

72С1
-16

В. Н. ТАЛЕПОРОВСКИЙ

ЧАРЛЬЗ

КАМЕРОН

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИСКУССТВ И АРХИТЕКТУРЫ

72с1
7-16

МАСТЕРА АРХИТЕКТУРЫ РУССКОГО КЛАССИЦИЗМА

В. Н. ТАЛЕПОРОВСКИЙ

ЧАРЛЬЗ КАМЕРОН



Научно-методический совет
по охране памятников культуры
Министерства культуры СССР

16 НОЯ 2009

Российский фонд культурного
и природного наследия
Библиотека

~~БИБЛИОТЕКА
Н М С
Инв. № 13~~

БИБЛИОТЕКА
Н М С
Инв. № 1211

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ВСЕСОЮЗНОЙ АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ
МОСКВА

М С М Х Х Х К

~~Научно-методический совет
по охране памятников культуры
Министерства культуры СССР~~

№13
1964г

ПРОБЕЛ

Редактор А. С. Оголев. Технический редактор Е. А. Смирнова. Художник И. Ф. Рерберг. Сдано в набор 3 января 1938 г. Подписано к печати 28/II 1939 г. Формат $62 \times 94\frac{1}{8}$, 30 печ. листов + 1 вклейка $\frac{1}{8}$ л. В 1 п. л. 47500 знаков. Учетно-авт. 34,8 л. Изд. № 145. Уполн. Главлита № А-6. Тираж 4000 экз. Заказ № 73.

1-я Образцовая типография Огиза РСФСР треста «Полиграфкнига». Москва, Валовая, 28.

Цена 37 руб., переплет 3 руб.

а



Портрет Чарльза Камерона, исполненный Робертом Гюитером в 1773 г. Опубликовано в журнале «The Connoisseur», № 1 1936 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Камерон — один из крупнейших и талантливейших представителей культуры второй половины XVIII в. — эпохи, когда возникли большие сдвиги в науке, искусстве и политике. Но Камерон далеко вышел за пределы своего времени и своего архитектурно-профессионального «дохового» места.

Поэтому мы позволили себе отступить от принятой формы монографии как в отношении систематизации и проработки данных о Камероне и его творчестве, так и в смысле подачи собранного нами материала. В нашу задачу не входило изложение и пересказ уже известных мнений о Камероне или подведение итогов и общих выводов на основе ранее проведенных исследовательских работ о нем.

Новый интересный материал, собранный нами, требует и новой формы изложения. Прежде всего в основу данной монографии положено бесспорное тождество (вопреки указаниям некоторых английских источников) якобита Чарльза Камерона, одного из ближайших соратников Чарльза-Эдуарда Стюарта, и архитектора Чарльза Камерона, эмигрировавшего в Россию ко двору Екатерины II. Второе наше исходное положение — это увлечение Камерона на протяжении всей жизни термами античного Рима; результатом этого увлечения были научно-исследовательские работы и издание «Терм римлян» в первый период жизни Камерона и строительство терм при Екатерининском дворце во вторую половину его жизни. Обе эти предпосылки существенно изменили и по-новому осветили всю жизнь и творчество Камерона. Стали более ясными все стороны его художественной деятельности, стали понятными его взаимоотношения с профессиональной средой и с заказчиками.

Первая часть нашего труда посвящена биографии Камерона, обзору общей научно-художественной обстановки его времени и характеристике основных черт его творчества. Во второй части мы даем разбор отдельных произведений Камерона, сохранившихся до настоящего времени, касаясь

также вопросов условий, в которых протекали работы Камерона.

Фотографический материал помещен в большом количестве. Фотосъемка производилась по системе как бы обхода памятника архитектуры со всех сторон. Учитывая при этом стремление наших архитекторов осознать и понять по существу каждого мастера-архитектора, при фотографировании произведений Камерона мы стремились дать их в подлинном виде, с исключением более поздних пристроек и изменений. Так, например павильон «Трех граций» в Павловске снят на фоне парка без правого флигеля дворца, построенного позднее. Мы отбросили также все более или менее спорные и сомнительные в смысле атрибуции сооружения.

Таким образом, основная задача, поставленная нами, сводится к тому, чтобы дать дельное представление о Камероне и его творчестве. Эта задача, сама по себе нелегкая, усложнялась попутным разрешением спорных вопросов биографии Камерона.

К счастью, работа наша встретила живое, горячее отношение со стороны научно-архитектурных сил Ленинграда, предоставивших нам возможность ознакомиться с ценнейшими материалами о Камероне.

Приносим глубокую благодарность научному коллективу Государственного Эрмитажа, директору его И. А. Орбели и заведующим отделами, благодаря любезности которых мы ознакомились с подлинными чертежами Камерона, особенно Е. П. Якоби, передавшей нам собранный ею материал по работам Камерона, который послужил основой при решении наших главных положений, А. А. Войтову, указавшему нам ценнейшие данные, касающиеся биографии Камерона, О. В. Лавровой и другим, а также архитекторам-художникам, принявшим участие в обмерах с натуры построек Камерона и в исследовательских работах по творчеству Камерона — Ф. И. Милуковой и С. Е. Пудкевичу.

Автор



Ч А С Т Ь П Е Р В А Я

Г Л А В А П Е Р В А Я

ПРОИСХОЖДЕНИЕ И РАННИЕ ГОДЫ ЧАРЛЬЗА КАМЕРОНА

На протяжении всего XVIII в. в Италии, главным образом в Риме, Помпеях и Геркулануме, производились интенсивные работы по раскопкам античных городов. За этими работами с напряженным вниманием следили деятели науки и искусства всей Европы. Можно сказать, что среди руин античных построек создались академии искусств и материальной культуры и археологии всех европейских стран. Здесь решались все новые проблемы античности. Крупные страны как бы соревновались в объеме и размахе производившихся работ. Кроме членов правительственных комиссий и лауреатов, командированных академиями, сюда со всех концов мира устремились представители ученых обществ, художники, историки, архитекторы, скульпторы.

Англичане особенно большое внимание уделяли архитектурным исследованиям и раскопкам и тратили на это дело громадные средства. По заказам англичан, проживавших в то время в Риме, много работал и французский архитектор-художник Шарль-Луи Клериссо.

В 1757 г. он заключил контракт с английскими архитекторами, братьями Адам, и во время совместного с ними путешествия выполнил зарисовки руин дворца Диоклетиана в Спалато¹ для появившегося в 1764 г. на английском языке труда Роберта Адам «Руины дворца в Спалато». Занимался у Клериссо и знаменитый английский архитектор сэр Вильям Чемберс; вдохновленный Клериссо, он посвятил почти десять лет изучению архитектуры античного Рима².

В это же время работали в Италии Винкельман, Гюбер Робер, Пиранези. Все они были почти сверстниками, людьми одной эпохи, одного порыва, объединенными общим для всех стремлением познать красоту античного мира. К этой плеяде принадлежал и архитектор Чарльз Камерон.

Что мы знаем о Камероне? К сожалению, наши сведения недостаточны.

В Англии его как архитектора почти не знают. Словари и справочники или совсем не упоминают о нем или же ограничиваются скудными, неточными и противоречивыми данными.

В России сохранились материалы, относящиеся к его жизни и творчеству, но они так же слабо освещают основные моменты его биографии, как и иностранные источники.

Имя Камерона окутывала дымка таинственности. Попытки биографов Англии разгадать его личность наталкивались на полную неосведомленность его соотечественников об «архитекторе Камероне».

Мы сделали попытку почерпнуть сведения о Камероне в генеалогической и геральдической истории земельного дворянства Великобритании и Ирландии. Там мы нашли указания, проливающие некоторый свет на интересующие нас вопросы. Конечно, это только первая попытка более или менее обоснованно подойти к решению поставленной задачи: дальнейшие изыскания в этом направлении не только у нас, в СССР, но и в архивах Англии, должны осветить творчество и жизнь Камерона в полном объеме.

Однако и полученные нами данные позволяют сделать некоторые выводы, построить «гипотезу» о Камероне, дать картину его жизни и творчества.

Мы знаем, что архитектор Камерон — по происхождению шотландец³⁻⁷. Старинный шотландский род Камеронов долго боролся с лордами за свои права. Дональд Камерон, из Лохиела, капитан клана Камеронов, известный под именем «благородный Лохиел», с большим отрядом, составленным из членов его клана, стал в 1745 г. на сторону претендента на английский престол — Чарльза-Эдуарда Стюарта⁸. После поражения повстанцев при Куллодене Дональд Камерон эмигрировал с семьей во Францию. Он умер в 1748 г., оставив после себя двух сыновей: старшего — Джона, сквайра, капитана полка Альбани, и младшего — Чарльза.

По обычаю того времени прямым наследником становился старший сын умершего, получавший все права рода. Младшие сыновья должны были выбирать себе какую-либо профессию или службу, обеспечивавшую им самостоятельную жизнь. Чарльз Камерон избрал архитектуру. Он жил и воспитывался сначала во Франции, затем в Италии, в доме Чарльза-Эдуарда Стюарта, непризнанного короля Англии.

Джон Камерон умер бездетным в 1762 г., оставив брата Чарльза своим единственным наследником. Однако Чарльз Камерон наследовал брату лишь номинально. В Англии в это время все еще продолжались репрессии по отношению к якобитам, и они попрежнему оставались вне закона. Поэтому, несмотря на заступничество лорда Джона Стюарта де Бьюта, Чарльз Камерон мог получить после смерти отца и брата лишь разрешение вернуться в Англию. По возвращении в Англию Камерон пытался добиться полной политической реабилитации для себя и для членов своего клана. Он употребил все свое влияние, чтобы убедить их вернуться на службу законному правительству. Но сам он не желал, повидимому, отказаться от титулов и отличий, полученных при дворе Чарльза Стюарта. Возможно, что Стюарт и добавил в родовой герб своих защитников, Камеронов, символическую руку с поднятым мечом. Этот герб, сохраненный Камероном в России, в геральдике Англии утвержден не был.

Камерон был слишком серьезно скомпрометирован и в правах восстановлен не был. Введя в наследство своего семилетнего сына Дональда (от первого брака с мисс Маршалл), он отказался от всякой политической деятельности. В 1776 г. даже распространились слухи о его смерти. По общей амнистии 1784 г. был восстановлен в правах на имение не Чарльз Камерон, а его сын Дональд. Чарльз Камерон вторично покинул Англию. Имя его, как эмигранта и человека, находящегося в Англии вне закона, было вычеркнуто из официальных правительственных дел. Приблизительно к этому же времени относятся первые указания на работы архитектора Камерона, появившиеся на художественных выставках Лондона⁹.

Этим ограничиваются биографические сведения о Чарльзе Камероне, почерпнутые из английских источников. Мы ничего не знаем о его детстве, воспитании и образовании. Мы даже точно не знаем ни дня его рождения, ни даты его смерти. И тем не менее, мы с уверенностью можем заявить, что достаточно знаем его как мыслителя, художника, исследователя античной архитектуры, как мастера архитектурной композиции, рисунка, гравюры, как архитектора-конструктора и как мастера садово-паркового искусства. Год его рождения можно определить предположительно. Допустив, что в тот год, когда Дональд Камерон встал вместе со своим кланом на защиту Стюартов, сыновья его были уже взрослыми и что Чарльзу Камерону в момент бегства из Шотландии было не менее 15—18 лет, мы можем сделать вывод, что

Чарльз родился в 1730 г. или на несколько лет раньше.

Эти даты уточняет сам Камерон.

В своем известном труде «Термы римлян» он пишет:

«Нижние помещения терм Тита в большинстве случаев так заполнены землей, что без принятия особых мер и без большого труда невозможно осмотреть их устройство. Получив разрешение покойного папы Климента XIII произвести раскопки тех мест, которые могли бы быть полезны мне в предпринятом мною описании и изображении терм, я решил, предпочтительно перед другими, осмотреть термы Тита, так как они расположены на склоне холма и, следовательно, до них легко добраться. Вот результат моих изысканий...», и далее следует описание обследованных помещений.

Краткое и на первый взгляд мало значительное замечание Камерона приобретает для общей ориентировки в биографии архитектора исключительную ценность.

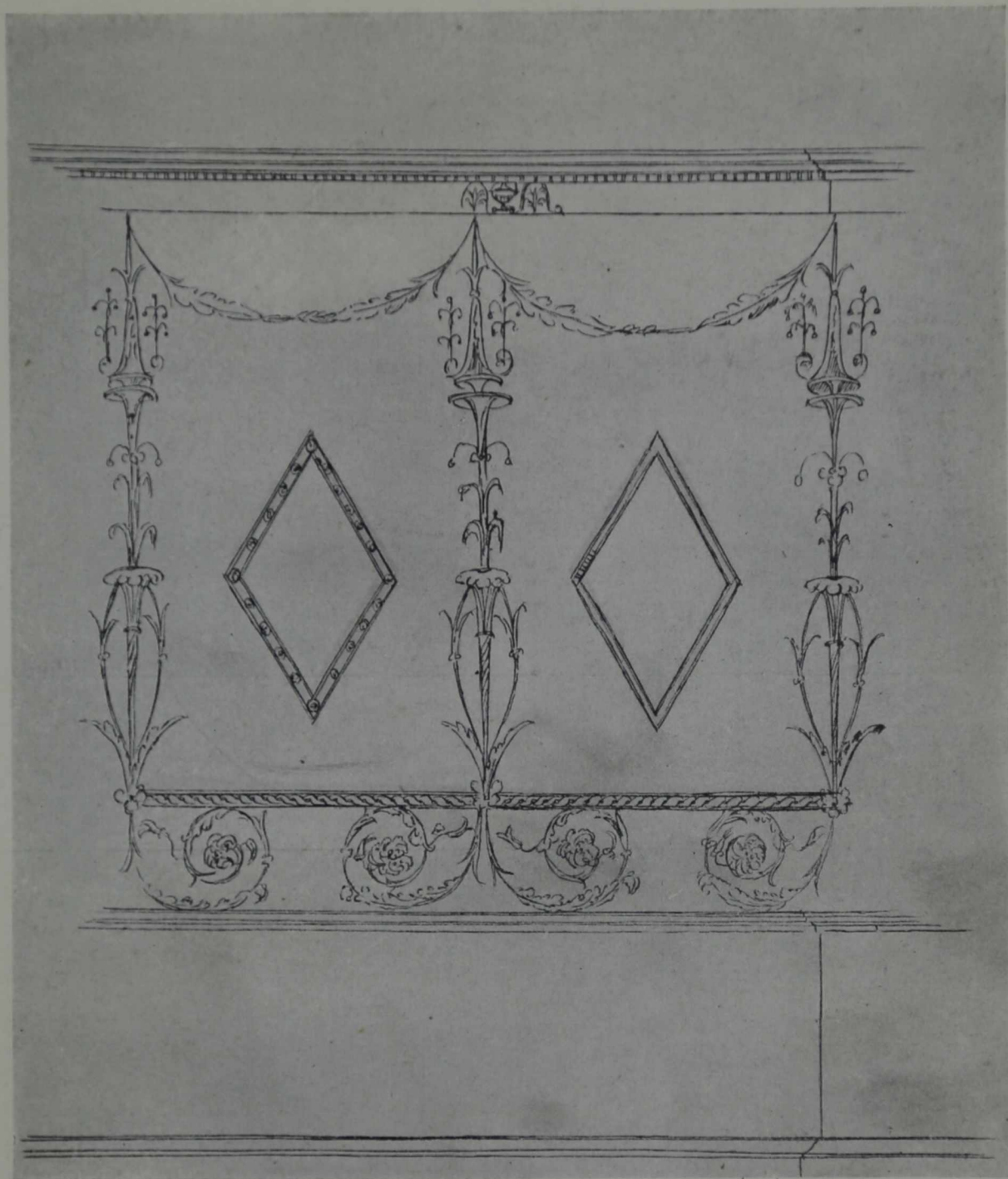
Камерон пишет о своем обращении к папе Клименту XIII много позднее того дня, когда им было получено разрешение производить осмотр и раскопки терм Тита (он говорит о разрешении покойного папы Климента XIII, который занимал престол с 1758 по 1769 г.). Камерон упоминает также о том, что в 1758 г. он мог работать самостоятельно по обмерам, зарисовкам и раскопкам терм. Это значит, что он, как и Чемберс, к этому времени уже окончил общее архитектурное образование в Париже и находился в Риме для углубления своих знаний и изучения античной архитектуры.

Возникает вопрос: сколько ему могло быть лет в этот период его жизни?

Допустим, что разрешение на производство раскопок Камерон просит не мальчиком лет 10—15, а молодым человеком 25—30 лет; в это время у него уже есть вполне выработанный план начатой научной работы. Допустим также, что Камерон обратился к папе Клименту XIII в первый год его вступления на престол. Тогда дата рождения Камерона падает на те же 1728—1730 гг. Эта дата вполне соответствует году опубликования Камероном первоначальных научных результатов своих исследовательских работ (1753 г.). Архитектор Александр Брюллов в своем труде «Термы Помпей» (Thermes de Pompéi par A. Brullov. Paris 1829) неоднократно ссылается в примечаниях на Камерона, цитируя «Термы римлян» Камерона издания 1753 г.

Надо думать, что Камерон опубликовал в 1753 г. собранный им материал, будучи не моложе 23—25 лет от роду. А это значит, что дата его рождения и при этом предположении падает на 1728—1730 гг.

Таким образом, работы Камерона позволяют нам отнести дату его рождения к 1730-м годам, причем не исключается возможность того, что он родился и несколько ранее, а именно в 20-х годах XVIII в.



1. Зарисовка-набросок античной римской настенной росписи. Альбом Камерона 1764 г.



2. Зарисовка-чертеж. Античная пеплогранильница.
Альбом Камерона 1764 г.



3. Рисунок серебряного кувшина в античном греко-римском стиле.
Альбом Камерона 1764 г.

ФОРМИРОВАНИЕ МАСТЕРА

Заострить внимание на этом вопросе необходимо главным образом потому, что время рождения Камерона, определенное хотя бы и приближенно, дает возможность рассеять распространенное заблуждение, относящееся к его архитектурным воззрениям и традициям и к его академической подготовке.

Многие биографы Камерона без достаточного основания считают его последователем архитектурной школы братьев Адам и Чемберса. Это было бы верно только в том случае, если бы Камерон был намного моложе их. Но Камерон был их ровесником, и это с определенностью говорит о том, что Камерон создает одно с ними направление в архитектуре. Вильям Чемберс родился в 1726 г., Роберт Адам — в 1728 г. Таким образом, Камерон мог быть их товарищем и, даже более того, их вдохновителем, потому что, когда В. Чемберс и Р. Адам прибыли в Рим для изучения античной архитектуры, Камерон уже работал по обмерам и раскопкам римских терм. Свою научную работу Камерон опубликовал почти на 10 лет раньше Адама.

По смерти брата, Джона Камерона, Чарльз Камерон вернулся в Англию. Видимо, его личные дела вначале были более или менее удачны. В 1764 г. он начал заполнять свой альбом для рисования композициями античных ваз, чаш, лампад, росписью стен, эскизами мебели и тому подобными античными мотивами обстановки и архитектурных деталей (рис. 1—18).

Тогда же он решил переиздать первое скромное издание своих обмеров римских терм. В 1772 г. Камерон выпускает второе, более роскошное и полное издание «Терм римлян».

Таким образом, мы видим, что Камерон свыше двадцати лет изучал, обмерял, зарисовывал, гравировал, а также читал описания терм в подлинниках древних авторов. В основу своей исследовательской работы он положил обмеры римских терм Андреа Палладио. В процессе работы он имел возможность встречаться и беседовать с Винкельманом, Пиранези, Клериссо, Гюбер Робером и другими великими мастерами и учеными той эпохи. Общение с ними, повидимому, носило очень дружественный характер: Камерон всю жизнь сохранял о них память.

В годы пребывания в Италии Камерон энергично и настойчиво изучал античное искусство. Он присутствовал при раскопках Винкельмана, сам вел раскопки, проникал под полуразрушенные своды и первым прикасался к погребенным под развалинами остаткам античной росписи и архитектуры.

Работы этого времени Камерон подписывал, согласно распространенному обычаю, по-латыни: Каролус Камерон (Carolus Camerion¹⁰).

По возвращении из Италии в Лондон он приступил ко второму изданию своего труда и, надо

думать, мало уделял внимания архитектурной практике. Занятый окончательной отделкой своего трактата, он вряд ли мог интенсивно отдаваться строительным работам. Не надо забывать, что в это же время он пытался восстановить себя в правах и добиться полной политической реабилитации. Так или иначе, но нет никаких указаний на постройки Камерона, относящиеся к этому периоду, и, наоборот, все данные говорят о том, что он примкнул к апологетам античной строгости в архитектуре и стал в ряды архитекторов теоретиков и исследователей.

В этот период выходят в свет прекрасно изданные труды по вопросам архитектуры. Кроме ранее указанного труда братьев Адам, были изданы «Афинские древности» Стюарта и Реветта, «Пестум» Суффло (1762 г.) и «Греческие храмы» д'Орвиля (1764 г.). В 1762 г. Камерон участвовал на выставке «Свободного общества» (Free Society), а в 1772 г. выступил в «Обществе художников» (Society of Artists) с целым рядом архитектурных проектов реконструкций терм Антонина, исполненных в офортах. Все это время Камерон не прерывал теснейших связей со своими друзьями и единомышленниками по искусству. В Англии он приобрел в лице лорда Джона Стюарта де Бьюта¹¹ влиятельного политического покровителя и широко образованного мецената. Камерон посвятил свой труд «Термы римлян» лорду Бьюту в знак признательности за содействие в получении разрешения вернуться в Англию.

Имя Камерона становится известным далеко за пределами Англии, и не только в кругах, близких к архитектуре и вообще к искусству, но также среди влиятельных и состоятельных заказчиков.

К сожалению, почти отсутствуют какие бы то ни было данные о жизни и творчестве Камерона в период 1772—1779 г. В эти годы вокруг его имени все более сгущается таинственность.

Неизвестно даже, жил ли Камерон в это время в Лондоне. Известно лишь, что в 1767 г. он подписался как «архитектор» на IV и V томы труда «Витрувиус Британикус». Между тем, Чарльз-Эдуард в 1766 г. принял титул короля Англии и в 1772 г. женился на принцессе Луизе Штольберг-Альбани. И тут невольно возникает соблазнительное предположение о возможности возврата Камерона ко двору короля Чарльза-Эдуарда; эта гипотеза подкрепляется тем обстоятельством, что на портрете, датированном 1773 г., Камерон изображен с орденом на груди.

Возвращаясь к творческой деятельности Камерона в этот период, мы можем поэтически сравнить эти годы с затишьем перед грозой. Камерон завершает первый тур своей художественной деятельности и ждет лишь случая, чтобы претворить свои познания в жизнь.

Такой случай не замедлил представиться.

ПРИЕЗД КАМЕРОНА В РОССИЮ

В другом конце Европы, в России, в это время совершалась смена архитектурных тенденций и форм. Творчество Растрелли, который в совершенстве претворил в своих созданиях лучшие тенденции русской архитектуры в синтезе с пышными и капризными формами барокко, отвечало в свое время требованиям и вкусам жеманно-изысканного придворного общества. В России продолжался творческий процесс дальнейшего становления и развития русского зодчества, ознаменовавшийся уже в то время крупными успехами. Прямых последователей у Растрелли не оказалось, — он был слишком своеобразен; но к этому времени в России уже поднимался новый слой архитекторов, воспитанников шуваловской Академии с гениальным Баженовым во главе. Кроме того, в Россию постоянно наезжали архитекторы-иностранцы; развивая в своем творчестве начала русского зодчества, они становились подлинно русскими мастерами. Таковым был Растрелли, таким был позже него Кваренги, и таким стал Камерон.

Увлечение Европы античностью было воспринято в России совершенно по-иному. Там ограничивались научной переработкой материала, здесь же этот материал почти буквально пересаживали на русскую почву.

Немало художников и ученых, не только России, но и Западной Европы, видели в лице Екатерины II всеильную государыню, способную одним мановением руки осуществить самые смелые планы.

Скульптор Фальконэ прислал ей тетради с рисунками античной обстановки и бытовых сцен и декораций Бордон д'Андре.

И не случайно в ответе Екатерины II звучит желание видеть себя в обстановке и в роли древнеримской богини.

2 сентября 1773 г. она писала Фальконэ: «...Ваши тетради античных обычаев дали мне мысль просить вас написать Кашену или кому-либо другому из ваших знакомых художников, способных выполнить то, что я сейчас скажу: я желала бы иметь проект античного дома, распланированного, как в древности. Все комнаты должны быть украшены в соответствии с их назначением, мебель спроектирована сообразно отделке. Дом не слишком большой и не слишком малый, с фасадом, разрезом и т. д. Я в состоянии выстроить такую греко-римскую рапсодию в моем даркосельском саду, только бы она не была слишком обширна. Я до безумия мечтаю о столовой со скамьями около стола, я хочу иметь все это, прошу вас помочь мне осуществить эту фантазию, за которую я, без сомнения, заплачу».

Вот что написал в ответ Фальконэ: «...Вы получите проект античного дома таким, каким вы его желаете; я напишу об этом немедленно в Париж. Но, чтобы обстановка была почти полной, нужны римские и греческие одежды; в те дни,

которые ваше величество пожелали бы провести в античном доме, вам следовало бы не надевать ни чулок, ни рубашки и обуваться в красивые котурны. Это еще не все, надо бы и стряпать, как древние, пить фалерское и другие вина, столь прославленные Горацием и гастрономами того времени...».

Екатерина сделала вид, что не заметила иронии, она немедленно перевела деньги с коротким ответом: «...очень хорошо, очень хорошо; вашим попечением моя античная причуда будет осуществлена...»¹².

Фальконэ сообщил об этом Кашену в Париж и просил его заказать проект кому-нибудь из архитекторов, знатоков древнего Рима и Греции. Кашен обратился к архитектору-художнику Клериссо¹³. Можно предполагать, что архитекторы Парижа были потрясены небывалым предложением, сулившим горы золота. Это предложение было капризом, монаршей шалостью, красивой фантазией и в то же время весьма доходным делом. Так, повидимому, отнесся к предложению и Клериссо. Он прислал грандиозный проект и не менее грандиозный счет. В Петербурге совершенно растерялись, когда получили проект колоссального римского дворца и 18 ящиков с рисунками внутреннего убранства и обстановки.

Проект не отвечал желанию Екатерины II и не понравился ей. Счет превосходил всякие ожидания. Понятны поэтому ее раздражение и гнев.

«Господин Фальконэ, — писала она, — известна ли вам история некоего Симона, который в одной из статей своего счета поставил: «столько-то за мысль, которая в ночь с 23 на 24 число сего месяца промелькнула в моей голове». Знают ли историю Симона¹⁴ Кашен и его компания...» (письмо Екатерины II Фальконэ от 23 февраля 1774 г.).

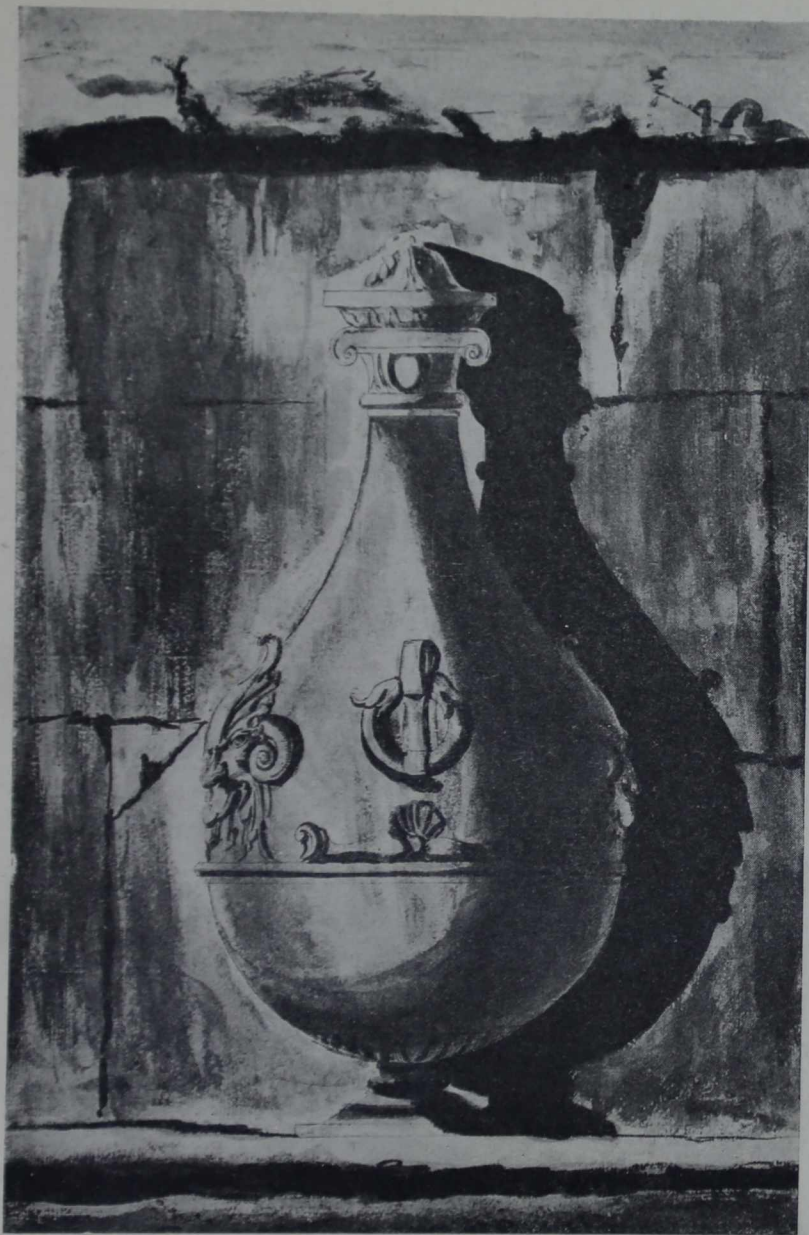
А в письме от 21 мая 1774 г. она уже определенно указывает, кого она подразумевает под именем Симона: «...поистине не знаю, какую ссору мог затеять с вами Симон Клериссо...».

Фальконэ всячески выпутывался из создавшегося положения, сваливая всю вину на Клериссо и Кашена и всюду крича о своей честности и бескорыстии¹⁵.

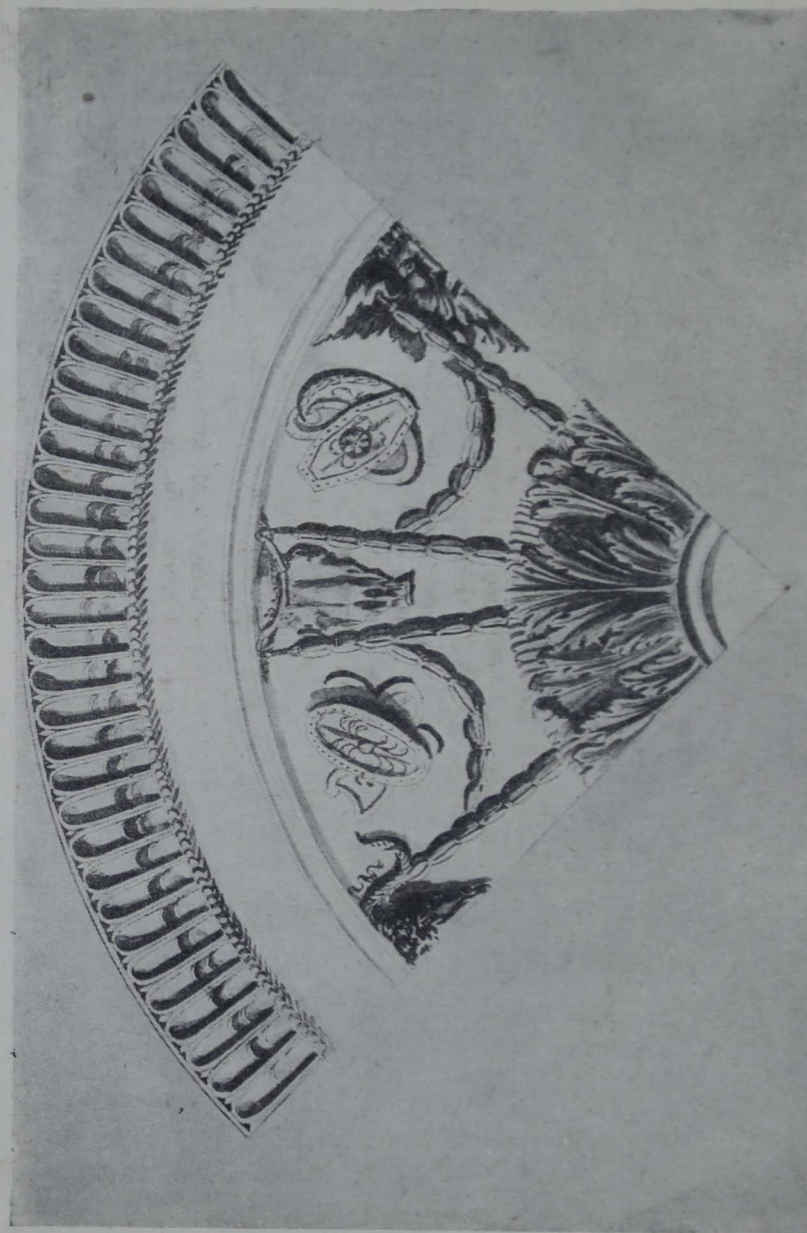
Короче говоря, шутка зашла слишком далеко. Шум вокруг нее одинаково волновал и Петербург и Париж. Клериссо требовал оплаты своего труда. Екатерина II отказывалась от проекта. Художники следили за перипетиями этой борьбы.

Трудно, конечно, предположить, чтобы об этой трагикомичной истории не знал друг Клериссо, Чарльз Камерон. Надо полагать, что она была ему известна, и возможно, что именно эта история с античным домом обратила внимание Камерона на Россию и побудила его отправиться в Петербург.

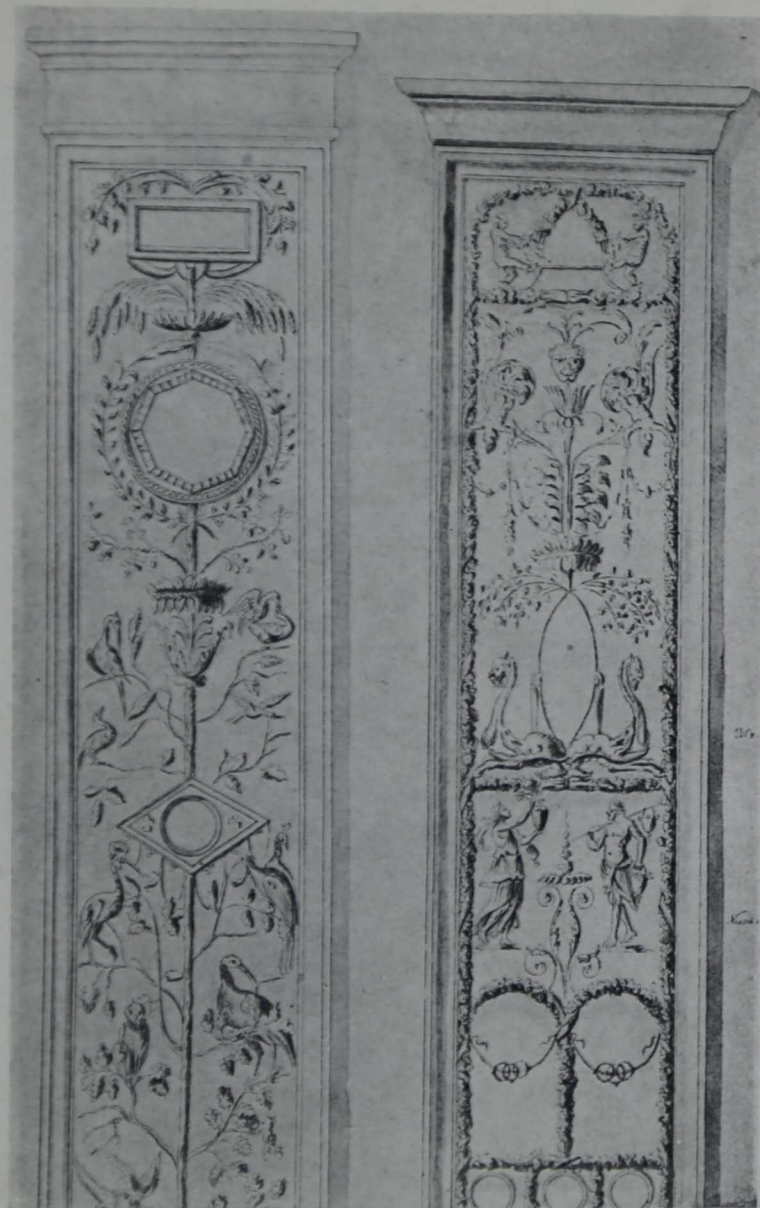
Мы вправе утверждать, что Ч. Камерон знал



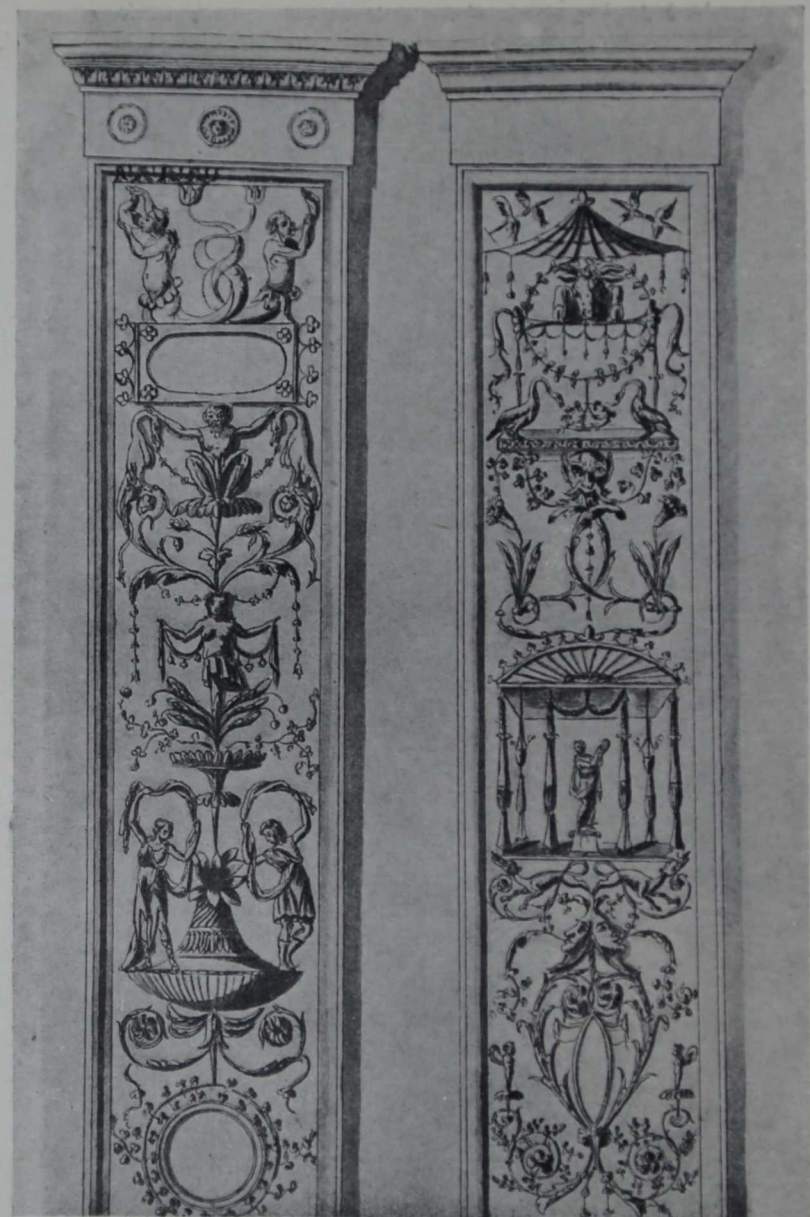
4. Рисунок сосуда для духов или масла в характере античной амфоры. Альбом Камерона 1764 г.



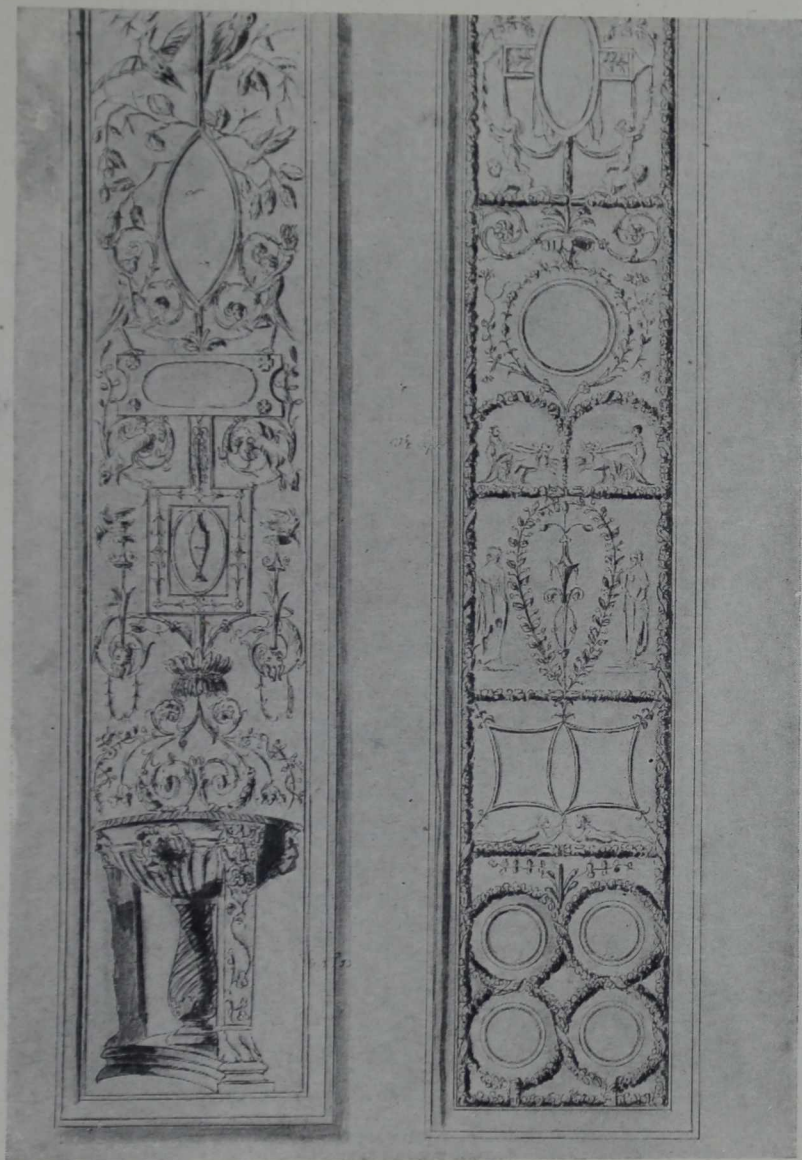
5. Проекция развернутой четверти нижней части металлического сосуда, $\frac{1}{4}$ окружности. Альбом Камерона 1764 г.



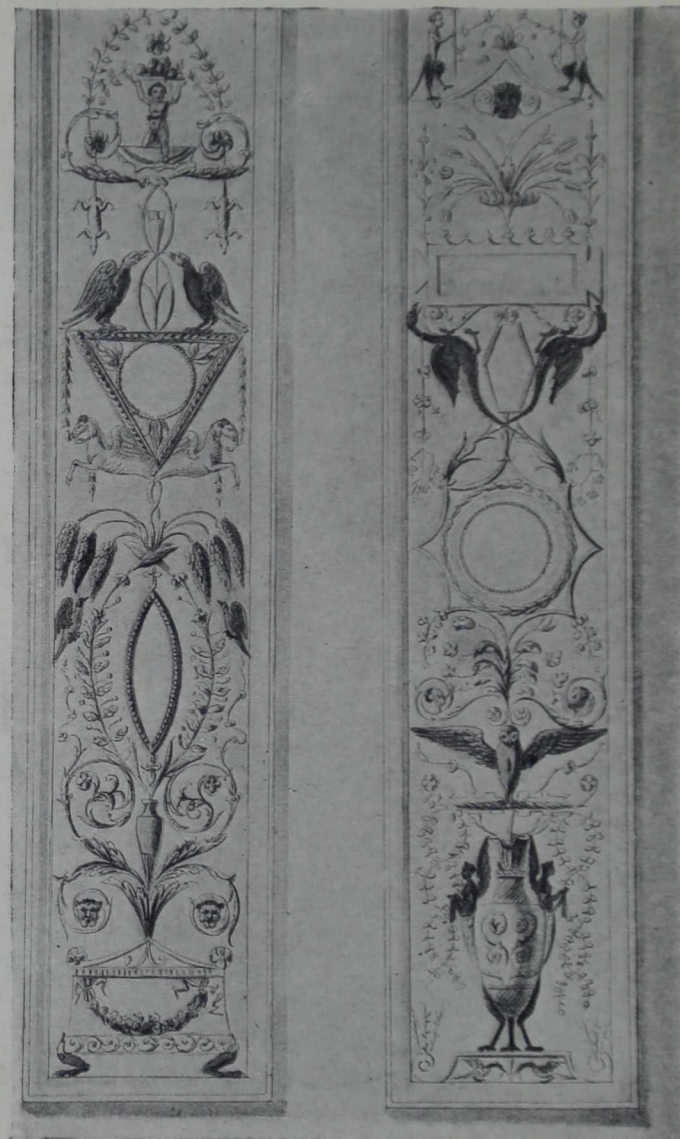
6. Зарисовка-набросок декора пилястров арабесками. Верхняя часть двух пилястров (см. рис. 7). Альбом Камерона 1764 г.



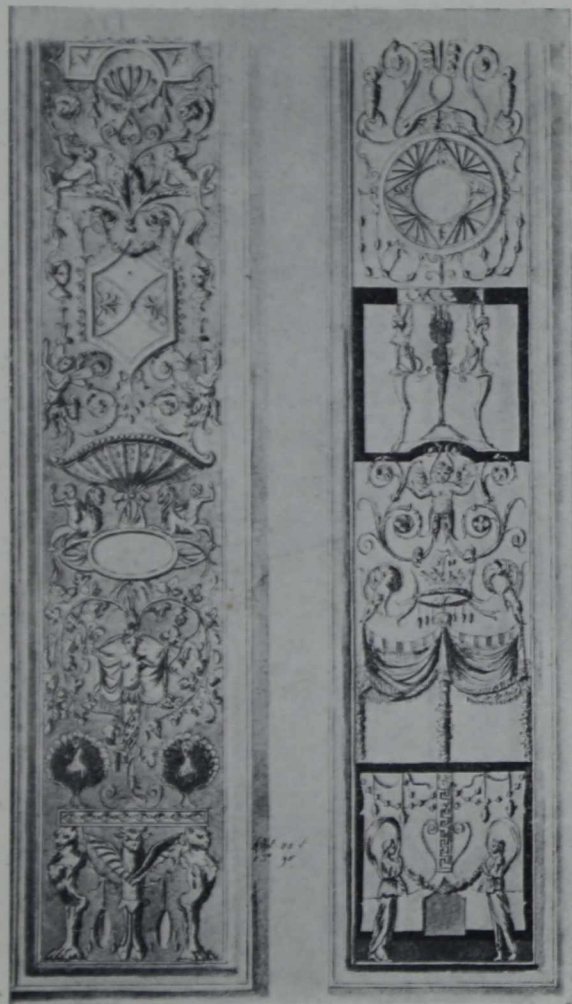
8. Зарисовка-набросок декора пилястров арабесками. Верхняя часть двух пилястров (см. рис. 9). Альбом Камерона 1764 г.



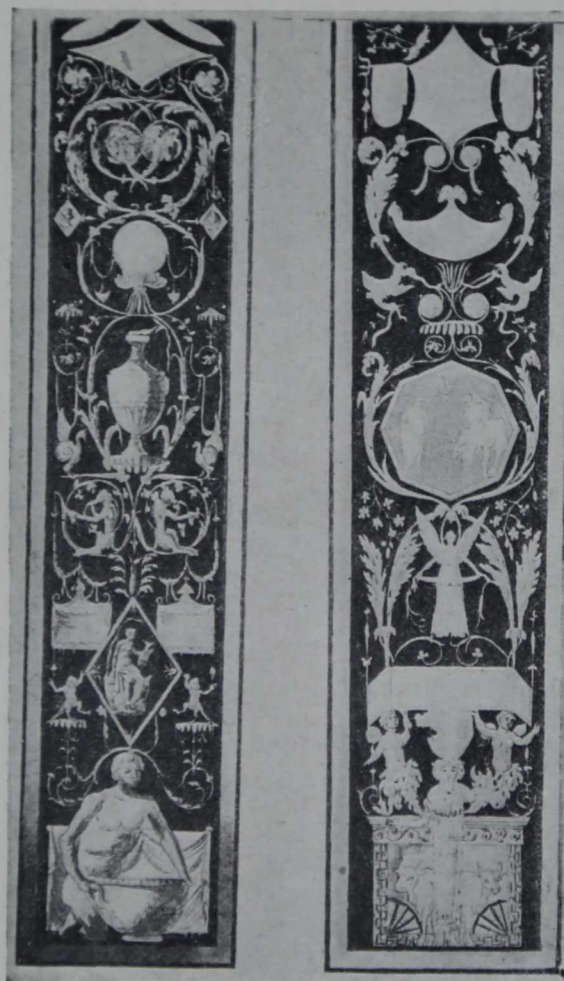
7. Зарисовка-набросок декора пилястров арабесками. Нижняя часть двух пилястров (см. рис. 6). Альбом Камерона 1764 г.



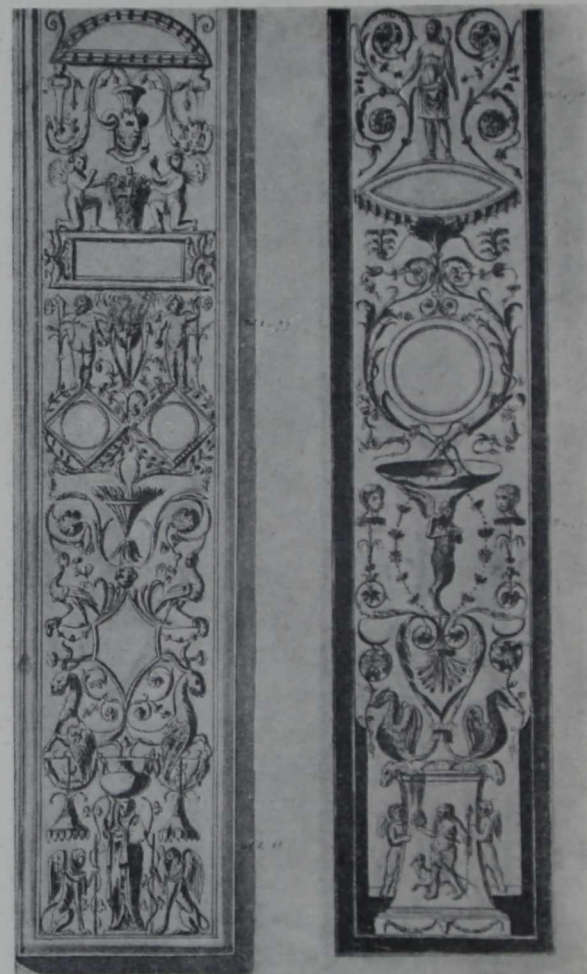
9. Зарисовка-набросок декора пилястров арабесками. Нижняя часть двух пилястров (см. рис. 8). Альбом Камерона 1764 г.



10. Зарисовка-набросок декора пилястров арабесками. Альбом Камерона 1764 г.



11. Зарисовка-набросок декора пилястров арабесками по черному фону. Альбом Камерона 1764 г.



12. Зарисовка-набросок декора пилястров арабесками. Альбом Камерона 1764 г.

об этой истории, так как, прибыв в Петербург, он прежде всего вновь разжигает желание Екатерины II построить античный дом.

Очевидно, описанная история с Клериссо еще более увеличила интерес Екатерины к античным формам архитектуры, еще более повысила и конкретизировала ее требования.

Как бы ни были приняты проекты Клериссо, после них проекты окружавших Екатерину иностранных архитекторов, многие из которых только и оставались «архитекторами-мастерами» — ремесленниками, казались незначительными, плоскими, им не хватало темперамента и выдумки, и потому они были скучными.

Екатерина писала Гримму: «...у нас есть французы, которые слишком много знают и строят дома дрянные и внутри и снаружи; всё оттого, что слишком много знают»¹⁶.

Камерон же, не построив еще ничего, уже завоевал доверие Екатерины. Он сумел раскрыть перед ней подлинную красоту античной архитектуры, и она вернулась к своей мечте построить античный дом.

О своем увлечении Камероном она писала¹⁷: «В настоящее время я увлечена мистером Камероном, архитектором, шотландцем по происхождению, якобитом [т. е. приверженцем Стюартов, короля Якова] и по убеждениям и по природе... Он воспитывался в Риме, в доме претендента. Обучался в Риме на античности, долгие годы жил там... Великий рисовальщик, он известен своим трудом об античных банях и преисполнен уважением к Клериссо... Это голова, голова, вызывающая воображение...» и т. д.

Такими отзывами о Камероне полны письма Екатерины.

Но при этом мы не должны забывать, что Камерон, отвечая архитектурно-художественным требованиям момента, был по своему образованию и культуре, по происхождению и воспитанию близок к дворцовым кругам. Екатерина II писала Гримму несколько раз, что Камерон «близкий родственник, племянник мисс Дженни Камерон, известной своей преданностью последнему из Стюартов». И она же сообщает о том, что Камерон воспитывался в Италии, в доме сына Якова II, Чарльза-Эдуарда, претендента на английский престол, и что, следовательно, Камерон принадлежал к самому близкому кругу Чарльза-Эдуарда.

Резюмируя все вышесказанное, мы можем отметить, что приезд Камерона в Россию был обусловлен целым рядом факторов, среди которых не последнее место занимала общая ситуация в области архитектуры — уже вполне определившееся тяготение к античным формам Римской империи. Но основным фактором являлось собственное желание Камерона приложить свои знания и способности в чужой, неведомой стране.

Мы не знаем точно, приехал ли Камерон в Россию по собственной инициативе или же был приглашен через агентов или корреспондентов русского двора.

Во всяком случае приезд Камерона в Петербург

свидетельствует о его инициативности, вообще являющейся одной из основных черт его характера. Эта черта выражалась не только в смелости его жизненных поступков, но в еще большей мере в смелости его творчества, достигавшей часто характера «производственного риска». Все, что мы знаем о Камероне, рисует нам его, как очень независимого и глубоко уверенного в своих силах человека.

Камерон прибыл в Петербург летом 1779 г., так как уже в августе того же года ему поручают сделать проект концертного зала на большом острове Большого озера в Царском селе (ныне г. Пушкин) и проект «Бани»¹⁸.

Надо отметить, что Камерон в эту пору был уже пожилым человеком, лет около пятидесяти, с большим жизненным опытом, с достаточным знанием «света».

Он вошел в среду петербургских архитекторов, как независимый и прекрасно знающий свое дело архитектор.

Это, конечно, не замедлило определить дальнейшую судьбу Камерона. Он был хорошо принят при дворе. Наиболее влиятельные вельможи отнеслись к нему дружелюбно. Хорошо осведомленный об истории с Клериссо, Камерон проявил большую осторожность и тактичность: он с искренним одобрением отозвался о работах Клериссо и горячо поддержал и развил идею о постройке античного дома, придав этому дому не театральнo-бутафорский характер построек Фальконэ и Клериссо, а реальный облик «Холодных бань», «Агатových комнат».

Камерон, исследователь римских терм, предложил Екатерине II построить в Царском селе термы, подобные римским. Он преподнес ей свою богато изданную книгу «The Baths of the Romans». Он раскрыл перед ней действительную возможность воссоздать красоту античных терм. Его эрудиция в этом вопросе гарантировала успех: опыт двадцати слишком лет исследовательского труда должен был быть претворен, наконец, в создание его, Камероновых, терм.

И он добился своей цели. Он начал строить термы в Царском селе, и это стало его вторым жизненным призванием. Екатерина с восторгом писала Гримму: «...мы мастерим здесь с ним [Камероном] сад в виде террасы с банями внизу и галереей наверху. Тут будет столько красоты, столько красоты, как говорит метр Блэз...». Екатерина буквально засыпала архитектора заказами по отделке Царскосельского дворца. Начатая архитектором Фельтеном пристройка левого флигеля была вчерне закончена, и внутренняя отделка новых апартаментов была поручена Камерону. Ему были показаны гуаши и картоны Клериссо — перспективы античных руин и зданий. Камерон использовал их с большим тактом, включив в композицию своих отделок.

Эта работа окончательно закрепила его положение. Тогда же Екатерина отметила: «Он [Камерон] большой поклонник Клериссо; картоны Клериссо служат Камерону для украше-

ния* моих новых апартаментов, и эти апартаменты будут превосходны. Пока из них готовы только две комнаты, но уже ходят их смотреть, ибо до сих пор не видели ничего подобного...».

Необходимо отметить, что давно уже пора отказаться от брошенной кем-то мысли, что Камерон работал в качестве исполнителя проектов Клериссо, а тем более остережся от слишком произвольного перевода выражения Екатерины II в ее письме, будто «Камерон — ученик Клериссо», что совершенно не соответствует тексту письма:

24 mai, 1781.

«...Le travail de Clérisseau sera le bienvenu; j'ai un architecte ici nommé Kameron, jacobite né, élevé à Rome; il est connu par un ouvrage sur les bains des anciens; cette tête-là, tête fermentative, est grand admirateur de Clérisseau; aussi les cartons de celui-ci servent à Kameron à decorer mes nouveaux appartements ici, et ces appartements seront au superlatif. Il n'y a encore qu'une ou deux chambres de faites, et l'on y court, parce que jusqu'ici on ne vit rien de pareil; j'avoue que moi je ne me lasse pas depuis neuf semaines de regarder cela; l'œil s'y repaît agréablement...».

Из писем Екатерины можно заключить совершенно определенно, что Камерон с большим уважением и одобрением отзывался о работах Клериссо, — и только. «Картоны служат для украшения», — эти слова не обязательно должны быть поняты в том смысле, что украшают «по этим картонам». Камерон мог пользоваться картонами и гуашами Клериссо «для украшения», «для декорирования» и отделки комнат по своим проектам, так же как он пользовался медальонами Веджвуда или римскими мозаиками. Он включал их, как отдельные элементы декора, в свою композицию. Гуаши Клериссо были использованы при отделке будуара Екатерины II в Петербурге, долгое время сохранявшегося в числе кабинетов старого Эрмитажа.

Каждая эпоха отображает в искусстве наиболее характерные явления текущей жизни. Десятки и сотни художников в своих произведениях более или менее одинаково фиксируют их, и в таких случаях не приходится говорить о подражании или плагиате.

Так и в наше время искусство не может не отметить современной техники во всех ее проявлениях. И опять это не значит, что художники подражают один другому, изображая аэропланы и автомобили. Для тех десятилетий XVIII в., на которые падает творчество Камерона, характерно увлечение раскопками античного мира, и все искусство в целом ярко отображает этот мир. Смотря на проекты братьев Адам и Камерона, мы видим общность исканий и творческих путей, мы видим в них те же высказывания, что и у Клериссо и Пиранези, у Кваренги и Бренна, и у всех лучших мыслителей-артистов XVIII в. Это свидетельствует лишь о единой культуре, об общей школе и общих направлениях мысли, но отнюдь не о подчинении

или подражании, порабощении или заимствовании, — не о плагиате. Много позднее, конечно, когда вся эта плеяда больших мастеров уже сошла со сцены, могли появиться их последователи и подражатели, и это произошло в конце XIX в. Ранние римские, немного наивные рисунки Камерона уже полны мотивами композиций, позднее вошедших в его зрелые работы. Еще в 1764 г. Камерон komponует пиллястры с живописью, через 20 лет послужившие ему в Павловске мотивом для пиллястров в будуаре княгини Марии Федоровны. Тот же мотив арабесковой росписи на пиллястрах встречается у Клериссо, у братьев Адам и у Кваренги, те же мотивы — в римских термах и в лоджиях Рафаэля (рис. 6—12).

Важен не самый мотив, а его трактовка, его насыщенность.

И наиболее существенно то, что Камерон и Рим и Грецию воспринял и трактовал по-своему.

Знакомясь (что очень возможно) с увражами Чемберса и братьев Адам, издававших почти ежегодно с 1773 по 1786 г. свои проекты, Камерон не утрачивал, а только еще более заострял свое понимание античности, все более склоняясь к красоте и логике греческой архитектуры.

Одной из настольных книг Камерона была книга Стивен Риу*.

Мы приводим ее дословное заглавие, с сохранением размещения слов и пунктуации, обстоятельно перечисляющее все главные части содержания этого научно-исследовательского труда, чрезвычайно характерного для архитектурной школы XVIII в.:

ГРЕЧЕСКИЕ ОРЕДРА
АРХИТЕКТУРЫ,
ВЫЧЕРЧЕННЫЕ И ОБЪЯСНЕННЫЕ
ПО
АФИНСКИМ ДРЕВНОСТЯМ
А ТАКЖЕ
ПАРАЛЛЕЛИ С ОРЕДРАМИ
ПАЛЛАДИО, СКАМОЦЦИ И ВИНЬОЛЫ,
К КОТОРЫМ ПРИБАВЛЕНЫ ЗАМЕЧАНИЯ КАСАТЕЛЬНО
ОБЩЕСТВЕННЫХ И ЧАСТНЫХ ЗДАНИЙ С ЧЕРТЕЖАМИ.
ЛОНДОН
ПЕЧАТАНО ДЖ. ДИКСУЭЛЛОМ ДЛЯ АВТОРА
1768

В предисловии-посвящении автор Стивен Риу восторженно говорит о греческой архитектуре. Это уже почти поэтическое вступление. Считаю небезынтересным привести его тоже в полном, дословном переводе, ибо оно с еще большей убедительностью говорит о проникновении основ эллинизма в классическую архитектуру XVIII в.

Камерон должен был черпать в приводимых ниже словах бодрящие для себя призывы продолжать следовать по пути глубокого изучения архитектуры Греции. Понятно поэтому его внимание к книге Риу. Внизу, под заглавным листом, Камерон напечатал свой шифр и свое имя.

* Разрядка мол. — В. Т.

* Приобретена позднее архитектором Монферраном, после смерти которого поступила в библиотеку Эрмитажа.

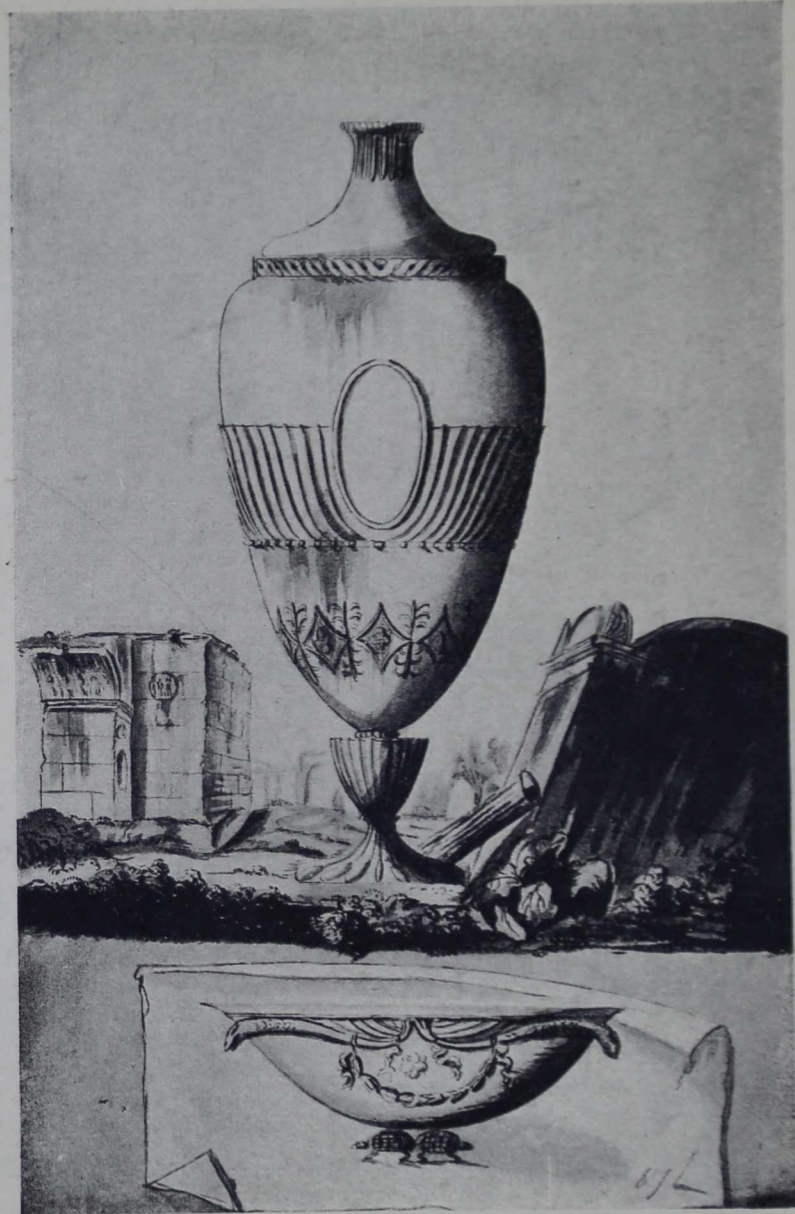
БИБЛИОТЕКА
Н. М. 1811
Инва. № 1811

Мерчен-Коллекция в Рокет
по одобрению
при Провидении
1811

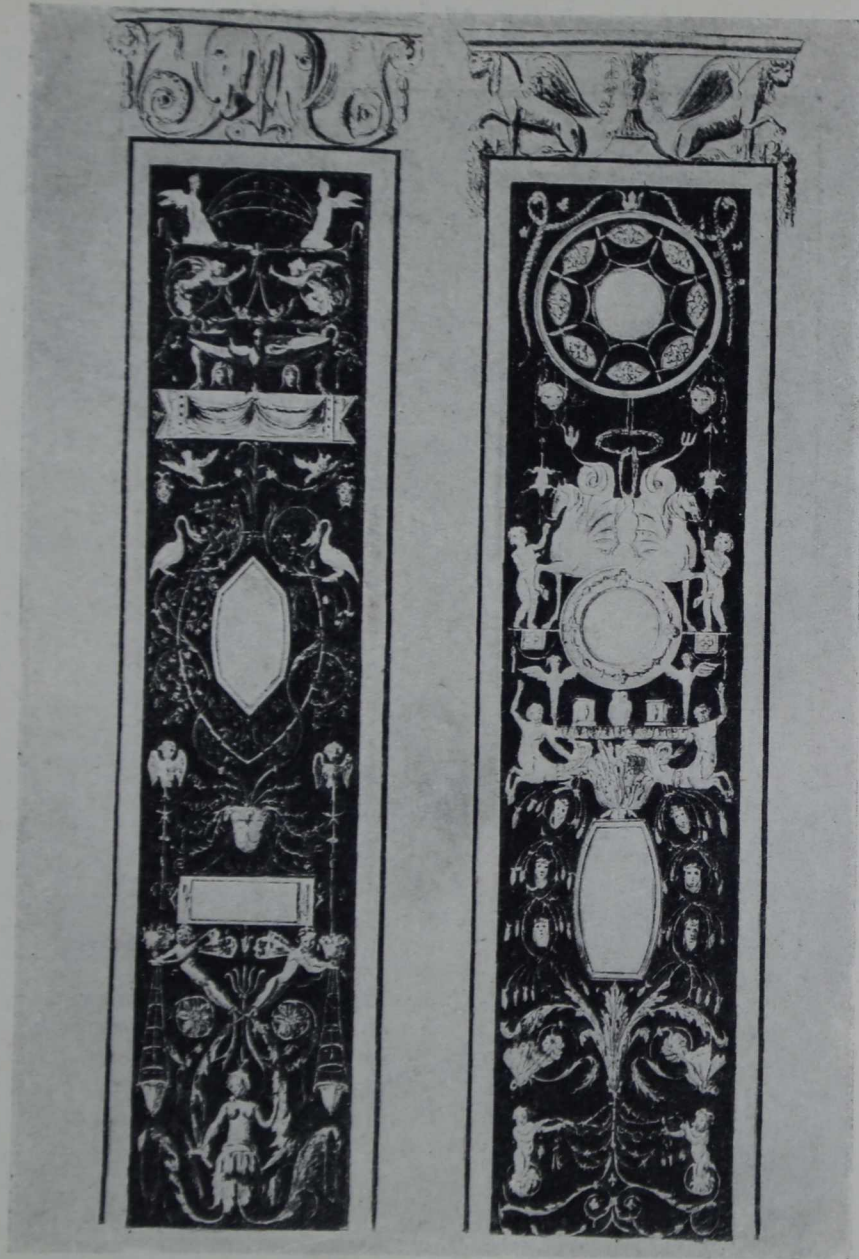
БИБЛИОТЕКА
Н. М. 1813
Инва. № 1813



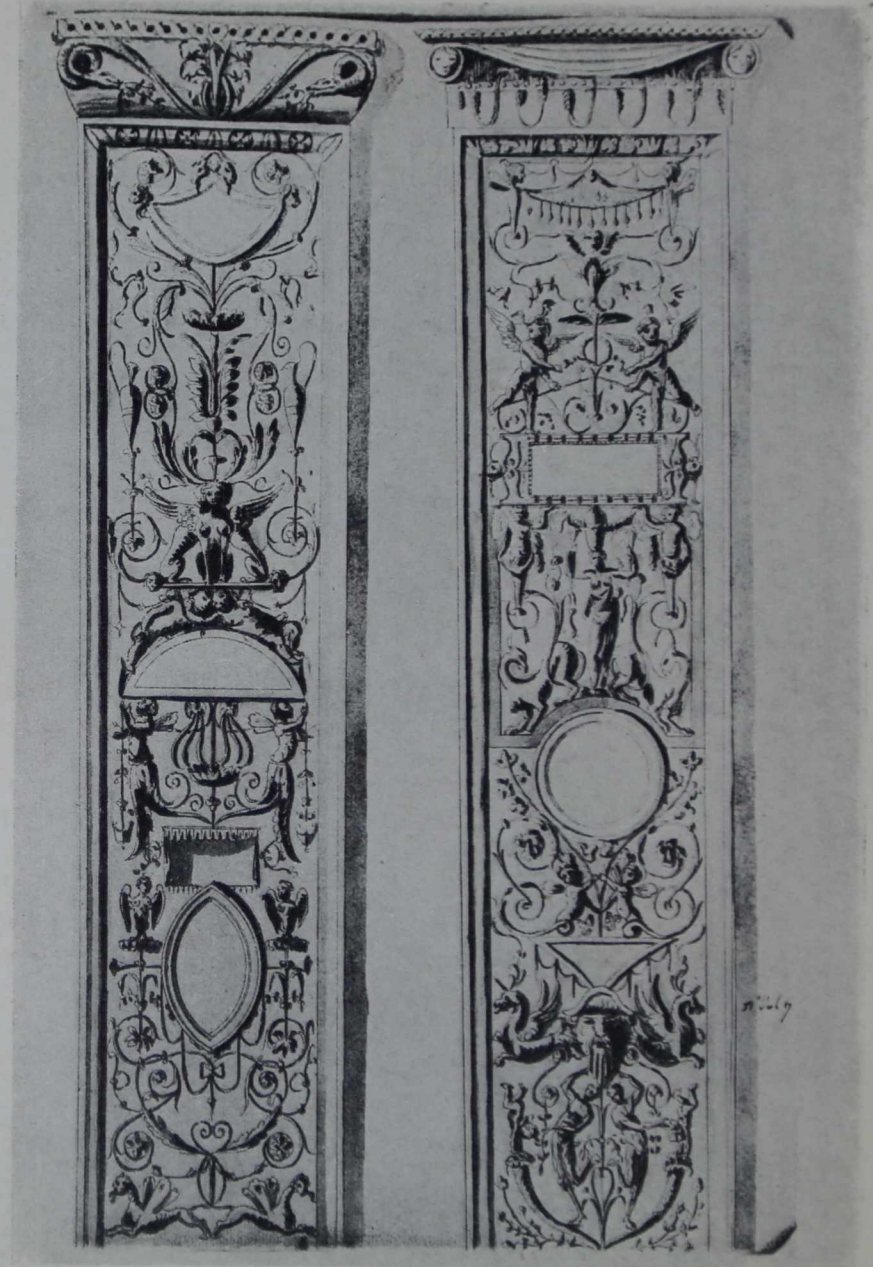
13. Рисунок подсвечника в характере интерпретации Рима.
Альбом Камерона 1764 г.



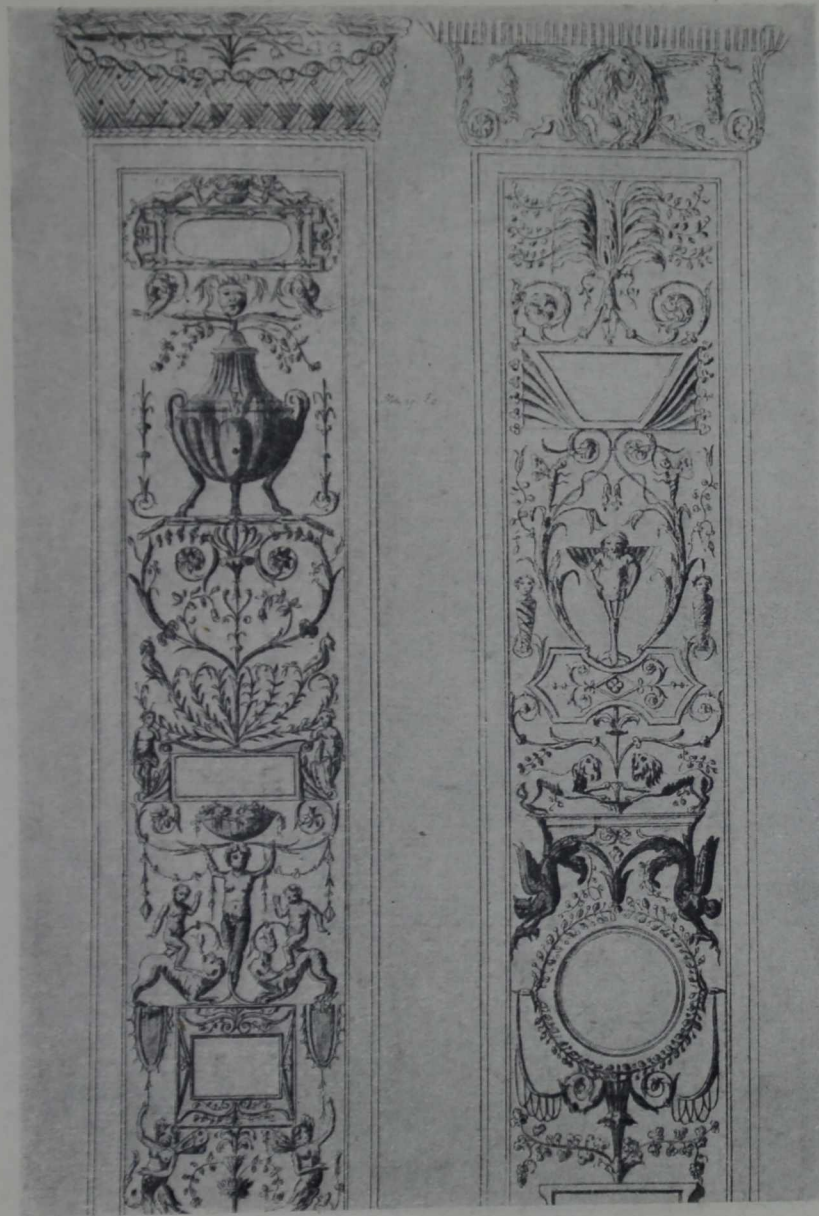
14. Эскиз урны на фоне руин античного мавзолея.
Альбом Камерона 1764 г.



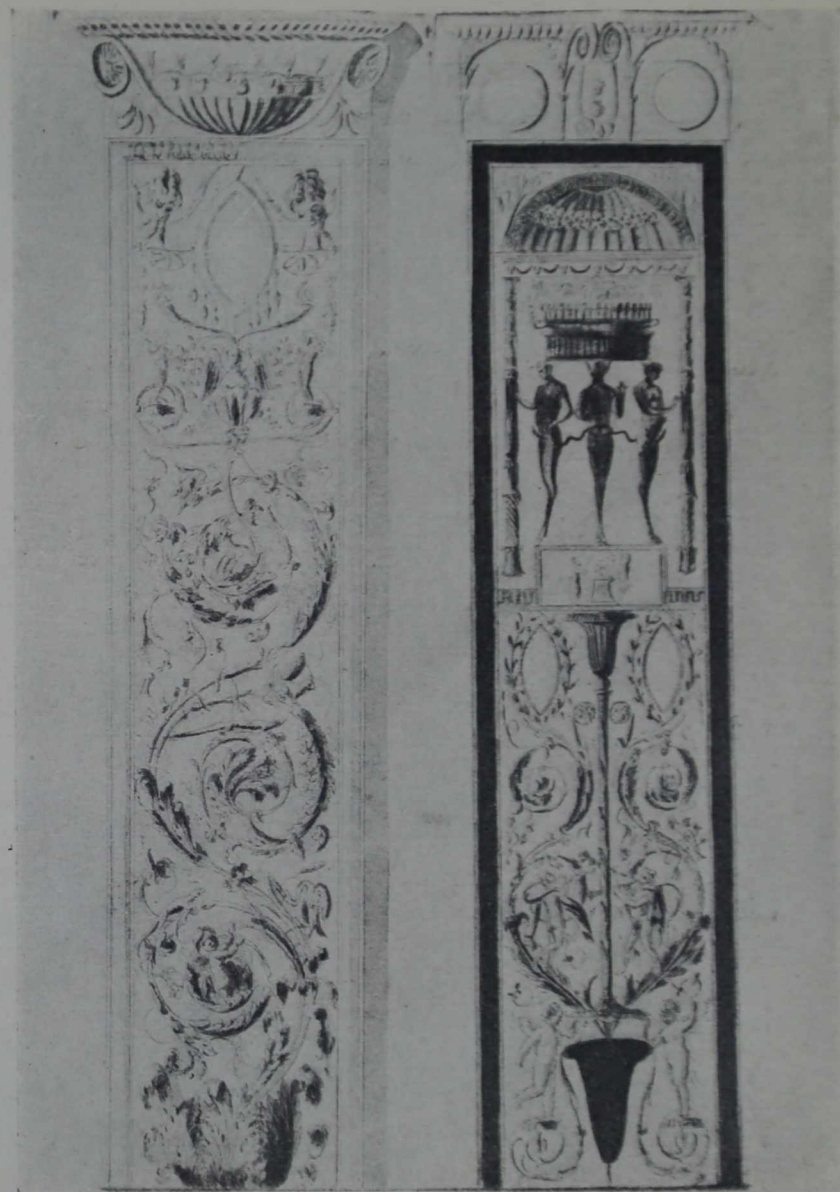
15. Зарисовка-набросок пилястров, расписанных арабесками по черному фону. Композиция капителей. Головы слонов и гриффы. Альбом Камерона 1764 г.



16. Зарисовка пилястров, расписанных арабесками. Перифраз ионийских капителей, особенно в композиции волют. Альбом Камерона 1764 г.



17. Зарисовка пилястров, расписанных арабесками. Композиция капителей. Альбом Камерона 1764 г.



18. Зарисовка пилястров, расписанных арабесками. Композиция капителей. Альбом Камерона 1764 г.



19. Проекты печей. Из собрания чертежей Камерона в Гос. Эрмитаже

Посвящение Стивена Риу составлено так:

«Джему Стюарту эскв., Ч. К. О. [члену корол. об-ва.]
Живописцу и архитектору,
который три века
после возрождения литературы
первый
исследовал развалины Афин
и ознакомил мир
с подлинными формами греческой архитектуры,
точно вычерченными его мастерством и старанием
и описанными со всей его эрудицией,
спасая таким образом от того уничтожения, в которое
беспреданные разрушения варваров в скорости ввергли
бы их,—
эти великолепнейшие образцы искусства,
которые он передал
грядущим векам со своей собственной славой
ему,
поэтому этот труд посвящен
автором Стивеном Риу,
который при посещении Афин
во время этих исследований
был одно время очевидцем
усердия и точности
его исследований
и созерцателем
превосходного изящества и красоты
зданий,
некогда украшавших этот знаменитый город».

Что творчество Камерон действительно знал и кому следовал как учителю, — это Андреа Пал-

ладио. Но опять-таки признание Палладио выражалось не в буквальном заимствовании архитектурных форм, не в слепом подражании ему, а исключительно в методе архитектурной композиции, в умении мастерски схватить, воспринять сущность архитектуры античного Рима, ее логику.

Камерон сохранил на протяжении всей своей жизни ярко выраженную творческую индивидуальность, он был далек от подражания кому бы то ни было. Для него не существовало ничего, кроме строгих античных первоисточников или прямой восточной экзотики. Если даже он работал в духе Пиранези, т. е. подобно Пиранези помещал на листе вазу или план на обломке камня, подхваченного металлическими скрепами, то композиция вазы все же оставалась специфически «камероновской» (рис. 13—14). И так всюду и всегда. Палладианская вилла претворяется у него в Павловский дворец в такой степени, что не может быть и речи о заимствовании у Палладио. «Агатовые комнаты», навеянные римскими термами и виллами, являются не подражанием им, а совершенно самобытным творчеством, — для нас сейчас, быть может, даже более ценным, чем сохранившиеся античные руины. Во всех своих работах Камерон обнаруживает себя мастером более своеобразным, тонким и серьезным, чем его английские коллеги.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

СРЕДО КАМЕРОНА

Камерон завершил свое архитектурное образование в кругу наиболее просвещенных ученых и художников того времени, гостеприимно принятых хозяином виллы Альбани-Медичи, кардиналом Александром Альбани. Кардинал украсил свою виллу античными статуями, живописными и скульптурными фрагментами древнего Рима. Архитектура, обстановка этой виллы и ее сады оставили неизгладимый след на художественном сознании Камерона. А встречи с такими великими учителями, как Винкельман, Пиранези, Клериссо, и участие в их работах, конечно, открыли перед Камероном широчайший горизонт для смелого полета воображения и творчества.

Редко у кого так охотно складывались условия ученичества.

Красота Рима и, в частности, красота виллы Медичи, где Камерон провел лучшие годы своей жизни и почерпнул основы своего архитектурного образования, остались в его памяти, как непревзойденные образцы архитектурного творчества.

Отсюда понятным становится его *сredo*.

Никто из архитекторов так определенно не высказывал своего архитектурного *сredo*, не делал такого глубокого анализа путей своего творчества и не обнаруживал своего тяготения к тем или иным архитектурным школам.

Камерон и в этом отношении представляет яркое исключение. Изучая в Риме античную архитектуру,

он противопоставлял ее более поздней и современной ему архитектуре. Результаты оказались не в пользу архитектуры его современности и ближайших к ней эпох.

Во введении к своему трактату «Термы римлян» Камерон уделяет несколько строк современной ему архитектуре. Как поборник идей чистой, строгой по форме и красоте античной классики, он не мог не заклеймить презрением барокко, а тем более рококо, ставя их на одну доску с «варварством готики». Рассматривая архитектуру Италии в период позднего ренессанса, на переходе к барокко, Камерон упрекает художников-живописцев и скульпторов того времени за их попытки исказить архитектуру классики, за их неуместные в архитектуре вольности живописцев. По его словам, это тем более досадно, что массы, подкупленные действительной силой и талантливостью этих мастеров в изобразительных искусствах, приняли так же восторженно и их архитектурные нелепости.

Камерон писал: «В XVI в. большим препятствием для развития искусства была страсть к новизне, доходившая до того, что художники легче достигали популярности, подчиняясь настроением своей собственной фантазии, чем руководствуясь образцами чистого, подлинного искусства, которое они, по их собственному признанию, считали первоисточником своих знаний и своей техники. Без сомнения, те художники, которые первыми

внесли в мир этот дурной вкус, были люди с большими заслугами и способностями; достигнув, по справедливости, величайшей славы в живописи и скульптуре, они обрели в своих новаторствах в архитектуре тот авторитет, которого не может не иметь выдающийся талант среди своих соотечественников. Отсюда в высшей степени странные и фантастические композиции, которые мы встречаем в громадном количестве именно там, где искусство более всего процветало; отсюда и это множество последователей, которые под впечатлением славы своих учителей, по меньшей мере в этом случае незаслуженной, низвели архитектуру до такого состояния путаницы и порочности, какое можно сравнить разве только с варварством готики, ими же самими презираемой».

«Но существовали рассудительные люди, которые хотя сначала и были под тем же влиянием, но не настолько, чтобы этот чисто внешний блеск предпочесть реальной красоте греческой и римской архитектуры, особенно когда они познакомились с ней непосредственно. Они восстановили старый, верный метод строительства, ставя на первое место среди новых архитекторов Андреа Палладио». Эти строки надо считать ясным, продуманным отчетом в своих архитектурных воззрениях — открытым credo Камерона.

Свое credo Камерон с честью поддерживал всю жизнь, всюду его отстаивая и защищая и проводя его всюду в своих проектах с непоколебимой уверенностью. Классика Греции и Рима была для него священна, и всякое посягательство на чистоту ее линий, форм и канонов он считал проявлением дурного вкуса. К этому выводу он пришел, изучая в Риме памятники древнего искусства, и этого он неуклонно придерживался позднее, в годы своей деятельности в России.

В переписке по поводу постройки Павловского дворца мы имеем подтверждение сказанному. И заказчица, княгиня Мария Федоровна, и сам Камерон говорят в своих письмах об увлечении Камерона классикой и античностью. Его преклонение перед греко-римской древней архитектурой даже граничит иной раз с полным подчинением ее традициям своего творчества, — нет ничего превыше того, что было создано в те времена, и поэтому лучше поставить обломок античной статуи или вазы, или даже кошку с них, чем компоновать иногда заведомо неудачное, что нибудь «от себя».

В отделке и орнаментации он предпочитал скорее иметь дело с антиками, чем с мастерами и скульпторами, еще не отрешившимися от барокко.

Во время поездки княгини Марии Федоровны по Италии, под именем графини Северной, Камерон писал ей из Павловска¹⁹:

«Великая княгиня не должна упускать случая приобрести барельефные фигуры и орнаменты, вделанные в отделку лоджий. С них должны быть сняты слепки и формы и присланы сюда, так как я могу прекрасно воспользоваться ими для отделки дома. Кроме того, если возможно получить образцы отделки виллы Медичи, это могло бы быть использовано с большим вкусом и в хорошем стиле; формы следует снять так, чтобы орнаменты можно было повторить». «Я, — добавляет Камерон, — ничего не имею против того, чтобы некоторые из каминов были отделаны античными фрагментами, так как при хорошем применении они производят прекрасное впечатление».

Приведенные слова Камерона раскрывают во всей широте и ясности его архитектурное мировоззрение, те внутренние, исходные основы его архитектурной философии, из которых как бы вытекали его композиции.

Его credo не было воспринято им как готовое, ходячее мнение, а было выработано, выношено им самим. Мы можем проследить всю предварительную «черновую» работу по выработке им своей формулы архитектурного credo. В упомянутых выше ранних композиционных работах в Риме уже можно видеть постепенный художественный рост Камерона, можно проследить медленный путь его мастерства в композиции и постепенное преодоление юношеских, еще порывистых, дерзостных попыток по-своему модернизировать классику. Так, например он пытался, подражая грекам, композиционно закончить волюты ионийской капители масками животных или античных богов (рис. 15—18). Но в своем творчестве Камерон, однако, не уходил от подлинной красоты античности, а наоборот, с большей уверенностью шел к ней, все более и более раскрывая, оценивая и охватывая глубину и строгость классики. Не удивительно поэтому, что credo его стало credo апологета античности.

Понятно и его пренебрежение к мастерам, не чувствовавшим архитектуру Греции и Рима, а лишь пользовавшимся ею поверхностно и без должного уважения.

ГЛАВА ПЯТАЯ

СТАРОСТЬ И СМЕРТЬ КАМЕРОНА

Надо полагать, что Камерона, как вновь приезжего крупного специалиста-конкурента, некоторая часть петербургских архитекторов должна была встретить неприязненно. Наряду с крупными русскими мастерами здесь, ко дню его прибытия, были мастера уже угасшего, едва тлевшего барокко и академически воспитанные теоретики французы. И те и другие не знакомились с классикой непо-

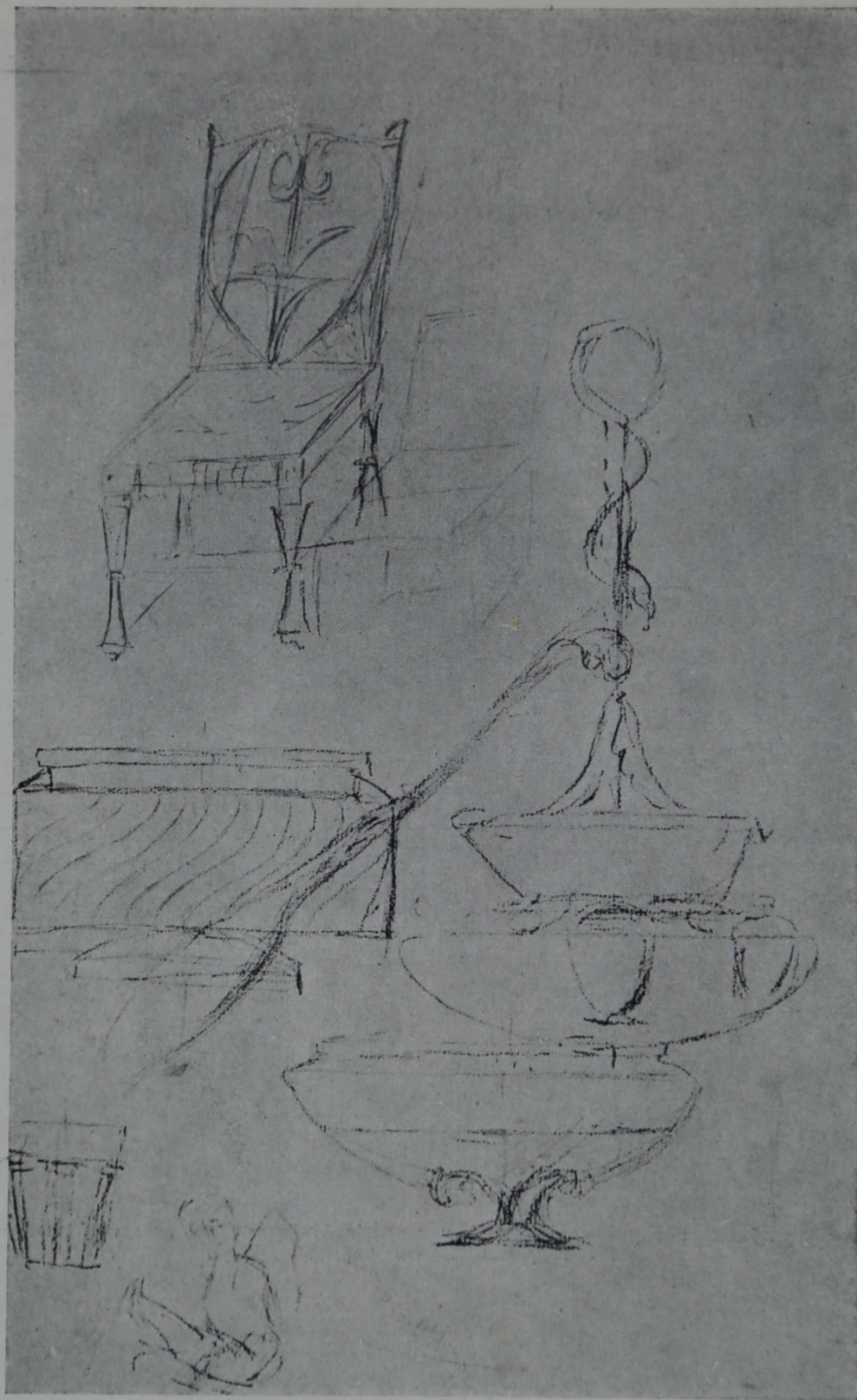
средственно по античным памятникам и потому сразу же почувствовали превосходство Камерона над ними. Однако открыто выступить против него, видимо, не посмели, так как его положение при дворе было очень прочно.

Интересно отметить, что отношения Камерона с Кваренти были вполне нормальны.

Кваренти был на много лет моложе Камерона,



20. Проект «Триумфальных ворот» по дороге к термам Камерона по заказу Екатерины II.
Из собрания Музея города



21. Рисунок карандашом. Наверху — эскизный набросок стула для Павловского дворца. Альбом Камерона 1764 г., последняя страница

знал о нем еще по работам в Риме и относился к нему с уважением. И не случайно, что оба мастера никогда не интриговали друг против друга.

Камерон в свою очередь уважал Кваренги, а также Ринальди и дорожил их мнением. Во время консультации и экспертизы по строительным вопросам Камерон более всего прислушивался к мнению Кваренги и нигде, никогда не отзывался отрицательно о его работах. И обратно, Екатерина II, описывая только что законченные Камероном новые апартаменты в Царском селе, отметила в письме к Гримму: «Кваренги сказал, что эти комнаты столь же прекрасны, как и своеобразны; кто не видел их, тот не может составить себе о них понятия».

Если бы Камерон начал свою деятельность в России более молодым, как Кваренги, то возможно, что и он подошел бы ближе к архитектурной среде Петербурга, но, зная уже достаточно хорошо архитектурную и художественную среду Парижа и Лондона, он не мог стать доверчивым и откровенным. Он не считал нужным скрывать своего превосходства над некоторыми из своих коллег. Это не замедлило еще более отдалить Камерона от них и затем совершенно восстановить их против него. Некоторые петербургские архитекторы повели против него скрытую энергичную кампанию, возглавленную Академией художеств, активное участие в этом принимал директор архитектурного отделения, архитектор Фельтен.

В первые же годы работы Камерона в России Академия отказала ему в звании академика или в приеме в члены Академии. Фельтен мстил Камерону за свое отстранение от работ по окончанию южного флигеля Царскосельского дворца. В ответ на заявление Камерона, поданное в Академию художеств, он со злорадством написал: «Прежде усмотрения практики к докладу на общем собрании не допустить, о чем ему объявить, если пришлет или сам явится».

Сохранились сведения, что Камерон поддерживал отношения со своими соотечественниками англичанами. Вскоре после приезда в Россию он нашел себе и подругу жизни, женившись на своей соотечественнице, англичанке, дочери ботаника, ученого садовода и мастера-парковода Иоганна Буш, Екатерине Ивановне.

Много труда стоило Камерону окружить себя хорошими мастерами-производственниками, штукатурами, мраморщиками, слесарями, кузнецами, каменных, каминных (печных) и «сводных» дел мастерами и т. п.

В 1781 г. Камерон выписал из Англии и Шотландии до шестидесяти художников и мастеров-ремесленников с их семьями, образовавших целую английскую колонию.

Приехавшие заключили контракт с Камероном на три года; некоторые из них возобновили затем контракт и на следующие трехлетия (1781—1790 гг.). Многие из них остались навсегда в России, обрусели, и их сыновья позднее стали известными архитекторами и мастерами (Менелас, Шарлемань, Вильсон и др.). Часть приезжих оказа-

лась не на высоте своего положения, и контракты с ними не были возобновлены. Некоторые по окончании работ у Камерона были прикомандированы к другим архитекторам, например к архитектору Львову для окончания церкви св. Иосифа в Могилеве или к Кваренги — на работы по дворцу.

Камерон организовал в Царском селе собственную скульптурно-литейную мастерскую и чертежно-проектную контору. К нему были прикомандированы ученики Академии художеств и помощники от конторы строений. Среди них в бумагах и делах Камерона упоминаются: Иван Ростовцев, Павел Лукин, Раевский, Ал. Шмидт, Федор Уткин, Смит, Шарлемань, Алферов, Кушелевский, Волков, Николай Рогачев и др.

Таким образом, вокруг Камерона образовался тесный круг его друзей, учеников и почитателей. Вне этого круга Камерон оставался лишь «архитектором ее императорского величества», как он подписывался, что вызывало открытую зависть и неодобрительное отношение со стороны архитекторов.

Увлечение Екатерины II строительством было неровно, капризно, — оно то разгоралось, то угасало; часто строительство связывалось с чьим-либо приездом и приемом и принимало экстренный, почти молниеносный, характер. Екатерина освобождала в таких случаях Камерона от других заказов и привлекала на работы Кваренги.

Камерон оставлял за собою право работать исключительно для нее. Поэтому, особенно к концу ее жизни, он не принимал участия в перестройках дворца для графа Зубова и других лиц ее двора. Тем не менее, на протяжении всей ее жизни Камерон был занят большими работами. Даже за год до ее смерти Камерон начал ряд больших построек, так называемую «Новую галерею» и «Триумфальные ворота» по гатчинской дороге. То и другое было задумано в естественном пудожском или сясьском камне. Эти его последние работы для Екатерины II завершены не были²⁰.

Выпады против Камерона иногда только задевали его самолюбие, как инциденты с Фельтеном или с Кюхельбекером (см. дальше), но были среди них и тяжелые удары. Если при жизни Екатерины II врагам не удалось дискредитировать его целой системой контрольных комиссий, то по воцарении Павла I над ним разразилась уже настоящая буря. Павел не простил благоволения к нему Екатерины II, и все работы, начатые при ней, были приостановлены. «Новая галерея» Камерона была разобрана, и весь заготовленный камень пошел на постройки Бренна.

Павел уволил Камерона от обязанностей архитектора двора и отнял у него дом, пожалованный Екатериной II и отделанный им для самого себя.

«Его имп. вел. высочайше повелеть соизволил, чтоб архитектор Камерон в Царском селе не жил и чтобы находившиеся при нем помощники и ученики на казенном содержании были у него отобраны...» (письмо В. Попова от 9 декабря 1796 г.).

При этом надо отметить, что эта «монаршая» месть обрушивается на почти 70-летнего старика.

Камерон выезжает из Петербурга сперва в Батурии, где по его проекту достраивался дворец графа К. Р. Разумовского, а затем, как можно заключить из переписки графа Воронцова, возможно, и за границу. На родине Камерон, видимо, оказался еще более одиноким и чужим, чем в России. Кого он мог там встретить? Все друзья молодости и покровители первой половины его жизни уже сошли со сцены. Привычки, слава, привязанности и воспоминания остались в России, и Камерон вернулся в Петербург. Павел уже сменил гнев на милость, встретил его радушно и назначил на службу в Кабинет, а императрица Мария Федоровна предложила ему возобновить работы в Павловске.¹

В Царском селе за время отсутствия Камерона произошли крупные изменения. Бренна вывез на постройку Михайловского замка мрамор, статуи, бронзу, сотни пудов драгоценного дерева, весь камень и колонны, предназначенные для «Новой галлерей» и «Круглого зала»²¹.

Когда Павел I приступил к постройкам в Петербурге, выяснилась полная его неосведомленность об архитекторах и об архитектуре Царского села. Он и его чиновники даже не знали, кто, собственно, строил «Колоннаду» — Камерон или Кваренги²². Решили закончить начатую Камероном при Екатерине II комнатную церковь. Павел потребовал представить ему проект, по которому ее начали строить, но оказалось, что ни контора строений, ни Кабинет, ни архитектор Неелов и вообще никто не знал, кем, на какие средства и как она строилась. Кваренги не строил, Неелов тоже. Камерон был в опале, и в ту минуту никто не решился бы открыто о нем напомнить. Церковь было приказано закончить Неелову.

По возвращении Камерона Павел I все-таки не преминул уязвить его самолюбие: поручив ему составить проект ворот у «Зверинца» в Царском селе, он, по представлении сметы, отложил постройку до особого распоряжения, которое так и не последовало²³.

По ходатайству друзей Камерона, в августе 1800 г. ему предоставили для жительства не прежний его дом, а те комнаты Буша, «кои в верхнем этаже, вдоль оранжереи, где и прежде была его чертежная...», «буде оные для него, Камерона, удобны быть могут...»²⁴.

Камерон, конечно, был далеко уже не тем, каким он был в первый приезд в Россию. Годы и созданная Павлом I обстановка надломил его, что сказало на всех его постройках этого второго периода.

Теперь Камерон уже повторяет, словно под сурдинку, свои старые любимые мотивы, имевшие когда-то успех.

Камерон поставил в Павловске в так называемом «собственном садике Марии Федоровны» павильон «Трех граций» с ордером ионийских капителей, буквально повторяющих мотив «Камероновой галлерей» в Царском селе, в «Елизаветинном павильоне» повторен мотив угловых колонн «Агатовых комнат» и т. д.

Павел I прекратил стройку терм, начатую Екатериной II.

Широта замысла и грандиозность строительства античного Рима не укладывались в его ограниченные представления об архитектуре.

Камерон не мог изменить своего архитектурного сгедо в угоду вкусам Павла I и не мог перейти в лагерь «варварского барокко». Камерон не капитулировал, но отступил.

Замечательно то, что в предисловии к своим «Термам римлян» он подчеркивает мысль о зарождении барокко, собственно, не в архитектурных школах, а в живописных. Не архитекторы в точном смысле, а строители-живописцы и скульпторы способствовали более всего, по его мнению, искажению античной архитектуры.

И вот, точно в подтверждение этой мысли, при воцарении Павла I главным, ведущим архитектором становится живописец Виченцо Бренна, который был одним из наиболее крупных представителей стиля барокко.

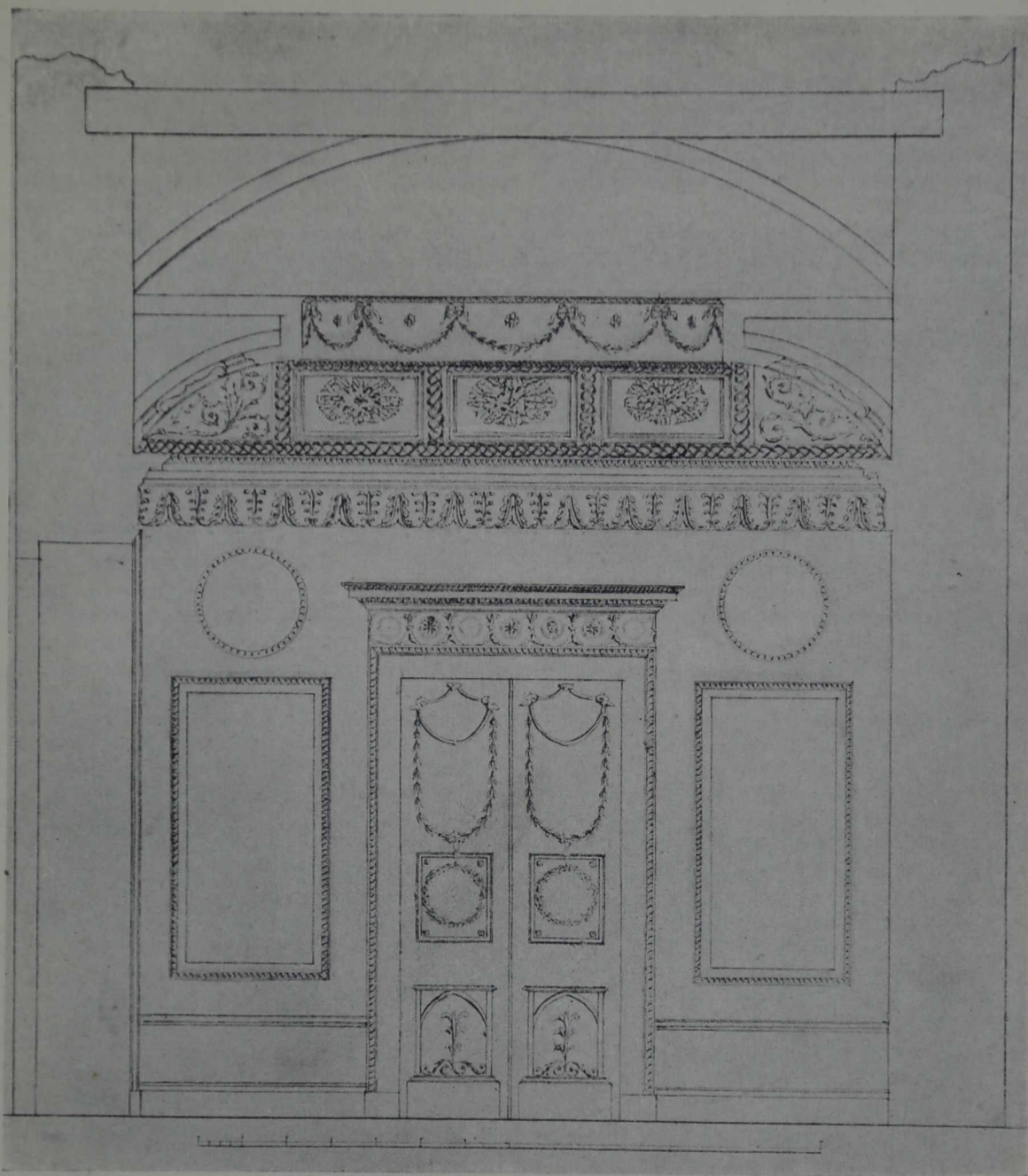
Но работы Бренна с их живописностью в архитектуре не оказали заметного влияния на становление русского классицизма, ампира.

При Александре I, в 1802 г., вице-президент Адмиралтейств-коллегии В. С. Мордвинов предложил назначить Камерона главным архитектором Адмиралтейства. Это назначение было, конечно, только актом уважения к престарелому Камерону. На восьмом десятке не могло быть и речи о личном ведении строительных дел. От него требовались лишь высокоавторитетное руководство, его вкус и опыт.

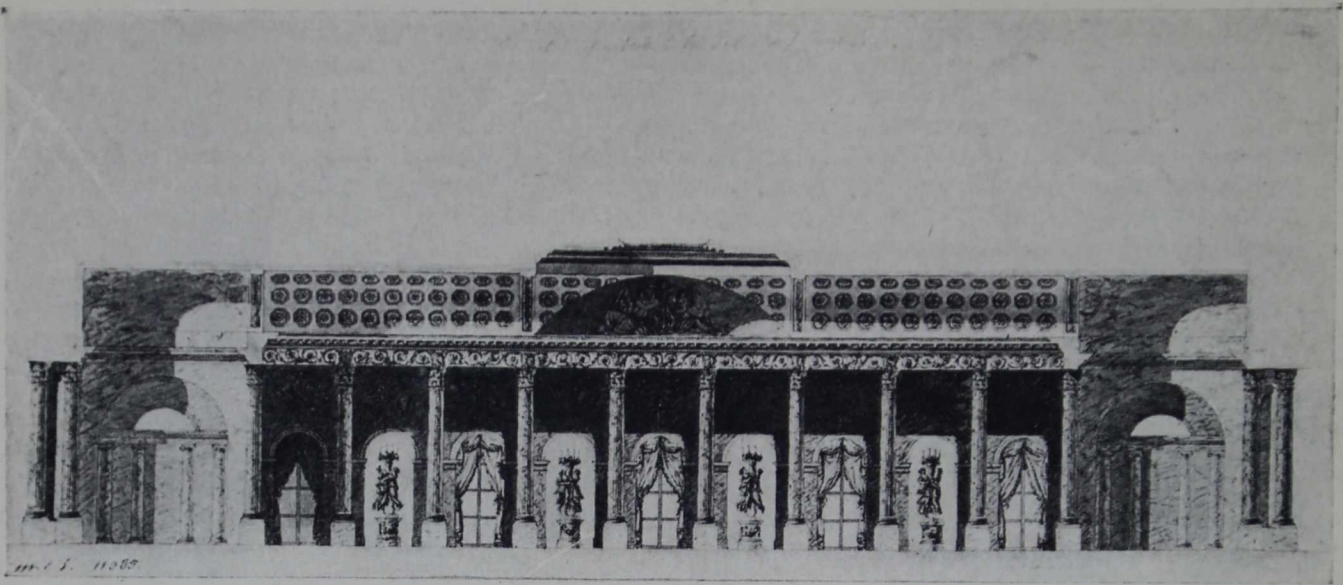
Понятны поэтому условия, выдвинутые Камероном, как старейшим архитектором, бывшим «архитектором ея императорского величества»: он не допускает мысли быть подотчетным кому бы то ни было, кроме — лишь как «только государю»²⁵ и вице-президенту Адмиралтейств-коллегии; он требует, «чтобы ему возвращены были его прежние права, данные ему за долговременную и беспорочную 23-летнюю службу, к лишению себя которых он никакого повода не подавал, чтобы даны ему были, как и прежде, на казенном жаловании, 6 учеников (Шарлемань, Алферов, Кушелевский, Раевский, Смит и Уткин)»; чтобы возвращен ему был дом и т. п., как некоторое «возмездие за перенесенные им безвинно клеветы, справедливость которых его враги никогда не были в состоянии доказать».

1 мая 1802 г. Александр I повелел «дать архитектору Камерону квартиру в Михайловском замке»²⁶.

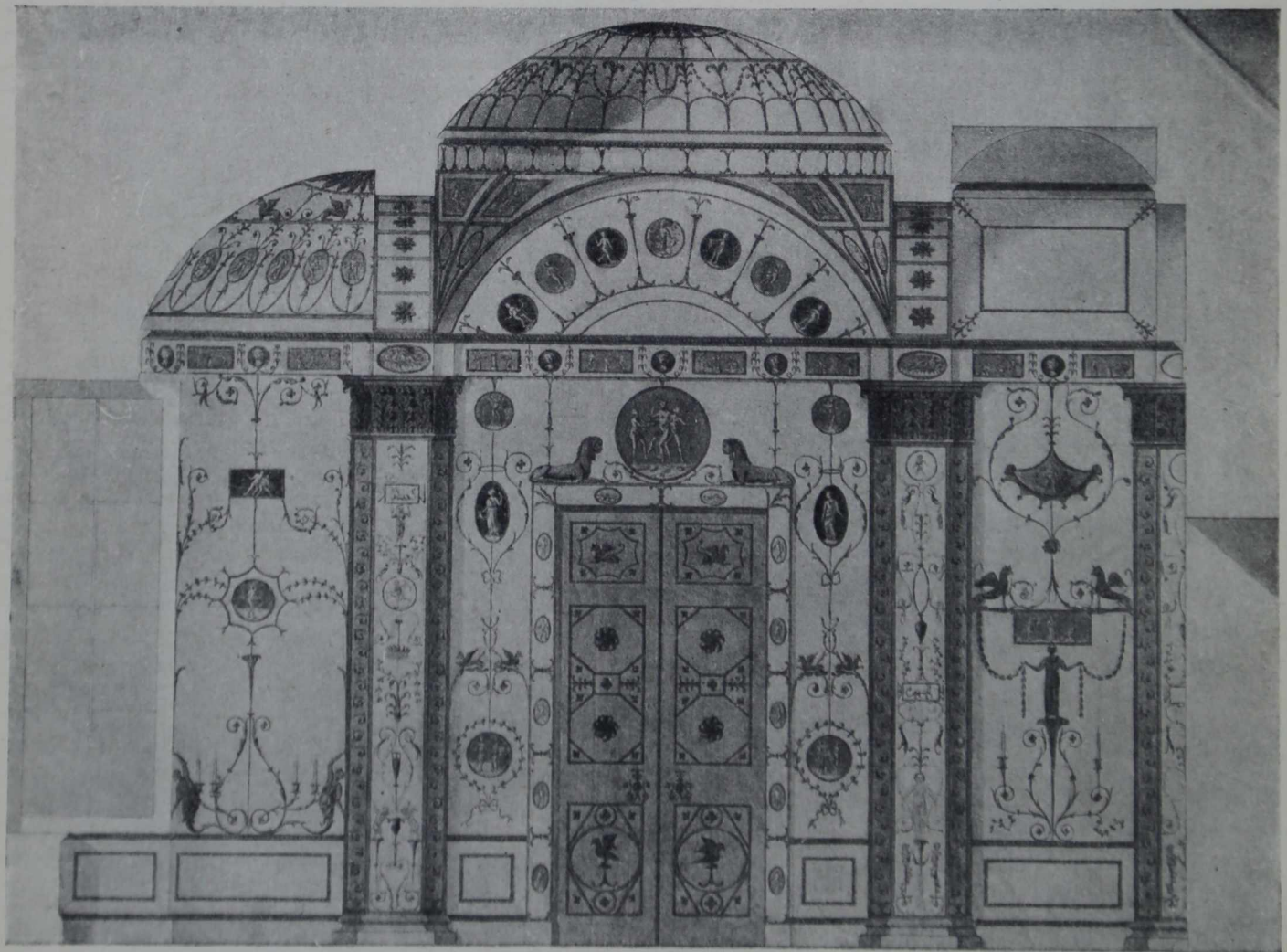
В эти годы он окружен почтительным и внимательным отношением. В 1803 г., после пожара Павловского дворца, его приглашают реставрировать дворец, желая сохранить его композицию отделки зал. Но он уже не был таким подвижным и деятельным, как прежде. Главными реставраторами фактически стали Воронихин, Шретер и Кваренги, особенно первый, много сделавший по своему.



22. Проект внутренней отделки небольшого кабинета с двойным плафоном.
Из собрания чертежей Камерона (Гос. Эрмитаж)



23. Проект внутренней отделки «Большой залы» галереи. Из собрания Гос. Эрмитажа



24. Проект внутренней отделки небольшого кабинета. Возможно, один из вариантов отделки «Агатовой комнаты». Тушь и акварель. Из собрания Музея города

Камерон стареет, медленно, но все ближе и ближе склоняясь к закату.

Жена Камерона Екатерина Ивановна тоже прихварывает и слабеет.

Камерон становится раздражительным. Служба оказывается не только почетной, но и ответственной. Несмотря на опытность своих помощников, архитекторов П. Дросарда, Павла Лукина и мастеров Кунигама и Ирвина, Камерон уже не справляется с работами по своему ведомству.

В июле 1805 г. морской министр П. В. Чичагов представляет доклад Александру I о назначении Захарова на место Камерона. Передавая дела, Камерон не желает сдавать Захарову отчеты и счета. Настаивая на прежней формуле «только государю», он так и не сдал в конце концов Захарову отчетов за 1804 и 1805 гг.²⁷.

С этого времени о жизни Камерона опять в течение нескольких лет нет сведений. В 1811 г. о нем еще раз, мельком, упоминается в делах по работам в Павловском парке, а затем его имя окончательно погружается во мрак неизвестности, и уже дальше ничто не напоминает о его жизни и работах. Когда и где скончался Камерон, оставалось до последнего времени невыясненным. Камерон оказался настолько забытым, что когда в 1820 г., после пожара Царскосельского дворца, стали искать его, то не знали, куда обратиться, и нашли только его наследников в Лондоне.

Еще недавно считалось, что Камерон покинул Россию и вернулся в Англию в годы, предшествующие походам Наполеона или же непосредственно следующие за ним, когда дипломатические сношения с Францией возобновились.

Архивные материалы говорят, однако, о другом.

Нет никаких оснований предполагать, что отъезд престарелого архитектора из России состоялся в разгар военных действий, когда выезд вообще был затруднен, — да еще при этом без жены, которая до 1816 г. продолжала жить в России. Более простым и естественным становится предположение о смерти Камерона в Петербурге, на квартире в Михайловском замке. Это вполне правдоподобно, принимая во внимание его глубокую старость (ему было тогда более 80 лет). Камерон умер или в конце 1811 или в начале 1812 г. Александр I узнал о его смерти в штабе армии в Вильно, повелев 16 апреля 1812 г. установить вдове архитектора Камерона пенсию в размере 1500 руб. в год, со дня смерти мужа²⁸.

В том же году вдова Камерона должна была освободить казенную квартиру в Михайловском замке, переселиться в дом графа Орлова по Миллионной улице № 14 и распродать библиотеку и обстановку Камерона через магазин Ивана Граби на Невском проспекте.

По совету врачей она решила уехать в Англию, куда ее звали родственники ее и мужа. В России никто и ничто ее уже не удерживало. Оставалось только получить разрешение на выезд.

Между тем, военные события увлекли Александра I за границу, и только по его возвращении вдова Камерона обратилась к нему, в 1816 г.,

с просьбой о разрешении ей вернуться на родину с сохранением пенсии.

На это князь Голицын сообщил ей 3 июня 1816 г.: «Милостивая государыня моя Катерина Ивановна! Честь имею вас уведомить, что государь... дозволяет вам отъехать в Англию, и что пенсия, получаемый вами... будет вам производиться и во время нахождения вашего в чужих краях».

В первой половине августа 1816 г. вдова архитектора Камерона уехала в Англию и увезла с собой его чертежи и бумаги²⁹. Там, у ее наследников, и была приобретена графом Ливеном в 1822 г. часть этого ценнейшего материала. Ливен по памяти случайно отобрал 114 архитектурных рисунков-проектов, по которым должна была производиться после пожара 1820 г. реставрация росписи Царскосельского дворца. Чертежи были переданы архитектору Стасову, который, в силу новых архитектурных тенденций, конечно, не использовал их. Они поступили в кабинет рисунков Эрмитажа, где теперь и хранятся.

Сказанным биографические сведения о Ч. Камероне ограничиваются.

Его жизнь распалась, таким образом, на две части. Первая — это годы бурной политической борьбы на родине, эмиграции и пребывания сначала во Франции, затем в Италии и, наконец, в России. Вторая — годы творчества в области архитектуры, не менее полные радостей и огорчений — в России.

Теперь становится понятным, почему в архитектурных кругах Англии не знают Камерона-архитектора. Поставленный, как эмигрант, вне законов Англии, он не мог иметь там постоянных заказчиков. По возвращении в Англию он попытался реабилитировать себя, но, потерпев фиаско и не добившись возврата земель, должен был обратиться к архитектуре, как источнику заработка. Он выбрал Россию, где заново начал строить свою жизнь. Ясно, что в России не в его интересах было распространяться о своей оппозиционной деятельности в Англии. Поэтому в России так мало было известно о первой половине его жизни, в Англии же осталась неизвестной вторая половина его жизни. И лишь при сопоставлении данных, почерпнутых из английских источников, с данными, имеющимися у нас, стало возможным раскрытие «инкогнито» Ч. Камерона.

Замкнутая личная жизнь и высокое положение Камерона при дворе Екатерины II создали, кроме отчужденности и неприязни к нему, своего рода боязнь его. Камерон не искал популярности среди русских архитекторов; архитекторы-профессионалы в силу различия направлений не дружили с ним. Этим и можно объяснить, что здесь, в России, не сохранилось портрета или изображения Камерона. Сам Камерон не оставил автопортрета. Живописцы и скульпторы не запечатлели его изображения в своих произведениях. Товарищи по искусству не посмели изобразить его в карикатурах. В результате — портрета Камерона в России нет, а если он и есть, то, наверное, отнесен

к тысячам портретов «неизвестных». Каждая найти его портрет доходила, однако, за последнее время до того, что многие пытались видеть его изображение в слабо нарисованном бюсте на заглавном листе его альбома для рисования 1764 г.

Совсем недавно в английском журнале «The Connoisseur» был опубликован портрет Чарльза Камерона, который помещен нами в начале книги.

Художник Хантер (R. Hunter, Dublin 1773) изобразил его во весь рост, в живой, энергичной позе. Камерон стоит, откинув левой рукой полу верхнего костюма, и широким жестом правой руки указывает на далекий пейзаж и на лист бумаги с чертежом, лежащий около него. На чертеже изображен разрез терм со сводами и надписью сверху по-английски «Bathe». В просвете стены видно открытое море с парусным кораблем. С правой стороны картины, позади Камерона, в нише, поставлен мраморный бюст лорда Бьют. Камерон представлен пожилым человеком, лет 40, с густой бородой, как носили в то время шотландцы, и в необычном на первый взгляд костюме. Он одет в легкую меховую белчью шубу, поверх шелкового камзола, отороченного белым горностаем и перехваченного кушаком — широкой лентой с бантом. На ногах длинные, ниже колен, шелковые панталоны, светлые чулки и башмаки с крупными розетками. На голове горностаевая шапка. Камерон указывает на свой труд по исследованию римских терм, произведенный им

далеко за пределами Шотландии и заверченный при содействии лорда Бьют.

Одна небольшая подробность костюма Камерона объясняет нам его необычность. На правой стороне груди Камерона — орден и вышитый крест. Изображение орденского креста говорит о следующем. Эдуард Стюарт, считая себя не претендентом, а действительным королем Англии, естественно, жаловал своих соратников и приближенных орденами и титулами, принятыми и узаконенными в Англии и Шотландии, в том числе и любимым орденом Якова II — орденом «репейника». Он должен был отметить в свое время Камеронов, отца и сыновей, за их заслуги во время восстания в Англии. И Камерон, несомненно, был кавалером какого-нибудь ордена. Но каждый орден, как в Англии, так и в России, имел свой орденский костюм, обычно архаичный, чем-нибудь связанный с моментом учреждения ордена. И Камерон, видимо, изображен в костюме кавалера какого-то ордена (пока не представляется возможным определить, какого именно). Можно также допустить, что он изображен в костюме капитана своего клана.

Дата портрета — 1773 г. — указывает нам, кроме того, на то, что по возвращении из Италии в Англию Камерон не считал возможным отказаться от пожалованных ему Стюартом орденов или титулов, и это могло послужить одной из причин, побудивших его вторично покинуть Англию.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

КАМЕРОН — УЧЕНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬ

XVIII столетие — век энциклопедистов. Во всех отраслях науки устанавливались в эту эпоху методы исследовательских работ, ставились крупные проблемы и намечались пути к их решению. Вопросы искусства в равной мере волновали умы просвещенных людей XVIII в. Теоретические вопросы архитектуры, объединявшей в то время искусство и инженерию, останавливали на себе внимание наиболее пытливых и образованных архитекторов. Камерон, человек широко образованный, естественно, не мог не задумываться над вопросами архитектуры.

Изучая архитектуру Рима и Элады непосредственно, по сохранившимся античным памятникам, Камерон считал своим учителем Андреа Палладио. Об этом говорится и в «Термах римлян».

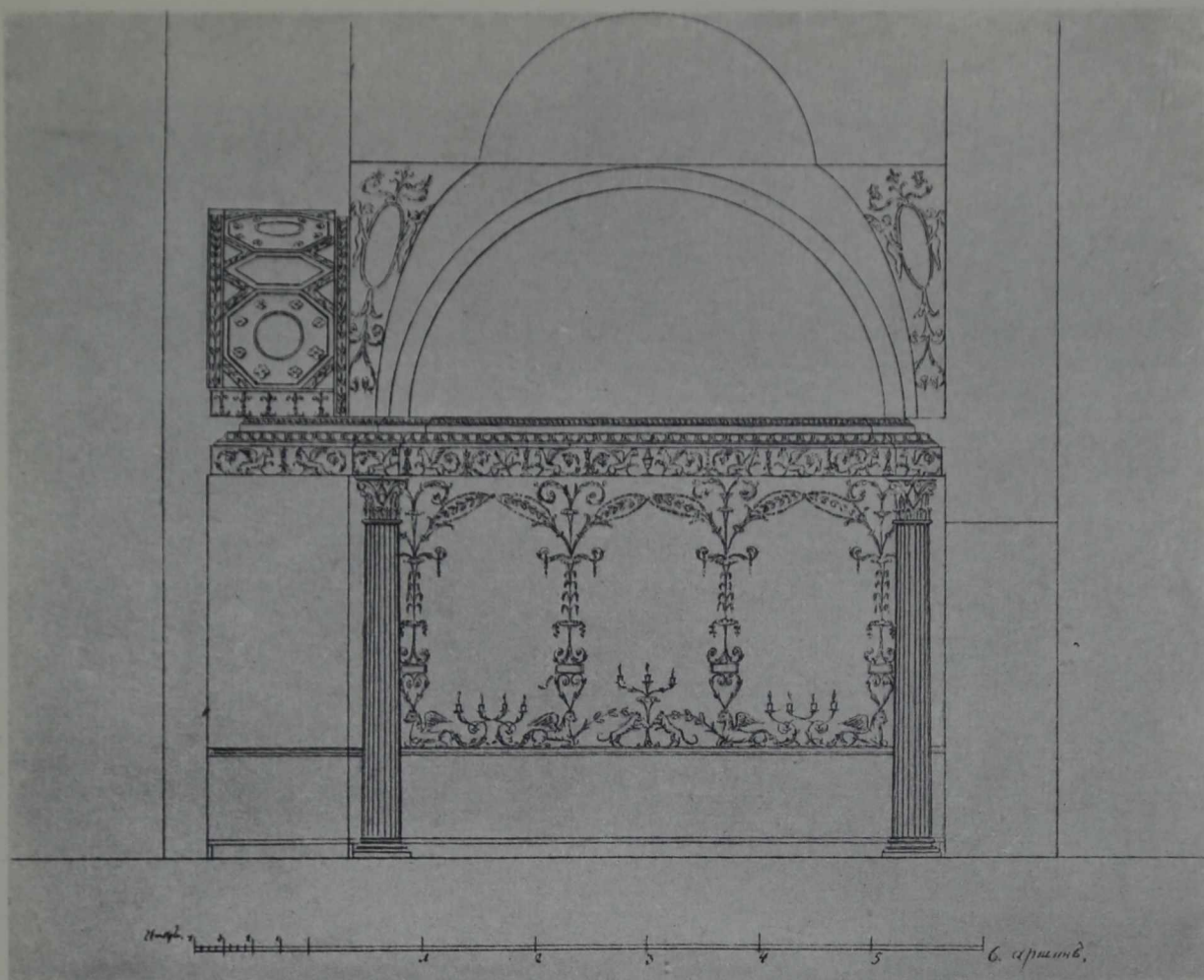
Текст «Терм римлян», со строгой научной точки зрения нашего времени, конечно, во многом уже устарел, особенно в смысле общей научной ориентации в рассматриваемом вопросе. Поэтому сейчас для нас «Термы римлян» в целом — скорее всего лишь рассуждение образованного человека XVIII в., «Dissertation», как и озаглавил его Камерон. Тем не менее, этот труд по тому времени был солидным вкладом в науку. Тема, выбранная Камероном, не была случайной. Для него, приехавшего из Англии в Италию, она представляла особый интерес.

Английские историки-искусствоведы XVIII в. уже производили раскопки римских бань на своей территории. Во время мирового господства Рима на острове современной Великобритании была римская колония. Там стоял 20-й легион, и там же находились римские свинцово-рудные разработки.

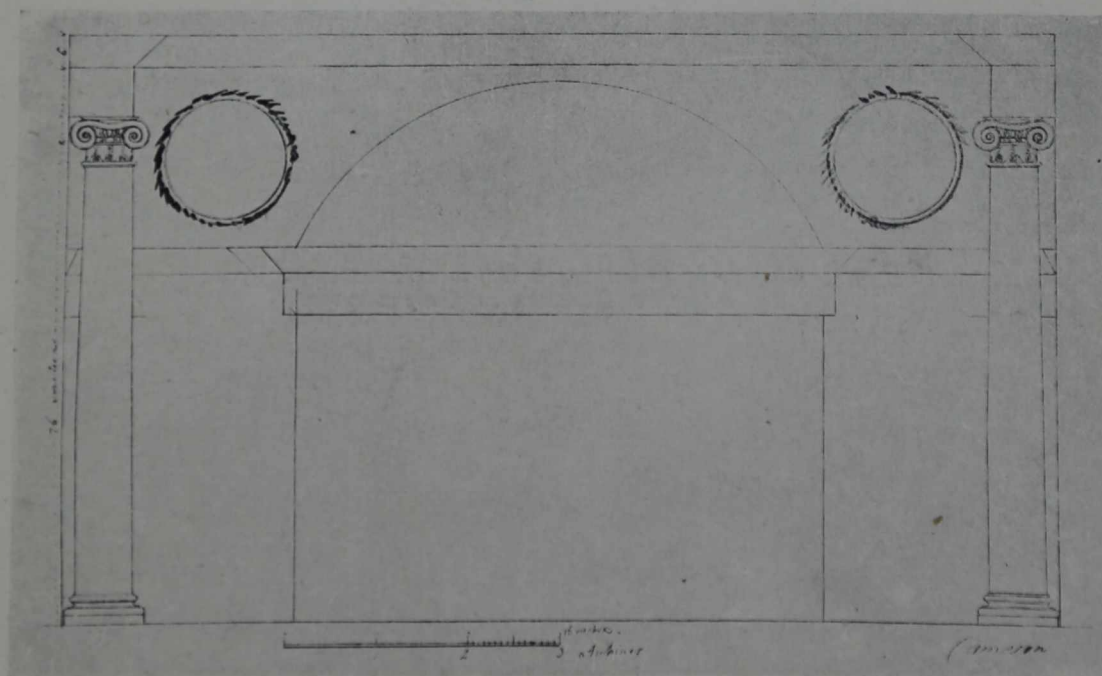
Возможно, что Камерон еще юношей ознакомился с устройством римских бань в Англии, и, таким образом, для дальнейшего углубленного изучения им этого вопроса в Риме почва была уже подготовлена.

