



Е. А. БОРИСОВА



Петербургский ампир, начатый грандиозной колоннадой Казанского собора и завершившийся возведением Александрийского столпа, стал своего рода «гимном колонне»



Ампир был стилем триумфа и в образном плане, и по пространственному размаху, предопределившему масштаб и структуру архитектурного облика российской столицы



В пушкинскую эпоху в Петербурге классицизм воплотился в столь гармоничные и законченные формы, что образ города обрел не только завершенность, но и эстетическую герметичность



Контраст гладких плоскостей и пышных портиков и рельефов, протяженных фасадов и декоративных скульптур, решительно выходящих за границы здания, заметно отличал ампир от классицизма XVIII в.

АРХИТЕКТУРА ПЕТЕРБУРГА

При всех различиях ампира в разных европейских странах, где «гений места» рождает собственную версию стиля, все их объединяла одна особенность – это была архитектура эпохи, когда война и мир чередовались в Европе, так или иначе затрагивая все ее земли.

Если русский классицизм второй половины XVIII в. был воплощением века Просвещения, то стиль ампир выражал прежде всего идеи гражданственности, присущие всей исторической эпохе. Это было время не только войны 1812 г. и победоносного вступления русских войск в Париж, но и Венского конгресса, ставшего важной вехой в европейской истории. Русская армия во главе с цветом дворянской молодежи впервые так близко увидела Европу, причем не глазами «русского путешественника», искавшего в реальности подтверждения книжного опыта, а во всей сложности ее исторического облика. Столь значительного «прорыва» широких слоев русских людей в культурное пространство Западной Европы доселе не знала русская художественная культура.

Участники Отечественной войны, дошедшие с русской армией до Парижа, отличались от русских путешественников большей непосредственностью восприятия, а иногда и прямой эстетической неподготовленностью, обернувшейся зарождением новых, более «массовых» художественных вкусов. Это способствовало достижению почти полной синхронности культурных процессов в России и Западной Европе и их постоянному сопоставлению.

Расцвет ампира в России в основном пришелся на посленаполеоновскую эпоху, став своего рода символом победного торжества. Однако новые веяния в русской архитектуре наметились еще на рубеже XVIII – XIX вв. Начало царствования Александра I, с его либеральными настроениями и романтическими надеждами, во многом способствовало раскрепощению художественного творчества, зарождению и осуществлению небывалых и невозможных доселе градостроительных архитектурных проектов. Этот первоначальный высокий творческий взлет стал одной из причин того, что вплоть до 1830-х гг. ампир не утратил ни своих художественных качеств, ни формального совершенства.

По отношению к русской архитектуре термин «стиль ампир» долгое время не применялся в нашей литературе и до сих пор используется с некоторыми оговорками [1]. Лишь отчасти это можно объяснить нежеланием употреблять заимствованный французский термин, якобы подразумевающий подражательность и самого русского зодчества.

На самом же деле, к исходу XVIII в. Россия была настолько глубоко втянута в события европейской истории и художественной жизни, что трудно было бы говорить о какой-либо подражательности, которая обычно является следствием изоляции. Возникновение стиля ампир в России в этот период было естественным результатом общеевропейских исторических и художественных процессов. Но здесь его отличали своеобразные качества. Они восходили еще к архитектуре XVIII в., а отчасти и к традициям допетровского зодчества, когда огромную роль в создании архитектурного образа играл цвет и контрасты цвета. Эти качества, во многом продиктованные особенностями северного природного колорита, исключавшего яркие краски и интенсивное солнечное освещение, исходили также из свойств тех материалов, из которых сооружались произведения русского классицизма и предшествующих ему стилей. Это были кирпич и белый камень в разных сочетаниях, а также такой массовый строительный материал, как дерево, лежавшее в основе как крестьянских изб, так и дворянских домов.

Словосочетание «каменный дом» означало на самом деле «кирпичный дом», обычно с белокаменными деталями. Эта традиция была продолжена и в эпоху классицизма, где большое распространение получили деревянные дома, имитирующие «каменные» благодаря оштукатуренным плоскостям стен и «белокаменным» стволам деревянных колонн. По сравнению с западноевропейскими постройками, а в особенности с монументальными классическими зданиями с их облицованными камнем фасадами, сооружения русского классицизма с разноцветными яркими стенами, белыми колоннами и деталями сохраняли обаяние рукотворности и теплоты. Исключения были очень редки и, например, название «Мраморный дворец» сразу говорило о его уникальности. Другим известным исключением стал воронихинский Казанский собор, вторивший в этом отношении римскому собору Петра.

Важным отличием русского классицизма было и то чувство меры в применении декоративных средств, которое в эпоху ампира приводило иногда к чистому аскетизму. Эта особенность также восходила к традиции, и прежде всего к предшествовавшему классицизму русскому барокко первой половины

На с. 20–21
Александровская колонна.
1829–1834. Архитектор
О. Монферран
Казанский собор. Колоннада.
Архитектор А. Н. Воронихин.
Фотография 2009 г.
Арка Генерального штаба.
Раскрашенная литография
К. П. Беггрова. 1822. ВМП
Пристань у Биржи и роstralь-
ная колонна. 1805–1810 г.
Архитектор Ж.-Ф. Тома
де Томон. Фотография 1970-
х гг.
Дом А. Я. Лобанова-
Ростовского. 1817–1830.
Архитектор О. Монферран.
Фотография 1980-х гг. ГНИМА
им. А. В. Шусева

XVIII в., заметно более сдержанному по сравнению, например, с немецкими, и тем более итальянскими зданиями.

Еще одна черта отличала русскую архитектуру XVIII в. и зодчество эпохи ампира от европейских образцов. С первых шагов формы классицизма наряду с возведением таких грандиозных сооружений, как Академия художеств (1765–1779) и Воспитательный дом (1764–1770), декларативно воплощающих идеи Просвещения, получили распространение и в небольших частных домах и загородных усадьбах. Так и ампир в России нашел воплощение и в монументальных ансамблях, и частном строительстве. Но в отличие от предшествующей эпохи и от европейской практики он с самого начала стал приобретать черты «городского стиля», придающего законченный облик городской среде. Эта тенденция сказалась и на усадебной архитектуре, сохраняющей черты не только единого ансамбля, но и своеобразного «маленького городка», утопающего в природе.

Обусловив неповторимый образ больших и малых русских городов, в каждом из них стиль ампир создал памятники, всегда узнаваемые не только на фоне древнерусских и барочных зданий, но и более ранних классических сооружений. Даже одно или несколько зданий в стиле ампир в архитектурном пейзаже существенно меняли образный строй провинциальных русских городов, придавая им более крупный масштаб и значительность. Почти каждое из них отличало связанное с местными условиями своеобразие, в них чувствовалась особая творческая свобода, мягкость, иногда наивность форм и неуравновешенность композиции, невозможные и недопустимые в столицах. Но именно обаяние этой «неправильности» придавало особнякам теплоту и патриархальность даже «казенным» и типовым «образцовым» зданиям, созданным местными строителями. В то же время в провинции отдельные объекты нередко строили или проектировали крупные столичные мастера, задававшие тон остальной застройке.

Анализу провинциального ампира, чье наследие в последнее время все полнее раскрывается перед исследователями, будет посвящен особый раздел. Здесь надо лишь подчеркнуть, что русскому ампиру были присущи тончайшие стилевые градации, дающие основание говорить о провинциальном, усадебном, московском и петербургском ампирах, которые образовывали, тем не менее, единый стилевой «пласт» в русской архитектуре. При всех различиях архитектурных приемов и творческого почерка столичных и провинциальных зодчих их объединяли присущие ампиру типологические черты.

Ампир стал не только стилем искусства, но и «стилем жизни», что обусловило стилистическое единство во всех видах художественного творчества: в пространственном решении и отделке интерьеров, в их предметном наполнении, во всех деталях, вплоть до бытовых мелочей и дамских мод, начиная с подражания греческим туникам в абрисе легких дамских платьев, в чистоте и простоте их линий.

Своего рода «игра в античность» вела к той театрализации повседневной жизни, которая несла в себе романтическое начало [2]. «Взгляд на реальную жизнь как на спектакль не только давал человеку возможность избрать амплуа индивидуального поведения, но и наполнял его движением событий. Сюжетность, то есть возможность неожиданных происшествий, неожиданных поворотов, становилась нормой. Именно сознание того, что любые политические перевороты возможны, формировало ощущение молодежи начала XIX в. Революционное сознание романтической дворянской молодежи имело много источников. Психологически оно было подготовлено, в частности, и привычкой „театрализованно“ смотреть на жизнь», – отмечал Ю. М. Лотман [3].

Будучи, особенно поначалу, самодовлеющим стилем, охватывающим почти все стороны жизни и быта, высокого искусства и реальной повседневности, интерьера и города, ампир не был строго замкнут в жесткие национальные и хронологические рамки, имея свои формальные истоки и своих продолжателей. Может быть, такое отсутствие резких границ и заставляет многих исследователей обозначать это стилевое движение определенным термином с излишней осторожностью.

Волею судеб случилось так, что годы господства русского ампира целиком совпали с пушкинской эпохой, что придает им особый поэтический отсвет. Но и сам Пушкин был человеком времени ампира, раньше многих современников уловившим его обаяние и те проблески новизны, что проглядывали в стилистике искусства и архитектуры. На протяжении такой недолгой жизни поэта в облике городов, в русской архитектуре совершилось много перемен, на которые он так или иначе отзывался. Урожденный москвич, в раннем детстве А. С. Пушкин еще успел застать до-пожарную казачью классическую Москву и ее патриархальный уклад. Уезжая в 1811 г. в Лицей, в Петербург, он должен был проехать по сравнительно недавно проложенным, нарядным центральным улицам и площадям Твери, планомерно застраивавшимся классическими домами, что отчасти подготавливало путников к зрелищу регулярного Петербурга.

[1] Видимо, это предубеждение труднопреодолимо, так как даже при прямом сопоставлении искусства и архитектуры французского и русского ампира исследователи часто оговаривают их «особость». В посвященном прикладному искусству каталоге постоянной эрмитажной выставки «Под знаком орла», говорится: «...мы будем употреблять в одном значении термин alexandrovskiy klassitsizm и „русский ампир“, оставляя, однако, последний в кавычках». Такое определение кажется наиболее приемлемым, особенно если снять кавычки и свободно употреблять словосочетание русский ампир. См.: *Ранне, Булкина, Файбисович 1999*. С. 101; см. также: *Гайдамак 2000*; *Гайдамак 2006*; *Стиль ампир 2003*.

[2] *Борисова 1997*. С. 95

[3] *Лотман 1994*. С. 199.



01

Но и самый Петербург постоянно менялся уже на глазах Пушкина. Когда он попал туда впервые, перспектива Невского проспекта еще не завершалась стройным шпилем нового захаровского Адмиралтейства. По сторонам Невского, в просветах между домами и дворцами, не стояли ни Александринский театр, ни воронихинский Казанский собор, ни Михайловский дворец в створе новой улицы.

Панорама Невы тоже казалась незавершенной – на Стрелке Васильевского острова еще не было окончено строительство томовской биржи с ростральными колоннами и пристанью. Лишь Горный институт только что замкнул своим дорическим портиком устье Невы.

Не было и россиевской классической дуги Дворцовой площади с мощной аркой. Вместо нее полукругом перед Зимнем дворцом стояли частные дома и небольшие дворцы, не объединенные общим стилем и масштабом [4]. С Дворцовой площади был виден старый собор Исаакия Далматского, а за ним, в перспективе, за строящимся Адмиралтейством – портик Конногвардейского манежа, только что законченный

в 1807 г. Этот гениально намеченный, но незавершенный Петербург пушкинского отрочества мог и не остаться в памяти поэта, вскоре попавшего на много лет в нарядное, торжественное, но в то же время камерное, спокойное, зеленое и соразмерное Царское Село.

Но за почти целое десятилетие, что Пушкин провел «в садах Лицея», окруженный гармонией царскосельских дворцов и парков, и Москва и Петербург приобрели тот законченный облик и тот возвышенный строй, который был связан с расцветом стиля ампира. Вернувшись в Петербург из Царского Села в 1817 г., Пушкин увидел совсем иной город, словно отлитый в единую совершенную форму. Еще стояли леса вокруг монументальных зданий, вставших на единственно возможных, точно выбранных композиционных точках. Как отнесся Пушкин к этим грандиозным новшествам в пейзаже Петербурга? Прямых откликов он не оставил: в те годы его больше влекла архитектура «полуденных» стран. Но пушкинское отношение к классическому Петербургу вскоре отлилось в незабываемые строфы «Медного всадника»,

запечатлевшие заверченный и совершенный город.

Представляется, что русский ампи́р был несколько шире, чем просто александровский классицизм, как в хронологическом, так и в содержательном и формальном отношении. Хотя ампи́р получил свое наименование *Empire* у современников в 1804 г., это было сделано уже как бы «задним числом». Было бы слишком прямолинейно связывать его с победами Наполеона, так же, как и с дальнейшим триумфом Александра I в Отечественной войне 1812 г. Стиль ампи́р как совокупность новых качеств зародился еще до того, как Александр I пришел к власти в России, а Наполеон стал императором Франции. Поворот к ампи́ру был определен не столько «открытием» античной Греции и императорского Рима, уже известных в конце XVIII в., сколько изменением «угла зрения» в восприятии античного наследия. Привыкшие смотреть на античность сквозь смягчающую призму палладианства, что было особенно присуще зодчим Англии и России в конце XVIII столетия, архитекторы словно впервые увидели античность «невооруженным» глазом и поразились ее первозданной мощи. Стремление воспроизвести это впечатление привело не только к циклопическим проектам и постройкам французских зодчих предреволюционных лет, но и к постепенному зарождению «археологизма», которое в полной мере проявилось уже в первые десятилетия XIX в. Этот наивный археологизм, который в конце концов стал предтечей будущего историзма, в большой степени был присущ и русскому ампи́ру.

Вместе с тем ампи́р был динамичным, развивающимся стилем и вместил в себя несколько этапов развития русского зодчества. Камерные формы переходного павловского этапа сменились триумфальным александровским ампи́ром, который в николаевское время постепенно приобрел все более «прозаическое» звучание.

Зарождение стиля восходило еще к концу XVIII столетия. Речь идет не только о том, что ампи́р был внутренне связан с развитием русского классицизма, но и о том, что именно в последние годы XVIII в. в архитектуре наметились качества, внесшие новую романтическую ноту в мироощущение классицизма и в восприятие античности. В России эти изменения проявились уже в павловское время [5].

Обычно не принято говорить о стиле ампи́р по отношению к кратковременной эпохе Павла I, но можно думать, что эти несколько лет сыграли решающую роль для зарождения того мироощущения, что способствовало развитию стиля ампи́р в России. Видимо, именно здесь находится «ключ»

для разгадки истоков многих последующих художественных процессов, и, в частности, дальнейшего сближения с архитектурой Западной Европы, и прежде всего – с французским зодчеством и немецкой ранне-романтической школой.

Хотя император Павел I боялся последствий Французской революции не меньше Екатерины II, способствуя изоляции России от любых внешних влияний, это не могло полностью разрушить взаимосвязи с европейским искусством. Более того, если Екатерина II, никогда не выезжая за пределы России, выписывала французских, итальянских, английских зодчих в Петербург, как экзотические цветы для разведения европейских чудес на русской почве, то Павел I первым из русских царей после Петра I успел еще наследником увидеть Западную Европу. Атмосфера художественной жизни предреволюционной Франции и в дальнейшем привлекала внимание русских путешественников, прежде всего А. Н. Воронихина – одного из первых архитекторов Павловской эпохи, совершившего поездку за границу. Мимо него не могли пройти незамеченными, в частности, новаторские проекты и постройки К.-Н. Леду и его последователей, соединявшие гигантизм композиционных решений императорского Рима с ранней античной дорикой древней Греции.

Циклопические творения Леду, подобные нестроенному городу солеварен По, или серии парижских застав, почти исчезнувших с лица земли, несомненно, оказали влияние на зарождение и развитие европейского ампи́ра. Но они были революционными лишь в чисто новаторском формальном, художественном смысле: они проектировались и начали строиться еще до того, как свершилась Великая Французская революция, и были скорее ее предвестием, чем следствием. Революционный пафос Леду оказал несомненное влияние не столько на искусство эпохи Французской революции, сколько на европейское зодчество наполеоновской эпохи. Циклопические образы Леду были словно проникнуты предчувствием героической исторической ситуации, связанной с первыми походами Наполеона I, еще не ставшего императором.

Павловская эпоха, так же как и последующее десятилетие XIX в., была пронизана предощущением войны и наслаждением каждым мгновением мира. Двойственность мироощущения, балансировавшего между идиллически-мирными образами и героическими триумфальными нотами, не могла не сказаться в искусстве, и, конечно, в архитектуре павловского времени.

Отсюда происходил и романтизированный облик старого ринальдковского Гатчинского дворца, постепенно превращающегося

[4] Застройка дугообразной южной стороны Дворцовой площади отдельными домами началась вскоре после окончания строительства Зимнего дворца (1754–1762). Созданная в 1762 г. Комиссия о каменном строении Санкт-Петербурга объявила в 1763 г. конкурс на составление проекта «урегулирования со украшениями» площади перед Зимним дворцом... В 1780 г. был принят разработанный архитектором Ю. М. Фельтеном проект застройки участков, ограничивающих площадь с юго-запада жилыми домами. При строительстве этих домов были сохранены в неприкосновенности границы площади, намеченные А. В. Квасовым» (Петров, Борисова, Науменко и др. 1958. С. 128). Домами в разное время владели И. Н. Римский-Корсаков, А. Д. Ланской, Я. А. Брюс, Е. Д. Кушелева, А. Н. Молчанов (Бузинов 2001. С. 69–72). Общий вид зданий в 1810 г. запечатлен на гуаши И. В. Барта (там же. С. 70). Эта застройка частично была включена К. И. Росси в здание Главного штаба.

[5] Павловская эпоха, как и личность самого Павла I, последнее время все больше привлекают внимание. Медведкова 1994; см. также: Асвариц, Кальницкая, Пучков и др. 2001. См. также: Михайловский замок 2000.

в «оборонный» замок, и неприступный образ нового Михайловского замка в Петербурге, с его реальными рвами, мостами и подземными ходами, и в то же время, утонченным миром изысканных интерьеров.

Культ идеализированной античности проявился уже в обиходе палладианского Павловского дворца, где в жизненную среду наследника и его семьи входила легкая мебель, подражающая складным сиденьям античной Греции, массивные кресла с резным «античным» орнаментом, легкие креслица-корытца, «античные» сосуды в форме амфор и высокие светильники, а также легкие дамские наряды – дымковые платья с высокой талией, напоминающие об античных туниках.

Все эти атрибуты стиля присутствуют, например, на групповом портрете Павла I с семьей, а в особенности – на подготовительном рисунке к нему, сделанном немецким художником Г. Кюгельхеном в 1799 г. [6] Императрица и ее дочери одеты здесь в модные полупрозрачные туники, с развевающимися шарфами, напоминая своими позами и силуэтом группы античных нимф, уже позже запечатленных Ф. П. Толстым в иллюстрациях к «Душеньке» Богдановича.

Сам Павел I сидит в тяжелом кресле-корытце со сплошной спинкой, украшенной барельефом с фигурками путти, очень напоминающими позы играющих рядом младших царских детей. Подобная «антиквизация» жизненной среды проявлялась и в интерьерах Павловского дворца, созданных Ч. Камероном в 1780–1785 гг., куда постепенно приносились все новые ноты ампира [7].

Палладианский дворец в Павловске был последним «безмятежным» образом павловской эпохи. Это было своего рода прощание с зодчеством XVIII в., шедевр русского классицизма, в отделке и расширении которого приняли участие и зодчие начала XIX в. В решении интерьеров дворца наглядно отразился тончайший переход к ампиру, чьи черты постепенно проступали со времени воцарения Павла I в 1796 г. Основную роль после Камерона в этот период стал играть В. Бренна, которому принадлежала новая отделка парадных интерьеров в 1797–1799 гг. [8].

В частности, вместо гостиных по сторонам камероновского Греческого зала им были созданы зал Войны (приемная Павла I) и зал Мира (приемная императрицы Марии Федоровны). Хотя традиция устройства таких залов восходила еще к Версальскому дворцу, насыщенному пышной аллегорической скульптурной орнаментикой, она приобрела теперь новое, более соответствующее стилю эпохи звучание. Эти восьмиугольные в плане залы отличаются тонкой лепкой скульптурных барельефов

с аллегорической атрибутикой на фоне светлых стен. В зале Войны в завершениях арочных окон и декоративных ниш расположены декоративные барельефы, скомпонованные из военных доспехов и оружия. Из таких же элементов «набраны» свободно стоящие канделябры – каннелированные белые колонны, на которых скомпонованы оружие и щиты, увенчанные золочеными римскими шлемами. Более насыщенная первоначальная отделка зала Мира и зала Войны, созданная Бренна, была позже смягчена Ворониным при восстановлении Павловского дворца после пожара 1803 г. [9] Контраст гладких беломраморных стен и золоченых декоративных элементов уже с этого времени становится одним из распространенных приемов в интерьерах ампира.

Зал Мира был совершенно идентичен залу Войны и отличался от него лишь тематикой лепных барельефов в оконных нишах и декоративной отделкой печи, состоящей из цветочных гирлянд, музыкальных инструментов и завершающего объем венка с фигурой голубка в центре. Так постепенно возникла система эмблематики ампира, которая будет играть решающую роль в отделке интерьеров и фасадов зданий.

Можно сказать, что Павловский дворец стал своего рода «пробным камнем» новых эстетических идей, что сказалось в особенности в его интерьерах, где новый стиль ампира предстал в совершенном виде в первые же годы XIX столетия.

Это проявилось в особенности в творчестве Воронихина, создавшего в Павловском дворце после пожара 1803 г. свои новые шедевры в отделке интерьеров. Кроме залов Войны и Мира он воссоздал отделку вестибюля, придав ему иной, чем у Камерона, более монументальный характер. Это достигается в основном за счет введенных в композицию 12 мощных «египетских» скульптур, чьи силуэты четко выделяются на светлом фоне рустованных стен. Тем самым достигается впечатление суровой лапидарности, присущее скорее не сельскому дворцу, а загородному замку.

Совершенно в ином, камерном ключе были решены Ворониным жилые покои. Шедевром в его творчестве стал интимный миниатюрный кабинет-фонарик. Поэтический замысел архитектора явственно проявился уже в его свободном акварельном эскизе [10]. Это – своего рода маленький театральный зал, с падугой «сцены», которую поддерживают по сторонам две кариатиды, и с волшебным светом, который льется из освещенного остекленного эркера. Из него открывается безбрежный вид в английский парк, где блестяще имитирован естественный пейзаж. А зритель и актер здесь словно воплощаются в одном лице, и все движения

[6] Илатовская 1985. С. 126. Это сходство усугубляется и за счет тонкой очерковой графики в рисунке Г. Кюгельхена, доведенной затем до совершенства в рисунках и гравюрах Ф. Толстого, сделанных уже в 1820–1834 гг. (Кузнецова 2002).

