекается к реставрации дворца. В 1804 г. Камерон составляет дважды проекты Андреевского собора в Кронштадте со сметами ³⁾. Камерону можно приписать проект и постройку двух зданий чертежных мастерских внутри адмиралтейства, которые были потом достроены Захаровым ⁴⁾. Камерону принадлежат сохранившиеся рустированные ворота в этих корпусах. Все адмиралтейские строения в Петербурге и Кронштадте должны были производиться под смотрением Камерона. Он же должен был проверять, исправлять и переделывать заново все многочисленные проекты, присылавшиеся со всех концов России: из Иркутска, Николаева, Херсона, Астрахани, Архангельска, Финляндии.

Так, в 1804 г. Камерону предписывается сделать проект (планы и смету) нового каменного маяка на острове Сескаре ⁵⁾.

¹⁾ Архив бывш. морск. м-ва, д. деп. морск. м-ра, № 3042 и рукопись Собко в отделе Публ. библиотеки. Сообщено Г. Стебницким.

²⁾ Черновик условий, на которых Камерон желал взять работу в Кронштадте, когда был в 1802 г. приглашен в адмиралтейств коллегию. (Рукопись Н. Собко, л. 6, отдел рукописей Публичной библиотеки, сообщено Г. Стебницким.)

³⁾ Д. Адм. Деп. № 877.

⁴⁾ П. И. Петров. Матер. для ист. архит.

⁵⁾ Материалы для ист. русск. флота, часть XVII, журнал коллегии от 16—I—1803 и там же журнал № 334 от 21 янв. 1804.

Наконец, на нем же лежала обязанность производить бесконечные осмотры адмиралтейских военных и «цивильных» зданий для составления смет по ремонту (например, церкви Николая Морского) или под различные приспособления. Ясно, что для такого места старый 60-летний архитектор был совершенно не подходящ. Мы видели, что еще в Павловске постоянно были неприятности из-за задержек чертежей, что, конечно, и явилось причиной замещения автора Павловского дворца более энергичным архитектором Бренна. Тем скорее могли возникнуть конфликты в таком учреждении, как морское министерство, и действительно, недовольство Камероном за медленность сочинения проектов и смет (хотя там у него были помощниками довольно опытные архитекторы: П. Дроссард, Павел Лукин, Кунигам, Вл. Ирвин и др.), наконец, за небрежность и неисправность в отчетах, за задержку счетов, началось уже в 1803 году.

Наконец, в июне 1805 г. морской министр П. В. Чичагов, заинтересованный в скорейшем осуществлении задуманной перестройки старого здания адмиралтейства, сговорившись с Захаровым и президентом Академии Художеств гр. Строгановым, представляет доклад Александру I о назначении Захарова на место Камерона. Это явилось неожиданным для самого Камерона, и он не без злорадства ссылается на свое внезапное увольнение при отписывании на все запросы по поводу отчетов и счетов. Переписка нового главного архитектора адмиралтейства со счетными, контрольными и всякими экспедициями и канцеляриями, с морским министром, наконец, с самим Камероном, по поводу непредставления им отчетов, длится непрерывно до самой смерти Захарова в 1811 г. ¹⁾ В этом году Камерон снова появляется в Павловске для разбивки парка вокруг прудов и у Розового павильона ²⁾.

После этого года исчезают все следы пребывания Камерона в России. Повидимому, он окончательно покинул ее и возвратился на родину, где вскоре и умер. По крайней мере в 1820 г., после пожара большого Царскосельского дворца, делались попытки найти Камерона в Лондоне, чтобы получить его рисунки отделки Екатерининских комнат для реставрации, — но оказалось, что Камерона уже нет в живых. В 1822 г. русскому послу было предписано приобрести эти и другие рисунки Камерона, и, действительно, ему удалось достать 114 листов, которые и были пересланы в Царское Село ³⁾, а ныне все на-

¹⁾ Камерон так и не представил полных отчетов за 1804 и 1805 г. г. (Д. 3046 деп. м. м-ра. См. Н. Лансере «Захаров и его адмиралтейство», «Ст. Годы», дек. 1911 г.)

²⁾ Сообщено Т. В. Сапожниковой по архивным делам в Павловском дворце.

³⁾ Моск. отд. архива б. мин. двора, оп. 516, д. 272, л. 60 об. бум. Н. П. Собко. Публичн. библиот. рукописное отд. В бумагах Воронова имеется текст этого предпи-

ходятся в отделении гравюр и рисунков Государственного Эрмитажа. В реестре, который сопровождал это собрание, имеется пометка: «всѣ сии 114-ть Архитектурные рисунки куплены въ Лондонѣ Графомъ Ливеномъ ¹⁾ у наследника бывшаго при Царскосельскомъ Дворцѣ Архитектора Камерона и присланы изъ Канторы ²⁾ при ордерѣ Августа 10-го дня 1822-го года».

В числе этих рисунков имеются два варианта проекта громадного собора, оба в излюбленном Камероном дорическом ордере. Оба, повидимому, исполнены для конкурса на проект Казанского собора ³⁾; проекты большого трехэтажного усадебного дома с бельведером, круглой лестницей в центре (здесь фасад и 2 разреза); обработка террасы из больших, неотделанных камней, совершенно аналогичная таковой же в Холодной бане, наводит на мысль, не есть ли это первоначальные варианты к проекту Батурицкого дворца. Может быть, к этому же дому, как варианты, относятся и два разреза двухэтажного дома с круглым залом в центре плана и ионическими портиками на фасадах, а на другом чертеже — парадная круглая лестница сбоку, а в центре, во 2-м этаже, — чудесная круглая зала с ионическими колоннами, на фасаде же — дорические колонны, из которых некоторые изображены, как обычно на руинах (сравнить, например, с чертежом Гваренги кухни-руины в Царском Селе). Затем имеется прелестная картина, исполненная тушью: «бал в колонном зале» и очень тонко прорисованный проект зала с видом на лестницу в чисто французском духе второй половины XVIII в.

Все остальные 103 листа, включая сюда и два-три рисунка ваз, урны или какого-то античного саркофага, относятся к работам Камерона по отделке большого Царскосельского дворца, Холодной бани и Камероновой галереи. Большая часть чертежей носит характер недоконченных, спешно и немного небрежно

сания: «Признавая необходимо нужнымъ для внутренней отдѣлки сгорѣвшей части Ц. С. дворца имѣть всѣ тѣ рисунки, по которымъ передѣлывались разныя комнаты сего дворца, а особенно плафоны, въ бытность при ономъ дворцѣ арх. Камерона М(инистръ) И(ностранныхъ) Д(ѣлъ) просилъ гр. Х. Х. Ливена, русскаго посла в Лондонѣ (21 апрѣля 1822 г.), приобрести отъ наследниковъ бывш. арх. Камерона всѣ оставшіеся послѣ него рисунки, кои означаютъ украшеніе стѣнъ и плафоновъ, какіе бы они ни были». (Сообщ. Г. Стебнидким.)

¹⁾ В Эрмитажной справке 10 февраля 1899 г. вместо графа Ливена назван граф Сиверс. Купленные Ливеном 114 лл. за 105 фунт. (вместо просимых 200 ф.) и доставленные флигель-ад. Потодким выс. повелено 1 авг. 1822 г. сдать на хранение Лабенскому в Эрмитаж, а временно для постройки — арх. Стасову. Публ. Библ. рук. отд., л. 6 бум. Н. П. Собко.

²⁾ Канторы Двора.

³⁾ Это два чертежа: план и незаконченный разрез круглого храма с сильно выдвинутой вперед галлереей — на чертеже карандашная надпись: «M. Cameron. Project for Kazan Church, St.-Petersbourg». Второй вариант разреза — отлично исполненный в туши в монументальном, чисто классическом духе, с 2-мя ярусами хор.

сделанных, не подписанных мастером (и может быть вычерченных помощниками его, как подготовительные «для окончательной отделки и иллюминации»), но некоторые закончены вполне и изумительны. Таковы: ряд перспектив галлерей снаружи и внутри и особенно великолепно исполненная перспектива и разрезы большого зала агатовых комнат. Целая серия проектов в стиле Р. и Д. Адама парадных дверей (в апартаментах императрицы, в агатовые комнаты, в галерею) поражает изысканностью рисунка и мастерской раскраской. Бесконечное количество вариантов отделки одних и тех же комнат, различающихся друг от друга небольшой деталью, какой-нибудь другой формой медальонов, или другого цвета фонами стен или плафонов, указывает нам, каким наш зодчий был педантичным и требовательным к себе и как серьезно относился к своей задаче. Тут имеются многочисленные варианты и арабесковых комнат, и лионской гостиной, и зеленой столовой, и апартаментов великих князей (Павла Петровича и Марии Федоровны) в Царскосельском дворце, и большой лестницы там же, и «афисантской», и «бильярдной» в доме управляющего в нижнем этаже, и прочие, любопытные проекты отделки китайских зал — все это особенно для нас интересно и ценно потому, что почти все это либо погибло, либо испорчено после позднейших неудачных перестроек. Помимо этих рисунков, сохранились подлинные чертежи Камерона в Павловском и Царскосельском дворцовых архивах, указанные в статьях В. Н. Талепоровского и Э. Ф. Голмербаха, и кроме того, в Музее Старого Петербурга находятся еще следующие оригиналы Камерона: проект на 2-х листах оранжерей ¹⁾, подписанный с прибавлением, согласно английскому обычаю, сокращенного названия своего звания А. М. Jm-le. Это утилитарное задание, однако, решено чрезвычайно художественно: внутренность оранжерей представлена в виде большой галлерей из дорических колонн, к нему, отделяясь двойной колоннадой, примыкает высокая полуциркулярная ротонда. Снаружи гладкие стены и простой карниз, поддерживаемый редкими, но сочными кронштейнами со львиными головами. Фронтон увенчан статуей, а дымовые трубы замаскированы в виде чудесных двойных урн. Несомненно, вполне вероятно приписать Камерону проект внутренней отделки залы с ионическими колоннами и живописными панно (дар музею Александра Бенуа), сделанный тушью и бледно окрашенный. Проект внутренней отделки в Адамовском стиле одной из комнат Царскосельского дворца, с пилястрами,

¹⁾ Дар кн. В. Н. Аргутинского-Долгорукова.

покрытыми арабесками, принадлежит той же серии, находящейся в Эрмитаже ¹⁾.

На Московской архитектурной выставке 1913 года были выставлены три акварели Камерона проектов внутренней отделки Павловска, кроме того чертеж с плана и фасада дома в усадьбе, который описывается ниже Т. Стебницким. Все четыре рисунка находятся в Историческом музее в Москве ²⁾. В собрании Е. Г. Шварцга имелся тоже «проект внутренней отделки» ³⁾. В Публичной библиотеке имеется Камеронов проект небольшой церкви, может быть первоначальный проект церкви св. Софии в Царском Селе (три листа под №№ 705 — 707 в собрании карт и планов рукописного отдела). Наконец, альбом подлинных рисунков Камерона в библиотеке Института путей сообщения ⁴⁾ дает нам представление о широкой манере, свободном, уверенном, но несколько небрежном рисунке тогда еще молодого архитектора. Собрание этих рисунков относится еще к 1764 году и, очевидно, было им исполнено во время его работ в Риме, в подражание знаменитым увражам Пиранези, подобно его «Vasi e candelabri». Здесь Камерон дал волю своей фантазии на античные темы: это ряд проектов, исполненных тушью, сепией, изредка расцветченных, ваз, урн, кувшинов, блюд, чаш, светильников, подсвечников, кубков (для церковных богослужений), треножников, канделябр и ряд отличных композиций в духе «Рафаэлевских» арабесок — в туши и в красках. Есть даже наброски столовых приборов и мебели. Все это служило отличным незаменимым материалом для работ по внутренней отделке апартаментов в Царском Селе и Павловске.

Есть еще упоминание об одном проекте Камерона, бывшем на архитектурной выставке в Лондоне: триумфальной арке для Екатерины II «на юге России» ⁵⁾, хотя это мог быть вариант проекта 1795 г. триумфальной арки, находящийся в архиве б. Царскосельского дворцового управления.

Зная, как Камерон был завален работами, мы с горечью думаем о том, как мало сравнительно (например, с наследством Гваренги) дошло до нас оригиналов этого чудесного рисовальщика. Ведь и осуществленные в натуре архитектурные композиции почти все или переделаны, или исчезли совсем — такова уж участь, увы, большей части наших великих архитек-

¹⁾ Все эти рисунки воспроизведены в Истор. выст. арх., издан. Общ. Арх. Худ.

²⁾ Г. Лукомский, в «Старых Годах», янв. 1914, стр. 55.

³⁾ С. Эрст. Рисунки русских худ. в собр. Е. Шварцга («Ст. Годы», 1914).

⁴⁾ Альбом в кожаном переплете с золотым тиснением с надписью на корешке: Drawings. В альбоме 115 листов рисунков и 39 чистых листов.

⁵⁾ A. S. Richardson F. R. i. B. A. «Classic Architecture in Russia». The Arch. Review, Nov. 1915, Febr., April & May 1916.

торов! Но зато все сохранившееся до наших дней ¹⁾, равно как и память большого художника, надо надеяться, и мы и потомство сумеем сберечь и сохранить достойно и в целости, а чудесным памятником славы зодчего было бы издание рисунков его с полной исчерпывающей биографией, составить которую в настоящий момент не оказалось возможным.

¹⁾ Совсем недавно, в 1918 году, в Гатчине, в бывшем дворцовом архиве, заведующим Гатчинским Дворцом В. К. Макаровым были «открыты» два отличных проекта Камерона зала в Зимнем Дворце, хотя не подписанные, но безусловно принадлежащие его руке. Это два разреза — продольный и поперечный — как гласит надпись выцветшими чернилами от «28 Января 1796 года», «для старой (?) галереи въ Зимнемъ Дворцѣ», позже называвшейся «большим залом Его Величества на Неву».

Обработана зала ионическими канелированными колоннами, широко расставленными, напоминающими Царскосельскую колоннаду. Колонны малахитовые или темно-зеленого мрамора, капители и базы золоченной бронзы; фриз в двух вариантах: с растительным орнаментом и с фигурами. На хорах колоннам соответствуют темные кариатиды на фоне черных пилястр. Крайние окна галереи внизу заменены нишами, верх которых — медальоны с гирляндами. На поперечной стене очень интересна обработка глади стен в виде двух подобий алтарей со стоящими перед ними жертвенниками из пестрого мрамора, украшенными бронзовыми букриями и гирляндами, и с бронзовыми курильницами — треножниками. В центре богатая дверь, подобная камероновским в Агатовом павильоне. С потолка спускаются четыре бронзовые люстры, а хоры освещаются рядом бронзовых бра.

Проекты производят очень сильное впечатление, благодаря интенсивной раскраске и красочным контрастам. Эта одна из лучших работ Камерона и особенно интересна для нас тем, что до сих пор не было известно ни одного его проекта, относящегося к Петербургу.

Сопоставляя этот проект с проектом Гваренги Георгиевской залы в Зимнем Дворце (тем более, что они нашлись там же и попали в Гатчину из «военно-топографического депо» все 5 под одним номером, три чертежа: поперечный с тронном Екатерины II и продольный разрез и плафон зала до сих пор нам были известны лишь по гравюрам Колпакова), имеющей те же размеры, то же количество окон, то же расстояние между осями их, такие же хоры и т. д. — невольно является мысль, что это есть вариант Георгиевского зала, т.-е. что или Камерон проектировал его до проекта Гваренги или же одновременно конкурировал с ним на одну тему. Камероновская зала не столь торжественна, но зато обработана значительно могучее в более крупном масштабе; например, у Камерона ионические колонны выше на $1\frac{1}{2}$ аршина коринфских у Гваренги, антаблемент у Камерона, служащий парапетом хор, крупнее, один равняясь антаблементу с балюстрадой у Гваренги и т. д. Любопытно, что суровый Гваренги оказался более измелченным, чем изысканный «нежный» Камерон.

Э. ГОЛМЕРБАХ.

КАМЕРОН В ЦАРСКОМ СЕЛЕ.

Среди зодчих Екатерининской эпохи Чарльз Камерон занимает место более скромное, чем Гваренги, по общему масштабу творчества, но не менее значительное по ценности отдельных достижений. Постройки Гваренги более грандиозны, но в отношении декоративной изобретательности (особенно во внутренней отделке зданий) Камерон не уступает своему прославленному современнику. В строгие и холодноватые мотивы классицизма Камерон сумел внести тонкое изящество и роскошь. Формы древне-греческого искусства, перенесенные на русскую почву в первообразах, не соответствовали бы пышности и великолепию Екатерининского века. Сообразуясь с этим, Камерон сообщил классическому стилю большую нарядность, интимность и уют. Он не ограничился мрамором и лепкой, но применил во внутренней обработке стен самые разнообразные материалы: агат, оникс, яшму, фарфор, золоченую бронзу, стекло молочно-белое и цветное и пр. Все эти материалы он сумел использовать с величайшим тактом, воспитанным на изучении классической архитектуры; допуская в своих композициях сложнейшие орнаментации, он всегда оставался верен духу античного искусства, — его пластической гибкости, изумительному благородству пропорций, простоте, спокойствию и цельности общего впечатления.

В Царском Селе Камерон работал в период с 1779 г. по 1793 г. Екатерина II писала о нем одному из своих друзей: «Я завладела Камероном — шотландцем по рождению, якобинцем по профессии, великим рисовальщиком, который напитан изучением древних и известен своей книгой «О древних банях». Это — голова, и голова воспламеняющаяся, большой поклонник Клериссо».

Французский живописец и архитектор Клериссо пользовался большой известностью в качестве воссоздателя памят-

ников древнего зодчества. Екатерина II заказала ему через Фальконета проект беседки для Царскосельского парка («*maison antique*»), но Клериссо, по недоразумению, прислал план огромной постройки, которая не была осуществлена. Екатерина находила, что «возбуждение фантазии рисунками Клериссо очень велико», и, принося дань моде, заказала ему модель триумфальных ворот при въезде с Московской дороги в Петербург.

Повидимому, Камерону пришлось, по приезде в Россию¹⁾, осуществлять некоторые мысли Клериссо, менее умелого, но более популярного в ту пору зодчего.