В первой части своей книги Камерон трактует о римском искусстве, об архитектуре Рима на всем протяжении ее развития. В первых главах вступления он говорит о назначении терм, о процедурах омовения, парения и о массаже и затрагивает также вопросы нагрева и подачи горячей воды в отделения терм. В прилагаемых к тексту планах он показывает красоту и пышность различных по назначению помещений терм.

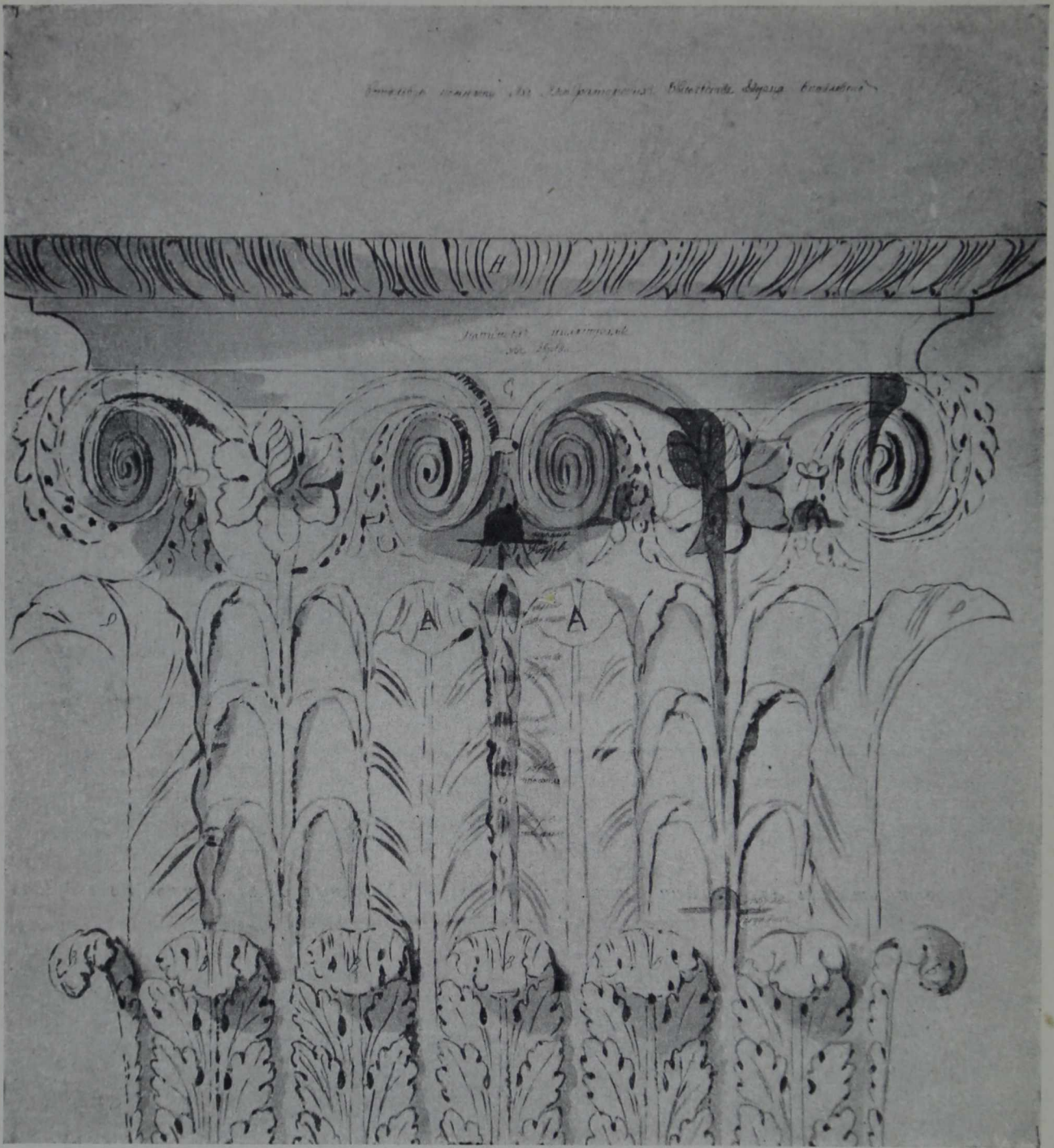
Литературная часть трактата интересна по подбору источников. Камерон блещет своей эрудицией. Он цитирует древних римских и греческих писателей (Плиния, Марциала, Лукиана, Цицерона, Сенеку и др.), а также итальянских, французских и английских ученых, более близких к его времени (маркиза Гальяни, аббата Дю Бос, Миддл-



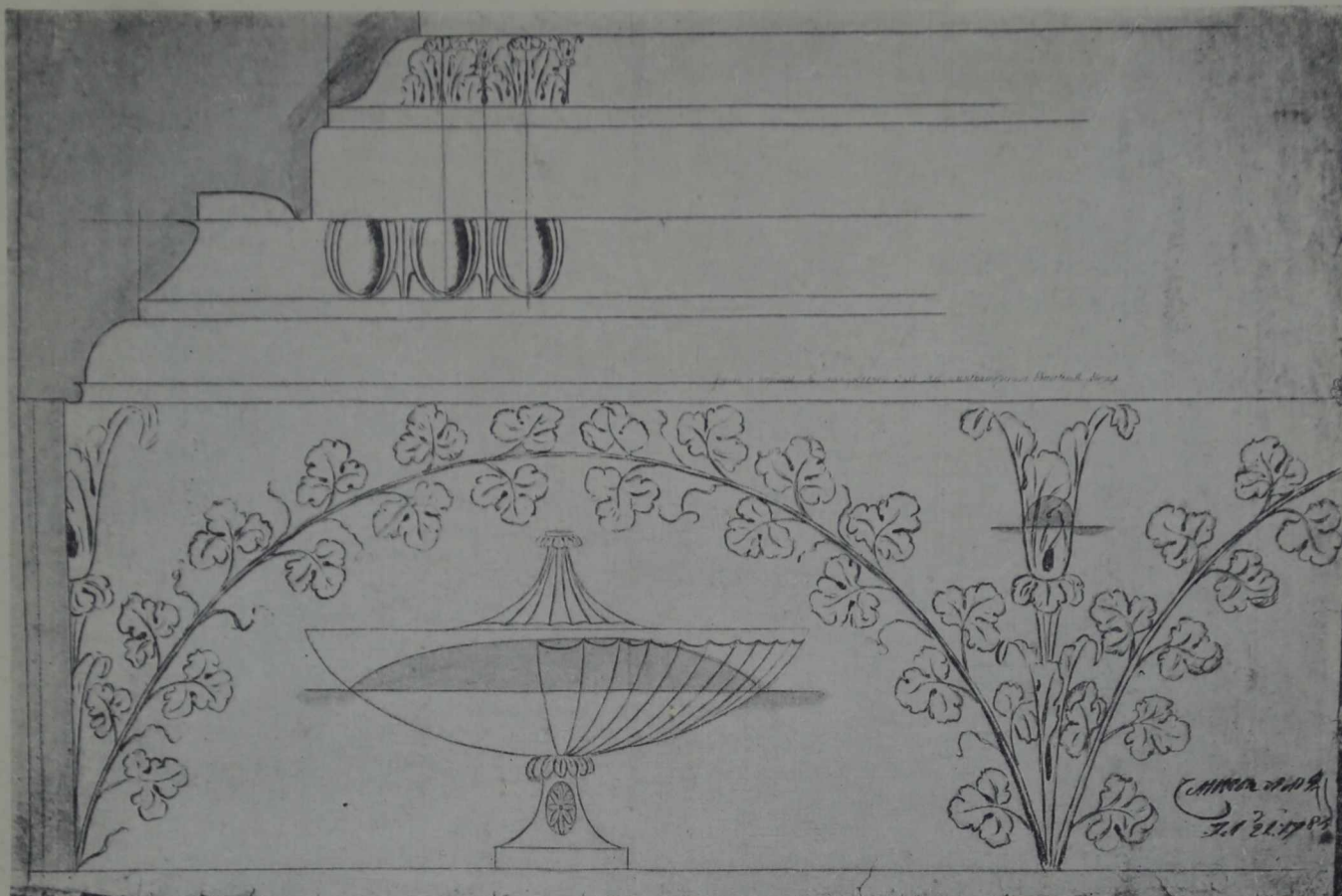
25. Проект отделки опочивальни (комнаты отдыха) в «Холодных банях». Тушь. Из собрания Гос. Эрмитажа



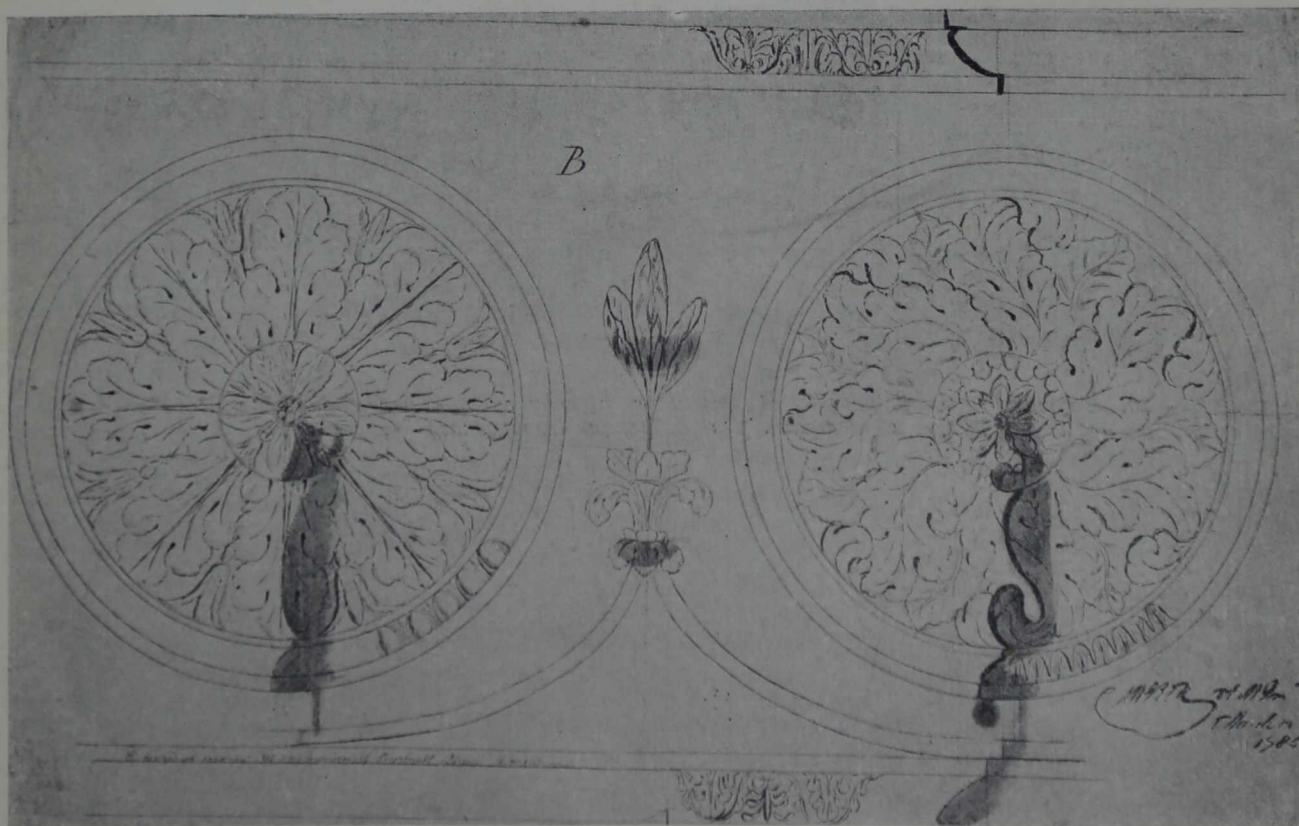
26. Рабочий чертеж отделки «Елизаветина павильона» с поправками Ч. Камерона. Из собрания чертежей Павловского дворца-музея



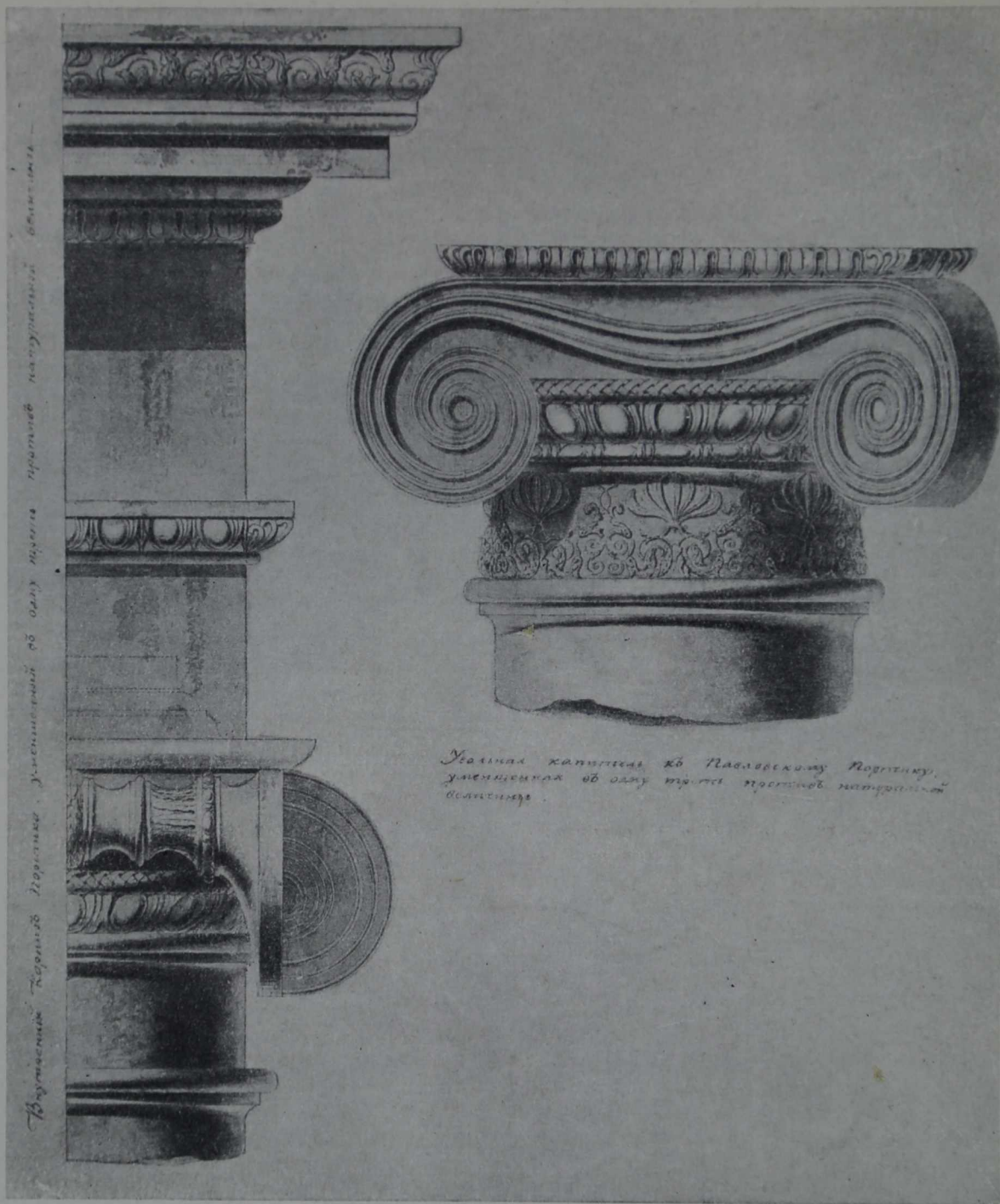
27. Шаблон капители столовой Павловского дворца. Тушь.
Из собрания Павловского дворца-музея



28. Павловск. Шаблон фриза и карниза «Танцевальной залы» первого этажа. Не сохранился.
Из собрания Павловского дворца-музея



29. Павловск. Шаблон скульптурного украшения плафона биллиардной первого этажа.
Из собрания Павловского дворца-музея



30. Чертеж угловой ионийской капители к павильону «Трех граций» в Павловске.
 Тушь и акварель. Из собрания Павловского дворца-музея

тона, проф. Де Арнай и др.). Камерон внимательно проштудировал труды всех этих писателей и не только интересно пересказал их, но и убедительно подкрепил свои научные выводы и положения. Среди приводимых мнений некоторые отличаются остротой и новизной. Так, мы узнаем из его труда, что Пантеон в Риме многими первоначально считался вестибюлем при термах Агриппы; что в термах Антонина еще в 1471 г. можно было видеть мраморный остров с многочисленными остатками изваянных на нем фигур и мраморный корабль с такими же фигурами; что около 1565 г. большой зал терм Диоклетиана был перестроен под руководством Микельанджело в церковь и освящен под именем церкви Санта Мариа дельи Анджели. При этом нельзя не отметить принципиальной убежденности Камерона в том, что римские термы — это основное ядро архитектурного убранства Рима, которое в каждую из последующих эпох строительства все более и более разрасталось и усложнялось, являясь наиболее показательным и характерным фактором развития архитектуры. Почти все общественные здания сосредоточивались на территории терм, и здесь получили свое применение все виды архитектурной отделки и конструктивно-технических достижений того времени.

Трактат Камерона был издан в 1753 и 1772 гг. Второе издание, наиболее известное в России, представляет собой объемистый том in folio с английским и французским текстом, с 25 офортами в тексте и 75 отдельными таблицами-офортами. Трактат свидетельствует о том, что Камерон не только получил широкое общее и специальное архитектурное образование, но, кроме того, владел итальянским, французским и английским языками и хорошо знал греческий и латинский. Камерон был энциклопедистом, живо интересовался вопросами истории, археологии, литературы, искусства и техники. Никто из его коллег по профессии не имел такой богатой библиотеки, не интересовался в такой степени математикой, астрономией и другими научными дисциплинами. Сохранился каталог посмертной распродажи его имущества, происходившей в 1812 г., изданный Александром Плюшаром на 210 страницах с подробным перечнем книг, картин, гравюр, математических и астрономических инструментов, фарфора, мебели и т. п. Можно было бы пройти мимо этого каталога, не придавая ему большого значения, если бы собрание и коллекция Камерона, а главное, его библиотека, были унаследованы им от кого-нибудь из родственников. Но он приехал в Россию эмигрантом, неполноправным гражданином Англии, и все свое благосостояние создал своим трудом и своими силами, и поэтому каждая книга, каждая картина, каждый глобус или астрольбия говорят об его интересах и знаниях. Его политическое прошлое и здесь дает объяснение многому. Так, становится совершенно понятным его тяготение к исторической литературе, особенно к мемуарам и описаниям революционных взрывов и восстаний. Среди его книг преобладают исследования по истории Англии и Америки, по француз-

ской, португальской, римской, даже персидской революциям и, наконец, по истории Камчатки. Его интересуют вопросы борьбы за власть и престол. Наряду с этим он не проходит мимо современного ему международного положения. Не случайны в его собрании брошюра с описанием коронации Чарльза II и небольшая книжка самого Камерона «Histoire de Jean de Calais sur de nouveaux mémoires. Charles Cameron. Paris 1760».

Как архитектор, Камерон интересуется дифференциальным и интегральным исчислением, теорией перспективы, химией, космографией, философией и другими научными дисциплинами. Мы не находим его имени в вечерних придворных выездах и собраниях; он не участвует в жизни двора, — его жизнь, повидимому, сосредоточивается дома, среди книг и коллекций. И мы можем живо представить себе Камерона уже маститым архитектором 60—70 лет, в своем доме, отделанном им для себя, за чтением и занятиями. Здесь, однако, надо подчеркнуть, что, к глубокому сожалению, в условиях тогдашней России значение Камерона как исследователя архитектуры не было замечено. Его труды оказались недоступными для широкой архитектурной общественности, даже не были приобретены Академией художеств и надолго остались забытыми на полках библиотек сановных меценатов. А между тем, имя Чарльза Камерона и его значение как исследователя архитектуры было отмечено в искусствоведческой литературе Западной Европы.

Оттавио Скамонци при издании на итальянском языке в 1797 г. чертежей римских терм А. Палладио, изданных в 1732 г. лордом Бэрлингтоном, упоминает о Ч. Камероне. Скамонци ссылается на его труд, как на одно из основных исследований римских терм. Он называет Камерона не иначе, как «знаменитым синьором», «ученым» и «достоверным синьором Камероном», говорит в своем предисловии, что «прочел эту книгу с невыразимой жадностью, надеясь найти в ней волшебную нить, которая направляла бы его на правильный путь сквозь сложный лабиринт помещений, входящих в комплекс терм», и признается, что Камерон, действительно, несмотря на противоречия различных авторов, несмотря на трудности, встречающиеся при «выяснении истины в густых сумерках древности» и малую осведомленность древних авторов в архитектуре, составил поучительный трактат, достойный внимательного изучения.

Таким образом, Камерон за границей был более известен как ученый, а в России — как архитектор.

Творчество Камерона вызвало среди молодых русских архитекторов искреннее желание познать архитектуру на основе изучения оригиналов и остатков античных зданий. Мы видим, как после его приезда в Россию и работ в Царском селе образы Италии, античного Рима и Греции заслоняют собою теоретические архитектурные каноны Франции. Русские архитекторы времен Росси, Воронихина и Брюллова для продолжения своего архитектурного образования стремятся уже не во Францию, а преимущественно в Италию и Грецию.

Камерон пробудил в них чувство любознательности, а также радости первых прикосновений к только что открытым и извлеченным из-под пепла времени остаткам античной жизни. Он предупреждал своих читателей о невозможности откладывать изучение античных памятников, разрушение которых идет безжалостно быстро: «если не будут приняты во-время соответствующие меры, — писал он, — от них ничего не останется»; «через некоторое время мы, пожалуй, тщетно будем искать даже те, которые поныне устояли от разрушения». Непосредственно за Камероном обмерами и изучением терм Тита занялся молодой В. Бренна, который по приезде в Россию первое время работал помощником Камерона в Павловске. Позднее, в 1829 г., молодой русский архитектор, ученик Академии художеств Александр Брюллов, присутствует на рас-

копках терм в Помпеях и в предисловии к своему труду «Термы Помпей» (Париж 1829) как бы повторяет слова Камерона: «Италия — до сих пор обладает тысячами драгоценных памятников, избегших губительного шествия веков...» и далее подчеркивает, что термы Помпей были открыты при нем, во время его, Брюллова, пребывания в Неаполе.

Таким образом, значение Камерона как архитектора-теоретика и пропагандиста изучения классической архитектуры колоссально. И также очевидно, что его трактат о римских термах был для русских архитекторов неожиданным откровением, блестящим примером глубокой литературно-философской и историко-научной проработки архитектурных вопросов.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

КАМЕРОН — ХУДОЖНИК

Трудно себе представить, чтобы архитектор конца XVIII в. не был художником. В то время каждый архитектор, оканчивавший архитектурную школу, был прежде всего рисовальщиком, художником.

Архитектура не знала еще подразделений на декоративно-художественную и строительную части — архитектура была единым искусством.

Камерон — «великий рисовальщик», писала Екатерина II в одном из первых писем с упоминаниями об архитектуре, когда он еще не развернул своей деятельности как строитель, но уже показал себя в своих проектах композитором-художником.

Листы и альбомы его композиций и рисунков позволяют и нам присоединиться к этим словам. Действительно, манера и стиль работ Камерона далеко не похожи на работы его собратьев по искусству и дают право считать его крупным рисовальщиком.

Рисунок Камерона чрезвычайно капризен и сложен. Если рассматривать его рисунок с точки зрения «графичности», то первое впечатление складывается скорее не в пользу Камерона. В штрихе, фактуре пятна сквозит какая-то нерешительность, пренебрежительность к четкости, ритмичности.

По фактуре штриха рисунок как будто наивен. Но если всмотреться в него по существу, то убеждаешься в том, что изображенное — изображено в полную меру и с тем выражением и умением, которые находишь лишь при совершенстве рисунка.

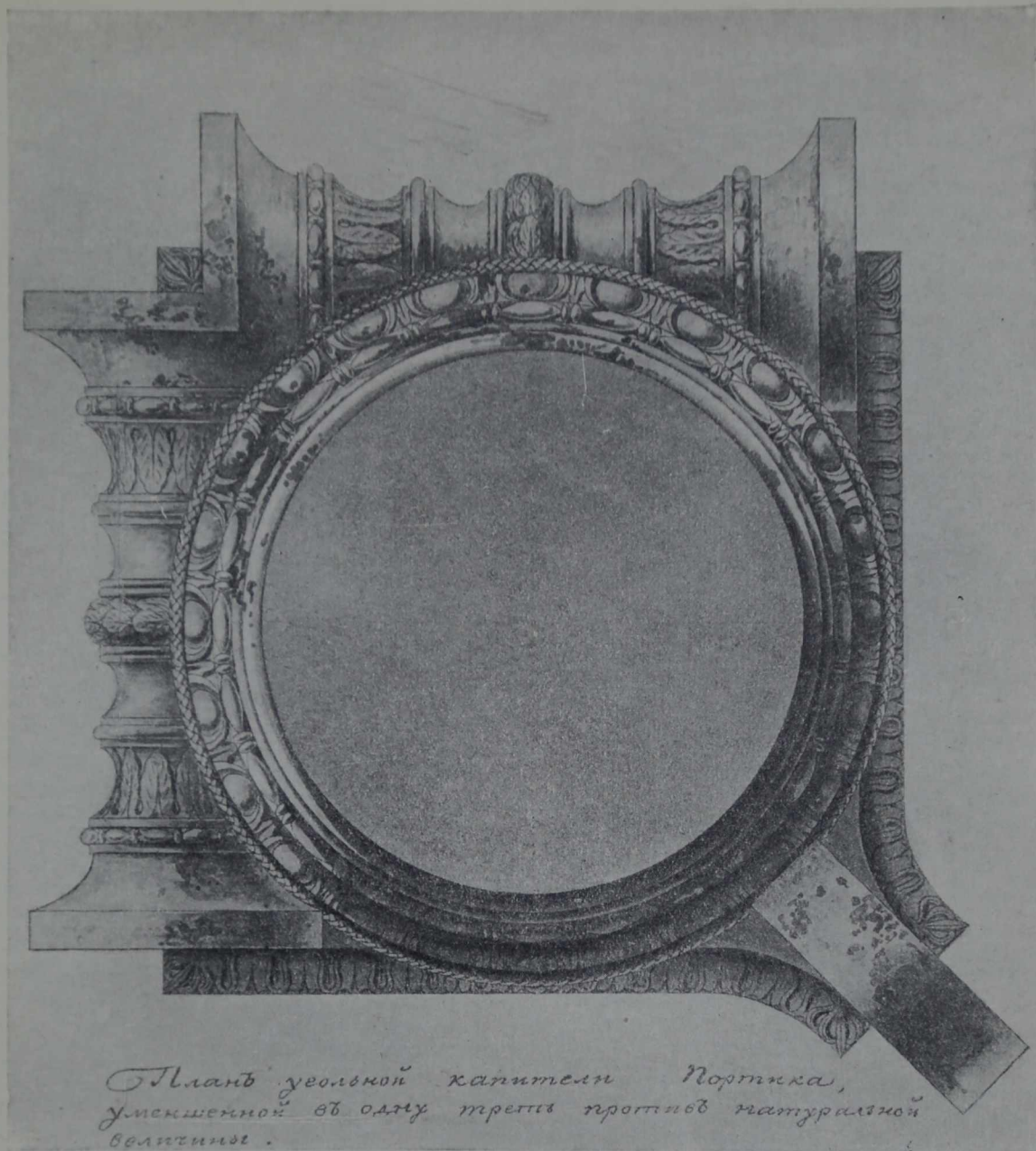
Мы позволим себе сравнить манеру рисунка Камерона с почерком. Камерон, прежде всего, не каллиграф, он не считает нужным писать свои мысли по всем правилам «чистописания», — он пишет быстро, размашисто, своеобразным почерком. Камерон пользуется рисунком как своего рода разговорным языком. Его рисунок не рассчитан на увеличение под лупою, его штрихи беспорядочно

перекрещиваются, его линия иногда не закончена, оборвана или сорвана случайно в другую сторону. И тем не менее, за этим неразборчивым штрихом, за этими пятнами вполне отчетливо видна прекрасно выраженная большая красивая мысль.

Современники Камерона, конечно, не подходили к его альбомам и листам с микроскопом или с профессиональным критерием графика. Все было понятно в его композиции, ярко, сильно представлено и само собою говорило о крупном рисовальщике.

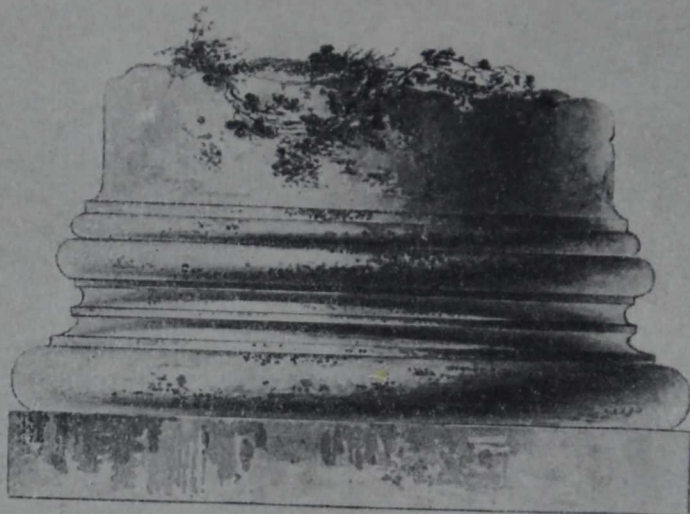
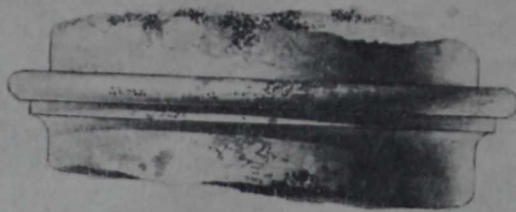
Прошлое Рима и Греции, видимо, сильнее волновало и увлекало Камерона, чем настоящее. Все, что сохранилось от его творчества, — это или эскизы и наброски композиций или проекты. Нет ни одного рисунка или наброска с натуры, нет ни одного этюда, лишь для «Терм римлян» Камерон сделал с натуры несколько офортов развалин терм и их деталей.

Говоря об офортах Камерона, нельзя не отметить и их особенностей. Камерон не профессиональный гравёр, он пользуется гравюрой только как способом репродукции своих заметок и мыслей, т. е. он гравюрует не ради красоты самой гравёрной доски и ее технической виртуозности, а только для того, чтобы изобразить намеченную тему. Его штрих не имеет той профессиональной четкости и выработанной техники резьбы, которая позволяет с первого же взгляда определять руку мастера, — это не Пиранези и не Цорн. Так же, как и в рисунке карандашом, Камерон небрежен в гравюре, и его офорты, так же, как и рисунки, не рассчитаны на пристальное рассматривание. Но так же, как и в рисунках, его листы блещут ярким, сильным выражением, общей мягкостью и сочностью картины. Все внимание сосредоточено на теме, а не на технике. Находясь в Риме в окружении таких рисовальщиков, как Гюбер Робер, Пиранези и Клериссо, он, конечно, должен был увлечься

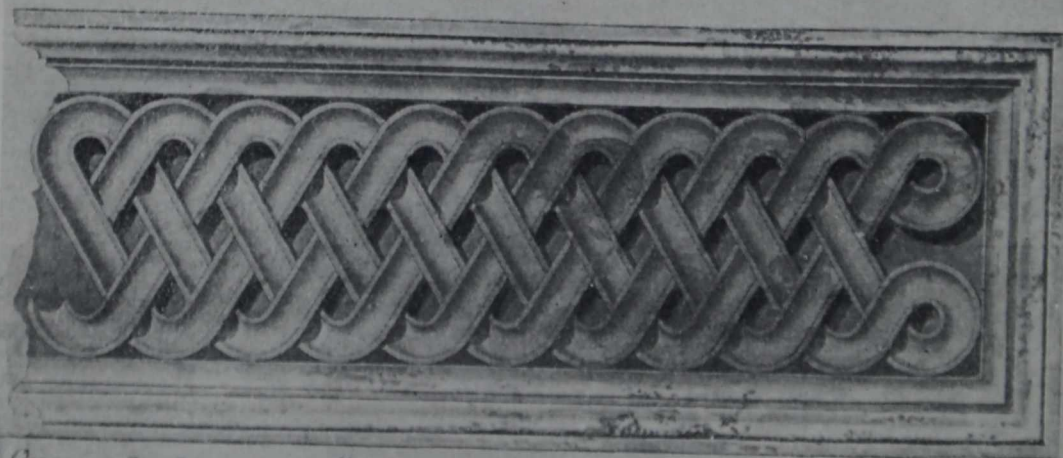


Планъ ионической капители портика,
уменьшенной въ одну треть противъ натуральной
величины.

31. Чертеж угловой ионической капители к павильону «Трех граций» в Павловске.
План. Тушь и акварель. Из собрания Павловского дворца-музея



Ионическая база к Портнику, уменьшенная в одну треть
по отношению к натуральной величине.



Орнамент в планшетах Портника, озаглавленной под авторством А.

32. Чертеж базы и орнамента к ионическому ордеру павильона «Трех граций». Из собрания Павловского дворца-музея

зарисовками с натуры и фиксации своих впечатлений. Возможно, что когда-нибудь будут найдены и этюды с натуры; пока мы владеем лишь его композиционными и проектными чертежами.

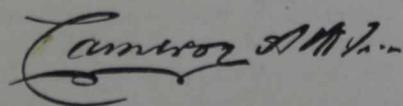
Его чертежи подернуты какой-то нереальной дымкой: нежные и далекие тона положены прозрачной английской манерой, с воздушной перспективой. Акварельный мазок, так же как и карандашный штрих, положен размашисто и как будто неумело, с нежными сочетаниями голубых и теплых коричневых тонов.

Повидимому, Камерон вообще мало задумывался над техникой исполнения чертежа, — он видел архитектурный объект не на бумаге, а как бы уже существующим реально. Поэтому его проекты — не чертежи и не графика в узком смысле этого слова, а только образы, осуществить которые мог только он один.

Камерон мог одинаково мастерски исполнять все стадии проекта — от эскиза до рабочего чертежа. Эта одна из характернейших особенностей его творческого метода работы. При этом он делает проекты или в одних только линиях, без теней и тушовки, или исполняет тот же проект со всем изяществом и мастерством отделки в тонах и тенях, и такой же шаблон, тронутый слегка кистью, с легким оттенением лепки и профиля.

Камерон исполнял чертежи порывисто, быстро, с большим темпераментом, но думал, компоновал и искал долго, сосредоточенно, критически проверяя себя, создавая множество вариантов в приемах, деталях и тонах, часто даже уже во время постройки. Камерон не издал полного альбома своих проектов. После него осталось разрозненное собрание проектов в Эрмитаже, Пушкине, архиве Павловска, в Англии у наследников Е. И. Камерон. Однако то, что осталось, наводит на мысль, что Камерон исполнял проекты дважды — один для заказчика и другой отдельно «для себя». Для заказчика — для Екатерины II или для княгини Марии Федоровны — Камерон представлял вполне законченный, отгушеванный, покрашенный и подписанный проект. Это — проект-картина. Такие проекты оставались на руках заказчиков и, как грустное правило, не находя места для хранения, погибали. Таких проектов сохранилось очень мало: проект «Храма дружбы», часть «Колоннады Аполлона», несколько апартаментов, «Молочня», «Оранжерея» и т. п. Виртуозность исполнения этих оставшихся листов позволяет судить о техническом мастерстве Камерона, а также о Камероне, как о поэте и мыслителе, красиво и глубоко воплощающем архитектурное задание и осмысливающим его идейно (рис. 42 и 45).

Под такими листами Камерон всегда подписывался полностью:



(«Камерон, архитектор ее императорского величества», или коротко — «ober-архитектор, таковой-то год»).

На этих листах он подробно рассказывает о своих замыслах (рис. 41). Так, например план «Колоннады Аполлона» говорит о том, что лучезарный Феб не должен быть в закрытом помещении, что, наоборот, среди природы, в храме без купола, он должен как бы дарить над всем Павловском. Этот план представлен не с видом сверху вниз, на землю, как обыкновенно, а обратно, с земли в небо, — пространство между колоннами, покрашенное в голубой цвет, уподобляется синеве неба; показана также нижняя поверхность карниза, с модильонами, чем подчеркивается основная мысль — окружить бога поэзии легкой, свободной колоннадой, не перекрытой куполом.

Сейчас собрать в один альбом все его проекты уже, конечно, невозможно; владельцы Царского села, Павловска и многие другие заказчики Камерона не имели обыкновения окантовывать и хранить их как произведения искусства. Сохранились в большом количестве проектные материалы второго рода, — проекты, имевшие большое значение для самого Камерона. Это целый ряд промежуточных вариантов при осуществлении уже апробированного проекта. Постройка по проектам уже производилась, но Камерон искал еще и еще более ярких выражений своего основного замысла. Чертежи этого порядка говорят преимущественно о деталях; исполнены они часто одними только линиями, без теней и покраски, повидимому, учениками или помощниками Камерона, как фрагменты проекта. На них рукой самого мастера, иногда даже не пером, а кистью, перечеркнуто и исправлено какое-нибудь место, по его мнению, существенное. Эти листы говорят нам о серьезной самокритике Камерона, о его неутомимой работе над своим проектом и, главное, о личном руководстве во время постройки. Чертежи этого порядка не шли дальше рук мастеров и техников постройки и по миновании надобности в них — если они еще не были совершенно затасканы — поступали в строительные конторы и там, пришитые к делам, более или менее бережно хранились. На этих чертежах Камерон не считал нужным подписываться полным своим титулом. Подпись ограничивалась весьма часто двумя «СС» или даже одним «С», положенным той же самой кистью или пером, которыми только что была сделана поправка. Эти чертежи еще характернее; в них Камерон как будто еще больше пренебрегает графикой, и, вместе с тем, в них мы видим еще одну характерную черту его композиций — властность и уверенность в своем жесте. Если идея уже в процессе работы сменилась другой или после более детальной прорисовки показалась менее удачной, — чертеж энергично перечеркивался. Подпись в таких случаях была санкцией самого Камерона и закрепляла поправку для дальнейшего исполнения. Многие чертежи прямо из мастерской-чертежной поступали на постройку без подписи мастера, а со старательными подписями учеников или помощников, иногда же и вовсе без подписей переходили из рук в руки.

Таким образом, проекты Камерона можно рас-

членить на две группы — на чертежи показные и чертежи рабочие. В зависимости от этого меняется масштаб чертежа. Вопреки современным традициям, масштаб показного проекта более крупен, чем указанных рабочих чертежей, ибо последние делались для специалистов-мастеров, работавших под непосредственным наблюдением Камерона, и поэтому не требовали большого масштаба и каких-нибудь графических комментариев; но зато рабочие чертежи дополнялись шаблонами (рис. 27, 28 и 29).

Шаблоны Камерона изучены еще мало. Они являются не только рабочими чертежами в натуральной величине, но, в полном смысле, художественными произведениями. Именно в них можно видеть все мастерство и свободу рисунка мастера-художника. В них Камерон одинаково обаятелен как в отношении формы, так и в отношении техни-

ки штриха. Здесь штрих уже не брошен поверхностно, не уклоняется в туши в ту или иную сторону, — здесь все дано точно и четко. Шаблоны Камерон подписывает.

Судя по сохранившимся шаблонам, можно представить, как строго относился Камерон к каменным резным и скульптурным моделям, представляемым мастерами. Он платил за модели большие по тем временам деньги, зная, что модели позволят ему решить тот или другой мотив. Его шаблоны по своему художественному впечатлению вполне заменяли модели, и при его непосредственном наблюдении за постройкой они служили самой живой и показательной формой проектного чертежа. К сожалению, шаблоны на постройке вообще быстро изнашиваются; поэтому не удивительно, что их сохранилось гораздо меньше, чем показных проектов.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

КОМПОЗИЦИЯ

То, что сохранилось из проектных материалов (всех видов) Камерона, убеждает нас, что в отношении композиции он не ограничивался одним показным проектом, а компоновал по своему проекту на протяжении всей стройки. В мастерских, в чертежной, на лесах и на приеме у заказчика он был полным хозяином своего проекта. Всюду одинаково властно и твердо отстаивал он свое решение, не шел на изменения и уступки и в процессе композиционного творчества сам, как автор, многое внимательно менял и перерабатывал. Некоторым это казалось непонятным, другие же просто считали его упрямым. Княгиня Мария Федоровна даже жаловалась Кюхельбекеру: «...я хотела иметь фон обоих медальонов одного и того же цвета, а Камерон этого не желал», и дальше уже пытается припугнуть Камерона: «...вы достаточно уже испытывали, что кротость совершенно ни к чему с Камероном, — скажите ему напрямик, что его поведение неспосно, и по-приятельски посоветуйте ему быть осторожнее, если он хочет, чтобы продолжали к нему обращаться».

Итак, анализ внешней подачи проектов, фактуры чертежей обрисовывает Камерона, с одной стороны, как тонкого мастера, сугубо внимательного к самым незаметным, изысканно утонченным деталям своего проекта и, с другой, как упрямого, непоколебимого в своих решениях автора.

Что же давало Камерону эту силу и уверенность в себе?

Исключительное знание античной классики, усвоение не только формы, но и «духа» ее, масштаба, ритма, простоты и эффектности. Камерона обычно относят к представителям так называемого «екатерининского классицизма». К этому мнению можно присоединиться лишь с одной существенной оговоркой. Будучи «екатерининским классиком», Камерон стоит обособленно среди других представителей русского классицизма и никак не ассимилируется

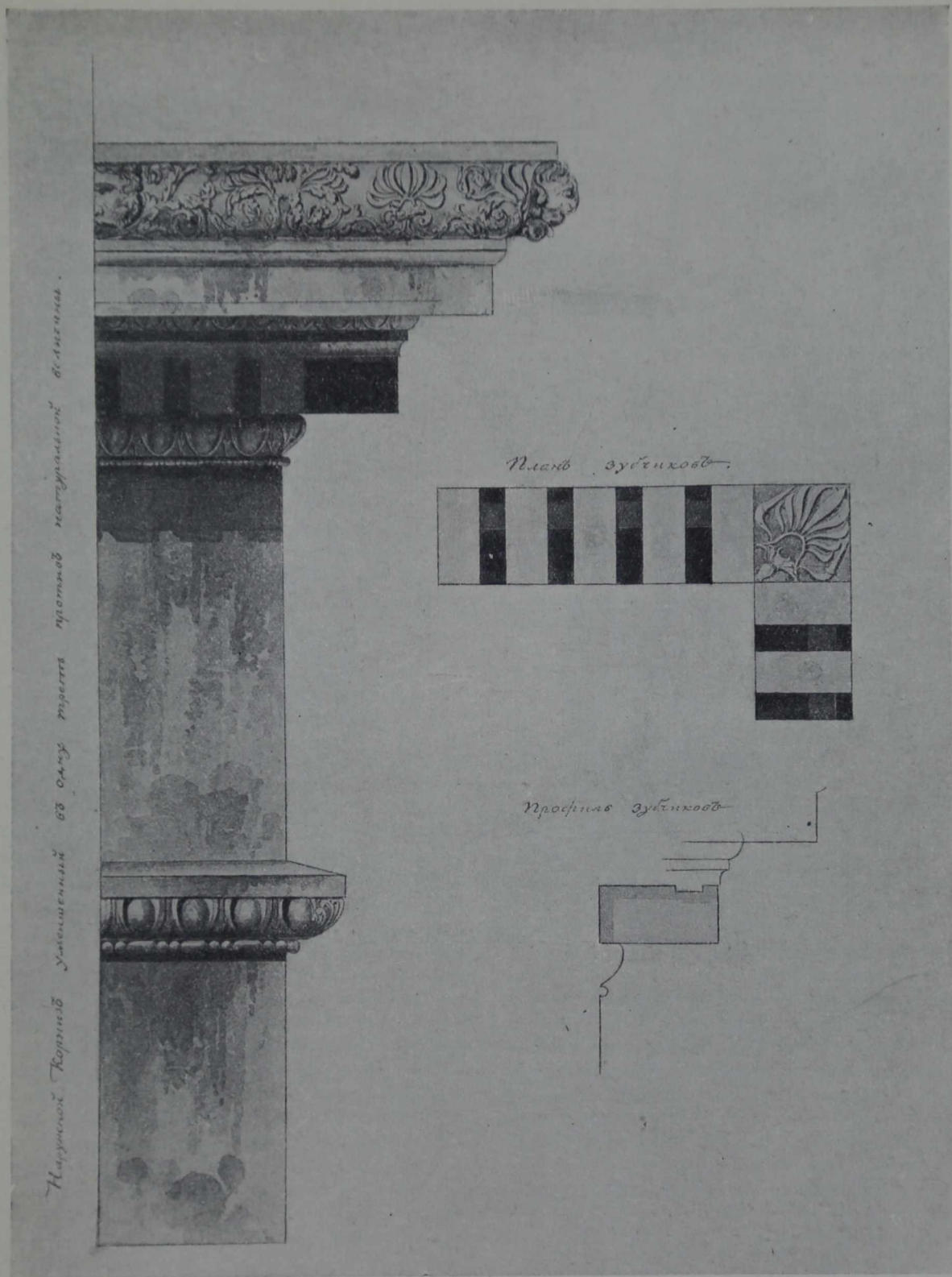
ни с Кваренги, ни с Бренна, ни с другими архитекторами того же направления.

И прежде всего потому, что он не архитектор-профессионал, а зодчий-поэт, не ремесленник, а подлинный артист. Всю свою жизнь, во всех своих произведениях, он неустанно ищет, творит, а не применяет раз навсегда выработанные приемы и формы композиции. Кроме того, пройдя определенную архитектурную школу, зная подлинный античный Рим, усвоив заветы Андреа Палладио, он навсегда противопоставил себя, как архитектора, архитектуре барокко. Он воспитал в себе архитектурную сдержанность и строгость, чего нельзя сказать о многих «классиках» его времени. И, наконец, его образование, его эрудиция не позволяли ему узко подходить к проектному заданию, — он всегда во всех своих работах был глубоко вдумчивым мыслителем, проникающим в самую суть архитектурного задания.

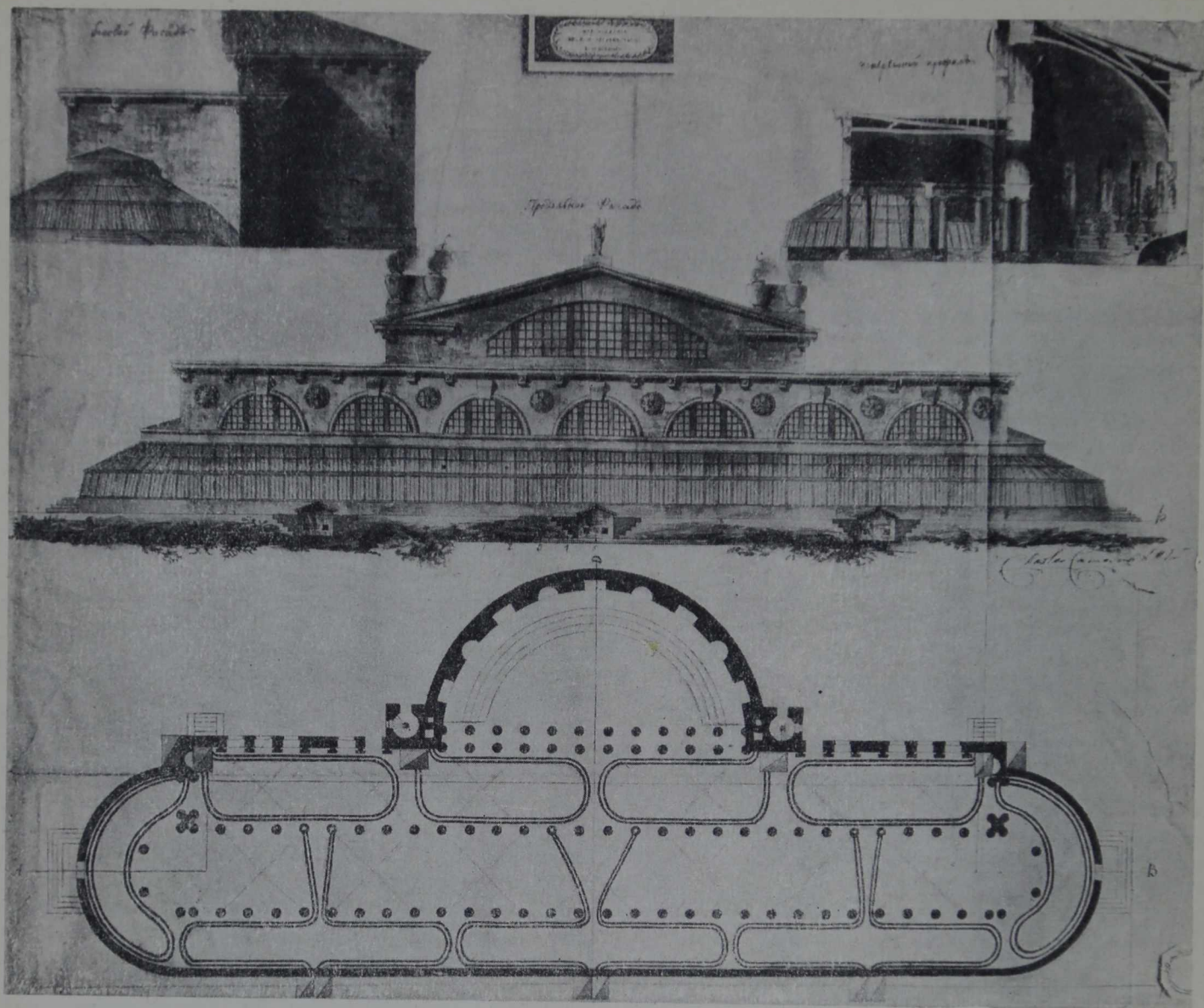
Способность артистического перевоплощения художника, наряду с глубоким проникновением в суть прошлых мотивов творчества, является одним из самых жизненных и оздоравливающих факторов в развитии искусства.

Камерон в высокой степени обладал этой способностью. И, считая Камерона «классиком», мы не должны забывать о его пытливом изучении и блестящем претворении найденных им самим облюбыванных, нетрафаретных и неизбитых мотивов классического искусства. Именно в силу этого Камерон, как мы увидим ниже, так смело решил проблемы китайского стиля рядом с «классикой».

Самая композиция Камерона говорит об исходных моментах его творчества. Его композиция начиналась не с чертежа, а с образа всего архитектурного замысла. Изучение античной классики открыло ему композиционные приемы древних зодчих. Чтение древних писателей, особенно Витрувия, выработало в нем научное мышление. Все это,



33. Чертеж наружного карниза павильона «Трех граций». Из собрания Павловского дворца-музея



34. Проект оранжереи. Тушь. Из собрания Музея города

вместе взятое, привело его к собственному пониманию архитектуры, очень широкому и опозитивированному. Отсюда — богатство и оригинальность его композиционных приемов.

Несмотря на их разнообразие, основным стержнем его композиции все же была симметрия. Витрувий сказал: «Симметрия — это соотношение отдельных частей здания между собою и соответствующее соотношение их к целому, определенное в составных малых частях принятой основной единицы».

И далее: «ввиду этого композиция требует применения симметричных отношений, законы которых должны быть полностью усвоены строителями их». В связи с симметрией создались главные оси композиции. Трактовка того и другого у Камерона не была педантичной. Он не придерживался, например, палладианской симметрии в трактовке усадебного парадного двора, не подчеркивал главную ось, как Палладио, асимметричными флигелями, а решал фасад флигелей с самостоятельными осями симметрии. Что касается до главных осей, например в плане, то никто не разрешал их так широко, как Камерон. Главную ось дворца в Павловске он проложил через весь парк и далее до деревни Этиоп.

Витрувий писал также: «Эвритмия — это приятное глазу расположение целого, которое получается при правильном отношении ширины, высоты и длины отдельных его частей при соблюдении общих симметрических отношений...». «Постройка без симметрии и без соблюдения пропорций не может быть оправдана». Вопросы о пропорциях в архитектуре в школьные годы Камерона уже должны были быть поставлены на очередь. Позднейшее изучение классических памятников архитектуры в Риме еще более должно было заострить его внимание на этом. Поиски абстрактных архитектурных норм и канонов пропорциональности прошли через схоластические средние века; начиная с XVIII в. под эти нормы и каноны стали подводиться математические формулы. Если во время Камерона еще и не дошли до построения золотого сечения как производной «высшего порядка», то, во всяком случае, замечания Витрувия о пропорциях уже толковались во всех школах его времени. Неудивительно поэтому, что Камерон искал корректива для своих композиций в каких-то геометрических, условных членениях. В задачу настоящего труда мы не включаем расшифровку его схемы пропорциональности в архитектуре, но, поскольку нам удалось при весьма беглом анализе подметить некоторую закономерность в его композициях, считаем не лишним указать, что наиболее вероятным коррективом пропорциональности в композиции Камерона был корректив по закону равнобедренных или равносторонних треугольников. В этом смысле небезынтересно наложить на ортогональные чертежи Камерона сетку тех или других углов. Так, композиция средней фронтальной части «Камероновой галереи» вмещается в равнобедренный треугольник. Под углом в 60° решена расстановка колонн на фасаде дворца в Павловске и т. п.

Наконец, кроме всего этого с формальной стороны композиция Камерона отличается безукоризненной увязкой между собою плана, фасада и разреза. В этом отношении Камерон исключительно строг к самому себе и безупречен. В его произведениях нигде нет фальшивых окон, неиспользованных пространств, стен и перекрытий, упирающихся в оконные проемы, и т. п. Он никогда не был рабом формы или же небрежным настолько, чтобы не найти правильного решения. В этом смысле Камерон действительно классик и стоит, конечно, выше всякого сравнения с Кваренги, Бренна и другими его современниками, ради красоты фасада допускавшими явную фальшь. Это высокое качество композиции могло дать Камерону основание смотреть на своих конкурентов с пренебрежением. Он никогда не решил бы фасад Александровского дворца в Царском селе так, как решил его Кваренги, — с окрашенными окнами второго этажа; никогда не построил бы флигеля у Павловского дворца так, как построил их Бренна, — с простенками в окнах и т. д.

Но главное, что придавало ему уверенность в себе, — это его как бы «призвание», своего рода «миссия» пропаганды античной красоты.

В смысле внутреннего содержания композиции Камерона резко отличаются от композиций его современников. Повторяем, нет никаких данных приписывать ему заимствование или подражание тому или иному западно-европейскому архитектору — Чемберсу, братьям Адам, Клериссо. Классические ордера, конечно, применялись повсеместно, но они применялись формально по увражам Виньолы, с тяготением к позднеримским трактовкам и с тем юфранцузиванием, с каким эти ордера преподавались в Парижской академии искусств. Основным критерием архитектуры было ощущение «градии» и «изящества», и даже «дорика» в интерпретации Клериссо и Адама не лишена этой слащавости.

Камерон первый противопоставил этому направлению глубокую и строгую красоту классики. Вялые, плоские и невыразительные пилястры и колонны с кокетливыми капителями и пьедесталиками он заменил упругой, звучной дорикой и пышно-строгой, величественной ионикой Эллады. Камерон первый трактовал классические ордера не по Виньоле, а по Палладио и по своим личным обмерам. Он поставил в Павловске, в «Вольере», дорийские колонны с капителями из терм Диоклециана, зарисованные и гравированные им для «Терм римлян». Кривая эхина или кимы этих капителей зарисована им в характере не полувалика, а гуська. Это было новшеством, не встречавшимся у Виньолы и не известным архитекторам Петербурга. Кваренги тотчас же повторил это в царскосельском «Концертном зале».

Излюбленными капителями Камерона были ионийские капители Эрехтейона (рис. 30—33). Он смело и широко применял их во всех своих композициях. Французская школа Фельтена и Ринальди не знала этой капители. Она выпадала из общепринятого понятия ионийского ордера. Со времени разруше-

ния Рима о ней точно забыли. На протяжении всего ренессанса, барокко, академической классики Франции ее не применяли почти нигде, также — в русской архитектуре. И только Камерон, вопреки общепризнанным традициям, дерзнул увенчать ею восемь гранитных колонн Софийского собора и применить ее затем на галерею «Холодных бань», на «павильоне Трех градий» и в Красной долине в Павловске.

Камерон как бы взял патент на эту капитель в своей интерпретации. Повторить ее при нем никто не решался. Повторить ее — значило явно признаться в подражании Камерону. Вот почему на протяжении всей своей деятельности избегал ее Кваренги. С другой стороны, эта капитель «не всякому по глазам», особенно тем, кто вырос среди памятников архитектуры позднего Рима. Капитель Эрехтейона можно рассматривать не только как образец греческого античного искусства, но как неизменный, вечный символ Эллады. Только много лет спустя после Камерона эта капитель появляется в творчестве Воронихина, Брюллова и Штакеншнейдера.

В первые годы пребывания в России Камерон был единственным архитектором, в корне изменившим понятие «классики», поставив ее лицом к лицу с античной архитектурой Эллады. «Эллинизм» Камерона является одной из отличительнейших черт его творчества. В связи с таким пониманием «классики» в композиции Камерона выявилась и другая сторона, впервые зазвучавшая в России, — открытое применение спокойной глади стен.

Это не было случайным. Обмеры и раскопки римских терм показали Камерону захватывающие по красоте и величественности картины монументальных стен античных зданий. Древние руины и сохранившиеся памятники тем сильнее запечатлевались у зрителя в памяти, чем отчетливее вырисовывалась их масса и силуэт. И опять-таки до Камерона никто в России не рисковал оставить в своих композициях пустоты при обработке стен. Стены у Ринальди, Фельтена, Баженова, Деламота и других предшественников Камерона в России, и даже у братьев Адам и Чемберса в Англии, измелечены неглубокими впадинами, расчленены на панно в рамочках с вальвами профилями и облеплены лопатками, пилястрами и полуколоннами. Камерон же иногда оставлял стены совершенно гладкими, особенно снаружи, украшая их редкими нишами и медальонами, как в «Храме дружбы», в «Холодных банях», Павловском дворце и др.

Наконец, особенно характерной чертой композиции Камерона, тоже своего рода новшеством в русской архитектуре, было применение в отделке интерьеров мраморных античных фрагментов, слепков с них, античных ваз, статуй, росписи по мотивам греческой или римской мифологии и истории.

Камерон настолько проникся обаянием античности, что властно вводил зрителя в свой мир красоты.

Мир, открываемый Камероном, был неисчерпаемо богат, и главное, несмотря на прошедшие тысячелетия, отвечал запросам XVIII в. Надо было

только знать чудесные источники античного искусства и с изысканным вкусом и тактом выбирать наиболее отвечающие моменту образы. Благодаря широкой эрудиции Камерон был в этом, по праву, непревзойденным мастером, виртуозом. Так, фриз дворца в Павловске, хозяйкой которого была княгиня Мария Федоровна, он украсил волнообразной гирляндой акантов. Этот классический мотив, встречающийся во многих постройках на протяжении почти всех стилей, у него решен с буквами «М» в стыке встречных волн.

В своих композициях он никогда не ставит статую или орнамент только в соответствии с размерами ниши или профиля. В этом смысле Камерон всегда стоит выше ремесленника-профессионала; в орнаментации Камерона и в выборе им того или иного фрагмента на первом месте оказывается их содержание и внутреннее соответствие с назначением помещения.

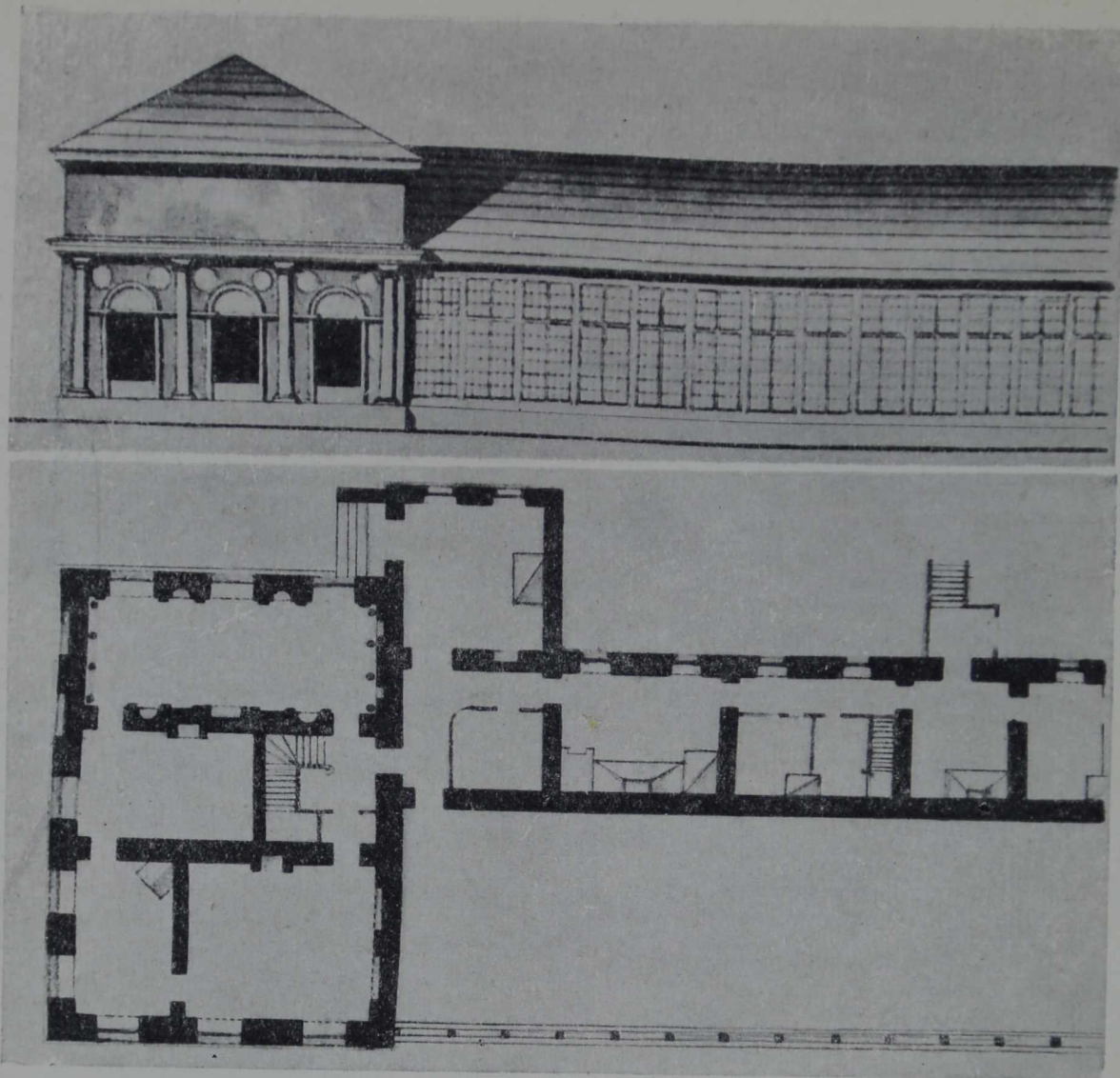
Отсюда исключительная насыщенность «архитектурной палитры» Камерона.

У каждого художника есть свой колорит, излюбленная гамма тонов, свой установившийся, более или менее постоянный набор красок.

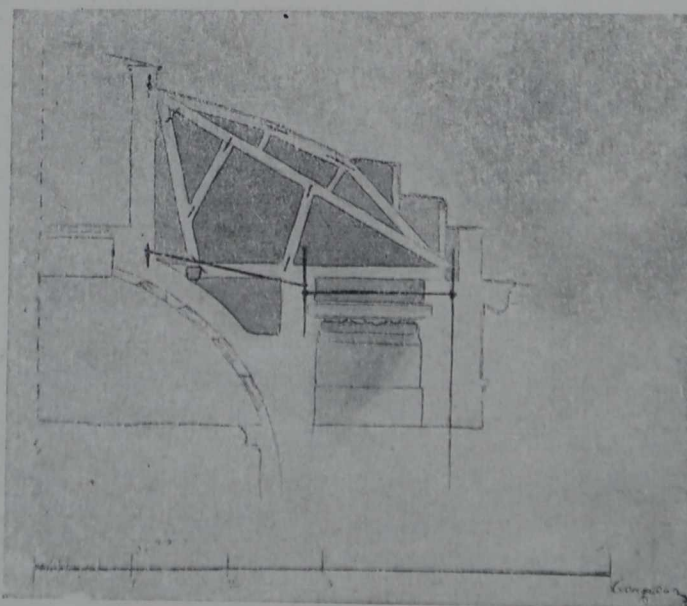
Излюбленные мотивы и композиционные приемы архитектора, собственно говоря, являются теми же красками живописца. Комбинируя, уменьшая, увеличивая, повторяя то или другое композиционное решение, архитектор тем самым придает определенный колорит своим произведениям. При сравнении архитектурных приемов Кваренги и Камерона становится очевидной не только разница в композиции, но разница и в самых приемах ее выражения. Так, решение перехода от докола к остову стены у Кваренги решено раз навсегда в двух вариантах: один — с переходом без всякого промежуточного профиля и другой — с тесаным полуваликом. Камерон всякий раз решает эту задачу по-новому. Кваренги ставит в своих проектах окно определенной пропорции как постоянную форму, Камерон же komponует его каждый раз по-новому. Особенно резко сказывается это различие в декоративных работах того и другого мастера. «Архитектурная палитра» Камерона в этом роде композиции прямо-таки сказочно богата, тогда как Кваренги пользуется весьма ограниченным числом мотивов. Вот почему сравнительно легко определяется композиция Кваренги и так сложно — Камерона. Кваренги мы узнаем с первого взгляда, — так определены в основном его приемы; Камерона же мы не смогли бы определить по каким-либо ограниченному ассортименту его приемов; каждый раз мы принуждены, даже в том небольшом числе произведений, какое он оставил, находить все новые и новые формы. Правда, он любил и часто вводил в композицию ниши и крупные круглые медальоны с барельефами. Но специфика Камерона — не в самой архитектурно-декоративной форме ниши и медальона, а в том, какое он давал этим формам назначение, как применял их, в каких именно местах располагал. Здесь-то и обнаруживалось его величие, проявлялась его архитектурная мудрость.



35. План Павловской усадьбы, дворца и парка с постройками Камерона. Из собрания Павловского дворца-музея



36. План и фасад дома Камерона при оранжереях в г. Пушкине. Из собрания Гос. Эрмитажа



37. Павловск. «Храм дружбы». Деталь конструкции перекрытия. Из собрания Павловского дворца-музея

КАМЕРОН—ДЕКОРАТОР

Камерон, как декоратор, остается непревзойденным мастером интерьера. Подражать ему или копировать с него — невозможно. Он создавал обстановку и отделку помещений, охватывая все архитектурные мелочи быта и жизни, весь «costume» (применяя выражение XVIII в.), с тем определенным, локальным, неотъемлемым от эпохи характером, который, конечно, не может быть повторен.

Свое победное шествие Камерон начал с того, что рядом с капризно-напыщенными растреллиевскими апартаментами Царскосельского дворца поставил арабесковую и лионскую гостиные с гармоничными, стройными формами «классики» античной Греции и Рима. В них он показал себя сдержанным, но взыскательным и уверенным в себе мастером, свободно и легко разрешающим задачу. Все сделано в простых и изящных линиях из самых обыкновенных, недорогих материалов. Это — его основная манера внутренних отделок. Так решены первые апартаменты в Царскосельском дворце и так исполнена внутренняя отделка в Павловске, во дворце и в павильонах: в «Храме дружбы», «Вольере», «Молочне» и др. Но даже и в этой манере Камерон пошел совершенно новым, еще невиданным до него в России путем. Он внес в эту область новый ассортимент материалов. Он обогатил композицию белым и цветным стеклом с бронзой, резьбой по дереву, окрашенной или позолоченной, цветными вставками из искусственных и естественных мраморов и уральских самоцветов. Уже самое это сочетание материалов было ново и оригинально.

Он широко применил в новом «классическом» орнаменте старинный способ украшения «басмой», орнаментом, выбитым вручную, отштампованным на тонкой латунной или серебряной ленте. Этой басмой он обрамлял филенки дверей, карнизы и профили, добиваясь впечатления бронзовых литых орнаментов-порезок.

Промышленность Англии была много богаче русской. Камерон был знаком с фарфоровым и фарфоровым производством Веджвуда, возможно и с самим Джошуа Веджвудом, который в своих изделиях возродил дух этрусского искусства и который был не только соотечественником Камерона, но и его ровесником.

Камерон выписал из Англии каминных дел мастеров, предложил закупить фарфоровые скульптурные медальоны и картины-плакетки Веджвуда, использовал весь арсенал античных обломков со складов дворцовых управлений и все это включил в свои композиции.

В этих композициях он позволил себе совершенно не считаться с процветавшими еще недавно влияниями офранцузенного барокко и смело пользовался декоративными мотивами Греции и Рима в своей интерпретации.

В таких случаях Камерон никогда не связывал себя чувством архитектурной зависимости от своего предшественника. Он, как Кваренги и все великие мастера, шел своим путем, создавая целым рядом превосходнейших произведений неповторяемый ансамбль эпохи. Весь ансамбль убранства Растрелли однообразно роскошен; в нем нет пауз, нет отдыха от пресыщения чувственными формами. У Камерона, с одной стороны, прелесть неожиданности, сила контраста, смелость и дерзость композиции, с другой — изысканная строгость и естественность. Кто, кроме Камерона, решился бы на создание спальни Екатерины II со стеклянными колонками? Не всякий рискнул бы, как сделал это Камерон, взять главным мотивом декорации срезанный сверху архивольт.

Когда мы анализируем творчество какого-нибудь мастера, мы редко ставим его произведения в зависимость от его возраста. Мы забываем, что на протяжении очень коротких этапов, за какой-нибудь десяток лет, мастер может физически измениться. Одно дело, когда он молод, энергичен, но еще не вполне уверен в себе. Он задорен, напорист, но опыта у него мало. Другое дело, когда он стар: у него высокое мастерство, уверенность, настойчивость, даже упрямство. Творчество Камерона в России не является начальной фазой его архитектурной деятельности. Камерон — не юноша, не начинающий архитектор. Его пятидесятилетний возраст является разгадкой и всех его поступков и его композиционных приемов. Он смел в своих решениях не в силу молодой отваги, а в силу глубокой уверенности в правильности своего решения. И когда он решал что-либо, его уже трудно было заставить отказаться от этого решения.

Княгиня Мария Федоровна писала Кюхельбекеру: «...попросите Камерона именем бога... чтобы он дал проект отделки в Павловском дворце по вкусу Павла Петровича».

Итак, суммируя общее впечатление от декоративного творчества Камерона, мы приходим к следующим выводам.

Первое — Камерон, как декоратор, отличается своеобразием мироощущения; он избегает в интерьере нарочитой грубости архитектурных форм; его архитектурное убранство, при всей строгости композиции, исполнено в мягких очертаниях и в тонко подобранной, свежей, изысканно-нежной гамме тонов.

Второе — Камерон, как человек XVIII в., начиная с таких мелочей, как дверные ручки или каминные решетки и кончая формой свода и обработкой стены, не может отказаться от общих установок своего времени и культуры. Он покрывает стены шелковыми обоями, как, например, в столовой Павловского дворца или в «Лионском кабинете» в Царском селе; он всюду вносит в интерьер уют и теплоту — небольшие каминные арки,

ниши и т. п., — все в масштабе живого человека. Ничего гигантского, ничего гиперболического.

Третье — он избегает постройки официальных, торжественно холодных зал для придворных приемов и выходов. Он уклоняется от заданий подобного рода и передает их Кваренги или Бренна. Каждый законченный Камероном кабинет как бы предопределяет условия пребывания в нем. В Павловске Камерон применяет только недорогую отделку; главное убранство — лепные карнизы, пилястры, исполненные в штукатурке; стены покрашены по штукатурке или обиты шелком.

В Царском селе, наряду с такими же решениями, он отделяет «Холодные бани» или «Агатовые комнаты» богатыми мраморами и самоцветами. Но это вызвано не только желанием дать еще одно новое архитектурное решение. Здесь сказывается четвертая характерная черта Камерона — он никогда не решает декорации интерьера вне функционального назначения помещения. В «Агатовых комнатах» главным фактором композиции является не только желание воссоздать «античный дом», но и выразить назначение «Холодных бань». Здесь, несмотря на «теплую» уютность апартаментов,

летом всегда должно быть прохладно. Камень и бронза сохраняют холод, приятную свежесть. После утомительной прогулки по парку в жаркий день так естественно и в то же время так приятно удалиться сюда, в спокойные, величественные и уютные прохладные комнаты.

И, наконец, пятое — Камерон в декорации избегает бесстрастной, безжизненной стилизации. Всюду, где только позволяет композиция, Камерон применяет живые, реалистические орнаментальные формы. В «Храме дружбы» над архивольтами ниши он смыкает виноградные лозы, трактованные как естественные, только что срезанные ветви. Даже архитектурные розетки в кессонах он часто решает, как настоящие листья в вихревом движении.

Вся «Зеленая столовая» Царскосельского дворца скульптурно декорирована растительностью, как бы живыми, растущими ветками.

Этот реализм орнаментации, ее живость, динамичность, является одним из существеннейших результатов изучения Камероном античной классики. Он первый придал реалистичность стилизованному классическому орнаменту.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

КАМЕРОН — ПЛАНИРОВЩИК

Камерон известен и как планировщик. В этой области особенно большое значение имеют его планировки садов и парков. С именем Камерона связана планировка существующих и доньше парков Павловска и английского парка г. Пушкина.

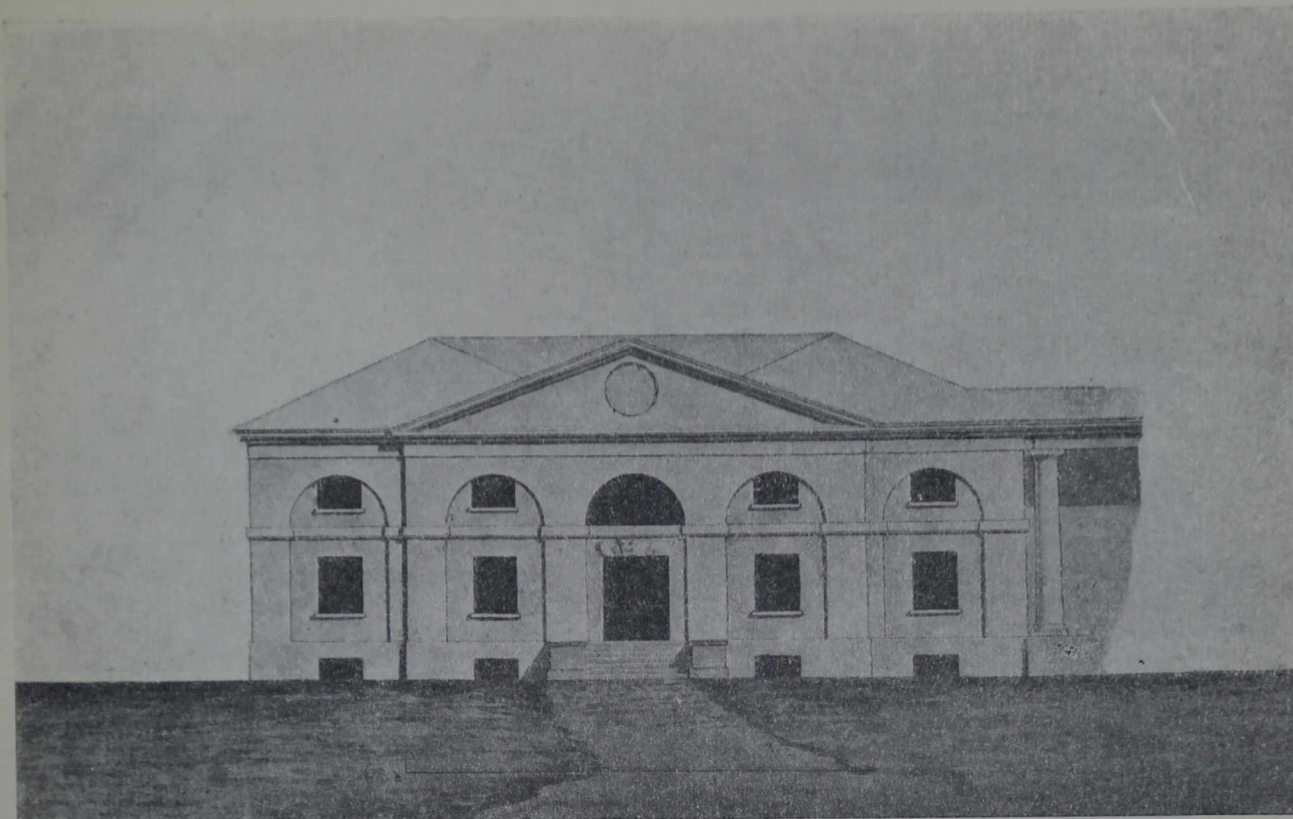
Его приезд в Россию ускорил перемены в художественном оформлении парков и садов. Планировка парков всегда была тесно связана с парковой архитектурой, с ее значением в общем ансамбле парка. Античная архитектура требовала и соответствующего окружающего пейзажа. Во второй половине XVIII в. парк стал представлять собою как бы разросшийся древнеримский сад, с остатками античных построек, искусственными руинами, акведуками и башнями. Английский сад появился впервые в XVI в., однако сначала он еще очень слабо отражал свою основную, характерную особенность — подражание природе, тогда как французские парки в это время уже, наоборот, подчиняли природу партерным, графическим рисункам и объемным архитектурным формам зеленых массивов. В течение XVII столетия в Европе уже определились оба направления в парковой композиции: французско-голландское — регулярное и английское — естественное. В конце XVIII в. английский парк обогатился открытыми лужайками, оживлявшимися сельскими работами и пасущимися стадами. Стали избегать прямых дорожек, аллей с посаженными правильно, по нитке подстриженными деревьями, отдавая предпочтение красивым группам деревьев. К концу столетия английский парк становится господствующим в Европе, проникая глубоко на континент. Парк и архитектура

композиционно дополняют друг друга, архитектура как бы одухотворяет пейзаж, а пейзаж как бы создает гармоничный фон для архитектуры.

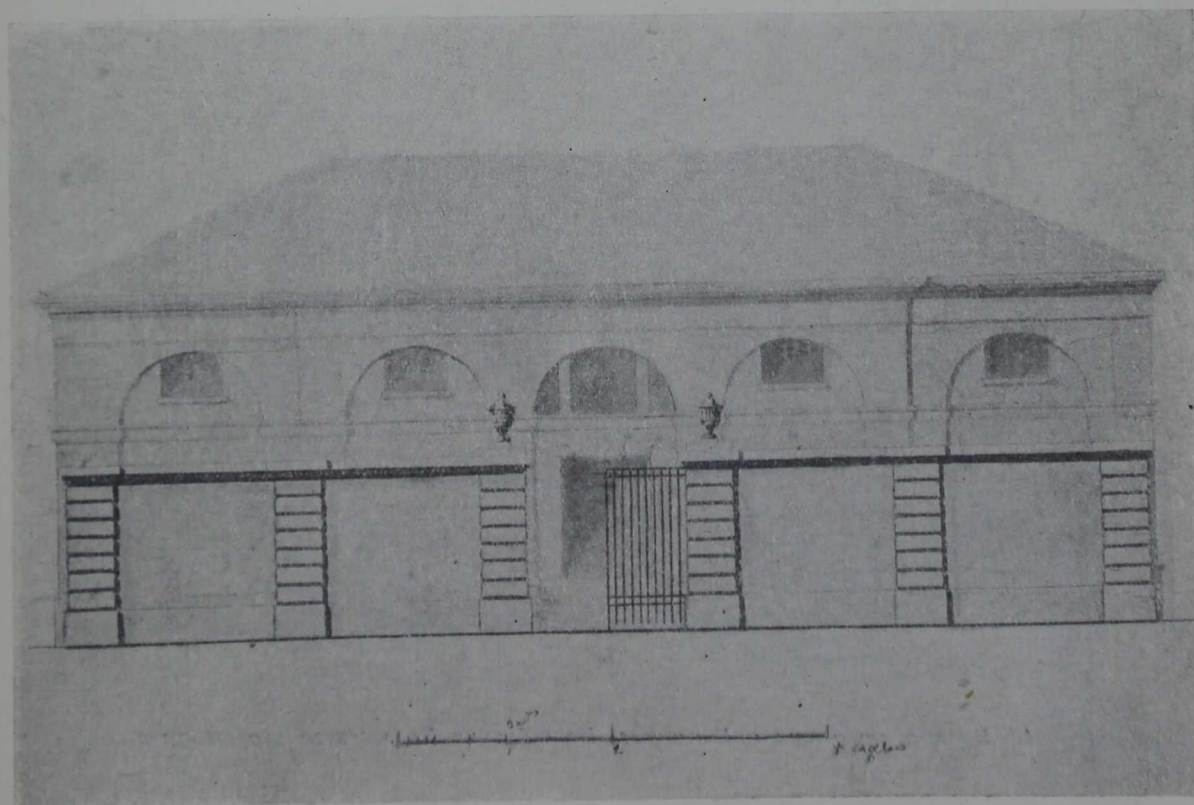
Еще задолго до приезда Камерона в Царском селе уже приступили к разбивке английского сада. В 1775 г. из Англии вернулся специально посланный для изучения английских садов сын архитектора Неелова Петр Неелов и приехали английские садоводы Буш, отец и сын.

К приезду Камерона в Павловске только что подготовили усадьбу к планировке; он застал там построенными два дома — «Маринталь» и «Пауллуст» — и несколько сентиментальных павильончиков. Здесь в большей мере, чем в Царском селе, он убедился в возможности свободно и независимо осуществить величественную архитектуру классики на фоне чарующей прелести естественного пейзажа, на берегах речонки Славянки, с запрудами, зеркальными прудами, журчащими каскадами и благоухающими полями. Здесь Камерон был полным хозяином композиции, что с удовольствием отмечал в своих письмах. Прежде всего он настоял на сношении «Пауллуста» и на постройке Павловского дворца, сохранившегося до настоящего времени. В связи с этим он распланировал сад, окружающий дворец, поставил обелиск в память основания Павловска, «Храм дружбы», «Вольер», «Колоннаду Аполлона» и др.

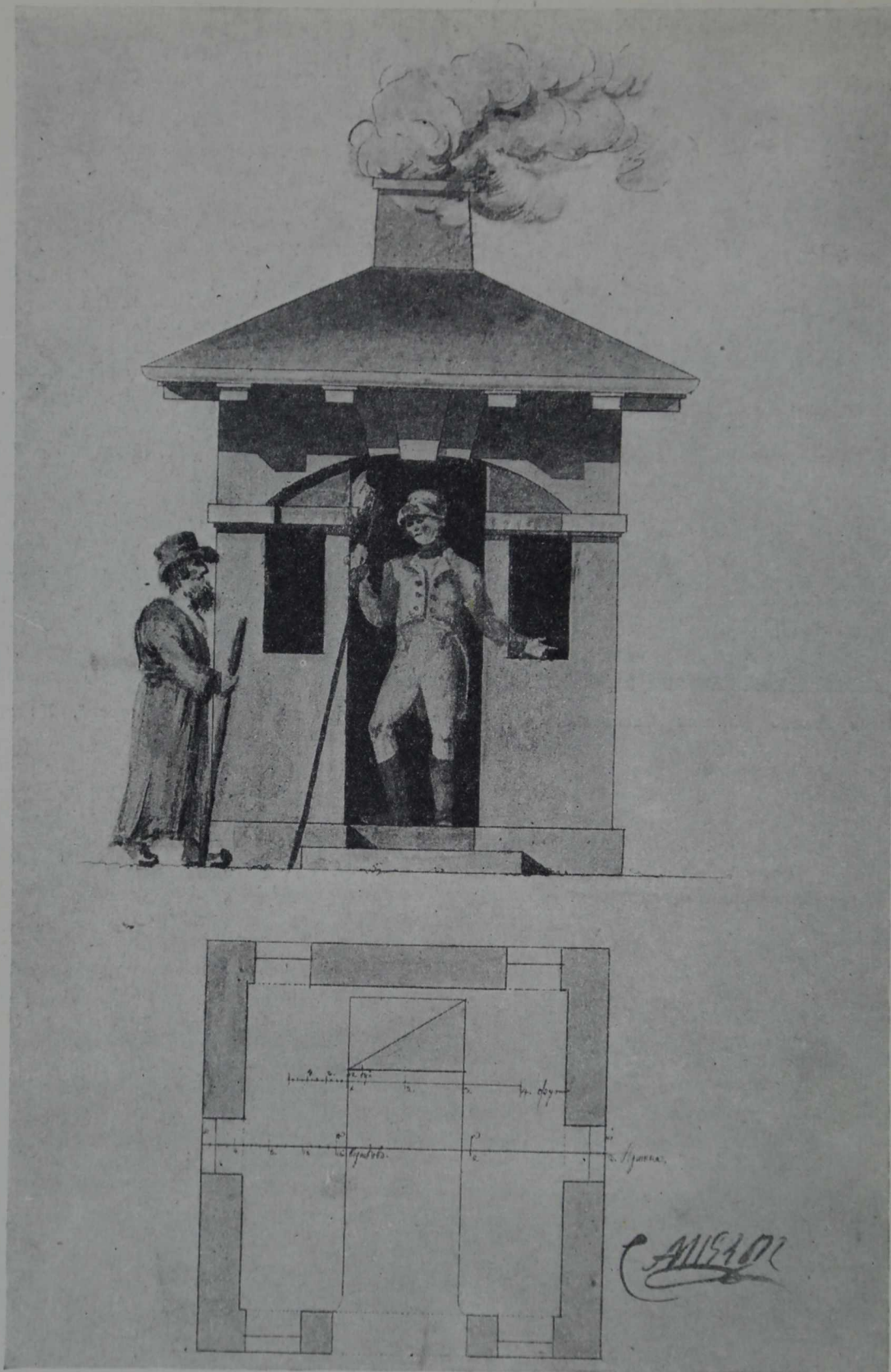
Ему принадлежит и застройка первой очереди городка Павловска, а следовательно, и планировка его. Он построил здание городской управы, школы, дом священника, конюшни и другие городские здания. Тяготение Камерона к саду и парку подчеркивается его близким участием в постройках



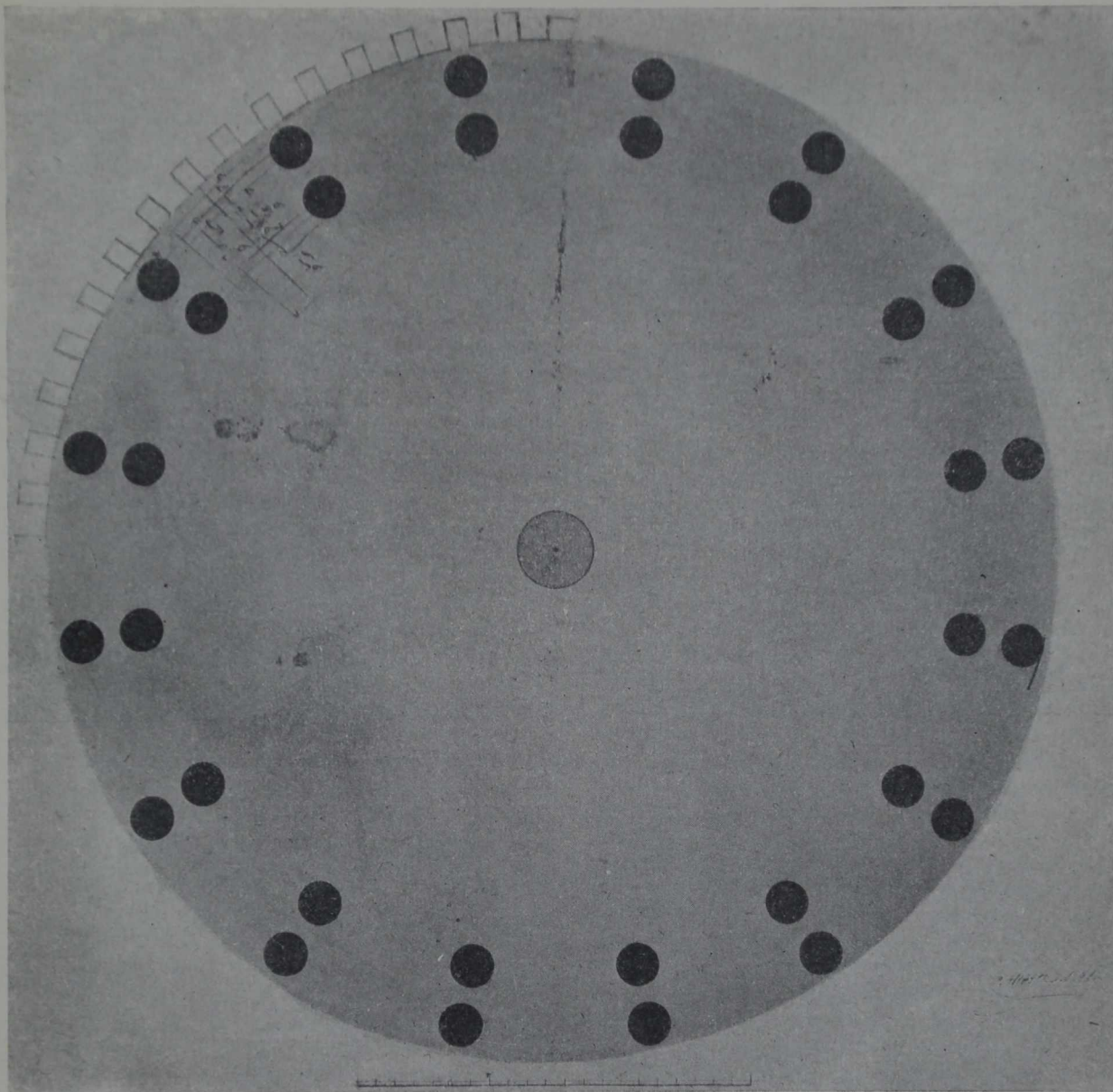
38. Фасад левого флигеля Павловского дворца с примыкающей к нему галлереей. Из собрания Павловского дворца-музея



39. Фасад кухни Павловского дворца с окружающим ее двор забором. Из собрания Павловского дворца-музея



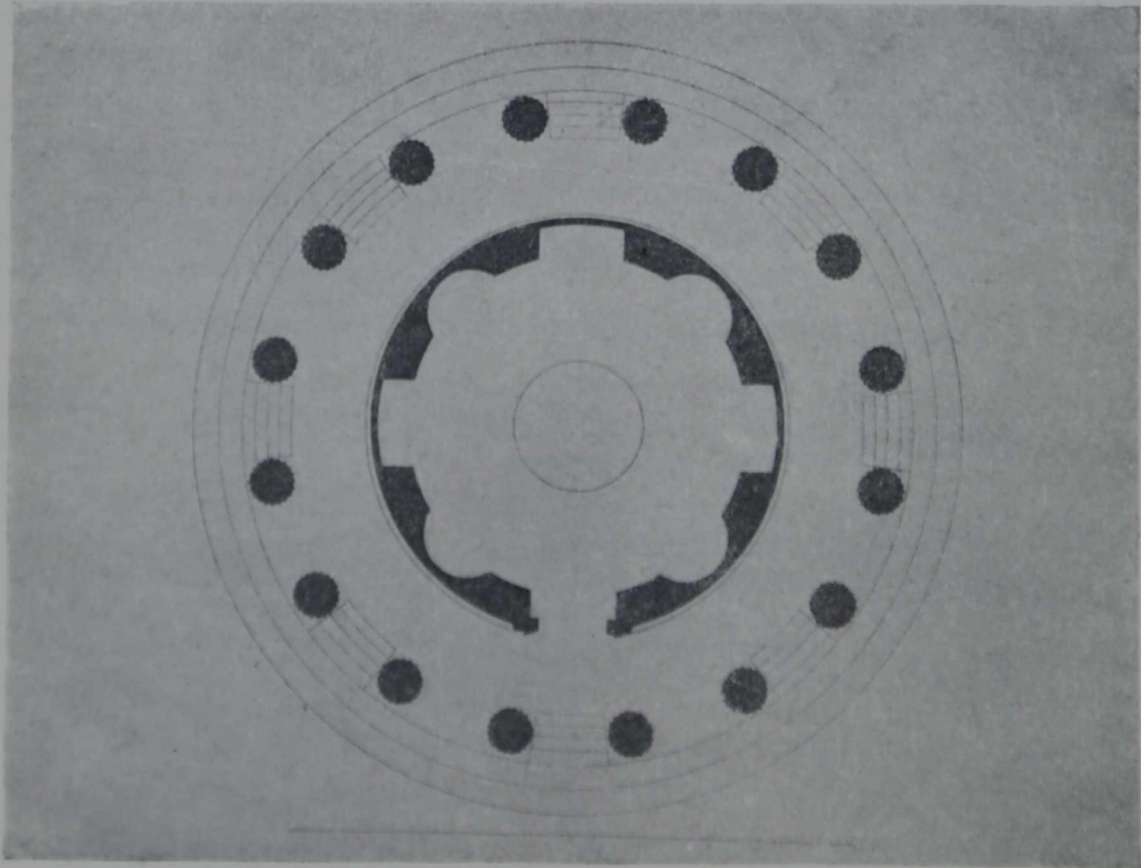
40. Проект сторожки в Павловске. Из собрания Павловского дворца-музея



41. Проект плана «Колоннады Аполлона» в Павловске. Из собрания Павловского дворца-музея



42. Павловск. Проект «Храма дружбы». Фасад. Из собрания Павловского дворца-музея



43. Павловск. План «Храма дружбы». Из собрания Павловского дворца-музея

оранжерей как в Павловске, так и в Царском селе. Главным садовым мастером в Царском селе ко времени Камерона состоял его тесть Иоганн Буш, и само собой понятно, что Камерон принял самое горячее участие в его работах. Камерон трактует оранжереи в красивых формах, далеких от тех инженерно-функциональных форм, в каких решают их современные нам архитекторы. Царско-сельские оранжереи Камерона запроектированы в характере римских терм, — они величественны и импозантны снаружи и красивы внутри (рис. 34). Средняя галерея решена в виде дорийской колоннады с богатым фризом. К ней за двойным рядом колонн примыкает полудиркульная ротонда с нишами, в которых поставлены античные статуи. Снаружи — здание с гладкими стенами из естественного камня с крупной аркадой окон, увенчанное фронтоном, внизу окруженное стеклом оранжерейных рам. Перед зрителем — точно вновь ожившее здание древнего Рима. Ритм аркады оконных архивольтов обогащен крупными розетками в круглых медальонах. Карниз поддерживается кронштейнами со львиными головами. На фронтоне водружена статуя Флоры. Дымовые трубы оранжереи скомпонированы, как древние античные вазы из римских терм.

При этом, по обычаю того времени, Камерон пристроил к оранжереям жилые помещения для садовых работников. И. Яковкин отметил в списке строений Царского села 1794 г.: «Каменную большую набережную оранжерею, по концам которой, что ко двору, жил архитектор Камерон, а на другом живет садовник Буш, длиною 95, шириною 6 саженей. Теплицы с живыми покоями для садовых слугителей...»³⁰.

Следом за царскосельскими оранжереями Камерон проектировал оранжереи для Павловска. И там он придал им характер архитектурно обработанных красивых зал, храмов, кабинетов.

В планировке парка у Камерона доминирует идея естественности, учет природных красот местности. Дорожки не подводят зрителя прямо к архитектурной точке, а вьются вокруг нее и при подходе к точке позволяют издали видеть ее со всех сторон. Планировка всюду отвечает топографии местности и выгодно подчеркивает характерные красоты пейзажа. Основные архитектурные точки вкраплены в ансамбль природы. Современный архитектор Огюст Перрэ высказал такую мысль: «здание должно долго существовать, оно восстанавливает прошлое, а прошлое удлинит жизнь»³¹. Камерон, повидимому, прекрасно ощущал эту связь архитектуры со временем, и распланированные им парки с вечно живой природой он украшал не мимолетными безделушками, временными павильончиками, а архитектурой в характере древнего Рима и Греции. Эта архитектура действительно как бы удлинит жизнь парка. Казалось, — и теперь так кажется, — что пейзаж вокруг «Храма дружбы» в Павловске или колоннады Камерона в Царском селе не образовались недавно и случайно, а искони были такими живыми и прекрасными, какими мы видим их сейчас. В композиции парка, так же

как и в композиции самого здания и при отделке каждой его детали, Камерон всегда был, прежде всего, вдумчивым, внимательным, далеко видящим поэтом.

Когда Камерон komponует парковый павильон, он не архитектуру украшает пейзажем, а архитектурой украшает пейзаж, парк. Это приводит к длительной, прочной связанности пейзажа с архитектурой. Как бы ни разрастался и ни изменялся окружающий пейзаж, архитектура остается в одной с ним гамме. При всей значимости и высокой художественности архитектуры ведущую роль играет окружающий пейзаж. У Кваренги, наоборот, архитектура всегда строится на фоне пейзажа, доминирует над ним. Кваренги не ощущал и не понимал паркового пейзажа в той непосредственности, как Камерон; он воспринимал его как архитектурный пейзаж. Кусты и деревья у Кваренги только оживляют проекты здания, играя ту же примерно роль, какую играют цветы вокруг бюста или статуи. Вот почему даже сейчас, спустя более ста лет, так различен пейзаж вокруг построек Кваренги и Камерона. «Музыкальный зал» Кваренги и его «Римская руина» абсолютно чужды тем зарослям, в которых они оказались. Пейзаж вокруг них — неубедителен, случаен. Здесь, независимо от них, его можно перекомпоновать, вырубить и расчистить. Совершенно не то вокруг построек Камерона, — пейзаж здесь остается доминирующим, и как бы он ни разрастался, как бы его ни вырубали и ни искажали, общая концепция архитектуры и пейзажа не теряет своей силы, своей гармоничности, так как оформление архитектурного произведения было строго обосновано выбранным местом в общей картине пейзажа. В этом смысле чрезвычайно сильно выражена идея парковой композиции в комплексе «Холодных бань», пандуса, галереи с лестницей, озера, новой галереи на месте катальной горки и завершающих всю эту картину триумфальных ворот. Из перечисленных царскосельских построек сохранилось немного, но и то, что сохранилось, дает незабываемое по красоте и гармонии впечатление.

Совершенно в другом характере решена планировка жилых — городских и поселковых — мест. Конечно, планировка Камерона по своему характеру и по задачам далеко не соответствует современным требованиям, предъявляемым к планировке населенных мест. Нельзя поэтому рассматривать его проект, например, планировки города Софии, с той же точки зрения, с какой мы оцениваем современные проекты городов. Как сын своего века, Камерон не затрагивал ни социально-экономических, ни транспортных, ни инженерно-санитарных, ни каких-либо других проблем градостроения.

И тем не менее, его решение плана города Софии говорит нам о широте его познаний и в этой области. План сделан с большим вниманием к топографии местности; бассейны и фонтаны на площадях служат не только для украшения, но и для своего рода мелiorации кварталов. Мысль Камерона не была сосредоточена на формалистическом чле-

нении города улицами, на красоте графического пятна города и на рисунке сетки улиц. Направление магистралей, распределение площадей и главных узловых центров намечены им в соответствии с подъездными дорогами из далеких окрестностей: Гатчины, Павловска, а также из Новгорода и других мест. Главная городская площадь была занята собором и двумя широкими бульварами открывавшаяся в сторону парка и Большого озера. Город предполагалось застроить небольшими кварталами с каменными и деревянными, одноэтажными и двухэтажными домами, с центральным сооружением — доминантой города — собором.

Екатерина II проявляла большой интерес к застройке города Софии; она намеревалась переселить туда всех жителей дворцовой слободы, построить там богадельню и больницу. Она приказала строить дома в Софии по трем моделям, исполненным Камероном, перенести туда из слободы дома всех царскосельских жителей, построить трактир, мельницу, бумажную фабрику, полотняную фабрику с белильней, коровником, прачечной и караульней и поселить там 77 англичан с их семьями*. При Екатерине II город Софию не достроили. Сейчас от планировки Камерона и от его замысла не сохранилось почти ничего, кроме центральной площади, на которой высится собор.

Такая же судьба постигла и «Китайскую деревню», планировкой и застройкой которой интересовалась Екатерина II. «Китайская деревня» совершенно не отвечала ни намерениям, ни вкусам Павла I. Она была задумана как небольшой поселок для свиты приезжих сановных гостей. Предполагалось построить вдоль улицы 18 домиков в китайском вкусе, а за ними, как завершающую доминанту, — высокую пагоду. Прилегающая часть парка еще при Ринальди была застроена китайскими бесед-

* Одна из улиц даже называлась «Английская линия» и была застроена домами, специально запроектированными Камероном для своих рабочих.

ками и мостиками. Камерон лишь запроектировал «Китайскую деревню» более широко, объединяя в один ансамбль и поселок и прилегающий к нему парк.

Его планировка, как правило, обоснована пейзажем. Камерон охватывает композиционно всю окрестность вокруг архитектурной точки. Так, например, он решил Павловск, в котором композиционные оси дворца в плане далеко проведены им в окрестности парка. Дворец стал доминантой усадьбы, однако топография усадьбы имела решающее значение при ориентации и архитектурном решении дворца. Благодаря палладианскому решению плана и расположению дворца на открытом берегу Славянки, эффектные фасады носят глубоко контрастный характер, несмотря на выдержанную единую архитектурную концепцию. При подходе к дворцу по дороге, ведущей из Царского села, он внезапно открывается лишь на близком расстоянии, вздымаясь стройным, величественным массивом над широкой запрудой Славянки. С противоположной стороны, сквозь главную липовую аллею, дворец виден за несколько километров и, по мере приближения к нему, все более и более разрастается вширь, как бы растворяясь во всей массе Павловска, срастаясь с самой усадьбой в единый неразрывный комплекс архитектуры и парка (рис. 35).

То же, по существу, и в Царском селе в районе «Холодных бань», колоннады и пандуса, — архитектура и парк едины и неотделимы друг от друга. Генеральный план здесь решен не как случайный комплекс различных по назначению зданий, а как единый планировочный замысел, где композиционные оси в отдельных планах зданий, пронизывая окружающий английский парк, как бы органически врастают в него. Здесь перед нами не отдельные здания и не часть парка, а мощный комплекс одного из крупнейших произведений Камерона — его знаменитые «термы».





Ч А С Т Ь В Т О Р А Я

Г Л А В А П Е Р В А Я

У С Л О В И Я Р А Б О Т Ы Ч А Р Л Ъ З А К А М Е Р О Н А

Чем крупнее мастер и чем оригинальнее его творчество, тем больший интерес вызывают условия его работы. Мы можем представить рабочую обстановку современного нам архитектора. Но когда мы хотим представить себе, как работал архитектор далекого прошлого, то не должны, конечно, переносить его в современные нам условия работы и в обстановку нашей архитектурной повседневной практики; нам следует, наоборот, переключить себя в его условия, чтобы оценить все его успехи и ощутить затруднения.

Чтобы ответить на вопрос, как работал Камерон, прежде всего нужно попытаться переключиться в жизненно-бытовую обстановку архитектора XVIII в.

Архитектор XVIII в. был поставлен в такие условия, что должен был охватывать строительство всесторонне — он должен был знать всё, всем управлять и за всё отвечать. Он был неотделим от объекта своего творчества не только в период проектирования, но и во время стройки.

Главными исполнителями строительства, однако, являлись подрядчики. Это были или отдельные мастера каменных, «сводчатых», «каминных», кузнечных и других дел, или же лица со свободным оборотным капиталом. Они брали работу с торгов, как правило, ниже сметной стоимости, и, собственно говоря, они-то и являлись в буквальном смысле строителями и организаторами строительных работ.

Трудно сказать, каков был в большинстве случаев облик этих подрядчиков и имели ли они хотя бы элементарное архитектурное воспитание? Среди подрядчиков, работавших с Камероном, упоминаются каменных дел мастер Иосиф Минчаки, англичанин Дик, «порутчик» Новиков, итальянец каменщик Луиджи Кавальери. Последний был снят с работы за обнаруженное незнание строительного дела, что не помешало ему, однако, взять

работу в Павловске и у Голицына. Об этом «Кавальери» ходили слухи, что он был раньше камердинером, но в оправдание его говорили: «тароватому человеку долго ли научиться каменному делу»³².

От знания, добросовестности и, главное, мастерства подрядчиков зависел успех постройки. Составив проект и смету, автор-архитектор сдавал стройку с торгов подрядчикам и становился наравне с ними в положение контролируемого хозяином-заказчиком, неся ответственность за все ошибки. Естественно поэтому, что каждый архитектор стремился оградить себя от случайных сотрудников и заручиться хорошими и дельными рабочими, мастерами, рядчиками, подрядчиками и поставщиками. Многие архитекторы становились сами подрядчиками на небольшие строительные работы, но более крупные архитекторы, с солидным объемом работ, избегали этого.

Строительство при дворе не являлось исключением; кроме всего сказанного, оно требовало со стороны архитектора еще и сугубой внимательности к качеству работ и большого такта и выдержки при столкновениях с капризами и претензиями «сановных» заказчиков.

При большом количестве построек и заказов Камерон создал вокруг себя целую систему отдельных производственных центров, как, например, проектную мастерскую, служившую одновременно и творческим кабинетом и чертежной школьной комнатой для учеников, производственные артели каменщиков, штукатуров, плотников и т. п.

В области организации строительных работ Камерон широко использовал свое положение «архитектора Е. И. В.» и, наперекор существовавшей рутине и общей практике, организовал свои рабочие бригады из мастеров различных специальностей на жаловании по персональным контрактам.

Остаются невыясненными взаимоотношения ме-

жду Камероном и подрядчиками, а также подчиненность Камерона дворцовой конторе строений.

Первое непонятно потому, что подрядчики брали постройки за определенную сумму, а рабочие оплачивались по контрактам от конторы строений.

В отношении же подчиненности Камерона конторы мы знаем, что он не был служащим конторы и не начальствовал над ее штатными архитекторами, а между тем, архитекторы конторы составляли сметы на проекты по постройкам Камерона.

Таким образом, вопрос о формальных условиях работы Камерона неясен. Более определенно вырисовываются вопросы производственно-бытового характера. Но здесь в смысле документации начальный период работ Камерона беднее последующего.

Трудно, например, установить порядок первых работ Камерона по приезду в Россию. Судя по распоряжениям на имя Кашкина, управляющего Царским селом, уже 28 августа 1779 г. Екатерина II приказывает показать Камерону картину, которая стояла за дверью в ее кабинете, чтобы он, вдохновленный этой картиной, сделал план и фасад беседки на острове посреди Большого озера. После этого на острове приступают к постройке «Концертного зала». В то же время, несмотря на работы архитекторов Ринальди, Фельтена, Василия и Ильи Нееловых, Екатерина II приказывает передать Камерону чертежи всех комнат, которые переделывают упомянутые архитекторы. «План и рисунок Японской залы, начатой г-ном Ринальди, отдать теперь же г-ну Камерону». Ему же дать «план и профиль первой новой комнаты возле аван-залы, чтоб убранство той комнаты положить мог». «Ему же перенести Китайскую залу, т. е. убранство ее, во вторую переднюю от большого крыльца, Китайскую залу обратить в большое крыльцо».

Екатерина II отдавала эти распоряжения в то время, когда она только начинала работать с Камероном; в конце дитированной записки она прибавляет: «Я о сем с ним говорила; но понял ли, не ведаю»³³.

Осенью 1780 г. Камерон перестраивает катальную горку в Царскосельском парке. Затем он приступает к планировке города Софии и строит деревянную церковь. В том же году³⁴ ему предлагают выбрать себе дом, почти рядом с дворцом, на месте кабинета (канцелярии) или на месте старого казенного трактира, назначенного к переносу подальше от дворца. Камерон отделяет себе дом при оранжерее, где жил садовник Буш, со стороны, ближайшей ко дворцу, затратив на это, по его словам, «соответствующую денежную весьма великую сумму». У себя на дому он имел библиотеку и кабинет-мастерскую, где мог работать круглые сутки.

Вдоль оранжереи, по северной стороне ее, во втором этаже, непосредственно рядом со своей квартирой, он поместил чертежную мастерскую, в которой работали его ученики и помощники. Камерон сверх годового жалованья получал полное содержание, вплоть до лошадей и кареты для выездов, и, кроме того, для деловых сношений с русскими чиновниками и рабочими имел штатного переводчика.

Произведения Камерона, изумительные по своему качеству, обусловлены отчасти и обстановкой его работы. Он глубоко и проникновенно прорабатывал каждую мельчайшую деталь своих построек. Камерон относился к своим постройкам очень серьезно, и его имя сохранила «народная молва», — совсем не случайно знаменитая галерея в г. Пушкине носит наименование «Камероновой галереи».

Г Л А В А В Т О Р А Я

КАМЕРОН—СТРОИТЕЛЬ-ТЕХНИК

Не всё было, однако, очень удачно в смысле условий работ. Наиболее тяжелыми для Камерона были вопросы техники строительства. Не обладая строительным стажем и практическим опытом, что не преминул поставить ему на вид Фельтен, Камерон должен был решать технические вопросы в процессе стройки.

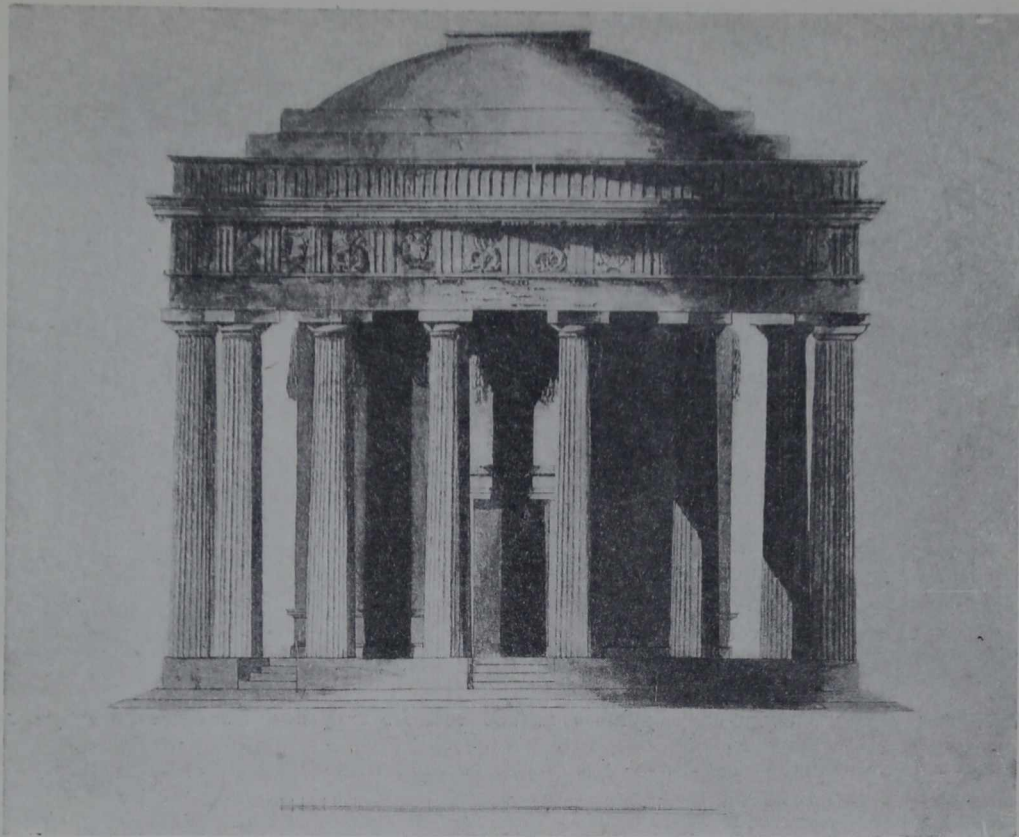
Камерон наталкивался на непонимание своих замыслов мастерами, на их упорное нежелание отступить от собственных привычных приемов и исполнять работы по его системе или предложению и, наконец, на злоупотребления подрядчиков и мастеров.

Вот факты. Первое, с чем он столкнулся при постройке, — это непонимание рабочими английского языка. Его одинаково не понимали и русские и иностранные рабочие и мастера, в большинстве итальянцы или немцы. Янтарных дел мастер швед Регенбук, каменных дел мастера Пинкети, Кавальери, Минчаки, бронзолитейщики Шперлинг и Басселье и другие до приезда Камерона работали

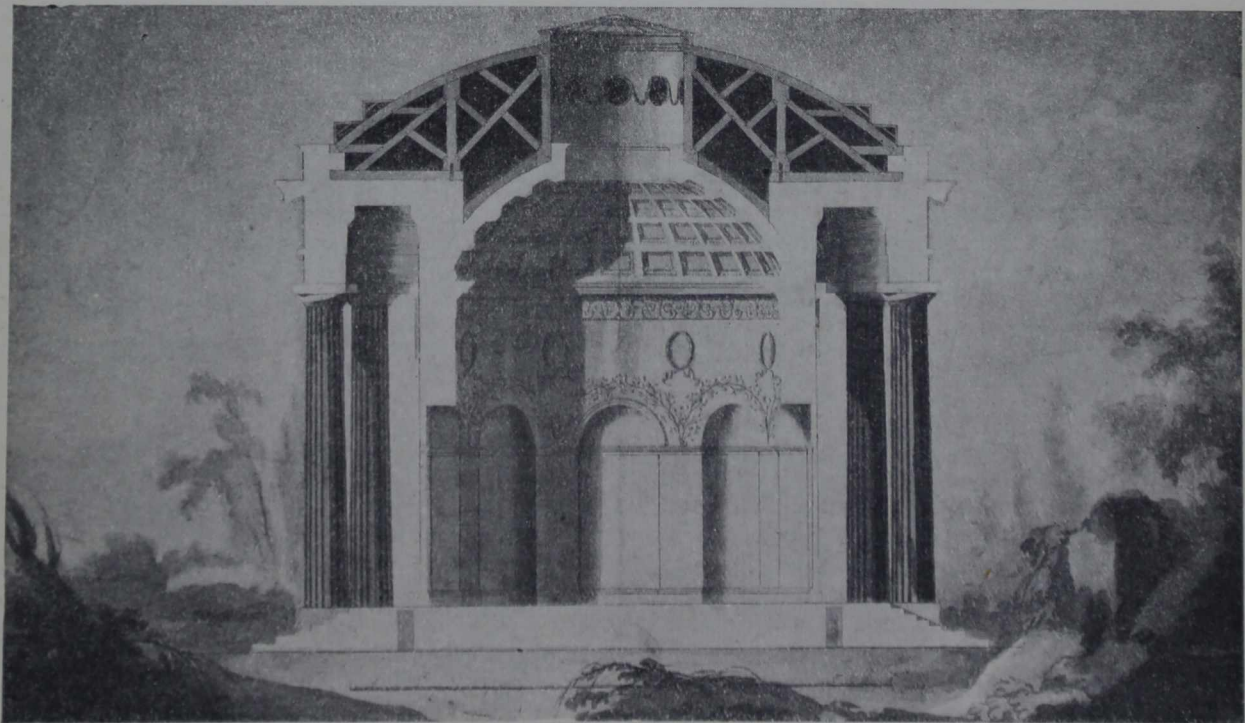
на постройках Деламота, Фельтена и Ринальди, получили от них своего рода выучку и неохотно следовали указаниям Камерона. Да и сам Камерон в начале деятельности дал им повод сомневаться в своей опытности и должен был соглашаться с некоторыми из их предложений. Так, Минчаки настоял на замене деревянного свода над портиком «Холодных бань» каменным; китайские мосты по его же предложению построили не из сяньской плиты, как хотел Камерон, а из пудожской, и т. п.

Еще более серьезным осложнением в процессе работ являлось расхождение Камерона с подрядчиками в технических приемах. Чрезвычайно характерно в данном случае возникшее на этой почве недоразумение между Камероном и К. И. Кюхельбекером, управляющим Павловском.

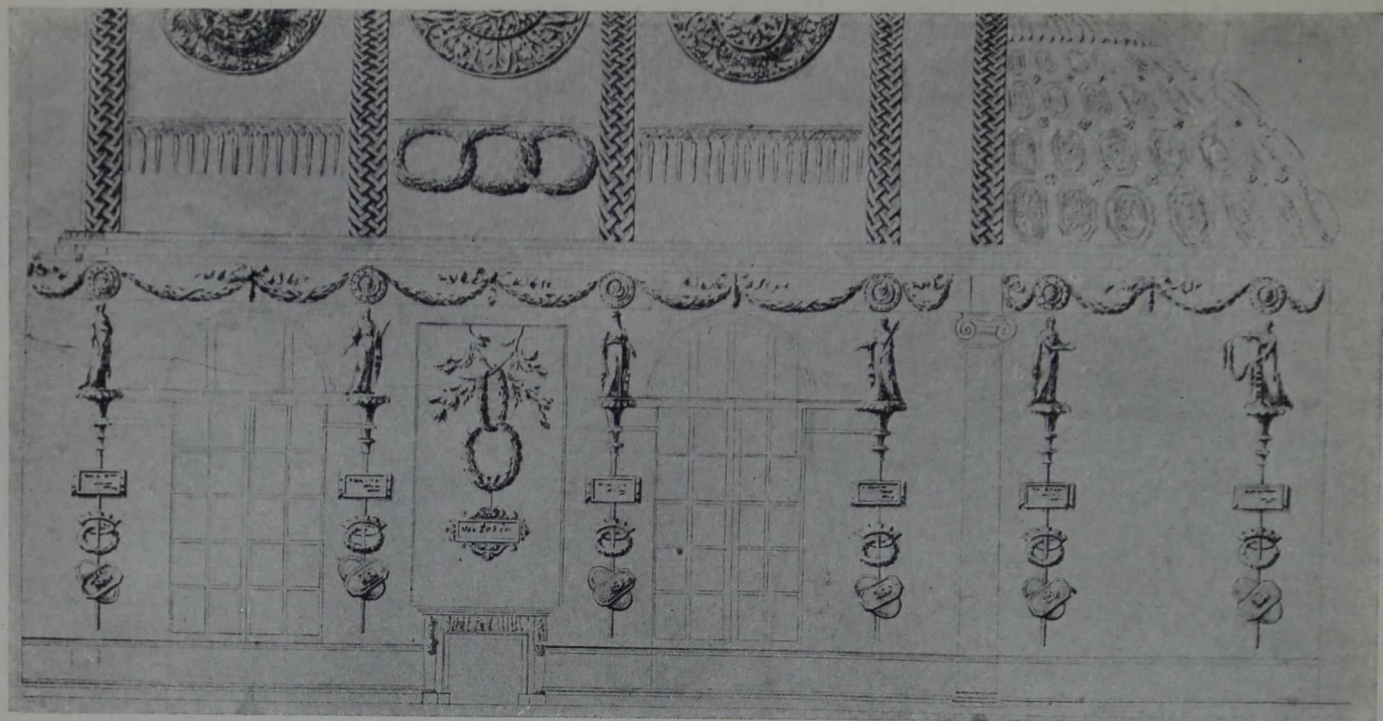
Нedorазумение возникло по следующему поводу. К. И. Кюхельбекер, человек долга и служебной исполнительности, принимал все меры к ускорению стройки Павловского дворца. Не получая своевременно чертежей от Камерона, он, после целого



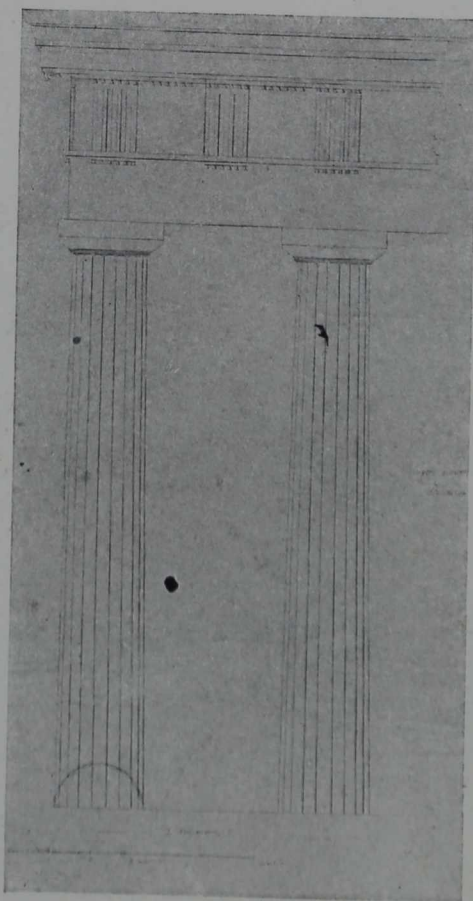
44. Фасад «Храма дружбы». Первоначальный вариант.
Из собрания Павловского дворца-музея



45. Павловск. Проект «Храма дружбы». Разрез. Из собрания Павловского дворца-музея



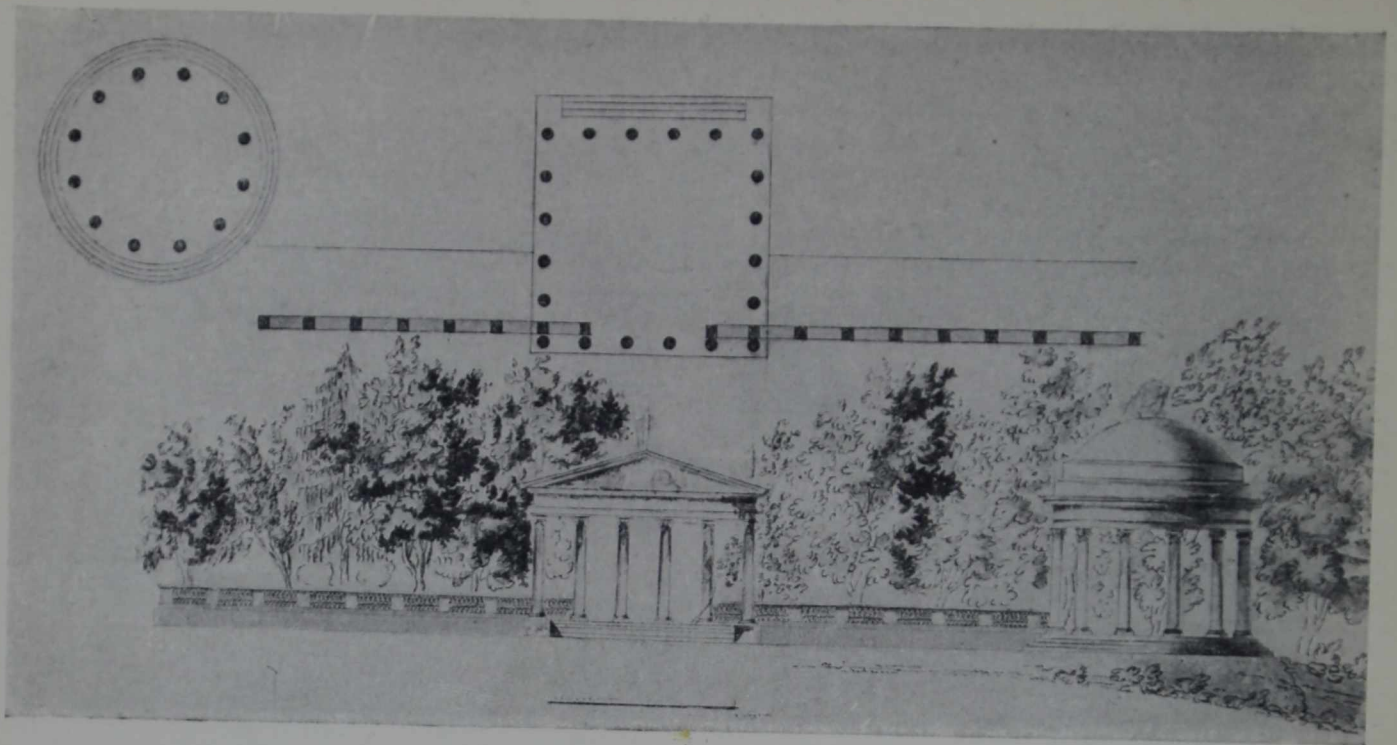
46. Павловск. Проект отделки «Круглого павильона». Из собрания Павловского дворца-музея



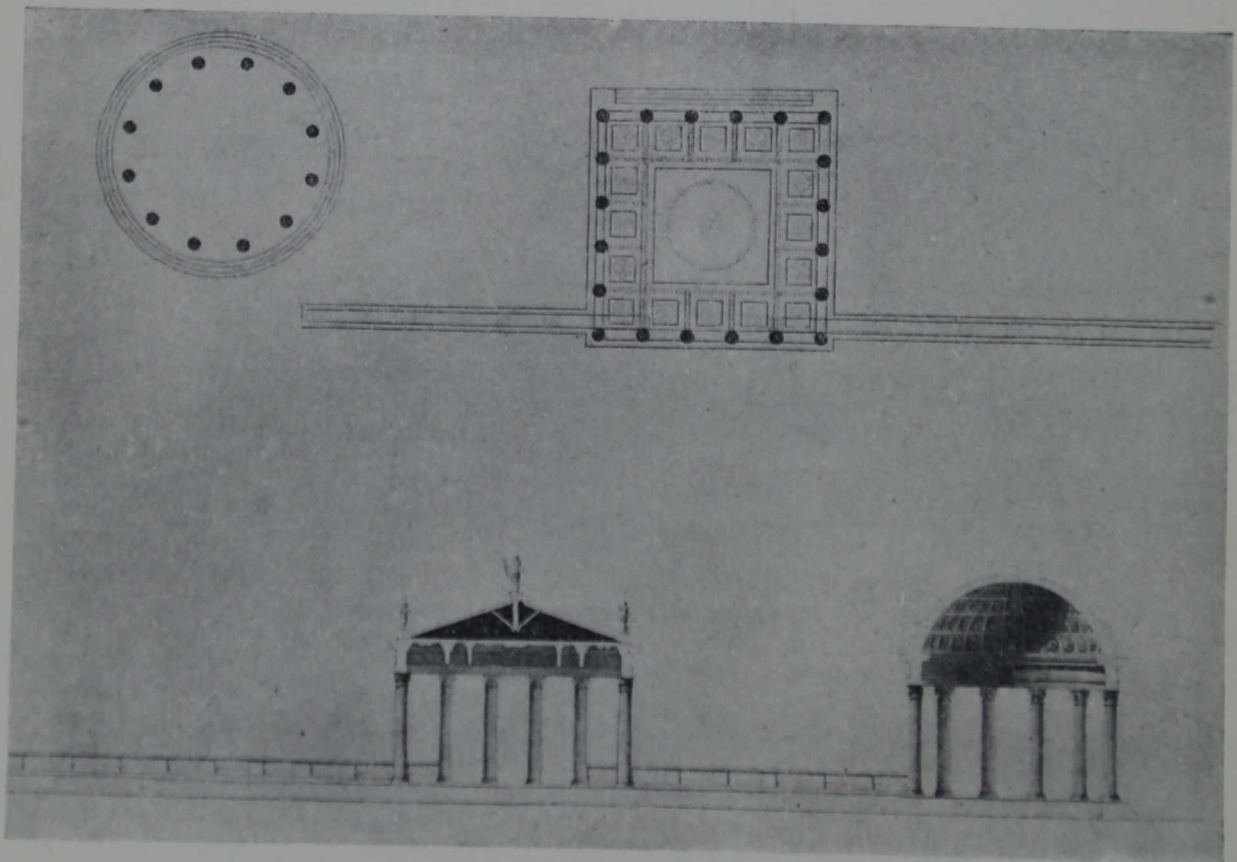
47. Павловск. «Храм дружбы». Колонны



48. Проект обелиска в память основания г. Павловска.
Из собрания Павловского дворца-музея



49. Фасад павильона «Трех граций». Первоначальный вариант. Из собрания Павловского дворца-музея



50. Разрез павильона «Трех граций». Первоначальный вариант. Из собрания Гос. Эрмитажа

ряда писем и напоминаний, приезжал обычно к нему в мастерскую и, не застав его дома, прибегал нередко к раздаче небольших «подарков» — взятки ученикам Камерона. Когда не помогло и это, Кюхельбекер начал строить по-своему. У Камерона в это время в Царском селе провисли потолки в недавно отделанных комнатах³⁵. Екатерина II распорядилась «не ломать потолки, покуда не осмотрят их господа Ринальди и Кваренги, ибо на осмотр мастеров Кеца и Бернаскони положиться нельзя, а г-н Камерон во всех своих работах слагается на свидетельство сих двух архитекторов». Понятно волнение Камерона по этому поводу. И так как то же самое могло случиться в Павловске, Камерон предложил осуществить там довольно сложную конструкцию перекрытия. Но Кюхельбекер, не считаясь ни с какими предосторожностями и всецело полагаясь на опытность русских плотников, стал укладывать балки по их указаниям.

