

ИТАЛЬЯНИЗМЫ В АРХИТЕКТУРЕ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА: ИСТОРИЧЕСКАЯ ТРАНСЛЯЦИЯ ОБРАЗОВ АНТИЧНОСТИ И РЕНЕССАНСА

Власов Виктор Георгиевич

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории западноевропейского искусства, ФГБОУ ВО "Санкт-Петербургский государственный университет", Санкт-Петербург, Россия, e-mail: natlukina@list.ru

УДК: 7.01
ББК: 85.113

Аннотация

Искусство классицизма предполагает следование определенным эстетическим нормам, а также использование в качестве иконографических источников произведений искусства классической древности. В архитектуре русского классицизма особое стилиобразующее значение имели итальянизмы – элементы и мотивы искусства классической Италии, включая античное наследие, ренессансные новации, классицистические элементы в искусстве барокко и маньеризма. Трансляция, или транспозиция, образов античности и итальянского ренессанса в архитектуру и монументально-декоративное искусство Санкт-Петербурга в значительной степени определяет его иконографию, иконологию и символику. Этот феномен не сводится к репликации прототипов, а представляет собой глубокий психологический процесс усвоения классического наследия путем реминисценций и мнемонических ассоциаций. Об этом свидетельствуют приводимые в статье примеры.

Ключевые слова:

архитектура, иконография, иконология, итальянизмы, античность, классицизм, Ренессанс, трансляция, транспозиция

*Россия образовалась водою, а Италия — огнем...
Мрамор безопаснее колорита*

С. П. Шевырев

В жизни человека есть две страны: та, в которой он родился, и Италия
Святослав Рихтер

Не важно, где пшеница растет, важно, что из нее делают
Елизавета Рихтер

Предистория классицистической иконографии Санкт-Петербурга. Историческая транспозиция итальянизмов в московскую архитектуру XV–XVII веков

Искусство классицизма предполагает следование определенным эстетическим нормам, а также использование в качестве иконографических источников памятников классической древности. Для европейской культуры такой классикой является искусство Древних Греции и Рима. При этом освоение образов античной классики в большинстве случаев происходит не напрямую, а посредством произведений последующих эпох: памятников культуры эллинизма, средневековой романики, в которых запечатлены влияния классической античности, образцов Высокого Возрождения в Италии начала XVI в. Произведения барокко и маньеризма также характерны преобразенными чертами античной классики.

Этот исторический процесс характеризуется обратимыми оппозициями. Так, например, древние эллины вступали в историю цивилизаций, противопоставляя себя Азии, хотя их культура выросла из Восточной. Затем италики переняли роль греков, а ориентализированные греки – роль Востока. Отсюда, в частности, появление панримской теории. Дальнейшее взаимодействие двух культурно-исторических типов: латинского Запада и эллинизированного Востока стало главной движущей силой европейской цивилизации и культуры в Средневековье, Новое и Новейшее время. Историко-культурный процесс поиска, заимствования и творческого преобразования прототипов в последующих стилизациях можно назвать транспонированием, или трансляцией, подобия классических образов. Живописец Э. Мане собственный прием перенесения классического мотива в современную композицию именовал «фрагментированием». Основатель иконологии А. Варбург называл вторичное использование образов «исторической транспозицией», «миграцией образов», или «продолжением жизни античности» (нем. *Nachleben der Antike*). Подобный метод порождает разного рода «сближения, отражения и изменчивость смыслов», которые углубляют содержание художественного образа и одновременно придают ему контекстуальность [1]. В конечном итоге историческая трансляция образов есть осуществление визуальной памяти человечества.

Исторические обстоятельства, отдалившие Россию от стран Западной Европы, приходилось компенсировать классицистическими реминисценциями в культуре. О решающем значении западноевропейских, главным образом итальянских, влияний, способных преодолеть анахронизмы византизма, писали выдающиеся русские ученые, историки и филологи: А. Н. Веселовский, Ф. Ф. Зелинский, М. И. Ростовцев и многие другие. Так Зелинский считал эллинизм не устаревшей нормой, а «современной моделью» культуры. В университетских лекциях Ростовцев подчеркивал греко-латинские источники русского искусства, которое, по его мнению, принадлежит не Востоку, а Западу. Примечательно, что представители противоположной концепции – славянофилы – в XIX в. также искали пути обновления национальной культуры в просвещенной Европе. Т. Н. Грановский, И. В. Киреевский, С. П. Шевырев, Ф. И. Тютчев, А. С. Хомяков видели основания своих идей в философии И. Канта, Ф. В. Шеллинга и в романтизме Ф. Шиллера.

В архитектуре классицизма доминирующее значение имели итальянизмы: элементы и мотивы искусства классической Италии, включая античное наследие, ренессансные новации, главным образом школ Браманте и Палладио, римское барокко XVI–XVII вв., неоклассику середины и второй половины XVIII в. При этом очевидно, что именно «художественная недвижимость»: памятники архитектуры, прикрепленные к месту своего возникновения, более всего свидетельствуют о топографических и историко-культурных особенностях региона и внешних влияниях. Именно итальянизмы объединяли этнически разнообразную архитектуру стран «к Северу от Альп»: Центральной и Восточной Европы [2]. Известный польский историк искусства Я. Бялостоцкий рассматривал итальянский Ренессанс не в качестве культурно-исторической эпохи, а как основанный на античности язык межкультурного общения представителей европейских народов на протяжении длительного времени [3]. В конце XV–XVI в. мастера из Центральной и Северной Италии: Эмилии-Романьи, Тосканы, Ломбардии, Пьемонта, а также Тичино с городами Лугано, Локарно (с 1512 г. в составе Швейцарского Союза) и района озера Комо, отчего многих из них называли комасками (ит. *maestri comasini*; *comasco* – диалект жителей этого района), работали во многих европейских странах: в Германии, Австрии, Богемии, Силезии, Польше. «Перелетные птицы», или «ласточки весны» [4], улетали в поисках заработка (конкуренция в самой Италии была слишком высока). Во многих случаях «исход» итальянцев (термин С. С. Подъяпольского) становился способом завоевания материальной независимости и свободы творчества: освобождения от цехового гнета и унижительного положения при дворах

властителей [5]. В числе первых государств за пределами Италии, в которых стали работать итальянские строители, были Венгрия и Московия. Об этом, в частности, свидетельствует биография болонского мастера Аристотеля (1420–1490), по прозвищу Фьораванти (итал. fiog-aventì – «цветок, гонимый ветром»). С 1467 г. он трудился в Венгрии по приглашению короля Матьяша Корвина. Затем вернулся в Италию. После этого был приглашен в Москву.

Дипломатические связи с Италией усилились после венчания Великого князя московского Ивана III и византийской принцессы Софьи Палеолог, прибывшей в 1472 г. из Рима в Москву. 26 марта 1475 г. из Венеции вместе с посольством Семена Толбузина в Москву приехал болонский мастер Аристотель Фьораванти. Сооружение им главного храма московского Кремля – Успенского собора (1475—1479), по определению А. И. Некрасова, «итальянского произведения, лишь одетого в русский костюм», имело важнейшие последствия [6]. Строительство нового здания продемонстрировало не только конструктивные новации (квадровую технику кладки, особый состав раствора, железные стяжки внутри стен), но и необычные для традиционной русской архитектуры композиционные особенности:

- симметрию плана, рационализм и модульную структуру пропорционирования;
- зальный тип внутреннего пространства;
- круглые столбы в интерьере;
- аркатуру, восходящую к ломбардским арочным галереям;
- ренессансные профили карнизов и цоколей;
- западное крыльцо с двойной «висячей» аркой.

А. Л. Баталов отмечал традицию отечественной историографии считать одной из характерных черт архитектуры рубежа XVI–XVII в. влияние форм Архангельского собора, построенного в московском Кремле в 1505–1508 гг. миланским мастером Алоизио Ламберти да Монтаньяна. «Поскольку в конце XVI в. мы почти не встречаем построек, созданных по прототипу Успенского, то “итальянизмы” этого времени были связаны с Архангельским». В итоге, ссылаясь на многие исследования, автор утверждал, что «в архитектуре московских памятников, связанных с использованием “итальянизмов”, в конце XVI в. нужно различать два источника: царские постройки Александровой слободы и Московского Кремля 1560–1570-х годов и Архангельский собор» [7].

Успенский собор остался уникальным. Тем не менее, именно с деятельности Фьораванти в Москве начинается долгая история работы итальянских архитекторов в России вплоть до строительства Санкт-Петербурга в XVIII–XIX вв. Примечательно, что только в православной Руси итальянским мастерам-католикам поручали возведение, помимо светских зданий – дворцов, палат и подворий, – храмов, причем главных, кафедральных, таких, как Успенский и Архангельский соборы Московского Кремля.