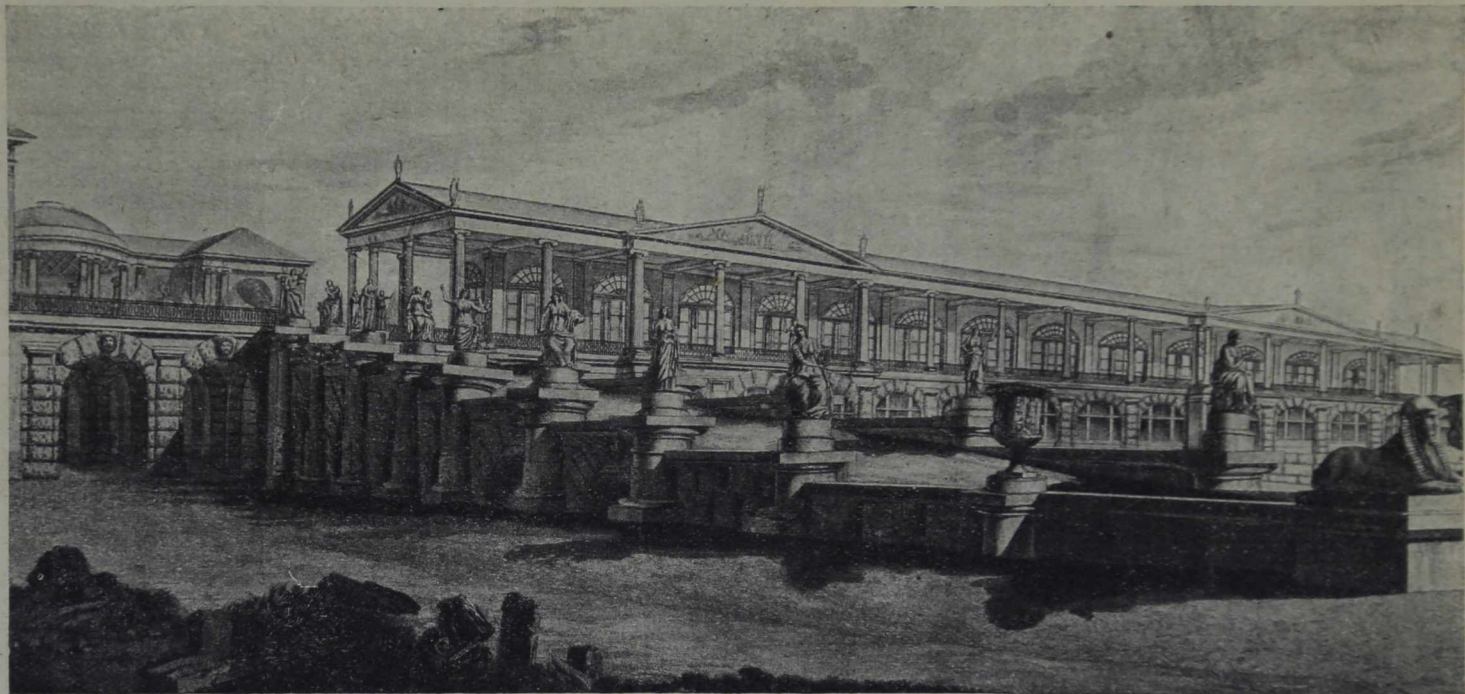
Слава Пиранези и Гюбер-Робера влекла французских архитекторов к театральности и романтизму. Камерон обнаружил в своих исканиях больше вкуса и строгости, чем современные ему французы. Творчество его, основанное на внимательном изучении антиков, представляет собою поистине «золотую середину» между классицизмом и XVIII веком. Позже, эпоха Империи перешла эту золотую середину, и в России наступило увлечение холодным величием неоримского стиля.

Современник В. Чэмберса, Камерон, подобно ему, тесно связан с художественной культурой Англии, неуклонно возраставшей с времен Иниго Джонса и Ван-Дейка. Изучением античности он еще более углубил свой вкус, о чем свидетельствуют сохранившиеся в России альбомы его рисунков (в библиотеке Института инженеров путей сообщения и в библиотеке Детскосельского Александровского дворца). Его художественное мировоззрение сложилось, таким образом, из теорий английского «Палладианства» и археологических изысканий.

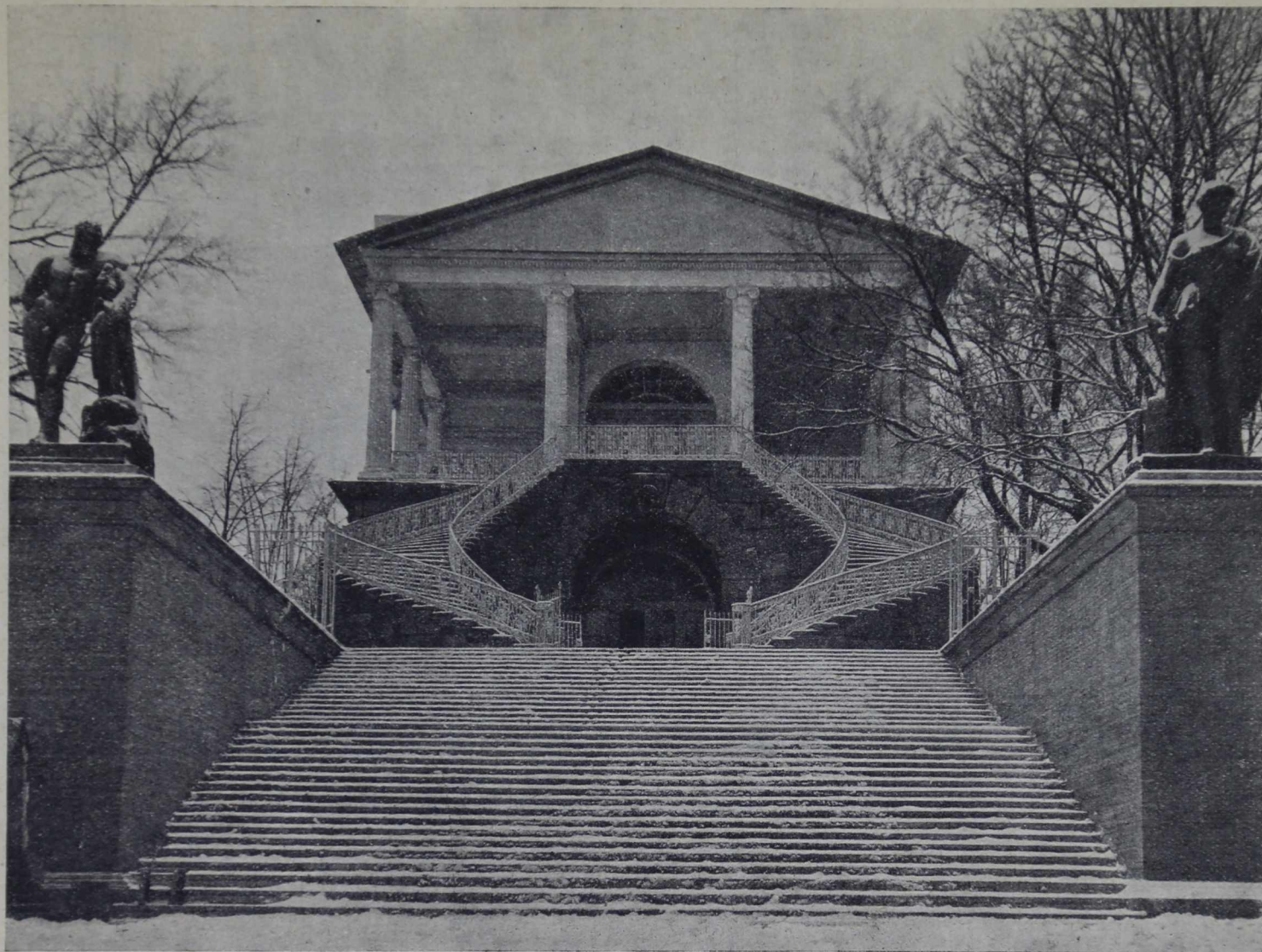
Первые четыре года деятельности Камерона в Царском Селе ознаменовались устройством личных апартаментов Екатерины II в Большом Дворце и сооружением так называемой «Холодной бани», во втором этаже которой расположены ага-товые комнаты. Кроме того, по рисункам Камерона были отделаны некоторые комнаты апартаментов Елизаветы Алексеевны в Большом Дворце, пострадавшие в 1863 году от пожара и отчасти измененные при реставрации.

Прежние владельцы дворцов, нерадивые наследники Екатериныных сокровищ, мало интересовались — и даже откровенно

¹⁾ О жизни Камерона до его приезда в Россию мы почти ничего не знаем. О происхождении его проф. В. К. Лукомский сообщил нам следующую генеалогическую справку: *Чарльз Камерон* происходил из шотландского рода *Cameron*, одна ветвь которого пользовалась титулом баронетов. Герб этого рода состоит из щита, в красном поле которого три золотых пояса; в нащепнике рука в латах, держащая меч; по сторонам щита два «диких» мужа с секирами; девиз: «*Pro rege et patria*». В таком виде этот герб оттиснут, как *super-exlibris*, на одном из альбомов знаменитого архитектора, хранящемся в библиотеке Александровского дворца-музея в Детском Селе (Большой библиотечный зал, витрина А, ящик № 1).



Камеронова галерея и Пантус при Екатерине II.



Лестница Камероновой галереи.

пренебрегали — цельностью архитектурного ансамбля и стилистическим единообразием обстановки. Это относится как к представителям царствовавшего дома, так и к непосредственным блюстителям дворцового хозяйства — всевозможным чиновникам министерства императорского двора. Замыслы строителей большого дворца игнорировались при реставрации внутренней отделки комнат. Стильные гарнитуры мебели разраживались, и в старинную обстановку вносили, сообразно требованиям комфорта, посторонние и случайные вещи. Примером такого вандализма (ибо, конечно, это есть своего рода вандализм по отношению к художественной цельности обстановки) служит помещенный в «Истории русского искусства» И. Грабаря снимок с опочивальни императрицы Елизаветы Алексеевны, где к превосходной двери приставлен обыкновенный рыночный умывальник. Таких примеров очень много, и одной из главных заслуг Царскосельской художественно-исторической комиссии¹⁾ является восстановление стилистического облика обезображенных апартаментов. Кровать 1840-х годов, стоявшая в опочивальне Елизаветы Алексеевны, была заменена ее подлинной, Empire'ной кроватью, найденной в сарае на «прачешном дворе»; диван той же эпохи (в «музыкальной комнате» Елизаветы Алексеевны) был заменен мебелью 1820-х годов, соответствующей остальной обстановке этих апартаментов²⁾. Из «зеленой столовой» Александра I был удален футляр органа, поставленный в 1860-х годах и портивший вид комнаты, из китайского зала была убрана оттоманка времени Александра II и поставлены кресла, исполненные Шарлеманем по рисункам Камерона и т. д. Этими перестановками, однако, не исчерпывается то, что следовало бы сделать: по эскизам Камерона, находящимся в архиве б. Царскосельского дворцового управления, можно было бы восстановить роспись в тех апартаментах, отделка которых была искажена при Александре II. Но эта задача относится к области если не «бессмысленных», то пока, во всяком случае, неосуществимых «мечтаний». Другое дело — возвращение из Зимнего дворца в Детскосельский большой дворец люстр, изготовленных по рисункам Камерона для арабесковой и лионской зал и замененных при Александре II другими, значительно менее художественными; осуществить это нетрудно. Поскольку было возможно, Царскосельская художественно-

¹⁾ Царскосельская художественно-историческая комиссия работала в Царском Селе с весны 1917 г. до осени 1918 г., в составе Г. К. Лукомского (председатель), В. К. Лукомского, С. М. Коровина, М. И. Рославлева, О. М. Дарской, Э. Ф. Голлербаха и др. За этот период была произведена огромная работа по приемке, Научной описи и организации Детскосельских дворцов-музеев.

историческая комиссия «восстановила» Камерона «в его правах»; этим она обязана, в свою очередь, Революции, давшей простор музейному строительству. «Только благодаря Революции», — говорит Э. Верхари в своем очерке о Рембрандте, — «возникли музеи, и старинные мастера, подобно королям, получили свои дворцы». В самом деле, настоящими хозяевами Царского Села нужно признать Растрелли, Камерона, Гваренги; их талантом украшены дворцы и к ним должна устремляться благодарная память потомства.

Переделки, исполненные Камероном в Большом Дворце, начались, повидимому, с четвертой «антикамеры», переделанной им в «арабесковый зал».

В арабесковом зале стены и потолок расписаны в стиле позднего итальянского Возрождения. К сожалению, роспись испорчена позднейшей реставрацией (вероятно, 1860-х годов), тогда же полукружия и овалы верхней части стен были заменены короткими пилястрами, не связанными с остальным убранством. Вся бронзовая и резная обработка исполнена по рисункам Камерона, также и столики с желтыми мраморными досками. Особенно хороша каминная решетка, таганы и замки на дверях. Золоченая резьба исполнена под руководством Камерона Шарлеманем ¹⁾, решетка — Басселием.

Отделку «лионского» зала (следующего за арабесковым) также приписывают Камерону; известно, во всяком случае, что под его руководством Балатин изготовил бронзу и Басселий — ляпис-лазурные части каминов. Возможно, что по рисунку Камерона исполнен и великолепный паркет (мозаика из черного, розового, оливкового дерева и других сортов, со вставками перламутра) работы мастеров Шпонгольда, Штальмеера, Кимеля и Бриля.

Следующий зал — китайский — был переделан Камероном из парадной лестницы. Многие в нем было изменено при Александре II, но сохранились кресла и стулья 1783 г., сделанные по рисункам Камерона, с живописью, исполненной в мастерской Шарлеманя. Замечательны в китайском зале двери — по рисунку Камерона.

Камерону принадлежит также архитектура маленького купольного зала, примыкающего к китайскому; купол его поддерживают двадцать деревянных каннелированных колонн.

Личные комнаты Екатерины особенно интересны по обработке стен. Первая из них, серебряный кабинет, сохранила

¹⁾ В журнале «Аполлон», 1911, № 5 помещен снимок с экрана, сделанного П. Шарлеманем по рисунку Камерона. Экран этот находился в 1911 г. в Царскосельском Большом Дворце.



Холодная баня и агатовые комнаты в Царском Селе
(со стороны паркового фасада Большого Дворца).



Портик агатовых комнат в Царском Селе (со стороны висячего сада).

немного от первоначальной отделки, зато опочивальня осталась в нетронутом виде. В ней пол и потолок почти одинакового рисунка. По стенам расположены темнолиловые стеклянные колонки, изготовление которых С. Н. Тройницкий приписывает эмалиеру Кенигу¹⁾. Эти легчайшие, стройные колонки заимствованы Камероном с архитектурных росписей Палатина и Помпей.

В стены вделаны фарфоровые барельефы работы английской фирмы Веджвуд: над альковом — «Жертвоприношение Бахусу», над дверьми — «Аполлон и девять Муз», над камином и против него — «Танцы часов» и «Вакханические сцены», вокруг топливника камина — 15 круглых медальонов — «Геркулес и Тезей», «Медея», «Диомид», «Философ», «Диана», «Ганимед», «Весталка», «Эскулап», «Изобилие», «Жертвоприношение», «Философ за чтением», «Музы». Все эти изделия исполнены по рисункам художника Флаксмана, одного из главных руководителей фабрики Веджвуд во второй половине XVIII в. Между окнами — «Фазтон», работы известного рисовальщика лошадей Стуббса (исполнен около 1780 г.). За опочивальней следует синий кабинет, называемый «табакеркой». «Табакерка» украшена несравненной по рисунку бронзой в стиле раннего классицизма. Стены покрыты молочно-белым стеклом, наложенным на белую фланель; синее стекло на фольговой подкладке.

Далее следует уборная Екатерины II (впоследствии опочивальня императрицы Марии Александровны), зеркальный кабинет, Рафаэлевская комната (плафон Скотти, на стенах алюминированные гравюры с Рафаэлевских фресок Ватикана), камер-юнгферская и уборная. В двух последних комнатах обстановка более поздняя, 1830 — 40 г.г.

Обилие орнаментации, применяемой Камероном, нигде не кажется чрезмерным; невольно вспоминается замечание Рескина, что «никогда не может быть слишком много орнамента, если он хорош, и всегда слишком много, если он плох».

Некоторые из личных комнат Екатерины претерпели со временем довольно значительные изменения, другие сохранились в нетронутом виде. Об этом можно судить по следующей выдержке из письма царицы к Гримму:

«...Я пишу Вам в кабинете из массивного серебра, отчеканенного с узором из красных листьев; четыре колонны, с тем же узором, поддерживают зеркало, служащее балдахинем дивану, обитому красно-зеленой материей с серебром, московского изделия; стены состоят из зеркал, которым серебряные пи-

¹⁾ Сборник Госуд. Эрмитажа, в. I, Госуд. Изд., 1921 г.

лястры с красными же листьями служат рамками. Балкон выходит в сад, дверь образуют два зеркала, так что она всегда кажется раскрытой, хотя бы была затворена. Этот кабинет очень роскошен, блестящ, весел, не обременен тяжелыми украшениями и очень приятен. У меня есть другой, в котором, как на табакерке, соединены белый и голубой цвет с бронзою, белое и голубое стекло, а узор по ним из арабесков».

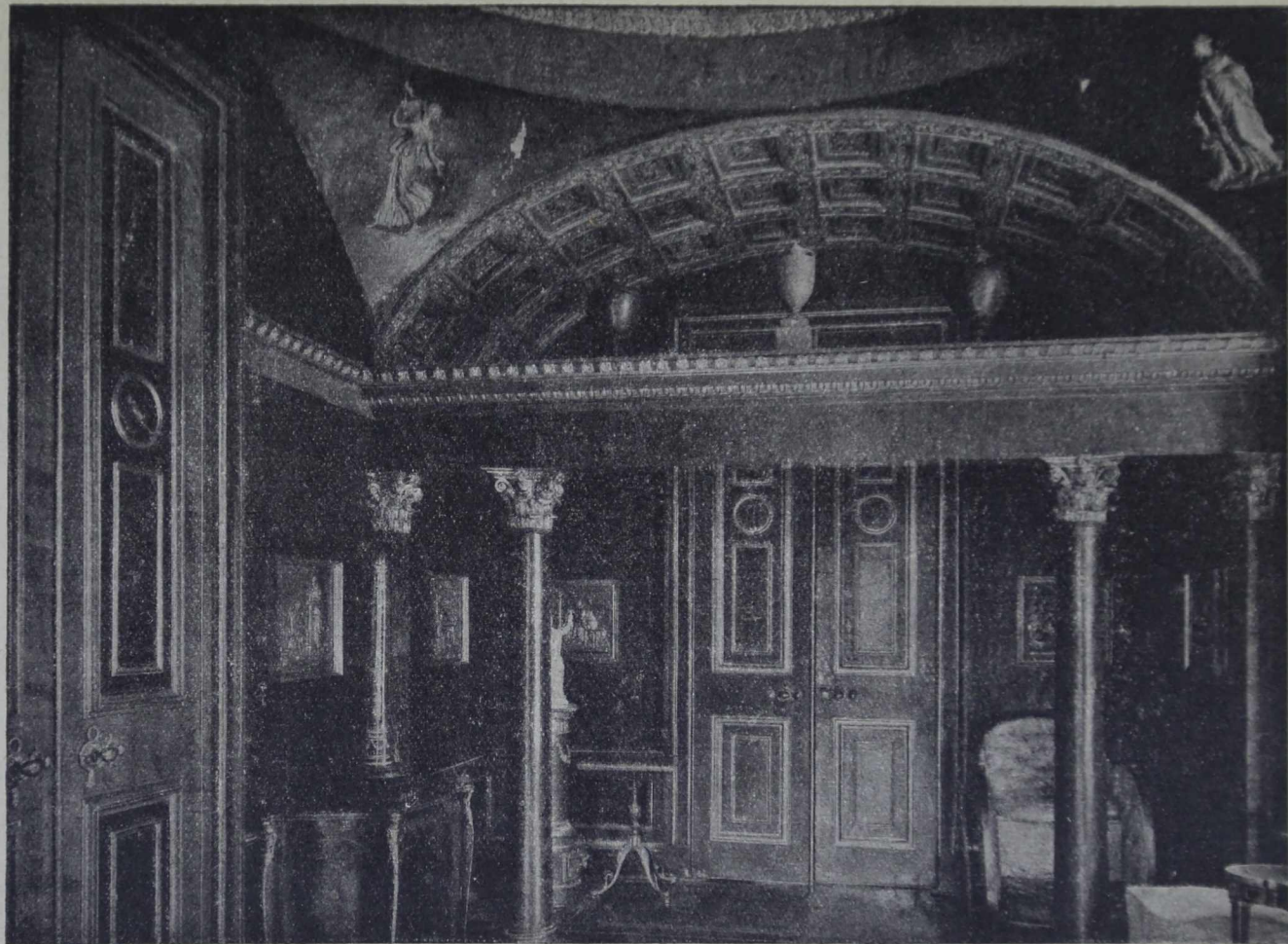
В том же письме говорится, что Гваренги нашел эти комнаты «столь же прекрасными, как своеобразными; кто не видал их, тот не может составить себе о них понятия».