[7] Павловск 2004.

[8] Лансере 2006. С. 41–52.

[9] Петров, Петрова, Раскин и др. 1985. С. 176, 194–195.

[10] Воронихин 1952. С. 66, и 152.



02

в этом изысканном «открытом интерьере» предугаданы и подсказаны архитектором. Изящные формы мебели с позолоченными орнаментами, «фарфор и бронза на столе», дамские туники и шали, напоминающие античные драпировки, все должно было создавать единый стиль, требующий известной театрализованности.

Игра света, неожиданные эффекты естественного освещения, свойственные творчеству Воронихина в его интерьерах и в архитектурных проектах и эскизах отчасти роднили его работы с произведениями его современника английского архитектора Д. Соуна, достигавшего высочайшей виртуозности в создании таинства света.

Невидимые источники освещения, придающие особую выразительность архитектурному пространству, стали одной из примет нового восприятия архитектуры. Более ранние, чем работы в Павловске, воронихинские интерьеры Строгановского дворца (1793–1794) в Петербурге также построены на эффектах освещения. Композицию Минерального кабинета архитектор венчает сложной пространственной системой купола, создающую эффектные нюансы светотени. Интерьер картинной галереи Строгановского дворца поражает контрастом залитого светом огромных окон протяженного пространства и затемненного входного объема,

перекрытого плоским куполом и отделенного от галереи двумя колоннами.

Эффекты освещения были положены в основу композиции и другого раннего произведения Воронихина – «Строгановой дачи» (1795). Это – большой павильон для парадных приемов и обедов, расположенный у пристани на берегу Большой Невки, служивший одновременно входом в сад [11]. Весь второй этаж павильона был занят одним большим залом, выходившим длинными сторонами с широкими застекленными проемами на открытые балконы. Контраст пронизанного светом второго этажа с его легкими галереями и мощного нижнего объема с рустованными фасадами был подчеркнут самим Воронихиным в картине маслом, написанной вскоре после окончания строительства павильона (1797) [12]. Пронзающий весь объем яркий свет входа, теряющийся в бесконечном пространстве парка, исследователи иногда даже пытаются связать с романтической мистической бесконечностью [13]. Хотя можно думать, что сам Воронихин был далек от мистики, когда хотел изобразить изящный парковый павильон, пронизанный светом летнего дня.

Если эти жизнеутверждающие образы в творчестве Воронихина были архитектурным воплощением идеи мира, то тема войны в павловскую эпоху зримо воплотилась

[11] Там же. С. 144–145. Хотя авторство А. Н. Воронихина убедительно доказано Г.Гриммом, в последнее время появляются новые версии, отводящие Воронихину лишь вспомогательную роль при архитекторе Ф.Демерцове, ранее работавшем у Строгановых (см. Мурашова 2002. С. 110–111). Однако эта версия нуждается в дополнительных доказательствах и не подтверждается стилистическим анализом, проведенным Г.Гриммом, обнаруживающим органическую общность ранних произведений Воронихина с его последующим творчеством (Гримм 1963. С. 25).
[12] Гримм 1963. С. 27–32, 153–154.
[13] Медведкова 1996.



03 Казанский собор.
1801–1811. Архитектор
А. Н. Воронихин. Фотография
2009 г.
04 Казанский собор.
Колоннада. Архитектор
А. Н. Воронихин. Фотография
2009 г.

03

в образе Михайловского замка, в оформлении интерьеров которого принял участие этот мастер. Хотя первоначальный проект Михайловского замка приписывают В. И. Баженову [14], решающую роль в его строительстве играл архитектор Бренна, до этого перестраивавший для Павла дворцы в Гатчине и Павловске, а также его помощник, молодой архитектор К. И. Росси, в будущем – ведущий мастер русского ампира [15].

Михайловский замок стал своего рода «рубежным» сооружением, как по времени строительства, приходящегося точно на перелом веков (1799–1801), так и по своеобразию архитектуры. Хотя его композиционное решение отчасти восходит к раннему классицизму (замкнутое каре, парадный внутренний двор) и даже сохраняет реминисценции барокко (залы круглой и овальной формы, видимо, восходящие к раннему проекту Баженова), но в объемно-пространственном решении и в оформлении его интерьеров проступают черты, позже присущие стилю ампир.

Образ Михайловского замка, которому был придан характер монументального крепостного сооружения [16] был близок предромантическим загородным дворцам-замкам, которые Бренна перестраивал для Павла I. И дворец в Павловске, и дворец в Гатчине в результате этих перестроек утратили свой

открытый характер и получили более замкнутый вид за счет новых боковых крыльев, огибающих парадный двор-плац, предназначенный для парадов [17]. Идея замкнутости, изолированности от окружения была доведена до логического конца в архитектуре Михайловского замка. Но теперь дворец-замок впервые «перешагнул» границы пригородных парковых резиденций и утвердился почти в центре столицы, хотя и в окружении садов. Этот прецедент сам по себе уже расшатывал основы традиционной для XVIII в. «субординации стилей», внося новую романтическую ноту в классический Петербург.

«Михайловский замок трудно назвать вершиной развития какого-либо художественного стиля, – пишут современные исследователи. – Его уникальность как раз и заключается в том, что этот памятник нельзя уложить в «прокрустово ложе» каких-либо стилистических определений. Он не является в полной мере ни классицистическим, ни ампирным, ни романтическим, хотя несет на себе печать всех этих стилей. Впрочем, в последнем случае, как нам кажется, термин «романтизм» скорее следует понимать в его мировоззренческом, а не художественном смысле» [18].

Действительно, в архитектуре Михайловского замка впервые воплотились ранне-

[14] Баженов 2001. С. 27.

[15] Тарановская 1980. С. 14–15.

[16] Современные исследователи считают, что образ Михайловского замка мог быть навеян впечатлениями от средневековых замков, увиденных Павлом, тогда еще наследником, во время путешествия в Европу в 1781–1782 гг., в частности образом дворца в Шантийи во Франции (см. Пучков, Хайкина 2001; также: Михайловский замок 2000. С. 7).

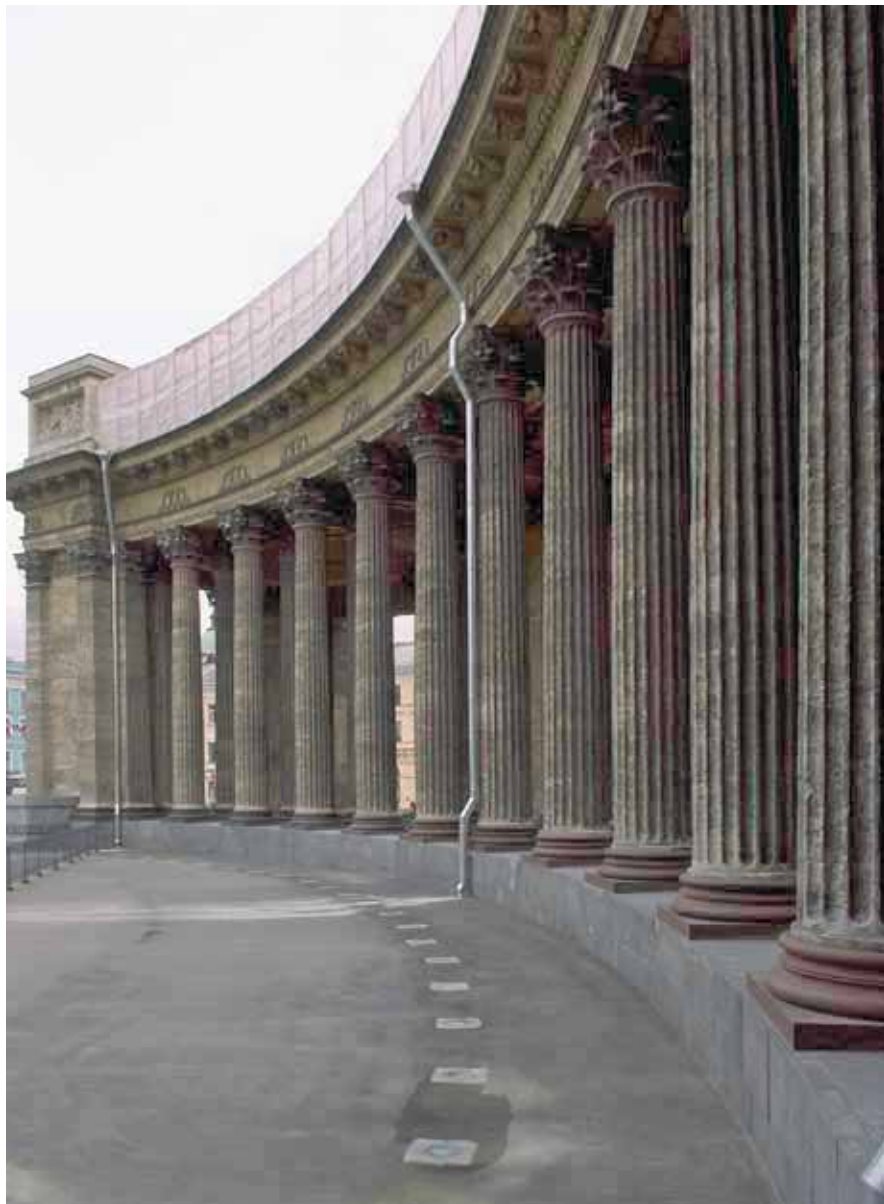
[17] Петров, Петрова, Раскин и др. 1985. С. 262–268. См. также: Макаров, Петров 2005. С. 48.

[18] Пучков, Хайкина 2001. С. 78–79.

[19] «В последнее время литературные описания замка дополнились источниками иного рода, ранее не попадавшими в поле зрения исследователей. Не так давно в Москве в фондах Военно-исторического архива среди дел Николаевского Инженерного училища, разместившегося в стенах Михайловского замка в XIX столетии, были обнаружены архитектурные описи здания, регулярно составлявшиеся его смотрителями. Они позволили почерпнуть много новых дополнительных деталей и составить более точное представление об интерьерах Михайловского замка» (Кальницкая 2001. С. 85).

[20] Раппе, Булкина, Файбисович 1999. С. 47.

[21] Кальницкая 2001. С. 113.



04

романтические веяния, которые в дальнейшем стали неотделимы от стиля ампира. Композиционное решение фасадов Михайловского замка, разных для каждой части света, словно подводило итог архитектурным исканиям второй половины XVIII в., в то же время открывая новую эпоху, демонстрируя небывалую свободу архитектурных ассоциаций, вплоть до создания образа средневековой крепости. Если архитектура Михайловского замка отразила переходный характер павловской эпохи, то она же дала импульс для дальнейшего развития приемов ампира, раньше всего проявившихся в решении его интерьеров, где принимали участие Росси и Воронихин.

Хотя их первоначальная отделка почти не сохранилась из-за драматической судьбы дворца Павла, даже по отдельным деталям

убранства и графическим изображениям [19] можно судить о том, что приметы ампира были уже вполне органичны для павловской эпохи. Например, композиция парадной лестницы Михайловского замка предвосхищает одно из будущих блестящих творений Росси – торжественную лестницу Михайловского дворца, созданную через два десятилетия. Точно так же в отделке и наполнении интерьеров уже были намечены приемы, определившие стилистику ампира. Это касалось не только бронзовых изделий французского мастера П.-Ф. Томира, впервые выпущенных Павлом I в Россию для Михайловского замка, но и декоративных элементов, изготовленных по эскизам русских зодчих [20].

В Овальном будуаре Павла I был устроен камин, украшенный по сторонам лепными барельефами, скомпонованными из военных «трофеев» – мотив, впоследствии особенно распространенный в декорациях ампира. В центре будуара стояла темно-красная ваза из порфира в форме греческого кратера с бронзовыми гирляндами и фигурками сатиров, созданная на Колыванском гранитном заводе по рисунку Воронихина специально для Михайловского замка. В спальне находился письменный стол, сделанный в мастерской И. Отта и Г. Гамбса по рисункам Бренны и Росси [21]. В Большом тронном зале стоял стол-консоль с четырьмя кариатидами, поддерживающими столешницу, изготовленный в мастерской Томира, консоль с крылатыми сфинксами находилась в Круглом тронном зале.

Контраст суровых темно-красных фасадов почти «неприступного» Михайловского замка и его изысканно отделанных интерьеров, светлых по тональности, наполненных произведениями прикладного искусства, едва начавшими входить в обиход и воплощавшими новую стилистику ампира, должен был поражать современников. Не случайно участвовавшие в его отделке молодые архитекторы Воронихин и Росси стали первыми мастерами, создавшими шедевры нового направления в 1800-е гг. Столь же закономерно, что Воронихин еще при жизни Павла I, в 1799 г. был привлечен к конкурсу на проект Казанского собора. Изолированный, нарочито отделенный от города, Михайловский замок Павла I на самом деле впервые задал новый масштаб окружающему городскому пространству, в отличие от почти загородного, распластанного по композиции Летнего дворца Елизаветы, на месте которого он возник. Силуэт Михайловского замка со шпилем стал господствовать и в пространстве Царицына луга и в перспективе Фонтанки, предопределив характер дальнейшего строительства.



05

С этого времени, с начала 1800-х гг., намечаются изменения в отношении к городскому пространству и в стилистике русской архитектуры в целом. Как ни парадоксально, но не только молодые архитекторы, такие как Росси, но и зрелые мастера, имевшие за плечами значительный архитектурный опыт, тяготевший к классическим традициям XVIII в., подобно А. Д. Захарову, стали мыслить иными эстетическими категориями, предлагая проектные решения, небывалые не только в их творческой биографии, но и в мировой практике.

Именно в первые годы XIX в., до Отечественной войны 1812 г., были созданы проекты первых произведений ампира, ставшие основополагающими для дальнейшего развития русского зодчества. Новые тенденции наиболее ярко проявились в столичном Петербурге, где вплоть до начала 1830-х гг. продолжалось интенсивное строительство зданий в стиле ампир. Именно благодаря ему русская столица приобрела законченный облик и гармоничный архитектурный строй.

В процессе строительства в Петербурге стало очевидно, что ампир оказался тем архитектурным стилем, который был изна-

чально рассчитан на радикальные градостроительные преобразования, на ансамблевость, на укрупнение масштаба, на создание неразрывного композиционного «сцепления» компонентов города и его пространств.

При всей уникальности и обособленности Михайловского замка в системе тогдашнего Петербурга, именно его создание дало дальнейший стимул для последующих градостроительных преобразований. В отличие от начала становления ампира во Франции, где он не столь существенно повлиял на структуру городов, в России уже с 1800 г. ампир стал для Петербурга основой коренных изменений его облика.

Интересно, что почти все новые монументальные здания, вставшие в центре столицы в первой трети XIX века, заняли место старинных сооружений. Заложенные еще в петровское время или во второй половине XVIII в., они уже тогда предопределили основные композиционные «узлы» в системе Петербурга. К таким сооружениям прежде всего можно отнести Казанский собор, вставший на место скромной каменной церкви, построенной в 1733–1737 гг. по проекту архитектора М. Земцова [22].

[22] Эта церковь стояла вдоль Невского проспекта и находилась ближе к красной линии проспекта, чем будущий Казанский собор, что позволило вести строительство нового собора, не разрушая старой церкви и продолжая в ней службы. Она была разобрана только в сентябре 1811 г. перед окончанием и освящением нового Казанского собора (Гордины 1999. С. 163).



06

Известно, что конкурс на проект нового здания Казанского собора был объявлен в 1799 г. еще при Павле I, пожелавшем сделать его похожим на Собор св. Петра в Риме. Это сказалось на композиции обоих главных конкурирующих проектов – недавно прибывшего в Петербург французского архитектора Тома де Томона и Воронихина, хотя они и принципиально отличались друг от друга. В проекте Тома де Томона глухой цилиндрический объем храма был зрительно изолирован от окружения, чему способствовало введение в композицию эллипсовидной площади, которую окружали почти смыкающиеся у входа колоннады [23]. Таким образом, хотя храм был ориентирован на Невский проспект, он был отъединен от него, и вся композиция строилась в глубину перпендикулярно течению проспекта.

Проект, предложенный Воронихиным, строился на принципиально иных приемах. Композиция была центробежной, а не центростремительной и этим отличалась не только от томоновского проекта, но и от его великого оригинала – Собора св. Петра в Риме. Если берниниевская колоннада перед собором Петра отчасти изолирует

площадь от окружающей застройки, «раздвигая» ее своими крыльями и создавая перед собором упорядоченный идеальный мир, то композиция Казанского собора основана на противоположном приеме. Крылья его колоннад распахнуты навстречу проспекту, обеспечивая максимальную связь сооружения с окружающим пространством [24].

Боковые пропилеи, где в створе открываются перспективы Казанской улицы и Екатерининского канала и сквозные колоннады, связывающие их с собором, словно втягивают окружающее пространство в сферу своего воздействия. Особую торжественность архитектура Казанского собора приобретала во время больших церковных праздников. Колоннады кафедрального собора столицы, рассчитанного на толпы народа, организовывали ее в отдельные потоки и в то же время объединяли собравшихся.

«Так как в Петербурге очень мало церквей и так как эта церковь очень обширна и находится в центре города, то сюда стекается столько народу, что когда кончается служба, толпа выливается через три двери в течение полчаса, заполняя всю площадь. Это мне очень нравится» [25], – писал

[23] Ощепков 1950. С. 13, 16.

[24] Проектные чертежи А. Воронихина, демонстрирующие разные этапы работы над конкурсом, и комментарии к ним опубликованы Г. Гриммом в кн.: Воронихин 1952. С. 42, 145–147. В закрытом конкурсе 1799 г. Помимо А. Воронихина приняли участие Ч. Камерон, Тома де Томон и П. Гонзага (Ильин 1963/1).

[25] Веневитинов 1980. С. 385.



07 Горный институт. 1806–1811. Архитектор А. Н. Воронихин. Фотография 1890-х гг. РГБ

08 Горный институт. Портик главного входа со скульптурной группой В. И. Демут-Малиновского «Геракл и Антей». Фотография середины XX в. ГНИМА им. А. В. Щусева

07

Д. В. Веневитинов в 1827 г. Хотя романтический поэт был более привержен Москве и не считал Казанский собор «в строгом смысле красивым зданием», он не мог не оценить то значение, которое он имел для всего города, для одухотворения его пространства. Лишь на первый взгляд кажется, что скрытый двойными колоннадами компактный объем собора недостаточно велик. На самом деле он вмещает впечатляющее пространство, чье воздействие тем сильнее, что входящий почти к нему не подготовлен.

В отличие от римского собора Петра, грандиозные размеры которого теряются в бесконечности интерьера, здесь происходит обратный эффект. За стенами Казанского собора открывается единое, гармонически расчлененное пространство, в форме латинского креста с удлиненным продольным нефом, не стесненное тяжелыми промежуточными опорами и открывающее множество выразительных ракурсов, так же как и внешние колоннады собора, по мере движения образующие множество точек зрения.

Открытые колоннады оказываются, таким образом, естественным продолже-

нием интерьера, что было особенно важно, когда стены храма не могли вместить всех молящихся. Своего рода «гимн колонне», воплощенный в архитектуре Казанского собора, несет явный романтический отсвет, присущий творчеству Воронихина [26]. Каннелированные стволы двойных коринфских колоннад кажутся «на просвет» еще стройнее, словно теряют материальность. Изменяясь в зависимости от освещения, днем и ночью, воспринимаясь в динамических ракурсах, эти колоннады объединяют окружающее пространство, создавая необходимую градостроительную «паузу» в застройке протяженного Невского проспекта. Прозрачности этих стройных колоннад противопоставлена монументальная решетка, ограждающая полукруглую площадь у западного фасада Казанского собора. Эта торжественная ограда является завершающей мощной нотой всего ансамбля и одним из непревзойденных образцов в монументальном декоративном искусстве ампира.

Скульптурное убранство этой ограды – ромбические чугунные барельефы и сочный растительный фриз, венчающий решетку, еще не содержит типичных для ампира моти-

[26] О связях архитектуры Казанского собора с романтическими веяниями см. *Девятова, Ревзин 1996*, С. 133–137. Здесь следует заметить, что подчеркнуто базиликальное решение пространства собора могло быть вызвано не средневековыми реминисценциями, как считают авторы, а стремлением А. Н. Воронихина максимально ближе воспроизвести привычное для современников впечатление, которое производил интерьер старой земцовской церкви Рождества Богородицы. Как можно судить по картине неизвестного художника XVIII в., Земцов создал грандиозное для того времени единое пространство, расчлененное на три нефа лишь редкими коринфскими колоннами, и освещенное с двух сторон огромными окнами (*Русская архитектура 1954*. С. 202–203).



08

вов в виде воинских доспехов, но самый принцип противопоставления глади стен (в данном случае – легких вертикальных прутьев решетки) и мощных пластических элементов необычайно характерен для этого стиля. Тяжелые каннелированные дорические гранитные колонны, увенчанные каменными шарами, соединяющие звенья ограды, создают острый контраст с легкими колоннадами Казанского собора.

Этот шедевр в творчестве Воронихина создавался им почти одновременно с сооружением здания Горного института на Васильевском острове (1806–1809) [27], где перед архитектором стояли совершенно иные задачи. Сходство было только в том, что Горный институт, так же как Казанский собор, создавался на месте зданий петровского времени, что еще усложняло работу мастера.

По замыслу Воронихина, здание Горного института включило в свою композицию несколько небольших домов, входящих в рядовую ступенчатую застройку петровского времени, созданную по образцу голландских домов. Здесь требовалось создать мощный градостроительный акцент – крупное здание, замыкающее западную перспективу Невы и не теряющееся в ее бесконечном пространстве. Это здание должно было быть своего рода заставой столичного города, подобно парижским заставам Леду с их лапидарными формами. В то же время оно было рассчитано на восприятие не только с Невы, но и в перспективе реки, от Дворцовой набережной и Зимнего дворца, откуда оно смотрелось как единый монументальный объем [28].

Воронихин нашел здесь единственно возможное решение, сделав тяжелый 12-колонный дорический портик господствующим в композиции фасада, обращенного к Неве. От него к набережной ведет широкая монументальная лестница с двумя скульптурными группами по сторонам, которые смягчают впечатление от сурового дорического портика, воспринимаясь на его фоне почти как барочная скульптура. Синтез скульптуры и архитектуры строится здесь не на слиянии, а на противопоставлении, на контрасте динамичных скульптурных групп и статичных колонн портика.

Прием постановки стоящих парных скульптур перед классическим портиком, затем получил широкое распространение в архитектуре ампира в самых разнообразных воплощениях. К ним можно отнести и отдельные уникальные скульптуры, созданные по замыслу архитекторов для конкретного здания и определенного места, и монументальные скульптуры и памятники, поставленные уже по окончании строительства, и, наконец, почти тиражные фигуры львов, отмечавшие парадные подъезды дворцов. Скульптура словно выходит за пределы здания, располагаясь вблизи главного фасада и образуя вместе с архитектурой своего рода «силовое поле», притягивающее окружающее пространство, включая его в сферу своего воздействия.