После Аристотеля в Москву прибывали другие итальянцы, или, как их называли, фряжские мастера. В конце XV в. в Москве работало, вероятно, около десяти итальянских строителей, среди них: Фрязин Антон, Фрязин Марк Венецианец, Пьетро Антонио Солари из Милана, Алевиз Старый (Алоизио да Карезано). В следующем столетии их количество увеличилось: Алевиз Новый (Алоизио Ламберти да Монтаньяна), Алевиз Фрязин Третий, Бон Фрязин Медиоланец (из Милана), Петрók Малой (Пьетро Франческо ди Аннибале) из Флоренции, Джоан Баттиста делла Вольпе и многие другие. Помимо них были скульпторы и живописцы [8]. В течение сорока лет, с 1475 г., когда Фьораванти прибыл в Россию, по 1520-е гг., итальянцы строили много и успешно в Москве и пригородах. Так, например, с именем Пьетро Франческо

ди Аннибале связывают возведение в 1530–1532 гг. шедевра архитектуры: шатровой церкви Вознесения в Коломенском близ Москвы [9].

Композиция православных храмов развивалась согласно общеевропейским закономерностям: последовательное «повышение пропорций», переход от крестово-купольных построек с крестовыми сводами к «столпообразным», или башенным. Однако именно итальянцы сумели привить русской архитектуре рационалистическое начало, свойственное ренессансному мышлению: геометризм планировки, систему модульного пропорционирования, выверенность силуэтов и отдельных деталей. В этом контексте характерна образная ремарка историка Г. П. Федотова: «За лубочной декоративностью Кремля... ощущаешь тяжкую мощь. Дух тиранов Ренессанса, последних Медичи и Валуа, живет в кремлевском дворце под византийско-татарской тяжестью золотых одежд» [10]. Д. С. Мережковский писал, что «в некоторых уголках Кремля» он чувствует себя «как на старых площадях Пизы, Флоренции, Перуджи» [11].

Существует множество примеров прямых и опосредованных заимствований элементов итальянской строительной культуры русскими мастерами. Среди них так называемый звездчатый план типа «поворотного квадрата» и иные итальянизмы в структуре Покровского собора (храма Василия Блаженного) на Красной площади в Москве (1555–1561). Октагональные планы известны по сочинению Франческо ди Джорджо Мартини, рисункам Леонардо да Винчи, трактатам Л. Б. Альберти, А. Филарете и С. Серлио [12]. «Восьмилепестковый» план положен в основу уникального памятника – церкви Петра Митрополита в Высоко-Петровском монастыре в Москве (Алевиз Новый, 1514–1517). В памятниках нарышкинского стиля конца XVII в. ордерные детали и элементы орнаментики заимствованы из итальянской архитектуры посредством гравюр барочно-маньеристического искусства стран Восточной Европы. В скульптурной отделке церкви Зна́мения Богородицы в Дубровицах (построенной западноевропейским мастером в 1690–1697 гг.) в 1703 г. принимала участие артель каменщиков из Тессинского кантона итальянской Швейцарии, среди которых был и будущий строитель Санкт-Петербурга Д. Трезини. По иной версии там работала и другая артель, также тессинцев, под руководством Дж. Ф. Росси [13]. Первая артель трудилась и над убранством церкви Архангела Гавриила (Меншиковой башни) в Москве на Чистых прудах, построенной по проекту И. П. Зарудного (1701–1707).

Италиянизмы в иконографии Санкт-Петербурга

Наиболее ярко трансляция образов античности и ренессанса запечатлена в иконографии Санкт-Петербурга. В отличие от иных западноевропейских и старинных русских городов, Санкт-Петербург стал воплощением одной личности и воли великого царя-реформатора. Он «вырос из головы» (Ф. М. Достоевский), но также, по определению К. Н. Батюшкова, рос как бы сам собой при «чудесном смешении всех наций» [14]. С основанием 16 мая 1703 г. Петром I в дельте Невы новой русской столицы вся история русской архитектуры, по определению И. Э. Грабаря, разделилась на «два русла – московское и петербургское» [15]. В личной библиотеке Петра I имелось 94 книги по истории классической архитектуры и 53 альбома с увражами – видами западноевропейских городов, в том числе «Топография города Рима» («*Urbis Romae Topographia*», 1544). Многие экземпляры царь Петр унаследовал от отца, Алексея Михайловича, и других членов семьи. Иные приобретал сам или через посредников во время заграничных путешествий. Среди них: три издания трактата Витрувия «Десять книг об архитектуре» (Амстердам, 1649, 1681; Париж, 1684), трактаты Л.-Б. Альберти: «Десять книг о зодчестве» (венецианское издание 1565 г.) и «Три книги о живописи» (Амстердам, 1649), восемь экземпляров трактата Дж. Б. да Виньола «Правило о пяти чинах архитектуры с гравюрами» (венецианские издания 1603, 1617, 1644, 1610 гг., 1699; русские переводы 1709, 1712 и 1722 гг.), редкий эк-

земляр книги А. Палладио «Четыре книги об архитектуре» (венецианское издание 1570 г.), а также переиздания (Нюрнберг, 1698; Лондон, 1715), три издания сочинения палладианца В. Скамоцци «Понятие всеобщей архитектуры» (Венеция, 1694; Амстердам, 1694; Нюрнберг, 1697), «Курс архитектуры» Ф. Блонделя Старшего (издания 1677 и 1698 гг.), его же «Новая манера укрепления городов...» (перевод с французского 1711 г.), «Курс архитектуры» О.-Ш. д'Авиле (на фр. яз., 1694) и другие его сочинения, «Гражданская архитектура» П. Декера (на нем. яз., издания 1711, 1713, 1716 гг.), архитектурные трактаты Й. Фуртенбаха, А. Лепотра, Д. Росси, Г.-А. Бёклера, С. Вобана, «Иконология» Ч. Рипы (парижское издание 1644 г.), книга Д. Фонтана об установке ватиканского обелиска (1590), трактаты о перспективе С. Лоренцо (1625) и А. Поццо (1693), гравированные альбомы архитектурных деталей и орнаментов Ж. Берена Старшего, Ж. Маро и Д. Маро, альбом гравюр по рисункам П. П. Рубенса «Дворцы Генуи» (1622), описания памятников Венеции, Рима, Парижа, садов Версаля и Марли, книга об истории основания Александром Македонским города Александрии в устье р. Нил и многие другие [16]. Собрание архитектурных чертежей и гравюр с изображением городов находилось в доме голландца А. Виниуса Младшего в Москве, с которым молодой Петр поддерживал дружеские отношения.

Литературный тезаурус города складывался посредством метонимий и метафор: прибавлением эпитетов «новый», «второй», «северный» к наименованию старых европейских городов: «другой Амстердам» (Петр I), «Северная Венеция» (Т. Готье; двойная метафора: Венецией называли голландский Амстердам), «Северный Рим» (А. П. Сумароков), «четвертый Рим» (М. М. Щербатов), «Северная Пальмира» (сравнение принадлежит Екатерине II либо А. К. Шторху; Пальмиру долгое время считали городом, возникшим в одночасье на пустом месте). Возникали и более сложные аллюзии: «Петрополь», или «Град Святого Петра» (Ф. А. Головин; тройная аллюзия: на древнегреческие города-государства, имя апостола и Вечный город Рим), «умышленный город» (Ф. М. Достоевский), «отрешенный от моря неполным господством над Балтикой» (Б. Лившиц), эксцентрический центр России (Ю. М. Лотман), «гигантская компиляция» (К. Н. Леонтьев) [17]. В случаях отождествления нового города с известным в истории местом использовали метонимию (переименование), например: Северная Пальмира, Северная Венеция. В противопоставлении старого и нового – метафору (перенос значений), например: Четвертый Рим¹. Метонимии основаны на переосмыслении пространства (топоса, географии места), такой процесс считают естественным; метафоры основываются на осмыслении времени, это процесс искусственный [18]. В первом случае возникает транспозиция, во втором – историко-политическая оппозиция. Последним объясняется знаменитая метафора об окне, прорубленном царем Петром в Европу². Похожим образом в древности возникло название «Великая Греция»³. Последующее сращивание метонимий и метафор образует историко-культурный парафраз, закрепляемый в литературных текстах, живописных и графических произведениях, монументальных сооружениях.

Но и такие искусственные парафразы трактуются различно в актуальных научных и художественных контекстах, в частности сравнение Санкт-Петербурга с Венецией. Согласно традиционной точке зрения, Петр I в ходе первого заграничного путешествия, посетив Амстердам, Лондон, Лейпциг, Дрезден и Вену, намеревался отправиться в Венецию, чтобы нанять мастеров для строительства новой столицы, но бунт стрельцов заставил его спешно 25 августа 1698 г. вернуться в Москву. Если бы поездка не сорвалась, то в архитектуре Санкт-Петербурга, возможно, много сильнее бы проявились черты итальянской архитектуры. Однако, согласно исследованиям С. О. Андросова, Петр все же был в Венеции инкогнито один день 19 (29) июля 1898 г. [19]. Эта гипотеза дает основания новым ассоциациям и аллюзиям в отношении последующих архитектурных сооружений.

