

Слюнькова Инесса Николаевна (Москва). Доктор архитектуры, член-корреспондент РААСН. НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ (119034, Москва, ул. Пречистенка, 21. НИИ РАХ). Кафедра истории и теории церковного искусства Московской духовной академии (141300, Московская область, г. Сергиев Посад, территория Лавра, Академия). Эл. почта: inessa_s@yahoo.com.

Slyunkova Inessa N. (Moscow). Doctor of Architecture, Corresponding Member of RAACS. The Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts (21 Prechistenka str. 119034 Moscow, 119034. NII RAH); Department of History and Theory of Church Art of Moscow Theological Academy (Academy, Lavra, Sergiev Posad, Moscow region, 141300). E-mail: inessa_s@yahoo.com.

Неоренессанс и символизм в архитектуре Ливадийского дворца (1909–1911). По чертежам, эскизам и статье Н.П. Краснова, очеркам Г.К. Лукомского

Аннотация. Ливадийский дворец Николая II в Крыму является выдающимся произведением русского дворцово-паркового искусства начала XX века. Между тем эстетический потенциал памятника не в полной мере раскрыт в науке. Статья посвящена вопросу художественного стиля дворца, который поднимался и раньше, но не получил убедительных ответов и остаётся предметом дискуссий. Представлена гипотеза о разработке архитектором Н.П. Красновым особого художественного языка, соединяющего историзм и неоренессанс в архитектуре с проблематикой искусства символизма.

Рассматривается несколько аспектов. Выбор стиля автором проекта как обращение к формам и конструкции дворцов Флоренции. Методы работы архитектора с образцами плана античной и ренессансной виллы по теории А. Палладио. Художественная концепция имитации в монументальном здании образа «города палаццо». Стремление к сочетанию классицистических и абстрактных форм архитектуры. Гармония дворца с природой и колористика архитектуры, сближающая её с пейзажной живописью художников-символистов. Принцип замещения старого дворца новым и пространственные привязки к старому. Зёрна иррационального в архитектуре нового и более совершенного дворца. Манипуляции со временем посредством архитектуры и семантика образа дворца как отражения личности монарха.

Впервые подробно разбираются ключевые текстовые источники по архитектуре Ливадийского дворца: пояснительная записка Н.П. Краснова, критические замечания историка искусства Г.К. Лукомского.

Ключевые слова: художественный стиль, историзм, неоренессанс, символизм, экзистенциальное, иррациональное в архитектуре, Ливадия, дворец Николая II

Neo-Renaissance and Symbolism in the Architecture of the Livadia Palace (1909–1911). Based on Drawings, Sketches, the Article by N.P. Krasnov, and Essays by G.K. Lukomski

Abstract. The Livadia Palace of Nicholas II in the Crimea is an outstanding work of Russian palace and park art of the early 20th century. Meanwhile the aesthetic potential of the monument has not been fully revealed in science. The article is devoted to the question of the artistic style of the palace, which has been raised before, but has not received convincing answers and remains a subject of discussion. The hypothesis of architect N.P. Krasnov developing a special artistic language, combining historicism and neo-renaissance in architecture with the problems of symbolist art is presented.

Several aspects are considered. The choice of style by the author of the project as an appeal to the forms and design of Florentine palaces. The architect's methods of working with examples of the plan of the ancient and Renaissance villa according to the theory of A. Palladio. Artistic concept of imitation in a monumental building the image of "palazzo city". Striving to combine classicist and abstract forms of architecture. Harmony of the palace with nature and coloristic architecture, bringing it closer to symbolist landscape painting. The principle of replacing the old palace with the new palace and its spatial links with the old. Grains of the irrational in the architecture of

the new and more perfect palace. Manipulations of time through architecture, and the semantics of the image of the palace as a reflection of the personality of the monarch.

The key textual sources on the architecture of the Livadia Palace, namely the explanatory note by N.P. Krasnov and critical remarks by the art historian G.K. Lukomski are analyzed in detail for the first time.

Keywords: artistic style, historicism, neo-Renaissance, symbolism, existential, irrational in architecture, Livadia, Nicholas II Palace

Дворец Николая II в Ливадии создавался на этапе перехода искусства от историзма к символизму. Он был построен невероятно быстро – за полтора года, не считая времени разборки старого дворца Александра II и Александра III и доработки деталей нового после сдачи его заказчиком. Здание возводилось с применением новейших конструктивных, инженерных, технических решений, которые обеспечивали высокий уровень комфорта.

Новый дворец возвели из местного крымского камня, он получил эффектный внешний вид, живописную композицию, изысканную тонкую ренессансную отделку. Здание идеально вписано в окружающий парковый ландшафт и не воспринимается в отрыве от природы. Говоря о художественных достоинствах памятника, надо заметить, что его эстетический потенциал в полной мере не раскрыт в науке. Постараемся более подробно разобраться в особенностях композиции, художественного стиля здания, многослойности его образов, а вместе с тем и обозначить те черты иррационального в архитектуре, которые указывают на принадлежность памятника к искусству символизма начала XX века. Важная роль отводится сопоставлению двух взглядов – Н.П. Краснова и Г.К. Лукомского, автора проекта и художественного критика, отмечавшего достоинства и недостатки дворца (рис. 1).

Рукопись Н.П. Краснова, написанная в жанре пояснительной записки, долгое время оставалась неизвестной и опубликована только в 2017 году в приложении к переизданию монографии о творчестве мастера [1, с. 200–202]. Она озаглавлена «Статья "Императорский дворец в Ливадии", написанная Н.П. Красновым в марте 1913 года для журнала "Зодчий"». Ссылка на местонахождение оригинала в публикации отсутствует. Добавим, что эта статья так и не была напечатана на страницах петербургского журнала.

Г.К. Лукомский, спасаясь от революции, осень и зиму 1919 года находился в Крыму. Корреспондент журнала «Столица и усадьба» и великолепный знаток русского усадебного искусства, он не мог обойти вниманием Ливадию и добился разрешения осмотреть дворец. Впечатления оформились в два очерка, опубликованные в газете «Крымский курьер» (1920), номера которой не попали в центральные библиотеки и вскоре стали библиографической редкостью. Работа Г.К. Лукомского снова увидела свет недавно, она напечатана в

специальном номере журнала «Старая Ялта», приуроченном к научно-практической конференции «Романовы и Крым» (Ливадия, 23–24 мая 2019) [2].

Помимо текстовых документов, исследование опирается на проектные чертежи и эскизы Н.П. Краснова из фонда Императорского двора РГИА и книги, изданные музеями Крыма [3].