Из зеркального кабинета дверь ведет на террасу, за которой следует «висячий» (т.-е. расположенный на сводах, на уровне второго этажа) садик. Слева от него (в сторону севера) расположены агатовые комнаты (отдельный павильон, первый этаж которого составляет холодная баня), справа, к югу, спускается пологий скат «Пандус»; к востоку, под прямым углом к главному корпусу Большого Дворца, расположена Камеронова галерея.

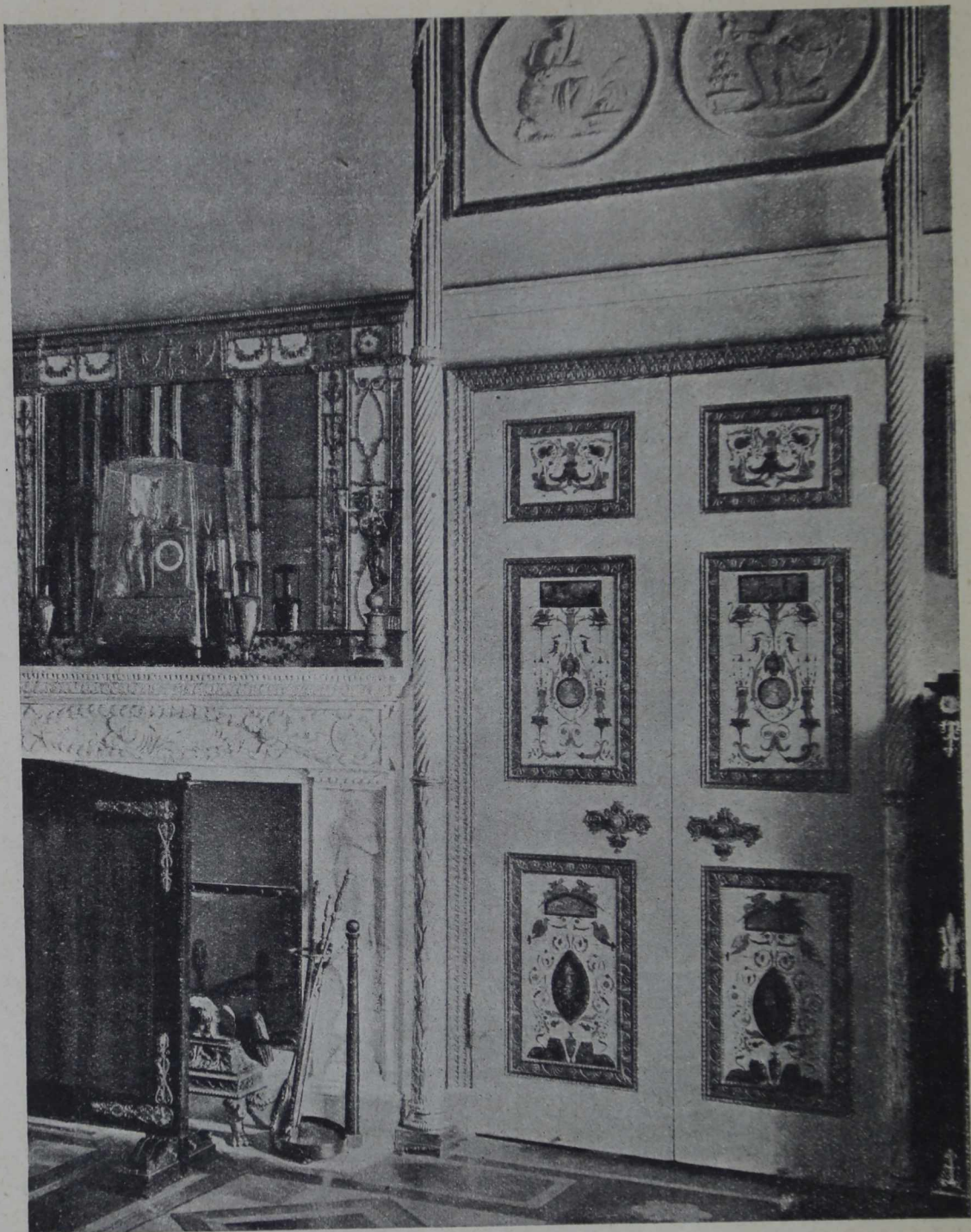
Агатовые комнаты, отделанные с редким вкусом и скромной роскошью, в античном духе, украшены по стенам классическими фресками, медальонами, барельефами, вазами. Большинство изделий из камня исполнено в 1780-х г.г. на Колыванских заводах и Петергофской гранильной фабрике. Вазы—из зеленой брекчии, яшмы, порфира, мрамора, алебаstra. Мозаика и вставки исполнены «каменных дел мастером» Иосифом Минчакки. Бронзовые и фарфоровые украшения агатовых комнат исполнены модельмейстером императорского фарфорового завода Рашеттом. Наружная архитектура агатовых комнат исключительно хороша в своей изящной простоте: штукатурные стены окрашены нежным желтым тоном, на котором выделяются помпейские красные ниши и стройным рядом белеют ионические колонны.

От висячего сада к парку Камерон устроил наклонную дорогу на семи тяжелых аркадах. Екатерина под старость избегала лестниц и выезжала по этому спуску в парк непосредственно из второго этажа. При Екатерине «Пандус» украшали античные статуи, замененные при Александре I копиями с античных жертвенников. Две бронзовые вазы с барельефами, стоящие внизу, сохранились со времен Екатерины.

Со стороны «Пандуса» у входа под висячий сад имеются два железных кронштейна, служившие, повидимому, для фонарей. Четкость и грация этих сооружений совершенно исключительны и заставляют вспомнить о противоположных свойствах популярного в наши дни «конструктивизма». В этих фонарных устоях есть все, что желанно «конструктивизму»: и «прославление»



Яшмовый кабинет агатовых комнат в Царском Селе.



Опочивальня имп. Елизаветы Алексеевны в Царскомельском Большом Дворце.

материала (они сделаны из простых железных стержней), и простота замысла, и единство осуществления. Их изящные и спокойные линии наглядно свидетельствуют о том, что декоративность не исключает конструктивности. Противоборство же этих факторов обесмысливает художественное произведение (так, напр., эстетически — безбытийственна башня Татлина и т. п. сооружения).

В сторону озера, на том месте, где при Елизавете Петровне был павильон для игры в мяч («же-де-пом»), Камерон воздвиг легкую ионическую колоннаду¹⁾, на приземистом основании, облицованном пудожским камнем. Из дворца на эту галерею можно пройти прямо через площадку всячего сада, а с другого конца к ней ведет грандиозная лестница, внизу прямая, с разделением в верхней части на два дугообразных поворота.

Ионические каннелированные колонны галереи соединены по низу ажурной решеткой. В расстановке колонн Камерон в данном случае отступил от классического типа параллельной колоннады, соединив колонны попарно и поставив эти пары довольно далеко одну от другой. Этим он сообщил особенную легкость всей постройке, почти «парящей» в воздухе. Галерея не заслонена деревьями и высокое расположение ее над парком создает эффектный контраст темнозеленой чащи деревьев с белоснежными колоннами, над которыми расстилается небо, сияющее золотом и лазурью в летний полдень или зеленовато-розовое перед наступлением сумерек.

Отметим, что трубам галереи Камерон придал форму ваз, — едва ли не единственный случай, когда безобразные выступы труб, столь уродующие лучшие постройки, так просто и остроумно «деформированы».

В композиции галереи Камерон проявил исключительное чувство декоративности; можно упрекнуть его в том, что галерея «приставлена» к барочному дворцу, с которым не имеет ничего общего по архитектуре; но искушение воздвигнуть храмоподобное античное здание в условиях столь выгодного пейзажа было, повидимому, непреодолимо. К тому же оно согласовалось с волею Екатерины: о выборе не могло быть и речи.

Счастливо разрешив формально-пространственную задачу, Камерон не менее умело использовал эффекты светотени, декоративное взаимоотношение освещенных и теневых частей здания. Он учел тот «рембрандтизм», который производит

¹⁾ Камеронова галерея и многие памятники Царского Села неоднократно находили отражение в русской поэзии; см. «Царское Село в поэзии», антология с вступительной статьей Э. Голлербаха. Изд. «Парфенон», СПб., 1922.

фальшивое впечатление в живописи, но прекрасен в архитектуре. Говоря о рембрандтизме в архитектуре, Дж. Рескин утверждает ¹⁾, что «едва ли существовало хоть одно истинно великое здание, поверхность которого не включала бы обширные массы глубокой и сильной тени». Камерон, повидимому, был способен «думать пятнами, не глядя на рисунок с его жалким линейным скелетом», «представлять себе, как солнечный восход озарит здание и рассеет сумрак», «ощущать жар и холод». Он умел «выкапывать свои тени, как выкапывают колодцы в безводной пустыне, ковать свои света, как кузнец кует раскаленный металл». Камеронова галерея обнаруживает власть зодчего над светом и тенью, знание — как упадет тень, где померкнет свет. Нужно особое чувство «стереометрической» красоты для того, чтобы предвидеть градицию света и тени на фасаде еще не построенного здания; чертежи на бумаге тут бесполезны, — все дело в игре воображаемых пятен света и тени. В Камероновой галерее главнейшие конструктивные части всегда освещены настолько широко и сильно, что не поглощаются сумраком. Тени не испаряются в полдень, как лужи под лучами солнца, а только сокращаются, сохраняя свою глубину и мягкость.

Четко белеют колонны в полумраке, после заката, когда янтарные сбегает блики с разметанных облаков, и гаснут. Сиреневые падают и сгущаются тени. Явственно, почти ошутимо холодеет камень. Последние ласточки, запоздалые, возвращаются к своим гнездам. Тускнеет небо, затихает шелест деревьев, зеркальное тускнеет озеро. Кружевные узоры листвы сливаются в пятна зеленовато-синие, черные. Приближается ночь, изнеможенная, сотни лампад зажигает в небе, покровом безмолвия объемлет мир. — В такие часы безупречная красота Камероновой галереи особенно пленительна, и незабываемо врезаются в память сладчайшие ее линии, спокойные, блаженные формы ²⁾.

Пользуясь терминологией А. Гильдебранда ³⁾ можно сказать, что в этой постройке зодчий осуществил единство «формы бытия и формы воздействия», т.-е. действительный образ сооружения совпадает с оптическим его образом. Чтобы уяснить эти понятия, напомним узкие улицы Генуи, где на дворцы нельзя смотреть иначе, как снизу: карнизы, увенчивающие их, наклонены строителями вперед и соответственно понижены для того, чтобы у зрителя

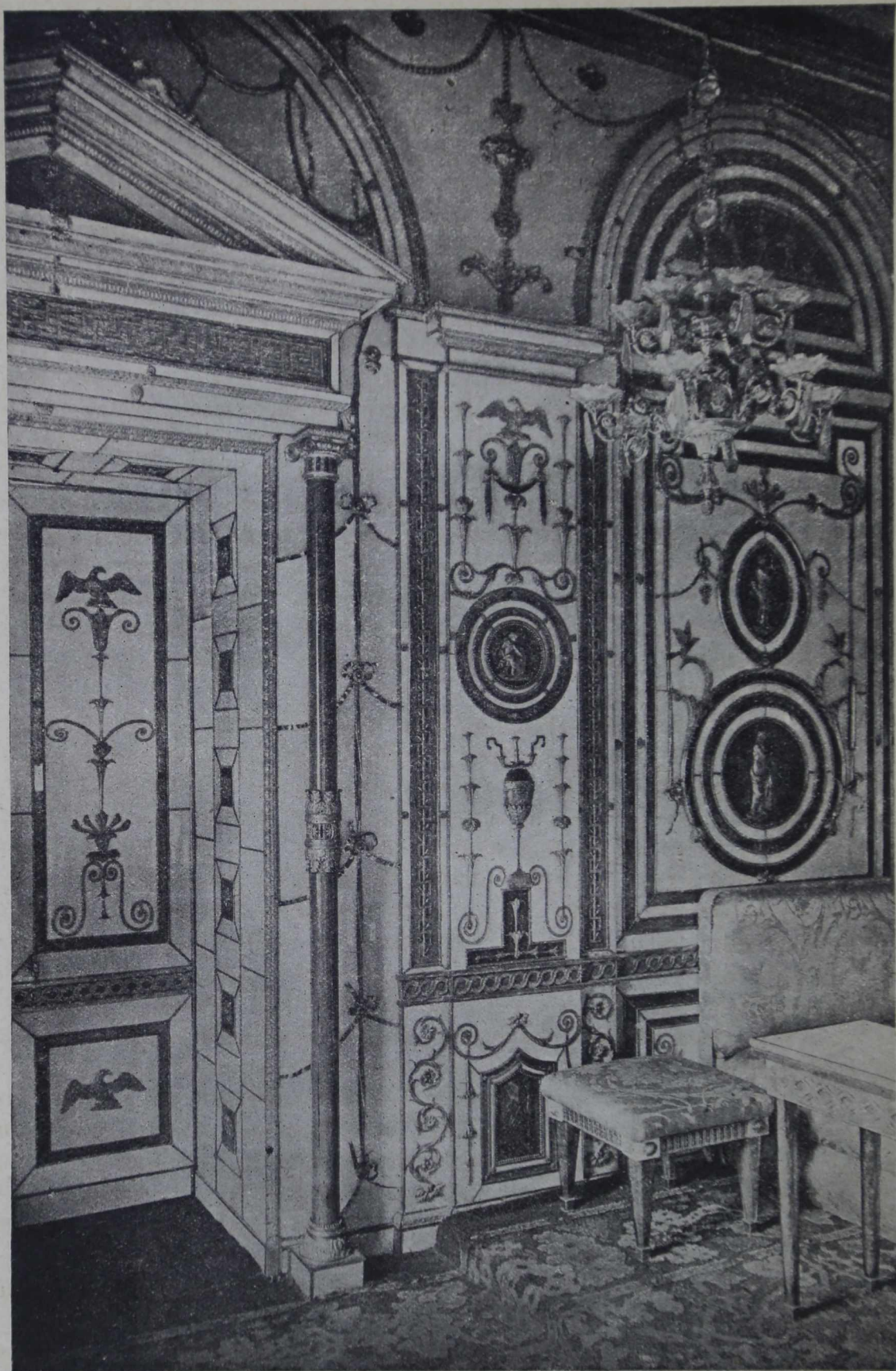
¹⁾ «Seven Lamps of Architecture», 1849.

²⁾ Существует миниатюрная цветная гравюра А. П. Остроумовой-Лебедевой, изображающая Камеронову галерею вечером, в полумраке, с силуэтами Екатерины II и одного из ее фаворитов (Гравюра эта воспроизведена в книге И. Лемана «Гравюра и литография», П., 1916).

³⁾ «Das Problem der Form in der bildenden Kunst», Strassbourg, 1908.



Часть стены в арабесковой комнате Большого Дворца.



Синий кабинет («табакерка») Екатерины II в Царскомельском большом дворце.

получилось впечатление, вызываемое обычно видимым издали, прямо стоящим карнизом. В данном случае форма воздействия есть то впечатление карниза, какое получается при созерцании снизу: форма же бытия есть фактически-существующая форма карниза, т.-е. не такая, какую она кажется. Эти две формы весьма различны в таком, напр., здании, как Петербургский Университет, неудачно поставленный боком к Неве, или в Эрмитаже, стоящем на узкой Миллионной улице. Относится это отчасти и к адмиралтейству, форма бытия которого прекрасна, но форма воздействия искажена, благодаря тому, что со стороны Невы здание загорожено посторонними домами.

Камеронова галерея сооружена таким образом, что с любого расстояния (исключая, конечно, слишком близкую или слишком далекую точку зрения) форма воздействия адекватна форме ее бытия, т. е. цельность и ясность впечатления не искажается, не уродуется перспективным сокращением пропорций. Приходится пожалеть только о том, что лестницу Камероновой галереи приходится созерцать на близком расстоянии и несколько снизу (вследствие покатости почвы), — этот недостаток был неодолим при тех топографических условиях, какие были заданы Камерону.

Упрек в несоответствии классической галереи с барочной архитектурой главного здания не имеет существенного значения, если он базируется на узко-формальной оценке стилей. Каждый архитектурный стиль обладает особыми свойствами, подобно тому или иному языку, но то, о чем говорит на своем языке художник, нельзя рассматривать как свойство *самого* языка, как его сокровенное содержание. Архитектуру в этом отношении можно сравнить с поэзией, в которой существенно не то, что поэт пишет по-немецки, по-французски или по-английски, а то, что он написал на своем языке. Поэтому и в отношении зданий поверхностны и несостоятельны суждения, основанные на особенностях или сопоставлении стилей. Сущность художественного процесса составляет творчество отношений, внутренняя последовательность и связность форм, свободное распоряжение свойствами материала и умение располагать контрасты. «Хорошее» или «плохое» в архитектуре возникает не из стиля, а зависит от вещей более общей природы, от соотношения масс, от *главного мотива* произведения.

Итак, если отказаться от чисто-внешнего (едва ли даже «научного») деления зданий по стилистическим признакам, то вопрос о диссонансе между Камероновой галереей и большим дворцом отпадает, и творение английского зодчего сохраняет всю свою самодовлеющую, патетическую силу. В смысле мас-

штаба постройка вполне соответствует грандиозности Большого дворца.

Колоннада имеет 39 сажен в длину и 7 в ширину. Посредине крытой галереи тянется длинный, застекленный со всех сторон, зал. В нижнем этаже расположены жилые комнаты с антресолями.

Между колоннами галереи расставлены бронзовые бюсты, отлитые с античных оригиналов Гордеевым и Можаловым в СПб. Академии Художеств в 1785—86 г.г. Лестница, ведущая в парк, украшена статуями Геркулеса Фарнезского и Флоры. Среди копий античной скульптуры исключение составляет бюст Фокса, английского общественного деятеля, который был в конце XVIII в. главой парламентской оппозиции. По мнению Екатерины II ¹⁾, он красноречием своим не допустил Англию до войны с Россией. В знак признательности Екатерина повелела поставить его бюст между Демосфеном и Цицероном.