Историко-культурный тезаурус реализуется в иконографии города посредством его архитектуры. Именно поэтому новая петербургская архитектура не является простым подражанием Европе, каменным маскарадом или демонстративной оппозицией старой Руси. Это качественно новое, более сложное образование. В истории его оценивали по-разному. Вспоминается изрядно надоевшая, но зато красноречивая цитата из сочинения маркиза де Кюстина: «Подражание классической архитектуре, отчетливо заметное в новых зданиях, просто шокирует, когда вспомнишь, под какое небо так неблагоприятно перенесены эти слепки античного творчества... Площади, украшенные колоннами, которые теряются среди окружающих их пустынных пространств; античные статуи, своим обликом, стилем, одеянием так резко контрастирующие с особенностями почвы, окраской неба, суровым климатом, с внешностью, одеждой и образом жизни людей, что кажутся героями, взятыми в плен далекими, чуждыми врагами... Природа требовала здесь от людей как раз обратное тому, что они создавали» [20]. Такую иронию можно проиллюстрировать современными фотографиями (рис. 1, 2).



Рис. 1. Дворец Белосельских-Белозерских в Санкт-Петербурге. 1847–1848. Арх. А. И. Штакеншнейдер. Атлант. Деталь. Скульптор Д. И. Йенсен. Фото В.Г. Власова. 2017



Рис. 2. Ограда сада Аничкова дворца в Санкт-Петербурге. Деталь. 1817–1820. Арх. К. И. Росси. Фото В.Г. Власова. 2018

Литературные метонимии-метафоры, продиктованные преходящими политическими ситуациями, постепенно обретали достойный материальный вид. Итальянизмы петербургской архитектуры также проявились не сразу. Город с начала XVIII в. строили выходцы из разных стран: Швейцарии, Англии, Германии, Франции. Среди них, кроме француза Ж.-Б. А. Леблона, который успел сделать немного, и немца А. Шлютера (прожил в российской столице чуть более года), не было выдающихся зодчих. Два итальянца – Н. Микетти и Г. Киавери – были рядовыми участниками коллективной работы. Первый архитектор Петербурга, тессинец Д. Трезини, работавший долго и плодотворно, был не художником, а инженером-фортификатором. В 1726 г. в качестве высшей награды за службу он получил чин полковника от фортификации, красный мундир и шпагу [21].

И. Э. Грабарь писал об этом времени: «Петербург превратился при Петре Великом в какой-то специфический город архитектурных экспериментов. Наезжали сюда всевозможные гастролеры, и большие, и средние, и много мелочи. Каждый непременно переделывал то, что делали до него двое других, и потом либо вскоре умирал, либо покидал Петербург навсегда. Мог ли при таких условиях выработаться какой-либо определенный петровский стиль? В Петербург

попали лишь обломки итальянского барокко, значительно сильнее отразились формы немецкого... Уже ничто не сдерживало наплыва модного европейского стиля, нахлынувшего сюда сразу несколькими разветвлениями в виде барокко французского, голландского, немецкого и итальянского» [22]. Идеи Петра Великого получили достойное воплощение много позднее в классицистических формах архитектуры. Великие имена Растрелли, Ринальди, Кваренги, Камерона появились лишь в середине и второй половине XVIII в. Тем не менее, основы архитектуры классицизма были заложены именно в петровское время.

Авторитет архитекторов из Италии и Тессинского кантона итальянской Швейцарии был необычайно высок. Самые ответственные постройки непременно поручали им, например Паласио Реаль (Королевский дворец) в Мадриде (Ф. Юварра, Дж. Б. Саккетти, Ф. Сабатини, 1735—1764) или Зимний императорский дворец в Санкт-Петербурге. Франческо Бартоломео Растрелли Младшему (1700–1771), автору Зимнего и Царскосельского дворцов, принадлежит важнейшая роль в создании самобытной русской архитектуры середины XVIII в. Родившийся в Париже, в 1715 г. он прибыл с отцом в Россию и не бывал в Италии [23], однако использовал достижения итальянской архитектуры, изучая ее заочно, по чертежам и увражам. Именно Растрелли сумел органично сплавить в собственном уникальном классицистически-барочном стиле элементы итальянского классицизма и барокко, французского «большого стиля», франко-прусского рококо и славянской народной культуры [24]. Создав уникальный монументальный стиль, он буквально внес на своих плечах классическую Европу в русскую архитектуру [25].

Когда говорят и пишут об архитектуре Санкт-Петербурга, то, прежде всего, упоминают регулярность плана. Однако и она появилась не сразу. Вопреки замыслам царя Петра и архитектора Ж.-Б. А. Леблона (автора первого плана города) и даже знаменитому «трезубцу улиц» (идея генерал-губернатора, графа Б. К. Миниха, разработанная П. М. Еропкиным в 1730-х гг.), застройка города была хаотичной. Только в период позднего классицизма, или «русского ампира» первой трети XIX в., трудами К. Росси удалось создать ансамбли центральных площадей города, объединив их сквозными магистралями. В этом отношении творчество Росси стало продолжением итальянских, прежде всего палладианских, традиций в урбанистических проектах. Одиннадцать площадей и двенадцать улиц созданы в центре Санкт-Петербурга по проектам итальянца. Карл Антонио де Росси родился в 1777 г. в Венеции, юные годы провел в Неаполе [26]. В 1785 г. с матерью и отчимом приехал в Россию. С 1795 г. обучался архитектуре в Санкт-Петербурге у В. Бренны и П. Гонзага. В 1802–1804 гг. был во Франции и около девяти месяцев учился в Италии, во Флорентийской Академии изящных искусств. Именно Росси создал образ имперского города Санкт-Петербурга. Об этом образно в начале XX в. написал О. Э. Мандельштам: «Архитектурная идея Петербурга неизбежно приводит к представлению мощного центрального единства. Всеми своими улицами, облупленными, желтыми и зелено-серыми, Петербург естественно течет в мощный гранитный водоем Дворцовой площади» [27].

Психологический концепт символической транспозиции архитектурных прототипов в классицистическую архитектуру Санкт-Петербурга

В архитектуре Санкт-Петербурга есть несколько зданий, облик которых имеет символическое значение. Обобщенным образом итальянского палаццо на берегах Невы (*palazzo italico*) называют Мраморный дворец (рис. 3). Его автор – Антонио Ринальди (1709–1794), представитель знатного рода из Неаполя. Он был учеником Луиджи Ванвितелли, вместе с которым в 1752–1774 гг. работал на строительстве Королевского дворца (*La Reggia*) в Казерте, севернее Неаполя. В 1750 г. граф М. И. Воронцов вел переговоры в Италии о принятии Ринальди на службу к гетману Малороссии К. Г. Разумовскому. В 1752 г. Ринальди был в Англии, весной

того же года прибыл в Россию. Дворец на берегу Невы строили в 1768–1785 гг. для первого фаворита Екатерины II графа Григория Орлова. На фасаде дворца императрица намеревалась поместить надпись: «Здание благодарности» (в знак признательности за помощь в возведении ее на престол).



Рис. 3. Здание Мраморного дворца в Санкт-Петербурге. Южный фасад, 1768–1785. Арх. А. Ринальди. Фото В.Г. Власова

Мраморный дворец – самое итальянское здание города, в нем ощущается дух итальянских палаццо эпохи Возрождения. Специалисты отмечают сходство с архитектурой дворца в Казерте. Вместо обычных для Петербурга кирпича и штукатурки Ринальди, подобно живописцу, применил широкую палитру цветных мраморов. Нижний этаж облицован суровым гранитом, два верхних этажа, объединенные большим ордером, оформлены пилястрами из розоватого тивдийского мрамора, контрастирующего с голубоватым рускеальским. Этот ноктюрн переливчатых, перламутровых тонов прекрасен и в яркий солнечный день, и в хмурую погоду, на фоне серого низкого неба и свинцовой невской воды, и особенно в дождь, когда влажный мрамор становится насыщенным по цвету. Гармония светлых тонов умело дополнена немногими вызолоченными деталями, филенками с лепными гирляндами, вазонами на парапетах, создающими аллюзии стиля рококо, хотя композиция выстроена согласно французской классической схеме: замкнутый объем с двором-курдонером в восточной части.

Здание Мраморного дворца в Петербурге можно считать не только примером своеобразно трактованной композиции итальянского палаццо, но и обобщенным образом классицистического здания всей западноевропейской архитектуры. Недаром помимо дворца в Казерте и Паласио Реаль в Мадриде в качестве прототипов ринальдиевской композиции называют Палаццо Вальмарана в Виченце (А. Палладио, 1565, рис. 4), Палаццо Одескальки в Риме на площади Санти Апостоли (фасад Дж. Л. Бернини, 1664–1666, рис. 5), дворец Шёнбрунн в Вене (Фишер фон Эрлах Старший, проект 1693 г.), дворец принца Евгения Савойского (Верхний Бельведер) в Вене (Лукас фон Хильдебрандт, 1721–1723), многие английские здания в стиле классицизма с барочными элементами.

Добавим, что австрийский архитектор Фишер фон Эрлах в 1671–1686 гг. жил и работал в Риме и Неаполе, встречался с Дж. Л. Бернини. Иоганн Лукас (Джан Лука) фон Хильдебрандт родился в Генуе и до 1701 г. учился в Риме у К. Фонтана. Учитывая столь богатую иконографическую родословную, неоклассицист И. А. Фомин, создавая обобщенный образ классицистического здания (дворец С. С. Абамелек-Лазарева на Мойке, 1912–1914), следовал образцу, данному Ринальди в Мраморном дворце (рис. 6).