Апология Ренессанса

Генезис архитектуры нового дворца в Ливадии восходит к искусству романтизма и примерам дворцового строительства царской семьи Николая I, к популярному в то время «неогреческому стилю» и художественной реконструкции античного жилища. В «помпейском вкусе» были построены Царицын павильон в Петергофе (А.И. Штакеншнейдер, 1842–1844), дворец в Ореанде (К.Ф. Шинкель, 1838; А.И. Штакеншнейдер, 1852) и отчасти дворец в императорской Ливадии. Здесь по распоряжению Александра II и императрицы Марии Александровны для царского дворца приспособлялся барский дом, вместе с имением купленный у графа Л.С. Потоцкого. Увеличены были габариты здания, и фасадам придавались формы итальянской виллы (И.А. Монигетти, 1862–1866) [4].

Прямых архитектурных аналогий с Ливадийским дворцом Николая II не существует, и поиски прототипов среди европейских памятников не увенчались успехом. В интернет-публикациях можно прочесть, что образцом для Ливадии послужил дворец Раккониджи, близ Турина. Предположение основано на том, что осенью 1909 года, когда в Ливадии назрело решение демонтировать старый дворец и построить новый, Николай II на короткое время выезжал в Раккониджи.

Визит в Италию российского императора потребовался для переговоров с королём Виктором Эммануилом III. Речь шла о положении Европы в связи с претензиями Османской империи на Крит, с 1897 года находившийся под миротворческой защитой четырёх великих держав: Великобритании, Франции, Италии и России, а также в связи с проявлением интереса Турции к Боснии и Герцоговине, аннексированным Австро-Венгрией в октябре 1908 года.



Рис. 1. Большой Ливадийский дворец. Фото И.Н. Слюньковой. 2018 год

Версия о влиянии визита на принятие решений по Ливадийскому дворцу неправдоподобна. Сопоставление классической и строго симметричной композиции Раккониджи с асимметрией и эксцентрической композицией Ливадийской резиденции, помимо других различий, убеждает в отсутствии принципиального сходства между ними (рис. 2).

Определение стиля Ливадийского дворца Н.П. Краснов разъяснял в начале своей статьи: «Здание Императорского дворца проектировано в стиле Итальянского ренессанса XV и XVI столетий. Основными мотивами композиции положены формы флорентийской конструкции, как известно, послужившей источником для дальнейшего развития стиля Возрождения в северной и средней Италии» [1, с. 201]. Вместе с тем облик дворца не повторял известные палаццо столицы Тосканы, хотя и навевал вполне отчётливые воспоминания об одном из прекраснейших городов Италии и мира.

Моменты и нюансы несоответствий и отступлений архитектуры Ливадийского дворца от правил классицизма мгновенно уловил Г.К. Лукомский. Его первой реакцией была досада по поводу забвения русского классицизма: «Однако какой же можно было бы построить дворец в Ливадии? Такой дворец, чтобы он был слитным с пейзажем эллинским и являлся бы вкладом в историю русского искусства, больше, страницей её? Да, создать надо было дворец в стиле непревзойдённом, уже свыше ста лет и по красоте и могуществу не имеющем в Европе равного с 1820-х годов. В русском классицизме надо было построить этот дворец...» [2, с. 34]. Такая неожиданная реакция вполне объяснима в свете действительно существующих трудностей классификации стиля памятника.

Работая над проектом здания, Н.П. Краснов сводил воедино несколько параметров: природный ландшафт, функциональные требования, заданные физические габариты постройки: «Площадь здания дворца, включая его внутренние дворы, должна была, по требованиям задания, охватить пространство не менее 1000 кв. саженей (4,5 тыс. кв. м). Общая масса дворца выполнена в 2 этажа, некоторые части его в 3 и одна часть с западной стороны сделана в один этаж, что зависит от условий местности. Дворец расположен на лёгком склоне к морю» [1, с. 201].



Рис. 2. Дворец Раккониджи. Фото из открытого доступа сети Интернет

Структура определялась функциональным разделением здания на парадную половину, личные апартаменты семьи Николая II и комнаты для пребывания членов императорской фамилии: «апартаменты жилые, официальные приёмные и апартаменты для Высочайших гостей». Личные покои императорской четы ориентированы на восток и северо-восток, что отвечает правилам загородного дворцово-паркового строительства и совершенно необходимо в условиях солнечного Крыма.

Правда, по этому поводу в текст Н.П. Краснова закралась досадная ошибка. В нём не упоминается о северо-восточной части дворца, но есть случайная оговорка, по которой как императорские комнаты, так и гостевые высочайших особ будто бы одинаково ориентированы на юго-запад. («Все жилые апартаменты помещены на втором этаже, обращены на юг и юго-запад, и обильно освещены солнцем. Официальные или парадные комнаты размещены на север и восток и находятся на первом этаже; апартаменты для Высочайших гостей, обращены на юг и юго-запад») [1, с. 200].

Имитация города дворцов

Н.П. Краснов говорил о довольно парадоксальной, но принципиально важной установке по проекту, которая заключалась в том, что во главу угла он ставил примеры не загородной, но городской архитектуры флорентийской ренессансной виллы. Получается, что мастер закладывал в будущем проекте определённые логические зазоры, своего рода ловушки, сознательно создавая для себя дополнительные трудности, которые предстояло виртуозно преодолевать в дальнейшем.

Все говорит о том, что проект Н.П. Краснова был направлен на решение парадоксальной задачи, а именно – примирение противоречий между следованием и в то же время отступлением от принятых за основу образцов. Как будто целью ставилось добиться трансформации форм городского флорентийского ренессансного палаццо для требований загородной резиденции монарха. Подтверждением тому слова: «Но постройка дворца в загородном дворцовом имении потребовала при исполнении значительных перемен в обычных конструктивных формах Итальянского Ренессанса, т.к. такого рода дворец, имея характер, по преимуществу, дачного помещения и наименее отвечающий формам монументального дворца, не допуская ни грандиозной композиции, ни одноформенности с каких-либо монументальных планов» [1, с. 200].

В результате получается, что загородный императорский дворец уподоблялся дворцам Флоренции, но в действительности, по задумке автора, он не должен был быть ни таким, как они – лапидарным и внешне кубообразным объёмом, ни зданием со строгим симметричным фасадом, обращённым в сторону улицы, площади, как это было принято в городских флорентийских палаццо. Н.П. Краснов признавался, что «сохраняя монументальность, можно было бы, быть может, достигнуть более грандиозного впечатления, но, несомненно, при этом пришлось бы повредить важнейшим сторонам удобства и комфорта. В данном случае архитектурной задачей

было соединить величавое впечатление дворца с требованиями современного, вполне комфортабельного дома и придать его наружности впечатление мягкое и спокойное» [1, с. 200].