Сформулированный уже много позже принцип синтеза искусств, как поиск уникального единственно возможного места для скульптуры в архитектурной композиции, на практике стал широко применяться именно в эпоху ампира. Это относилось не только к монументальной скульптуре, но и к тем декоративным барельефам, что располагались на поверхности гладких стен, подчеркивая их цельность. В отличие от тончайше пролепленных барельефных фриз и декоративных медальонов XVIII в., почти не отличающихся от отделки в интерьерах,

[27] Гримм 1963. С. 81–82.

[28] Интересно, что при строительстве А.Д. Захаровым Адмиралтейства в 1808 г., когда обращенный к Зимнему дворцу восточный корпус «был вчерне готов, неожиданно последовало распоряжение Александра I ближайшую к Неве часть Адмиралтейства разобрать, чтобы новое здание не закрывало „видов, им зримых“ из окон кабинета, на устье Невы» (Шуйский 1995. С. 162).



09

скульптура на ампирных фасадах приобрела более обобщенный характер, рассчитанный на контраст с гладью стен и на подчеркнутую игру светотени.

Контраст между геометрической четкостью архитектурных масс, чистотой граней и плоскостей фасадов и сочной лепкой декоративных барельефов и протяженных скульптурных фриз создавал впечатление пластической насыщенности архитектуры. Это в полной мере проявилось в таком шедевре русского ампира, как здание Адмиралтейства в Петербурге (1806–1819).

Его строительство подводило итог многолетнему творчеству архитектора Захарова [29], и в то же время открывало новый этап в развитии русской архитектуры. Начатое строительством за несколько лет до Отечественной войны, почти одновременно с воронихинскими Горным институтом и Казанским собором, оно также внесло решающую ноту и более крупный масштаб в застройку Петербурга, предрешив структуру будущих классических ансамблей.

В архитектуре Адмиралтейства впервые столь полно выразились те качества, за которые спустя два десятилетия современ-

ники начнут упрекать стиль ампир: утилитарному, по существу, сооружению был придан высокий художественный строй, на первый взгляд несовместимый с его прозаическим назначением. Эстетизация деловых и служебных зданий, начавшаяся в усадебном и городском строительстве XVIII в., достигла яркого воплощения в эпоху ампира начиная с небольших провинциальных зданий и кончая крупными уникальными сооружениями. Даже казармы придавали городу новый масштаб и стилистическое единство.

Хотя первоначальное здание Адмиралтейской верфи, созданное в 1704–1711 гг. по замыслу Петра I и позднее архитектурно оформленное И. К. Коробовым, уже сочетало черты утилитарного сооружения [30] и репрезентативного образа, его масштаб перестал соответствовать растущему классическому городу начала XIX в. Но поскольку его местоположение было определяющим в структуре и в архитектурном пространстве Петербурга, первоначальная композиция была бережно сохранена Захаровым, но решена в другом, более грандиозном воплощении.

[29] В начале 1910-х гг. впервые за много десятилетий к творчеству А. Д. Захарова обратился Н. Е. Лансере (*Лансере 1911*). Первая монография о Захарове была издана Г. Гриммом в 1940 г. (*Гримм 1940*).

[30] *Русская архитектура 1954*. С. 206–211, 214.

09 Адмиралтейская площадь. Литография Ф. В. Перро. 1841
10 Адмиралтейство. 1806–1819. Архитектор А. Д. Захаров. Западное крыло здания. Фотография 2009 г.



10

В начале XIX в. Адмиралтейство еще сохраняло значение корабельной верфи, поэтому архитектор окружил обращенные к Неве служебные корпуса с каналами парадными лицевыми фасадами. К коробовской первоначальной башне, увенчанной золоченым шпилем с парящим в небе корабликом восходит и центральная башня, венчающая развивающиеся по горизонтали парадные объемы. Несмотря на огромную протяженность здания, оно не производит однообразного впечатления, благодаря тонко рассчитанной композиции. Западный и восточный трехэтажные корпуса были объединены с центральным кубическим объемом более низкими двухэтажными крыльями, напоминающими о коробовском Адмиралтействе. Они должны были создавать своего рода композиционную «паузу» между башней и боковыми корпусами. Тем самым западный и восточный корпуса Адмиралтейства не только воспринимались как самостоятельные объемы, что подчеркивалось их симметричной композицией с монументальными 12-колонными портиками в центре, но и были связаны воедино с центральным объемом. Уникальная башня Адмиралтейства

с постепенно уменьшающимися и более легкими ярусами, увенчанная стройным золотым шпилем, тающим в воздухе, стала не только композиционным центром здания, но и центром Петербурга, «точкой схода» его основных перспектив, ориентиром и символом города.

«В сущности это не одно здание, а целые улицы, квартал, в котором мог бы уместиться ряд зданий. Однако перед Захаровым стояла задача сделать одно здание, – писал А. И. Некрасов...

...Протяженные портики и фронтоны Адмиралтейства имеют еще более то значение, которое мы указывали для Горного института Воронихина. Это не только оформление самого здания, но и оформление улицы, к которой Адмиралтейство имеет ближайшее отношение» [31].

Хотя новое здание Адмиралтейства проектировалось и было начато строительством еще до Отечественной войны 1812 г., триумфальная тема звучала здесь уже в полной мере. Мотив триумфальной арки был введен в архитектуру здания, образовав с ним единое целое. Глубокая арка «прорезанная» в толще центрального кубического объема, подчеркивала мощь и цельность основания башни.

Если протяженные объемы боковых корпусов тяготеют к земле, воплощая образные представления о земной тверди, пристани, что подчеркнуто и решением боковых павильонов, обращенных к Неве, то композиция центральной башни знаменует единение стихий. Плотный стоящий на земле куб увенчан скульптурами воинов по углам, смягчающими впечатление от его строго геометрических граней. Венчающий объем башни кажется более легким, как за счет колоннады, так и благодаря скульптурам, масштаб и силуэт которых подчеркивает их связь с пространством. Так создается гармоничный переход к невесомому, тающему в воздухе, почти прозрачному золотому шпилю, возносящему в небо призрачный ажурный кораблик, словно плывущий в облаках.

Этот «прорыв в небо» был уже знаменением новой эпохи и отличал творение Захарова от более прозаического, «заземленного» Адмиралтейства Коробова, подводившего итог петровского времени.

То, что военная атрибутика уже присутствовала здесь в полной мере начиная с самых ранних проектов, видимо, объяснялось тем, что здание Адмиралтейства должно было воплощать образ российского кораблестроения, и в том числе – военно-морского флота. Не меньшее значение имело и то, что его создание пришлось на самый сложный исторический период – первое десятилетие XIX в., когда начала перекариваться карта

[31] Некрасов 1935. С. 54, 55.



11

Европы и Россия все более втягивалась в борьбу с Наполеоном.

Легкие одухотворенные барельефные фигуры летящих Слав, осеняющих мощную арку Адмиралтейства, словно предрекали будущий исход этой борьбы. Этот мотив через несколько лет получит широкое распространение начиная с триумфальных деревянных ворот в Петербурге, построенных по проекту Кваренги в 1814 г. и кончая монументальными публичными зданиями и даже изящными частными особняками.

Скульптурное убранство фасадов Адмиралтейства было пластическим выражением идей, определявших архитектурный образ здания. Здесь найдено единственно возможное место для каждого скульптурного элемента. На фасадах боковых крыльев – протяженные барельефные фриз, составленные из военных доспехов и морских атрибутов, пластически связывали объем башни с боковыми корпусами. Центральная арка башни увенчана аналогичным барельефом, скомпонованным из воинских доспехов и знамен. Завершает центральный куб башни протяженный горельеф, посвященный созданию флота в России.

Таким образом, вся мощь скульптурных художественных средств сосредоточивается в центре композиции – на фасадах башни Адмиралтейства. Суровая геометрическая четкость ее кубического основания смягчается за счет не только декоративных барельефов и многофигурного горельефа, но и за счет круглой скульптуры – морских нимф, несущих сферы, словно выступивших из плоскостей стен, отделившихся от них в пространстве. Пластика скульптуры выявляла и подчеркивала мощь архитектурных масс, расставляя те композиционные акценты, что обусловило нерасторжимость скульптуры с архитектурой, их взаимное притяжение.

Но при всей важности композиционной роли скульптурных элементов в архитектуре ампира у нее появилось еще одно новое значение, которое можно было бы назвать повествовательным, или даже информационным. Хотя монументальная скульптура в архитектурных композициях и до этого носила аллегорический смысл, теперь он раскрывался посредством композиций, образно воплощающих одновременно назначение здания и его связь с исто-

11 Адмиралтейство. Восточный павильон. Фотография 2009 г.

12 Адмиралтейство. Скульптурная группа Ф. Ф. Щедрина «Нимфы, поддерживающие Земную сферу» перед главным фасадом. Фотография 2009 г.



12

рией и современностью. Задуманная и осуществленная Захаровым «партитура» размещения скульптуры на фасадах Адмиралтейства, носит не только чисто формальный, но и глубокий содержательный смысл. Кроме горельефа «Заведение флота в России» (скульп. И. Тербенев), завершающего центральный объем, подобные «повествовательные» композиции помещены в тимпанах фронтонов боковых крыльев, прославляя труд и ратные подвиги русского народа. Композиция этих горельефов достаточно статична, тщательно проработанные в деталях скульптуры словно выступают из поля тимпана, образуя живописно скомпонованные группы. Статичность, устойчивость каждой фигуры гармонирует с мощью дорических колонн портика, усиливая их художественное значение.

Если в горельефе «Заведение флота в России» аллегорические фигуры Минервы, Нептуна, Вулкана и Меркурия соседствуют с мифологизированным образом Петра I, что придает всему сюжету историческую конкретность, то композиции в тимпанах «раскрывают тему» благодаря тщательной передаче таких атрибутов труда,

как зазубренный серп, ткацкий станок, или военных доспехов и оружия, и даже фрагмента с рострами. Эти едва намечающиеся приметы «обытовления» стали предвестием будущего «историзма» скульптурных сюжетов, еще далеких от провозглашенной десятилетием позже «народности».

Здание Адмиралтейства, законченное в 1819 г., стало не только главной доминантой в панораме города и поэтическим символом пушкинского Петербурга, но и предопределило новое пространственное решение центра города. При его строительстве были наконец уничтожены оборонные земляные валы и рвы с водой, еще с петровского времени и до начала XIX в., окружавшие старинное здание Адмиралтейства. Огромную роль этих преобразований можно оценить, если судить по одному из виртуозных графических листов Кваренги [32], запечатлевшего вид коробовского Адмиралтейства, окруженного валами, с едва виднеющимся издали Зимним дворцом и той патриархальной необустроенностью, которая царила еще в конце XVIII в. на центральных площадях Петербурга.

Новое здание Адмиралтейства связало между собой три, фактически созданные заново, площади, предопределив их будущие габариты и крупный масштаб. Сенатская площадь с памятником Петру Великому – «Медным всадником» наконец получившим соответствующий парадный фон, была четко ограничена с востока протяженным корпусом Адмиралтейства. Вдоль главного его фасада образовалась новая Адмиралтейская площадь, где сохранный Захаровым канал был засыпан и заменен в 1817 г. бульваром [33]. Эти преобразования совершались уже после смерти архитектора в 1811 г. и велись под руководством вновь образованного в 1816 г. Комитета для строений и гидравлических работ, возглавлявшегося инженером А. А. Бетанкуром.

Наконец, третья площадь, между восточным корпусом Адмиралтейства и Зимним дворцом, образовалась после засыпки еще одного отрезка наружного канала. Эта площадь плавно «перетекала» в пространство Дворцовой площади, где еще не было грандиозной дуги Главного штаба и Александровской колонны, но уже был задан градостроительный масштаб для этих будущих сооружений, созданных после Отечественной войны 1812 г. Кажущаяся бесконечной перспектива Дворцовой и Адмиралтейской площадей замыкалась с запада еще одним монументальным сооружением, построенным еще до начала строительства нового здания Адмиралтейства. Созданный в 1804–1807 гг. по проекту Кваренги Конногвардейский манеж во многом предопределил классический строй будущей Адмиралтейской

[32] Рисунок Д. Кваренги с изображением Адмиралтейства до его перестройки А. Захаровым опубликован в кн.: *Город глазами художников* 1978. Илл. 43.

[33] Шуйский 1995. С. 185

площади. Несомненно, мастер предусмотрел важное место этого здания в далекой перспективе от Дворцовой площади и подчеркнуто монументальное решение главного фасада было рассчитано на дальние точки зрения. Фасад не терялся в огромном пространстве.

Обобщенный образ дорического античного храма, в отличие от излюбленных мастером палладианских композиций, был новшеством и в творчестве самого Кваренги, и в архитектурном пейзаже Петербурга, за исключением созданного почти одновременно дорического портика Горного института, выдерживающего контраст с грандиозным пространством Невы. Точно так же дорический портик Манежа, с глубокой лоджией, создававшей дополнительную игру светотени, противостоял протяженной цепи новых площадей, замыкая их перспективу и выдерживая сопоставление с монументальной архитектурой Адмиралтейства.

В глубине портика Манежа помещен горельеф, образно восходящий к панафинейскому фризу Парфенона, а на подиумах перед портиком поставлены парные скульптуры Диоскуров, сделанные П. Трискорни в 1817 г. по образцу статуй перед Квиринальским дворцом в Риме [34]. Свободное обращение к образам античной Греции и Рима, а иногда и почти буквальное их повторение, а также совмещение отдельных античных мотивов в одном и том же произведении отражало новые веяния, общие для всей европейской архитектуры.

Обобщенный образ античного храма получал распространение по мере все более глубокого знакомства с зодчеством Древнего Рима и античной Греции. Дорические периптеры лежали в основе многих «новейших» композиций в европейской архитектуре. Преобразованные в соответствии с новыми задачами объемно-пространственные схемы античных храмов стали применяться в зданиях самого разного назначения, от парковых павильонов до крупных общественных сооружений и церквей. Трактровка ордера также претерпевала большие изменения, как в сторону подчеркнутой массивности и мощи, так и в облегченном варианте дорики, где колоннам, лишенным каннелюр, придавались легкие, стройные пропорции.

В здании Конногвардейского манежа стройный восьмиколонный дорический портик лишь символизирует образ античного храма. Скрытый за ним протяженный объем манежа уже не вызывает ассоциаций с греческим храмом, так же как и решение боковых фасадов с высокими палладианскими окнами.

Несравненно более последовательно был выдержан образ античного дорического периптера в созданном почти в те же годы



13

13 Адмиралтейство. Центральная башня. Фотография середины XX в. ГНИМА

им. А. В. Шусева

14 Конногвардейский манеж. 1804–1807. Архитектор Д. Кваренги. Открытка начала XX в.

(1806–1816) здании Фондовой биржи на Васильевском острове. Его проект принадлежал Ж.-Ф. Тома де Томону, но неоднократно перерабатывался по указаниям Совета Академии художеств. В процессе проектирования и сооружения этого здания особенно явно обнаружилась принципиальная разница в градостроительном мышлении и в стилистике архитектуры, которая отличала творчество мастеров последней четверти XVIII в. от работ начала XIX столетия.

Стрелка Васильевского острова была одним из наиболее ответственных в градостроительном отношении мест Петербурга, что осознавалось уже в петровское время, когда здесь были осуществлены первые крупные здания – Двенадцать коллегий, Гостиный Двор, так называемый Дворец Прасковьи Федоровны, Кунсткамера. Хотя в течение XVIII в. уже создавались планы дальнейшего упорядочения застройки Стрелки, они так и остались нереализованными. В 1783–1785 гг. к зданиям Академии наук – Кунсткамере и Дворцу Прасковьи Федоровны, занимавшим наиболее парадную набережную острова, прибавилось построенное по проекту Кваренги главное здание

[34] Петров, Борисова, Науменко и др. 1975. С. 82–83.

[35] Пиляевский 1981. С. 102. Вид от портика недостроенной кваренгиевской Биржи на Неву и Дворцовую набережную запечатлел Б. Патерсен в 1799 г. (*Город глазами художников* 1978. Рис. 52).

[36] Ощепков 1950. С. 20; Грабарь 1963. С. 111–112.

[37] Ощепков 1950. С. 24, 28–29.

[38] Гримм 1940. Этот проект известен лишь по поэтажным планам и генеральному плану стрелки Васильевского острова, подписанному Захаровым и сделанному, по мнению Г. Гримма, в 1804 г. О внешнем виде спроектированного А. Захаровым комплекса можно судить лишь по многочисленным изображениям – гравюрам и акварелям 1810-х гг., где художники изображали его как существующий в натуре вместе с ансамблем томоновской Биржи (например, на картине Ф. Неелова, приведенной в кн.: *Шуйский* 1995. С. 24–25). М. А. Ильин считал, что «будь замысел



14

Академии – первое монументальное классическое здание на Стрелке, определившее ее новый масштаб. Еще ранее, в 1781 г., Кваренги был поручен проект здания Биржи на восточной оконечности острова, но строительство по этому проекту было прекращено в 1787 г.

Хотя умение вписать здание в пейзаж, в том числе и в городское окружение, было одной из сильнейших сторон дарования Кваренги, в данном случае он не использовал те градостроительные возможности, которые давала уникальная ситуация Стрелки, как гигантский корабль вдававшейся в воды Невы и рассекавшей ее на два «рукава».

Как можно видеть из проектных чертежей Кваренги и из акварели Б. Патерсена [35], запечатлевшего это почти завершенное здание и вид от него на панораму Невы, оно занимало промежуточное, случайное положение. Правда, с одного из портиков кваренгиевской Биржи открывался великолепный панорамный вид на Неву, Петропавловскую крепость и Дворцовую набережную, но в этом просторе терялся замкнутый компактный объем Биржи Кваренги, с двумя боковыми эркерами и двумя

портиками, почти не связанными с окружающим пространством. Тома де Томон, заставший это недостроенное здание по своему приезду в Петербург в 1799 г., должен был оценить эту градостроительную ситуацию, подсказывавшую необходимость принципиально иных приемов.

Вместе с тем исследователями отмечалась абстрактная отвлеченность первых вариантов проекта Биржи, созданных Тома де Томоном в 1801 г. под несомненным влиянием академических проектов Бернара и Гардье, получивших гран-при Французской Академии искусств в 1782 г. за проект «Биржи для морского города» [36].

Отвлеченность от конкретной градостроительной ситуации была преодолена в окончательном варианте проекта под влиянием Совета Академии художеств, куда вошел Захаров, чьи поправки и замечания оказались наиболее существенными [37]. В 1804 г. сам Захаров разработал «встречный» проект, где предлагал объединение трех академических зданий на набережной Стрелки в соответствии со строгим стилем нового здания Академии наук [38]. Как можно судить по проектным планам Захарова и по

Захарова осуществлен, он внес бы нежелательные здесь элементы диссонанса», заслоняя объем Биржи, являющийся центром композиции стрелки. (*Ильин 1963/2. С. 91–92*).



15

гравюрам и акварелям художников начала XIX в., где этот монументальный комплекс представлен как уже существующий в панораме Невы, он придал бы однообразие петровской застройке набережной и лишил бы здание Биржи ее доминирующей роли в ансамбле Стрелки. Этот проект остался неосуществленным, но повлиял на дальнейшее планировочное решение застройки Стрелки Васильевского острова.

В окончательном проекте Тома де Томона здание Биржи более чем вдвое превышало объем кваренгиевского здания и было ориентировано строго по оси Стрелки. Ее берега были подсыпаны и укреплены и приобрели правильную форму за счет устройства полукруглой площади, с гранитной набережной и спусками к пристани, отмеченной двумя монументальными гранитными шарами. По сторонам полукруглой площади располагались маяки в виде ростральных колонн на гранитных подиумах.

Прямоугольный объем Биржи, торжественно заложенной 23 июля 1805 г., воплощал образ греческого периптера с дорическими колоннами без каннелюр, мерно

расставленными вокруг основного объема. Этот прием позволял связать здание Биржи с окружающим пространством и подчеркивал «публичность», открытость здания. Необходимость такой связи с внешним пространством особо отмечал Захаров в своем отзыве на один из вариантов проекта Тома де Томона: «Главный вход или выход из залы должен быть гораздо отверстее, дабы публика нимало не теснилась и дабы из залы открыто более виду как на берег, так и на площадь» [39].

Максимальная открытость нового общественного сооружения определила пространственное решение огромного биржевого зала, не имеющего промежуточных опор и перекрытого излюбленным в творчестве Тома де Томона кессонированным коробовым сводом. Лаконичное архитектурное решение зала, освещаемого верхним светом, с двухколонными порталами входных проемов, довершается скульптурными группами в полуциркульных арках торцовых стен, которые воспринимаются силуэтом на фоне полуциркульных окон.

Авторство этих скульптур, так же как и монументальной группы на аттике глав-

[39] Ощепков 1950. С. 48.

15 Вид на Биржу и Адмиралтейство от Петропавловской крепости. Картина Ф. Я. Алексеева. 1810. ГТГ
16 Биржа. 1805–1816. Архитектор Ж.-Ф. Тома де Томон. Фотография 1970-х гг. ГНИМА им. А. В. Щусева



16

ного фасада, точно не установлено, хотя известно, что к конкурсу на их изготовление привлекались такие известные мастера, как С. С. Пименов, И. П. Прокофьев, В. И. Демут-Малиновский, состоявшие профессорами в Академии художеств.

Судя по различной манере и качеству исполнения скульптурных групп здания Биржи и ростральных колонн, они могли принадлежать нескольким мастерам [40]. Наиболее выразительны и совершенны из них монументальные скульптуры, неотделимые от общей композиции ростральных колонн, выполненные в натуре мастером-каменотесом С. К. Сухановым.

Здесь наглядно воплотились приемы слияния архитектуры со скульптурой, что много позже назовут синтезом искусств, когда архитектурная форма органично переходит в пластическую. Стройные колонны маяков буквально «прорастают» рострами, а гранитный постамент кажется еще более устойчивым, благодаря монументальным белокаменным фигурам, расположившимся у подножия колонны. Обобщенные, нарочито «грубые» формы этих огромных скульптур, словно «вырубленных» из местного

пудостского камня, создают суровый пластический образ русских рек.

Крупные квадры подиумов колонн, увенчанных огнями маяков и светлые «глыбы» каменных скульптур прекрасно выдерживают противостояние с водными пространствами Невы в самом широком ее месте, играя роль важнейших ориентиров города.

То, что скульптуры словно «вырастают» из архитектурных масс, начинают отделяться от них и контрастируют с геометрически чистыми гранями плоскостей стен, выступая из них, создавая контрастные пластические акценты, стало одним из основных художественных приемов в архитектуре ампира. Для петербургской архитектуры это было наиболее характерно, поскольку скульптура в сочетании с монументальными ордерными формами создавала сложную игру светотени, придавая особую пластику фасадам зданий, освещаемых скупым северным солнцем.

Если в архитектуре XVIII в. начиная с раннего классицизма подобная игра светотени достигалась во многом чисто архитектурными средствами – раскреповкой стен, введением выступающих ризалитов, обрам-

[40] В наиболее полном справочнике памятников архитектуры Санкт-Петербурга в качестве автора скульптур Биржи назван лишь один скульптор – Ж. Камберлен, а авторами скульптур ростральных колонн считаются Ж. Камберлен, Ф. Тибо и мастер-каменотес С. К. Суханов (*Памятники Санкт-Петербурга. 2000. С. 67*).