Рис. 4. Палаццо Вальмарана в Виченце. 1565. Арх. А. Палладио. Фото: P. Marton. Giunti Editore, Milano, 1995



Рис. 5. Палаццо Одескальки в Риме. Фасад со стороны площади Санти Апостоли. Арх. Дж. Л. Бернини. 1664–1666. Фото В.Г. Власова. 2005



Рис. 6. Дом князя С. С. Абамелек-Лазарева на набережной р. Мойки в Санкт-Петербурге. 1912–1914. Арх. И. А. Фомин. Фото В.Г. Власова. 1961

Изобретателем чудесной метафоры петербургской архитектуры является французский писатель Теофиль Готье, впервые посетивший Россию в 1858–1859 гг. Именно он назвал Петербург северной Венецией: «Многочисленные каналы бороздят город, выстроенный, словно северная Венеция, на многих островах» [28, с. 41]. Изящного рисунка арку через Зимнюю канавку по рисунку Ю. М. Фельтена, соединяющую здание Старого Эрмитажа и Эрмитажного теа-

тра (постройка Дж. Кваренги) он сравнил с Мостом Вздохов в Венеции. Буквальное сходство этих сооружений отсутствует, но есть нечто большее – транспозиция композиционной идеи и связь настроений. Ассоциация возникает и с другими известными памятниками венецианского чинквеченто (рис. 7–9).



Рис. 7. Арка Старого Эрмитажа над Зимней канавкой в Санкт-Петербурге. Вид с юга. 1783. Арх. Ю. М. Фельтен. Фото В.Г. Власова



Рис. 8. Мост вздохов в Венеции. Вид с юга. 1595–1600. Арх. Скарпанино (А. Аббонди). Перестройка 1602 г. Арх. А. Контин. Foto: Edizione ARDO, Venezia. 1992



Рис.9. Придждони (здание тюрьмы) в Венеции на набережной Рива дельи Скьявони. Южный фасад. 1563–1614. Арх. Антонио да Понте, А. Контин. Фото В.Г. Власова

В истории художественного мышления существенны не предметные, а психологические связи. Согласно концепции немецкого биолога и психолога Р. В. Семона, изложенной им в книге «Мнема как принцип устойчивости в процессе органических изменений» (1904), возникновение ощущений родства субъекта и объекта возникает благодаря «не исторической, а органической связи между зрителем и репрезентацией». А. Варбург, испытавший влияние книги Семона, утверждал, что «трансляция художественных образов и идей» связана с «визуальной памятью культуры и порождаемой ею странными сближениями» [29]. Реминисценция античных мотивов в иных культурах – это «ментальный феномен, зависимый от механизма памяти и укорененный в ренессансной культуре, а не на уцелевших произведениях» [30]. Иначе говоря, сходство произведения искусства и его источника устанавливается не материальными элементами, а «ощущением как инструментом сравнения». В терминологии Семона это энграмма – след, запись памяти, и экфория – оживление в памяти таких записей-воспоминаний, или следов прошлого. Поэтому художественная реминисценция может отличаться от зрительного подобия денотата и коннотата или концепта (источника и его последующей интерпретации). В филологии, культурологии и искусствознании концепт – авторская идея, замысел (иногда отождествляется с традиционным «кончетто»). В нашем контексте близко понятию «формальной идеи», или мотива. Именно такова природа влияний, воздействий, реминисценций, в том числе италянизмов, в архитектуре русского классицизма. Мнемоническую природу италянизмов демонстрируют петербургские постройки не только италянцев (А. Ринальди, Дж. Кваренги, К. Росси), но и представителей других архитектурных школ (Ж.-Б. Валлен-Деламот, Ж.-Ф. Тома де Томон, А. Н. Воронихин), что вполне согласуется с мнемонической теорией.

Отдельная тема: палладианизм в России. В 1779 г. в Россию прибыл Джакомо Кваренги (1744–1817). Он был родом с севера Италии, из Ломбардии, славившейся умелыми каменщиками и строителями. Кваренги родился в деревеньке Рота Фуори близ Бергамо в Ломбардии (Северная Италия), в 1763 г. уехал в Рим, учился живописи в мастерской Антона Рафаэля Менгса, дружил с будущим архитектором В. Бренной. Под влиянием последнего и гравюр Дж. Б. Пиранези увлекся классической архитектурой. В Риме Кваренги познакомился с трактатом А. Палладио «Четыре книги об архитектуре», и этот факт определил всю его творческую биографию. Направляясь в Россию, он вез с собой два первых тома чертежей А. Палладио, изданных в Венеции О. Берготти-Скамоцци в 1776–1783 гг. (позднее, вероятно, выписывал и последующие издания). В отличие от других соотечественников Кваренги до приезда в Россию имел значительный профессиональный опыт. В Санкт-Петербурге он проработал тридцать семь лет вплоть до смерти.

Архитектуру загородных итальянских вилл (лат. *villa suburbana*), разработанную Палладио, Кваренги переносил в городскую застройку. Ему пришлось включать собственные здания в сложившуюся до него барочно-живописную среду российской столицы. Используя опыт английских палладианцев (У. Кента, К. Кэмпбелла, Р. Морриса, И. Вэра, Дж. Ванбру) и мастеров французской Академии архитектуры, Кваренги сумел сплавить воедино типичную композицию итальянской виллы и французского отеля (городского особняка) с двором-курдонером. Ведь французы тоже избирали в качестве образцов проекты Палладио и гравюры Пиранези. Не случайно Т. Готье в своих записках отметил в застройке центра Санкт-Петербурга «слегка италянизированный французский стиль... величественное сочетание Мансара и Бернини». Однако рядом, на Невском проспекте, он отметил дома «в греческом стиле, выделенные белым по желтому фону колонны и треугольные фронтоны» [28, с. 39]. Таким образом, сквозь англо-франко-итальянский неоклассицизм «просвечивал» общий источник – античные перистилы и атриумы древних Рима и Помпей.

Архитектор французской академической школы Ж.-Б. Валлен-Деламот также продемонстрировал в Санкт-Петербурге итальянизирующий классицистический стиль. В 1750–1752 гг. Валлен-Деламот учился во Французской Академии в Риме, в 1759–1775 гг. работал в России. В здании католической церкви Св. Екатерины Александрийской на Невском проспекте (проект Деламота, здание достраивал в 1779–1783 гг. Ринальди) очевидно итальянизирующее начало, например заглубленный портал и овальные окна главного фасада. В интерьере средокрестие храма создает впечатляющее зальное пространство, вызывающее ассоциации с лучшими постройками итальянского классицизма XVI–XVIII в. (рис. 10–13).



Рис. 10. Костел Св. Екатерины Александрийской на Невском проспекте в Санкт-Петербурге. Интерьер. 1779–1783. Арх. Ж.-Б. Валлен-Деламот, А. Ринальди. Литография по рисунку И. И. Шарлеманя. 1854. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж



Рис. 11. Костел Св. Екатерины Александрийской на Невском проспекте в Санкт-Петербурге. Деталь интерьера. Воссоздание 1992–2008



Рис. 12. Базилика Сан Лоренцо Маджоре в Милане. Интерьер октогона. IV–VI в. Перестройка 1573 г. Арх. М. Басси



Рис. 13. Церковь Иль Реденторе на о. Джудекка в Венеции. Интерьер. 1576–1591. Арх. А. Палладио. Фото В.Г. Власова

Колоннада «в виде раскинутых рук» (итал. *in forma di mani tese*), созданная Дж. Л. Бернини для римской площади Св. Петра (1656–1667), как известно, нашла отражение в проекте А. Н. Воронихина Казанского собора в Санкт-Петербурге (1801–1811). Император Павел I задумал превратить небольшую церковь Рождества Богородицы на Невском проспекте, где хранилась чтимая икона Казанской Божьей Матери, в огромный собор, который мог бы соперничать с

главным храмом католического мира – собором Св. Петра в Ватикане. Еще в 1783 г., будучи наследником престола, Великий князь Павел Петрович восторженно писал из Рима митрополиту Платону о величии собора Сан Пьетро. В 1799 г. объявили конкурс на лучший проект нового собора, в котором приняли участие П. Гонзага, Ч. Камерон, Ж.-Ф. Тома де Томон. Высочайшее одобрение получил проект Камерона, но через несколько недель император отозвал свое решение. Граф А. С. Строганов, бывший в 1800–1811 гг. президентом Императорской Академии художеств и куратором строительства, сумел добиться, чтобы работы поручили его протее, тогда еще молодому и неопытному Андрею Никифоровичу Воронихину.

Решая поставленную задачу, Воронихин, возможно, использовал какие-то проекты Баженова, в том числе для Гатчины. На одном из рисунков Баженова из альбома Ф. В. Каржавина, его помощника и друга, «паперть для храма» почти полностью совпадает с северным портиком воронихинского собора. Весьма вероятно, что и «прозрачные колоннады» Чарльза Камерона и Пьетро Гонзага в Павловске могли оказать влияние на разработку проекта.