Объём дворца составлен из множества элементов, соединённых в единую асимметричную композицию. Анализ чертежей Н.П. Краснова показывает, что несмотря на образец флорентийской виллы, внешняя структура дома осознанно была составлена с отступлением от правил классицизма и следовала собственной логике взаимодействия системы внутренних помещений царской резиденции. Таким образом, в облике здания воспроизводилась своего рода иллюзия городской застройки с плотной чередой дворцов, создавалась художественная имитация волшебного перемещения ренессансного города в реалии крымского ландшафта. В наружности Ливадийского дворца отдельным палаццо выглядит чуть ли не каждый фрагмент здания, украшенный сложными карнизами, балюстрадами, окнами с наличниками, филёнками, колоннадами и лоджиями, каждый выступающий наружу ризалит и каждый заглублённый отрезок стены, протянутый между ризалитами.

«Цитатность» ренессансных форм

Членения массы здания выступают как самостоятельные объёмы. На углу восточного и северного фасадов в ажурную двухэтажную призму аркад с бельведером помещается лестница. Она просвечивает сквозь аркаду и назначалась для прохода из кабинета императрицы на втором этаже в классную угловую комнату цесаревича на первом, а затем переходила в лестницу, которая двумя маршами спускалась в разные части сада. Ажурные каменные формы целостной конструкции лестничного блока отсылали к воспоминаниям о знаменитой лестнице Леонардо да Винчи в замке Шамбор XVI века короля Франциска I и не менее знаменитой лестнице замка Блуа и других королевских резиденций ренессанса.

Следующий за угловой лестницей элемент северного фасада решён как симметричная композиция расположенных друг над другом двух трёхчастных окон. Форма окна первого этажа близка примеру окон базилики Палладиана в Виченце

(А. Палладио, 1549). Форма окна второго этажа напоминает произведения С. Серлио, Джулио Романо, других знаменитых мастеров Возрождения (рис. 3).

Г.К. Лукомский мгновенно отреагировал на цитирование ренессансных форм, и претензии его понятны. Действительно, при наличии россыпи эффектных повторений классических ренессансных мотивов в произведении Н.П. Краснова многое противоречило правилам классицистического искусства. Упрёки критика звучали до обидного резко: «Н.П. Краснов дал компиляцию итальянских деталей, напоминающую музей "муляжей" в Трокадере (в Париже)» [2, с. 34]. Критик сокрушался, что представлена «...почти что театральная декорация, ибо, всё-таки, много бутафорского. И, в конце концов, лезут в голову пренеприятнейшие сравнения. Павильоны разных областей Италии на Всемирной Художественной выставке в Риме в 1912 году. Да, да! Тот же метод и то же качество работы! Изумительные, сногшибательные копии» [2, с. 27].

Добавим, что Ливадийский дворец был построен до упомянутой выставки. Притом, рисунок ренессансного декора Н.П. Краснов в своих эскизах намечал довольно схематично. За художественное качество исполнения ренессансных, классицистических деталей в Ливадии отвечали итальянские мастера, подрядчики работ, скульпторы и резчики по камню.

Элементы бесстилевой архитектуры

Стремительный темп работы потребовал от архитектора непрерывно рисовать и тут же передавать на утверждение эскизы фасадов, интерьеров, их фрагментов и деталей. Они указывают на то, что Н.П. Краснов стремился раздвинуть палитру стиливых решений, и ни будь на тот момент привычки заказчиков ассоциировать облик дворца с историей, то автор мог бы вовсе отказаться от ренессансной декорации.

Среди набросков архитектора находим акварельный рисунок «Вариант лестницы из кабинета Ея Императорского Величества в сад», на котором классицистический декор минимален и стремится к нулю [3, с. 66]. Предложение в духе «бесстилевой» архитектуры не получило поддержки. В реальности наугольная наружная лестница дворца, как

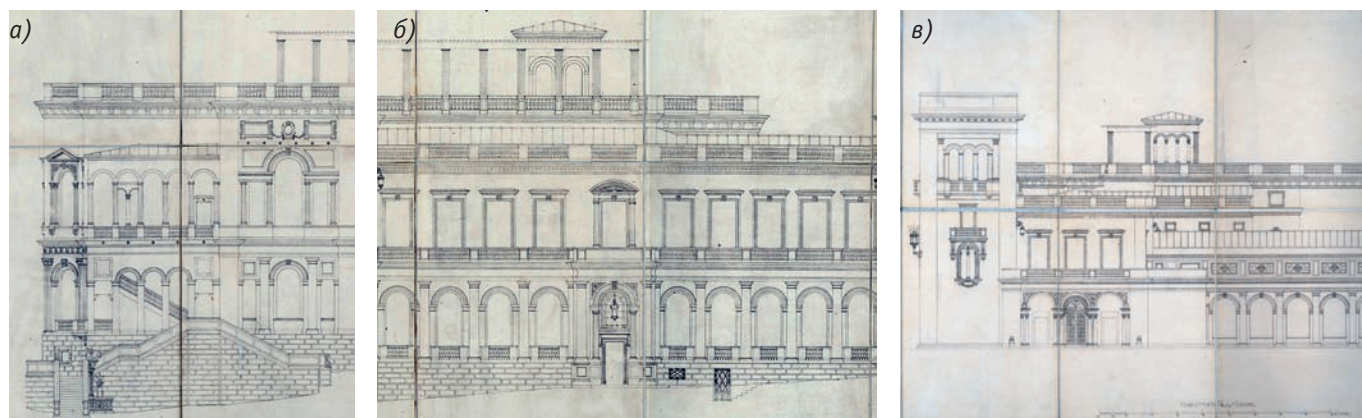


Рис. 3. Н.П. Краснов. Северный фасад дворца в Ливадии. 1912 год (источник: РГИА): а) фрагмент угловой части; б) фрагмент фасада личного подъезда императора; в) фрагмент западного фасада

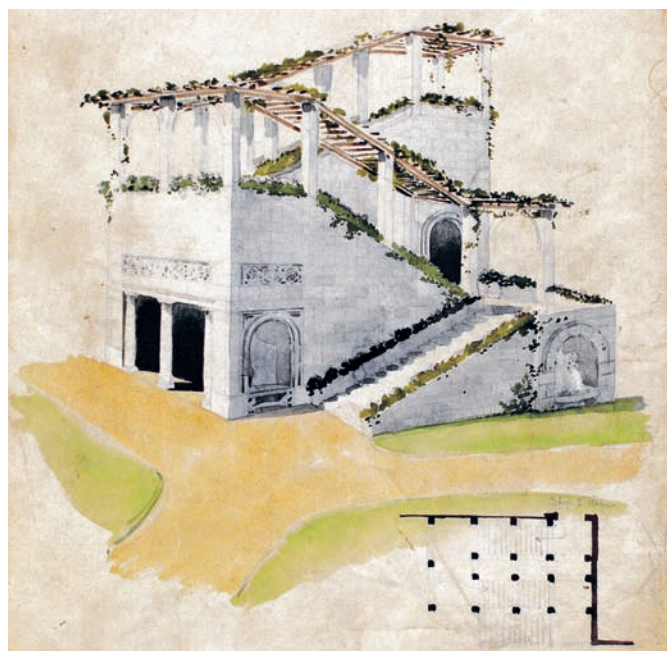


Рис. 4. Н.П. Краснов. Вариант лестницы из кабинета Ея Императорского Величества в сад. 1910 год (источник: Ялтинский историко-литературный музей)