Узнав об этом, Камерон, глубоко возмущенный и оскорбленный, тотчас же написал Кюхельбекеру 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 обмшурки 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 всё не по-моему сделано: 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 вышеупомянутая работа не по моему рассуждению и повелению исполнена и против оной сим протестую подписанием своей рукою.

Charles Cameron. 30 сент. 1782 года».

Кюхельбекер не замедлил составить обстоятельное письмо с замечаниями на рапорт Камерона: «Так как способ г-на Камерона, — писал он, — неизвестен еще здесь, я предвидел, что не смогу найти подрядчиков исполнить предъявленные чертежи, 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».

Письмо заканчивалось заверением Кюхельбекера в своем усердии.

Приведенный случай говорит о том, насколько дорожил Камерон своим престижем архитектора и как в то же время остро чувствовал уколы в

наиболее уязвимые места — намеки на недостаточную опытность в технике и практике строительства.

Между тем, желание видеть как можно скорее свои проекты осуществленными и пережить эффект завершения своего замысла толкало его к бутафории там, где нужна была прочность и монументальность.

Камерон предложил, например, вместо того чтобы основательно ремонтировать провалившийся свод «Холодных бань», недобросовестно сложенный упомянутым выше каменных дел мастером Кавальери, — поставить деревянные потолки и фальшивые своды.

Это предложение, конечно, встретило вполне основательное возражение со стороны подрядчиков, каменных дел мастеров и конторы строений. Они весьма веско и резонно настояли на возведении каменных сводов.

«Как в 1783 г. сделанные архитектором Камероном во вновь строящейся холодной бане каменные своды обваливались, то вместо оных оный Камерон, как внизу, так и вверху, сделал своды деревянные, хотя верхние своды несколько лет и могут стоять без повреждения, но нижний от великой сырости через короткое время может сгнить. А как под теми сводами будут комнаты убиты агатом, яшмою и мрамором, который будет наклеен на сясьскую плиту, что сделает великую тяжесть, и вся она будет лежать на деревянных сводах. Как же ныне по Высочайшему указу между прочими приняты в службу два сводные мастера англичаны, то не повелено ль будет в нижних покоях сделать каменные своды, дабы они могли вечно стоять, а деревянные могут в три года от сырости сгнить».

Наконец, нормальному ходу работ мешала недобросовестность подрядчиков и интриги чиновников-архитекторов конторы строений. Контора создавала целый ряд осложнений в работе. Так, когда уже много лет спустя после окончания постройки «Камероновой галереи», в октябре 1793 г., стали ремонтировать каменный пол второго этажа и подняли плиты, то управляющий дворцовой конторой распорядился отпустить свинец из-под плит галереи подрядчику Диду для покрытия купола беседки на Розовом поле³⁶, «...то предупреждая могущий последовать непокрытому своду вред, не угодно ли покрыть свинцом, снятым с колоннады, которого есть весьма много»³⁷. Обнаженное перекрытие галереи, конечно, промокло во время осенних дождей, и потолки в первом этаже протекли. Слух об этой подозрительной сделке дошел до Екатерины II, и только ее вмешательство предотвратило разрушение галереи³⁸.

Особенно тяжело было работать Камерону в первые годы по приезде в Россию. Работы развернулись сразу и в Царском селе и в Павловске с такой поспешностью, что физически невозможно было уследить за всеми мелочами. Но эти мелочи, сами по себе мало заметные, дали себя почувствовать по окончании постройки. В актах приемки работ 1784 г., например, отмечены многие недосмотры.

Плотники заклинивали так называемые деревянные пробки в каменные стены для последующей забивки в них гвоздей для прикрепления панелей, зеркал и т. п. настолько неряшливо и невнимательно, что пробивали дымоходы. В Лионской комнате, позади панелей, где проходит труба, употреблены были в стену дубовые клинья, которые от жару затлевались и «если б сего усмотрено не было, то случилось бы несчастье»³⁹.

Чтобы не подрывать престижа Камерона, члены комиссии, архитектор Иван Старов и каменных дел мастер Носонов, при этом сделали приписку: «случается, что иногда, при всяких строгих приказах, столяры, ставя столярную работу на место и вколачивая для крепления гвоздей в стену деревянные пробки, прошибали трубы, от чего несчастья бывают; архитектор же, отлучась в то время для других потребностей строения, не может усмотреть, почему более виновен столярный мастер, который неотлучен должен быть при работе».

Конечно, такого рода недосмотры создавали нездоровую обстановку для работы и порождали всевозможные кривотолки среди недоброжелателей.

Вообще дворцовые чиновники не гнушались подтасовками и доходили даже до явной лжи и клеветы на Камерона, лишь бы только свалить с себя на него вину за нераспорядительность. Управляющий дворцовой конторой Турчанинов теряет письмо Камерона от 17 сентября 1795 г., в котором Камерон пишет ему о камнях для новой галереи; Турчанинов сокрушенно при этом приписывает, что «оно как вижу весьма нужно». А весной, когда уже было упущено время для перевозки камней санным путем, он же пишет о том, что задержал перевозку Камерон, который имел, мол, «время с сентября месяца о том уведомить, а потому и взяты бы были благовременно подлежащие меры»⁴⁰.

Неопытностью Камерона и непрактичностью его при ведении строительных работ воспользовались так же дворцовая челядь, мелкие чиновники и служители. Когда Камерон приступил к работам по отделке комнат в Екатерининском дворце, он прежде всего отдал приказание сломать и убрать прежнюю отделку, но не произвел строгой регистрации находившихся в этих комнатах вещей. И, конечно, это дало повод к целому ряду злоупотреблений и широкому хищничеству. Картины, мраморные каминь, колонны, а особенно материи, занавесы и мебель мгновенно растеклись по рукам. Назначенная следственная комиссия обратилась к Камерону с требованием представить сведения, где и сколько чего находится. Вещи оказались в самых неожиданных местах: у кладовщиков, у архитекторов конторы строений, иногда они тайно возвращались на старое место и т. п. Ясно, что вся эта мышиная возня была поднята для дискредитации Камерона, — интриги конторы строения доходили вплоть до желания обвинить его в мелких кражах. Бывали случаи особенно обидные; подрядчики, пользуясь непрактичностью Камерона, злоупотребляли его слишком большим доверием к ним. Подрядчик, каменных дел мастер Минчаки,

взял с торгов подряд на сооружение пандуса. От предыдущей постройки у него остались громадные запасы заготовленного раньше пудожского камня. Камерон запроектировал пандус с облицовкой из сясыской плиты по кирпичным сводам, как продолжение первого этажа «Холодных бань». Уже после торгов Минчаки подает грубый рапорт в контору строений о «несообразности» и «безобразии» кладки из сясыской плиты и кирпича, о несоответствии сясыского камня климату, прочности и срокам постройки, мотивируя все это тем, что «более правильно и быстро» было бы вести постройку из пудожского камня. Камерон принужден был согласиться, и Минчаки на этом деле хорошо заработал⁴¹.

Камерону приходилось и строить и бороться с конторой строений.

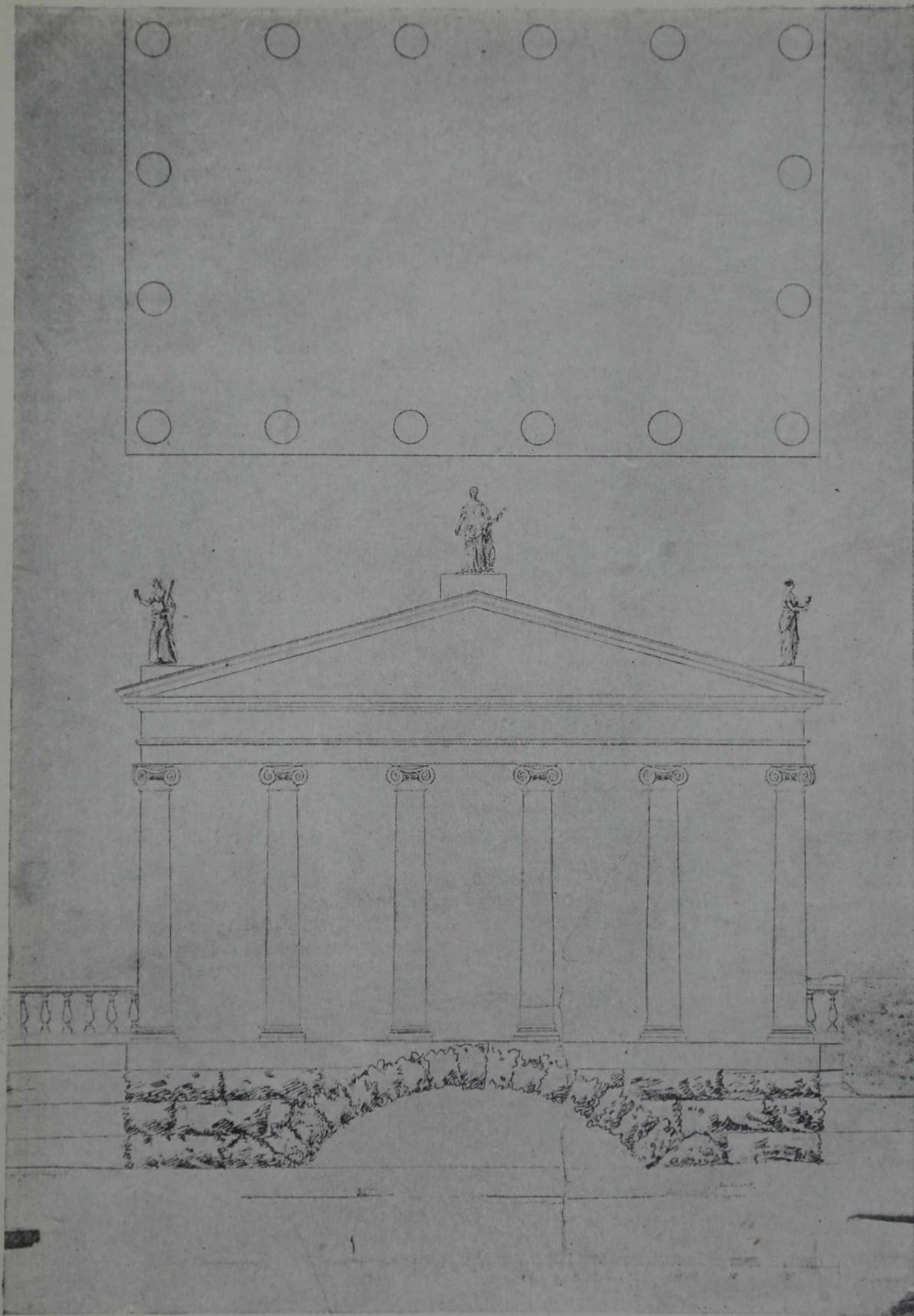
Весьма характерен, например, следующий факт. На запрос Екатерины II относительно постройки «Новой галереи», «кладут ли железо для укрепления стен, чтобы не могли они разойтись?», контора строений отвечала, что «камни скрепляются железными скобами с заливкою их свинцом, а колонны прикрепляются около железных строений». Но когда стена поползла и колонны пошатнулись, то комиссия, в лице архитекторов Старова, Соколова и Кваренги, вместе с Камероном установила, что «между фундаментом и подошвой стены и под колонны с наружной стороны много подколочено деревянных клиньев». Оказалось, что Камерон рапортом за полгода до этого просил, чтобы колонны и оконные простенки были связаны с капитальными стенами, предупреждая о возможных последствиях, но что весной каменных дел мастер нашел нужным заколотить деревянные клинья для более равномерной осадки стен галереи.

Комиссия постановила разобрать кладку и вновь сложить с соблюдением надлежащих условий⁴².

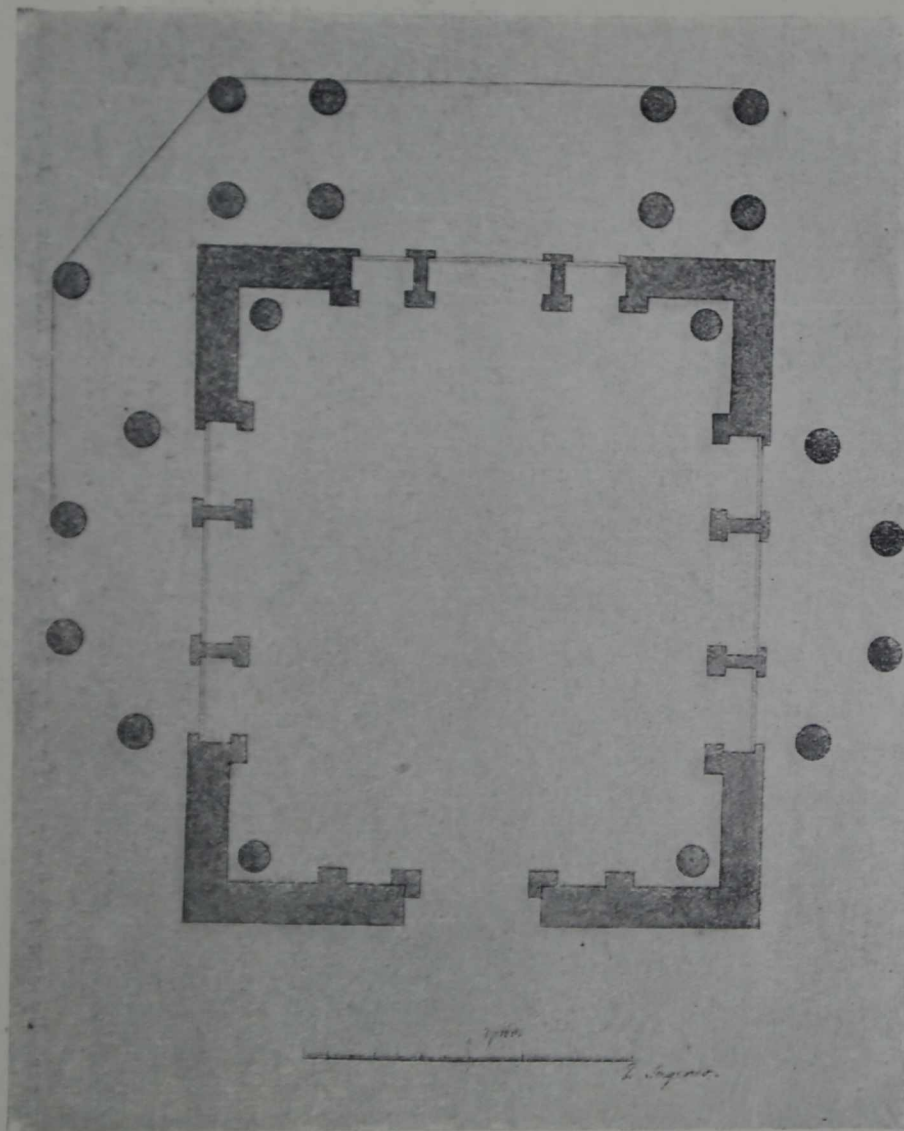
Конечно, не у одного только Камерона случались «обмишурки» в постройках. Если у Камерона в «Концертном зале» на Большом острове появилась сырость, потому что он не учел высоты грунтовых вод, и инженеру Толю было поручено провести трубы для отвода воды, то те же самое случилось и у Кваренги. Тому же инженеру Толю пришлось осушить и Александровский дворец.

Но Камерон, повидимому, воспринимал такого рода неудачи острее и болезненнее. Во всяком случае ни одного из указанных недоразумений он не забывал и на ошибках учился.

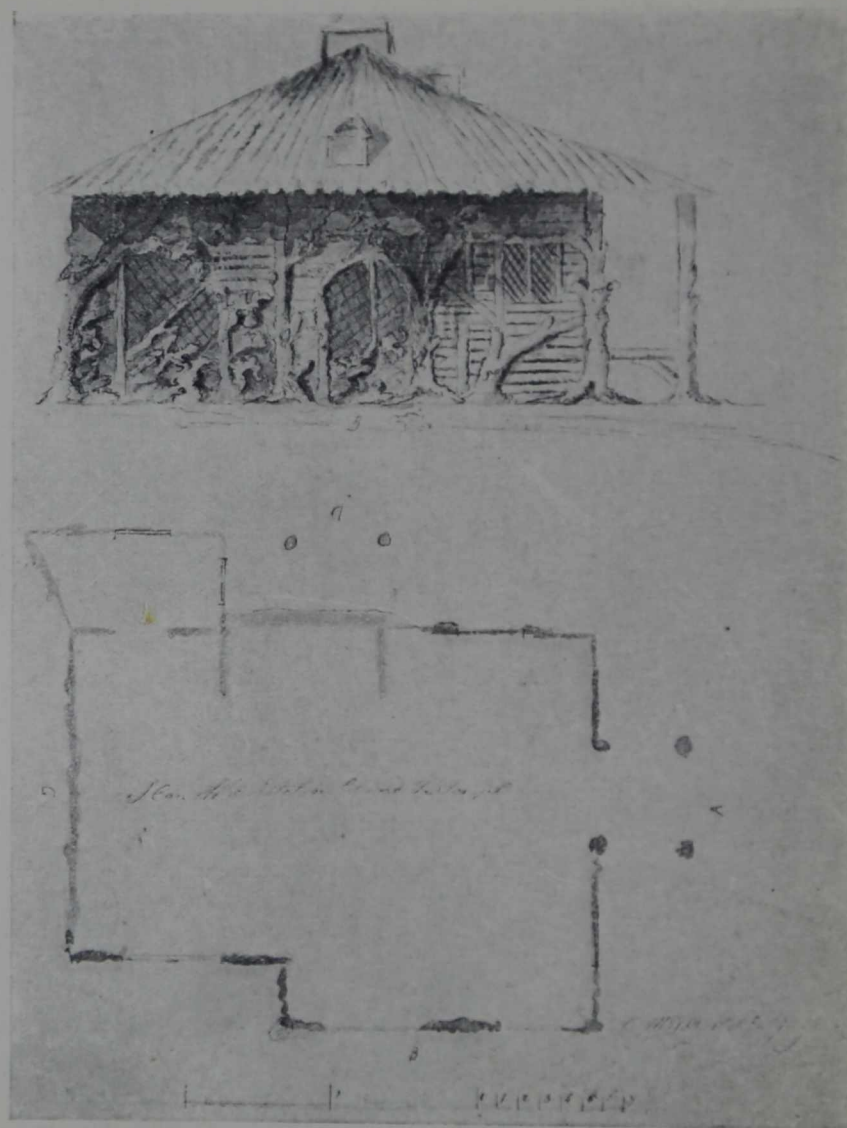
Когда Павел I приказал перенести в Павловске «Колоннаду Аполлона» с песчаной поляны на берег р. Славянки и поставить ее над канавой водотова от верхних прудов, Камерон просил тогда же инженера де Фриза, прежде чем пускать воду в каскад, проложить предварительно трубу. Это не было сделано. Через несколько лет вода подмыла фундамент, и в 1817 г. колоннада обрушилась. Чугунная труба под колоннадой была проложена лишь в 1820 г. После случая с укладкой балок в Павловском дворце и прогиба потолков в Царском селе Камерон заострил внимание на во-



51. Павловск. Проект павильона «Трех граций». Фасад. Из собрания Павловского дворца-музея



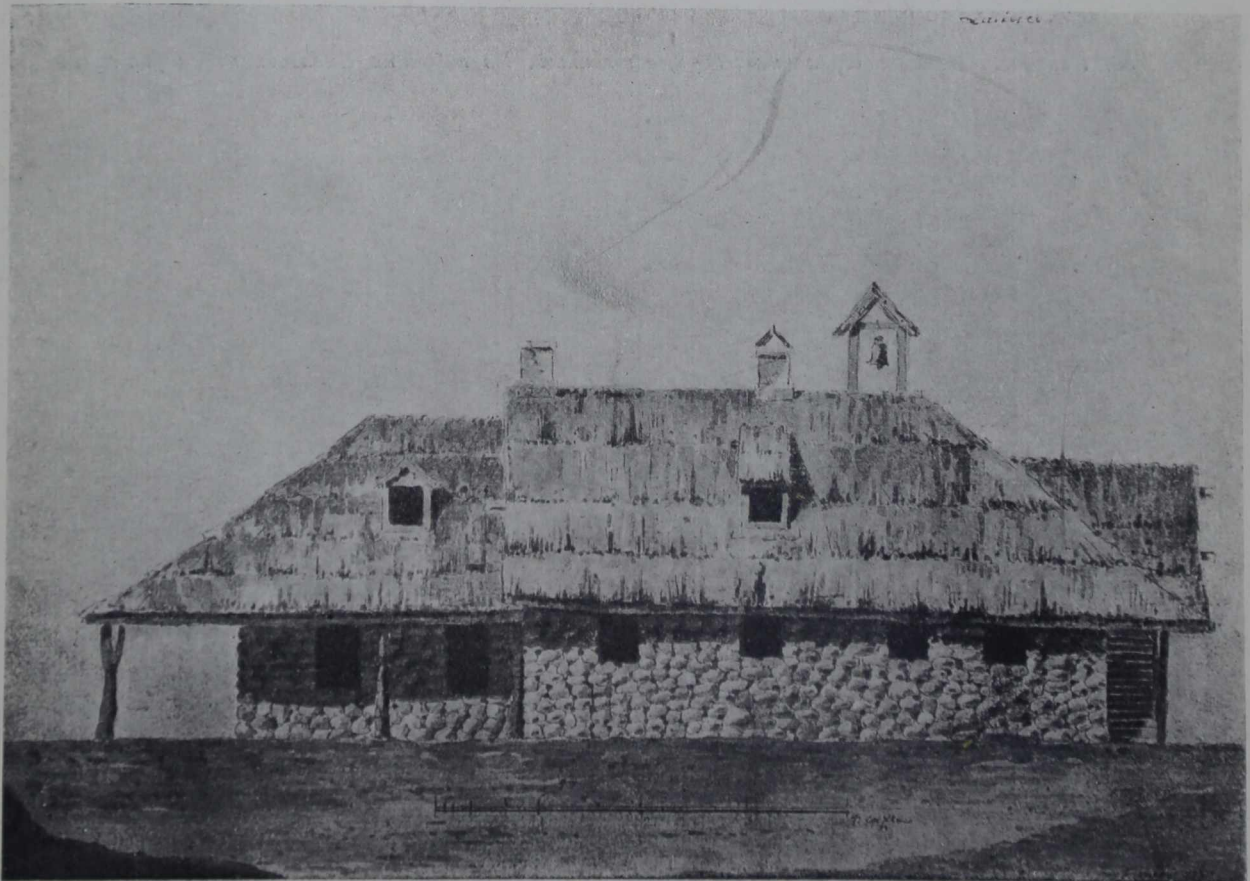
52. Проект плана павильона на Красной долине, впоследствии названного «Елизаветиным павильоном». Из собрания Павловского дворца-музея



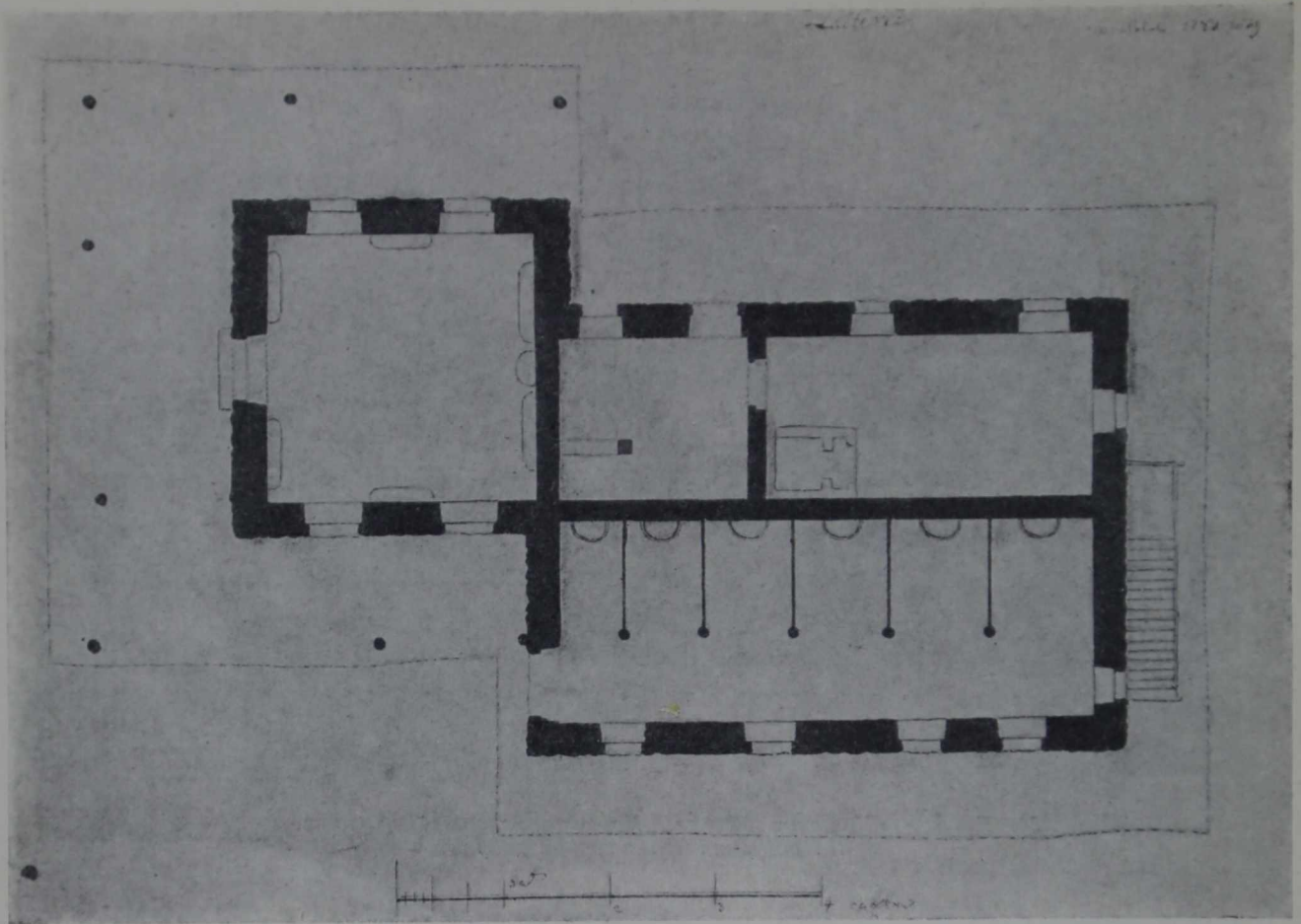
53. Павловск. Проект «Молочни». План и фасад. Неосуществленный вариант. Из собрания Павловского дворца-музея



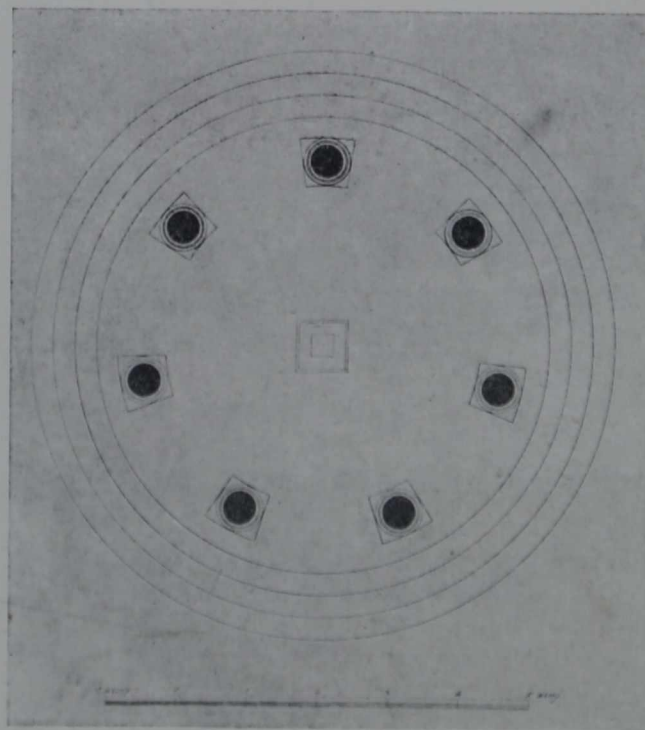
54. Проект «Молочни». Фасад. Неосуществленный вариант.
Из собрания Павловского дворца-музея



55. Проект «Молочни», по которому построен павильон. Из собрания Павловского дворца-музея



56. Павловск. Проект «Молочии», осуществленный. Из собрания Павловского дворца-музея



57. Александрова дача. «Храм розы без шипов». План. Реконструкция арх.-художн. В. Н. Талепоровского и Ф. И. Милюковой

просах конструкции перекрытий. В последующих чертежах конструкция перекрытия всегда показана с подробностями и деталями, свидетельствующими о большом запасе прочности (рис. 37).

Не надо забывать, что все сказанное является случайной суммой отдельных концелярских заметок и рапортов чиновников конторы строений, проводивших упорную борьбу с приезжими иностранцами-архитекторами. Архитектурные сооружения Камерона говорят все же о большой технической грамотности и добросовестности их автора. Все, что им построено, построено основательно, прочно и держится до настоящего времени. Если что и разрушено, то не в силу технических ошибок Камерона, а по воле последующих владельцев. Мы не знаем ни одной постройки, которая развалилась или погибла бы от несовершенства конструкции.

Развалины Батурицкого дворца показывают нам высокое мастерство техники кладки в кирпиче и камне.

Весь массив здания представляет собою монолитное сооружение. Оно сложено, как железобетонная конструкция. Все стены, устои, перемычки и своды связаны внутри кладки металлическим каркасом из вертикальных и горизонтальных по этажам связей. Каждый этаж имеет замкнутую металлическую обвязку, заложившую сквозь все подоконники и перемычки; каждая колонна связана вертикальным каркасом с опорным и лежащим на ней перекрытием. Колоннада в камне сложена на металлических штырях и свинцовых подкладках.

Но высшим достижением мастерства и технической смелости бесспорно является мраморная лестница в царскосельских термах — «Холодных банях».

Здесь Камерон положил не только ступени, но даже лестничные площадки по-римски — внавал друг на друга, с упором и заделкой в стены только одной стороной мраморной плиты. Здесь он отбросил даже общепринятые в то время сводчатые марши и косоуры. Край лестницы с перилами точно висит в воздухе. Получается впечатление необычайной легкости и простоты конструкции.

Камерон выписал из Шотландии и Англии группу своих соотечественников, людей своего клана, и, возможно, даже якобитов. Во всяком случае среди прибывших англичан и шотландцев упоминаются имена Джона Маршалла (фамилия первой жены Камерона), Чарльза Стюарта и др. С каждым из мастеров и с группами мастеров Камерон заключил контракты. «По высочайшему Е. И. В. повелению контракт заключил Е. И. В. архитектор Карл Камерон с нижеследующим...»

По условиям контракта шотландцы обязывались работать не только в Царском селе, но и по всей России. Лучшие из них, отъезжая в распоряжение других архитекторов далеко в глубь страны, помогали развитию русской архитектуры.

К сожалению, Камерон не мог учесть всех последствий непосредственного заключения с ними контрактов. В очень скором времени контора строений использовала все способы, чтобы дискре-

дитировать это начинание, нарушавшее крепостные порядки. Контора неаккуратно выплачивала приезжим жалование; чиновники-архитекторы не давали им работы, а потом доносили о простоях.

С другой стороны, и сами англичане и шотландцы слишком положились на служебный престиж Камерона и своим поведением раздражали чиновное начальство. Контора строений довела дело до того, что Екатерина II подписала указ с таким замечанием: «поелику примечено, что англичане мастеровые на работу ходят поздно, а с работы уходят рано и к тому же празднуют как их, так и наши праздники, от чего и в работе бывает большая остановка, то в утверждение сего наблюдать, чтобы они на работу выходили весною и летом в шесть часов пополуночи, а оканчивали оную в должайшие дни в девять, а в кратчайшие в семь часов пополуночи, по обычаю же их полагать из того времени на завтрак и обед по два часа. Праздники же отправлять им одни своего исповедания и дни воскресные»⁴³.

Таким образом, инициатива Камерона организовать строительство рабочими бригадами по контрактам не была широко применена и не имела успеха. Между тем, это начинание чрезвычайно знаменательно в условиях тогдашней русской строительной практики. Оно резко противоречило крепостничеству и той эксплуатации труда, которая в то время господствовала в России. Оно должно было быть задушено в самом начале, и поэтому понятно, что над приезжими англичанами стали в буквальном смысле издеваться, нарушая на каждом шагу договоры. Решив от них избавиться и опасаясь возражений с их стороны, чиновники конторы строений додумались до чудовищной жестокости: не предупредив их о расторжении договоров и до последнего дня не говорить им о высылке из России⁴⁷. Чтобы иметь письменный протест-повод к увольнению нежелательных лиц, им было предложено высказать свои пожелания и требования для якобы нового договора.

В первом пункте своих предложений шотландцы потребовали не откомандировывать их от города Софии далее 600 верст, т. е. не направлять их за Москву и, в случае командировки, все путевые издержки относить за счет казны. В числе прочих предложений значилось предоставление отпуска на родину, повышение заработной платы, заключение контрактов непосредственно с казной, а не с Камероном. Кроме того, шотландцы считали целесообразным построить для них скульптурно-литейные, кузнечные и другие мастерские. Заслуживает внимания их просьба о времени увольнения со службы, — не зимою, а в течение пяти летних месяцев. Это пожелание было существенно. Надо думать, оно стоит в связи с летней навигацией и возможностью воспользоваться морским путем в Англию. Очень характерно также требование определить к ним пастора и учителя для малолетних детей⁵⁰.

Предъявленные пожелания, конечно, были опротестованы конторой строений. Предложено было

компромиссное решение, и лишь с некоторыми из англичан контракты были перезаключены. Таким образом, организация труда, выдвинутая Камероном, не могла быть принята в эпоху крепостничества, но имела огромное значение, как первая попытка объединения архитектора со своими рабочими кадрами.

Эта совместная работа блестяще отразилась на творческой продукции Камерона и дала безукоризненно законченные произведения, художественные по замыслу и высококачественные по технике выполнения. Еще более существенным оказалось влияние работ шотландцев на общий подъем техники и мастерства русских рабочих: каменотесов, мраморщиков, штукатуров, лепщиков, сводных и каменных дел мастеров, кузнецов, слесарей и т. п.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

РАБОТЫ КАМЕРОНА В ПАВЛОВСКЕ, НА „АЛЕКСАНДРОВОЙ ДАЧЕ“ И В БАТУРИНЕ

Камерон осуществил два крупных архитектурных комплекса — Павловск и Царское село, в каждом из которых архитектура и планировка объединены одним замыслом.

Наиболее законченным был Павловск. Речь идет, конечно, о Павловске времен Камерона, когда еще не было пристроек и надстроек других архитекторов. Павловск задуман Камероном так, что дворец неотделим от парка, парк от павильонов и павильоны от дворца, — все представляет собою неразрывное, законченное произведение. Дворец и парковые павильоны строились одновременно (1779—1782). Это позволило Камерону создать исключительный планировочный и архитектурный ансамбль.

Павловск — имение, подаренное Екатериной II своему сыну Павлу в день рождения первого внука Александра (1777), впоследствии Александра I. Дорога из г. Пушкина, минуя несколько деревень и небольшой лес, спускается к мосту через Славянку, где неожиданно открывается широкий вид на противоположный высокий берег и на дворец с высоким, стройным, величественным и изысканным фасадом.

На высоком докольном первом этаже, обработанном рустованными арками, поставлен классический шестиколонный портик. Колонны коринфского ордера расставлены в высоту двух этажей необычно: не средняя часть обогащена двойными колоннами, а боковые. Эта расстановка колонн подчеркивает вертикальность, стройность композиции средней части фасада, усиленной, кроме того, еще фронтоном.

Это садовый фасад.

За мостом, при подъеме на противоположный берег, раскрывается боковой фасад, выходящий в закрытый цветочный так называемый «собственный садик». Этот фасад решен по отношению к первому в притушенных тонах, — здесь уже нет основного коринфского ордера, остался только об-

выписанные из Англии мастера-шотландцы обязывались по контрактам обучать русских учеников «своим художествам». Такая школа-практика, конечно, оставила глубокий след на фактуре отделочных строительных работ более позднего времени. Не только архитекторы, ближайшие по времени к Камерону, как Кваренги, Бренна, Воронихин, но и более далекие, как Росси и Брюллов, имели в своих рядах рабочих, получивших выучку у шотландских мастеров Камерона.

Таким образом, приглашение Камероном в Россию своих соотечественников-мастеров имеет в истории русской архитектуры бесспорно большое значение, как фактор, способствовавший повышению мастерства и техники в русском строительстве начала XIX столетия.

шии массив здания с продолженными карнизами, тягами, наличниками и т. п. мелкой орнаментацией.

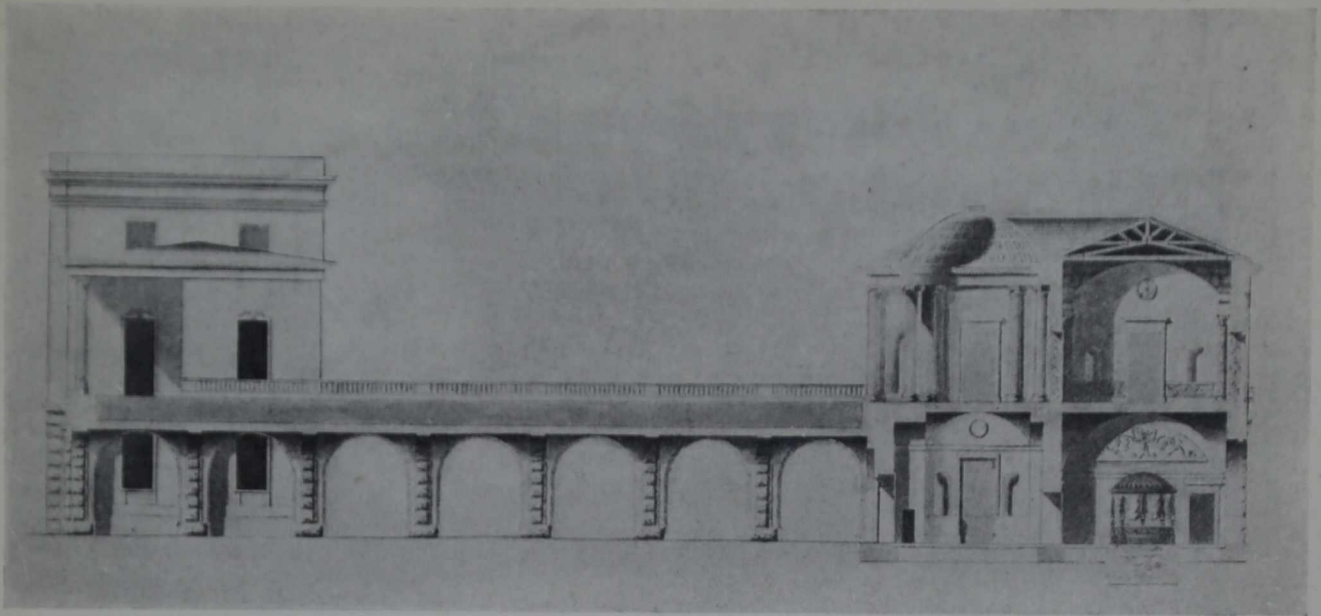
Лишь обогнув служебно-хозяйственный флигель, мы увидим парадный двор с подъездами и входами во дворец. Фасад, выходящий на двор, — парадный, главный. Архитектурное воздействие дворца с этой стороны иное. Здесь главное впечатление — широкий охват парадного двора, распластанность композиции. В этом фасаде Камерон показал себя блестящим мастером объема. Фасад действует на близком расстоянии, и зритель, вошедший на парадный двор, видит его главную часть в ракурсе.

Поэтому Камерон и ставит двойную колоннаду на фасаде, не перекрывая ее фронтоном и открывая тем самым вид на купол с поддерживающей его верхней колоннадой. На садовом фасаде, на близком расстоянии, как доминанта, звучит фронтон, а на далеком — более значимым становится уже купол. Здесь фронтон не нужен. Широко, свободно поставленные четыре пары двойных колонн с просто положенным архитравом еще более подчеркивают основу композиции — горизонтальность. Главный корпус окаймлен низкими боковыми переходами — колоннадами, упирающимися в небольшие служебные флигеля.

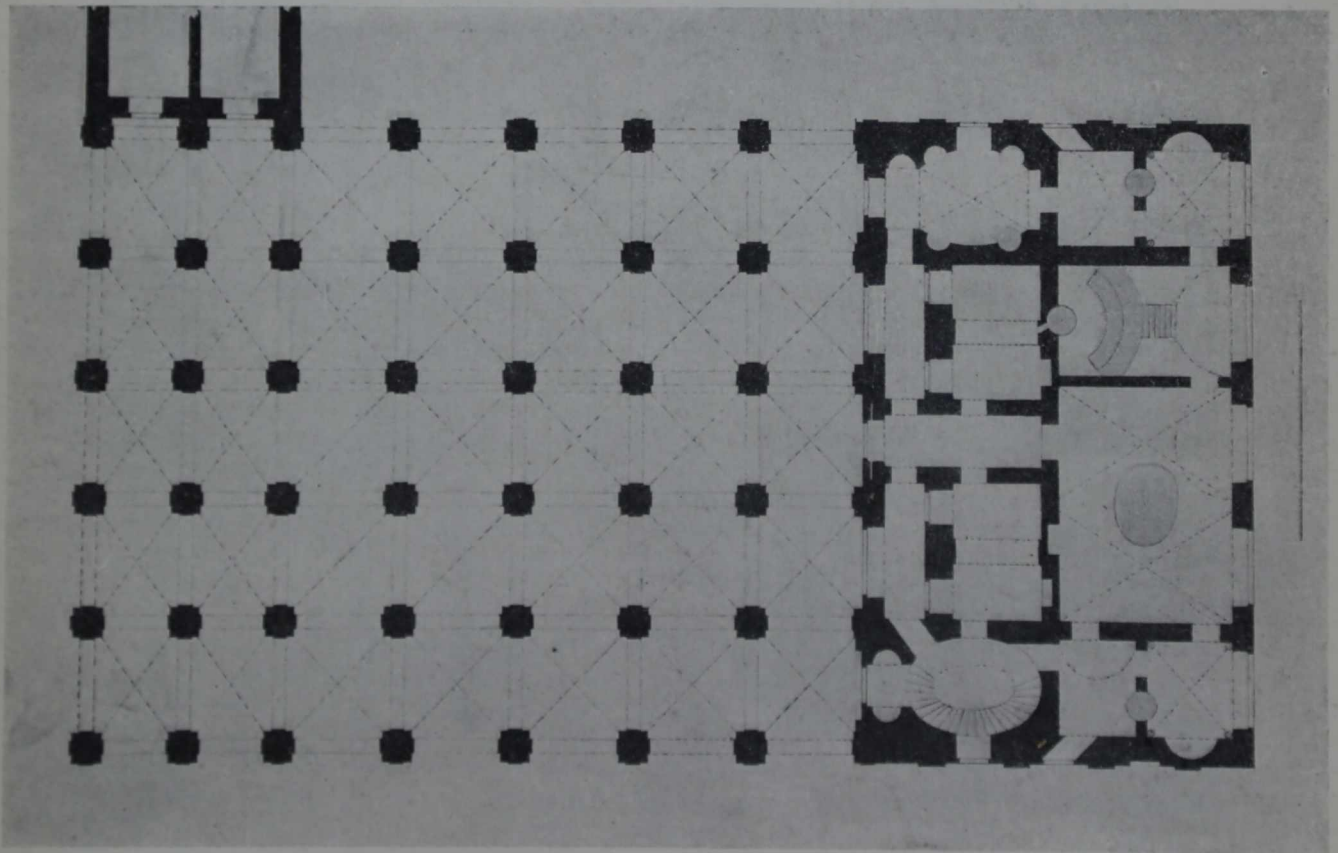
Дворец плотно стоит на ровном горизонтальном поле. С парадного двора открывается прямая, как стрела, просека через липовую аллею, сквозь весь парк, деревенские дальние пустыри и поля на несколько километров до деревни Этюп. Дворец с этой просеки виден издали как средним фрагментом фасада, который завершается куполом.

В цветовом отношении дворец сейчас окрашен в два тона: массив стен — желтый, архитектурный ордер и детали — белые.

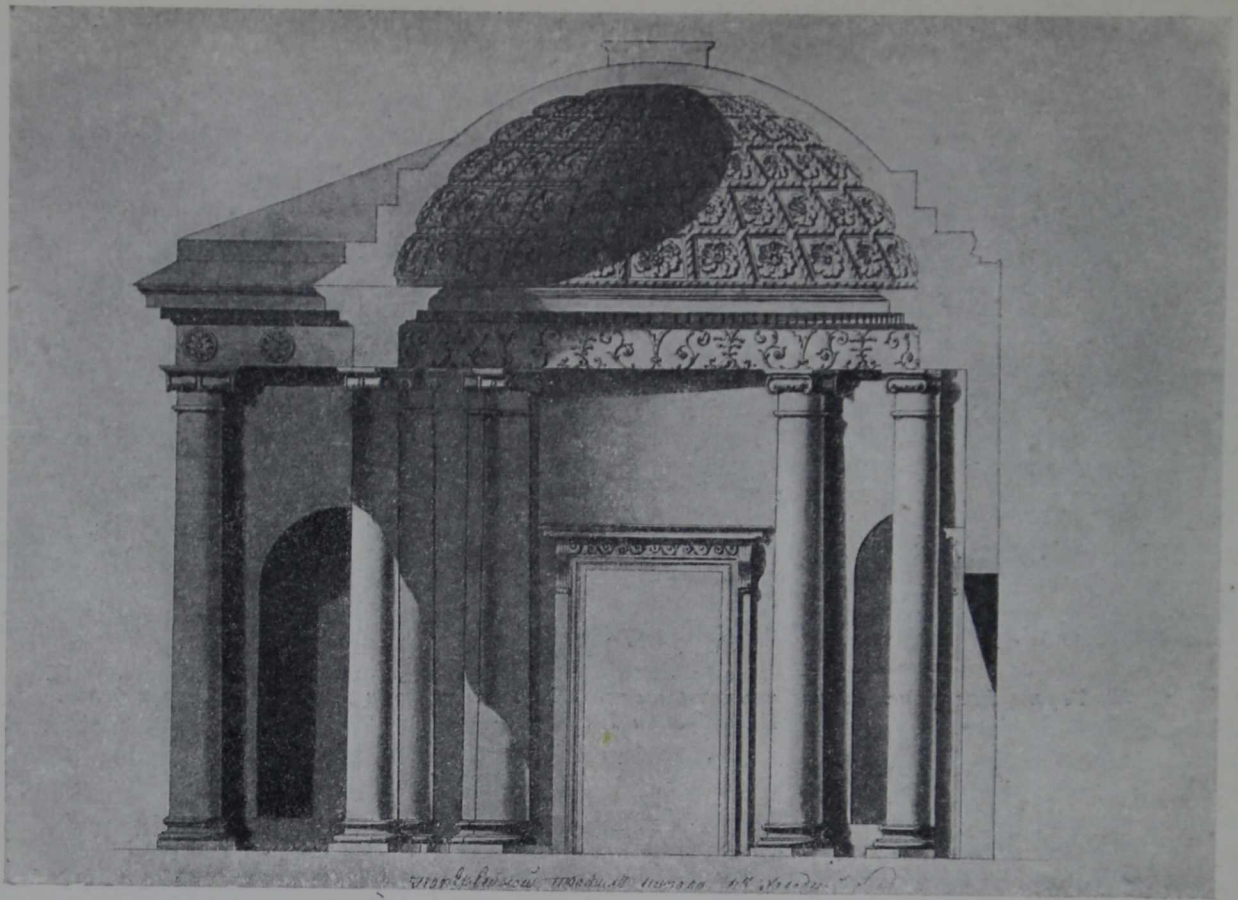
Исключительной по смелости и необычайности приема является композиция барабана и купола. Как жемчужным ожерельем, дворец завершен колоннадой из 64 небольших колонн тосканского



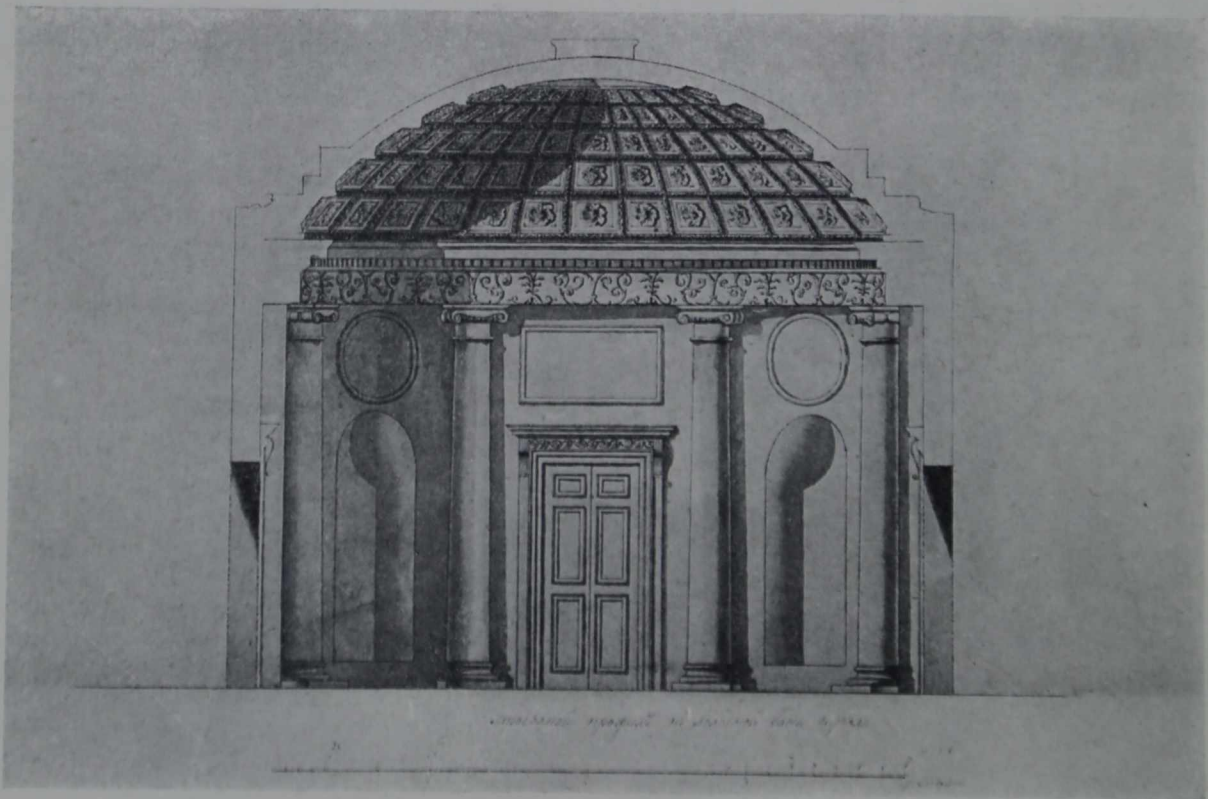
58. Термы Камерона. Разрез через площадку «Висячего сада» и здание «Холодных бань». Из собрания Гос. Эрмитажа



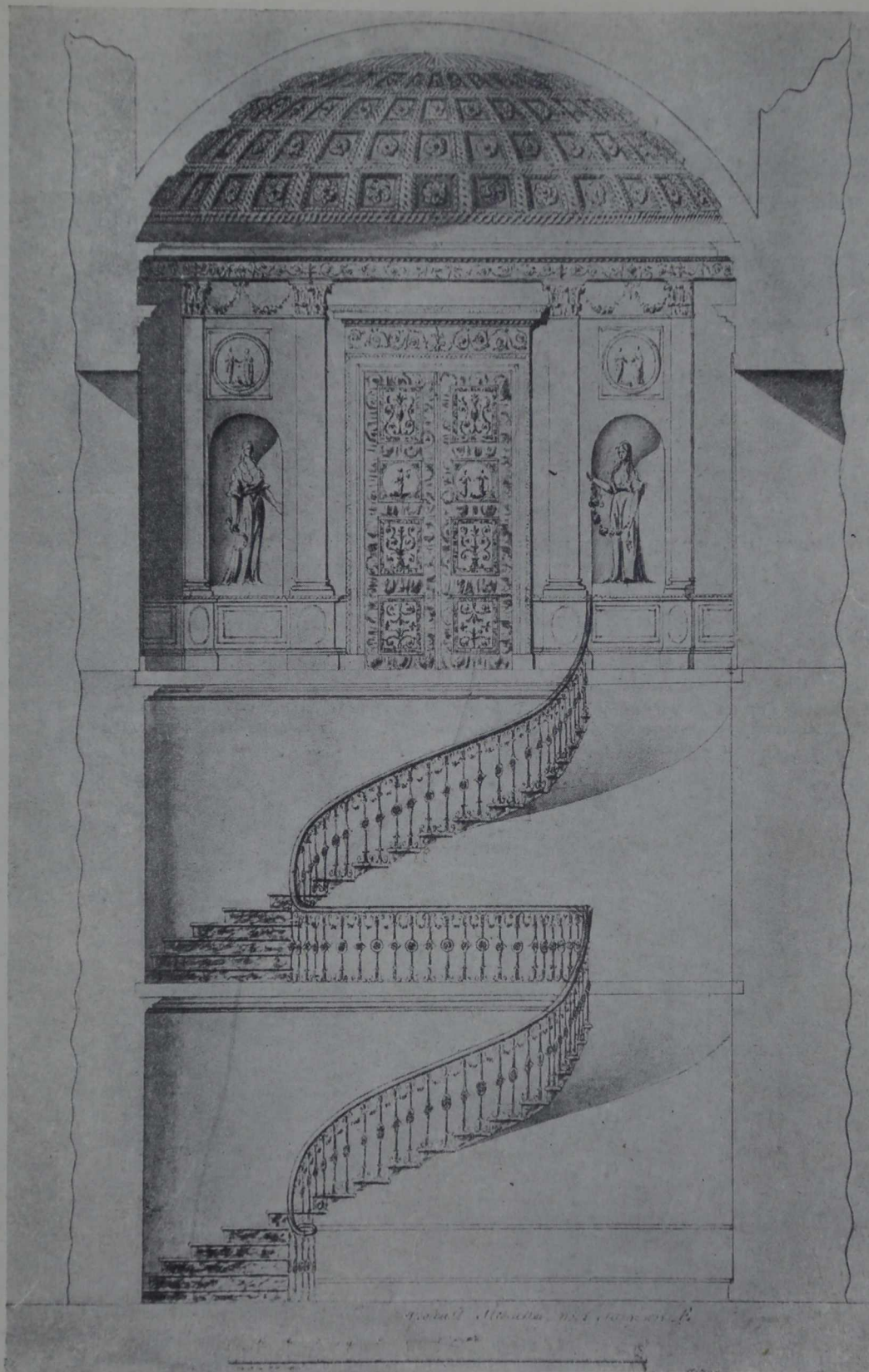
59. Термы Камерона. План первого этажа «Холодных бань» и аркады «Висячего сада». Из собрания Гос. Эрмитажа



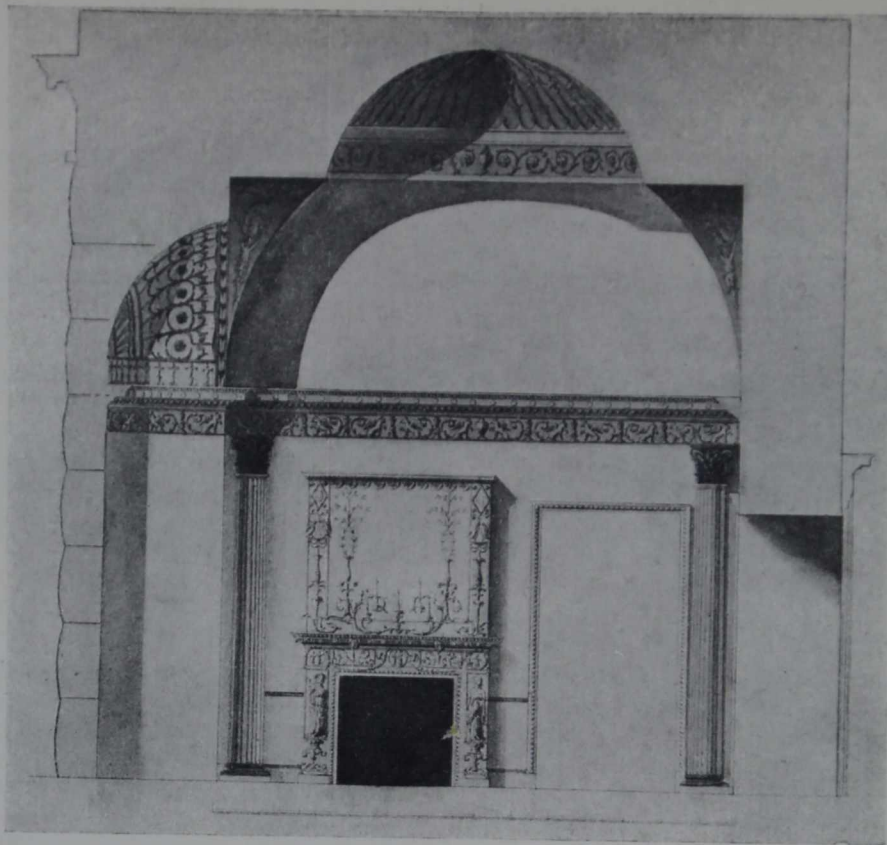
60. Термы Камерона. Разрез (поперечный) портика-вестибюля. Первоначальный вариант.
Из собрания Гос. Эрмитажа



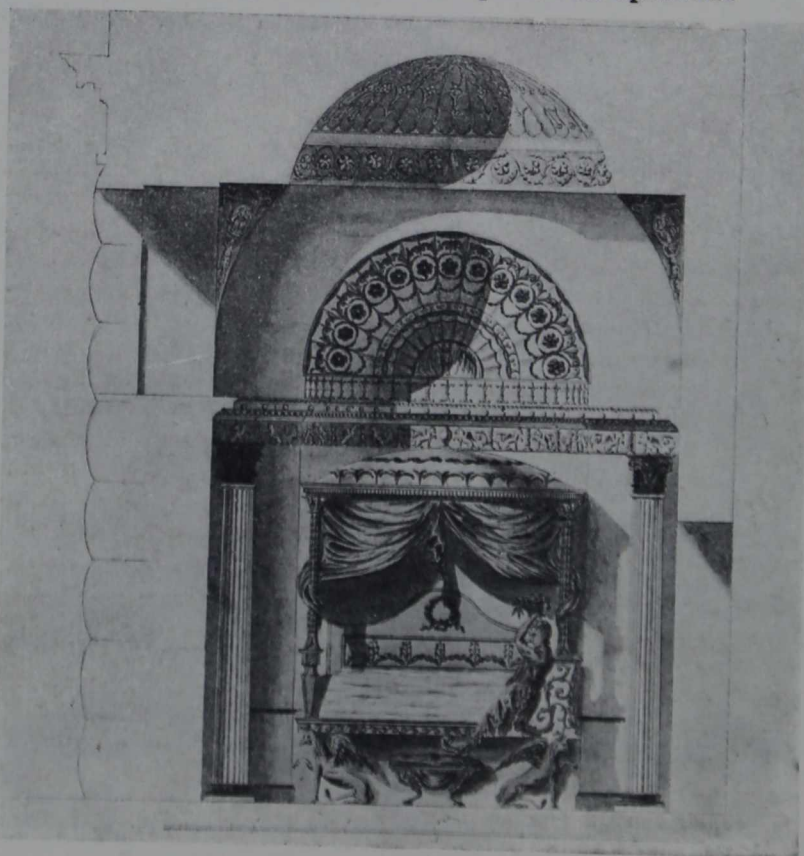
61. Термы Камерона. Разрез (продольный) портика-вестибюля. Первоначальный вариант.
Из собрания Гос. Эрмитажа



62. Термы Камерона. Разрез лестницы. Из собрания Гос. Эрмитажа



63. Термы Камерона. Продольный разрез комнаты отдыха — опочивальни. В натуре сохранились только форма сводов, из убранства — колонны и белый мраморный камин. Из собрания Гос. Эрмитажа



64. Термы Камерона. Поперечный разрез комнаты отдыха — опочивальни. Фасад стены с нишей. Сохранились только колонны. Из собрания Гос. Эрмитажа

ордера, — прием, никем до Камерона не предложенный и никем не повторенный после него.

Заслуживает внимания еще одна особенность композиции — необычайная простота, чистота и ясность различия между центральным, изысканным по архитектуре главным корпусом дворца и служебными флигелями. Казалось бы, совершенно недопустимо такое решительное противопоставление одного другому. Но колоннады со стенами позади них, украшенными нишами с бюстами великих людей, связывающие центральный корпус с флигелями, устраняют эту противоречивость, являясь в то же время одним из главных моментов украшения парадного двора и дворца.

Мы останавливаем внимание на этом контрасте между пуританской простотой флигелей и римской изысканностью центрального корпуса. Это также одна из характерных черт композиции Камерона. Всюду, где он считал украшенчество архитектуры по существу излишним, не отвечающим назначению самой постройки, где преобладали требования утилитарности, — там он решительно отказывался от орнаментации, деталей и т. п. Он настолько высоко ценит самое понятие ордера и антично-римского декора, что не позволял себе относиться к нему легкомысленно или злоупотреблять им. Кухни и служебные корпуса и по назначению и по «рангу» не должны были решаться, как главный корпус; они, по мнению Камерона, даже не должны иметь в себе элементов украшения и во всяком случае не должны быть, даже по соображениям симметрии, декорированы тем же ордерами, что и главный центральный корпус.

Таковы установки Камерона, положенные в основу композиции Павловского дворца.

Камерон начал проектировать дворец в 1781 г., построил вчерне его в 1783 г. и закончил отделку к 1786 г.

С внешней стороны дворец претерпел позднее крупные изменения. Боковые служебные флигеля совершенно перестроены арх. В. Бренна; переходы-галереи расширены и надстроены со стороны сада: левое крыло в первом этаже обстроено архитекторами В. Бренна, Д. Кваренги, А. Воронихиным и К. Росси (ряд личных комнат Марии Федоровны), а по второму этажу — В. Бренна (картинная галерея и переходы к Тронному залу); правое крыло с садовой стороны расширено по первому этажу В. Бренна и живописцем Гонзага, по второму этажу — К. Росси (библиотека). Со стороны двора по второму этажу обе галереи задекорированы архитектором Потоловым зеленым деревянным трельяжем.

Сравнительно мало пострадал центральный корпус. Здесь, в связи с пристройкой боковых флигелей в высоту второго этажа, были уничтожены крайние окна, запроектированные Камероном с обеих сторон садовых фасадов. Эта пристройка хотя и примыкает к центральному корпусу очень незначительными по размерам крытыми переходами, однако нарушает замысел Камерона, — утрачена симметрия обоих садовых фасадов и нару-

шена четкость объемного решения центрального корпуса, который раньше охватывался зрением со всех сторон, как целое и законченное архитектурное произведение. В 70-х годах XIX в. средний медальон на главном фасаде был заменен медальоном-картушем с адмиральским гербом князя Константина Николаевича. Тогда же сквозь купол был проткнут флагшток.

Работы Камерона в Павловске не ограничились комплексным решением дворца и окружающего его парка. Наряду с постройкой дворца и первыми планировочными работами по парку Камерон выстроил в парке несколько павильонов. Некоторые из них являются сами по себе шедеврами, первоклассными архитектурными памятниками.

Наиболее для нас ценны павильоны строго классической архитектуры, памятники классицизма и традиций XVIII в. В них Камерон показал себя непревзойденным классиком. Все, что он узнал в результате долгого изучения памятников античного Рима, все здесь отражено им, как бы подытожено и опозитизировано.

Среди них нельзя не отметить «Храма Аполлона» («Колоннады Аполлона», как его называют сейчас). «Храм Аполлона» является не только архитектурной формой, блестящим выражением римско-тоscanского ордера с антаблементом в новой, «камероновой» интерпретации, — это действительно храм Аполлона, в архитектуре которого Камерон не отделил своего «я» архитектора XVIII в. от «его» римлянина. Здесь и форма и идея полны поэзии. Проект «Храма Аполлона» исполнен Камероном в 1780 г., постройка началась осенью того же года и закончена постановкой бронзовой статуи Аполлона в 1783 г.

В 1801 г. колоннада со сплошным кольцом колонн была перенесена на берег Славянки, на то место, где она стоит и сейчас. В 1817 г. она была разбита грозой и тогда-то и приобрела, наконец, последнюю форму — форму аллегии освобожденной поэзии. Сейчас «Храм Аполлона», окруженный густо разросшейся дикой рощей, остается все тем же живым художественным образом античного храма. Он воздействует на зрителя как подлинный фрагмент античности; он полон художественной правды и силы выражения.

Немного ниже по течению р. Славянки, на фоне пейзажа уже совершенно иного характера, Камерон построил «Храм дружбы» — свое наиболее значительное произведение парковой архитектуры. «Храм дружбы» оказал большое влияние на более позднюю русскую архитектуру, отразившись в работах крупнейших мастеров XIX в. — Воронихина, Стасова, Михайлова, Витберга и других.

«Храм дружбы» построен в виде античного храма-ротонды, с глухой наружной стеной, без окон, с одной только дубовой дверью и с верхним светом в куполе; он окружен шестнадцатью каннелированными колоннами греко-дорического ордера. Ротонда и колоннада перекрыты одной общей крышей. В этом павильоне Камерон применил греческий дорический ордер, что для последней четверти XVIII в. явилось своего рода дерзостным откровением.

«Храм дружбы» — одна из первых построек Камерона в Павловске; его проект был представлен в 1779 г., тотчас же по приезде архитектора в Россию. «Храм дружбы» изображен на проекте среди красиво разбросанных обломков колонн, капителей, на фоне пейзажа.

Работы велись в течение двух лет. Русский архитектор Григорий Пильников, прикомандированный к Камерону, составил смету на сооружение «Храма дружбы», «которого величина имеет быть в диаметре с колоннами 9 сажень 2 аршина, высота каменного строения от фундамента $7\frac{1}{2}$ сажень, все в высоту с куполом 9 сажень с полуаршином». 2 июня 1780 г. заключен был договор на постройку с крестьянами Афанасием Лисицыным и Иваном Кусковым за 3000 рублей; штукатурные работы были сданы подрядчику Михайлову; окраску произвел Иоганн Рудольф за 800 рублей; лепные скульптурные работы отлил итальянец Бернаскони за 718 рублей; Шарлемань исполнил богато украшенную резную мебель⁴⁶.

Во время строительства Екатерина II зашла в «Храм дружбы» и нашла, что внешний вид его очень красив, но внутренность, заставленная лесами, слишком мрачна. По окончании постройки 24 октября 1782 г. Кюхельбекер писал, успокаивая хозяев: «Храм совершенно окончен, двери навешены. С крайним удовольствием я заметил, что в храме при закрытых дверях свету верхнего окна достаточно, чтобы читать в пятом часу вечера ныне, когда день значительно убыл».

Как всегда, Камерон и в этой постройке подчеркнул в деталях художественной отделки ее внутреннее содержание — идею дружбы. Мария Федоровна мечтала о примирении своего мужа, Павла, с Екатериной II. Камерон выразил эту идею, связав сочную виноградную лозу с сухой, старой веткой над архивольтами арок и поставив внутри храма статую Екатерины II.

Неподалеку от дворца и «Храма дружбы», у «Моста кентавров», Камерон построил «Холодную ванну». Снаружи формы ее классические: это небольшая ротонда с куполом и с портиком без декора колоннами. Украшение снаружи ограничивалось только двумя нишами со статуями по сторонам двери и орнаментом под карнизом над входной аркой. Вся художественная насыщенность убранства была сосредоточена внутри. Первая комната, с небольшим камином, была задрапирована розовой кисеей и украшена картинами на стенах, во второй находился круглый бассейн с фонтаном-душом. Постройка была начата в 1799 г. и стоила 4000 рублей.

Одним из наиболее поэтичных произведений Камерона, выполненных в Павловске, по справедливости считался павильон «Вольер».

Камерону было предложено составить проект «птичника». Казалось, можно было бы ограничиться постройкой простой клетки, однако он развернул эту задачу по-камероновски широко. В идею это был павильон, олицетворявший сочетание вечной красоты прошлого, запечатленной в античных урнах, статуях, вазах, пеплохранилищах и пред-

метах, только что извлеченных из земли при раскопках в Италии, с живой и трепетной красотой сегодняшнего дня, с яркими и благоухающими цветами, с певчими птицами.

Архитектурный замысел и наружная обработка «Вольера» очень просты — дорийские каннелированные до двух третей колонны, с необычной для того времени капителью, несколько плоских розеток на фризе и скромные порезки в тягах.

В плане средняя часть «Вольера» разрешена как квадратный зал, перекрытый куполом с полукруглыми окнами в барабане. К средней части примыкают с двух сторон открытые галереи-колоннады, которые заканчиваются двумя небольшими кабинетами. Междуконное пространство затянуто сеткой и увито диким виноградом. Вся прелесть «Вольера» была внутри: средняя часть его была уютно обставлена мягкими диванами, декорирована занавесками и зеркалами и буквально утопала в цветах. В кабинетах стояли шкафы и столы с античными урнами и надгробьями. По всему «Вольеру» порхали птицы.

Павильон был закончен к 1783 г., расписан под руководством В. Бренна и омеблирован Шарлеманем и Леру.

В первые годы работ в Павловске Камерон исполнил также проект обелиска в память основания Павловска. Это — четырехгранный обелиск из двух блоков дудожского камня, на таком же пьедестале, с доской черного мрамора и каменной скамьей под ним, с красиво набросанными глыбами камня, образующими как бы доколь. Все исполнено без применения какого-либо ордера, но и это — классика, пересказ римских впечатлений, воспоминание об античности.

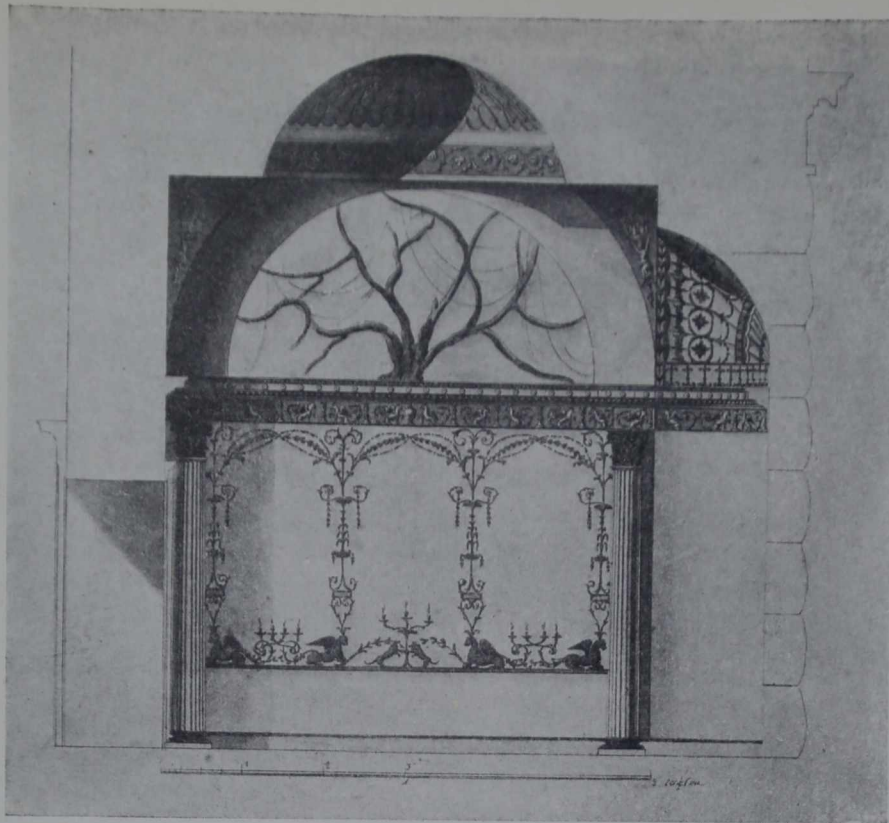
Обелиск построен в 1782 г.

Несколько позднее Камерону было предложено увековечить память сестры княгини Марии Федоровны, Фредерики, умершей в 1783 г.

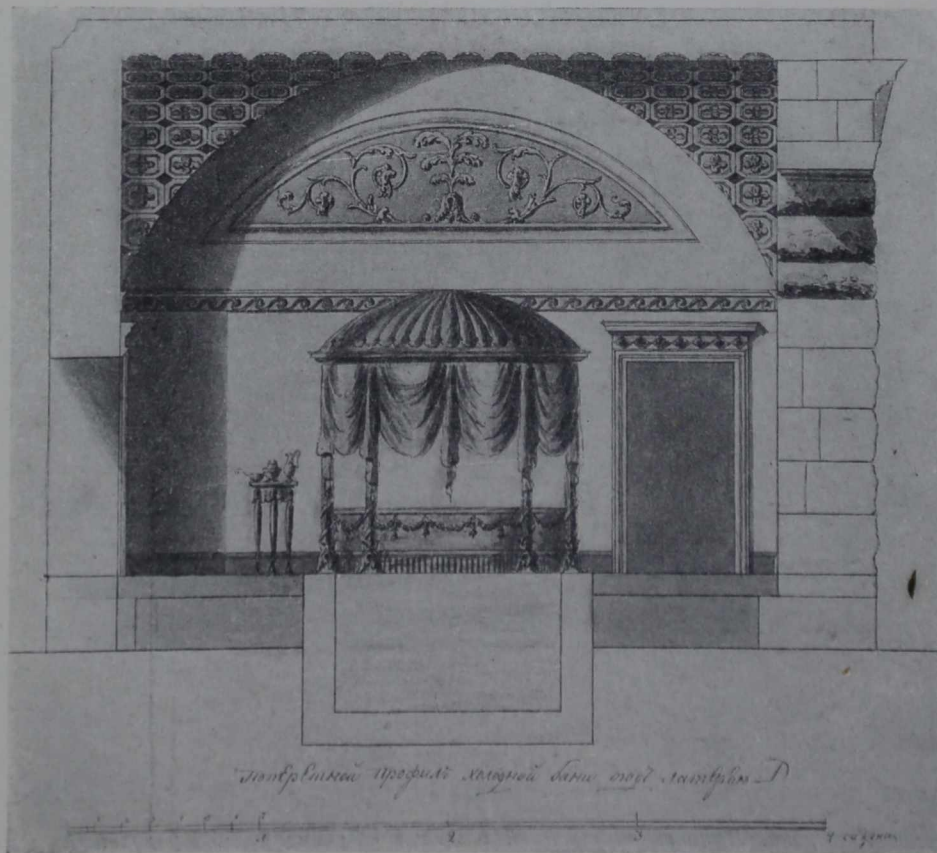
Камерон построил это здание в виде полукруглой эдикулы-ниши с двумя колоннами и антами из розового олонедкого мрамора с надгробным памятником в глубине ниши. Боковые и обратная стороны представляют собой совершенно гладкие стены, увенчанные только карнизом. Памятник построен в 1786 г. С течением времени здесь были увековечены и родители, а также и брат и сестры княгини Марии Федоровны, почему памятник и получил название «Памятника родителей». Перед ним расчищена небольшая площадка, обсаженная кустарником по деревянному трельяжу. Вход на эту площадку ведет только через чугунные ворота, украшенные эмблемами смерти: погасшими факелами и венками. Для большей выразительности посреди площадки поставлен римский мраморный жертвенник с орнаментом из букраниев (бычьих черепов), увитых гирляндами цветов.

В дворцовых описях начала XIX в. «Круглый зал» называется «Новым залом». Камерон начал эту постройку в год смерти Екатерины II и воцарения Павла I.

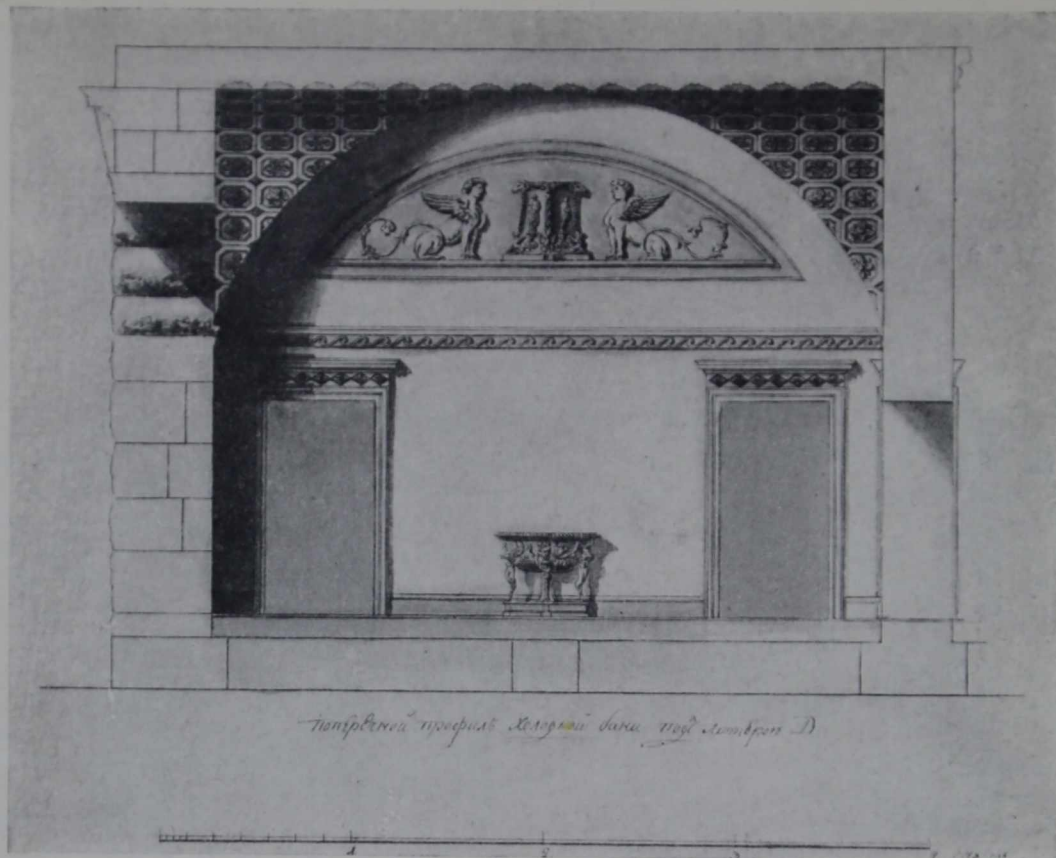
Павильон был запроектирован на центральной площадке «Большой звезды», в самой старой части



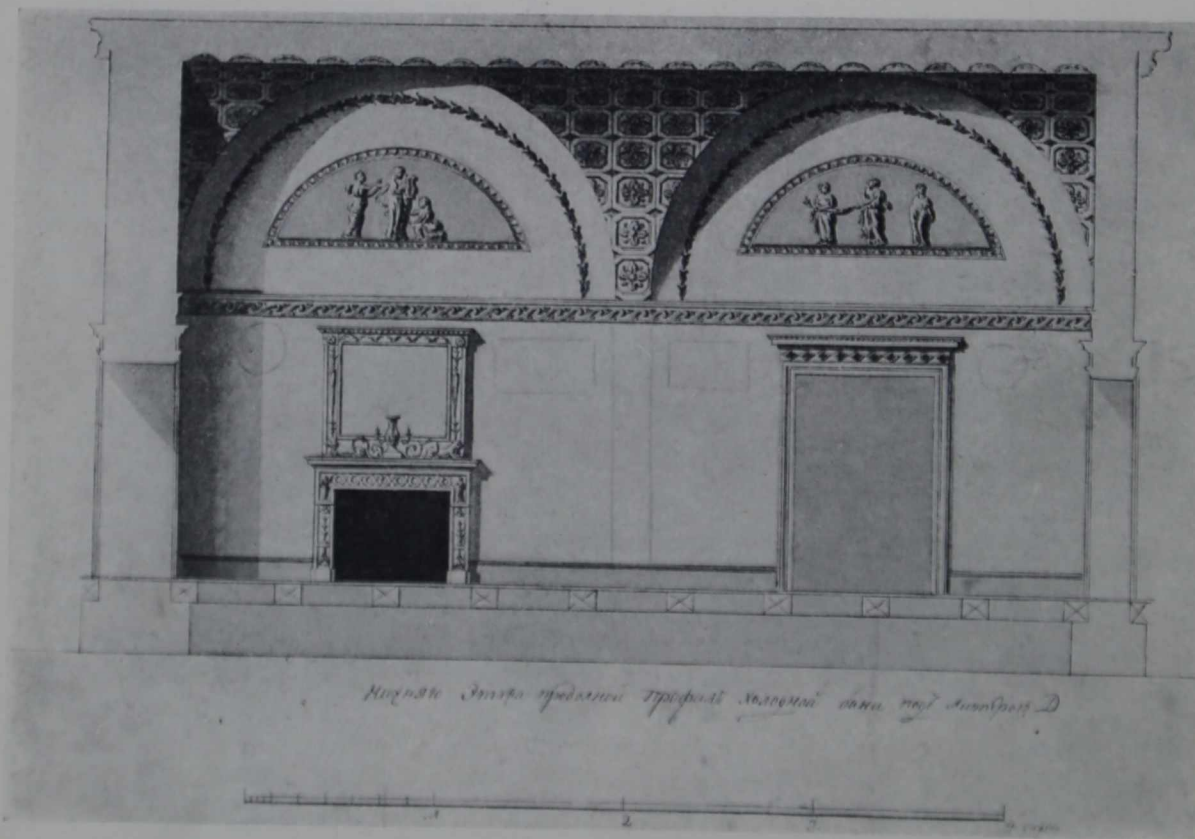
65. Термы Камерона. Разрез опочивальни. Фасад с окном. Переплет окна запроектирован в виде ствола дерева, на сучьях которого должны были быть повешены занавеси. В натуре сохранились только угловые колонны. Из собрания Гос. Эрмитажа



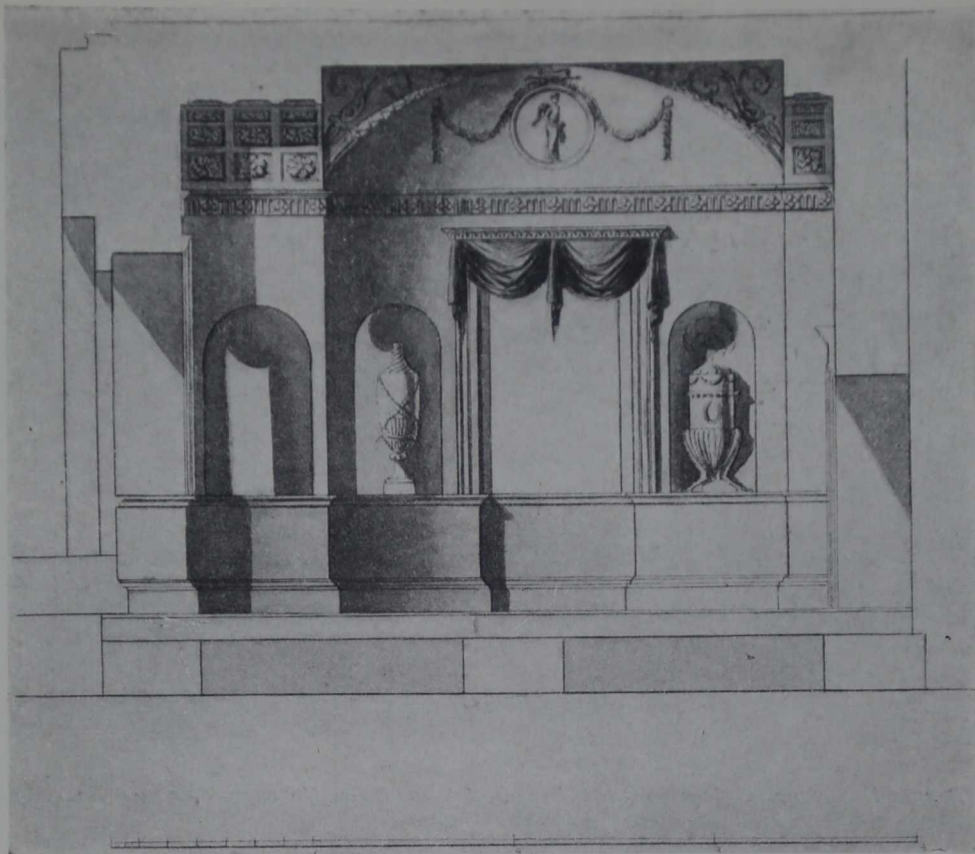
66. Термы Камерона. Поперечный разрез «Фригидария» по бассейну. Первоначальный вариант отделки. Из собрания Гос. Эрмитажа



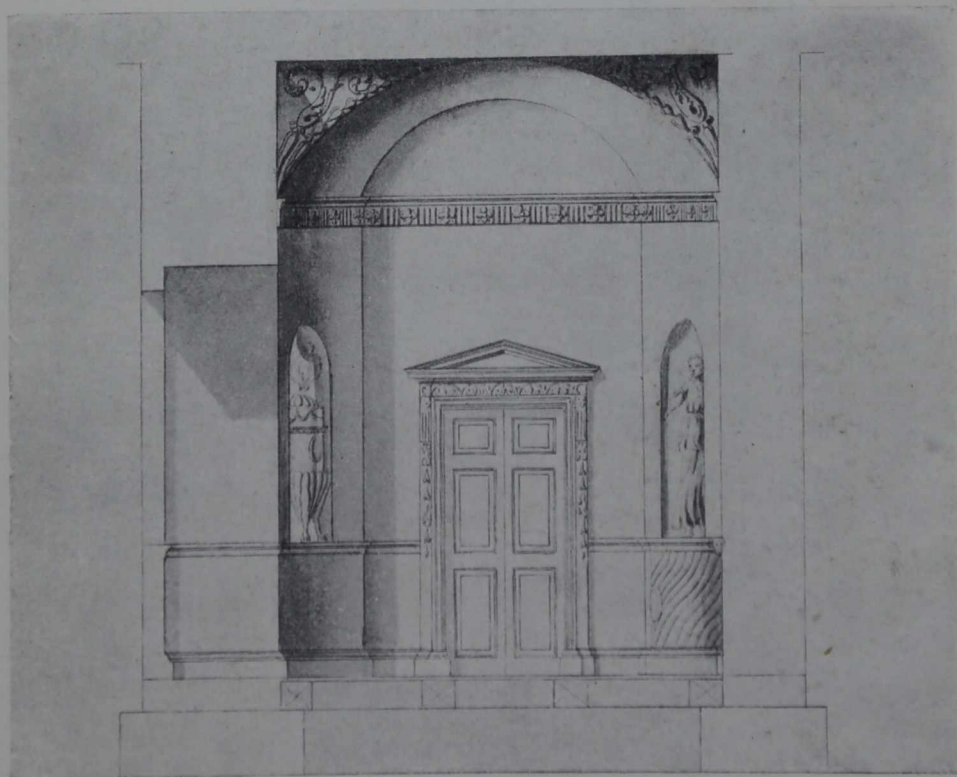
67. Термы Камерона. Поперечный разрез «Фригидария». Фасад стены в сторону лестницы. В натуре сохранился только архитектурный объем помещения; из убранства — ничего. Из собрания Гос. Эрмитажа



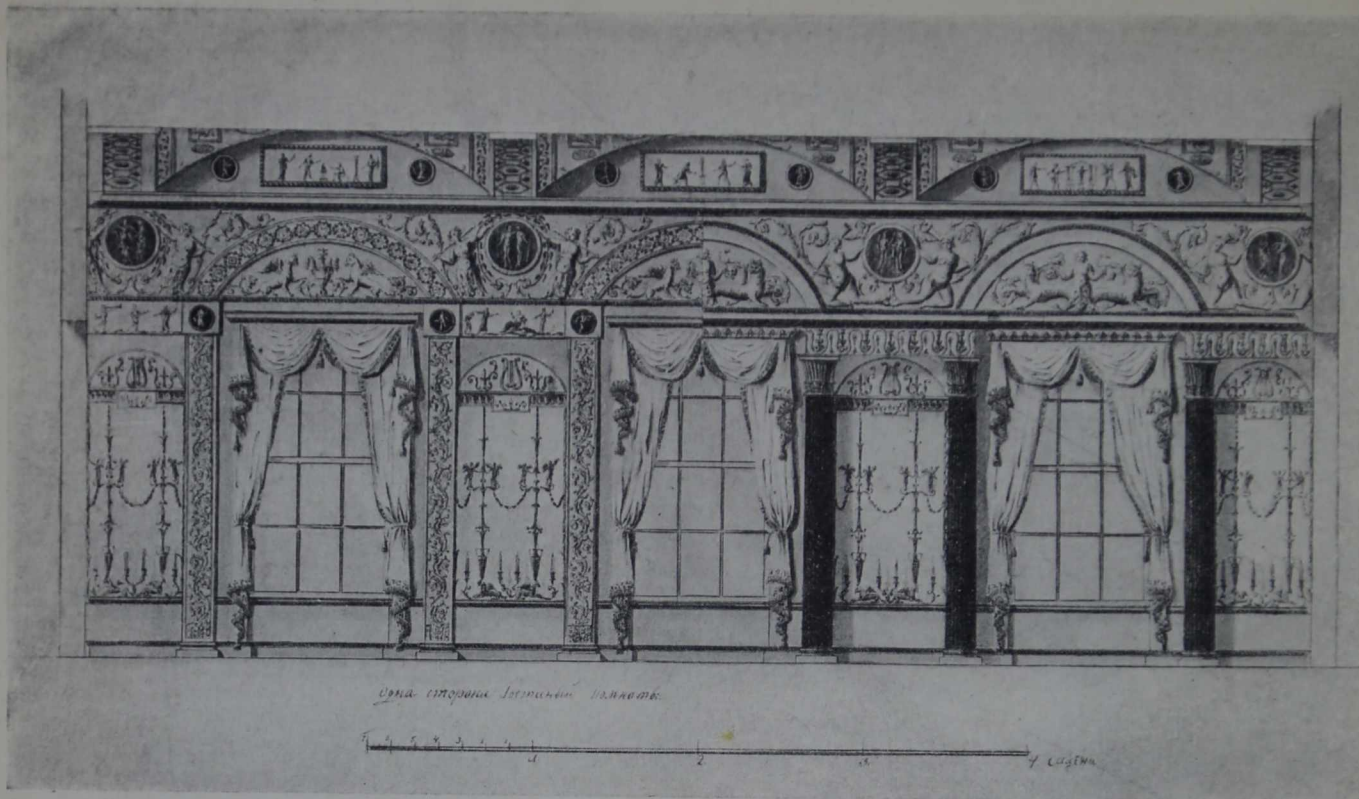
68. Термы Камерона. Проект внутренней отделки «Фригидария». Продольный разрез. Сохранилась только архитектурная композиция свода и распалубок без кессонов и камин. Из собрания Гос. Эрмитажа



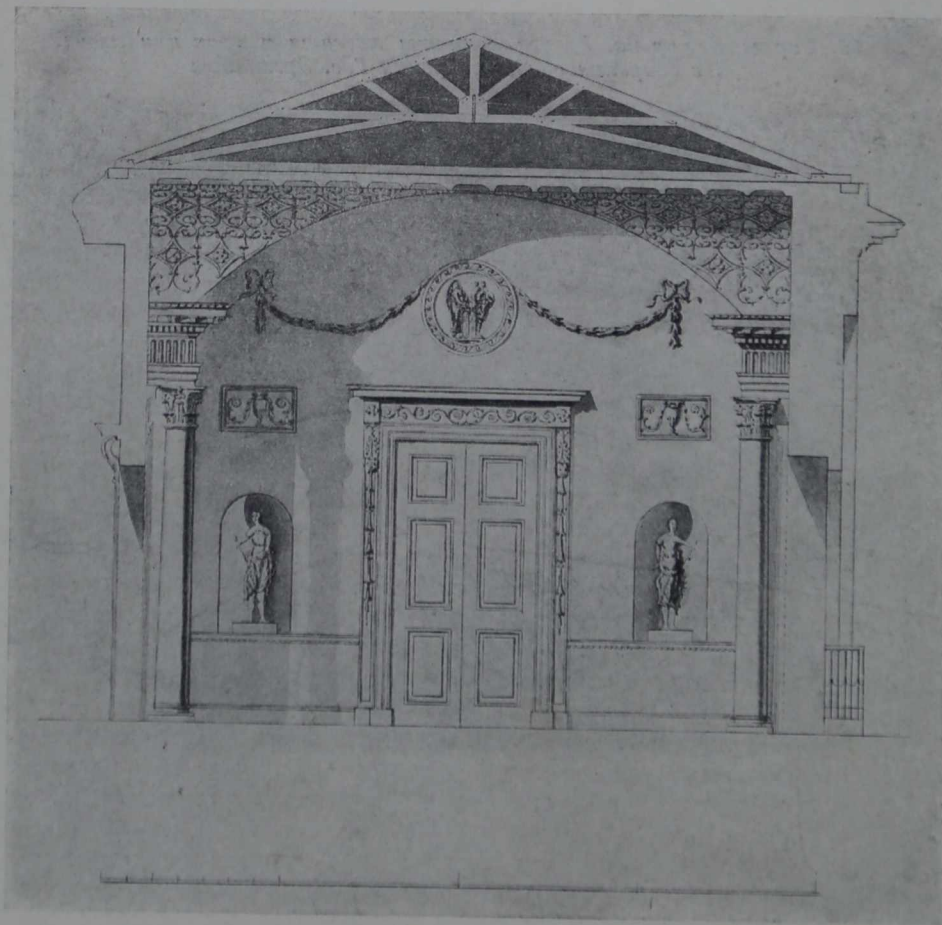
69. Термы Камерона. Разрез комнаты массажа и хранения масел.
Не сохранилось. Из собрания Гос. Эрмитажа



70. Термы Камерона. Разрез комнаты массажа и хранения масел.
Не сохранилось. Из собрания Гос. Эрмитажа



71. Термы Камерона. «Сферистерий». Разрез. 1-й вариант. Не осуществлен. Из собрания Гос. Эрмитажа



72. Термы Камерона. «Сферистерий». Поперечный разрез. Неосуществленный вариант. Из собрания Гос. Эрмитажа

парка. Это — двухсветный зал, в плане четырехугольный, с двумя полукруглыми абсидами-нишами. Павильон был впервые построен Камероном, затем строительство было передано В. Бренна, который его и закончил. Сохранились два чертежа внутренней отделки зала: один — с почти стершимися пометками карандашом на английском языке, с датой, скромно вписанной в орнамент над зеркалом, и всеми особенностями вялого, неровного рисунка Камерона; другой — в уверенной, крепкой манере, эффектно набросанный и размашисто подписанный Бренна. Первый — в характере «екатерининского классицизма», второй — со всеми особенностями римского барокко.

Павильон «Трех граций» — колоннада-портик над скульптурной группой трех граций Трискорни — построен в конце сада у дворца, посредине открытой террасы. Камерон проектировал его в 1800 г. уже для Павла I, на что указывает дата и подпись его на одном из рабочих чертежей: «С 1800 г.». Павильон представляет собой 16-колонный портик (6 колонн по продольному фасаду и 4 колонны по торцевым). Колонны, как и на колоннаде Камерона в Царском селе, с ионийскими капителями и с такими же сочно-густыми волютами, но с гладкими стволами. В тимпане фронтона, обращенного к дворцу, помещен барельеф с изображением Аполлона с лирой, окруженного эмблемами разных искусств.

Таким образом, павильон как бы идейно гармонирует с уютом и интимной прелестью «собственного сада». На противоположном фронтоне, обращенном к шоссе и к городу Павловску, среди военных атрибутов помещена Минерва, опирающаяся на щит с мальтийским крестом и инициалами Павла I и его жены.

Оба фронтона по проекту должны были быть увенчаны статуями, места для которых сохранились на крыше до настоящего времени. Потолок украшен крупными кессонами с пышными розетками, то динамично закручивающимися, то статически спокойными. Постройку павильона вел помощник Камерона и ученик его, архитектор Шретер.

«Елизаветин павильон» поставлен на холме, недалеко от Краснодолинного пруда. Это — последняя постройка в Павловске, к которой имел отношение Камерон. Павильон построен в 1800 г., но его проект или замысел, по видимому, был высказан Камероном в первые годы его пребывания в Павловске. Именно в годы строительства и отделки Павловского дворца (1786) и интенсивных работ по постройке «Холодных бань» в Царском селе (1784—1786) Камерон набросал карандашом эскиз плана павильона на чертеже-шаблоне пилястра столовой первого этажа. Характерны четыре колонны по углам зала павильона.

В композиции этого павильона Камерон дал красивый пересказ своих юношеских впечатлений от античных руин Рима, когда на подлинных заброшенных остатках прошлого вновь начинала пробуждаться жизнь. Гюбер Робер и Клериссо оставили целые сюиты картин современного им Рима, на которых изобразили античные руины,

и тут же, рядом с ними, пристройки и надстройки позднейших хозяев.

Основой композиции «Елизаветина павильона» Камерон взял как бы небольшую римскую постройку, с уже неполным числом колонн по фасаду, с углами, распланированными более поздними случайными камнями, с древней внутренней отделкой мрамором и колоннами в характере римских терм, — античную постройку, однако использованную для современной жизни. К ней пристроена лестница и наверху устроена открытая веранда.

Этой постройкой Камерон уже не руководил, ее строил архитектор Шретер. Паркет был привезен из Красносельского дворца. Плафон, эскиз которого сохранился, расписал Гонзага.

Грубая реставрация конца XIX в. сильно искажала «греко-римский» характер этой постройки. Сейчас она мало гармонирует с соседними «руинами», тогда как при Камероне вся краснодолинная часть парка звучала единым насыщенным аккордом. Руины представляли собой как бы подлинные остатки античного Рима, к которым еще не прикасались руки любопытных; в зарослях и в траве вокруг них мелькали подлинные мраморные античные статуи. Рядом, среди древних развалин и обрубленных камней, журчал каскад. И тут же неподалеку «Елизаветин павильон» как бы уже оживал от векового забвения, пробужденный к новой жизни. Не удивительно, что эта часть парка привлекала к себе всех впечатлительных, мистически настроенных романтиков начала XIX в., в том числе скучающую болезненную жену Александра I, Елизавету Алексеевну, именем которой и назван был павильон.

Совсем другой характер носит «Молочня». Это, собственно говоря, не памятник архитектуры, а сентиментально-романтический пересказ «хижины крестьянина».

В этом павильоне reminiscenции уютных домиков шотландских односельчан Камерона сказались его ранние детские впечатления. В «Молочне» еще более подчеркнуто его тяготение к природе и простоте жизни.

Павильон был выстроен по желанию Марии Федоровны, выросшей в Вюртемберге и скучавшей по небольшой деревне Этюп, где она провела детство. Она прислала Камерону из-за границы план молочного дома — небольшой фермы на пять-шесть коров. И Камерону, как архитектору Е. И. В., по должности оставалось только осуществить этот план, но он вложил в эту задачу своеобразную значительность и придал ей затейливость. Камерон наметил постройку «Молочни» на опушке парка, где при разбивке плана на месте оказалось, что одно из деревьев попадает в черту постройки. Это дерево не срубили, а использовали как одну из опор свешивавшейся соломенной крыши. Простой домик с соломенной крышей был сложен из валунов и булыжника и имел внутри небольшой, утонченно отделанный зал с расписными стенами и куполом, обставленный красивой мебелью и фарфором. Позади зала были расположены обслуживающие помещения, погреба и коровник.

Общий вид «Молочни» и части парка, которому был придан характер леса, более или менее сохранились.

Строительные работы Камерона в Павловске не ограничивались только дворцом и парковыми павильонами. Камерон должен был принять участие в проектировании дворцовых построек в городе. К сожалению, жизнь Павловска, как всякого города, протекала более интенсивно, чем жизнь дворцовой усадьбы: город быстрее «снашивался», и сейчас из построек времен Камерона почти ничего не сохранилось. Остались одни только названия, вроде «Зверинца», «Шикового переулка» и т. п., — следы первоначальной планировки города. От зданий, построенных Камероном, сохранились, конечно, только каменные, казенные постройки, но и те далеко не в первоначальном виде, а после множества перестроек, надстроек и ремонтов. По остаткам некоторых зданий, еще отвечающим сохранившимся проектам Камерона, можно угадать основной характер этих построек, отличавшихся простотой форм и обработки.

На протяжении всей своей жизни Камерон оставался верен этой установке: он допускал насыщенность и богатство архитектурных форм и роскошь в исполнении только в тех случаях, когда этого требовало назначение архитектурного объекта. Если в самой усадьбе дворцовые флигели решены просто и скромно, то еще проще должны были быть служебные усадебные постройки или дома городских обывателей. Строить в городе дома-павильоны с изысканно подчеркнутой архитектурной выразительностью — значило бы умалить впечатление от дворца и парковых павильонов. Личные требования Камерона в отношении к жилищу были, начиная с раннего детства в Шотландии, очень скромными, в особенности — к внешнему виду жилого дома. Понятна поэтому его скупость, в буквальном смысле этого слова, в решении архитектуры школы, дома священника и служебного корпуса на конюшенном дворе. Все эти строго прямоугольные в плане, лишенные всяких вычур постройки образуют ансамбль с дворцовыми флигелями. Первые две — одноэтажные, последняя — двухэтажная. Главный мотив по фасаду — аркада, не сильно, но по-камероновски изящно раскрепованная, в западах которой размещены окна. Тот же мотив применен в царскосельских домах и в Софии. Тот же характер носит решение сторожевых будок, в которых наряду с простотой и лаконизмом архитектурного выражения ярко сказались умение Камерона подчеркнуть их специфику и прямое назначение.

Учитывая объем заказов со стороны Екатерины II и владельцев Павловска и срочность их выполнения, следует предположить, что Камерон не мог иметь частных заказчиков из среды городских обывателей. Таким образом, отсутствие прямых указаний на его постройки в городе оказывается не случайным.

В 1780 г. в окрестностях Павловска была создана «Александрова дача» с большим английским парком, живописной речкой с запрудами, холма-

ми, дугами и лесом, с усадьбой и павильонами. Эта дача была предназначена Екатериной II для летнего пребывания ее внука Александра, по имени которого она и была названа Александровой. Она была подарена, немного позднее, воспитателю Александра графу Н. Т. Салтыкову. Уже одно это обстоятельство, что дача строилась по заказу Екатерины II, дает нам право искать здесь следы творчества Камерона. Однако из былых построек усадьбы ничего не сохранилось. Парк одичал, пруды спущены. Случайно в стороне от эксплуатационных участков позднейших хозяев усадьбы на крутом берегу бывшего пруда сохранились остатки двух парковых павильонов.

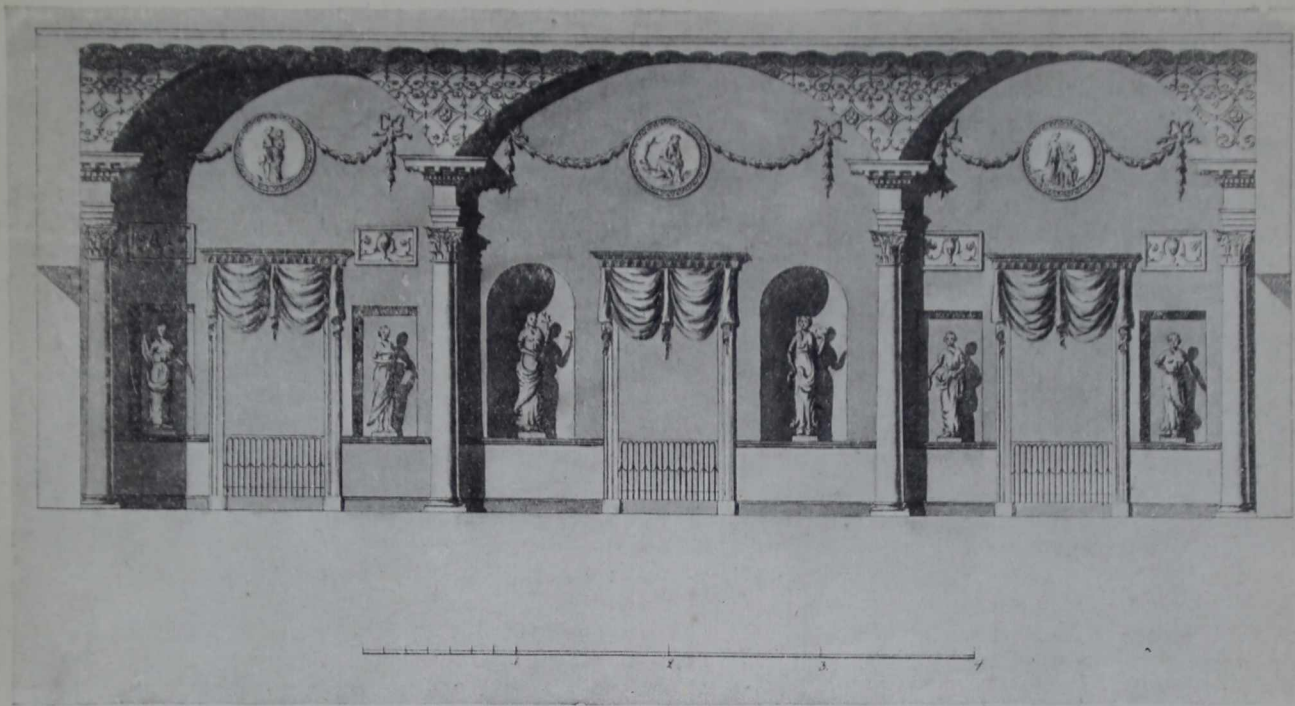
Как ни скудны эти остатки, они свидетельствуют о мастерстве великого зодчего достаточно красноречиво. Один из павильонов известен под именем «Розы без шипов».

«Роза без шипов» — это иллюстрация к сказке, сочиненной Екатериной II для своего внука. В сказке маленький Хлор, пройдя сквозь целый ряд соблазнов, находит «Розу без шипов» — добродетель. Дорожка в парке извивалась по холмам и полям усадьбы и подходила к озеру, на высоком берегу которого видна была небольшая открытая ротонда под куполом, с веткой розы без шипов из золоченой бронзы в вазе на мраморном пьедестале.

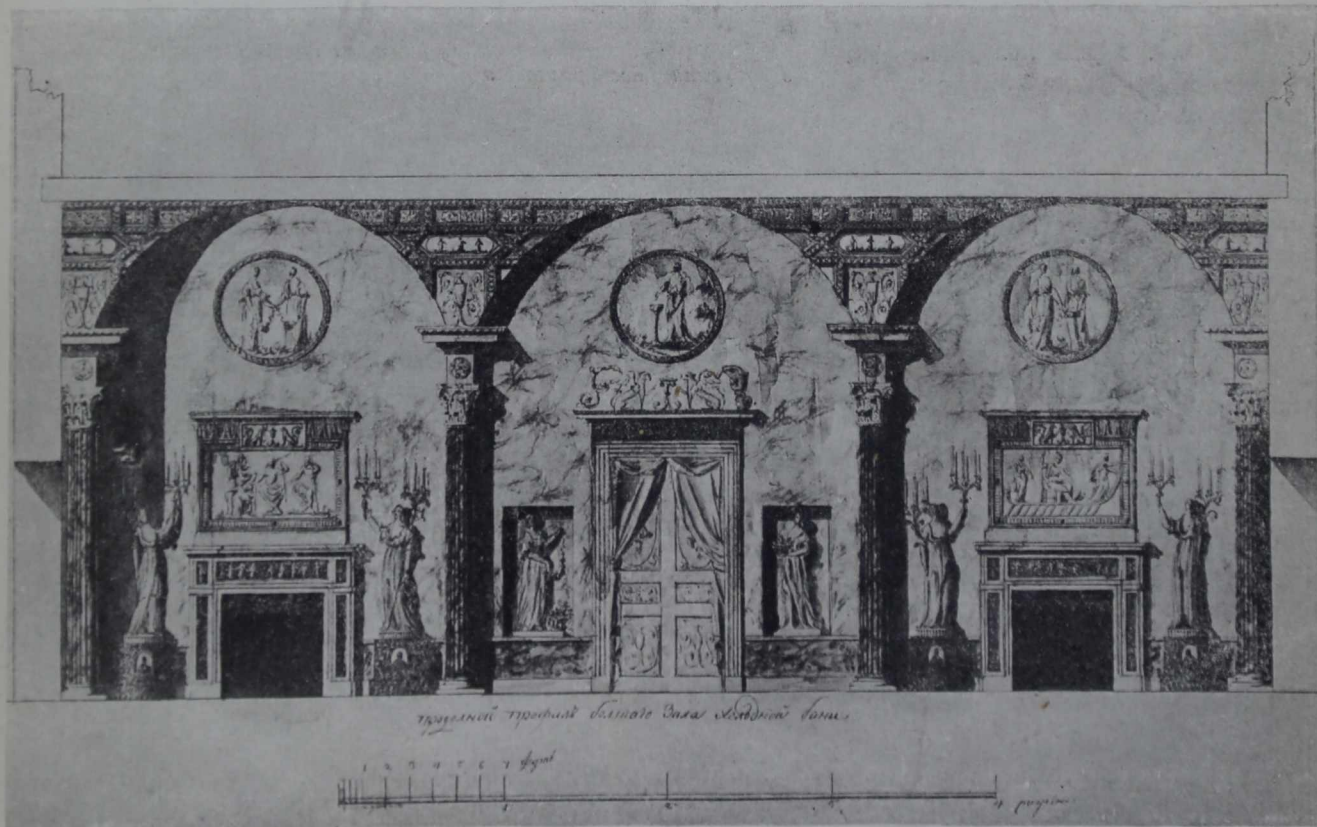
Что выдает авторство Камерона в этом павильоне? Прежде всего — внутреннее содержание, поэтическое раскрытие идеи храма розы. Только Камерон, с присущей ему глубиной замысла, мог ассоциировать архитектурный образ павильона с формой листа розы. Павильон в плане решен на семи колоннах, отвечающих нечетному, семишерстому листу розы. Ордер колонн — ионийский. Карниз с внутренней стороны колоннады украшен характерными для Камерона розетками, с орнаментом из каннелюр. Купол был расписан дважды. Роспись, более поздняя и лучше сохранившаяся, изображает аллегорическую картину: процветание искусства, науки и культуры, движущихся вперед под щитом Екатерины II, по путям, намеченным Петром I; более ранняя роспись трактована как увитый розами трельяж с семью медальонами по осям колонн.

Второй павильон — «Эхо» — с еще большей определенностью позволяет говорить об авторстве Камерона. Павильон «Эхо» решен в виде античной, древнеримской эдикулы, небольшого святилища. Раньше павильон «Эхо» назывался «храмом Флоры и Помоны»; на посвящение его обеим богиням указывают сохранившиеся две ниши для статуй, барельефы с изображением амуров в роли садовников и окружающая заросль из кустов сирени.

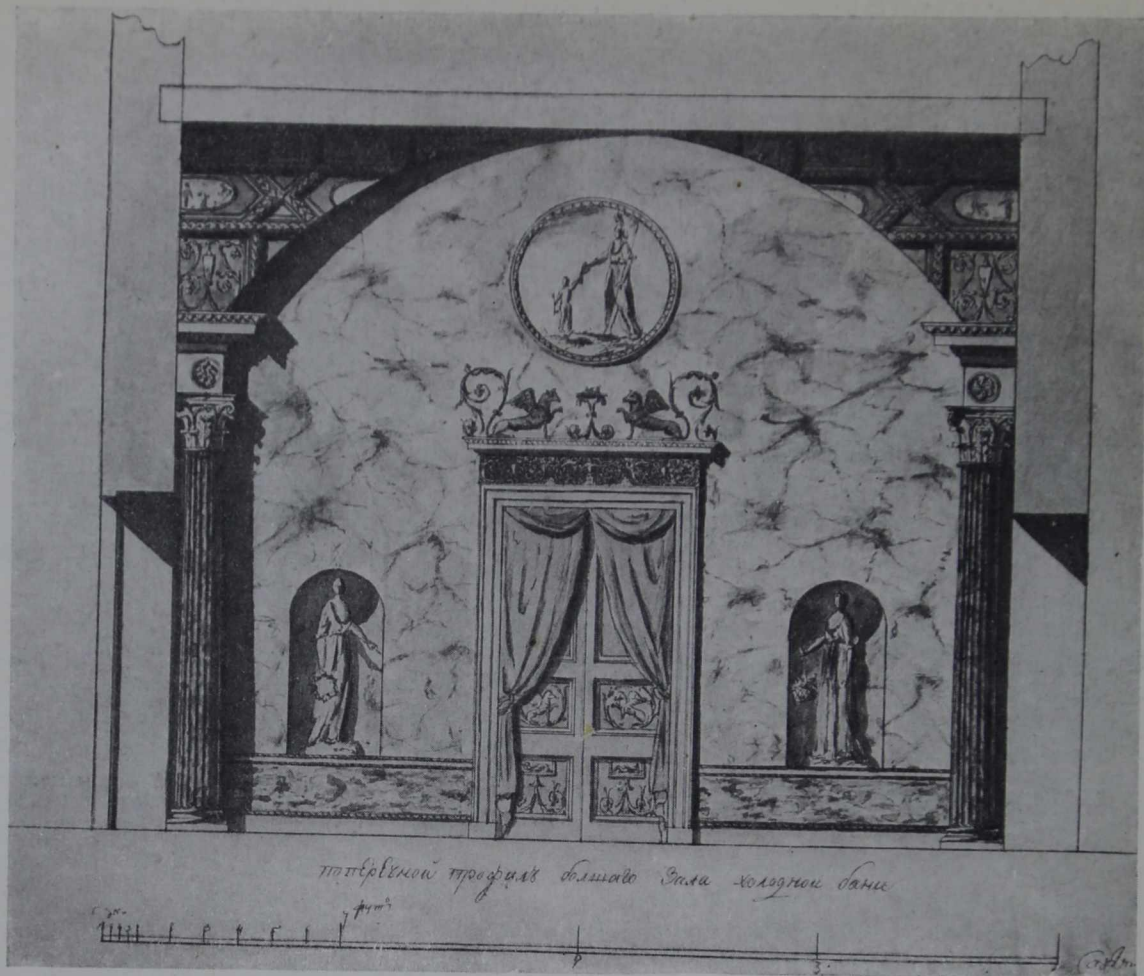
Архитектурно павильон представляет по фасаду прямую стену с ионийской колоннадой, поддерживающей архитрав. Позади колоннады находится полудиркульная ниша-эдикула, с полукуполом над ней и с двумя упомянутыми нишами для статуй Флоры и Помоны. Здесь колоннада увенчана характерными для Камерона капителями с густо закрученными волютами Эрехтейона. Поверхность



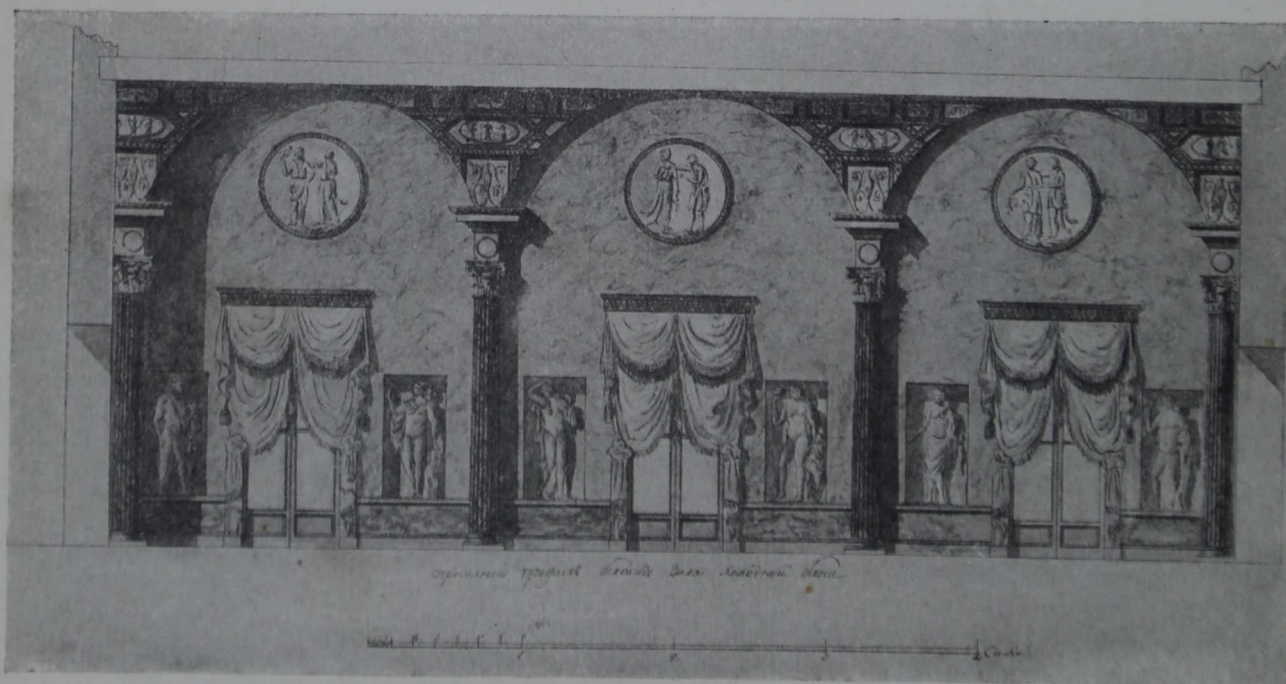
73. Термы Камерона. «Сферистерий». Продольный разрез. Неосуществленный вариант.
Из собрания Гос. Эрмитажа



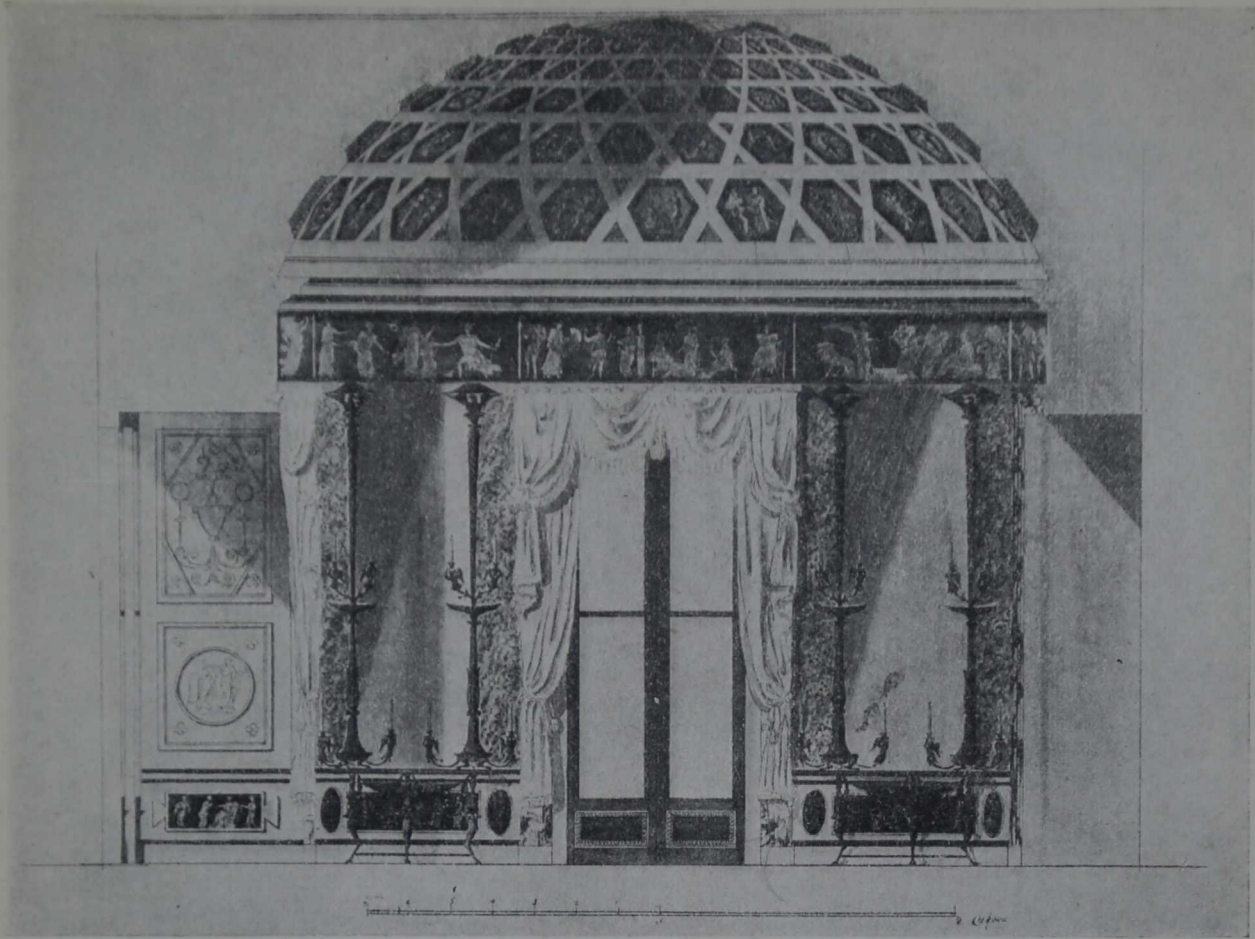
74. Термы Камерона. «Сферистерий». Продольный разрез. Осуществленный вариант
Из собрания Гос. Эрмитажа



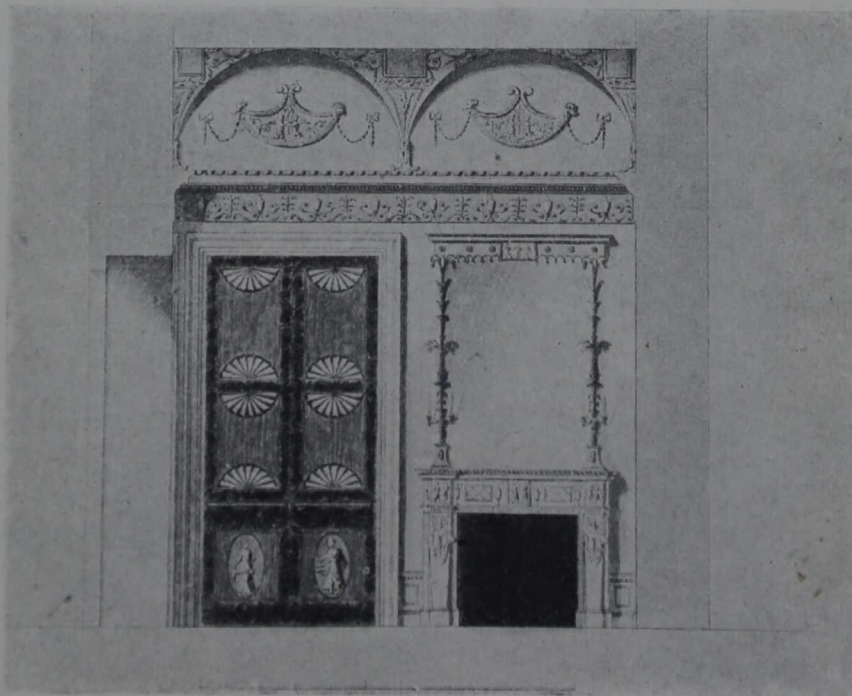
75. Термы Камерона. «Сферистерий». Поперечный разрез. Осуществленный вариант. Из собрания Гос. Эрмитажа



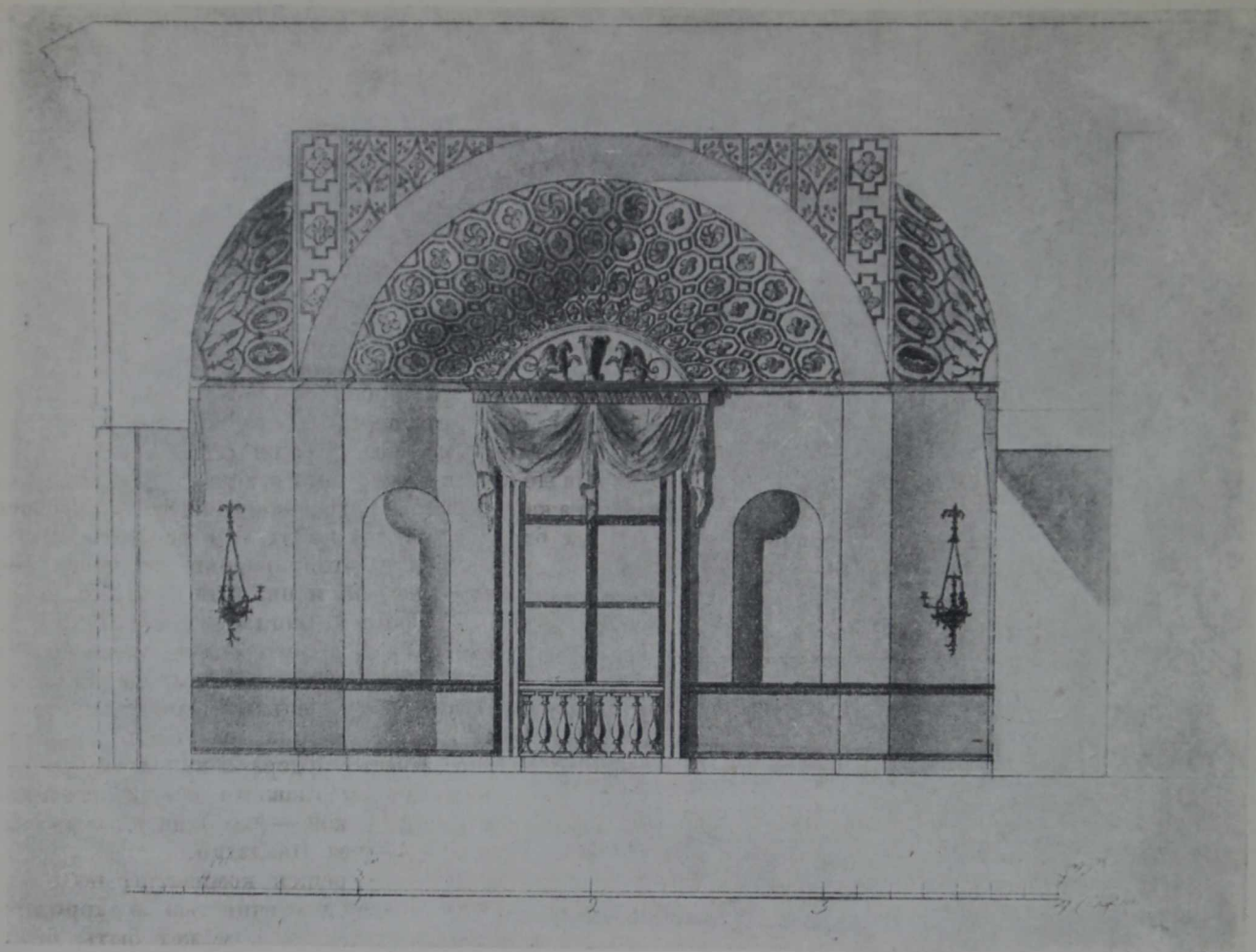
76. Термы Камерона. «Сферистерий». Продольный разрез в сторону окон-дверей на балконе. Осуществленный вариант. Из собрания Гос. Эрмитажа



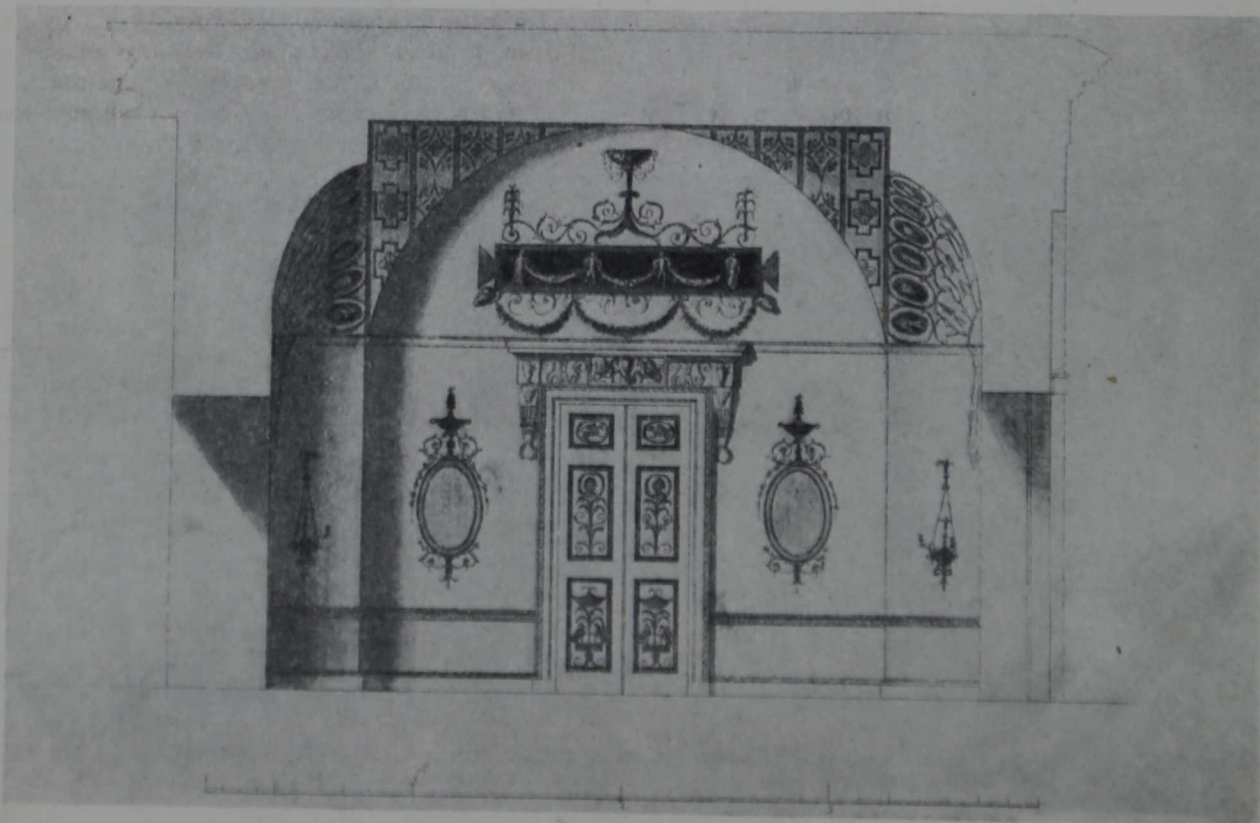
77. Термы Камерона. Разрез южной экседры. Частично сохранился купол.
Из собрания Гос. Эрмитажа



78. Термы Камерона. Кабинет-библиотека. Разрез. Сохранились: камины,
карниз и форма свода. Из собрания Гос. Эрмитажа



79. Термы Камерона. Вариант убранства «Агатовых комнат». Продольный разрез с видом на балконную дверь. Не осуществлен. Из собрания Гос. Эрмитажа



80. Термы Камерона. Неосуществленный вариант убранства «Агатовых комнат». Продольный разрез в сторону дверей, ведущих в «Сферистерий». Из собрания Гос. Эрмитажа

стены, фриза и колонн покрыта искусственным мрамором разных оттенков и рисунков. Ниши для статуй были облицованы искусственным мрамором красного тона, выделявшимся на белой глади стены. Полукупол покрыт мелкими восьмигранными и четырехугольными кессонами с розетками, среди которых строгие звездообразные розетки чередуются с «вихревыми», закручивающимися. Характерны для Камерона также изысканная деликатность карниза и модулировка его с контрастно большим замком над аркой ниши и, конечно, оба медальона в стене эдикулы.