Неясным остается вопрос о конкретном прототипе Казанского собора. Вопреки изначальному заданию, петербургский храм мало похож на собор Св. Петра в Риме. Сам Воронихин в качестве прототипов своей композиции называл собор Св. Павла в Лондоне, церковь Санта Мария делле Грацие в Милане, базилику Сан Марко в Венеции, церковь Св. Женевьевы (Пантеон) в Париже. Но все они имели значение не композиционного прототипа, а иконографического символа. «Собор Св. Павла указывал на небесного покровителя императора – основателя новой Казанской церкви. Церковь Санта Мария делле Грацие – постройка Д. Браманте, работы которого А. Палладио ставил в ряд с лучшими храмами античности. Источником композиции она имела другую миланскую церковь – Сан Лоренцо – известный купольный центрический храм раннехристианской эпохи». Венецианскую базилику Сан Марко византийской архитектуры в России считали образцом православного храма. Парижская церковь Св. Женевьевы – «последний незавершенный храмостроительный проект французской королевской семьи, казненной революционерами» [31, с. 45].

Основная сложность состояла в том, что по церковному канону главный фасад и вход в храм должны находиться на западной стороне, а условия плана – обращенность будущей постройки к центральной магистрали города, Невскому проспекту, требовали раскрытия композиции на север. Воронихин разрешил эту проблему, оформив площадь, выходящую на Невский проспект, полуциркулярной колоннадой коринфского ордера: 96 поставленных в четыре ряда колонн из пудожского травертина (в Риме в четыре ряда установлены 284 травертиновых колонны). В обработке пилястрами барабана купола Казанского собора усматривают эллинизмы («аттические столбы»). Колоннада заканчивается монументальными порталами, выполняющими функцию боковых проездов. Это оригинальная находка Воронихина (рис. 14). Порталы историки архитектуры соотносят с символическими «ветхозаветными вратами». Колоннада – преддверие храма новозаветного – схожа и с ватиканской, и с парижским проектом Бернини для восточного фасада Лувра.

Другая аллюзия боковых проездов с их типично греческим архитравным перекрытием основывается на конкретном прототипе: Арке Аргентариев, пристроенной к греческой церкви Сан Джорджо (Св. Георгия) ин Велабро на бывшем Бычьем форуме в Риме (рис. 15). Этот прототип связывал «новый собор и с греческим миром раннехристианского Рима, и с древним небесным покровителем правителей Руси, а также старой русской столицы – святым Георгием» [31, с. 46]. Так мнемонические образы, аллюзии «Греческого проекта» императрицы Екатерины, разделяемые императором Павлом, вкуче с конструктивной необходимостью проездных ворот создали необычную композицию.



Рис. 14. Казанский собор в Санкт-Петербурге. Вид с севера. 1801–1811. Арх. А. Н. Воронихин. Фототипия 1913 г.



Рис. 15. Арка Аргентариев (Септимия Севера) на Бычьем Форуме в Риме. 204 г.н.э. Фотография 1913 г. Собрание репродукций Библиотеки Ш. Эггмана, Париж. Из архива В.Г. Власова

Безусловными италянизмами петербургской архитектуры следует считать многочисленные арки. Источники этого мотива многообразны: от микенских ворот и арочных проходов этрусков до величественных триумфальных арок императорского Рима. Выдающимся мастером подобных композиций в Санкт-Петербурге был Карл Росси. Там, где другие архитекторы довольно робко расставляли колонны и пилястры, Росси смело и широко перекидывал огромные арки. Такова, к примеру, арка, соединяющая здания Сената и Синода на Сенатской площади (1829–1834).

В 1819–1829 гг. по проекту Росси южную сторону огромной Дворцовой площади замкнула дуга из двух симметричных корпусов Министерства иностранных дел и Генерального штаба с Триумфальной аркой между ними. Изгиб Большой Морской улицы, переориентированной на центр площади, архитектор остроумно скрыл системой двойной арки (с одной поворотной, их высота и ширина равняется 28 м), а неодинаковую протяженность парадных фасадов сделал незаметной с помощью симметричных портиков. Такие приемы могли бы привести к монотонности, но только не у Росси. Композиция из двух арок, безусловно, восходит к древнегреческим дипилонским (двойным) воротам, но ближе древнеримскому тетрапилону – сооружению на перекрестках дорог, имеющему арочные проезды на четыре стороны. В Риме, на Бычьем Форуме, сохранилась четырехпролетная арка Януса (IV в.), посвященная «божеству входов и выходов», покровителю путников и дорог. В 1829–1834 гг. ансамбль «новоримского форума» был завершён возведением в его центре Александровской колонны (проект О. Монферрана), восходящей к древнеримским колоннам Траяна и Марка Аврелия.



Рис. 16. Арка парадной лестницы Михайловского дворца в Санкт-Петербурге. 1819–1825 (с 1895 г. здание Русского музея). Арх. К. Росси. Источник: Тарановская М. З. Карл Росси. Архитектор. Градостроитель. Художник. – Л.: Стройиздат, 1980. – С. 112

Великолепна мощная арка, перекинута над проходом к парадной двусветной лестнице в интерьере Михайловского дворца (1819–1825, с 1895 г. здание Русского музея; рис. 16). Невольно возникает ассоциация с аркой, нарисованной Д. Браманте для архитектурного фона композиции Рафаэля «Афинская школа» в Ватикане (1509–1510). Менее известные петербургские арки, колонны и обелиски также навеяны картинами и гравюрами художников Ф. Бибиена, Дж. Вази, Дж. Валериани, П. Гонзага, Дж. П. Панини, А. Парбони, Дж. Б. Пиранези, М. Риччи, Ю. Робера, Дж. Фонтана, А. Цукки и многих других.

Трансляция образов античности, ренессанса и барокко в монументально-декоративном искусстве Санкт-Петербурга XIX века

Характерным примером мнемонического мышления с использованием различных источников являются знаменитые «клюдтовские кони». Петр Карлович Клодт, потомок немецкого дворянина из Ревеля (Таллинна), сын героя Отечественной войны 1812 г., был представителем большой семьи художников. С 1820-х гг. посещал классы Академии художеств на правах «вольноприходящего» ученика. Увлеченно лепил и рисовал, главным образом лошадей, создавал небольшие модели анималистических скульптур. По проекту архитектора России 1817 г. Дворцовую пристань между Зимним дворцом и Адмиралтейством в Санкт-Петербурге должны были украсить скульптурные группы коней с возничими наподобие коней Марли скульптора Гийома Кусту в Париже. Модель коней, созданную В. И. Демут-Малиновским, Совет Академии признал неудовлетворительной, и в 1832 г. император Николай I передал заказ молодому Клодту.

Источник темы укрощения коней, безусловно, античный: от «Дельфийского возничего» до рельефов фриза Парфенона (рис. 17) и римских Диоскуров на Капитолии и Квиринале. Повторения скульптурных групп Диоскуров с Квиринальской площади в Риме создал в Италии Паоло Трискорни и в 1817 г. их установили перед зданием Конногвардейского манежа в Петербурге постройки Дж. Кваренги (рис. 18). В 1833 г. П. К. Клодт представил этюды в гипсе. Доработка и отливка из бронзы первой группы затянулась до 1838 г. По предложению автора скульптуры решили установить на постаментах вновь отстроенного Аничкова моста через р. Фонтанку. Императору и петербуржцам понравились романтизм темы, анатомическая точность и педантизм Клодта в трактовке деталей (рис. 19). Силуэты групп замечательно вписались в панораму улицы и реки. Известно, что В. А. Жуковский с иронией, но уважением называл барона Клодта не иначе, как «Клодт Фидиасович» (от имени древнегреческого скульптора Фидия).



Рис. 17. Всадник. Деталь южной части фриза Парфенона Афинского акрополя. Около 440 г. до н. э. Мрамор. Лондон, Британский музей. Фото Zeeman. 1897



Рис. 18. Одна из двух скульптурных групп Диоскуров у портика здания Конногвардейского манежа в Санкт-Петербурге. 1817. Проект Дж. Кваренги. Скульптор П. Трискорни. Мрамор. Фото В.Г. Власова



Рис. 19. П. К. Клодт. Укрощение дикого коня. Вторая скульптурная группа. 1842. Бронза. Санкт-Петербург, Аничков мост. Фото В. В. Стрекалова. Источник: Русская скульптура. Альбом. Л.: Сов. художник, 1966. Ил. № 148

В 1842 г. Клодт отлил в бронзе две группы «коней». Николай I подарил их прусскому королю Фридриху Вильгельму IV, и в том же году они были установлены в Берлине (позднее перенесены в Потсдам). Третьи отливки в 1845 г. поставлены в подмосковном имении С. М. Голицына в Кузьминках, четвертые в 1846 г. отосланы в Неаполь, в подарок неаполитанскому королю Фердинанду II Бурбону. Пятые в 1850-х гг. архитектор А. И. Штакеншнейдер использовал для украшения дворца Бельведер в Петергофе. Петербуржцы шутили, что клодтовские кони никогда не смогут занять свое место на мосту взамен временно поставленных гипсовых.