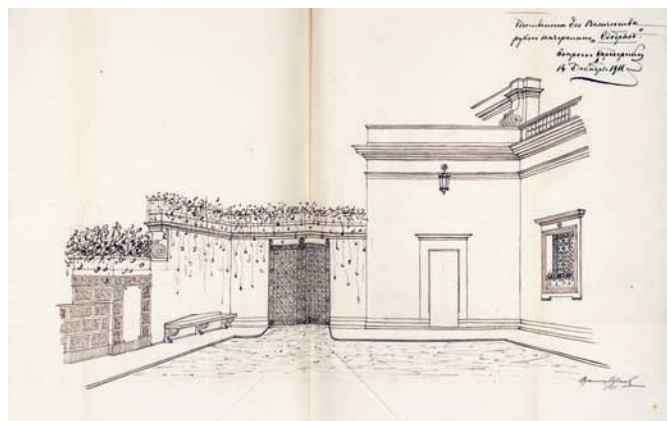


Рис. 5. Н.П. Краснов. Эскиз к проекту дворца в Ливадии. 1910 год (источник: РГИА. Ф. 515. Оп. 1. Д. 123. Л. 474)



Рис. 6. Лоджия над личным подъездом императора. Фото И.Н. Слюньковой. 2015 год

уже говорилось, была исполнена в формах ренессанса (рис. 4).

Другое предложение с минимальным набором классицистических форм и декора Н.П. Краснов составил для площадки, расположенной под стеной дворца с аскетичным набором ренессансных деталей (1912). На листе помета Николая II «Одобрю», но окончательная отделка дворика была дополнена значительно большим числом ренессансных украшений (рис. 5).

Отличительной чертой в оформлении монументальных каменных лоджий дворца было сопряжение ренессансного пластического декора с оставленной без профилировки горизонтальной плитой на опорах балюстрады, а также гладкими вертикальными полотнами торцевых поверхностей стены, на которых смысловым и декоративным акцентом служит кованый металлический фонарь. Этот фонарь, словно «маркер», он отсылает к Флоренции и в отдельных случаях копирует знаменитые фонари палаццо Строцци (Джулиано да Сангалло, 1489–1505). Приходим к выводу, что резервы и возможности искусства прошлого архитектор, подобно художникам Серебряного века, стремился использовать как «связующий материал» между прошлым и будущим (рис. 6).

Отказ от тотального применения стилевых мотивов Н.П. Краснов объяснял задачей максимально раскрыть дворец в природу: «...преследуя понятные задачи летнего дворца и задаваясь необходимостью согласовать его внешний вид с картинами окружающих гор и морской перспективы, требовалось исполнить задачу более живописно, чем то полагается для дворца монументального» [1, с. 200–201].

Продолжая, он отмечал следующее: «далее, расположить здание так, чтобы различные его части по возможности были более открыты доступу солнца и воздуха, равно обособить ряд различных частей дворца, использовать крыши для террас, бельведеров и вышек, и при всём этом не преследовать в своей задаче соблюдения выдержки и стиля во всей его строгости и конструктивной и орнаментальной» [1, с. 201]. Такое изобилие надстроек и пристроек в объёме дворца противоречило логике искусства Возрождения, и мастеру стоило определённого труда отыскать для них убедительные эквиваленты с помощью интерпретации классицистических мотивов.

Неоренессансные пластические этюды на фасадах дворца выступали порой как вольная фантазия на тему города палаццо, они служили инструментом для достижения эффекта магии Флоренции. Лексика художественного высказывания Н.П. Краснова с опорой на язык ренессанса принципиально отличалась от оригинала, она сводилась к недосказанности мысли и к скрытым для непосвящённых подтекстам. За словарём ренессансных формул проступали смыслы, переплавленные в абстрактные понятия-символы.

Ассоциации с живописью Д. Уистлера

Примечательна фраза Г.К. Лукомского об ассоциациях дворца с живописью и работами известных колористов –

английского мастера романтического пейзажа У. Тёрнера и американского художника Д. Уистлера [2, с. 33–34]. Это тонкое наблюдение не вызывает сомнений и абсолютно справедливо, достаточно привести его пастельный рисунок «Ноктюрн в телесном цвете. Джудекка» (1880). Посредством созвучия тонов и ритма линий художнику удавалось передать в пейзаже тонкие колебания воздуха, эфира, неба, зыбкого пространства. Работы Д. Уистлера узнаваемы особым колоритом, нейтральными тонами красок, стремлением достигнуть парного созвучия тонов. Гармонию сочетания пары синего и серебряного, серого и серебристого, серого и зелёного, телесного и золотого и т.д. – он ставил в название своих работ [5] (рис. 7).

Авторский почерк художника, по мнению исследователей, отличало «единство абстрактных и реальных форм», что придавало его живописи мощный и оригинальный художественный эффект [6, с. 29]. Д. Уистлер в юности жил в Петербурге, и здесь же спустя годы состоялись две его выставки, имевшие громкий успех (1897, 1899).

Упомянув живопись, Г.К. Лукомский, видимо, имел в виду построенную на полутонах и светлую цветовую гамму дворца, которая так подходила к характерным естественным вибрациям воздуха и света в приморской, горной местности Ливадии, где наблюдается эффект «фильтрованного», и как будто сквозь молочное стекло свечения воздуха. Критик отмечал прекрасное сочетание здания с окружающим парком, органичное слияние его с рельефом и природным ландшафтом Южного берега Крыма. Белый Ливадийский дворец, задуманный как предметное воплощение образа совершенного города, на самом деле не подражал искусству прошлого, но множил призрачные отражения этого искусства в реальных образах архитектуры и крымского ландшафта.

Интерпретация плана итальянской виллы в парадной половине дворца

Свою преданность античной и ренессансной традиции Н.П. Краснов выказывал достаточно своеобразно, по-авторски раскованно, свободно. В то время, как все без исключения фасады Ливадийского дворца были в общем-то оформлены по мотивам архитектуры итальянских и по преимуществу городских палаццо, приёмы структурного построения античного и ренессансного дома архитектор применил только в отношении западного крыла здания. Здесь полагалось устроить приёмные официальные парадные залы государя: «Вестибюль дворца и главный подъезд занимают площадь 40 кв. саженей, парадная столовая – в 60 кв. саженей. К столовой примыкают колоннады Итальянского двора с обычным колодцем посередине» [1, с. 201].

Состав и порядок расположения помещений представительской части дворца в целом отвечали теории А. Палладио. На подписанном Н.П. Красновым исполнительском чертеже плана дворца нанесён ряд следующих друг за другом помещений – это лоджия входа, атриум, таблинум, перистиль¹. Но в отличие от А. Палладио, Н.П. Краснов расположил их не в направлении

¹ Андреа Палладио. Четыре книги об архитектуре. Книга 2. Глава VII.