17 Пристань у Биржи и роstralная колонна. 1805–1810 г. Архитектор Ж.-Ф. Тома де Томон. Фотография 1970-х гг.
18 Роstralная колонна. 1805–1810. Архитектор Ж.-Ф. Тома де Томон, скульпторы Ж. Камберлен и Ф. Тибо, каменотес С. К. Суханов. Фотография 2009 г.

17



18

лением окон небольшими нишами, подчеркивающими их глубину, наконец, введением в композицию фасадов тончайше проработанных барельефных панно и орнаментальных вставок, то в начале XIX в. в практику стали входить приемы контраста. Противопоставление глади фасадов и четких, ничем не обрамленных проемов, «прорезающих» стены, подчеркивая их массивность и толщину, стало одним из отличий стилистики ампира.

Скульптура на фасадах утратила свой камерный, утонченный характер, и по монументальности приблизилась к трактовке дорического ордера. При всей сложности барельефных композиций их стала отличать известная статичность, также соответствующая статичности ордера.

В первых сооружениях ампира начала 1800-х гг. в Петербурге преобладала «дорика», вызывающая прямые ассоциации как с образами античной Греции, так и с их воплощениями в зодчестве предреволюционной Франции, но это не исключало и обращения к образам древнего Рима, которые в дальнейшем стали преобладающими.

С композиционными схемами греческого периптера свободно сочетались распространённые в творчестве Воронихина и Тома де Томона «римские» кессонированные своды. Особую популярность приобрела тема триумфальной арки. Она звучала не только в традиционных, отдельно стоящих сооружениях, восходящих к римским прообразам, но и в новаторских решениях – там,

где мотив триумфальной арки был органически включен в композицию здания, определяя весь его архитектурный строй.

Впервые этот прием был блестяще воплощен Захаровым в композиции центральной башни Адмиралтейства и двух его монументальных павильонов, обращенных к Неве. Впоследствии тема триумфальной арки была подхвачена Росси в композиции здания Главного штаба, где она приобрела особенно монументальное звучание, знаменующая победу в Отечественной войне 1812 г.

Хотя ни Захаров, ни Тома де Томон уже не дожили до этой войны, в своем творчестве они уловили ее предгрозовую атмосферу, и это во многом обусловило героический пафос, отличавший их последние произведения. Даже в более камерных постройках, в сооружениях «малых форм», проявлялось тяготение к монументальности архитектурного языка.

Это особенно ярко проявилось в архитектуре созданного Тома де Томоном в 1805–1810 гг. Мавзолея Павла I в Павловском парке. В его основе лежит схема малого греческого храма, «простилося», приобретающая суровое, монументальное звучание благодаря подчеркнутому преувеличению архитектурных форм и смещению пропорций. Четырехколонный дорический портик с мощными гранитными колоннами ведет в сумрачную, замкнутую целлу, перекрытую коробовым сводом с белоснежной скульптурой у надгробия в виде обелиска (скульп. И. П. Мартос). Лаконичный, цельный объем мавзолея рассчитан на контраст с «непроходимой» густой чащей деревьев окружающего его павловского парка и производит на этом фоне особенно мрачное впечатление.

В те же годы (1806–1809) Тома де Томоном и Ворониным была создана серия фонтанов-водопоев для царскосельской дороги, один из которых был впоследствии перенесен к решетке Казанского собора, создав с ней стилистически единый ансамбль. Наиболее монументален фонтан со сфинксами у Пулковой горы, в виде мощной четырехколонной дорической ротонды с куполом на тяжелом антаблементе. В отличие от мрачного мавзолея в парке, этот миниатюрный храм-фонтан был рассчитан на противостояние с безбрежным пространством полей, окружающих царскосельскую дорогу, и не терялся в нем.

Создание на берегах Невы в 1800-х гг. крупнейших сооружений таких мастеров, как Воронихин, Захаров и Тома де Томон, было неразрывно связано с дальнейшим развитием стиля ампира в России и во многом предопределило особенности архитектуры как в Петербурге, так и в Москве и в других русских городах в первой трети XIX в.

Монументальные здания – Горный институт, Адмиралтейство и Биржа, задали новый масштаб застройке Петербурга, создав мощные композиционные «узлы», организующие его пространственное решение. Был намечен своего рода «магический треугольник» на берегах многоводной Невы, которую эти архитектурные акценты превращали в градостроительную основу города. Важнейшим их качеством была визуальная связь друг с другом, которая «держала» грандиозное пространство, придавая ему особую художественную завершенность. Эти сооружения необычайно точно вписались в панораму Петербурга, образовав своего рода «сферы притяжения» для уже существовавшей и будущей застройки города. Именно вокруг них стали складываться после 1812 г. стилистически единые архитектурные ансамбли, созданные уже мастерами новой формации – В. Стасовым, К. Росси, О. Монферраном, А. Брюлловым.

Ранний период развития стиля ампира в архитектуре Петербурга был важен не только для новой северной столицы, но и для всего русского зодчества, включая Москву и провинциальные города и усадьбы. Еще до Отечественной войны 1812 г., в 1800-е гг., в северной столице складывались новые архитектурные формы и композиционные приемы, как в уникальных крупных общественных зданиях, так и во дворцах и рядовых жилых домах, создание которых постепенно довершило преобразование облика Петербурга.

Характерно, что многие из них были так или иначе связаны с набережной Невы, остававшейся одной из важнейших градостроительных артерий города. Не случайно именно вблизи Невы еще в петровское время впервые возникла сплошная рядовая застройка, в соответствии с «новейшими» европейскими образцами [41], придавшая стилистическое единство пространству Петербурга. Но именно эта «малоэтажная» застройка, несопоставимая по масштабам с грандиозным пространством Невы подверглась в эпоху классицизма наибольшему изменению. Они начались еще в конце XVIII в., когда в череду петровских строений стали постепенно вкрапляться новые, более крупные по масштабам дома.

Эту особенность стоит подчеркнуть, так как она была выражением более общих тенденций в петербургском градостроительстве конца XVIII – начала XIX в. Все больше сооружений петровского времени и раннего барокко исчезали за новыми классическими фасадами, надстраивались, объединялись и постепенно приобретали «строгий строительный вид», воплощавший эстетику пушкинского Петербурга. Их отличали все более

[41] Петров 1961, Алексеева 1994. См. также: Борисова 2000/1; Соловьева 1998. С. 205.



19 «Дом академиков». 1806–1808. Архитектор А. Г. Бежанов, А. Д. Захаров. Фотография 2009 г.
20 «Дом академиков». Портрет главного фасада. Фотография 2009 г.

19



20

крупные объемы, обобщенные формы и лаконичность архитектурного языка, иногда граничившая с суровостью.

Одним из наиболее ранних и совершенных образцов такого преобразования стал так называемый Дом академиков на углу 7-й линии Васильевского острова и набережной Невы [42]. Это местоположение во многом предредило его архитектурный образ, по своей суровой лаконичности соответствовавшей созданному одновременно располо-

женному в конце той же набережной Горному институту. «Дом академиков» был построен в 1806–1808 гг. учеником Захарова – А. Г. Бежановым под несомненным влиянием творчества этого крупного мастера. Он встал на месте двух сблокированных одинаковых домов петровской эпохи, приспособленных в середине XVIII в. для Академии наук С. Чевакинским, но все приметы предыдущих эпох исчезли при перестройке дома по проекту Бежанова.

[42] *Жилой дом Академии наук 1975*. С. 342. Как указывает А. Н. Петров, работами по строительству дома руководил архитектор Д. Е. Филиппов. (Петров 1983. С. 102). В начале XIX в. Денис Филиппов был архитектором Академии Наук. (См. *Историческая выставка архитектуры 1911*. С. 19).

Монолитность его углового объема, лишенного декоративных деталей, подчеркнута введением четырехколонного дорического портика, обращенного к Неве. Здесь ярко проявилось типичное для ампира парадоксальное сочетание плоскостности, гладкости стен с подчеркнутым выявлением их массы, тяжести, устойчивости. «Прорезанные» в толще стен пропорционально выверенные оконные проемы демонстрируют пластику и мощь архитектурных масс.

«Дом академиков» сделался своего рода камертоном для дальнейшего укрупнения рядовой застройки набережных Невы, но остался непревзойденным по своей лаконической выразительности. Точно так же задал тон новой застройке Английской набережной дом Лавалей, перестроенный в 1806–1809 гг. Тома де Томоном. Он стал одним из самых значительных и монументальных домов на набережной, несомненно, предпривидев масштаб и композицию вставшего рядом почти через два десятилетия углового здания Сената и Синода, построенного России вместо старого Сената, еще видевшего восстание декабристов.

В основе дома Лавалей тоже лежал дом петровской эпохи. Классический облик он впервые приобрел в 1793 г., когда был полностью перестроен и отделан Воронихиным [43]. Современный вид дому придал Тома де Томон [44], который заново оформил главный фасад, оставив почти в неприкосновенности планировку помещений, но полностью изменив их отделку. Как «Дом академиков», так и дом Лавалей были наглядными примерами тех превращений, которым подверглось в конце XVIII – начале XIX в. множество домов на набережных Невы. При очередной перестройке они словно «вбирали» в себя более ранние исторические наслоения, иногда проступавшие сквозь более поздние стилистические новшества, придавая им особое своеобразие.

Так и в доме Лавалей явственно просвечивают, особенно в решении пространства, излюбленные Воронихиным композиционные приемы. Это проявилось в структуре парадных интерьеров, объединенных вокруг двухмаршевой круглой в плане, парадной лестницы, позже обведенной галереей. Типичный для творчества Томона кессонированный купол, со специальным световым «фонарем» в центре создает игру светотени в этом сложном пространстве и, видимо, восходит к более ранним интерьерам Воронихина.

Увлечение «верхним светом», отличавшее творчество обоих мастеров, было новшеством в русской архитектуре и в эпоху ампира получило широкое распространение. Это объяснялось не только растущими тех-

ническими возможностями в устройстве стеклянных «фонарей» и усложнением внутренней структуры зданий, но и стремлением к дополнительным эффектам светотени, когда в интерьер вводятся неординарные источники естественного света, иногда почти скрытые от глаз.

Кроме чисто эстетического, эмоционального эффекта, это имело и функциональное значение, способствуя обогащению пространственных решений. Уже говорилось об огромном центральном зале томоновской Биржи, лишенном окон и освещаемом верхним световым плафоном. Этот же прием был варьирован и в первых музейных залах в частных домах, например, в воронихинском Минеральном кабинете Строгановского дворца, а позже – в музейном зале в доме Лавалей, где размещалась богатейшая коллекция античной скульптуры [45].

Экспонаты выглядели очень выразительно на фоне гладких серо-синих стен зала с верхним светом, льющим из светового фонаря, венчающего кессонированный круглый купол. Этот прием оказывался особенно эффектным для экспозиции скульптур, благодаря подчеркнутой игре светотени от постоянно меняющегося интенсивности верхнего освещения.

В доме Лавалей сохранился еще один «музейный зал», более лаконичный по архитектурному решению, также предназначавшийся для античных коллекций. Здесь гладкие светлые стены увенчаны широким фризом и выносным карнизом, на котором покоится кессонированный свод с розетками.

И по композиции, и даже в отдельных деталях этот зал очень близок к одному из проектных эскизов Воронихина [46], где небольшой, напоминающий катакомбы, интерьер освещается огромным полуциркульным окном в верхней части торцевой стены, а по другим стенам асимметрично «разбросаны» небольшие глубокие ниши.

Подобные залы, с однотонными стенами, несущими сложно орнаментированные перекрытия предвещали стилистику будущих музейных залов Нового Эрмитажа, построенного в Петербурге по проекту Лео Кленце через три десятилетия.

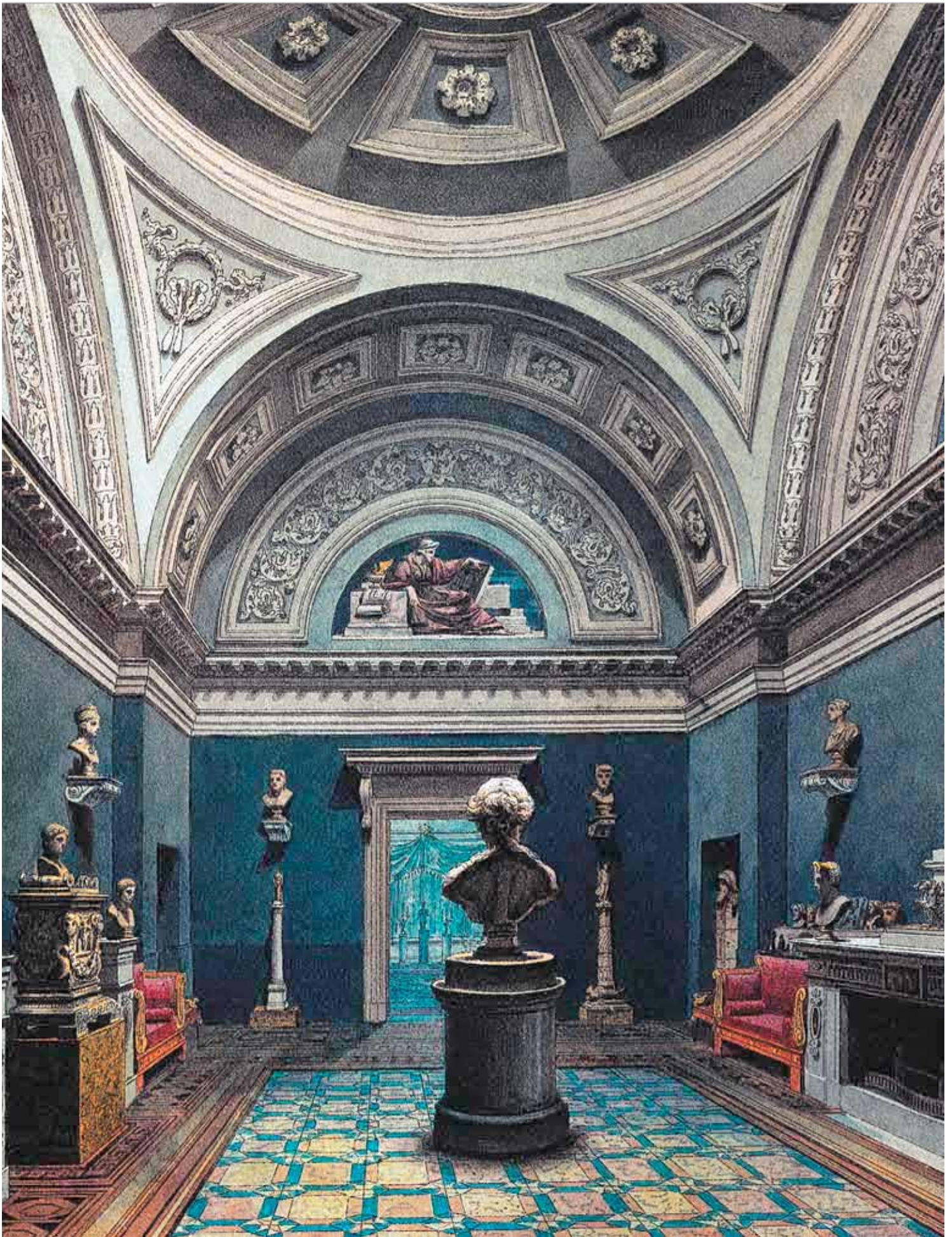
Другой воронихинский проектный эскиз «Зал Аполлона» для неизвестного здания очень близок по композиции и пространственному решению томоновской круглой лестнице дома Лавалей. И круглый купол с кессонами, и световой фонарь, и стены с глубокими нишами позволяют предполагать, что многие приемы, использованные или задуманные Воронихиным в решении интерьеров дома Лавалей, были сохранены и развиты Тома де Томоном.

[43] Петров, Борисова, Науменко и др. 1975. С. 73. См. также: Соловьева 1998. С. 267.

[44] Ощепков 1950. С. 69–78.

[45] Московская изобразительная пушкиниана 1986. С. 282–283. Выставочный зал дома графини Лаваль (1819) представлен М. Н. Воробьевым на двух акварелях, сделанных с противоположных точек зрения – от входа и со стороны торцевой стены.

[46] Воронихин 1952. С. 117.



21 Музейный зал дома графини Лаваль. Акварель М. Н. Воробьева. 1819 г. ГМП
22 Дом графини А. Г. Лаваль. 1806–1809. Архитектор Ж.-Ф. Тома де Томон. Фотография 1980-х гг. ГНИМА им. А. В. Щусева

Такие сложные переkreщивания и заимствования идей были в эту эпоху достаточно частыми. Это объяснялось как преемственностью творчества зодчих, так и непрерывным ростом и изменением облика Петербурга. При строительстве многих сооружений мастера часто были задействованы одновременно – как, например, Бренна и Росси при строительстве Михайловского замка. Подчас они сменяли друг друга, особенно в процессе оформления интерьеров. Все это делает довольно сложным уточнение авторства каждого из них.

Наглядным примером этого было творчество архитектора Ф. И. Демерцова, много работавшего в сотрудничестве с такими мастерами как Ф. Волков, Л. Руска, Воронихин, что так или иначе проявилось в стилистике его работ. И если в более ранний период в сотворчестве с Волковым его произведения еще тяготели к архитектуре XVIII в., то в дальнейшем в них все более проявлялись приметы ампира [47].

Преемственность мастеров предрешила облик большинства дворцов и жилых домов на берегах Невы и на Невском проспекте в начале XIX в. Это касалось не только творчества молодых зодчих, но и мастеров старшего поколения, и прежде всего – Кваренги, уже в начале 1780-х гг. в первых своих петербургских постройках задавшего новый масштаб застройке невских набережных. В своем позднем творчестве он постепенно отходил от палладианских схем к новым пространственным и пластическим решениям, все более точно вписывая свои произведения в городскую среду.

В начале 1800-х гг., кроме уже упоминавшегося Конногвардейского манежа, завершающего перспективу центральных площадей, Кваренги строит здание «Кабинета Его императорского величества». Расположенное рядом с Аничковым дворцом, оно предназначалось для ведомства, ведавшего дворцовым имуществом, а также должно было играть роль гостиного двора, с открытыми на Невский проспект аркадами.

Учитывая важное градостроительное значение этого сооружения, мастер избрал подчеркнуто торжественное, но лаконичное решение. Именно здесь он сознательно рискнул нарушить традиционные каноны классических ордеров, увенчав изящную ионическую колоннаду фасадов строгим дорическим антаблементом.

Излюбленный мастером прием свободной колоннады, блестяще примененный в архитектуре Царскосельского Александровского дворца, здесь способствует связи здания с городским пространством и открывает перспективный вид на Аничков дворец. Его сквозная колоннада со



22

сдвоенными ионическими колоннами смягчает протяженность фасада по Фонтанке.

На противоположном берегу Фонтанки, рядом с Шереметьевским дворцом, Кваренги в те же годы (1804–1807) построил здание Екатерининского института, вписав его в сплошную застройку набережной. Крупный протяженный объем здания рассчитан на восприятие с противоположного берега Фонтанки и, в ракурсе – с Невского проспекта у Аничкова моста. Необходимость расположить здание вдоль красной линии узкой набережной обусловило решение главного фасада. Колонны портика на аркадах плотно прижаты к нему и не выступают вперед, так же как и узкие пандусы, ведущие к парадному входу. Тот же прием мастер использовал ранее в здании Иностранной коллегии (1782–1783) на Английской набережной. Вместо сложной барочной отделки фасада [48] он создал строгий компактный объем с еле выступающим восьмиколонным портиком на узких арках.

Ту же композиционную схему, но в более развитом, свободном варианте Кваренги воплотил в построенном почти одновременно здании Смольного института (1806–1808). Здесь мастер не был стеснен окружающей городской застройкой, но перед ним стояла еще более сложная задача: достичь

[47] Мурашова 2002.

[48] Соловьева 1998. С. 72.

гармонии с шедевром Растрелли – Смольным монастырем.

По контрасту с растреллиевским барокко, динамичным вертикалям Смольного собора Кваренги противопоставил протяженный горизонтальный объем с боковыми выступающими ризалитами, где расположен один из наиболее известных в его творчестве колонных залов. О том, что этот художественный контраст был тонко продуман, свидетельствовали как восторженный отзыв Кваренги о Смольном монастыре, так и его известный рисунок, где весь ансамбль представлен в наиболее выразительном ракурсе и где важную роль играет тончайше прорисованный силуэт Смольного монастыря [49].

При всей функциональной простоте интерьеров Смольного института, пронизанного вдоль всего объема протяженным коридором, связывающим классы и дортуары, в них есть важнейший художественный акцент – актовый колонный зал, завершающий перспективу парадного этажа. Тем самым традиция создания колонных залов, восходящая к классицизму XVIII в., была продолжена в эпоху ампира, приняв еще более торжественный, монументальный характер. Двусветный многоколонный зал Смольного института вслед за казаковским залом Дворянского собрания в Москве открыл череду колонных залов не только во дворцах и общественных зданиях ампира, но и в частных особняках в столицах и в провинциальных городах.

В актовом зале Смольного института свободно стоящие коринфские колоннады не расчленены по горизонтали устройством хоров, что придает особую цельность единому грандиозному пространству. Время его создания озаменовано символическими приметами той «грозовой» эпохи – барельефами летящих Слав над арками порталов, а также сочным лепным фризом, венчающим торцовые стены. Здесь отчетливо проступает абрис будущих триумфальных композиций эпохи ампира, в первую очередь сооруженных в 1814 г. по проекту Кваренги деревянных Нарвских ворот, которые должны были встречать в Санкт-Петербурге победившую русскую армию.

Эта триумфальная арка была создана мастером под свежим впечатлением победы и несла не столько мемориальный, сколько реальный «сиюминутный» смысл. Она не имела тогда градообразующего значения, как, например, Триумфальная арка в Париже, и была расположена на краю Петербурга, по дороге в Екатерингоф.

Но именно эта временная, деревянная постройка задала торжественную ликующую ноту ампиру Петербургу, став прообразом будущих триумфальных сооружений

в старой и новой столицах. Почти все скульптурные элементы, вошедшие в композицию Триумфальных ворот – барельефы летящих Слав, фигуры воинов в шлемах и латах, колесница Победы, барельефы с воинскими трофеями, – через несколько лет войдут в композицию самых разных произведений русского ампира, связав единой идеей, единой темой и грандиозные общественные здания, и частные дворцы, и скромные особняки, и даже камерные парковые павильоны.

По существу, последние произведения Кваренги, так же как сооружения Воронихина, Захарова, Тома де Томона, заложили основу архитектурных ансамблей пушкинского Петербурга, хотя сами они носили еще уникальный, единичный характер. Роль этих новых сооружений, во многом предопределивших и стилистику, и масштаб будущих ансамблей, была тем более значительна, что в 1800-е гг. архитектурный пейзаж Петербурга даже в центральной его части был неоднороден в художественном отношении.