О Камероновой галерее Екатерина II писала: «Сидя на колоннаде, я вижу пред собою Пелу ²⁾, хотя отсюда до нее по крайней мере 35 верст, и, кроме Пелы, мне видно около 100 верст вокруг. Эта колоннада тем особенно приятна, что в холод у нее есть всегда одна сторона, где он менее чувствителен. Середина моей колоннады стеклянная, внизу и возле — цветочный сад, низ колоннады занят приближенными мне дамами, которые там как нимфы между цветов. На колоннаде стоят бронзовые бюсты великих людей древности, — Гомера, Демосфена, Платона и пр.»

В 1782—87 г.г. Камерон построил в Софии (предместье Царского Села) собор; этим зданием ограничивается, повидимому, церковное строительство Камерона. Софийский собор очень прост по архитектуре: пять плоских куполов лежат на широких барабанах; в каждом из четырех порталов по четыре дорические колонны. Общий силуэт собора производит величавое, несколько грузное впечатление. Внутри отделка отличается строгой уверенностью форм, обличающей первоклассного строителя, не проявившего, однако, в этом труде того зодческого энтузиазма, который он вложил в свои дворцовые работы.

Стены выкрашены в светлый тон, с небольшим, слегка позолоченным орнаментом у окон. Среднюю часть украшают восемь колонн и столько же пилястр из цельных кусков полированного гранита. Иконостасы трех приделов — белые с позолотой. Пред алтарем в витрине хранится серебряная вызолоченная закладная доска 1782 г., молоток и лопаточка, на

¹⁾ См. А. В. Храповицкий. Записки (1782—1793).

²⁾ Дворец на Неве.

который имеется вензель Екатерины II и надпись на английском языке: «Чарльз Камерон, архитектора».

В период 1782—1786 г.г. Камерон был занят постройкой «китайской деревни», недалеко от Большого Дворца. Проект этой постройки сохранился в альбоме 1779 г., полностью он не был осуществлен. Камерон предполагал построить 18 домиков в китайском (вернее, в псевдокитайском) стиле, округлив их галереями на столбах, а за деревней — высокую восьмиугольную пугоду. Галереи, входные ворота в деревню и пугода так и остались в проекте. Смерть Екатерины II прекратила работы; фасады и крыши уже построенных домиков не были отделаны так, как хотел Камерон. При Павле I весь замысел архитектора был нарушен; центральный круглый храм не имеет того вида, который собирался придать ему Камерон. Вместо оригинальных вычурных построек китайского стиля остались белые одноэтажные дома с пестрыми, загнутыми у желобов, крышами. Об этом искажении нельзя не пожалеть, но, в конце концов, одной Камероновой галерее было бы достаточно для того, чтобы обессмертить имя зодчего.

Камерон обнаружил редкую даровитость, широкий размах фантазии, тонкое понимание античности сквозь призму XVIII века. За царскосельскими победами строителя последовало великолепие Павловска, окончательно утвердившее Камерона в истории европейского искусства, как подлинного *классика* архитектуры.

В. ТАЛЕПОРОВСКИЙ.

КАМЕРОН В ПАВЛОВСКЕ.

Камерон и Павловск давно уже стали двумя нераздельными именами.

Но о Камероне мы знаем так мало, а то, что знаем,— так прекрасно, что мы готовы приписать ему все лучшее в Павловске.

Я позволю себе, отнюдь не ставя задачей настоящего очерка опровержение установившегося мнения или, тем более,— умаление значения Камерона в создании Павловска,— указать, поскольку мне самому удалось определить точно и документально,—что подлинно хотел и создал Камерон в Павловске, и что из его работ действительно сохранилось до нашего времени, и кроме того, осветить — в каких условиях и обстановке протекали его работы здесь.

Сначала — последнее.

Чарльз Камерон прибыл в Петербург под осень 1779 г. и тогда же принялся за работы для Екатерины II в Царском Селе.

Вот все, что нам известно о первых его шагах в России; к этому материалы Павловска позволяют добавить, что Камерон остановился в доме графа И. Г. Чернышова. Однако, точных указаний, когда же именно Камерон впервые посетил Павловское,—в архиве нет. Надо думать, тогда же, осенью 1779 г., или рано весной 1780 года.

Повидимому Камерон был приглашен в Павловское для дальнейших работ в парке, где к тому времени уже заканчивали постройку Мариенталя и Пауллуста. Возможно, что Камерон тогда же указал место для «храма дружбы», так как, начиная с зимы 1779—1780 г.г., к нему заготавливают бревна и строительный материал. Здесь в Павловском, неподалеку от Пауллуста, Камерон увидел Руины и несколько декоративных

арок, как бы случайно уцелевших от античных виадуков. Этого было вполне достаточно, — это место уже овеяно духом Эллады и Рима, — это лучшая декорация для храма дружбы; и это так отвечает фону на проекте храма, где вдали в голубых тонах набросаны руины.

Приезд Камерона в Павловское, — в небольшую полунемецкую мызу Марии Федоровны, с довольно бесвкусными постройками, — решил дальнейшую судьбу этого очаровательного местечка. Он увидел здесь в большей мере, чем в Царском Селе, заманчивую возможность реализовать и осуществить свои мечты по воссозданию античных красот среди девственной природы. И он с восторгом и с увлечением принялся строить Павловское, главным образом, создавая первый Павловский парк.

Он сам говаривал, по крайней мере так сообщал в письме к великой княгине Марии Федоровне Кюхельбекер, — что «работы, кои он ведет здесь — для него самые приятные, так как они не причиняют ему никаких затруднений, преимущество, которым он не везде пользуется».

Он привез с собою в Россию папки и альбомы со своими рисунками и обмерами античных руин, ваз, статуй и орнаментов.

Прибыл поэт-художник со своими мечтами и художественными образами.

Великий князь Павел Петрович и великая княгиня Мария Федоровна с увлечением следовали его указаниям; его просят проектировать сады и парк, построить павильоны в нем, отделать несколько помещений и кабинетов в Мариентале, Паулусте и оранжереях. Мало-по-малу Камерон заставил великую княгиню Марию Федоровну забыть свою расчетливость и подчиниться его вкусу до того, что она решилась сломать Паулуст и начать строить большой дворец.

На первых порах Камерон совершенно очаровал владельцев Павловского, но слегка пугал слишком большими расходами. К тому же он был какой-то необычайный, какой-то сказочно-фантастический. Его проекты, даже по манере рисунка, раскраски и самого штриха, — были так непохожи на работы его собратий по искусству. Гваренги, по сравнению с ним, — прямо камень, — так жестко и властно все вычерчено.

Чертежи Камерона всегда исполнены в какой-то нереальной дымке, тона нежные и далекие, с воздушной перспективою, у него тонкий, нервный штрих, часто капризно прерванный, местами видно, что все закончено только несколькими ударами кисти слабой туши, все легко и трепетно, все сделано точно



Павловский дворец со стороны р. Славянки.



Павловский дворец, Cour d'honneur.

в минуту, даже в секунду нетерпеливого вдохновенного подъема; у него слабый рисунок и манера акварели — размашисто-неумелая, с нежными сочетаниями голубых и теплых коричневых тонов.

Он, повидимому, вообще мало задумывался над техникой исполнения чертежа, — он видел архитектуру не на бумаге, а сразу на месте. Поэтому его проекты — не чертежи, не графика, в узком смысле этого слова, — а только его образы, его красивые сказки, осуществить которые мог только он сам.

Законченные чертежи Камерона говорят об его художественном замысле, слабо указывая на детали и на технику постройки, — они все должны были иметь последующие за ними рабочие чертежи, шаблоны и личные указания самого Камерона при постройке. Благодаря этому, надо думать, что при объяснении проекта имели громадное значение личная обаятельность Камерона, его поэтический пафос и умение воодушевлять своим замыслом своих заказчиков и меценатов.

Екатерина II увлеклась его работами. С ним можно было не замечать самой процедуры стройки со всеми ее иногда неприятными сторонами, — при нем ощущалась только увлекательность и поэзия искусства. Екатерина II умела понимать и видеть образы, которые витали перед архитектором-художником.

Но не то было в Павловском.

Здесь великие князья Павел Петрович и Мария Федоровна были далеко не так восторженны; кроме того, их было двое, а это невольно создавало лишний раз расхождение во вкусах, и наконец, что имело существенное значение, они были менее могущественны. Ко всему этому они уехали в 1781 году за границу, и тем самым порвали непосредственное обсуждение с Камероном его проектов. Между ними явился посредником директор Павловского К. И. Кюхельбекер. С этого момента перед ними оказывались только чертежи и рисунки Камерона с пояснениями Кюхельбекера, которые обсуждались ими среди своих приближенных и иностранных архитекторов, и которые нередко были для них непонятны. Неаккуратность тогдашней почты еще более усугубляла взаимное неудовольствие и непонимание. Дело доходило до того, что Мария Федоровна просила указать Камерону, чтобы он придерживался точно ею установленного распорядка комнат в новостроящемся дворце, ибо она отказывается понимать, о чем он говорит в своем письме.

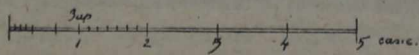
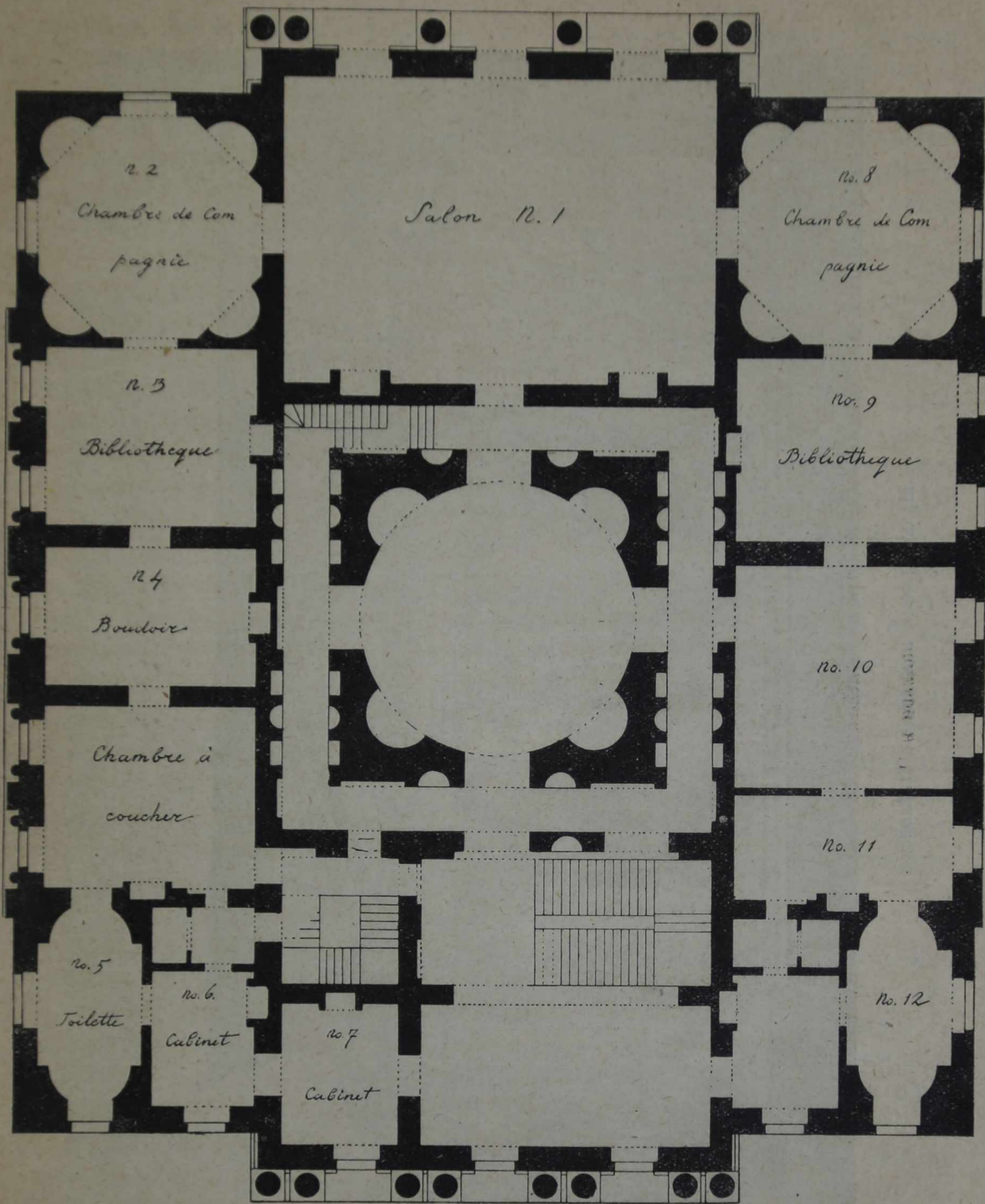
До нас не сохранились законченные проекты дворца. Да даже, если бы они и сохранились, они говорили бы только

о том, что они были апробованы еще до отъезда их высочеств за границу, и что они носили эскизный, показной характер. Сохранились так называемые рабочие чертежи и варианты, исполненные просто обведенным тушью чертежом, без всякой окраски, абсолютно без всякой красивой нарядности. Они могут заинтересовать исключительно профессионала и совершенно не интересовать широкую публику, и, — можно себе представить, как такие чертежи, если они посылались туда, — удивляли великую княгиню. Отсюда — все неприятные последствия для Камерона, эти чертежи, пересылаемые по почте и часто запаздывающие, были первыми каплями, испортившими его отношения с хозяевами Павловска.

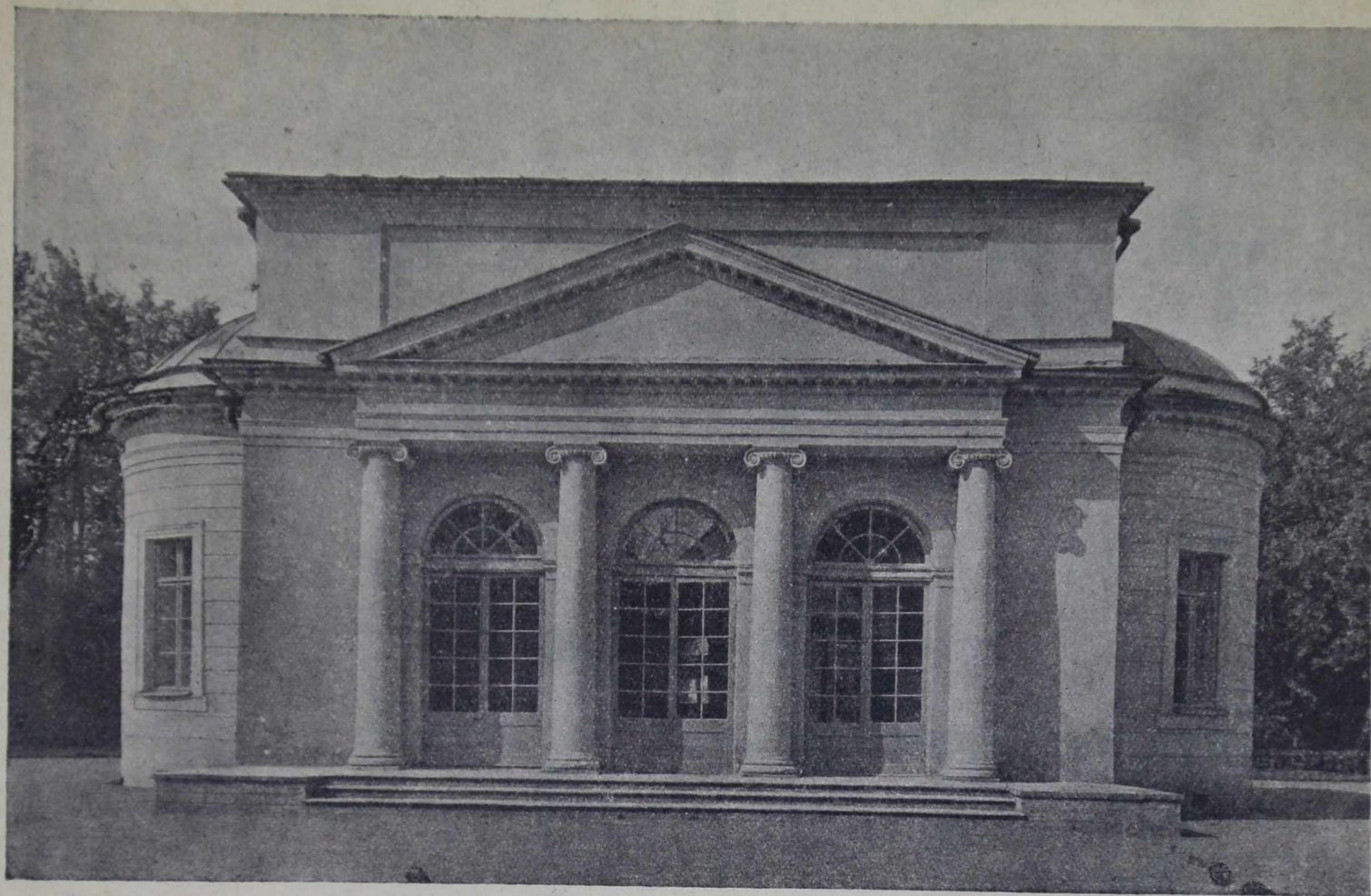
Камерон пишет, просит прислать ему из Италии мрамор в кусках в досках, в блоках и в колоннах для Итальянской залы, для лестницы и вестибюля. Он проектирует поставить в нишах Итальянской залы античные статуи, окружить ее коридором, в котором, в 28 нишах, поместить античные вазы, бюсты, статуи и другие античные предметы (арх. П. Д. М. 1781 г., № 35). Он мечтал воссоздать подлинный уголок Олимпа, где боги вновь озарили бы красоту архитектуры и жизни. На плане среднего этажа дворца он чертит Итальянскую залу с открытыми проходами на все четыре стороны в коридор, а самую залу, судя по письмам, предполагает декорировать восемью колоннами в 18 футов высоты; большую гостиную (Греческую залу) проектирует без колонн, всю в мраморе, с двумя громадными мраморными белыми каминами, украшенными фигурами в рост человека; лестницу представляет, или всю белую, с мраморными белыми колоннами в 11 футов высоты и такими же мраморными ступенями, или, если не достанут белого мрамора для колонн, то с колоннами, облицованными кусками Сиенской брочадэлы или яшмы. — «Сие весьма многое присовокупило бы к величию и великолепию этого дома», убеждал он.

На все эти просьбы последовал лаконичный ответ хозяев Павловска, переданный Лафермьером Кюхельбекеру: «Париж, 10 мая 1782 г.... Относительно записки г-на Камерона о камнях, мебели и т. п., — я должен сперва предупредить вас вообще, что ему следует отказаться от всех его грандиозных мечтаний о мраморе, который он хочет извлечь из Каррары для лестницы, для облицовки залы, для колонн в 11 и 12 футов. Когда что приобретут, — ему напишут».

Но пока происходила эта грустная переписка, работы по постройке дворца быстро подвигались вперед и Камерон успел выстроить в кирпиче не только боковые флигеля, с которых



План Павловского дворца.



Музыкальный павильон в Павловске.

начали, но и главный корпус. Его торопили и хозяева и Кюхельбекер, последний прямо писал: «Я тороплю г. Камерона со всеми планами дома, которые становятся изо дня в день все более и более необходимыми, для согласования различных частей. Надеюсь, что он постарается как можно скорее это исполнить, зная, что он работает для вашего им. высочества, и какое значение для него сохранить ваше благоволение».