На протяжении XIX в. классицистическое направление претерпевало существенные изменения. Ранее, в архитектурных композициях «большого стиля» во Франции второй половины XVII в., а также французского неоклассицизма второй половины XVIII в., создавали обобщенные образы античной архитектуры. Однако французский неоклассицизм уже включал разнообразные источники и, следовательно, был более противоречив, чем классицизм второй половины XVII в. или римский классицизм начала XVI в. Еще более эклектичным оказался ампир. Направленность развития к дифференциации и последовательному обособлению стилизуемых прототипов очевидны. В России XIX в. термин «классицизм» постепенно вытесняли иные, нюансированные определения: «помпеянский стиль», «этрусский», «римский», «греческий» (или стиль неогрек). До 1840-х гг. «помпеянский стиль» не выделяли из «греческого». Это определение не имело точного значения, скорее обозначало моду на античность. Постепенно, по мере изучения, историки, археологи, коллекционеры и художники стали осознавать различия искусства древнегреческой архаики и классики, памятников римского искусства и греческого на территории Италии.

Детальное изучение античности парадоксально подрывало веру в незыблемость канонов академического классицизма. Разнообразие памятников более соответствовало идеологии исто-

ризма и эстетике национально-романтического движения. К помпейским и этрусским мотивам художники все чаще добавляли неоготические и восточные и, наконец, обнаружили восточные возможности в так называемом стиле пикчуреск (живописный). Метод идеализации вытесняла стилизация, место абстрактного идеала красоты занимали свойства отдельных стилизуемых объектов. В середине XIX в. в результате успехов археологического изучения античности возникла потребность и возможность «умного выбора» и стилизации именно тех элементов, которые в наибольшей степени позволяли бы архитекторам, скульпторам и живописцам-декораторам решать актуальные задачи. Отсюда положительная оценка эклектичности мышления. Особенно ценили точное следование деталям, прямое цитирование мотива. «Археологическое» направление позволило окончательно разделить «греческий», «римский» и «помпейский» стили.

Примером проникновения нового мировоззрения в «святыню» академического искусства может служить история создания набережной Невы перед зданием Академии художеств в Санкт-Петербурге. В 1831 г. архитектор К. А. Тон, профессор Академии, проектировал пристань из гранита перед «храмом искусства» в «лучшем греческом вкусе». На постаментах предполагалось водрузить бронзовые отливки укротителей коней работы П. К. Клодта. Но скульптор запросил столь высокую цену (425 тыс. руб.), что Совет Академии вынужден был искать иное решение. Тогда вспомнили, что в Круглом дворе Академии без пользы стоят купленные по случаю в Александрии в 1831 г. по инициативе литератора А. Н. Муравьева подлинники египетские сфинксы. Два сфинкса из несохранившейся аллеи, которая вела от берега Нила к заупокойному храму фараона XVIII династии Аменхотепа III в долине царей в Фивах были приобретены императором Николаем I за 40 тыс. руб. по настоянию президента Академии А. Н. Оленина, склонившего Совет к одобрению сделки. В 1834 г. после долгих споров на постаменты вместо клодтовских коней поставили египетских сфинксов (рис. 20).



Рис. 20. Пристань у здания Академии художеств в Санкт-Петербурге. 1831–1834. Проект арх. К. А. Тона. Фото М. Н. Микшаева. 1978

В результате получилась странная вещь. Сфинксы из красного гранита соседствуют с бронзовыми грифонами и торшерами в «помпейском стиле» и все это перед зданием, знаменующим незыблемость академических традиций, основанных на греко-римских идеалах красоты. Можно добавить, что жители Петербурга еще долго испуганно крестились и старались обходить это «нечистое место», страшась языческих «идолов». Пристань получилась наглядным пособием по истории искусства и иллюстрацией расширения этой истории включением в нее малоизученных в то время источников.



Рис. 21. Торшер пристани у здания Академии художеств. Деталь. По рисунку К. А. Тона. Отливка из бронзы П. П. Геде. 1834



Рис. 22. Танцующие менады. Рельеф. Римское повторение неоаттической школы I в. до н. э. по греческому оригиналу V в. до н. э. Мрамор. Флоренция, Уффици. Фотография: Archivio Bonechi, Firenze. 1976

Прототипами петербургских торшеров являются хранящиеся в музеях Ватикана и Неаполя античные светильники. Украшающие их рельефы по рисункам К. А. Тона с изображением танца вакханок также восходят к позднеантичным, главным образом работы мастеров неоаттической школы на территории Италии (рис. 21, 22). Если же сравнить «помпейские» бронзовые торшеры, установленные на пристани у здания Академии художеств с теми, что находятся перед фасадом Мариинского дворца постройки А. И. Штакеншнейдера (сделанными десятилетием позднее), то еще яснее становятся отличия нового классицистического стиля от модификаций классицизма предыдущих эпох (рис. 23). Этот новый стиль, дабы отличать его от предыдущих, еще позднее стали называть неоренессансом (архитектор Штакеншнейдер использовал термин «неогрек»).

Другой характерный пример – ваза Медичи, мраморный кратер (Афины, середина I в. до н. э.) с рельефным изображением собрания греческих царей в Дельфах перед походом на Трою. С 1598 г. ваза Медичи находилась в коллекции виллы Медичи в Риме, с 1780 г. – в собрании галереи Уффици во Флоренции. Копии прославленной вазы украшают сады Версаля, других дворцово-парковых ансамблей. В петербургском Эрмитаже хранится мраморная «ваза Медичи», изготовленная в середине XVIII в. в Италии неизвестным мастером. Известны гравюры с вазы Медичи, в том числе Дж. Б. Пиранези (1778). Одна из гравюр с изображением вазы находилась в собрании Петра I; рисунок работы Ш.-Л. Клериссо – в собрании Екатерины II (рис. 24). В России XIX в. словом «медицис», или «медичис», называли большие парадные вазы кратерообразной формы. Известны «вазы Медичи» из фарфора, малахита, яшмы.



Рис. 23. Фонарь-торшер перед фасадом Мариинского дворца в Санкт-Петербурге. 1839–1844. Цинк. По рисунку арх. А. И. Штакеншнейдера

В 1832 г. на Адмиралтейской набережной Санкт-Петербурга на чугунных пьедесталах по рисунку архитектора Л. И. Шарлеманя установили две вазы из серого полированного порфира, изготовленные в Швеции на Эльфдаленской королевской мануфактуре⁴. В 1830 г. вазы прибыли морем в Россию. Они находились в Таврическом дворце, после чего были поставлены на набережной (в 1875 г., вазы перенесли на новое место на той же набережной). Их форма также восходит к античным кратерам и к знаменитой вазе Медичи (рис. 25).



Рис. 24. Ваза Медичи. Рисунок Ш.-Л. Клериссо. 1750-е гг. Бумага, тонированная кистью, белила, перо. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж. Источник: Шарль-Луи Клериссо, архитектор Екатерины Великой. Каталог выставки. СПб.: Славия, 1997. С. 103. Инв. № 1976



Рис. 25. Ваза на Адмиралтейской набережной в Санкт-Петербурге. Эльфдален, Швеция. 1832. Порфир. Пьедестал по рисунку архитектора Л. И. Шарлеманя. Фото В.Г. Власова

К вазам добавили фигуры львов, вычеканенных из листовой меди на Александровском чугунолитейном заводе. Санкт-Петербург буквально населен львами. Большая часть из них создана по моделям, сделанным с гипсовых слепков, присланных из Италии и хранящихся в собрании Академии художеств. В Лоджии деи Ланци во Флоренции находятся две мраморных скульптуры львов. Одна из них античная, I в. н. э., другую, по образцу первой, в 1594 г. сделал скульптор Ф. Вакка для виллы Медичи в Риме (рис. 26).



Рис. 26. Лев. Скульптор Ф. Вакка. 1594. Мрамор. Флоренция, Лоджия Деи Ланци. Фото В. Овчинникова. Источник: <http://vovchinnikov.ru/2014/12/25/florentijskij-lev/>



Рис. 27. Фигуры львов перед Елагиним дворцом на Елагинном острове в Санкт-Петербурге. 1818–1822. Арх. К. Росси. По модели скульптора И. П. Прокофьева. Чугун. Фото Д. Казакова. Источник: https://www.spb-guide.ru/page_19935.htm

С 1780 г. оба льва стоят друг против друга, по обе стороны лестницы, ведущей в лоджию. Скульптор Паоло Трискорни, много работавший для Петербурга, создал парные фигуры львов, опирающихся лапой на шар, подобные флорентийским (1810). Они установлены перед домом А. Я. Лобанова-Ростовского (архитектор О. Монферран, 1817–1820). Эти львы воспеты А. С. Пушкиным в поэме «Медный всадник»:

*С поднятой лапой, как живые,
Стоят два льва сторожевые...*

Две парные скульптуры (по моделям И. П. Прокофьева) находятся у Воронихинской колоннады (арх. А. Н. Воронихин, 1800–1803) и у Львиного каскада в Петергофе (1801), другие украшали лестницу Строгановской дачи под Петербургом (арх. А. Н. Воронихин, 1794). Позднее их перенесли на стрелку Елагина острова. Еще одни, отлитые из чугуна (по моделям петергофских), поставлены перед Елагиним дворцом (арх. К. Росси, 1818–1822, рис. 27). Такие же фланкируют парадную лестницу Михайловского дворца, постройка К. Росси. Многочисленные реплики украшают пригородные дворцы и парки.