Судя по многочисленным гравированным и живописным изображениям северной столицы 1800-х гг., отдельные новые крупные здания окружала случайная, разновременная застройка. Даже самый парадный проспект Петербурга – Невский лишь в 1820-х гг. стал той нарядной «европейской» улицей, которая вдохновила в конце 1820-х гг. В. С. Садовникова на создание двухсторонней панорамы, запечатлевшей Невский проспект в эпоху его наивысшего художественного совершенства.

Если же судить, например, по более ранним акварелям Патерсена, по гуашам В. Барта, гравюрам И. А. Иванова, картинам Ф. Я. Алексеева, то оказывается, что первые крупные сооружения начала 1800-х гг. были окружены невысокой застройкой, с домами разных эпох, стихийно выросшими вокруг площадей и вдоль Невского проспекта [50].

О том, какой всего через несколько лет могла стать застройка Невского проспекта, можно было судить лишь по нескольким крупным постройкам конца XVIII в., выступающих своего рода ориентирами в его протяженном пространстве.

Это были костел Екатерины и Гостиный двор Деламота, Армянская церковь с двумя жилыми домами Фельтена и Публичная библиотека, законченная Е. Соколовым в 1801 г. и ставшая связующим звеном между Садовой улицей и Невским проспектом.

Этими зданиями были отмечены либо градостроительные «паузы» в застройке Невского, либо пересечения его с улицами, набережными рек и канала. Так, отчасти стихийно, были «завязаны» важнейшие пространственные узлы, предreshившие дальнейшую структуру Невского проспекта.

23 Аничков дворец. «Кабинет его императорского величества». 1803–1805. Архитектор Д. Кваренги. Фотография начала XX в. РГБ

24 Пропилеи «Кабинета». Фотография 2009 г.

[49] Талепоровский 1956. С. 107.

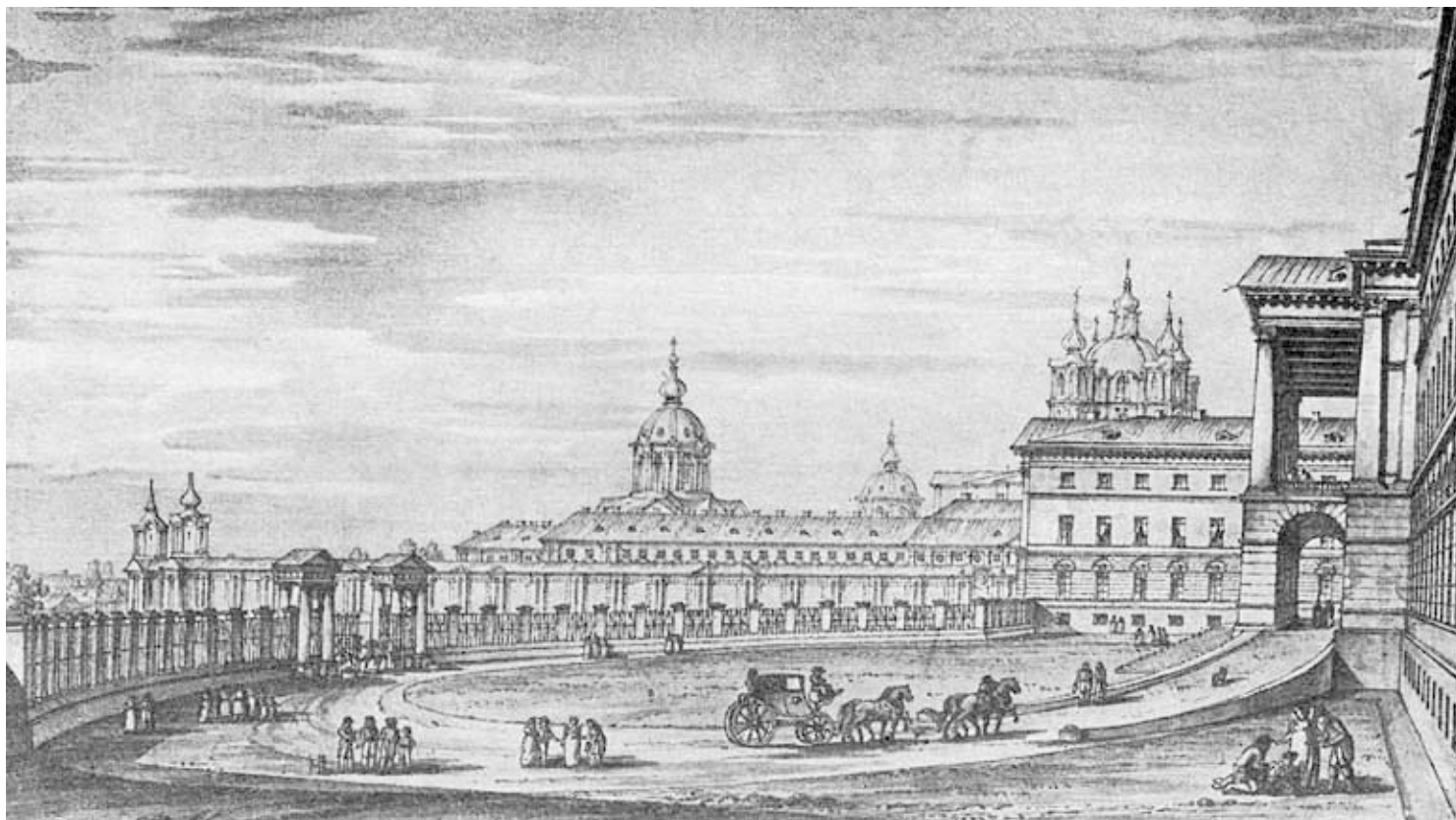
[50] Очень характерны в этом отношении акварель Ф. К. Неслова «Невский проспект у Казанского собора» 1812–1816 гг. (*Русская акварель* 1988. Илл. 4Г), а также гравюра И. А. Иванова, раскрашенная акварелью, с изображением Марсова поля в 1814 г. и гравюра, раскрашенная акварелью, Б. Патерсена, изображающая томоновский Большой театр в 1806 г. (*Московская изобразительная пушкиниана* 1986. С. 183, 267).



23



24



25

К ним добавились в начале 1800-х гг. здание «Кабинета» на углу Невского проспекта и набережной Фонтанки и «Серебряные ряды» Кваренги, с аркадами, открытыми на проспект. Намеченные еще в петровское время «красные линии» «Невской перспективы» стали заполняться сначала торговыми и «публичными», а затем и жилыми домами, всем своим строем отвечавших новым архитектурным вкусам.

Заложенная Петром преувеличенно грандиозная пространственная структура центральной части Петербурга и, в частности, цепь парадных площадей оказалась более соответствующей архитектуре ампира, чем первоначальной застройке. Это касалось как Дворцовой площади, чья полукруглая форма восходила еще к середине XVIII в. [51], так и перспективы Адмиралтейской и Петровской (Сенатской) площадей, впервые получивших адекватное их «безбрежным» пространствам архитектурное окружение в связи с постройкой захаровского Адмиралтейства и Конногвардейского манежа, диктовавших больший масштаб последующим сооружениям, созданным уже после Отечественной войны 1812 г.

Именно тогда начались планомерные преобразования в центральной части Петербурга, который был готов к ним благодаря

той поистине столичной пространственной основе, которая восходила к XVIII в.

Как это ни парадоксально, но новое строительство, осуществленное в 1800-е гг., до Отечественной войны, сначала было штучным и не имело единой «направляющей». Оно осуществлялось либо по императорской воле, либо по инициативе отдельных ведомств и частных лиц, хотя и с непременно согласованием с «высочайшим мнением».

Упраздненная после смерти Екатерины II по приказу Павла I Комиссия для строения Петербурга и Москвы, распространившая во второй половине XVIII в. свое влияние на всю Россию, прекратила деятельность в 1796 г. С этого времени и вплоть до 1816 г. в России не было единого централизованного органа, ведавшего развитием русского градостроительства и архитектуры [52].

Казалось бы, именно поэтому все гражданские «строения», начатые в 1800-е гг. и оконченные до или сразу же после войны 1812 г., должны были носить разобщенный, несогласованный друг с другом характер. Тем не менее их объединяли новые стилевые черты и то градостроительное чутье, которое отличало их авторов. Этому способствовала и творческая преемственность, которая связывала деятельность мастеров старшего поколения Воронихина, Захарова,

[51] Полукруглая площадь перед Зимним дворцом была намечена еще в 1763–1765 гг. в «Новом плане столичного города и крепости Санкт-Петербурга» под руководством А. В. Квашова в Комиссии о каменном строении Санкт-Петербурга и Москвы, которая была создана в декабре 1762 г.

[52] «В 1802 году Александр I инициировал процессы возврата к екатерининским методам управления. С 1802 года при Санкт-петербургском Военном Генерал-Губернаторе действовал „Комитет для управления городских повинностей“, в 1808 году создан „Комитет городских строений“» (см.: Семенцов 2004. С. 19–20).

25 Вид Смольного монастыря и Смольного института. Рисунок Д. Кваренги. 1800-е гг.

26 Смольный институт. 1806–1808. Архитектор Д. Кваренги. Фотография 1970-х гг.



26

Тома де Томона, Кваренги с архитекторами новой генерации – Росси, Стасовым, Монферраном, придавшими «пушкинскому Петербургу» то стилевое единство и тот гармонический строй, когда все элементы города оказались согласованы друг с другом, а разобщенные ранее шедевры обрели новую выразительность.

Новый период планомерного преобразования Петербурга начался вскоре после окончания войны 1812 г., когда 3 (15) мая 1816 г. был создан так называемый Комитет для строений и гидравлических работ [53]. Несмотря на прозаическое название, перед этим ведомством стояли как практические, так и чисто художественные задачи, требовавшие «столицу сию возвести по части строительной до той степени красоты и совершенства, которые бы по всем отношениям соответствуя достоинству ее, соединили с тем вместе общую и частную пользу» [54].

С этого времени ни одно крупное сооружение в Петербурге не миновало рассмотрения и утверждения этим комитетом, выполнявшим наряду с чисто художественными, градостроительными также и технические функции. То, что комитет возглавил известный испанский инженер Бетанкур, было знаменательным для эпохи ампира, когда чисто технические, инженерные

достижения все более расширяли художественные возможности архитектуры. Почти ни одно крупное архитектурное свершение не обходилось без участия этого мастера, основоположника инженерной науки в России [55]. Он работал и в Петербурге, и в Нижнем Новгороде, и в Москве, где еще ранее, в 1813 г. была создана Комиссия для строения Москвы, призванная возродить буквально из пепла древнюю столицу России.

Таким образом, в Петербурге и Москве почти одновременно появились новые специальные архитектурные «организационные центры». При этом перед каждым из них стояли достаточно разные задачи. Петербург должен был стать вровень с европейскими столицами, и в особенности со столицей побежденной Франции. Москва – вновь стать историческим традиционным символом непобежденной России.

Несмотря на то что функции петербургского комитета и московской комиссии были разделены, их связывали и общие архитектурные процессы и деятельность крупных мастеров, работавших в обеих столицах, подобно Росси, Бетанкуру, А. Михайлову. С этого времени наступает расцвет русского ампира в архитектуре, захватившего своим влиянием также провинциальное строительство и наложившего неизгладимые

[53] Полное название этого Комитета, созданного 3 (15) мая 1816 г., более точно раскрывало его назначение: «„Комитет для приведения в лучшее устройство всех строений и гидравлических работ в Санкт-Петербурге и прикосновенных к оному мест“». Под председательством А. Бетанкура. Членами комитета Высочайшим указом определены архитекторы К. И. Росси, А. Модюи, В. П. Стасов, А. А. Михайлов, инженер-подполковник путей сообщения П. Базен, директор рисования и архитектуры Института путей сообщения Годман. Секретарем Комитета назначен Ф. Вигель» (там же. С. 20); См. также: Вигель 2003. С. 798–807.

[54] Цит. по кн.: Гуляницкий 1995. С. 246.

[55] Pavlov 1996.



27

мый отпечаток на образ больших и малых русских городов.

Особые приметы стиля ампира, впервые проявившиеся в архитектуре Петербурга еще в начале 1800-х гг., приобрели новые оттенки в грандиозном строительстве, развернувшемся в северной столице после победы в Отечественной войне. Может быть, именно к этим годам можно отнести своего рода негласное соперничество между Парижем и Петербургом, отмечаемое иногда исследователями [56]. Но в преобразованиях 1800-х гг. [57], которые начались еще до 1812 г. во французской и русской столицах, была существенная разница. В отличие от центра средневекового Парижа, потребовавшего грандиозных перепланировок в наполеоновское время, в основе Петербурга уже с начала XVIII в. лежал регулярный план, намечающий габариты будущих обширных площадей и протяженных проспектов, которые связывались в классическое трехлучие и лишь ждали адекватного заполнения.

Как очень точно писал Д. Аркин, «регулярный план в собственном смысле слова, то есть упорядочение отдельных частей города, основанное на геометрической правильно-

сти уличной сети, непрерывности фасадного фронта улицы и других нормативах, приобретает теперь более сложное и архитектурно развитое содержание. От собственно регулярного плана архитектура переходит теперь к пространственной композиции города, к созданию больших архитектурных организмов» [58].

Ампирный Петербург развивался в уникальной градостроительной ситуации, изначально заданной в эпоху Петра I, и нуждавшейся лишь в некоторой корректировке, но не в радикальных преобразованиях.

Начиная с 1810-х гг. речь шла не столько об отдельных крупных сооружениях, сколько о придании городу нового парадного облика, который соответствовал бы образу победившей столицы. Это выразилось прежде всего в гармонизации соотношений архитектуры и городских пространств, что касалось не только крупных общественных зданий, но и структуры и художественного образа жилых домов, приобретавших все более монументальный характер и цельность объемов. Они постепенно изменяли масштаб улиц и площадей, вставая в основополагающих точках и определяя характер дальней-

[56] Е. И. Кириченко в капитальном труде «Запечатленная история России» отмечает, что «основные идеи всех последовательно создававшихся по инициативе Наполеона в ознаменование его побед осуществленных и неосуществленных планов перепланировки Парижа воссоздаются в пронизанных пафосом победы над Францией, развернувшихся после окончания войны градостроительных работах в Петербурге» (Кириченко 2001/1. С. 82).

[57] Трудно согласиться с мнением, что «господствовавшая в важнейших градостроительных начинаниях довоенного Петербурга 1800-х гг. ориентация на образцы древнегреческой архитектуры (ансамбль стрельки Васильевского острова, Горный институт) утрачивает былое значение в последующие годы» (там же).

[58] Аркин 1999. С. 119.

27 Дом К. Б. Котомина.
1812–1815. Архитектор
В. П. Стасов. Фотография
2009 г.

28 Дом Лобанова-
Ростовского. Парадный подъ-
езд с фигурами львов скульп-
тора П. Трискорни. Главный
фасад. Фотография 1980-х гг.
ГНИМА им. А. В. Шусева

29 Дом А. Я. Лобанова-
Ростовского. 1817–1830.
Архитектор О. Монферран.
Фотография 1980-х гг. ГНИМА
им. А. В. Шусева



28



29



30 Арка Главного штаба.
Литография 1830 г.
31 Здание Главного штаба
и министерств. 1819–1823.
Архитектор К. И. Росси. Фото-
графия 2009 г.

30

шей застройки. Это проявлялось в укрупнении объемов зданий, нередко занимавших целый квартал и «вбиравших» в себя старинную разностильную застройку.

Одним из первых таких домов на Невском проспекте был дом Котомина, перестроенный в 1812–1816 гг. Стасовым из нескольких жилых домов, занимавших квартал между Мойкой и Малой Миллионной улицей. Здесь впервые была осуществлена композиция четырехэтажного жилого доходного дома с протяженным фасадом по Невскому проспекту, занимающим целый квартал. Особую пластичность фасаду придают глубокие лоджии с четырьмя дорическими колоннами. Центр фасада был подчеркнут еще восемью полуколоннами, позже разобранными. Этот прием – введение плоскостных «полуколонных» портиков, или колоннад, углубленных в лоджии, стал одним из наиболее распространенных в композициях петербургского ампира, «снимая» с протяженных фасадов впечатление монотонности.

Дом Котомина стал своего рода эталоном для будущей жилой застройки Невского проспекта, относившейся к концу 1810–

1820-х гг., и постепенно определявшей единую стилистику архитектуры. Первые доходные дома в стиле ампира возникали в наиболее ответственных местах, определяющих габариты кварталов и границы улиц и площадей. В 1813–1817 гг. Стасов поставил рядом с только что открытым и освященным Казанским собором дом соборного причта. Здесь была воплощена еще одна схема решения жилого здания с внутренним двором, открытыми галереями и безордерным фасадом, с одним протяженным балконом в центральной части. Именно эта схема получила наибольшее распространение в композиции доходных домов, видоизменяясь в связи с масштабами и местоположением зданий. Здесь явственно проявился творческий почерк Стасова, одного из создателей образцовых проектов «Собрания фасадов», наряду с Захаровым и Руска [59].

Вариации на темы этих образцовых проектов легли в основу многих доходных, «спекулятивных» домов в Петербурге, где основой выразительности плоскостных безордерных фасадов стал контраст гладких стен и глубоких оконных проемов, а также редкие декоративные детали –

[59] «Серия» типовых проектов жилых домов и других частных построек была издана в 1809–1812 гг. Пять гравированных альбомов, объединенных под общим названием «Собрание фасадов Е. И. В. высочайше апробированных для частных строений в городах Российской империи», представляют собой документ, с исчерпывающей полнотой отражающий методику применения типизации в жилом строительстве в начале XIX в. (Ожегов 1984. С. 81). См. также: Белецкая, Крашенинникова, Чернозубова и др. 1961.



31

наличники окон, карниз и непременно чугунные балконы в центре фасада над аркой въезда во двор.

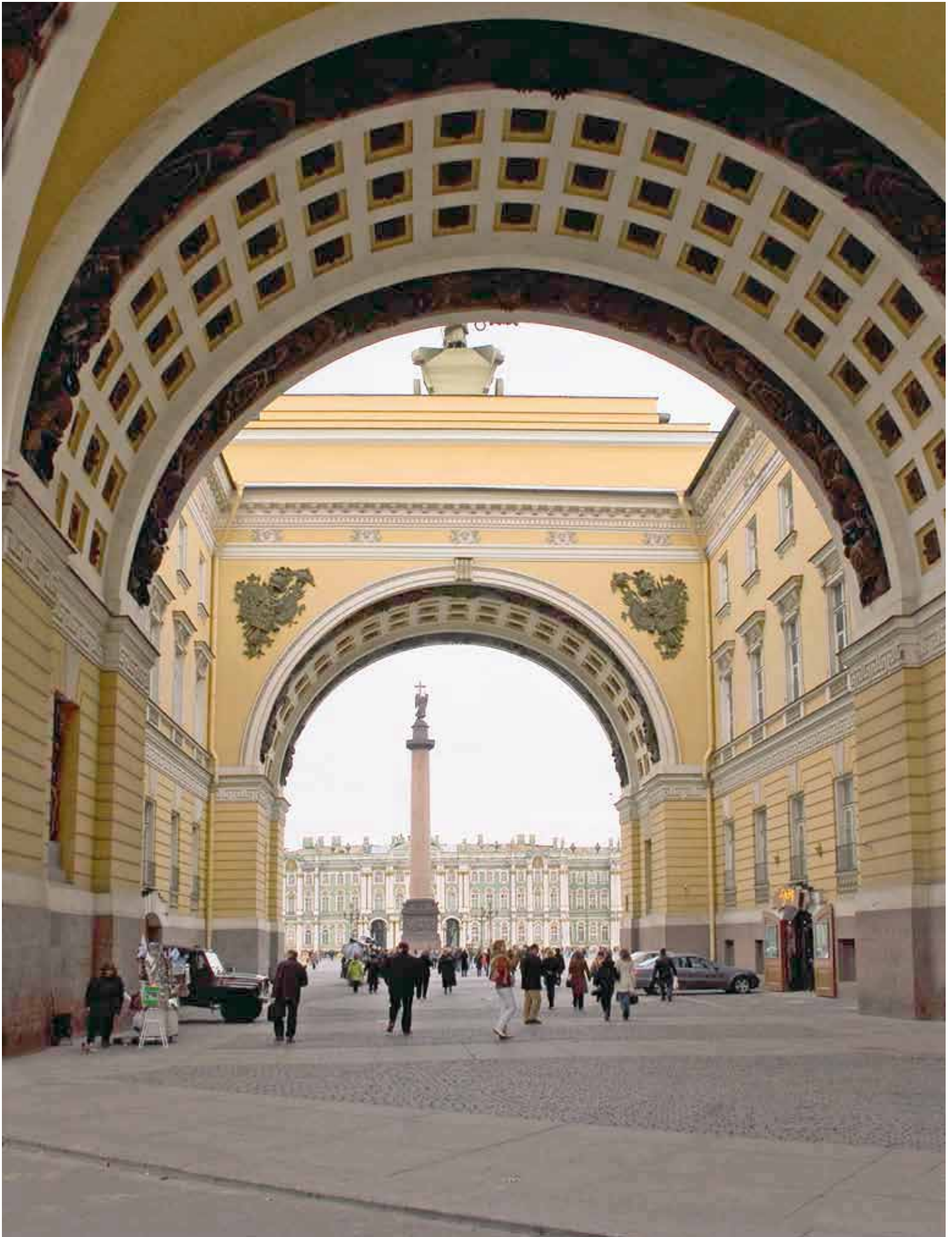
Наряду с рядовыми домами в стиле ампира важную роль играли крупные градостроительные сооружения, постепенно изменявшие масштаб улиц и площадей и задававшие тон окружающей застройке. Наиболее ранним из них был уникальный «дом-квартал», отдельно стоящий рядом с недостроенным Исаакиевским собором. Это возведенный на месте старых разновысоких домов в 1816–1820 гг. по проекту Монферрана дом Лобанова-Ростовского – знаменитый «дом со львами».

Он заполнил весь треугольный квартал между Вознесенским проспектом и Адмиралтейской площадью и довершил художественную законченность прилегающего к Адмиралтейству и Исаакиевскому собору пространства. Здесь был намечен новый подход к укрупнению застройки путем объединения нескольких старых домов в квартал, в общий архитектурный объем, что было вскоре блестяще продемонстрировано Росси при сооружении здания Главного штаба на Дворцовой площади.

Новизна «дома-квартала» Лобанова-Ростовского состояла и в том, что в его композицию были включены три световых двора – прообразы будущих дворов-колодцев, столь характерных для Петербурга. Данный прием в дальнейшем также был использован при строительстве здания Главного штаба.

Градостроительное значение дома Лобанова-Ростовского было подчеркнуто монументальным решением фасадов с многоколонными коринфскими портиками, обращенными в сторону Адмиралтейства и Исаакиевского собора, и введением скульптур львов с шарами, словно выступающих навстречу городу по сторонам лестницы. Эти скульптуры, подобно фигурам Диоскуров у здания Манежа, созданных В. Тришкорни, стали излюбленными прообразами аналогичных парных скульптур в ампирическом Петербурге, неотъемлемых от его образа и встающих в самых парадных точках, будь то торжественная лестница Михайловского дворца, созданного Росси или монументальная Невская пристань у Зимнего дворца.