Рис. 7. Д. Уистлер. Ноктюрн в телесном цвете. Джудекка. 1880 год. Изображение из открытого доступа сети Интернет

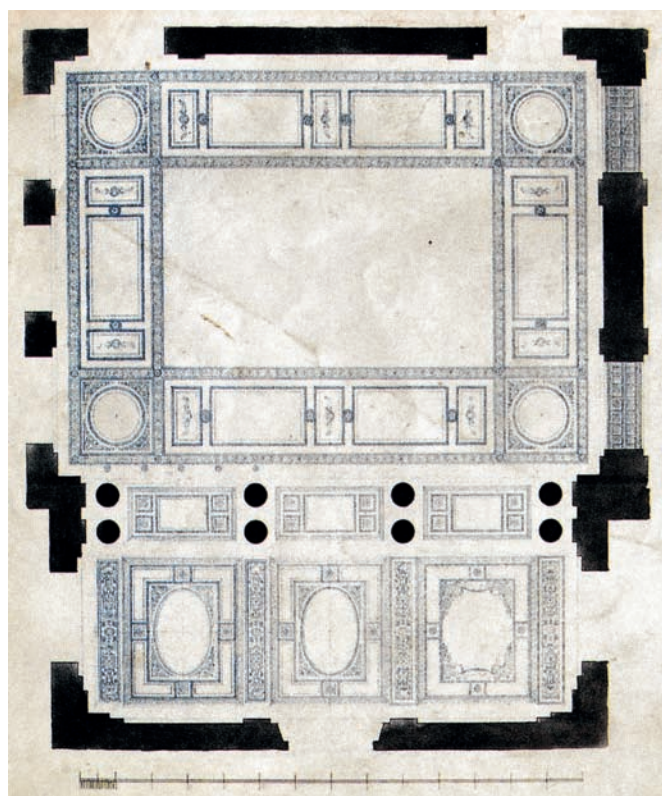


Рис. 8. Н.П. Краснов. Эскиз плафона вестибюля дворца. 1910 год (источник: Ялтинский историко-литературный музей)



Рис. 9. Внутренняя лоджия парадного входа дворца. Фото И.Н. Слюньковой. 2018 год

единой продольной оси здания, а в системе координат двух ортогональных, пересекающихся под прямым углом осей.

Подобно таблицам А. Палладио, парадный вход Ливадийского дворца оформлен ренессансной лоджией. Притом асим-



Рис. 10. Итальянский дворик. Фото И.Н. Слюньковой. 2018 год

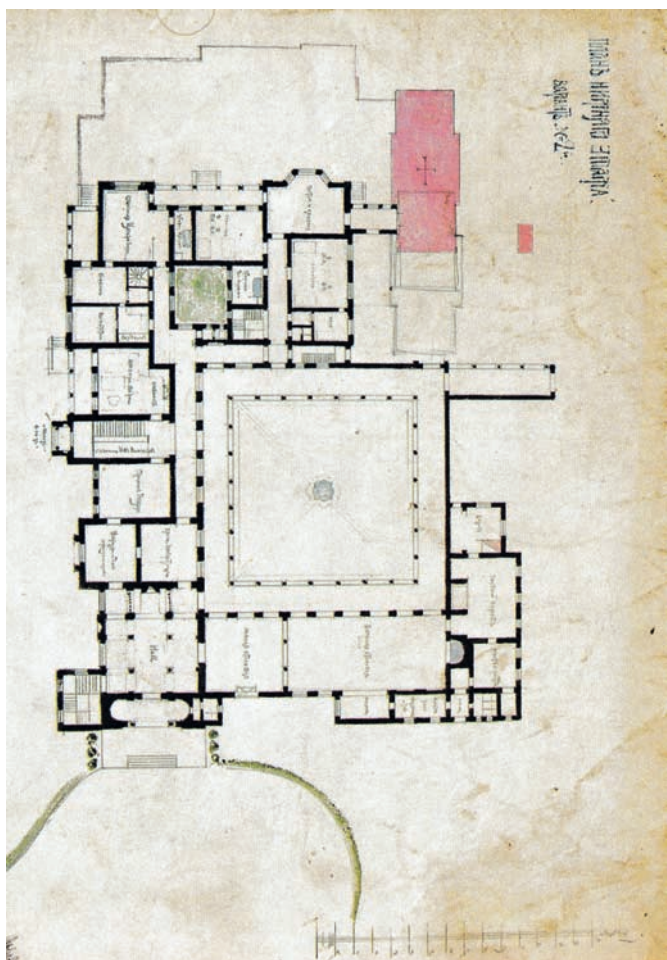


Рис. 11. Н.П. Краснов. Эскиз плана 1-го этажа дворца в Ливадии. 1910 год (источник: Ялтинский историко-литературный музей)

метрия западного фасада с угловой башней-компанией транслирует знакомый сюжет Царицына павильона в Петергофе.

За наружной лоджией парадного входа следует «внутренняя лоджия» вестибюля, оформленная рядом парных коринфских колонн. Прямо за коринфской колоннадой, фронтально, открывается просторный парадный зал, наподобие крытого двора античного атриума. Следуя А. Палладио, Н.П. Краснов соблюдает пропорции атриума в соотношении длины, равной диагонали квадрата ширины помещения. Эскиз по оформлению плафонов лоджии и атриума дворца, опубликованный в книге Ялтинского историко-литературного музея, корреспондируется с таблицей на ту же тему А. Палладио² [3, с. 59] (рис. 8, 9).

Вслед за вестибюлем-атриумом, вопреки таблицам А. Палладио, Н.П. Краснов менял дальнейшее направление следования помещений: северная анфилада парадных приёмных комнат и парадная столовая расположены под прямым углом друг к другу. Парадную столовую, в формах и пропорциях зальной базилики, архитектор ориентировал поперёк главной оси дворца. В результате перистиль, место которого в проекте Н.П. Краснова занимает Итальянский дворик, оказался расположен по диагонали от атриума парадного входа во дворец.

В остальном Итальянский дворик предельно точно согласуется с ренессансной теорией. В него открываются окна следующих за атриумом помещений царских приёмных и кабинетов, а с другой стороны сюда выходят окна зала Парадной столовой. Достигается эффект, о котором у А. Палладио говорилось: «по бокам атриума можно было бы устроить небольшие залы с видом на сад»³. Поначалу Итальянский дворик, согласно эскизам Н.П. Краснова, планировалось сделать квадратной в плане формы. Но на окончательных чертежах длина дворика на 1/6 больше ширины, что ближе к пропорциям виллы А. Палладио. Высота тосканского портика аркады Итальянского дворика равна междустолпиям колонн, то есть в полном соответствии с учением великого вичентинца. За отсылающей к античному и ренессансному дому парадной частью дворца следовал комплекс личных апартаментов царской семьи (рис. 10).