Уже была построена в кирпиче Итальянская зала и коридор вокруг нее с 28 нишами, уже была пора приступить к отделке стен, лестницы и парадных комнат, когда начали прибывать из заграницы приобретенные там статуи, бюсты, мраморы и колонны. Пришли статуи для Итальянской залы: Венера Медицейская, Купидон, натягивающий лук, Купидон со стрелами и луком и Бахус. Но вместо белых колонн купили порфиновые, да и то только одну пару, и такого диаметра, что ее некуда было поставить; эта несчастная пара колонн так и оставалась долгое время без употребления, пока ее через десять лет не поставил на камине В. Бренна. Во всяком случае ее появление видимо не очень обрадовало Камерона. Были куплены еще 4 «верданتيковые колонны», о которых Камерон позднее (в 1795 г.) писал: «Сии колонны могут быть использованы в большой гостиной, но для сего необходимо иметь еще мрамора того же сорта в кусках, дабы мы могли облицевать другие, им соответствующие; иначе 4 колонны слишком мало могут дать для сей комнаты, и, в самом деле, могут быть употреблены в кабинете, но гораздо великолепнее будет поставить их, вместе с другими, в большой зале».

Словом, обе стороны остались недовольны.

Проезжая через Лион и Париж, Мария Федоровна желала закупить материи для обивки мебели и стен, но у Камерона эти комнаты не были готовы еще даже и в проекте, и он медлил с подсчетом. Для Марии Федоровны это так важно и спешно, а Камерон пишет и просит о мраморах!

А тут еще Карл Иванович Кюхельбекер, которого Мария Федоровна просит поторопить Камерона, так как медлительность его для нее становится невыносимой.

Карл Иванович, человек чрезвычайно исполнительный, образцовый служака, ради долга и благосклонной похвалы готовый на все, не только делает выговор Камерону, но едет к нему в мастерскую и раздает на чай его чертежникам и мастерам.

Больше того, видя, что Камерон что-то мудрит над укладкою балок, предлагает сложный способ, очень медленный, а потому и дорогой, — решается сам укладывать балки, как можно скорее

и не считаясь ни с какими предосторожностями, всецело полагаясь на опытность плотников.

В результате Камерон пишет свой протест.

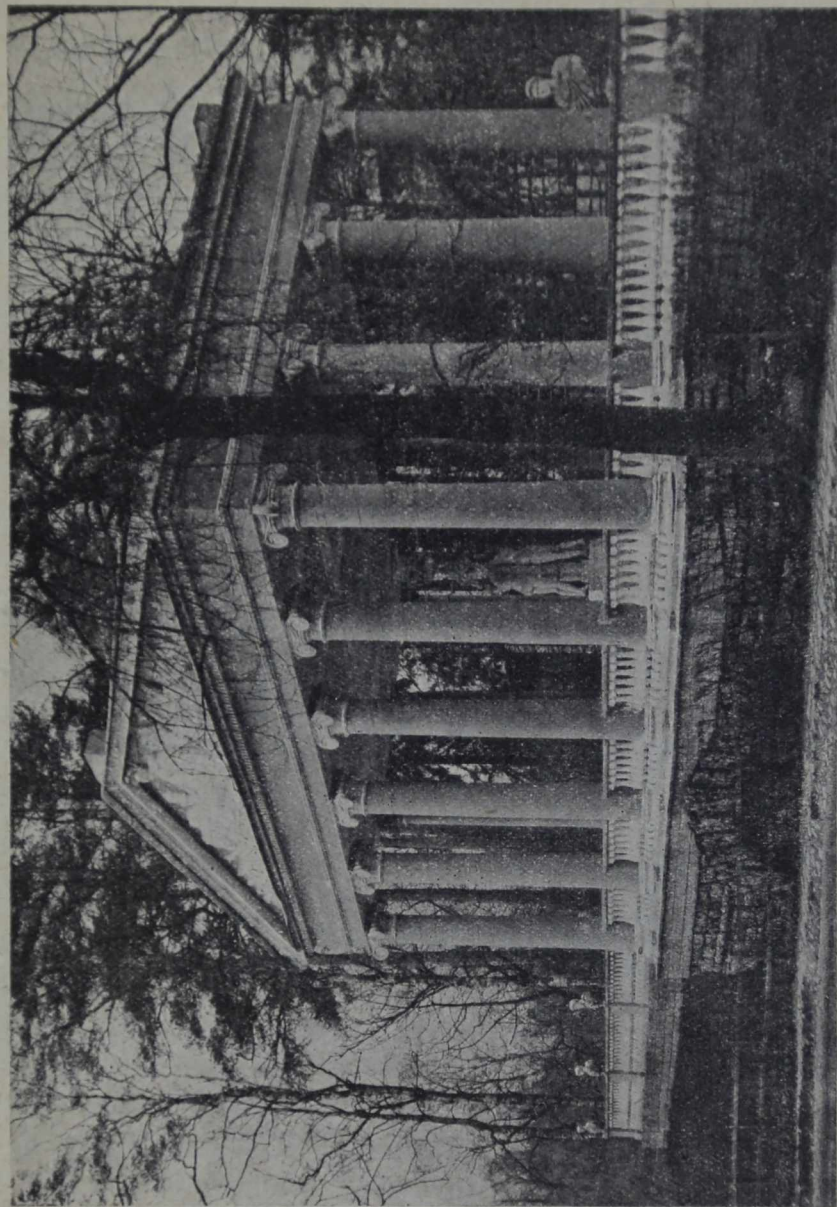
«Несколько времени назад приказано было мне от ее высочества план срисовать для строения дому великой княгини в новом Павловском, который план был апробован, и оный дом приказано было строить без промедления времени; по апробации оного плана, я, со всяким старанием, рассуждал, как бы оную работу в самой наилучшее и в самой надежности произвести по честности оного дому и чтобы никакие обмишурки не бывали; я в скорости и дал рисунок полы и балки укладывать таким способом, чтобы можно все строение по настоящему вместе скрепить. По какому приказу, то мне неизвестно, однако все не по моему делано: вместо того долгие балки положены через окошки и арки таким образом, что оные следственно принуждены опускаться, а через это стены всего строения ослабевают и сделаются ненадежны. Чтобы надо мной никакого сомнения не было об этом деле от иностранных архитекторов, которые в этом деле искусны и которые могут после этого усмотреть, я поэтому объявляю, для своего оправдания и для чести своего отечества, что вышепомянутая работа не по моему рассуждению и повелению исполнена и против оной сим протестую подписанием своей рукою. Charles Cameron».

Кюхельбекер тотчас же ответил, конечно — не по существу, а по пунктам, как истый чиновник.

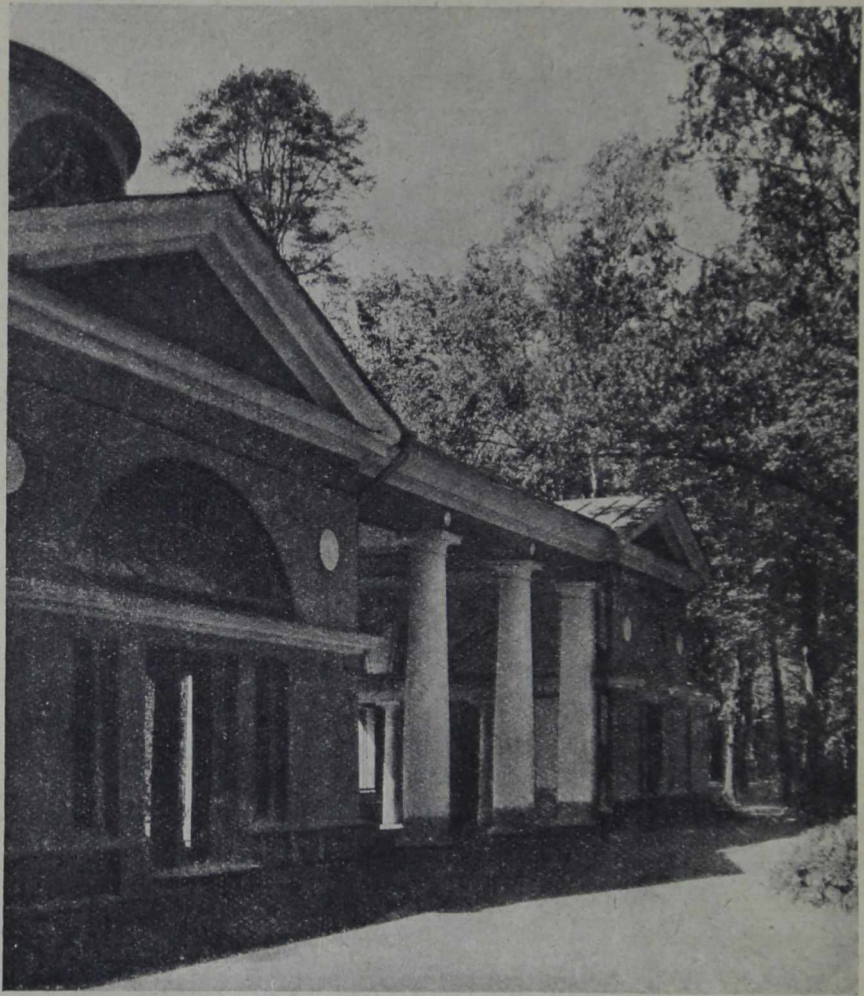
В архиве сохранился черновик его письма.

«После того, как г. Камерон передал мне записку, написанную по-русски и по-немецки с протестом-рапортом на ошибки в конструкции в приеме, по коему укладывали балки в доме ее высочества великой княгини и в пристройках, к оному принадлежащих, говоря мне при этом устно, что сие сделано не для моего обвинения, но чтобы оградить себя от упрека, кое ему может быть сделан, что он допускал в одном случае то, что запрещал в другом. Я считаю себя обязанным принять меры оградить себя точно так же, как г. Камерон, посему я излагаю письменно следующие замечания на его записку, коих передам ему копию.

1) Дата его записки 30 сентября 1782 года кажется доказывает вышеуказанное намерение г. Камерона, ибо в это время большинство балок для потолков и для полов уже было на месте, и собирались укладывать последние, именно те, которые составляют потолок верхнего этажа флигелей. Отсюда следует: что, если он серьезно думал воспретить строить дальше, он должен



Павильон «трех градусий» в Павловске.



Павильон «Вольтер» в Павловске.

бы бы указать на сие в первый же раз, когда увидел, какому способу придерживались.

2) Так как он предупредил меня, что он мне вручит означенную записку за несколько дней перед тем, то я был крайне удивлен, прочитав в ней, что г. Камерон объявляет, что он не знает, по приказанию кого был принят сей способ, тем более, что

3) после того, как мы условились с ним предварительно, что его будут придерживать, и на что я его старался убедить по следующим причинам, не входя в рассуждение о предпочтении одного другому;

а) так как способ г. Камерона неизвестен еще здесь, я предвидел, что не смогу найти подрядчиков исполнить предъявленные чертежи;

б) желая однако следовать этому способу и заставить работать плотников по найму, как явствует то из запасов дубовых бревен, кои я сделал по смете г. Камерона, неизвестному еще здесь, я рассчитывал на его плотника, который, будучи занят где-то на другом месте, не мог взять на себя руководство этой конструкцией;

с) так как я получил приказание, как можно скорее вести дело, я предвидел, что если бы я ввел новый способ, при котором потребовалось бы обучение плотников, работа подвигалась бы вперед весьма медленно;

д) помещения, где я велел положить балки по обыкновенному способу, не были обширны, и я не видел резона, по которому можно было бы оспаривать прочность и безопасность постройки, чтоб его отклонить, в помещениях слишком длинных и слишком широких их еще нет, как раз потому, что сие непрактично сделать по обыкновенному способу без риска.

Уверенный, что г. Камерон отдаст должное моему служебному рвению и усердию к услугам их высочеств, и что он убежден в моем желании, которое я всегда имел следовать советам его и угождать ему во всем, надеюсь, что он не будет отрицать того, что он неоднократно высказывал на месте, в то время, когда укладывали эти балки, что они, хотя и не по его способу, но были положены со всем тщанием по способу, коего придерживались».

Кюхельбекер.

Сего 15 окт. 1782 г.

Чем кончилась эта ссора, — доложил ли Кюхельбекер хозяевам Павловского или нет, — история умалчивает. Одно стало ясным, что Камерон пришелся «не ко двору» в Павловском.

Тут имело большое значение внимание, оказываемое Камерону Екатериною II, что раздражало великого князя Павла Пет-

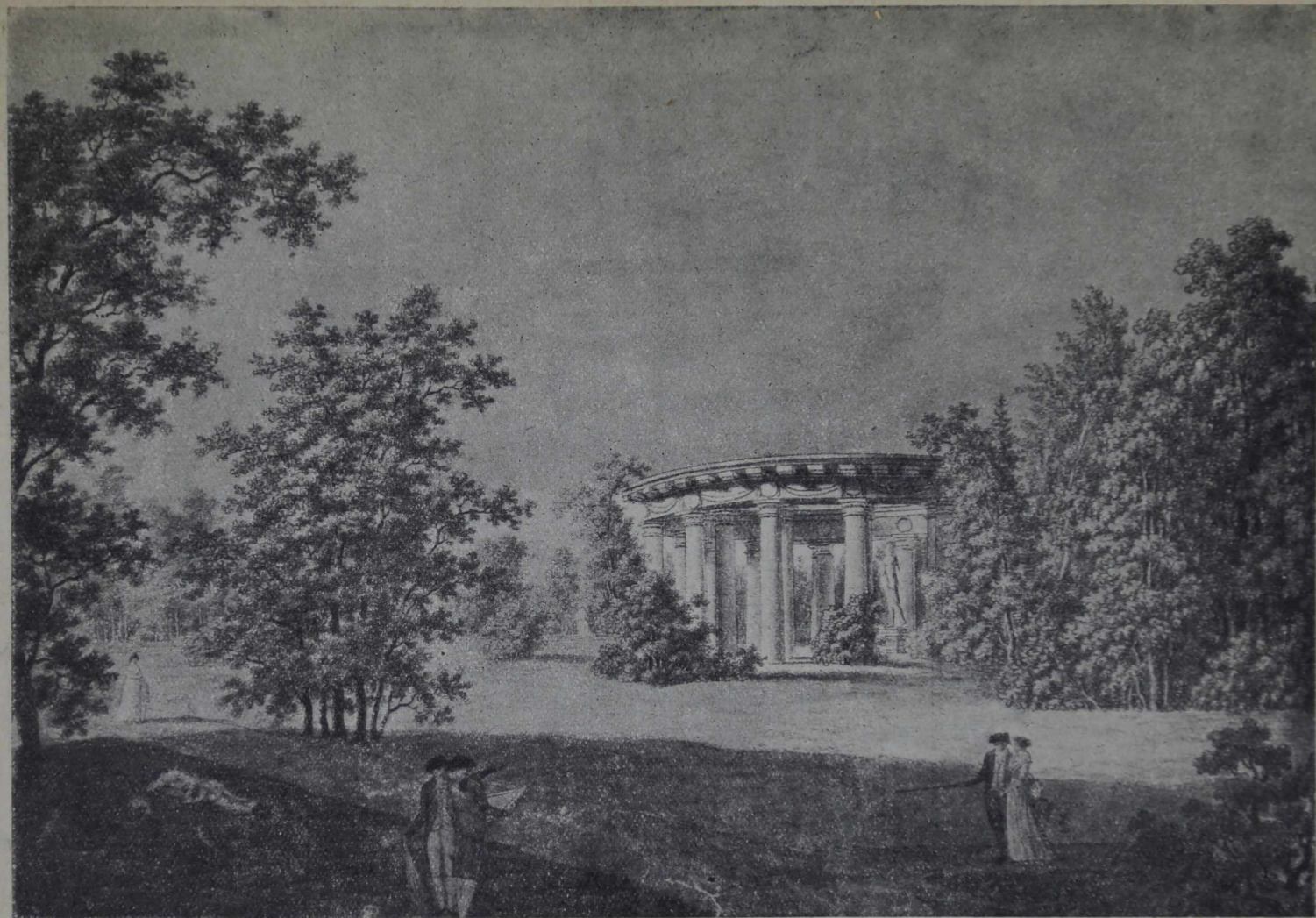
ровича; ему не нравилось, если что-нибудь хоть сколько-нибудь напоминало архитектуру Царского Села. Мария Федоровна писала по этому поводу Кюхельбекеру: — «Мой муж соглашается, хотя неохотно, чтобы был свод в спальне, но с условием, чтобы ему были приданы формы наименее неприятные, сколько возможно. Посему попросите Камерона именем бога, чтобы он сделал что-нибудь в хорошем вкусе, особливо же чтобы не было украшений арабесками».

Еще большее значение имело новое отношение к искусству со стороны великокняжеской четы, обнаруженное ими после возвращения из-за границы; они вернулись с новым критерием и вкусом, более утонченным и требовательным. У них появилась самоуверенность, позволявшая им находить многое в проектах Камерона недостаточно изысканным. Мария Федоровна многое из предложенного Камероном уже считала неудачным.