Вот все, что еще можно было за последнее время обнаружить на «Александровой даче», давно уже потерявшей значение художественного памятника прошлого.

* * *

Другим значительным произведением Камерона было «Батурино», дворец-вилла К. Разумовского в имении Теплоковском Черниговской губ.

Восшествие на престол Павла I означало изгнание и опалу наиболее влиятельных и приближенных екатерининских вельмож. Удалившийся в изгнание К. Разумовский воспользовался увольнением Камерона от обязанностей придворного архитектора и в 1800 г. предоставил ему возможность построить дворец в своем имении.

Камерон и в Батуристине остался верен себе; он и там создал художественный образ «своего Рима». В Батуристине Камерон показал себя одновременно и «древним римлянином» и палладианцем.

Дворец задуман как отдельно стоящее здание, с четырьмя фасадами в три этажа, с колоннадами, поставленными сверх первого этажа, в высоту второго и третьего. Дворец высится над служебными флигелями и постройками усадьбы как доминанта всей композиции. Он был окружен чудеснейшим парком, и сквозь колоннаду его портика открывался величественный вид на извивающуюся ленту р. Сейма, на прибрежные леса и необозримые поля усадьбы.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ТЕРМЫ КАМЕРОНА

Вторым крупным архитектурным комплексом Камерона является Царское село, которое, благодаря количеству и значимости воздвигнутых им здесь построек, пользуется еще большей известностью, чем Павловск. Мы ставим в порядке нашего обзора Царское село на второе место только потому, что здесь, в Царском селе, Камерон не создавал основного архитектурного комплекса, а включался в общий замысел с целым наложением уже готовых архитектурных решений. В Павловске мы видим Камерона, как создателя и организатора архитектурного комплекса, в который лишь после него включились Кваренги, Бренна, Воронихин, Гонзага, Росси и другие архитекторы. Здесь же он работал на сравнительно небольшом участке и со-

Как всегда, Камерон и здесь компоновал архитектуру в общем комплексе с окружающим пейзажем, создавая художественно неразрывное целое.

Камерон и здесь с большим мастерством использовал всю прелесть и живописность местоположения дворца.

Что же в батуриновском дворце говорит о «Риме Камерона»?

Прежде всего — тот же основной мотив разрастания и даже перерастания древнеархаической архитектуры в греко-римские утонченно-изысканные формы позднего Рима, которые так глубоко чувствовал Камерон. Как и в своих термах, Камерон трактует первый этаж дворца в рустах, в характере римской архаики. Как и в термах, замковые камни над окнами и арками доколя и первого этажа украшены грубо накованными бесформенными бляхами вместо масок или розеток. И так же, как и там, сверх этой архаики поставлен легкий, изысканно-стройный ионийский ордер Эрехтейона.

Над всем зданием, согласно проекту реставрации архитектора А. Белогруда, по главному и садовому фасадам над фронтоном должны были стоять на одиннадцати ступеньках-пьедесталах статуи*. Боковые фасады дворца украшены ротондами того же ионийского ордера с куполами.

Колоннада-портик главного фасада соединена с массивом дворца аркой — это один из характернейших приемов Андреа Палладио.

Дворец в плане решен компактно, но с излишней теснотой и затемненностью в коридорах и служебных переходах, что, может быть, было результатом слишком близкого участия самого Разумовского в планировке дома. В нижнем этаже находились столовые и служебные помещения; второй этаж предназначался под парадные залы и приемные кабинеты (прекрасных пропорций, уютные и в то же время просторные); третий этаж был отведен под жилые помещения.

После пожара 1824 г. от постройки Камерона, можно считать, не осталось ничего.

Здал исключительное по мощности и целостности архитектурное творение, не нарушающее и не умаляющее значения основного творца царкосельского ансамбля — архитектора Растрелли.

Здесь Камерон включился в работу предыдущих мастеров — Растрелли, Ринальди, Фельтена, Нелова и других — и лишь благодаря своей мощной индивидуальности и огромной независимости со-здал законченные композиции.

В Царском селе перед Камероном стояла сложная задача: не разрушая окружающего, он должен был создать свое, новое.

* Одиннадцать пьедесталов, возможно, соответствуют одиннадцати буквам фамилии «Разумовский».

И только смелость и решительность Камерона позволили ему так прекрасно и просто разрешить эту задачу. Используя первую, еще довольно робкую попытку Фельтена изменить южный флигель дворца, Камерон пристроил к этому флигелю «Холодные бани», а затем и галерею. Вматриваясь в детали, в стыки карнизов и тяг, в характер отделки камня, мы видим и свободу творчества Камерона и его тактичность по отношению к архитектуре его предшественников.

Камерон поставил основной корпус «Холодных бань» отдельно от корпуса Растрелли и флигеля Фельтена, соединив их только по первому этажу аркадами, несущими «Висячий сад». Это позволило Камерону быть совершенно свободным в композиции «Холодных бань» и создать лучшее из своих произведений.

Работа в Риме и изучение античных терм, охватившие первый, более чем 20-летний период жизни Камерона, наконец-то сказались здесь. Поэтому естественно, что в результате прозаического задания построить купальню, ванную комнату и баню возник образ античных, величественно-монументальных римских терм.

Камерон дал архитектурное выражение своему увлечению римскими термами, построив в Царском селе термы.

В дальнейшем мы будем называть «термами Камерона» архитектурный комплекс «Холодных бань», «Агатových комнат», «Висячего сада», пандуса и галереи. Сам Камерон и его современники в Европе и в России в то время пользовались термином «бани» — «Bath», и только в начале XIX в. вошло в употребление обобщающее понятие «терм». Конечно, в обстановке русского быта конца XVIII в. трудно было подыскать термам другое соответствующее название, кроме «бани», но в наше время было бы странно повторять бессмысленное название «Холодные бани». Отброшено же старое название купален на реке — «холодные мыльни». Это название — «Холодные бани» — также неверно. Оно противоречит понятию «русской бани» и не охватывает всей концепции Камерона.

Архитектурный комплекс охватывает, подобно термам Рима, целый ряд построек с различными назначениями, отвечающими основному понятию «терм». Здесь сосредоточены помещения для всех видов омовения: бассейны для плавания, прохладные купальни, теплые ванны и горячие парильни с туалетными комнатами и комнатами для отдыха и массажа. Здесь же роскошные залы для приема, прогулок, игр и занятий; здесь даже находилась библиотека, как в лучших термах Рима. Термы Камерона, как и термы Рима, примыкают к типу зданий широкого массового развлечения. «Камеронова галерея» — это не только место для прогулок, но и своего рода трибуна во время парадных фейерверков и празднеств.

Термы Камерона были окружены садами. С восточной стороны к ним примыкал цветочный сад с пасекой, с юго-западной — Большое озеро и с южной — английский парк, а во втором этаже на сводах раскинулся «Висячий сад» с красивым пан-

дусом, соединяющим верхний сад с нижними. Далее, вдоль Большого озера, по направлению к гатчинским воротам, намечалась вторая галерея, оканчивающаяся триумфальными воротами. Камерон уже приступил к постройке этой части терм, но осуществить ее не успел, — смерть Екатерины II прервала начатую работу.

Весь комплекс терм Камерона охватывал огромную площадь парка, на территории которой строил исключительно он один.

Не только с внешней стороны, но даже в плане и в расположении помещений, в их последовательности, Камерон подчеркнул созвучие «Холодных бань» с термами Рима. В расположении помещений сказалась эрудиция Камерона по этому вопросу, его знание не только общественных терм Рима, но и частных бань богатых римлян.

Одной из особенностей планировки римских терм является характерная для них ориентация по странам света. Весь комплекс прямоугольных в плане зданий расположен под углом в 45° к сетке меридианов. Таким образом, не фасады зданий, а их углы ориентированы на север, юг, запад и восток. Эта характерная особенность терм обоснована их функциональным назначением, что отмечено Витрувием и другими авторами. Такая ориентация по странам света положена и в основу планировки терм Камерона. Нет ни одного зала или помещения, не освещаемого солнцем.

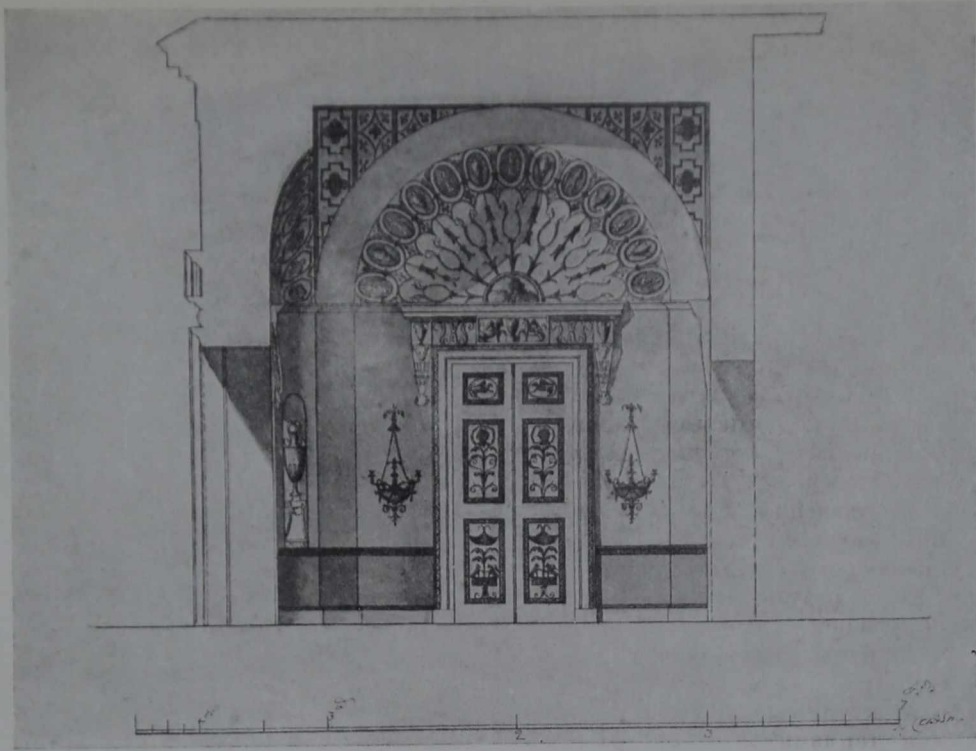
По линии северо-восточного фасада расположены помещения купален. Юго-восточный фасад обращен в сторону Большого озера. Юго-западный — на террасы «Висячего сада», пандус и английский парк. Северо-западный — в сторону Большого дворца.

Все здание как бы омывается солнцем. Таким образом, своеобразная особенность ориентации римских терм по странам света является прямым подтверждением того, что Камерон решал «Агатových комнаты», «Холодные бани», галерею и пандус как единый, цельный комплекс «терм».

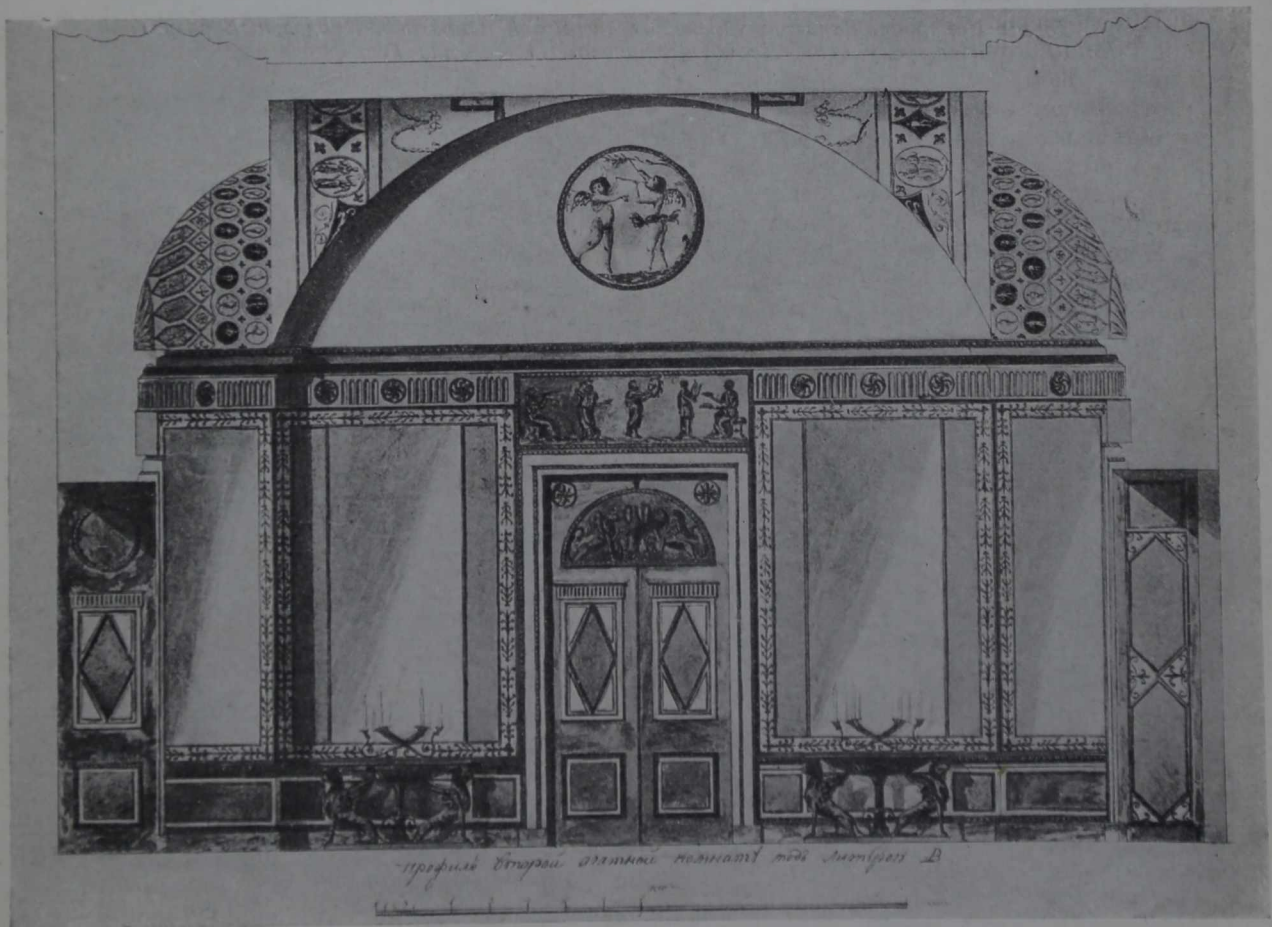
Вход в бани запроектирован со второго этажа вниз по мраморной лестнице в «анодитерий», помещение для раздевания. Затем следует просторный «фригидарий» с бассейном для плавания в прохладной воде. Следующий зал — «тепидарий». Здесь небольшой камин, мягкий диван и «лабрум» — ванна с теплой водой. За «тепидарием» расположены горячая баня — «кальдариий», разделенный на два помещения: на комнату отдыха и на «lacnicum» в помещении собственно парильни, «concamerata sudatio», и, наконец, «комната массажа».

Обслуживающие помещения, согласно римским традициям и указаниям Витрувия, отделены от помещения ваннных процедур совершенно глухой стеной. За ней расположены: «гипокауст» с тремя сосудами для нагрева воды до различных температур, резервуар холодной воды, помещение для источников и прислуги.

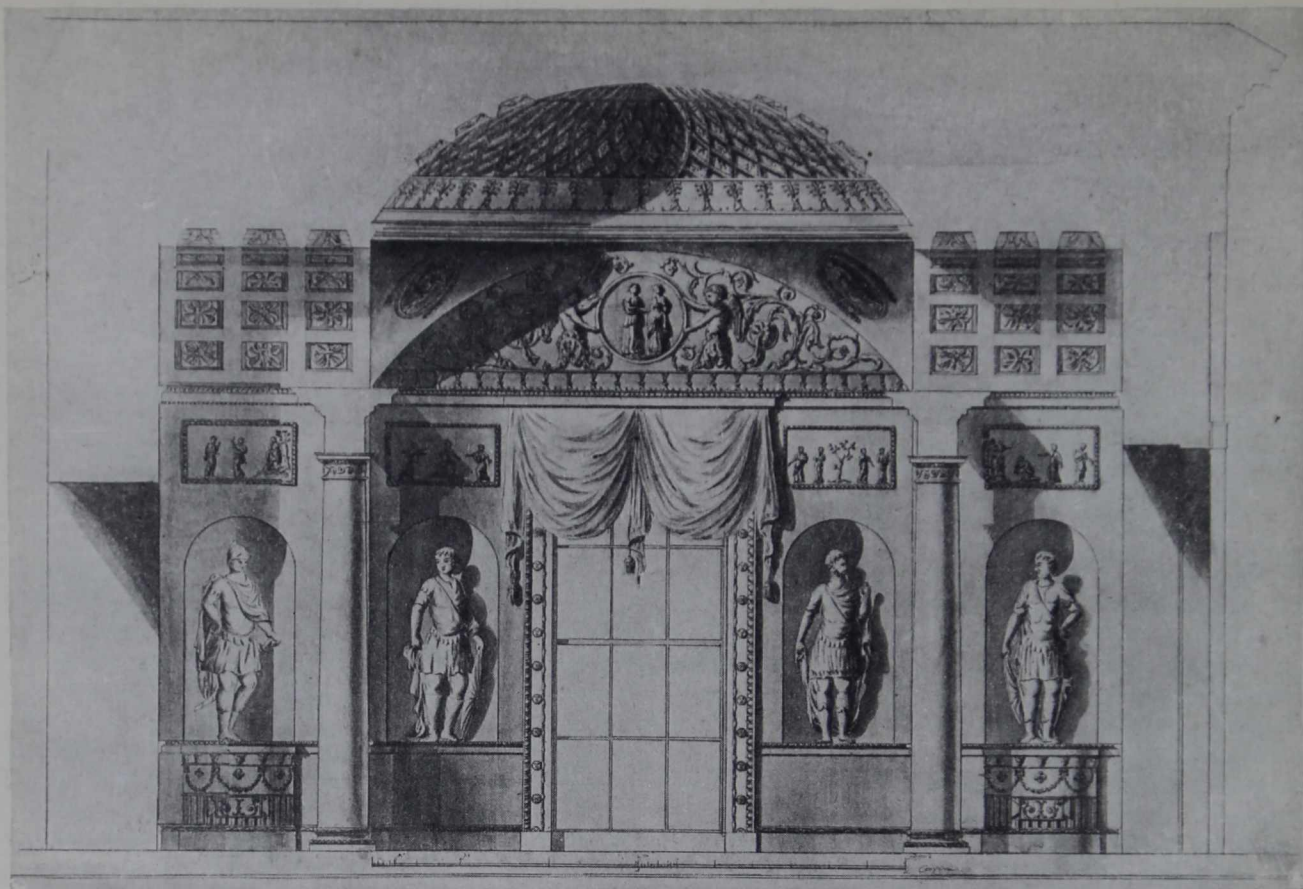
Все помещения перекрыты сводами. Окна расположены высоко над землей, чтобы оградить моющихся от любопытных взоров из сада.



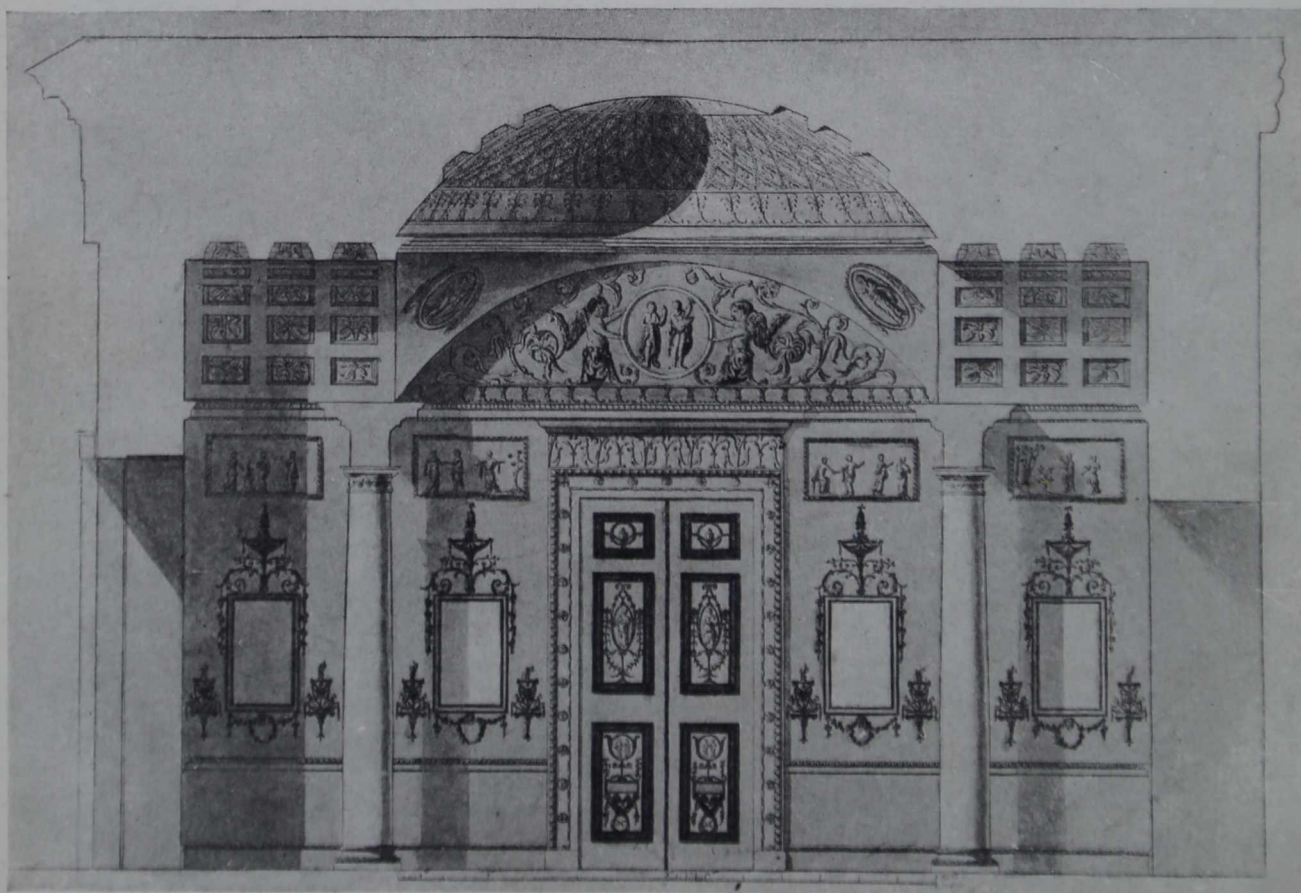
81. Термы Камерона. Неосуществленный вариант убранства «Агатových комнат». Поперечный разрез в сторону лестницы. Из собрания Гос. Эрмитажа



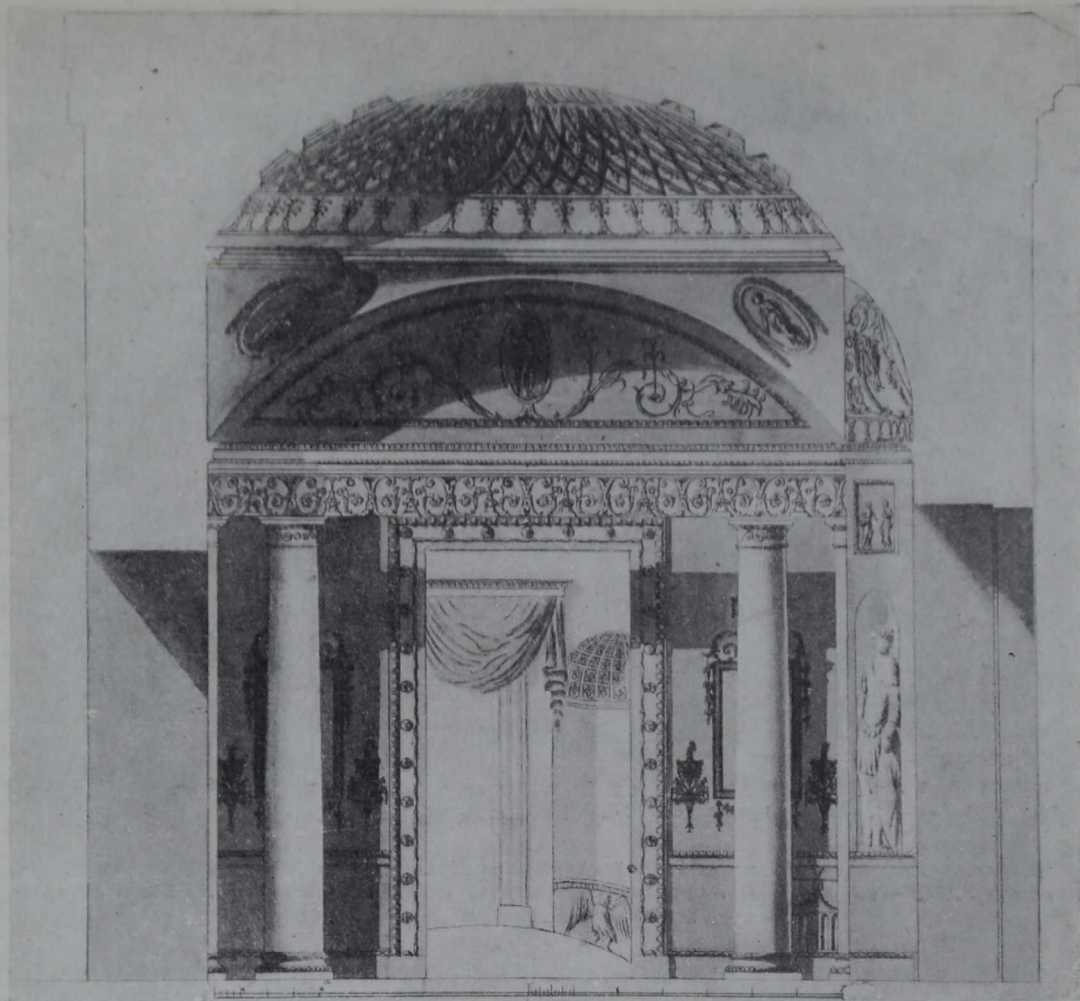
82. Термы Камерона. Вариант убранства «Агатových комнат». Продольный разрез в сторону дверей в «Сферистерий». Вариант, немного близкий к существующему декору. Из собрания Гос. Эрмитажа



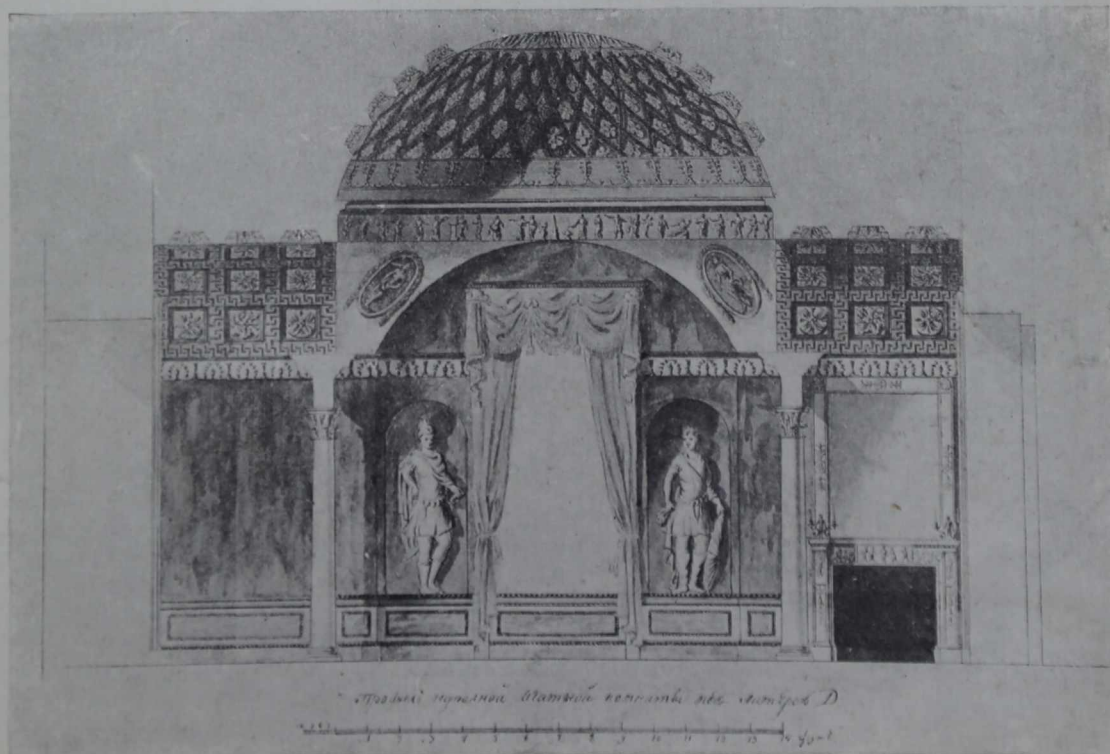
83. Термы Камерона. Вариант убранства «Яшмовой комнаты». Продольный разрез в сторону окна. Не осуществлено. Из собрания Гос. Эрмитажа



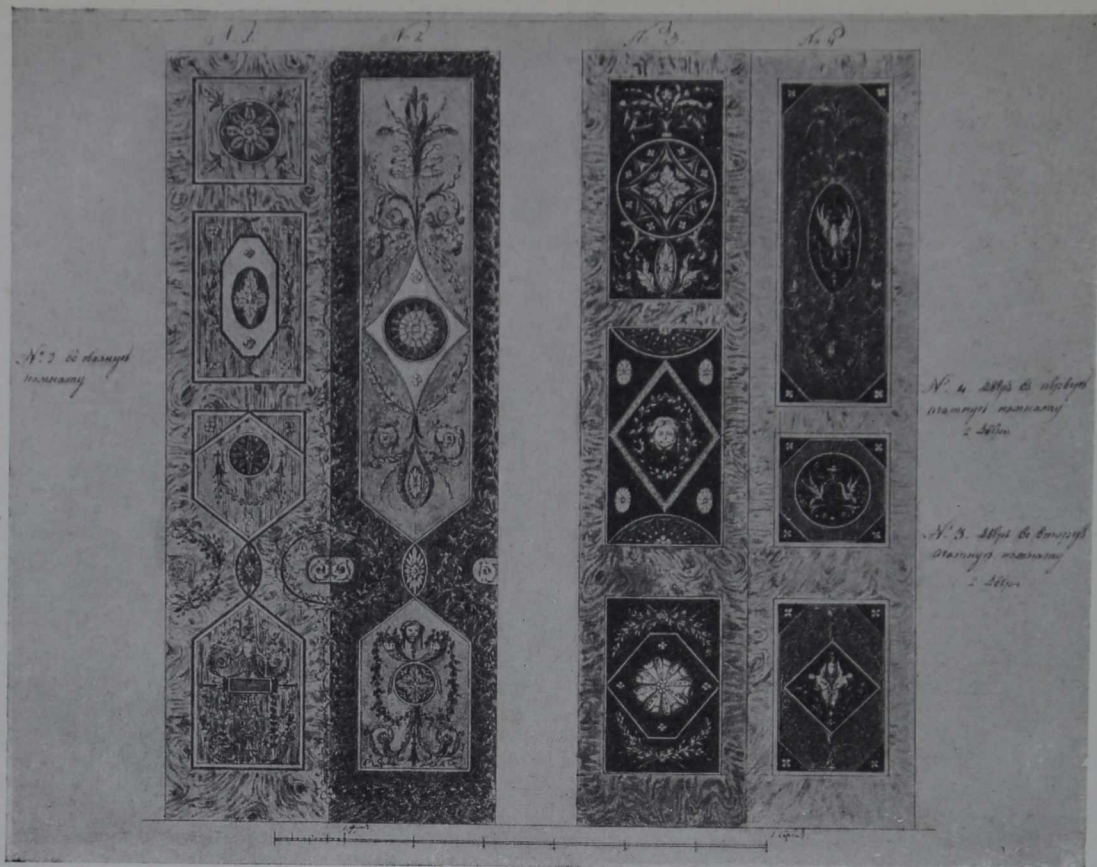
84. Термы Камерона. Вариант убранства «Яшмовой комнаты». Продольный разрез в сторону дверей в «Сферистерий». Не осуществлено. Из собрания Гос. Эрмитажа



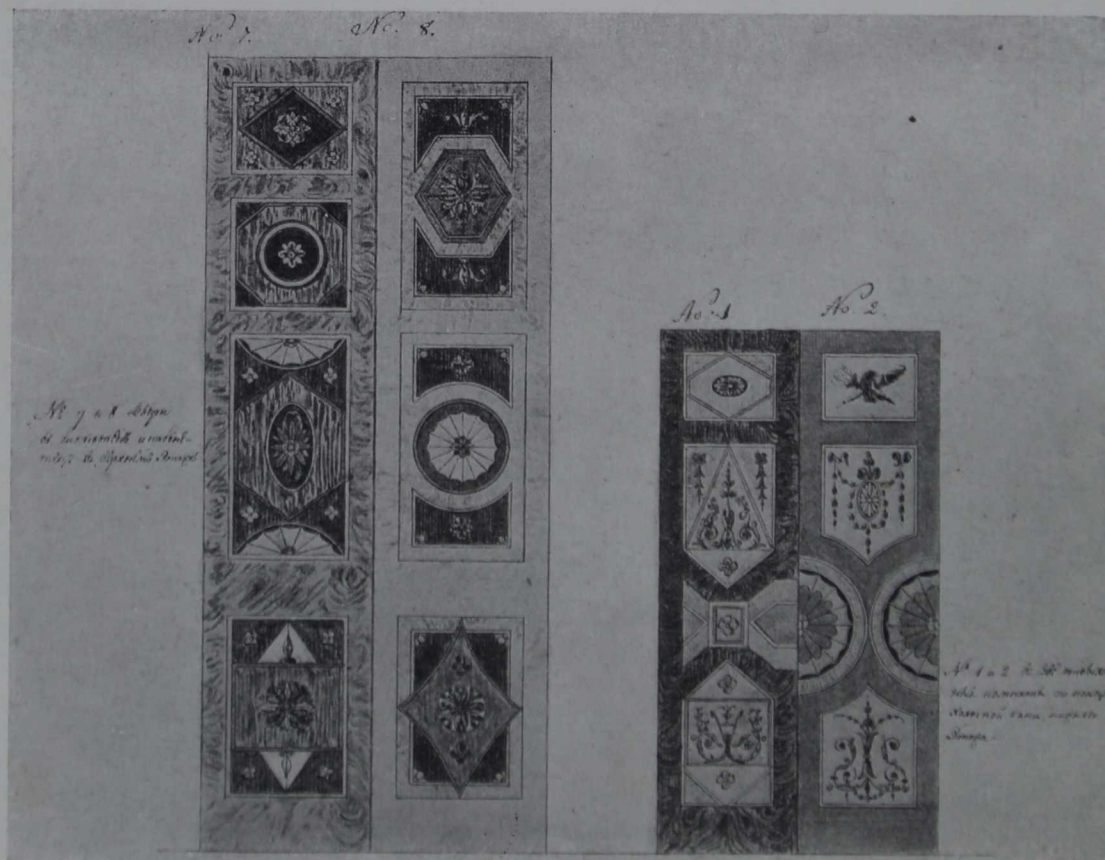
85. Термы Камерона. Вариант «Яшмового кабинета». Поперечный разрез с видом южной экседры. Не осуществлено. Из собрания Гос. Эрмитажа



86. Термы Камерона. Осуществленный вариант убранства «Яшмового кабинета». Продольный разрез в сторону окна и камина. Из собрания Гос. Эрмитажа



87. Термы Камерона. Проекты дверей «Холодных бань»: № 1 и № 2 — в «Овальную комнату», № 3 — во вторую, «Агатскую комнату», т. е. в яшмовую, и № 4 — в первую «Агатскую комнату». Из собрания Гос. Эрмитажа



88. Термы Камерона. Проекты дверей «Холодных бань»: № 7 и № 8 — двери в библиотеке и малом кабинете второго этажа, № 1 и № 2 — в комнатах отдыха первого этажа по концам «Холодных бань». Из собрания Гос. Эрмитажа

Отделка комнат не слишком сложная, но изысканная. Лишь «фригидарий» с бассейном был запроектирован более пышно, нежели другие помещения, что видно из сохранившегося проекта его отделки. Первый этаж во всю высоту сложен из сляского камня, в простых, лаконичных формах, без нарочитой орнаментации. Только аркада, выраженная рисунком кладки камней с высоко расположенными в ней окнами, подчеркивает назначение первого этажа — помещения бани.

Второй этаж вызывает еще более острые «римские» ассоциации; замысел и его трактовка еще более неожиданны и смелы. Второй этаж носит название «Агатových комнат». С внешней стороны он исполнен в штукатурке с лепными медальонами, нишами со статуями, балконами и колоннами греко-понтийского ордера. Все в целом выдержано в характере утонченно-красивой, строгой античной виллы. Благодаря высокому первому этажу и сравнительно низко подстриженным липам павильон как бы вырастал из зелени окружающего парка. Так было при Камероне. В наши дни этого впечатления уже нет. Со стороны паркового фасада Большого дворца, особенно летом, при распутившейся листве деревьев, глазу трудно охватить павильон сразу; видны или части его или же весь павильон, но в сильном ракурсе.

Все фасады, при общности замысла, решены различно.

Фасад со стороны входа с площадки верхнего сада воспринимается как главный фасад низкого одиобэтажного паркового павильона. Трудно поверить, что это второй этаж. Фасад богато украшен колоннами, поставленными в своеобразном ритме, то попарно, то отдельно. Расстановка колонн, особенно в овальной ротонде, поражает своей смелостью и убедительностью. Так изысканно остроумно мог решить только крушной мастер. На этом фасаде сосредоточены все элементы декора, повторяющегося на остальных фасадах, — тот же карниз и тяги, те же медальоны и ниши под ними. И тем не менее, остальные фасады выглядят совершенно иначе, особенно противоположный северо-восточный фасад. С этой стороны здание — двухэтажное. Второй этаж совершенно прямой, без выступов, решен в виде аркад, в заполнении которых помещены гладко прорезанные окна-двери, ведущие на небольшие, слегка выступающие балконы. В междуаркадных простенках вкомпонованы ниши со статуями, и над ними, как на главном фасаде, такие же крупные медальоны с барельефами. Боковые фасады с небольшой раскреповкой уже более обогащены и по своему декоративному значению служат переходом между главным фасадом и ему противоположным. Архитектурное обогащение боковых фасадов достигается только сближением окон-дверей между собой и украшением их наличниками и сандриками. Что останавливает на себе внимание, — это решение углов. Вряд ли кто отважится так решить угол, как это сделал Камерон.

Окраска здания — по красоте и изящной простоте — тоже необычна. Штукатурные стены окрашены нежным желтым тоном, на котором выделяются

помпейские красные ниши с белыми статуями, стройные белые колонны, увенчанные таким же карнизом, и белые крупные медальоны.

В плане и в отделке «Агатových комнат» Камерон опять-таки прежде всего напоминает нам о Риме.

Из открытого овальной формы вестибюля с таким же куполом, поддерживаемым десятью колоннами, три двери вводят в павильон. Дверь прямо ведет в главный роскошный зал — «сферистерий», дверь налево — в библиотеку, дверь направо — в «аподитерий», небольшую переднюю и затем на лестницу, соединяющую второй этаж здания с первым.

Необходимо в данном случае отметить следующее. В архитектуре «Агатových комнат» нельзя находить уступку традициям барокко, — по отношению к Камерону это было бы незаслуженным упреком. Придавая парадным залам овальную, круглую и многоугольную форму, он не шел по путям барокко, а наоборот, как яростный его противник, «барокконенавистник», отмежевывался от него и брал исконные античные формы Рима, сохранившиеся в термах Лукиана, Нерона, Тита и других, где задолго до периодов ренессанса и барокко широко применялись залы овальной, круглой и иной формы.

Камерон глубоко изучил формы античной архитектуры, и ему не приходилось прибегать к перебивкам барокко. Лучшим доказательством этого служит архитектурная композиция терм Камерона, генеральная планировка, архитектурная концепция отдельных зал, каждая деталь отделки. Мотивы античного Рима звучат в каждом зале, в каждом самом незначительном помещении.

Здесь можно видеть прежде всего решительный отказ от барочной и позднефранцузской плоской трактовки зеркала потолка. В термах Камерона, как термах Рима, нет прямого, плоского потолка. «Холодные бани» и «Агатových комнаты» перекрыты исключительно сводами, столь характерными для античного Рима, где свод всегда оставался единственной формой перекрытия, широко и свободно применяемой во всех зданиях и помещениях — от дворцовых зал до подвалов.

Сводчатое перекрытие, естественно, требовало и соответствующего декора. А это значило, что богатство и сила художественной отделки внутри помещений сосредоточивались большей частью не столько на стенах, сколько на сводах. Камерон это подметил в античной архитектуре Рима. Его обмеры терм Рима иллюстрированы главным образом примерами декора перекрытий сводов, арок, куполов. И здесь, в своих термах, он, конечно, не преминул повторить и как бы воссоздать красоту античной архитектуры, вложив всю свою мощь и утонченную изысканность в композицию росписи и отделку сводов.

Переходя из комнаты в комнату, зритель не отрывает глаз от сводов. Именно декор свода является основным моментом убранства помещения и в термах Рима и в термах Камерона. В смысле рисунка стены почти всюду решены более скромно. Убран-

ство стен часто ограничивается только игрой мраморных прожилок или красивым соотношением тонов агата, порфира и других самоцветов Урала с бронзой и белым мрамором.

Часть помещений, особенно в первом этаже, была по-камероновски тонко расписана. Об этом свидетельствуют сохранившиеся проекты, но этой росписи уже давно нет. То, что еще осталось на стенах, — уже поздние «ремонтные», не реставрационные даже, а именно очередные «капитальные ремонты», при которых главным композитором становится «маляр по трафарету». Но то, что сохранилось в нижних помещениях, — скульптурные барельефы на сводах, падушках, парусах и стенах, — говорит опять об античном Риме, Помпеях и Геркулануме, где живопись арабесками игриво переплеталась с арабесками скульптурными. Этот исконный мотив классического Рима в убранстве стен и сводов Камерон знал в совершенстве и мастерски пересказал его. В каждой детали отделки стен и сводов «Агатových комнат», в порезках, профилях и розетках ощущается строгая и властная красота античного Рима, но отнюдь не барокко. Мы должны твердо сказать: барокко здесь нет. Термы Камерона, «Агатových комнаты» и «Холодные бани», — это боевой призыв к подлинной красоте античности.

Одним из наиболее богато отделанных зал в термах был «сферистерий», служивший местом развлечений, игр и даже пиров. Такое же назначение имел и средний зал «Агатových комнат». Его архитектурная обработка решена Камероном в характере одного из зал терм Диоклетиана. Здесь поставлены такие же, как там, угловые колонны, и над ними положен такой же по форме крестовый свод*. Стены покрыты искусственным мрамором разных оттенков и пород.

Своего рода данью времени являлись каминные, но и они решены здесь по-камероновски, в полном созвучии с отделкой и характером убранства всего зала, составляя в его декоре существенную часть.

Большое внимание Камерон уделял декору дверей, пользуясь полотнищем двери, десюпортом и наличниками, как одному из наиболее сильных декоративных моментов, создавая красочное пятно, своего рода картину, на фоне стены.

В композиции дверей он вкладывал всю насыщенность римского орнамента, подчеркивая, особенно в первом этаже, изысканность контраста холода мрамора с теплотой полированного дерева.

Это можно видеть в залах Екатерининского дворца и во втором этаже «Агатových комнат»; но в первом этаже «Холодных бань» этого уже нет. Если, например, сравнить чертежи комнаты отдыха с фотографиями с натуры, то можно видеть, что сохранились только угловые колонны, камин и форма свода. Все остальное совершенно уничтожено. От росписи Камерона на стенах и сводах, перетертой и покрытой сверху малярным трафаретом,

не осталось ничего. Не сохранилось также ни одной двери, исполненной по рисунку Камерона; неизвестно даже, пропали ли они или были сняты и поставлены где-нибудь в Михайловском замке или в других дворцовых залах.

По обеим сторонам главного зала расположены небольшие кабинеты-«экседры» для бесед и отдыха. Эти два кабинета по роскоши отделки, по изысканности формы и по архитектуре прекрасны, как античные подлинники Рима. Не только самые сюжеты убранства, его тематика — группы барельефов, вазы, орнаментация и т. п., но и самый материал — золоченая бронза и натуральные мраморы и самоцветы, яшма, агат и другие породы — говорят живым языком Рима. И опять, как везде, Камерон здесь показал себя не только великим художником-архитектором, но и наблюдательным, вдумчивым мыслителем. Все три зала расположены на северо-восток, в них дарит притушенный свет, — яшма и агат серовато-темных тонов еще более усиливают это впечатление, создавая для глаз успокаивающий полусвет. А мрамор, самоцветы и бронза поддерживают приятную прохладу.

Солнечная, южная сторона «Агатových комнат» выходит на «Висячий садик» — открытую веранду, поднятую на высоту второго этажа и расположенную на сводах, своего рода «римских виадуках». По направлению к озеру эти виадуки превращаются в первый, докольный этаж «Камероновой галлерей».

«Камеронова галлерей» понятна только в общем комплексе терм Камерона; ее нельзя рассматривать как отдельное здание. Оторванная от общей массы терм, она теряет свое функциональное и логическое обоснование. Нельзя же серьезно думать, что она построена только для моднона Екатерины II, для ее двух-трехчасовых прогулок и для размещения на лето ее свитских дам.

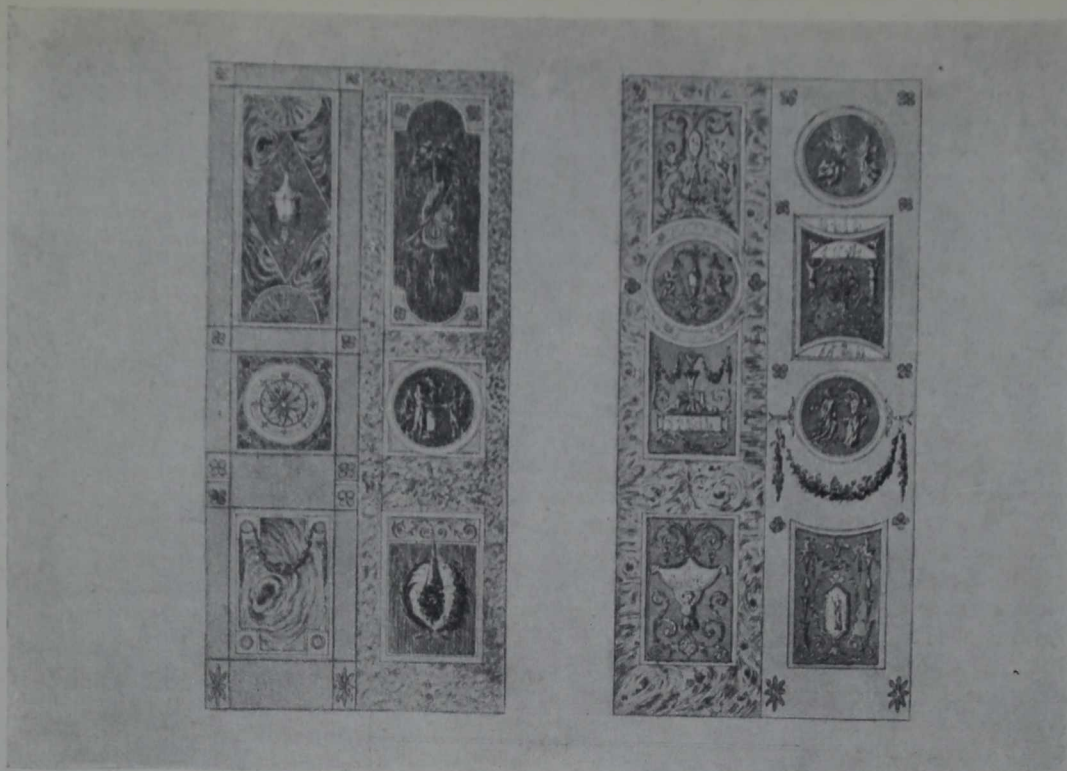
Камерон и его заказчица горячо обсуждали проект терм. Проект колоннады не появлялся как более позднее добавление, — колоннада уже тогда мыслилась, как неотделимая часть терм. В данном случае чрезвычайно существенно, что Екатерина II в письме к Гримму говорит о полном комплексе терм, не отделяя проект колоннады-галлерей от бани, «Висячего сада» и террасы. Это письмо подтверждает нашу мысль о создании Камероном в Царском селе терм и позволяет поэтому совершенно по-новому видеть и понимать колоннаду-галлерей Камерона.

Термы Рима эпохи императоров строились не только для принятия горячих ванн, но и как место отдыха, встреч, приемов, общественных развлечений и зрелищ. Последние функции даже преобладали и в архитектурно-декоративном смысле были решающими.

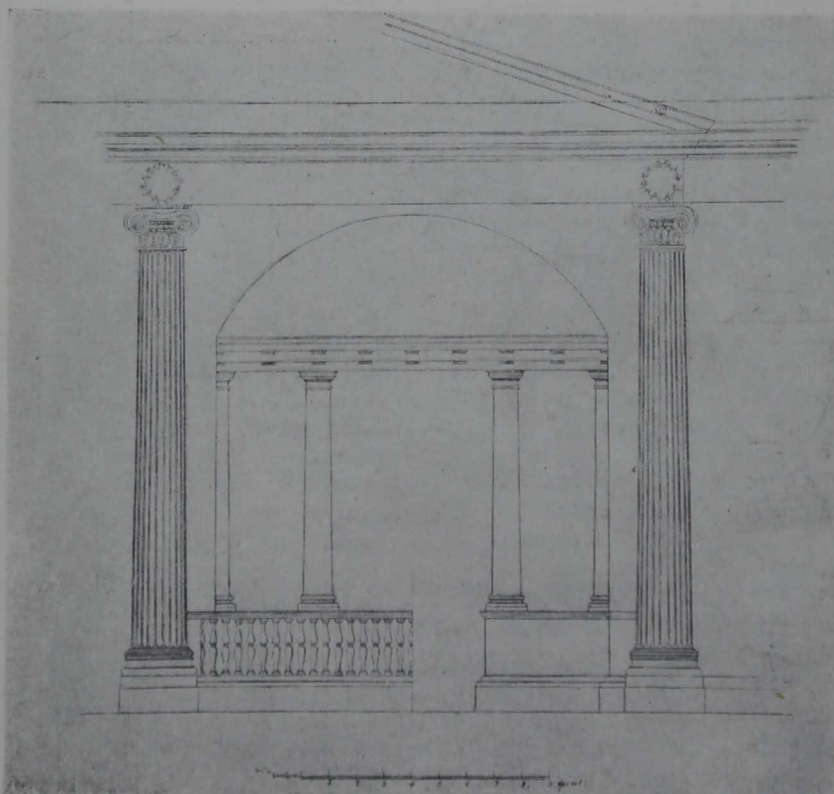
Камерон не предлагал открытых амфитеатров или стадионов; он понимал и учитывал особенности русской общественной жизни, климата и жизненных удобств заказчицы, но он не мог завершить задуманные им термы без постройки каких-либо помещений для зрелищ.

Характер зрелищ в конце XVIII в., конечно, далеко не отвечал характеру римских театральных

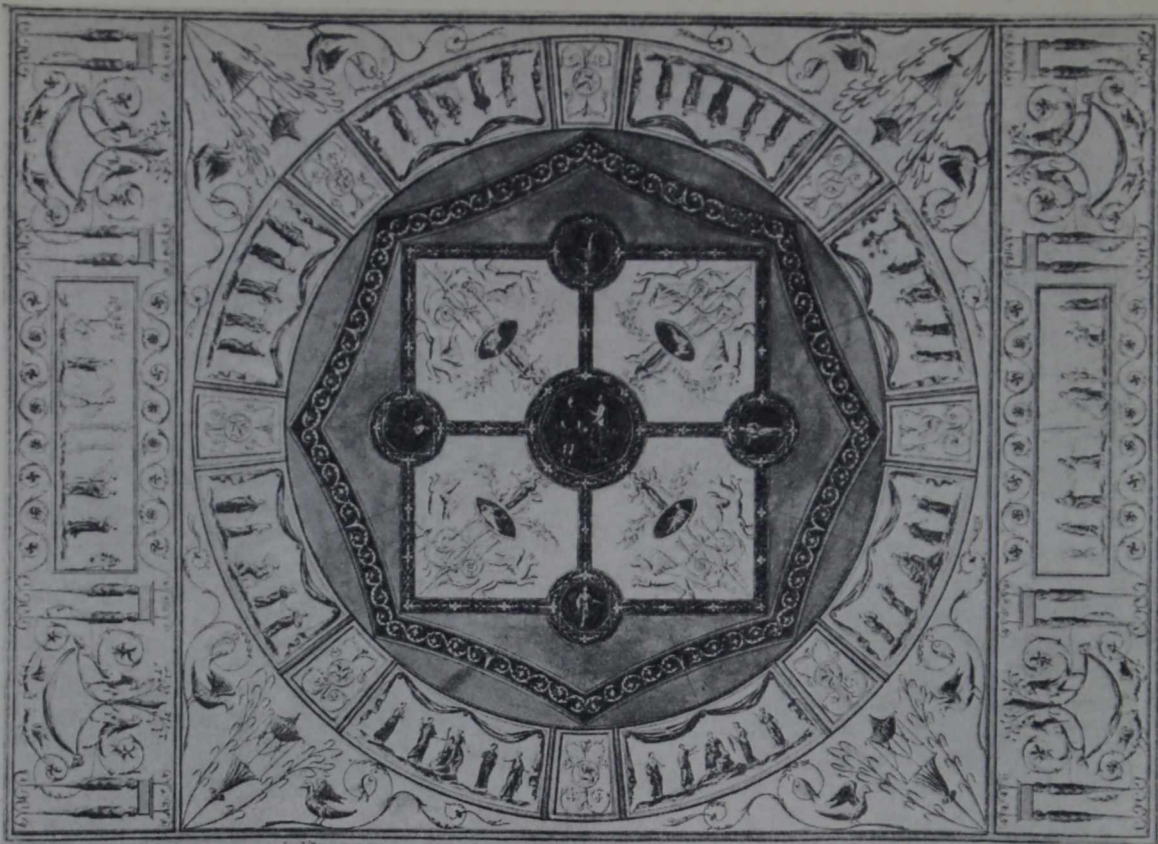
* См. крестовый свод базилики Максенция и Константина в Риме.



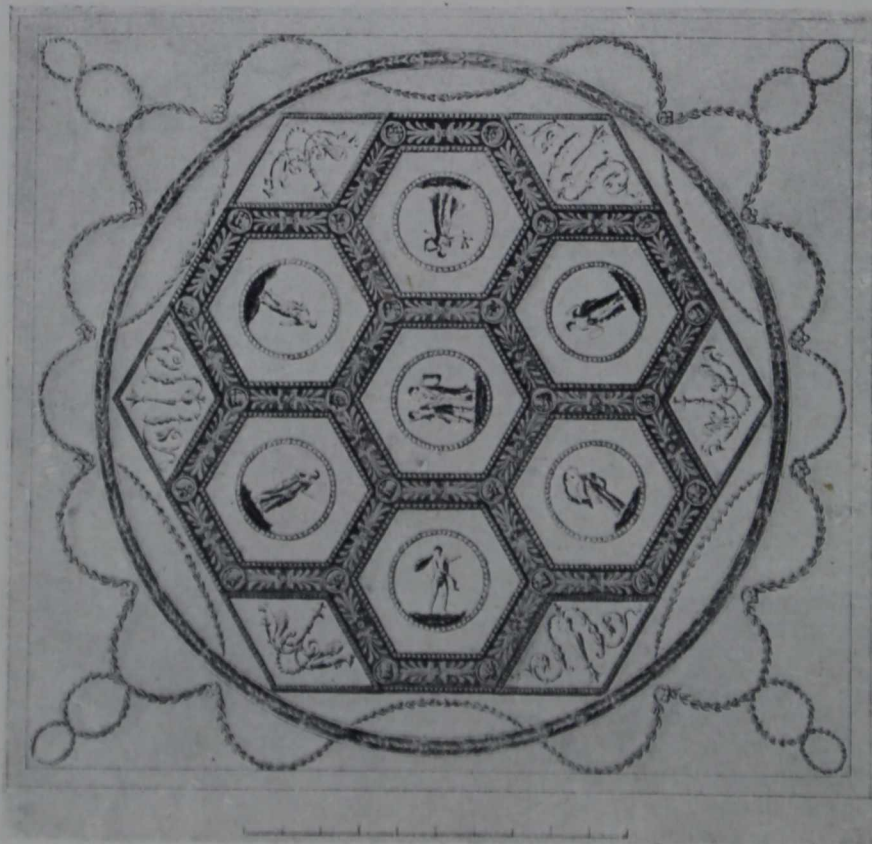
89. Проект дверей, судя по пропорциям и размерам, предназначавшихся для кабинетов «Холодных бань». Из собрания Гос. Эрмитажа



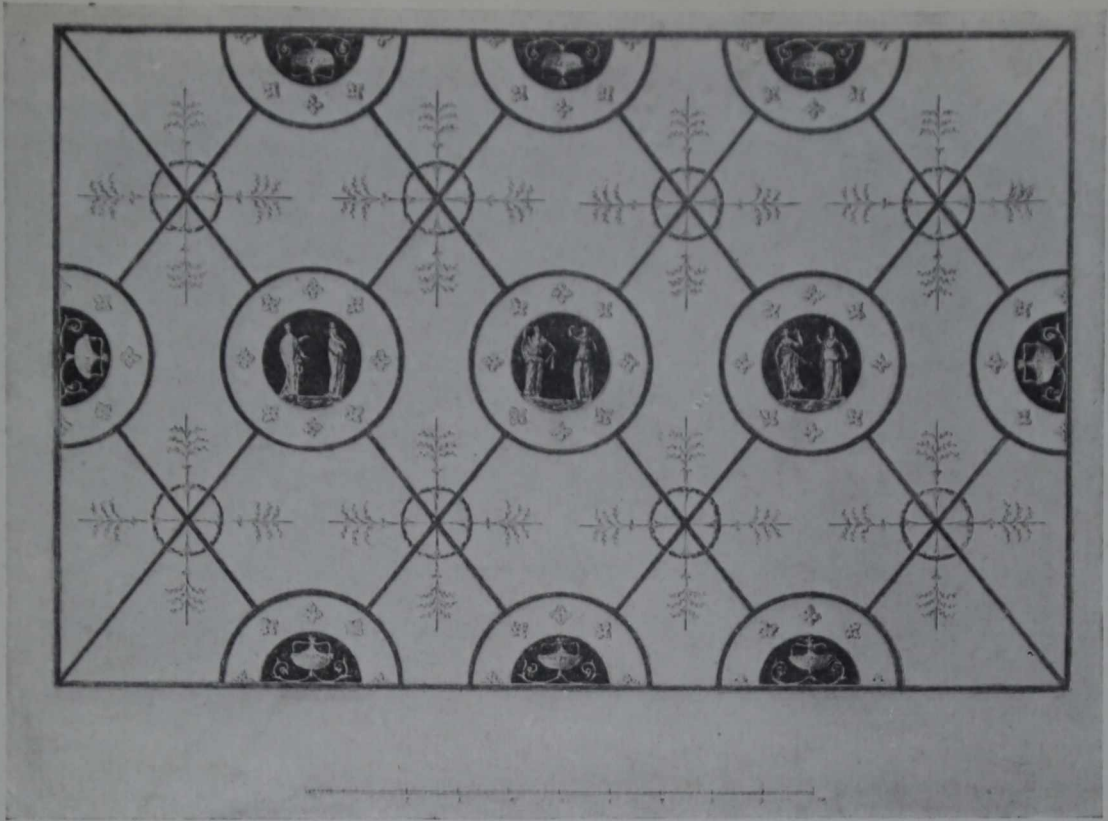
90. Термы Камерона. Фрагмент фасада «Камероновой галереи». Из собрания Гос. Эрмитажа



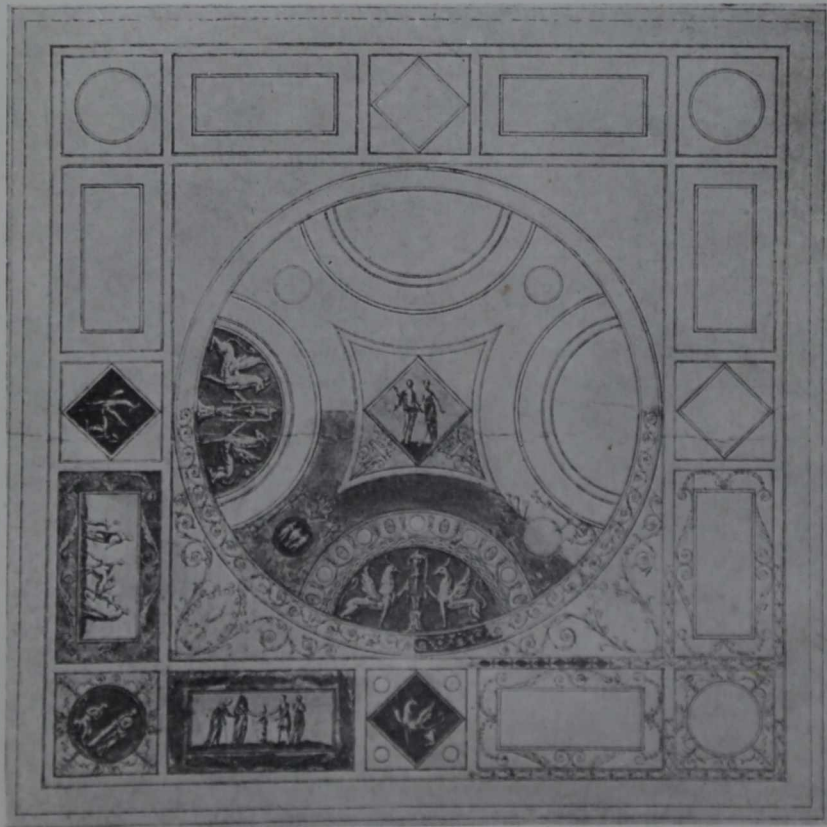
91. Композиция плафона. Из собрания Гос. Эрмитажа



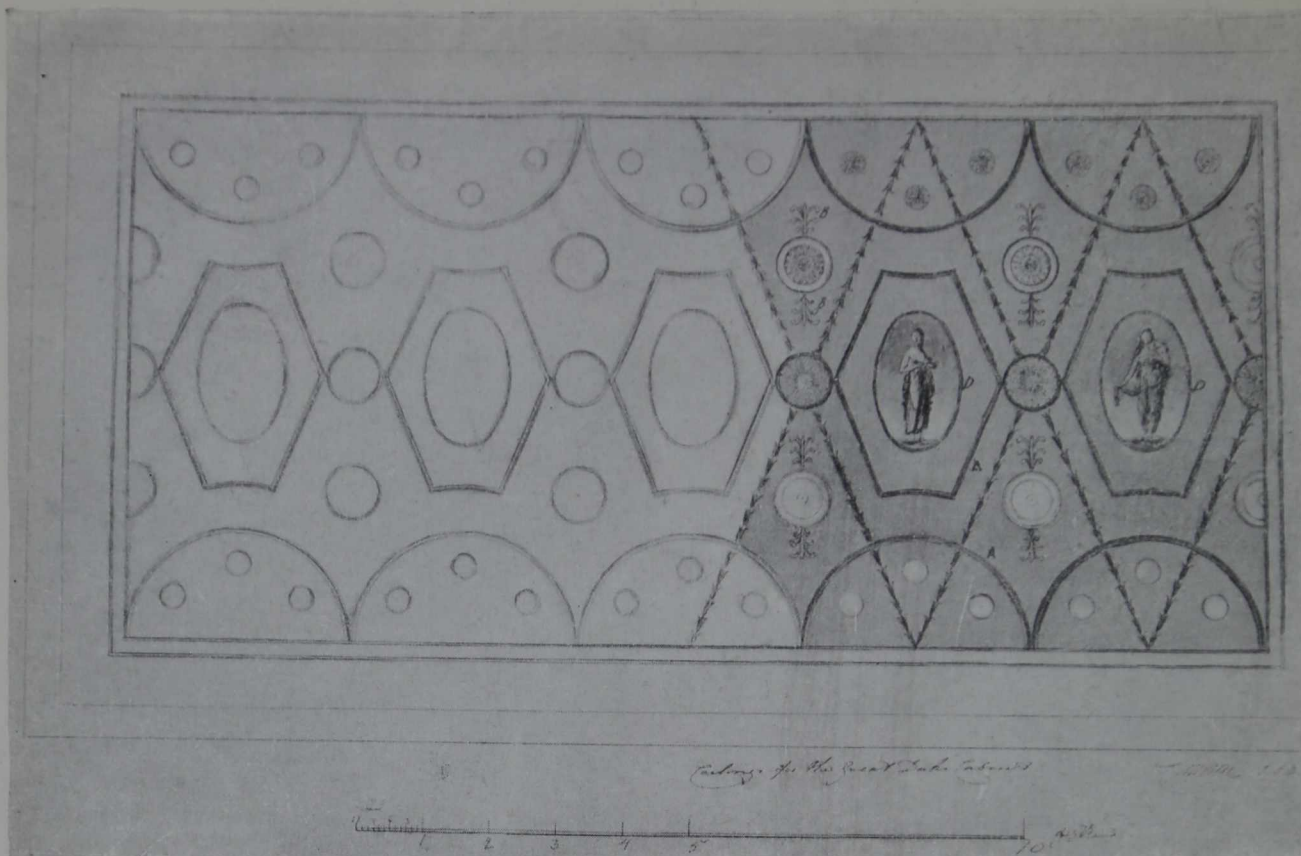
92. Проект декора плафона. Из собрания Гос. Эрмитажа



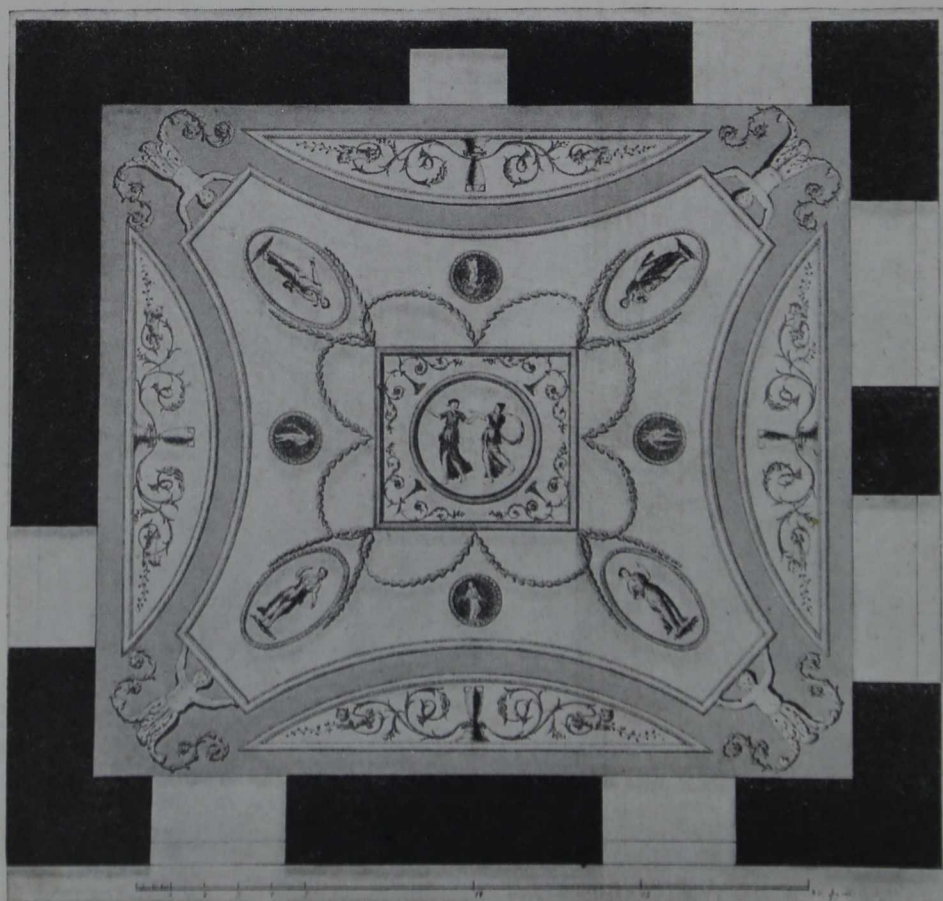
93. Проект росписи свода. Из собрания Гос. Эрмитажа



94. Проект декора плафона. Из собрания Гос. Эрмитажа



95. Проект росписи свода и кабинета вел. князя. Из собрания Гос. Эрмитажа



96. Проект плафона одной из комнат Ч. Камерона в его доме (см. рис. 36).
Окна в оранжерею заложены позднее. Из собрания Гос. Эрмитажа

постановок, состязаниям в беге, конским ристалищам и т. п. Нужно было найти не только архитектурную форму, но и внутреннюю логику для обоснования этой части терм. Что можно было предложить в Царском селе с его непостоянным климатом и ограниченным временем пребывания там двора? Любимым зрелищем, одним из наиболее современных тогда и модных видов развлечений, был фейерверк. В Царском селе его обыкновенно жгли на Большом озере. На этом же озере могли происходить все виды водного спорта. Кроме того, в римских термах должны были быть помещения для прогулок и философских бесед. Требовались просторные перистилы и портики, — не душные застекленные залы, которых было более чем достаточно во дворце, а открытые, но затененные галереи в парке, на свежем воздухе. Эта часть терм, кроме того, должна была иметь вход и выход не только со стороны дворца, но и со стороны парка для приглашенной публики.

Камерон нашел чрезвычайно удачное решение и предложил свою галерею.

Здесь есть все. Открытая и затененная галерея для прогулок и разговоров в любое время дня, с одной стороны освещенная солнцем, с другой — находящаяся в тени; там же — закрытая от ветра и дождя застекленная часть с окнами на все стороны света. Камерон создал галерею, удивительную по простоте и спокойствию форм, настоящую аллею философов; потому он и обставил ее бронзовыми бюстами мыслителей и великих деятелей человечества. Отсюда открываются чудесные виды-пейзажи на весь окружающий парк и город Софию. Перед зрителем раскрывается во всю ширину Большое озеро и над ним — открытое, свободное от зарослей парка небо. С колоннады можно любоваться фейерверками и отсюда же наблюдать с астрономами в подзорные трубы звезды и планеты.

Становится понятной необычная по пропорции расстановка колонн. Камерон смело раздвинул шаг колонн, с тем чтобы дать с колоннады более открытый вид. Окружающий пейзаж не заставлен колоннами. Это создало и подчеркнуло впечатлительные легкости и изумительной жизнерадостности всего архитектурного замысла и изнутри и снаружи. Стоило только поставить колонны строго по Виньоле или по общепринятому закону архитектурных ордера, как был бы потерян весь эффект замысла, — перед нами стояло бы, в лучшем случае, даже не скучно-чопорное, а просто слишком строгое, безупречно корректное здание, и были бы потеряны и свежесть и непосредственность. А главное — было бы совершенно утрачено созвучие с изначальной красотой античной архитектуры Рима. Теперь же галерея Камерона не только в целом, но даже в фрагментах говорит нам о подлинной артистичности мастера и о глубоком понимании им Рима.

Здесь Камерон вновь повторил свой любимый прием, подмеченный у других великих мастеров его времени — Клериссо, Гюбер Робера и Пиранези. Галерея Камерона как бы поставлена на более

раннем, более древнем сооружении. Как и «Агатовые комнаты», галерея как бы завершает предыдущую постройку. Первый этаж галереи так же, как и первый этаж «Агатовых комнат» и «Висячего сада» с пандусом, трактован более примитивно, грубовато и даже с намеренно отбитыми, эффектно разбитыми и стертими деталями. Кладка пилястров, а особенно их капителей, рисунок рустов и профилей и замковых камней, на которых как бы едва-едва сохранились следы масок или розеток, — все создает романтическое настроение, все выдержано в спокойном ритме, овеивает замысел Камерона легкой дымкой античности. И над всем этим торжественно высится широко поставленная колоннада галереи, с более детальной, отчетливой проработкой форм и линий архитектурного ордера.

Но еще более помпезно, мощно и смело трактован торцевой фасад галереи со спуском к озеру. Здесь Камерон сказал свое заключительное слово. Совершенно неожиданно, наперекор всем академическим традициям и принятым трафаретным правилам композиции, Камерон поставил к прямоугольному зданию открытый, по полудиркулям спускающийся верхний марш лестницы и закончил вторым, прямо спускающимся между двумя массивными пилонами-стенами, завершенными бронзовыми статуями Геркулеса и Геры.

Эта лестница — в полном смысле дерзостное откровение, своего рода вызов рутине. В ней, можно сказать, все спорно. Она может даже не нравиться. Именно не нравиться, если подходить к ней с точки зрения общепринятых и регламентированных правил. Но она насыщена бесспорным пафосом классики и непререкаемой поэзией античного Рима.

Кроме того, Камерон в ней опять как бы стремится подчеркнуть свое преимущество над собратьями по профессии. Опять он разрешил задачу не просто формалистически, взяв в основу только ту или другую общепринятую форму лестницы. Лестница явилась у него логическим следствием, выводом из всей архитектурной концепции колоннады-галереи. Здесь великолепно завершилась общая композиция терм.

Термы поставлены на холме в несколько террас. На самой нижней террасе покоится стилобат — цоколь, мощное, чисто конструктивное основание терм. Оно выдвинулось далеко вперед, обнажилось на склоне холма, и здесь, в едином с ним характере, заканчивается широкой лестницей, сложенной из того же камня. Первая терраса — цоколь, с его массивностью, прямолинейностью и простотой, подчеркивается в четких линиях такой же лестницей.

К сожалению, дворцовые архитекторы незадолго до революции со всей тщательностью и тупостью чиновников «отремонтировали» нижний марш лестницы. Они переложили ее, а пилоны залили цементом. Облицовку из сясьской плиты, когда-то сложенную Камероном со слегка утрированной патиной времени, перевернули внутренней стороной наружу и все гладко обтесали. Вот почему в натуре эта часть лестницы по фактуре, теске и кладке камня производит впечатление более позд-

ней постройки, оторванной от общего ее массива и ансамбля.

На этом доколе поставлен первый этаж галлерей. Как сказано выше, первый этаж решен в характере более древней постройки, чем второй этаж. Фактура обработки каменной кладки слегка подчеркнута архаизмом форм и их наивностью. Наружная лестница, ведущая с первого этажа на второй, примыкающая непосредственно к этим стенам, должна была отвечать общему характеру первого этажа. Это и сделано, — лестница не только по фактуре, кладке и теске камня, но и по наивности формы звучит как примитив. Она очень тонко модернизирована Камероном изящной кованой решеткой поручня. В нишах арок под лестницей помещены бронзовые статуи.

Если смотреть на «Холодные бани», «Агатовые комнаты» и галерею, как на единый комплекс терм Камерона, станет понятным и художественный замысел пандуса. Необходимость постройки его возникла позднее первоначального плана терм, когда стареющая заказчица уже с трудом подымалась по лестнице. И тем не менее, пандус решен в том же характере руин античного Рима. Перед нами точно оживают чудесные гуаши Клериссо и картины Гюбер Робера с изображениями современного этим художникам Рима. Камерон был таким же, как они, очевидцем и таким же, как они, чутким художником. И вот, в этом пандусе он подчеркнул с еще большей поэзией свою основную композиционную мысль — сооружение терм, подобных античным. Начиная с площадки верхнего «Висячего сада», дорога полого спускается по мостовым аркам-сводам. Опорные колонны шаг за шагом все глубже погружаются в почву, и арка за аркой, все ниже и ниже спускаются под землю. Пропорции арок и их кривые соответственно меняются по мере понижения, кроме замковых масок.

Замковые маски изображают античных богов и героев мифологии — здесь Гектор, Фавн, Наяды, Нептун, Меркурий, Силен и другие. По обеим сторонам пандуса, на колоннах, в конце каждой понижающейся арки, стояли античные статуи. Пандус представлял собою дорогу богов, которые как бы спускались с Олимпа на землю и обратно по ней же подымались в свое жилище.

По замыслу и характеру отделки этот пандус был еще более близок к памятникам античного Рима. Он решен с нарочитым архаизмом деталей и даже со своеобразной наивностью примитива. Так, например замки над арками сложены из двух камней с продольным швом через всю голову скульптурных масок.

Однако современный нам вид пандуса в значительной степени лишился подлинного камероновского характера. Еще Павел I снял с пандуса статуи, поставленные Камероном на каждой колонне при переезде прясел. Позднее, при Александре II, на опустевшие места были подняты чугунные литые треножники с вазами для цветов, которые сохранились до нашего времени. Эти треножники, так же как и литые украшения в парках Елагина дворца, Грузина и других усадеб

начала XIX в., очень слабо ассоциируются с античным Римом.

Они и по масштабу, и по материалу, и по технике производства далеко уходят от примитивной художественной техники античного Рима. Вот из-за этого несоответствия между формой и техникой исполнения треножники кажутся на пандусе диссонансом, или, что еще более печально, создают ощущение оторванности пандуса по архитектурному стилю от всего комплекса терм Камерона, от «Агатовых комнат» и галлерей.

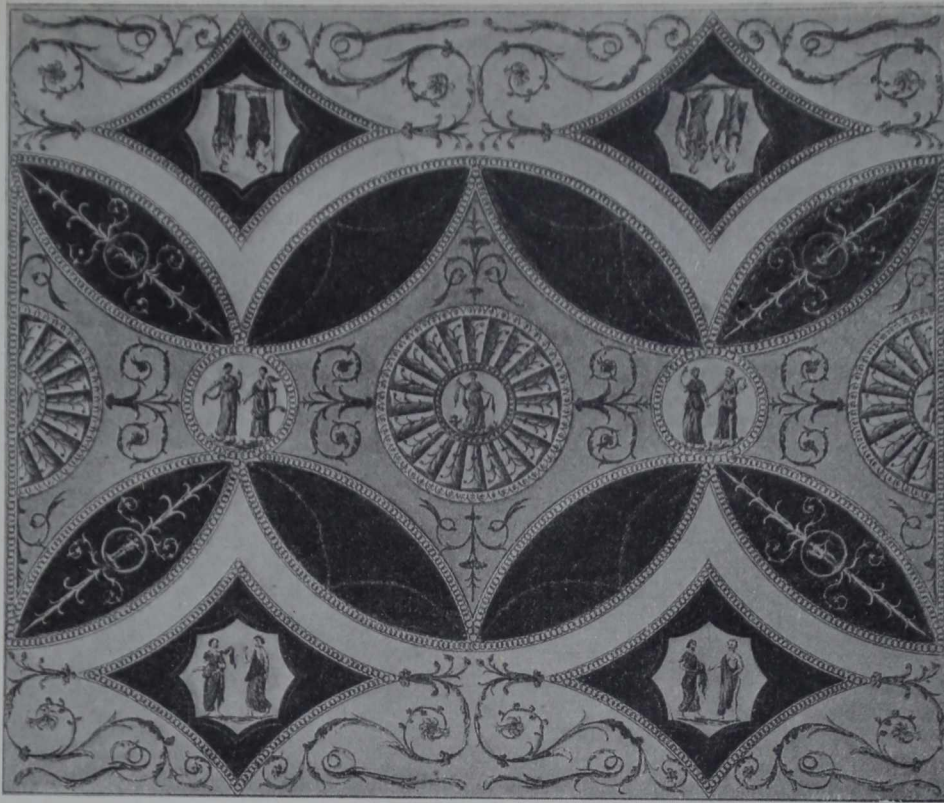
Между тем, на картинах и видах пандуса времен Щедрина этот уголок терм Камерона проникнут духом подлинной античности и не противоречит единому общему характеру всего художественного замысла.

В заключение надо еще раз отметить, что в общем аспекте термы Камерона представляют собою острый, художественно правдивый и необычайно ярко выраженный образ античной архитектуры древнего Рима. В трактате о Римских термах Чарльз Камерон писал о Риме как о городе, который перенес из завоеванной им Греции ее наилучшие памятники архитектуры к себе и поразительно смело и красиво сочетал свои архитектурные формы с утонченной красотой Эллады.

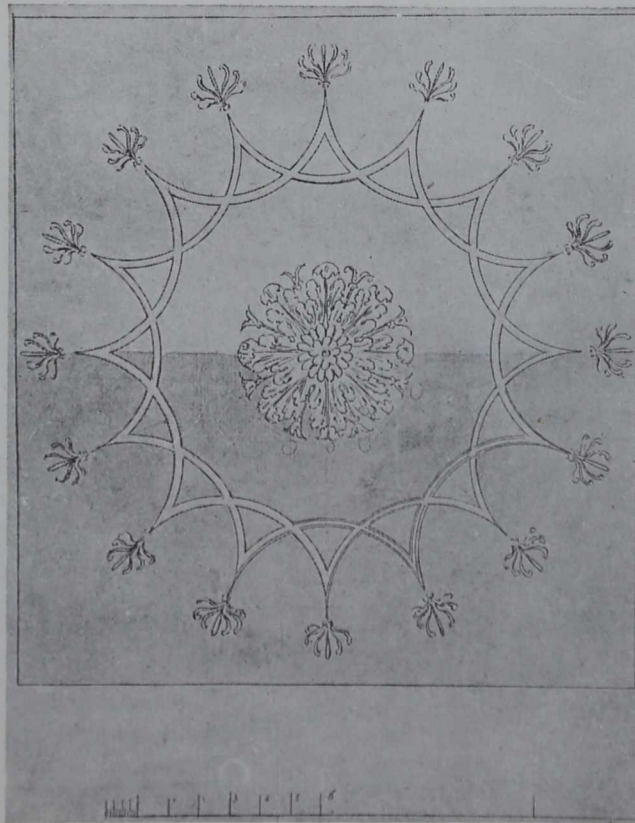
Вот это-то богатство композиции античного Рима, это неотразимое очарование греко-римской архитектуры и передал Камерон в своих термах в Царском селе.

Галерея Камерона по характеру и пропорциям ордера полна чарующей красоты Эллады; она поставлена на акведук Рима и говорит нам о глубоком проникновении Чарльза Камерона в основы античной архитектуры.

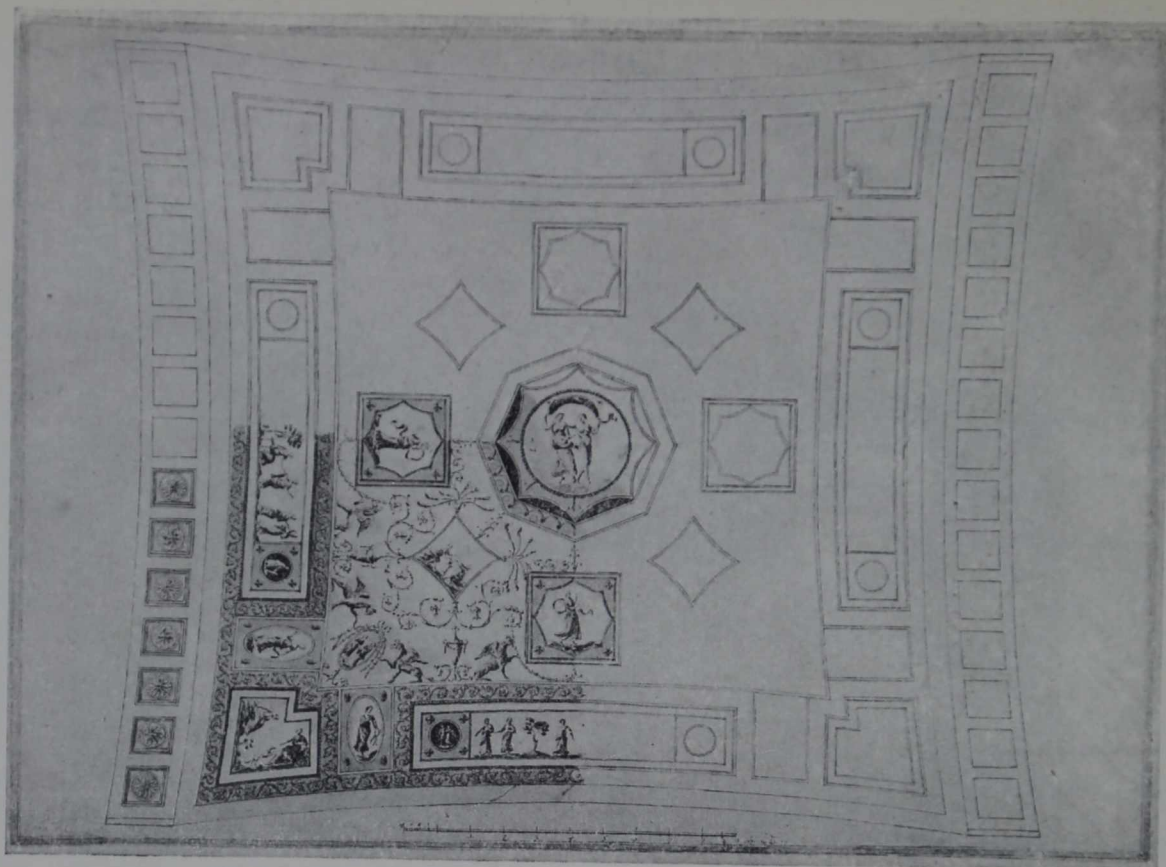
Узел соединения в единый ансамбль дворца, «Агатовых комнат», «Висячего сада», пандуса и галлерей решен чрезвычайно смело и мудро. Любой академически воспитанный архитектор, современник Камерона, решил бы эту задачу более формально и геометрично. Для Камерона в данном случае важнее всего было получить целое, гармоничное по впечатлению, а не по форме. Он строит перспективность отдельных архитектурных компонентов этого узла с наиболее повторяемых точек зрения, как это сделано в афинском Акрополе, и подчиняет всю композицию уже существующей планировке парка. Он ставит пандус не под прямым углом к фасаду дворца и не ломает его за пределами «Висячего сада». Изучив планировку античных терм Рима не по увражам, а на месте, он чисто по-греко-римски ставит пандус над случайным углом соприкосновения парковой аллеи с линией фасада терм. Благодаря этому площадка верхнего сада решена условно симметрично, точнее — она совершенно асимметрична, но откуда бы зритель ни смотрел с нее на окружающую архитектуру, он ощущает закономерность и уравновешенность архитектурных осей и объемов. Как в гармонизации мелодии, Камерон ввел в гармонизацию архитектуры модуляционные средства переходов и отклонений. И не случайно термы Камерона были названы «греко-римской рапсодией».



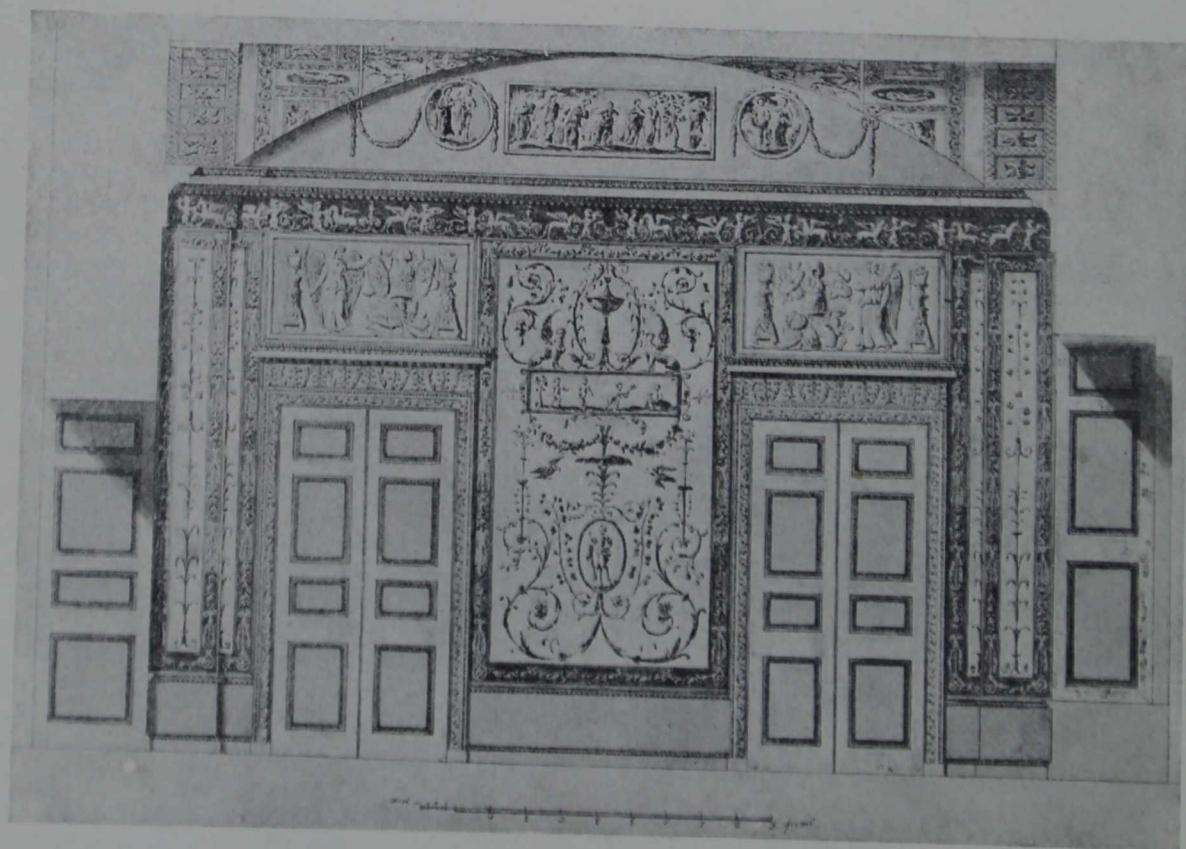
97. Проект плафона. Из собрания Гос. Эрмитажа



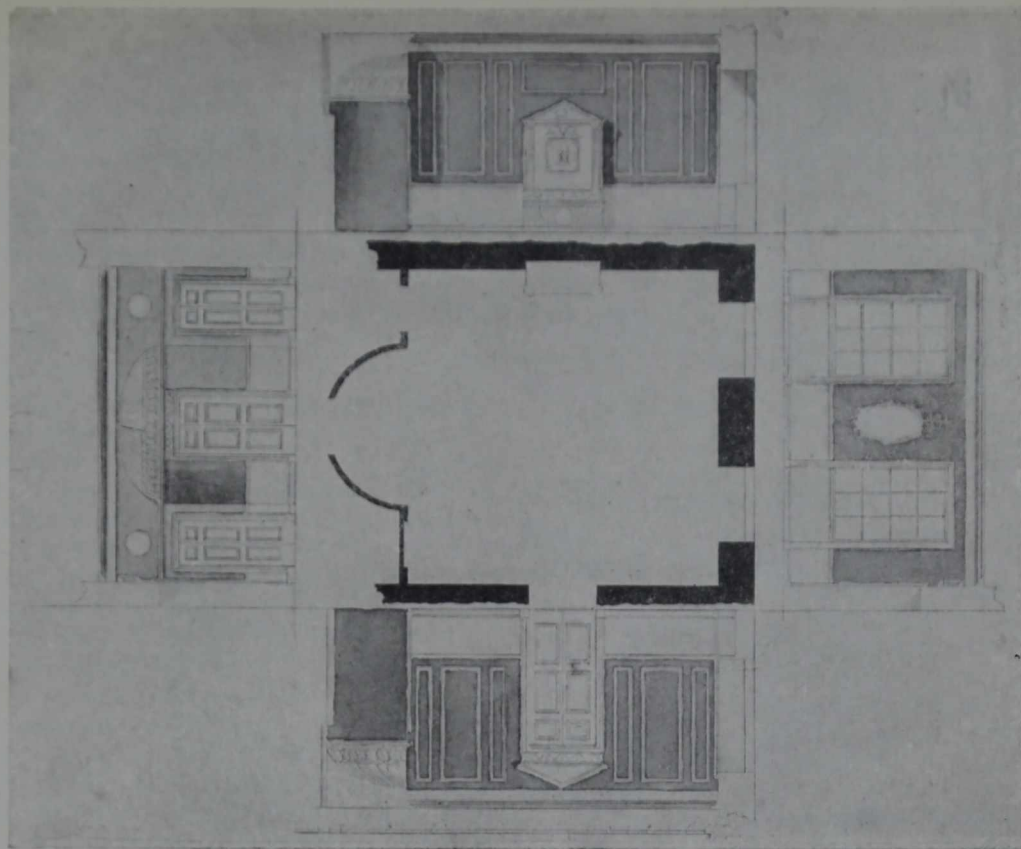
98. Проект росписи свода. Из собрания Гос. Эрмитажа



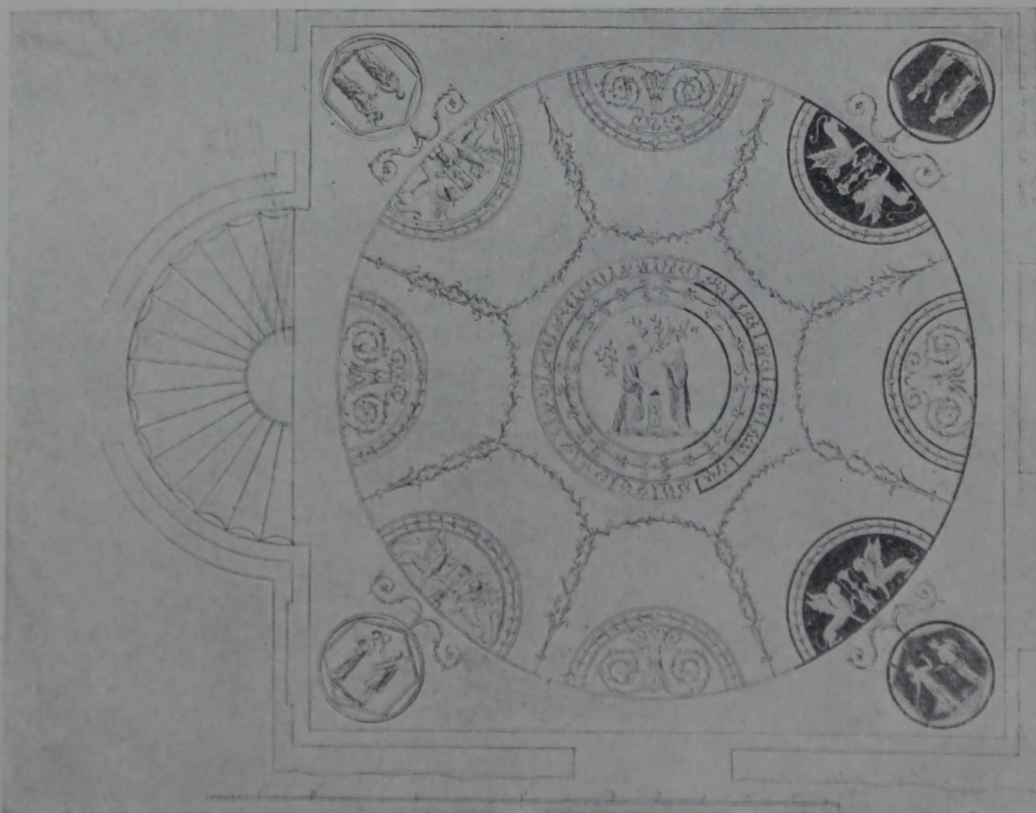
99. Проект росписи свода-плифона для кабинета Константиновского дворца в Пушкине.
Из собрания Гос. Эрмитажа



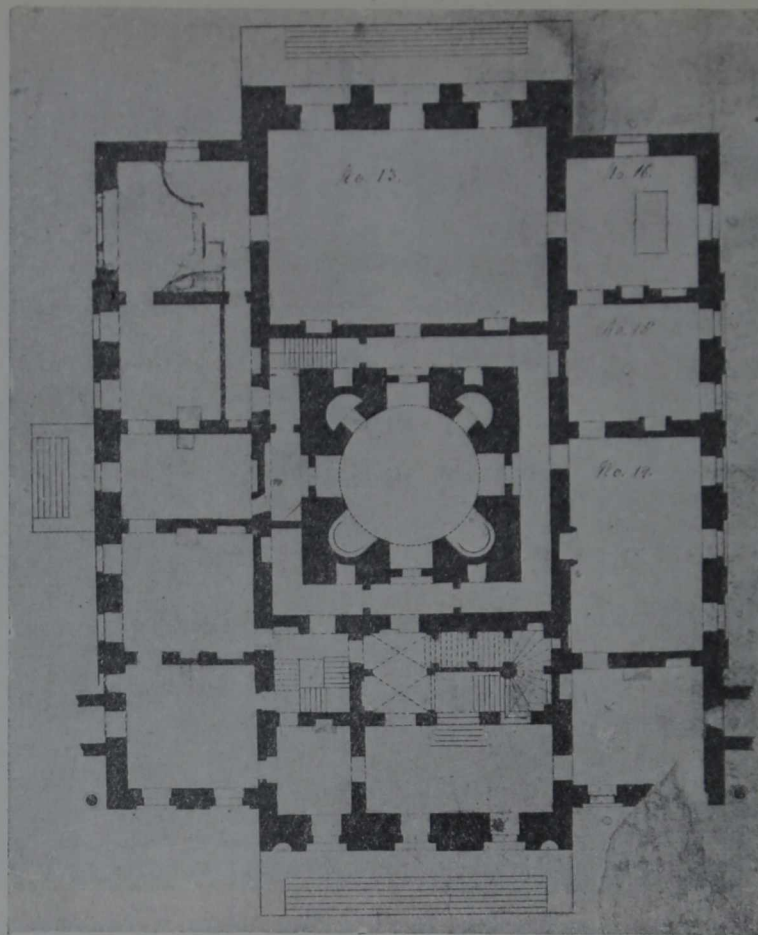
100. Проект убранства одного из кабинетов Константиновского дворца с плафоном,
представленным на рис. 99. Из собрания Гос. Эрмитажа



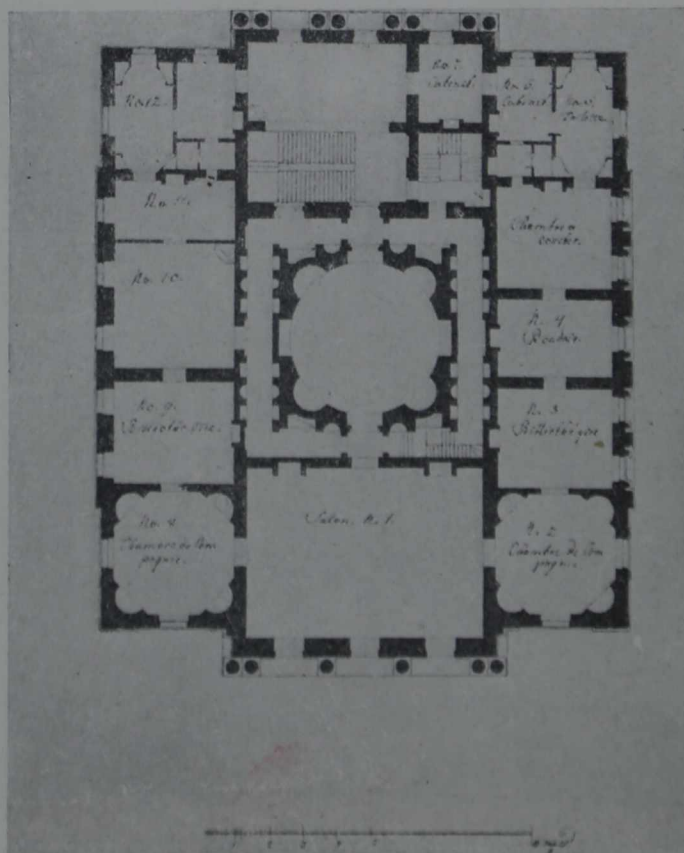
101. Павловск. Проект отделки комнаты вел. кн. Марии Федоровны в оранжерее.
План и четыре стены. Из собрания Павловского дворца-музея



102. Павловск. Проект декора плафона той же комнаты (рис. 101). Из собрания
Гос. Эрмитажа



103. План центрального корпуса Павловского дворца. Первый этаж. Из собрания Павловского дворца-музея



104. План центрального корпуса Павловского дворца до пристройки В. Брэнна. Второй этаж. Из собрания Павловского дворца-музея

ИНТЕРЬЕР

Чарльз Камерон, как мастер интерьера и как декоратор, совершил настоящий переворот в этой области. Он оставил прекраснейшие ансамбли внутреннего убранства, полные знания античной классики и дерзновенных исканий нового ее выражения.

Его декор внутренних отделок замечателен не тем, что в нем отражались искусствоведческие тенденции его современников, а тем неотразимым влиянием, какое он оказал на последующую архитектуру интерьера в России.

Декоративные мотивы Камерона направляли мысль к архитектуре далеких времен античности — Греции и Рима. Вслед за ним, сквозь все наслоения позднейших стилей и вкусов, лучшие мастера, художники-архитекторы XIX в., вновь и вновь обращались к искусству времен постройки римских и помпейских терм, туда, где когда-то Чарльз Камерон и целая плеяда его блестящих современников открыли ценнейшие страницы настоящего, искреннего, волнующего искусства.

Камерон не только как архитектор изучил формы зодчества классики, но и как декоратор понял внутреннюю логику и основу римского декора. Впервые он — а за ним и Кваренги — перенес в Россию римский свод не как архитектурную форму перекрытия, а как главный момент убранства.

Внутреннее убранство без свода для Камерона просто немислимо. Всюду, где он отделяет интерьер, одним из основных моментов убранства оказывается тот или иной по форме свод или даже купол. Если в каком-нибудь помещении по конструктивным соображениям невозможно было положить своды и купол, то роспись плоского, прямого потолка (плафона) все же была скомпонована на основе декора купола или свода. Это положение не имеет исключений.

Необходимо также отметить, что декор римских сводов и куполов всегда располагался по строго определенной системе. Все украшения натуралистического характера, как гирлянды цветов, ленты, банты и т. п., спускались от центра к основанию перекрытия. Все фигуры людей и животных располагались ярусами, но всегда как бы стояли на основании перекрытия, с головами, обращенными не от центра вниз, а к центру вверх.

Таким образом, зритель снизу всегда видел эти фигуры как бы естественно стоящими, с головами, направленными или поднятыми к центру. Было бы абсурдно помещать их наоборот, ногами к центру и головами вниз. Камерон это твердо знал. Ни в одной из его композиций, ни в одном из сохранившихся проектов росписи плафона нельзя найти отступления от этого правила.

К сожалению, лучшие плафоны Камерона погибли при пожарах Екатерининского и Павловского дворцов, а позднейшие архитекторы-реставраторы этих плафонов уже не понимали логичности декора римских сводов и поэтому-то в реставриро-

ванных ими плафонах весь декор свода часто вывернут, т. е. фигуры поставлены головами вниз, по направлению от центра к окружности («Лионская гостиная»).

Мы обращаем на это особое внимание, желая подчеркнуть, насколько глубоко была освоена Камероном классика. В своем трактате он дает несколько гравюр, изображающих в развернутом виде композиции плафонов терм Тита, Диоклетиана и других, строго отвечающие архитектурной форме свода или купола. То же самое соответствие в композиции плафона декоративных деталей с общей формой сводов Камерон дает в своих проектах.

Этим мы хотим сказать, во-первых, что в сохранившихся в той или иной степени до нашего времени декоративных работах Камерона по интерьеру композиция убранства потолка построена строго по правилам античного Рима и, во-вторых, что отклонения от этих правил допущены не им, Камероном, а его реставраторами.

Бесспорно, основным мотивом в отделке интерьера у Камерона было решение потолка, римские формы и декор которого обязывали и подчиняли себе художественную композицию помещения.

На целом ряде проектов можно видеть, какое огромное значение придавал Камерон композиции плафона.

Это видно даже из того, что Камерон на чертежах проекта отделки интерьера всегда изображал на разрезе комнаты плафон с его декором в ортогональной проекции. Он одинаково точно и внимательно изображал ту же композицию плафона и в плане. Примером могут служить сохранившиеся чертежи, где композиция декора плафона дана в плане на плоскости потолка, и тот же самый декор потолка показан на проекте отделки стены кабинета на плоскости распалубок и падлуг, с сохранением наиболее характерного рисунка и членения его. Такие чертежи декора потолка и стены дают нам полное представление о задуманном Камероном оформлении того или иного интерьера, указывая в то же время, как то или другое помещение должно быть перекрыто: сводом ли, куполом ли, или плоским потолком с живописными или скульптурными плафонами (см. рис. 99 и 100).

К такого же рода примерам можно отнести сохранившийся проект отделки спальни в доме при оранжереях в Павловске. Проект отделки и архитектурного убранства комнаты исполнен на двух листах. На одном — план, с показанными дверями, окнами, альковом, камином и всеми четырьмя стенами, скромно, но изысканно отделанными. Чертеж остался после постройки в Павловске и сохранился в библиотеке дворца (рис. 101 и 102).

Второй чертеж — проект росписи плафона — оказался в собрании Эрмитажа в числе чертежей, привезенных в 1822 г. графом Ливеном из Лондона.

Этот плафон расписан по всем правилам римского декора: гирлянды свешиваются вниз, аркада из веток растет от основания свода, фигуры расположены головами к центру плафона, средняя картина с двумя фигурами поставлена прямо против входа и т. п. Но один этот чертеж не дает еще представления о самой форме перекрытия. Только сличение обеих чертежей исключает все сомнения: над комнатой — плоский плафон, в нише — полукупол. При сличении обеих чертежей становится понятным замысел Камерона: небольшая, скромная комната приобретает насыщенный, почти роскошный вид.

Таким образом, для определения авторства Камерона при анализе отделки интерьера следует исходить из композиции плафона. Решение потолка в виде свода, купола или расписного плоского потолка служит прямым указанием на участие Камерона в отделке помещения. Все же барочные формы потолков с падугами с средними плоскими зеркалами-плафонами, а также французские трехцентровые арки в приписываемых Камерону помещениях указывают на переделки. Нетронутых типично римских декоративных ансамблей сохранилось немного.

Но указанная особенность композиции интерьера Камерона позволяет нам более точно определить, где и что сохранилось из его работ.

Конечно, убранство Камерона больше всего сохранилось в термах, «Агатовых комнатах», затем в Екатерининском дворце и меньше всего — в Павловске. Камерон начал свою деятельность в Царском селе, и здесь находятся лучшие, непревзойденные образцы его творчества. В Павловске он успел сделать меньше, и, помимо того, хозяева Павловска мало считались с его исканиями в классике и, из чувства противоречия вкусам двора Екатерины II, избегали мотивов убранства, нравившихся последней, например декорировки арабесками и медальонами с красочными фонами. Пожар 1803 г. уничтожил почти все убранство Камерона по второму этажу. Сгорели потолки, полы-паркет и мраморные пилястры и каминь. Таким образом, в Павловске участие Камерона в отделке интерьера приходилось определять с большой осторожностью. Можем ли мы допустить, что такие крупные архитекторы, как Кваренги и Воронихин, реставрируя дворец, в точности восстанавливали каждую деталь Камерона? Конечно, нет. При всем уважении к Камерону они не считали необходимым подражать ему и повторять его отделку, хотя бы уже по одному тому, что могли и не помнить ее деталей. Кроме того, в отделке дворца, сначала как живописец и помощник Камерона, а потом и как главный архитектор, принимал участие В. Бренна. Архивные данные определенно указывают на то, что, например, перила на хорах «Круглого зала» и балдахин парадной кровати в спальне княгини Марии Федоровны сделаны после пожара по рисунку Воронихина; что сюпорты обоих тронных зал и резные украшения для двери «Греческого зала» исполнены по проекту Кваренги и т. п. С другой стороны, сгорела роспись потолков Бренна и

Меттенлейтера, работавших при Камероне. После пожара эти потолки вновь написаны П. Скотти, уже совершенно в другом разрезе, мало отвечающем композиционным приемам Камерона и Бренна.

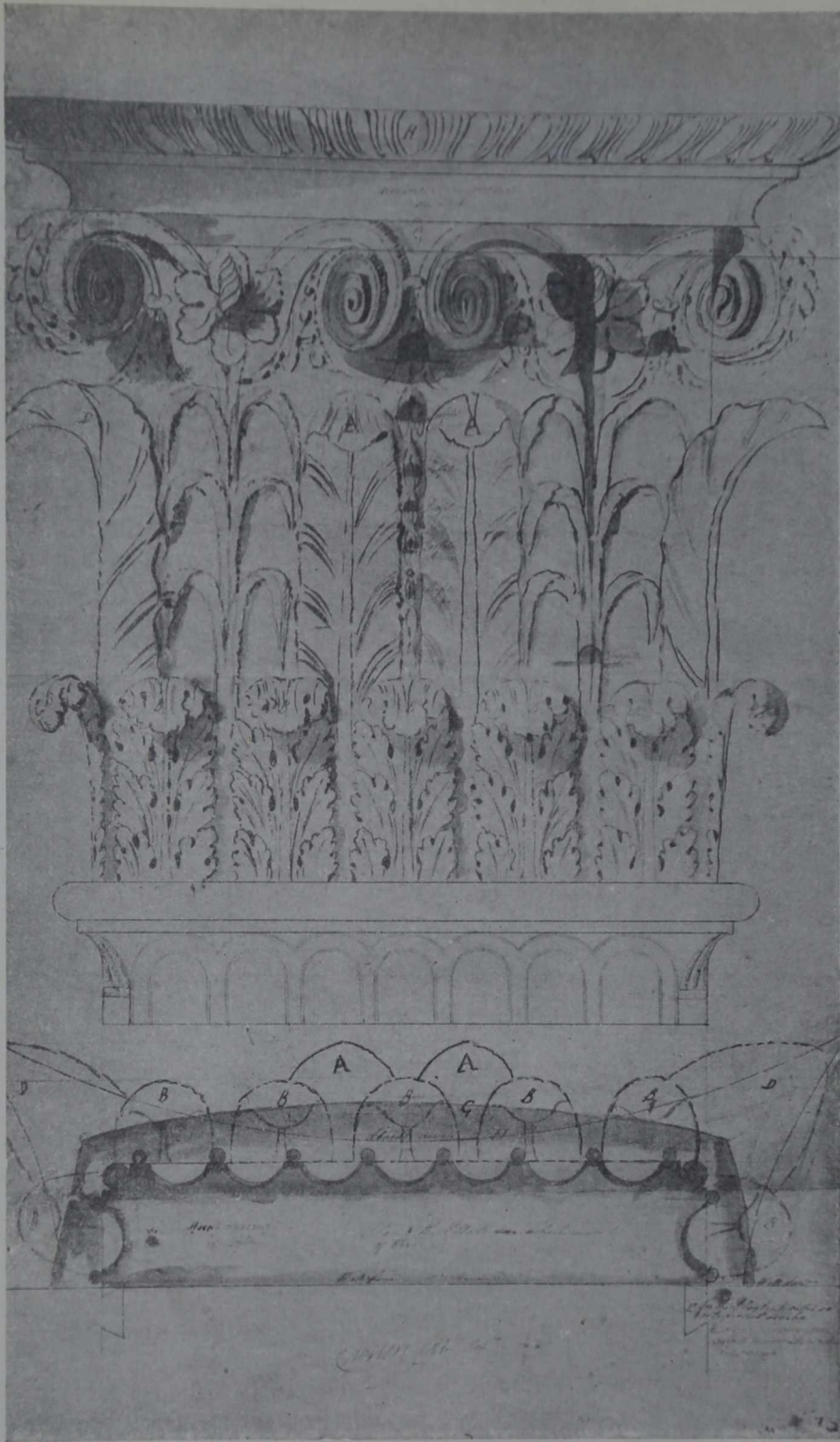
Таким образом, о декоративных работах Камерона для интерьеров Павловска говорить почти не приходится.

Во всяком случае, было бы большой ошибкой, исходя из общего вида сохранившихся зал Павловского дворца, считать какой-нибудь из них подлинным произведением Камерона. В этом дворце с самого начала систематически стирались и искажались все его замыслы (рис. 104). Его основное желание декорировать и отделать дворец наподобие римской виллы, в характере виллы Медичи или Альбани, с насыщенным убранством, своего рода выставкой античных произведений искусства, не встретило одобрения со стороны заказчиков. Идея окружить «Италианский зал» по коридору музеем «антиков» так и не была осуществлена. Колонны и фрагменты античной скульптуры для отделки зал и каминов не были приобретены. От росписи стен в римском духе категорически отказались. Был доставлен целый ассортимент всевозможных тканей, которыми и было предложено обить стены.

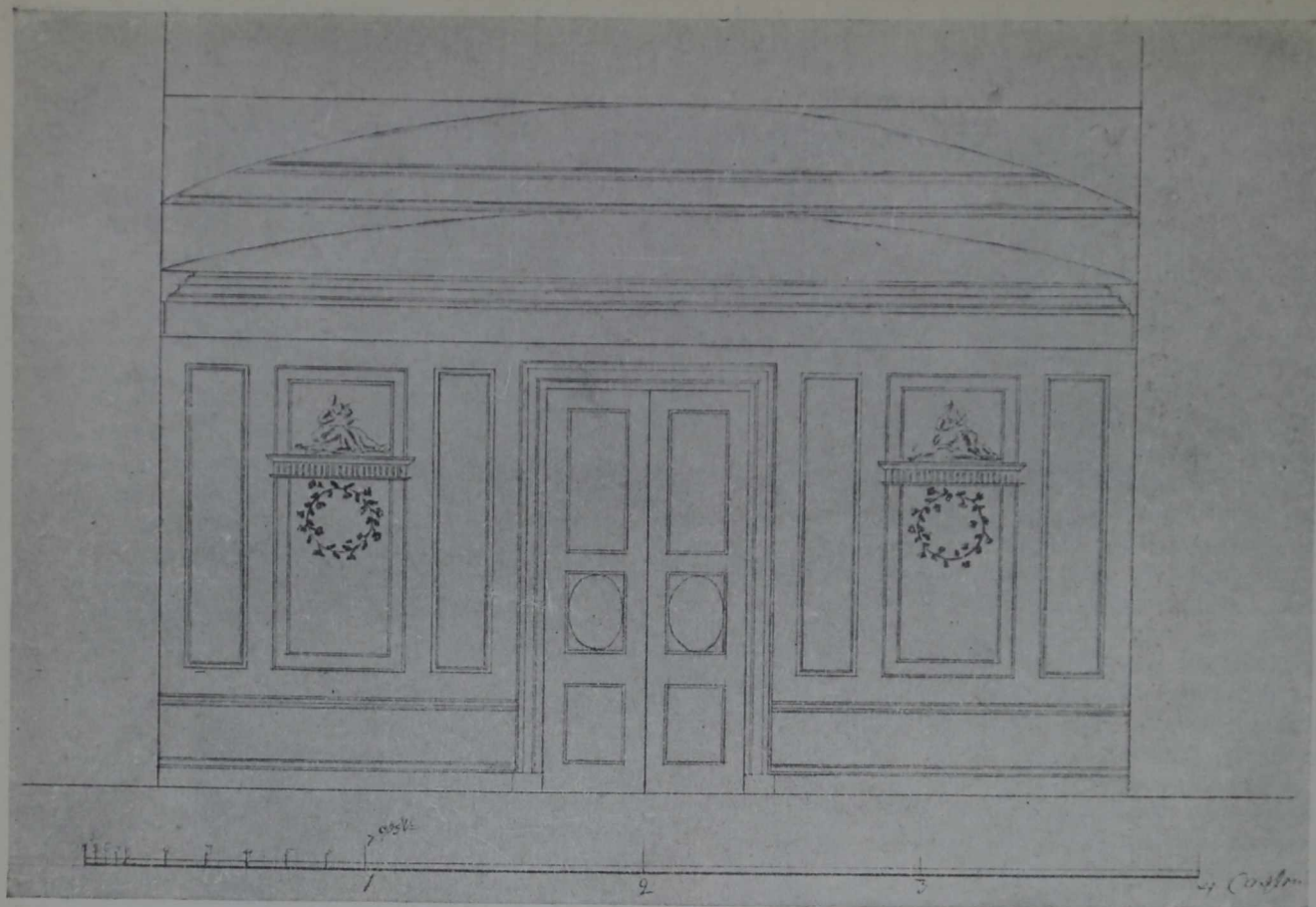
Камерон, независимый и смелый в своих решениях, столкнулся здесь с властным заказчиком, наследником Екатерины Павлом. Конфликт был неизбежен. Камерон закончил постройку дворца, отделал несколько зал в первом этаже и часть зал во втором и с 1787 г. прекратил поездки в Павловск.

Имел успех более молодой, более стоворчивый, но зато и менее самостоятельный архитектор и менее глубокий исследователь римских терм — В. Бренна. Его проекты были по характеру ближе к не забытому еще барокко. Его творчество не было так свежо и оригинально, как творчество Камерона, и его проекты не возбуждали споров. В них были и помпезность, и богатство с претензией на роскошь, и главное — полное подчинение желаниям Павла. Камероновские проекты интерьеров стали отклоняться, и заново переделывались даже уже построенные залы, особенно в парадных помещениях второго этажа. Владельцы Павловска решительно отказались от идей Камерона. Только незначительные детали, как скульптурный орнамент фриза или пилястров, барельефы и каминь, позволяют еще догадываться о прежней отделке Камерона. Даже архитектурная форма перекрытий в самых помещениях не сохранилась. Купола и своды встречаются только в «Италианском зале», в «зале Мира и Войны» в туалетной Павла и в биллиардной первого этажа. Всюду сохранились барочные потолки с падугой В. Бренна, совершенно противоположные стилю Камерона. Арабесковой живописи на стенах и на филенках дверей нет совершенно.

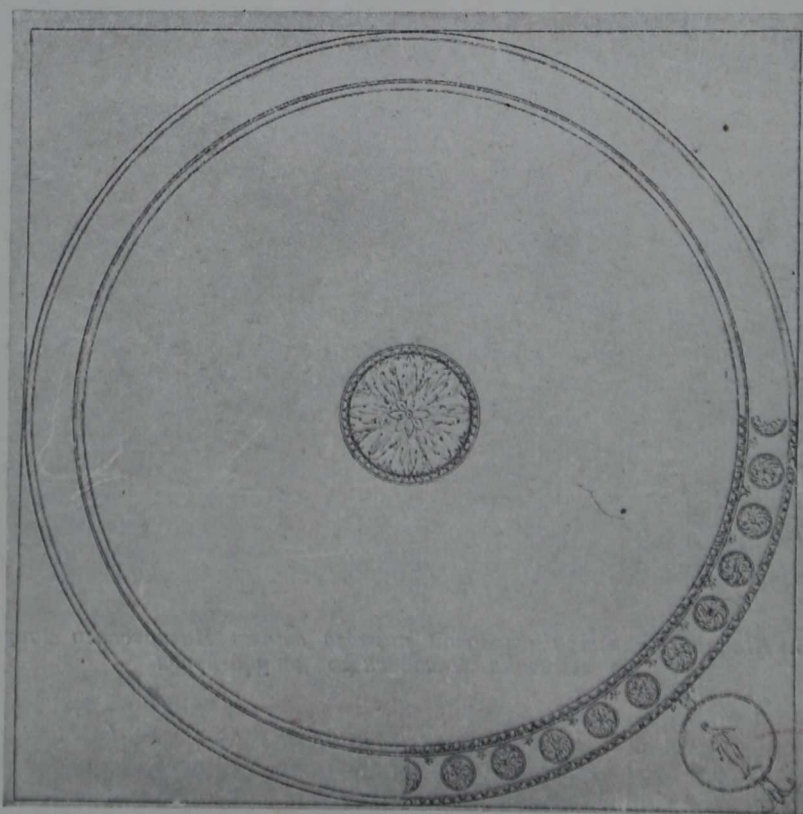
Как было указано выше, Камерон всегда решал нишу как архитектурную деталь, архитектурную форму, не требовавшую какого-либо добавочного украшения. Его ниши всегда строго-изящно и утонченно-просто врезаны в стену, — он совершенно не допускал ни архивольтов над нишами, ни внутренних картушей в них. Лишь при крупном



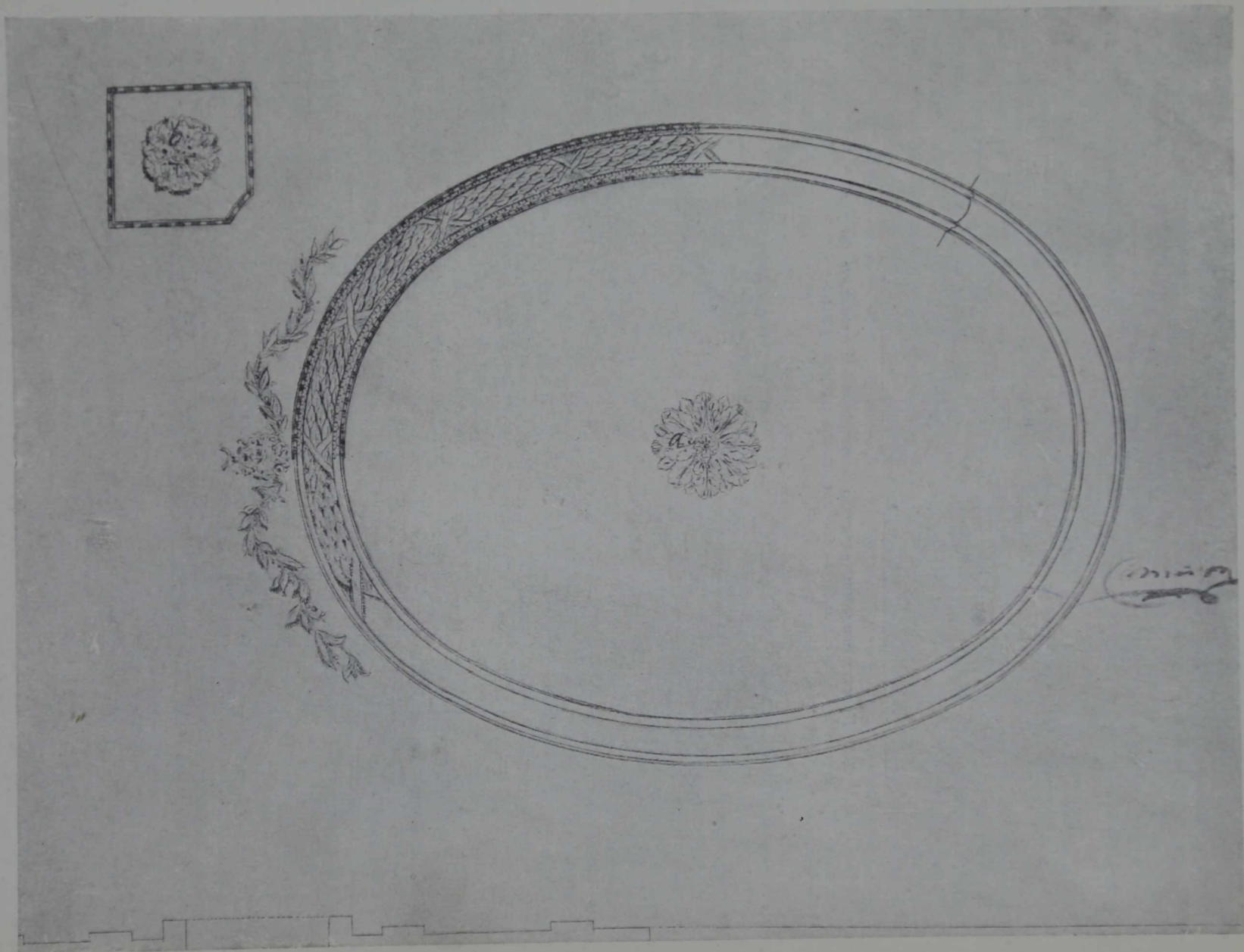
105. Шаблон пилястра столовой первого этажа Павловского дворца.
Из собрания Павловского дворца-музея



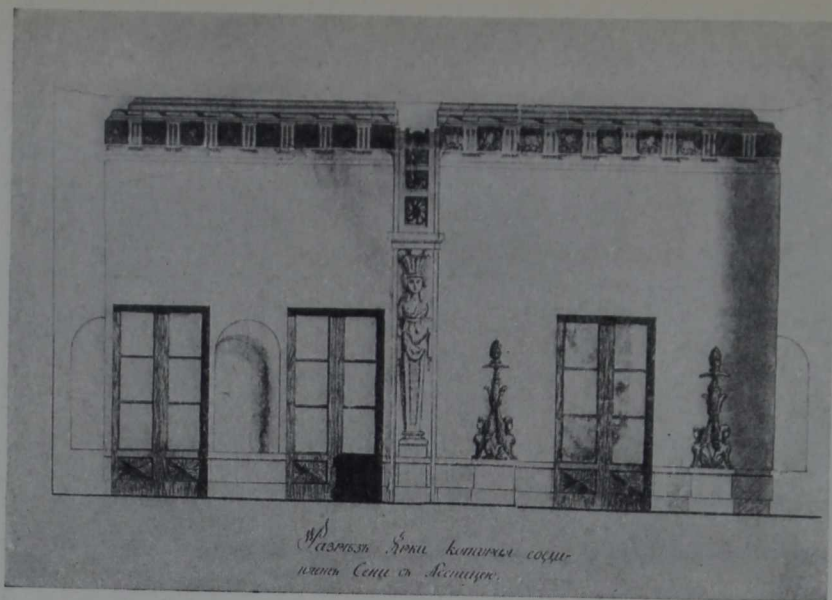
106. Павловский дворец. Разрез биллиардной комнаты в первом этаже. Из собрания Павловского дворца-музея



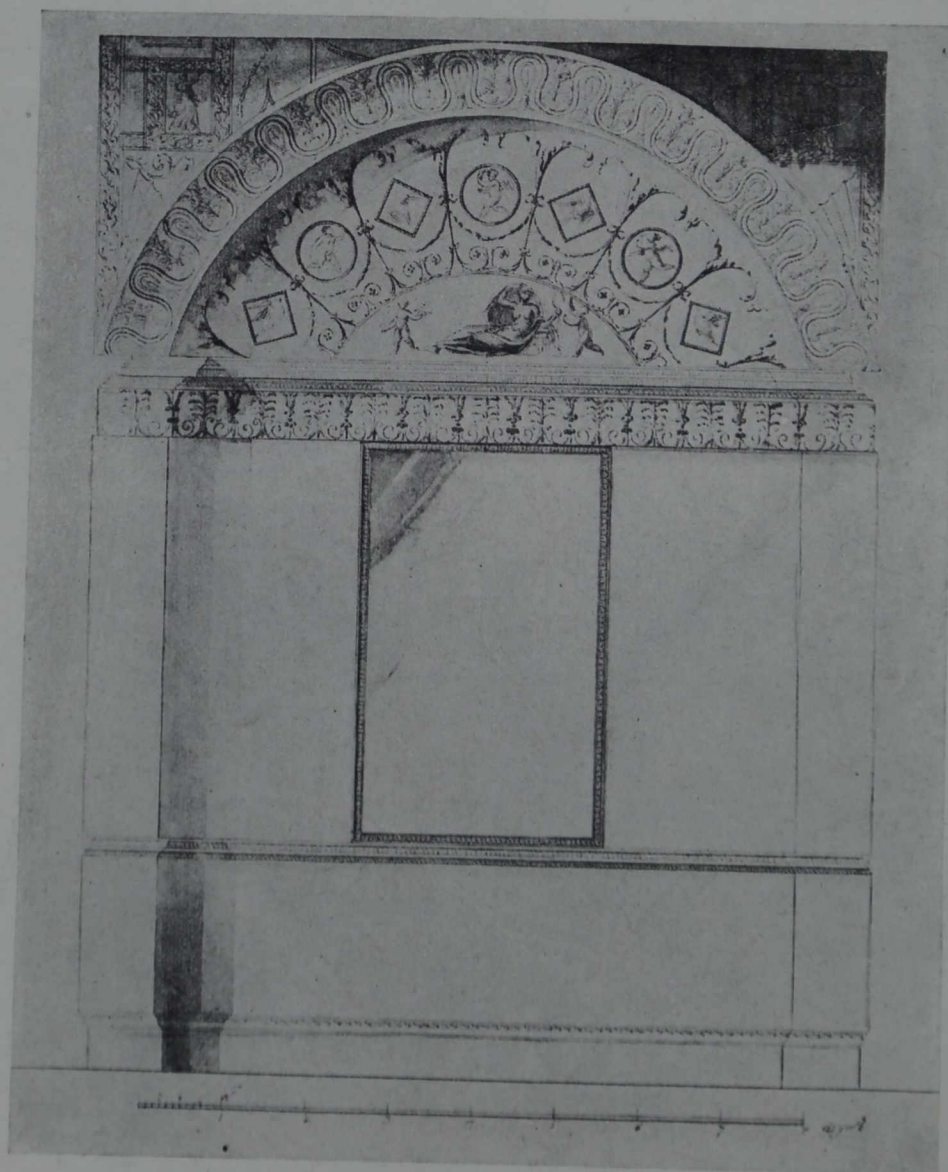
107. Павловский дворец. Биллиардная комната. Проект декора плафона скульптурою. Из собрания Павловского дворца-музея



108. Павловск. Плафон столовой первого этажа. Из собрания Павловского дворца-музея



109. Проект отделки верхнего вестибюля Павловского дворца.
Из собрания Павловского дворца-музея



110. Проект отделки «Палевого кабинета». Поперечный разрез.
Из собрания Гос. Эрмитажа

их масштабе он иногда трактовал верхнюю часть ниши как полукупольное перекрытие, богато украшенное кессонами и розетками. В Павловске все ниши решены или в стиле барокко Бренна или в стиле позднего классицизма Ворониным, Росси и другими архитекторами XIX в. Лишь в коридорах вокруг «Итальянского зала» сохранились камероновские ниши, предназначавшиеся им для античных фрагментов и статуй.