Зёрна иррационального с оглядкой на прежний дворец

Площадь будущего здания прирастала главным образом за счёт освоения участка на запад от старого дворца, где раньше находились цветочный партер и парк с фонтаном «Рыбка». Новый дворец значительно шире и длиннее прежнего, но восточная его половина была поставлена на месте старого дворца.

Проект резиденции обретал свои отчётливые контуры по мере согласования эскизов с учётом пожеланий заказчиков, и, соответственно, поле свободы действий архитектора неуклонно сокращалось. По высочайшему распоряжению требовалось сохранить существующий царский храм. Н.П. Краснов писал, что «... было постав-

² Андреа Палладио. Четыре книги об архитектуре. Книга 2. Глава V.

³ Там же. Глава III.

лено условием сохранение старого дворцового храма, построенного в 1863 году по проекту профессора Монигетти, причём новый дворец должен был соединяться с храмом тёплым переходом, и трапезная храма должна быть увеличена для большего числа молящихся, для которых устраивался особый вход с западной стороны храма» [1, с. 201].

Старый дворец своим восточным фасадом располагался вдоль кромки круто спускавшегося склона, и фундаменты здания испытывали деформации от естественного сползания грунта, что приводило к постоянным ремонтам. Для нового дворца была возможность откорректировать местоположение здания. Н.П. Краснов предлагал отодвинуть его подальше от склона горы и, по сравнению с прежним дворцом, вглубь территории парка. Об этом свидетельствует один из эскизов мастера [3, с. 50]. Однако такое решение поддержки не получило, и здание построили по другому плану (рис 11).

Новый дворец был поставлен не на более благоприятном участке, а на месте старого. Закладка фундаментов восточного крыла осуществлялась по линиям и в траншеях разобранного перед этим здания. Признаком привязки к старому являлось как включение в новый объём царского храма, так и сохранение за восточной частью дома назначения личной жилой половины императорской четы и младших детей. Примерно на том же самом месте, что и раньше, были расположены основные помещения личной половины: кабинеты, приёмные, спальня царя и его супруги, малая столовая, комнаты детей (рис. 12).

Помимо церкви, существовали и другие, правда, внешне незаметные и как бы скрытые, завуалированные привязки к демонтированному дворцу – это важнейшие структурные элементы старого, узлы коммуникаций [7]. К такому выводу подводит сравнительная таблица планов старого и нового сооружений. Совпадает местоположение северного входа во дворец с вестибюлем и лестницей, только в старом дворце здесь находился парадный вход, а в новом дворце был устроен личный подъезд императора. Совпадает местоположение арабского двора старого и нового дворца. Там, где прежде стояла деревянная наугольная лестница в сад, витая, гротескового китайского рисунка, теперь была поставлена монументальная каменная наугольная наружная трёхмаршевая лестница для спуска в направлении трёх разных частей парка (рис. 13).

Частичное повторение структурного каркаса прежнего дворца и следование прежней пространственной топографии императорских покоев закономерно нарушали собственную логику построения нового здания, что приводило к иррациональному в архитектуре. Заимствованная из прошлого планировка комнат не всегда могла быть в точности согласована с идеальными ренессансными композициями на фасадах, и свои симметрии оказывались неизбежны. Если присмотреться, то рассчитанный на симметричную композицию фрагмент фасада с личным подъездом императора имеет по сторонам от портала входа слева четыре, а справа пять

звеньев аркады внизу, и соответственно столько же окон по второму этажу, и т.д.

Иррациональным выглядит разрез нового дворца, на котором поэтажная разбивка личной половины не совпадает с высотой этажей парадной части здания, отчего архитек-

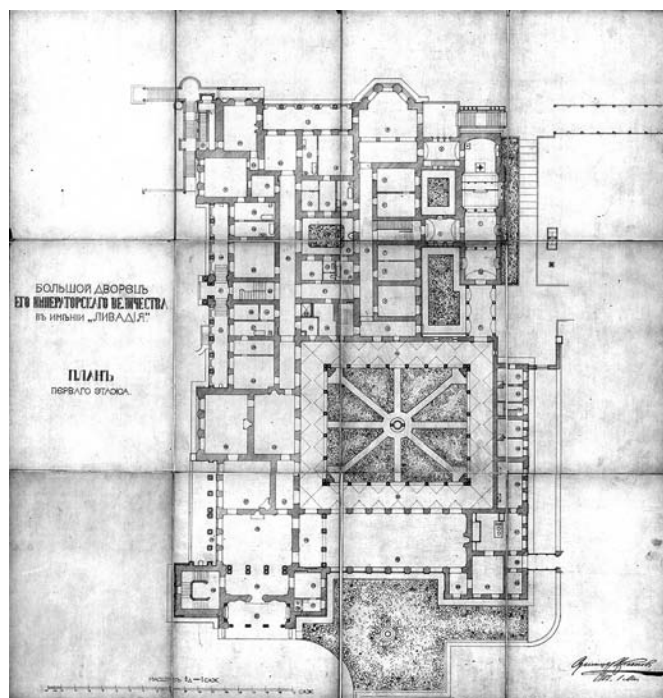


Рис. 12. Н.П. Краснов. План 1-го этажа дворца в Ливадии. 1912 год [источник: РГИА. Ф 575. Оп. 87. Д. 1646. Л. 7 (1)]

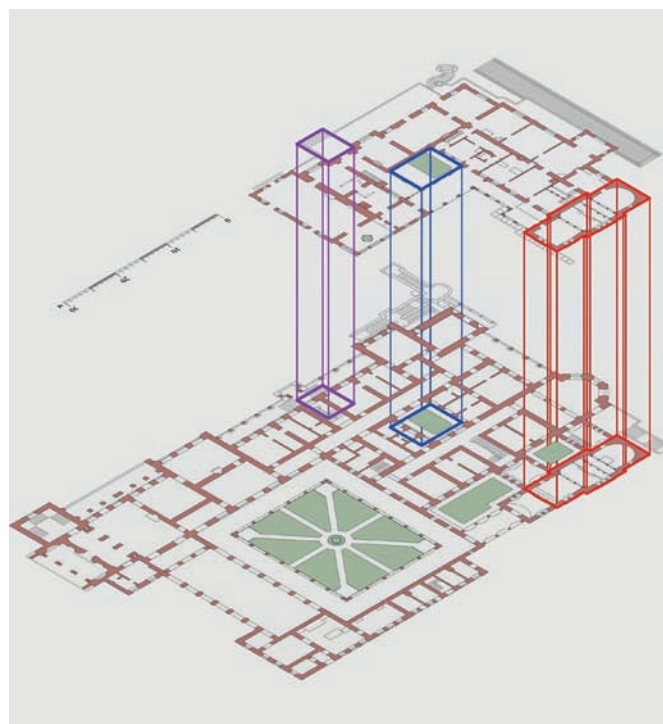


Рис. 13. Сравнительная таблица планов старого и нового Большого дворца в Ливадии. Авторы таблицы –И.Н. Слюнькова, О.А. Спиридонова. 2019 год

тору пришлось устроить рядом с лифтом дополнительную лестницу. Названные отсылки к демонтированному дворцу, ставшие причиной иррационального в архитектуре, были рассчитаны на психофизические реакции и эмоциональные эффекты, дорогие и желанные для обитателей дворца и непонятные для непосвящённых. Важнейшим было то, что из окон личных апартаментов Николая II и императрицы Александры Фёдоровны открывались те же самые виды, что и у прежних российских государей. При отсутствии прямого архитектурного сходства между прошлым и будущим дворцом было предостаточно косвенных намёков – в императорских покоях, арабском дворе, подъезде личной половины дворца, в лестнице спуска в сад (рис. 14).