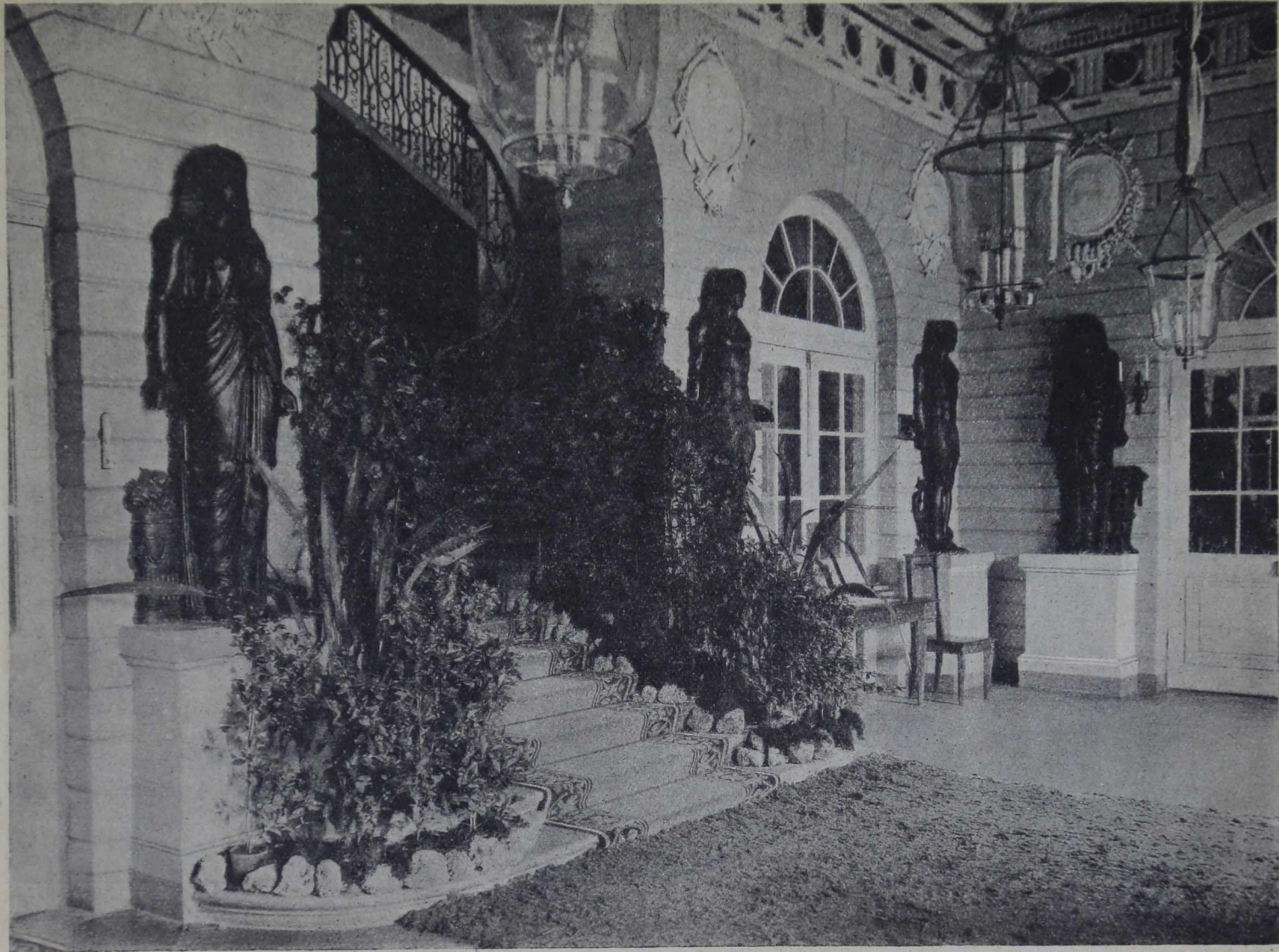
«Сделайте замечание Камерону, мой дорогой друг, — писала она Кюхельбекеру по поводу голубых медальонов в столовой, — ибо я боюсь, что это не всякому по глазам». И еще: «Я хотела иметь фон обоих медальонов одного и того же цвета, но Камерон этого не желал. Ради бога, мой дорогой друг, сделайте, чтобы сие имело приличный вид. Вы достаточно уже испытали, что кротость совершенно ни к чему с Камероном, но скажите ему напрямик, что его поведение несносно, и посоветуйте ему по приятельски быть осторожнее, если он хочет, чтобы продолжали к нему обращаться».

И перед нами, благодаря этой переписке, встает фигура Камерона, — чопорного, немного высокомерного человека с прямым и независимым характером. Скорее он ничего не сделает, чем поступится своим мнением, хотя бы даже во вред своему положению. Он не Кюхельбекер, который трепещет даже при первых известиях о возвращении хозяев из-за границы: окруженный при Екатерине II вниманием и благосклонностью, он вряд ли придавал этому большое значение, он был свободный артист-художник. Здесь, в Павловске, он даже не шел на уступки пред Марией Федоровной и Павлом Петровичем, там в Царском Селе он строит «китайскую» деревню для Екатерины II, — но здесь, ничего кроме классики или простых сельских домиков, без всякой претензии.

Эта переписка, эти несколько страниц, случайно попавших в архив по постройке дворца, — являются единственными в своем роде документами, говорящими нам об его идеалах, об его архитектурно-художественных доктринах и дисциплинах. Никто из архитекторов эпохи конца XVIII века и начала XIX так ясно не высказал свое «я». Без этих страниц было бы ко-



Колоннада Аполлона в Павловске.



Вестибюль Павловского дворца.

нечно голословным утверждать, что при композиции и постройке дворца Камерон желал ввести античность. Его переписка говорит больше, чем рисунки и чертежи, как сильно в его творчестве сказались увлечение классикой и античностью. Он живет среди образов античной красоты. Тут все сказались, — и личный его вкус, и образование, и увлечение эпохи, перечитывающей Плутарха и Гомера. Его преклонение пред античностью граничит даже иной раз с отказом от своего личного творчества, — нет ничего лучше того, что было создано тогда: лучше поставить осколок статуи или вазы, заведомо античных, лучше даже поставить копию с них, чем компановать что либо от «себя». Кроме вышеприведенных его просьб о покупке мраморов и статуй, он пишет еще:

«Великая княгиня не должна упускать случая приобрести барельефные фигуры и орнаменты, вделанные в отделку лоджей. С них должны быть сняты слепки и формы и присланы сюда, так как я могу прекрасно воспользоваться ими для отделки дома ее высочества. Кроме того, если возможно при содействии великой княгини получить образцы отделки виллы Медичи, то это могло бы быть использовано с большим вкусом и стильностью в отделке дома ее высочества; следует снять формы так, чтобы орнаменты могли быть повторены».

И в том же письме немного далее:

«Я не имею ничего против, чтобы некоторые из каминов были отделаны античными фрагментами, так как при хорошем исполнении они производят прекрасное впечатление».

В этих словах — весь Камерон, — утонченный художник конца восемнадцатого века, уверенный, что нет красоты вне искусства Эллады и Рима.

С другой стороны пред нами вырисовываются и хозяева Павловска, — увлекающиеся, настойчивые и нетерпеливые. Возможно, что, не считаясь ни с климатическими нашими условиями, ни с условиями строительной практики, они спешат поселиться в новом доме, и торопят Камерона с отделкою комнат, а это влечет за собою, как позднее при постройке Михайловского замка, — невероятную сырость, когда стены мокнут, живопись линяет, и скульптура и мрамор осыпаются. Кругом конечно виноват Камерон, и так как во всех случаях, когда им недовольны, грозятся сейчас же передать работу кому-либо другому, то и в этом случае все дальнейшие работы по отделке комнат передаются В. Бренна.

И так, когда хозяева вернулись в Павловск, когда разбирали Паулуст и приступили к отделке парадных комнат при непосредственном наблюдении Марии Федоровны и Павла

Петровича, — Камерон уже не был в состоянии спокойно работать. Живописцы-декораторы Бренна, Скотти, Данилов, Виолье и др. представляют собственные, самостоятельные проекты отделки внутри дворца. За Камероном остается своего рода высшее руководство на правах консультации или, в редких случаях, — конкурс.

Очень рады, когда он приезжает в Павловское, — это отмечают и ценят, ему поручают несколько павильонов в парке, но избегают его работ по отделке внутри, — здесь господствует В. Бренна, который никогда не спорит.

Вообще, со смертью Екатерины II и воцарением Павла Петровича наступает новое строительство, полное мужества, дерзости, бурной красоты пышного барокко Италии, и Камерону, с его нежными напевами и переживаниями античной Греции и древнего Рима, — уже нет места.

Даже его работы в парке приводят к большой неприятности. Мария Федоровна пожелала видеть колоннаду Аполлона на новом месте — на берегу Славянки, прямо против окон дворца. Камерон, конечно, не соглашался на все ее просьбы перенести колоннаду с лужайки, где он ее поставил, а Гваренги в это время сделал между тем увлекательный рисунок колоннады с каскадом на новом месте (там, где она находится сейчас). Можно себе представить, как бурно и долго сопротивлялся Камерон, — колоннаду перенесли только в последние годы царствования Павла I (1799 — 1800 г.).

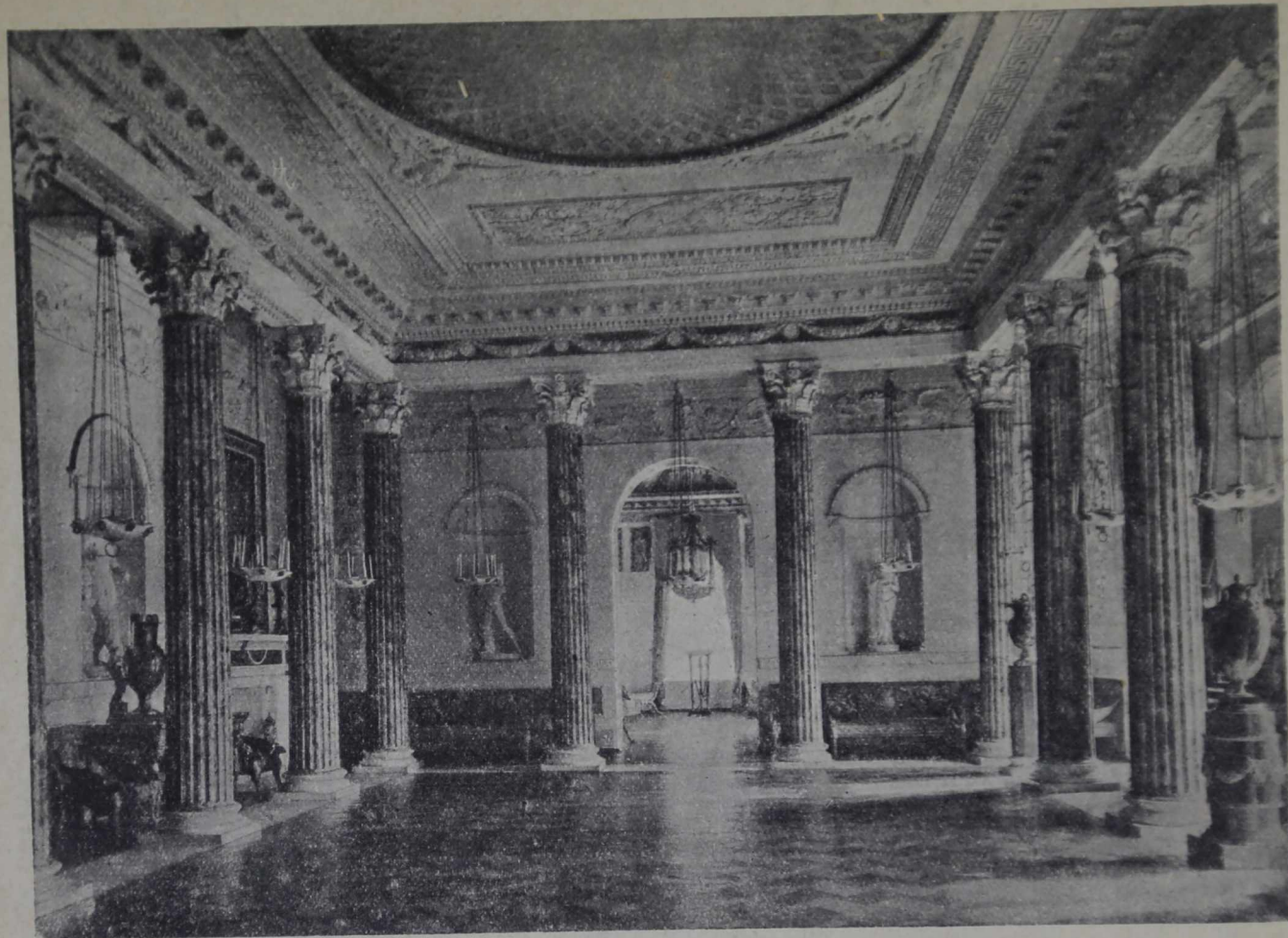
В результате, и в парке Камерон должен был уступить свое место другим.

С таким трудом и лишениями отстаивал свое художественное credo, свою поэзию и мечты Чарльз Камерон.

Как бы там ни было, — он, Камерон, создал Павловск. Камерон первый вложил сюда красоту и очарование «классики» и нежной, сентиментальной пасторали, но сам, повидимому, был глубоко несчастлив.

Он начал планировать парк, но его, «камероновский парк» — разросся, и позднее был переработан Гонзаго, с именем которого собственно мы и знаем Павловск, как парк.

Он начал большой дворец, отделал первый этаж и несколько парадных комнат второго, но закончил отделку Бренна, который при нем перестроил крылья и боковые флигеля, и совершенно изменил композицию дворца, — из открытой виллы превратив его в палаццо-замок. Ко всему этому, в 1803 году дворец горел, пожар уничтожил почти все, что исполнил внутри Камерон. Дворец восстановили, хотя и по указаниям архитектора Шретера, помощника Камерона и Бренна, и при участии



Греческий зал в Павловском дворце.

Гваренги и Воронихина, но, конечно, уже не доподлинно по Камерону.

Он начал строить «круглое зало», и опять — его проект внутренней отделки не имел успеха, и внутри отделявал Бренна (сохранились оба проекта).

Камерон выстроил оранжерею с двумя флигелями для Марии Федоровны, в которых она останавливалась, пока еще не был готов дворец, но эта оранжерея была перестроена Росси, а затем в 70-х годах прошлого столетия потеряла и пристройку Росси.

Судьба по отношению к Камерону была безжалостна даже после его смерти.

В наши дни, в 1920 — 1922 году, были стерты последние его поэтические штрихи в Павловске. Его последняя постройка, его лебединая песнь — Елизаветин павильон и руины, навеянные картинами Греции, были лишены копий греческих статуй, живописно разбросанных вокруг них, — лишены главного их содержания — души и отблеска античности. Более того, были вывезены из дворца античные статуи и бюсты, о которых когда-то мечтал Камерон, которые оставались во дворце единственными «живыми» свидетелями красоты и величия его замысла.

Выиграл ли от этого Эрмитаж, — скажет история, но Павловский дворец утратил очень много.

Надо отметить внимательность Камерона к вопросам техники, он всюду следит за прочностью постройки. То, что приведено выше по поводу укладки балок, было не случайно. Еще ранее, при кирпичной кладке первого этажа, Мария Федоровна уже упрекала Кюхельбекера в расточительности за своды в подвалах, и тот оправдывался, что то было вызвано исключительно вследствие желанья достигнуть наибольшей прочности. В «храме дружбы», судя по смете Пильникова, фундамент положен был на сваи и лежни. При рубке стропил «храма дружбы» вопрос о конструкции перекрытия рассматривался особо и сохранился чертеж, где показаны не только стропила, но даже анкеры и затяжки. В этом смысле интересны и чердаки главного корпуса дворца вокруг купола с целым рядом сводов и сложной конструкцией системы стропил. Камерон все строил прочно. Отсюда понятно его нежелание переставить колоннаду Аполлона на берег Славянки и связать ее с каскадом. Он точно предчувствовал ее катастрофу и еще в 1802 году просил де-Фриза (гидравлика в Павловске) не пускать воду, не проло-

жив трубу под нею. И, действительно, в результате, в одну бурную грозовую ночь в 1817 году, благодаря слабому, подмытому фундаменту, колоннада рассыпалась.

Камерон начал постройки в Павловске, пользуясь для грубой работы местными силами, уже здесь работавшими. Ему помогали: русский архитектор Пильников, «славный мальй», как говорила о нем Мария Федоровна, который составлял сметы и наблюдал на месте за постройкой; машинный мастер Кузьма Петров, столяр Иоганн Мартенс, слесаря Бегеров и Олькен и др.; затем появились: каменных дел мастера Кавалари и Висконтий; лепщики Гийонэ и Бальдауф; «стюкеры» Бернаскони, Леванд, Лапшин, Пинкетти и Петерсен; живописцы Данилов, Шарман, Рудольф, Иванов, а с 1785 года — Бренна, Скотти, Ронцони и др.

Кроме того, у Камерона была в Царском Селе собственная скульптурно-литейная мастерская.

Чем шире шла работа, тем все более и более прибывало новых мастеров и рабочих. Когда повел архитектурные работы Бренна, ему было легко воспользоваться мастерами и рабочими Камерона, и нам трудно теперь определить по технике лепки или живописи, кому из них принадлежит убранство того или другого зала, особенно когда в нем могли принимать участие оба художника. То же самое можно сказать относительно учеников, чертежников и помощников в архитектурной его мастерской; здесь мы знаем только одного чертежника, подписавшегося на проекте танцовального зала (был построен в 1-м этаже дворца, ныне не существует), — скромно: «рисовал Николай Рогачев».

С этими, сравнительно, небольшими силами Камерон построил в Павловске (кроме работ в парке по разбивке и планировке его):

1) Большой дворец. 1781—1796 г. (сохранилось: — все четыре фасада и купол, фасады галерей-крыльев со стороны парадного двора в высоту первого этажа; от боковых флигелей сохранились только внутри левого флигеля часть наружной стены и коридор. От внутреннего убранства достоверно можно считать: в первом этаже — биллиардную, — только скульптурно-архитектурную отделку, вся живопись Бренна пропала; затем, большую гостиную или столовую, исключая стены, которые между пилястр были затянуты зеленым шелком, и, наконец, отчасти — вестибюль. Во втором — лепная отделка уборной комнаты Павла Петровича и фриз на стене в Греческой зале.

2) «Храм дружбы» (сохранился). 1779—1782.

- 3) Колоннада Аполлона (перенесена на другое место). 1780—1783 и 1799—1817.
- 4) Вольер (переделан и перекрашен). 1781—1784.
- 5) Обелиск в память основания Павловска (сохр.). 1782.
- 6) Молочня (внутри не сохранилась). 1781—1784.
- 7) Кухня при «храме дружбы» (уничтожена). 1783.
- 8) Скотный двор при молочне (уничтожен). 1786.
- 9) Памятник родителям (сохранился). 1786.
- 10) Конюшни (перестроены, —быв. милиция). 1787.
- 11) Музыкальная зала (достроена Бренною). 1799.
- 12) Портик «трех граций» (сохранился без статуй над фронтонами). 1800.
- 13) Елизаветин павильон (сохранился). 1800.
- 14) Домики священника и школы (сохранились только части фасадов).
- 15) Оранжереи (не сохранились, все перестроены).
- 16) Мосты и каскады (все или перестроены, или не сохранились, за исключением двух мостиков на островке, около «хижины монаха»).
- 17) Обывательские домики, дачи и служебные дворцовые дома, кавалерские и камердинерские корпуса, госпиталь и т. п. — не сохранились.

К счастью, сохранились полно и в большой мере подлинные чертежи Камерона; это собрание Павловского дворца-музея можно разбить на три группы: I) подписные собственноручные чертежи Камерона; II) чертежи, где несомненно видна его рука, но нет подписи, и III) чертежи, исполненные в его мастерской, его композиции, но без его непосредственного участия в исполнении.

I.

Подписные чертежи.

- 1) Боковой фасад среднего корпуса дворца, чертеж, тушь, без покраски. Подпись пером: Cameron Mai 2 : 1783. № 311/а.
- 2) Фасад галереи со стороны парадного двора, чертеж, тушь, без покраски. Подпись пером: Cameron. № 314/а.
- 3) Плафон столовой нижнего этажа, чертеж, тушь, без покраски. Подпись кистью: Cameron. № 349/а.
- 4) Карниз столовой нижнего этажа, шаблон, тушь кистью, пропорошен (протыкан по контуру иглою). Подпись кистью: Cameron A. M. Im. Feb. 24 : 1784. № 350/а.
- 5) Капитель пилястры в столовой нижнего этажа, шаблон, тушь пером и кистью, разрезная линия подкрашена, собственноручно.

ручные пометки. Подпись пером: Cameron A. M. Im. Feb. 27 : 1784. № 351/a.

6) Отделка бильярдной нижнего этажа, чертеж, тушь, без покраски. Подпись тушью: Cameron A. M. Im. № 355/a.

7) Отделка бильярдной нижнего этажа, разрез, чертеж, тушь. Подпись кистью: Cameron A. M. Im. № 354/a.

8) Карниз бильярдной комнаты, шаблон, тушь с подкрашенной разрезною линией. Подпись кистью: Cameron A. M. Im. March 12 : 1784. № 356/a.