На основе незначительных деталей можно было бы мысленно восстановить картину былого убранства дворца Камероном. И в подборе фотоматериала мы предлагаем не общие виды зал, достаточно известные архитекторам, а подлинные, сохранившиеся части камероновской отделки.

Итак, в Павловском дворце не сохранилось в целом ни одного камероновского зала. Следы внутренней отделки Камерона можно видеть в бильярдной комнате первого этажа. Здесь сохранился испорченный свод с типичными для Камерона медальонами-барельефами на парусах, с тонким лепным убранством фриза, стены с лепным украшением и делениями на филенки, сочное кружево порезок в дверях, дверные замки и пышная средняя розетка в потолке с закручивающимся акантом (рис. 107).

Столовая рядом с бильярдной сохранилась уже в меньшей степени. Она была задумана и выполнена Камероном со стенами, обитыми шелком. Зеленый шелк стен подчеркивал декор столовой пилястрами. Ордер колонн, капителей — необычный, в характере коринфского (рис. 105); однако капители поставлены с подчеркнуто развитой средней волной, почти раздваивающей капитель. База сильно орнаментирована бусами. Фриз украшен путтами-виночерпями, львами, вазами и курьими, увитыми акантами.

Соффиты потолка — с широкой полосой тонко прорисованного римского аканта. Прямой, плоский потолок сохранился только относительно, — осталась его общая композиция: в центре помещена основная большая картина и в углах — четыре розетки. Но ни их места, ни их форма и размеры не соответствуют проекту Камерона (рис. 108).

Греческий зал, по первоначальному замыслу Камерона, решен без колонн. Эта большая гостиная по общему характеру в плане больше всего напоминает «сферистерий» «Агатовых комнат». Здесь, так же как и там, стена, противоположная окнам, имеет в центре дверь; по обе стороны двери находятся небольшие ниши и затем, ближе к торцевым стенам, два каминных гигантских размеров. Торцевые стены строго отвечали продольной, — дверь в центре и по бокам ее две ниши. Сейчас бесспорно сохранились от Камерона только общее расположение зала, места обоих каминов, ниши в стенах и над ними — изящный, тонко прорисованный фриз с грифонами и акантом.

«Итальянский зал» — центральное помещение дворца. Существующее мнение об авторстве Камерона нигде документально не подтверждается; не только вся композиция отделки, но даже характер деталей, манера и способ исполнения ни в чем не

напоминают деликатную грацию, утонченность и легкость рисунка Камерона и, тем менее, его вдумчивую символику и тематику. О строгой античной классичности здесь нет и помину. Единственно, что здесь звучит действительно по-камероновски, — это фриз в барабане верхнего света, повторяющий, как естественное архитектурное завершение общей композиции здания, мотив основного фриза на фасадах дворца.

В обеих туалетных комнатах сохранилась только их общая архитектурная форма и разбивка стен на филенки.

В нижнем вестибюле основная композиция бесспорно принадлежит Камерону. Однако техника исполнения, детализировка и роспись потолка явно относятся к поздней реставрации после пожара.

Вестибюль, так же как и «Итальянский зал», сохраняет только общую архитектурную форму, но не декорацию Камерона. Вестибюль и верхняя передняя реставрировались несколько раз, с каждым разом все более и более теряя тот первоначальный облик, в котором они были отделаны Камероном (рис. 109).

Даже такой беглый обзор остатков отделки дворца показывает нам, что Камерон в своем декоре интерьеров Павловского дворца избегал позолоты. Для убранства он применял исключительно побелку и покраску, оштукатурку и лепку.

Его заказчики в Павловске не распоряжались золотом. Екатерина II не была щедрой по отношению к сыну. Золото в отделке павловских интерьеров является прямым указанием на более позднее исполнение. Золото стали класть позднее, когда Павел стал императором, и после пожара, когда Александр I отделял дворец для своей матери.

* * *

В Царском селе перед Камероном, наоборот, с самого начала открывались неограниченные возможности и в смысле выбора материалов и в смысле сложности убранства интерьеров.

Здесь сохранились три отдельных комплекса его интерьеров в апартаментах Павла, в интимных комнатах Екатерины II и в «Термах».

Говоря об интерьерах Екатерининского дворца, необходимо прежде всего отметить не только их архитектурно-художественную сторону, но и культурно-бытовую. Это необходимо потому, что Камерон в этом смысле был первым архитектором в России, внесшим здоровую струю в оформление жилых комнат. Его высокая культурность, эрудиция и воспитание не позволяли ему при композиции интерьера забывать Европу. Он не мог в решении апартаментов Екатерины II продолжать безудержную роскошь елизаветинского двора. Парадные залы и кабинеты Камерона не насыщены золотом и скульптурой, украшениями ради украшения; наоборот, они масштабны, в меру орнаментированы, спокойны, строго-красивы и в то же время комфортабельно-уютны. Но еще более подчеркнута изысканная простота и интимная уютность в жилых комнатах. Особенно интересно раз-

решал Камерон декор дверей. Он нашел удачное выражение своему пониманию бытовой стороны помещений, трактуя двери и каминны с зеркалами и как архитектурные формы и как формы обстановочно-мебельные. В этом опять-таки сказана мудрость Камерона. Именно дверь, ее портал, создает первое и наиболее острое впечатление от помещения, а затем украшение стен каминном и зеркалом, как статическая форма отделки мебелировки, закрепляет это впечатление.

Конечно, как указано было уже раньше, пожар 1820 г. вызвал реставрацию во дворце и искажение интерьеров Камерона.

Первая группа интерьеров в Екатерининском дворце («Зеленая столовая», официантская, «Резной кабинет» и другие) решена в скромных, простых материалах — стук, лепка, порезки и живопись, очень немного позолоты и фаянса. Среди этих комнат сравнительно хорошо сохранилась спальня. Она была решена Камероном как своеобразное осуществление в натуре стеной росписи помпейских перспектив, с тонкими фаянсовыми колонками и медальонами во фризе с аллегорическими фигурами благополучия, достатка, здоровья и веселья. В соседней комнате, бывшем кабинете живописи, вся орнаментация была исполнена росписью, а в кабинете резьбы по слоновой кости все исполнено в скульптуре. Во всех комнатах обращает на себя внимание декор дверей. Двери решены с расписными филенками и обрамлены пышными колонками. Особенно интересно решены двери «Резного кабинета», филенки которых заполнены белым резным орнаментом аканта, под слоновую кость, с живописными вставками в него камей и миниатюр.

К этим комнатам примыкали парадные «Голубая» и «Синяя» гостиные и «Зеленая столовая» с официантской. Столовая представляет собою неповторяемый по замыслу, изяществу и силе оформления интерьер. Здесь Камерон показал, как можно простым материалом, в штукатурке, создать богатство отделки. На светлозеленом фоне стены наложены белые лепные, сильно прочерченные арабески в характере римской орнаментации. Скульптурные медальоны и плакетки в духе Веджвуда слегка выделены розоватым и палевым фоном картин. И рядом с этой светлой тоновой гаммой поставлены двери с темной, звучной живописью филенок. Потолки и своды в этой половине дворца переписаны и не отвечают проектам Камерона, но сохранились его паркет, исключительные по композиции, с красивым сочетанием кругов и квадратов.

Второй комплекс интерьеров отличается богатым ассортиментом отделочных материалов.

Камерон первый начал борьбу с тупым, ограниченным самолюбованием, находившим выражение в обилии зеркал и золота.

Не Кваренги со своей статичностью в архитектуре, а именно живой, смелый, высоко культурный Камерон, Камерон-«динамик», мог и должен был разрушить традиции пышного рококо.

И он блестяще сделал это.

В первых же комнатах — «Арабесковой» и «Лионской» — он отдернул занавес, показал красоту

классики, но еще не развернул ее во всей широте. Она звучит здесь только в пересказе античных деталей. Эти интерьеры еще не насыщены ею.

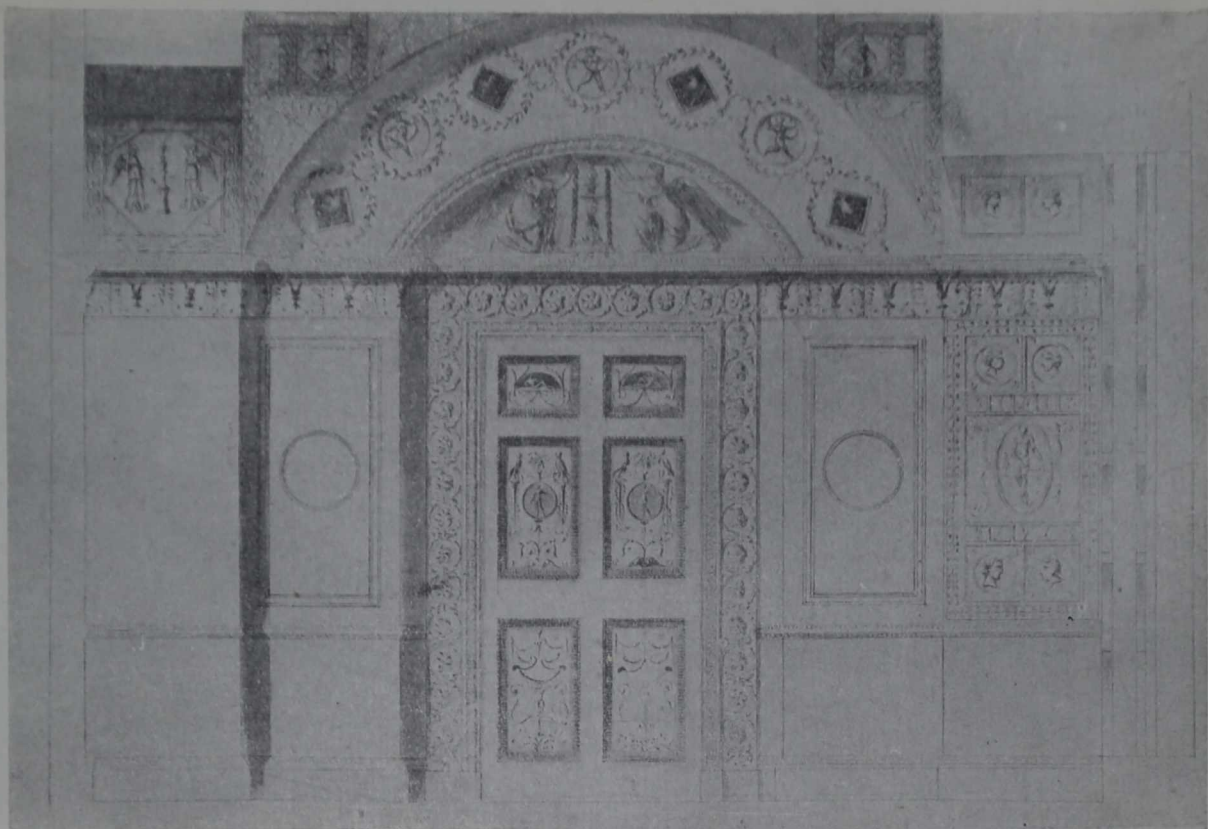
В «Арабесковой комнате» Камерон предложил разделить стены на вертикальные панно с зеркалами между пилястрами. Ордер — свободной композиции, в характере упрощенного коринфского, ствол пилястров каннелирован. Пилястры поставлены на пьедестал-панель. Название «Арабесковой» комната получила от рисунка скульптурного заполнения пространства между пилястрами, под зеркалами и над ними. Все выдержано в характере богатого греко-римского декора в интерпретации Камерона. Каждая деталь строго симметрична и четко прорисована в классических формах: пальметки, грифоны, вазы, гирлянды, камни и натуралистический орнамент. Даже печи были скомпонованы в виде небольших ротонд с куполами на четырехугольных постаментах.

В соответствии с декорацией стен, плафон носит тот же античный характер, причем композиция его строго отвечала форме купола, что видно на чертеже Камерона. После пожаров сохранились только основные формы ромбов и кругов; роспись — уже позднейшая, а картины, оставшиеся от старого плафона, поставлены вновь на прежние места, но с поворотом на 180°, т. е. с фигурами, обращенными ногами к центру.

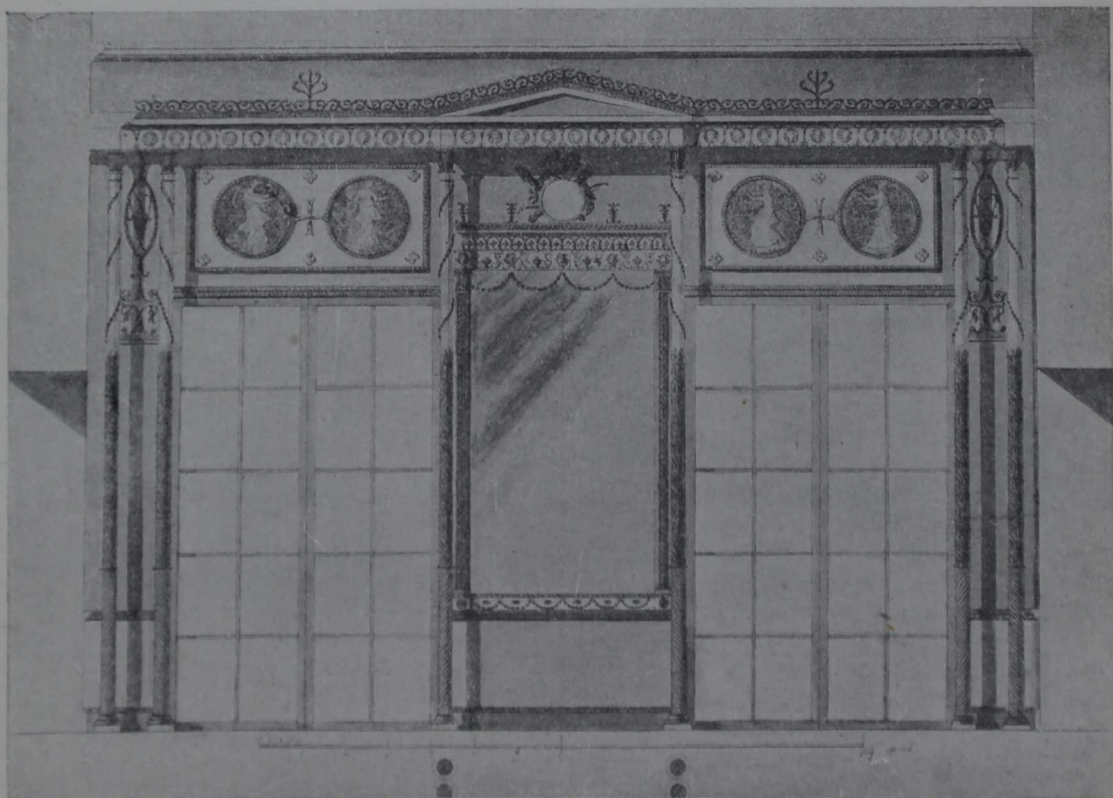
Мебель, зеркала и подзеркальные столы исполнены по рисункам Камерона (рис. 121, 122).

Рядом с «Арабесковой комнатой» Камерон отдал «Лионскую гостиную»⁴⁷. Здесь предполагалось поместить на стенах обои лионского шелка, почему эта комната и названа «Лионской». Среди чертежей Камерона сохранились два варианта ее отделки. Один — с росписью римско-помпейского характера, с тонкими пилястрами, медальонами над капителями и в верхнем поясе стены, с широкими рамами для живописи между фронтонами — главным мотивом росписи в этом варианте. Второй вариант, с теми же печами и так же разделенный на два яруса, решен от пола до первого карниза с гладкими мраморными стенами, с круглыми, крупными медальонами, с местами для панно и строгими, монументальными дверями. Второй пояс заполнен мифологическими сценами и перспективами помпейского характера. Судя по дверям, в натуре был осуществлен последний вариант. Наличник дверей точно воспроизведен по чертежу, с массивной золоченой бронзой на фоне ляпислазури. Полотнища дверей имеют то же основное деление на филенки, но филенки не расписаны, а набраны по рисунку из драгоценных пород дерева с прокладкой перламутром. В этом же роде исполнен паркет — дерево с перламутром. Стены сейчас сплошь затянуты желтым шелком, печи Камерона заменены при Александре II печами по рисунку Монигетти; тогда же переписан и плафон с тем же безграмотным опрокидыванием всех медальонов и картин ногами к центру. Есть основание думать, что под шелковой обивкой стен роспись Камерона частично сохранилась.

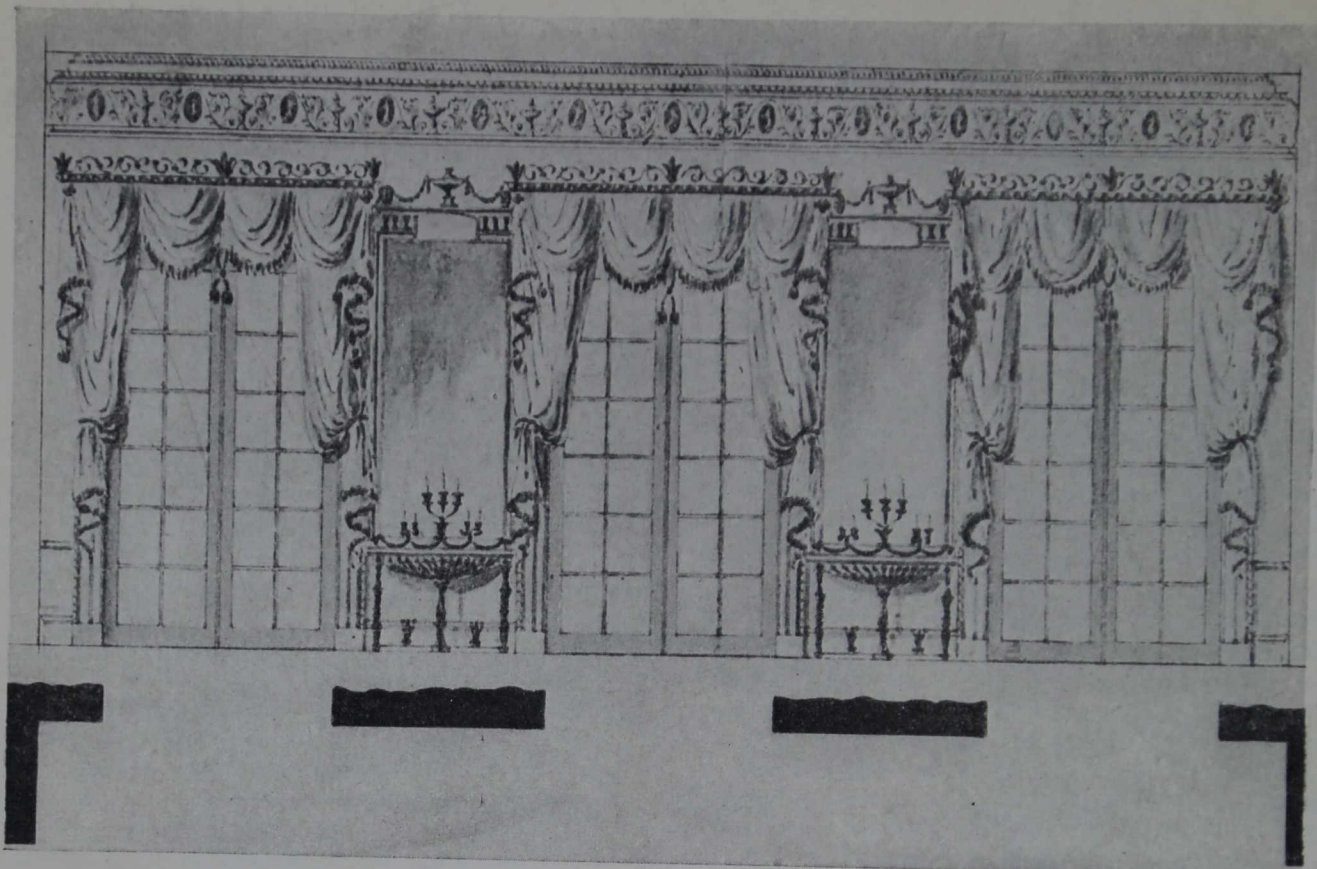
В стороне от парадных зал, в комнатах запад-



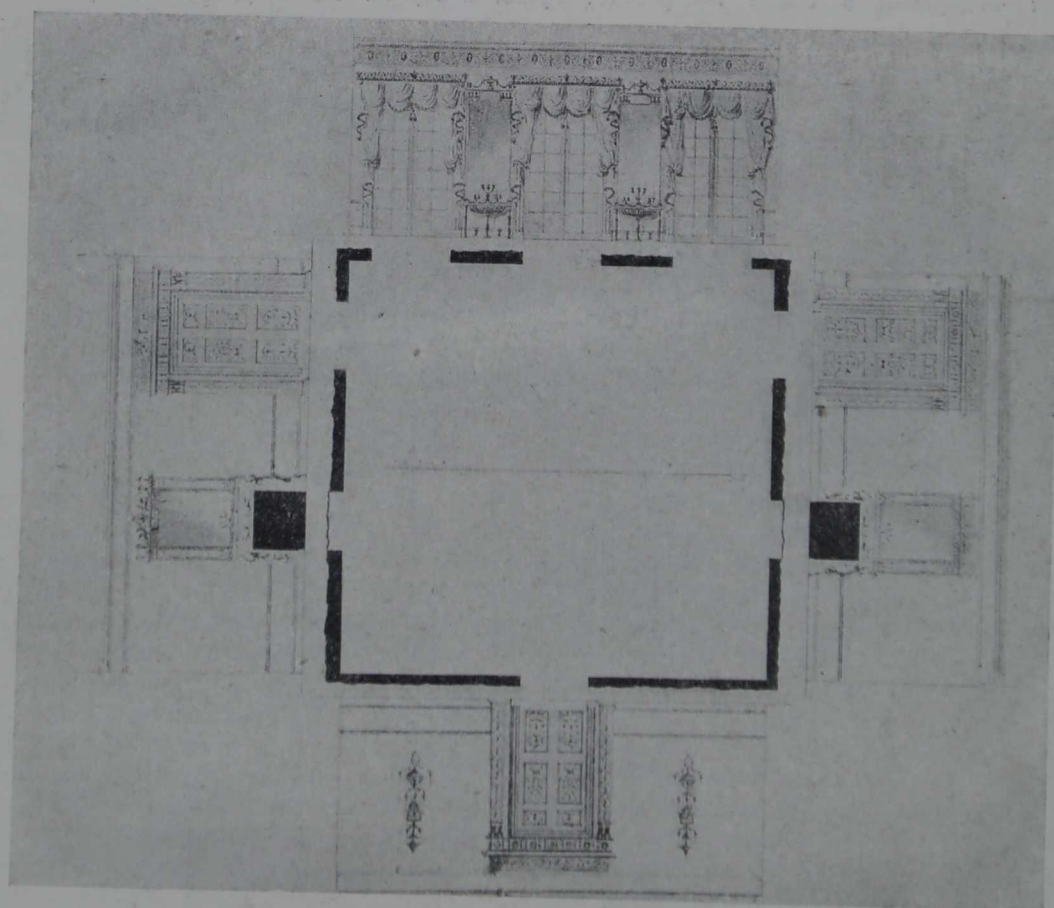
111. Проект отделки «Палевого кабинета» в Екатерининском дворце, на половине Марии Федоровны и Павла Петровича. Тушь, акварель. Из собрания Гос. Эрмитажа



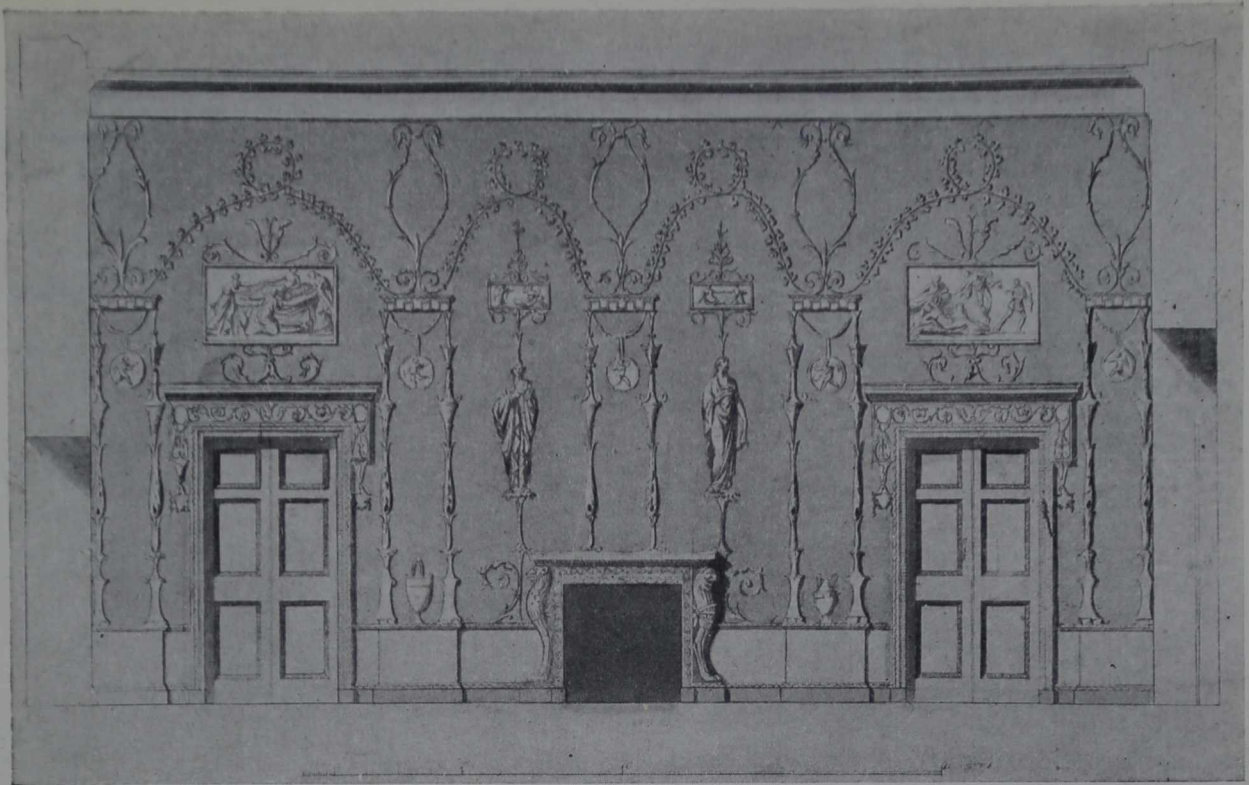
112. Проект отделки спальни Павла Петровича и Марии Федоровны в Екатерининском дворце. Фасад в сторону сада. Из собрания Гос. Эрмитажа



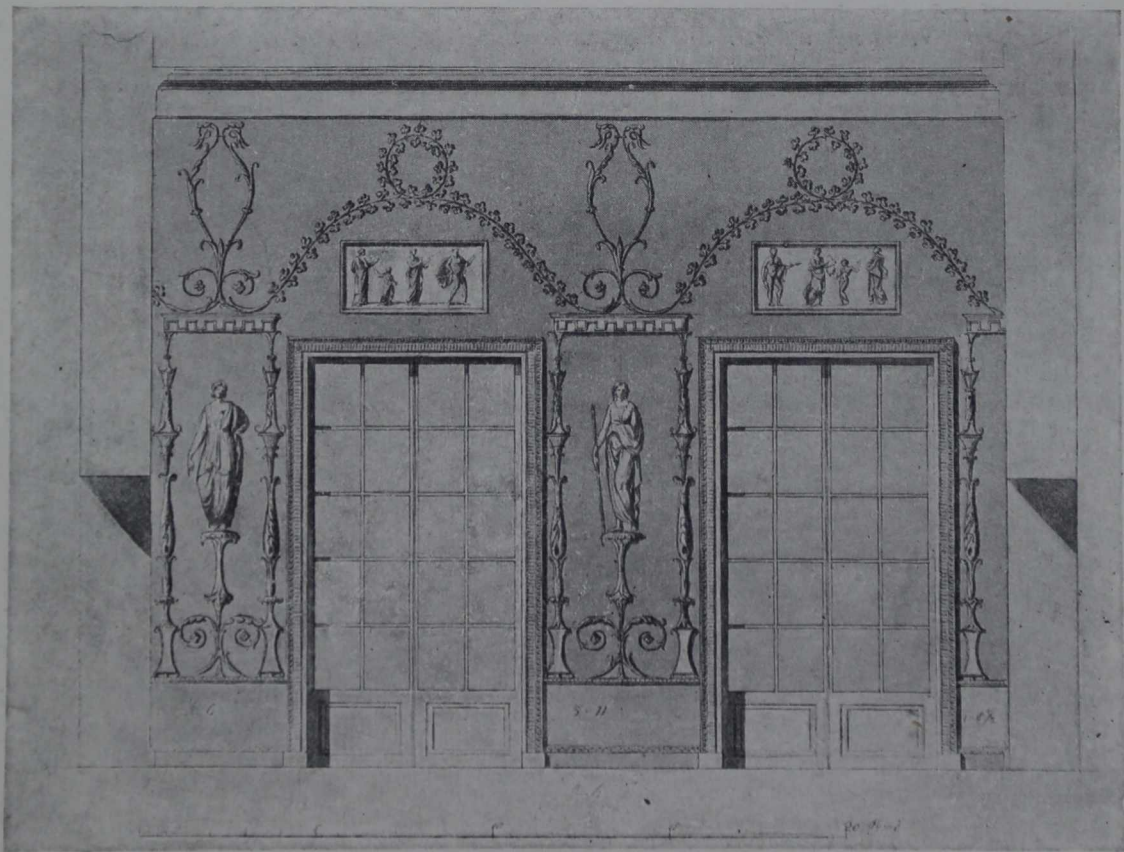
113. Екатерининский дворец. «Голубая гостиная». Деталь. Стена с окнами и зеркалами



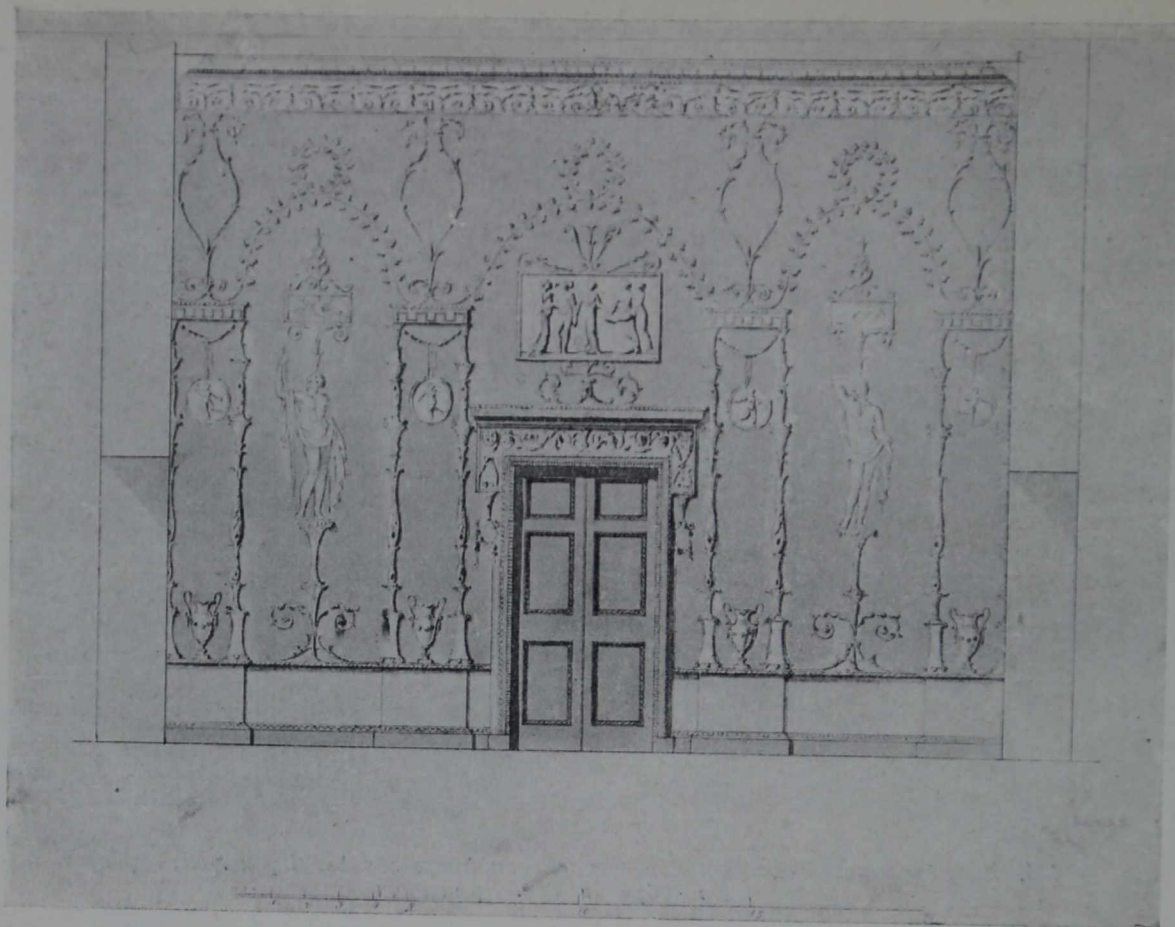
114. Екатерининский дворец. Проект «Голубой гостиной». Из собрания Гос. Эрмитажа



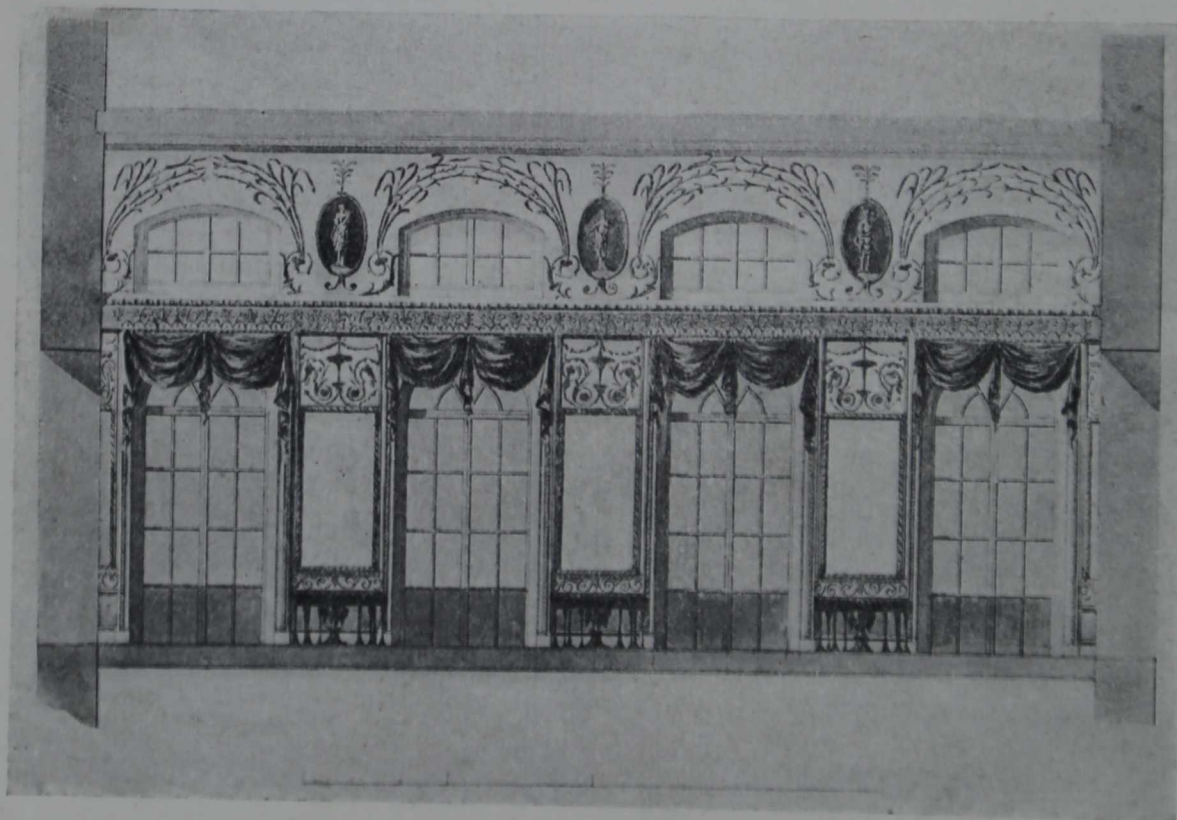
115. Екатерининский дворец. Проект «Зеленой столовой». Продольный разрез.
Из собрания Гос. Эрмитажа



116. Екатерининский дворец. Проект «Зеленой столовой». Поперечный разрез в сторону окон.
Из собрания Гос. Эрмитажа



117. Екатерининский дворец. Проект «Зеленой столовой». Поперечный разрез в сторону, противоположную окнам. Из собрания Гос. Эрмитажа



118. Екатерининский дворец. Проект «Арабесковой комнаты». Продольный разрез в сторону окон. Из собрания Гос. Эрмитажа

ного крыла дворца, Камерон совершенно исключил барочные мотивы Растрелли, создав совершенные образцы своеобразной трактовки классики.

Одна из комнат, спальня Екатерины II, облицована белым молочным стеклом, на фоне которого красиво расставлены тонкие колонки из темного стекла с бронзой. В рисунок стен вкомпонованы зеркала, медальоны и плакетки английского фарфорового завода Веджвуд. В медальонах изображены Аполлон, девять муз, вакхические сцены и другие работы скульптора Флакмана. В простенке между окнами изображен фаянсовый рельеф, исполненный англичанином Стуббсом. Прекрасный, классически решенный камин украшен медальонами Флакмана: «Геркулес и Тезей», «Медея», «Диомед», «Философ», «Диана», «Ганимед», «Весталка», «Эскулап», «Музы», «Чтение», «Изобилие» и другими аллегориями и персонажами из классической мифологии. Необычность материала отделки стен, его тон и отблескивающая поверхность создают сильное впечатление. С большим вкусом, но строго в меру, введено Камероном в отделку украшение массивной золоченой бронзой. Эта-то умеренность в применении золота и придает комнате строгую изысканность и элегантность.

При исполнении этой комнаты Камерон относился с большим вниманием к каждой детали и в композиции и в исполнении. Плафон и пол собраны в одном и том же рисунке. Нет ни одного уголка, который был бы случаен.

В том же характере римско-помпейской декорации, только в других тонах, решен соседний небольшой кабинет, называемый «Табакеркой». Эта комната наполнена искренней жизнерадостностью; она решена также в стекле, в белом и синем, причем главным мотивом в рисунке стен являются бронзовые барельефы в медальонах синего стекла.

Двери обрамлены колонками из синего стекла с бронзовыми капителями, поддерживающими фронтоны-сандрики. Материал и техника исполнения этой комнаты напоминают изысканную золотую с эмалью табакерку XVIII в. Однако в отделах и здесь Камерон достиг выражения античной роскоши и утонченности.

Две комнаты — «Серебряный кабинет» и «Зеркальную» — Камерон решил в зеркалах. В «Зеркальной комнате» Камероном была построена пальмовая палатка с искусственными пальмами. Она была задумана как небольшая роща из нескольких пальм, поставленных по стенам, и одним деревом посредине. Их зеленые кроны красиво раскрывались по зеркальному потолку, а стволы

отражались в зеркалах на стенах в бесконечном повторении. Создавалось впечатление Востока (рис. 130). Конечно, эта затея носила временный характер, и отделка комнаты была вскоре заменена более обыкновенной.

К числу комнат второго комплекса следует отнести «Купольную столовую», расположенную за «Китайской залой».

«Купольная столовая», как показывает ее название, перекрыта куполом с восемью окнами в нем. Купол расписан классическими мотивами, а в амбразурах окон реалистически написаны верхушки деревьев. (Амбразуры настолько глубоки, что оконных рам не видно.) Казалось, что этот античный зал находится под южным небом. Купол и все сводчатое перекрытие помещения поддерживается шестнадцатью коринфскими колоннами с позолоченными капителями. Здесь Камерон во время постройки дважды менял расстановку и пропорции колонн в штукатурке и, наконец, в третий раз «положил сделать деревянные с раскраской под мрамор» (рис. 129).

Интерьеры второго комплекса характерны применением в них, помимо штукатурки, необычных отделочных материалов — белого, молочного стекла, цветного — синего и лилового, зеркал, фарфора Веджвуда, перламутра, майолики и т. п., впервые предложенных Камероном.

В служебных комнатах Камерон остается верен себе и не позволяет убраться этих комнат хотя бы в какой-нибудь мере приблизиться к декору парадных и собственных жилых помещений Екатерины II. Он их не лишил совершенно отделки, не приравнял их к служебным помещениям обслуживающего персонала, к кухне, к коридорам и т. п., но выделил в отдельную группу интерьеров, по декору ближе всего отвечающих интерьерам Павловского дворца.

Третий комплекс его интерьеров — залы и кабинеты терм — уже описаны нами выше. Здесь лишь необходимо вновь подчеркнуть, что в интерьерах терм Камерон довел до высшей степени насыщенности их декора подлинным духом древнеримской архитектуры. Здесь все способы декорировки XVIII в. — фаянс, стекло стюк и т. п. — уступили место подлинно античным приемам росписи альфреско, облицовки мрамором, яшмой, агатом и другими натуральными самоцветами, бронзовым литьем и т. п. Это единственное сооружение в мире, в котором, спустя тысячелетия, еще раз повторена не только форма, но и сущность античной красоты. Интерьеры терм неразрывно связаны с их внешней архитектурой.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

КАМЕРОН И КИТАЙСКИЙ СТИЛЬ

В XVIII в. Европа овладела техникой производства фарфора. Ревниво оберегаемая тайна Китая была, наконец, разгадана. Попутно с овладением китайским фарфоровым производством, Евро-

па установила регулярное морское сообщение с Китаем, и в Европу постепенно проникли все отрасли китайской культуры и искусства. Предметы прикладного искусства и мебели, всевозможные ла-

ки, лаковые доски, подносы, посуда, шелк, картины и т. п. заполнили европейские рынки и имели большой успех. Увлечение Китаем приобрело характер великосветской моды, которая распространилась даже на архитектуру. Строить в «китайском стиле» одно время считалось даже более изысканным, чем подражать классике.

Незадолго до приезда в Россию Чарльза Камерона Екатерина II еще увлекалась Китаем, и Ринальди строил небольшие здания в китайском стиле в Царскосельском парке и отделывал «по-китайски» интерьеры во дворце. Командированные в Англию архитекторы царскосельской конторы строений В. и И. Нееловы вернулись из Англии, подпав под влияние этой моды.

Вот то окружение, в котором оказался Камерон по приезде в Россию. Как архитектор Екатерины II, он должен был исполнять ее заказы по постройкам в китайском стиле и, что было весьма существенно, строить не хуже Ринальди и Нееловых.

Первое, что ему пришлось сделать в области китайского стиля, — это разломать китайский зал Ринальди и построить такой же на месте большой лестницы (рис. 131—132).

Камерон, можно сказать, шутя справился с этой задачей. Его способность и умение быстро схватывать сущность вопроса, его энциклопедичность и способность перевоплощаться позволили ему найти интересное и самобытное решение. Он работал над декорацией в китайском стиле так же серьезно и продуманно, как и над классикой. Камерон не компоновал в этом новом стиле поверхностно, с пренебрежением европейца, он и в этом случае оказался далеко впереди своего века, относясь чрезвычайно серьезно к чуждому ему национальному творчеству, внимательно изучая его характерные черты и используя подлинные китайские ширмы, лаковые картины, доски и т. п. «Китайская зала» Камерона — не «отсебятина» европейца, а искренний пересказ впечатлений от китайского искусства.

Особенно внимательно решен карниз и потолок зала. Как было указано выше, декор интерьера Камерон ставил в прямую зависимость от конструкции перекрытия. Как в классических интерьерах Камерон подчеркивал своды и купола росписью альфреско, так и здесь, совершенно в другом характере, он подчеркивает особенность плоских перекрытий Китая прямым потолком с кессонами, заполненными росписью по бумаге и шелку. Китайский мотив карниза повторен в капителях мраморного камина, сочиненного Камероном специально для этого зала (рис. 133).

«Китайская зала» имела заслуженный успех. После нее Камерону поручают построить в парке несколько китайских мостиков и павильонов и, возможно даже, предлагают принять участие в сооружении «оперного дома»; затем он строит «Китайскую деревню».

Ни одна из этих построек не сохранилась до нашего времени в первоначальном камероновском виде; все они сильно искажены при последующих реставрациях, после разгрома Царского села Пав-

лом I. Последующие дворцовые архитекторы-«западники» были совершенно несведущи в тонкостях восточного искусства и своими реставрациями буквально стерли все созданное Камероном.

«Китайская деревня» из тонко задуманной сказки превратилась в смехотворный конгломерат греческих орнаментов с китайскими драконами. С мостиков были убраны характерные статуи сидящих китайцев-мандаринов, крыши на всех китайских постройках были перекрыты по-новому и т. п. Только случайные детали, как металлические решетки около домов в «Китайской деревне» или поручни на мостах, еще в какой-то мере говорят о непосредственном участии Камерона в их создании.

Конечно, работа Камерона над китайским стилем в общем творческом «тоннаже» его произведений занимает весьма скромное место. Сохранилась она еще того меньше. Казалось, вполне естественно рассматривать ее не более, как архитектурную шутку, как забаву маститого мастера в час досуга. Однако это далеко не так.

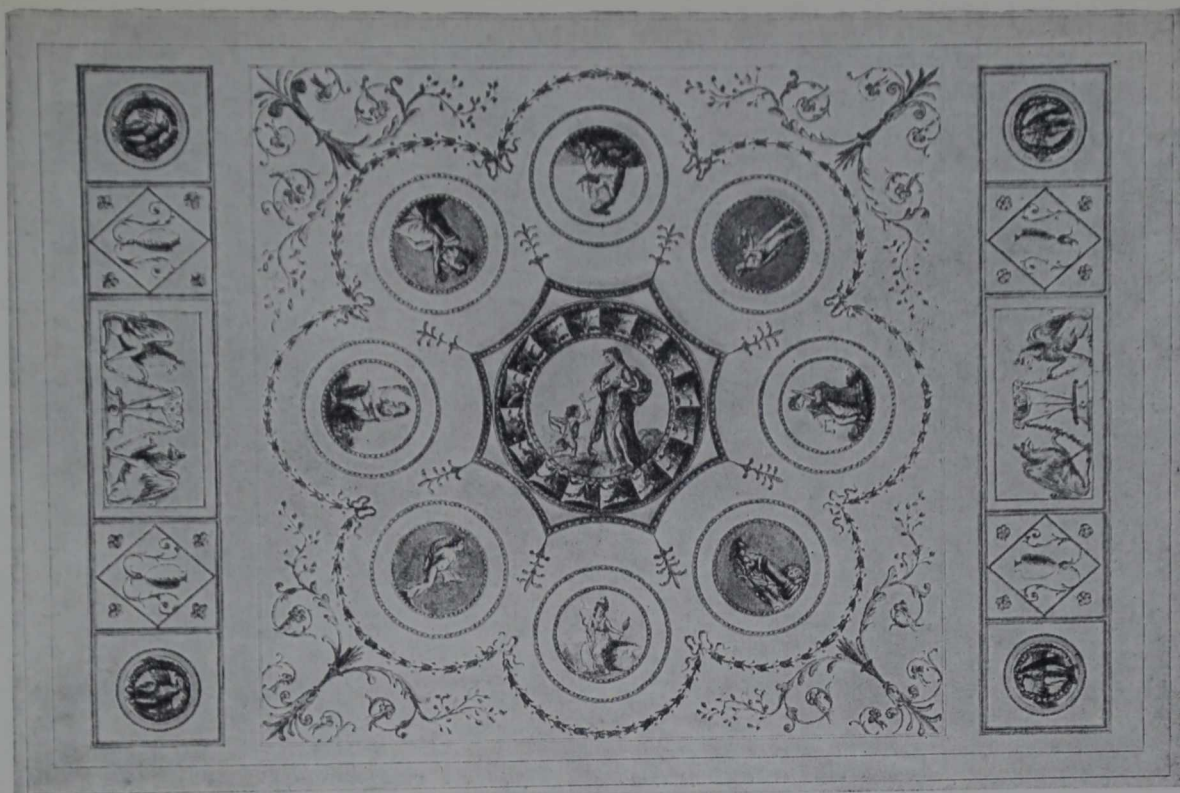
В данном случае заслуживает внимания не китайский стиль сам по себе и даже не то, что именно исполнил Камерон в этом вкусе, а то, как он, один из немногих ревнивых апологетов чистой, подлинной классики Эллады и Рима, мог с увлечением работать над стилем, столь далеким от его основного направления.

Камерон стоит перед нами цельной, законченной фигурой художника-артиста, блестящего энциклопедиста, художника, способного к перевоплощению. В ту эпоху во всех областях архитектуры раскрылись широкие горизонты для мысли и пытливых исканий, выводов же еще не было, так же как не было еще и классики в архитектуре. Но уже выработывались навыки искать и изучать. Архитекторы не только берут ту или иную форму от предыдущих зодчих и механически переносят ее на новые места, но органически усваивают особенности того или иного стиля, т. е. уже не отделяют форму от ее назначения и смысла.

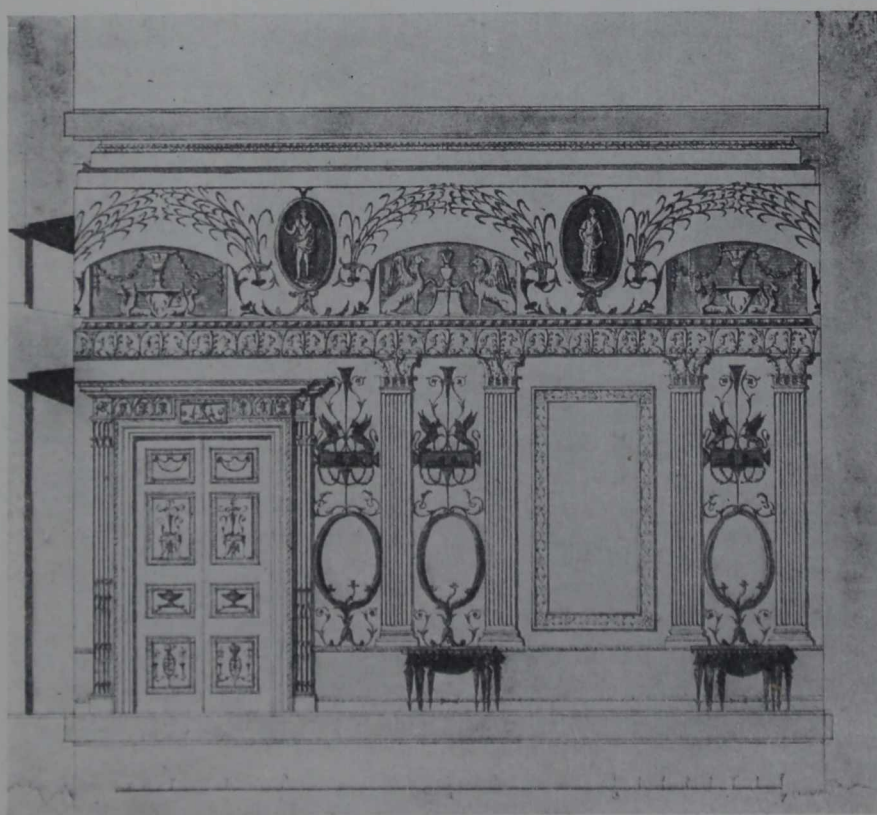
Вот эта-то способность перевоплощения и сказалась у Камерона в его работе над китайским стилем.

Как глубоко талантливый и образованный артист, он и в этом направлении творил, не беря готовых, голых форм китайской архитектуры, а претворял их в общую концепцию своего представления о Китае, как бы входя в китайскую обстановку, живя и мысля в ней. В своей композиции Камерон превращал не китайские формы в европейские, а свои, европейские формы, как, например, кресло или камин, переносил в обстановку Китая.

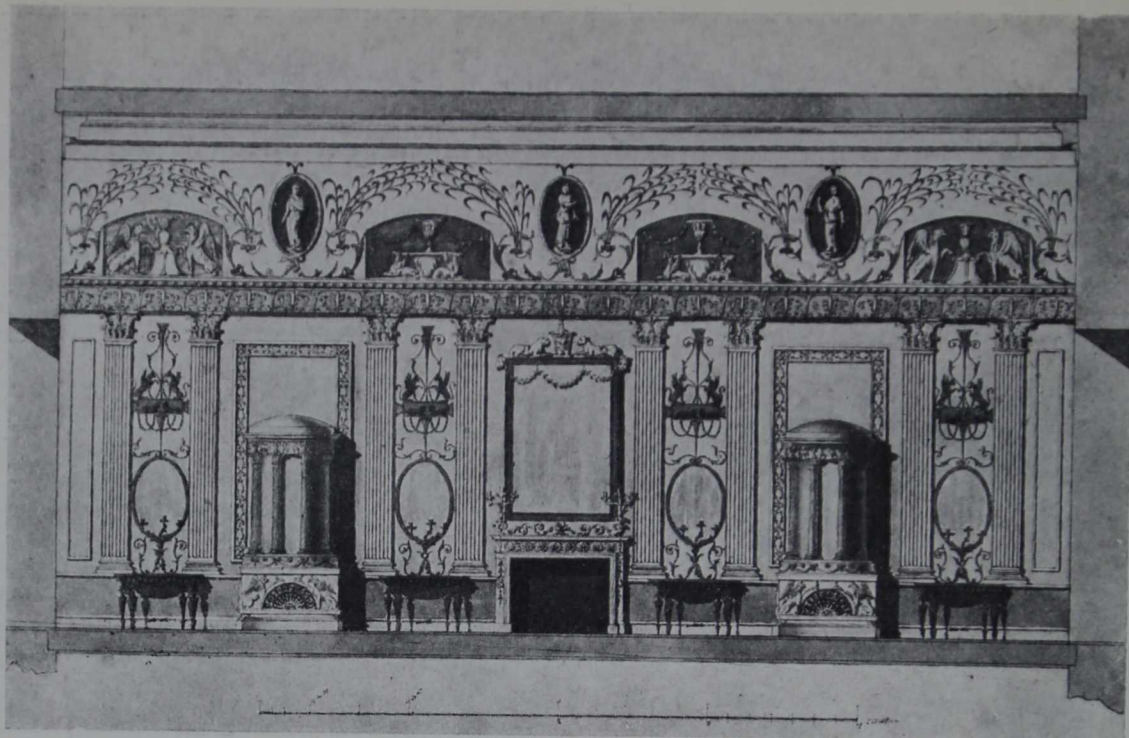
В этом он был и необычен и силен. Как в классике, так и в этом новом для него стиле Камерон переносит не архитектурную форму к зрителю, а вводит самого зрителя в Рим или в Пекин. Вот где ключ к объяснению его успеха. Тем, кто обладал живым воображением, богатой фантазией, кто умел видеть за формой сущность вещи, тем композиции Камерона в китайском стиле нравились. Им нравилась «Китайская зала» не только как парадная комната, а как неожиданное переключение



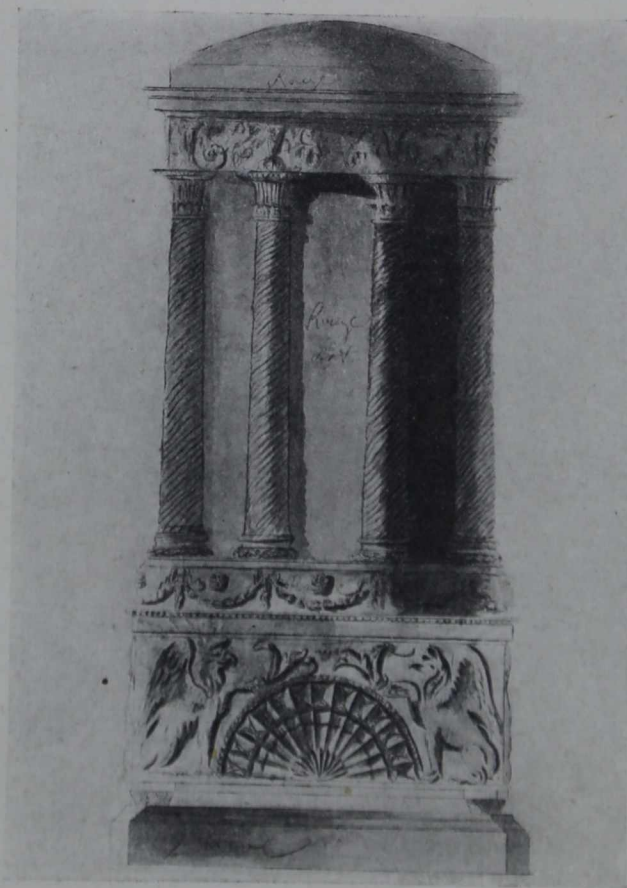
119. Екатерининский дворец. Плафон «Арабесковой комнаты». Из собрания Гос. Эрмитажа



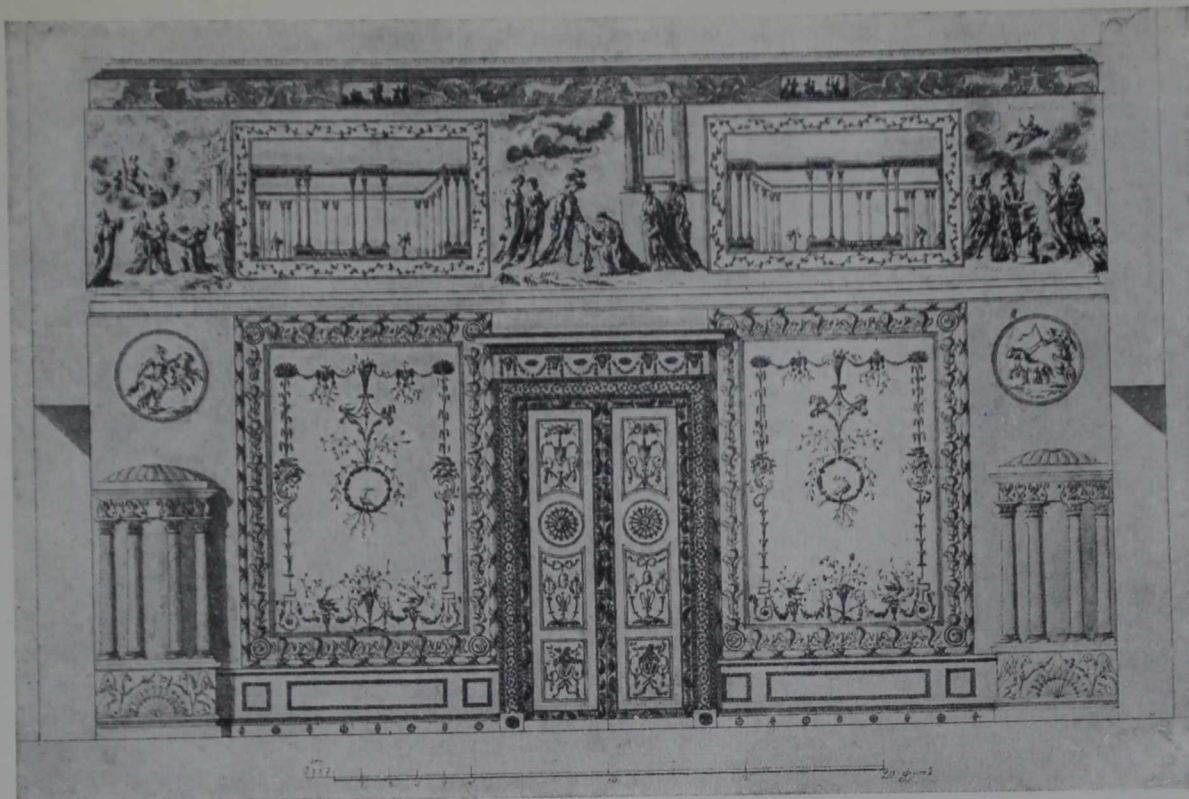
120. Екатерининский дворец. «Арабесковая комната». Проект отделки стены. Поперечный разрез. Из собрания Гос. Эрмитажа



121. Екатерининский дворец. «Арабесковая комната». Проект отделки стены против окна. Продольный разрез. Из собрания Гос. Эрмитажа



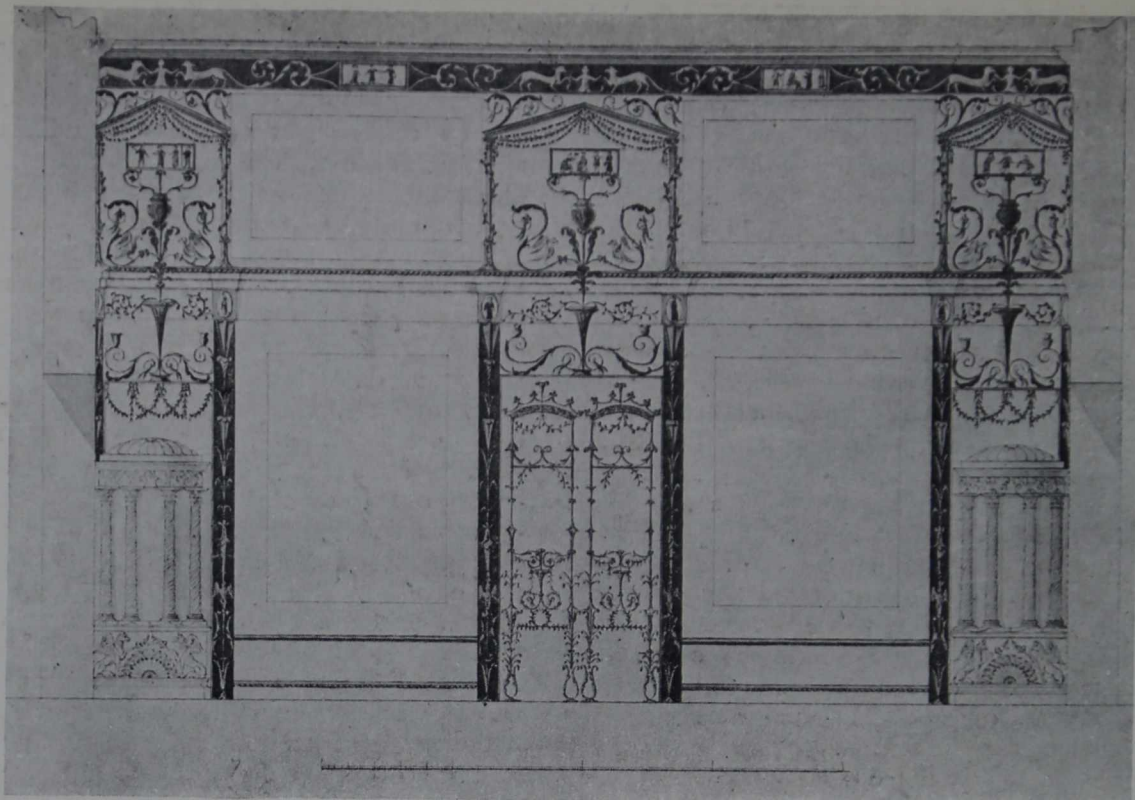
122. Екатерининский дворец. Проект фаянсовой печи для «Арабесковой комнаты». Из собрания Гос. Эрмитажа



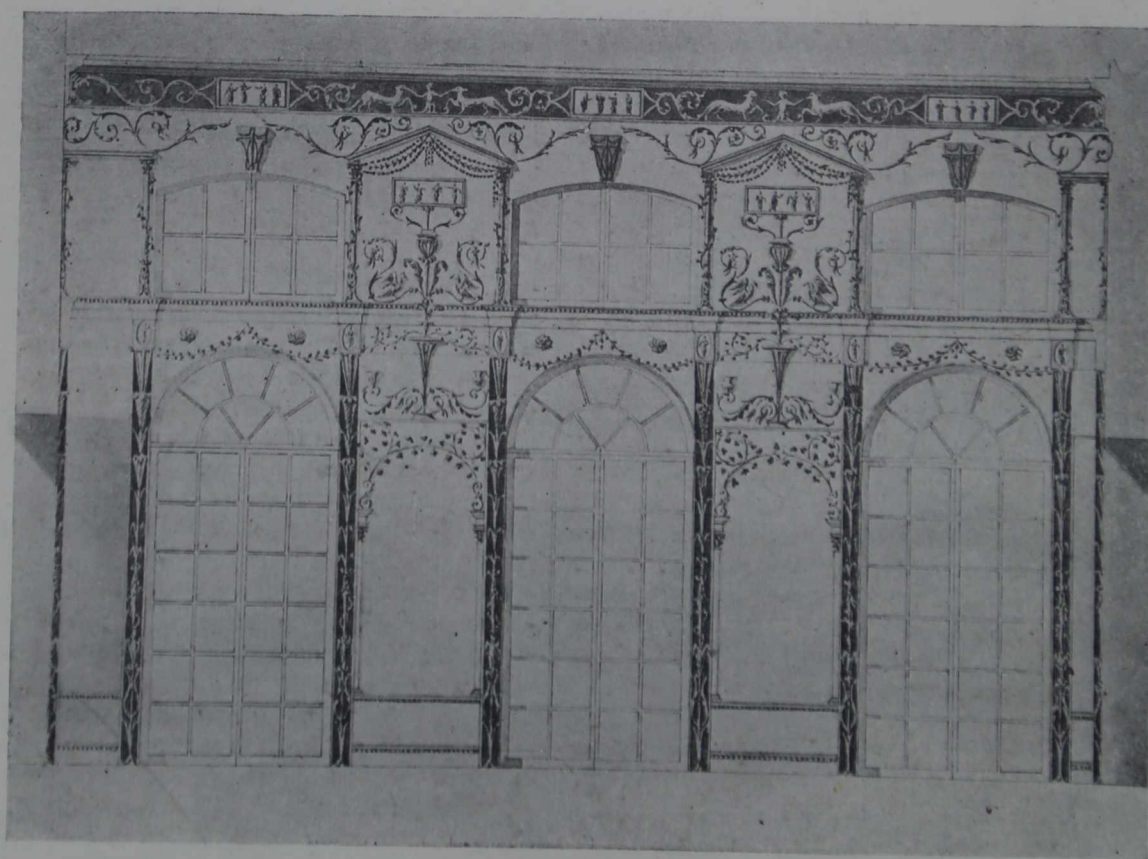
123. Екатерининский дворец. Проект «Льонской гостиной». Продольный разрез в сторону двери в собственные апартаменты Екатерины II. (Сохранился только наличник двери.) Из собрания Гос. Эрмитажа



124. Проект росписи плафона «Льонской гостиной». (В натуре искажен.) Из собрания Гос. Эрмитажа



125. Екатерининский дворец. Вариант проекта «Лионской гостиной». Поперечный разрез. Из собрания Гос. Эрмитажа



126. Екатерининский дворец. Вариант проекта «Лионской гостиной». Продольный разрез. Из собрания Гос. Эрмитажа

в другой мир. Особенно тогда, когда еще существовали внутри крытые навесики на тонких столбиках, китайские лавчонки-буфетки, в которых стояли подлинные предметы обихода и искусства. Зрители попадали в условную реальность, забывая об окружающем дворе. Тем же, однако, кто был лишен дара художественного проникновения в стиль других стран и эпох, тем композиции Камерона в китайском стиле казались мало интересными экспозициями вещей, ничего общего не имеющих с Европой и ее искусством. Таким людям нравились больше постройки Неелова, где можно было найти все общепринятые архитектурные формы Европы,

раскрашенные под Китай; входя в такие постройки, зрителю не надо было ощущать себя по-новому, он оставался у себя, в Европе. Таким образом, работа Камерона в китайском стиле, как один из видов его творчества, не стоит обособленно, оторванно от его композиционных приемов. Камерон и в ней не допускал вульгарности, а давал свое глубокое, искреннее понимание. Он считал более правильным вводить и в нее подлинные фрагменты, чем сочинять их «от себя», и в ней он оставался верен себе, изучая Китай не по европейским подделкам, а по подлинным произведениям живописи, по фарфору, лакам и слоновой кости.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Уже детство с тяжелыми переживаниями во время борьбы в рядах сторонников прегендента Чарльза-Эдуарда Стюарта должно было на всю жизнь оставить отпечаток на характере Чарльза Камерона. Все перипетии борьбы, побед, поражений и бегства выработали в нем гибкость и быстроту мысли, решительность и предприимчивость. Последующие годы жизни во Франции и в Италии, встречи с крупными учеными и художниками, совместная работа с ними — все должно было обогатить и раскрыть интеллектуальные силы в молодом человеке. Самостоятельная работа по исследованию античной архитектуры римских терм дисциплинировала его и разожгла в нем жажду знаний.

Сама жизнь выдвигала его в первые ряды творческих работников конца XVIII в.

Однако на пути архитектора-артиста встало его политическое прошлое. Нужно было решительно порвать с ним. И Камерон сделал это.

Инкогнито Чарльза Камерона, созданное им самим и так ревниво оберегаемое временем, должно быть в конце концов раскрыто. Мы не допускаем мысли, что существовали два Чарльза Камерона, дравшихся за Стюартов, снискавших к себе благодарность претендента, живших с ним во Франции и Италии, изучавших архитектуру древнего Рима, издавших свои исследовательские труды и не помилованных на родине. Мы не допускаем также мысли о том, что существовали два Чарльза Камерона: Чарльз Камерон — исследователь и гравер римских терм и Чарльз Камерон — архитектор Екатерины II, хотя авторитетнейшие европейские справочники по искусству указывают отдельно на того и другого*.

Чарльз Камерон уже зрелым человеком, в полном расцвете сил, начал свою деятельность в Англии как архитектор-теоретик, реконструктор

античных терм и закончил ее в России, как архитектор-строитель.

Он перерос свою эпоху, поставив и разрешив ряд архитектурных проблем, актуальных и для нашей современности. Во всех работах он оставался верен себе, будучи ярким и оригинальным архитектором-артистом. И архитектурные заветы, творческие пути Камерона не остались забытыми. Направление, по которому шел Камерон и которое он указал своей творческой работой последующим архитекторам, открывало после него единственно верный путь к познанию архитектуры, путь серьезного изучения и освоения творчества мастеров античного Рима и Греции. Это — изучение, не только ради изучения отдельных форм античных памятников, а изучение их ради выработки в себе той логики, той способности мышления, того метода работы, которые позволили Камерону претворять реальные задачи в художественные, полные красоты и поэзии образы. Одинаково вдумчиво и одинаково темпераментно Камерон прорабатывал и цельный архитектурный комплекс и самую незначительную деталь.

Пребывание Камерона в Риме в течение более двадцати лет и внимательное изучение памятников античной архитектуры и литературы выработали в нем огромные знания античности. Отсюда проистекают и его композиционные навыки и приемы. Камерон воспринял Палладио (которому многие просто слепо подражали), как учителя, направившего его взор на основные моменты архитектурной композиции античного Рима и показавшего ему пути и методы исследования и изучения их. Ясно, что после этого было бы бессмысленно искать в творчестве Камерона барочных тенденций или отдельных отклонений от строго классических доктрин Рима. Скорее незнание античного Рима и поверхностное знание барокко приводят некоторых исследователей творчества Камерона к заключению о его архитектурной безграмотности и варварстве в обращении с барокко.

Это происходит из-за непонимания и самого Камерона. Чарльз Камерон продолжал архитектуру античного Рима так, как он ее воспринял и понял и как, казалось ему, архитектору XVIII в. сле-

* Encyclopédie de l'architecture et de la construction Directeur: P. Planat., vol. II, Paris.

«Cameron: (Charles) publica Les Bains romains expliqués et illustrés en 1872», p. 468.

«Cameron, architecte écossais s'établit à Saint-Petersbourg, dont un projet pour arc de triomphe en Crimée fut exposé à l'Académie royale en 1793», p. 469.

довало подражать ей в современности. В своем творчестве Камерон дает свою, глубоко индивидуальную интерпретацию греко-римской античной архитектуры.

Камерон любил строить из пудожского камня, из саясской плиты не потому, что они были дешевы или легко поддавались обработке, а исключительно потому, что их цвет, поверхность и зерно сильно напоминали ему обветренные камни архитектурных памятников античности. Только переходя к более поздним формам архитектурных ордоров, он прибегал к обыкновенной штукатурке.

Жизненной задачей Камерона было создание терм. И не случайные постройки, не отделка комнат в Павловском дворце, в Батурине и в царскосельском Екатерининском дворце могут правильно и полностью охарактеризовать его творчество, а только его знаменитые термы, на сооружение которых была обращена вся эрудиция, вся мощь творческого гения Камерона. Здесь, и только здесь, можно усмотреть его направление в искусстве.

Продуктивности и работоспособности Камерона нужно поистине удивляться. Если только предположить, что он сам прорисовывал и компоновал все детали своих проектов, — это именно так и было, — то трудно себе представить, когда же он всё это успевал сделать.

Он работал не как Кваренги, у которого и на постройках и на отдельных объектах работали живописцы и скульпторы, перенося часто детали с одной постройки на другую.

Камерон каждую деталь корректировал собственноручно, возможно, даже сам намечал и «трогал» на месте. В одной из экседр терм, рядом с библиотекой, купол расписан в духе примитивной этрусской живописи. Так расписать не мог бы ни один профессионал-живописец, даже изощренный в технике рисунка. Это писал или даровитый самоучка или утонченный художник, знающий и понимающий древнеантичную роспись. Чарльз Камерон был именно таким автором-художником. Поэтому всё говорит в данном случае за то, что этот купол он «тронул и прошел» сам. Точно так же чувствуется его рука в любой арабеске, в любой расписной филенке дверей и в чеканном бронзовом узоре, положенном на мрамор или стекло.

Соприкосновение с подлинной отделкой античных терм, изучение не только их архитектурной формы и планировки, но и их композиции и техники исполнения, открыло перед Камероном широчайшие творческие возможности. В исполнении, например, знаменитых скульптурных арабесок он подметил в античной технике интересные моменты, усиливающие впечатление от самых тонких, едва уловимых рельефов и тонов. Как живописцы подчеркивали в альфреско контур фигур и рисунка тонкой, неглубокой бороздой в сырой еще поверхности штукатурки, так Камерон очерчивал таким же штрихом скульптурный контур арабески. Этим он достигал большей строгости линии, тонкого оттенения рисунка, чистоты и графической определенности всей композиции

при любом освещении, как бы нежно и ажурно она ни была задумана. Камерон первый применил указанный способ в отделке Екатерининского и Павловского дворцов. Прочерчивание скульптурного орнамента после него стали применять Бренна и Кваренги, а затем и другие архитекторы.

Было бы трудно найти в творчестве Камерона какие-либо общие канонизованные формы, какую-либо «школу». Несмотря на значительное число помощников и учеников, он не создал определенно выраженной школы; и все же его значение для русской архитектуры очень велико.

Чарльз Камерон — первый из архитекторов привез с собой в Россию не учебник архитектуры, как Фельтен и Ринальди, и не свою заученную или выработанную архитектурную форму, как Кваренги, а живую архитектурную мысль, увлекательный рассказ о Греции, Риме и Помпеях, о мастерстве античных архитекторов, о красоте их построек и воплотил все это в своих чудесных произведениях. Он сам увлекался своим рисунком, увлекал за собой и зрителей.

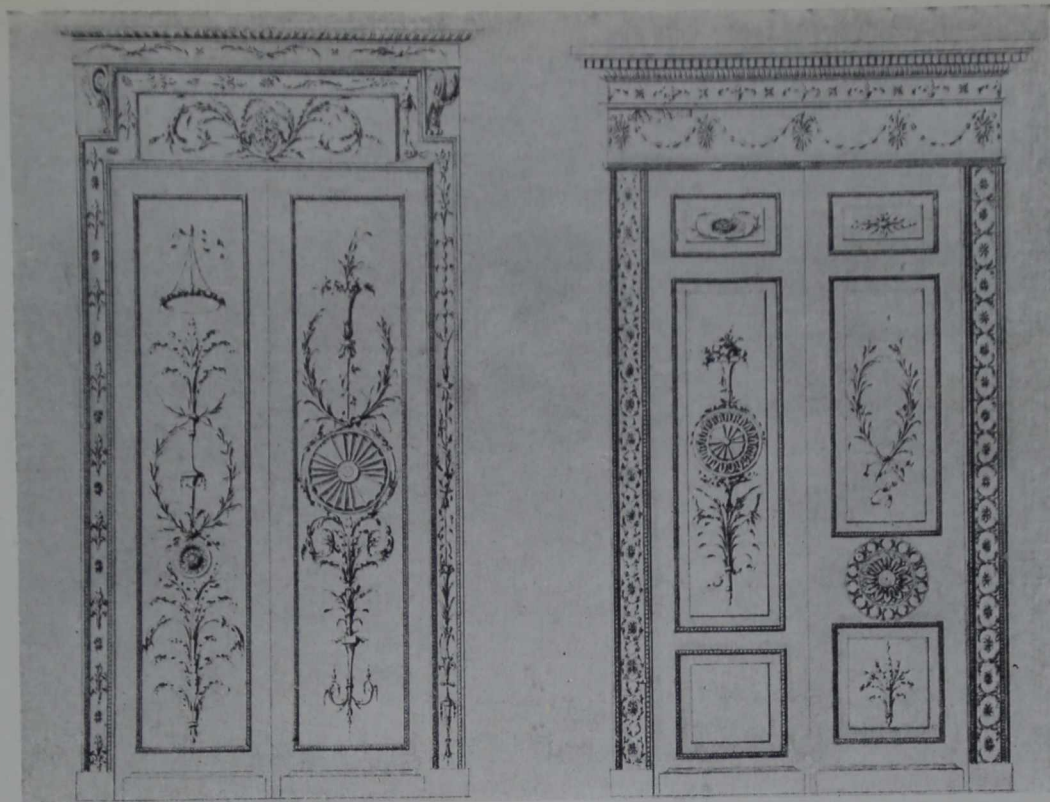
Камерон, как крупный, глубоко уверенный в себе артист, давал совершенно самостоятельную трактовку архитектурной композиции. Она, конечно, не всегда отвечала вкусам и традиционным формам архитектуры его эпохи, она могла не нравиться рутинерам и «преподавателям» архитектуры, но архитекторы, более чуткие и более живо идущие, должны были видеть в каждом его новом творении ряд ценнейших указаний, которые могли существенно влиять на их архитектурное мышление.

Влияние Камерона на развитие архитектурной мысли огромно.

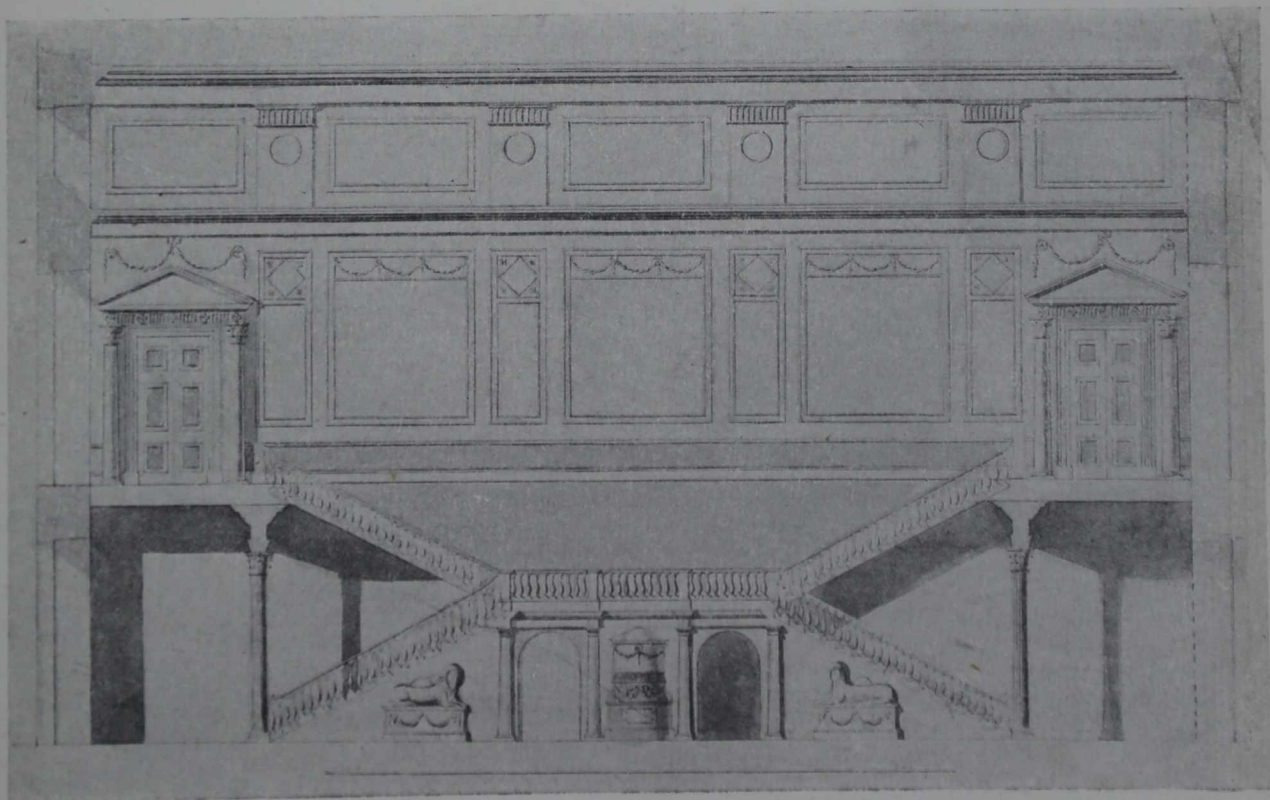
Оно было настолько сильно, что его ближайшие ученики и помощники — Лукин, Шретер, Рогачев и другие — совершенно были обезличены, не сумев раскрыть свои личные дарования, — так подавлял их своим талантом Камерон.

Под его влиянием оказывались все, соприкасавшиеся с его творчеством. Особенно сказалось это на тех, кто продолжал вслед за ним отделку и строительство дворцов в Павловске и Царском селе. Среди интерьеров Екатерининского дворца даже после переделок можно видеть остатки архитектурных мотивов Камерона. В некоторых комнатах дворца сохранились все основные композиционные положения Камерона — своды, греко-ионийские колонны, поддерживающие архитектурную балку, и ниши за колоннами. Эти комнаты позволяют предполагать, что или В. Стасов сохранил основную композицию их декора или, что даже и он, Стасов, не избег прямого влияния Камерона и буквально повторил его мотивы.

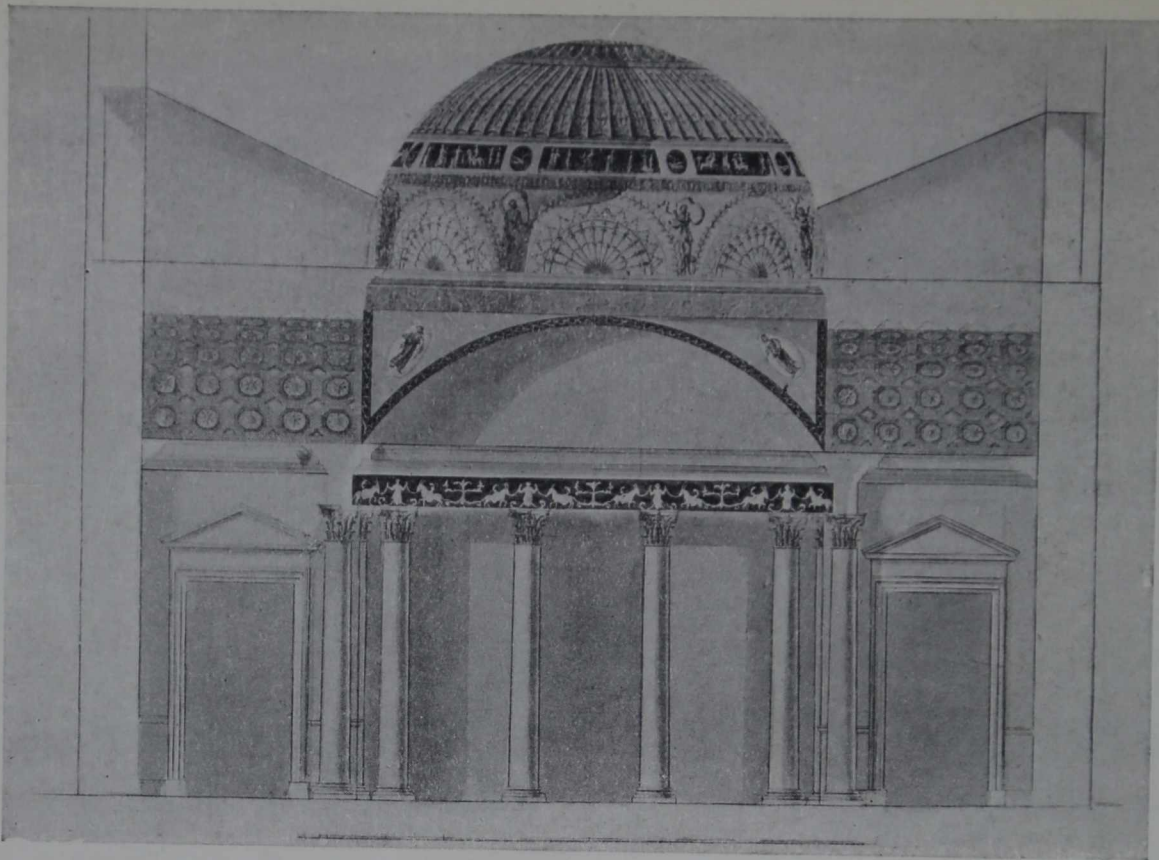
Интересно отметить, что скорее можно найти мотивы, заимствованные Кваренги у Камерона, чем, наоборот, т. е. Камероном у Кваренги. При большой эрудиции и богатстве «архитектурной палитры» Камерона это естественно. Кваренги лишь более формально и математически выражает те же архитектурные формулы, что и Камерон. Если Камерон, например, в своих термах, в павильоне «Холодных бань» решает овальный портик полу-



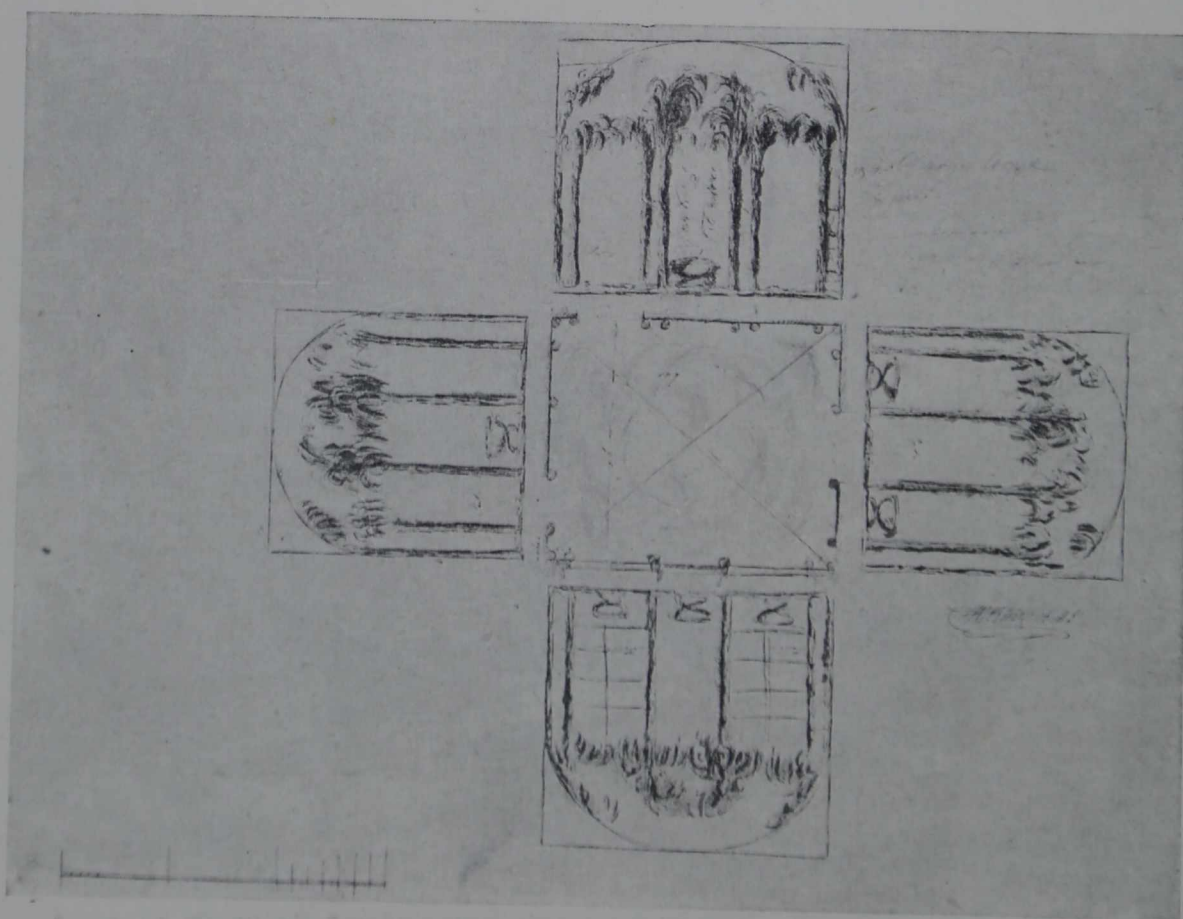
127. Проекты дверей с наличниками. Мотивы правого наличника получили развитие в наличнике дверей «Лионской гостиной». Из собрания Гос. Эрмитажа



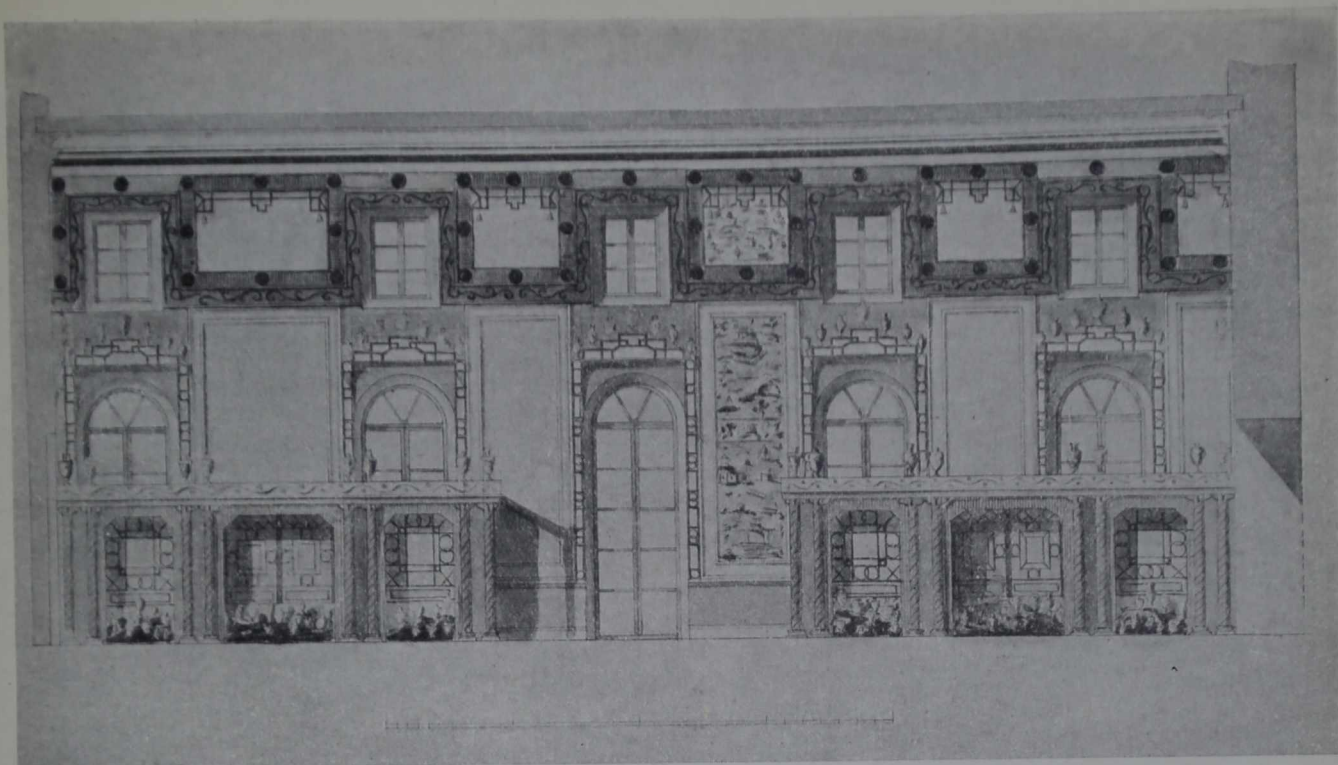
128. Екатерининский дворец. Проект лестницы, поставленной Камероном на месте «Китайской залы» Ринальди. Продольный разрез. Из собрания Гос. Эрмитажа



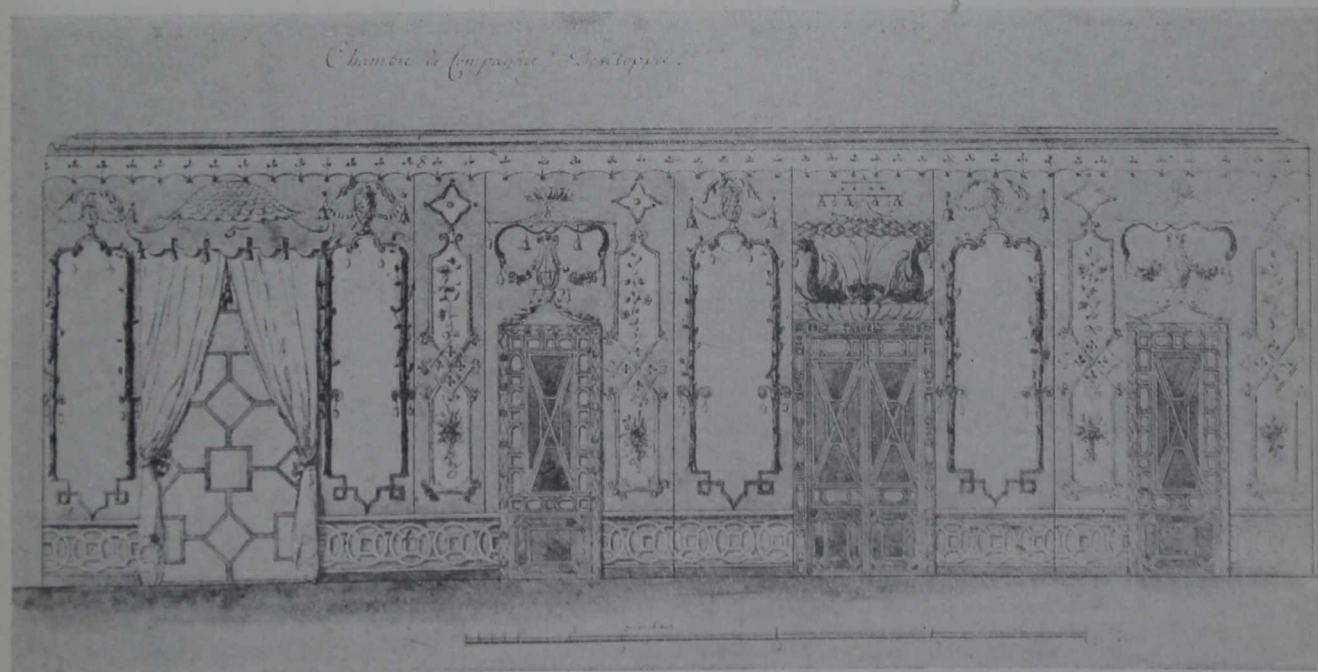
129. Екатерининский дворец. Проект «Купольной столовой». Из собрания Гос. Эрмитажа



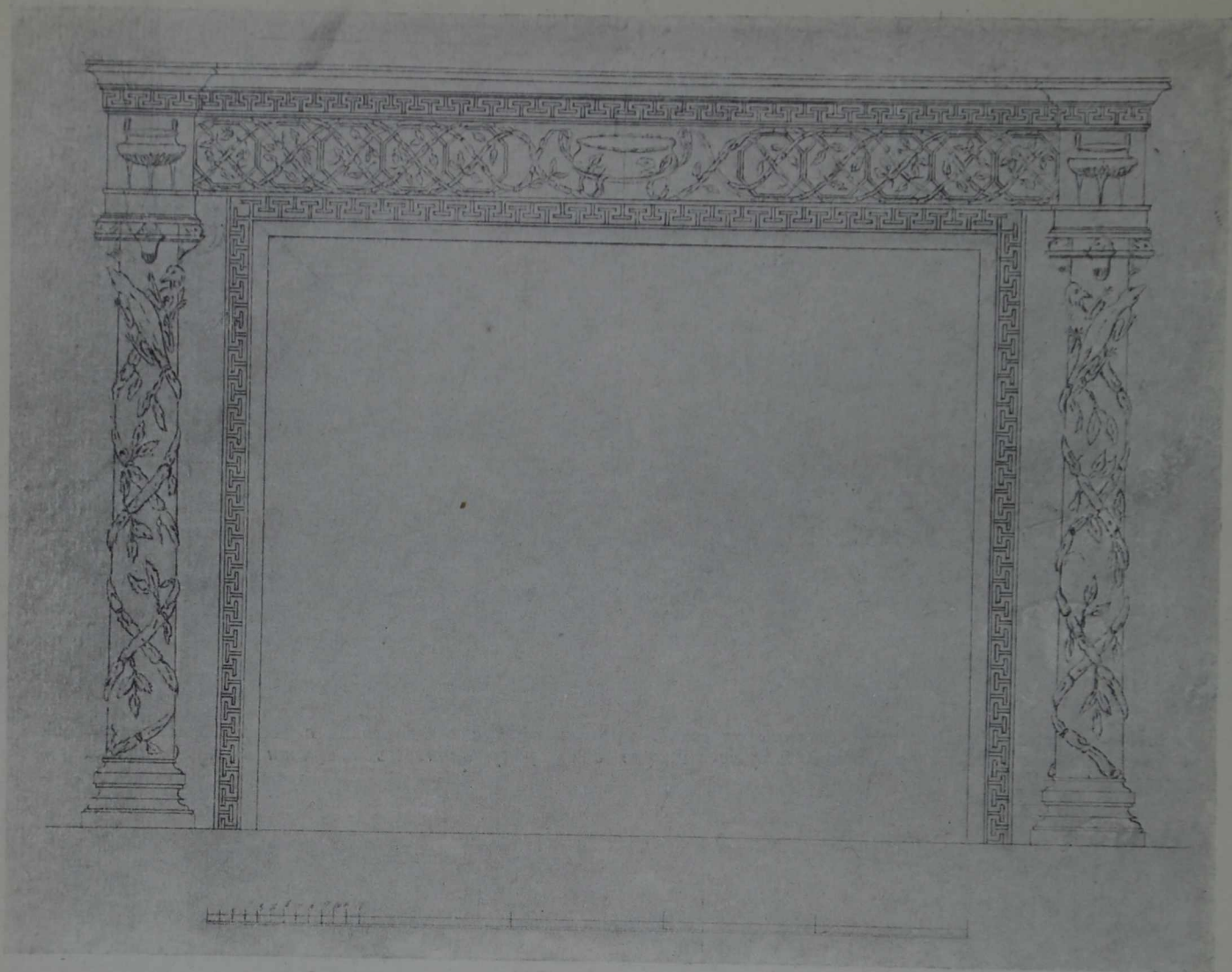
130. Екатерининский дворец. Проект «Пальмовой комнаты». Из собрания Гос. Эрмитажа



131. Екатерининский дворец. «Китайская зала». Проект внутренней отделки с устройством галереи-выставки (лавок) китайской посуды. Разрез в сторону окон. Из собрания Гос. Эрмитажа



132. Екатерининский дворец. Один из вариантов отделки «Китайской залы». Из собрания Гос. Эрмитажа



133. Екатерининский дворец. Проект камина для «Китайской залы». Из собрания Гос. Эрмитажа

выступающим и полувдвинутым по фасаду в тело здания, то точно так же поступает Кваренги в «Концертном зале», абстрагируя мотив Камерона, придав портику форму круглой ротонды. Выше уже было отмечено повторение им капители с «Вольера» Камерона на колоннах «Концертного зала».

Кваренги, как мастер, значительно моложе Камерона. Он прислушивался и присматривался к Камерону и, конечно, особенно в первые годы пребывания в России, восхищался им. Поэтому только непониманием основ творчества Камерона и Кваренги можно объяснить ошибку тех, кто приписывал Бутуринский дворец Кваренги. Подлинными чертежи Камерона опровергли эту атрибуцию, и этот случай говорит не о сходстве Камерона и Кваренги, а о слишком поверхностном восприятии творчества Камерона.

Нельзя забывать основного различия в творчестве того и другого.

Кваренги не принимал и избегал глубокой архаики греко-римской архитектуры. Он знал и вводил в композицию законченные, завершенные в своем развитии канонизированные архитектурные формы римского зодчества.

В отличие от всех своих современников Камерон искал и нашел основу своего творчества именно в истоках глубокой архаики античности.

Устанавливая подлинную классичность в «классике» конца XVIII в., Камерон открыл перед нами первичные формы становления классики в далекие времена чудеснейшего расцвета греко-римской архитектуры, когда Рим обогатился за счет покоренной Элады, когда довольно скромная до того времени римская архитектура вдруг получила мощное насыщение греческими формами.

К сожалению, как в свое время римляне не сумели понять сущности греческой архитектуры, так не поняли архитектуры Чарльза Камерона и его современники. Он остался непонятым до настоящего времени. Его упорно ставят в один ряд с Фельтеном, Кваренги, Бренна, Русска, Старовым, даже Ворониным и другими мастерами русского, так называемого «екатерининского классицизма», сравнивая его творчество с творчеством указанных авторов.

Сопоставление Камерона с канонизованными мастерами, т. е. с мастерами, уже выработавшими раз навсегда основные формы архитектуры и в дальнейшем только комбинировавшими их, привело к умалению значения Камерона. Его рассматривали как талантливую дилетанта, допускавшего явные ошибки и не знавшего профессиональных истин в архитектуре.

В течение всего XIX в. архитекторы в массе, кончая Академию художеств и строительные институты, знали архитектуру по учебникам. Живая архитектурная мысль все более и более заслонялась архитектурной школьной прописью, и, вместе с тем, забывалось истинное значение творчества Камерона.

Началось «исправление» Камерона. Архитектурные критики, анализируя его произведения, с сокрушением отмечали его несостоятельность. Огра-

жденные чиновники-архитекторы, как было уже отмечено, перевернули «перяшливую» кладку саяской плиты на лестнице Камерона и обтесали ее, «как полагается», обновили роспись плафонов, «исправив» ее, и т. п.

И только архитекторы, обладающие истинной артистичностью, подлинными творцы и мастера, продолжали пытливо изучать сущность архитектуры, и композиционные основы творчества Камерона наводили их на правильные пути архитектурного мышления. Об этом говорят работы крупнейших мастеров.

В их архитектурно-исследовательских трудах, в проектах и постройках Петербурга можно видеть отзвуки творчества Камерона.

Влияние Камерона на развитие архитектурной мысли сказалось, конечно, не в первые годы его работы в России, а в последние, когда не только его проекты, но и законченные постройки уже с достаточной определенностью позволяли судить о его творчестве. Распространение его артистических взглядов в значительной мере задерживалось недоступностью его произведений для ознакомления с ними широких кругов архитекторов. Камерон работал исключительно для двора. «Интимные комнаты» Екатерины II, конечно, были недоступны для публики, а тем более для осмотра архитекторов; дворцовые постройки находились в закрытых дворцовых парках Царского села и Павловска.

Таким образом, только ограниченный круг архитекторов, приглашаемых к работам во дворцах, имел возможность воочию видеть произведения Чарльза Камерона, остальная же масса архитекторов не могла знать их. Это обстоятельство чрезвычайно существенно.

Все это привело к тому, что, несмотря на целый штат учеников, определенной школы Камерона не образовалось, ближайшими продолжателями композиционных тенденций в начале XIX в. оказались только архитекторы, имевшие заказы при дворе, и что, наконец, ни одна из работ Камерона не была опубликована.

Ближе других к Камерону по характеру своего творчества и архитектурных исканий был Андрей Воронихин, особенно в начальный период работ в Павловске.

Воронихин наиболее глубоко проникся величием классической архитектуры Греции и наиболее ценного Камероном периода синтеза архитектуры Рима и архитектуры Греции. Общая концепция некоторых его построек, например Строгановской дачи, основана на приеме, использованном в термах Камерона, — на высокую рустованную аркаду доколя первого этажа поставлена легкая ионийская галерея. При реставрации Павловского дворца после пожара Воронихин всюду как бы продолжает и развивает композицию Камерона.

Многое он разрешил совершенно заново, часто даже не подражая Камерону, но удивительно тонко, в контакте с ним. Камерон настолько был понятен Воронихину, что многие интерьеры Пав-

ловского дворца, переделанные Ворониным, и ныне приписываются Камерону («Греческий зал», «Италийский зал», зал «Мира и Войны», вестибюль и др.).

После времени деятельности Камерона Воронихин приступил к строительству Казанского собора в Петербурге. Здесь Воронихин применил в качестве облицовочного материала любимый материал Камерона — пудожский камень.

Кроме того, он оставил в основе композиции собора камероновскую идею — римский крест в плане средней части, обогатив и обстроив ее колоннадами.

Воронихин был единственным в своем роде проводником классической архитектуры Греции по путям, намеченным Камероном. Колоннада Казанского собора по ордеру, масштабу и строгости созвучна не Риму, а Афинам. О Греции напоминает и колоннада Горного института.

Таким образом, влияние Камерона на творчество Воронихина бесспорно.

Другим не менее значительным последователем Камерона, но уже совершенно в другом роде, являлся его помощник и непосредственный заместитель по постройкам в Павловске — В. Бренна. Последний, однако, имел явное тяготение к декорациям римского барокко. Он усвоил от Камерона главным образом технику и мастерство исполнения, получив, так сказать, по наследству, его мастеров для отделки Павловского дворца и Михайловского замка. Для постройки Михайловского замка были разобраны последние постройки Камерона в Царском селе и использованы все заготовленные для новой колоннады Камерона карнизы, антаблементы, колонны и т. п.; поэтому невольно возникает мысль искать их в деталях Михайловского замка.

Еще более любопытно влияние Камерона на следующее после него поколение архитекторов. В. Стасов, перестраивая ряд помещений Екатерининского дворца, подошел вплотную к произведениям Камерона и, как мастер менее самостоятельный, очевидно, не мог не подпасть под обаяние его творчества.

В отличие от Воронихина, Стасов заимствовал в творчестве Камерона не внутреннюю логику, не установки, а внешние, наиболее резко бросающиеся в глаза детали и формы. Это не замедлило отразиться на целом ряде отделок интерьеров дворца, и даже на крупных, основных его архитектурных произведениях, как, например, на Конюшенной церкви в Петербурге.

В Грузии, поместье Аракчеева, в строительстве которого Стасов участвовал совместно с Менеласом, одним из соотечественников Камерона, непосредственное влияние Камерона обнаружилось в архитектуре колоннады церкви Андрея Первозванного, почти буквально повторившей камероновскую колоннаду павильона «Трех градий» в Павловске. Стасов как бы положил начало заимствованию архитектурных форм Камерона, без вдумчивого следования его композиционным установкам — начало формалистического подражания Камерону.

Это совпало по времени с таким же формалистическим отношением к архитектуре Греции.

Именно тогда-то слепое подражание Камерону не замедлило отразиться на целом ряде зданий Петербурга и Москвы. Даже и сейчас нетрудно видеть следы этого направления на многих домах Ленинграда, например в доме на углу ул. Дзержинского и Набережной р. Фонтанки, в доме № 14 по ул. Герцена и во многих других; в Москве перемены Эрехтейона можно встретить в архитектуре Доменико Джиларди.

Немного позднее, в тридцатых годах XIX в., архитектурные заветы Камерона опять стали руководящими.

Александр Брюллов, увлеченный раскопками помпейских терм, снова вернулся на путь исканий архитектурных форм раннего Рима и Греции. Конечно, непосредственности решений Камерона уже нельзя усмотреть в работах А. Брюллова; ему мешают и его связывают школьные традиции Академии художеств и стабилизация архитектурных форм ампира. Однако он уже не ограничивается канонами римской архитектуры и по примеру Камерона тяготеет к Греции.

Эрехтейон звучит снова в колоннаде Штаба гвардейского корпуса на площади Зимнего дворца. Можно пропустить затем всю эпоху эклектики, неоклассицизма николаевского времени, архитектора Штакеншнейдера и других мастеров конца XIX в., без вдохновения, глубины и искренности подражавших Камерону.

Интереснее отметить влияние Камерона на архитекторов более близкой нам эпохи — предреволюционного классицизма начала XX в., когда модерну была противопоставлена русская классика. Архитектурные искания были направлены по линии «настроения», диаметрально противоположного развязности и вульгарности модерна.

В этот период творчество Камерона должно было увлечь архитекторов, и оно действительно увлекло их.

Оно отразилось в работах таких мастеров того времени, как В. А. Щуко, И. А. Фомин, и целой плеяды молодых архитекторов, окончивших Академию художеств.

Но в произведениях Камерона тогда искали только «патентованную» красоту. Обмеряли, копировали и буквально брали целые фрагменты и части его построек и отделок. Переносили на новые постройки его детали, не углубляясь по существу в его творчество.

Только теперь, в наши дни социалистического строительства, основы архитектурного мышления и творчества Камерона приобретают для нас действительное значение.

Мы осуществляем ответственную и почетную задачу создания советской архитектуры. Проблемы, которые стоят перед нами, поистине огромны.

Нам нужно серьезное и глубокое изучение античного искусства, осознание основ классической архитектуры, ее путей и способов выражения. Изучение творчества Камерона дает нам ключ к пониманию подлинной классики.

Чарльз Камерон своими произведениями показывает нам, как, применяя принципы архитектуры античного Рима и Греции к поставленным задачам, можно достигать наилучших решений; как можно прийти к определенным решениям и формам, не подчиняя сущность задачи форме, а, наоборот, облекая внутреннее содержание задания в соответствующую форму. Камерон учит нас, что это одинаково приложимо как к большим, грандиозным, сверхмасштабным задачам строительства, так и к самым, казалось бы, незначительным, скромным архитектурным «забавам».

Своими произведениями он говорит, что нужно не только знать законы архитектурных ордеров

античности, регламентированные архитекторами Возрождения, но также смело искать в них новые взаимоотношения и формы. Своими работами и своей жизнью он показал нам, как должен архитектор любить свое искусство, беспощадно бороться с безразличием и равнодушием в своих собственных произведениях; он показал, что архитектор — это только тот, кто осознал архитектуру во всем ее развитии от начальных истоков ее в глубокой древности до дней его современности. Творчество Камерона ясно показало, что жизненно только то искусство, которое не замыкается в узких профессиональных рамках, которое всеми корнями связано с запросами своей эпохи.





ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. 1912, VII, p. 91—92.

² Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. 1912, VI, p. 345—347.

³ Сведения о роде Камеронов из книги Burke, Sir Bernard, A genealogical and heraldic history of the landed gentry of Great Britain and Ireland. London. Harrison. 1871. (Берк, сэр Бернард, Генеалогическая и геральдическая история земельного дворянства Великобритании и Ирландии. Изд. Харрисон, Лондон 1871, стр. 197).

«...Род Камеронов из Лохиеля» (Lochiel).

Фамилия «Камерон» насчитывает в Шотландии значительную давность (первым упоминается в книге Дональд Дью, Donald Dhu); глава клана Камеронов вывел их из того состояния упадка, в котором они оказались в результате борьбы с лордами, и восстановил владение именьями, которыми они раньше обладали...

Дональд Камерон, из Лохиеля, капитан клана Камеронов, со значительным количеством своих людей стал на сторону претендента на английский престол Чарльза-Эдуарда Стюарта в 1745 г. и участвовал в нескольких сражениях. После битвы при Куллодене он бежал во Францию и там получил командование полком в Альбани. Он был женат на Анне, дочери сэра Джемса Кэмпбелл, пятого баронета Охинбрек, и оставил после смерти, в 1748 г., старшего сына и наследника Джона Камерона, эсквайра из Лохиеля, капитана полка Альбани. Джон Камерон умер в 1762 г., оставив наследником единственного своего брата Чарльза Камерона, эсквайра из Лохиеля, которому было разрешено вернуться [в Англию] и который употребил свое влияние на людей Лохиеля, чтобы обратить их на службу правительству. Он был женат на мисс Маршалл [miss Marshall] и был отцом Дональда Камерона, эсквайра из Лохиеля, восстановленного в правах на земельные владения по акту общей амнистии 1784 г.*

* Дональд Камерон. 1836. Dictionary of National Biography, v. VIII, by James Westly-Gibson, p. 289—290.

Камерон Дональд (1695 (?)—1748), известный вообще как «благородный Лохиель», был во время мятежа

1745 г. вполне зрелым человеком. Точная дата его рождения неизвестна. Его отец, полковник Джон Камерон из Лохиеля, бежал на континент, будучи признан виновным в государственной измене и лишенным имущественных прав за участие в мартовском мятеже 1715 г.

В начале 1745 г. Джемс (Яков) Стюарт (старший претендент) приступил к переговорам с Камероном.

Юный претендент Чарльз Стюарт высадился в Бордале и обратился за поддержкой к гордам 23 июля 1745 г. Это обращение, очевидно, было так убедительно, что Камерон привлек своего брата Арчибалда к переговорам с принцем. В одном из последующих совещаний Камерон советовал принцу скрыться среди горцев до прибытия подкрепления из Франции, но принц этому совету не последовал.

Смотр кланов состоялся в Гленфинанне 19 августа. Камерон явился с восемью сотнями своих людей. Чарльз Стюарт внезапно объявил войну против курфюрста ганноверского и провозгласил королем страны «Якова VIII». Принц остановился на несколько дней в доме Камерона в Ахнакарри, где было достигнуто соглашение о восстании.

Принц начал смелый поход во главе двенадцати сотен человек, из которых две трети составляли люди Камерона.

В начале похода восставшие увлеклись грабежом, однако быстрая расправа Камерона с одним мародером, в связи со справедливыми и гуманными правилами его дисциплины, придала его сброшенной армии достойный характер. Мятежники не встретили сопротивления в своем движении на Эдинбург.

Несколько влиятельных лиц отказалось от службы у принца, и, когда они бежали в Вестпорт, Камерон бросился на их людей, обезоружил гвардию и утром 17 сентября захватил город.

Всюду во время похода благоразумие, храбрость и милосердие Камерона были всеми восхваляемы.

Он был главным предводителем мятежников в битве при Куллодене 16 апреля 1746 г. Битва была проиграна. В этом сражении Камерон был серьезно ранен. Чарльз Эдуард бежал с поля сражения; 1 июня того же года Камерон был обвинен в государственной измене и лишен прав гражданства. Он скрывался в течение двух месяцев в своем родном округе, потом вернулся к границам Реннаха и жил в полуразрушенном шалаше, в стороне от Бенальдера. 29 сентября Камерон, его брат и другие эмигранты уехали во Францию.

* Сведений о жизни и смерти Чарльза Камерона в данном труде не приводится, повидимому, в силу отсутствия их в официальных справочниках. — В. Т.

** Дональд Камерон — отец Чарльза Камерона.

Когда Камерон вполне оправился, он принял командование полком альбанцев на французской службе. Принц Чарльз стал графом Альбани. Во французской хронике того времени мы читаем, что Камерон присутствовал на приеме в Версале в качестве «спитальмейстера». Его отец (Джон Камерон) скончался в Ньюпорте во Фландрии после долгой тридцатитрехлетней ссылки в 1748 г. В том же году скончался и Дональд Камерон (23 октября). У его жены Анны, дочери сэра Джемса Кэмпбелл, пятого барона Охинбрек, было три сына и четыре дочери: Джон, который наследовал у своего отца приск альбанцев и был позднее каштаном королевских шотландцев на французской службе, умер в 1762 г.; Джемс (Яков), каштан королевских шотландцев на той же службе, умер в 1759 г.; Чарльз наследовал отцовский клан горцев. Он возбудил дело об откупе у британской короны части недвижимого имущества на льготных условиях и патента на должность командира 71-го полка фрезерских горцев, в который он выставил роту из людей своего клана по собственной инициативе. Сформированная Камероном рота во время его болезни определилась на иностранную службу, — Камероны отказались выступить с ним. Поспешив в Глазго, чтобы уговорить их, он заболел и вскоре после этого умер*. Из четырех дочерей Дональда Камерона Изабелла и Генриетта вышли замуж за офицеров французской службы; Дженни постриглась в монахини**, и Дональда умерла в детстве.

⁵ Бромлей в своем «Каталоге гравированных портретов» упоминает портрет Дональда Камерона, «прекрасный, во весь рост в костюме горцев», но умалчивает об имени художника и гравера.

Когда сэр Вальтер Скотт был в Риме в 1832 г., он посетил виллу Мути в Фьескати (villa Muti at Fiescati), которая была в течение многих лет любимейшей резиденцией кардинала Пюркского, епископа Тускуланского (брата принца Чарльза Стюарта). Там на картине, изображающей празднество при дворе кардинала, Скотт обнаружил один портрет, похожий на изображение, некогда им виденное, Камерона из Лохиеля, которого он ошибивает как человека с угрюмыми, строгими чертами лица.

⁶ Клан Камеронов. По книге «The Tants of the Clans and Septs of Scotland with the arms of the Chiefs», v. I. Edinburgh and London 1906.

Первым представителем клана Камеронов можно считать Дональда Дью (упоминание около 1411 г.), по которому глава рода Камеронов носит свое родовое имя Дональда.

Источники приводят довольно последовательную родословную предводителя клана Камеронов по прямой линии до Дональда, известного под именем «благородного Лохиеля».

К сожалению, историки не отмечают чрезвычайно серьезного обстоятельства в жизни клана Камеронов — изгнания из Англии «благородного Лохиеля», лишения его имущества, преследования его правительством, репрессий, которым подвергся клан, и т. п. Это обстоятельство, принимая во внимание его продолжительность, равную почти половине столетия, конечно, должно было привести к полному забвению дальнейшей жизни Камеронов-эмигрантов и в частности деятельности одного из них — архитектора Чарльза Камерона. Это создало вокруг его имени таинственность. Сведения о Дональде

* Так как о смерти Чарльза Камерона нет точных сведений, то более правдоподобным является предположение об его окончательном отъезде, после неудачной попытки добиться реабилитации, в Россию ко дворцу Екатерины II в качестве архитектора.

** Дженни Камерон — не она ли была принята при дворе Екатерины II? Екатерина II упоминает в письме к Гримму о Дженни Камерон, говоря о приезде архитектора Чарльза Камерона. И не она ли также та Дженни Камерон, которая одной из первых шотландских женщин прибыла в армию принца Чарльза Стюарта и совершила с ним весь поход, самоотверженно деля с ним все радости и невзгоды восстания («Prince Charles Edward» by Andrew Land. London 1200, pp. 72—145).

Камероне мы привели в примечании 4, ничего принципиально нового в книге, на которую мы здесь ссылаемся, — нет.

Как мы говорили, Дональд Камерон бежал во Францию, где умер в 1748 г. В главенстве над кланом ему наследовал его старший, неженатый сын Джон, умерший, как мы указывали, в 1762 г. Джону наследовал его брат Чарльз, третий сын «благородного Лохиеля» (более подробно см. в примечании 4). Он умер в 1776 г., а ему наследовал его малолетний сын Дональд (всего 7 лет от роду). По амнистии 1784 г. Дональд был восстановлен в правах на родовые имения с уплатой пени в размере 3432 фунтов.

⁷ Камероны из Лохиеля. Камероны Мак-Джиллонн (Mac-Gillone Cameron) обычно считаются старейшей линией клана, а Камероны из Лохиеля — старшей семей в младшей линии. В 1492 г. о главе Камеронов из Лохиеля говорится как о «капитане клана Камеронов», но в 1528 г. король пожаловал ему хартию, которую все его земли объединялись в баронию Лохиеля, и в которой капитан клана впервые обозначался по местности — «из Лохиеля» (of Lociel).

⁸ «Prince Charles Edward» 1900. Энциклопедический словарь Брокгауз и Ефрон, XXXIa, вып. 62, стр. 866—867.

⁹ Thieme-Bescker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, V.

¹⁰ The Baths on the Romans by C. Cameron. 1772, tab. XXIII.

¹¹ La grande encyclopédie, t. 8, p. 503—509.

¹² Сборник имп. русск. исторического общества, т. XVII.

¹³ Отделение рисунков Гос. Эрмитажа, собственноручная записка Клериссо к плану античного дома.

¹⁴ Сборник имп. русск. исторического общества. Письма Екатерины II к Фальконер, 23 февраля 1774 г.

¹⁵ Там же, письмо Фальконер к Екатерине II, 24 декабря 1773 г., № 176.

¹⁶ Там же, т. XXIII, стр. 157 и П. Э. Грабарь, История русского искусства, вып. XVI, гл. XXI, стр. 364.

¹⁷ Сборник имп. русск. исторического общества.

¹⁸ Именные высочайшие указы, объявленные от разных особ, 1779 г. Записка Безбородко г-ну Кашкину № 37, распоряжение 8 от 28/VIII (Бывш. Архив Царскосельского дворцового управления, оп. 94/76).

¹⁹ Архив Павловского дворца-музея. 1781 г., № 35. В. Н. Талепоровский, Камерон в Павловске. Петроград 1924, стр. 61.

²⁰ Именные высочайшие указы, объявленные от разных особ, 1795 г.: а) Письмо Петра Турчанинова от 16 августа 1795 г., № 23; б) письмо его же от 27 октября, № 31.

²¹ Бывш. Архив Царскосельского дворцового управления. Книга именных высочайших указов, данных тайным советникам Кашкину, Изъединову и конторе царской в 1783—1801 гг.

«Господин статский советник Леонтьев. Из числа имеющихся в Царском селе статуй, отпустите под расписку архитектора Бренны те, кои от Вас им будут потребованы.

Пребываем Вам благосклонны.

Павел

В Павловске
Апреля 26-го дня
1798 года».

«М. Г. мой Михаил Григорьевич**.

Так как Е. И. В. указать соизволил г-ну графу Шуазелю выбрать в Царском селе статуи и бронзовые

* В этом источнике, как и в цитируемом выше (примечание 4), говорится о смерти Чарльза Камерона. В первом источнике говорится, что Ч. Камерон умер, но не приводится никакой даты. В данном же случае приводится дата 1776 г. — явно неверная. Поскольку несомненно, что Ч. Камерон — это именно архитектор Камерон, приехавший в Россию в 1779 г., — ясно, что в данном случае мы имеем дело с вымыслом историка, утерявшего Камерона из виду.

** Изъединов.

веди, то и прошу покорнейше В. Пре-ва по повелению Е. В. оного г-на графа Шуазеля допустить рассмотреть все места и покои и что по усмотрению найдется для его выбора годным выдать без задержания ему.

Пребываю с ист. почтением граф Виельгорский.

6 июня 1797 г.»

²² То же, Письмо Трошинского к А. П. Леонтьеву от 14 ноября 1801 г.

«Милостивый государь мой Алексей Иванович.

По отношению ко мне Вашего Превосходительства о исходатайствовании отпуска суммы, потребной на починку даркосельской колоннадной Галереи, гос. император по докладу моему высочайше повелеть мне изволил осведомиться у Вас, наперед, кто из архитекторов, Камерон ли или Гваренги, строил ту галерею, о чем прошу меня уведомить, пребывая в прочим с совершенным почтением

Покорный слуга Трошинский.

В С.-Петербурге

Ноября 14-го дня 1801 года.

Его Пр-ву Леонтьеву.

²³ То же, Письмо адмирала графа Кушелева к управляющему Царским селом Леонтьеву, № 14.