Роль этого первого значительного произведения Монферрана в Петербурге стоит особенно подчеркнуть, поскольку именно



32 Двойная арка здания Главного штаба. Фотография 2009 г.

33 Вид на здание министерств со стороны Мойки. Литография И. Иванова с оригинала В. С. Садовникова 1833 г.



33

здесь впервые проявились новые подходы к градостроительству и умение исходить из «предлагаемых обстоятельств», которые впоследствии были развиты в творчестве России и других мастеров ампира.

С этого времени фактически начинается новый этап в развитии ампирического Петербурга, когда происходит гармоническое воссоединение отдельных разновременных элементов города в единое объемно-пространственное художественное целое.

Блестящим символом этого важнейшего периода в архитектурной жизни Петербурга стало грандиозное строительство здания Главного штаба и Министерства иностранных дел на Дворцовой площади (1819–1829) по проекту Росси. Оно «вобрало в себя» разрозненную историческую застройку, окружавшую площадь напротив Зимнего дворца, предопределив единство и гармонию ее пространства. Это было поистине новаторское сооружение, соответствующее все усложнявшимся градостроительным требованиям и воплощавшее художественные закономерности, отличавшие петербургский ампир.

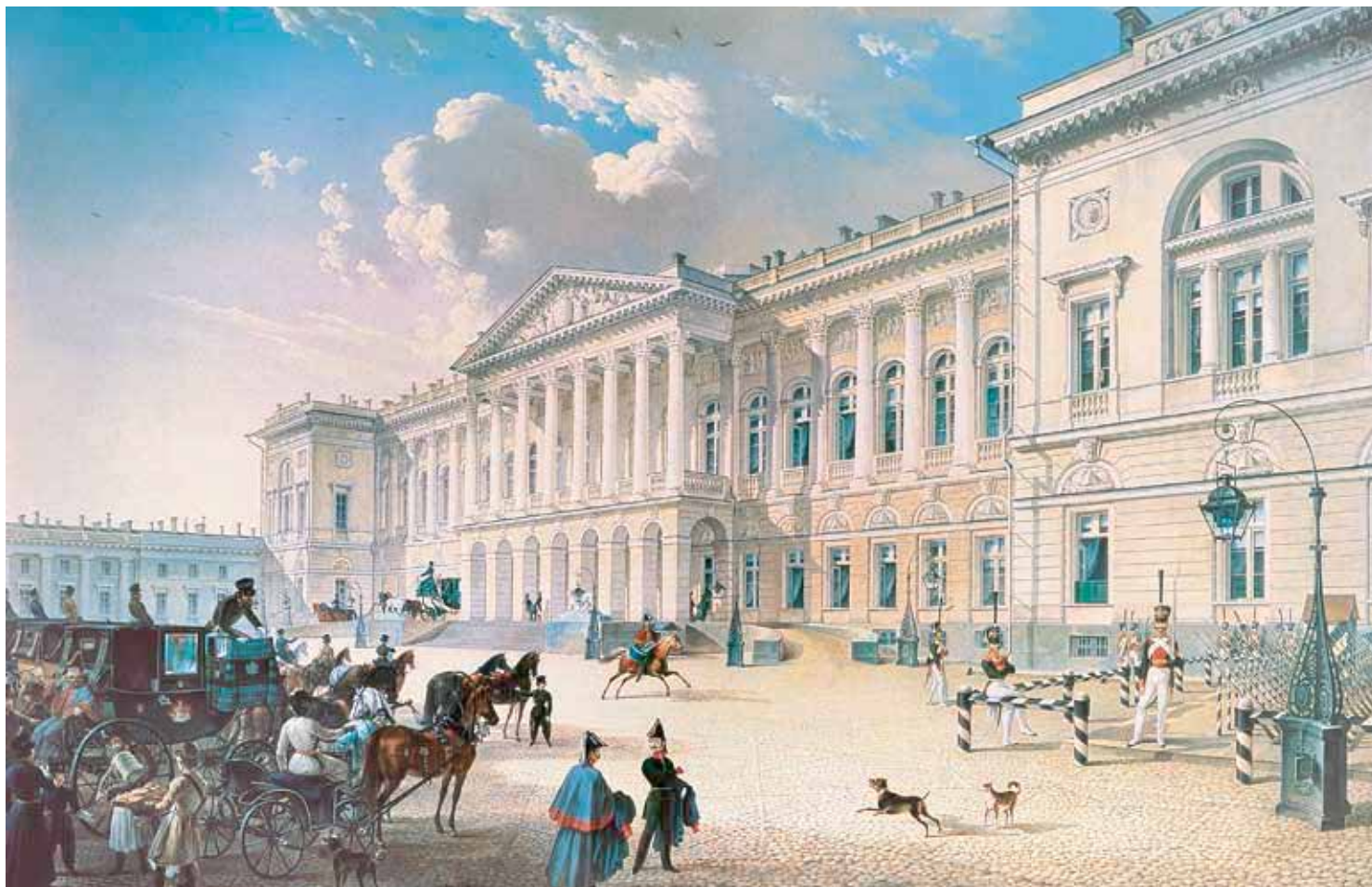
Два крыла русского здания создавали идеальную «дугу» Дворцовой площади, намеченную еще на плане «Комиссии о строении Петербурга и Москвы» в 1760–1770-х гг., но застроенную по неправильной полуокружности разновысокими домами и дворцами [60]. Часть из них вошла в композицию зданий Главного штаба, но осталась скрытой за новыми русскими

фасадами. Нужно отметить, что эта внутренняя компромиссность, которой не было ни в одном из доселе создававшихся в городе крупных сооружений, была неизбежной и диктовалась необходимостью считаться с исторически сложившейся застройкой и уже существовавшими границами городских участков. В результате, добиваясь стилистического единства нового грандиозного ансамбля, Росси оперировал не только цельными объемами, но и протяженными фасадами, иногда имитирующими цельность архитектурных масс, с их внутренним единством.

В законченном виде, связанные монументальной триумфальной аркой в центре композиции, оба крыла здания воспринимаются как единый архитектурный объем, грандиозной дугой охватывающий Дворцовую площадь. Несмотря на протяженность фасадов, они не кажутся монотонными благодаря редким композиционным акцентам в виде балконов и плоскостных портиков, а также из-за вогнутой формы, создающей дополнительную игру светотени.

На фоне сдержанной архитектуры фасадов особенно сильное впечатление производит насыщенная скульптурой грандиозная двойная арка, объединяющая оба крыла здания и уникальная по пространственной композиции. Строгая и уравновешенная со стороны Дворцовой площади, арка производит внезапный динамический эффект при подходе со стороны Невского проспекта. При неожиданном повороте откры-

[60] О характере этой разновременной застройки можно судить по гуаши И.В.-Г. Барта, изобразившего в 1810-х гг. левую часть Дворцовой площади (Бузинов 2001. С. 70); «Первый дом в западном конце площади был возведен в 1766 году Валлен-Деламотом, три последующие уже по дуге амфитеатром – в 1780-е годы Юрием Фельтеном» (там же. С. 67).



34

вается необозримое пространство площади, Зимний дворец и квадратный просвет, уводящий взгляд в бездонное небо, постоянно меняющееся освещение. Контраст мощи и устойчивости сдвоенных арок и уходящего ввысь неба, подобного квадратному плафону грандиозного зала, придает особую романтическую одухотворенность всей композиции, эмоционально сближая ее с впечатлением от мощного куба Адмиралтейства с тающим в небе шпилем, увенчанным плывущим корабликом.

Хотя классические композиции было принято рассчитывать на статичное фронтальное восприятие, оба этих великих сооружения демонстрируют расширение диапазона художественного воздействия, одинаково выразительно воспринимаемая и фронтально, и в движении, в сложных ракурсах, при разном освещении, придающем романтический оттенок классическим образам. Динамичность арки Главного штаба с ее сложной композицией подчеркнута венчающей скульптурой – колесницей с гением Победы и шестью несущимися конями, которые внезапно «останавливаются» у самого края аттика. Это сложное контрастное соче-

тание статики и динамики стало новым словом в архитектуре русского ампира [61].

Классическая цельность и завершенность здания Главного штаба таила в себе и другие особенности, присущие новой архитектурной эпохе. Если исходить из его реальной структуры, то становится очевидным, что она все более зависела от уже сложившихся градостроительных условий. Необходимость максимально точно вписаться в форму участка привела, например, к такому парадоксальному для классицизма решению, как острый угол здания, обращенный к Мойке, с треугольной комнаткой, освещаемой противостоящими окнами, дающими широкий обзор на две стороны. Точно так же смелое, беспрецедентное решение двойной арки Главного штаба изначально диктовалось необходимостью парадного выезда на Дворцовую площадь с узкой, расположенной под углом к площади, Малой Миллионной улицы (продолжение Большой Морской улицы).

Внутренняя структура объединенных аркой зданий Министерства иностранных дел и Главного штаба также не была во всем органичной. Росси максимально использо-

[61] Интересно, что в первоначальном проекте арки Главного штаба К. И. Росси предполагал увенчать ее более статичной скульптурной композицией с двумя фигурами гениев Победы, держащих щит с гербом и окруженных победными знаменами. Как видно из литографии К. П. Беггрова, созданной в 1822 г., еще до окончания строительства, этот вариант завершения арки производил несравненно меньшее впечатление, утяжеляя композицию (см.: *Московская изобразительная пушкинина 1986*. С. 288).

34 Михайловский дворец.
Акварель К. П. Бегрова
1832 г. ГРМ
35 Михайловский дворец.
1819–1824. Архитектор
К. И. Росси. Садовый фасад.
Фотография 2009 г.



35

вал в здании Главного штаба фрагменты исторической застройки, вписав их в общую композицию. В частности, он применил новаторский по существу прием, расположив на месте старинного театрального зала огромный объем архива Главного штаба, освещаемого металлическим куполом. Эта сложная объемно-пространственная система, которая почти не читается за парадным фасадом и которую сам Росси считал решением, «не относящимся к числу обыкновенных» [62], была одной из примет новой эпохи.

Левое крыло здания, принадлежавшее Министерству иностранных дел, более традиционно и остается одним из наиболее сохранившихся и совершенных образцов русского ампира. Расположенная в бельэтаже вдоль всей дуги здания вплоть до Мойки квартира министра, скрытая за тройным остеклением, смягчавшим шум оркестров на постоянных парадах, поражает разнообразием насыщенной декоративной отделки и динамичностью пространственных впечатлений [63]. Этому способствует криволинейная форма здания, отчего анфилада парадных залов не просматривается

насквозь, как того требует традиция, а постепенно раскрывается по мере движения. Движение «преломляется» угловой комнаткой с окнами, расположенными под острым углом, что придает особый эффект восприятию внешнего пространства – Мойки и Дворцовой площади, приобретающих панорамный характер.

При взгляде же извне, с разных точек видно, что здание Главного штаба, охватывающее дугой Дворцовую площадь напротив Зимнего дворца, «фокусирует» ее доселе неорганизованное пространство, предопределив то единственно возможное место, где вскоре по окончании строительства Главного штаба встала Александровская колонна.

В то же время Дворцовая площадь не сделалась изолированной от города, как многие классические площади, например, Вандомская площадь в Париже. Она была изначально связана не только с прилегающими площадями, но и с Невским проспектом и с Большой Морской улицей, возникающей в створе грандиозной арки. Эмоциональное восприятие пространства площади определялось богатством неожиданных, открывающихся с нее, перспектив.

[62] Бузинов 2001. С. 73.

[63] В настоящее время отделка интерьеров полностью отреставрирована, что позволяет судить о первоначальном замысле К. Росси. Они сочетают насыщенный декоративизм плафонов с подчеркнутым парадным наполнением пространства, что диктовалось полуофициальным назначением приемных покоев министра иностранных дел (см.: Раппе, Булкина, Файбисович 1999).



36

Стремление к раскрытию городских пространств и архитектурным и визуальным их взаимосвязям стало одной из особенностей творчества России, во многом предопределив завершённый облик ампирного Петербурга.

Особенностью новых ансамблей явилось их пространственное единство с городом, открытие новых перспектив и неожиданных точек зрения на архитектуру. Одновременно они соответствовали пространственным масштабам и параметрам площадей и основных улиц, заложенных ещё в планах XVIII в.

Правда, укрупнение архитектурных объёмов и изменение масштабов застройки приводило не только к её гармонизации, но и к неизбежным потерям. Постепенно уходили на задний план исторические здания петровской эпохи и многие сооружения барокко и раннего классицизма, уже не соответствовавшие новой эстетике. Стремление к стилевому единству Петербурга нередко устраняло исторические наслоения, которые придавали неповторимое своеобразие городу и вновь стали цениться современниками уже через два десятилетия.

О том, как менялся облик города в течение 1820-х гг., можно судить по листам уникальной панорамы В. Садовникова, запечатлевшей Невский проспект конца 1820-х гг. [64].

На первом листе левой стороны Невского панорама Дворцовой площади предстает как «устье» Невского проспекта. Здание Главного штаба кажется вполне завершенным, за исключением углового объёма более раннего дома Вольно-экономического общества, обращенного на площадь и на Невский проспект. Этот дом в 1845–1846 гг. был перестроен и включен в российский ансамбль. Подобная нивелировка облика старых зданий была весьма характерна для архитектурного мышления эпохи ампира. Точно такой же переделке, как видно из садовниковской панорамы, подвергались к началу 1830-х гг. многие более ранние сооружения, в особенности жилые дома барокко и раннего классицизма. Но приметы этих стилей ещё читались в новых фасадах первой четверти XIX в., проявляясь то в пропорциях и форме окон, то в поэтажных членениях, то в деталях декоративной отделки. Благодаря этим «следам прошлого»

[64] «В.С. Садовников автор акварели, с которой была выполнена литография... Ее создание связано с именами двух литографов-однофамильцев Ивановых. Первую часть Панорамы (теневую сторону Невского) А.М. Прево издал в 1830 году... Выполнена эта литография Ивановым... Выход... второй части Панорамы (левой, солнечной стороны Невского проспекта) задержался до 1835 года. Исполнял на камне эту работу уже другой литограф – П. Иванов» (Котельникова, Денисов 1974. С. 62). Таким образом, акварели В. Садовникова выполнялись во второй половине 1820-х гг. и запечатлели все «новейшие» изменения в его облике. Известно, что современники покупали панораму для украшения комнат или в подарок. Например, Н.В. Гоголь в 1836 г. послал ее из Петербурга домой своей матери (там же. С. 62).

36 Михайловский дворец.
Белый зал. Фотография
середины XX в. ГНИМА
им. А. В. Щусева
37 Михайловский дворец.
Парадная лестница. Фотогра-
фия середины XX в. ГНИМА
им. А. В. Щусева



37

[65] «Архитектор в своем и соседних домах продолжил традицию Доменико Трезини по созданию „образцовых“ проектов. Уютный и привлекательный архитектурный облик зданий проспекта создан близкими средствами – скупым, но выразительным применением деталей – пилястр, треугольных фронтонов, горизонтального руста и очень скромных обрамлений окон». В 1840-е гг. на месте дома М. Земцова был построен первый «Пассаж» по проекту Р. Желязевича (Денисов 1974).

[66] Сложная предыстория формирования пространства Театральной площади проанализирована в статье: Коридорф 2003. С. 67–108.

[67] Аничков дворец был резиденцией великого князя Николая Павловича (будущего царя Николая I) и отделялся заново перед его свадьбой с прусской принцессой Шарлоттой (будущей императрицей Александрой Федоровной) в 1817 г. По проектам К. Росси были созданы интерьеры частных покоев – будуар, кабинет, опочивальня и ряд парадных залов, где происходили камерные приемы и балы, даваемые царской семьей.

почти одинаковые по высоте новые дома Невского проспекта не производили однообразного впечатления. О том, каковы были они в XVIII в., напоминали лишь единичные уникальные здания, например, чудом сохранившийся до 1840-х гг. дом архитектора Земцова, типичный для архитектуры 1730–1740-х гг., хотя и утративший такую характерную примету тех лет, как наружная лестница [65].

Важнейшим средством выразительности в застройке Невского проспекта конца 1820-х гг., поражавшего своей стилистической законченностью, были те композиционные паузы, те «прорывы» во внешнее пространство, которые в XVIII в. еще возникали естественным путем, за счет пересекавших проспект рек, канала и улиц, а в XIX в. стали специально проектироваться. К ним относились новые улицы, пробиваемые при строительстве крупных ансамблей, и обширные площади, раскрывающиеся на Невский проспект, до тех пор архитектурно не оформленные.

Если в конце XVIII в. созданные на Невском проспекте храмы разных конфессий, такие как Костел св. Екатерины В. Дела-

мота и Армянская церковь Ю. Фельтена, лишь немного отступали от красной линии проспекта, виднеясь в разрывах застройки, то Казанский собор стал центром большой открытой площади, объединившей проспект с городским окружением.

Другой площадью, стихийно возникшей еще в XVIII в. и имевшей неправильную, неорганизованную форму, оставалось до начала 1820-х гг. пространство между Аничковым дворцом и Публичной библиотекой со стоявшим в глубине так называемым театром Казасси [66]. Первые попытки преобразования этого пространства были предприняты Росси в 1816–1819 гг. Перестраивая Аничков дворец и его интерьеры [67], он переориентировал главный вход на площадь и разбил перед ним сад с двумя угловыми павильонами, что во многом предредило парадный характер будущей Театральной площади.

Однако еще до сооружения на этой площади Александринского театра и прилегающего к ней грандиозного ансамбля Росси создал более камерный, но не менее значимый для центральной части Петербурга и для арела Невского проспекта ансамбль Михайлов-



38 Александринский театр.
1828–1832. Архитектор
К. И. Росси. Фотография
1980-х гг. ГНИМА
им. А. В. Щусева
39 Александринский театр.
Зрительный зал. Фотография
1980-х гг. ГНИМА
им. А. В. Щусева

38

ского дворца. Росси начал возводить его почти одновременно (1819–1824) со зданием Главного штаба, но, строя Михайловский дворец, архитектор не был связан существованием исторической застройки и не должен был приспособлять к ней новое композиционно сложное сооружение.

Михайловский дворец встал на месте оранжерей Михайловского замка, на свободном пространстве, примыкающем к Марсово полю, Летнему саду и саду Михайловского замка. Это окружение предопределило свободную композицию нового дворца. Основной объем дворца с неглубоким парадным двором, куда был обращен главный фасад с торжественной лестницей, фланкируемой скульптурами львов, был обращен к городу. Его восьмиколонный коринфский портик был виден с Невского проспекта в створе вновь проложенной по проекту Росси Михайловской улицы. Протяженный садовый фасад с 12-колонной лоджией, спускавшейся ступенями к английскому пейзажному парку, отделял зеленую «зону» от шума и суеты городской жизни.

Ассоциации с Англией возникают здесь и в решении новой городской площади перед Михайловским дворцом. Сравнительно небольшое прямоугольное замкнутое со всех сторон пространство, с распланированным в центре при участии Росси сквером

образно близка аналогичным площадям (square), окруженным жилыми домами в английских городах. Сочетание камерности, уюта и отъединенности от шума большого города придавало особое обаяние этой площади, вскоре обстроенной почти одинаковыми по высоте классическими, преимущественно доходными жилыми домами по проектам Росси, Брюллова и П. Жако.

В то же время, эта площадь обладала всеми преимуществами близости к центру, будучи связана как с Невским проспектом и Михайловской улицей, так и со вновь проложенным продолжением Садовой улицы, соединившей с Невским проспектом Марсово поле. Таким образом, Михайловский дворец сделался организующим архитектурным центром большого городского района, предопределив его дальнейшее развитие.

Михайловский дворец Росси стал одним из уникальных образцов петербургского ампира, где органично сочетались приметы городской усадьбы, более традиционные для зодчества XVIII в., и черты парадного дворца, крупного городского комплекса, связавшего воедино прилегающие кварталы и организовавшего их пространство.

В интерьерах Михайловского дворца также совмещались черты парадности и камерности, подобно более ранним дворцовым интерьерам в Аничковом (1816–1819)

[68] Загородный ансамбль на Елагином острове предназначался для жены Павла I Марии Федоровны в качестве летней резиденции. Старый дворец, до этого принадлежавший графу Орлову, был перестроен по проекту К. И. Росси в 1818–1822 гг. Его окружал комплекс парковых построек, свободно расположенных в пейзажном парке на Елагином острове (см. *Тарановская 1980. С. 170–183; Петрова, Борисова, Науменко и др. 1975. С. 208–215).*

[69] *Тарановская 1980. С. 128–133.*



39

и Елагином дворцах [68], создававшимся Росси как частные покои для членов царской семьи. В них отсутствует торжественная пышность, присущая интерьерам здания Министерства иностранных дел на Дворцовой площади и чувствуется подчеркнутая мягкость, даже «прозрачность» в решении пространства. В Белоколонном зале пространство членится двумя парами колонн на три более камерные зоны. Сделанные по проектам Росси легкие сдвоенные диваны между колоннами позволяют еще более изолировать отдельные «уголки». Игра пространств с их множеством точек зрения дополняется впечатлением легкости от мра-

морных стен, словно излучающих свет, с парящими на плоскости живописными фигурами – излюбленный прием Росси. Светлые стены, зрительно расширяющие границы интерьеров, подчеркивают декоративную насыщенность плафонов потолка с сочной орнаментальной росписью. То же впечатление легкости отличает архитектуру двухмаршевой парадной лестницы, в особенности если сравнивать ее со сходной по композиции более ранней лестницей Михайловского замка. В отличие от ее массивных маршей, ограниченных стенами, лестница Михайловского дворца Росси парит в двухсветном пространстве, а ее легкие марши кажутся мостиками, будто повисшими в воздухе. Игра светотени, пологость маршей, возносящихся к стройной колоннаде обходных светлых галерей, демонстрируют новое, более свободное отношение к внутреннему пространству, когда его границы начинают «дематериализовываться».

Такие камерные решения в творчестве Росси сочетались с монументальными композициями, где приоритетными были крупные градостроительные и представительские задачи. В совершенно ином «ключе», нежели Михайловский дворец, был решен мастером торжественный ансамбль Александринского театра (1828–1832).

Как видно из многочисленных проектных чертежей [69], здание Александринского театра должно было, по замыслу Росси, стать основой преобразования целого района между Садовой улицей, Фонтанкой и Невским проспектом. Так создавалась цепь новых упорядоченных площадей, развивающихся в глубину квартала и органично связанных с Невским проспектом.

Здание Александринского театра блестяще воплощало образ театра-храма, уже сложившийся в русской архитектуре начиная с томоновского Большого театра в Петербурге (1802–1810) и Петровского театра О. Бове в Москве (1821–1824). Но в отличие от этих монументальных зданий с их мощными многоколонными выступающими портиками и пологими пандусами, Росси избрал более компактную композицию с глубокой лоджией в центре главного фасада и восемью коринфскими колоннами, поддерживающими аттик с традиционной квадригой. По сторонам лоджии стоят в нишах две аллегорические скульптуры муз.