9) Порезки и профиля тяг бильярдной, шаблон, тушь с подкрашенной разрезною линией, собственноручные пометки. Подпись кистью: Cameron A. M. Im. № 357/a.

10) Отделка зеркальной залы или танцевальной, 39,5/63 см., чертеж, разведенная тушь, не отмыт, надпись чернилом: «рисовал Николай Рогачев». Подпись кистью: С. С. № 107/a.

11) Танцевальная зала, шаблон, 66,5 / 101,6 см, фриз и карниз, тушь, вертикальные линии вычерчены, все остальное кистью, разрезная линия подкрашена. Подпись кистью: Cameron A. M. July 22 : 1784. № 108/a.

12) Молочня, фасад, тушь, отмыт и подкрашен акварелью, подпись: С. / Т. March (?) 1781. № 143/a.

13) Храм дружбы, план, 63/85,5 см, тушь и акварель, подпись пером: Cameron A. M. Im. № 146/a.

14) Храм дружбы, фасад, 62,8/98 см, тушь и акварель. Подпись пером: Cameron. № 147/a.

15) Храм дружбы, разрез, 62,3/91,2 см, тушь и акварель. Подпись пером: Cameron A. M. Im. № 149/a.

16) Кухня при храме дружбы, план и фасад, 54,4/37,5 см. Тушь и акварель. Подпись пером: Cameron A. M. Im. July 28 : 1783. № 154/a.

17) Кухня при храме дружбы, фасад «А», чертеж 54,8/37,8 см, исполнен от руки тушью и слегка акварелью. Подпись пером: Cameron A. M. Im. July 28 : 1783. № 155/a.

18) Кухня при храме дружбы, фасады «С» и «Д», 54,4 / 38,2 см, тушь и акварель. Подпись пером: Cameron A. M. Im. July 28 : 1783. № 156/a.

19) Храм Аполлона, план, 60/89,8 см, тушь и акварель. Подпись пером: Cameron A. M. Im. № 157/a.

20) Храм Аполлона, план, 50/56,5 см, тушь и акварель. Подпись пером: Cameron A. M. Im. № 158/a.

21) Павильон трех граций, фасад и план, 39/66,6 см, тушь. Подпись пером: Cameron A. 14 : 1800. № 166/a.

22) Елизаветин павильон, фасад стены, 36/66,8 см, тушь. Подпись кистью: Cameron. № 186/a.

23) Отделка комнат в оранжерее, план и 4 стены, 53/65,8 см, чертеж, тушь и акварель. Подпись пером: Cameron A. M. Im. № 99/a.

24) Проект ворот, чертеж, 52,2/72 см, тушь и сепия. Подпись пером: Cameron A. M. Im. № 100/a.

25) Проект ворот, боковой фасад, чертеж, 52,8/38,6 см, чертеж без отмывки. Подпись пером: Cameron A. M. Im. August 2: 1791. № 101/a.

26) Проект будки для сторожа, план и фасад, чертеж 50 — 31,8 см, отмыт тушью и покрыт акварелью. Подпись кистью: Cameron. № 105/a.

27) Проект будки для сторожа, вариант, план и фасад, чертеж 50,4 — 28,1 см, отмыт тушью и покрыт акварелью. Подпись кистью: Cameron. № 106/a.

II.

Чертежи без подписи.

- План первого этажа дворца № 301.
- План второго этажа дворца № 303.
- Генеральный план дворца № 300.
- План комнат Павла Петровича в 1-м этаже № 302.
- План третьего этажа дворца № 309.
- План кладовой под куполом № 310.
- Фасад дворца № 312.
- Фасад галлерей к боковым флигелям № 313.
- Фасады флигелей №№ 321, 319.
- Плафон столовой первого этажа №№ 347, 348.
- Отделка бильярдной №№ 352, 353, 357.
- Плафон танцевальной залы № 109.
- Карниз Итальянской залы (шаблон) № 363.
- План кухонного двора.
- Фасад попову дому и школе.
- Фасад деревянного скотного двора.
- Разрез военного госпиталя.
- Фасады дома кн. Куракина.
- Кавалерский дом.
- Памятник родителям № 217.
- Елисаветин павильон №№ 184, 185.
- Холодная ванна № 180.

Павильон трех граций №№ 165, 167.
 Купальня на месте Пиль-башни №№ 159, 160.
 Музыкальная зала № 98.
 Молочня №№ 139, 140, 142, 143.
 Обелиск №№ 129, 130.
 Будка Бальм №№ 132, 133.
 Храм дружбы № 148.

III.

Мастерской Камерона.

Вольер, план и фасад № 181.
 » боковой фасад № 182.
 Разрез неизвестного помещения № 239.
 Молочня, план № 141.
 Будка Бальм (план, копия) № 215.
 4 моста № 198.
 Колонна на парадном месте №№ 175, 176.
 Решетка, солнечные часы и две вазы № 194.
 Решетки № 189.
 Баня в зверинце №№ 178, 179.
 Павильон трех граций №№ 168, 169, 170, 171, 172, 173.
 » то же, генеральный план №№ 163, 164, подписаны: архит. Шретер.
 План площадки перед ванной № 161.
 Храм дружбы (конструкция перекрытия) № 150.
 То же (план) № 152.
 То же (ордер) № 151, № 148 фасад.
 Каскад № 135.
 Руины № 137.
 Каскад № 136.
 Дом гр. Кутайсова.
 План прачешной.
 План левого флигеля оранжерей.
 Фасады попову дому и школы.
 Фасад и план военного госпиталя.
 Планы и фасады конюшен (10 чертежей).
 План офицерского дома.
 План персиковой оранжереи.
 План вишневой оранжереи.
 План персиковой, абрикосной и ананасной оранжереи.
 План виноградной оранжереи.
 Генеральный план дворца с пристройками № 110.

То же, фасад перестройки № 111 ¹⁾. -
План вестибюля и лестницы № 343.
План вестибюля верхнего этажа № 344.
То же с колоннами.
Разрез вестибюля № 345.
Разрез вестибюля с колоннами № 346.

Павловск.
Февр. 1923.

¹⁾ Этот чертеж воспроизведен в «Истории русского искусства» И. Грабаря и в путеводителе по Павловску В. Курбатова; и там и тут он приписан безоговорочно Камерону.

Г. К. ЛУКОМСКИЙ.

КАМЕРОН В БАТУРИНЕ.

Существуют сведения, что гетманом Разумовским, для строения города Батурина, был вызван архитектор Ринальди. Школы, мельница, фабрики уже были воздвигнуты, и оставалось осуществить лишь последний замысел гетмана — постройку университета, так как сооружение дворца приближалось к концу. По другому указанию, более достоверному, Батуринский дворец построен не Ринальди, а Камероном.

Прошло свыше ста лет с тех пор, как были прекращены за смертью гетмана работы по окончанию этой постройки, когда близившийся уже к окончательной гибели Батуринский дворец, из всех построек рода графов Разумовских представляющий наибольший интерес как по своему художественному значению, так и по достопримечательности истории своего сооружения и разрушения, — привлек к себе всеобщее внимание именно благодаря тем причинам, которые подчеркивают и историческое, и художественное значение этого замечательного сооружения, названного «Тепловским» в честь воспитателя и друга Кирилла Разумовского, возведенного в городе Стефана Батория. В 1759 году Батурин, после разорения его Меньшиковым, был подарен гетману и стал его резиденциею. Кирилл Разумовский и доживал здесь свой век; он не успел переселиться в новоотстроенный для него дворец, проведя последние годы своей жизни в одноэтажном деревянном доме, следы фундаментов которого и ограда, окружающая сад, сохранились доньше. Гун, в своем сочинении «Поверхностные замечания по дороге из Москвы в Малороссию», упоминает об этом доме. За смертью гетмана (в 1803 г.) окончательная отделка дома была прекращена, и дворец, не использованный впоследствии ни приближенными к гетману, ни его родственниками, к тому времени уже умершими или покинувшими престарелого гетмана, несчастного, одинокого отца, был предоставлен полному забвению.

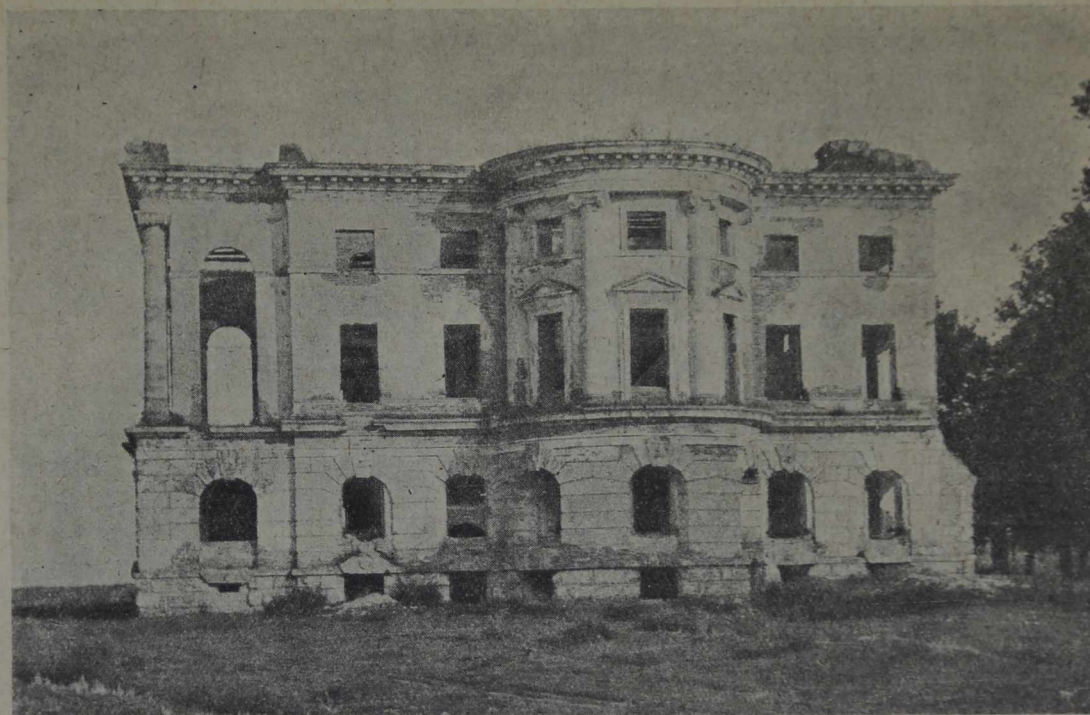
На отысканных в архиве князя Н. В. Репнина старинных планах дворца есть указание, совершенно разбивающее все предположения последних лет об авторе этой постройки: надпись на планах гласит, что дворец «проектирован архитектором Камерони».

Но очевидно, что и Ринальди, допускаемый Ф. Ф. Горностаевым в качестве строителя дворца на основании указаний Гуна и некоторых признаков в постройке, свойственных именно этому зодчему, не мог оставаться лишь простым производителем работ, участие же архитектора Гваренги в сооружении дворца возможно лишь в степени его ремонта. Частичные следы переделки заметны в изменении профилей наличников окон, вверху, за колоннадой. Гваренги, как декоратору, могла быть поручена внутренняя переделка с несомненно фресковой росписью. Косвенным указанием на произведенную уже в первые годы XIX века отделку может служить и замечание Гуна о том, что покойный гетман до самой смерти все жил в деревянном дворце. Портик колоннады, по мнению Горностаева, в своей обработке, переходной к стилю Людовика XVI, и окна первого этажа, включенные в декоративную форму рустованной аркады, не допускают участия в самом создании классицизма, а колонны портика слишком тонки для пропорций Гваренги. Но, конечно, нельзя согласиться с Горностаевым, что «в плановом смысле дворец имеет сходство» с французскими замками.

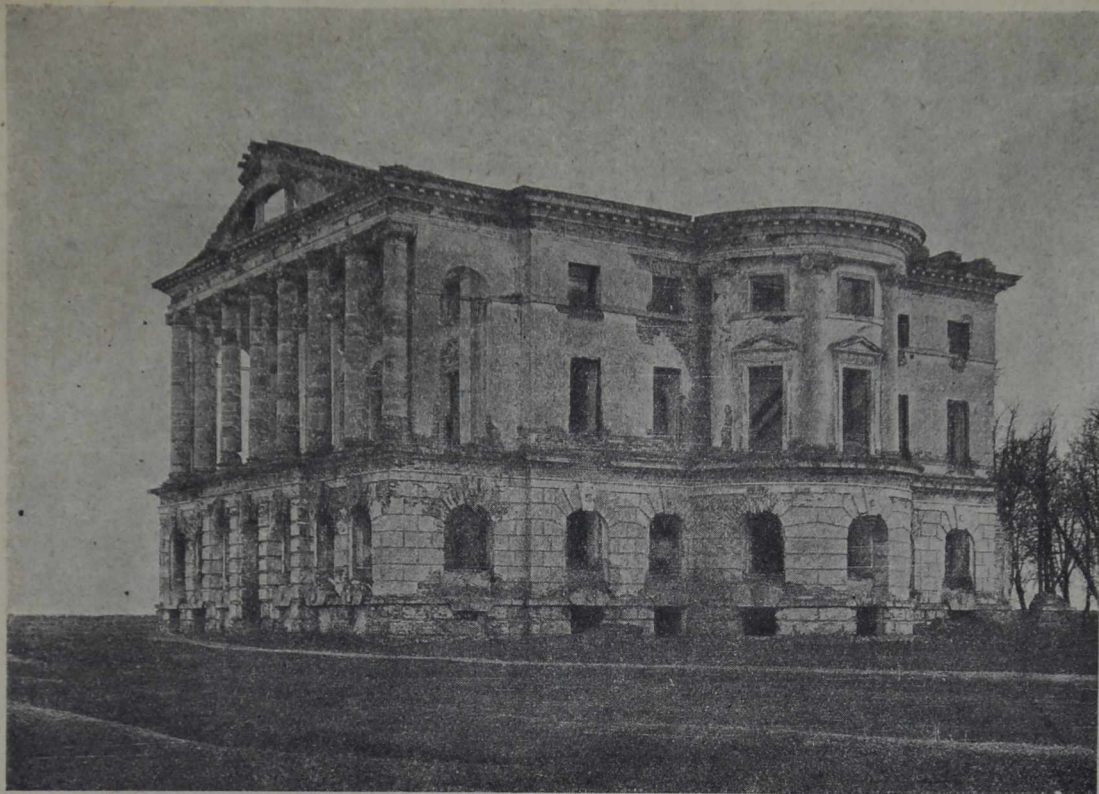
Как план дворца, так и все остальные распределения масс, характер колоннады, арки, связывающие дом с колоннами, — носят признаки построек итальянского классицизма конца XVI столетия.

Творчеству Камерона свойственнее всех прочих мастеров, работавших в эту пору классицизма в России, были основы, заветанные северными итальянскими зодчими и их последователями с архитектором Кальдерари во главе.

Гваренги был увлечен обще-классическими теориями и разработкой новых, большею частью массивных плоскостей несколько официальных, длинных фасадов казенных учреждений. Только Ляличи спланированы были им по типу итальянских вилл Андрея Палладио, но и этот дворец Гваренги, своим фасадом чрезвычайно напоминающий петербургское здание государственного банка, не характерен в архитектуре для итальянского приема. Один Камерон умел использовать компактность упрощенного итальянского плана, больше других заимствовал формы палладианских вилл и оставался всегда очень элегантным в пропорциональности своих, сравнительно небольшого размера, построек.



Батуринский дворец. Фасад со стороны р. Сейма.



Батуринский дворец. Боковой фасад со стороны м. Батурина.

С другой стороны все отличительные признаки обработки вилл — налицо во дворце Батурина, и арка, соединяющая портик с домом, является наиболее показательной для этого сравнения. Несколько иного стиля — полукружия боковых фасадов, и не вполне Камероновского характера — обработка наличников окон этих частей.

Однако, все это новейшее предположение об авторе проекта дворца не исключает спорности вопроса о строителе его.

Пока вполне установленным может считаться лишь участие Камерона в выработке планов и, повидимому, связанных с ними фасадов, которые, однако, могли претерпеть под наблюдением иного зодчего и некоторые видоизменения.

Общее состояние дворца до ремонта 1911 г. представлялось в следующем виде: закрепленные еще на фотографии 70-х годов купола и крыша отсутствовали совершенно. Крытая, повидимому, «белым железом» (на куполах в «шашку») кровля дворца представляла, конечно, слишком ценный для местных жителей материал. Обрешотка, ничем не покрытая, быстро сгнила и обвалилась, стропила из толстых дубовых бревен последовали за нею и повредили при своем падении своды, сложенные, однако, с таким совершенством в своей механической обдуманности и тщательности кладки, что столетние дубовые балки пробили в них лишь отверстия. Вообще, доходящая до сажени толщина стен и удивительная мощь и смелость конструкции всех сводов дворца служит единственным объяснением и той степени сохранности, в которой дворец поступил в собственность «Общества защиты и сохранения в России памятников искусства и старины»¹⁾.

Терраса заднего, выходящего в сад фасада отсутствует теперь вовсе. Уцелели лишь ее боковые арки.

Сохранились внутренние карнизы и штукатурные тяги нежной, тончайшей работы. Особенно хорошо видна лепка части карнизов в полукруглых залах. От печей уцелело лишь несколько кафлей, да цоколь одной из них, изображающий полукруг, украшенный розасом.

Но в некоторых избах Батурина можно увидеть русские печи, сложенные из кафлей чудесного рисунка (синего с белым цветом) — несомненно дворцового происхождения.

Лестницы, конечно, не уцелели. Ступенные плиты, особенно если они были из мрамора, заделанные без помощи анкеров, было легче выломать, нежели те карнизы, до которых без особых приспособлений не могла достать рука человека.

¹⁾ *Примечание редакции:* снимки Батуринаского дворца любезно доставлены нам проф. А. Е. Белогрудом.

Исчезли также все рамы окон и дверей, и даже притолки последних. От полов, несомненно великолепной работы, не осталось и следов.

Мебели, быть может, еще и не было во дворце: едва ли успели обставить залы к 1803 году; однако, по преданию, металлическое кресло, находившееся за иконостасом Вознесенской церкви, было из дворца; но теперь его нет и в этой церкви.

Дворец очень невелик по своему плану, но компактность и пропорциональность размеров его зал делали дворец чрезвычайно уютным и, одновременно, вместительным. А помещения нужно было во дворце не мало — известно, какие обширные приемы бывали у гетмана.

В нижнем этаже находились столовые и служебные; *belle-étage* состоял из пышных приемных зал: в них гетман хотел выставить на показ всем те предметы, которые напоминали бы гостям о его происхождении; в мезонине были домашние помещения.

Из двух обширных флигелей, уцелевший напоминает нам о том, как велико было количество служащих при дворе гетмана. Коридорной системы двухэтажный флигель включает несколько десятков комнат. Любопытны упирающиеся кверху пилястры торцовых фасадов этих флигелей, которые, помощью ограды, соединялись в одно целое с дворцом; ныне от всей ограды остались лишь кучи кирпича.

Сад, засаженный аллеями лип (а не буквой Е в плане, как то утверждали некоторые описатели дворца) — частью вырублен, частью запущен: здесь пасутся лошади крестьян, захвативших всю принадлежавшую дворцу землю (около 11 десятин) и готовых уже захватить площадку на высоком берегу Сейма, перед дворцом. Площадка эта в значительной степени пострадала во время пребывания здесь войск артиллерии, изрывших ее для постановки орудий, котлов и устраивавших здесь окопы.