²⁴ То же, Письмо № 18 от 10 августа 1800 г.

²⁵ Н. Е. Лансере, Чарльз Камерон, 1924 г., стр. 15.

²⁶ Именные высочайшие указы и повеления с 1799 по 1804 гг., № 66. Письмо Дмитрия Прокоф. Трошинского к Его Превосходительству Артамону Александровичу Тарсукову, № 66, от 1 мая 1802 г.

²⁷ Н. Е. Лансере, Захаров и его Адмиралтейство. «Старые годы», декабрь 1911 г.

²⁸ Бывш. Архив Царкосельского дворцового управления, № 143. Дело по прошению вдовы архитектора Камерона о продолжении ей пенсии по отъезде ее за границу. Начато 23 мая 1816.

«Получено 23 мая 1816 года.

Всеавгустейший Монарх.

Всемиловитейший Государь.

По монаршему твоему, великий государь, соизволению, получаю пожалованный за службу умершего мужа моего архитектора Камерона пенсией по 1500 рублей в год от высочайшего Кабинета по указу 1812 года апреля 16-го дня.

Но болезненное мое состояние при всех стараниях медиков не позволяет быть в России, и, следуя совету их и лейб-медика Виллие, решилась ехать ныне в Англию для излечения моих припадков.

По сему приемлю смелость испрашивать творческой вашей имп. вел-ва милости позволить мне отбехать в Англию до выздоровления, со всемиловитейшим оставлением к получению мне того пенсиона к содержанию по моей бедности.

Всемиловитейший Государь,

Вашего имп. вел-ва

Верноподанная

Вдова Катерина Камерон, урожденная Буш.

Мая 18 1816 года.

Объявлено высочайшее повеление

управл. Кабинетом 31 мая.

Высочайшим указом соизволено

29 мая производить пенсию в

России».

«Копия.

Дмитрий Александрович*. Вдове умершего архитектора Камерона всемиловитейше повелено производить из Кабинета в пенсию по тысяче пятисот рублей в год, со дня смерти ее мужа. Пребываю вам благосклонный

На подлинном подписано собственною его имп. вел-ва рукою тако: Александр.

В Вилье

16 Апреля 1812 года».

Управляющему Кабинетом д. т. с. Гурьеву.

«Милостивый Государь Дмитрий Александрович.

Государь император высочайше повелеть мне изволил

* Управляющий кабинетом действительный тайный советник Гурьев.

сообщить Вашему высокопревосходительству, чтобы вдове архитектора Камерона, отъезжающей ныне в Англию, производить пожалованный из Кабинета пенсией и во время нахождения ее в чужих краях.

Исполняя сим монаршую волю, имею честь быть с совершенным почтением и преданностью

Вашего высокопрев-ва покорнейший слуга

Подписано: Князь Александр Голицын.

№ 300

В С.-Петербурге

31 мая 1816 г.

Его Высокопревосходительству Д. А. Гурьеву».

²⁹ «С.-Петербургские ведомости». 1816 г. Объявления об отъезжающих:

1) № 62, пятница, августа 4-го дня 1816 года, стр. 615. Отъезжающие... Вальтер Камерон, английский купец, и Катерина Камерон, живш. в Большой Миллионной в доме графа Орлова под № 14—1.

2) № 63, вторник, августа 8-го дня, стр. 629.

3) № 6, пятница, августа 11-го дня, стр. 640.

³⁰ Яковкин Илья, История села Царского, в трех частях, 1834 г., часть III, стр. 416—424.

³¹ Огюст Перрэ, Мысли об архитектуре. «Архитектура СССР», 1936 г., № 1.

³² Бывш. Архив Царкосельского дворцового управления, так называемая «Конторка», 1785 г., № 146 и 147.

а) Письмо кн. П. А. Голицына с запросом о поведении и о работах Кавальери.

б) Ответ А. П. Кашкина с аттестацией Луиджи Кавальери.

³³ То же, Именные высочайшие указы, объявленные от разных особ. 1780 г., № 52. Записка полк. Турчанинова от 29 июля 1780 г., пункты 7, 8, 9.

³⁴ Там же, Письмо Турчанинова к управляющему Царским селом А. П. Кашкину, № 53.

³⁵ Там же, № 30. Письмо А. Безбородко Кашкину от 1 ноября 1782 г.

³⁶ Там же, Письмо П. Турчанинова Кашкину от 21 октября 1793 г., № 42.

³⁷ Там же, Письмо П. Турчанинова Кашкину от 7 ноября 1793 г., № 45.

³⁸ Там же, Письмо П. Турчанинова Кашкину от 16 ноября 1793 г., № 51.

Там же, Письмо П. Турчанинова Кашкину от 9 ноября 1793 г., № 46, и от 21 ноября 1793 г., № 52.

Там же, Письмо П. Турчанинова Кашкину 1793 г., № 47.

³⁹ Бывш. Архив Царкосельского дворцового управления. Акт, представленный С. Ф. Стрекалову от архитекторов Ивана Старова и Ильи Неелова и каменных дел мастеров Тимофея Насонова и итальянцев Русска и Ванония.

Рапорт: «В силу Выс. Повеления по приказанию В/Прево-ва производимые на Царском селе архитектором Камероном строения по данной ведомости осмотрены...» (пункты 6 и 7).

⁴⁰ Там же, Именные высочайшие указы, объявленные от разных особ. Письмо П. Турчанинова к М. Г. Изъединову от 26 февраля 1796 г., № 5.

⁴¹ Там же, Письмо П. Турчанинова от 4 сентября 1792 г., № 269.

⁴² Яковкин Илья, История села Царского, в трех частях, 1834 г., часть III, стр. 320.

⁴³ Именные высочайшие указы, 1785 г.

⁴⁴ Там же, Письмо П. Турчанинова Кашкину от 21 мая 1789 г., № 216, оп. 94/76.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ В. Н. Талепоровский, Павловский парк, 1923 г., стр. 69.

⁴⁷ Бывш. Архив Царкосельского дворцового управления. Именные высочайшие указы. Письмо Александра Безбородко. Ноябрь, 1782 г.

ЧЕРТЕЖИ КАМЕРОНА

А. ПОДПИСНЫЕ СОБСТВЕННОРУЧНЫЕ ЧЕРТЕЖИ ЧАРЛЬЗА КАМЕРОНА

І. ПАВЛОВСКИЙ ДВОРЕЦ-МУЗЕЙ

1. Боковой фасад среднего корпуса двора. Чертеж. Тушь без покраски. № 311/а. Подпись пером: «Cameron. Mai 2, 1783».
2. Фасад галлерей со стороны парадного двора. Чертеж. Тушь без покраски. № 314/а. Подпись пером: «Cameron».
3. Плафон столовой первого этажа. Чертеж. Тушь без покраски. № 349/а. Подпись кистью: «Cameron».
4. Карниз столовой нижнего этажа. Шаблон. Тушь кистью. Пропоршен (протыкан по контуру иглой). № 350/а. Подпись кистью: «Cameron A. M. Im. Feb. 24, 1784».
5. Капитель пилястра в столовой первого этажа. Шаблон. Тушь пером и кистью, разрезная линия подкрашена, собственноручные пометки. № 351/а. Подпись пером: «Cameron A. M. Im. Feb. 27, 1784».
6. Отделка бильярдной первого этажа. Чертеж. Тушь без покраски. № 355/а. Подпись тушью: «Cameron A. M. Im.».
7. Отделка бильярдной первого этажа. Разрез, чертеж. Тушь. № 354/а. Подпись кистью: «Cameron A. M. Im.».
8. Карниз бильярдной комнаты. Шаблон. Тушь с подкрашенной резной линией. № 356/а. Подпись кистью: «Cameron A. M. Im. March 12, 1784».
9. Профили тяг и порезки бильярдной комнаты. Шаблон. Тушь с подкрашенной резной линией, собственноручные пометки. № 357/а. Подпись кистью: «Cameron A. M. Im.».
10. Отделка зеркальной залы или танцевальной. Чертеж. 39,5×63 см. Разведенная тушь, без отмывки, надпись чернилами: «Рисовал Николай Рогачев». № 107/а.
11. Танцевальная зала. Шаблон. 66,5×101,6 см. Фриз и карниз. Тушь, вертикальные линии вычерчены, все остальное исполнено кистью, разрезная линия подкрашена. № 108/а. Подпись кистью: «Cameron A. M. Im. July 22, 1784».
12. «Молочня». Фасад. Тушь, отмыт и подкрашен акварелью. № 103/а. Подпись: «C. March (?) 1784».
13. «Храм дружбы». План. 63×85,5 см. Тушь, акварель. № 146/а. Подпись пером: «Cameron A. M. Im.».
14. «Храм дружбы». Фасад. 62,8×98 см. Тушь, акварель. № 147/а. Подпись пером: «Cameron».
15. «Храм дружбы». Разрез. 62,3×91,2 см. Тушь, акварель. № 149/а. Подпись пером: «Cameron A. M. Im.».
16. Кухня при «Храме дружбы». План и фасад. 54,4×37,5 см. Тушь, акварель. № 154/а. Подпись пером: «Cameron A. M. Im. July 28, 1783».
17. Кухня при «Храме дружбы». Фасад «А». Чертеж. 54,8×37,8 см. Исполнен от руки тушью и слегка тронут акварелью. № 155/а. Подпись пером: «Cameron A. M. Im. July 28, 1783».
18. Кухня при «Храме дружбы». Фасады «С» и «D». Чертеж. 54,4×38,2 см. Тушь, акварель. № 156/а. Подпись пером: «Cameron A. M. Im. July 28, 1783».
19. «Храм Аполлона». План. Чертеж. 60×89,8 см. Тушь и акварель. № 157/а. Подпись пером: «Cameron A. M. Im.».
20. Храм Аполлона. План, чертеж. 50×56,5 см. Тушь и акварель. № 158/а. Подпись пером: «Cameron A. M. Im.».
21. Павильон «Трех граций». Фасад и план. Чертеж. 39×66,6 см. Тушь. № 166/а. Подпись пером: «Cameron—A. 14. 1800».
22. «Елизаветин павильон». Фасад. Чертеж. 36×66,8 см. Тушь. № 186/а. Подпись кистью: «Cameron».
23. Отделка комнат в оранжерее, план и четыре стены. Чертеж. 53×65,8 см. Тушь, акварель. № 99/а. Подпись пером: «Cameron» A. M. Im.».

24. Проект ворот. Чертеж. 52,2×72 см. Тушь и сепия. № 100/а. Подпись пером: «Cameron A. M. Im.».
25. Проект ворот. Боковой фасад. Чертеж. 52,8×38,6 см. Без отмывки. № 101/а. Подпись пером: «Cameron A. M. Im. August 2, 1791».
26. Проект будки для сторожа. План и фасад. Чертеж. 50×31,8 см. Отмыт тушью, тронут акварелью. № 105/а. Подпись кистью: «Cameron».
27. Проект будки для сторожа. Вариант, план и фасад. Чертеж. 50,4×28,1 см. Отмыт тушью, тронут акварелью. № 106/а. Подпись кистью: «Cameron».

ІІ. ИСТОРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ, МОСКВА

28. Проект загородного дома: а) фасад—«Façade du côté du Grand Chemin, б) план. Подпись: «remarques. Charles Cameron A. M. Im.».

ІІІ. ГОС. ЭРМИТАЖ. ОТДЕЛ РИСУНКОВ, ПОРТФЕЛЬ 217

29. Плафон, вполонину раскрашен, приписка карандашом: «Ceiling for the Great Dukes cabinet». № 10978. Подпись: «Cameron A. M. Im. 13, 1792».
30. Проект дверей. Чертеж. Раскрашен акварелью. № 11010. Подпись: «Cameron».
31. Проект плафона. Чертеж. Тушь, вполонину раскрашен. № 11017. Подпись: «Cameron A. M. Im. A. Aug. 13, 1782».
32. Проект отделки «Пальмовой комнаты» в Екатерининском дворце. Чертеж четырехугольного плана с фасадами четырех стен. Тушь. № 11043. Подпись: «Cameron A. M. Im.».
33. Проект плафона в комнате в. кн. Марии Федоровны в доме при оранжереях в Павловске. Чертеж. Тушь, вполонину раскрашен. № 11058. Подпись: «Cameron A. M. Im. June 14, 1781».
34. Проект плафона из «официантской комнаты» Екатерининского дворца. № 11064. Подпись: «Cameron Arch. A. M. Im. August 10, 1782».

ІV. МУЗЕЙ ГОРОДСКОГО ХОЗЯЙСТВА И СТРОИТЕЛЬСТВА. ЛЕНИНГРАД

35. Проект оранжереи. Чертеж. Фасад. Подпись: «Cameron A. M. Im.».
36. Проект оранжереи. Чертеж, разрез и план. Подпись: «Cameron A. M. Im.».

V. ЕКАТЕРИНИНСКИЙ ДВОРЕЦ-МУЗЕЙ В Г. ПУШКИНЕ

37. Проект «Триумфальной арки». Главный фасад. № 22/1. Подпись: «Charles Cameron. O. Aest* 8, 1795»*.
38. То же. «Боковая фасада арки Триумфальной». № 22/9. Подпись: «Charles Cameron. August 5, 1795».
39. То же. План. Чертеж. Тушь. № 22/10. Подпись: «Charles Cameron. August 8, 1795».
40. То же. План строил над галлереей. Чертеж. Раскрашен. № 22/8. Подпись «Charles Cameron. O. Aest 9, 1795».
41. То же. План строил над галлереей. Чертеж. Раскрашен. № 22/7. Подпись: «Августа 14 дня 1796 года. Charles Cameron».
42. Рабочий чертеж каменной кладки новой галлерей: «Реестр, показующий, коликое число и по каковым мерам потребно на архитрав всего строения пудовского камню». Подпись: «Charles Cameron».
43. Рабочий чертеж каменной кладки фриза. Подпись: «Charles Cameron».
44. То же. Рабочий чертеж каменной кладки первого ряда карниза. Подпись: «Charles Cameron».
45. То же. Рабочий чертеж каменной кладки второго ряда карниза. Подпись: «Charles Cameron».
46. То же. Рабочий чертеж каменной кладки третьего и последнего ряда карниза. Подпись: «Charles Cameron».

* О. Аест — обер-архитектор.

VI. ОФОРТЫ ЧАРЛЬЗА КАМЕРОНА (ПОДПИСНЫЕ)

В книге Чарльза Камерона «The Baths of the Romans», из общего числа 100 листов подписаны следующие:

1. Лист XXI. Капитель и карниз дорического ордера из терм Диоклетиана. Подпись: «C. Cameron Archtus fecit.»
2. Лист XXIII. Коринфский ордер из терм Диоклетиана. Подпись под левым оформом: «Carolus Cameron Archtus»; и под правым: «B. Mayor Pictor fecit.»
3. Лист XLVII. Барельеф из терм Константина. Подпись в рамке круга: «C. Cam.»
4. Лист LXXI. Фрагмент плафона виллы Адриана. Подпись в рамке круга: «C. Cam.»
5. Лист LXXII. Фрагмент плафона виллы Адриана. Подпись в рамке круга: «C. Cam.»

В. ЧЕРТЕЖИ ЧАРЛЬЗА КАМЕРОНА БЕЗ ПОДПИСИ

I. ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, ОТДЕЛ РИСУНКОВ, ПОРТФЕЛЬ 217

1. «Профиль комнаты». Рисунок тушью, иллюминирован. № 10975.
2. «Профиль парадной лестницы, раскрашен». № 10977.
3. «Зеленая столовая Екатерининского дворца, стена с каминном». № 10979.
4. «Круглый плафон с фигурами, раскрашен». № 10980.
5. «Четырехугольный плафон, раскрашенный». № 10981.
6. «Профиль комнаты, раскрашен». № 10983.
7. «Торцевая стена «Арабесковой залы» Екатерининского дворца». № 10984.
8. «Профиль двери, украшенной изнутри, раскрашен». № 10986.
9. Термы Камерона. Опочивальня в первом этаже. Стена с окном. «Профиль круглой залы, раскрашен». № 10987.
10. «Продольный профиль к «Холодной бане» купола». Рисунок тушью. № 10988.
11. Термы Камерона. «Профиль лестницы под литерой «Е», раскрашен». № 10990.
12. «Профиль комнаты с нишами». Рисунок тушью. № 10991.
13. Термы Камерона. Вариант отделки «Агатовой комнат». «Профиль комнаты с куполом, раскрашен». № 10992.
14. «Одна сторона гостиной комнаты, раскрашен». № 10993.
15. «Профиль круглой комнаты, раскрашен». № 10994.
16. Продольный профиль большого зала «Холодных бань» (вариант отделки фригидария в термах Камерона), раскрашен. № 10995.
17. Поперечный профиль того же зала. № 10996.
18. «Нижнего этажа продольный профиль «Холодной бани» под литерой «D», раскрашен». № 10997.
19. «Профиль комнаты с нишами и фигурами». Термы Камерона. «Холодные бани». Чертеж раскрашен. № 10998.
20. Профиль комнаты круглой, раскрашен. № 10999.
21. Термы Камерона. Опочивальня в первом этаже «Холодных бань». «Профиль комнаты круглой с парадной постелью, раскрашен». № 11000.
22. Термы Камерона. «Агатовые комнаты». «Профиль комнаты с куполом и фигурами, раскрашен». № 11001.
23. Термы Камерона. «Агатовые комнаты». «Профиль круглой комнаты с куполом, раскрашен». № 11002.
24. «Профиль комнаты в чертеже». № 11003.
25. «Профиль комнаты». Рисунок тушью. № 11004.
26. Термы Камерона. Опочивальня в первом этаже. «Профиль комнаты с каминном, раскрашен». № 11005.
27. Термы Камерона, комната массажа и хранения масел. «Профиль комнаты». Рисунок тушью. № 11006.
28. Проект дверей. Четыре створки-полотнища с отдельным рисунком на обе стороны дверей. № 11008.
29. Термы Камерона. Кабинет-библиотека. «Профиль комнаты с каминном и дверью, раскрашен». № 11009.
30. Термы Камерона. «Профиль второй агатовой комнаты под литерой «В», раскрашен». № 11011.
31. Термы Камерона. Угловая гостиная со стороны дворца. «Профиль комнаты с куполом, раскрашен». № 11012.
32. Термы Камерона. «Профиль купольной «Агатовой» комнаты под литерой «D», раскрашен». № 11013.
33. Осуществленный проект отделки главного зала терм. «Сферистерий». «Продольный профиль большой залы Холодной бани, раскрашен». № 11014.
34. Проект каминна для «Китайской залы» Екатерининского дворца. Чертеж. № 11015.
35. Проект отделки спальни в кн. Павла Петровича и Марии Федоровны в Екатерининском дворце. «Профиль комнаты в чертеже». № 11019.
36. «Разрез загородного дома». № 11022.
37. Термы Камерона. «Поперечный профиль купола в Холодной бане». Рисунок тушью. № 11023.
38. Чертеж дверей. № 11024. «Богатый плафон, раскрашен». Вариант плафона для «Арабесковой залы» Екатерининского дворца. № 11026.
39. Термы Камерона. «Поперечный профиль Холодной бани под литерой «D», раскрашен». № 11027.
40. Термы Камерона. Комната отдыха в первом этаже. «Профиль комнаты в чертеже». № 11028.
41. Екатерининский дворец. «Профиль китайской комнаты, раскрашен». № 11029.
42. «Профиль комнаты, раскрашен». № 11031.
43. «Разрез трехэтажного дома, раскрашен». № 11032.
44. «Профиль комнаты, раскрашен». № 11034.
45. «Плафон первой комнаты со стороны Старого дворца, раскрашен». «Арабесковая комната» Екатерининского дворца. № 11035.
46. «Китайская комната, раскрашена». № 11036.
47. «Профиль комнаты, раскрашен». Кабинет живописи в кн. Марии Федоровны в Екатерининском дворце. № 11037.
48. «Профиль парадной лестницы, раскрашен». Екатерининский дворец. № 11038.
49. «Профиль комнаты, раскрашен». «Зеленая столовая». Екатерининский дворец. № 11040.
50. Проект отделки «Лионского зала» Екатерининского дворца. Продольный разрез в сторону стены без окон. № 11041.
51. Проект отделки спальни в кн. Павла Петровича и Марии Федоровны. Поперечный разрез в сторону окон. № 11042.
52. Проект отделки голубой гостиной в кн. Павла Петровича в Екатерининском дворце. «План четырехугольной и профиль к оному, рис. крашен». № 11044.
53. «Чертеж мавзолея» (?). № 11045.
54. Проект четырех полотнищ дверей для «Агатовой комнат». Чертеж раскрашен. № 11046.
55. «Профиль колоннады, раскрашен». № 11047.
56. «Профиль трехэтажного дома, раскрашен». № 11048.
57. «Профиль дерквы с куполом, раскрашен». № 11050.
58. «Профиль великолепной залы, раскрашен». № 11052.
59. Проект отделки «Купольной столовой» в Екатерининском дворце. «Профиль круглой залы с куполом, раскрашен». № 11053.
60. «Профиль комнаты». Рисунок тушью. № 11055.
61. «Профиль парадной лестницы». Рисунок тушью. № 11056. «Плафон четырехугольный, раскрашен». Плафон одной из комнат в доме Ч. Камерона. № 11057.
62. «Плафон четырехугольный, раскрашен». Плафон для кабинета Константиновского дворца в Царском селе (ныне не существующем). № 11059.
63. «Плафон четырехугольный, раскрашен». № 11060.
64. «Плафон круглый, раскрашен». «Лионская зала» Екатерининского дворца. № 11061.
65. «Плафон гостиной комнаты, раскрашен». № 11062.
66. «Плафон четырехугольный, раскрашен». Приписка на полях: «в доме управляющего в библиотеке — т. е. в первой от столовой в нижнем этаже». № 11063.
67. «Две вазы на черном грунте, раскрашенные». № 11065.
68. «План дерквы». Рисунок тушью. № 11066.
69. «Чертеж каминна с грушею» (?), надгробный памятник. № 11067.
70. «Профиль галереи». Рисунок тушью. № 11068.

71. «Два павильона с планами». Рисунок тушью. Проект павильона «Трех граций» в Павловском парке. № 11070.

72. «Перспективный рисунок с фигурами». Рисунок красками. № 11071.

73. «План». Рисунок тушью. Термы Камерона. Первый этаж «Холодных бань». № 11073.

74. «Чертеж портика» — колоннада Камерона, проект остекления средней галереи второго этажа. № 11074.

75. «Паркет». Рисунок тушью. Разбивка мраморных плит в портике вестибюля «Агатových комнат». № 11075.

76. «Фасад загородного дома в чертеже». № 11076.

77. «Профиль комнаты, раскрашен». «Зеленая столовая» Екатерининского дворца. № 11077.

78. «Профиль комнаты, раскрашен». «Арабесковая зала» Екатерининского дворца. № 11078.

79. «Профиль комнаты в чертеже». «Зеленая столовая» Екатерининского дворца. № 11079.

80. Термы Камерона. «Поперечный профиль «Холодной бани» под литерой «D», раскрашен». № 11080.

81. «Профиль комнаты, раскрашен». Кабинет живописи в кн. Марии Федоровны в Екатерининском дворце. № 11081.

82. «Профиль комнаты, раскрашен». Один из кабинетов Константиновского дворца в Царском селе (разобран). № 11082.

83. «Профиль комнаты, раскрашен». «Арабесковая зала» Екатерининского дворца. № 11083.

84. «Чертеж комнаты» (профиль). Вариант отделки «Арабесковой залы» Екатерининского дворца. № 11084.

85. «Профиль залы с колоннадой, раскрашен». Екатерининский дворец. № 11085.

86. «Проект Казанской церкви». Рисунок тушью. № 11086.

87. «Рисунок круглого храма, раскрашен». № 11087.

88. «Чертеж фасада в перспективе». № 11088.

II. ГАТЧИНСКИЙ ДВОРЕЦ-МУЗЕЙ, г. КРАСНОГВАРДЕЙСК

89—99. Проект отделки Старой галереи в Зимнем дворце, позже называвшейся «Большим залом Е. В. на Неву». 28/1 1796 г. Поперечный и продольные разрезы.

III. ПАВЛОВСКИЙ ДВОРЕЦ-МУЗЕЙ в г. СЛУЦКЕ

100. План первого этажа дворца. № 301.
101. План второго этажа дворца. № 303.
102. Генеральный план дворца. № 300.
103. План комнат в кн. Павла Петровича в первом этаже. № 302.
104. План третьего этажа дворца. № 309.
105. План кладовой под куполом. № 310.
106. Фасад дворца. № 312.
107. Фасад галереи к боковым флигелям. № 313.
108. Фасад флигеля. № 321.
109. То же. № 319.
110. Плафон столовой первого этажа. № 347.
111. То же. № 348.
112. Отделка бильярдной. № 352.
113. То же. № 353.
114. То же. № 357.
115. Плафон танцевальной залы. № 409.
116. Карниз «Итальянской залы» (шаблон). № 363.
117. План кухонного двора.
118. Фасад попову дому.
119. Фасад деревянного скотного двора.
120. Разрез военного госпиталя.
121. Фасады дома кн. Куракина.
122. Кавалерский дом.
123. Памятник родителям. № 217.
124. «Елизаветин павильон». № 184.
125. То же. № 185.
126. Холодная ванна. № 180.
127. Павильон «Трех граций». № 165.
128. То же. № 167.
129. Купальня на месте «Пиль-башни». № 159.
130. То же. № 160.

131. «Музыкальная зала». № 98.

132. «Молочня». № 139.

133. То же. № 140.

134. То же. № 142.

135. То же. № 143.

136. Обелиск в память заложения Павловска. № 129.

137. То же. № 130.

138. Будка «Бальм». № 132.

139. То же. № 133.

140. «Храм дружбы». № 148.

IV. АРХИТЕКТУРНЫЙ МУЗЕЙ ВСЕРОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ В ЛЕНИНГРАДЕ

141. Екатерининский дворец. Вариант отделки «Зеленой столовой». Чертеж тушью. Инв. № 35.

142. Екатерининский дворец. Отделка спальни в кн. Павла Петровича и в кн. Марии Федоровны. Инв. № 36 (Гос. Эрмитаж, № 11021).

143. Екатерининский дворец. Отделка спальни в кн. Павла Петровича и в кн. Марии Федоровны. Инв. № 37 (Гос. Эрмитаж, № 11025).

144. Екатерининский дворец. То же. Инв. № 38 (Гос. Эрмитаж, № 10976).

145. Екатерининский дворец. «Арабесковая комната». Инв. № 39 (Гос. Эрмитаж, № 11020).

146. Екатерининский дворец. «Китайская зала». Инв. № 40 (Гос. Эрмитаж, № 10982).

147. Термы Камерона. «Холодные бани». Инв. № 41 (Гос. Эрмитаж, № 10989).

148. То же. Отделка помещения с бассейном и сенью. Инв. № 42 (Гос. Эрмитаж, № 11007).

149. Термы Камерона. «Холодные бани». Отделка помещения с двумя скульптурными женскими фигурами в нишах. Инв. № 43 (Гос. Эрмитаж, № 10985).

150. Неизвестное здание. Продольный разрез. Инв. № 44 (Гос. Эрмитаж, № 11039).

151. Неизвестное здание с куполом и хорами. Инв. № 45 (Гос. Эрмитаж, № 11049).

152. Екатерининский дворец. Столовая с купольным перекрытием. Инв. № 46 (Гос. Эрмитаж, № 11033).

153. Неизвестное здание. Зал с колоннами. План и четыре стены. Инв. № 47 (Гос. Эрмитаж, № 11069).

V. ЦЕНТРАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА ЛИИЖТ DRAWINGS OF CHARLES CAMERON. 1764

- Начатый и неоконченный фронтиспис без номера.
- 1—6. Вазы и сосуды.
 7. Блюдо.
 - 8—12. Вазы и сосуды.
 - 13—14. Блюдо.
 15. Кувшин.
 16. Развернутая поверхность кувшина № 15.
 - 17—19. Сосуды для благовонных масел.
 - 20—21. Блюдо.
 - 22—23. Чаши.
 - 24—27. Вазы.
 28. Кувшин.
 29. Развернутая поверхность кувшина № 28.
 30. Кувшин.
 31. Развернутая поверхность кувшина № 30.
 32. Кувшин.
 33. Развернутая поверхность кувшина № 32.
 34. Кувшин.
 35. Развернутая поверхность кувшина № 34.
 36. Кувшин.
 37. Развернутая поверхность кувшина № 36.
 38. Кувшин.
 39. Блюдо.
 40. Кувшин.
 41. Развернутая поверхность кувшина, общего изображения которого не имеется.
 42. Кувшин.
 43. Развернутая поверхность кувшина № 42.
 44. Кувшин.

45. Развернутая поверхность кувшина № 44.
46. Кувшин.
47. Развернутая поверхность кувшина № 46.
48. Кувшин.
49. Развернутая поверхность кувшина № 48.
- 50—55. Сосуды для вина.
56. Сосуд-кувшин для вина.
57. Развернутая поверхность кувшина № 56.
58. Светильник в виде сандалии.
59. Плакетка круглая.
60. Пьедестал с круглой плакеткой.
61. Плакетка круглая.
- 62—63. То же.
- 64—67. Небольшие настольные вазы (сахарницы).
- 68—69. Подсвечники.
- 70—71. Настольные небольшие вазы.
72. Подсвечник.
73. Подсвечник и пепельница.
74. То же.
75. Подсвечник.
- 76—77. Кубок.
78. Подсвечник (на обороте — проект стеной отделки).
79. Чаша.
80. Подсвечник.
- 81—82. Небольшие вазы-кубки.
83. Подсвечник.
84. Кувшин.
85. Закрытый сосуд.
86. Ваза и кувшин (на обороте листа — композиция плафона).
87. Закрытый сосуд.
88. Амфора (закрытый сосуд).
89. Молочник, солонка и сахарница с ложечкой.
- 90—91. Закрытый сосуд.
- 92—94. Кувшины.
95. Треножник с надписью: «A cass root sterne».
96. Треножник с сосудом для пунша с бокалом и вазой (на обороте — рисунок по ботанике).
- 97—98. Два пнястра (тушь); арабски.
- 99—100. То же (сепия).
- 101—102. То же (тушь и акварель); на обороте листа неоконченный рисунок вазы.
- 103—104. Два пнястра. Живопись по черному фону.
- 105—108. Пнястры с живописно-скульптурными арабесками.
109. Сосуд и чаша на фоне античных руин (сепия).
110. То же (сепия).
111. Подсвечник (сепия).
112. Треножник с сосудом для пунша, с бокалами и кувшином (тушь).
113. Незаконченный рисунок столового сервиза с тремя ложками и одной вилкой.
114. Наброски карандашом стула, чаши, ложки и т. п.
115. Незаконченный набросок карандашом треножника.

В. ЧЕРТЕЖИ К ПРОЕКТАМ ЧАРЛЬЗА КАМЕРОНА, ИСПОЛНЕННЫЕ В ЕГО МАСТЕРСКОЙ И ПРИПИСЫВАЕМЫЕ ЕМУ

1. «Вольер». План и фасад. П. Д. М., № 181.
2. «Вольер». Боковой фасад. П. Д. М., № 182.
3. «Молочия». План. П. Д. М., № 141.
4. Будка «Бальм». План. П. Д. М., № 141.
5. Мосты в парке через р. Славянку. П. Д. М., № 198.
6. Колонна на парадном месте. П. Д. М., № 175.
7. То же. П. Д. М., № 176.
8. Решетка, солнечные часы и две вазы-подставки в саду. № 194.
9. Решетка для постановки в саду. П. Д. М., № 189.
- 10—11. Баня-купальня на пруде в «Зверинце». П. Д. М., №№ 178 и 179.

- 12—17. Павильон «Трех граций». П. Д. М., №№ 168, 169, 170, 171, 172, 173.
- 18—19. Павильон «Трех граций». Генеральный план. №№ 163, 164 (подпись архитектора Шретера).
20. План площади перед ванной. П. Д. М., № 161.
21. «Храм дружбы». Фасад. П. Д. М., № 148.
22. «Храм дружбы». План. П. Д. М., № 152.
23. «Храм дружбы». Конструкция перекрытий. П. Д. М., № 150.
24. «Храм дружбы». Деталь (ордер). П. Д. М. № 151.
- 25—26. Каскад в парке. П. Д. М., №№ 135 и 136.
27. Руины близ дворца. П. Д. М., № 137.
28. Генеральный план дворца с пристройками. П. Д. М., № 110.
29. Фасад дворца с пристройками. П. Д. М., № 111.
30. План вестибюля и лестницы. П. Д. М., № 343.
31. План вестибюля второго этажа. П. Д. М., № 344.
32. То же с колоннами. П. Д. М.
33. Разрез вестибюля. П. Д. М., № 345.
34. Разрез вестибюля с колоннами. П. Д. М., № 346.
35. «Профиль дома». Рисунок тушью (Гос. Эрмитаж, № 11018).
36. «Вид залы со сводами в перспективе, раскрашен» (Гос. Эрмитаж, № 11051).
37. Внутренний вид танцевальной залы с фигурами. Рисунок тушью (Гос. Эрмитаж, № 11054).
38. Перспективный рисунок с фигурами. Рисунок красками (Гос. Эрмитаж, № 11071).
39. Колоннада в перспективе. Рисунок красками (Гос. Эрмитаж, № 11072).
40. Проект церкви со шпилем. Западный фасад (Музей ВАХ, № 48).
41. Проект церкви со шпилем. План (Музей ВАХ, № 49).
42. Проект церкви с двумя башнями и ступенчатым покрытием. Западный фасад (Музей ВАХ, № 50).
43. То же. Северный фасад (Музей ВАХ, № 51).
44. То же. Разрез (Музей ВАХ, № 52).
45. То же. План (Музей ВАХ, № 53).
46. Павильон (проект конца XVIII в.). Лицевой фасад. Чертеж конца XVIII в. Бумага, тушь, акварель. Разм. 35 × 59 (Музей архитектуры ВАА, № Р. 1. 1968).
47. Павильон (проект конца XVIII в.), боковой левой фасад. Чертеж конца XVIII в. Бумага, тушь, акварель. Разм. 35,5 × 59,5 (Музей архитектуры ВАА, № Р. 1. 1966).
48. Павильон (проект конца XVIII в.). Разрез. Чертеж конца XVIII в. Бумага, тушь, акварель. Разм. 35,5 × 59,5 (Музей архитектуры ВАА, № Р. 1. 1988).
49. Павильон (проект конца XVIII в.). Западный фасад. Чертеж конца XVIII в. Бумага, тушь, акварель. Разм. 35,5 × 59,5 (Музей архитектуры ВАА, № Р. 1. 1967).
50. Павильон (проект конца XVIII в.). Боковой правой фасад. Чертеж конца XVIII в. Бумага, тушь, акварель. Разм. 35,5 × 59,5 (Музей архитектуры ВАА, № Р. 1. 1965).
51. «Холодные бани в Царском селе» (1799—1803). Боковой фасад. Чертеж конца XVIII в. Бумага, тушь, акварель. Разм. 41 × 58 (Музей архитектуры ВАА, № Р. 1. 2676).
52. Дворец гр. Разумовского в Батурине. План первого этажа. Чертеж конца XVIII — начала XIX в. Бумага, тушь. Разм. 35 × 49 (Музей архитектуры ВАА, № Р. 1. 2177).
53. Дворец гр. Разумовского в Батурине. План второго этажа. Чертеж конца XVIII — начала XIX в. Бумага, тушь. Разм. 35 × 49 (Музей архитектуры ВАА, № Р. 1. 2178).
54. Дворец гр. Разумовского в Батурине. План верхнего этажа. Чертеж конца XVIII — начала XIX в. Бумага, тушь, акварель. Разм. 33 × 44 (Музей архитектуры ВАА, № Р. 1. 2179).
55. Дворец гр. Разумовского в Батурине. Фасад. Чертеж конца XVIII — начала XIX в. Бумага, тушь,

акварель. Разм. 30 × 40 (Музей архитектуры ВАА, № Р. 1. 2180).

56. Батуринский дворец. План нижнего этажа. Калька, снятая арх. А. Белогрудом в 1911 г. с чертежа, с указанием на авторство Ч. Камерона (Музей архитектуры ВАХ, инв. № 55).

57. То же, план бель-этажа (Музей архитектуры ВАХ, инв. № 56).

58. То же, план верхнего этажа (Музей архитектуры ВАХ, инв. № 57).

Г. ОБМЕРЫ БАТУРИНСКОГО ДВОРЦА, ИСПОЛНЕННЫЕ А. А. БЕЛОГРУДОМ В 1911 Г.

Генеральный план.

План первого и второго этажей дворца.

Фасад передний.

Фасад задний.

Фасад боковой.

Разрез поперечный.

Разрез продольный.

План, фасады и разрез флигеля.

СПИСОК СУЩЕСТВУЮЩИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЧАРЛЬЗА КАМЕРОНА

I. ПЕЧАТНЫЕ ТРУДЫ КАМЕРОНА

1760. «Histoire de Jean de Calais sur de nouveaux mémoires. Charles Cameron». Paris 1760.

1767. «Сюита офортных императорских терм в Риме» (по раскопкам папы Климента XIII).

1772. «Проекты реконструкции терм Антонины».

1772. «The Baths of the Romans explained and illustrated with the restorations of Palladio corrected and improved. To which is prefixed an introductory préface, pointing out the nature of the work. And a dissertation upon the state of the Arts during the different periods of the Roman Empire by Charles Cameron, Architect».

London: Printed by George Scott, Chancery Lane: and to be had of the Author, next door to Egremont-House. Piccadilly. 1772.

II. ЕКАТЕРИНИНСКИЙ ДВОРЕЦ И ПОСТРОЙКИ

В г. ПУШКИНЕ (бывш. Царское село)

1779—1782. а) Отделка комнат, на половине в. кн. Павла Петровича с супругой: кабинет в. кн. Павла Петровича; спальня; кабинет живописи в. кн. Марии Федоровны; кабинет резьбы по слоновой кости в. кн.; «Голубая гостиная»; «Синий китайский кабинет»; офицантская; «Зеленая столовая».

1779—1782. б) Отделка приемных зал: Большая парадная лестница; «Арабесковая гостиная»; «Японская зала»; «Китайская зала».

1780—1788. в) Личные комнаты Екатерины II: «Серебряный кабинет»; спальня. Будуар («Табакерка»); Зеркальная (на месте пальмовой); «Купольная столовая».

1780—1793. Термы Камерона, «Агатские комнаты» «Холодных бань» (1780—1785); колоннада «Камероновой галлерей» (1780—1788); висячий сад, пандус, лестница (1785—1793).

1780—1783. Собор в г. Софии.

1782—1788. «Китайская деревня».

1783. Китайские мосты в Екатерининском парке.

III. ПАВЛОВСК.

1779—1782. «Храм дружбы».

1779—1781. «Холодные бани».

1780—1783. «Колоннада Аполлона» (на лужайке). Перенос на берег Славянки, 1800.

1781—1784. «Вольер».

1782—1786. Павловский дворец.

1782. «Молочня».

1782. Обелиск в память основания Павловска.

1782. 1799—1800. Каскады и мосты в парке.

1786. Мавзолей «Родителям». Отделка помещений во дворце; вестибюль (1783); биллиардная (1784); столовая (1784).

1800. «Елизаветин павильон» на Красной долине.

1800. Павильон «Трех градий».

1800. «Музыкальный павильон» (без отделки).

IV. «АЛЕКСАНДРОВА ДАЧА»

1783—1784. «Храм розы без шипов»; павильон «Эхо».

V. БАТУРИН

1797—1803. Дворец гр. Разумовского.

БИБЛИОГРАФИЯ

1797. «Le Terme dei Romani disegnate da Andrea Palladio e republicate con la giunta di alcune osservazioni da Ottavio Bertotti Scamozzi giusta l'esemplare del Lord Conte di Burlington impresso in Londra l'anno 1732 in Vicenza 1797 per Giovanni Rossi con permissione».

1797. Füssli-Künstlerlexicon. 1799—1806.

1805. Адрес-календарь, 1805. I. 309.

1806. Fiorillo, Kleine Artistischen Schriften. Bd. II. 1806.

1812. Catalogue d'une bibliothèque... de feu Mr. Ch. Cameron. St. Petersburg 1812.

1829. «Thermes de Pompei» par A. Brulloff. Paris 1829.

1830. Яковкин Ил., Описание села Царского, 1830, стр. 33—34 и 61.

Nagler's Künstlerlexicon. II. 356.

1840. Месяцеслов на 1840 г., стр. 176.

1842. Бурьянов В., Прогулка с детьми по Санкт-Петербургу, ч. IV (1842), стр. 51, 63—64 и 72.

1843. Шторх П., Путеводитель по саду и городу Павловску.

1860. Brunet Jacques-Charles, Manuel du libraire et de l'amateur de livres. 1860, tome I, p. 1514.

1884. Петров П. Н., Сборник материалов для истории Академии художеств, т. I (СПб. 1864); стр. 239—240, 291, 429—430, 448—555. (В Указателе Юндалова: I, 239, 240, 498.)

1870. Universal Catal. of books on art. London 1870, I, p. 212.

1877. Gonze L. «Cazette des Beaux-arts», 1877, II, p. 409.

1877. «Павловск — очерк и описание. 1777—1877» (СПб. 1877). (Юбилейное издание.)

1878. «Сборник Русск. истор. общества», т. XXIII (1878), стр. 157—158, 179, 196, 207 и 612.

1878. Redgrave-Dictionary of Art.

1885. Петров П. Н., Значение архитектора Камерона. Статья в журнале «Зодчий», 1885 г., № 3/4, стр. 17—18.

1886. James Westby-Gibson, Diktionary of National Biography, v. VIII, 289—290.

1889. Пыляев М., Забытое прошлое окрестностей Петербурга, изд. А. С. Суворина, СПб. 1889.

1897. Собоко Н. П., Камерон. Статья в русск. больш. словаре, т. Иван-Ключарев (СПб. 1897), стр. 442.

1903—1904. Успенский А. И., Художественные сокровища России. 1903, №№ 9—12 и 1904 г. № 9. «Большой Павловский дворец. Материалы для описания художественных сокровищ Павловска».

1904. Курбатов В., Павловск. Художественно-исторический очерк и путеводитель, изд. Общ. Св. Евгении Красного креста.

1907. Graves, The soc. cat. of art (1907), 48.

1908. Врангель Н. Н., Винцент Францевич Бреина, журнал «Старые годы», январь — март 1908 г.
1909. Грабарь Игорь, История русского искусства, т. I (1909), стр. 26.
1909. Курбатов В., Павловск. Художественно исторический очерк и путеводитель.
1910. Бенуа Александр, Царское село в царствование Елизаветы Петровны (о Камероне — стр. 110, 162, 188). СПб. 1910.
1910. Вильчковский, Царское село (1710—1910). Путеводитель. СПб.
1910. Липковский В., Архитектурные модели в России. Журнал «Старые годы», декабрь 1910 г.
1911. «Историческая выставка архитектуры». Статьи П. А. Фомина, стр. 54. Издание Общ. арх.-художн., 1911 г.
1911. «Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler», Berlin 1911, V, 435—436.
1911. Курбатов В., Подготовка и развитие неоклассического стиля. Статья в журнале «Старые годы», июль — сентябрь, 1911 г., стр. 158—165 и 170—174.
1911. Грузинский К., Павловск. Исторический очерк и описание, СПб. 1911 г.
1911. Л. Т. Заметка в журнале «Старые годы» в февральском номере 1911 г. о выставке архитектурных проектов в Эрмитаже.
1911. Лансере Н. Е., Захаров и его Адмиралтейство. Журнал «Старые годы», декабрь 1911 г.
1911. Вильчковский С., Царское село. СПб. 1911 г.
1911. Грабарь И., История русского искусства. Изд. Кнебель, Москва 1911 г., т. III, гл. XXI, «Архитектура Екатерининской эпохи. Камерон», стр. 361—388.
1911. Тарасов Н., Камерон. Статья в Энциклопедическом словаре «Гранат», т. XXIII, стр. 239—240.
1912. Курбатов В. Я., Павловск. 2-е изд., СПб. 1912.
1912. Louis Hautogoeur, L'architecture classique à Saint-Petersbourg à la fin du XVIII-e siècle. Paris 1912.
1912. Успенский А. И., Павловск, изд. Московского т-ва «Образование», 1912 г.
1913. Курбатов В. Я., Петербург. Художественно-исторический очерк. Изд. Общ. св. Евгении. СПб. 1913 г. (о Камероне — стр. 4, 108, 148, 150, 159, 162, 163, 204, 255, 275, 280, 282, 325 и 520).
1913. Успенский А. И., Императорские дворцы, 1913 г.
1913. Трубников Ал., Материалы для истории царских собраний, гл. о Шарле Клериссо. Журнал «Старые годы», июль — сентябрь 1913 г.
1914. Врангель Н. Н., Заметка в Новом энциклоп. словаре Брокгауз-Ефрон, т. 20, стр. 630—631.
1914. Курбатов В. Я., О скульптурных украшениях петербургских построек. Журнал «Старые годы», апрель, 1914 г.
1914. Эрнет С., Рисунки русских художников в собрании Е. Г. Шварца. Журнал «Старые годы», октябрь — декабрь 1914 г.
1914. Кондаков С. Н., Список художников. Юбилейный сборник Академии художеств, т. II, стр. 337.
1915. «Classic Architecture in Russia» by A. E. Richardson.
1916. F. R. I. V. A. (The Architectural Review, Nov. 1915; Febr., April and May 1916).
1916. Курбатов В. Я., Сады и парки. Изд. М. Вольф, 1916 г.
1919. Голлербах Э. Ф., Камеронова галерея. Журнал «Жизнь искусства», 1919 г., № 182—183.
1922. Голлербах Э. Ф., Детское сельские дворцы-музеи и парки. Путеводитель, Гос. изд., 1922 г. (о Камероне — стр. 13—16, 19, 20—21, 38, 40—41, 49, 82—83, 90, 100, 103).
1923. Талепоровский В. Н., Павловский парк. Изд. Брокгауз-Ефрон, 1923.
1923. Сапожникова Т. В., Камерон в Павловске, статья в журнале «Среди коллекционеров», 1923 г. № 5.
1921. «Чарльз Камерон». Сборник статей: Н. Лансере, Архитектор Чарльз Камерон. Э. Голлербах, Камерон в Царском селе. В. Талепоровский, Камерон в Павловске. Г. Лукомский, Камерон в Батурине. Г. Стебницкий, Из архивных материалов. Гос. изд. Москва — Петроград 1924.
1926. Яковлев В. И., Краткий указатель по Екатерининскому дворцу-музею в Детском селе. Ленинград 1926.
1927. Конашевич В. М., Павловск. Путеводитель. Гос. изд. Москва — Ленинград 1927.
1929. «Камерон», заметка в Малой советской энциклопедии, том III, стр. 655.
1931. Матвеев А., Павловск. Дворец-музей. Огиз — Изогиз, Москва — Ленинград 1931.
1934. «Detskoye Selo. Park and Palaces» by S. Geitzenko. Park and Palace Department. Leningrad Soviet. 1934.
1935. Талепоровский В. Н., Трактат Чарльза Камерона — Термы Рима. Журнал «Архитектура СССР», 1935, № 9, стр. 60—62.
1936. Архангельская Н. Э., Павловск. «Художественные сокровища Ленинграда и его окрестностей». Вып. I, Огиз — Изогиз, 1936.
1936. «Выставка — русская архитектура эпохи классицизма и ампира». Каталог. Издание Всесоюзной академии архитектуры, Москва 1936.
1936. «Камерон» — заметка в Малой советской энциклопедии. 2-е изд., т. V, стр. 206—207.
1937. Екатерининский дворец и парк в г. Пушкине. Изд. Леноблсполкома и Ленсовета. 1937 г.

СОБРАНИЕ ПИСЕМ Ч. КАМЕРОНА, АРХИВНЫХ ДЕЛ И СЛУЖЕБНЫХ ЗАПИСОК

- Архив 6. Морского министерства.
 Архив Павловского дворца-музея.
 Библиотека П. Д. М. (письма Камерона).
 Архив управления царское сельскими дворцами.
 Архив Гатчинского дворца-музея.
 Архив князя Воронцова, т. XV.
 Московское отд. общ. архива Министерства двора, оп. 362, 428, 536—546.

П Е Р Е Ч Е Н Ь И Л Л Ю С Т Р А Ц И Й

ИЛЛЮСТРАЦИИ В ТЕКСТЕ

| | |
|--|----|
| 1. Зарисовка-набросок античной римской стеной росписи. Альбом Камерона 1764 г. | 7 |
| 2. Зарисовка-чертеж. Античная пеплохранильница. Альбом Камерона 1764 г. | 8 |
| 3. Рисунок серебряного кувшина в античном греко-римском стиле. Альбом Камерона 1764 г. | 8 |
| 4. Рисунок сосуда для духов или масла в характере античной амфоры. Альбом Камерона 1764 г. | 11 |
| 5. Проекция развернутой четверти нижней части металлического сосуда. $\frac{1}{4}$ окружности. Альбом Камерона 1764 г. | 11 |
| 6. Зарисовка-набросок декора пилястров арабесками. Верхняя часть двух пилястров. Альбом Камерона 1764 г. | 12 |
| 7. Зарисовка-набросок декора пилястров арабесками. Нижняя часть двух пилястров (рис. 6). Альбом Камерона 1764 г. | 13 |
| 8. Зарисовка-набросок декора пилястров арабесками. Верхняя часть двух пилястров. Альбом Камерона 1764 г. | 12 |
| 9. Зарисовка-набросок декора пилястров арабесками. Нижняя часть двух пилястров (рис. 8). Альбом Камерона 1764 г. | 13 |
| 10. Зарисовка-набросок декора пилястров арабесками. Альбом Камерона 1764 г. | 14 |
| 11. Зарисовка-набросок декора пилястров арабесками по черному фону. Альбом Камерона 1764 г. | 14 |
| 12. Зарисовка-набросок декора пилястров арабесками. Альбом Камерона 1764 г. | 14 |
| 13. Рисунок подсвечника в характере интерпретации Рима. Альбом Камерона 1764 г. | 17 |
| 14. Эскиз урны на фоне руин античного мавзолея. Альбом Камерона 1764 г. | 17 |
| 15. Зарисовка-набросок пилястров, расписанных арабесками по черному фону. Композиция капителей. Головы слонов и грифоны. Альбом Камерона 1764 г. | 18 |
| 16. Зарисовка пилястров, расписанных арабесками. Перифраз ионийских капителей, особенно в композиции волот. Альбом Камерона 1764 г. | 18 |
| 17. Зарисовка пилястров, расписанных арабесками. Композиция капителей. Альбом Камерона 1764 г. | 19 |
| 18. Зарисовка пилястров, расписанных арабесками. Композиция капителей. Альбом Камерона 1764 г. | 19 |
| 19. Проекты печей. Из собрания чертежей Камерона в Гос. Эрмитаже | 20 |
| 20. Проект «Триумфальных ворот» по дороге к термам Камерона по заказу Екатерины II. Из собрания Музея города | 23 |
| 21. Рисунок карандашом. Наверху — эскизный набросок стула для Павловского дворца. Альбом Камерона 1764 г., последняя страница. | 24 |
| 22. Проект внутренней отделки небольшого кабинета с двойным плафоном. Из собрания чертежей | |

| | |
|--|----|
| Камерона (Гос. Эрмитаж) | 27 |
| 23. Проект внутренней отделки «Большой заль» галереи. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 28 |
| 24. Проект внутренней отделки небольшого кабинета. Возможно, один из вариантов отделки «Агатových комнат». Тушь и акварель. Из собрания Музея города | 28 |
| 25. Проект отделки опочивальни (комнаты отдыха) в «Холодных банях». Тушь. Из собрания Гос. Эрмитажа | 31 |
| 26. Рабочий чертеж отделки «Елизаветина павильона» с поправками Ч. Камерона. Из собрания чертежей Павловского дворца-музея. | 31 |
| 27. Шаблон капители столовой Павловского дворца. Тушь. Из собрания Павловского дворца-музея. | 32 |
| 28. Павловск. Шаблон фриза и карниза «Танцевальной заль» первого этажа (не сохранился). Из собрания Павловского дворца-музея. | 33 |
| 29. Павловск. Шаблон скульптурного украшения плафона биллиардной первого этажа. Из собрания Павловского дворца-музея. | 33 |
| 30. Чертеж угловой ионийской капители к павильону «Трех градий» в Павловске. Тушь и акварель. Из собрания Павловского дворца-музея. | 34 |
| 31. Чертеж угловой ионийской капители к павильону «Трех градий» в Павловске. План. Тушь и акварель. Из собрания Павловского дворца-музея. | 37 |
| 32. Чертеж базы и орнамента к ионийскому ордеру павильона «Трех градий». Из собрания Павловского дворца-музея. | 38 |
| 33. Чертеж наружного карниза павильона «Трех градий». Из собрания Павловского дворца-музея. | 41 |
| 34. Проект оранжереи. Тушь. Из собрания Музея города | 42 |
| 35. План Павловской усадьбы, дворца и парка с постройками Камерона. Из собрания Павловского дворца-музея | 45 |
| 36. План и фасад дома Камерона при оранжереях в г. Пушкине. Из собрания Гос. Эрмитажа | 46 |
| 37. Павловск. «Храм дружбы». Деталь конструкции перекрытия. Из собрания Павловского дворца-музея | 46 |
| 38. Фасад левого флигеля Павловского дворца с примыкающей к нему галереей. Из собрания Павловского дворца-музея. | 49 |
| 39. Фасад кухни Павловского дворца с окружающим ее двор забором. Из собрания Павловского дворца-музея | 49 |
| 40. Проект сторожки в Павловске. Из собрания Павловского дворца-музея. | 50 |
| 41. Проект плана «Колоннады Аполлона» в Павловске. Из собрания Павловского дворца-музея | 51 |
| 42. Павловск. Проект «Храма дружбы». Фасад. Из собрания Павловского дворца-музея. | 52 |
| 43. Павловск. План «Храма дружбы». Из собрания Павловского дворца-музея. | 52 |

| | | | |
|---|----|--|----|
| 44. Фасад «Храма дружбы». Первоначальный вариант. Из собрания Павловского дворца-музея. | 57 | 72. Термы Камерона. «Сферистерий». Поперечный разрез. Неосуществленный вариант. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 78 |
| 45. Павловск. Проект «Храма дружбы». Разрез. Из собрания Павловского дворца-музея. | 57 | 73. Термы Камерона. «Сферистерий». Продольный разрез. Неосуществленный вариант. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 81 |
| 46. Павловск. Проект отделки «Круглого павильона». Из собрания Павловского дворца-музея. | 58 | 74. Термы Камерона. «Сферистерий». Продольный разрез. Осуществленный вариант. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 81 |
| 47. Павловск. «Храм дружбы». Колонны. | 58 | 75. Термы Камерона. «Сферистерий». Поперечный разрез. Осуществленный вариант. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 82 |
| 48. Проект обелиска в память основания г. Павловска. Из собрания Павловского дворца-музея. | 59 | 76. Термы Камерона. «Сферистерий». Продольный разрез в сторону окон-дверей на балконы. Осуществленный вариант. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 82 |
| 49. Фасад павильона «Трех граций». Первоначальный вариант. Из собрания Павловского дворца-музея. | 60 | 77. Термы Камерона. Разрез южной экседры. Частично сохранился купол. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 83 |
| 50. Разрез павильона «Трех граций». Первоначальный вариант. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 60 | 78. Термы Камерона. Кабинет-библиотека. Разрез. Сохранились: камин, карниз и форма свода. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 83 |
| 51. Павловск. Проект павильона «Трех граций». Фасад. Из собрания Павловского дворца-музея. | 63 | 79. Термы Камерона. Вариант убранства «Агатových комнат». Продольный разрез с видом на балконную дверь. Не осуществлено. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 84 |
| 52. Проект плана павильона на Красной долине, впоследствии названного «Елизаветинским павильоном». Из собрания Павловского дворца-музея. | 64 | 80. Термы Камерона. Неосуществленный вариант убранства «Агатových комнат». Продольный разрез в сторону дверей, ведущих в «Сферистерий». Из собрания Гос. Эрмитажа. | 84 |
| 53. Павловск. Проект «Молочни». План и фасад. Неосуществленный вариант. Из собрания Павловского дворца-музея. | 64 | 81. Термы Камерона. Неосуществленный вариант убранства «Агатových комнат». Поперечный разрез в сторону лестницы. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 87 |
| 54. Проект «Молочни». Фасад. Неосуществленный вариант. Из собрания Павловского дворца-музея. | 65 | 82. Термы Камерона. Вариант убранства «Агатových комнат». Продольный разрез в сторону дверей в «Сферистерий». Вариант, немного близкий к существующему декору. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 87 |
| 55. Проект «Молочни», по которому построен павильон. Из собрания Павловского дворца-музея. | 65 | 83. Термы Камерона. Вариант убранства «Яшмовой комнаты». Продольный разрез в сторону окна. Не осуществлено. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 88 |
| 56. Павловск. Проект «Молочни». Осуществленный. Из собрания Павловского дворца-музея. | 66 | 84. Термы Камерона. Вариант убранства «Яшмовой комнаты». Продольный разрез в сторону дверей в «Сферистерий». Не осуществлено. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 88 |
| 57. Александрова дача. «Храм розы без шипов». План. Реконструкция арх.-художн. В. Н. Талепоровского и Ф. И. Милуковой. | 66 | 85. Термы Камерона. Вариант «Яшмового кабинета». Поперечный разрез с видом южной экседры. Не осуществлено. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 89 |
| 58. Термы Камерона. Разрез через площадку «Висячего сада» и здание «Холодных бань». Из собрания Гос. Эрмитажа. | 69 | 86. Термы Камерона. Осуществленный вариант убранства «Яшмового кабинета». Продольный разрез в сторону окна и камин. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 89 |
| 59. Термы Камерона. План первого этажа «Холодных бань» и аркады «Висячего сада». Из собрания Гос. Эрмитажа. | 69 | 87. Термы Камерона. Проекты дверей «Холодных бань» № 1 и № 2 — в «Овальную комнату», № 3 — во вторую «Агатovou комнату», т. е. в яшмовую, и № 4 — в первую «Агатovou комнату». Из собрания Гос. Эрмитажа. | 90 |
| 60. Термы Камерона. Разрез (поперечный) портика-вестибюля. Первоначальный вариант. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 70 | 88. Термы Камерона. Проекты дверей «Холодных бань»: № 7 и № 8 — двери в библиотеку и малом кабинете второго этажа, № 1 и № 2 — в комнатах отдыха первого этажа по концам «Холодных бань». Из собрания Гос. Эрмитажа. | 90 |
| 61. Термы Камерона. Разрез (продольный) портика-вестибюля. Первоначальный вариант. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 70 | 89. Проект дверей, судя по пропорциям и размерам, предназначавшихся для кабинетов «Холодных бань». Из собрания Гос. Эрмитажа. | 93 |
| 62. Термы Камерона. Разрез лестницы. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 71 | 90. Термы Камерона. Фрагмент фасада «Камероновой галлерей». Из собрания Гос. Эрмитажа. | 93 |
| 63. Термы Камерона. Продольный разрез комнаты отдыха — опочивальни. В натуре сохранились только форма сводов, из убранства — колонны и белый мраморный камин. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 72 | 91. Композиция плафона. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 94 |
| 64. Термы Камерона. Поперечный разрез комнаты отдыха — опочивальни. Фасад стены с нишей. Сохранились только колонны. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 72 | 92. Проект декора плафона. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 94 |
| 65. Термы Камерона. Разрез опочивальни. Фасад с окном. Перелет окна запроектирован в виде ствола дерева, на сучьях которого должны были быть повешены занавеси. В натуре сохранились только угловые колонны. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 75 | 93. Проект росписи свода. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 95 |
| 66. Термы Камерона. Поперечный разрез «Фригидария» по бассейну. Первоначальный вариант отделки. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 75 | 94. Проект декора плафона. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 95 |
| 67. Термы Камерона. Поперечный разрез «Фригидария». Фасад стены в сторону лестницы. В натуре сохранился только архитектурный объем помещения; из убранства — ничего. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 76 | 95. Проект росписи свода и кабинета вел. князя. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 96 |
| 68. Термы Камерона. Проект внутренней отделки «Фригидария». Продольный разрез. Сохранилась только архитектурная композиция свода и распушек без кессонов и камин. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 76 | 96. Проект плафона одной из комнат Ч. Камерона в его доме. См. рис. 36. Окна в оранжевую заложены позднее. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 96 |
| 69. Термы Камерона. Разрез комнаты массажа и хранения масел. Не сохранилось. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 77 | 97. Проект плафона. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 99 |
| 70. Термы Камерона. Разрез комнаты массажа и хранения масел. Не сохранилось. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 77 | | |
| 71. Термы Камерона. «Сферистерий». Разрез. 1-й вариант. Не осуществлен. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 78 | | |

| | |
|--|-----|
| 98. Проект росписи свода. Из собрания Гос. Эрмитажа | 99 |
| 99. Проект росписи свода-плафона для кабинета Константиновского дворца в Пушкине. Из собрания Гос. Эрмитажа | 100 |
| 100. Проект убранства одного из кабинетов Константиновского дворца с плафоном, представленным на рис. 99. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 100 |
| 101. Павловск. Проект отделки комнаты вел. кн. Марии Федоровны в оранжерее. План и четыре стены. Из собрания Павловского дворца-музея. | 101 |
| 102. Павловск. Проект декора плафона той же комнаты (рис. 101). Из собрания Гос. Эрмитажа. | 101 |
| 103. План центрального корпуса Павловского дворца. Первый этаж. Из собрания Павловского дворца-музея | 102 |
| 104. План центрального корпуса Павловского дворца до пристройки В. Бренна. Второй этаж. Из собрания Павловского дворца-музея. | 102 |
| 105. Шаблон пилястра столовой первого этажа Павловского дворца. Из собрания Павловского дворца-музея | 105 |
| 106. Павловский дворец. Разрез бильiardной комнаты в первом этаже. Из собрания Павловского дворца-музея | 106 |
| 107. Павловский дворец. Бильiardная комната. Проект декора плафона скульптурою. Из собрания Павловского дворца-музея. | |
| 108. Павловск. Плафон столовой первого этажа. Из собрания Павловского дворца-музея. | 107 |
| 109. Проект отделки верхнего вестибюля Павловского дворца. Из собрания Павловского дворца-музея. | 108 |
| 110. Проект отделки «Палевого кабинета». Поперечный разрез. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 108 |
| 111. Проект отделки «Палевого кабинета» в Екатерининском дворце на половине Марии Федоровны и Павла Петровича. Тушь, акварель. Из собрания Гос. Эрмитажа | 111 |
| 112. Проект отделки спальни Павла Петровича и Марии Федоровны в Екатерининском дворце. Фасад в сторону сада. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 111 |
| 113. Екатерининский дворец. «Голубая гостиная». Деталь. Стена с окнами и зеркалами. | 112 |
| 114. Екатерининский дворец. Проект «Голубой гостиной». Из собрания Гос. Эрмитажа. | 112 |
| 115. Екатерининский дворец. Проект «Зеленой столовой». Продольный разрез. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 113 |
| 116. Екатерининский дворец. Проект «Зеленой столовой». Поперечный разрез в сторону окон. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 113 |
| 117. Екатерининский дворец. Проект «Зеленой столовой». Поперечный разрез в сторону противоположную окнам. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 114 |
| 118. Екатерининский дворец. Проект «Арабесковой комнаты». Продольный разрез в сторону окон. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 114 |
| 119. Екатерининский дворец. Плафон «Арабесковой комнаты». Из собрания Гос. Эрмитажа. | 117 |
| 120. Екатерининский дворец. «Арабесковая комната». Проект отделки стены. Поперечный разрез. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 117 |
| 121. Екатерининский дворец. «Арабесковая комната». Проект отделки стены против окна. Продольный разрез. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 118 |
| 122. Екатерининский дворец. Проект фаянсовой печи для «Арабесковой комнаты». Из собрания Гос. Эрмитажа. | 118 |
| 123. Екатерининский дворец. Проект «Лионской гостиной». Продольный разрез в сторону двери в собственные апартаменты Екатерины II. (Сохранился только наличник двери.) Из собрания Гос. Эрмитажа. | 119 |
| 124. Проект росписи плафона «Лионской гостиной». (В натуре искажен.) Из собрания Гос. Эрмитажа. | 119 |
| 125. Екатерининский дворец. Вариант проекта «Лионской гостиной». Поперечный разрез. Из собрания | |

| | |
|--|-----|
| Гос. Эрмитажа. | 120 |
| 126. Екатерининский дворец. Вариант проекта «Лионской гостиной». Продольный разрез. Из собрания Гос. Эрмитажа | 120 |
| 127. Проекты дверей с наличниками. Мотивы правого наличника получили развитие в наличнике дверей «Лионской гостиной». Из собрания Гос. Эрмитажа. | 123 |
| 128. Екатерининский дворец. Проект лестницы, поставленной Камероном на месте «Китайской залы» Ринальди. Продольный разрез. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 123 |
| 129. Екатерининский дворец. Проект «Купольной столовой». Из собрания Гос. Эрмитажа. | 124 |
| 130. Екатерининский дворец. Проект «Пальмовой комнаты». Из собрания Гос. Эрмитажа. | 124 |
| 131. Екатерининский дворец. «Китайская зала». Проект внутренней отделки с устройством галереи выставки (лавок) китайской посуды. Разрез в сторону окон. Из собрания Гос. Эрмитажа. | 125 |
| 132. Екатерининский дворец. Один из вариантов отделки «Китайской залы». Из собрания Гос. Эрмитажа. | 125 |
| 133. Екатерининский дворец. Проект камин для «Китайской залы». Из собрания Гос. Эрмитажа. | 126 |

ИЛЛЮСТРАЦИИ В АЛЬБОМЕ

| | |
|---|-----|
| 1. Памятник в честь основания Павловска. | 147 |
| 2. Павловский дворец. Фасад на р. Славянку (обмер и реконструкция архитекторов В. Н. Талепоровского и Ф. И. Милоковой, 1936). | 148 |
| 3. Павловский дворец. Фасад на парадный двор (обмер и реконструкция архитекторов В. Н. Талепоровского и Ф. И. Милоковой, 1936). | 148 |
| 4. Павловский дворец. Вид на главный фасад и на парадный двор из-под боковой колоннады (реставрация по фотографии В. Н. Талепоровского). | 149 |
| 5. Павловский дворец. Существующий вид на дворец и парадный двор из-под боковой колоннады. | 149 |
| 6. Павловский дворец. Фасад на р. Славянку. | 150 |
| 7. Павловский дворец. Фасад на р. Славянку. | 151 |
| 8. Павловский дворец. Северо-западный угол. | 152 |
| 9. Павловский дворец. Юго-западный угол. | 152 |
| 10. Павловский дворец. Южный фасад. Вид на дворец из «Собственного сада». | 153 |
| 11. Павловский дворец. «Собственный сад». Мраморный амур, ловящий бабочек на своем крыле. Скульптор англичанин Бенкс. | 154 |
| 12. Павловский дворец. Деталь. Ниша с бронзовым Бахусом на главном фасаде дворца. | 154 |
| 13. Павловский дворец. Бильiardная первого этажа. | 155 |
| 14. Павловский дворец. Бильiardная. Деталь. Угол карниза, парус и рама плафона. | 155 |
| 15. Павловский дворец. Бильiardная. Деталь. Карниз и фриз. | 156 |
| 16. Павловский дворец. Бильiardная. Центральная розетка плафона и фонарь. | 156 |
| 17. Павловский дворец. Деталь. Скульптурный орнамент на стене, с глубоким контуром. Характерный прием Камерона. | 156 |
| 18. Павловский дворец. Столовая первого этажа. Общий вид. (При Камероне стены были затянуты зеленым шелком.) | 157 |
| 19. Павловский дворец. Столовая первого этажа. Деталь. Лепной бордюр плафона и часть карниза со львами. | 157 |
| 20. Павловский дворец. Столовая первого этажа. Деталь. Капитель пилястра. | 158 |
| 21. Павловский дворец. Столовая первого этажа. Угол карниза, фриза и плафона. | 158 |
| 22. Павловский дворец. «Греческий зал», реставрированный после пожара 1803 г. арх. А. Воронихиным. Из отделки Камерона сохранились только фриз на стене и панель. | 159 |
| 23. Павловский дворец. «Греческий зал». Деталь. Центральный мотив фриза на стене. | 159 |

| | | | |
|--|-----|---|-----|
| 24. Павловск. «Колоннада Аполлона». | 160 | ной комнаты Екатерины II. Западный угол. Фасады северо-западный и юго-западный. | 181 |
| 25. Павловск. «Храм дружбы». | 161 | 58. Термы Камерона. «Холодные бани». Северо-восточный фасад. | 182 |
| 26. Павловск. «Храм дружбы». Декор купола внутри. | 162 | 59. Термы Камерона. «Холодные бани». Вид со стороны Екатерининского двора. Северный угол. | 183 |
| 27. Павловск. «Храм дружбы». Деталь антаблемента. | 162 | 60. Термы Камерона. «Холодные бани». Часть северо-восточного фасада. | 183 |
| 28. Павловск. «Храм дружбы». Внутренняя отделка павильона. | 163 | 61. Термы Камерона. «Камеронова галерея». Вид с нижнего сада со стороны «Холодных бань». На первом плане бронзовая статуя Ниобеи. | 184 |
| 29. Павловск. «Вольер». Вид со стороны пруда. | 164 | 62. Термы Камерона. «Камеронова галерея» и лестница к Большому озеру. Вид со стороны старого парка. Северо-восточный фасад. | 185 |
| 30. Павловск. «Вольер». Колоннада снаружи. | 165 | 63. Термы Камерона. Лестница к Большому озеру и юго-восточный портик «Камероновой галереи». | 185 |
| 31. Павловск. «Вольер». Колоннада внутри. | 165 | 64. Термы Камерона. Колоннада «Камероновой галереи» и лестница к Большому озеру. | 186 |
| 32. Павловск. «Вольер». Статуя Актеона с убитой ланью. | 166 | 65. Термы Камерона. Фасад лестницы к Большому озеру. Вдали справа видны «Холодные бани». | 186 |
| 33. Павловск. «Памятник родителям». | 167 | 66. Термы Камерона. Лестница к Большому озеру. Площадка второго марша, правая сторона. | 187 |
| 34. Павловск. Павильон «Трех граций». Общий вид с террасой. | 168 | 67. Термы Камерона. Лестница к Большому озеру. Площадка второго марша, левая сторона и вход в первый этаж «Камероновой галереи». | 187 |
| 35. Павловск. Павильон «Трех граций». Вид со стороны террасы в сторону от двора на пруд. | 168 | 68. Термы Камерона. Деталь. Антаблемент и капитель пилястра первого этажа. Кованая железная решетка лестницы и «Камероновой галереи». Вдали виден пандус. | 188 |
| 36. Павловск. Павильон «Трех граций». Статуя трех граций работы скульптора Трискони. | 169 | 69. Термы Камерона. Южные портики «Камероновой галереи» и лестница к Большому озеру со стороны Английского парка. | 189 |
| 37. Павловск. Конюшни. | 170 | 70. Термы Камерона. Грот «Спящей Ариадны» в массиве первого марша лестницы к Большому озеру. | 189 |
| 38. Павловск. Руины в Красной долине. | 170 | 71. Термы Камерона. Колоннада «Камероновой галереи». Юго-западный фасад. Вид со стороны Английского сада и Большого озера. | 190 |
| 39. Павловск. «Елизаветин павильон». Ионийский портик. Белые пятна на стенах — позднейшая раскраска под руины, — пример того, как понимали дворцовые архитекторы «античную архаику». | 171 | 72. Термы Камерона. Пандус. Южная сторона. Первая арка. Въезд из Английского парка. | 190 |
| 40. Павловск. «Елизаветин павильон» в Красной долине. | 172 | 73. Термы Камерона. Пандус. Южная сторона. Вторая арка. Позади пандуса виден портик «Зеркальной площадки» и карниз Екатерининского двора. | 191 |
| 41. Павловск. «Елизаветин павильон». Интерпретация Камерона античных руин (полуразрушенная колоннада). Перекрытие реставрировано позднейшими архитекторами. | 172 | 74. Термы Камерона. Пандус. Южная сторона. Третья арка. | 192 |
| 42. Павловск. «Елизаветин павильон». Внутренняя отделка зала. | 173 | 75. Термы Камерона. Пандус. Южная сторона. Четвертая арка. | 192 |
| 43. Павловск. «Елизаветин павильон». Роспись плафона по эскизу П. Гонзага. | 173 | 76. Термы Камерона. Пандус. Южная сторона. Пятая арка. | 193 |
| 44. Александрова дача. Павильон «Эхо». Ордер Эрехтейона. Две средние колонны разрушены. Павильон в конце XIX в. реставрирован в части кирпичной кладки лицевой стороны. | 174 | 77. Термы Камерона. Пандус. Южная сторона. Шестая арка. | 193 |
| 45. Александрова дача. «Храм розы без шипов». | 175 | 78. Термы Камерона. Пандус. Южная сторона. Седьмая арка. | 194 |
| 46. Александрова дача. «Храм розы без шипов». Разрез (реконструкция архитекторов В. Н. Талепоровского и Ф. И. Милоковой). | 176 | 79. Термы Камерона. Пандус. Северная сторона. Шестая арка. Наверху решетка и ворота, поставленные при Екатерине II. | 194 |
| 47. Александрова дача. «Храм розы без шипов». Фасад (реконструкция архитекторов В. Н. Талепоровского и Ф. И. Милоковой). | 176 | 80. Термы Камерона. Аллея пандуса со стороны Английского сада на верхнюю площадку «Висячего сада». В центре «Холодные бани», справа портик «Камероновой галереи», слева Екатерининский дворец, «Зеркальная площадка». | 195 |
| 48. Фасад двора гр. Разумовского в Батурине (по обмерам арх. А. А. Белогруда, из собрания Академии художеств). | 177 | 81. Термы Камерона. Пандус. Северная сторона. Вход на пандус с аллея Английского сада. Вдали видна колоннада «Камероновой галереи». | 195 |
| 49. Боковой фасад двора гр. Разумовского в Батурине (по обмерам арх. А. А. Белогруда, из собрания Академии художеств). | 177 | 82. Термы Камерона. Пандус. Северная сторона. Пятая арка. Маска Меркурия. Наверху видны железные ворота, поставленные при Екатерине II. | 196 |
| 50. Термы Камерона. Разрез через «Агатские комнаты», баню, «Висячий сад» и пандус (обмер и реконструкция архитекторов В. Н. Талепоровского и Ф. И. Милоковой, 1936). | 178 | 83. Термы Камерона. Пандус. Северная сторона. Третья арка. Маска Силена. | 196 |
| 51. Термы Камерона. План. Узел соединения в плане «Агатских комнат», «Висячего сада», пандуса и «Камероновой галереи» (исполн. архитекторы В. Н. Талепоровский и Ф. И. Милокова). | 178 | 84. Термы Камерона. Пандус. Северная сторона. Первая арка от двора. Угловой пилон. Маска Пана. Главный проезд. | 197 |
| 52. Термы Камерона. Вид царскосельской террасы. Пандус (с картины Семена Щедрина, из собрания Гос. Эрмитажа). | 179 | 85. Термы Камерона. Пандус. Общий вид аркады с северной стороны. | 197 |
| 53. Термы Камерона. Общий вид на «Камеронову галерею», пандус, зеркальную площадку и Екатерининский дворец. Пандус украшен статуями (акварель Сергеева, из собрания Гос. Эрмитажа). | 179 | 86. Термы Камерона. Пандус. Слева колоннада «Зеркальной площадки», за пандусом колоннада «Камероновой галереи». | 198 |
| 54. Термы Камерона в первоначальном виде, до постройки пандуса (из собрания Гос. Эрмитажа). | 180 | 87. Термы Камерона. Пандус. Вид на аркады снизу, от первой арки в сторону спуска. | 198 |
| 55. Термы Камерона. Вид лестницы к Большому озеру (с картины Павла Учителева, из собрания Гос. Эрмитажа). | 130 | | |
| 56. Термы Камерона. «Холодные бани». Вид со стороны Екатерининского двора. Западный угол. Фасады северо-западный и юго-западный. | 181 | | |
| 57. Термы Камерона. «Холодные бани». Вид со стороны Екатерининского двора из окон туалет- | | | |

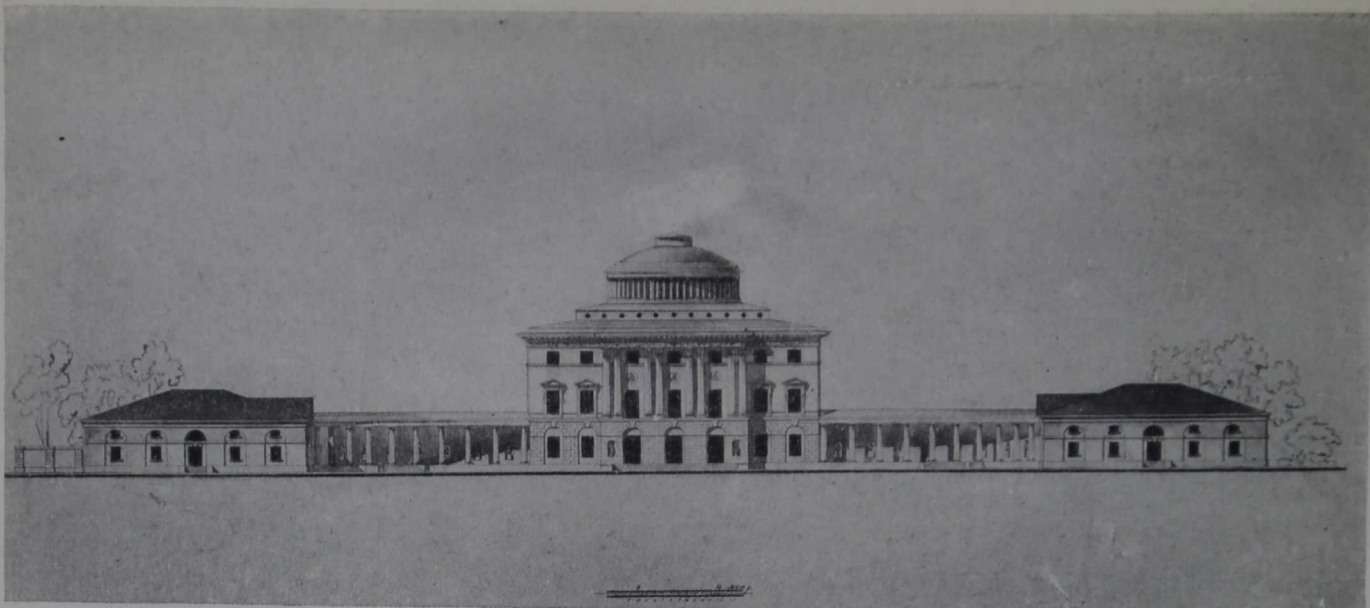
88. Термы Камерона. Колоннада «Камероновой галереи». Вид с площадки «Висячего сада» со стороны Екатерининского дворца. Северо-западный фасад. 199
89. Термы Камерона. Колоннада «Камероновой галереи». Вид юго-восточного портика. Верхняя площадка лестницы. 199
90. Термы Камерона. Колоннада «Камероновой галереи» с видом на Большое озеро. 200
91. Термы Камерона. «Холодные бани». Вид на портик «Агатových комнат» со стороны «Камероновой галереи». Позади слева виден Екатерининский дворец. 200
92. Термы Камерона. Площадка «Висячего сада». На первом плане портик «Камероновой галереи», справа колоннада «Зеркальной площадки». 201
93. Термы Камерона. Ионийские капители и внутренний карниз колоннады «Камероновой галереи». 201
94. Термы Камерона. «Холодные бани» и «Агатových комнаты». Вид со стороны паудуса. Юго-западный фасад. Прямо главный вход-вестибюль, направо портик «Камероновой галереи». 202
95. Термы Камерона. «Холодные бани». Вид из-под портика вестибюля на юг, в сторону «Камероновой галереи». 203
96. Термы Камерона. «Холодные бани». Вид из-под портика вестибюля на портик колоннады «Камероновой галереи» и «Висячий сад». 203
97. Термы Камерона. «Холодные бани». Вид с площадки «Висячего сада». Фасад бокового портика, вход в библиотеку. 204
98. Термы Камерона. «Сферистерий». Главный центральный зал. Общий вид. 205
99. Термы Камерона. «Сферистерий». Деталь каминна 206
100. Термы Камерона. «Агатových комнаты». Плафон 206
101. Термы Камерона. «Агатových комнаты». Деталь отделки стены (агат с бронзой). 207
102. Термы Камерона. Вторая «Агатова комната» (экседра). «Яшмовый кабинет». 208
103. Термы Камерона. «Яшмовый кабинет» (экседра) 209
104. Термы Камерона. Вторая «Агатова комната». «Яшмовый кабинет» 209
105. Термы Камерона. Плафон в вестибюле 210
106. Термы Камерона. «Агатových комнаты». Деталь. Карниз и барельеф в библиотеке 210
107. Термы Камерона. «Холодные бани». Лестница со второго этажа в первый 211
108. Термы Камерона. «Холодные бани». Остатки убранства комнаты в первом этаже. Сохранились колонны и камин 211
109. Термы Камерона. «Агатových комнаты». Деталь. Камин в библиотеке 212
110. Термы Камерона. «Фригидарий». Бассейн для плавания. Камин. Зеркало над камином, двери и живопись уничтожены 212
111. Екатерининский дворец. Официантская 213
112. Екатерининский дворец. «Зеленая столовая». Боковая стена, противоположная камину 214
113. Екатерининский дворец. «Зеленая столовая». Деталь стены 214
114. Екатерининский дворец. «Зеленая столовая». Дверь 215
115. Екатерининский дворец. «Синяя гостиная». Стена с каминном. Сохранился почти весь архитектурно-скульптурный декор Камерона, мебель и паркет. Плафон переписан в конце XIX в. и не осуществлены колонны и сюпорты у дверей. При Камероне комната называлась «Парадной». 216
116. Екатерининский дворец. Китайский голубой кабинет. Стены обиты старинным китайским штофом, расписанным дуетной тушью. Вся композиция — Камерона, кроме росписи потолка. При Камероне комната называлась «Гостиная-кабинет» 217
117. Екатерининский дворец. Китайский голубой кабинет вел. кн. Павла Петровича. Дверь 217
118. Екатерининский дворец. Кабинет вел. кн. Павла Петровича. Деталь двери. Верхняя филенка. 218
119. Екатерининский дворец. Кабинет вел. кн. Павла Петровича. Деталь двери. Средняя филенка. 218
120. Екатерининский дворец. Кабинет вел. кн. Павла Петровича. Деталь двери. Нижняя филенка. 218
121. Екатерининский дворец. Спальня вел. кн. Марии Федоровны. Общий вид на комнату со стороны кабинета вел. кн. Павла Петровича 219
122. Екатерининский дворец. Спальня вел. кн. Марии Федоровны. Продольная стена с нишей 220
123. Екатерининский дворец. Спальня вел. кн. Марии Федоровны. Деталь двери. Верхняя филенка 220
124. Екатерининский дворец. Спальня вел. кн. Марии Федоровны. Вид со стороны алькова на комнату 221
125. Екатерининский дворец. «Палевая диванная». Стена с зеркалом. Живописный кабинет вел. кн. Марии Федоровны 222
126. Екатерининский дворец. «Палевая диванная». Дверь. Живописный кабинет вел. кн. Марии Федоровны 222
127. Екатерининский дворец. Резной кабинет вел. кн. Марии Федоровны. Дверь 223
128. Екатерининский дворец. Резной кабинет вел. кн. Марии Федоровны. Деталь двери. Средняя филенка 223
129. Екатерининский дворец. «Арабесковая комната». Общий вид. Панно с арабесками позднейшей реставрации не вполне отвечает характеру творчества Камерона 224
130. Екатерининский дворец. «Арабесковая комната». Зеркало 225
131. Екатерининский дворец. «Арабесковая комната». Дверь 225
132. Екатерининский дворец. «Лионская гостиная». Дверь и паркет с перламутром. Наличники дверей из лапис-лазури с бронзой 226
133. Екатерининский дворец. «Купольная столовая». Колонны 227
134. Екатерининский дворец. «Купольная столовая». Роспись купола 228
135. Екатерининский дворец. «Купольная столовая». Вид со стороны «Китайской залы» 228
136. Екатерининский дворец. «Серебряный кабинет». Перестроен Кваренги. Сохранились от проекта Камерона только ниши с серебряной отделкой 229
137. Екатерининский дворец. Спальня. Стена и угол напротив каминна 230
138. Екатерининский дворец. Спальня. Дверь в «Голубой кабинет» («Табакерку») 231
139. Екатерининский дворец. Спальня. Стена с каминном 231
140. Екатерининский дворец. Анфилада комнат. Вид из «Голубого кабинета» в сторону «Серебряного кабинета» 232
141. Екатерининский дворец. «Голубой кабинет» («Табакерка»). Продольная стена и диван 233
142. Екатерининский дворец. «Голубой кабинет» («Табакерка»). Боковая сторона 233
143. Екатерининский дворец. Туалетная комната 234
144. «Китайская зала» в Екатерининском дворце 235
145. «Китайская деревня». Модель 236
146. «Китайская деревня». Главная улица 236
147. «Китайская деревня». Два крайних дома в конце деревни 237
148. «Китайская деревня». Деталь дома. Дверь и дракон на крыше 237
149. Китайский мост в Екатерининском парке в Царском селе (ныне г. Пушкин) 238
150. Софийский собор. Порттик 239
151. Софийский собор. Деталь колонны. Ионийский ордер 239
152. Софийский собор. Общий вид 240

ПОСТРОЙКИ
КАМЕРОНА

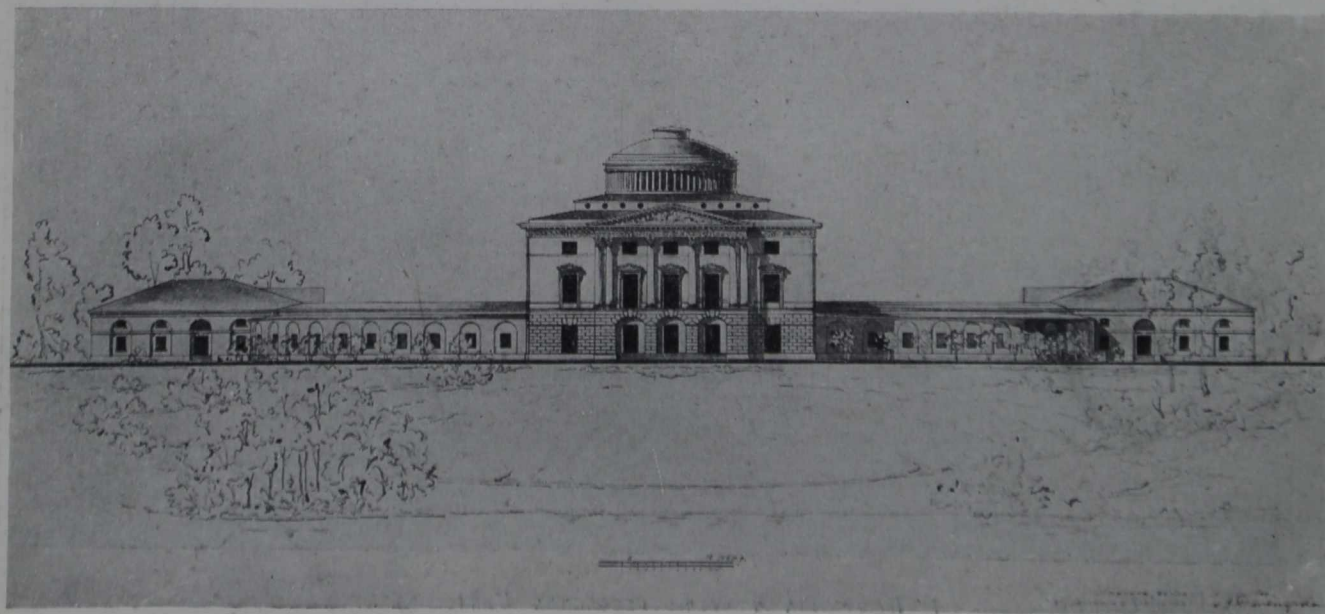




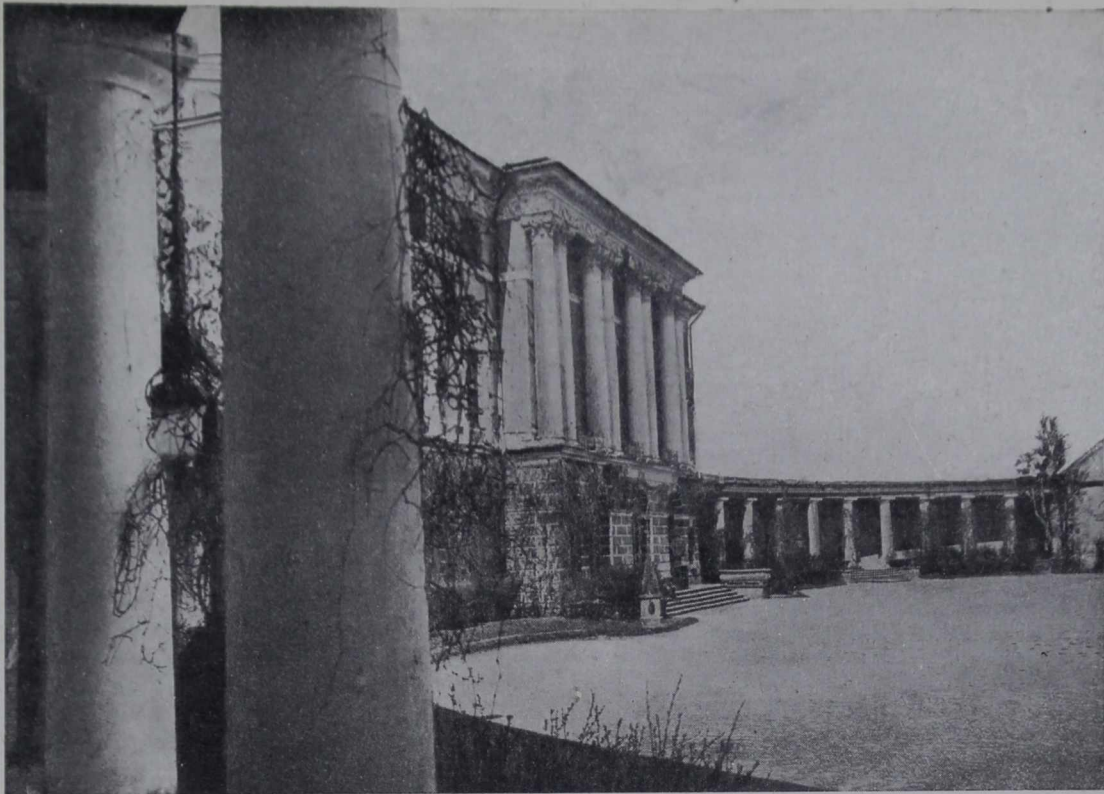
1. Памятник в честь основания Павловска



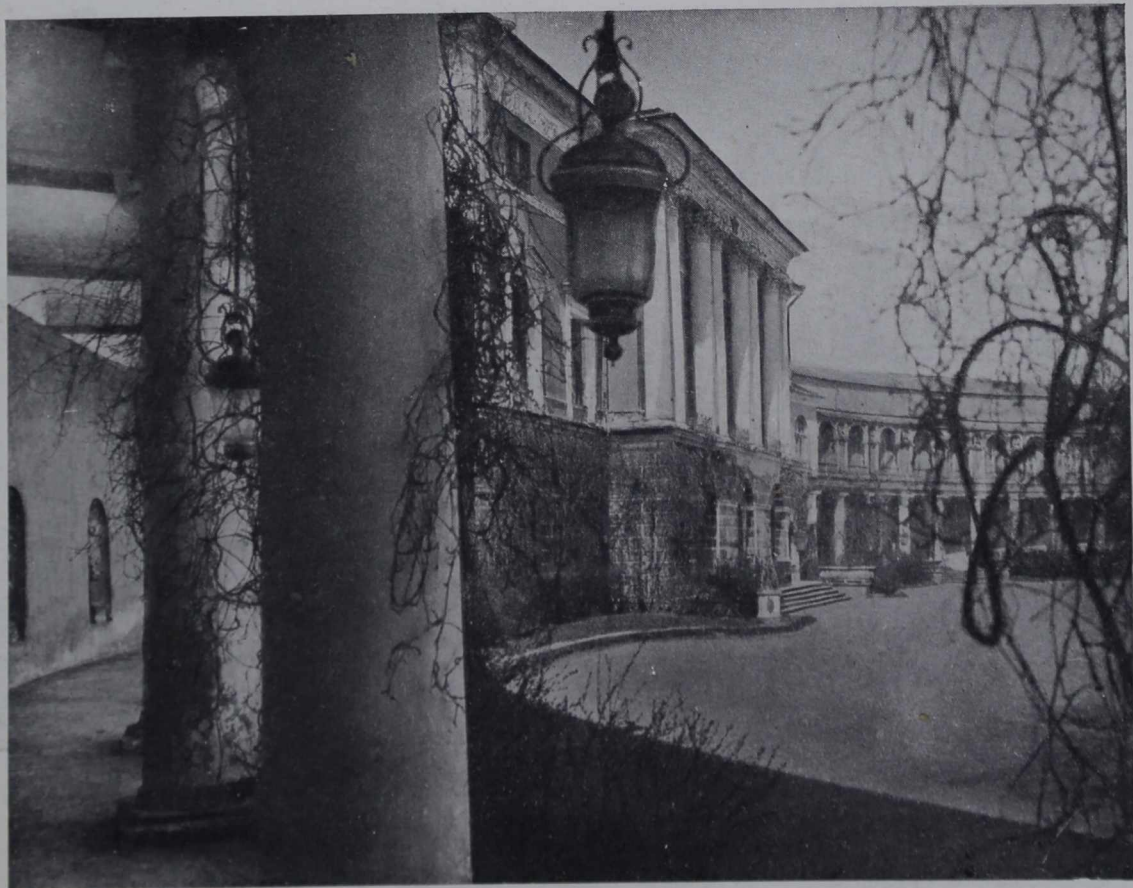
2. Павловский дворец. Фасад на р. Славянку (обмер и реконструкция архитекторов В. Н. Талепоровского и Ф. И. Милюковой, 1936)



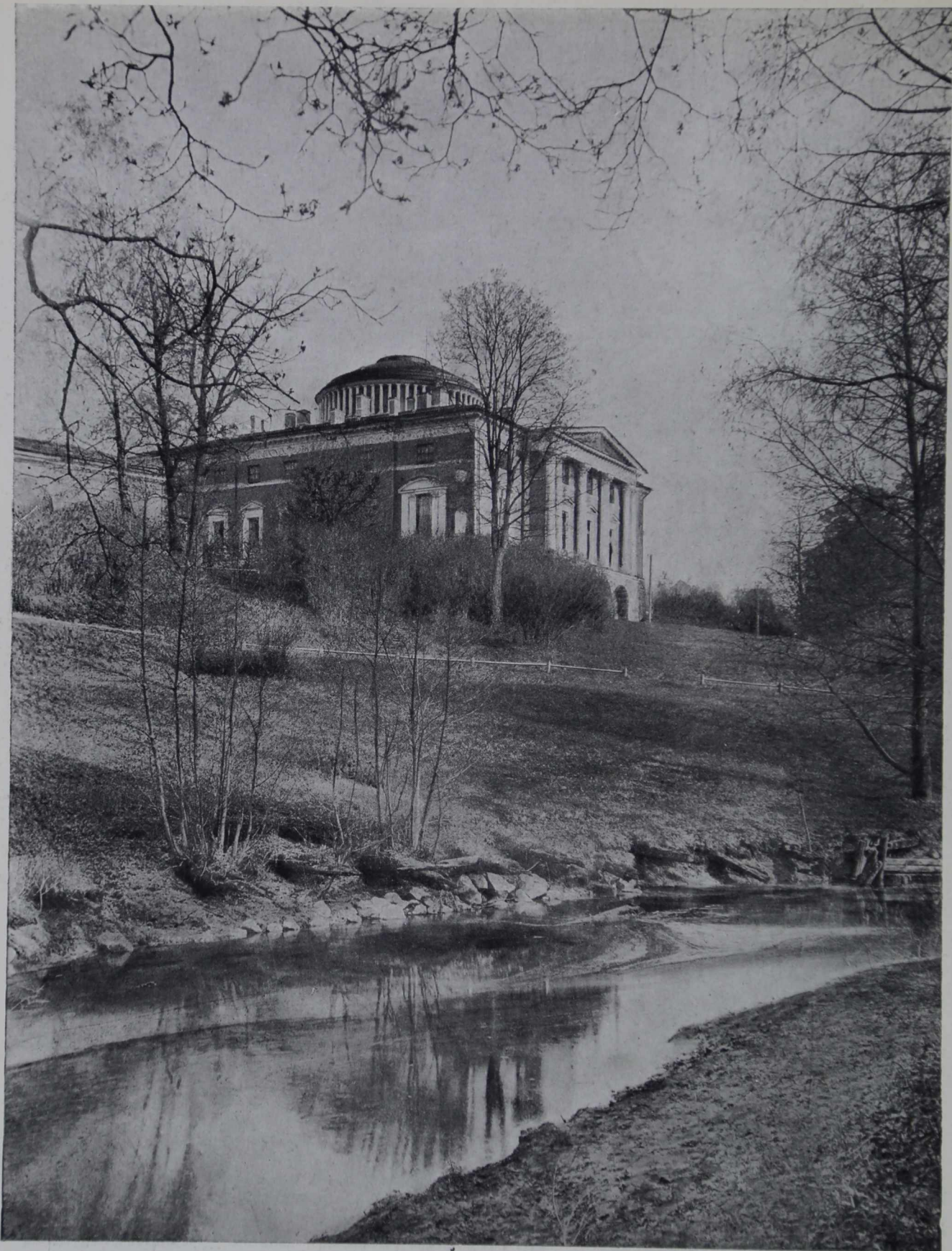
3. Павловский дворец. Фасад на парадный двор (обмер и реконструкция архитекторов В. Н. Талепоровского и Ф. И. Милюковой, 1936)



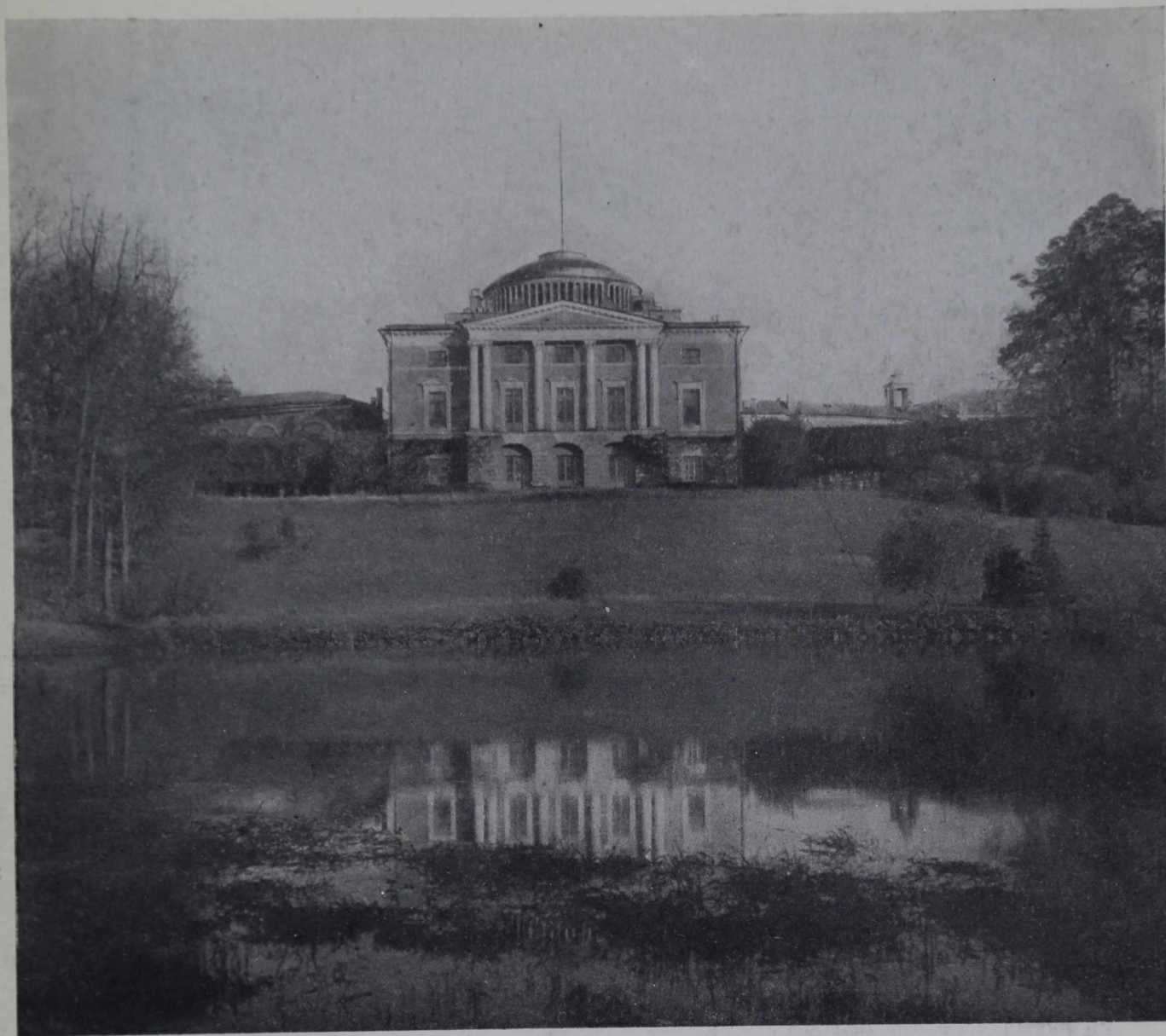
4. Павловский дворец. Вид на главный фасад и на парадный двор из-под боковой колоннады (реставрация по фотографии В. Н. Талепоровского)



5. Павловский дворец. Существующий вид на дворец и парадный двор из-под боковой колоннады



6. Павловский дворец. Фасад на р. Славянку



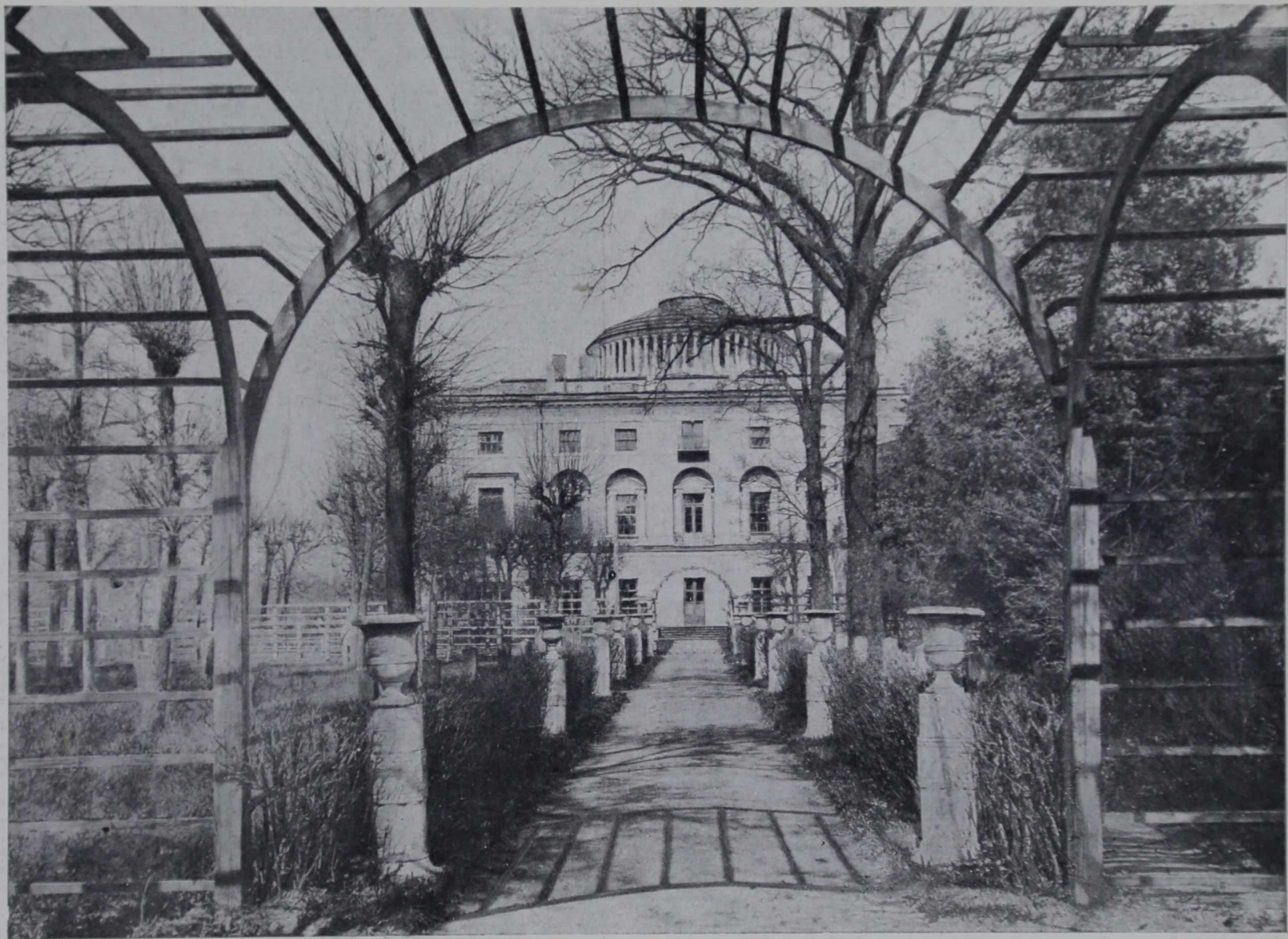
7. Павловский дворец. Фасад на р. Славянку



8. Павловский дворец. Северо-западный угол



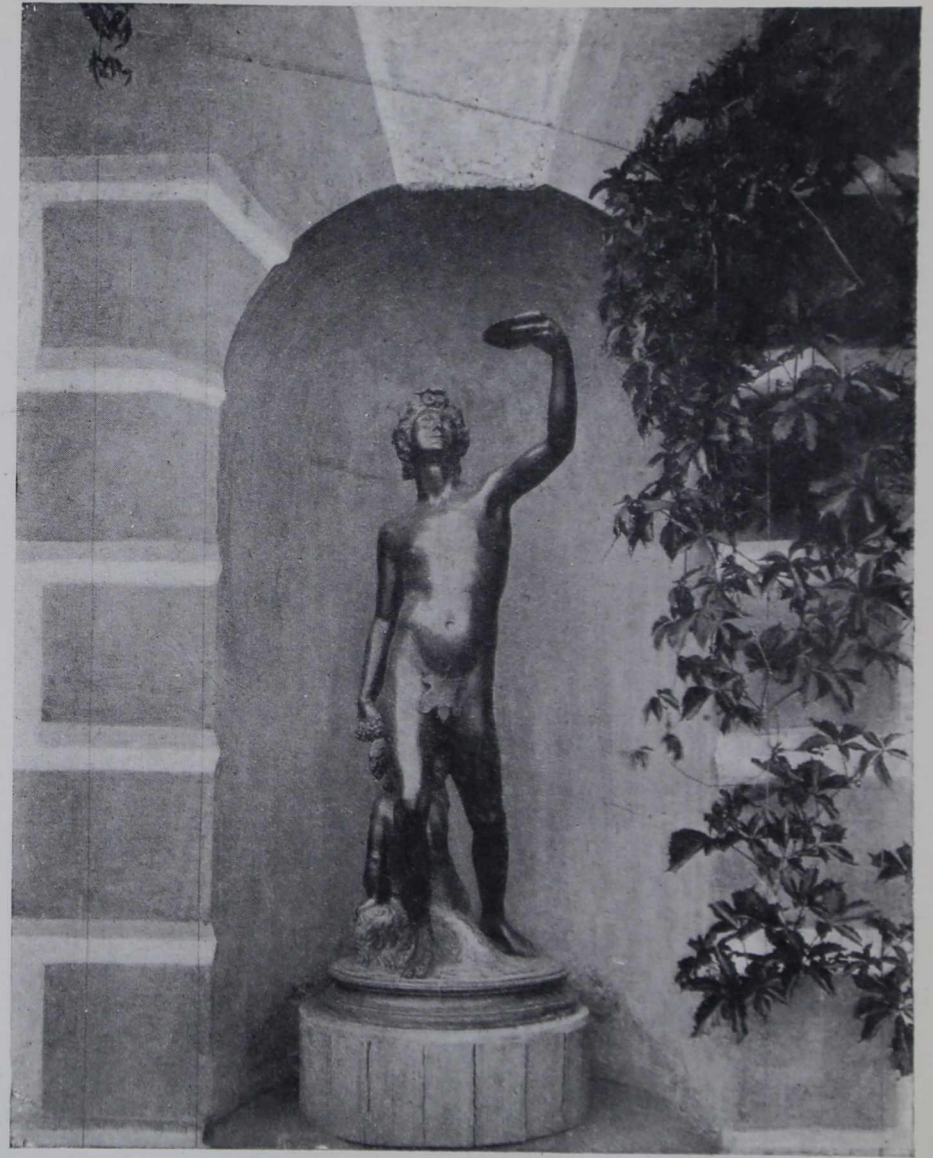
9. Павловский дворец. Юго-западный угол



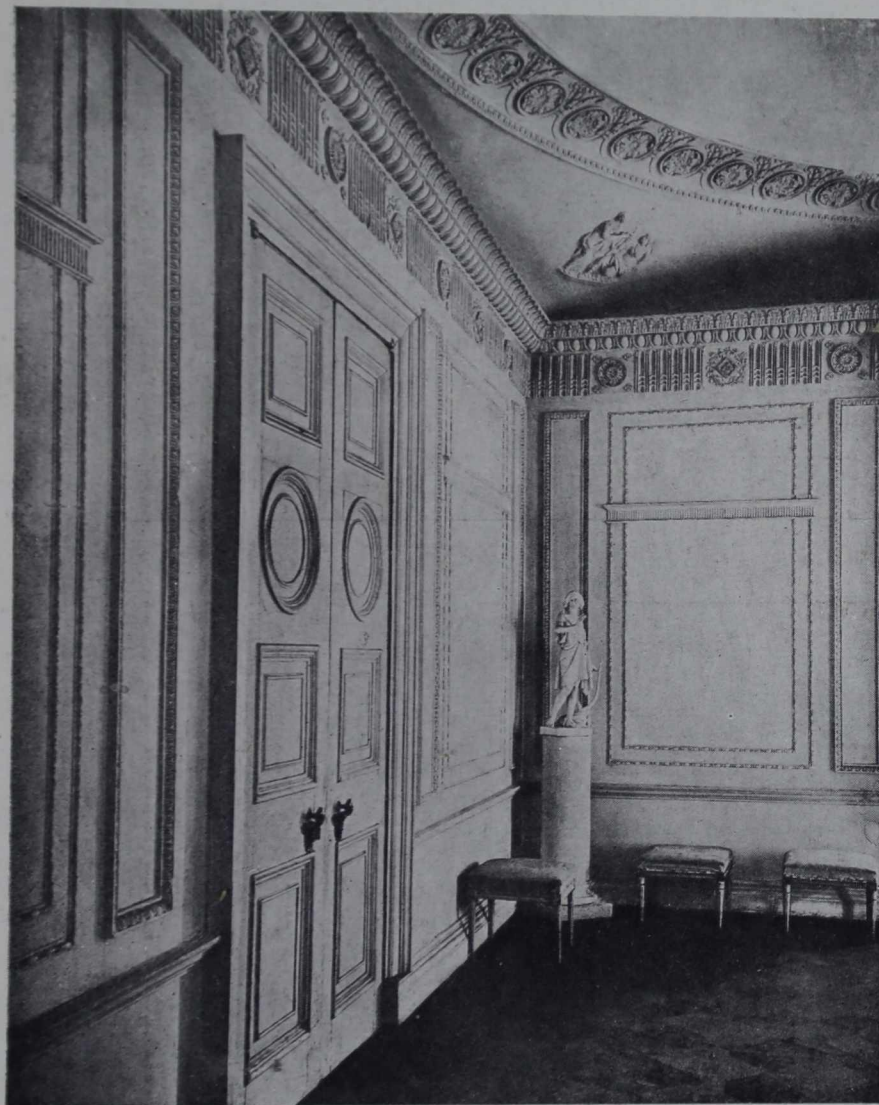
10. Павловский дворец. Южный фасад. Вид на дворец из «Собственного сада»



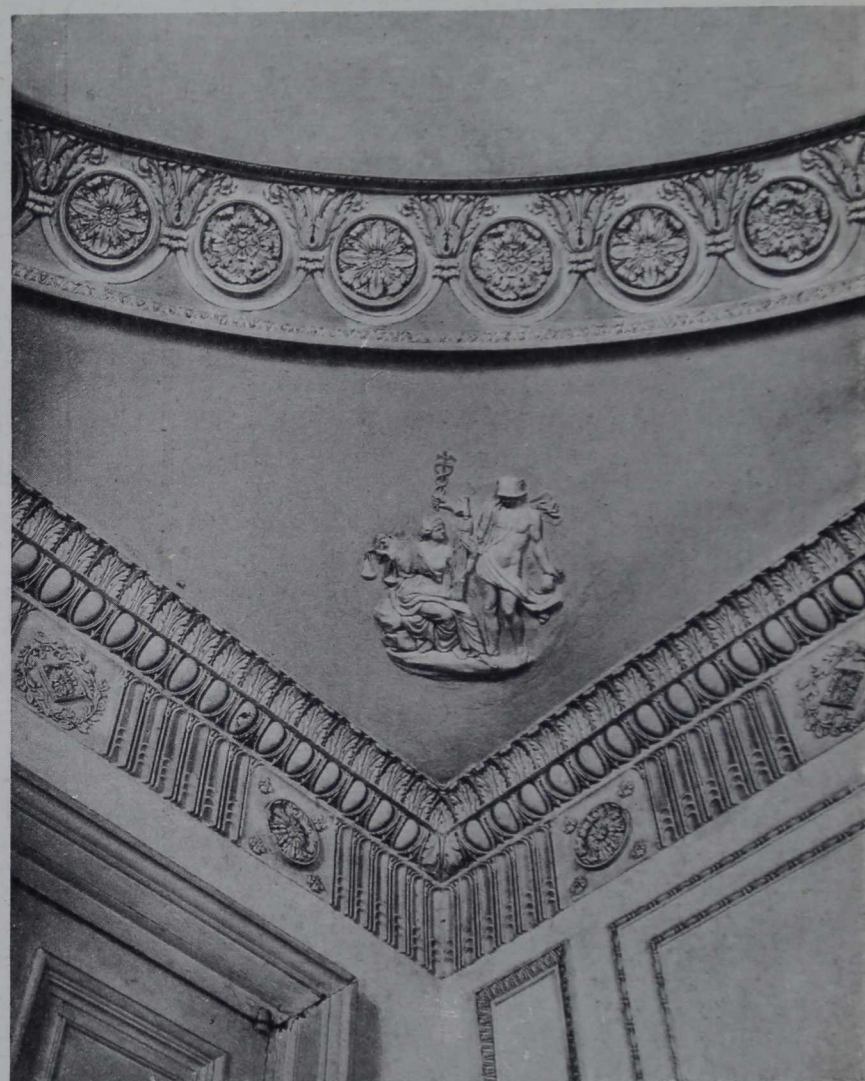
11. Павловский дворец. «Собственный сад». Мраморный Амур, ловящий бабочек на своем крыле. Скульптор англичанин Бенкс



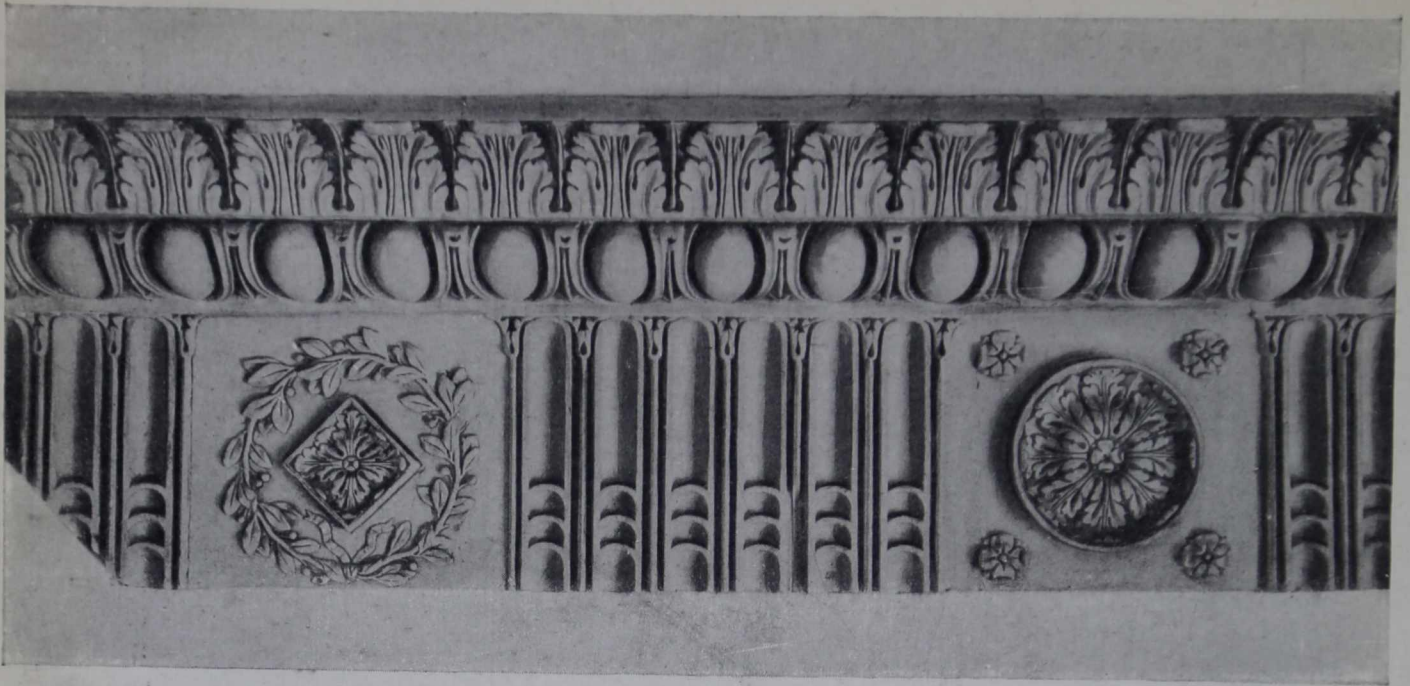
12. Павловский дворец. Деталь. Ниша с бронзовым Бахусом на главном фасаде дворца



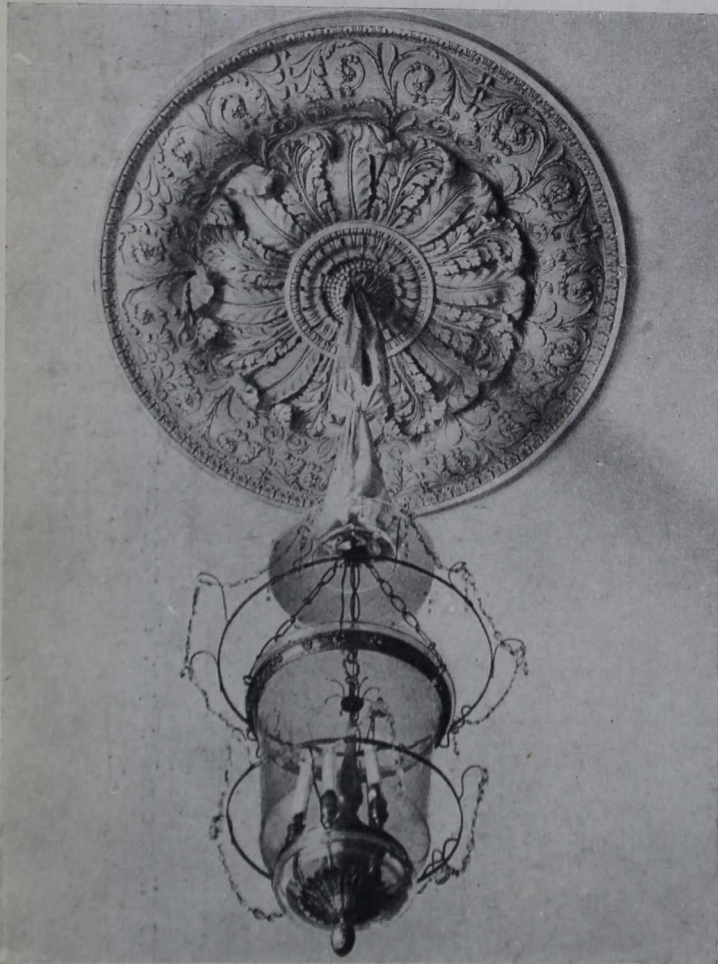
13. Павловский дворец. Биллиардная первого этажа



14. Павловский дворец. Биллиардная. Деталь. Угол карниза, парус и рама плафона



15. Павловский дворец. Биллиардная. Деталь. Карниз и фриз



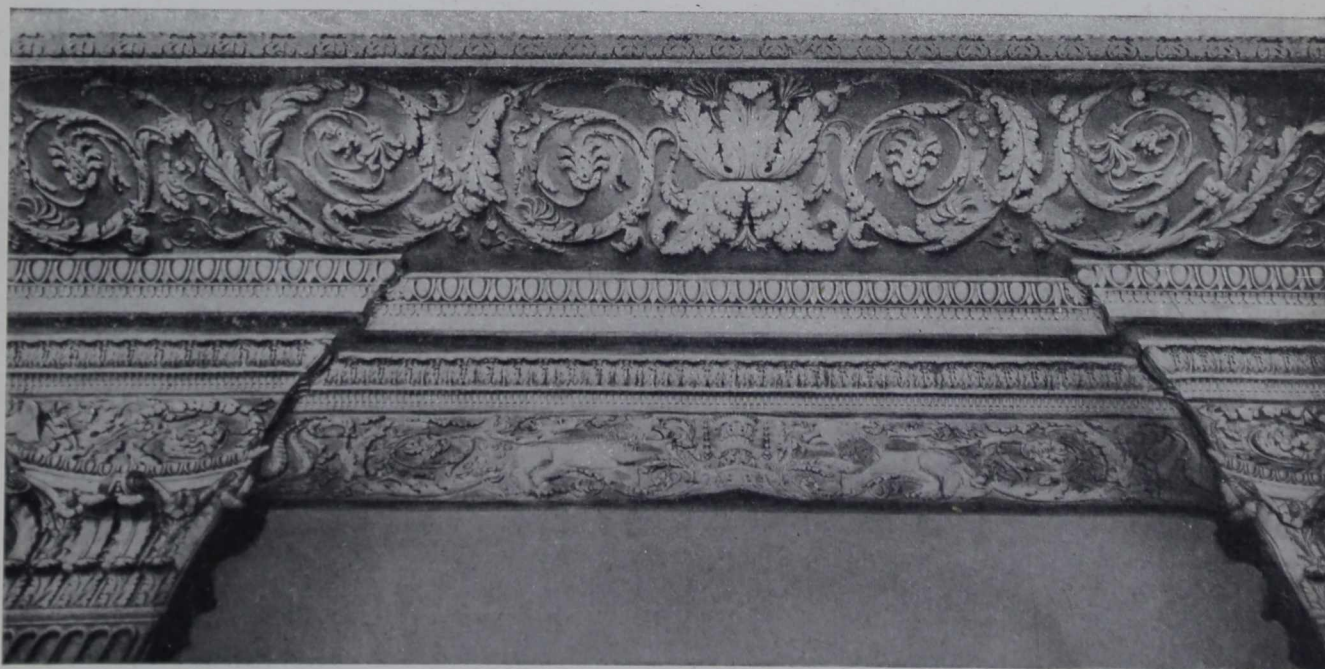
16. Павловский дворец. Биллиардная. Центральная розетка
плафона и фонарь



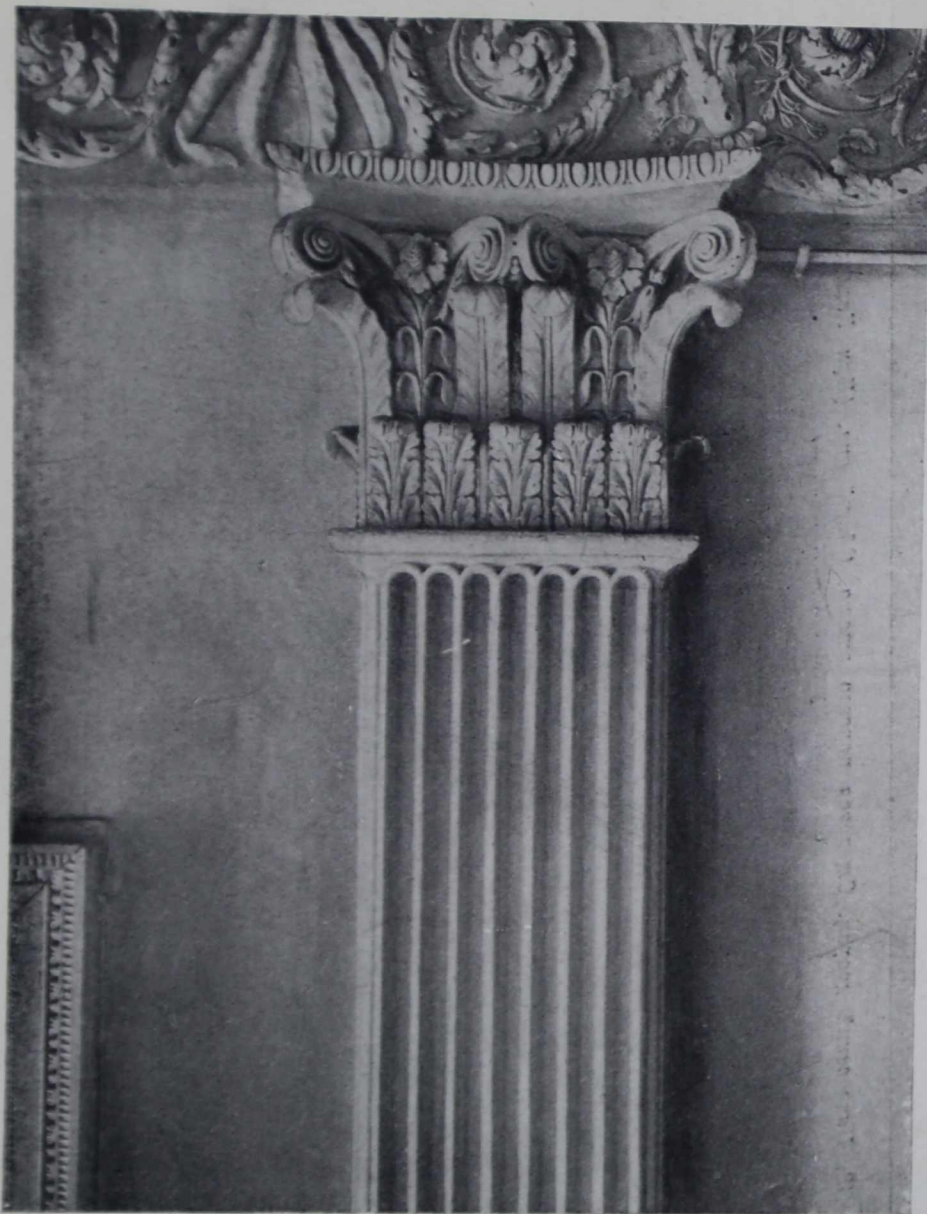
17. Павловский дворец. Деталь. Скульптурный орнамент на стене, с глубоким контуром. Характерный прием Камерона



18. Павловский дворец. Столовая первого этажа. Общий вид. (При Камероне стены были затянуты зеленым шелком)