Расположение и габариты отдельных помещений резиденции внушали ощущение возвращения, «реинкарнации» старого на идеальном уровне. Контраст между старым и новым был разительный – комнаты были безупречно отделаны и оборудованы по последнему слову техники, а интерьеры оформлены в стиле современного английского искусства [1, с. 202]. Переход между дворцом и храмом был единственным, который декорирован в русском стиле (рис. 15, 16).

Дворец Николая II наполнялся идеализированными образами прошлого, без которых, казалось, немыслимо будущее, в то время как между старым и новым сохранялись только тени кажущихся случайными ассоциаций, совпадений, символических связей.

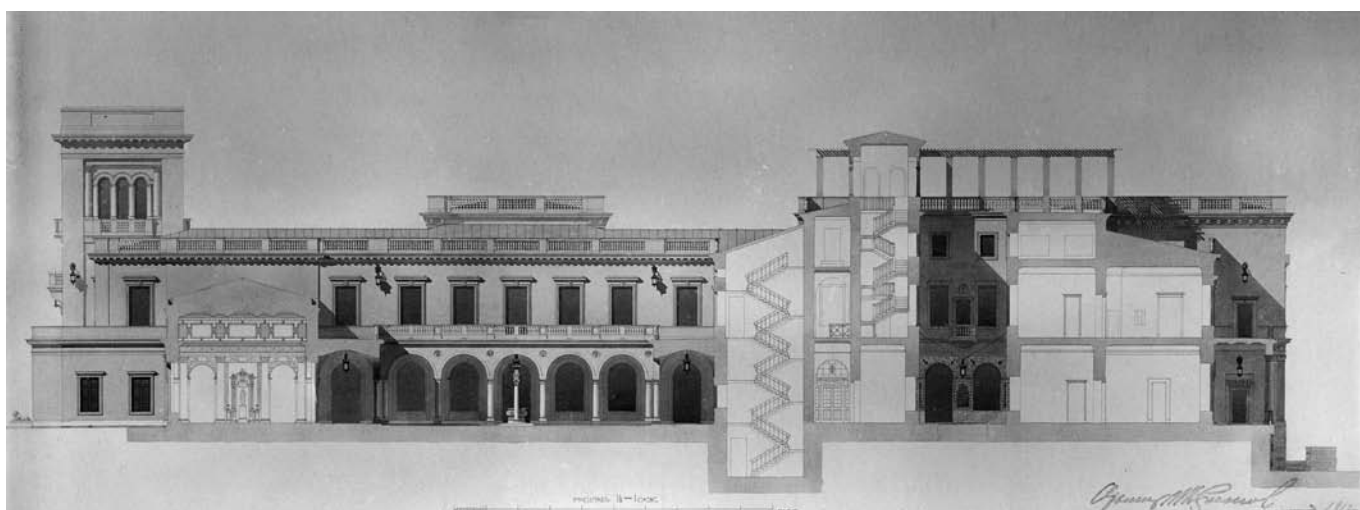


Рис. 14. Н.П. Краснов. Разрез дворца в Ливадии. 1912 год (источник: Научная библиотека Российской академии художеств в Петербурге)



Рис. 15. Переход от дворца к дворцовой церкви в Ливадии. Фото И.Н. Слюньковой. 2018 год



Рис. 16. М.А. Зичи. Приезд в Ливадию принцессы Алисы Гессенской. 10 октября 1894 г. (источник: Государственный Эрмитаж)

Метафизика архитектуры: интуитивные узнавания демонтированного дворца

Внутренние и невидимые нити подобия старому составляли неповторимое свойство проекта Н.П. Краснова. В нём налицо были признаки скрытого символизма, который, согласно теории искусства, начинает действовать, когда «картинное пространство подчиняется законам пространства эмпирического» [8, с. 191–192]. Иначе говоря, Ливадийский дворец сумел воплотить в себе отражения внутренней и внешней реальности в искусстве. Его хозяевами интуитивно угадывались признаки династического родства, неуловимые и запрятанные как можно глубже. Здесь внутренней реальностью были витающие в воздухе пересечения времён, рефлексия воспоминаний о прошлом, впечатлениях юности и в то же время предощущения будущего.

Вместе с репликацией времени архитектура становилась выражением личностного «Я» по отношению к ушедшему и будущему, столь свойственным человеку Серебряного века. Получив запрос на экзистенциальное, дворец подстраивался под индивидуальность хозяев. Он не ломал её, но потакал абсолюту самооценности личности, исполненной тревог и надежд, он реагировал на её склонности, силу и слабости, желания и привычки, что вылилось в утилитарное понятие «комфорт», повторявшееся неоднократно Н.П. Красновым.

Г.К. Лукомский отмечал, что в Ливадии не было ничего, что свидетельствовало бы о величии монарха, но достоинствами были простота и изящество. Он писал: это «... такой дворец, каких немало в Турине, Милане, Генуе, у богатых негоциантов, под Парижем, в окрестностях Берлина, Вены, Франкфурта на Майне. Правда, много в дворце скромности, такта, простой "ясности", да – не резиденция монарха, – нет и намёка!... Ливадия становится простой виллой богатого человека. "Царственного" выражения – ни архитектор, ни, видимо, населявшие дворец – придать ему не сумели, не могли...» [2, с. 33].

Заочно критик все-таки оправдывал слом старых правил царского жилища в Ливадии, но только в проекции будущего. Заканчивался очерк иронично: «... придут летописцы: учёные, библиотекари, архивисты и с лупами, генеалогическими альманахами, циркулями и всякими фотографическими аппаратами, – начнут изучать, "оценивая" дворец спокойно, по достоинству, беспристрастно. Они поставят свой исторический диагноз, который спустя лет 25–30, может быть, откроет нам глаза на многое – многое, о чём мы сегодня, близорукие, и не помышляем... Пока же дворец – это иллюстрация истории русской революции и причин, её вызвавших» [2, с. 35]. Последняя фраза, видимо, касалась слитности образа дворца с его героем и монархом. Г.К. Лукомский пережил революцию, и очерки были написаны через год после расстрела царской семьи в 1918 году в Екатеринбурге.