Внутренние помещения дворца завалены были кучами мусора, поросшими высоким кустарником и даже деревьями.

Среди многочисленных гибнущих зданий, разбросанных по обширному отечеству нашему, среди всех далеких, заброшенных усадеб, Батурицкий дворец — один из лучших образцов помещичьего строительства минувшего: памятник архитектуры — один из наиболее выдающихся по своему историческому значению и чарующему местоположению; поэтому идея восстановления именно этого дворца должна быть особенно приветствуема и всячески поддержана.



Батури́нский дворец. Фасад со стороны парка.

Дела о Глуховских и Батуринских строениях, возведением которых ведала особая экспедиция (находящиеся в Харьковском историческом архиве, в количестве около 400 бумаг), рассказывают нам подробно о тех больших требованиях, которые были предъявлены тогда к этой постройке, о том вкусе, который обнаруживал гетман в своих указаниях, и о тех замыслах, которые не удалось ему осуществить при жизни.

Он поставил вначале во главе этой комиссии архитектора Андрея Квасова, но, впоследствии, получив склонность к более классическим формам, нежели те, которые господствовали в 60—70 годах XVIII столетия, стал почти равнодушен к Квасову и не жалел об его отъезде.

К этому времени относится его увлечение новыми итальянскими вкусами в зодчестве, утвердившимися при Екатерине II, и он поручает Камерону — лучшему выразителю этих новых течений — составление проекта дворца, для осуществления которого воздвигаются в Батурине кирпичные и «листового серебра и золота» заводы. Но, помимо солидной конструкции, Разумовский любил и строгие пропорции, а для своего дворца он выбрал живописное место, в расчете на то, чтобы сквозь колоннаду его портика открывался величественный вид на дали, покрытые синеющими лесами, прорезываемые серебристой лентой Сейма, и вот — вместе с парком, «Мазепинским городком», сохраняющим донныне давнишние валы, и тенистым садом, где в каменице заключены были, по преданию, Искра и Кочубей, — Батуринский дворец составил такое единство архитектурного пейзажа, равного которому не найти нигде в России ¹⁾.

¹⁾ 24 августа 1923 г. Батуринский дворец снова подвергся разрушению: произошел пожар, после которого сохранились только стены дворца. *Прим. ред.*

Г. СТЕБНИЦКИЙ.

ИЗ АРХИВНЫХ МАТЕРИАЛОВ.

Среди драгоценных материалов по русскому зодчеству, собранных покойным историком искусства Н. П. Собко (хранящихся в рукописном отделе публичной библиотеки), имеются некоторые данные, небезынтересные в вопросе о царскосельских сооружениях Ч. Камерона. Главным образом, эти данные возможно почерпнуть из многочисленных копий с документов Московского отдела общего архива министерства двора (1782, оп. 327/512, № 22). Помещаемые ниже некоторые выписки из них иллюстрируют тот позднейший период истории памятника (эпоху его реставрации), который остается обыкновенно в тени.

Одним из наиболее ранних документов, относящихся к Камероновым сооружениям, является указ Екатерины II генералу Соймонову и Степ. Федоровичу Стрекалову, в коем между прочим говорится о том, чтобы «осмотреть все построенное и сделанное Камероном, прочность всего того через искусных людей освидетельствовать, сообразить состояние вещей с ценами, им назначенными или заплаченными, и, словом, вошед в подробное рассмотрение, все ли в надлежащем порядке и с добрым хозяйством как от архитекторов, так и от конторы строения Села Царского производилось и производится, также и старые вещи, на место коих новые сделаны, — в целости ли, или же употреблены от кого и куда; и о всем том подать нам ваше донесение, с показанием, сколько издержано в течение сего времени и сколько еще кому заплатить и за что следует».

Указ этот был дан Екатериной в С.-Петербурге, октября 19-го 1784 г. Далее находим некоторые данные о ремонте занимаемого Камероном дома. Так, по представленным Камероном двум счетам (от 9-го ноября и 9-го октября 1786 года), *на пристройке к занимаемому им дому в Царском Селе при оранжерее*

на 3957 р. и на разные расходы 1326 р., Екатериной велено было (18 ноября) заплатить ему из Кабинета, сверх отпущенных ему из Конторы строений по его рапортам за 1786 г., на переделки и пристройки его дома 2645 р. 17 к. и по рапорту архитектора Неелова на сломку и постройку вновь *оранжереи* и проч. 1574 р. (По сообщению Аристарха Петровича Кашкина Степану Федоровичу Стрекалову, от 7-го июля 1788 года).

В более поздних документах находим кое-что относительно «ветхости» сооружений Ч. Камерона. — А именно, в 1798 г. февраля 28-го дня, дано было распоряжение обер-гофмейстеру, гоф-интенданту, графу Тизенгаузену, относительно починки колоннады, о чем было сообщено им 17 мая 1801 года управляющему Царскосельской конторой д. с. с. Алексею Леонтьеву, коему повелено было позаботиться «о починке Царскосельской колоннадной галереи по ее ветхости, усмотренной по вскрытии, и о замене плиток положением новых балок, под колоннадный пол, по снятии из пола плиток, насланного по всему пространству того пола — рольного свинцу, как балки многие от прелости истлели, так что сами по себе разваливаются и некоторыми только держится тот пол над камер-юнгферскими покоем, почему составлена была архитектором Нееловым смета в 5.649 р. 35 к., которая и была препровождена к гр. Тизенгаузену 5 августа, для исходатайствования отпуска показанной суммы по наименованию в Конторе на эту починку, о чем Дмитрий Прокофьевич Трошинский, чтобы донести о том его и. величеству с испрошением жалованья 5549 р. 35 к. на починку галереи в время будущей весны, в предупреждение вящей вредности и падения по сопревшим балкам». По всеподданнейшему докладу последовало: «Его и. величество (как сообщал Д. П. Трошинский управляющему Кабинетом Д. А. Гурьеву 24 ноября) повелел, чтобы вы отрядили состоящего в ведомстве Кабинета архитектора Камерона, строившего сие здание, приказом ему осмотреть означенные ветхости, поверив изделанную на починку их смету, представить сколько именно по его усмотрению на исправление их потребно будет суммы для испрошения дальнейших высочайших повелений» (См. копии в бумагах Н. П. Собко, дела Кабинета, 1801 г., оп. 401/513, д. 11).

Среди различных «дел мастеров», упоминаемых в документах, относящихся к работам Ч. Камерона в Царском Селе, встречаются, между прочим, имена — Данилова Федора, который был живописным мастером и производил в Царском Селе разные дворцовые работы, Кеза, «каменных дел мастера» — строил галерею («Камеронову»), Минчаки, также Брюло производили

резные и золотарные работы в китайском зале Царскосельского Дворца.

В числе многих архитектурных рисунков, представляющих большую ценность для истории русского зодчества, хранящихся в Москве, в Историческом музее, имеется ряд чертежей архитектора Чарльза Камерона. Так один из них представляет собою проект загородного дома. Средняя часть его состоит из двух этажей, при чем окна верхнего этажа несколько меньше окон первого. Фасад как бы разделен на три части, благодаря выступам (по бокам). Крыльцо с двумя колоннами, поддерживающими маленький балкон 2-го этажа. Это среднее здание имеет высокую с крутым скатом крышу, на вершине которой фонарик, обнесенный оградой балкончика. К этой средней части здания пристроены по бокам две галереи, маленькие, низкие и одноэтажные, с квадратными окнами, разделенными между собою (по фасаду) рядом колонн или пилястр в виде стволов деревьев. Этот архитектурный ансамбль оканчивается, замыкается по сторонам пристройками, состоящими из больших фронтонов, поддерживаемых четырьмя вертикальными устоями. К этому фасаду приложен план.

В «Explication», присовокупленном к плану, между прочим указаны следующие апартаменты:

«№ 13. Cabinet pour M-r Beyer.

«№ 16. Appartements pour les étrangers.

«№ 8. Chambre pour les filles à broder.

Далее, под этим (вышеупомянутым) «Façade du côté du Grand Chemin», как он назван на оригинале, находим подробные «Remarques».

Известно, что Камерон плохо владел французским языком. Поэтому в рукописи его не мало так называемых «англиканизмов», орфографических ошибок и различных неловких оборотов.

Приводим «Remarques» в точности, хотя быть может некоторые буквы и не совсем расшифрованы (по упомянутой причине).

Remarques: La porte, marquée (m) comme aussi cette marque (n) se pourront bien faire, si la nécessité ou la commodité l'exigeront mais comme alors ils pourront ekosser cen... qui se trouvent dans les chambres (№№ 11 & 15 dans le plan du premier étage aux vents coulés n'a l'air froid, se conseilerois plutot de ne pas les faire, s'il est possible. La fenètre fasisses, marquée dans tous les deux plan (0) de la lettre e, doit être faite parfaite-

ment comme les autres d'un cadre vitré, & puis on fait derrière ce cadre interrieurement un mûr stuqué on pourra planter si l'on voudra, autours de ces fenêtrés, qui repressent les colonnes dans les façades quelque plante, qui en s'elevant — entoura étroitement les colonnes, comme par exemple le lievre, la chevrefeuille etc. De cette plante on pourra aussi faire de festons entre les colonnes. Tout ceci donnera a ce battment un air plus champetre (s) & plus viant. Les toits, marqués dans les façades de la lettre F, qui entoure les Bassecours sera faite de planches mince, qu'on nomme en russe: gorbili.

Le different appartémens de l'étage d'en haut sont marques de differentes couleur.

Charles Cameron A. M. O.

ЛИТЕРАТУРА О КАМЕРОНЕ.

- Архив б. морского министерства.
Архив кн. Воронцова, т. XV.
- Бенуа, Александр. Царское Село в царствование Елизаветы Петровны (о Камероне, см. стр. 110, 162, 188). СПб., 1910.
- Вильчковский, С. Царское Село. СПб., 1911. В этой книге помещены следующие снимки с произведений Камерона: проект башен и круглого храма в китайской деревне, Софийский собор, дверь в Лионской комнате, опочивальня Екатерины II, портик агатовых комнат, яшмовый кабинет, колоннада.
- Голлербах, Э. Детскосельские Дворцы-Музеи и парки. Путеводитель Госуд. Издат., 1922 (о Камероне см. стр. 13—16, 19, 20—21, 38, 40—41, 49, 82—83, 90, 100, 103).
- Он же. Камеронова галерея. — «Жизнь Искусства», 1919, 5—6. VII, № 181—182.
- Gonze, L. Gaz. des B-х Arts, 1877, II, p. 409.
- Грабарь, Игорь. История русского искусства. Изд. Кнебея. М. 1911—1918 г. (см. т. III, гл. XXI, архитектура Екатерининской эпохи, Камерон). Зодчий, 1885, (биография Камерона, П. И. Петрова).
- Именные указы Екатерины II, хранящиеся в Госуд. Эрмитаже.
- Историческая выставка архитектуры. 1911. Изд. Общ. Архит.-Художн.
- Catalogue d'une bibliothèque précieuse consistant en livres sur les arts, les sciences, l'histoire etc. dans les différentes langues de l'Europe; provenant de la succession de feu Mr Ch. Cameron. D'une collection de tableaux, des trois écoles, d'estampes encadrées et en porte-feuille de dessins originaux. Et un assortiment d'instruments de mathématiques et d'astronomie, provenant de ladite succession, ainsi que de celle de feu Mr. Schroeter; et divers autres articles, comme porcelaines, meubles etc. etc. Dont la vente se fera dans le courant du mois de Novembre 1812, chez le marchand Jean Grabit, Maison Mars № 78, grande Perspective Nevski St.-Petersbourg, Imprimé chez Alexandre Pluchart et comp. 1812. 72°. Загл. лист + 209 стр. Этот каталог библиотеки и художественного имущества Камерона является величайшей библиографической редкостью, находящейся ныне в Моск. Румянц. Музее. (См. «Библиотека Д. В. Ульянинского» М. 1912, т. II, стр. 1071).
- «Classic Architecture in Russia» by A. E. Richardson, F. R. i. V. A. (The Architectural Review, Nov. 1915, Febr., April & May 1916).
- Курбатов, В. Я. Петербург. Художественно-исторический очерк. Изд. Общ. св. Евгении. Спб., 1913 (о Камероне, см. стр. 4, 108, 148, 150, 159, 162, 163, 204, 255, 275, 280, 282, 325, 520).

- Он же. Павловск. Художественно-исторический очерк и путеводитель
Изд. Общ. св. Евгении (о Камероне, см. стр. 2, 4—7, 11, 12, 34,
38—43, 44, 46, 48, 50, 61, 75, 84, 86, 87, 190, 199, 208).
- Лукомский, Г. Наша архитектура от Петра I до Николая I. «Аполлон»,
1911, № 5.
- Он же. Батурицкий дворец, его история, разрушение и реставрация.
СПБ. 1912.
- Моск. отд. общ. арх. мин. дв. оп. 362, 428, 536, 546.
- Nagler's Künstlerlexicon, Zweiter Band.
- Павловск. Текст А. И. Успенского. Изд. Моск. Т-ва «Образование». 1912.
- Павловск. Очерк истории и описание. СПб. 1877.
- Панорама С.-Петербурга и его окрестностей. Царское Село.
- Пыляев, М. Забытое прошлое окрестностей Петербурга. Изд. А. С. Суво-
рина. СПб., 1889.
- Redgrave. Dict. of Art (1878).
- Сапожникова, Т. Камерон в Павловске. «Среди коллекционеров», 1923,
№ 5.
- «Старые Годы»: Янв.-март 1908, Н. Н. Врангель «Винцент Францевич
Бренна».
- » » Дек. 1910 г. В. Линковский: «Архит. модели в России».
- » » Февр. 1911 г. Л. Т. о выставке арх. проектов
в Эрмитаже.
- » » Июль-сент. 1911 г. В. Курбатов: «Подготовка и раз-
витие неоклассического стиля».
- » » Декабрь 1911 г. Н. Лансере. «Захаров и его адми-
ралтейство».
- » » Июль-сент. 1913 г. Ал. Трубников: «Материалы для
истории Царских Собраний» глава о Шарле Кле-
риссо.
- » » Янв. 1914 г. Г. Лукомский. Заметка о Моск. арх.
выст.
- » » Март 1914 г. Г. Лукомский. «О письмах гр. А. К.
Разумовского к М. В. Гудовичу».
- » » Апр. 1914 г. В. Курбатов. «О скульпт. украшениях
Петерб. построек».
- » » Окт.-дек. 1914 г. С. Эрнст. «Рисунки русских худ.
в собр. Е. Г. Шварца».
- П. И. Петров. Материалы для ист. Акад. Худ. I, стр. 239—240.
- Сборник Имп. Рус. И. О., т. XXIII. СПб. 1878.
- Собко, Н. П. «Словарь русских художников» т. I, вып. 1, стр. 129.
- Талепоровский, В. Н. Павловский парк. Изд. Брокгауз и Ефрон. СПб., 1923.
- Thieme-Becker. Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler. Fünfter Band.
- Füssli. Künstlerlexicon 1779—1806.
- «Художеств. Сокровища России». 1903, №№ 9—12, 1904 № 9. Текст
А. И. Успенского.

СОДЕРЖАНИЕ.

	Стр.
От редакции.	3
Н. Лансере. Архитектор Чарльз Камерон.	5
Э. Голлербах. Камерон в Царском Селе.	17
В. Талепоровский. Камерон в Павловске.	28
Г. Лукомский. Камерон в Батурине.	45
Г. Стебницкий. Из архивных материалов.	50
Библиография.	91

ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ.

Камеронова галерея и Пандус при Екатерине II.	25
Лестница Камероновой галереи.	26
Холодная баня и агатовые комнаты в Царском Селе (со стороны паркового фасада Большого дворца).	29
Портик агатовых комнат в Царском Селе (со стороны висячего сада).	30
Яшмовый кабинет агатовых комнат в Царском Селе.	33
Опочивальня имп. Елизаветы Алексеевны в Царскосельском Большом Дворце.	34
Часть стены в арабесковой комнате Большого Дворца.	37
Синий кабинет («табакерка») Екатерины II в Царскосельском Большом дворце.	38
Павловский дворец со стороны р. Славянки.	47
Павловский дворец, Coup d'honneur.	48
План Павловского дворца.	51
Музыкальный павильон в Павловске.	52
Павильон «Трех граций» в Павловске.	55
Павильон «Вольер» в Павловске.	56
Колonnада Аполлона в Павловске.	59
Вестибюль Павловского дворца.	60
Греческий зал в Павловском дворце.	63
Батурипский дворец. Фасад со стороны р. Сейма.	77
» » Боковой фасад со стороны м. Батурина.	78
» » Фасад со стороны парка.	81

Обложка раб. Н. Лансере.

ОПЕЧАТКИ:

- Стр. 27, строка 2 снизу — напечатано «Научный» следует читать «научный».
- Стр. 31, строка 17 снизу — напечатано «аллюминированные», следует читать «иллюминированные».
- Стр. 32, строка 2 снизу напечатано «конструктивизна», следует читать «конструктивизма».
-

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО.

МОСКВА — ПЕТРОГРАД.

Э. Голлербах. **Детскосельские Дворцы-музеи и парки.** Путеводитель. С 5-ю планами дворцов и парков. Обложка раб. О. Гаккель. 1922.

Его же. **Современные русские граверы.** Отдельный оттиск из журн. «Книга и Революция», 1922, № 5.

Его же. **Портретная живопись в России.** Часть I. XVIII век. С 16 автотипиями на отдельных листах. Обложка раб. А. Лео. 1923.

Его же. **Рисунки М. Добужинского.** 50 автотипий. Обложка и титульный лист работы М. Добужинского. 1923.

Его же. **История гравюры и литографии в России.** С многочисленными репродукциями в тексте и на отдельных листах. Обложка раб. Е. Белухи 1924.

Спутник по Петрограду и его окрестностям. Составил Ф. Доброхотов под редакцией Э. Голлербаха. Со многими иллюстрациями. Обложка раб. А. Лео. 1924.

Фарфор и фаянс. Справочник для коллекционеров. Указатель марок. Сост. И. Тродкий. Редакция и вступительная статья Э. Голлербаха. Обложка раб. М. Кирнарского.

Русский художественный фарфор. Сборник статей о деятельности Государственного фарфорового завода под редакцией Э. Голлербаха и М. Фармаковского. Статьи Э. Голлербаха, П. Фрикена, Т. Поортена, С. Чехонина, М. Фармаковского, М. Егоровой.

ГОТОВЯТСЯ К ПЕЧАТИ:

Современная русская живопись. Сборник при участии Александра Н. Бенуа, Всев. В. Воинова, Э. Ф. Голлербаха, А. Я. Головина, М. В. Добужинского, Н. Н. Евреинова, О. Ю. Клевера, М. А. Кузмина, Г. К. Лукомского, Ф. Ф. Нотгафта, Н. Э. Радлова, М. И. Рославлева, К. А. Сомова, Н. П. Сычева, С. П. Яремича и др.

Э. Голлербах. **Портретная живопись в России.** Часть II. XIX в.
Его же. **Картинная галлерей Русского Музея.**