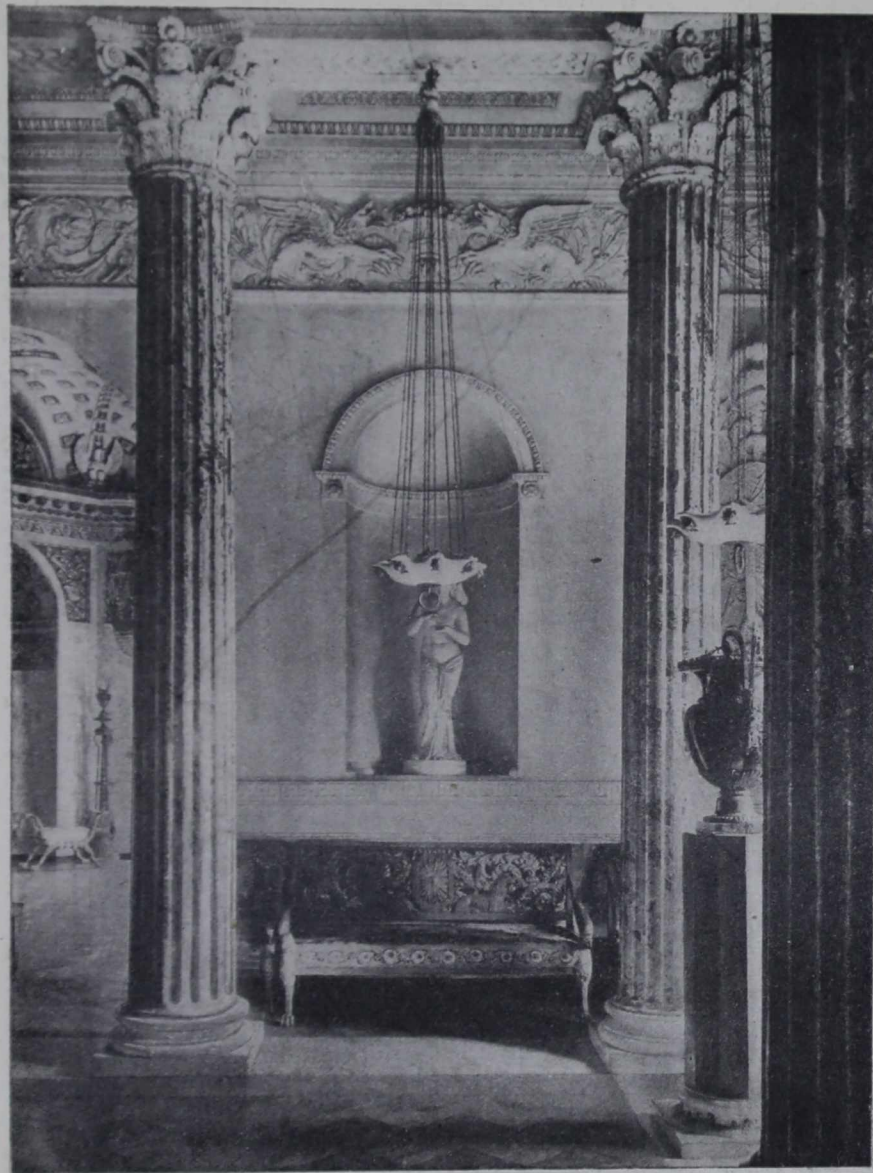
19. Павловский дворец. Столовая первого этажа. Деталь. Лепной бордюр плафона и часть карниза со львами



20. Павловский дворец. Столовая первого этажа. Деталь. Капитель
пилястра



21. Павловский дворец. Столовая первого этажа. Угол карниза,
фриза и плафона



22. Павловский дворец. «Греческий зал», реставрированный после пожара 1803 г. арх. А. Воронихиным. Из отделки Камерона сохранились только фриз на стене и панель



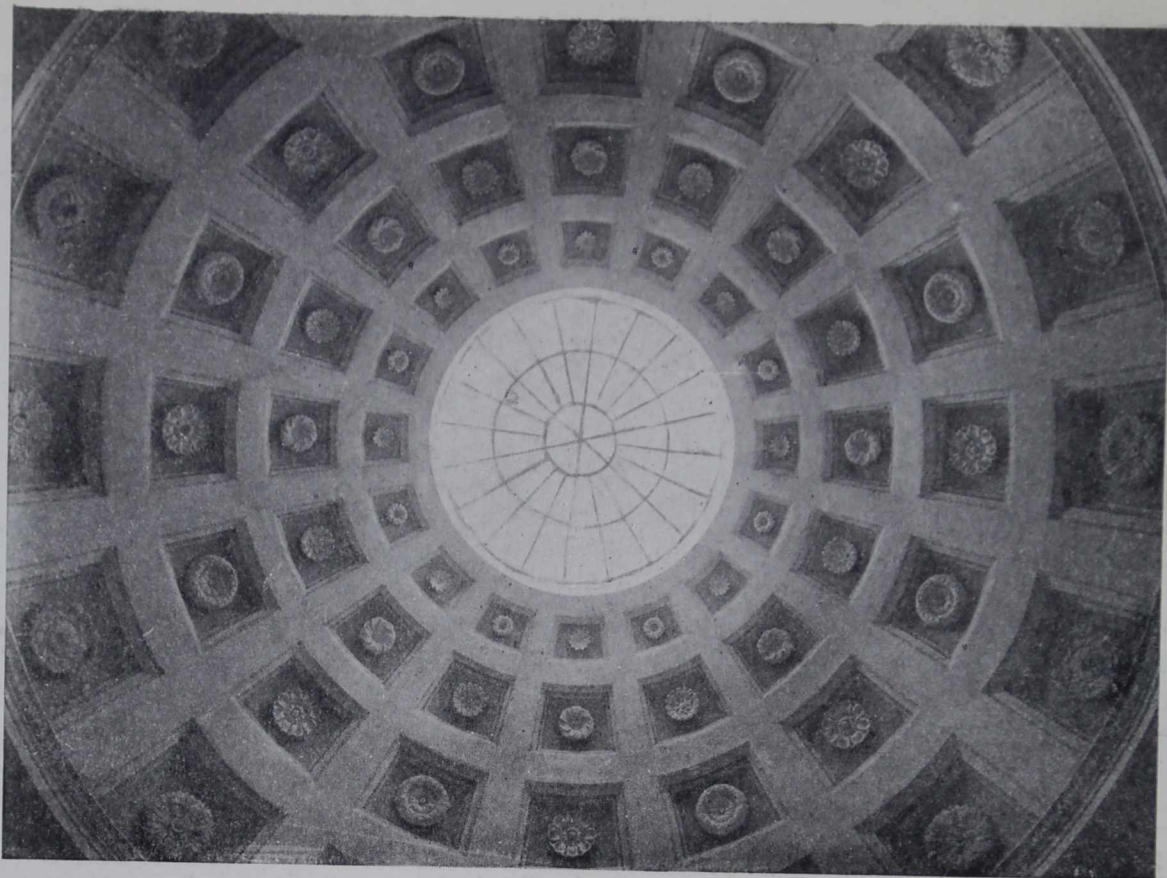
23. Павловский дворец. «Греческий зал». Деталь. Центральный мотив фриза на стене



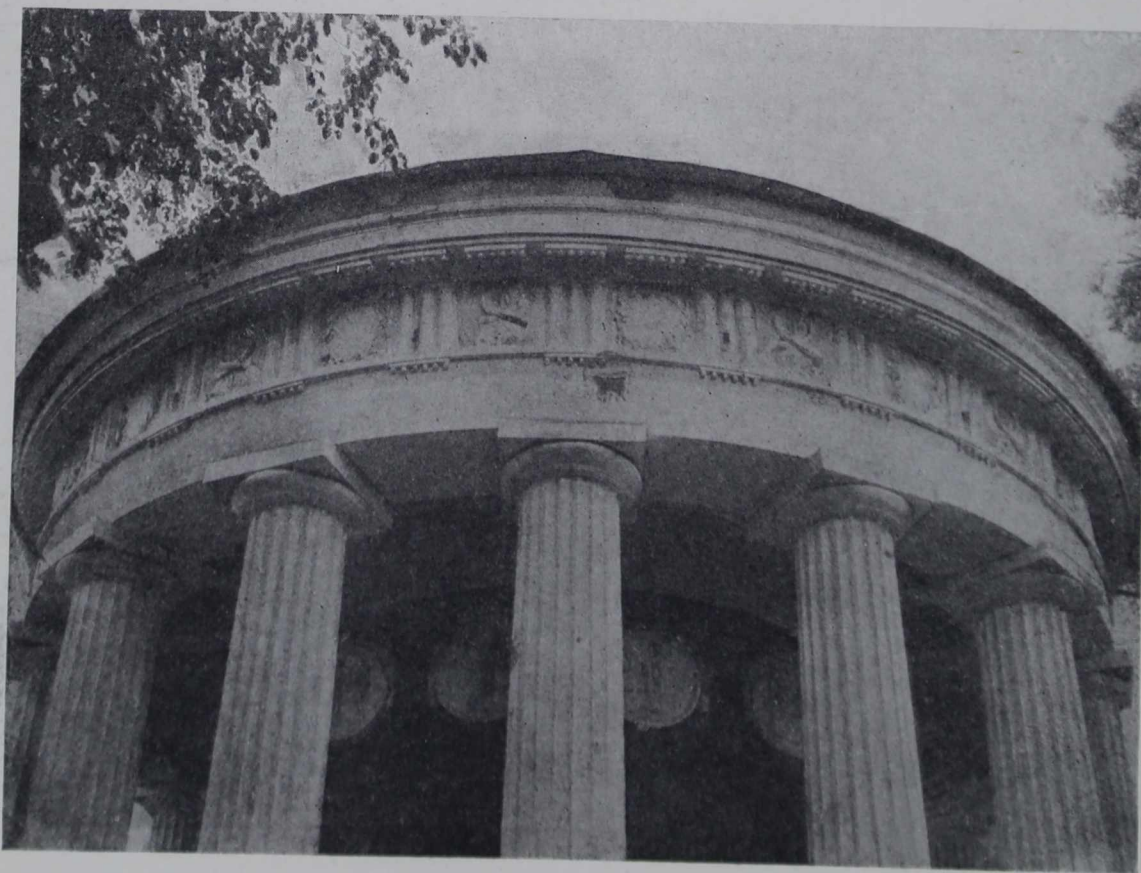
24. Павловск. Колоннада Аполлона



25. Павловск. «Храм дружбы»



26. Павловск. «Храм дружбы». Декор купола внутри



27. Павловск. «Храм дружбы». Деталь антаблемента



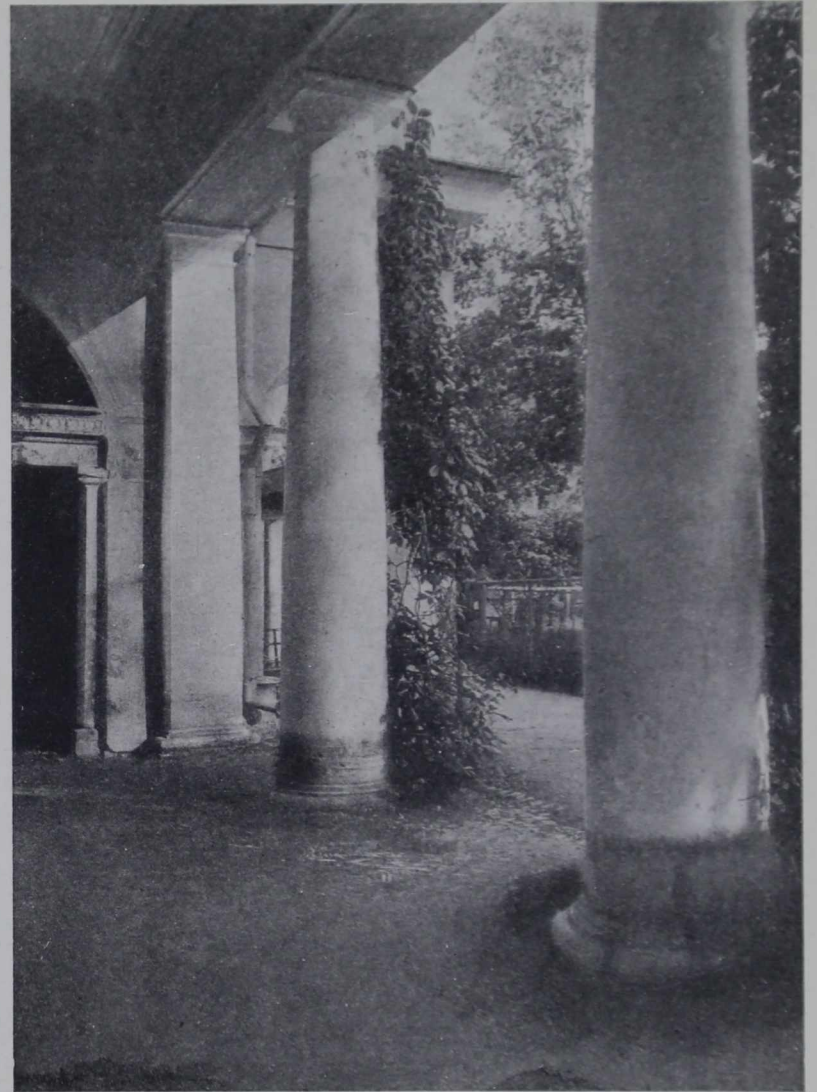
28. Павловск. «Храм дружбы». Внутренняя отделка павильона



29. Павловск. «Вольтер». Вид со стороны пруда



30. Павловск. «Вольтер». Колоннада снаружи



31. Павловск. «Вольтер». Колоннада внутри



32. Павловск. «Вольер». Статуя Актеона с убитой ланью



33. Павловск. «Памятник родителям»



34. Павловск. Павильон «Трех граций». Общий вид с террасой



35. Павловск. Павильон «Трех граций». Вид со стороны террасы в сторону от дворца на пруд



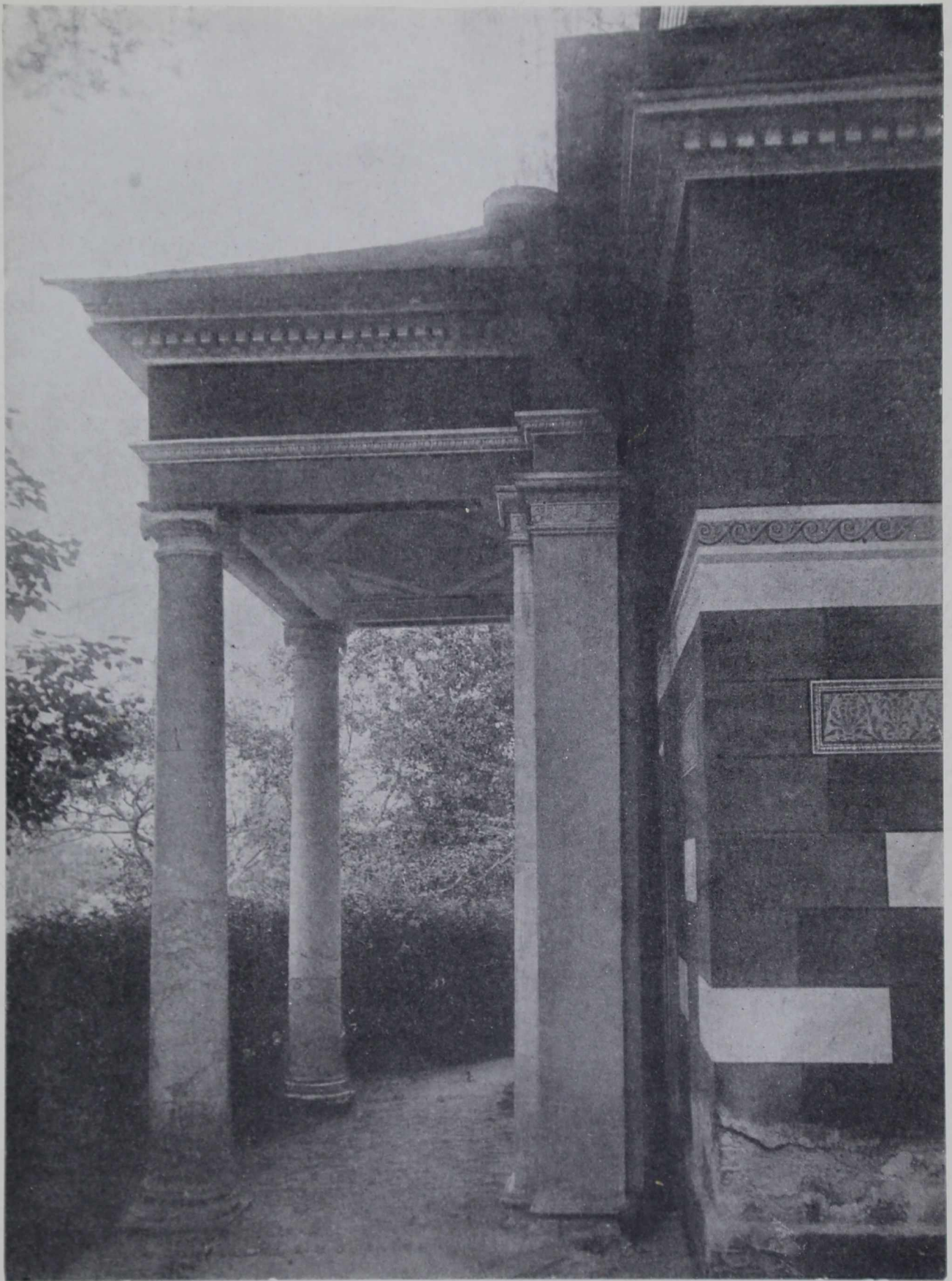
36. Павловск. Павильон «Трех граций». Статуя трех граций работы скульптора Трискони



37. Павловск. Колюшни



38. Павловск. Руины в Красной долине



39. Павловск. «Елизаветин павильон». Ионийский портик. Белые пятна на стенах — позднейшая раскраска под руины, — пример того, как понимали дворцовые архитекторы «античную архаику»



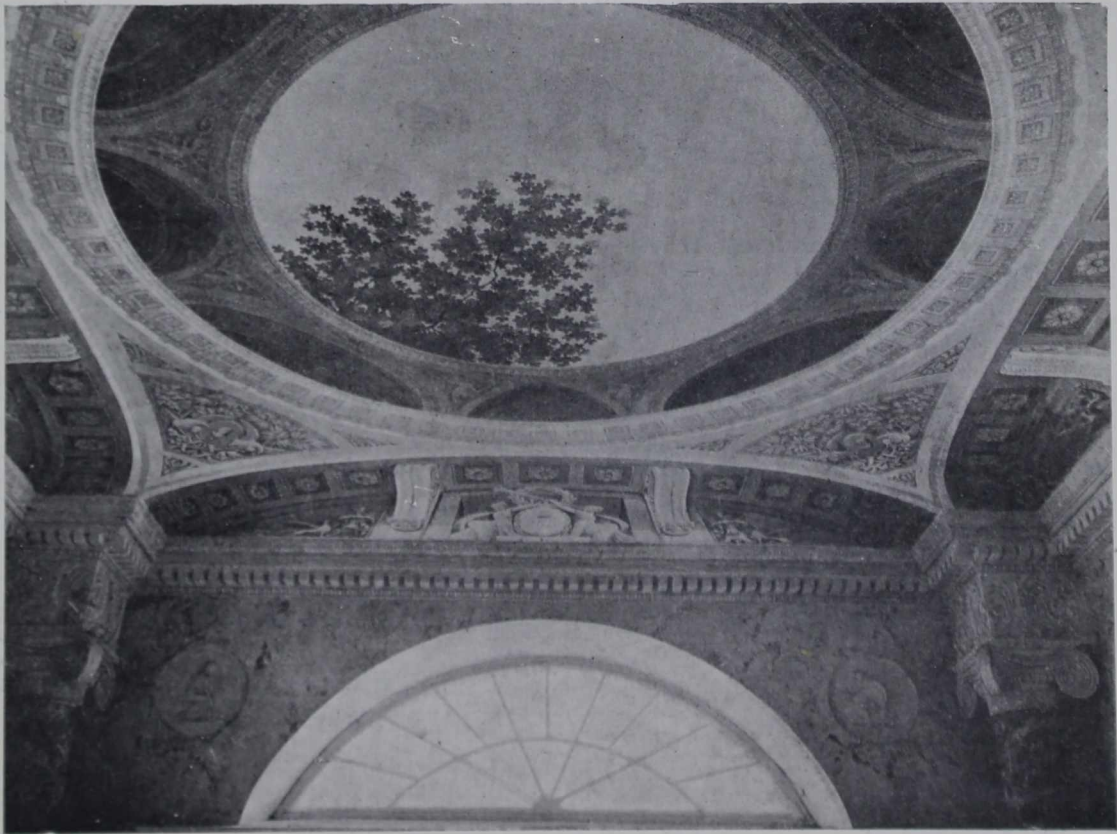
40. Павловск. «Елизаветин павильон» в Красной долине



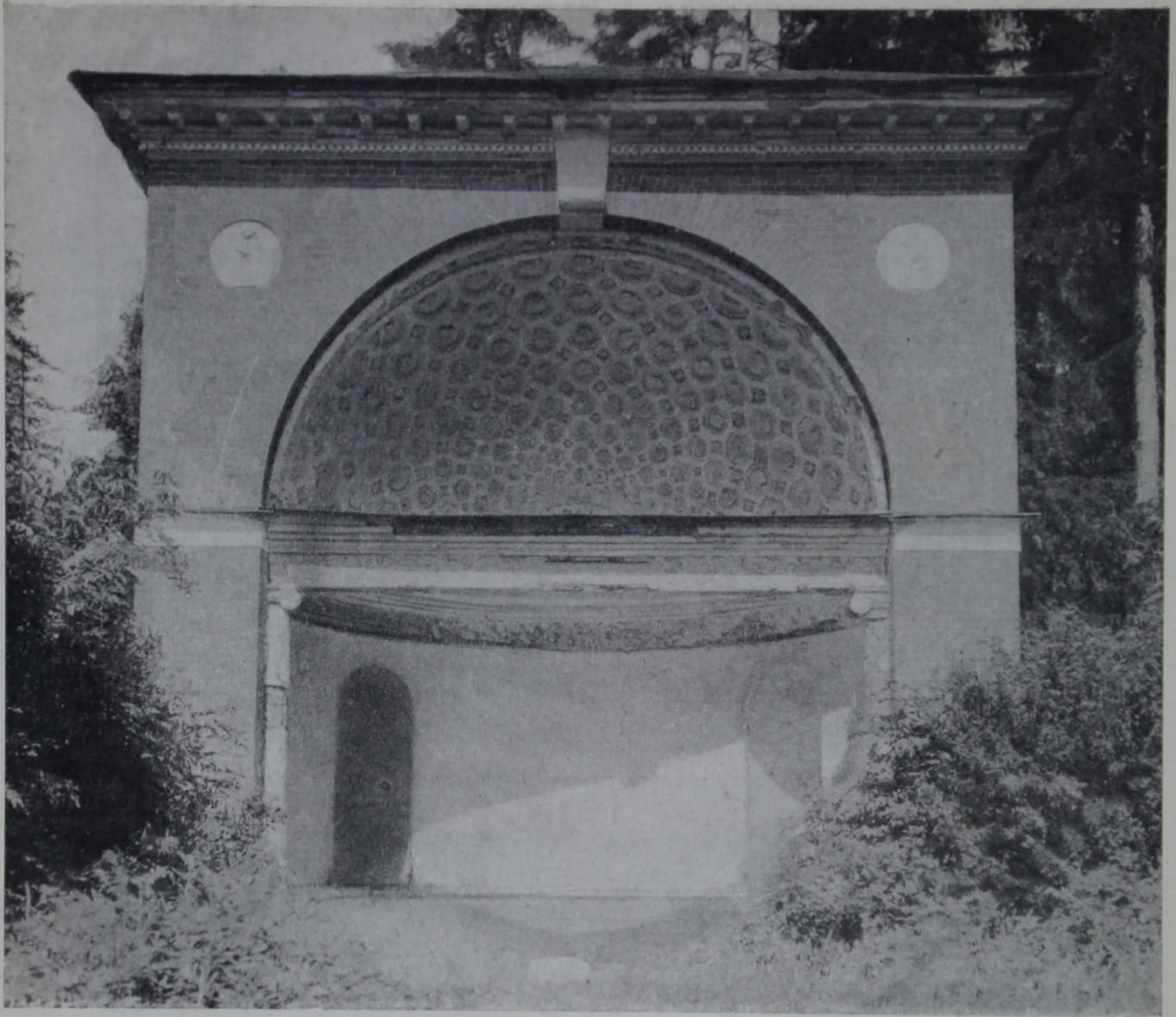
41. Павловск. «Елизаветин павильон». Интерпретация Камерона античных руин (полуразрушенная колоннада). Перекрытие реставрировано позднейшими архитекторами



42. Павловск. «Елизаветин павильон». Внутренняя отделка зала



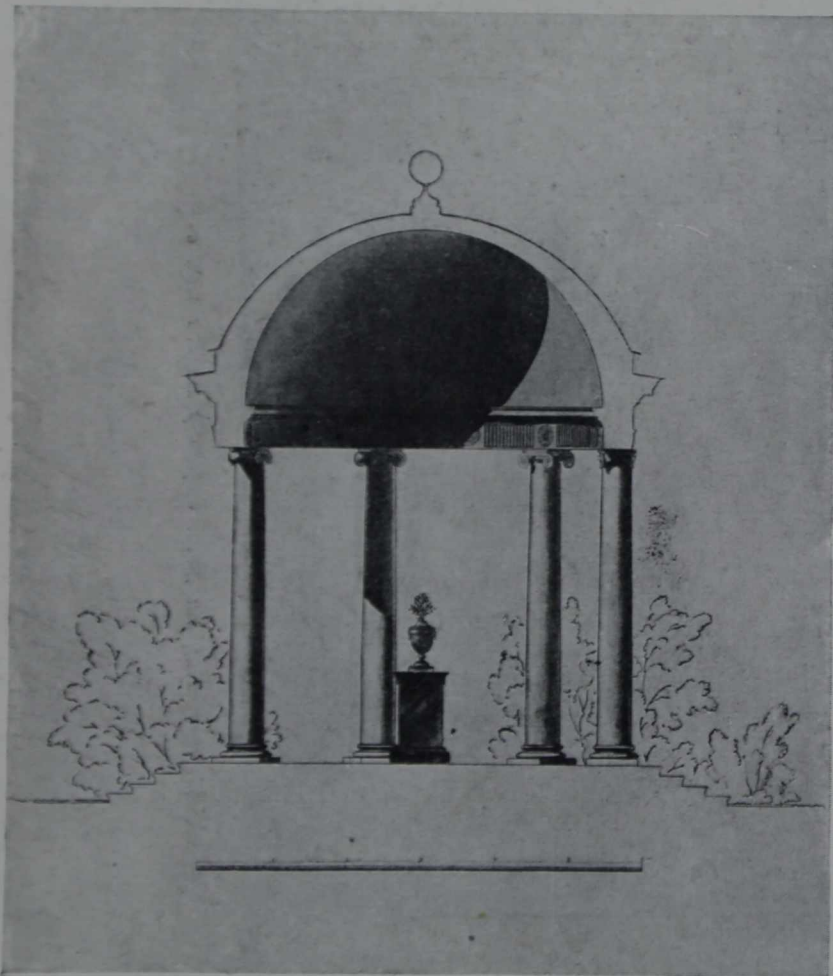
43. Павловск. «Елизаветин павильон». Роспись плафона по эскизу П. Гонзага



44. Александрова дача. Павильон «Эхо». Ордер Эректейона. Две средние колонны разрушены. Павильон в конце XIX в. реставрирован в части кирпичной кладки лицевой стороны



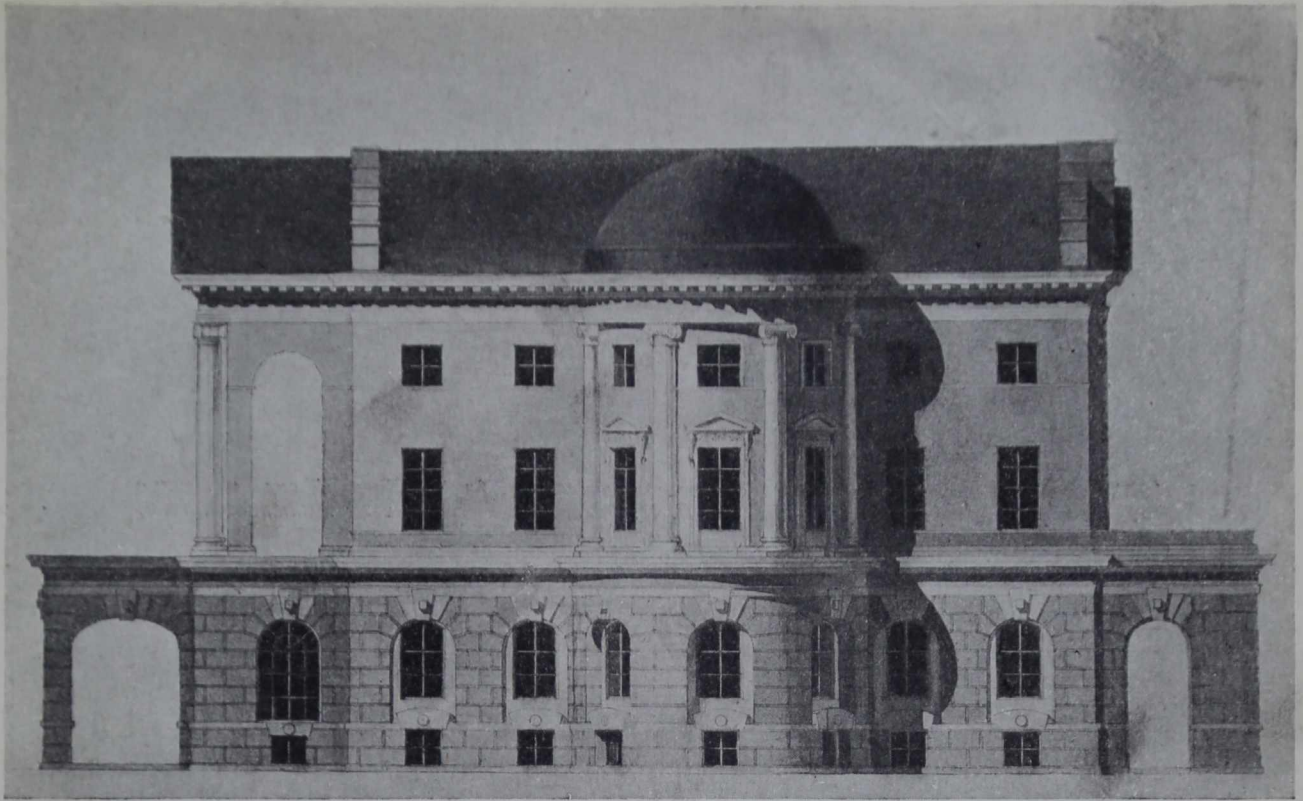
45. Александрова дача. «Храм розы без шипов»



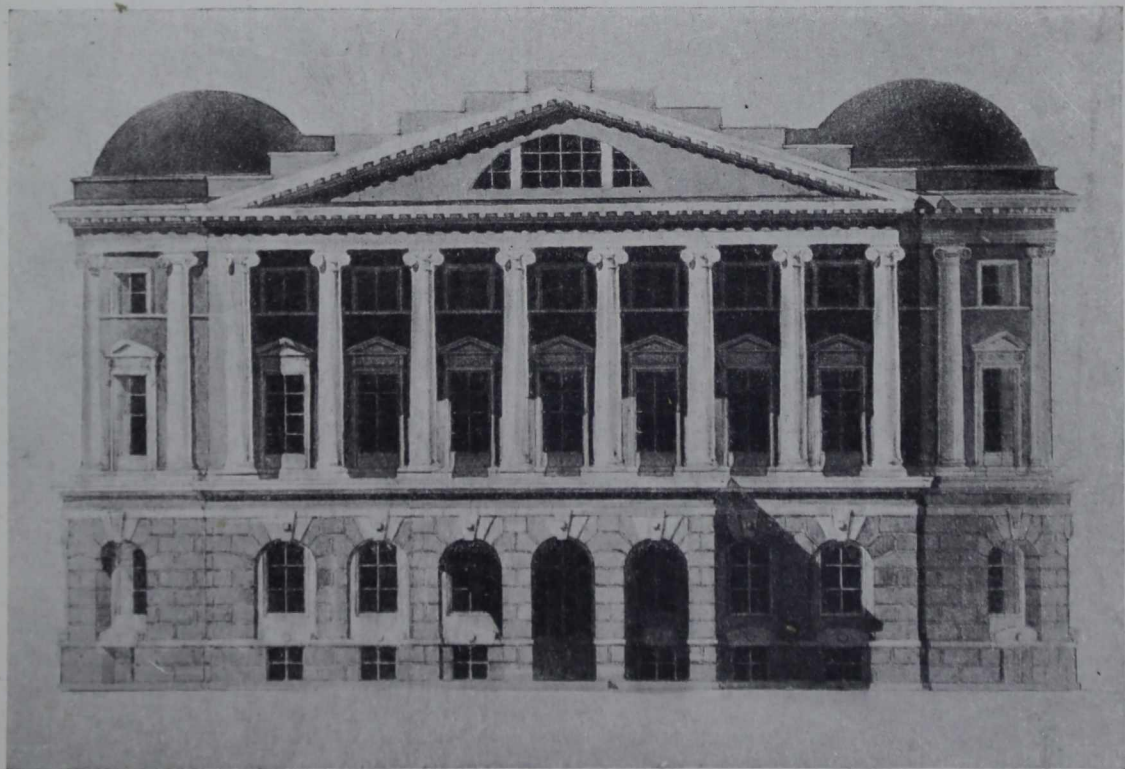
46. Александрова дача. «Храм розы без шипов». Разрез (реконструкция архитекторов В. Н. Талепоровского и Ф. И. Милюковой)



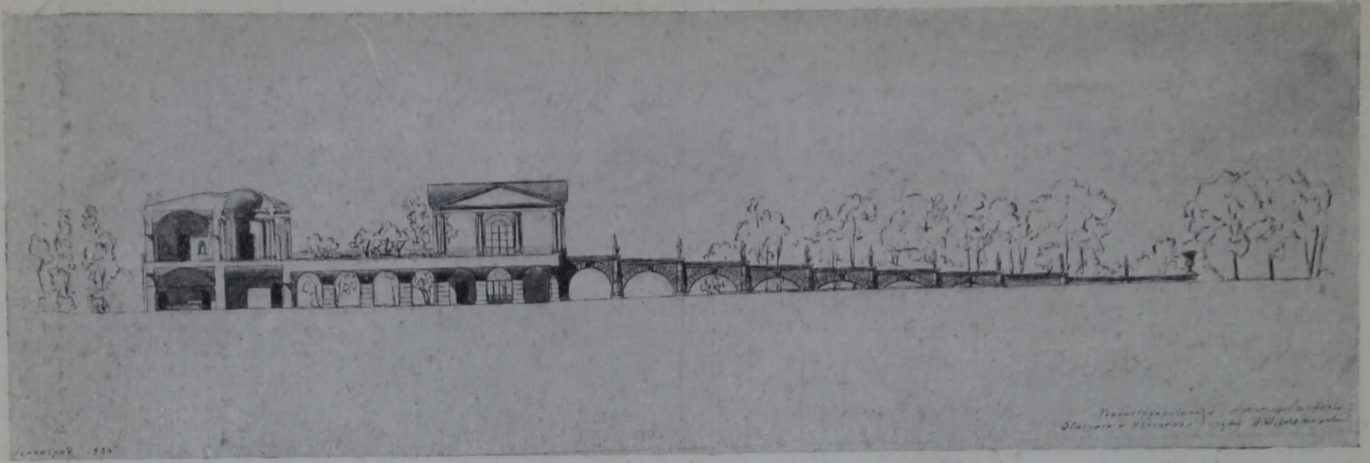
47. Александрова дача. «Храм розы без шипов». Фасад (реконструкция архитекторов В. Н. Талепоровского и Ф. И. Милюковой)



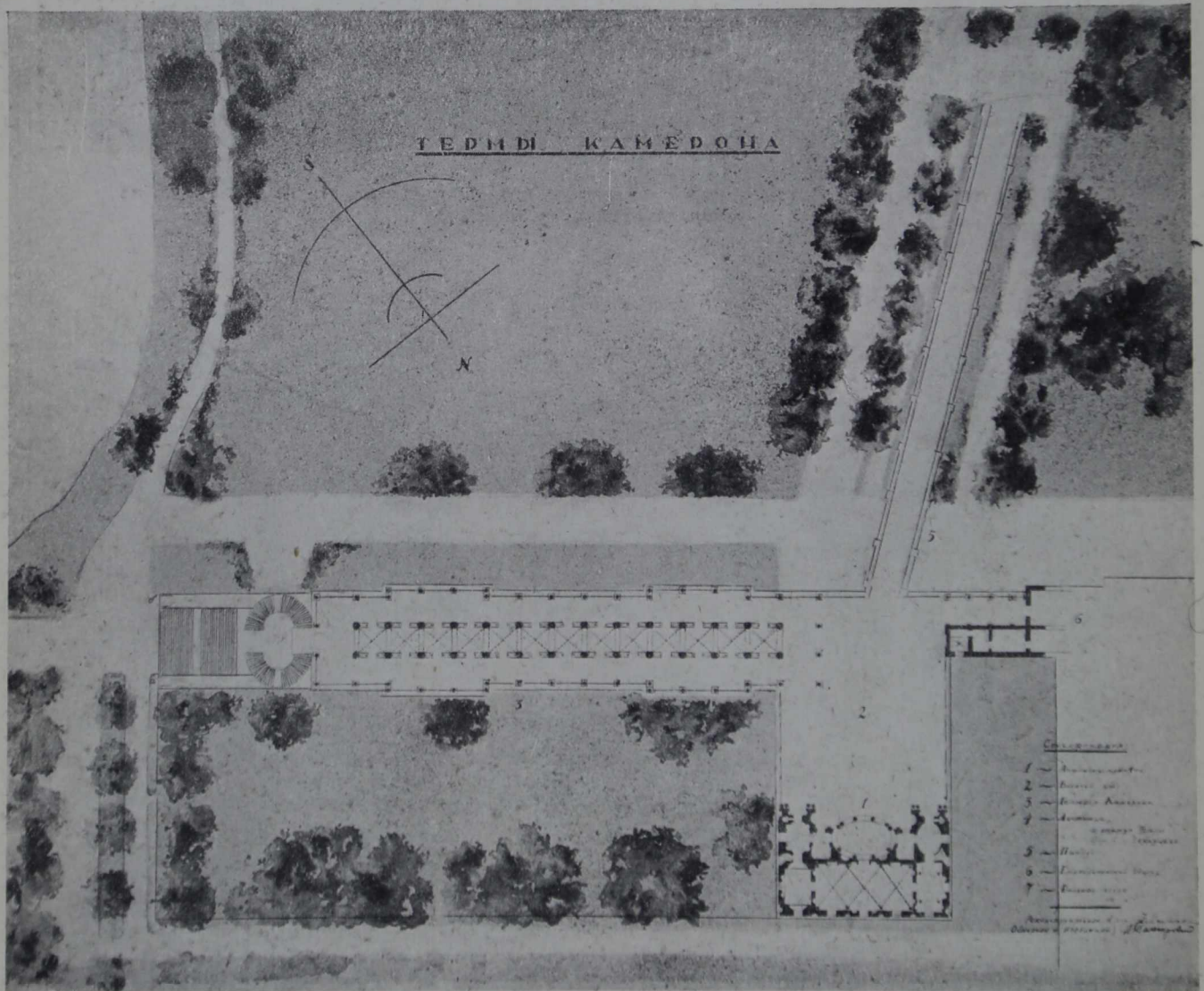
48. Фасад дворца гр. Разумовского в Батурине (по обмерам арх. А. А. Белогруда, из собр. Академии художеств)



49. Боковой фасад дворца гр. Разумовского в Батурине (по обмерам арх. А. А. Белогруда, из собр. Академии художеств)



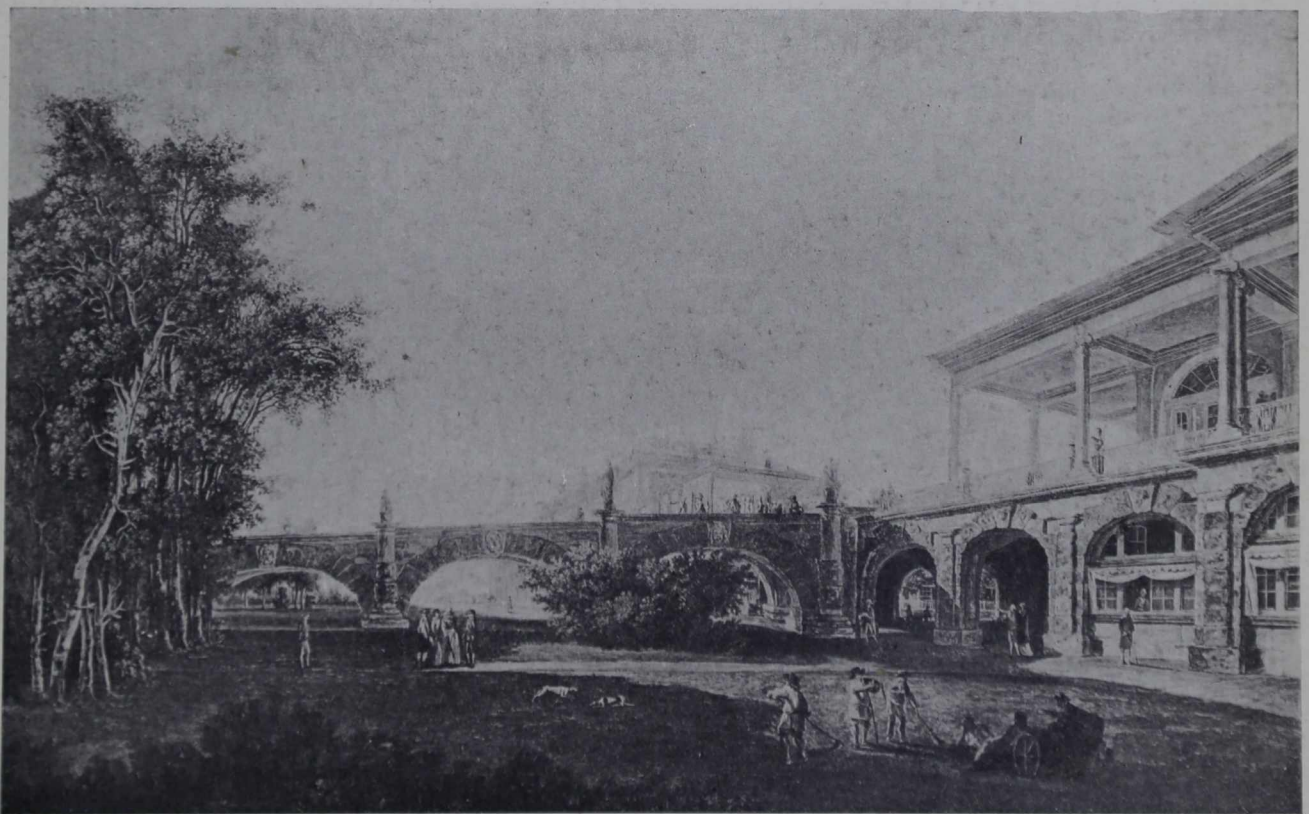
50. Термы Камерона. Разрез через «Агатовые комнаты», баню, «Висячий сад» и пандус (обмер и реконструкция архитекторов В. Н. Талепоровского и Ф. И. Милоковой, 1936)



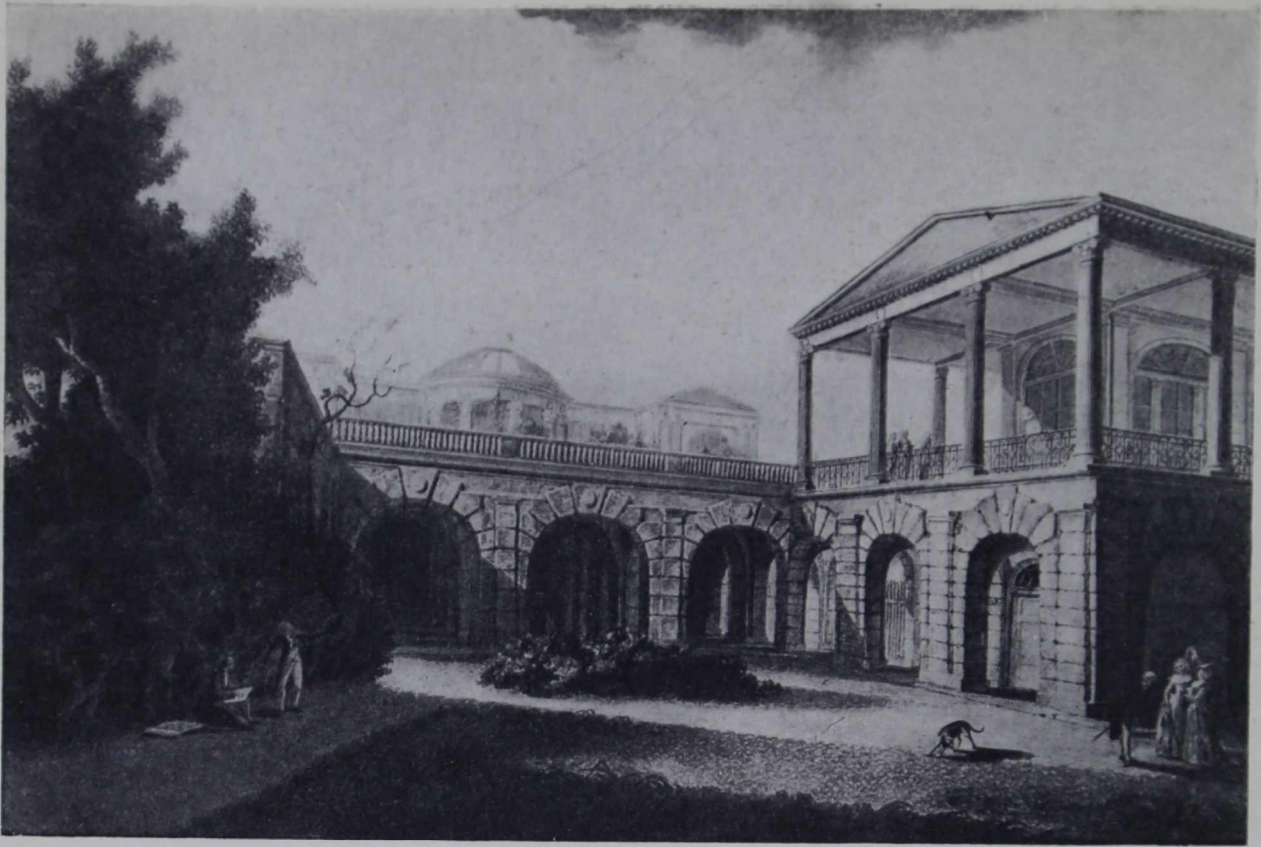
51. Термы Камерона. План. Узел соединения в плане «Агатовых комнат», «Висячего сада», пандуса и «Камероновой галереи» (исполн. архитекторы В. Н. Талепоровский и Ф. И. Милокова)



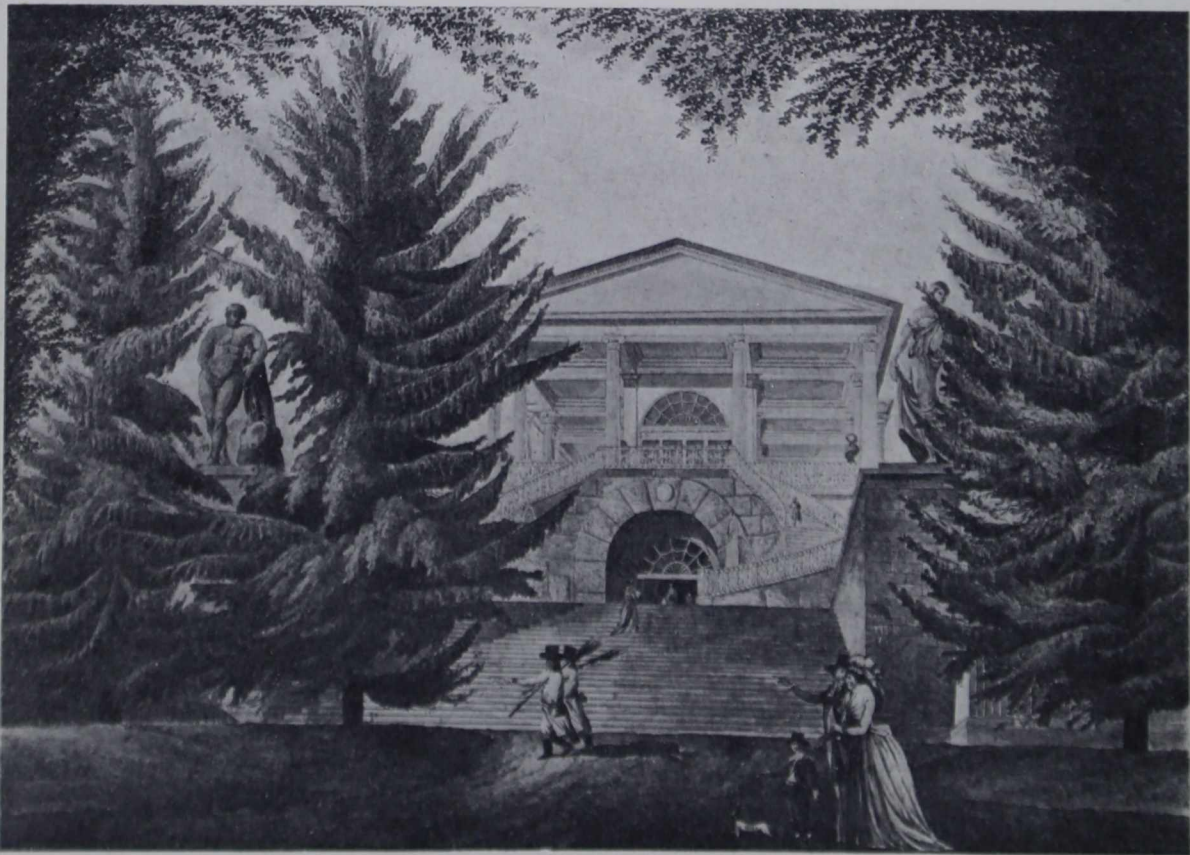
52. Термы Камерона. Вид царскосельской террасы. Пандус (с картины Семена Щедрина, из собр. Гос. Эрмитажа)



53. Термы Камерона. Общий вид на «Камеронову галерею», пандус, зеркальную площадку и Екатерининский дворец. Пандус украшен статуями (акварель Сергеева, из собр. Гос. Эрмитажа).



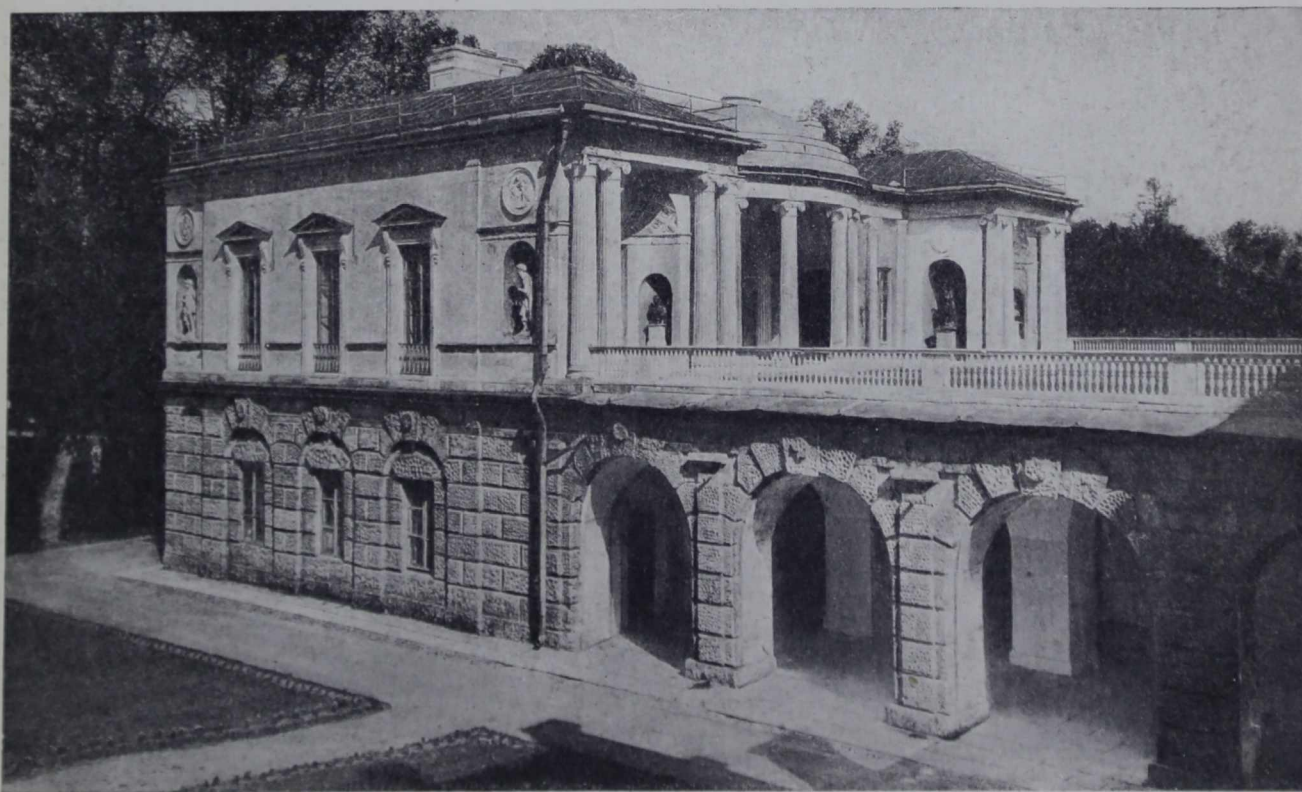
54. Термы Камерона в первоначальном виде, до постройки пандуса
(из собр. Гос. Эрмитажа)



55. Термы Камерона. Вид лестницы к Большому озеру (с картины Павла Учительова,
из собр. Гос. Эрмитажа).



56. Термы Камерона. «Холодные бани». Вид со стороны Екатерининского дворца. Западный угол. Фасады северо-западный и юго-западный



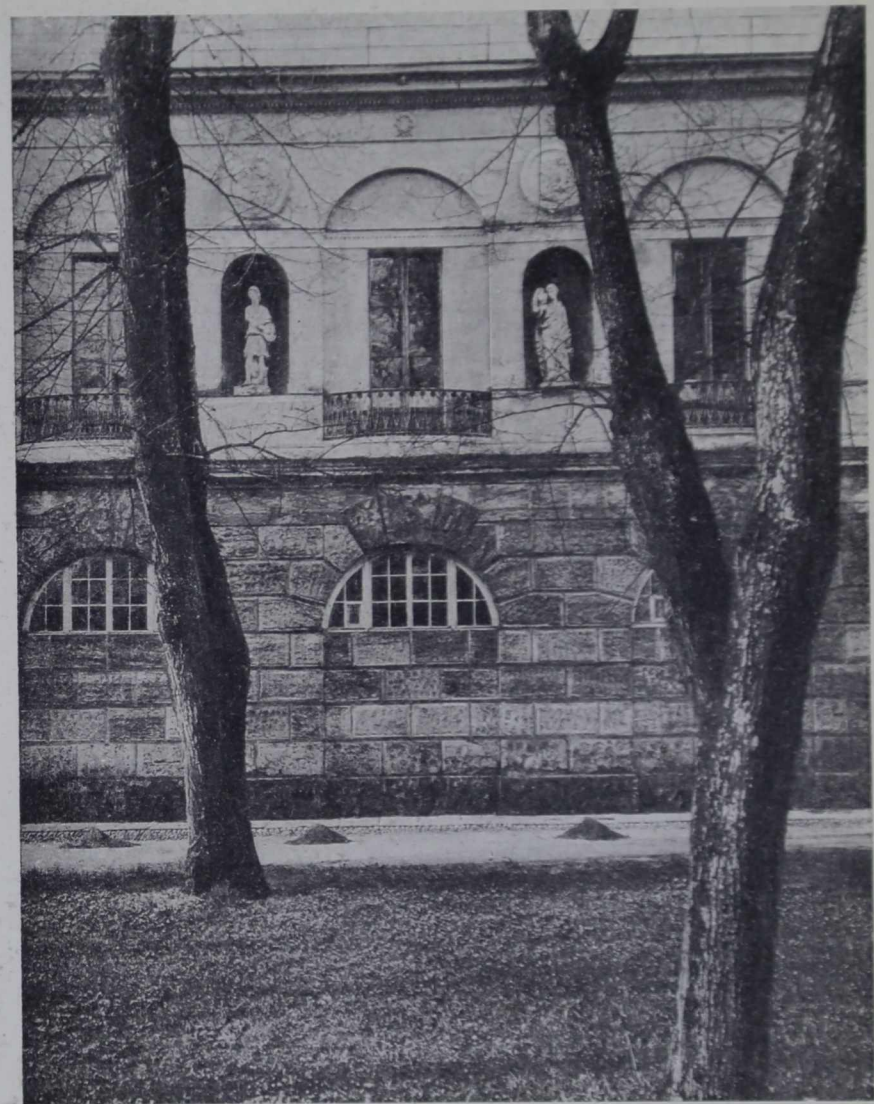
57. Термы Камерона. «Холодные бани». Вид со стороны Екатерининского дворца из окон туалетной комнаты Екатерины II. Западный угол. Фасады северо-западный и юго-западный



58. Термы Камерона. «Холодные бани». Северо-восточный фасад



59. Термы Камерона. «Холодные бани». Вид со стороны
Екатерининского дворца. Северный угол



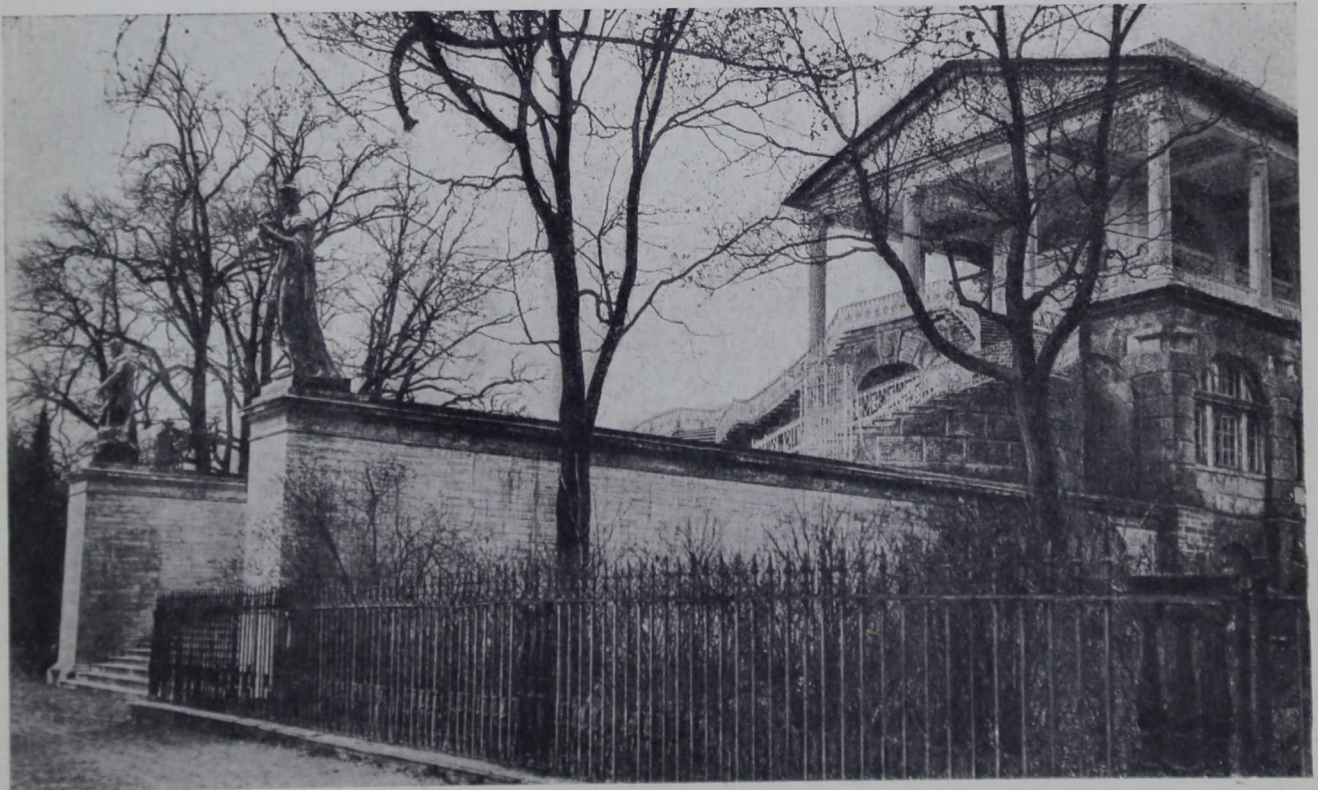
60. Термы Камерона. «Холодные бани». Часть северо-восточного
фасада



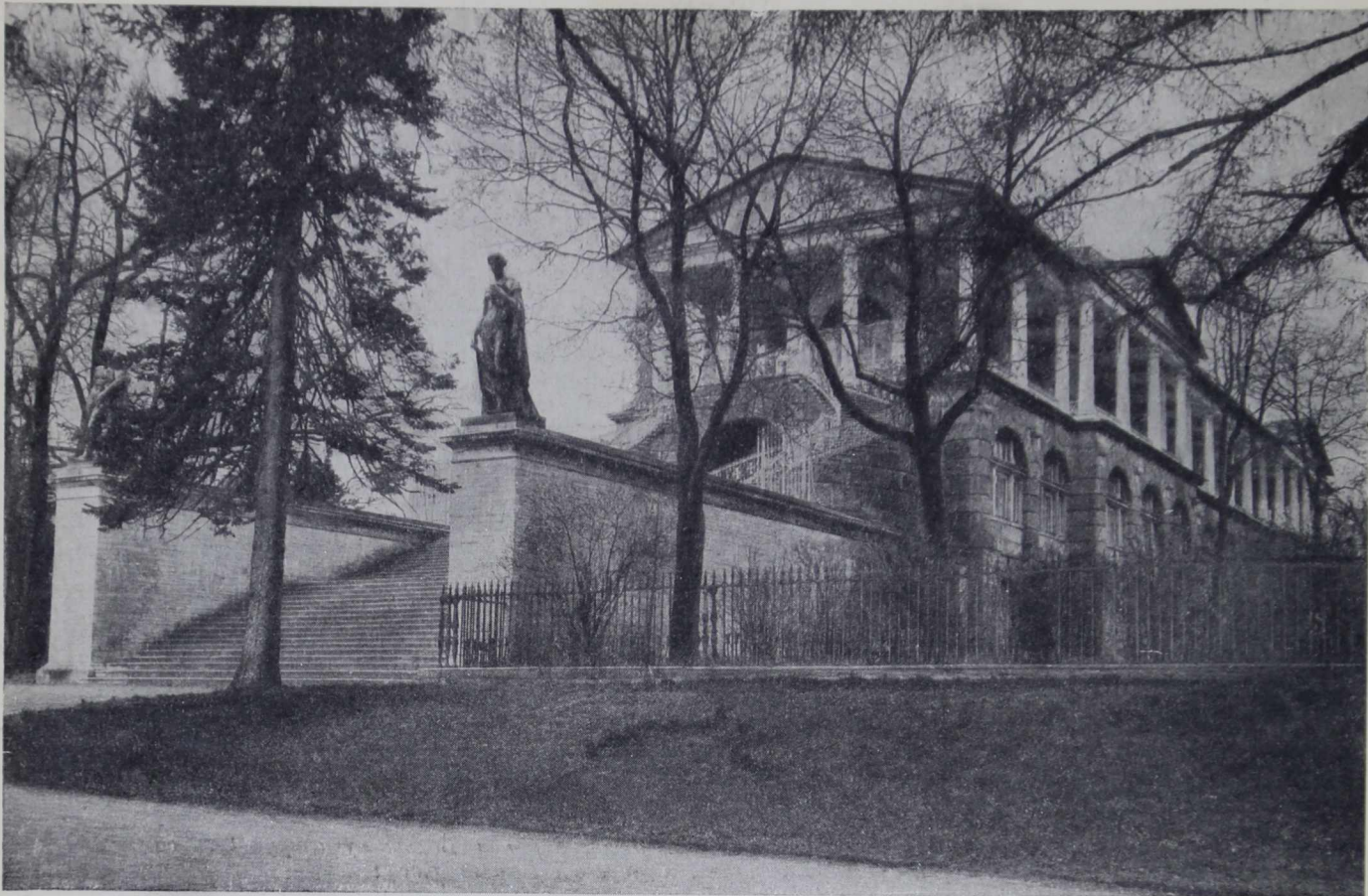
61. Термы Камерона. «Камеронова галлерей». Вид с нижнего сада со стороны «Холодных бань». На первом плане бронзовая статуя Ниобеи



62. Термы Камерона. «Камеронова галерея» и лестница к Большому озеру. Вид со стороны старого парка. Северо-восточный фасад



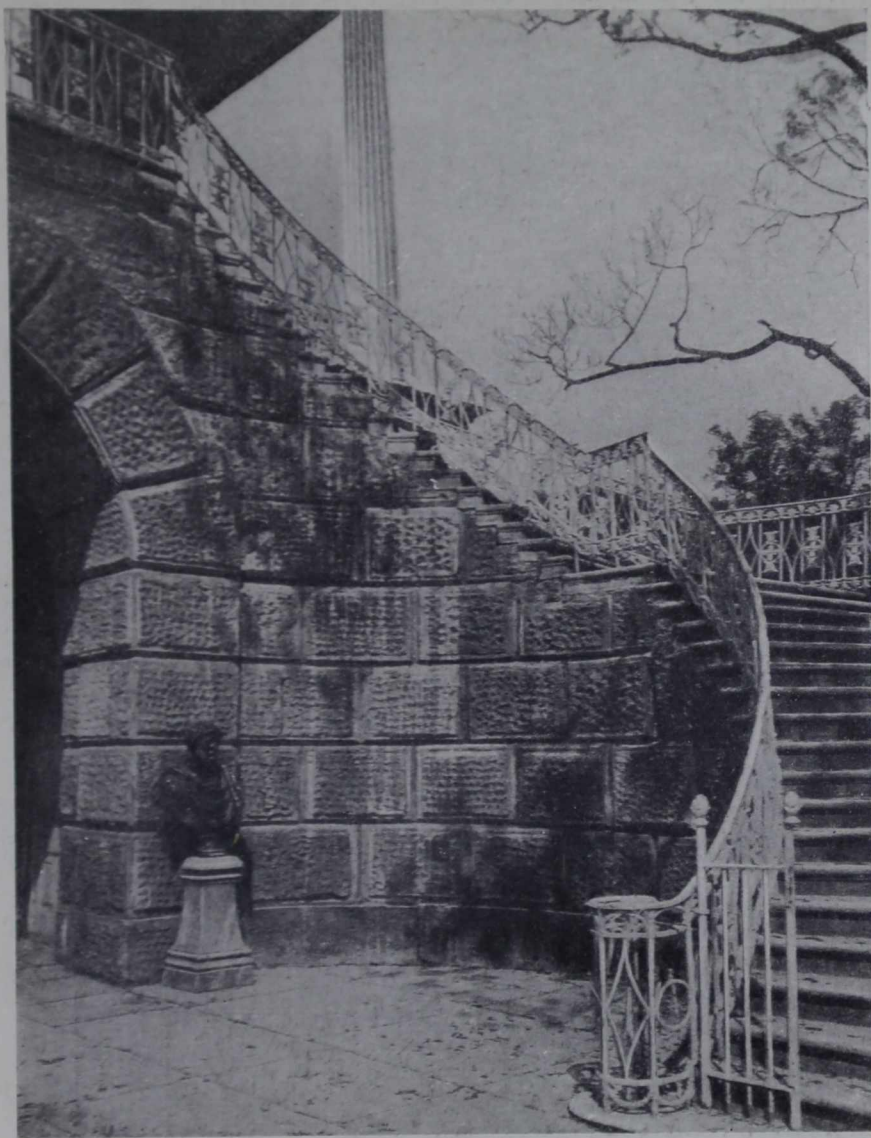
63. Термы Камерона. Лестница к Большому озеру и юго-восточный портик «Камероновой галереи»



64. Термы Камерона. Колоннада «Камероновой галереи» и лестница к Большому озеру



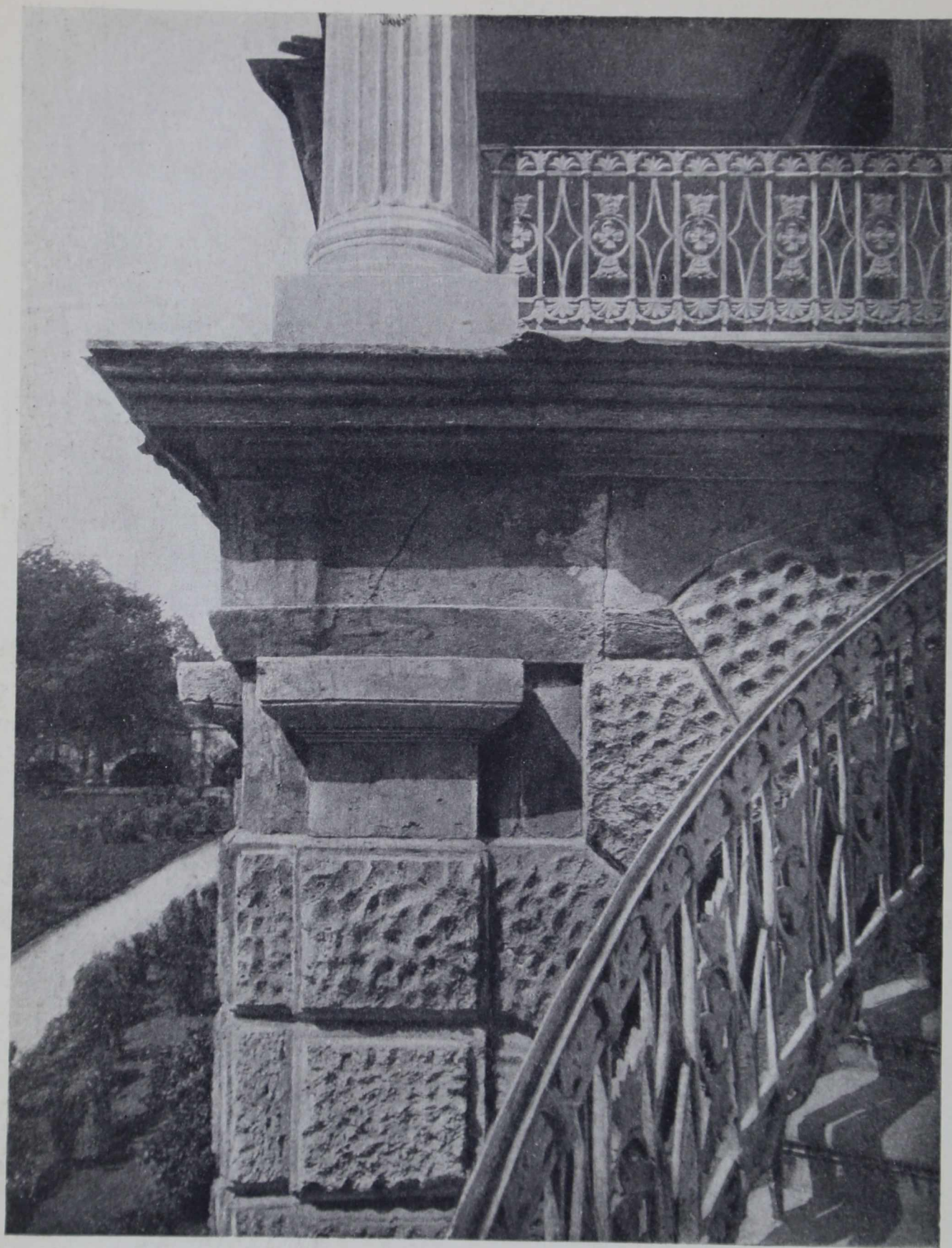
65. Термы Камерона. Фасад лестницы к Большому озеру. Вдали справа видны «Холодные бани»



66. Термы Камерона. Лестница к Большому озеру. Площадка второго марша, правая сторона



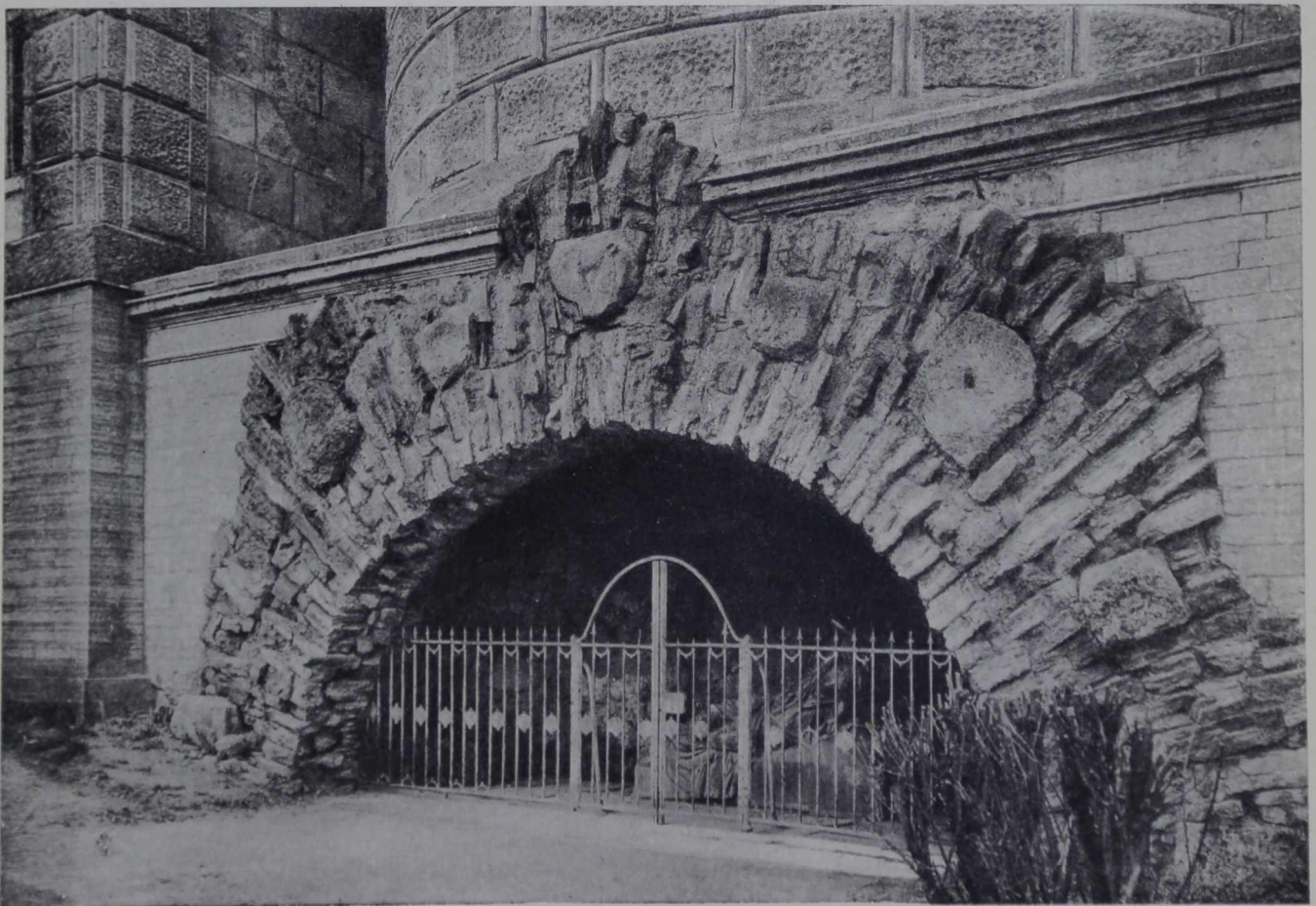
67. Термы Камерона. Лестница к Большому озеру. Площадка второго марша, левая сторона и вход в первый этаж «Камероновой галереи»



68. Термы Камерона. Деталь. Антаблемент и капитель пилястра первого этажа. Кованая железная решетка лестницы и «Камероновой галереи». Вдали виден пандус



69. Термы Камерона. Южные портики «Камероновой галереи» и лестница к Большому озеру со стороны Английского парка



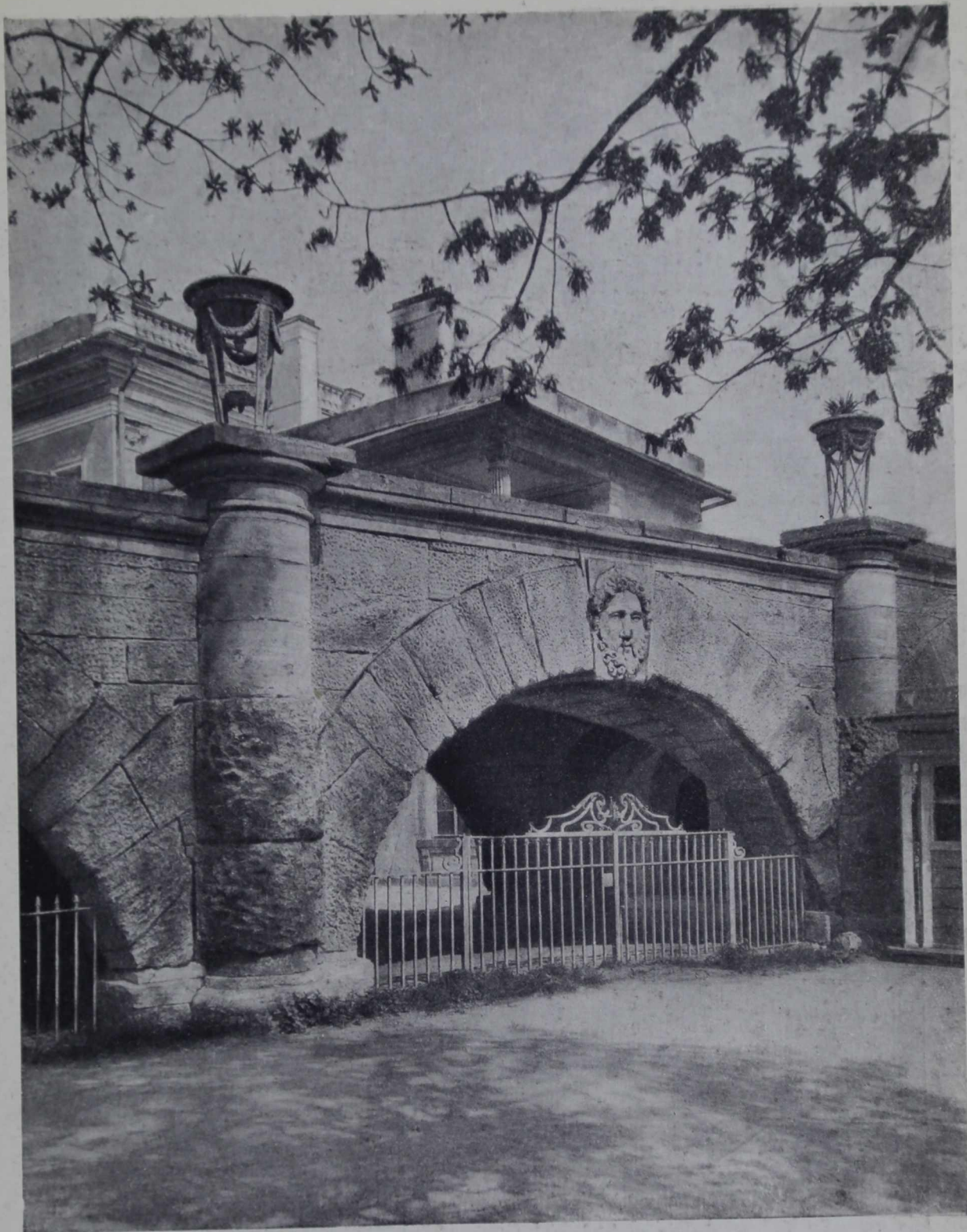
70. Термы Камерона. Грот «Сплицей Ариадны» в массиве первого марша лестницы к Большому озеру



71. Термы Камерона. Колоннада «Камероновой галереи». Юго-западный фасад. Вид со стороны Английского сада и Большого озера



72. Термы Камерона. Пандус. Южная сторона. Первая арка. Въезд из Английского парка



73. Термы Камерона. Пандус. Южная сторона. Вторая арка. Позади пандуса виден портик «Зеркальной площадки» и карниз Екатерининского дворца



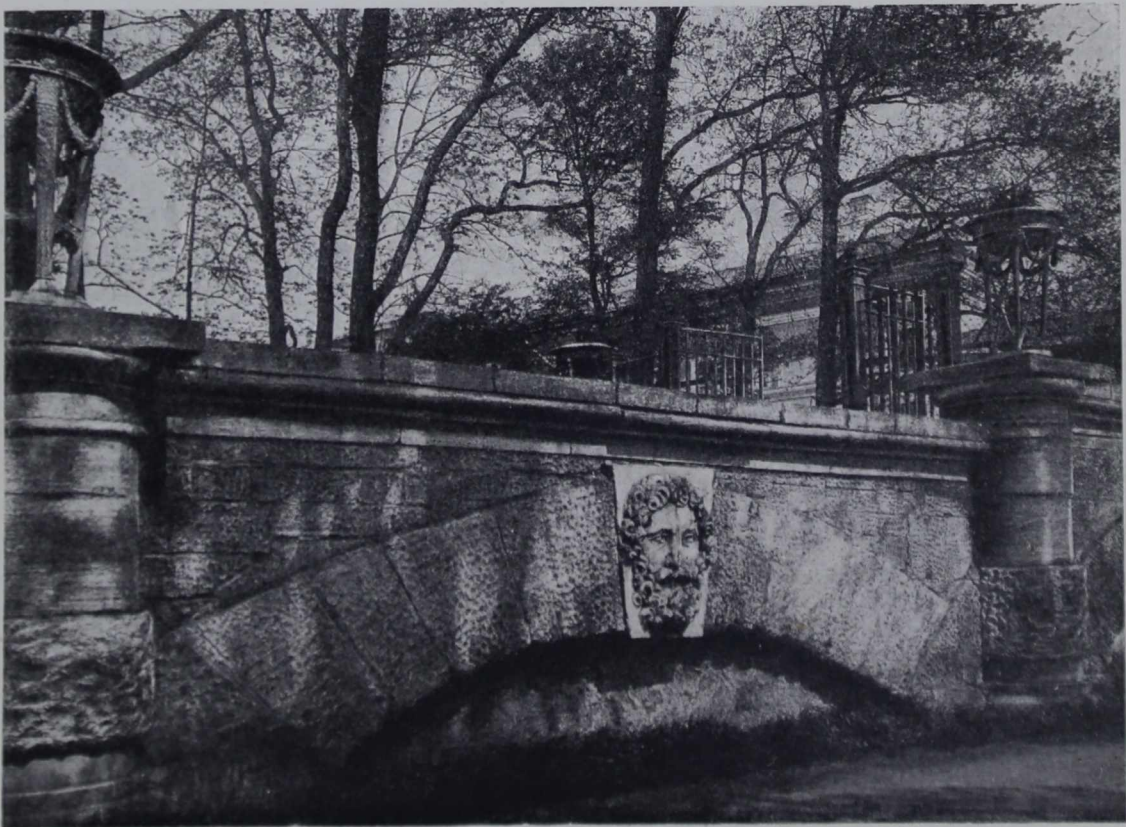
74. Термы Камерона. Пандус. Южная сторона. Третья арка



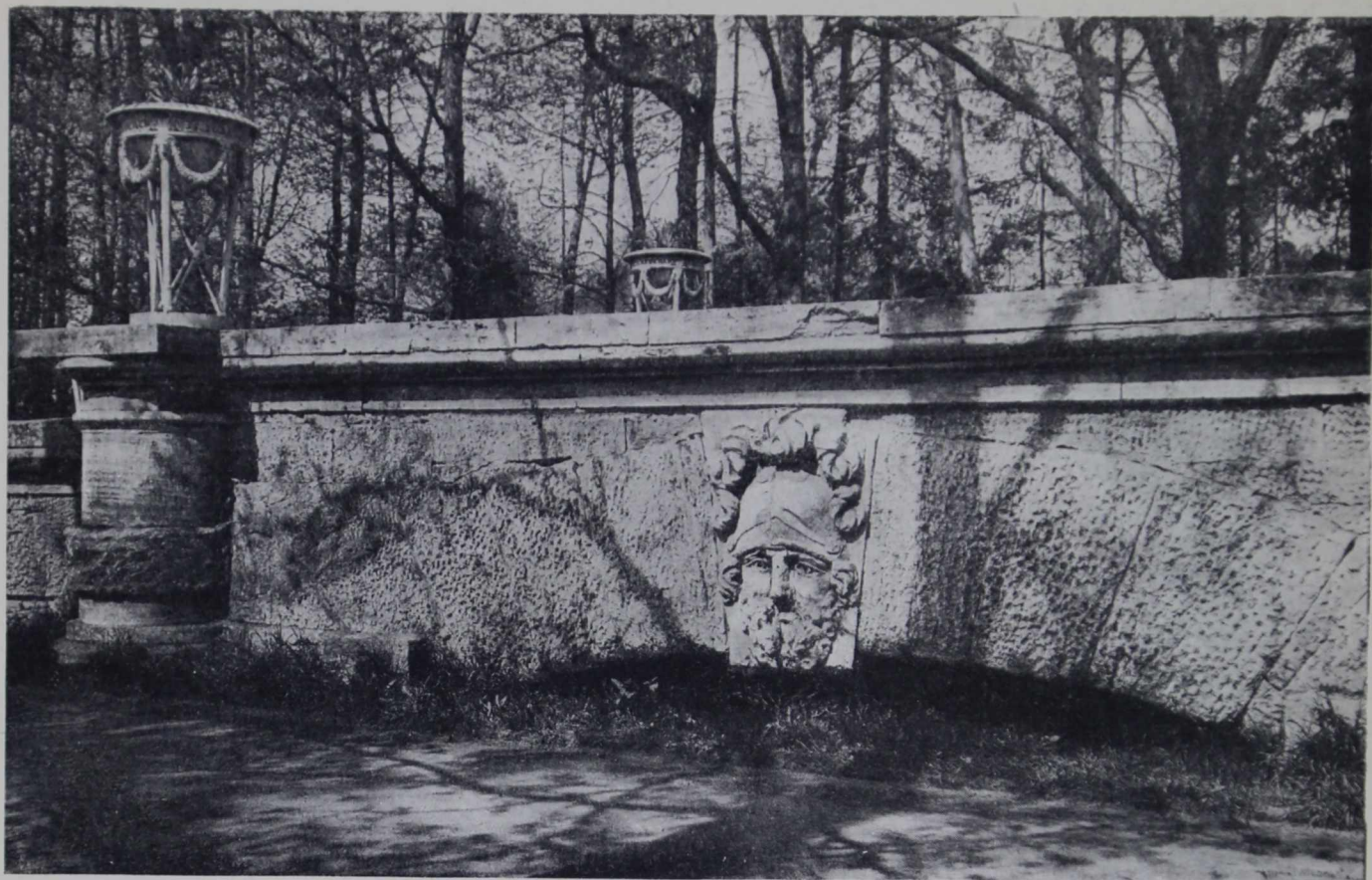
75. Термы Камерона. Пандус. Южная сторона. Четвертая арка



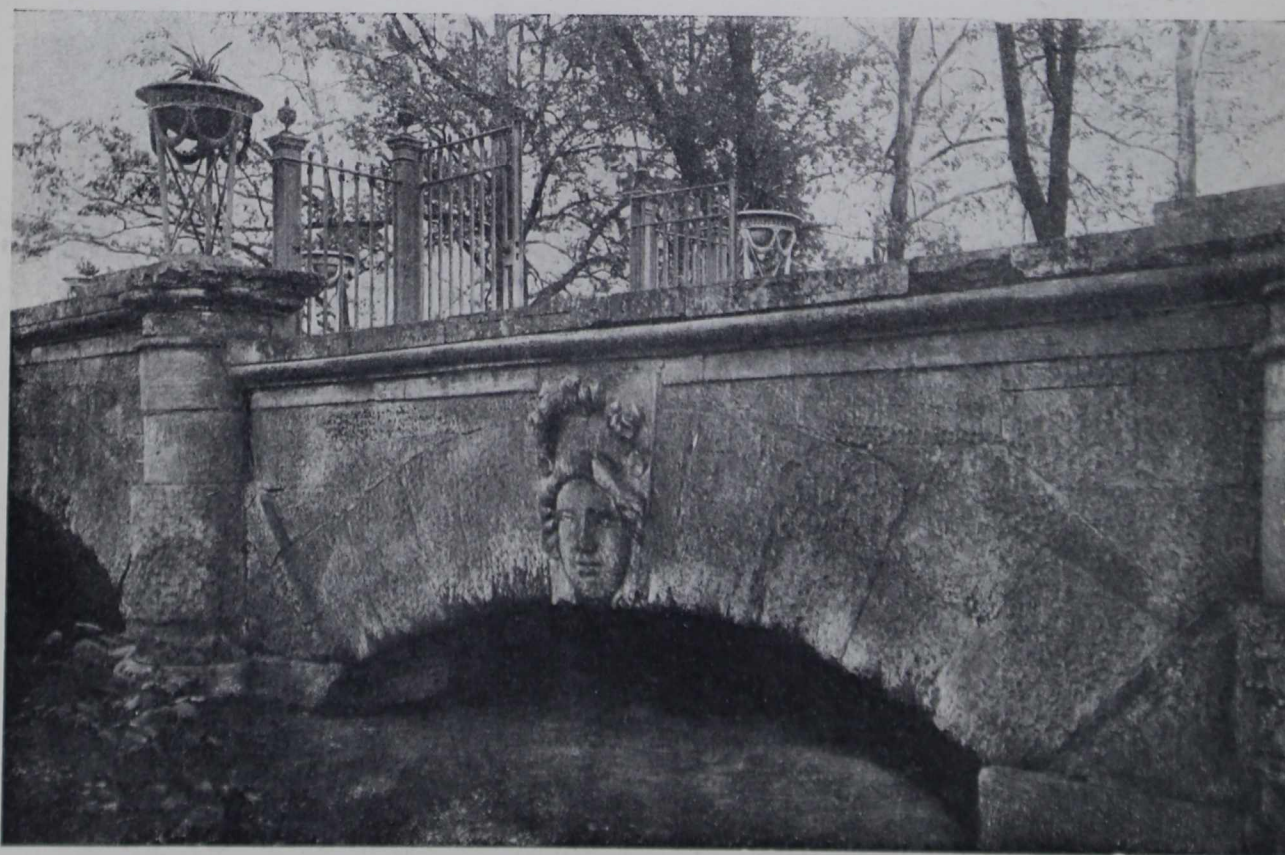
76. Термы Камерона. Пандус. Южная сторона. Пятая арка



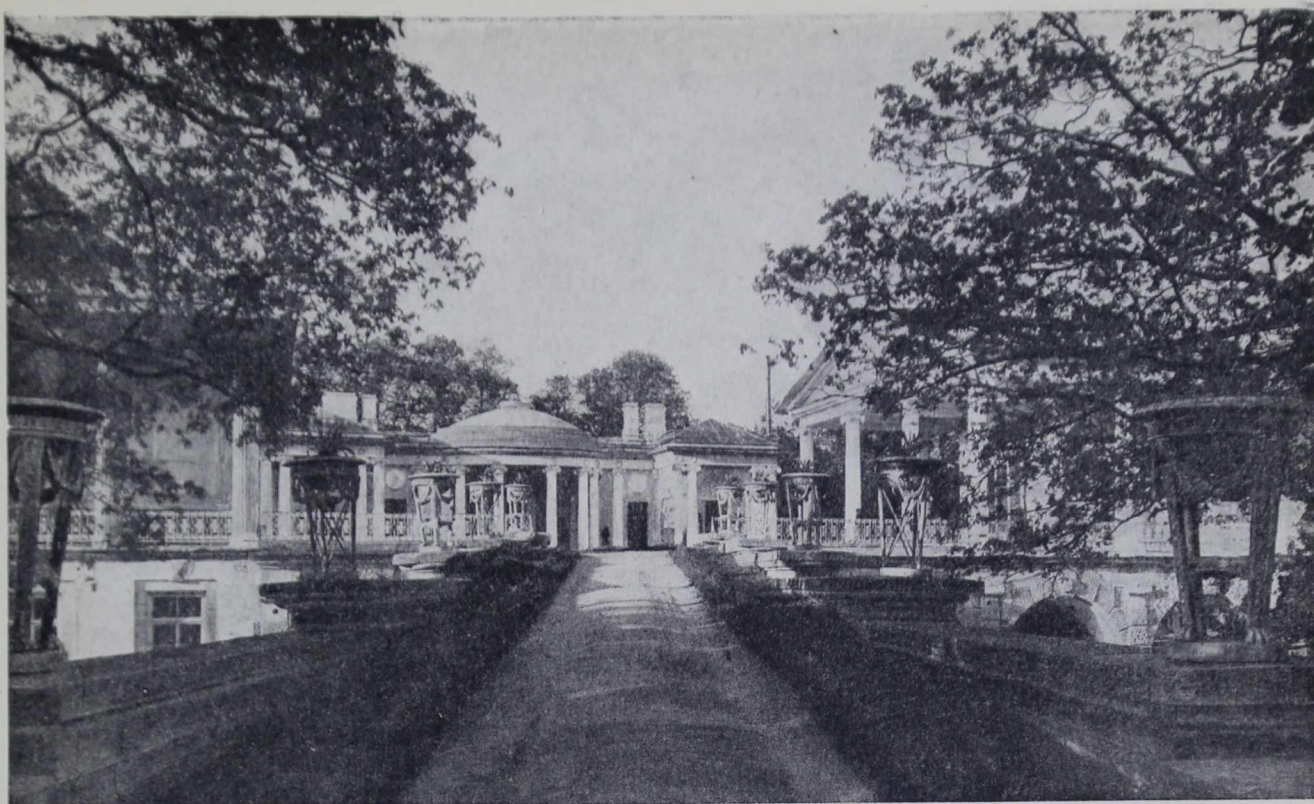
77. Термы Камерона. Пандус. Южная сторона. Шестая арка



78. Термы Камерона, Пандус. Южная сторона. Седьмая арка



79. Термы Камерона, Пандус. Северная сторона. Шестая арка. Наверху решетка и ворота, поставленные при Екатерине II



80. Термы Камерона. Аллея пандуса со стороны Английского сада на верхнюю площадку «Висячего сада». В центре «Холодные бани», справа портик «Камероновой галереи», слева Екатерининский дворец, «Зеркальная площадка»



81. Термы Камерона. Пандус. Северная сторона. Вход на пандус с аллеи Английского сада. Вдали видна колоннада «Камероновой галереи».



82. Термы Камерона. Пантус. Северная сторона. Пятая арка. Маска Меркурия. Наверху видны железные ворота, поставленные при Екатерине II



83. Термы Камерона. Пантус. Северная сторона. Третья арка. Маска Силена



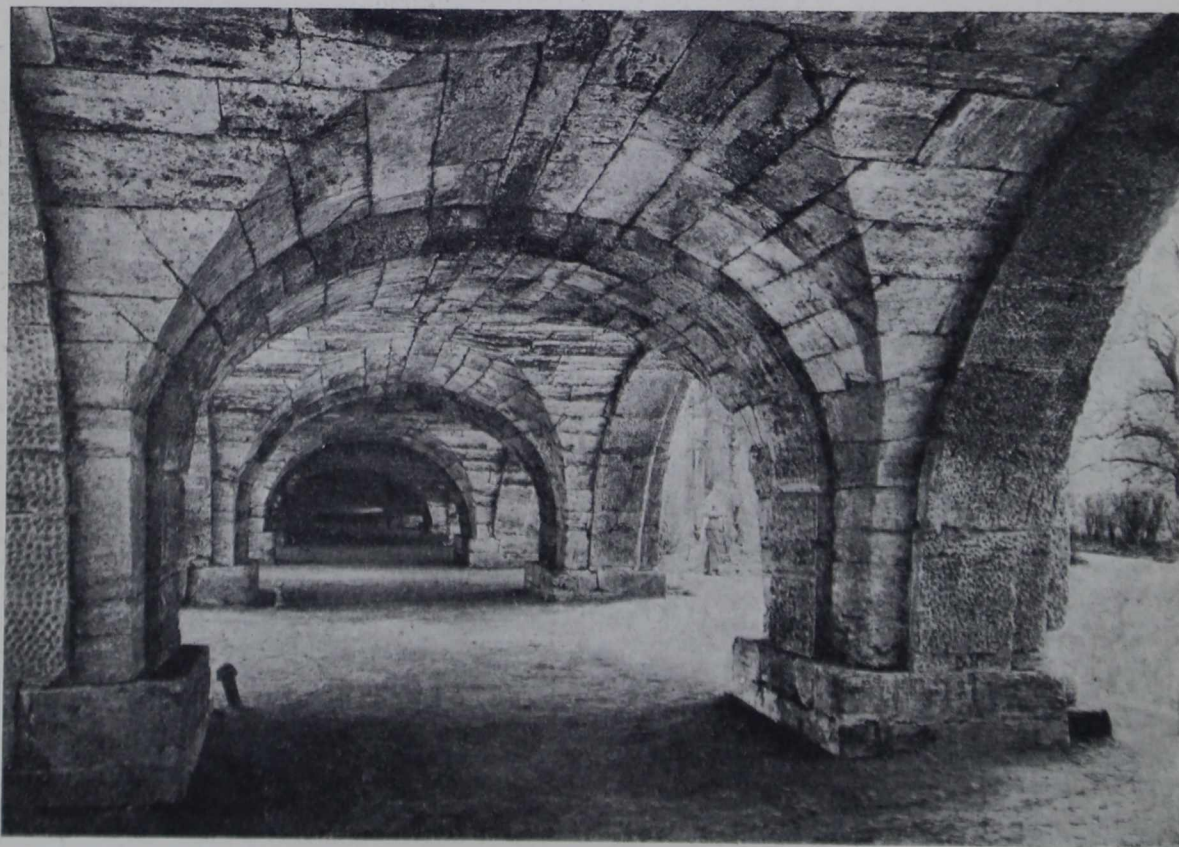
84. Термы Камерона. Пандус. Северная сторона. Первая арка от дворца. Угловой пилон. Маска Пана. Главный проезд



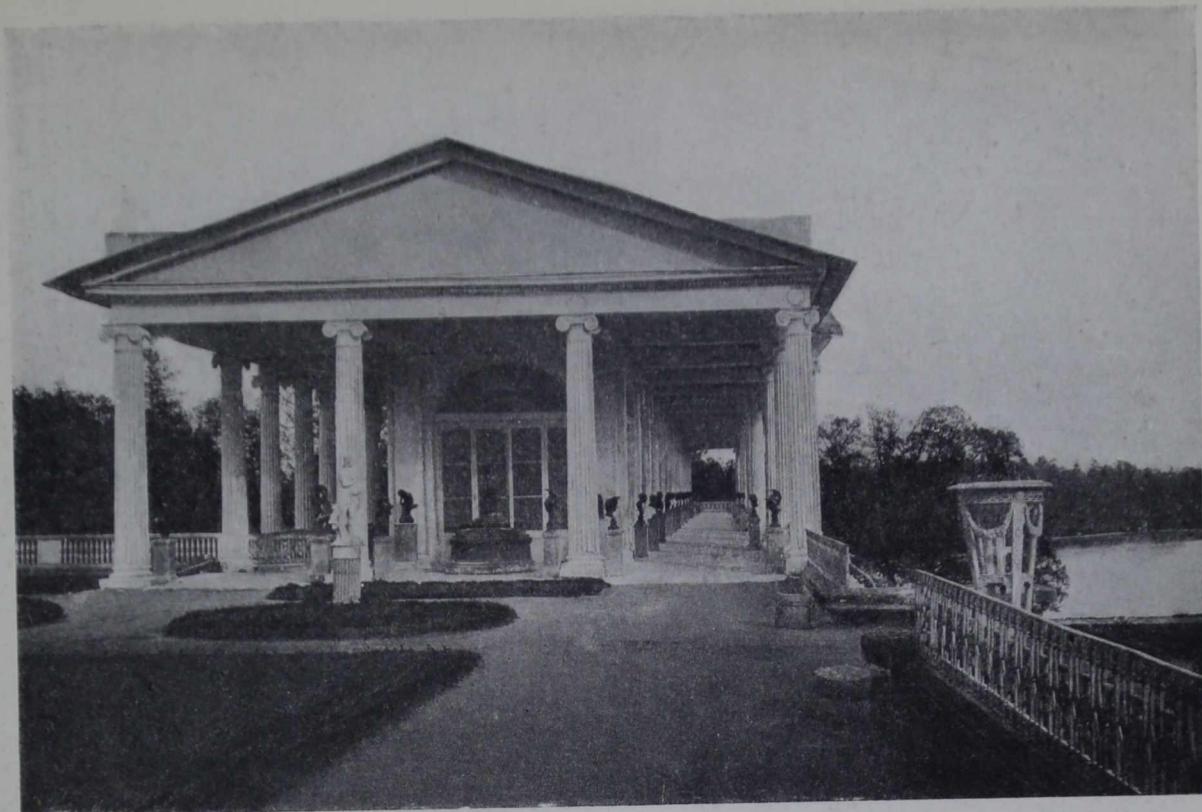
85. Термы Камерона. Пандус. Общий вид аркады с северной стороны



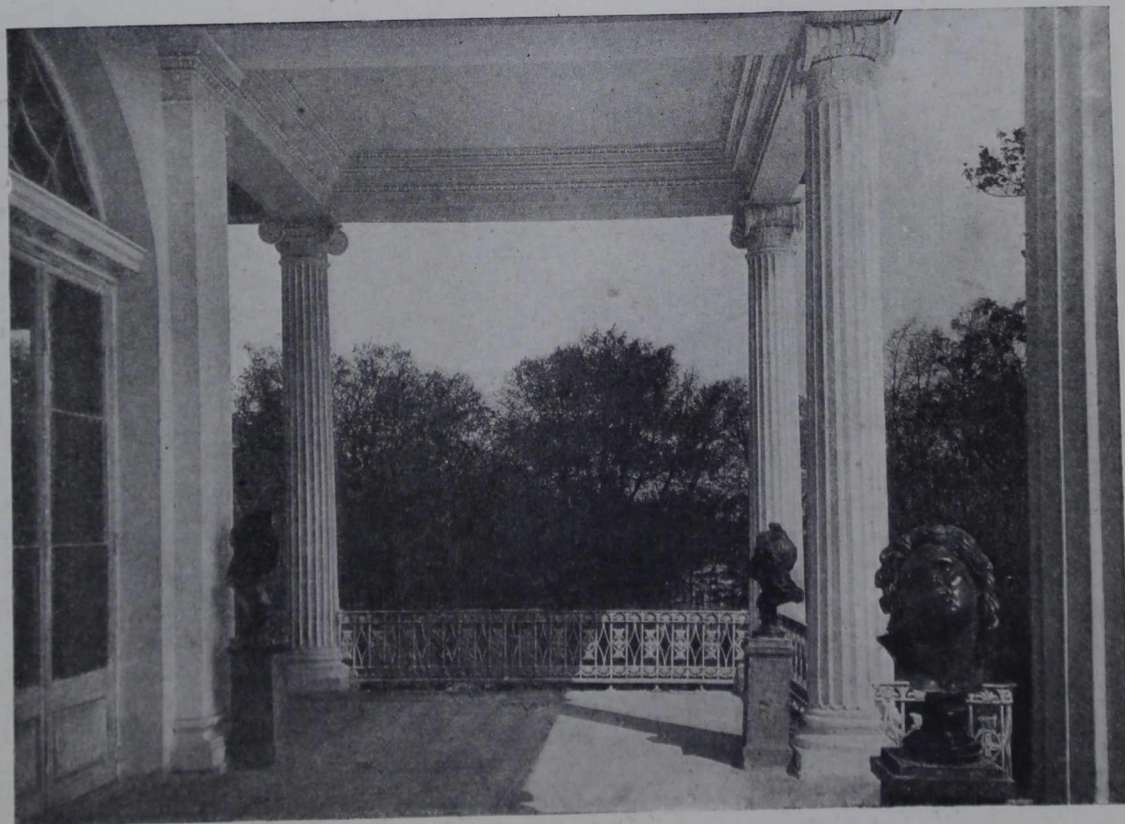
86. Термы Камерона. Пандус. Слева колоннада «Зеркальной площадки», за пандусом колоннада «Камероновой галереи»



198 87. Термы Камерона. Пандус. Вид на аркады снизу, от первой арки в сторону спуска



88. Термы Камерона. Колоннада «Камероновой галереи». Вид с площадки «Висячего сада» со стороны Екатерининского дворца. Северо-западный фасад



89. Термы Камерона. Колоннада «Камероновой галереи». Вид юго-восточного портика. Верхняя площадка лестницы



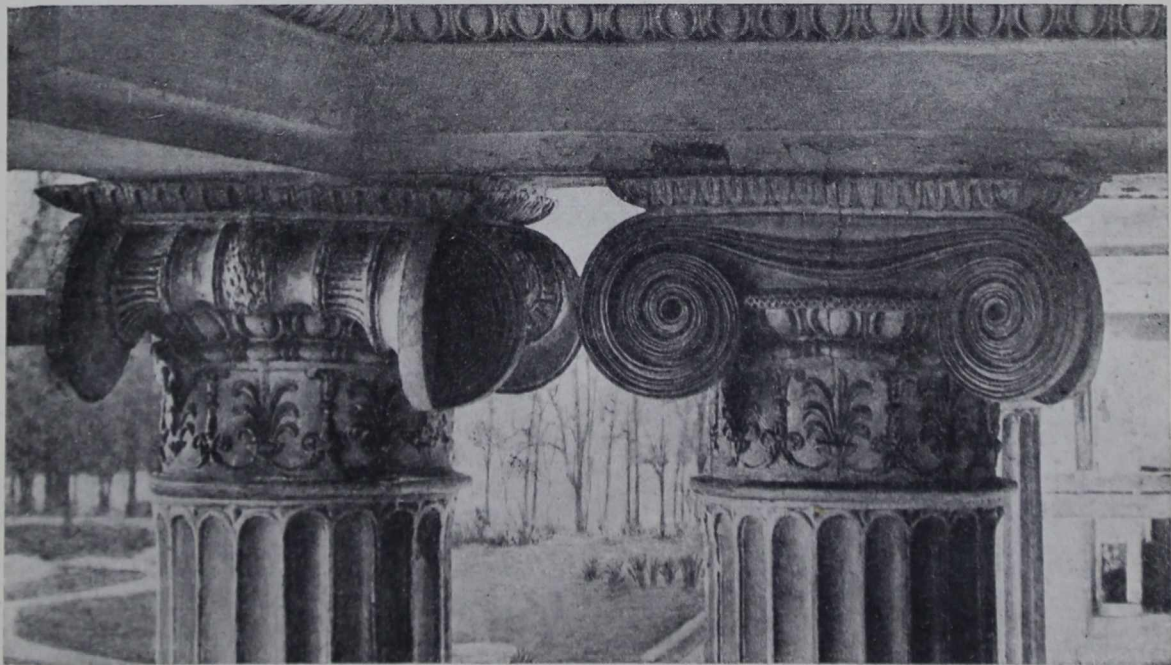
90. Термы Камерона. Колоннада «Камероновой галереи» с видом на Большое озеро



91. Термы Камерона. «Холодные бани». Вид на портик «Агатовых комнат» со стороны «Камероновой галереи». Позади слева виден Екатерининский дворец



92. Термы Камерона. Площадка «Висячего сада». На первом плане портик «Камероновой галереи», справа колоннада «Зеркальной площадки»



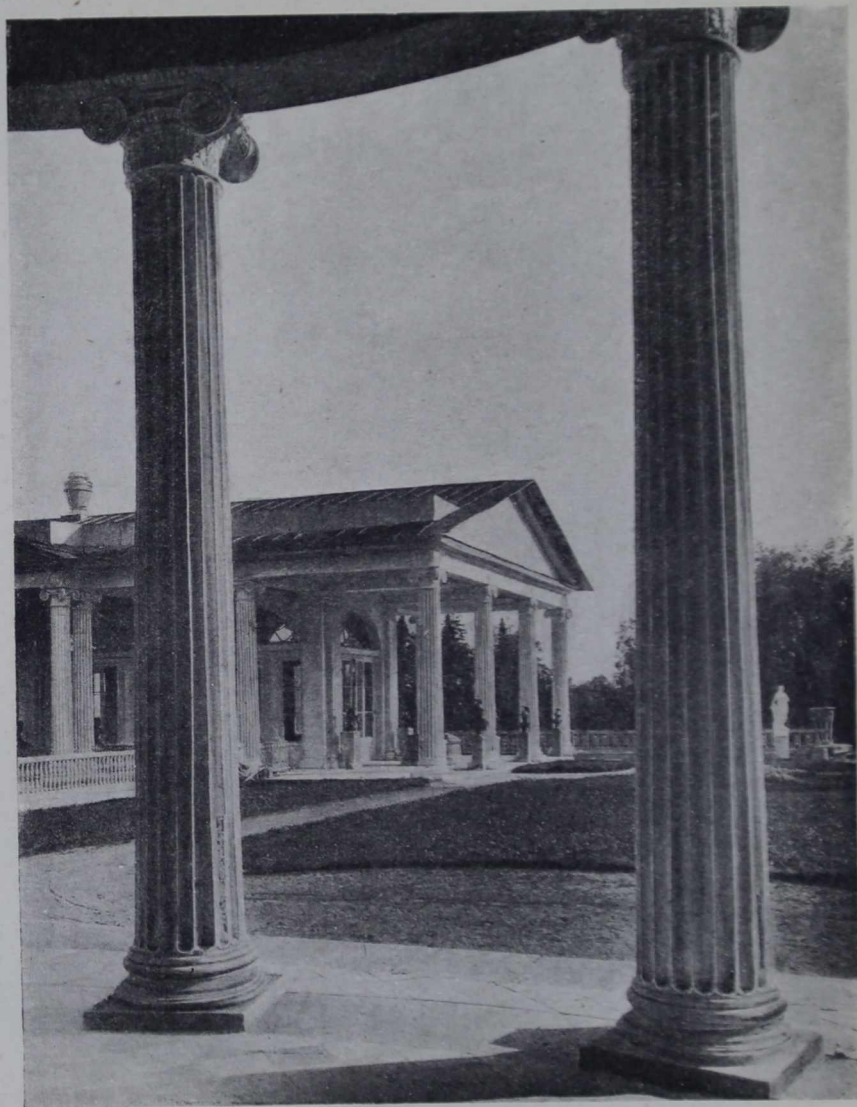
93. Термы Камерона. Ионийские капители и внутренний карниз колоннады «Камероновой галереи»



94. Термы Камерона. «Холодные бани» и «Агатские комнаты». Вид со стороны пандуса. Юго-западный фасад. Прямо главный вход-вестибюль, направо портик «Камероновой галереи».



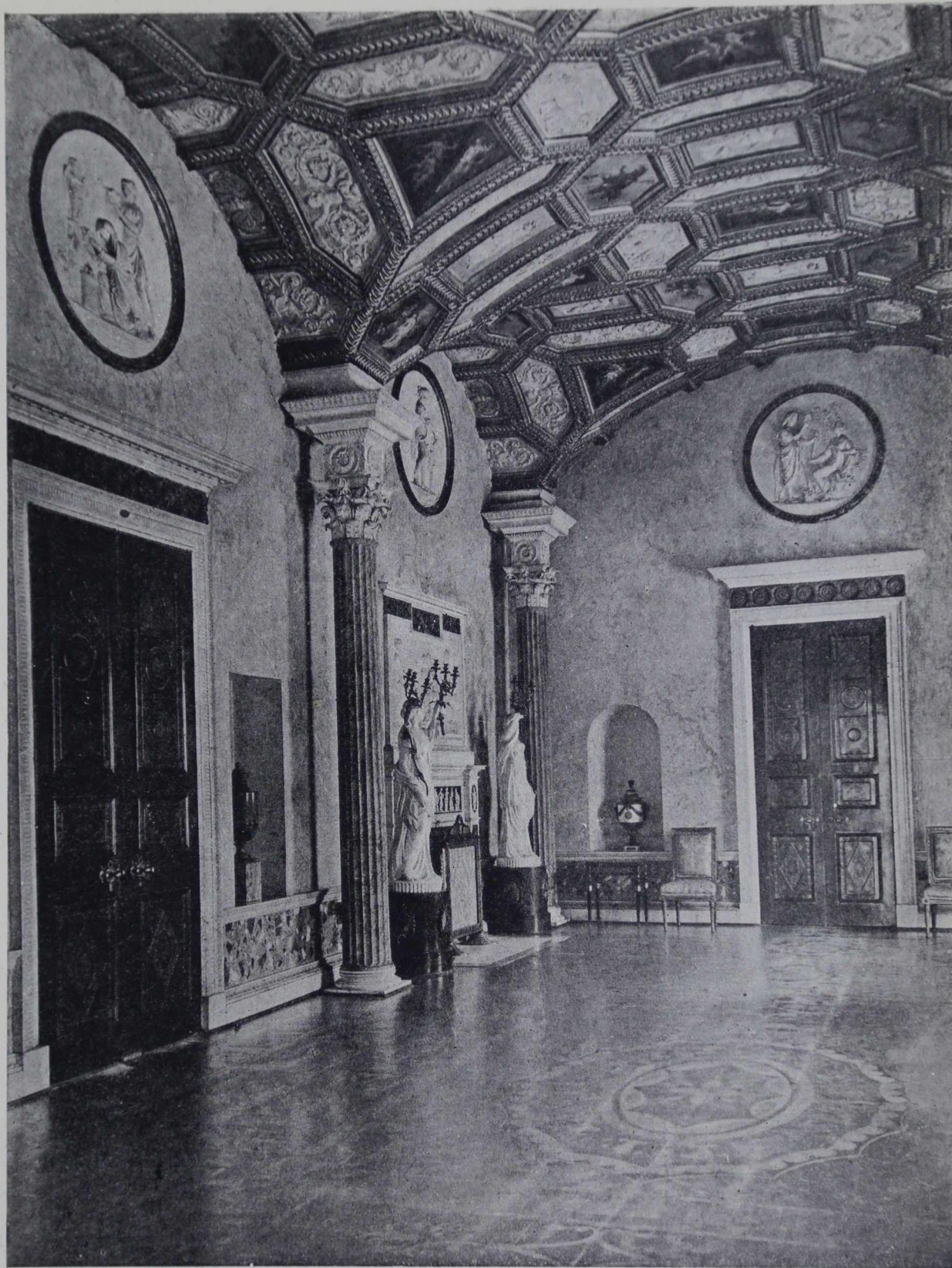
95. Термы Камерона. «Холодные бани». Вид из-под портика вестибюля на юг, в сторону «Камероновой галереи»



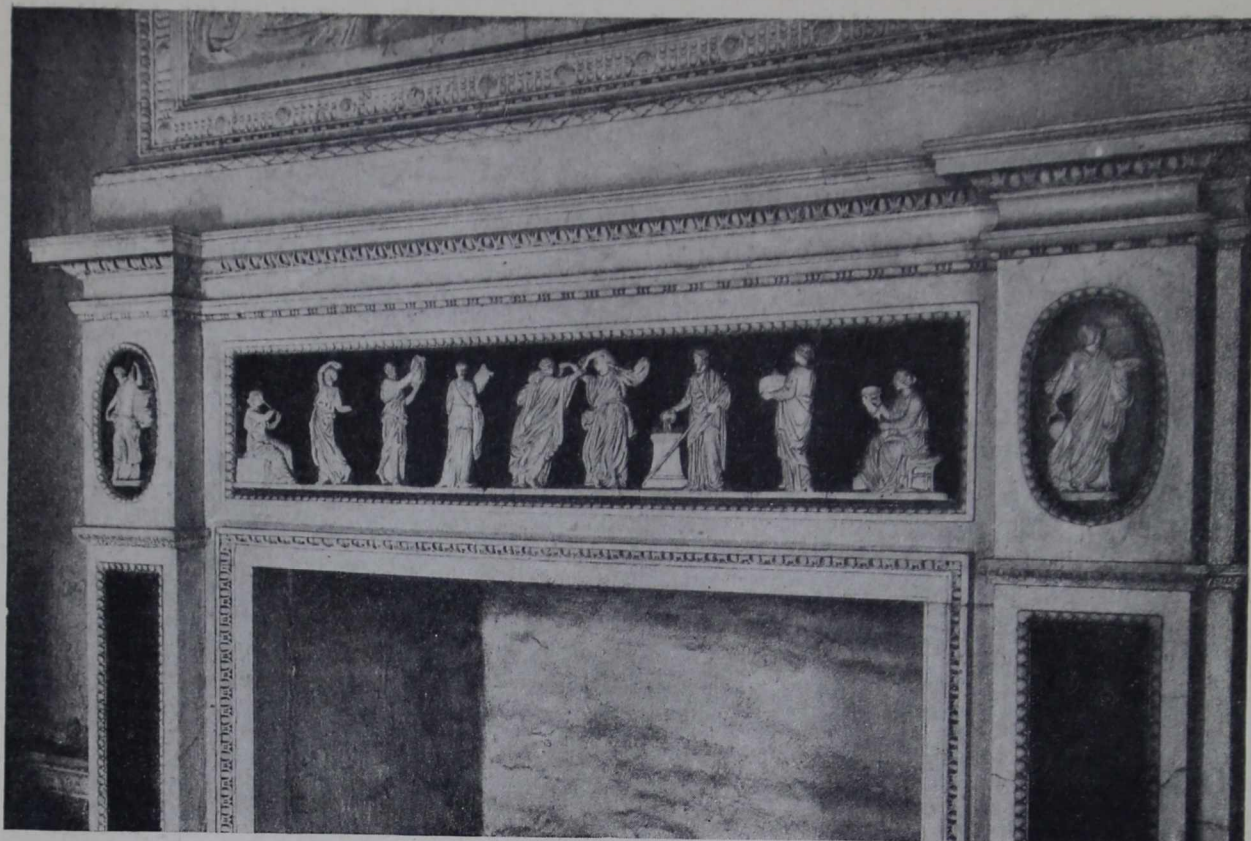
96. Термы Камерона. «Холодные бани». Вид из-под портика вестибюля на портик колоннады «Камероновой галереи» и «Висячий сад»



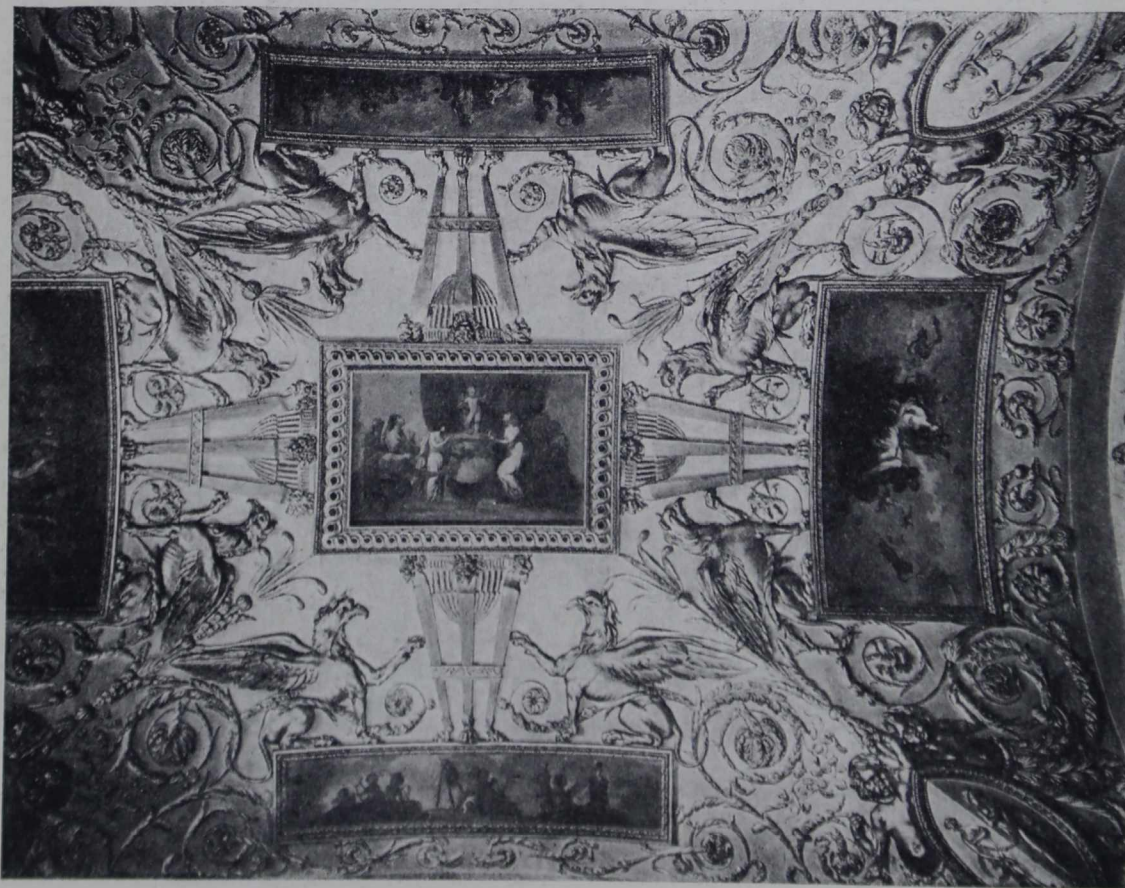
97. Термы Камерона. «Холодные бани». Вид с площадки «Висячего сада». Фасад бокового портика, вход в библиотеку.