Императивы итальянизмов в архитектуре Санкт-Петербурга можно сравнить с влиянием итальянской оперы на европейскую музыкальную культуру. Итальянская тема звучит в классических ансамблях многими мелодиями, мотивами и аккордами. Но самое существенное заключается в том, что эта музыка заключена в глубины стиля, который имеет не формальную, а психологическую – мнемоническую основу.

¹ Второй Рим – Константинополь, основанный императором Константином Великим в 330 г. у Босфора на месте греческого г. Византия. Его жители называли себя ромеями (римлянами). Константинополь считали «третьей Троей» («вторая Троя» – Рим). После победы Константина над Максенцием у Мульвиева моста через Тибр в 312 г. (эта дата знаменует начало христианской эры) Второй Рим стали считать новой столицей христианской Римской

империи. Третий Рим – Москва. После падения Константинополя под натиском турок в 1453 г. Москву рассматривали как единственную законную наследницу христианской Византии и православной веры. Официальная версия основана на Посланиях старца псковского Спасо-Елеазаровского монастыря Филофея 1510 г. (эта дата оспаривается историками) к московскому князю Василию III Ивановичу: «Един ты во всей поднебесной христианам царь... Яко все христианские царства сошлись в твое единое, два Рима падоша, а третий стоит, а четвертому не быти: уже твое христианское царство иным не заменится». В начале XX в. возникла идея «Нового Петербурга» на о. Голодай (северо-западная окраина старого города). Проекты архитекторов Ф. И. Лидваля и И. А. Фомина (1910–1914). Осуществлению проектов в полном объеме помешала Первая мировая война.

² Известна фраза из поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник» (1833): «Природой здесь нам суждено в Европу прорубить окно». Итальянский писатель и путешественник Франческо Альгаротти, посетивший Санкт-Петербург в 1739 г., опубликовал в 1760 г. в Париже на итальянском языке книгу «Письма о России». В книге имеется фраза: «Петербург – это огромное окно, назову его так, открывшееся недавно на Севере, через которое Россия смотрит в Европу». А. С. Пушкин, вероятно, слышал это выражение, оно встречается в черновых заметках к рукописи романа «Евгений Онегин», датированных 1826–1827 гг. Существует версия о том, что Альгаротти имел в виду так называемое французское окно от пола до потолка, которое в 1720–1730-х гг. использовали в петербургской архитектуре. В оригинальном итальянском тексте: *gran finestrone* – «здоровое окнище». Суффикс «*one*» в том числе имеет пренебрежительно-ироничный оттенок, что близко по смыслу слову «дырища». Похожая фраза английского дипломата лорда Балтимора, славившегося остроумием, упоминается в письме прусского кронпринца Фридриха (будущего короля Фридриха Великого) Вольтеру от 10 октября 1739 г.: «Петербург – это глаз России, которым она смотрит на цивилизованные страны». Имеются и другие версии. Одна из них основана на семантической связи слов «глаз» и «окно» (по-французски и по-английски), возможно обыгрывавшейся в беседах Альгаротти и Балтимора, которые они вели на обоих языках: фр. *œil* (глаз), *oeil de bœuf* и англ. *bull's eye*, «калька» из нем. *Augenbulle* (название окна «бычий глаз»). В любом случае случайно сказанные слова остались бы незамеченными, если бы не гений Пушкина, придавший им важный исторический смысл.

³ «Великой Грецией» (лат. *Graecia Magna*) древние римляне называли южную часть Апеннинского полуострова, заселенную с VIII в. до н. э. выходцами из Эллады. Коренными жителями этих областей были италики, поэтому с IV в. до н. э. эллины называли эту страну Италией, но римляне продолжали именовать ее Великой Грецией. Слово «великий» обычно появляется в результате колонизации земель, установления связи периферии с метрополией. Название «Греция» известно из «Всеобщей истории» Полибия (ок. 150 г. до н. э.), древнегреческого историка, работавшего в Риме. Заимствовано, вероятно, из самоназвания одного из эллинских племен (*graikos*), проживавших на о. Эвбея и в Беотии (Центральная Греция), где находится селение Грайя (*Graia*). Только позднее, в начале нашей эры, всех жителей Италии стали называть римлянами (ромеями), а название «Греция» перенесли на родину эллинов.

⁴ Эльфдален – небольшой город в Швеции, близ которого в 1788 г. была основана фабрика по обработке природного камня. В 1818 г. мануфактура стала королевской. На ней в 1838 г. изготовили большую вазу из полированного розового порфира в качестве подарка Николаю I от короля Карла Иоанна XIV – знак исторического примирения после победы России над Швецией в Северной войне 1700–1721 гг. Вазу установили в 1839 г. в южной части Летнего сада. В северной оконечности Летнего сада находится скульптурная группа П. Баратта «Мир и Победа» (1725), выполненная по специальному заказу Петра I в качестве аллегии Ништадского мира. Фигура Победы ногой попирает поверженного льва – геральдический символ Шведского королевства.

Библиография

1. Варбург, А. Великое переселение образов: Исследование по истории и психологии возрождения античности / А. Варбург. – СПб.: Азбука-Классика, 2008.
2. Дмитриева, М. Э. Италия в Сарматии: Пути Ренессанса в Восточной Европе / М. Э. Дмитриева. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – С. 7.
3. Białostocki, J. Borrowing and Originality in the East-European Renaissance / J. Białostocki // East-Central Europe in Transition. From the Fourteenth to the Seventeenth Century. – Cambridge, 1985. – P. 153–166.
4. Rosenthal, E. The Diffusion of the Italian Renaissance Style in Western European Art / E. Rosenthal // Sixteenth Century Journal. IX, 4 (1978) / – P. 37.

5. Подъяпольский, С. С. Деятельность итальянских мастеров на Руси и в других странах Европы в конце XV – начале XVI в. / С. С. Подъяпольский // Подъяпольский, С. С. Историко-архитектурные исследования: статьи и материалы. – М.: Индрик, 2006. – С. 274–276.
6. Некрасов, А. И. Очерки по истории древнерусского зодчества XI–XVII века / А. И. Некрасов. – М.: Изд-во Акад. арх-ры, 1936. – С. 214.
7. Баталов, А. Л. Особенности «итальянизмов» в московском каменном зодчестве рубежа XVI—XVII вв. / А. Л. Баталов // Архитектурное наследство. Вып. 34. Преемственность и влияния в архитектуре народов СССР / ЦНИИ теории и истории архитектуры. – М.: Стройиздат, 1986. — С. 238, 245.
8. Подъяпольский, С. С. Итальянские строительные мастера в России в конце XV – начале XVI в. по данным письменных источников / С. С. Подъяпольский // Историко-архитектурные исследования. статьи и материалы. – М.: Индрик, 2006. – С. 293–311.
9. Подъяпольский, С. С. Архитектор Петрок Малый / С. С. Подъяпольский // Памятники русской архитектуры и монументального искусства: материалы и исследования. – М.: Наука, 1983.
10. Федотов, Г. П. Три столицы / Г. П. Федотов // Русская идея: В 2 т. – М.: Искусство, 1994. — Т. 2. — С. 111—113.
11. Мережковский, Д. С. Зимние радуги / Д. С. Мережковский // Большая Россия. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1991. — С. 117.
12. Баталов, А. Л. Собор Покрова на рву: ренессансная интервенция в пространство Позднего Средневековья / А. Л. Баталов // Искусствознание. – 2016. – № 3. – С. 54–97.
13. Андросов, С. О. Русские заказчики и итальянские художники в XVIII в. / С. О. Андросов. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. – С. 68–79.
14. Батюшков, К. Н. Опыты в стихах и прозе / К. Н. Батюшков. – М.: Наука, 1977. – С. 72.
15. Грабарь, И. Э. О русской архитектуре / И. Э. Грабарь. – М.: Наука, 1969. – С. 310.
16. Библиотека Петра I: Указатель-справочник / Сост. Е. И. Боброва. – Л.: АН СССР, 1978.
17. Исупов, К. Г. Петербургский Тезаурус. «Петербург– Рим Четвертый» / К. Г. Исупов // Общество. Среда. Развитие. – 2015. – № 1. – С. 165–166, 175–176.
18. Успенский, Б. А. Европа как метафора и метонимия / Б. А. Успенский // Историко-филологические очерки. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 10–12.
19. Андросов, С. О. Петр Великий в Венеции / С. О. Андросов // Вопросы истории. – 1995. – № 3. – С. 134.
20. Кюстин, А. де. Николаевская Россия / А. де Кюстин. – М.: Политиздат, 1990. – С. 65–66.
21. Овсянников, Ю. М. Доминико Трезини / Ю. М. Овсянников. – Л.: Искусство, 1987. – С. 151.
22. Грабарь, И. Э. Дух барокко / И. Э. Грабарь // Грабарь, И. Э. Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках. – СПб.: Лениздат, 1994. – С. 118.
23. Овсянников, Ю. М. Великие зодчие Санкт-Петербурга. Трезини. Растрелли. Росси / Ю. М. Овсянников. – СПб.: Искусство–СПб., 2001. – С. 220.
24. Локтев, В. И. Растрелли и проблемы барокко в архитектуре / В. И. Локтев // Барокко в славянских культурах. – М.: Наука, 1982. – С. 299–315.
25. Бенуа, А. Н. Петергоф в XVIII веке / А. Н. Бенуа // Художественные сокровища России. – № 8. – СПб. 1902.
26. Шуйский, В. К. Новые и малоизвестные материалы об архитекторе К. Росси: К вопросу о раннем периоде жизни и творчества / В. К. Шуйский // 240 лет Академии художеств: Научная конференция. – СПб.: РАХ, 1998. – С. 25.
27. Мандельштам, О. Э. Слово и культура: Статьи / О. Э. Мандельштам. – М.: Сов. писатель, 1987. – С. 182–183.
28. Готье, Т. Путешествие в Россию / Т. Готье. – М.: Мысль, 1988.