Цельность компактного объема театра с боковыми восьмиколонными портиками и огромными арочными оконными нишами подчеркнута опоясывающим здание декоративным лепным фризом с гирляндами и театральными масками. При всей гармонии фасадов в этом шедевре Росси впервые обнаруживается их противоречие с внутренней структурой. Двухъярусные арочные окна



40

делятся по горизонтали перекрытиями служебных помещений, так что окна оказываются почти на уровне пола. В дальнейшем этот прием получил распространение в позднем ампире с его стремлением к максимальной цельности объемов и гармонизации фасадов, проявившись не только в творчестве России, но и в работах других мастеров.

Основное внимание было отдано России не служебным театральным помещениям, а оптимальному решению зрительного зала. Здесь, как и в здании Главного штаба, были использованы металлические конструкции перекрытия. Как отмечает исследователь, «последовательно и настойчиво России стремился реализовать новую тогда идею: конструкцию и отделку выполнить в металле, сделать их огнестойкими, а изготовление – индустриальным. Он ищет

формы, которые отвечали бы этому материалу, мастерски сочетая их с классической архитектурой здания» [70].

В декоративной отделке зала, которая завершалась уже в начале 1830-х гг., явно ощущается влияние новых художественных веяний. Статус императорского театра обусловил подчеркнутую парадность решения, насыщенность отделки ярусов и лож. Здесь переплетается театральная и военная эмблематика, причем традиционные атрибуты победы впервые приобретают национальные приметы. Как и в ранних работах России [71], появляются также и элементы «готики», вплетающиеся в декоративную отделку: стрельчатые арки, тонкие колонки и т. д. Разнонаправленность выбора декоративных мотивов наглядно отражала тяготение ко все более свободному обра-

[70] Там же. С. 143–144.

[71] Тарановская 1980. С. 19. Имеются в виду проект собора и колокольни в Ниловой пустыни на озере Селигер (1815) и Екатерининская церковь Вознесенского монастыря в московском Кремле (1809).

нию к историческим прообразам, свойственному и другим мастерам позднего ампира.

Завершая театральный ансамбль, Росси создает выдержанную в едином монументальном стиле Театральную улицу, ведущую к полукруглой площади на набережной Фонтанки. Перспективу замыкал торцовый фасад театра. Одинаковые мощные дорические колоннады по обеим сторонам улицы создают торжественные пропилеи, ведущие к полукруглой площади, раскрытой в окружающее пространство и объединяющей ансамбль с перспективами Фонтанки.

Гармоничные фасады Театральной улицы, с их строго выверенными пропорциями, во многом подчиняли себе структуру внутренних помещений, нарушая их целесообразное объемно-пространственное решение. Это противоречие, маскировавшееся строгими «фасадами-ширмами», уже в начале 1830-х гг. давало основание современникам все более критически относиться к классицизму, хотя он не потерял гармонии форм и пространственной выразительности, в особенности в градостроительном отношении.

Важное градостроительное значение имели такие сооружения позднего ампира, как здание Публичной библиотеки (1828–1834), которым Росси завершил ансамбль Театральной площади, и здания Сената и Синода (1829–1836), придавшие законченность Сенатской площади и объединившие ее с Английской набережной.

Здание Публичной библиотеки в отличие от Театральной улицы играет роль нейтрального фона по отношению к Александринскому театру. Оно является продолжением более раннего углового корпуса библиотеки, построенного в 1801 г. Соколовым, и придает площади завершенность и более крупный масштаб. Протяженный фасад библиотеки с неглубокой лоджией с 18 ионическими колоннами по композиции вторит главному фасаду Александринского театра. Здесь Росси впервые вводит в простенках окон между колоннами скульптуру, которая подчеркивает четкий ритм фасада, обогащая его пластику и в то же время имеет чисто «информационный» смысл, раскрывая назначение сооружения с помощью аллегорических и даже условно портретных фигур античных поэтов и философов.

Точно так же Росси широко использовал скульптуру при решении своего последнего крупного сооружения – сдвоенных зданий Сената и Синода (1829–1836), завершивших ансамбль Сенатской площади. По общей протяженности общий фасад этих зданий корреспондирует с западным фасадом Адмиралтейства и даже превосходит его. Это потребовало введения дополнительных чле-

нений и ризалитов со сдвоенными колоннами, скрадывающих монотонность протяженного фасада. Созданный Росси в результате конкурса [72] проект разрешал эту задачу по аналогии с композицией здания Главного штаба на Дворцовой площади, но в менее торжественном, монументальном варианте. Здания Сената и Синода также объединяет триумфальная арка, открывающая перспективу Галерной улицы. Однако в отличие от арки Главного штаба она более узкая, сильнее вытянута в высоту и воспринимается как мощный декоративный акцент в центре композиции фасада, но не как торжественная триумфальная арка. Пафос победы, вдохновлявший первых создателей триумфальных композиций, уходил из архитектуры ампира и уже не возмещался насыщенной скульптурной декорацией и сложностью общей композиции. Несравненно более выразительно решение угловой, закругленной части здания, обращенной к Неве и вмещающей церковный зал. Закругленный по форме 12-колонный коринфский портик, заглубленный в лоджию, отмечает плавный переход от площади к набережной и благодаря своей монументальности выдерживает сопоставление с просторами Невы [73].

Оба здания – Сената и Синода – в плане образовывали два замкнутых каре с внутренними дворами, въезд в которые осуществлялся с Галерной улицы. Этот прием, восходящий еще к традициям петровского зодчества, позволял органично вписать их в существующую историческую застройку.

Эти крупные сооружения завершили формирование центральных площадей Петербурга, предопределив появление таких монументальных композиционных акцентов, как Александровская колонна на Дворцовой площади (1830–1834) и Исаакиевский собор (1818–1858). Но прежде чем были созданы эти уникальные сооружения продолжалось преобразование и укрупнение застройки Петербурга как по индивидуальным, так и по образцовым проектам, имевшим решающее значение для унификации его архитектурного облика.

В этом отношении большая роль принадлежала творчеству одного из великих зодчих бетанкуровского Комитета строений и гидравлических работ Стасову. Продолжая преобразование петербургских площадей, он придал завершенность огромному, доселе неорганизованному пространству близ Летнего сада – Марсову полю, где существовала разномасштабная застройка XVIII в. Сооруженное по проекту Стасова на Марсовом поле монументальное здание казарм Павловского полка (1817–1819) сообщило площади законченность и стало, подобно зданию Главного штаба на Дворцовой площади, торжественным фоном для происходивших на

[72] «В 1827 г. реконструкция здания Сената была поручена Инженерному департаменту. Вел проектирование его главный архитектор А. Штауберт. Однако он не сумел справиться с застройкой площади. Проект был отклонен, и объявлен конкурс. Привлекаются лучшие архитектурные силы города – К. Росси, В. Стасов и С. Шустов. Проекты представили также В. Глинка, А. Михайлов и П. Жако» (Тарановская 1980. С. 87–88).
[73] Этот композиционный ход мог быть подсказан аналогией с закругленным углом старого здания Публичной библиотеки (Е. Соколов, 1801) на углу Садовой улицы и Невского проспекта; К. Росси пристраивал к нему новый корпус, замыкая композицию.



41

Марсовом поле военных парадов, учений и смотров.

Протяженный фасад Павловских казарм занял почти всю западную сторону Марсова поля, что предопределило членение его на несколько частей, в центре которых расположены монументальные дорические портики. Этот прием скрадывает монотонность фасада, придавая ему необходимую пластичность. Стремление достичь художественного эффекта даже в деловых «казенных» зданиях стало одной из примет ампира и обусловило, сколь это ни парадоксально, как его сильные, так и уязвимые особенности.

Дело в том, что традиция создания крупных казарменных комплексов, восходящая еще к классицизму конца XVIII в. [74], после 1812 г. приобрела новый, более парадный характер. Если в конце XVIII в. казарменные комплексы создавались на свободных землях на окраинных улицах, формируя их облик [75], то в начале XIX в. казармы гвардейских полков стали располагаться ближе к центру города, принимая все более парадный вид. Стремление сочетать уникальные здания с «образцовыми» проектами казар-

менных комплексов проявилось и в творчестве Стасова.

Наглядным примером этого был, например, стасовский проект перестройки казарм Измайловского полка, не осуществленный полностью. Судя по современным реконструкциям, здесь была сделана попытка сочетать ритмическую повторяемость крупных лапидарных объемов отдельных корпусов с их абсолютно идентичными фасадами – с мощным объемом Измайловского собора, призванным стать композиционным центром всего комплекса.

Как можно судить по реконструкциям комплекса Измайловского полка, ни введение монументальных одинаковых портиков в «образцовых» корпусах, ни стремление к гармонизации пропорций и выверенности соотношений глади стен и редких оконных проемов не помогали избежать однообразия и монотонности застройки [76].

Идея повторного строительства «образцовых» домов, восходящая к XVIII в., начала воплощаться в первой четверти XIX в. не только в комплексах казарм, но и в застройке улиц доходными домами, где варьировались композиционные схемы фасадов, представ-

[74] Сохранились очень интересные сведения об отдельных этапах формирования казарменных комплексов в Петербурге: «В царствование императрицы Екатерины солдаты гвардейских полков жили в так называемых светлицах; светлица была деревянная связь, разделенная сенями пополам и состояла из двух больших покоев... Между строением находилось довольно большое пространство пустой земли, которая занималась огородами. Светлицы выстроены были по обеим сторонам улицы, в линию и в каждой из них квартировала рота, а потому и теперь называют еще улицы, находившиеся в гвардейских полках, по номерам живших тогда в оных рот. Офицеры жили в больших деревянных связях: у богатых и женатых они были прекрасно убраны» (Комаровский 2003. С. 334).

[75] «Императору Александру, еще наследником престола, угодно было на свой счет, для своего Семёновского полка, выстроить

41 Здание Сената и Синода. 1829–1836. Архитектор К. И. Росси. Фотография 1950-х гг.

42 Здание Сената и Синода. Полуротонда сенатской церкви. Фотография 1950-х гг. ГНИМА им. А. В. Щусева



42

каменный полковой двор, где должны помещаться лазарет и церковь, три флигеля для офицеров и казармы для помещения солдат всего полка. Производство сих строений поручено было полковнику Путилову, бывшему тогда адъютантом при его высочестве наследнике и архитектору Волкову... Давы скорее окончено было строение, отдали оное на подряд. Архитектор Волков вскоре умер. После восшествия императора Александра на престол, через два года, казармы Семеновского полка оказались от сырости к жительству почти совсем неспособными» (там же. С. 335; см. также: *Мурашова* 2002. С. 38–59).

[76] Реконструкции первоначального вида комплекса Измайловских казарм с монументальными портиками корпусов по обеим сторонам Измайловского проспекта и проектного предложения перестройки В. П. Стасова приведены в кн.: *Ожегов* 1984. С. 114–115 (реконструкции Е. С. Ожеговой).

[77] Сравнение городских домов Петербурга с казармами в русской литературе впервые прозвучало в известной статье Н. В. Гоголя, которая в последнее время постоянно цитируется. Можно думать, что эта статья («Об архитектуре нынешнего времени», 1831) была отчасти навеяна первыми впечатлениями о Петербурге двухлетней давности, куда Гоголь приехал в декабре 1828 г., в самое темное зимнее время. Это отражается в первом его письме к матери: «Петербург мне показался вовсе не таким, как я думал, я его воображал гораздо красивее, великолепнее, и слухи, которые распускали другие о нем, также лживые» (9 января 1829 г. *Гоголь* 1984. Т. 8. С. 29). Эта тема раскрывается и в указанной статье: «Всем строениям городским стали давать совершенно плоскую, простую форму, дома старались делать как можно более похожими один на другой, но они более похожи были на сараи или казармы,

нежели на веселые жилища людей. Совершенно гладкая их форма ничуть не принимала живости от маленьких правильных окон, которые в отношении ко всему строению были похожи на зажмуренные глаза. И этою архитектурой мы еще недавно тщеславились как совершенством вкуса и настроили целые города в ее духе» (*Гоголь* 1984. Т. 7. С. 69).

[78] Церковь Александра Невского в Потсдаме при русской колонии Александровка была построена по проекту В. П. Стасова в 1826–1829 гг. См.: *Борисова* 1999. С. 139–142.

[79] Десятинная церковь в Киеве была воссоздана в 1827–1842 гг. В. П. Стасовым на основе обмеров фундаментов церкви, которые производились в середине 1820-х гг. молодым архитектором Н. Е. Ефимовым (*Петров* 1872. С. 150; *Пилявский* 1963. С. 270).

ленных еще в «образцовых» альбомах 1809 и 1812 гг. Известно, что проекты этих фасадов принадлежали крупным архитекторам этой эпохи Захарову, Руска, Гесте, Стасову. При всем разнообразии вариантов этих проектов их неизбежное дублирование производило впечатление однообразия застройки, с начала 1830-х гг. все чаще отмечавшееся современниками, распространявшими критику на всю архитектуру классицизма как на «казарменный стиль» [77].

Между тем тот же Стасов одним из первых начал искать пути к преодолению стереотипных классических схем. Отступления от строго классических решений проявились в его творчестве уже в конце 1820-х гг., когда он попытался совместить композиционные приемы стиля ампира с элементами национальных форм «русского стиля». Первой такой работой был проект церкви Александра Невского, реализованный в 1826–1829 гг. в колонии Александровка в Потсдаме [78]. Второй – «воссоздание» Десятинной церкви в Киеве, имеющее очень мало общего с древним прообразом [79]. В обеих постройках чисто классическая объемно-пространственная композиция совмещалась с такими деко-

ративными элементами, как розетки-«раковины», имитирующие закомары, и луковичная форма куполов. Эти работы на несколько лет предвосхитили появление «византийского стиля», ставшего в 1830-е гг. официальным церковным стилем, и во многом предрешили его особенности.

в честь победы в русско-турецкой войне 1828 г.

Это монументальное сооружение решено в виде грандиозных пропилеев, состоящих из 12 сдвоенных каннелированных дорических колонн, увенчанных тяжелым антаблементом и аттиком, со сложными

43 Арка Сената и Синода. Фотография начала XX в. ГНИМА им. А. В. Щусева
44 Казармы лейб-гвардии Павловского полка. 1817–1819. Архитектор В. П. Стасов. Фасад по Миллионной улице. Фотография 1950-х гг.



43

В монументальных классических соборах Петербурга Стасов также искал нестандартные решения. Это проявилось, например, в архитектуре Измайловского собора. Его нетрадиционный план в виде равноконечного креста наследовал композиции находившегося на этом месте деревянного Троицкого собора. Такая композиция предопределила более свободное подкупольное пространство и цельность наружных объемов с четырьмя одинаковыми коринфскими портиками, расположенными строго по странам света. Синие купола собора были расписаны золотыми звездами в традициях древних русских соборов.

Эти первые попытки романтизации классических образов в русле национальных традиций сочетались в творчестве Стасова с подчеркнутой героизацией классического языка, увековечивающего уходящий «дух ампира».

После сооружения триумфальных Нарвских ворот (1827–1834), ставших по существу увеличенной репликой кваренгиевских триумфальных ворот на Петергофской дороге (1814), Стасов создает Московские триумфальные ворота (1834–1838), воздвигнутые

скульптурными композициями из воинских трофеев.

Словно мощный аккорд, ворота завершили триумфальную тему в архитектуре ампира Петербурга, подобно тому как итогом расцвета стиля ампир в Москве стали построенные по проекту Стасова Провиантские склады (1819–1835) [80]. Здесь вновь зазвучало пафосное романтическое прочтение античного зодчества, окрасившее ранние образцы петербургского ампира в творчестве Тома де Томона, Захарова, Воронихина.

Тяготение к архаическим прообразам античности, к лаконичному архитектурному языку и монументальной дорике, вызывающей в памяти циклопические руины Древней Греции и Рима, отчасти могло рассматриваться как своего рода антитеза прозаизации позднего ампира в его «образцовых» вариантах, все более широко распространившихся в рядовом строительстве.

Стремление возродить романтическое восприятие образов античного зодчества, опозитизировать их проявилось в том повышенном внимании, которое вызывало у современников начавшееся строительство

[80] Подробнее о Провиантских складах – в разделе, посвященном московскому ампиру.



44

Исаакиевского собора, с его грандиозными колоннадами. Свободно стоящие гранитные колонны начали возводить раньше, чем было создано «тело» собора, и они ассоциировались с величественными античными руинами греческих храмов и развалинами форумов Рима.

«Тема колонны как традиционного архитектурного мотива обретает к этому времени самостоятельное образно-содержательное звучание, независимое от обычных размышлений об архитравной конструкции, об ордерной объемно-планировочной композиции здания. Она включается в иной, более широкий контекст идейно-художественных исканий эпохи» [81] – это наблюдение Г. Ю. Стернина раскрывает сущность новых тенденций. В этом отношении очень интересно письмо О. Кипренского С. Гальбергу в Рим в 1828 г.: «У нас начал расти... Храм Исаакиевский. Уже четыре колонны поставлены, красоты и величины неимоверной; но я крайне опасуюсь, любя изящное, чтобы эти прекраснейшие колонны не были засорены посредственной архитектурой посредственного французского архитектора Монферрана...» [82].

Художник удивительно тонко ощутил те стилистические изменения, которые постепенно начали происходить в недрах русского классицизма и в особенности ярко проявились в творчестве Монферрана. Уже самые первоначальные эскизы Исаакиевского собора, созданные в 1816 г. и выполненные в нескольких вариантах, включавших «китайский, индийский, готический вкус, византийский стиль и стиль Возрождения и, разумеется, чисто греческую архитектуру древнейших и новейших памятников» [83], являли собой зримый манифест грядущего многостилья.

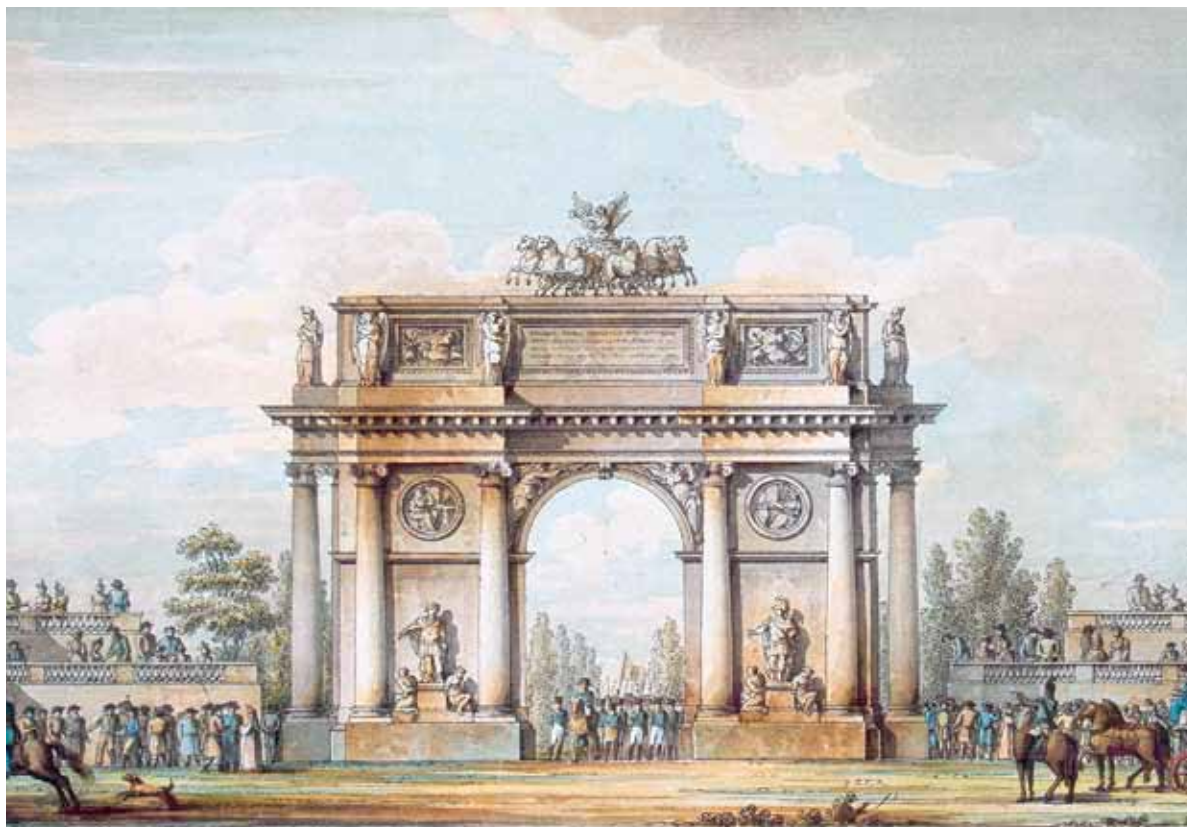
Окончательный проект Исаакиевского собора (утвержден в 1825 г. [84]), чье воплощение далеко выходило за пределы пушкинской эпохи, во многом оправдал опасения Кипренского как романтического сторонника чистоты стиля. Причина этого не столько в особенностях дарования самого Монферрана, сколько в более общих художественных процессах, воздействовавших на стилистику архитектуры и изменявших отношение к русскому классицизму и к классическому городу. Исаакиевский собор знаменовал не столько итог развития классицизма

[81] Стернин 2005. С. 102.

[82] Там же. С. 103.

[83] Вигель 2003. С. 806.

[84] Ротач, Чеканова 1990. С. 39–42.