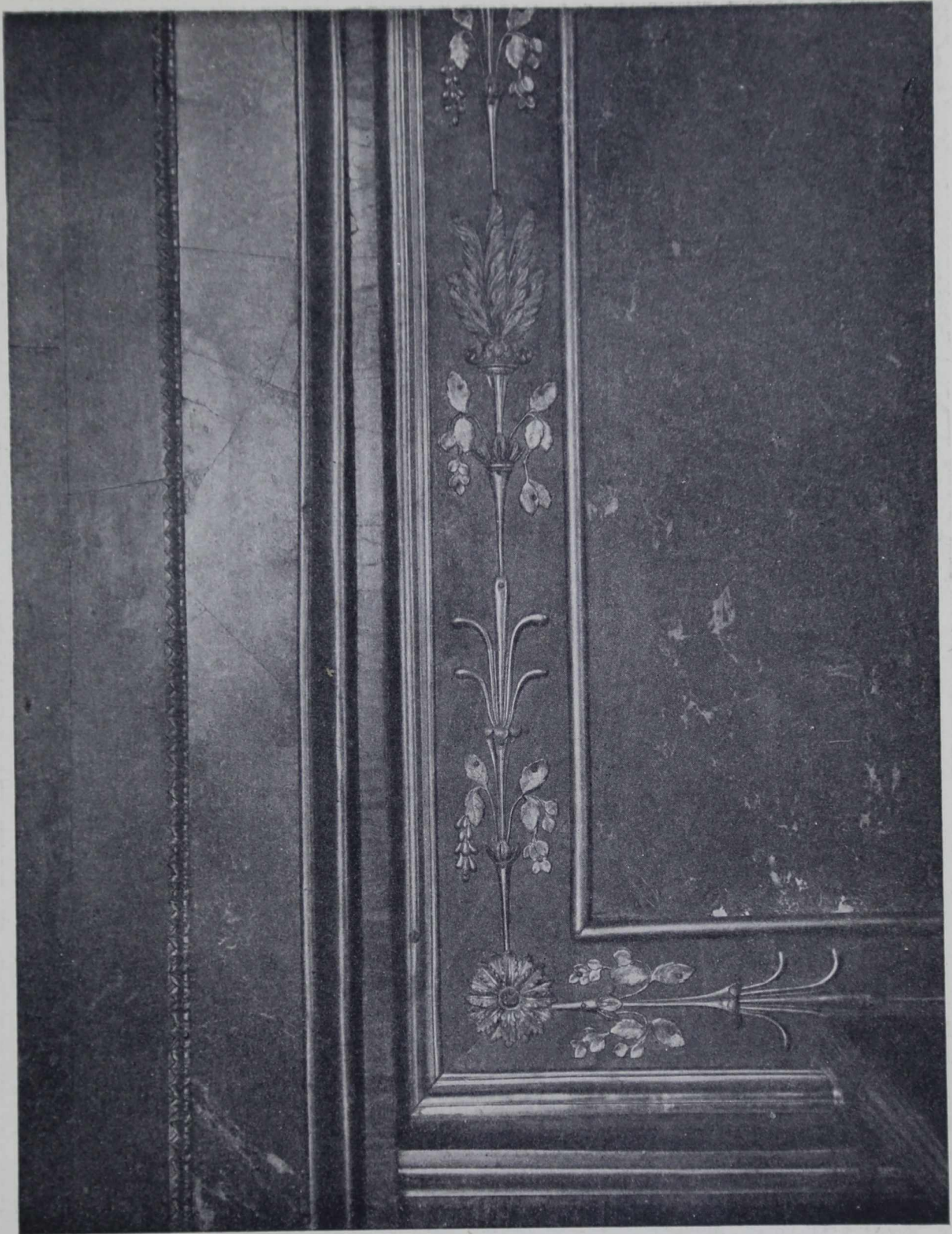
98. Термы Камерона. «Сферистерий». Главный центральный зал. Общий вид



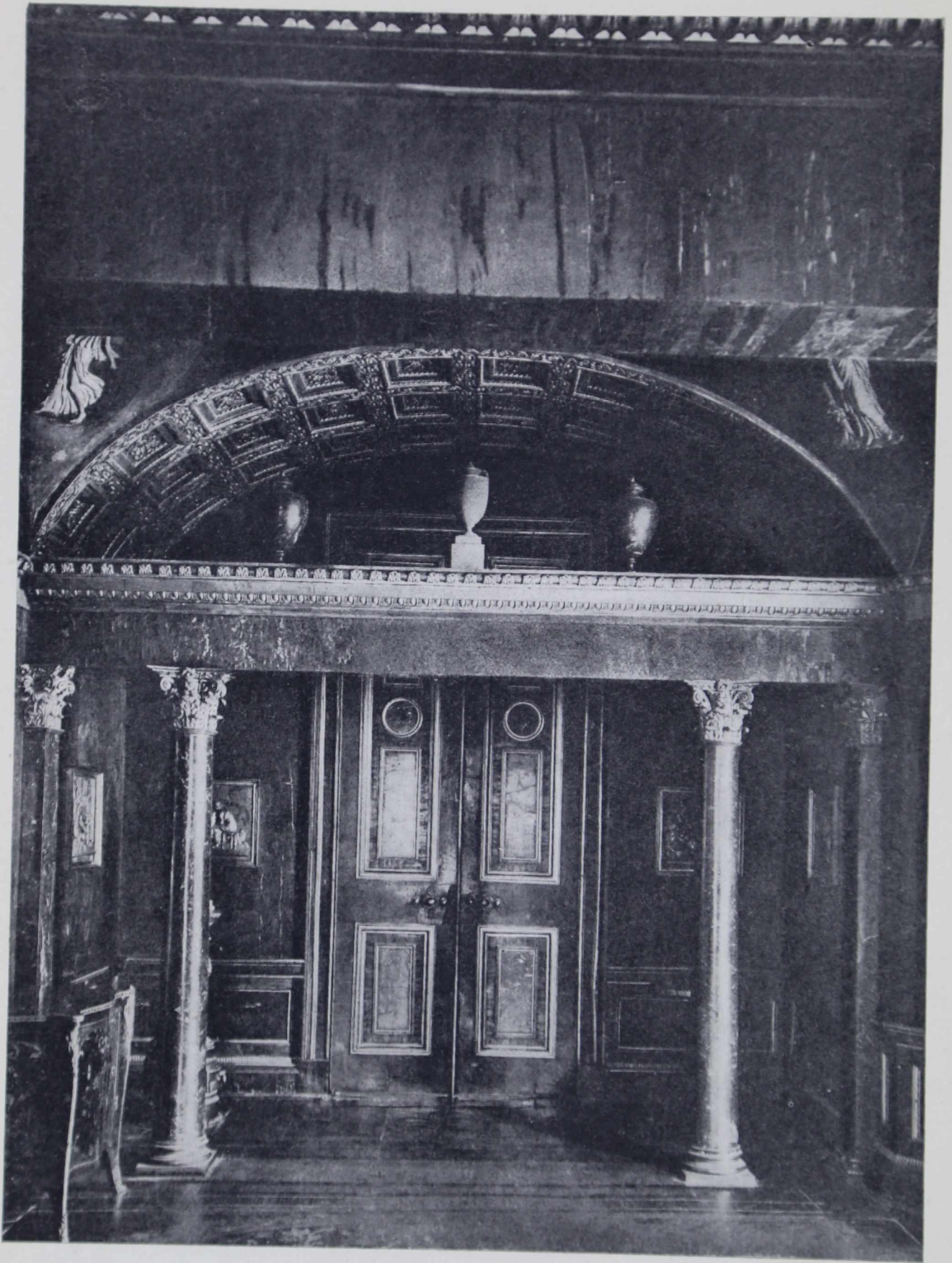
99. Термы Камерона. «Сферистерий». Деталь камин



100. Термы Камерона. «Агатовые комнаты». Плафон



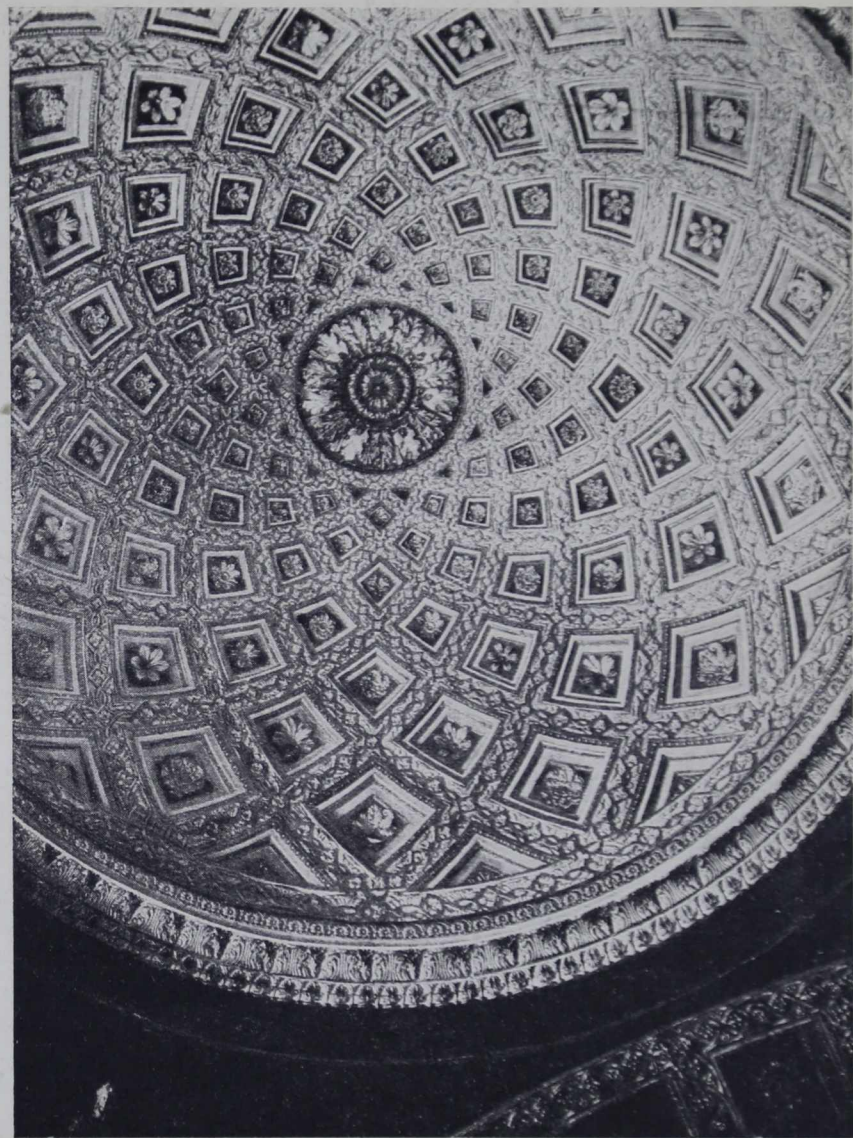
101. Термы Камерона. «Агатные комнаты». Деталь отделки стены (агат с бронзой)



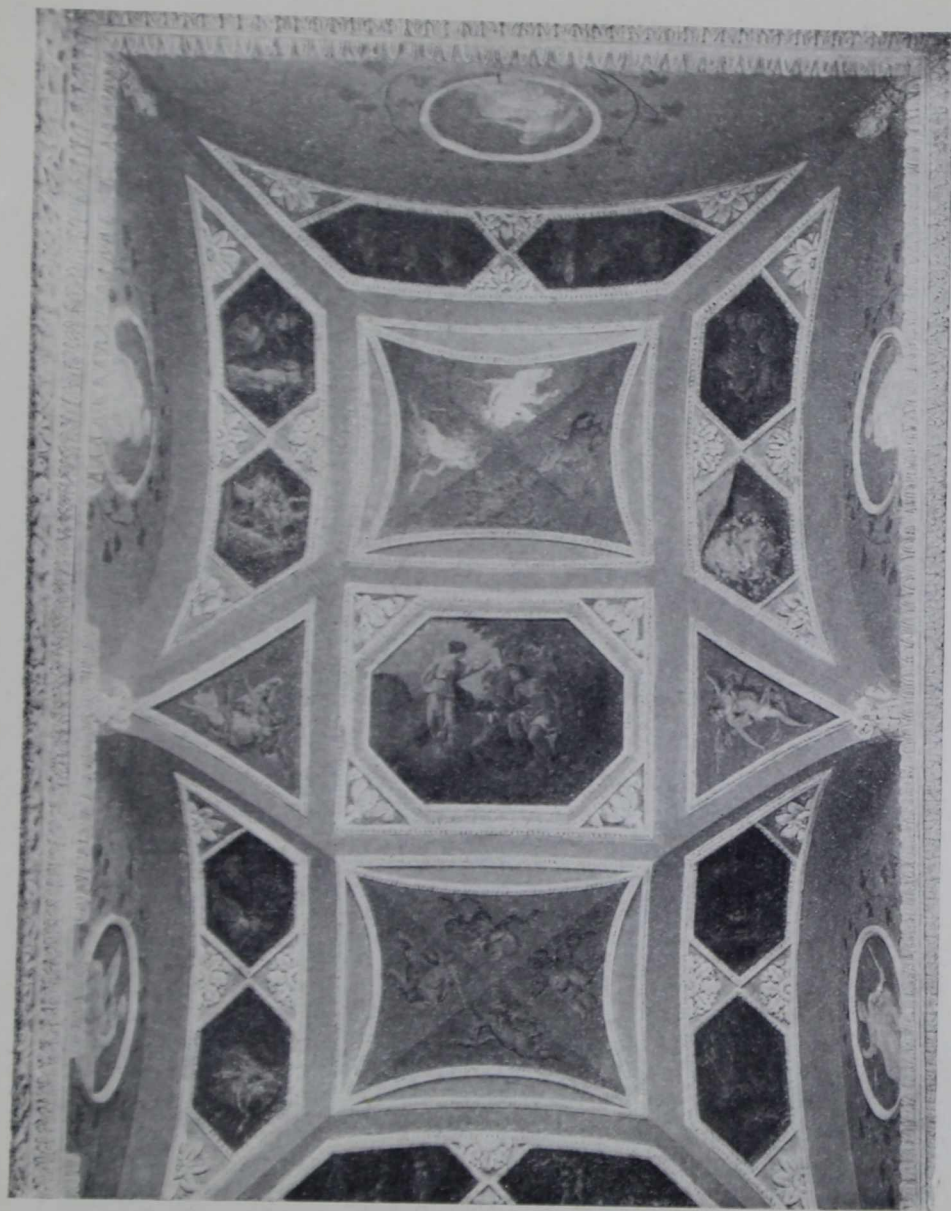
102. Термы Камерона. Вторая «Агатовая комната» (экседра). «Яшмовый кабинет»



103. Термы Камерна. «Яшмовый кабинет» (экседра)



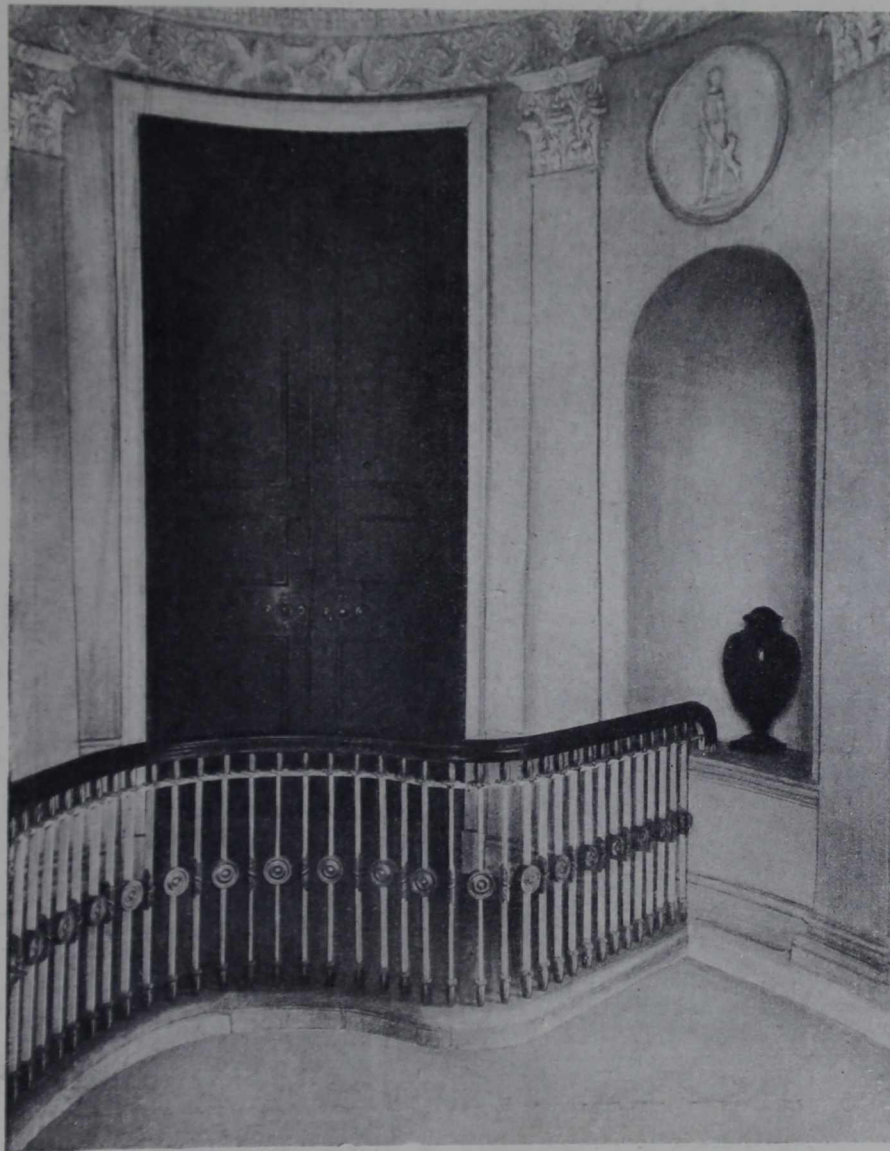
104. Термы Камерона. Вторая «Агатова комната». «Яшмовый кабинет»



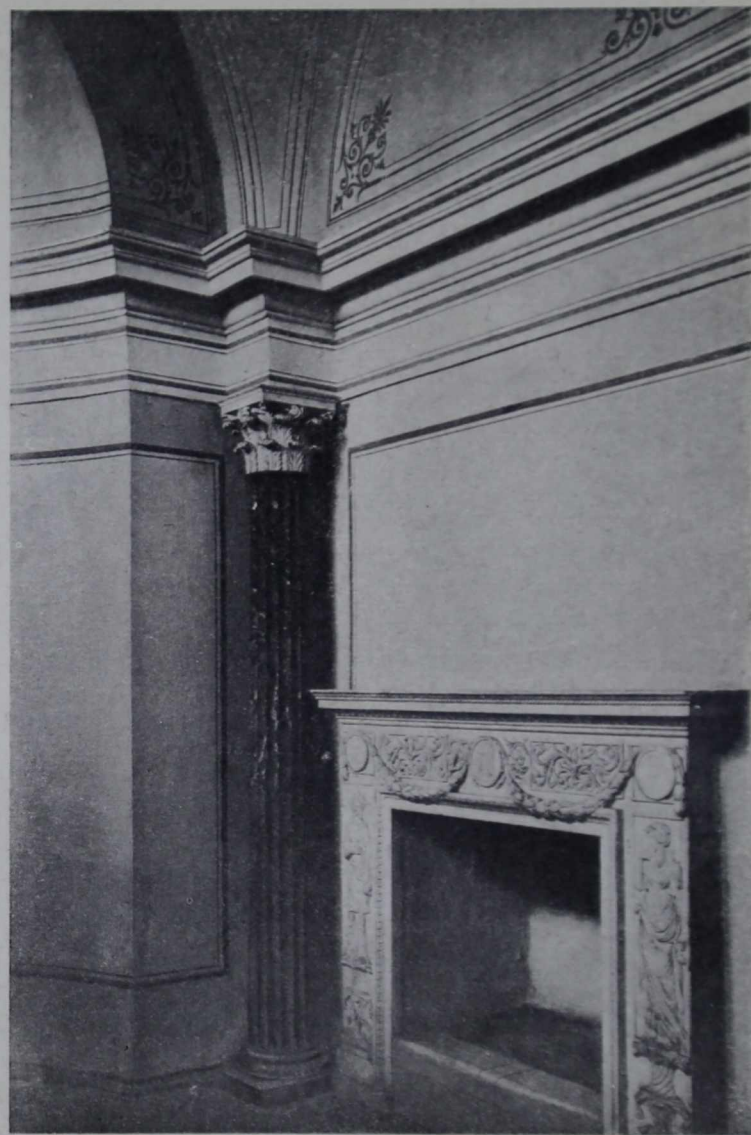
105. Термы Камерона. Плафон в вестибюле



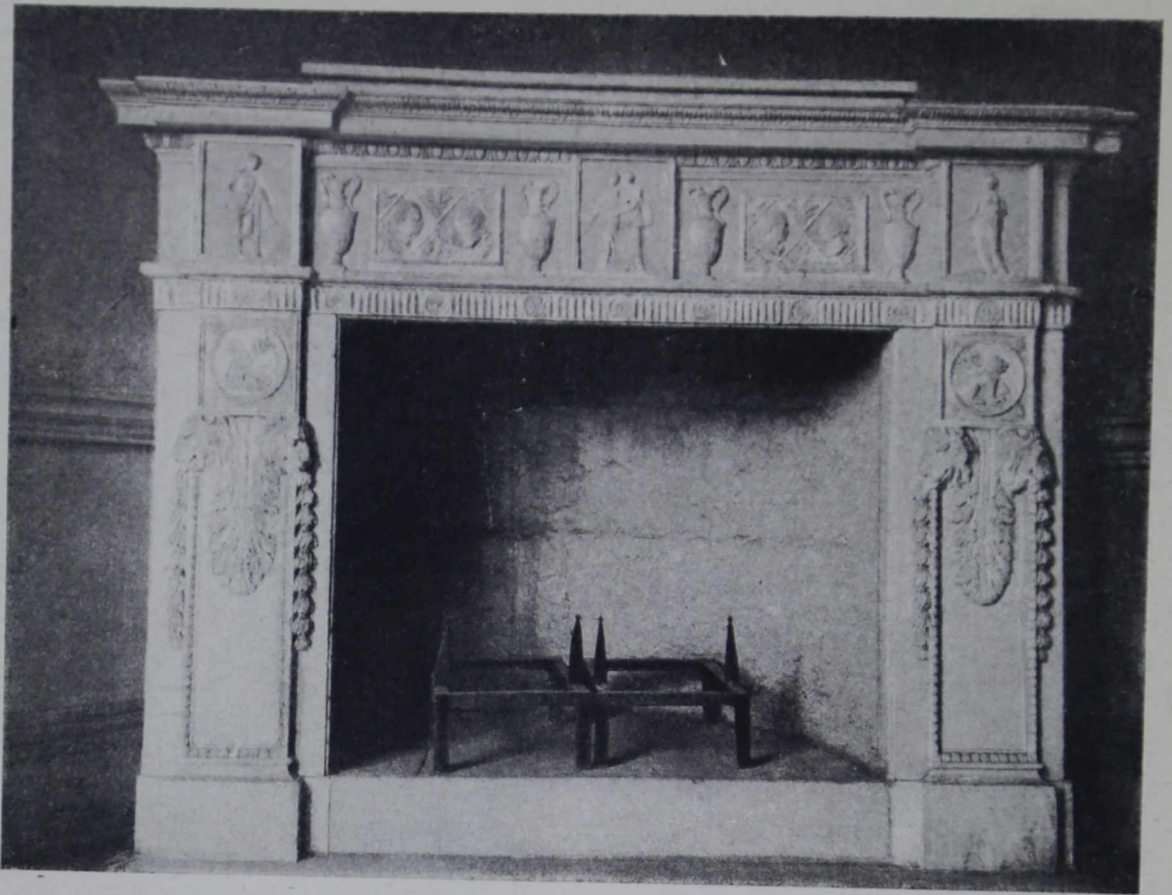
106. Термы Камерона. «Агатские комнаты». Деталь. Карниз и барельеф в библиотеке



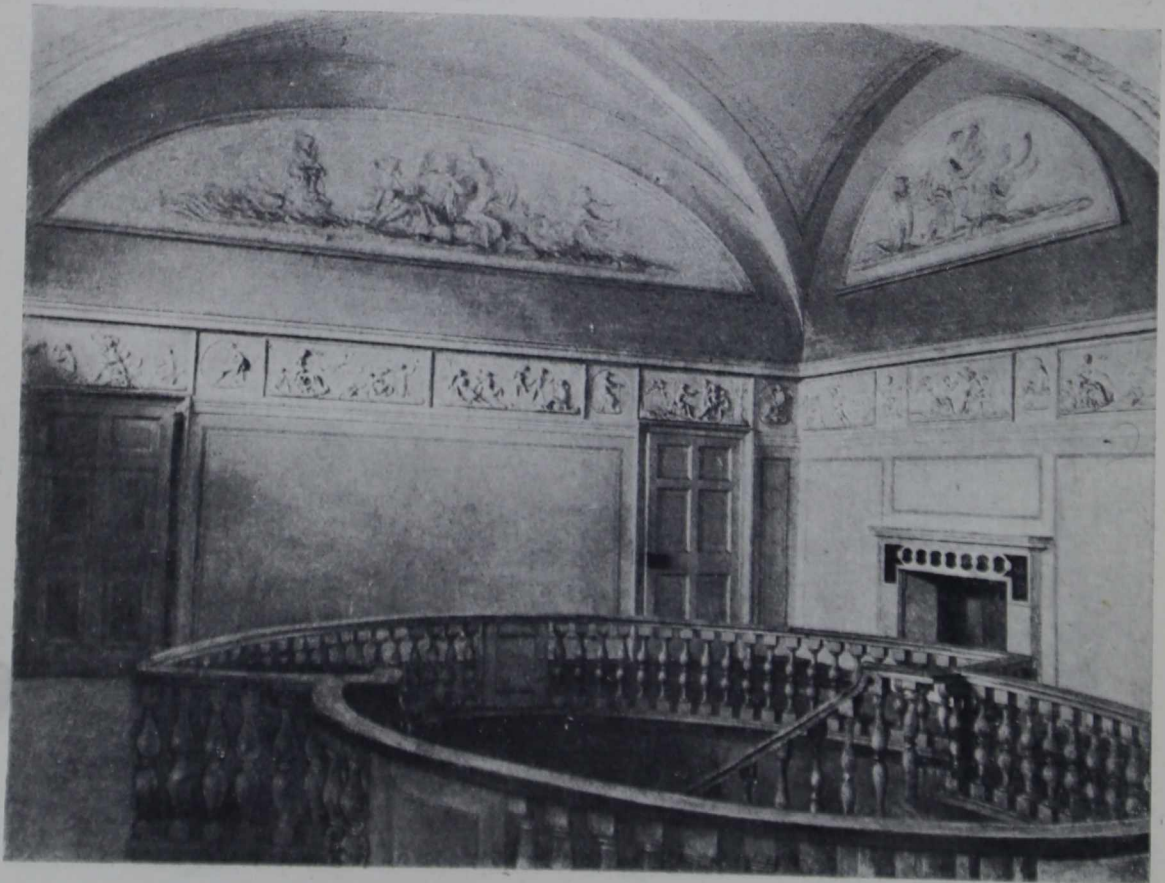
107. Термы Камерона. «Холодные бани». Лестница со второго этажа в первый



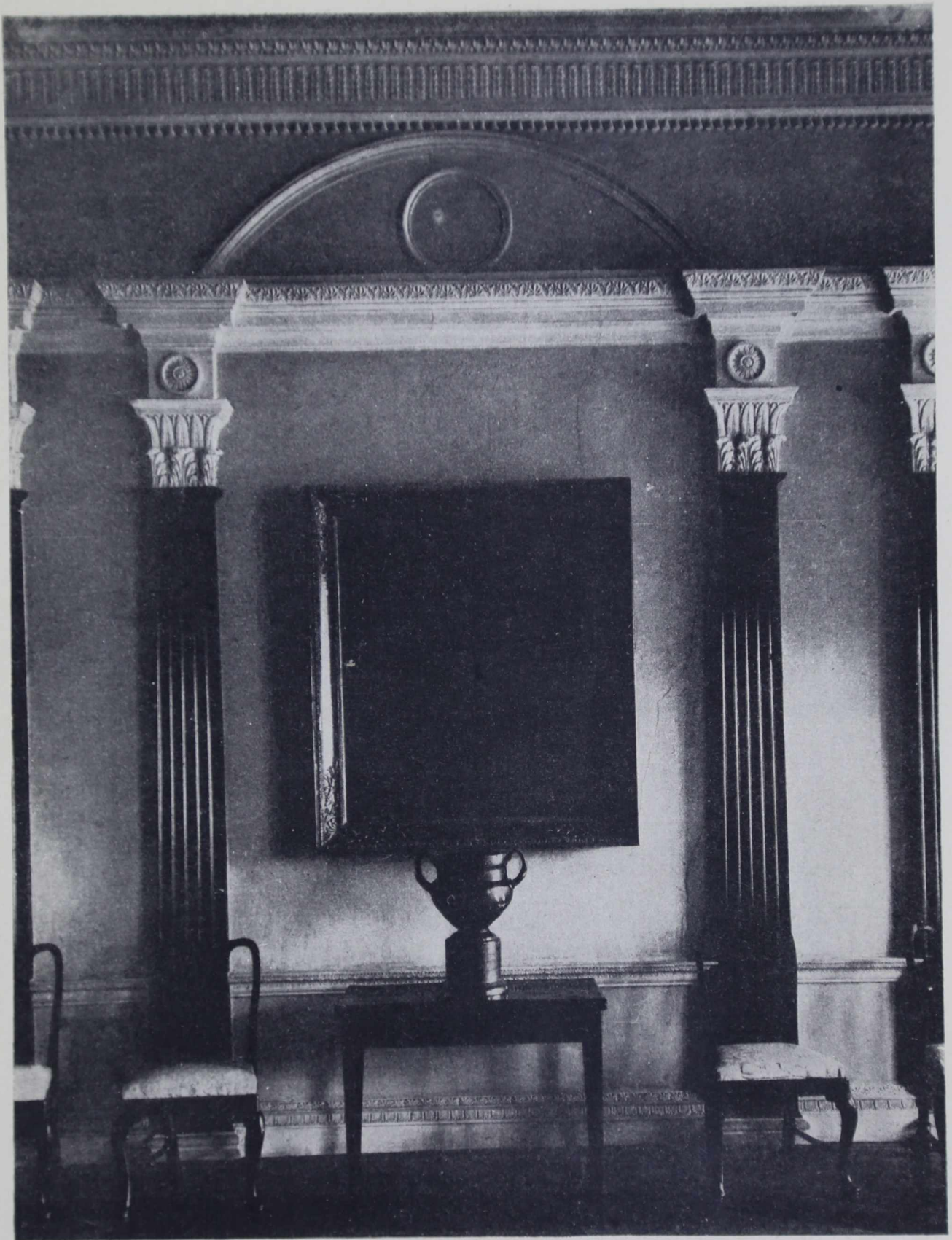
108. Термы Камерона. «Холодные бани». Остатки убранства комнаты в первом этаже. Сохранились колонны и камин



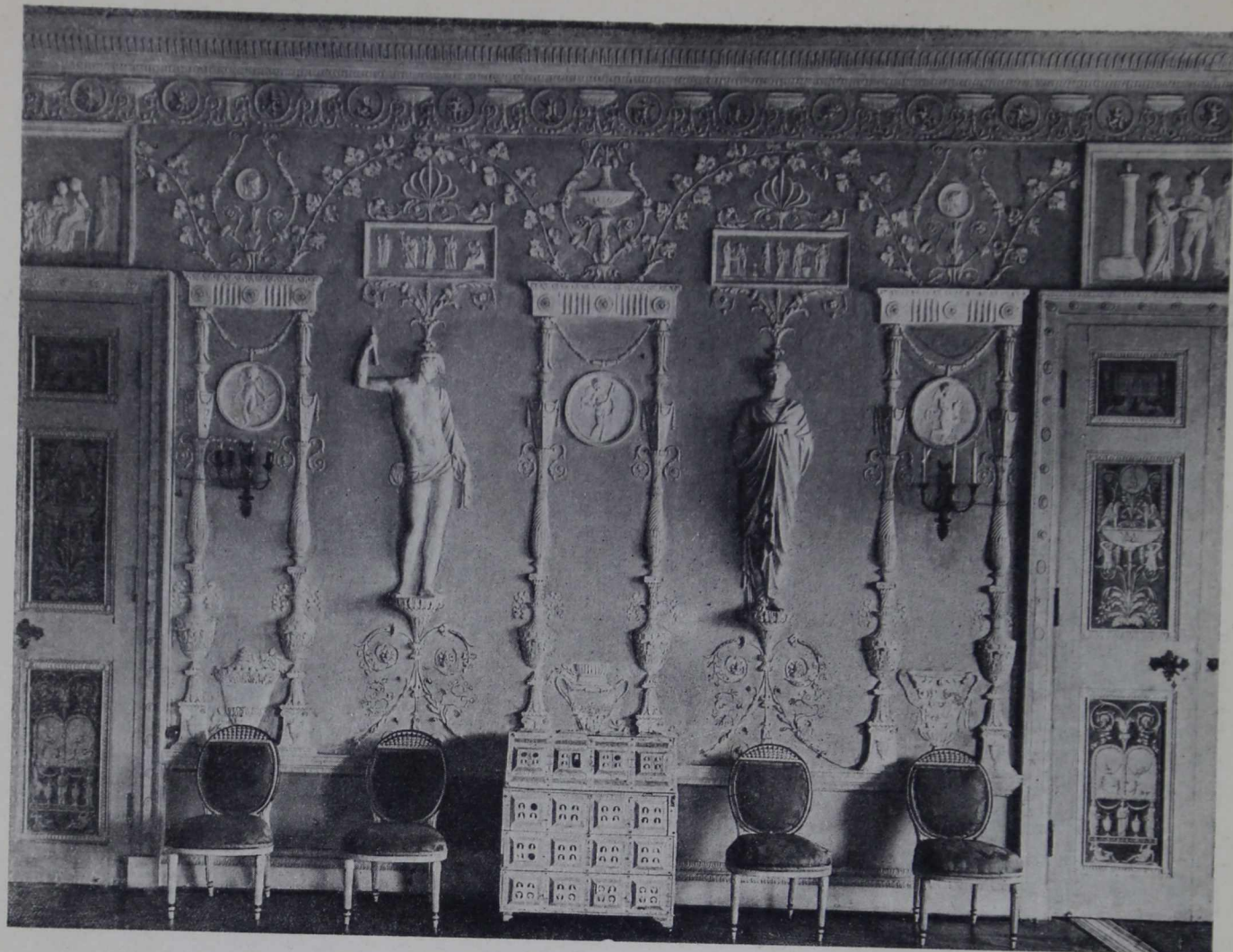
109. Термы Камерона. «Агатовые комнаты». Деталь. Камин в библиотеке



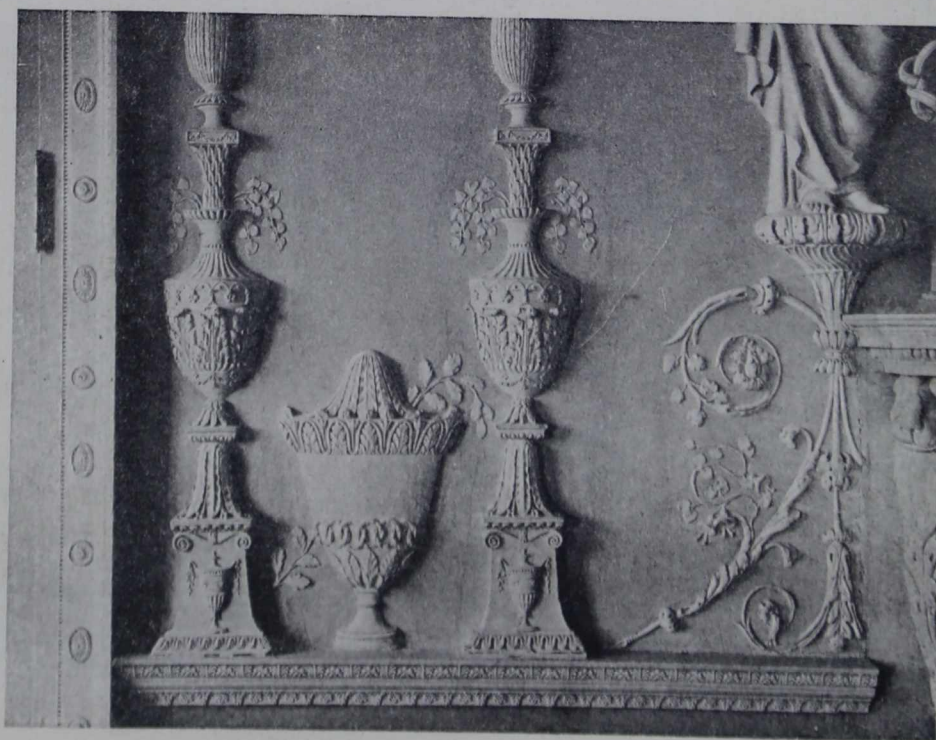
110. Термы Камерона. «Фригидарий». Бассейн для плавания. Камин. Зеркало над камином, двери и живопись уничтожены



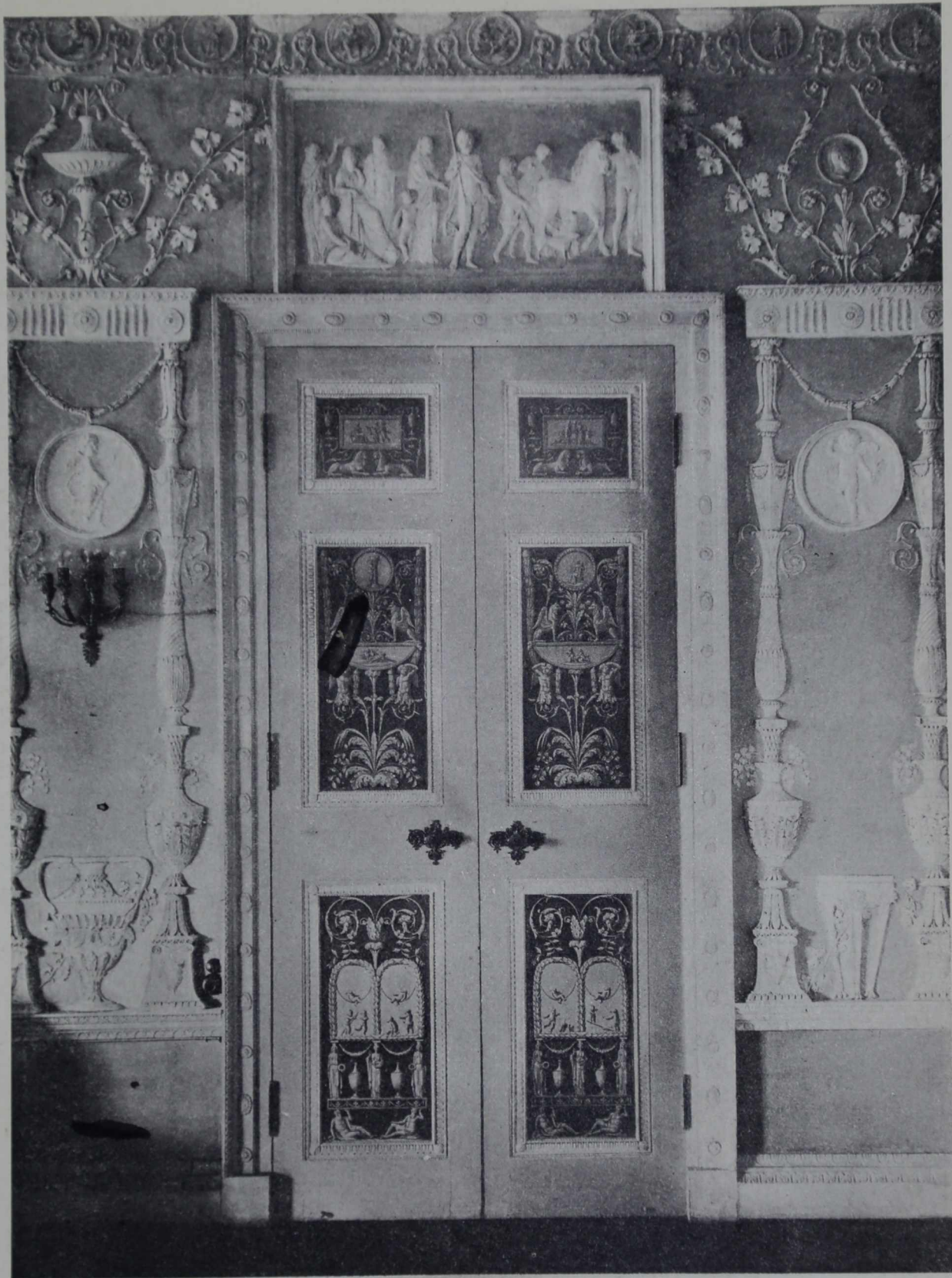
III. Екатерининский дворец. Официантская



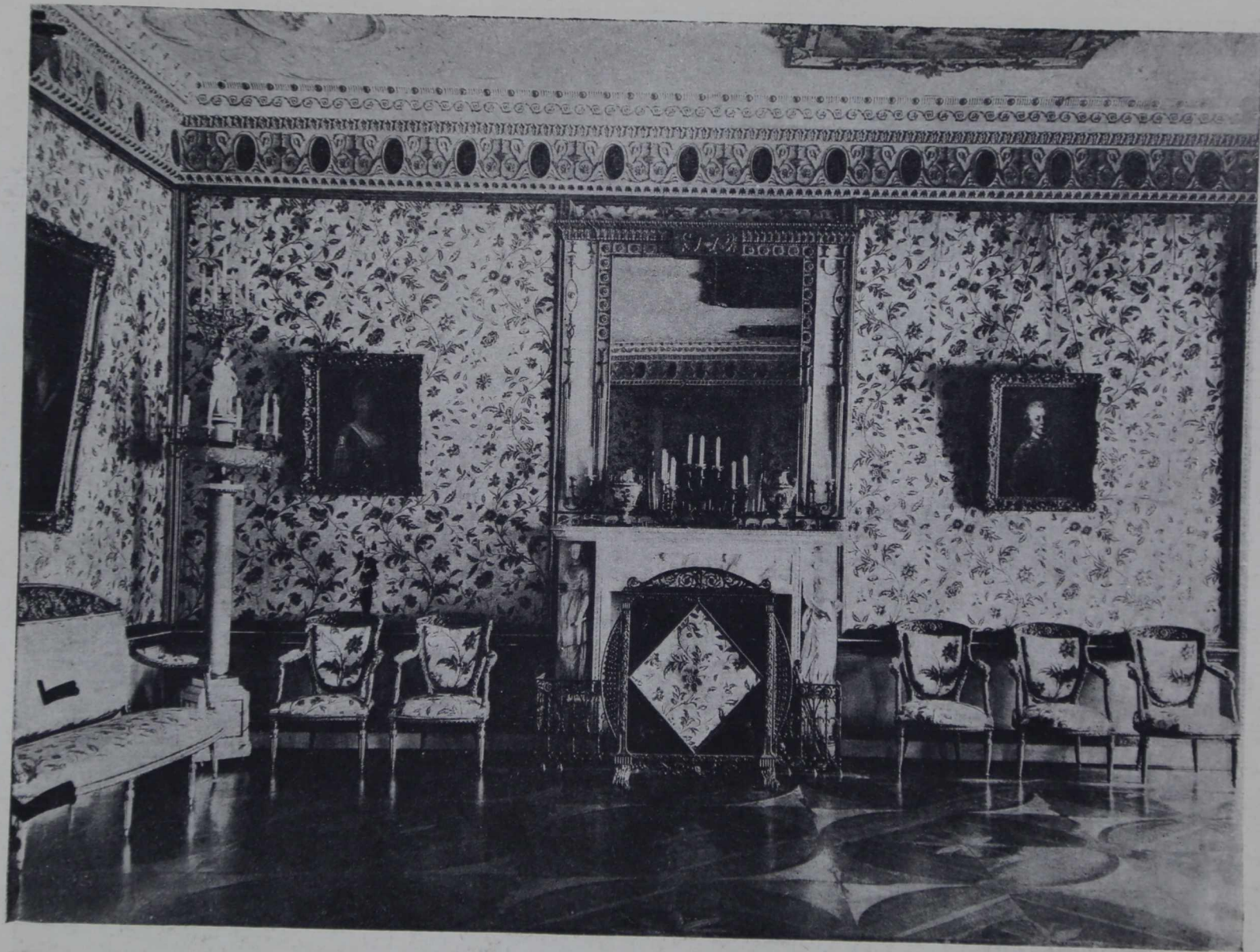
112. Екатерининский дворец. «Зеленая столовая». Боковая стена, противоположная камину



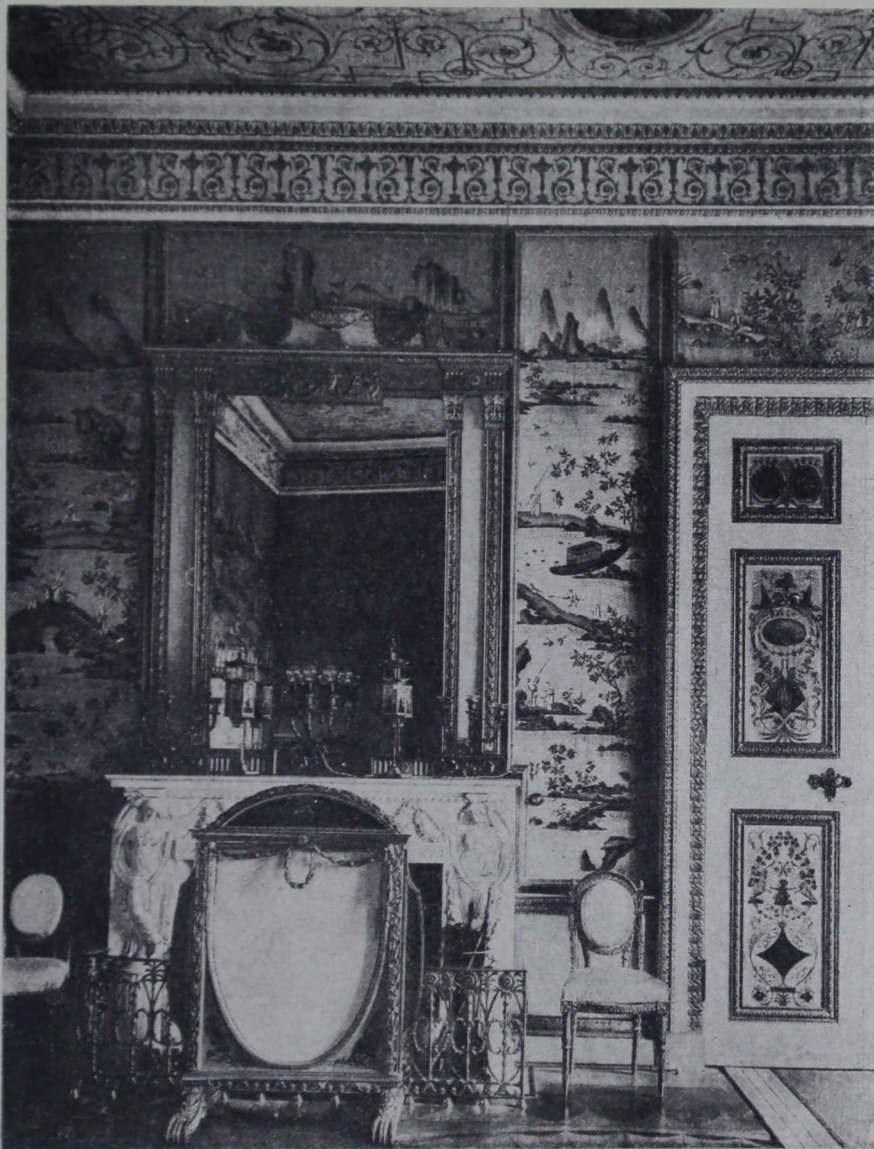
113. Екатерининский дворец. «Зеленая столовая». Деталь стены



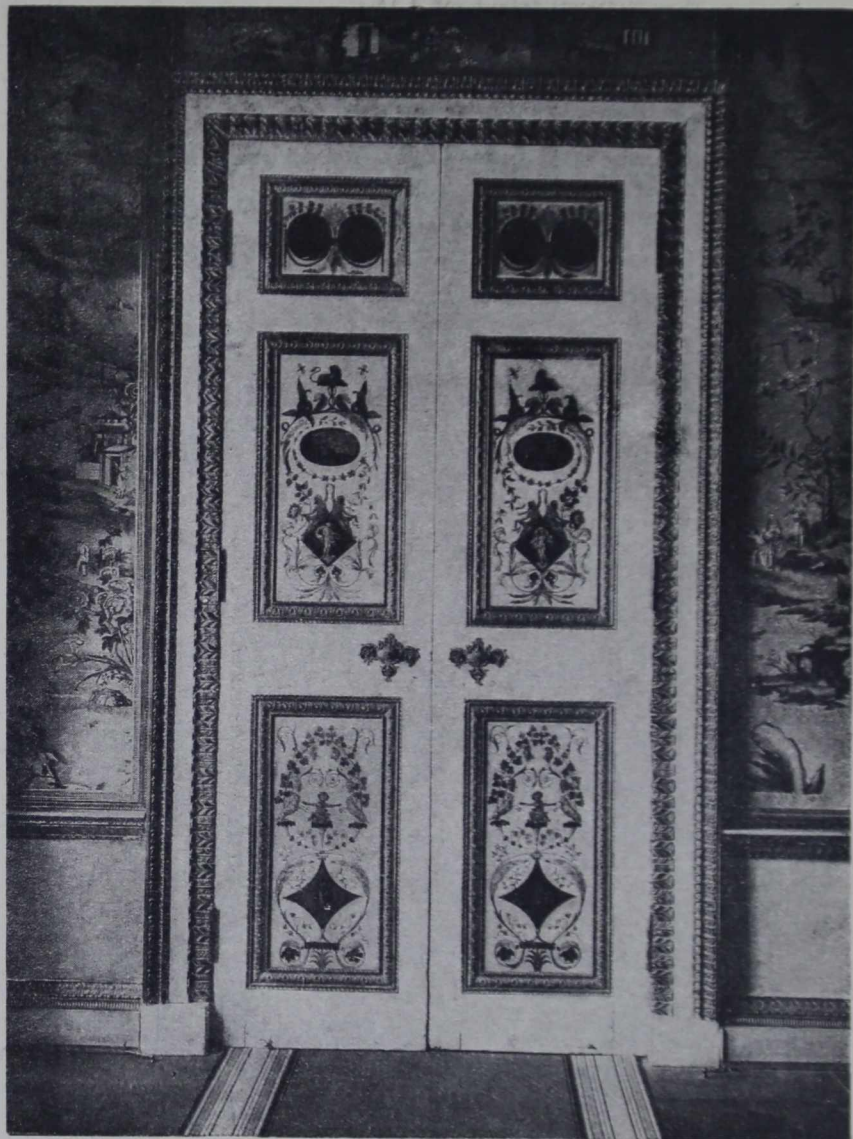
114. Екатерининский дворец, «Зеленая столовая». Дверь



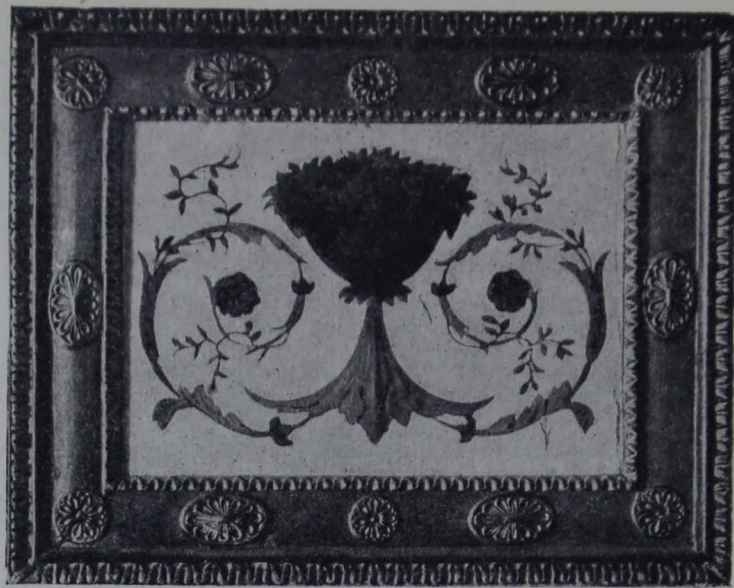
115. Екатерининский дворец. «Синяя гостиная». Стена с камином. Сохранился почти весь архитектурно-скульптурный декор Камерона, мебель и паркет. Плафон переписан в конце XIX века и не осуществлены колонны и стюпорты у дверей. При Камероне комната называлась «Парадной»



116. Екатерининский дворец. Китайский голубой кабинет. Стены обиты старинным китайским штофом, расписанным цветной тушью. Вся композиция — Камерона, кроме росписи потолка. При Камероне комната называлась «Гостиная-кабинет»



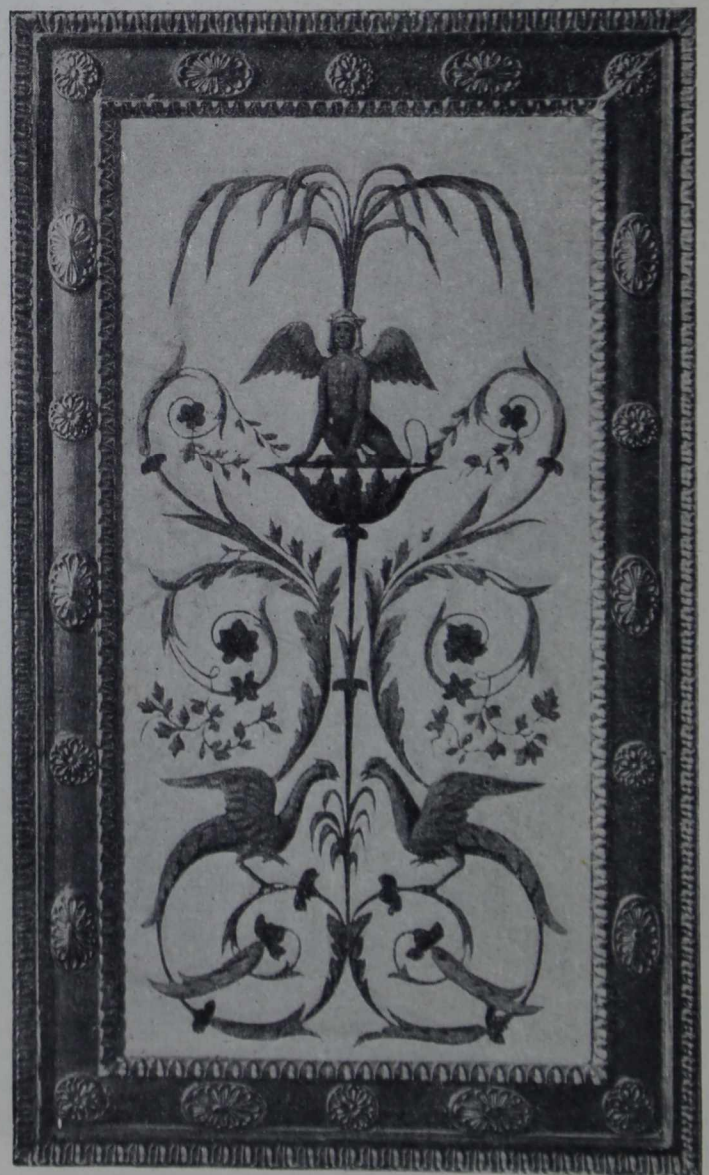
117. Екатерининский дворец. Китайский голубой кабинет вел. кн. Павла Петровича. Дверь



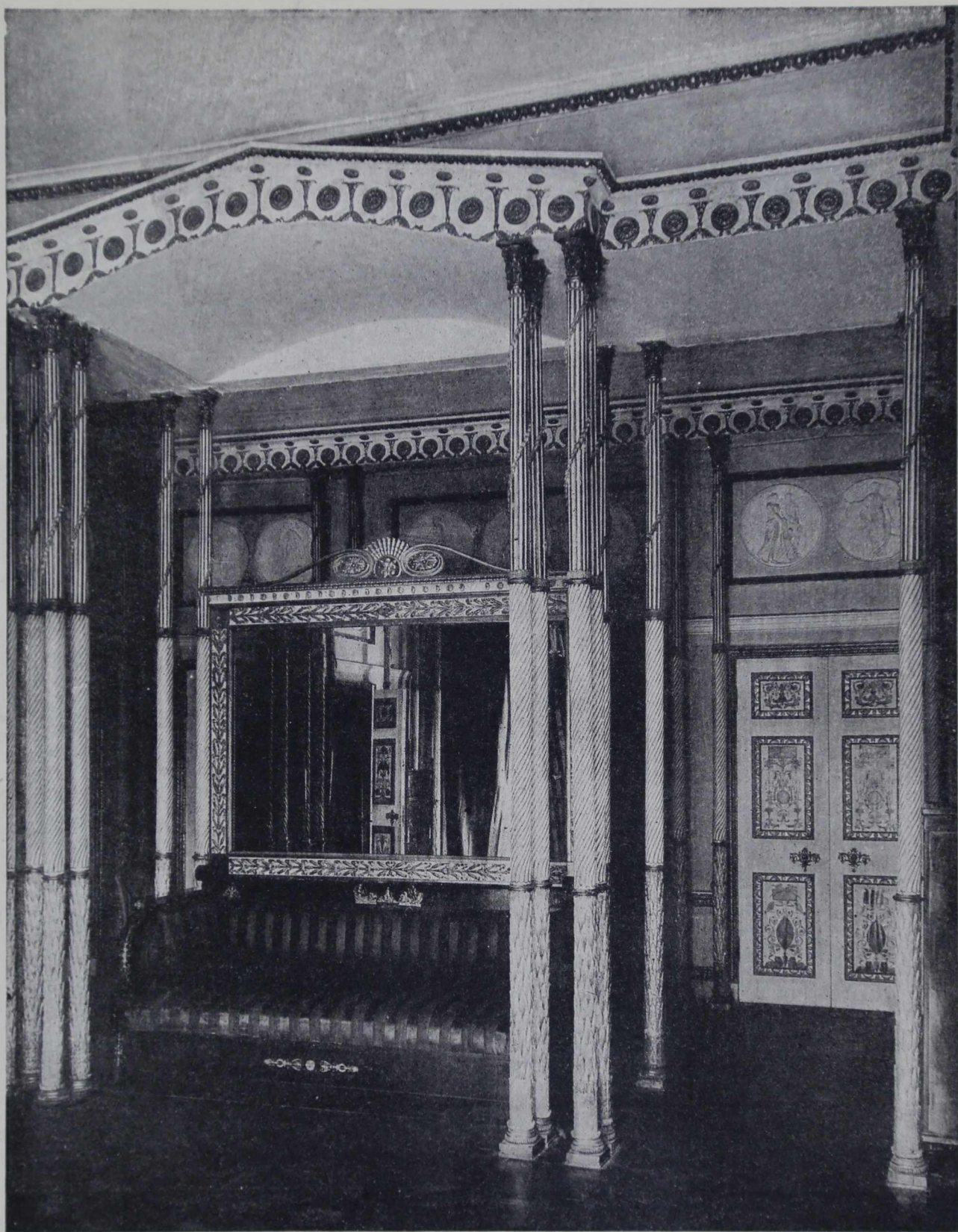
118. Екатерининский дворец. Кабинет вел. кн. Павла Петровича. Деталь двери. Верхняя филленка



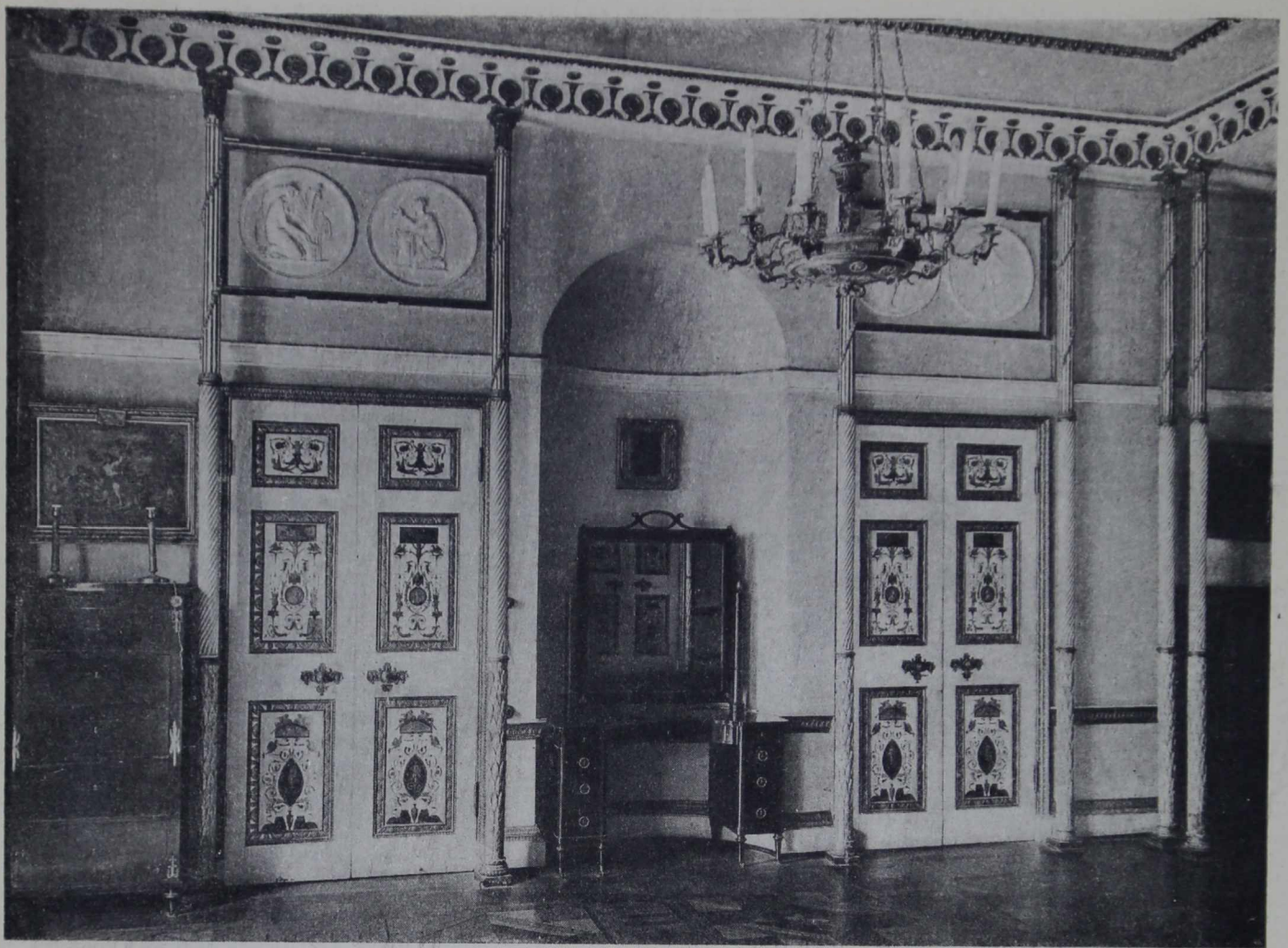
119. Екатерининский дворец. Кабинет вел. кн. Павла Петровича. Деталь двери. Средняя филленка



120. Екатерининский дворец. Кабинет вел. кн. Павла Петровича. Деталь двери. Нижняя филленка



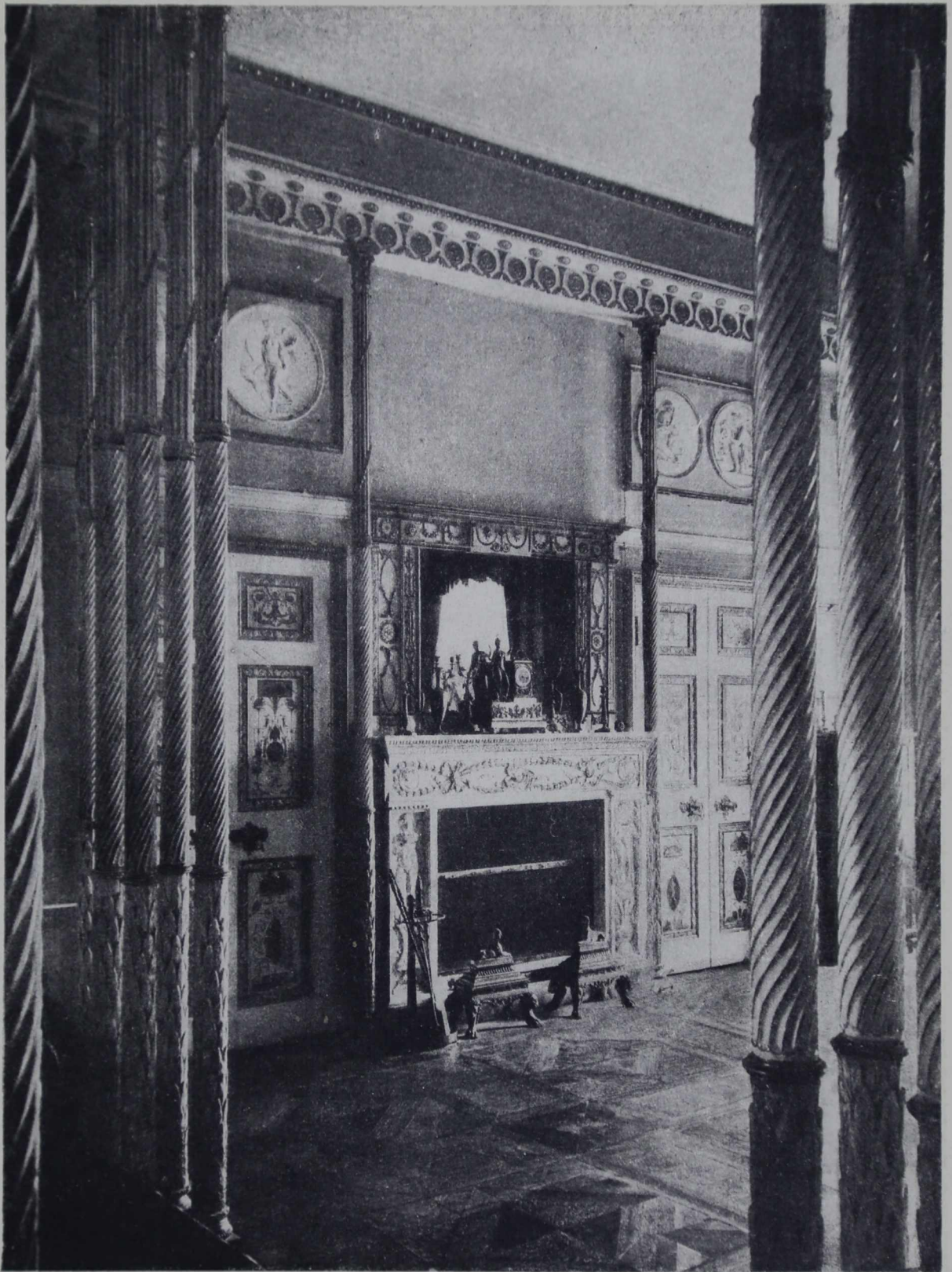
121. Екатерининский дворец. Спальня вел. кн. Марии Федоровны. Общий вид на комнату со стороны кабинета вел. кн. Павла Петровича



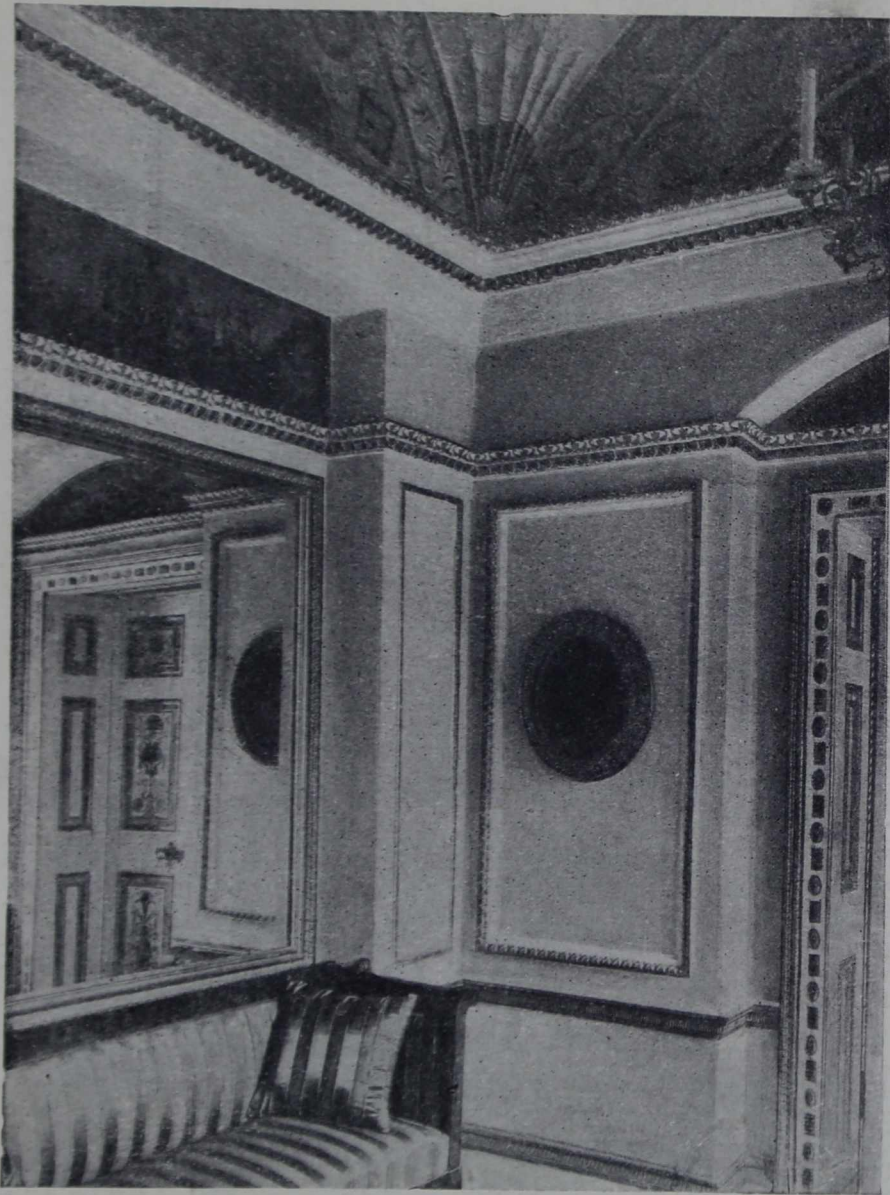
122. Екатерининский дворец. Спальня вел. кн. Марии Федоровны. Продольная стена с нишей



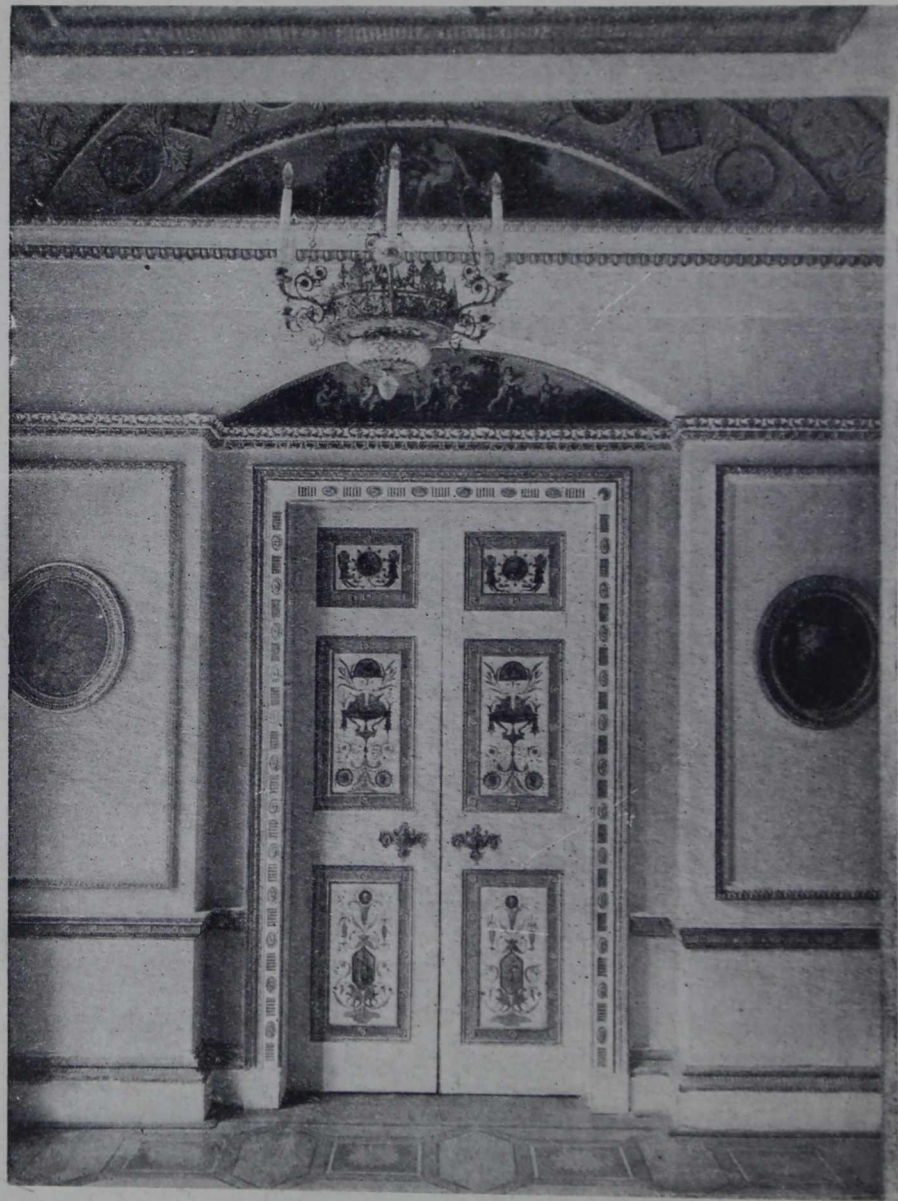
123. Екатерининский дворец. Спальня вел. кн. Марии Федоровны. Деталь двери. Верхняя филейка



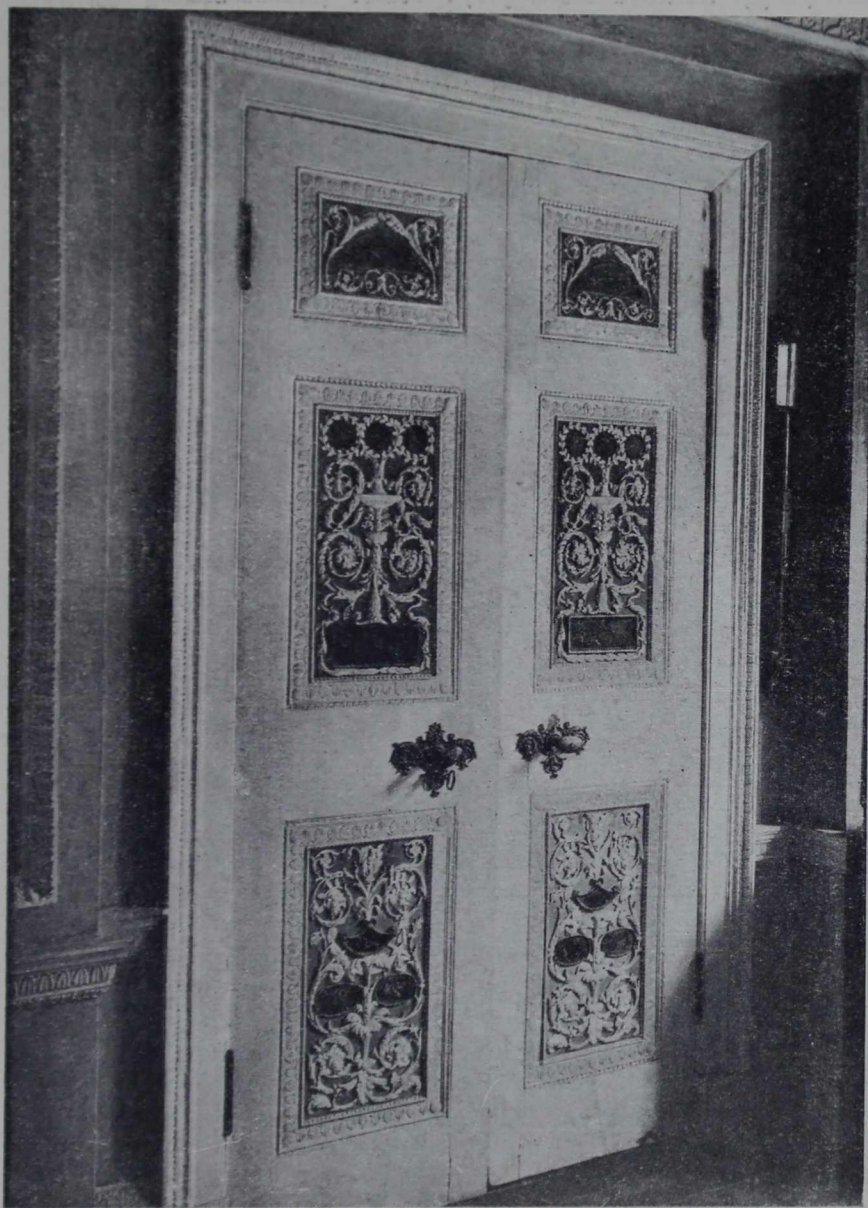
124. Екатерининский дворец. Спальня вел. кн. Марии Федоровны. Вид со стороны алькова на комнату



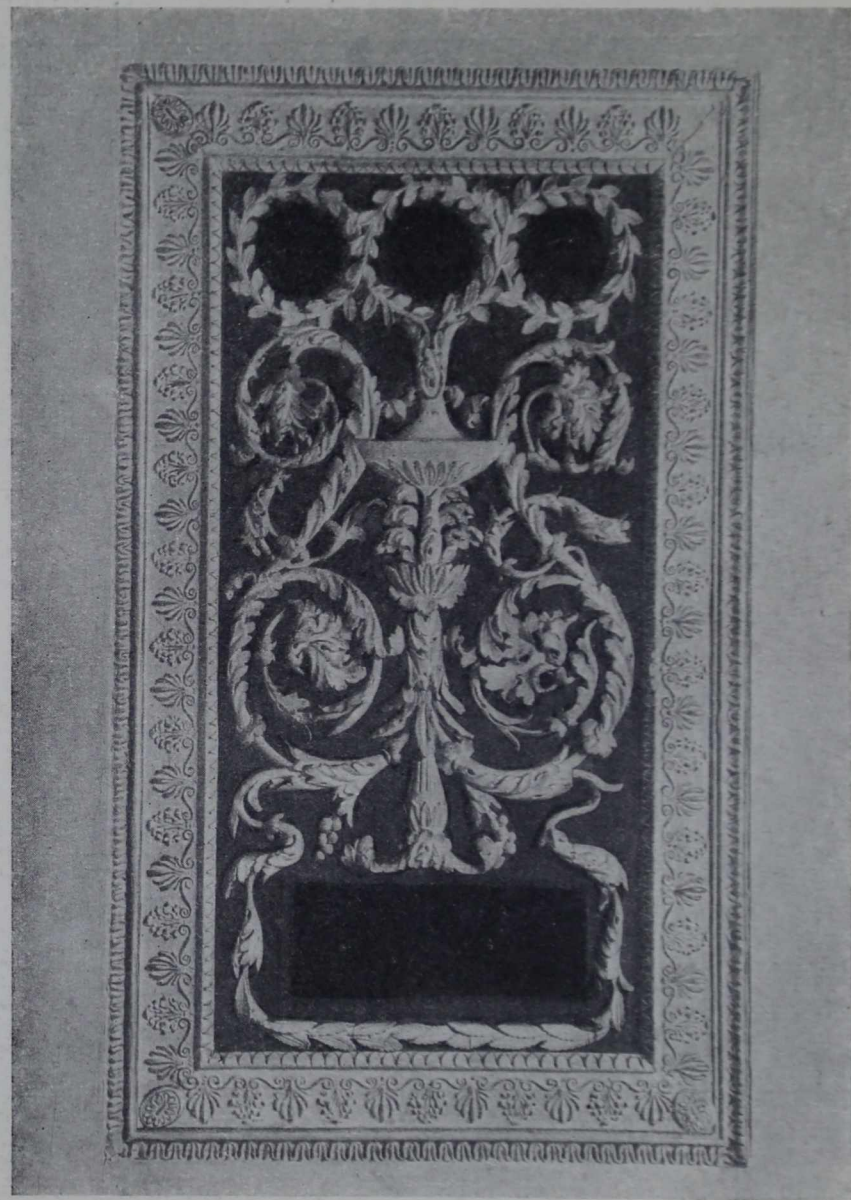
125. Екатерининский дворец. «Палевая диванная». Стена с зеркалом.
Живописный кабинет вел. кн. Марии Федоровны



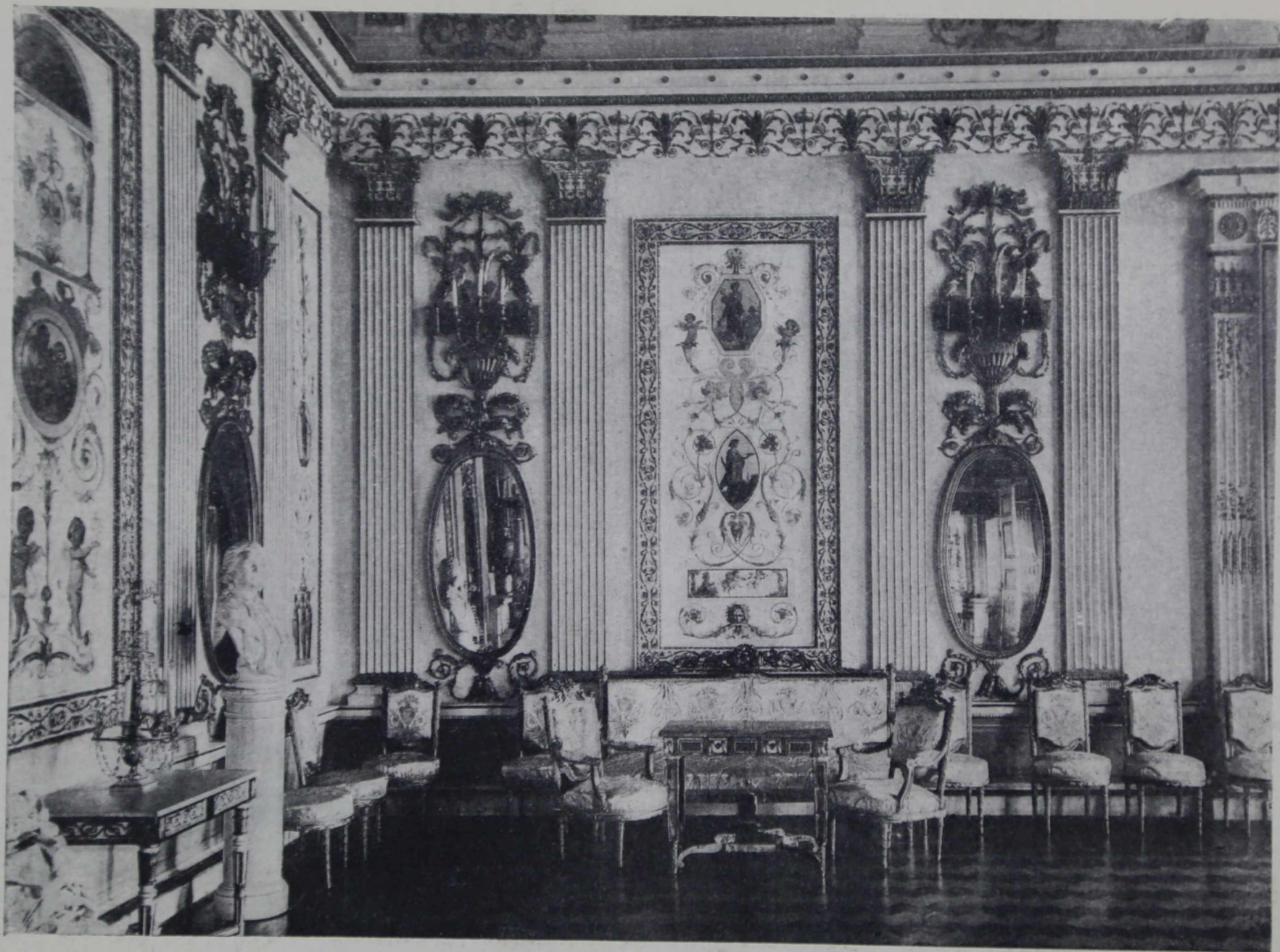
126. Екатерининский дворец. «Палевая диванная». Дверь.
Живописный кабинет вел. кн. Марии Федоровны



127. Екатерининский дворец. Резной кабинет вел. кн. Марии Федоровны. Дверь



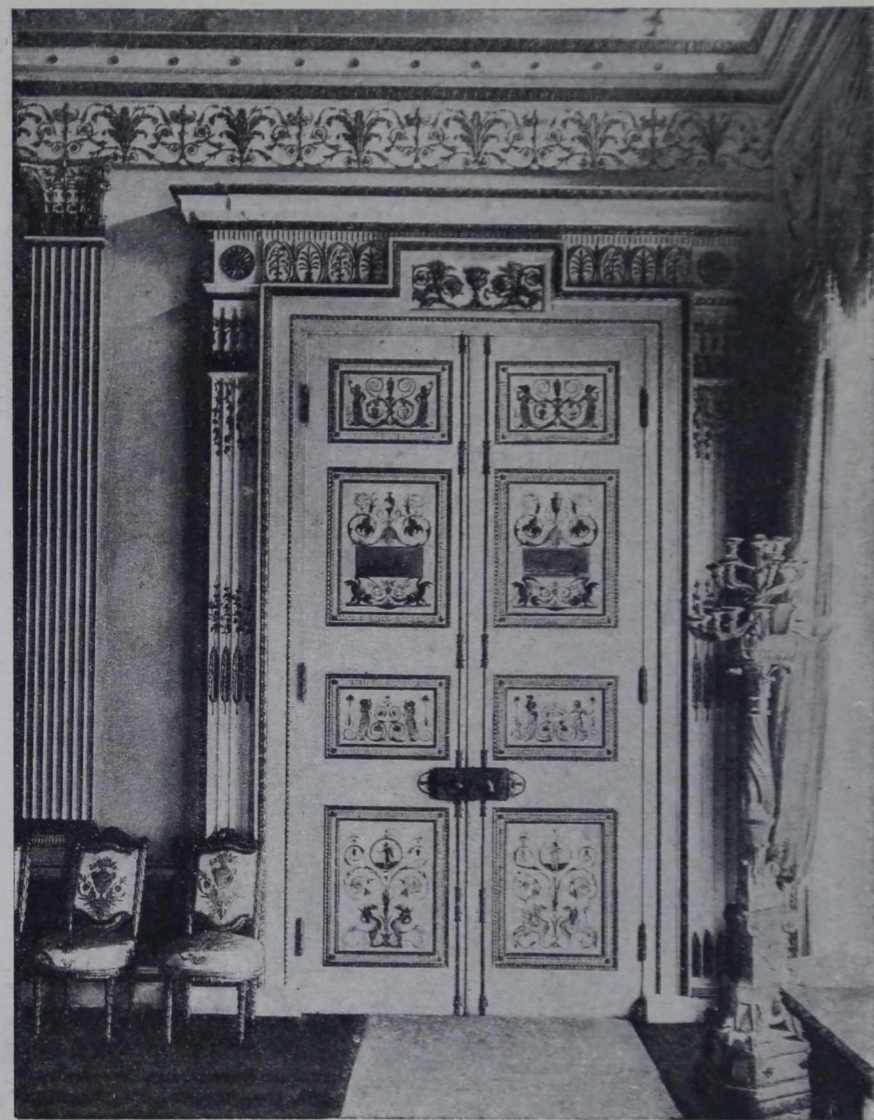
128. Екатерининский дворец. Резной кабинет вел. кн. Марии Федоровны. Деталь двери. Средняя филенка



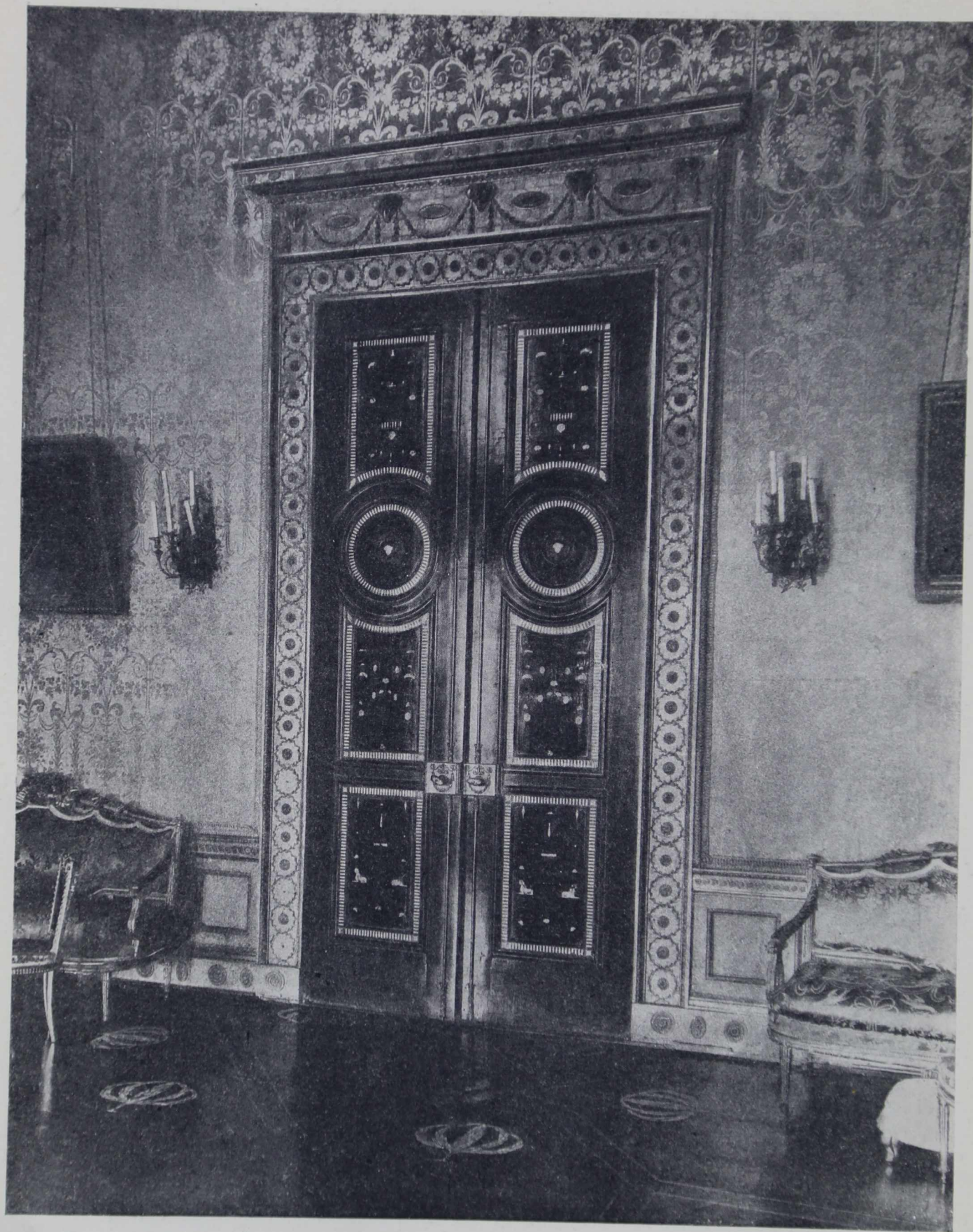
129. Екатерининский дворец. «Арабесковая комната». Общий вид. Панно с арабесками позднейшей реставрации не вполне отвечает характеру творчества Камерона



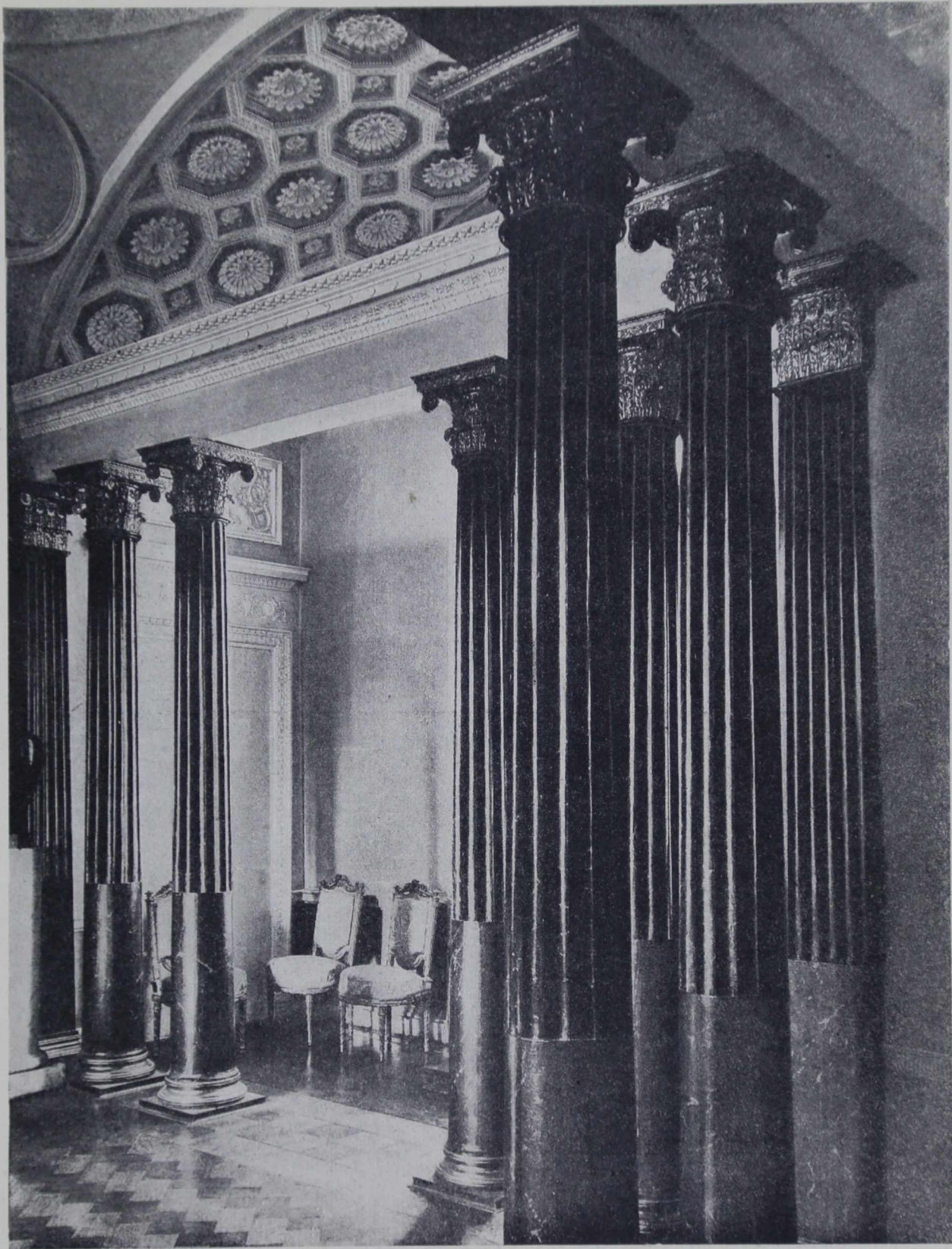
130. Екатерининский дворец. «Арабесковая комната». Зеркало



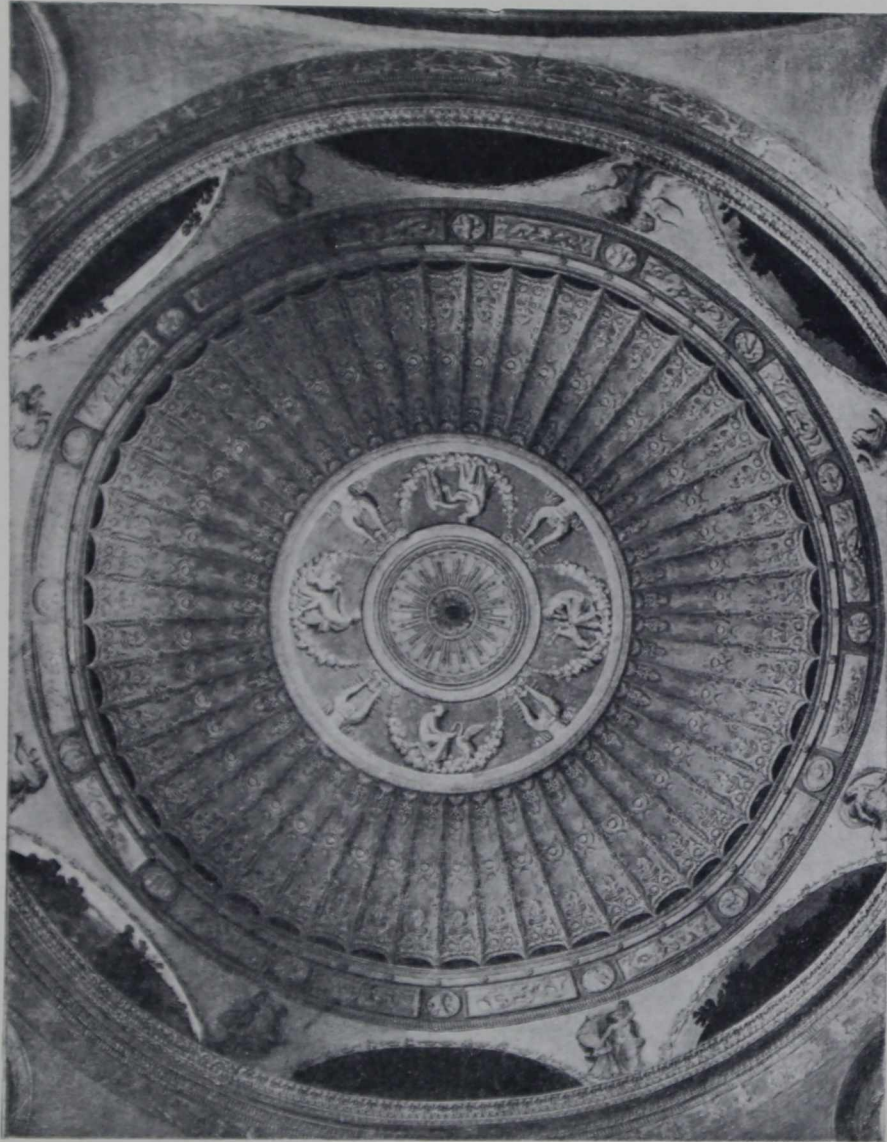
131. Екатерининский дворец. «Арабесковая комната». Дверь



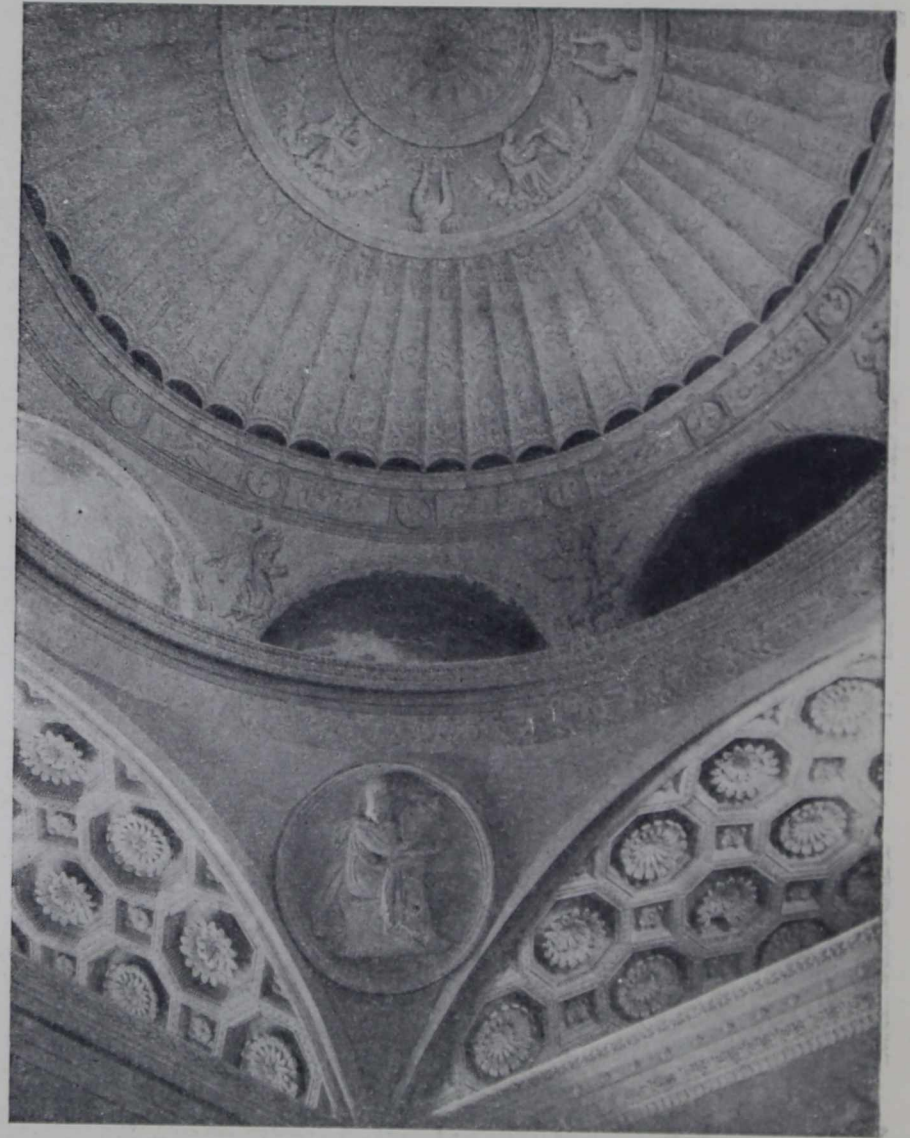
132. Екатерининский дворец. «Лионская гостиная». Дверь и паркет с перламутром.
Наличники дверей из лапис-лазури с бронзой



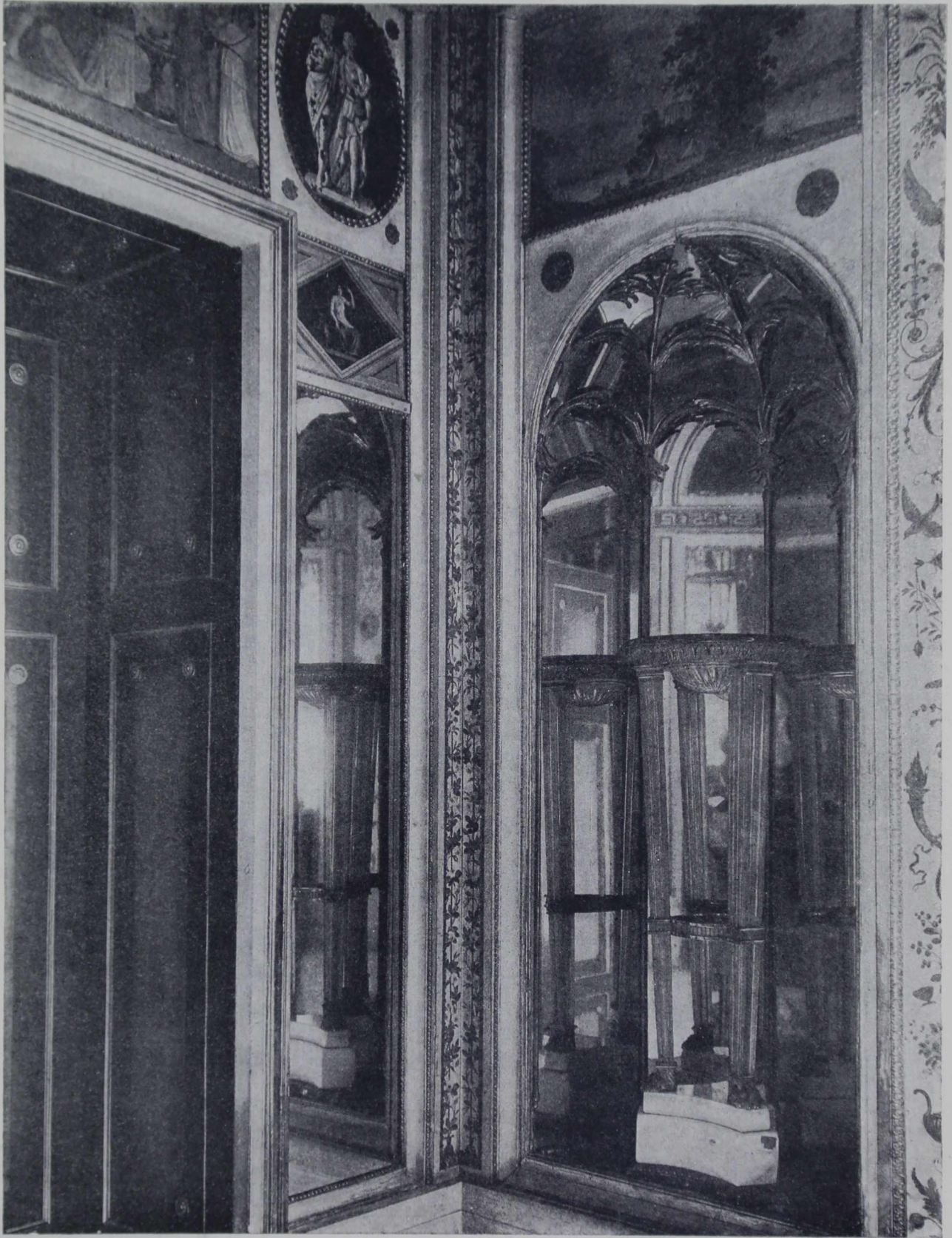
133. Екатерининский дворец, «Купольная столовая». Колонны



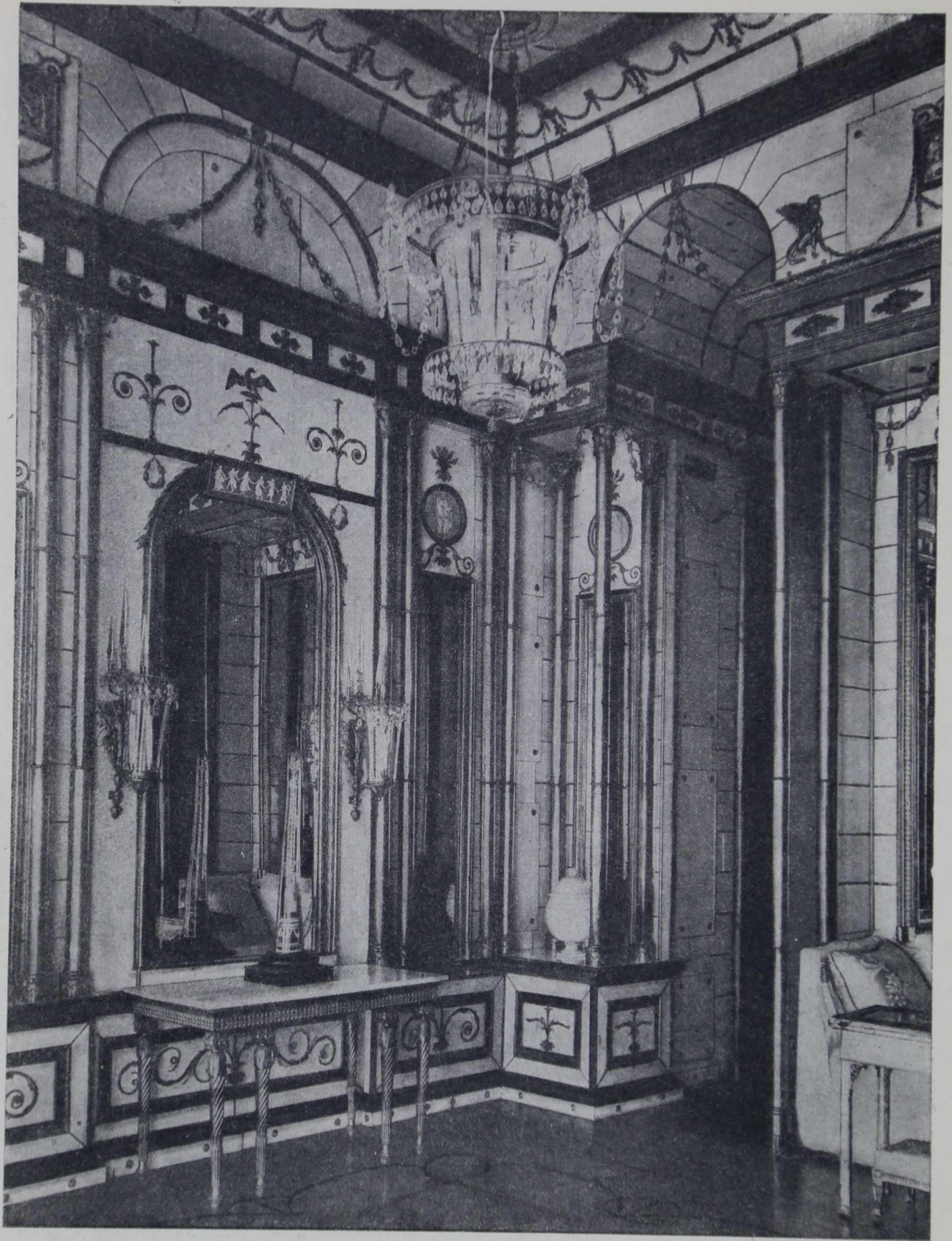
134. Екатерининский дворец. «Купольная столовая». Роспись купола



135. Екатерининский дворец. «Купольная столовая». Вид со стороны «Китайской залы»



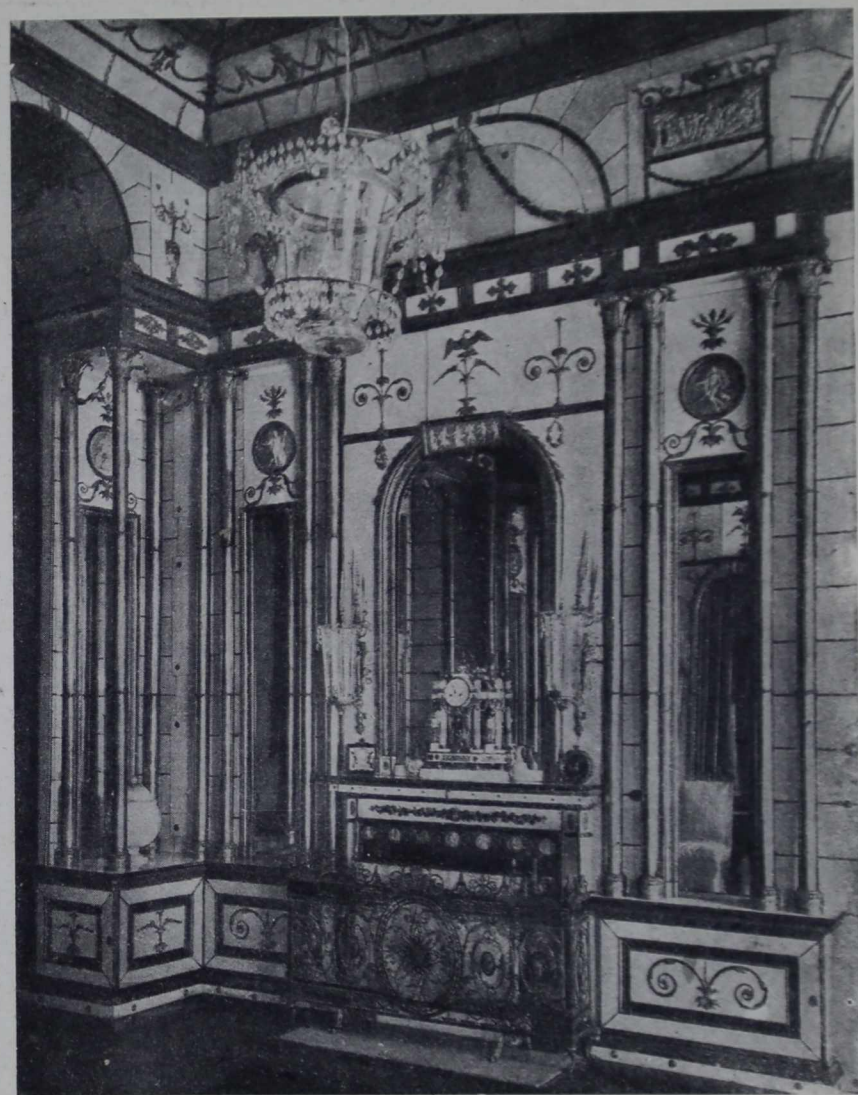
136. Екатерининский дворец. «Серебряный кабинет». Перестроен Кваренги. Сохранились от проекта Камерона только ниши с серебряной отделкой



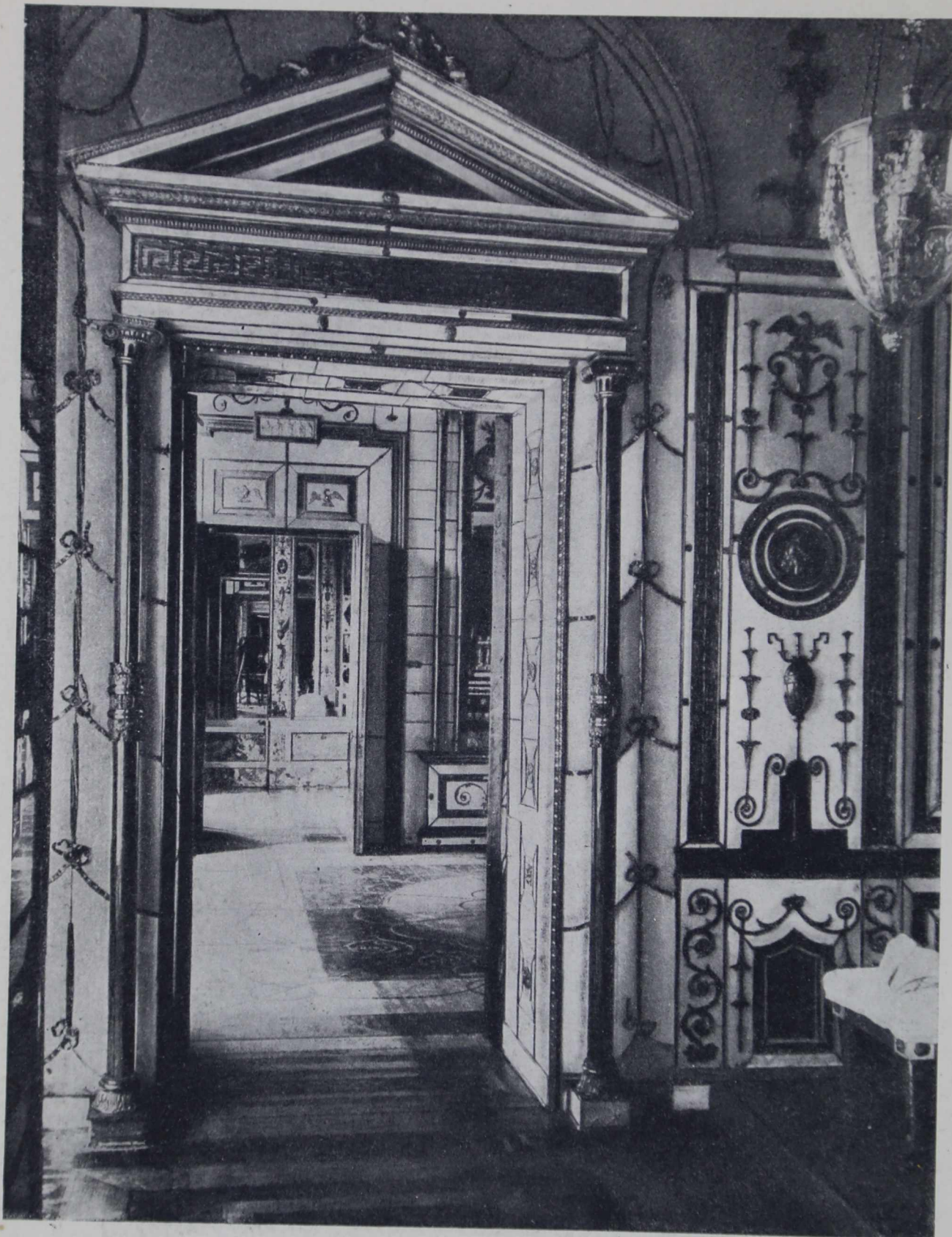
137. Екатерининский дворец. Спальня. Стена и угол напротив камина



138. Екатерининский дворец. Спальня. Дверь в «Голубой кабинет» («Табакерку»)



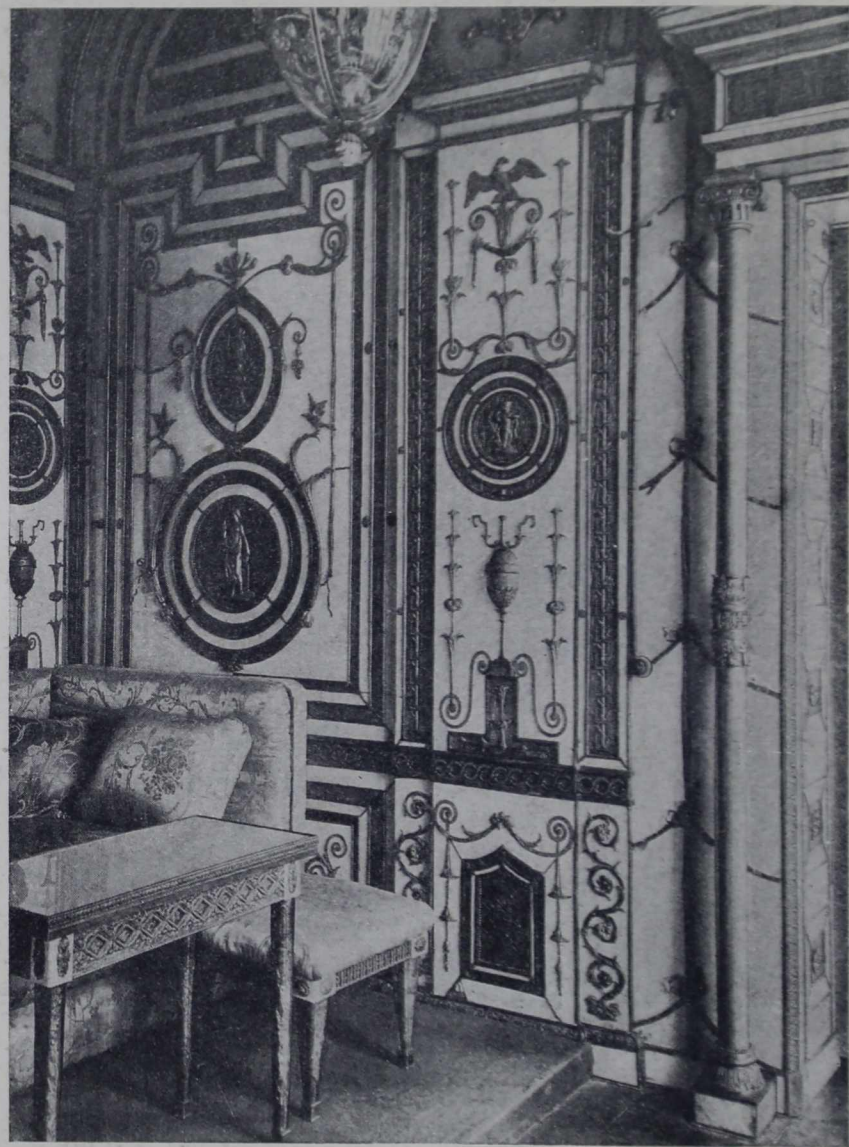
139. Екатерининский дворец. Спальня. Стена с камином



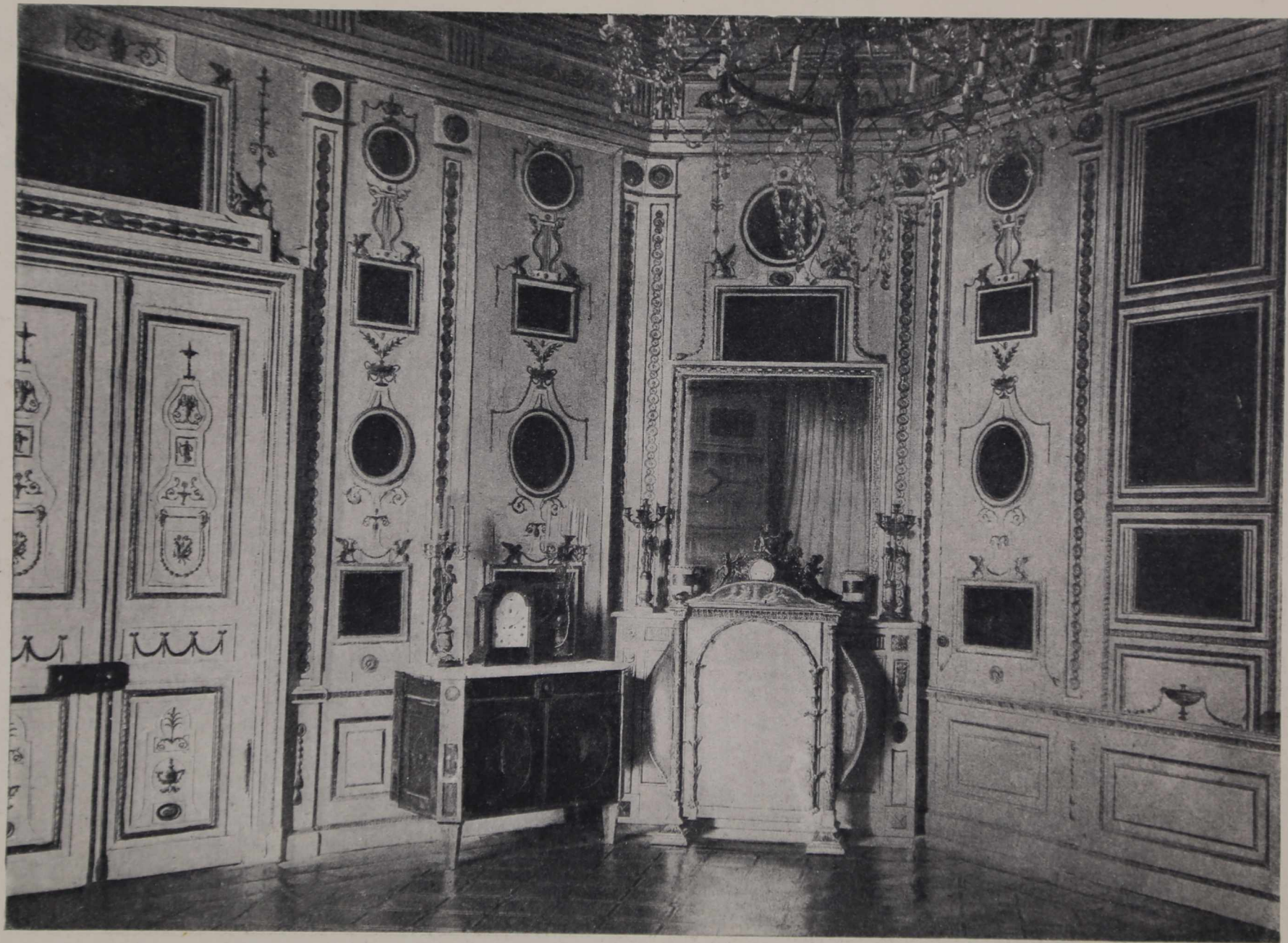
110. Екатерининский дворец. Анфилада комнат. Вид из «Голубого кабинета» в сторону «Серебряного кабинета»



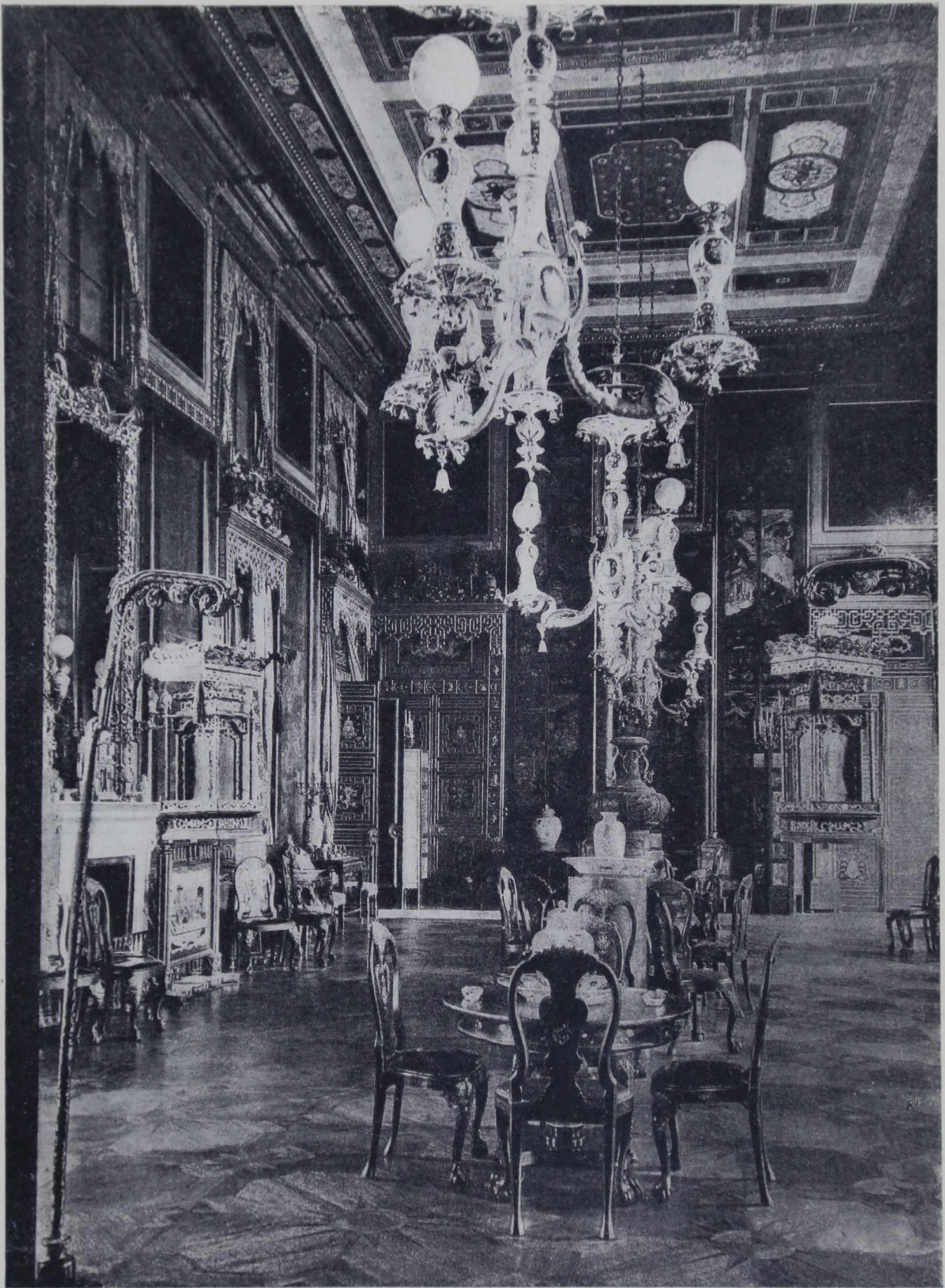
141. Екатерининский дворец. «Голубой кабинет» («Табакерка»).
Продольная стена и диван



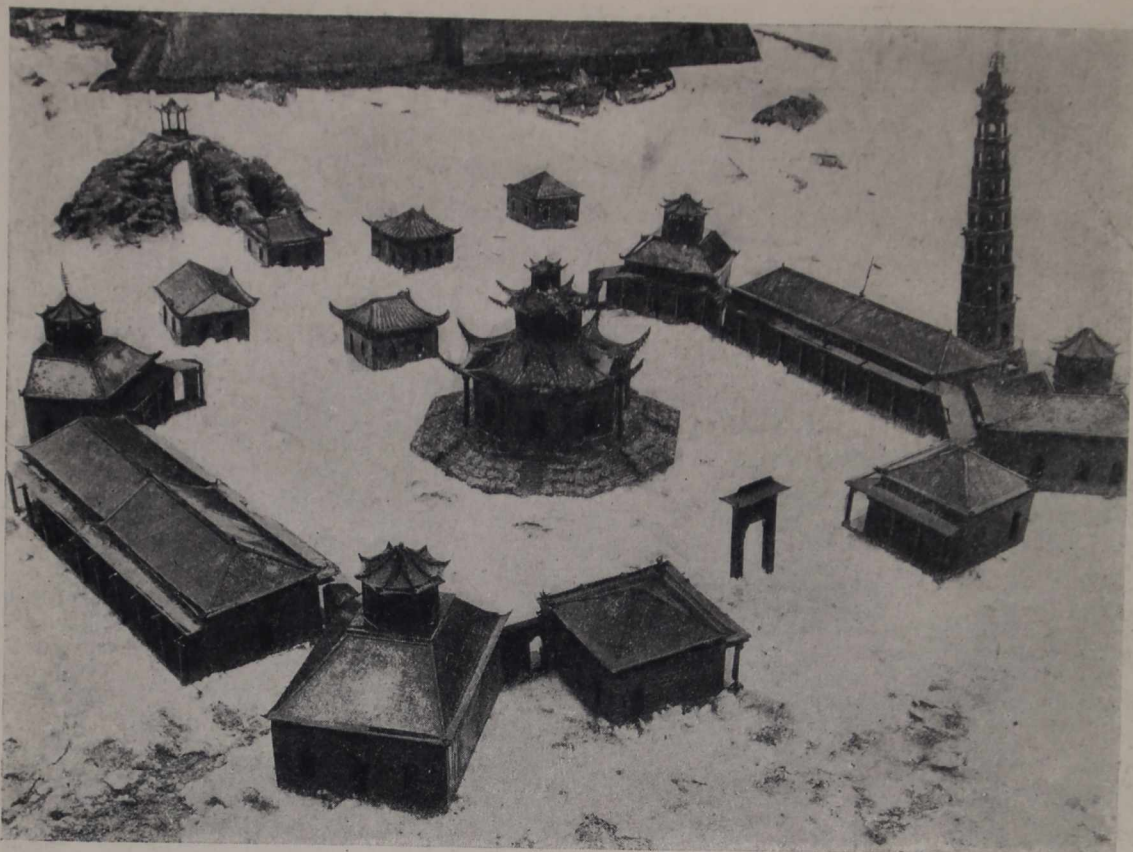
142. Екатерининский дворец. «Голубой кабинет» («Табакерка»). Боковая
сторона



113. Екатерининский дворец. Туалетная комната



144. «Китайская зала» в Екатерининском дворце



145. «Китайская деревня». Модель



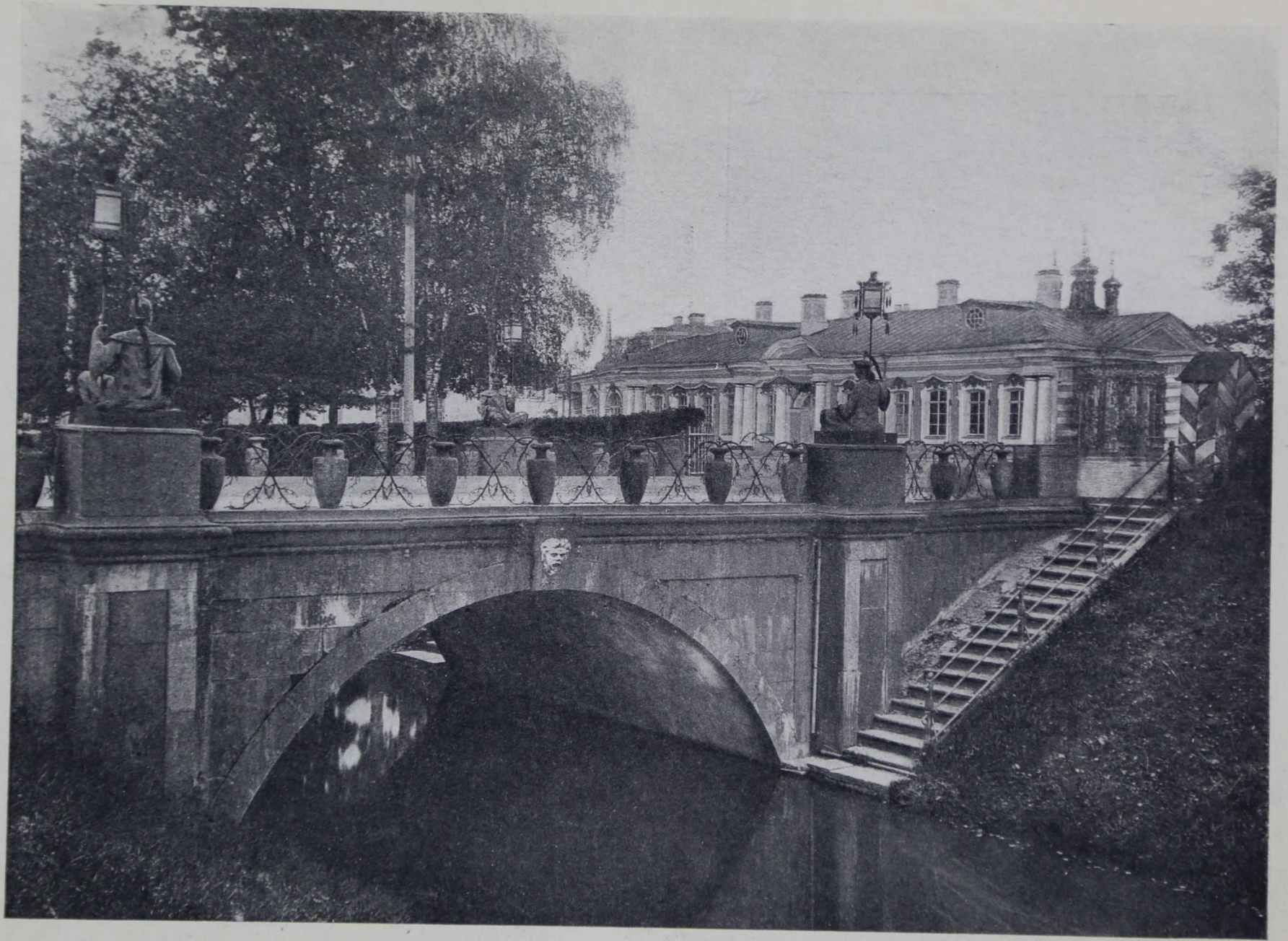
146. «Китайская деревня». Главная улица



147. «Китайская деревня». Два крайних дома в конце деревни



148. «Китайская деревня». Деталь дома. Дверь и дракон на крыше



119. Китайский мост в Екатерининском парке в Царском селе (ныне г. Пушкин)



150. Софийский собор. Портик



151. Софийский собор. Деталь колонны. Ионийский ордер



152. Софийский собор. Общий вид