29. Власов, В. Г. Реминисценция как мнемоника архитектуры / В. Г. Власов [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. – УралГАХУ, 2017. – № 59. – URL: http://archvuz.ru/2017_3/1
30. Бриллиант, Р. Винкельман и Варбург. Цит. по: Доронченков И. Г. Аби Варбург: Сатурн и Фортуна / Р. Бриллиант // Варбург, А. Великое переселение образов: Исследование по истории и психологии возрождения античности. – СПб.: Азбука-классика, 2008. – С. 21.
31. Путятин, И. Е. Русская церковная архитектура эпохи классицизма. Идеи и образы: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / И. Е. Путятин. – М., 2011.

Лицензия Creative Commons

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution-ShareAlike» («Атрибуция – На тех же условиях»)
4.0 Всемирная.

Статья поступила в редакцию 12.03.2018



ITALIANISMS THE IN ARCHITECTURE OF ST.-PETERSBURG: HISTORICAL TRANSLATION OF IMAGES OF THE ANTIQUITY AND RENAISSANCE

Vlasov Victor G.

DSc (Art Studies), Professor, Chair of History of West European Art,
Saint-Petersburg State University,
Saint-Petersburg, Russia, e-mail: natlukina@list.ru

Abstract

The art of Classicism implies following certain esthetic standards and using as iconographic sources artworks of Classical Antiquity. In the architecture of Russian Classicism, of special style-related importance were Italianisms, i.e. elements and motifs of the art of classical Italy, including the antique heritage, Renaissance innovations, classicist elements in the art of Baroque and Mannerism. The translation or transposition of the images of Antiquity and Italian Renaissance into the architecture and monumental and decorative art of St.-Petersburg defines to a great extent its iconography, iconology and symbols. This phenomenon is not reduced to the replication of prototypes but presents a deep psychological process of absorbing the classical heritage through reminiscences and mnemonic associations. This is evidenced by the examples presented in the article.

Key words:

architecture, iconography, iconology, Italianisms, Antiquity, Classicism, Renaissance, translation, transposition

References

1. Warburg, A. (2008) The Great Resettlement of Images: A Study on the History and Psychology of the Renaissance of the Antiquity. Saint-Petersburg: Azbuka-Klassika (in Russian).
2. Dmitrieva, M.E. (2015) Italy in Sarmatia: Ways of the Renaissance in Eastern Europe. Moscow: New Literary Review, p. 7 (in Russian).
3. Białostocki, J. (1985) Borrowing and Originality in the East-European Renaissance. East-Central Europe in Transition. From the Fourteenth to the Seventeenth Century. Cambridge, p. 153–166.
4. Rosenthal, E. (1978) The Diffusion of the Italian Renaissance Style in Western European Art. Sixteenth Century Journal. IX, 4, p. 37.
5. Podyapolsky, S.S. (2006) The Activity of Italian Masters in Russia and in Other Countries of Europe in the Late 15th– early 16th Century. In: Podyapolsky, S.S. (2006) Historical Architectural Studies: Articles and Materials. Moscow: Indrik, p. 274–276 (in Russian).
6. Nekrasov, A.I. (1936) Essays on History of Old Russian Architecture in the 11-17th Century. Moscow: Academy of Architecture, p. 214 (in Russian).
7. Batalov, A.L. (1986) The Distinctive Features of Italianisms in Moscow Stone Architecture at the Turn of the 17th Century. Architectural Heritage, Issue 34. Continuity and influences in the architecture of the peoples of the USSR. Central Research Institute of Theory and History of Architecture. Moscow: Stroyizdat, p. 238, 245 (in Russian).
8. Podyapolsky, S.S. (2006) Italian Building Masters in Russia in the Late 15th – Early 16th Century According to Written Sources. In: Podyapolsky, S.S. (2006) Historical Architectural Studies: Articles and Materials. Moscow: Indrik, p. 293–311 (in Russian).
9. Podyapolsky, S.S. (1983) The Architect Petrok Maly. In: Monuments of Russian Architecture and Monumental Art: materials and studies. Moscow: Nauka (in Russian).

10. Fedotov, G.P. (1994) The Three Capitals. In: Russian idea: In 2 vol. Moscow: Iskusstvo, vol. 2, p. 111—113 (in Russian).
11. Merezhkovsky, D.S. (1991) Winter Rainbows. In: Sick Russia. Leningrad: Leningrad State University, p. 117 (in Russian).
12. Batalov, A.L. (2016) The Cathedral of the Intercession on the Moat: the Renaissance intervention into the Space of the Late Middle Ages. *Iskusstvoznaniye*, No. 3, p. 54–97 (in Russian).
13. Androsov, S.O. (2003) Russian Customers and Italian Artists in the 18th Century. Saint-Petersburg: Dmitry Bulanin, p. 68–79 (in Russian).
14. Batyushkov, K.N. (1977) Essays in Verse and Prose. Moscow: Nauka, p. 72 (in Russian).
15. Grabar, I.E. (1969) On Russian Architecture. Moscow: Nauka, p. 310 (in Russian).
16. Bobrova, E.I. (1978) The Library of Peter I. Leningrad: USSR Academy of Sciences.
17. Isupov, K. G. Petersburg Thesaurus. «Petersburg – Fourth Rome». In: Society. Environment. Development, No. 1, p. 165–166, 175–176 (in Russian).
18. Uspensky, B.A. (2004) Europe as a Metaphor and Metonymy. Historical and Philological Essays. Moscow: Languages of Slavic Culture, p. 10–12 (in Russian).
19. Androsov, S.O. (1995) Peter the Great in Venice. *Voprosy Istorii*, No. 3, p. 134 (in Russian).
20. Custine, A. de. (1990) La Russie en 1839. Moscow: Politizdat, p. 65–66 (in Russian).
21. Ovsyannikov, Yu.M. Domenico Trezzini. Leningrad: Iskusstvo, p. 151 (in Russian).
22. Grabar, I.E. (1993) The Spirit of Baroque. In: Grabar, I.E. Petersburg Architecture in the 18th and 19th Centuries. Saint-Petersburg: Lenizdat, p.118 (in Russian).
23. Ovsyannikov, Yu.M. (2001) The Great Architects of St.-Petersburg. Trezzini. Rastrelli. Rossi. Saint-Petersburg: Iskusstvo–SPb, p. 220 (in Russian).
24. Loktev, V.I. (1982) Rastrelli and Baroque Problems in Architecture. In: Baroque in Slavic Cultures. Moscow: Nauka, p. 299–315 (in Russian).
25. Benois, A.N. (1902) Peterhof in the 18th Century. The Art Treasures of Russia, No. 8 (in Russian).
26. Shuisky, V.K. (1998) New and Little-Known Materials on the Architect K.Rossi: the Early Period of His Life and Creativity. 240 Years of the Academy of Art: Research conference. Saint-Petersburg: RAH, p. 25 (in Russian).
27. Mandelstam, O.E. (1987) Word and Culture. Moscow: Sovetsky pisatel, p. 182–183 (in Russian).
28. Gauthier, T. (1988) A Trip to Russia. Moscow: Mysl (in Russian).
29. Vlasov, V.G. (2017) Reminiscence as the Mnemonics of Architecture [Online]. *Architecton: Proceedings of Higher Education. USAAA*, No. 59. Available from: http://archvuz.ru/2017_3/1 (in Russian)
30. Brilliant, R. Winckelmann and Warburg. Cit. ex.: Doronchenkov, I. G. Aby Warburg: Saturn and Fortuna. In: Warburg, A. (2008) The Great Resettlement of Images: A Study on the History and Psychology of the Renaissance of the Antiquity. Saint-Petersburg: Azbuka-Klassika, p. 21 (in Russian).
31. Putyatin, I.E. (2011) Russian Church Architecture of the Era of Classicism. Ideas and Images. Summary of Doctor of Art Criticism dissertation. Moscow (in Russian).