Заключение

Архитектура была способна передать присущее символизму предощущение перелома эпох и переживания зримо уходящего прошлого. Проект Н.П. Краснова уловил современные тенденции, в которых ценно обретение человеком собственного измерения реального пространства места и времени как экзистенциального. Ливадийский дворец указывает на тектонические сдвиги, происходившие в сознании и методах работы мастеров начала XX века. Привычный круг выразительных средств архитектуры, классицистических форм и правил выступал как рабочий инструмент, позволявший путём привлечения средств иррационального ступить туда, где искусство стремится приобщиться к тайнам метафизики бытия.

Список источников

1. Калинин, Н.Н. Архитектор Высочайшего Двора / Н. Калинин, А. Кадиевич, М.А Земляниченко. – Текст: непосредственный. – Симферополь : Бизнес-Информ, 2003. – 198 с. ISBN 978-5-9909227-6-1.
2. Филимонов, С.Б. Лукомский: Новые материалы к истории Ливадийского дворца в годы гражданской войны / С.Б. Филимонов, Л.А. Тихонова, Г.К. Неизвестный. – Текст: непосредственный // Старая Ялта. Историко-краеведческий альманах. Специальный выпуск «Романовы и Крым». Ялта, 2019. – С. 26–38.
3. Архитектор Н. Краснов: известный и неизвестный : акварели и фотографии / 2-е изд., перераб. и доп. ; Сост. О.П. Ткачук [и др.]. – Текст: непосредственный. – Симферополь : Нижняя Орианда, 2016. ISBN 978-5-9908671-5-4.
4. Слюнькова, И.Н. Ливадия. Архитектура дворцово-паркового ансамбля. Вторая половина XIX века / И.Н. Слюнькова. – Текст: непосредственный. – М. : БуксМАрт, 2022. – 475 с. – С. 178–219.
5. Джеймс Эббот Мак-Нейл Уистлер. 1834–1903 / Текст электронный // ArtsViewer.com. Виртуальная галерея мировой живописи. – URL: <https://ru.artsviewer.com/whistler-home.html> (дата обращения 25.06.2022).
6. МакДоналд, М.Ф. Джеймс МакНилл Уистлер / М.Ф. МакДоналд. – Текст: непосредственный // Уистлер и Россия. К 150-летию Государственной Третьяковской галереи. – М. : СканРус, 2006. – 195 с. ISBN 5-93221-107-5.
7. Слюнькова, И.Н. Категория времени и концепция идеальной резиденции монарха в архитектуре Большого Ливадийского дворца / И.Н. Слюнькова. – Текст: непосредственный // Вестник РФФИ. Гуманитарные и общественные науки. – 2019. – № 2. – С. 122–136.

8. Малинина, Т.Г. Типы символической образности в архитектуре на рубеже столетий: от модерна к метамодерну (конец XIX – начало XXI века) / Т.Г. Малинина. – Текст: непосредственный // Связь времён: история искусств в контексте символизма : Коллективная монография : в 3-х книгах. Книга первая. Часть I. Вневременные контексты символизма / Отв. ред. и сост. О.С. Давыдова. – М. : БуксМАрт, 2021. – 512 с. – С. 191– 192. ISBN 978-5-907267-29-9.

References

1. Kalinin N.I., Kadievich A., Zemlyanichenko M.A. Arkhitekt Vysochaishego Dvora [Architect of the Supreme Court]. Simferopol', 2017, pp. 200–202. (In Russ.)
2. Filimonov S.B., Tikhonova L.A. Neizvestnyi G.K. Lukomskii: Novye materialy k istorii Livadiiskogo dvortsa v gody grazhdanskoi voyny [Unknown G.K. Lukomsky: New materials on the history of the Livadia Palace during the Civil War]. In: *Staraya Yalta. Istoriko-kraevedcheskii al'manakh. Spetsial'nyi vypusk «Romanovy i Krym»* [Old Yalta. Historical and local history almanac. Special issue "Romanovs and Crimea"]. Yalta, 2019. S. 26–38.
3. Tkachuk O.P. [et al.], comp. Arkhitekt N. Krasnov: izvestnyi i neizvestnyi. Akvareli i fotografii [Architect N. Krasnov: known and unknown. Watercolors and photographs]. Simferopol', Nizhnyaya Orianda, 2016.
4. Slyun'kova I.N. Livadiya. Arkhitektura dvortsovo-parkovogo ansamblya. Vtoraya polovina XIX veka [Livadia. Architecture of the palace and park ensemble. Second half of the 19th century]. Moscow, BuksMArt Publ., 2022, 475 p., pp. 178–219. (In Russ.)

5. Джеймс Эббот Мак-Нейл Уистлер. 1834–1903 [James Abbot McNeil Whistler. 1834–1903. In: *ArtsViewer.com. Virtual'naya galereya mirovoi zhivopisi* [Virtual gallery of world painting]. URL: <https://ru.artsvviewer.com/whistler-home.html> (Accessed 06/25/2022). (In Russ.)

6. MakDonald M.F. Dzheims MakNill Uistler [McDonald M.F. James McNeill Whistler]. In: *Uistler i Rossiya. K 150-letiyu Gosudarstvennoi Tretyakovskoi galerei* [Whistler and Russia. To the 150th anniversary of the State Tretyakov Gallery]. Moscow, SkanRus Publ., 2006, 195 p. ISBN 5-93221-107-5. (In Russ.)

7. Slyun'kova I.N. Kategoriya vremeni i kontseptsiya ideal'noi rezidentsii monarkha v arkhitekture Bol'shogo Livadiiskogo dvortsa [The category of time and the concept of the ideal residence of the monarch in the architecture of the Grand Livadia Palace]. In: *Vestnik RFFI. Gumanitarnye i obshchestvennye nauki* [RFFI Journal. Humanities and social sciences], 2019, no. 2, pp. 122–136. (In Russ., abstr.in Engl.)

8. Malinina T.G. Tipy simvolicheskoi obraznosti v arkhitekture na rubezhe stoletii: ot moderna k metamodernu (konets XIX – nachalo XXI veka) [Types of symbolic figurativeness in architecture at the turn of the century: from modern to metamodern (late 19th – early 21st centuries)]. In: O.S. Davydova (chief ed. and comp.) *"Svyaz'vremen: istoriya iskusstv v kontekste simvolizma"* [Connection of Times: History of Arts in the Context of Symbolism]. Collective monograph in 3 books. Book one. Part I. *Vnevremennyye konteksty simvolizma* [Timeless contexts of symbolism]. Moscow, BuksMArt Publ., 2021, 512 p., pp: 191–192. (In Russ.)