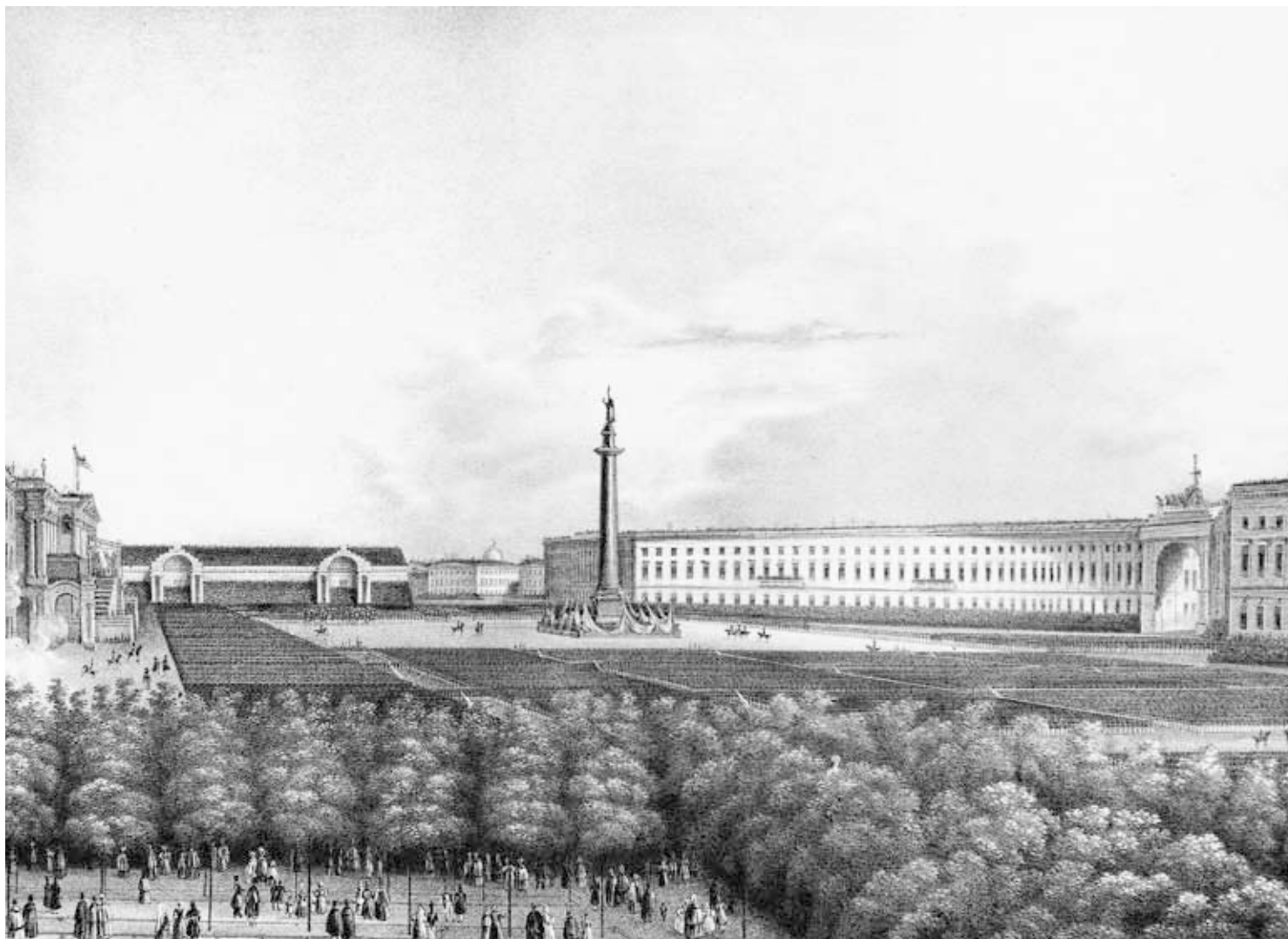


45 Проект Нарвских триумфальных ворот. 1814. Архитектор Д. Кваренги
46 Московские триумфальные ворота. 1834–1838. Архитектор В. П. Стасов. Фотография 2009 г.
47 Нарвские триумфальные ворота. 1827–1834. Архитектор В. П. Стасов. Фотография 2000 г.



46





48

в России, и в частности в Петербурге, сколько начало нового стилистического движения в русской архитектуре.

Ампирный Петербург вобрал в себя, ассимилировал и сохранил и приметы петровского зодчества, и шедевры барокко, и произведения русского классицизма конца XVIII в.; одновременно он унаследовал и превратил градостроительные приемы XVIII в., придав им законченное совершенное выражение. Можно сказать, что именно в Петербурге в пушкинскую эпоху классицизм воплотился в столь гармоничные и законченные формы, что образ города стал завершенным, даже художественно герметичным. В дальнейшем развитие города мыслилось уже как постепенное раскрепощение от канонов ампира. Вместе с тем менялось восприятие образа города, приобретая все более эмоциональный романтизированный оттенок, скрадывающий строгую чистоту классических форм. Это проявилось как в графических видах Петербурга, где постепенно изменялся

угол зрения на город, так и в живописи, где архитектура впервые представала в экстраординарном, романтическом освещении.

Интересно, что этот новый взгляд художников на архитектуру впервые проявился по отношению не к привычным классическим ансамблям, а при изображении наиболее позднего памятника ампира – Александровской колонны на Дворцовой площади [85].

Можно сказать, что «Александровский столп» оказался символом окончания пушкинской эпохи – и знаком наступающих стилистических перемен в русском искусстве. Он стал завершающей композиционной «точкой схода» Дворцовой площади, предопределив гармоничность и уравновешенность центрального пространства города, и увенчав множество новых точек зрения на Дворцовую площадь.

Заложенный в 1830 г. «Александровский столп» стал памятником не только Александру I и победе в Отечественной войне

[85] Роли Александровской колонны в пейзаже Петербурга и ее восприятию современниками посвящено несколько исследований последних лет: Каганов 2004. С. 105–110; Стернин 2005. С. 98–116.

[86] Известно, что в частных письмах членов царской семьи Александра I называли «просто Ангел, а не Император» (Страницы дневников императрицы 2000. С. 163).

[87] Цит. по кн.: Ротач, Чеканова 1990. С. 124.

[88] Жуковский 1906. С. 174–175.

[89] Романтизм в России 1995. С. 156–157. Илл. 58.

[90] Об этом в середине 1820-х гг. писал А. С. Пушкин: «С некоторых пор вошло у нас в обыкновение говорить о народности, требовать народности, жаловаться на отсутствие народности в произведениях литературы, но никто не думал определить, что разуметь под словом народность. Один из наших критиков, кажется, полагает, что народность состоит в выборе предметов из отечественной истории. Другие видят народность в словах, то есть радуются тем, что изъясняюсь по-русски, употребляют русские выражения. Народность в писателе есть достоинство, которое вполне может быть оценено одними соотечественниками – для других оно или не существует или даже может показаться пороком» (Пушкин 1977–1979. Т. 7. С. 28).

[91] Тагановская 1980. С. 160–161. Круглая в плане площадь деревни Глазово вошла в состав поселка Тярлево под Павловском. (Симановская 2005. С. 34–35).

[92] Это видно, в частности, на литографии середины XIX в. с изображением изб деревни Луизино в Петергофском дворцовом имении (Горбатенко, Петрова 2000. С. 65).

[93] Авторство установлено по одной из работ немецкого исследователя Ренаты Кроль, которая сообщает, что «Чертеж „Крестьянского двора в России“, выполненный для великого князя Николая Павловича известным итальянским архитектором Карло Росси... находится ныне в кабинете гравюр Государственных музеев Берлина» (Kroll 1991. С. 279).

1812 года, но и памятником русскому ампиру, «гимном колонне». Однако в его художественном решении уже проявилась некая двойственность. Чистая линия грандиозного ствола колонны явно контрастирует со сложным скульптурным завершением – фигурой ангела, несущего тяжелый крест. Эта аллегорическая фигура с лицом Александра I [86] придает всей композиции повествовательный, разъяснительный смысл. Это противоречие было тогда же замечено Г. Г. Гагариным, который писал: «Если колонна, воздвигнутая в честь Александра I, должна быть увенчана его изображением, то тогда необходимо, чтобы эта завершающая часть торжествовала над всем памятником, но раз речь идет о символическом изображении, то эта эмблема должна выглядеть как можно проще и в этом случае все требования искусства должны быть направлены главным образом на показ ни с чем не сравнимой глыбы гранита и его прекрасного пьедестала» [87].

Торжество открытия Александровской колонны 30 августа 1834 г. также носило сложный характер. С одной стороны, это был парадный, государственный праздник, чья официозность была почувствована Пушкиным, не явившимся на церемонию. С другой – колонна внесла в строгий пейзаж новую романтическую ноту, вознеслась над площадью и устремляясь к небу. В таком романтическом свете увидел и запечатлел ее в поэтических словах В. А. Жуковский, когда писал о грандиозной грозе, разразившейся ночью накануне торжества и стихшей утром ко времени открытия колонны [88].

Вдохновенному описанию Жуковского почти целиком соответствовал живописный триптих, созданный художником В. Раевым вскоре после открытия колонны. Он распадается на центральную часть, целиком написанную с крыши Адмиралтейства в традиции классических ведут, с ровным светом, освещающим все подробности события, и боковыми вертикальными полотнами, которые кажутся написанными другим художником. В сполохах молнии колонна словно утрачивает материальность, она возвышается, устремляясь в небо и обретая легкость и одушевленность. Контрасты тьмы и света отличают и другую часть триптиха, где ночью при свете факелов Александрийский столп предстает как творение античности, далекое от прозы жизни современного города [89].

Подобное восприятие архитектуры в экстраординарном освещении, придающем городскому пейзажу фантастический, нереальный оттенок, типичное для европейских художников-романтиков, свидетельствовало о наступлении новой эпохи. В архитектуре Петербурга ее приметы проявлялись поначалу в сдержанном виде, сказываясь в новом

прочтении классических форм, но не в отказе от них. При этом первые попытки внести в облик города новые черты и национальные мотивы выглядели чужеродными. Они словно искусственно привносились на петербургскую почву, подобно экзотическим растениям. В этом отношении новая столица радикально отличалась от древней Москвы, где традиции и формы древнерусского зодчества спонтанно влияли на первые романтические образцы 1800-х гг.

Вместе с тем и в Петербурге 1810–1820 гг. виднейшие зодчие ампира впервые начали сознательно обращаться к формам народного и средневекового зодчества. Это было обусловлено не только более общими художественными тенденциями в европейской культуре, но и осознанием той огромной роли, которую сыграли в Отечественной войне народные массы. При этом более внимательное отношение к национальной культуре, вскоре получившей надолго привившееся, но достаточно неопределенное наименование «народности», носило двойственный характер [90].

В отличие от Москвы, в северной столице первые попытки обращения к национальным формам в архитектуре были не спонтанными, но тесно связанными с официальным стремлением запечатлеть общенародное участие в Отечественной войне 1812 года. Несмотря на «официальный заказ», это способствовало растущему общественному вниманию к народному искусству и зодчеству. Впервые представления о народном искусстве начинали конкретизироваться, и сентименталистские образы «поселян» стали постепенным замещаться, хотя и сильно идеализированными, образами реальных крестьян и их жизненной среды.

Первые опыты творчества в этом направлении были тесно связаны с Петербургом и с официальными царскими заказами. В 1815 г. Росси, приехавший в Петербург после работы в Твери и Москве, создал проект придворной деревни Глазово под Павловском [91], где впервые были предложены варианты идеализированных крестьянских изб. Здесь обобщался образ деревенных северных домов, уже далеких от «пейзанских» хижин-обманок, распространенных в парковом пейзаже конца XVIII в. Схема фасада двухъярусной избы с балконом второго яруса на резных столбиках и резными причелинами впоследствии легла в основу «образцовых» изб в придворных деревнях петербургских пригородов [92].

В 1820 г. Росси усовершенствовал эту схему в проекте, сделанном им по заказу прусского короля Фридриха-Вильгельма III. Этот проект [93], подписанный «Rossy architect», долгое время оставался неизвест-



49 Церковь Александра Невского в русской колонии Александровка в Потсдаме. 1826–1829. Архитектор В. П. Стасов. Акваинта К. Шулина с рисунка Ю. Хеннинга 1830-е гг.

50 Blockhause Nikolskoe в Потсдамском парке. 1820. Архитектор К. И. Росси. Акваинта Х. Финке с рисунка В. Лоайлота 1839 г.

51 Кафе и ресторан в Екатерингофе. 1823. Архитектор О. Монферран. Литография 1825 г.

49

ным нашим исследователям. Между тем он дополняет список работ Росси и имеет существенное значение для «генеалогии» будущего «русского стиля» XIX в. Проект Росси был осуществлен в том же году в Потсдамском парке на берегу реки Хавель и получил название Blockhaus Nikolskoe в честь будущего царя Николая I. Именно этот проект [94] стал «родоначальником» многочисленных придворных увеселительных построек в пригородных резиденциях, прежде всего в Петергофе.

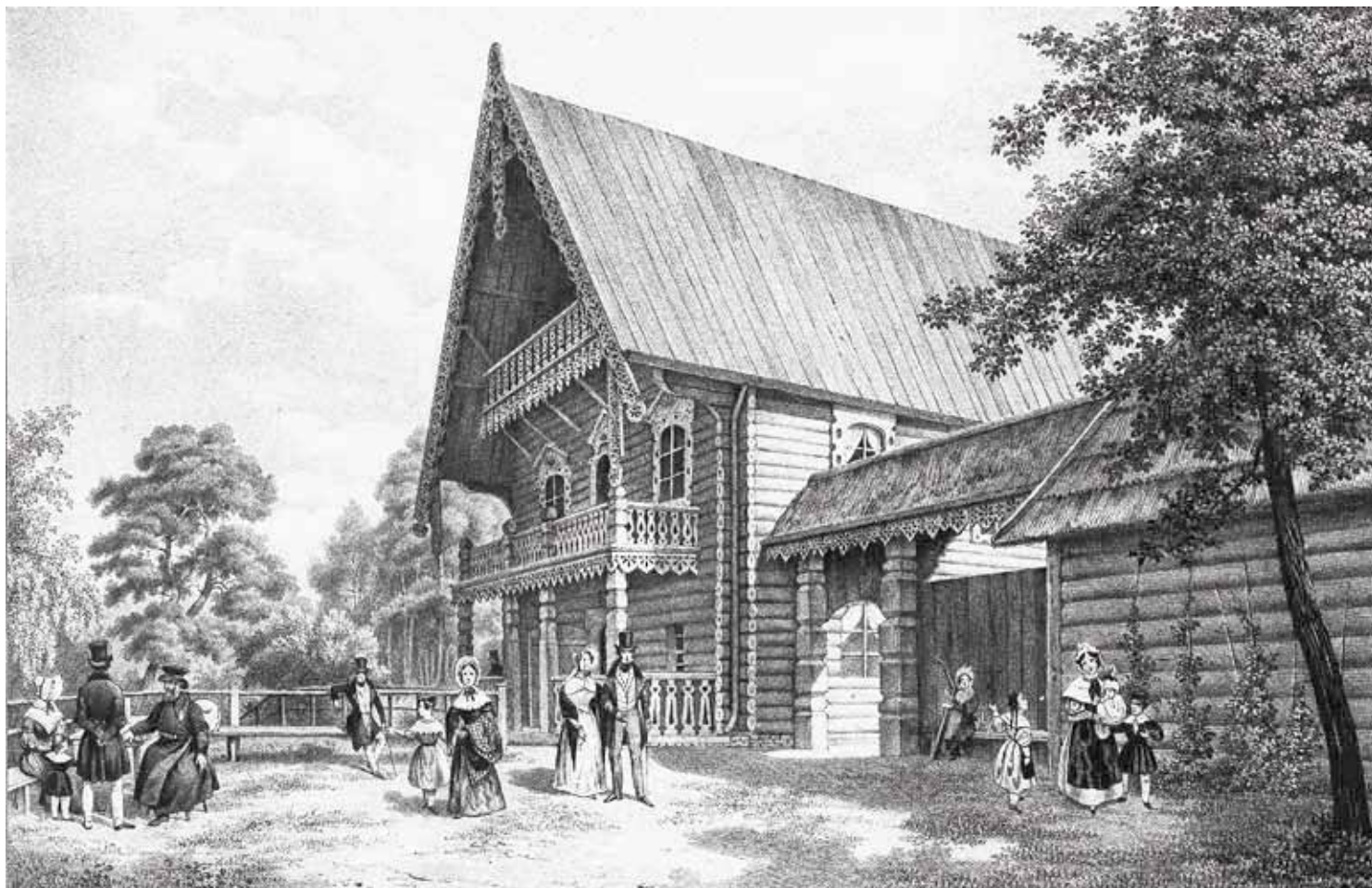
Вариант этого проекта, приписываемый Монферрану, был реализован в 1826 г. в Потсдаме, в «русской избе» для сторожа при храме Александра Невского, построенного по проекту Стасова. В Екатерингофском парке в Петербурге в 1823 г. по проекту Монферрана был создан целый комплекс увеселительных построек, куда наряду с «готическими павильонами» вошли аналогичные деревянные избы ресторана и кафе, объединенные деревянной оградой. Здесь же был построен Монферраном «готический Воксал», восходящий к такому известному образу, как Лондонский увеселительный парк Воксхолл.

Ампирная ротонда в Екатерингофе была прорезана огромными окнами со стрельчатыми завершениями и «готическим» рисунком переплетов, которые должны были воплощать «дух готицизма», образуя острый контраст с традиционной композицией ампира.

Если «готика» конца XVIII в., особенно в Москве, так или иначе исходила из форм национального средневекового зодчества, то петербургский вариант был ближе к западноевропейским образцам. Но типичное для английского и немецкого романтизма тяготение к мистическим таинственным образам готики в России приобретало более прозаический оттенок, проявлявшийся лишь в чисто внешнем следовании готическим формам, поначалу в мебели и аксессуарах интерьера. Готический декор зрительно освободил интерьер от массы стен и создавал впечатление свободного «парения», словно не сдерживаемого извне, и максимального утончения границ между внешним и внутренним пространством.

Одним из ранних примеров использования декоративных и пространственных приемов «готики» был построенный А. А. Мене-

[94] Проект с подписью К. Росси опубликован: Borissowa 2008.



50



51



52

ласом в 1826–1828 гг. царский Коттедж в Александрии в Петергофе. Несмотря на то что его объемно-планировочная композиция сохраняла строго уравновешенный классический строй, здесь впервые проявилось новое соотношение между внешним и внутренним пространством, восходящее к готическому зодчеству.

Компактный объем Коттеджа с выступающими балконами и террасами, с «английскими» окнами-эркерами казался почти сквозным, максимально раскрытым вовне. Материальность стен скрадывалась огромными окнами, а иллюзия разомкнутости центральной лестницы создавалась перспективными изображениями готических колоннад, словно уходящих в бесконечность.

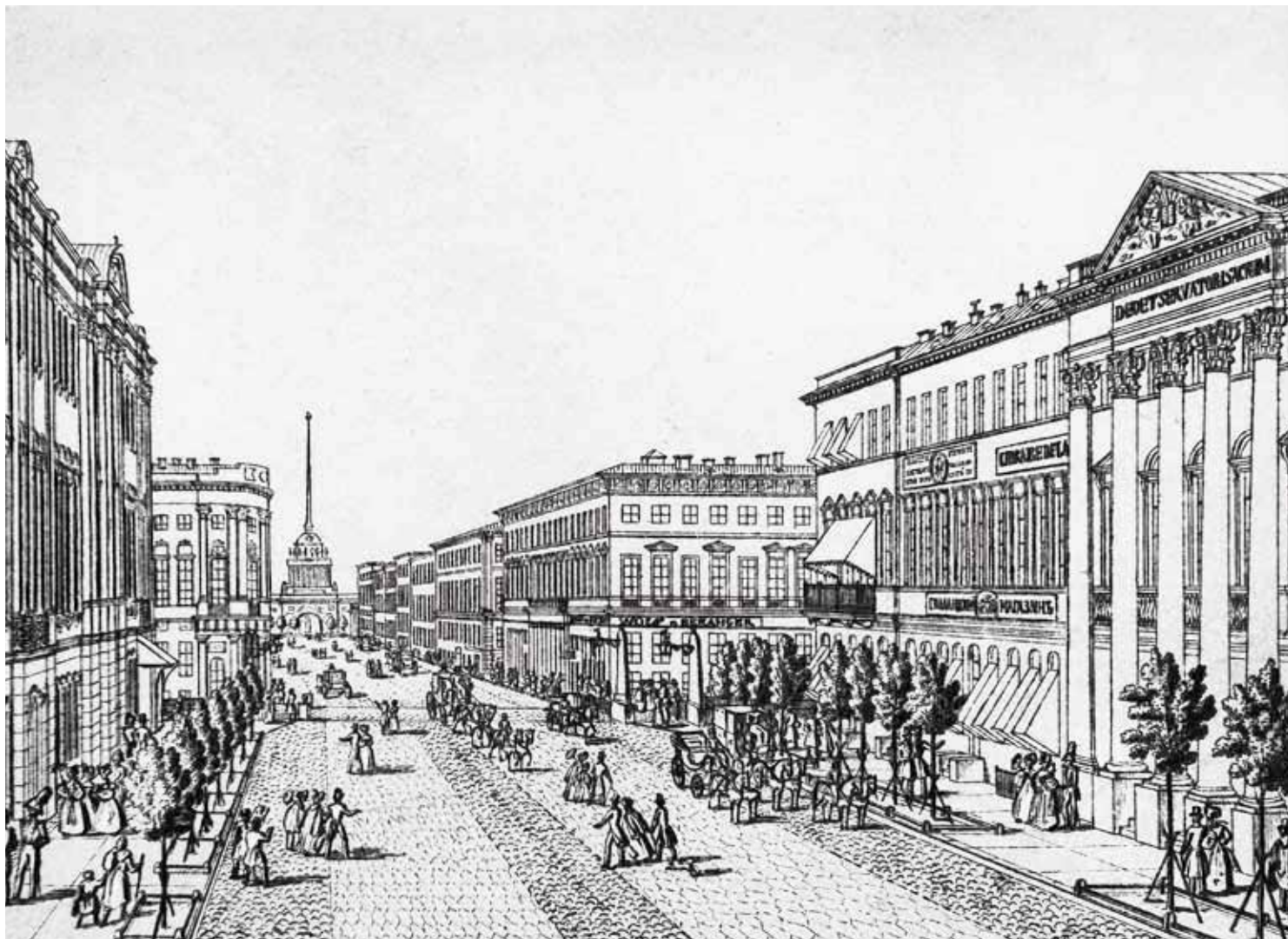
Точно такое же стремление к объединению внутреннего и внешнего пространства

и утончению границ между ними отличало одну из ранних работ А. Брюллова – небольшую церковь в Парголово, построенную в 1831 г. по типу сельских английских храмов. Здесь бесстолпное пространство ограничено лишь огромными окнами с узкими столбами-простенками. Высота цельного зала подчеркнута декоративными нервюрами, имитирующими «готические» своды. В эпоху позднего ампира, в 1820-х – начале 1830-х гг. увлечение готикой видных зодчих-классиков свидетельствовало скорее не об «упадке» и «вырождении» стиля ампира, как это иногда трактуется, а о естественном стремлении зодчих к расширению «палитры» композиционных и технических приемов и средств выразительности за пределы канонических установок классицизма.

52 Троицкий Измайлов-
ский собор. 1828–1835.
Архитектор В. П. Стасов.
Фотография начала XX в.
53 Невский проспект.
Офорт Л. Тюмлинга 1830-х гг.

Эти первые шаги в новом направлении, проявившиеся в русской архитектуре, в частности в петербургской архитектуре 1820-х гг., были частью общеевропейских стилистических поисков той эпохи, а также более широких художественных процессов, которые происходили в русской культуре в целом. При этом мотивы «готики» и даже «русского стиля» долгое время оставались внутренне связанными с композиционными и объемно-пространственными закономерностями классицизма. Поэтому в 1820-е гг. еще не было оснований говорить о них как о самостоятельных направлениях и тем более как о «парных стилях», предполагающих художественное равноправие со стилем ампир. Мотивы «готики» лишь постепенно проникали в декоративное оформление и композиционную структуру ампира, внося в него пространственные новшества и способствуя важным изменениям в отношении к объемно-планировочным приемам, приобретающим все большую свободу.

Точно так же первые произведения «русского стиля», названного так гораздо позже, и «византийского стиля», зародившегося еще в пушкинскую эпоху, долгое время подчинялись чисто классическим композиционным закономерностям, лишь постепенно обретая самостоятельные черты.



53